الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة- 1

محاضرات

مقياس الشعرية العربية الحديثة

السنة أولى ماستر

شعبة الأدب الحديث و المعاصر

(نظري)

م-ج 01

أ.د. الخامسة علاوي

المحاضرة الأولى: مفهوم الشعرية

نظرا لتعدد (مفهوم الشعرية) لدى النقاد، وظهور اختلافات كبيرة في تعريف المصطلح وترجمته، فقد حدث ارتباك لدى العديد من الدارسين، حتى أنّ بعضهم وصفه بأنّه "مفهوم زئبقي"، وأنّ الشعرية علم غير واثق من موضوعه، ومعايير تعريفها غير متجانسة إلى حدٍّ كبير.

وقد ترجم مصطلح "poetics" إلى الشاعرية، الإنشائية، بويطيقا، نظرية الشعر، فن الشعر، فن النظم، علم الأدب، الأدبية، الجمالية، الإبداعية، لكنّ مصطلح الشعرية هو الأكثر شيوعا بين الدارسين.

موضوع الشعرية:

لا ريب أنّ موضوعها ليس هو الشعر بحسب المصطلح التقليدي، بل هو الكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي.

وهنا لابدّ أنْ نشير إلى أنّ هناك من يرى أنّ الأدبية مفهوم موازٍ لمفهوم الشعرية، وهكذا عن علاقة الشعرية بالأسلوبية باعتبار أنّ كليهما معْنيان بدراسة الخصائص اللغوية، وكذلك علاقة الشعرية بالتأويلية، التي ترى حسب تودوروف أنّ النصّ الأدبي في ذاته يعدّ موضوعا كافيا للمعرفة.

تحديدات نظرية لمفهوم الشعرية:

الشعرية مصطلح حديث نشأ غامضا وزاد تعاطيه بين الدارسين غموضا، ويعود سبب هذا الغموض إلى الاستعمال المغلوط له خاصة بعد استعماله في قراءة الرواية والكتابات النثرية الأخرى، وهو ما يجعل أول سؤال يتبادر إلى الذهن هل مصطلح الشعرية خاص بالشعر أم يشمل الأجناس الأخرى؟ بل وماهي الشعرية؟

1. المفهوم الكلاسيكي للشعرية:

لا ريب أن العودة إلى القديم لا يقصد بها على الإطلاق العثور على مصطلح (الشعرية) في كتب هؤلاء وإنما يقصد به العودة إلى كشف مفاهيم القدماء حول صناعة الشعر ولغته وصوره وموسيقاه...

ولقد كان أرسطو من السباقين بعد أفلاطون الذي تحدث عن الشعر وفنونه وحاجة الدولة إلى الشعراء، بل كان على وعي كامل بأهمية هذا النوع من الكتابة (الشعر) حين قسمه إلى خير وشر ودعا إلى مراقبة أعمال الشعراء، هذا وقد تحدث في كتابه (فن الشعر) عن قضايا لها علاقة وثيقة بالشعر كالمحاكاة التي تجعل الشعر عنده نسخة ثالثة عن الحقيقة ؛ إذ قام بتضييقها عما كانت عليه عند أفلاطون ؛ إذ جعلها محاكاة الأشياء والأفعال في نطاق الطبيعة من جهة ومن جهة أخرى محاكاة خارج نطاق الطبيعة. ولم يبتعد هوراس عن اتجاه الاغريق بل قلّد نفس مفاهيمهم، وكان يرى أنّ القصيدة كان لها سحر تجذب به شعور السامع أينما حطّ وارتحل...

2. الشعرية في التراث النقدي العربي:

ظلت الشعرية في مجال استعمال التراث النقدي العربي تعني صناعة الشعر، فالشاعر يتعلم صنعته حتى يجيدها وعندئذ يبدأ بالنظم، بمعنى نظم الأفكار في قالب جميل، وامتدت لتشمل شاعرية النصوص من خلال مراعاة القوانين النظرية للشعر والشعرية بحثا عن قوانين الكتابة الإبداعية ليوحِّد الأجناس في مصطلح الكتابة.

ويعتبر ابن سلام الجمحي (232ه) في طرحه لمفهومي الطبقات والفحولة من أهم نقاد القرن الثالث الهجري الذين اقتربوا من الشعرية باعتبارها علم من العلوم الإنسانية، وذلك حين أكّد أنّ للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم والصناعات.

ليأتي بعده الجاحظ(255ه) متحدثا عن الشعر مبينا أنّه صناعة، وضرب من الصيغ وجنس من التصوير ولم يكتف بهذا بل راح يؤكد أنه لا تكون الشعرية إلاّ بإقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الصيغ وجودة السبك.

بينما يذهب ابن قتيبة الدينوري في كتابه (الشعر والشعراء) إلى الحديث عن قوانين الشعر وعيوبه وحوافزه مؤكدا أنّ المطبوع من الشعراء* هو من "سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأدرك صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشْيُ الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم، ولم يتزحر"، وأنّ لكل شاعر جانبا يُجيد فيه أكثر من سواه، وذلك حين قال: " والشعراء أيضا في الطبع مختلفون : منهم من يسهل عليه المدح، ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من تتيسر عليه المراثي ويتعذر عليه الغزل."

ومن أبرز القدامى الذين تحدثوا عن الشعر وصناعته:

- عبد الله بن المعتز في كتابه البديع" إشارته للبدع وعنايته بالاستعارة ".

- ابن طباطبا في عيار الشعر، إذ يشير إلى عناصر الوظيفة والماهية والمصدر المعرفي.

- الآمدي في الموازنة واعتماده عمود الشعر.

*- فالشعراء عنده مطبوع ومتكلف ، وقد حدّد المتكلف في قوله: "والمتكلف من الشعر وإن كان جيدا محكما، فليس به خفاء على ذوي العلم، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما بالمعاني غنىً عنه. "

- قدامة بن جعفر في نقد الشعر والبحث عن عناصره ومكوناته، وقد حدّ الشعر:" قول موزون مقفى يدلّ على معنى."

- المرزوقي في عمود الشعر: في تحديده لعناصر عمود الشعر.

- عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم وكتابه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة.

- ابن سينا في فن الشعر في حديثه عن الشعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة .

- حازم القرطاجني في منهاج البلغاء: وهو من أهم النقاد الذين تحدثوا عن المعاني والمباني والأسلوب.

- الشعرية في النقد الغربي:

في سياق النظريات التي ألحّت على ضرورة المعالجة النصية للأنساق الأدبية، تمخضت مفاهيم "الشعريةPoétique" بعدّها تأسيسا لرؤية تقرّ بأنّ النصوص تمتلك خصوصياتها البنيوية، فيتميّز بعضها عن بعض بفعل تلك الخصوصيات، وكلّ تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتمّ ضمن معطيات العلائقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات "Système des rapports"، ذلك أنّ الظواهر المعزولة، كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية ابتداءً من عبد القاهر الجرجاني وفرديناند دوسوسير وانتهاءً برولان بارث ويوري لوتمان وكلود ليفي شتراوس ورومان ياكبسون، لا تعني، وإنما تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظواهر. وقد كان للمفهوم اللساني الدور الكبير في التأسيس لفكرة الشعرية؛ لأنّه أعطى أهمية قصوى للشكل اللغوي، وعُدّ هذا الأخير لبّ الدراسة اللسانية، وقد تمثلت جلّ المدارس اللسانية التي جاءت بعد دي سوسير مجمل الطروحات المتعلقة بالدراسة

الشكلية للغة، ومنها انتقل الأمر إلى النص الأدبي، الذي حاول معظم النقاد المتأثرين بالمنحى اللساني التعامل معه كظاهرة لغوية تتأسس أنساقه وفق مجموعة من الوحدات اللسانية قوامها الدال والمدلول، والتي تكتسب وشائجها العلائقية من خلال علاقات تسيرها مجموعة من السياقات.

ومنه فإنّ " الشعرية هي خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية؛ ولأنّها كذلك فهي قابلة للاكتناه، والتحليل المتقصي، والوصف"، ومن تعدد الوظائف اللغوية يمكن وصف الشعرية بأنّها " بحث في الوظيفة الشعرية للغة، وفي الفنّ اللفظي فيما يتعلق بوظيفة اللغة الشعرية، فضلا عن الوظيفة الفنية للأنظمة السيميائية عموما".

ولعلّ حرص (جاكبسون) على الوظيفة الشعرية وما تضيفه للعملية الإبداعية من خلال مخطط التواصل الذي أقامه، حقق مزيدا من الاهتمام بتلك الوظيفة لأنّها تعمل على حماية النص، وجعله صاحب مكانة عليا، وما دور المتلقي إلا تفجير دلالاته وفق آليات التلقي وسياقاته، ومن أجل ذلك يمكن القول: "إنّ استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة. ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تدرس دراسة مفيدة إذا أغفلنا المشاكل العامة للغة، ومن جهة أخرى يتطلب التحليل الدقيق للغة أن تأخذ جديا بعين الاعتبار الوظيفة الشعرية."

وفي مقابل تلك الوظيفة تظهر الوظائف التي عددها ياكبسون، والتي تمتلك فاعليتها، ودورها داخل المنحى التواصلي الذي يتشكل من ست (6) وظائف، ولا تؤدي كلّ محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية إلاّ إلى تبسيط مفرط ومضلل. وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة التي تجعل العمل الأدبي فنيا، وهي بالتأكيد لا توجد فيه منفصلة عن باقي الوظائف، وإنما تدخل معها في

شبكة معقدة من العلاقات، بحيث يصبح القبض عليها داخل النص، أمرا مستعصيا لا محالة، في حين تلعب دورا ثانويا في أنواع الخطابات الأخرى.

لنخلص في نهاية المطاف إلى تعريف ياكبسون للشعرية، من منطلق ارتباطها باللسانيات؛ إذ يرى أنّ " تحليل النظم يعود كليا إلى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة. وإنما تهتمّ بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"، وانطلاقا من هذه الأخيرة ركّز الشكلانيون الروس على البحث عما في الأثر الأدبي من خاصية أدبية، أو كما يسمونها "الأدبية"، وبذلك وسّعوا مفهوم الشعرية ليشمل كامل الأدب شعرا ونثرا، وكلّ الأجناس والأنواع، خلافاً لشعرية أرسطو التي كانت مركّزة على جزء منه فقط. وربما كان هذا ما ذهب إليه فاليري حين قال: "يبدو لنا اسم (الشعرية) ينطبق عليه ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكلّ ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحدٍ الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"، وهنا نفتح قوسا للتأكيد على أنّ " جون كوهين" في كتابه المعروف بـ" النظرية الشعرية"كان قد أقام نظريته أساسا على مفهوم الانزياح مركّزا فقط على الشعر، ولذلك وسمت شعريته بالتجزيئية وعدم الشمولية لأجناس الأدب كافة.

ونحن لو عدنا لتودوروف الذي يعدّ من أكثر النقاد اهتماما بموضوع الشعرية لوجدناه خصّ لها كتابا كاملا، وفصلا مهما في قاموسه الموسوعي في علوم اللغة الذي ألّفه مع "ديكرو". ومما ود في قاموسه هذا عن هذا المصطلح "الشعرية " أنّه كما وصل إلينا عن طريق التقاليد الأدبية، يشير إلى العديد من المعاني هي:

1- كل نظرية داخلية للأدب .

2- تتجسد في الخيارات التي يقوم بها الكاتب عبر كلّ الإمكانات الأدبية .

3- تشير إلى كلّ الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما.

على أنّ المعنى الذي يهمّ تودوروف هنا هو المعنى الاول، إذ يرى أنّ الشعرية عليها أن تجيب أولا عن السؤال: ماهو الأدب؟ كما عليها أن تعرّف الخطاب الأدبي مقارنة بأنواع الخطابات الأخرى. وتجيب ثانيا عن السؤال: ماهي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي؟

وبنظرة فاحصة نكتشف أنّ تودوروف استلهم مفهومه للشعرية من تعريف فاليري الذي يراها مرتبطة بكلّ الأدب منظومه ونثره، غير أنّ شعرية تودوروف تقوم أساسا على مفهوم الخطاب الأدب، وتشتغل على خصائصه لذلك لا يهتم بالأثر الأدبي في ذاته، إنما بتجليه الذي يحمل خصائص الأدب. وبالنسبة إليه " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكلّ عملٍ عندئذٍ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية ".

وهكذا يستخدم تودوروف مصطلح " الشعرية " كشَبَهٍ مرادف لـ "علم / نظرية الأدب"، ويقدمها كبحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية هدفه استكشاف أدوات الخطاب، لذلك لا يهمه النّص إلا من حيث هو حاملاً لهذه الأدوات، وربما هذا ما جعل بعض النقاد يسم شعريته بـ

"التجريدية" لا "التجريبية"؛ لأنّها لا تهتم بشعرية الكتّاب أو المدارس الأدبية، وإنما تركز على استكشاف قوانين الخطاب، وبذلك تكون شعريته امتدادا طبيعيا للشعرية الشكلانية.

كما لا يفوتنا التأكيد على أنّ تودوروف ميّز بين ثلاثة عناصر أساسية، تمثل المظاهر العامة التي يتشكّل منها الخطاب الأدبي، وهي: المظهر اللفظي، المظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، وقد لخّص دور الشعرية في البحث عن مستويات تداخل هذه المظاهر وانتظامها داخل النص، باعتبارها المظاهر الأساسية التي يقوم عليها تحليل النص الأدبي.

- الفرق بين الشعرية والأدبية:

يتداخل هذا المصطلحان لدرجة اعتبارهما مترادفين، وإن كان من الصعب تحديد الفرق بينهما بشكل فاصل، فإنّ ما يجمعهما واضح جدا ومعروف، فالاثنين لهما غاية واحدة وأساسية، هي البحث عما في النص اللغوي من خصائص خاصة تجعل منه أدباً، وبذلك تكون الأدبية حقلا موازيا للشعرية، لكنّ هذا التعريف المشترك بينهما يترك الباب مفتوحاً في أمر العلاقة التي تجمعهما، والاختلاف الدقيق الذي يفصل بينهما. كما أنّه لا يبيّن إنْ كان الاختلاف الموجود بينهما هو اختلاف في الطبيعة أم في الدرجة.

و"الأدبية" كما وردت عند ياكبسون، تمثّل علم الأدب الذي يبحث عن الخصائص أو الميكانيزمات التي تجعل من عمل ما أدبيا، وهو الموضوع العام للشعرية. وهنا علينا أن نذكر أنّه على الرغم من كون مصطلح "الأدبية" أسبق ظهورا من "الشعرية "في عالم النظرية النقدية، إلاّ أنه لم يجد الرواج الكافي لينشر ويتبنى، لأنّه سرعان ما شاعت "الشعرية "وطغت عليه.

وجماع القول: إنّ نظرة دقيقة لاستراتيجية الشعرية على حد تعبير حسن ناظم، "تظهر أنّ الأدبية هي موضوعها الأكيد، مادامت الشعرية، ومن بين مهامها الأساسية، تستنبط الخصائص المجردة في

الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، أي أنّ الخصائص المجردة هذه هي، اختصارا، الأدبية ذاتها، فالشعرية، اختصارا، أيضاً تستنبط الأدبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية، علاقة المنهج بالموضوع على التوالي".

- علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى:

تلتقي الشعرية بعلوم كثيرة باعتبار أنّ الأدب موضوع لمختلف التخصصات. من هذه العلوم ما يعنى بالأدب في مجال اشتغاله الخاص كعلم النفس، وعلم الاجتماع، التاريخ، الفلسفة، علم الجمال، الأنثروبولوجيا ... إلخ، ومنها التي تعنى بأدب لذاته بالدرجة الأولى، وهي التي تهمّ الشعرية بدرجة أكبر، كالبلاغة، الأسلوبية، السيميولوجيا، اللسانيات، النقد، التأويل، ... وغيرها.

كل هذه العلوم تعين الشعرية إعانة كبيرة بلا شك، لأنّها جعلت الأدب جزءاً من اهتماماتها. لكن، وحسب تودوروف تتميز البلاغة في هذا الإطار بكونها أقرب هذه العلوم للشعرية، لأنّها تشتغل على الخطاب. ومثله يرى جيرار جنيت أيضا بأنّ البلاغة قريبة جدا من الشعرية، لأنّ الشعرية في إحدى معانيها ليست إلاّ بلاغة جديدة، مؤكدا أنّ "مستقبل الدراسات الأدبية سيكون أساسا على التبادل الضروري -ذهابا وإيابا- بين النقد والشعرية."

فهذا التقاطع بين الشعرية ومختلف العلوم في موضوع الدراسة، أي الأدب، أوجد بعض التداخل بينها، وهو أمر لا يزعج الشعرية، لأنّ الشعرية الجديدة تحاول أن تكون أكثر مرونة وشمولية، وترغب في الانفتاح على كلّ العلوم التي يمكن أن تقدّم لها عونا ودعما لما تتوجه إليه. ولعلّ هذا ما جعلها لا تثبت على منهج معيّن؛ حيث "لم تستند الشعرية عبر تاريخها الطويل إلى منهجية واحدة، إلاّ إذا حصرنا الشعرية في العصر الحديث، حيث اتبعت مع الشكلانيين الروس والذين جاءوا بعدهم المنهجية اللسانية ".

فياكبسون دافع بحماس كبير عن اللسانيات، وأكّد كفاءتها لتدخل مجال الشعرية معتبرا " الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات"؛ لأنّها تهتمّ بقضايا البنية اللسانية التي تكون اللسانيات علمها الشامل، وبرأيه يجب أن تحظى اللغة الشعرية بكلّ اهتمام اللساني، فكلّ بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة. وعليه يمكن للشعرية أن تعرَّف بوصفها " الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص".

كما تتداخل الشعرية مع البنيوية والأسلوبية، فأما الأولى فإنّ كل شعرية هي شعرية بنيوية؛ إذ "يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية ".

وأما الثانية، فإنّ المخاض الذي شهدته دراسة الأسلوب هو الذي فجّر الشعرية الحديثة، والأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية، ومن أجل ذلك فإنّ الشعرية تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالاتها الأولى.

هذا وتجدر بنا الاشارة إلى أنّ من المجالات المهمة التي تتعامل معها الشعرية ، والتي لا يمكن تجاوزها "الجمالية "، فالشعرية التي لا تفسّر القيمة الجمالية للخطاب الأدبي وتهملها، هي شعرية تبرهن عن فشلها حسب تودوروف، ذلك أنّنا لكي " نعتبر التحليل مرضيا، فإنّ عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما؛ أي بعبارة أخرى له من القدرة ما يفسّر علة حكمنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال، وإذا لم يتوصل إلى تقديم إجابة مرضية على هذا السؤال يذهب الاعتقاد إلى أنه قد برهن على فشل التحليل "، لذلك فإنّ تفسير الجمالية شرط من شروط نجاح أي شعرية . ولكن كيف يتم الكشف عن هذه الجمالية؟ والجواب يمكن حصره فيما ذهب اليه حسن ناظم حين يقول:" مادامت الجمالية كامنة في العمل الأدبي وحده،

فإنّ الوصف -كخطوة أولى- هو الطريق الصحيح "وطالما أنّ قيمة العمل تتجلى في بنيته، فالقبض على جماليته تكون بالقبض على السمات البنيوية التي تشكله؛ لأنّ من الحقائق التي لا يرقى إليها الشك اليوم، أنّ الحكم التقويمي على عمل ما مرتبط ببنيته، وهذا لا يعني طبعا الاكتفاء بوصف العمل الأدبي فقط، إنما يجب البحث عن علاقة عناصر النص بعضها ببعض، وكيفية اشتغالها مع بعض في شبكة من العلاقات.

الخلاصة: الشعرية مجال منفتح على مختلف العلوم والتخصصات، وهي بحاجة إليها لتثري إجراءاتها وتدعم أدواتها. ومع ذلك فهي بحاجة إلى مزيد من الدعم لأنها ما تزال تتحول، نعم "إنها في تحول، وتلك أفضل علامات حيويتها" ذلك لأنّ كلّ بحث فيها هو "محاولة(...) للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا ".

المحاضرة الثانية: حدود ومفاهيم

3. بين مفهومي الحديث والمعاصر:

تأتي كلمة "الحديث" بمعنى الجديد، وهي كلمة مرنة للغاية؛ لأنّ ما يكون حديثاً اليوم يصبح قديماً في المستقبل.

وكذلك الحال مع كلمة " المعاصر" المأخوذة من الفعل عاصر الذي يعني عاش معه في عصر واحد، فهي خاضعة لنفس الناموس الزمني، ذلك أنّ ما هو معاصراً في المستقبل حين يمضي ركب التاريخ ويحلّ غيره محله، ويفقد بالتالي معنى المعاصرة.

فالكلمتان تخضعان لناموس الزمن وتتأرجحان بين الحقيقة والمجاز، فما هو حديث أو معاصر بالنسبة لزمننا هذا يكون في المستقبل البعيد حديثاً أو معاصراً من باب المجاز أو الاصطلاح الفني لا أكثر.

وقد يبدأ الحديث من حيث الزمن في اصطلاح مؤرخي الأدب العربي بدخول الفرنسيين مصر عام 1798 وينتهي إلى ما شاء الله من عصور المستقبل.

أما الأدب المعاصر فقد ذهب حامد حفني داوود إلى تحديد تاريخه بـ1919 مبينا أن فترة حياته تمتد إلى خمسين عاماً، وهي فترة زمنية تساوي متوسط عمر الأديب أو العالم حسب ما يقرره علماء الإحصاء، وهو امتداد زمني كافٍ لإبراز خصائص معينة في حياة جيل معيّن من الأدباء أو العلماء تعاصروا في حقبة معينة من الزمن، وكانت لهم انطباعاتهم الخاصة وسماتهم الفنية التي تميّزهم عن غيرهم من السابقين لهم واللاحقين بعدهم.

وبذلك يتضح الفرق بين الأدب الحديث والأدب المعاصر، فالأول يُطلق على تاريخ الأدب كلّه من الحملة إلى ما شاء الله من العصور الممتدة في المستقبل، أما الثاني فإنّه يطلق على الفترة التي

نعيشها. وعليه فكلّ معاصر يعتبر أدباً حديثاً، وليس كل حديث داخل في مفهوم المعاصرة إلاّ بقدرٍ محدود.

فالأدب المعاصر قابل للتغير، في حين أنّ مفهوم الأدب الحديث لا يتغيّر بامتداد الزمن مهما توالت العصور.

وقد يتحدد مفهوم المعاصرة في الاصطلاح الأدبي باعتبار مفهومين هما: المفهوم الزمني السابق الحديث عنه والمفهوم الفني.

هذا الأخير الذي يعني المشاركة الأدبية الفعالة بين المتعاصرين من حيث تأثرهم بأحداث هذا العصر وتأثيرهم فيها. ومن حيث انفعالهم بالتيارات الأدبية الآتية إليهم من اليهم من الشرق ومن الغرب.

وقد اختلف النقاد في الاخذ بأحد هذين المفهومين وفي تفضيل أحدهما على الآخر اختلافا كبيرا. حتى أنّ هناك من يقدّم المفهوم الزمني ويعتبره وحده شرط المعاصرة وهناك من ينفي ذلك نفيا باتا، ويعتبر ذلك مقياسا شكليا، معدّاً شرط المعاصرة هو المشاركة الفعالة في تيارات العصر وأحداثه.

فأما حجة الفريق الأول فتتمثل في أنّ المشاركة في الزمن تستتبعها مشاركة في التأثر بالأحداث المحيطة، وأنّ من يقال عنهم محافظون أو رجعيون في أفكارهم وأساليبهم، هم في الواقع معاصرون فنيا، وكلّ ما في الأمر من خلافٍ أنّ درجة تأثرهم بالأحداث والتيارات كانت أقّ من الذين نسميهم معاصرين فنيين أو معاصرين حقيقيين. وهذا ما يؤكده العلم الطبيعي، الذي ينصّ على (درجة تأثر الكائنات بالبيئة التي يحيون فيها).

وهكذا فإنّ نفي التأثر بأحداث العصر وتياراته نفياً باتاً أمر مرفوض من وجهة نظر العلم الطبيعي .

على أنّه قد تخضع درجة تأثر أديب بالأحداث المحيطة به إلى عوامل حدّدها حامد حفني داوود في أربع نقاط هي:

أولا: درجة القرب أو البعد من منبع التيارات الفنية ومسرح الأحداث.

ثانيا: درجة الاستعداد الفطري في نفس الأديب وهي التي تعينه على تقبل الجديد أو رفضه.

ثالثا: درجة ثقافة الأديب أي مجموعة تجاربه واطلاعاته.

رابعاً: درجة تعليمه، وهي مقدار ما حصّله من مؤهلات علمية خاصة تؤهله للتأثر بالجديد.

ويختم حفني داوود بعد عرضه لهذه العوامل بتعليق جميل مفاده "لا تفضيل للمقياس الفني على المقياس الزمني في مفهوم المعاصرة؛ ذلك أننا إذا أردنا أن ندرس التطور العام في الأدب المعاصر كانت حاجتنا إلى المقياس الزمني أكثر: وكذلك حين نريد دراسة اختلاف الأدباء في تأثرهم بأحداث عصرهم ومدى انطباعهم بالتيارات الفكرية والأدبية الآتية إليهم من الشرق والغرب.

أما حين يهرع لتقسيم المعاصرين إلى فصائل ومدارس مختلفة من الفن المعاصر فإن حاجتنا ستكون ماسة إلى المقياس الفني.

والحق أنّ ما يقال على الحديث والمعاصر في الأدب عامة يقال عليهما وهما يلحقان بالشعر على وجه الخصوص، هذا الأخير الذي لم يبلغ ما بلغه اليوم إلاّ بعد أن أثمرت فيه خمس حركات هامة هي:

1- إحياء التراث القديم وحبّه.
2- الترجمة عن الآداب الغربية والتأثر بها
3- الدعوات التجديدية والهجوم على التقليد.

4- الثورة على الواقع بغية بناء المجتمع الحضاري العصري.

5- تحديث لغة الشعر ووظيفته.

وكان من شأن هذه الحركات أنْ ظهرت عدة مدارس أدبية، فالدعوة إلى أحياء التراث أوحت إلى أرباب القول صياغة الشعر على نحو اتباعي (كلاسيكي) محافظا على النمطية التعبيرية القديمة.

والترجمة عن الآداب الغربية وبخاصة الفرنسية والانجليزية ثقّفت العقول الظامئة للمعرفة بنماذج فنية، فاتّجه بعض الأدباء إلى تقليدها -بادئ ذي بدء- ثمّ تجاوزوا المحاكاة بالرجوع إلى أنفسهم والتعبير عن التجربة الوجدانية الذاتية. ولكنّهم إذ ذاك كانوا متأثرين بالنظرات الوجدانية التي لاقت أشدّ الرواج في الشعر العربي الرومانسي، ومن هنا كان مولد المدرسة الإبداعية العربية أو الرومانسية بحسب التسمية في لغتها الأصلية.

ثمّ انتقل الشعر من التعبير عن الوجدان الفردي إلى التعبير عن الوجدان الجماعي وقامت دعوات تجديدية لتغيير مهمته ووظيفته وشكله، وانتهت إلى نبذ المواجد الشخصية، لتحلّ محلّها أحاسيس المجتمع الظامئ إلى التقدم الحضاري. وهذا الاتجاه هو الذي اتخذ في الأدب العربي طابع المدرسة الواقعية.

ففي هذه الأثناء كان الأدباء يتجهون إلى تحديث الشعر وإعطائه ميزات عصرية، وقد تمثلت ثورتهم على الأشكال التعبيرية المباشرة بغية صياغة الأبنية الفنية والرمزية التي جاءت على مستوى عالٍ من النضج والتكامل، فكان الجناء "مدرسة رمزية عربية".

وعلى هذا الأساس استطاع الشعر استيعاب المفاهيم العصرية واستساغة أفضلها، وكان أصحابه يُصدرونه في معظم الأحيان عن أصالة انتهت من التتلمذ على أيدي الغرب وبدأت تحدد لنفسها أسسا فنية خاصة.

المحاضرة الثالثة: مراحل الشعرية الحديثة

لا شكّ أنّ الحملة الفرنسية كانت نقطة بدء في وصل المصريين بالغرب وفي فتح عيونهم على حياة جديدة وحضارة جديدة، كان لها أثرها فيما بعد في البعث الحضاري والنهضة الثقافية والتجديد الذي حدث في مصر، ومنذ ذلك العصر ظهرت مذاهب أدبية، فكان كلّ مذهب من هذه المذاهب الأدبية يمثل الاتجاه الفكري والفني والاجتماعي الذي يعكس روح العصر الذي نشأ فيه، ويستجيب لحاجاته ، ويشارك في نشاطه، ويمثّل اتجاهاته ، ويقود إمكاناته، فهو وليد العصر وظروفه، يقول صاحب كتاب (الأدب والنصوص)"كان للأحداث الوطنية والتطور العلمي فكريا وماديا، وللثقافة العربية، ولشعراء المهاجر أثر كبير في دفع حركة التطور والتجديد في الأدب عامة والشعر خاصة ".

ولهذا نستطيع أن نرى بوضوح ملامح هذا التجديد في النقاط الآتية:

1- تطور أغراض الشعر عموما.

2- تطور القالب الشعري.

3- تطور الأسلوب الشعري.

4- تطور الفن الشعري، حيث وجد الشعر القصصي والشعر المسرحي ...

وبناءً على هذا التطور الذي مرّ به الشعر العربي تكوّنت مدارس شعرية يمكن حصرها في:

1. إحياء القديم (مدرسة القديم):

راح الرواد النهضة يستقون من ينابيع الشعر العباسي ويطبعون على غراره، وقد راقهم أسلوب أبي تمام والبحتري والمتنبي فتدارسوا آثارهم وحفظوا أشعارهم، ومالوا إلى المدح والرثاء وإلى كلّ ما هو من أدب المناسبات، وهكذا تقيّدوا بالموضوعات القديمة، وامتاز ذلك الشعر بالدقة في التعبير

والتوفر على المعاني، والمتانة اللغوية، والاستقامة في الوزن، وإن لم يتخلصوا من بعض مخلفات الانحطاط كالتواريخ الشعرية، والألاعيب البديعة والنحوية. وهكذا نجح أولئك الشعراء في التقليد، وأخفقوا في ناحية الابتكار وجعْل صلة بين شعرهم ونفسهم وبيئتهم. وكان من هذه الفئة بطرس كرامة في لبنان، وإسماعيل الخشّاب حسن العطّار وعلى الدرويش في مصر، وأمين الجندي في سوريا

2. بين القديم والحديث (مرحلة المزاوجة الفنية):

لم تمض مدة من الزمن حتّى تنبّه الشعراء إلى أنّ الشعر هو تعبير عن الشعور الذاتي والجماعي فراحوا يعالجونه على هذه الطريقة، ولكنّهم ثبتوا على تقدير القديم فأوردوا شعرهم على أساس الشعر العربي القديم. وهكذا دعاهم الانفتاح على آداب الغرب إلى التجديد في الموضوعات والأخيلة، ودعاهم الأدب العربي القديم إلى التقليد في الأسلوب والمتانة التعبيرية والاحتفاظ بالوزن الواحد والقافية الواحدة في القصيدة الواحدة، وإن جنحوا إلى الإكثار من استعمال ما لان من الأوزان والقوافي، وكان شعرهم في الأغلب شعر مناسبات تجمع قصائده في ديوان من غير وحدة أو غاية.

ومن شعراء هذه الفئة أحمد شوقي الذي كان يتزعم المدرسة الكلاسيكية المجددة والذي استطاع بما أوتيه من قدرات فنية وذهنية أن يزاوج بين التيار العربي وهو التيار الذي سبقه إليه البارودي عميد مدرسة البعث، والتيار الغربي الذي أفاده من دراسته للأدب الفرنسي، وما وقف عليه من شعراء وأدباء فرنسا فحذا حذو فيكتور هيجو في السياسة الوطنية وحذو لافنتين في الحكايات الخرافية وحذو كورني وراسين في الشعر التمثيلي.

ويمكن تلخيص دور شوقي في تطوير الشعر في النقاط الآتية:

1- تركَ المدح واتجه إلى التاريخ في قصيدته (كبار الحوادث في وادي النيل).
2- اتجه نحو المنجزات العصرية.
3- اتجه في شعره اتجاها إسلاميا.

4- ريادة المسرح العربي وتقديم العديد من المسرحيات (علي بك الكبير، مجنون ليلى، مصرع كليوباترا).
5- ولنا أن نذكّر في هذا المقام أنّ بعض مؤرخي الأدب الحديث يعتبرون شوقي وحافظ ومطران إمتدادا لمدرسة البعث التي قادها البارودي وذلك خطأ منهجي شنيع كما يقول حامد حفني داوود كما أنّ شوقي وحافظا ومطران ليسوا من الناحية المنهجية من طراز واحدٍ في الشعر المعاصر، فأما حافظ فهو امتداد حقيقي لمدرسة البعث وتلميذ بِكرٌ لهذه المدرسة لأنّه لم ينهل من مناهل الغرب في شعره كما نهل صاحباه.

وأما شوقي فهو زعيم المدرسة الكلاسيكية المجددة أو التجديد الكلاسيكي، في حين يعدّ مطران من الشعراء المتطورين الذين خطوا خطوة أخرى بعد شوقي حيث لم يقف عند حد المزاوجة الفنية في الأغراض، فقد برز الخيال الغربي في شعره وتفاعلت أحاسيسه مع أحاسيس هذا التيار الجديد .

3. مرحلة التفاعل الفني ويقابها " المدرسة التطورية ":

وهذه المدرسة كانت القنطرة التي سار عليها الشعراء المعاصرين من مرحلة التجديد الكلاسيكي عند أمير الشعراء إلى مرحلة التحرر والانطلاق في مدارس الشعر المعاصر من رومانسية ورمزية وواقعية وغيرها. ويترعم هذه المدرسة في نظر المنهج العلمي الحديث خمسة من الشعراء المتطورين بالشعر المعاصر هم: أحمد محرم(ت1945)، خليل مطران(ت1949)، وعبد القادر المازني(ت1949)، عبد الرحمن شكري(ت1950)، وعباس محمود العقاد (ت1964). أما محرم ومطران فهما من الشعراء الذين تطوروا بالشعر المعاصر، وما المازني العقاد وشكري فقد كانوا يمثلون مدرسة الديوان التي قادها شكري، التي تعدّ همزة الوصل بين الشعر التقليدي وشعر المدارس المعاصرة.

ومما لاشكّ فيه أنّ شعرية شوقي كانت مصدر خير للفن الشعري المعاصر إيجابا وسلْبا، ونعني بـ"إيجابا" الدفعة القوية التي أحدثها شوقي في تطور الشعر المعاصر حين مثّل بأمانة فنية كاملة مرحلة التجديد الكلاسيكي في الشعر المعاصر. وأما "سلبا" فمعناها الحملة الشديدة المغرضة التي أثارها النقاد ضد شوقي.

ومهما يكن من أمر فإنّ يقظة النقد الأدبي في عصر شوقي وما جدّ فيه إلى اليوم كانت بمثابة القوة الدافعة إلى تطور الشعر المعاصر، وظهور طبقة من الشعراء يعنون بنقد الشعر والدعوة إلى التطور، وقد مثّلت ذلك جماعة الديوان التي كان من أهم أسسها الثورة عل الشعر التقليدي، وذلك بدعوتها إلى تجاوز المقاييس التقليدية وتبني مقاييس أخرى أكثر رحابة. وقد كان شكري أول الثائرين على الشعر التقليدي معتبرا أنّ ما وضعه البارودي، ومن جاء بعده من شعراء المدرسة التقليدية لا يصوّر المثل الأعلى ولا النموذج الفني الصحيح لفن الشعر فراح يستن سننا جديدة لهذا الفن مُولياً اهتمامه الأول بالتجديد في القوافي واستخدام الشعر المزدوج (الذي تتساوى فيه قوافي كلّ بيت عكس الشعر التقليدي الذي تتساوى فيه قوافي القصيدة بأكملها)، وكان في هذا الاتجاه ممهدا للشعر الجديد الذي تبنته المدارس المعاصرة.

ويعدّ ديوانه "ضوء الفجر" خير ممثل لهذا الجديد الذي دعا إليه.

أما المازني فلم يكن أقلّ شأنا في نقده شوقي وحافظ؛ إذ اعتبر أنّ معظم معاني أشعارهم مسروقة من معاني القدماء، وأنّهم كانوا أداة في أيدي غيرهم، وأنهم محرومون من عنصر الذاتية في الشعر، وقد بلغت به هذه الروح الناقدة أن تطاول في نقده عليهما، فكتب مقالا نشره في صحيفة عكاظ سنة 1914 خصّ به نقد شعر حافظ إبراهيم مقارنا بينه وبين عبد الرحمن شكري صديقه معْلناً أنّ شعرَ حافظ شعر مصنوع مبني في أكثره على المناسبات، وأنّه موضوعي لا ذاتية فيه، بينما يعدّ

شعر صديقه شكري ممثلا للنفس البشرية وآلامها وآمالها، و هو شعر ذاتي يصوّر شخصية الشاعر ويعبّر عن نفسه الحساسة الجيّاشة.

أما العقاد فقد أخرج سنة 1921 كتاباً جديدا نقد فيه الشعر التقليدي والتقليدي المجدد، مسدداً سهامه بالذات إلى شوقي زعيم المدرسة التقليدية المجددة وسمّاه "الديوان" وقد ساانده في هذا الكتاب صديقة المازني، حيث دعا فيه إلى:

- أنّ الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدده ويحصي أشكالها وألوانها.

- وأنه ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يكشف لك عن لبابه، وعن صلة الحياة به.

- وأنّ وظيفة الشاعر لست في التسابق في أشوط البصر والسمع، وإنما أنء يُودِعَ أحاسيسه وانطباعاته وزبدة ما رآه وما سمعه في نفوس الناس.

- وأنّ وظيفة التشبيه عند الشاعر أنْ يضع في وجدان سامعه فكرة صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسه كما أنّ التشبيه لم يُبتدع لرسم الأشكال والألوان من نفسٍ إلى نفسٍ، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء. وكما تزيد المرآة النور سطوعا، فإنّ الشعر يعكس على الوجدان ما يصفه الشاعر فيزيد الموصوف وجودا، ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده.

النتيجة:

أنه بقدر قيمة هذه الفلسفة الناقدة للفن الشعري المعاصر فإنّ ذلك لا يقلل ولا يوهن من شأن من كانوا مقصودين بهذا النقد (من أمثال البارودي، حافظ وشوقي...).

4- مرحلة التحرر والانطلاق الفني:

وتمثّلها جماعة أبولو، وهي الجماعة التي أخذت على عاتقها النهوض بمدارس الشعر المعاصر، نشأت هذه الجماعة في سبتمبر من عام 1932. وكان صاحب فكرتها أحمد زكي أبو شادي، هذا الذي جمع إليها شعراء من مختلف الاتجاهات.

وقد انتظم فيها معظم الرومانسيين الذين تبلور على أيديهم هذا المذهب، وبدا علي محمود طه وأبو القاسم الشابي أكثر شعراء هذه الجماعة دويا في الأقطار العربية.

ولقد كانت مدرسة أبولو في مصر تعبيرا عن ملامح التطلع نحو الغرب وموازنة آدابه بآداب الشرق.

ولنا أن نسأل لماذا سميت بهذه التسمية إذا أردنا أن نعرف أهداف هذه الجماعة؟

أبولو هو إله الشعر عند الإغريق ومن ثمّ فهو ربّ كل شعر يقال، لا يفرّق في ربوبيته بين شعر وشعر ، ولا بين مذهب وآخر في مجال الفن الشعري، فهذه الجماعة استقت طابعها من إله الشعر المزعوم ، وكأن التحرر الذي عُرف به شعراء هذه الجماعة في مذاهبهم الفنية المختلفة إنما هو وليد هذا الهدف الذي استقوه من "أبولو" إله الشعر المزعوم؛ ذلك لأنّك ترى من بين هؤلاء الشعراء من الكلاسيكية المجددة ، ومنهم من التطورية ومن ذهب في التأثر بآداب الغرب كالدكتور أبو شادي ...، هذا إلى جانب اختلافهم في المشارب والأهواء الفنية . ومن ثمّ فإنّ اختيار هذا الاسم جاء موافقا لما ذهبوا إليه من تحرر في الانطباعات الفنية وتأثر بالمذاهب الفنية المعاصرة، يقول أبو شادي في عدد فبراير من مجلة الجماعة العام 1933عن السر في اختيار اسم إغريقي لهذه الجماعة " بأنّه الرغبة في أن تحمل اسما عالميا فنيا يلائم صبغتها، إنّ أبولو مدرسة أدبية حقيقية ذات أهدف واضحة ومضمون متميز.

وكان أبو شادي يقصد من إنشاء هذه الجماعة أن تكون خاصة بالشعر وللشعر؛ أي أنّ هذه الجماعة أخذت على عاتقها النهوض بمدارس الشعر المعاصر، ومن أغراضها كما أُعلنت منذ ميلادها:

أ- السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا.

ب-مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

ج- ترقية مستوى الشعراء ماديا وأدبيا واجتماعيا، والدفاع عن كرامتهم وحمايتهم من النقاد.

وقد نتساءل هل يمكن تمثيل حركة التجديد في هذه الجماعات فقط أم أنّ ما خفي كان أعظم أثرا وقدرة على تمثيل التجديد في الشعر العربي الحديث؟

نعم كان هناك تجمعات أدبيه أخرى غير الديوان وأبولو كان لها الدور الفعال في إبداعية التجديد في الشعر العربي الحديث، وعلى رأسها:

1- حلقة اسكندر العازار (1855-1916): وقد كانت حلقته "منطلق الرعيل الأول في المذهب الرومانسي؛ إذْ مثّل مع حلقته فئة المخضرمين الذين تأثر شعرهم بالرومانسية الغربية، وذلك عندما كان الأخطل الصغير(بشار الخوري) في مرحلته الأولى مع الفياضيْن مع شبْلي الملاط (1878- 1961)...، وتطالعنا في هذه الحلقة أسماء كثيرة نذكر على رأسها: نكولا فياض، وإلياس فياض، سليمان البستاني، وديع عقل، شبلي ملاط، سليم عازار، بشارة الخوري، هذا الأخير الذي يعدّ النجم الذي سطع نوره من أجزاء الحلقة فنفذ إلى كل قطر .وهنا نفتح قوسا لنقول: لقد تقدم العازار زمانيا في تأثيره الرومانسي على خليل مطران، هذا الذي ثلث منابع رومانسية فكانت فرنسية ، إنجليزيه وذاتية ، وعلى العكس من ذلك كانت رومانسية العازار ثنائية المصدر، ذاتية في الأساس الأول، مسترفدة بالأدب الفرنسي في المقام الثاني.

2- الرابطة القلمية بالمهجر(1920- 1931)

كانت الرابطة القلمية أول مدرسة أدبية تنزع إلى تكوين جماعة ذات طابع خاص في التفكير والتعبير، وكان قطب هذه الدائرة مطران، بينما مثّل فيها مخائيل نُعيمة دور الناقد، ومن أبرز شعرائها جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، ونسيب عريضة، هؤلاء الذين قادوا حركة التجديد في شعر المهاجر، الذي أثرت فيه عوامل نذكر منها:

أ- شعور الشعراء بجو من الحرية الذي لم يتح لهم في الشرق، مما هيّأ لهم الانطلاق إلى آفاق شعرية جديدة.

ب- تفاعل شخصية هؤلاء الشعراء الشرقية مع الغرب الجديد، واتصالهم الوثيق بثقافات أجنبية، وبألوان أخرى تختلف في اتجاهاتها وأساليبها عما ألفوه في الشرق، فظهر أدب فيه ملامح من الشرق والغرب.

ت-حنين هؤلاء الشعراء إلى أوطانهم، وتمسكهم بقوميتهم العربية وارتباطهم بها، ولأنهم لم يجدوا في الغرب كل القيم الشرقية فقد فروا إلى الطبيعة واندمجوا فيها فظهر ذلك جليا في أشعارهم.

3- جماعة الثالوث الرومانسي:

وكان مقرّها تونس، وتألفت من الشابي ورفيقه محمد البشروش ومحمد الحليوي، وقد اتخذت هذه الجماعة من الرومانسية مذهبا واتجاها.

4- عصبة العشرة:

وكان مقرّها لبنان، وقطبها ميشال أبو شهلا وأحد دعائمها الشاعر إلياس أبو شبكة والشيخ خليل تقي الدين وفؤاد حُبيش، وقد استمرت هذه الجماعة ثلاث سنوات، فشنّت حربها على القديم وعلى شيوخ الأدب وكلّ أديب جاوز الأربعين. يقول عنها أبو شبكة: " أن عصبة

العشرة صممت على أن تخدم الأدب العربي عن طريق النقد وغير النقد. وقد جعلت اجتماعاتها في مقر جريدة (المعرض) فلما أوقفت انتهى عهد العصبة الذهبي".

وهكذا نجد أن الأدباء في تلك المرحلة كانوا يميلون إلى التكتل والتجمع في جماعات أدبية وروابط توَحّد بينهم نظرة كلية إلى طبيعة العمل الأدبي وأدواته.

المحاضرة الرابعة: مفهوم الشعر عند البارودي

مما لا شك فيه أنّ البارودي سلك في تكوين ثقافته الأدبية وشحذ ملكته الشعرية الطريق الطبيعي؛ وذلك بحفظ الجيد من كلام العرب، واستظهار حكمهم وأمثالهم، ودراسة تاريخهم وعاداتهم، فلا عجب أن جاء مذهبه الشعري متأثراً بمذهبهم فهو يرى "أنّ لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوَةِ الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صفيحة القلب، فيفيض بلألئها نورا يتّصل خيطه بأَسَلَة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلجُ بها الحالك ، ويهتدي بدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشْوَةِ التعسُّف، غنياً عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفه الشعر الجيد، فمن آتاه الله منه حظاً وكان كريم الشمائل، طاهر النفس، فقد ملك أعنَّة القلوب، ونال مودة النفوس ، ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلاّ تهذيب النفوس وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسْرح وارتباً الصهوة التي ليس دونها لذي همة مطمح".

وعلى غموض هذا التعريف؛ لأنّ صاحبه" لفّه في ثوب كثيف مزخرف بالمجازات والاستعارات، ولم يحدده تحديدا علمياً"، فقد حدّد فيه مراحل إبداع النص الشعري، الذي يمرّ حسبه بمراحل متتابعة، الأولى ومضة الابداع في العقل، والثانية : انتقال أثر الومضة إلى القلب، والثالثة : بلوغ الأداء اللفظي ممثلا في اللسان، وهذا يعني أنّ عملية الإبداع الشعري تتمّ عبر مسارات ثلاثة: عقل، قلب، فلسان، هذا التتابع المرحلي الذي تتناسل عبره عملية الابداع الشعري، يعبّر عن رؤية تحافظ على الحدود والمسافات بين الأشياء؛ إذ لابد من مرحلة تتبعها مرحلة، ولابد أن تكون الأولى سابقة والثانية لاحقة . هو شكل من أشكال النظام يتحكم في التفكير التقليدي، ويتجلى في استخدام حرف العطف "الفاء" في (فتنبعث، فيفيض، فينفث) التي تفيد الترتيب والتعقيب، بحيث يكون الأول سابقا والثاني لاحقاً بلا مهلة بينهما. وربما هذا ما عناه عمر الدسوقي حين قال:" وهو يعني

خطرة ذهنية ينفعل لها الفؤاد، فيتحرك اللسان معبرا عن خلجاته" على أنّ الخطرة الذهنية "تأتي من نظرة مثلا إلى شيء جميل، أو شيء يبعث الرثاء والأسى، وقد تكون خطرة ذهنية مجردة عن الأثر الخارجي ".

فالبارودي في هذا التعريف يذهب إلى ما ذهب إليه الجاحظ من أنّ الشعر لا يجد طريقه إلى اللسان إلا بعد أن يأتلق وميضه بفعل الموقف الشعوري الذي يتفاعل في نفس الشاعر ووجدانه، وإلاّ فهو مجرد كلام موزون كما يؤكد ذلك شوقي في قوله:

"والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيع وأوزان".

والشعر الجديد في رأي البارودي هو ما كان "قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشْوَةِ التعسُّف، غنياً عن مراجعة الفكرة"، وهذه صفة الشعر الغنائي، وهي سمة الشعر العربي غالبا، ليس فيه تعقيد الفكرة ، وحشد القضايا المنطقية، والفكر المجرد عن الشعور والإحساس، والمعاني الموغلة في العمق والآراء الفلسفية، كما نرى ذلك عند أبي تمام والمتنبي أحيانا وأبي العلاء كثيرا، وهو مذهب شعراء العصر الحاضر، فالشعر كما يقول عمر الدسوقي "ينادي القلوب، ويهزّ العاطفة ، وتطرب له النفس ، وليس معنى ذلك أن يكون الشعر أجوف من المعاني وإلاّ كان هراءً" .

وهو عند البارودي له وظيفة يمكن تلخيصها في:

- تهذيب النفوس.

- تدريب الأفهام.

- وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق.

ومما لاشك فيه أنّ البارودي له آثارا تجديدية في الشعر العربي لا يمكن إنكارها، ويكفيها قوة أنّ يعرضها المنهج العلمي الحديث في صورة تجريبية لا تقبل الجدل؛ ذلك أنّ البارودي قد استفاد من الشعر الجاهلي فاطلع على تراثه وقرأ في تضاعيف كتبه ودواوينه فأحيا ما لحقه من مواتٍ وما أصابه من بوار وكسادٍ في السوق الأدبية ، وقد كان الشعر في هذا العصر مقبوراً مهجوراً لا تحيط به إلاّ بطون الكتب، وكان الشعراء في ذلك العصر لا يعنون بدراسة مسائله أو الانتهال من بحاره الزاخرة ومنابعه الأولى، فجاء البارودي واستطاع بثاقب فكرة وثقافته أن يبعث الشعر العربي القديم من مرقده وبذلك أعاد للشعر العربي سابق صولته وأهدى إليه عنفوانه وقوته. لذلك "يعدّ البارودي باعث النهضة الشعرية في العصر الحديث ، كيف لا ؟وهو الذي أعاد له ديباجته القوية وفصاحة عبارته ومتانة قوافيه، ، وخلّصه من كلّ تلك القيود الأغلال التي كان يُرْسفُ بها إبّان عصور الضعف من حُلى لفظية ومعنوية يختفي وراءهما المعنى الغثُّ والفكرة المبتذلة ، كما جدد في كثير من أغراضه على غير مثالٍ سابق من معاصريه، وضرب نماذج صالحة لمن أتى بعده من الشعراء في أبواب الوصف والشعر السياسي، والهجاء الاجتماعي، والرثاء والمديح كما أظهر أنّ للشاعر رسالة سامية ، وهي التعبير بإخلاص عن خلجات نفسه وتجاربه في وضوح وقوة، كما خلّص الشعر من الوصمة التي لحقت به آماداً طويلة وهو أنّه وسيلة للتكسب، فترفّع عن المديح الباطل والهجاء الشخصي وقال:

والشعر زين المرء مالم يكن وسيلة للمدح والذام

وللتنويه فإنه على الرغم من أنّ البارودي نهج نهْجَ الأقدمين في شعرهم، من حيث الغرض والأسلوب، وبناء القصيدة، فإنّ شخصيته كانت متميزة تمام التميز ، ومثّل عصره وبيئته في وضوح وجلاء، وهو إنْ لم يُفدْ من كلّ الثقافات الموجودة في زمنه ومن اللغات التي عرِفها فائدة كبيرة ذات أثرٍ واضح في شعره ومذهبه إلاّ أنّه عوّض هذا النقص بصدق عاطفته، ووضوح شعره وإحساسه

ونصاعة بيانه، وبمحاولته التجديد قدْر استطاعته في معانيه وأخيلته وموضوعاته، وله قطع في الوصف تقف جنبا إلى جنب مع كثير من الأدب العالمي، وحسبه في ذلك فخرا أنْ يقول فيه الدكتور هيكل في مقدمة ديوانه:" إنّ شعر البارودي كان في عصره جديدا كله، كانت محاكاته للأقدمين جديدة، وكانت معارضته إياهم جديدة، وكانت رياضة القول على مثالهم جديدة، فقد هوى الشعر العربي قبله إلى درك من الانحلال جعله بالنسبة إلينا نسْيًا منسيا".

وعليه فـ "اعتبار البارودي مقلدا صِرْفاً لا يستقيم لسببين اثنين:

الأول إجادته في أغراضه الشعرية ومطابقتها لواقع الحياة.

الثاني: أنّ نفسه -بما فيها من استعداد وراثي ولما يحيط بها من أجواءٍ دافعة- أُشربت أساليب هؤلاء الشعراء حتى صارت طريقة البارودي أشبه بمشاعر الجاهليين المنبعثة من النفس بلا قصدٍ ممجوج وتكلفٍ ممقوتٍ ".

ومن هنا كما يقول حفني داوود:" نقضي بما قضى به المنهج العلمي الحديث، إنّ البارودي بعث الشعر العربي الحديث من رقدته وإن لم يجدد فيه" على مستويات أوسع، وإنما طال التجديد الأغراض الشعرية. ولقد "أثّر البارودي في الشعراء الذين أتوا بعْده تأثيرا كبيرا واتخذوه نموذجا يُحتذى به ومثلاً يتطلعون إلي، من أمثال: صبري وحافظ إبراهيم، والرافعي، وأحمد نسيم وعبد الحليم المصري، ومحمد عبد المطلب، وأحمد محرم، وأحمد الكاشف والجارم وغيرهم، وتتميز هذه المدرسة بالرصانة، وقوة الأسلوب، وسلامة القافية ومتانتها والاحتفاء بالنغم الموسيقي واللفظ المنتقى ووضوح المعنى والصورة، والسير على نهج الأقدمين في أسلوب القصيدة وأغراض الشعر إلاّ ما اقتضته ظروف البيئة والعصر والحوادث. ولم يفكّر واحد في أن ينتكس شعره فيرجع إلى عصور الضعف وقلّد شعراء البديع، إلاّ ما ندر في شعر إسماعيل صبري".

ولقد سار تلاميذ البارودي على نهجه واعتمدوا على التعلم منه بإحدى الطرق الآتية:

1- المشافهة: وهذا تسنى لحافظ وشوقي في مصر.

2- المراسلة: وهذا تسنى لأمثال شكيب أرسلان في سوريا والزهاوي في العراق.

3- متابعة وقراءة ما نشر في الوسيلة الأدبية من شعر البارودي، لأنّ البارودي كان تلميذ المرصفي بل المثال التطبيقي الأمثل لما دعا إليه في كتابة الوسيلة الأدبية.

المحاضرة الخامسة: التعريف بكتاب الوسيلة الأدبية

الوسيلة الأدبية* إلى العلوم العربية هي "كتاب جمعه الشيخ حسين المرصفي** نهاية الفرن التاسع عشر في الأدب وعلّق على قضايا"، حيث "عرض فيه علوم العربية عرْضاً جديداً بأسلوب جديد وبخاصة علوم البلاغة مبينا منزلة كلّ منها في نقد الكلام، ولم يكتف بهذا بل حاول التطبيق النقدي، وصحّح كثيرا مما أخطأ فيه القدماء، وكان له ذوق مرهف لمعرفة مواطن الحُسن في الكلام".

وقد كان لهذا الكتاب مكانة مرموقة في النقد والدراسة الأدبية؛ ذلك أنّ المرصفي خلّص القيم الأدبية من أسر البلاغة والبديع على النحو الذي كانت عليه في مصر منذ قرون، حيث نزل بالبلاغة إلى مكانها في عالم الأدب، فجعلها الوسيلة بعد أن كانت غاية مقصودة لذاتها، وهنا يقع سرّ الاحتفاء بالبارودي فهو الجانب التطبيقي الحي للنهج الأدبي الذي اصطفاه المرصفي ودعا إليه.

ومما لا شك فيه "أنّ البارودي صبغَ مواهبَ من بعده بصبغته، وطبعها بطابعه، وحسْبُه من وراء ذلك جميعه أنّه حمل الناس من بعده على النهج العربي القويم "، وحسبُنا في ذلك اعتراف الرافعي بذلك في قوله: "وليس السرّ في هذا الكتاب، ويعني كتاب الوسيلة الأدبية، ما فيه من فنون البلاغة ومختارات الشعر والكتابة، فهذا كلّه كان في مصر قديما ولم يُخرج لها شاعراً كشوقي(...) ولكن السرّ ما في الكتاب من شع البارودي لأنّه معاصر والمعاصرة اقتداء ومتابعة على صواب إن كان الصواب، وعلى خطأ إن كان خطأ (...)فكل ما في الكتاب أن ينقُل روح المعاصرة إلى روح الأديب الناشئ، فتبعثه هذه الروح على التميُّز وصحة الاقتداء، فإذا هو على ميزة وبصيرة، وإذا هو على الطريق التي تنتهي به إلى ما في قوة نفسه، مادام فيه طبع وذكاء ".

---

*- طبعته نظارة المعارف في سنة 1879في مجلدين .

* *- حفظ القرآن ، وبرع في علوم اللغة العربية وآدابها وعرف منطق أرسطو وفلسفته، وتعلّم وهو الكفيف اللغة الفرنسية على طريقة براي .

وإذا كان القِدم يضفي بطبيعته على التراث شيئا من الجلال يسوّع في النفوس القُعود عن التحدي والمطاولة، فإنّ البارودي يرجع لهُ الفضل في هتك هذا الحجاب وقطَعَ دابر الاستحالة في النفوس يقول شكيب أرسلان:" وعلمْنا أنّ في المعاصرين منْ قدَرَ أن يُضارع الأولين وأنْ يُساميَ بنفسه أنفسهم، وكنا منْ قبلُ نَظُنُّ الاولين غاية لا تُدرك".

فإذا كانت هذه هي مكانة البارودي بين معاصريه فإنّ مكانة الكتاب وصاحبه الذي تبنى نشر أفكاره (الوسيلة الأدبية) وأشاد بالمذهب وصاحبه كانت أشدّ رموقا وعلواً، ويكفي في ذلك اعتراف شكيب أرسلان لها في قوله:" وأحْيَت (الوسيلة) للأدب العربي دولة جديدة بعْد أنْ كان الناس يظنون أنّ الشعر هو عبارة عن النكتة، وكان جُهادى الشاعر من المتأخرين أنْ يضمّن كلّ بيت نكْتة من أدب أو تاريخ أو مثلٍ سائر أو تورية او استخدام طباق أو مقابلة ..."، وهو قول يؤيّده واقع البحث والنظر. فالمرصفي استهدف إحياء النهج العربي، وهو ما وسمه"بالكلام العالي"ولا سبيل إلى هذه الغاية إلاّ ترسُّم آثار التراكيب العربية، وتتبُعَ هيئاتها حتى ترسخ في النفس، وينطبع بها الذوق صنيع البارودي، فكان من أمره ما أشرنا إليه.

ووقوفاً على مدى سيرورة الوسيلة الأدبية ومكانتها في نفوس الأدباء يكفي أن نشير إلى أنّ الرافعي يقول: "ولد حافظ إبراهيم عام 1871م وكان الكتاب الأول الذي هداه إلى سر الأدب، وأرهف ذوقه وأحكم طبيعته، هو كتاب الوسيلة الأدبية، الذي قرأَ فيه حافظ خلاصة مختارة محققة من فنون الأدب العربي في عصوره المختلفة، ودرس ذوق البلاغة في أسمى ما يبلغ بها الذوق".

ويقول السوربوني: "وقد كان لكتاب (الوسيلة الأدبية) الذي طبعته نظارة المعارف..أكبر الأثر في تكوين الشعراء المعاصرين في أواخر القرن التاسع عشر."

فالظاهر إذاً، أنّ (الوسيلة الأدبية) للمرصفي بما فيها من شعر البارودي أنشأت أكثر من شوقي وحافظ على حدّ تعبير شكيب أرسلان، بل أسهمت في تكوين الشعراء المعاصرين في أواخر القرن التاسع عشر على حد تعبير السوربوني (محمد صبري).

إذاً، فكتاب الوسيلة الأدبية تتلمذ عليه العديد من رواد النهضة الأدبية في مصر، سواء من أقام هذه النهضة الأدبية على أساس بعث التراث العربي القديم والرجوع إليه بدلا من الزخرفة الخاوية، التي آل إليها الأدب العربي في العصور الأخيرة، أو من كان يقيم الشعر على أسس غربية، يقول البارودي في أستاذه المرصفي:

بَلوْتُ ضروب الناس طُرًّا، فلم أجدْ سوى المرصفي الحَبر في النّاس كامل

همام أراني الدهـــــــر في طيّ بُردة وفقّهني حتى أثقـَـــــــاني الأماثلُ

ومما تجدر الاشارة إليه في هذا المقام أنّ المرصفي في هذا الكتاب أشار قبل العقاد بنصف قرن تقريبا إلى الوحدة العضوية في القصيدة العربية بقوله في معرض الموازنة بين قصيدة لأبي نواس وأخرى معارضة لها للبارودي : " انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتاً بيتاً تجدْ ظروف جواهر أُفردت كلّ جوهرة لنفاستها بظرف، ثمّ اجمعها وأنظر جمال السياق وحسن النسقِ فإنّك لا تجدُ بيتاً يصحّ أن يقدَّم أو يؤَخّر ولا بيتين يمكن أن يفصل بينهما ثالث، وأَكِلُكَ إلى سلامة ذوقكَ وعلو همّتك إنْ كنت من أهل الرغبة في الاستكمال لتتبع هذه الطريقة المثلى ".

وقد استفاد البارودي من هذا الكلام فالتفت إلى الوحدة العضوية حيث قال في مقدمة ديوانه عن الشعر الجيد: " وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة."

وتتجلى الوحدة العضوية على سبيل المثال لا الحصر في قصيدة البارودي (طيف سميرة)، وقصيدته التي رثى فيها صديقيه حسين المرصفي وعبد الله فكري.

المحاضرة السادسة: مفهوم الشعر عند جماعة الديوان

مداليل ودال واحد:

تعددت الاسماء التي أطلقت على الاتجاه الأدبي الذي التزم به كلّ من عباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، وعبد القادر المازني، في أوائل القرن الماضي تعددا ملحوظا فتارة سمي باسم "الحركة التجديدية" أو "حركة تجديد الأدب" أو "مدرسة التجديد" في الأدب العربي، أو "الدعوة التجديدية " في الادب العربي، كلّ ذلك في مقابل حركة البعث الأدبي التي تولاها البارودي ثمّ شوقي وحافظ وغيرهما.

وتارة سمي باسم المدرسة المصرية الجديدة في الأدب أو دعاة الجديد أو انصار الجديد، وتارة سمي باسم "مدرسة الديوان" أو "دعوة جماعة الديوان"، وذلك نسبة إلى كتاب الديوان في الأدب والنقد الذي أصدره العقاد والمازني عام 1921م حاملا أسس الدعوة إلى تجديد.

والحقيقة أنّ كل هذه الأسماء تصدق على هذه الحركة، فما لاشك فيه أنها أضافت جديدا إلى الأدب العربي، ولذلك فهي حركة جديدة أو تجديدية، ولكن وصفها بالجديدة أو التجديدية لا يفرق بينها وبين أي حركة تجديدية أخرى لأنّ كل مضاف إلى الأدب يعتبر جديدا سواء كان فكرة أم قالباً وسواء أغنى الكيان الأدبي أم أخلّ به.

وإنما الاسم المميز لهذه الحركة والذي يمكن الاعتماد عليه في إبرازها دون أن يتوارد إلى الذهن غيرها من الحركات الأخرى هو جماعة الديوان أو مدرسة الديوان، وهو الاسم الجامع المانع كما يقال الدال على هذه الحركة الجديدة أو التجديدية في الأدب.

إذاً، "جماعة الديوان" أو "مدرسة الديوان" هو مصطلح لفظي يطلق على الاتجاه الأدبي الذي التزم به كل من العقاد وشكري والمازني، وذلك نسبة إلى كتاب الديوان الذي صدر منه جزءان

متواليان في يناير ثمّ فبراير من عام 1921م، ولم تصدر الأجزاء الثمانية الباقية التي وعد العقاد والمازني بإصدارها على التوالي مما يؤكد أنّ الرؤية النقدية التي من المفروض أن يمثلها الكتاب لم تتحقق.

وقد أحدث هذا الكتاب الصغير ضجة كبيرة في الجو الأدبي والشعري في مصر والعالم العربي؛ وكان له تأثيره على شوقي والمنفلوطي، وغيّر من نظرية عمود الشعر القديمة. وعلى الرغم من أنّ شكري فارق زميليه وتركهما وحدهما في الميدان إلاّ أنّه يعدّ رائد هذه المدرسة، وإمامها الذي اقتدت به، وهؤلاء الثلاثة ثقافتهم كانت إنجليزية، ووجهتهم كانت هي الأدب الإنجليزي.

وقد ذكر العقاد في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) " أنّ ثقافة مدرسة شعراء الديوان كانت تتناول كل الثقافات العالمية عن طريق الأدب الانجليزي، وأنها استفادت من النقد الإنجليزي، فوق استفادتها من الشعر وكلّ فنون الأدب الأخرى، وأنها اتخذت (هازليت) أمامها في النقد، وكان مرجعها الأول هو مجموعة (الكنز الذهبي)، وهي مختارات من الشعر الإنجليزي من عصر شكسبير إلى نهاية القرن التاسع عشر.

وقد قرر العقاد في كتبه ومقالاته أنّ مدرسة الديوان هي أول حركة تجديدية في الشعر العربي الحديث، وأنكر فضل مطران على حركات التجديد هذه، وكانت ثقافة مطران فرنسية، وذكر العقاد كثيراً أنّ شوقيا وحافظا تأثرا به وبمدرسة الديوان، وقد يكون ذلك على وجه المبالغة لا غير.

ومن حيث كان مطران يتزعم الدعوة إلى الشعر الموضوعي كانت مدرسة الديوان تدعو إلى الجانب الذاتي أو الغنائي، فشعرها هو شعر الوجدان الذي يعبر عن ذات الشاعر وشخصيته أبلغ تعبير وكتبَ شكري على صدر الجزء الاول من ديوانه الذي سماه "ضوء الفجر "وكان يتمثل هذا الشعارة في بيته المشهور:

ألا يا طائر الفردو س إنّ الشعر وجدان

ومن نظرية الشعر الوجداني عند هؤلاء الثلاثة انبثقت الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات الشاعر وشخصيته، وأن يبعد عن المناسبات، وأن يغلب عليه طابع الألم والأنين وحب الطبيعة وتصويرها، وأن تسوده وحدة عضوية كاملة، ويعبّر عن تجربة شعرية عميقة، وأدخل المازني في تعريف الشعر العاطفة والخيال، واتجه العقاد إلى شعر الفكرة وأخذ المازني على شعر شوقي ومدرسته، تفكك الوحدة العضوية في قصائدهم وإغراقهم في شعر المناسبات، وفي التقليد للقدماء.

وقد اختار العقاد شوقي ليجري عليه الأسس النظرية لمذهبه النقدي بصورة تطبيقية، غير أنّه استخدم أسلوب التجريح البعيد عن الموضوعية ، وقد ركّز العقاد في نقده التطبيقي على قصيدتي شوقي في رثاء محمد فريد وعثمان غالب فاتهمه بفساد الذوق وعقم الفكر والسخافة والغثاثة، وضعف الملكة الشعرية ، ثمّ انتقل بعد ذلك إلى نقد النشيد القومي وقصيدته في استقبال أعضاء الوفد، أما في الجزء الثاني من الديوان فيتناول قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل وكذا قصيدته في رثاء الأميرة فاطمة ، واصفا شوقي في كلّ ما حلله بفساد المنهج الشعرية التقليدي ، وابعد عن التعبير الصادق عن النفس إزاء الحياة والكون.

وأنّ القصيدة عنده ليست بنية حية متماسكة، وأنّ سماته الشخصية غير واضحة في شعره، وقد اتسمت الآراء النقدية التي طبّقها العقاد على شوقي بـ:

1- أنّها في جانبها النظري تمثّل نزعة إلى التجديد بحيث يكون الشعر بعيداً عن التكلف والصناعة ويكون مستمداً من الطبع.

2- أنّ العقاد جنح إلى المبالغة في التطبيق وخرج عن حد الموضوعية إلى التهجم الشخصي.

3- أنها لا تمثّل الأصول النقدية الكاملة لمدرسة الديوان بل إننا لا ينبغي أبداً أن نعدّ كتاب الديوان ممثلا تمثيلا صحيحا للأصول النقدية لهذه المدرسة. ولابد أن نلتمس هذه الأصول فيما توزع من آراء في كتابات وأحاديث شتى لأصحاب هذه المدرسة.

- الأسس النقدية لمدرسة الديوان:

- من أهم الملامح النقدية التي حددتها مدرسة الديوان، صدق التجربة الشعرية، وقد أفاض العقاد في تحليلها في مواضع مختلفة من كتاباته، فهو يراها تآلفاً بين الطبيعة الفنية ونفس الشاعر.

- إعطاء الخيال الدور الكبير تأكيدا لما ذهب إليه الرومانتيكيون في الغرب من أنّ الخيال ليس وسيلة لبناء العالم الفني فحسب بل هو المنفذ إلى الحقيقة، ولعل شكري هو من أرسى هذا المفهوم النقدي للخيال في هذه المدرسة، فهو ممتزج بالعقل وبالحقيقة الواقعية.

- ضرورة الحفاظ على فصاحة اللغة والأخذ بالتراكيب الصحيحة فيها، وقد أخذ العقاد على جبران في قصيدة (الكواكب) كثرة الأخطاء اللغوية وضعف التراكيب، بل استهجن على الشعر أن يكون جاهلا بلغته تماما كما استهجن على الآخرين أن يكونوا مقلدين.

- إذا افتقدت القصيدة الصدق في الوجدان غابت عنها الوحدة. ويعدّ هذا المطعن الأساس الذي صال فيه العقاد في تناوله شعر شوقي، إذ قال إنّ قصائده مجموعة أفكار لا تشكل وحدة.

- إرسال القوافي وتعديل الأوزان في الشعر الموضوعي لكي يستوعب المقاصد الشعرية، وذلك كان موقف العقاد من موسيقى الشعر العربي الذي غيّره فيما بعد مؤكدا أنّ انتظام القافية منعة موسيقية تخفُّ لها الآذان وانقطاعها بين بيت وآخر شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطّرد عليه.

وعليه فإذا كانت للديوانيين نظرتهم الخاصة، فقد كان اتجاههم التجديدي نقطة ضوء بددت كثيرا من ظلام الجمود النقدي في عصرهم وفتحت الطريق لآفاق من التطور والتغير الذي أصاب الحياة الأدبية في مصر والعالم العربي.

وإذا كان عبد الرحمن شكري هو الزعيم الحقيقي لمدرسة الديوان فإنّ العقاد هو الركيزة الأساسية فيها وبه عرفت وأخذت مكانها في تاريخ الفكر النقدي الحديث، ومن أجل ذلك سنعرض لرؤيته الشعرية.

- نظرية الشعر عند العقاد:

تحامل العقاد على شعراء المعارضة والتقليد للقدماء ودعا إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات الشاعر وشخصيته، وإلى أن يبعد عن المناسبات، وأن يحمل طابعا وجدانيا متميزا، يعبّر الشاعر به عن تجربة عميقة، وتسود القصيدة وحدة عضوية متنامية، وفي رأيه أنّ شخصية الشاعر هي كلّ شيء في الشعر، وأنّ الشعر ما أشعرك بعظمته وقوته، فهو النموذج الامثل.

ويؤكد العقاد أنّ الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة:

أولها:

أنّه قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية أو صناعية، فيحتفظ الشعر بقيمة الكبرى إذ ترجم إلى لغة من اللغات.

ثانيها:

إنّ الشعر تعبير عن نفس صاحبه، فالشاعر الذي لا يعبّر عن نفسه صانع وليس ذا شخصية فنية.

ثالثها:

إنّ القصيدة بنية حية، ولسيت أجزاء متناثرة، يجمعها الوزن والقافية.

ويرى العقاد أنّ المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر، هو ارجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، فذلك هو شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانيا تعود إليه المحسوسات، كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهور إلى عنصر العطر، فذلك هو شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية.

ودعا العقاد إلى التجديد في المضمون، وليس ذلك باختيار الموضوع الجديد بل بالمضمون الجديد، ولم يبال بالشكل، وإن اعتد فيه بالقدرة اللغوية والموسيقى الشعرية.

كما رأى أن عصرية الشاعر ليس المعوّل فيها على وصفه للاختراعات العصرية، بل المعوّل فيه على كيفية الوصف ووجهة النظر، وأن يترجم الشاعر عن زمنه. واشعر إذا أشعرك بعظمته وقوته فهو النموذج الذي يجب أن يحتفى به.

والشاعر عند العقاد هو المتحرر من آسار التقليد، وهو الذي يدرك الدنيا كلّها في صورة تختلف عن سائر الصور، وهذا هو ما يعنيه بفلسفة المشاعر. كما أنّ الشاعر عنده ليس هو من يأتي برائع المجازات، إنما هو من تتوفر فيه مزية الطبيعة الفنية، التي تجعل فن الشاعر جزء من حياته، وفي رأيه أنّ شوقي ارتفع بشعر الصنعة، وهبط بشعر الشخصية، ويعتبر شعره خلوا من الملامح الشخصية.

والشعر عنده هو الحياة، والحياة هي الشعر في أجمل مفهومه، فهو صوت الحياة وأغنيتها الكبرى.

الحب والشعر ديني والحياة معا

دين لعمرك لا تنفيه أديان

والشعر ألسنة تُفضي الحياة بها

إلى الحياة بما يطويه كتمان

مادام في الكون ركن للحياة يُرى

ففي صحافته لاشكّ ديوان