# الهامش والمتن

# (١)

كان عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) واحداً من كتاب مصر ونقادها وشعرائها فيما بين ظهور أول مقال له فى جريدة «الجريدة» (١٧/٦/١٩٠٧) حتى وفاته فى مارس ١٩٦٤[١]. ولكنه كان واحداً من ثالوث الديوان أيضاً، عاش بعد رحيل المازنى (١٩٤٩) وشكرى (١٩٥٨). بل تميز عنهما بأنه ظل يواصل كتابة الشعر ونشره، بعدما توقف شكرى والمازنى عام (١٩١٩) اللهم إلا قصائد متفرقة للمازنى وشكرى جُمعت كديوان زائد فى ديوان المازنى وديوان عبد الرحمن شكرى فيما بعد وفاتهما. بل استطاع العقاد عام صدور كتاب الديوان فى الأدب والنقد (١٩٢١) أن ينفرد بنقد الشعر، وتفنيد مذهب شوقى وتحليل بعض نصوصه، بينما انشغل المازنى ـ فى الكتاب ـ بالهجوم الثأرى على عبد الرحمن شكرى، والمنفلوطى.

كما أن الأيام التى أعقبت صدور كتاب الديوان أعطت الفرصة كاملة للعقاد وشعره ونقده؛ فقد خرج شكرى من جماعة الديوان وانزوى فى الإسكندرية. واهتم المازنى بالقصة والرواية والمقالات السياسية، وبهت عنده نقد الشعر بل كتابة الشعر أيضاً. أما (العقاد) فمنذ نشر قصيدته «أسحار آيار» فى الجريدة (٢٦/٥/١٩١٠) لم ينقطع عن كتابة الشعر حتى عام وفاته، بل ظهرت دواوينه تباعاً حتى وصلت إلى عشرة دواوين، تبدأ بـ «يقظة الصباح» عام (١٩١٦) ثم «وهج الظهيرة» عام (١٩١٧)، ثم «أشباح الأصيل» عام (١٩٢١)، ثم «أشجان

(١) عباس محمود العقاد، العدد الخامس، المجلد الأول، الطبعة الأولى، ١٩٨٣.

الليل» ضمن ديوان العقاد، الذى يحوى الدواوين الأربعة كلها عام (١٩٢٨)، ثم ديوان «وحى الأربعين» عام (١٩٣٣). وأعيد نشر هذه الدواوين الخمسة فيما بعد عام (١٩٧٣) بالهيئة المصرية العامة للكتاب.

ثم يأتى الديوان السادس «هدية الكروان» عام (١٩٣٣) و«عابر سبيل» عام (١٩٣٧) ثم «أعاصير مغرب» عام (١٩٤٢) ثم «بعد الأعاصير» عام (١٩٥٠).

وأخيراً نختتم هذه الأعمال الشعرية بديوان «ما بعد البعد» إعداد عامر العقاد، والذى صدر ـ بعد وفاة عباس العقاد ـ عام (١٩٦٧) وفيه فصول نثرية ومقالات.

وقد طبعت هذه الدواوين العشرة فى مجلدين تحت اسم «ديوان العقاد»، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، مصدرة بمقدمة طويلة تدافع عن العقاد، بتفنيد التهم التى وجهت إليه وإلى شعره، كتب هذه المقدمة أحمد إبراهيم الشريف وأرخها بـ «٢٢/ ٢/ ١٩٧٢» وهو عام صدور هذه الأعمال الشعرية الكاملة. وهى الطبعة التى نعتمد عليها فى هذا البحث.

وقد ساعدت الكتابات النقدية التى كتبها العقاد عن الشعر بعامة، وعن شعر بعض الشعراء المجددين بخاصة، فى شحذ همة العقاد الشعرية. فقد أراد أن يكون أشعر شعراء عصره، بما فيهم شوقى (ت ١٩٣٢) بل حاول طه حسين أن يبايع العقاد بإمارة الشعر فيما بعد هذا التاريخ. واستمرت معركة العقاد الشعرية والنقدية طوال نصف قرن، أو يزيد قليلاً (١٩١٠ ـ ١٩٦٤).

فمن يتابع ما كتبه العقاد للموجة الرومانسية الأولى ـ التى شكلت المدرسة الرومانسية فيما بعد ـ يرى أنه كان يؤسس اتجاهاً شعرياً جديداً للشعر العربى فى النصف الأول من القرن العشرين؛ إذ كانت مقدمته المهمة لديوان شكرى «لآلئ الأفكار» عام (١٩١٣)، ومقدمته لديوان المازنى «الجزء الأول» عام (١٩١٤)، ثم مقدمته لكتاب مدرسة «الغربال» عام (١٩٢٣) مروراً بالكتاب العمدة للعقاد «الديوان» عام (١٩٢١).. تدل على أنه كان يكتب شعره ونقده من منطلق واحد، هو هدم القديم وتأسيس الجديد.

فقد أصدر بالتوازى مع هذه الكتابات النظرية المهمة ثلاثة دواوين شعرية هى

«يقظة الصباح»، و«وهج الظهيرة»، و«أشباح الأصيل»، بل أصدر ـ بالتوازى مع كل هذا ـ خمسة كتب هى: خلاصة اليومية (١٩١١)، والإنسان الثانى أو المرأة (١٩١٢)، والشذور (١٩١٥)، ومجمع الأحياء (١٩١٦)، والفصول (١٩٢٢).

وكتب مع هذا النتاج كله مئات المقالات النقدية والسياسية والاجتماعية والفلسفية؛ إذ بين أول مقالة (١٧/٦/١٩٠٧) وآخر مقالة فى عام (١٩٢٣) ترصد له ببليوجرافيا (السكُّوت) أربعمائة وثلاثاً وسبعين مقالة؛ مما يدل على أن هذه الفترة القصيرة هى بؤرة عمل العقاد (وزميليه)، ففيها كتبوا ما عرفوا به من شعر ونقد وكتابة.

كذلك أصبح واضحاً (وقد اهتموا جميعاً بكتابة مقالات عن شعراء التراث العربى الممتد من العصر الجاهلى حتى نهاية العصر العباسى) أنهم جميعاً يتحركون على عدة محاور:

**أولها**: تراث العرب الشعرى خلال ثمانية قرون.

**ثانيها**: تراث الفرس والمتصوفة بعامة.

**ثالثها**: تراث الغرب الشعرى والانجليزى منه بخاصة.

**رابعها**: كتابة شعر عربى معاصر، فيه من كل هؤلاء، ويتميز بروح عصرية وأسلوب خاص لصاحبه وتظهر فيه الذات الشاعرة متميزة بروحها الخاص.

وتظهر هذه المحاور فى شعر ونقد جماعة الديوان كلها، ولكن العقاد يثبت أنه يكمل الطريق وحده، بعد عام صدور الديوان؛ إذ صدر آخر ديوان لشكرى عام (١٩١٩)[١]. وأصدر المازنى آخر ديوان فى حياته وهو الجزء الثانى من ديوانه عام (١٩١٧)[٢]، فى حين كان ديوان العقاد الثالث عام (١٩٢١) أى: بعد توقف شكرى بثلاثة أعوام، وتوقف المازنى بأربعة أعوام تقريباً. بل يزيد العقاد على ذلك

(١) عبد الرحمن شكرى، العدد الثالث، الطبعة الأولى، ١٩٨٠.

(٢) إبراهيم عبد القادر المازنى، العدد الثانى، الطبعة الثانية، ١٩٨٧.

أنه أصدر عشرة دواوين أى: ما يقترب (من حيث عدد الدواوين) من إنتاج شكرى والمازنى كليهما مجتمعين، بل استمر بعدهما ما يكثر على أربعين عاماً، وقد أمهله العمر أن يعيش بعدهما سنوات طويلة؛ إذ عاش بعد المازنى خمسة عشر عاماً تقريباً، وعاش بعد شكرى ستة أعوام تقريباً.

ويعنى هذا أن الظروف قد ساعدت العقاد بطول صبره، وطول عمره، وعناده، أن يأخذ مكانة القائد فى جماعة الديوان؛ ذلك أن استمرار العقاد أعطاه ميزات عن زميليه، وجعله صاحب الخطاب الشعرى والنقدى الذى يتوجه إليه الآخر الممثل للاتجاهات الأخرى، الإحيائية أو الرومانسية على السواء.

بل أصبح العقاد مع طه حسين ثنائية استقطبت اهتمام الحياة السياسية والأدبية والنقدية طوال فترة الثلاثينات والأربعينات بخاصة. . ومعركة «السكسون واللاتين» التى بدأت بمقالة العقاد (١٩٣٣) واستمرت فترة طويلة، فتعلم الناس خلالها ـ من مساجلات العقاد وطه حسين ـ الكثير، دليل على ذلك.

ولا ننسى أن العقاد وطه حسين مثّلا ثنائية أخرى، اتحدا فيها ضد القديم والتقليد، وناصرا فيها إنتاج الجيل الرومانسى الجديد، كما نقلا مناهج النقد والتفكير الحديثة ـ عن أوروبا وفرنسا وانجلترا بخاصة ـ إلى الشعر والنقد العربيين خلال ما يقرب من نصف قرن من الزمان.

فكما أعلن (العقاد) أن (هازلت) إمام مدرسة الديوان المصرية، يعلن (طه حسين) أن تين ومدام دوستايل ومدرستهما تعد إمام مدرسة البيئة والعصر، أعنى المدرسة الاجتماعية فى تفهم الظاهرة الأدبية فى مصر.

ونظرة سريعة على المعارك التى خاضها العقاد مع طه حسين وغيره، ونظرة سريعة أخرى على معارك طه حسين مع العقاد وغيره، تكشف لنا قيمة هذه الثنائية الفكرية النقدية (العقاد ـ طه حسين). وحينما نضيف إلى ذلك أن طه حسين قد خرج من حلبة الصراع الشعرى ـ مركزاً على دوره النقدى والأكاديمى ـ فقد وضح أن طه حسين والعقاد قد استقطبا الحياة الأدبية والنقدية والإعلامية؛ مما أدى إلى أن انفرد العقاد بتمثيل مدرسة الديوان، وريادة الحركة الرومانسية ـ قيادتها

خلال نصف قرن ـ كما أصبح شاعر الموجة الأولى من الرومانسية فى مصر.

ونشير هنا إلى أن طه حسين[1] قد نشر مجموعة كبيرة من القصائد، فيما بين (١/١/١٩٠٨) فى الجريدة مع العقاد والمازنى وشكرى، ولكنه يتوقف ـ هو الآخر ـ عام (١٩١٤).. إلا قصيدة واحدة نشرها فى السياسة بتاريخ (١٤/١١/١٩٢٨). الأمر الذى يكشف عن ثانوية الدور الشعرى لطه حسين. كما أنه منذ حصوله على الدكتوراه من الجامعة المصرية عام (١٩١٤) فى أبى العلاء المعرى، اهتم بوضعه الجامعى، حتى ظهرت ترجمة رسالته عن «فلسفة ابن خلدون ورسالته الاجتماعية» التى نالها بالفرنسية عام (١٩١٧) من جامعة السوربون، ثم اهتم بإخراج بحوثه من خلال مناهج تجديدية للأدب والنقد العربيين، فأخرج «حديث الأربعاء» (جـ ١ عام ١٩٢٥، جـ ٢ عام ١٩٢٦)، ثم أخرج كتابه المهم «فى الشعر الجاهلى» فى عام ١٩٢٦.

وبذلك نلمح الظروف العامة ـ فى مصر ـ خلال الربع الأول من القرن العشرين، وهى تخلى للعقاد مكانة شعرية، ونقدية، وصحفية إعلامية سياسية، نتجت من عداء الجيل الجديد لكل ما هو زائف، ونتجت من توقف المنافسين من جيله ومذهبه عن إخراج دواوين أخرى، وانشغال منافسه الأكبر طه حسين بحياة الجامعة ومناهجها، بل بنظام التعليم فى مصر كلها.

ومما يلفت النظر هنا أن شوقى بدأ يهتم منذ الأعوام (٢٦، ٢٧ حتى ١٩٣٢) بالمسرح الشعرى، حتى ظهرت مجلة أبولّو (٣٢ ـ ١٩٣٤) مع وفاة حافظ وشوقى.

ومن هنا تبوأ العقاد مكانة كبيرة فى الشعر من ناحية، وفى النقد من ناحية ثانية، وأصبح هو رأس المذهب الجديد حتى فى حياة شكرى والمازنى. ورغم سبق شكرى فى النشر بـ (ضوء الفجر، ١٩٠٩) ـ وقبلها كان قد نشر أول قصيدة له فى (الصاعقة) بعنوان «لكل نبأ مستقر» بتاريخ (١٤/٧/١٩٠٦) ـ إلا أن الظروف الخاصة بالعقاد وظروف الآخرين العامة قد أعطت الفرصة كاملة (للعقاد) ليصبح شاعراً وناقداً وممثلاً لمدرسة هو رأسها.

---

(١) طه حسين، العدد الأول، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.

ويصبح من السهل العودة إلى أى تاريخ يخص هؤلاء الرواد الأربعة فى هذا البحث كله. وحين نستمد معلومة من مصدر آخر غير سلسلة (أعلام الأدب المعاصر فى مصر) سوف نشير إليه فى حينه.

## (٢)

لقد تهمَّش دور شكرى والمازنى، وتصدَّر العقاد للمشهد الشعرى. ولكن الجيل الرومانسى الثانى ـ جيل مدرسة أبولّو[١] ـ قد ساهم فى إنشاء بلاغة رومانسية أوضح؛ فقد اهتم شعراء أبولّو بكتابة النص الشعرى المتنوع فى المقام الأول، بينما ظل شعراء الديوان يواصلون الكتابات النظرية والنقدية حتى نهايات أعمارهم.

وقد وقف شعراء أبولّو إلى جانب إبداع عبد الرحمن شكرى مستفيدين من الخلاف القائم بين ثالوث الديوان. ورغم أن مجلة أبولّو قد فتحت أبوابها للعقاد منذ الأعداد الأولى، كما فتحت أبوابها من الناحية الثانية لأحمد شوقى ونصَّبته رئيساً للجمعية؛ مما جعل العقاد وشعره محل خلاف من نقاد عصره؛ إذ قامت حوله المعارك الحامية، معه أو ضده.

فكتب رمزى مفتاح رسائل النقد ليناصر شكرى وشوقى ضد العقاد والمازنى، ورصد الرافعى شعر العقاد بالنقد، على السفُّود، بينما وقف سيد قطب إلى جانب العقاد يناصر مدرسته. وقد جعل رمزى مفتاح الرسالة الأولى من رسائل النقد عن شعر العقاد، وكثف رأيه فى أن شعر العقاد ـ حتى عام صدور رسائل النقد (١٩٣٧) أى: حتى صدور الديوان السابع للعقاد (عابر سبيل) ـ به عشرات

---

(١) يرى أدونيس أنه «بين آراء خليل مطران وبعض قصائده وبخاصة قصيدة المساء التى كتبها سنة ١٩٠٢، وبعض قصائد عبد الرحمن شكرى، وآرائه ـ من جهة ـ والوعى النقدى الذى مثله عباس محمود العقاد خصوصاً، وجماعة الديوان عموماً ـ من جهة ثانية ـ نشأت حركة أبولو».
أدونيس، الثابت والمتحول، جـ ٣، ص ١٠٩.

القصائد المترجمة، وفيه عواطف باهتة، ومخالفة للحقيقة، وعدم الإحساس بتنوع الموسيقى الشعرية. وذلك كله كان رداً على الأسس الأربعة التى نقد بها العقاد شعر شوقى بخاصة.

فكما يرى العقاد شعر شوقى «عبقرية دارجة أبانت أن أخيلته وابتكاراته هى ومبالغات الباعة وتزويقات الدلالين وتحلية البضاعة على حد سواء»[1]. فقد رأى رمزى مفتاح أن شعر العقاد «لموقف الشهوات الدنيا، التى لا تريد إلا ريـًّا»[2]. وهى الشهوات الحسية التى تجعل الشاعر يخالف الحقائق.

ويرى رمزى مفتاح أن «الشاعر الكبير إذا جمح به الخيال قد يرى للأمور سمات غير سماتها. ولكنه لا يخالف الحقائق»[3]. وإذ يرى رمزى مفتاح أن شعر العقاد يخالف الحقائق العقلية، فإنه يخالف المشاعر الصادقة أيضاً.

وقد لاحظ رمزى مفتاح هذه الملاحظة ليدفع السلبيات التى أشار إليها العقاد عن شعر شوقى المتمثلة فى الإحالة و«فساد المعنى، وهى ضروب فمنها الاعتساف، والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه»[4].

وبذلك نرى أن ما يقوله رمزى مفتاح ـ من ناحية ـ كنقد للعقاد وآرائه النقدية فى المدرسة الإحيائية، ثم لمقولات العقاد عن الخصائص الشعرية الرومانسية، يدفع فى اتجاه عبد الرحمن شكرى وخليل مطران كمؤسسين للحركة الرومانسية الشعرية، بل تدين بذلك جماعة أبولّو لكليهما.

ومن هنا يستبعد رمزى مفتاح المازنى والعقاد من هذا السباق الشعرى.. يضاف إلى ذلك أن مطران وشكرى لم يهاجما شعر شوقى كما فعل العقاد. وبذلك يضع رمزى مفتاح تصنيفاً خاصاً لحركة الشعر العربى خلال الثلث الأول من القرن

---

(١) عباس محمود العقاد (وإبراهيم عبد القادر المازنى) الديوان فى الأدب والنقد، الطبعة الثالثة، دار الشعب، بدون تاريخ، ص ١٢٠.

(٢) رمزى مفتاح، رسائل النقد، الرسالة الأولى، شعر العقاد، مطبعة الإخاء، بحارة الرويعى نمرة ١٧، الطبعة الأولى، ١٩٣٧، ص ٧٥.

(٣) رمزى مفتاح، السابق، ص ٦٩، ٧٠.

(٤) العقاد، الديوان فى الأدب والنقد، ص ١٤٢.

العشرين، وهذا ما يؤكده أدونيس فيما بعد، وهو يؤرخ لبدايات الرومانسية العربية[1].

ويضيف «جبران سليم» مقدم كتاب «رسائل النقد» لرمزى مفتاح أن «سرقات العقاد من شكرى لا يحتملها توارد الخواطر، ولا أظن منصفاً يعتقد فى توارد خواطر بين شاعرين فى مئات الأبيات وفى بلد واحد، وبعد أن يدرس السارق شعر المسروق دراسة قام عليها أدبه.. فيعترض معترض بأن هذه السرقة إنما هى صدى التجاوب الفنى»[2].

ولا يقف الأمر ـ إذن ـ بين العقاد وخصومه عند مجرد الدفاع عن شوقى أو عن شكرى، بل يمتد الأمر إلى شعره، ليرى فيه هؤلاء الخصوم سرقة ممن هاجمه كتاب الديوان فى الأدب والنقد (شكرى بقلم المازنى، وشوقى بقلم العقاد). ويرى رمزى مفتاح ـ زيادة على ما قدمه جبران سليم ـ: «أن فى ديوان العقاد، عشرات القصائد المترجمة عن شعراء الغرب: كقصيدة «غزل فلسفى».. مأخوذة عن قصيدة لشلى، وقصيدة «فى وصف أطلال طيبة».. مأخوذة من «معبد الأقصر» لتيوفيل، وقصيدة «الهداية» مأخوذة من قصيدة توماس هاردى «إلى النجوم» وأخذ منه أيضاً قصيدة «الفجر الجديد»، وترجم عن شلى شعره عن القبَّرة، واستهل به ديوان الكروان، وفى مقدمته يدافع عن نفسه دفاع المتهم، فيحاول أن يثبت لنا أنه يرى الكروان ويعرفه، وأنه طير مصرى غير قبرة شلى»[3].

وما قيل عن شعر العقاد فى هذا الكتاب، قال مثله عبد الرحمن شكرى عن شعر المازنى، وكان سبباً فى الخصومة المريرة بينهما والتى وصلت إلى حد كتابة المازنى لمقالات «صنم الألاعيب» فى جزئى الديوان عن شكرى وشعره. ولكن هذا الهجوم على شعرى العقاد والمازنى لا ينفى أن يكون شكرى قد تأثر فى شعره بشعراء الذخيرة الذهبية الانجليز.

---

(١) راجع الهامش فى ص ٢٢.

(٢) مقدمة رسائل النقد، ص (ب).

(٣) رمزى مفتاح، السابق، ص (د) وراجع الكتاب ص ٨٩ ـ ٩٨، ففيها تفصيل لإغارات العقاد على شعر شكرى كما يرى رمزى مفتاح، حتى نهاية الكتاب.

كذلك لا ينفى عن خليل مطران تأثراته بالشعر الفرنسى والشعر الانجليزى. . بل لا ينفى عن شعراء المهاجر تأثيرات الشعراء الانجليز والفرنسيين والألمان والأمريكان على شعرهم فى أوروبا والأمريكتين.

ذلك أن النقلة الرومانسية كلها، فى الشعر العربى كله، قد تأثرت بالشعر الرومانسى وشعر عصر النهضة الأوروبى والأمريكى. بل قاموا بترجمة كثير من شعر هؤلاء الشعراء إلى العربية، وهو ما لا يخفيه العقاد والمازنى وشكرى ومطران و ناجى وأبو شادى وجبران ونُعيمة وغيرهم. بل كانت هذه الترجمات زاداً مهمًا للشعراء الرومانسيين العرب الذين لا يقرؤون بلغة أجنبية كأبى القاسم الشابى مثلاً. ويشير موضوع تأثر العقاد وترجمته أو نقله للشعر الانجليزى إلى شعره دون إشارة واضحة لذلك، إلى ضرورة تفهم هذا الموضوع فى سياق التأثر العام بالشعر والنقد والفلسفة والعلوم الأوروبية والأمريكية طوال قرنين من الزمان فى مصر، وخاصة خلال النصف الأول من القرن العشرين. وهو سبب جوهرى للنهضة المصرية والعربية خلال هذه الفترة بما فيها شعر العقاد بخاصة.

وحديث رمزى مفتاح وجبران سليم، كان بعد جولات عديدة بين مناصرى شكرى وشوقى، ومناصرى العقاد والمازنى. فمنذ البداية بدأ مصطفى صادق الرافعى نقد شعر العقاد على السفود، من منطلق واضح يقول فيه:

«وأنت تقرأ شعر العقاد فتجد فيه شيئين متباينين ـ بل متناقضين ـ **الأول**: بعض أبيات حسنة لا بأس بها. **والثانى**: ألوف من الأبيات السخيفة المخزية التى لا قيمة لها، لا فى المعنى، ولا فى الفن، ولا فى البيان. فعلام يدلك هذا ؟ يدلك ـ بلا شك ـ أن الأبيات الحسنة مسروقة جاءت من قريحة أخرى. . .»[1].

(١) مصطفى صادق الرافعى، على السفود، عباس محمود العقاد، دار العصور، مقالات نشرت فى مجلة العصور الغراء ١٩٣٠، طبع على نفقة مكتبة النهضة المصرية، ٣٥ شارع سليمان باشا، ص ١٥.
وانظر فى هذا السياق ص ٣٠ لترى امتداد هذا الاتهام على استقامته، إذ ينتقل ما أخذه الرافعى على شعر العقاد إلى ما كتبه من مقالات نقدية، يقول الرافعى فى ذلك:
«ومع أن الكتب الأوروبية التى يغير عليها كثيرة الشروح والتعاليق والنقد، فله سخافات فى فهم الآراء الدقيقة كما سنبين ذلك. وما غطى عليه إلا أنه دائماً يسرق فيلخص وينتحل ولا يبين الأصل الإفرنجى الذى يغير عليه لتمكن المقابلة». =

وبذلك نحس أن فريق «السفُّود» و «رسائل النقد» وما بينهما من مقالات نشرت فى مجلة أبولّو عن السرقات الأدبية التى تخص العقاد والمازنى، ينطلقون من مقولة السرقة والانتحال والإغارة، وليس من منطلق التأثر بين الشعراء المتعاصرين، أو الشعراء الرواد فى مدرستهم. وقد وقع الطرفان (القديم والجديد) فى هذا الشرك؛ إذ يدعى المجددون سرقة شعراء الإحياء من الشعر العربى

---

= وقد أخذ جانب رمزى مفتاح والرافعى كثير من النقاد المحدثين الذين اهتموا بحركة الشعر العربى فى النصف الأول من القرن العشرين كمحمد مندور، وعبد القادر القط، وإبراهيم عبد الرحمن.

إذ يرى محمد مندور «الزلات التى نجدها فى مواضع كثيرة من شعر العقاد عندما تفتر العاطفة، حتى لو كان الموضوع شعرياً بطبيعته» ص ٥٩.

ويرى مندور تعليقاً على ذلك أن «ليس الشعر بموضوعاته بقدر ما هو روح وديباجة ونبض حياة. والعقاد غير محروم من روح الشعر ولا من نبض الحياة. ولكنه اصطنع لنفسه ـ راضياً أو كارهاً ـ شخصية عملاقة متجبرة أرادت أن تصرع الشعر، وأن تصرع الحياة، ولكن هيهات ! فالعقاد لم يقل شعراً إلا عندما هزمته روح الشعر وسيطرت عليه. وأما عندما يتعالى العملاق ويصول ويجول فإن الشعر يولى الفرار» ص ٩٠.

ـ محمد مندور، الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الأولى، مكتبة النهضة، القاهرة، بدون تاريخ.

ونلاحظ هنا ترديد محمد مندور لدلالات الهجوم على العملاق التى تتكرر كثيراً فى نقد رمزى مفتاح، ونقد الرافعى فى مقالات على السفود، وإن كان مندور يختم مقالته عن شعر الديوان، وشعر العقاد، بأن هناك بعض أشعار جيدة للعقاد، كما تشير عباراته الأخيرة من الاقتباس الثانى. ص ٩٠.

أما عبد القادر القط فيعتقد أن اتجاه أبولو المجدد فى الشعر العربى الحديث قد تأثر بخليل مطران وثالوث الديوان، من حيث تجديد المفاهيم، وإشاعة الجو الرومانسى العام.

ـ عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٢٨، ١٢٩.

وإن كان عبد القادر القط يرى أن سمات الشعر عند العقاد ـ وزملائه ـ ترجع إلى خصائص الشعر العربى القديم. ص ١٧١.

وهو بذلك يعمق فكرة سائدة عن شعر العقاد، واتجاهه الذهنى الفلسفى. وهى الفكرة التى يدافع عنها سيد قطب فى كتابه «مهمة الشاعر فى الحياة»ويعرض لها البحث بعد قليل.. انظر ص ٢٨.

وفى الاتجاه نفسه نجد إبراهيم عبد الرحمن وهو يعالج مشكلة القديم والجديد، إذ يرى أن إسراف العقاد فى نقد شوقى وشعره موجه إليه لأن «قارئ دواوينه يلاحظ أن أكثر أشعاره تعانى من كثرة المحسنات وذهنية المعانى، وهما من آثار اعتماد العقاد على تراث العصر العباسى، مما طبع شعره بطابع تقليدى» وهو ما سوف نلاحظه على البنى العروضية لشعر العقاد فى الفصل التالى من هذا البحث.

ـ إبراهيم عبد الرحمن، بين القديم والجديد، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٣، ص٢٩٣ وما بعدها.

ويعنى هذا أن الجيل التالى لرمزى مفتاح والرافعى وسيد قطب لا يزال يرى ما رآه هؤلاء المعاصرون لشعر العقاد.

القديم، ويدعى المحافظون والإحيائيون أن الشعراء المجددين (الرومانسيين ـ والديوان بخاصة) يسرقون من الشعراء الأجانب، دون أن يقف طرف موقفاً موضوعياً لتقييم حقيقة هذا الشعر.

ومن هنا كان لكل فريق أنصاره وخصومه، ليقوم كل فريق بردّ مقولات الطرف الثانى إلى نحره وشعره ونقده.

وقد لاحظنا ذلك فى أقوال خصوم العقاد فيما بين مقالات الرافعى «على السفود» حتى كتاب «رسائل النقد» لرمزى مفتاح.

* * *

## (٣)

يقف ـ على رأس الفريق المؤيد للعقاد ـ سيد قطب، الذى يرى ما يراه العقاد ـ على المستوى النقدى ـ ويرى شعر العقاد فى أعلى مكانة. . بل يصرح فى سياق كتابه بقوله:

«اخترت للأستاذ العقاد قطعة واحدة، لم أكن مختاراً فى اختيارها بل مضطراً لذلك اضطراراً؛ لأنى لم أجد فى موضوعها ما يماثلها فى كل ما قرأت من الشعر العربى القديم والحديث. وكنت أصور المثل الأعلى فى نقطة خاصة. وكانت هذه القصيدة نموذجاً لذلك المثل الذى أريده. . . هكذا «أهواك أنت» هى بعينها لأنها هى بعينها. وهذه الأجزاء الجميلة فيها ـ الجمال والذكاء والدلال والخصال ـ لم تكن لتحب لديه إلا لأنها فيها. فتكسب هذه الأجزاء حبة من حبه لحبيبته، التى هى وحدة جامعة وروح شاملة تدركها النفس أكثر مما تدركها الحواس»[١].

وواضح من عبارات سيد قطب الحدب الكبير على العقاد، وشعره؛ ذلك أن هدفه يتركز فى الدفاع، ومن خلال النصوص، التى يؤسس عليها آراءه وأحكامه النقدية على شعر العقاد، وعلى النصوص الشعرية الأخرى.

وينضم ـ لفريق الدفاع ـ المازنى فى الجزء الأول من ديوان العقاد، والعقاد فى أجزاء ديوانه التالية. فقد كان المازنى والعقاد كلاهما يدافعان عن الاتجاه الجديد بعامة، وعن شعر العقاد بخاصة. وزاد العقاد فى ثنايا مقدمات أجزاء ديوانه أنواعاً

(١) سيد قطب، مهمة الشاعر فى الحياة وشعر الجيل الحاضر، مكتبة الأقصى ـ الأردن، عمان، ١٩٣٢، ص ٦ـ٢٧.

من الدفاع الخاص عن مشكلات شعرية خاصة، أو قضايا نقدية تخص الشعر الرومانسىّ، والعقادىّ بعامة.

ونراه فى كل جزء من أجزاء ديوانه يطرح قضية خاصة بهذا الجزء، وتلك تكون موضع خصومة أو خلاف مع فريق آخر. وهو ما سوف نشير إليه فى ثنايا الفصل التالى، الخاص باستخدام العقاد للعروض فى شعره.

فيرى المازنى: «إنما هنا كما يقول العقاد نفسه كتاب أو ديوان... فهو صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ويطيف بها ويجرى حولها. ولكل طور من أطوارها، وحالة من حالاتها، وجانب من جوانبها..»[1].

ومن يوازن هذه المقولة بما يقوله الرافعى أو رمزى مفتاح أو غيرهما ممن هاجموا العقاد سيجدون رأياً مخالفاً، وصورة مثالية لشاعر رومانسى. ويرمى كلام المازنى هنا، إلى الخصوصية الشعرية لشعر العقاد ونفسه، عكس ما هوجم به العقاد، من أنه صدى لأصوات شعراء أجانب، أو شعراء من تراثنا العربى.

ولذلك نجد العقاد يرى «الإنسان شاعراً فى مبانيه وعروضه ولباسه ومطاياه فلم لا يكون شاعراً فى كلامه، وهو مفتاح نفسه وأشرف مزاياه؟! ولم لا يكون شاعراً فى الكلام الموزون، وهو أجمل كلامه وأشجاه؟!»[2]. ويترتب على كلام العقاد أن الشعر فطرة وطبيعة. وهو بهذا يرد على ما اتهم به من جفاف وذهنية.

ويواصل العقاد الدفاع ضد هذا الاتهام فى الجزء الأول؛ إذ يفرق بين «آداب الذكاء، وآداب الطبائع؛ فآداب الذكاء زخارف أقوال وتصيُّد خواطر، وتلفيقات أوهام.. وآداب الطبائع إيمان صادق وشعور دافق، وعمل ناطق، وهى كلمات من لحم ودم»[3]. وبذلك ينطبق ما يقال عن شعره مع ما يود العقاد أن يجده الناس والنقاد فى شعره.

وهذا ما جعل العقاد ـ فى مقدمة «وحى الأربعين» ـ يتحدث عن الشعر العصرى المفارق للتقليد والزخرف. بل يوضح أن غرض النص الشعرى ـ رغم

(١) ديوان العقاد، مقدمة المازنى، الجزء الأول. ص أ، ب.

(٢) ديوان العقاد، مقدمة الجزء الثانى، ص ٧.

(٣) ديوان العقاد، مقدمة الجزء الأول، ص ٣.

تقليديته ـ يتوقف على طريقة كتابته، وكيفية إحساس الشاعر بما يكتبه، وزاوية الرؤية التى ينظر من خلالها لموضوعه.

ويضرب مثلاً بذلك المدح ـ وهو الغرض الذى يستوعب نصف الشعر العربى تقريباً ـ «فالمادح الذى يقول ما يعتقد أو يحس أو يتمثل أو يتخيل فلا فرق بينه وبين شاعر الوصف والغزل والحماسة من حيث القدرة الشاعرة، ولا سيما إذا هو أثنى بما يوجب الثناء فى رأيه وضميره»[1].

وبذلك يدافع العقاد عن الأغراض العامة، الموروثة فى شعره، كالمدح والثناء والرثاء والوصف والغزل والنسيب والحكمة والهجاء.. وكلها أغراض شعرية موروثة ـ لا فضل له فيها ـ وينسحب هذا الدفاع على شعره كله بالضرورة. أى أن أىَّ موضوع أو غرض يُعَدُّ شعرياً، ما دام يمر من خلال المشاعر والرؤية الخاصة والأسلوب المتميز.

وهو هنا يدافع عن نفسه وشعره، وعن تفاصيل ـ لم يذكرها حتى ينكر أعداءه ـ تجبر المتلقى على متابعة شعر العقاد، والتخلص من نقدات وانتقادات الآخرين، دون أن يصرح باسمهم أو حتى بما قالوه.

ويشير العقاد إلى تحديه لمن يتهم شعره بالذهنية بقوله: «لقد سميت إحدى قصائد هذا الديوان بـ «الغزل الفلسفى» تحدياً لهذا الضيق السقيم والحَجْر العقيم...»[2].

ويضيف العقاد بعد ذلك: «ولنذكر أبداً أن التعبير الجميل عن الشعور الصادق عالم لا ينحصر فى قالب، ولا يتقيد بمثال»[3]. أى أن شعر العقاد يتخلص من كل شىء ذى رؤية وطريقة قديمة مكرورة، ويدخل كل شىء وكل معنى من خلال الشعور الصادق، وبتعبير جميل، يجبر الآخر على التعاطف مع النص الشعرى.

ويضيف العقاد بعداً آخر لكلامه فى ديوانه «هدية الكروان» حين يجعل صدق العامة أقرب إلى الصحة من زيف بعض الشعراء، وحين يجعل الانحياز لطيور الوطن (الكروان) علامة على الصدق مع الواقع ومع خصوصية المكان والزمان.

---

(١) ديوان العقاد، مقدمة «وحى الأربعين» ص ٣٨٧.
(٢) نفسه، ص ٣٨٩.
(٣) نفسه، ص ٣٩٠.

ويرى أن لغة الطير، لغة الحياة، ولغة الطبيعة «فهو عند الشاعر وثيقة لا يعرض عنها ولا يفلتها من يديه. فإذا قال الجفاة الجامدون إن الشعر لغو فى الحياة، قال الشاعر إن التعبير الموسيقى عنصر من عناصر الطبيعة..»[1]. وهذه هى الموسيقى الطبيعية التى ينقلها التصوير الشعرى عبر وسائط العروض الخاصة المتاحة للشاعر العربى المحافظ على أصالته، والباعث فى هذه الأصالة نفثاً جديداً من الطباع الرومانسية التلقائية.

ويواصل العقاد دفاعه عن الشعر العصرى الوجدانى الجديد، والمتمثل فى شعره هو ـ الآن ـ فيرى أننا «إذا تعودنا أن نشعر بما حولنا حق الشعور، وأن نخلع على اليوم الحاضر ما كنا نخلعه على الزمن الماضى من سرابيل الجمال والخيال؛ استطعنا أن نقشع عن أبصارنا غشاوة الماضى دون أن نجعل التفاهة نتيجة لازمة لانقشاع تلك الغشاوة»[2]. وبالتالى: فكل موضوع وكل مثير قابل للشعرية.

وندرك ـ من خلال السياقات السابقة ـ أن العقاد يتحدث عن الموسيقى، ولا يتحدث عن العروض، وأنه يوحد بين الوزن والعروض والموسيقى فى كل هذه السياقات. ويعنى هذا أنه فهم العروض الشعرى على أنه الموسيقى الطبيعية التى توجد فى كل الكائنات بما فيها الشاعر بالطبع. وبذلك أنطق العقاد الجوامد فى «عابر سبيل» وأنسن كل ما هو مادى أو معنوى. وبذلك كان التشخيص والتجسيد علامة من علامات شعره فى هذا الديوان وفيما هو قبله أو بعده.

ويتعرض العقاد فى «الجزء الثامن من ديوانه» إلى معضلة إضافية تختلف عما عالجه من موضوعات فى الدواوين السابقة. وهى معضلة الزمن النفسى والشعورى للشاعر؛ إذ يرى أن العاطفة لا تنفد، بعكس العقل الذى يمكن أن يتوقف بفعل الشيخوخة.

ومن هنا يشير العقاد لأننا «أحرى أن نعلم أن العاطفة ألزم للحياة الإنسانية وألصق بها وأعمق فيها، من أن تحصرها فترة واحدة، أو تحويها صورة أو يختمها عهد واحد»[3]. ذلك أن العقاد كان يتابع معركته مع الآخرين طوال مراحل عمره،

(١) ديوان العقاد، الجزء السادس، ص ٤٦٧.
(٢) ديوان العقاد، الجزء السابع، ص ٥٥٠.
(٣) ديوان العقاد، الجزء الثامن، ص ٦٥٣.

رغم سكوت مهاجميه. أى أنه كان دائم المراجعة للنفس، ولتقويم شعره، وتخيل طريقة تلقيه لدى الآخرين فى مراحل العمر المتعددة. أى: يقوم بنقد النقد: «ونقد النقد بهذا المعنى هو تخليصه من كل أثر فيه هوى الناقد أو هوى البيئة أو هوى الشيعة أو وساوس النفس الإنسانية التى يجهلها صاحبها فى كثير من الأحايين - ولكنها لا تخفى على الناظر إليها بالقياس إلى ما يماثلها من وساوس النفس»[1].

ويلخص العقاد مشواره الشعرى فى مقولته: «والحقيقة التى ينبغى أن نحضرها فى أخلادنا هى أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير... ومن الحقائق التى تحضر فى هذا السياق أن نقص الفكر ليس بزيادة فى الحس والوجدان، وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس، وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة... إن الفن والأدب وجدان، ولكنه وجدان إنسان، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع فى طبقة التفكير..»[2].

ولعل آخر مقدمات العقاد عام (١٩٥٠) - بعد أن دخل الشعر العربى إلى تخوم جديدة فى شعر التفعيلة - يقدم خلاصة رأى العقاد فى الشعر بعامة، وفى شعر العقاد بخاصة.

وبذلك تنطبق البدايات الشعرية والنقدية للعقاد مع بعضها، فالشعر وجدان، والشاعر رحمن، والشعر خلاص، واللغة وسيلة وغاية. والفكر والوجدان وجها عملة واحدة. والأسلوب تركيب يجمع هذه العناصر، ويبدأ به الناقد، وينتهى إليه الشاعر.

فالأسلوب - إذن - هو الرجل، الكاتب، الشاعر. وكأن الشاعر يدير مرآة داخل النفس الشاعرة يرى عليها رؤى وأحلاماً شعرية للنفس والآخر والحياة والكون، وللزمن كله، فى مطلقات خاصة بكل شاعر، وتراتب قيمى يختلف من شاعر لآخر. وينطبق هذا على العقاد، كما رأيناه فى مقدمات دواوينه، وكما سنراه فى عروض شعره.

* * *

(١) ديوان العقاد، الجزء التاسع، ص ٧٥٩، ٧٦٠.

(٢) ديوان العقاد، الجزء التاسع، ص ٧٥٩، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥.

## (٤)

ولكن تتبقى نقطة أخيرة فى هذا الفصل، ترتبط بالعلاقة بين العقاد الناقد، والمنظِّر، والعقاد الشاعر؛ إذ لا يمكن لشاعر مهما تكن قامته أن ينفذ كل ما يقوله (نظرية) وأن يطبقه (شعراً) أى أنه رغم التوازى النظرى والنقدى لنصوص شعرية ونثرية نقدية للعقاد عبر الدواوين العشرة، فإنه لابد أن نتقى خطورة التفكير الآلى الذى يفترض ضرورة أن يلتزم الشاعر بما يقوله نظرياً؛ لأن ذلك يوقع فى حيرة.

فالأسلوب والصياغة واللغة بشكل عام تخضع ـ فى الشعر ـ لظرف الكتابة؛ فلا يمكن تصميم النص الشعرى قبل كتابته.. الأمر الذى يدعونا للفصل بين النص الشعرى وبين ما يقال عنه فى كتابة الشعراء الرواد جميعاً بما فيهم العقاد بالضرورة.

إن تحريك شكل النص الشعرى يخضع لعادات الكتابة، وقدرات الشاعر، التى ربما ندخل فيها التأثر بنموذج قومى أو أجنبى، قديم أو جديد، إلا أننا نقيِّم النص الشعرى كنصٍّ أولاً، أما بيان ما يكتنف كتابة النص الشعرى، قبل أو أثناء أو بعد الكتابة، فهو مجال علوم كثيرة تبدأ بعلم النفس وتنتهى بالنقد الأدبى وعلم الجمال.

ولابد أن نراعى ـ أنه فى لحظات التمفصل التاريخى والاجتماعى تسبق النظريات، البدايات الأولى لأى ظاهرة، لأن النظرى هنا يكمل الظاهرة البدائية أو

الساذجة ليبلورها، فيسبقها ـ وهنا سبب آخر لضرورة تجنب التطابق بين النظرى والشعرى لدى روادنا الشعراء النقاد.

وأكبر دليل على ذلك ما نجده من تمسك العقاد بالعروض والقوافى العربية التقليدية، كما ورثها عن الشعراء القدامى والمعاصرين له على السواء. فى حين ينتقد ـ لدى شوقى وغيره ـ محاذاة القديم وتقليده؛ إذ يفصل العقاد هنا بين العروض والقوافى كوسائط فنية، وبين مشاعر الشاعر ورؤاه وأحلامه الدالة على نفس صاحبها، وعصره، وعلى أسلوب شعرى خاص به.

فقد يقف العقاد عند خيال شوقى، ويراه قاصراً مضطرباً، ويرى «الشعر الرفيع.. الخلق والابتكار والقدرة على تصور الحياة فى صورتها السليمة الكاملة بلا علاج ولا تشويه..»[1]. ومع ذلك نجد أنه يرى الحقيقة الحرفية فى الشعر مع التصوير، ويمنع ما يتيحه لنفسه من تصوير خاص للحقائق.

لهذا نقف مع رأى حمدى السكُّوت الذى يرى ثالوث الديوان « قد شكَّلوا مدرسة جديدة أو أسسوا المذهب الجديد، لكنهم بوصفهم شعراء، قد ظلوا ينتمون ـ فى الواقع ـ إلى مدرسة شوقى وجيله »[2]. ويظهر تفسير السكُّوت أكثر منطقية حين يعتمد على تحليل الأسلوب الشعرى لهذا الجيل، ليخرج بخاتمة ونتيجة مؤداها أن «اختلاف الأسلوب هذا هو الذى برر انتساب شعر العقاد ـ فى رأينا ـ إلى مدرسة البارودى، وشوقى وحافظ، وانتساب ناجى إلى مدرسة شعرية أخرى..»[3].

وبهذا يفترق العقاد الناقد عن العقاد الشاعر، بالضبط كما يختلف المتن (النقد) عن الهامش عنده، وهو (الشعر).. إنه أفسح للنقد على حساب الشعر. ولكنه يظل واحداً من كبار روادنا الشعراء النقاد، بكل ما تحمله هذه المقولة من سلبيات وإيجابيات.

* * *

(١) العقاد، قميز فى الميزان، مطبعة المجلة الجديدة، بدون تاريخ، ص ٧٤.
(٢) حمدى السكوت، ببليوجرافيا العقاد، المجلد الأول، ص ٧٩.
(٣) نفسه، ص ٨٣.