المفاهيم النقدية عند عبدالرحمن شكري
بين الجديد الرومانسي والقديم الكلاسيكي

د. أسامة أبوالعباس

ملخـــص:

يهدف هذا البحث إلى تجلية بعض المفاهيم النقدية التي ينبني عليها مفهوم الشعر عند عبد الرحمن شكري. انتهج الباحث منهجًا يجمع بين السياقات المختلفة التي يتشكل فيها أو من خلالها أيّ نص إبداعي أو نقدي، وهي السياق الثقافي (اجتماعي واقتصادي وفكري)، والسياق الذاتي (المبدع أو الناقد)، وأخيرًا السياق النصي (إبداعًا أو نقدًا).

أظهر البحث أن شكري يؤمن بمبدأ تجاور الأضداد على كل المستويات، وانعكس ذلك على تصوراته ومفاهيمه النقدية. وانقسم تعامله معها إلى ثلاثة مستويات، هي: ارتداده لمفاهيم الحلقة الكلاسيكية، ثم استيعابها، وأخيرًا استجلاب مفاهيم الحلقة الرومانسية وتأصيلها.

Abstract:

This research aims to pre-eminence on some critical concepts that was based on the concept of poetry of Abdel Rahman Shukri.

The researcher followed approach combines different contexts in which any creative text or critical, and that is the cultural context, the self context, and finally, the text context.

Research has shown that Shukri believes in the principle of juxtaposition of opposities at all levels, and reflected on his critical perceptions and concepts .

His dealing with it divided into three levels:

The rebound of the concepts of the classic episode, then absorbed it, and finally , bring the concepts of the romantic episode, and establish it.

١- مـــدخل

على الرغم من تعدد الاتجاهات وتباينها في تقييم نتائج الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١م) وآثارها على مصر، فإن الأمر الذي لا خلاف عليه هو أنها أنهت عزلة عاشتها مصر قرونًا عديدة، وافتتحت «فترة من التفاعل اللذيذ المؤلم بين الشرق والغرب»[١]، ظللته سحابة من الماضي الكريه بفعل المدِّ الاستعماري، الذي كانت الحملة الفرنسية حلقة من حلقاته.

أثرت هذه الخلفية التاريخية، بالإضافة إلى الأطماع الواقعية البادية في الحملة، تأثيرًا عميقًا في قبول المجتمع المصري أو رفضه لهذه العلاقة أو هذا التفاعل، لكن حركة التاريخ كانت تسير في اتجاه الصراع بين القبول والرفض، ففي «خلال القرن التاسع عشر حارب المصريون بشراسة لتجنب التأثير الغربي بينما كانوا يحاولون في نفس الوقت بصورة متناقضة مع حربهم أن يستوعبوا الأفكار الغربية والأساليب التقنية بأسرع ما يستطيعون، وبينما كان ما ينبغي أن يقدمه الغرب يحظى بالإعجاب الصادق من جانب البعض، كان الآخرون يقبلونه بحفيظة كشيء لا مفر منه للكفاح من أجل البقاء الوطني»[٢]. ورسّخت ضدِّيَّة القبول/ الرفض ازدواجية داخل المجتمع المصري الذي كان يمر بفترة انتقال، وعمق من هوتها قانون حضاري ثابت لا يتغير، وهو أنه لا يمكن لأي حضارة إنسانية أن تتقبل من حضارة أخرى إلا ما يتلاءم مع ما تمرُّ به من ظروف وملابسات، مما جعل

تحول المجتمع المصري صعبًا ومعقدًا وبطيئًا، و «كان أشبه بصراع عنيف يقوم على علاقة جدلية بين الواقع وحضارته وفكره وأدبه، وبين الحضارة الغازية وفكرها وأدبها ... وإذا كان طريق التأثر بالحضارة الغربية والفكر الغربي حافلًا بكل هذه الفوضى والاضطراب حتى في الجوانب المادية منه، فطبيعي أن يكون طريق التأثير الفكري أكثر صعوبة ووعورة»[٣] لأنه ليس شرطًا أن يكون الآخر راغبًا في فرض التغيير بمنطقه هو، بل لابد– حتى وإن فرض الآخر ذلك– من تقبل الحضارة المستقبلة هذا التغيير.

٢- المتغيِّر الاقتصادي/ الاجتماعي/ الفكري

تمثلت التغيرات التي حدثت للمجتمع المصري إبان الحملة الفرنسية وحتى ما بعد ثورة ١٩١٩م في أمرين أساسيين:

أولًا: بروز طبقة كبار ومتوسطي الملاك (الأعيان أو الذوات).

ثانيًا: بروز طبقة المثقفين (الأفندية).

وقد ساد في مصر منذ القدم أن الحاكم هو المالك لجميع الأراضي يتصرف فيها كيفما شاء، وظل هذا النظام مهيمنًا على عصور مختلفة حتى العصر العثماني الذي أضاف إليه نظام الالتزام، حيث كان الملتزم يقوم بتوزيع الأراضي على الفلاحين لاستثمارها نظير دفع الضرائب، كما يمكنه بيع هذا الحق أو توريثه. ولم يختلف الحال كثيرًا في عصر محمد علي، إذ تغير نظام الالتزام لنظام شبيه به يمكن أن يطلق عليه الاحتكار، وهو يعني سيطرة الدولة (ممثلة في محمد علي) على كل الأراضي وموارد الثروة الطبيعية الأخرى، ورأس المال.

وفي عهد سعيد كانت البداية الفعلية لإجراء تغييرات واقعية فيما يختص بنظام الملكية، حين عدل قانون ١٨٤٦م بقانون ١٨٥٤م، ثم أصدر أخيرًا قانون ١٨٥٨م، أو ما عرف باللائحة السعيدية مؤسسًا بذلك النواة الحقيقية لبروز الطبقة الوسطى المصرية، وإن كانت ملكية الأفراد للأراضي لم تبدأ إلا في عصر إسماعيل حين صدرت لائحة المقابلة سنة ١٨٧١م التي تنص على أن من يدفع من الأهالي، فوق الضرائب العادية، ضرائب ست سنوات عن أراضيه، دفعة واحدة أو على أقساط متتابعة، يعفى من نصف الضريبة السنوية على الدوام، كما تنص على أن من يدفع المقابلة تنتقل إليه الملكية المطلقة للأراضي التي يزرعها[٤].

أخذت هذه الطبقة بعد الاحتلال الإنجليزي في الازدياد خلال ربع قرن (١٨٨٢– ١٩٠٧م)، وكان هذا هدفًا من أهدافهم، ونتجت هذه الزيادة عن بيع أملاك الحكومة والخديوي التي كانت مرهونة لصالح الدائنين الأجانب، أو عن اضطرار صغار الملاك من الفلاحين إلى بيع أراضيهم لمواجهة الأزمات الدورية التي كانت تعيشها بسبب الاعتماد على محصول القطن– بُغية الإنجليز–، أو استدانتهم من المرابين لتمويل زراعتهم. وقد استتبع هذا التعقد في مصالح طبقة الأعيان رغبة محمومة منها لحماية هذه المصالح من خلال العمل السياسي، فكانت النواة الرئيسية لحزب الأمة، وقد وصفتم

جريدة "الجريدة"، صوت الحزب، بأصحاب المصالح الحقيقية(٥).

أما المتغير الآخر، وهو بروز طبقة الأفندية، فيرجع إلى إدراك محمد علي أن الإصلاح لن يتم إلا بارتكازه على أفراد الشعب، فقام بإرسال بعثات من الوطنيين إلى الخارج، وأتى من أوروبا بالمعلِّمين، وفتح المدارس ونظَّم التعليم العام ونشر المعارف. وقد أيقظت هذه البعثات والمدارس في الأهالي روحًا معنوية جديدة، وساعدت على تكوين طبقة متوسطة متنورة من المصريين (الأفندية).

وتطورت الحياة الاجتماعية في عصر إسماعيل تطورًا كبيرًا نظرًا لنزوح كثير من الأجانب إلى البلاد واختلاط المصريين بهم، وقد ساعد على تكوين الرأي العام انتشار التعليم والصحف بين الأهالي مما يسَّر لهم الاطلاع على أخبار الأمم الأخرى وأنظمتها.

وتضاعف عدد المتعلمين بعد الاحتلال، حيث زاد عدد تلاميذ المدارس الحكومية من ٩٣٢١ عام ١٨٩٠م إلى ١٨٩٢١٧ عام ١٩٠٥م، كما زادت المدارس الحديثة التي يديرها الأهالي والإرساليات. وحدث تغير نوعي في البعثات التي أرسلت إلى أوروبا ما بين عامي ١٨٨٣- ١٩١٩م، حيث زاد عدد طلاب الدراسات الإنسانية إلى (٢١٥) في مقابل طلاب الدراسات العلمية (٧٤)، بينما كان الحال في الفترة السابقة (٩) للدراسات الإنسانية في مقابل (٢٧٠) للدراسات العلمية، وقد أدى هذا إلى تأثر هؤلاء المبعوثين أشد التأثر بالفكر الأوروبي.

وبذا كانت طبقة المثقفين الدعامة الثانية لحزب الأمة، فقد كان من بين أعضائه أحمد لطفي السيد، وقاسم أمين، ومن كتاب «الجريدة» طه حسين، ومحمد حسين هيكل، وسلامة موسى، وعبد الرحمن شكري.

استمرت هذه الطبقة بعد ثورة ١٩١٩م، وأصابتها زيادة في الحجم والنوع، حيث أدى التوسع في التعليم (ظهور الجامعة المصرية ١٩٢٥م) إلى انخراط فئات جديدة من أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة في المؤسسات التعليمية الجديدة. ولأن هذه الطبقة لم تكن نبتًا طبيعيًّا في التربة المصرية، فقد عانت من غلبة النوازع الشخصية عليها، مما أدى إلى نشوب صراعات بين رجال الوفد على السلطة فحدثت الانشقاقات داخله. بالإضافة إلى ممارسة أعضائه الاستثناءات؛ لأن أنصار الوفد- كما يقولون- كانوا يتعرضون لاضطهادات شديدة خلال فترات حكم وزارات الأقلية أو وزارات الأحزاب الملكية، وكان من الطبيعي- كما يرون- تعويض هؤلاء في فترات الحكم الوفدية(٦).

لقد تحول الانقسام قبل الحرب العالمية الأولى في المجتمع المصري إلى اتحاد بقيام ثورة ١٩١٩م، لكن هذا الاتحاد لم يدم طويلًا إذ تحول إلى شقاق وانشقاق، «فظهرت في سبتمبر سنة ١٩١٩م دعوة لإنشاء حزب معتدل جديد يسمى (الحزب المستقل الحر) تحت رعاية أحد كبار ملاك الأراضي الزراعية في مصر، وهو محمد الشريعي باشا، كما ترددت دعوة أخرى إلى إنشاء (نادي الأعيان) في أوائل سنة

١٩٢٠م، وظهرت في أوائل سنة ١٩٢٢م جمعية تسمي نفسها (جمعية مصر المستقلة)، ورئيسها حسن عبد الرازق باشا. وبدأ الشقاق يدب في صفوف الوفد نفسه، فاختلف أعضاؤه منذ السنة الأولى لاشتغالهم بالقضية المصرية، وهم في أوروبا ... وانحدرت القضية الوطنية إلى خلافات شخصية هي أشبه بخلافات الأسر والعصبيات في الريف وبين البدو، وأصبحت اشتغالًا بالصغائر والتفاهات ... ولم تكن معارضة سعد للمنشقين على الوفد قائمة على أساس من اختلاف في الرأي. فلم يكن عدلي واقعيًّا أو مسالمًا معتدلًا يَرْضى بالدُّون والقليل، بينما سعد متشدد متطرف يتمسك بحقه كله. فقد كان كل منهما واقعيًّا، ومستعدًّا للمفاوضة والمساومة وقبول أنصاف الحلول ... وتقسمت الشعبَ أهواءُ الأحزاب التي يزعم كل منها أنه ينطق باسمه، وهي جميعًا أحزاب مصطنعة لا مبرِّرَ لوجودها، فكلها قد وجدت لأسباب شخصية، ولا فرق بين برامجها؛ لأنها جميعًا متولدة عن حزب الأمة. وقد بدأت جميعًا مستندة إلى العصبيات وإلى أصحاب المصالح من كبار الملاك ... ولم تحل سنة ١٩٢٥ حتى كانت المهاترات وفوضى الخلافات الحزبية قد بلغت قمتها(٧).

وفي هذه الأجواء ولد ونشأ وعاش عبد الرحمن شكري (١٨٨٦– ١٩٥٨م)(٨)، وانتمى إلى الطبقة التي تجمع بين الأعيان من ناحية والمثقفين من ناحية أخرى، وكان ممتلئًا بالطموح والأمل في التغيير، مع امتزاج برغبة محمومة لتحقيق الكمال في كل المستويات؛ وبخاصة المستوى الإبداعي/ النقدي، والمستوى الإصلاحي الاجتماعي.

٣- التأصيل في المجال النقدي بين الجديد والقديم

خلَّف لنا عبد الرحمن شكري إنتاجًا متنوعًا في مجالات عديدة، وقام بأدوار متداخلة؛ كونه عاش وعايش المرحلة التي مرَّ بها المجتمع المصري في الربع الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، فهو المصلح/ المبدع/ الناقد/ المنظِّر الذي يسعى إلى مجتمع أفضل ويدير حوارًا بين الأنا (الحاضر/ الذات) وبين الآخر (الوافد).

واستطاع شكري بقدرته الفذة وإدراكه الواعي أن يدير هذا الحوار بحيث أفاد من التراثين العربي والغربي من خلال منهج يمزج بينهما، ويتكئ على مبدإ تجاور الأضداد والتوازن بينهما في كافة المستويات، الإصلاحية والفكرية والنقدية، فلم يحدث لديه– في النقد مثلًا– قطيعة معرفية بين التصورات الكلاسيكية والتصورات الرومانسية، بل تجاورت التصورات المتضادة داخل نسقه النقدي، مما ألجأه إلى إيجاد ما يسمى بالتوازن بين المتناقضات. وانقسم تعامله مع المفاهيم النقدية إلى ثلاثة مستويات، يشير المستوى الأول إلى ارتداده لمفاهيم الحلقة الكلاسيكية وتمثلها، ويدل المستوى الثاني على استيعابه مفاهيم الحلقة الكلاسيكية ثم إعادة إنتاجها بما يجعلها تتواءم مع النسق الكلي للمفاهيم عنده، ويؤكد المستوى

الأخير تجاوزه مفاهيم الحلقة الكلاسيكية واستجلاب مفاهيم الحلقة الرومانسية وتأصيلها.

التوفيق بين المتناقضات

آمن شكري بأن الاتزان قانون الحياة، وسنة من سننها، ودعا إليه، وحاول تطبيقه عندما جعله مرتكزًا لفكره الإصلاحي الذي يشمل كل مظاهر الحياة. والإبداع- لديه- مظهر من مظاهرها، وله مرتبة سامية، وعنصر أساسي من عناصر تشكيل التوازن فيها، و«الفن هو اتزان الحياة والآراء»[٩]، و«الشاعر يعدل بطموحه وخياله وجمال شعره جانب الذين لا يعرفون فروض الشعر ومنزلته في الحياة، كما يعدل كل نقيض نقيضه، وهذا أساس الحياة»[١٠]، والمبدع مطالب- حين إبداعه- بتمثل هذا التوازن، فلا يصدر إلا عنه، ولا ينتهي إلا إليه. ويضرب شكري- مؤكدًا هذا المبدأ- مثلًا بشلي الشاعر الإنجليزي الذي أدى به تعصبه ضد الأديان، ولآرائه المخالفة لها، إلى التقليل من قيمة شعره وفنه؛ لأن هذا التعصب، وكل تعصب لرأي سياسي أو اقتصادي أو غيرها، يفقد الشاعر اتزانه وقدرته الفنية وبصيرته النفسية المتزنة وذوقه الفني.

ولابد لهذه الآراء إذا دخلت مجال الفن أن تتحول من صيغة العلم إلى صيغة الفن، لأنها إذا لم تحولها كيمياء النفوس وصنعتها من صيغة العلم إلى صيغة الفن، ولم تختمر في وجدان الفنان، ولم يمط ذوقه عنها غثاء المغالاة وقلة الاتزان في المناداة بها، فقد الفن أجلّ قيمة له في الحياة[١١]. ويعضد شكري هذا الاستشهاد باستشهادات من أدبه، فيشير إلى أنه «في قصيدة (الملك الثائر) بعد أقوال الملك في ثورته أورد ما يجعل النفس تطمئن إلى الحياة طلبًا للاتزان الفني ... وهذا الختام في القصيدة مظهر من مظاهر الاتزان الفني»[١٢]؛ لذا ليس غريبًا أن يُرشد شكري تلميذه عثمان حلمي في ثلاث رسائل توجيهية- عندما طلب منه أن يقدم ديوانه الشعري- إلى الأخذ بهذا التوازن في شعره، وبخاصة قصيدته «سجدة إبليس» التي لم يلزم إبليس فيها الحجة بأن ترك له الكلمة بلا رادع ولا مدافع، بالإضافة إلى سخره بالذات الربانية والملائكة. كما يحضه على إيجاد التوازن في قصيدته، فإذا جاء في قوله بحجة لإبليس، فلابد أن يأتي بحجة لله قوية، مؤكدًا أن ذلك ليس من الدين فحسب، بل هو من الفن أيضًا.

شعر «حافظ إبراهيم» نموذجًا[١٣]

ينطلق شكري في انتقاده شعر حافظ وغيره من إيمان بقيمة النقد وجَدْوَاه، فهو بالنسبة للشعر بمنزلة السَّيِّد الذي يزجره عن الإعياء، والخادم الذي يطهره من أدران الخطأ والقصور. ويشكو في عبارات مليئة بالسجع الذي يرفضه، والأسلوب غير المعبر الذي لا ينشده، من الشعراء الذين لا يتقبلون نقد النقاد، ولا يؤمنون بقيمته وجَدْواه. ويهاجم من يزعم أن شعر العصر الذي يعيشه أعظم شأنًا من الشعر في عصر العباسيين، ويعيب على شعراء العصر أنهم لم يقدموا في شعرهم- الملئ بالأخطاء والسقطات، والمرتكز على الكذب والادعاء والسرقة، والذي ينحو نحو المبالغة والتلفيق

والحشو، وفساد المعاني والذوق– إلا ما نثره أصحاب الجرائد على جرائدهم، وافتقدوا فيه القدرة على امتلاك العواطف وولوج الابتداع والتصرف في المعاني وعلو الخيال وشرف الغاية والوقوع على الحقائق البليغة(١٤).

وقد اتخذ شكري من شعر حافظ نموذجًا دالًا على خصائص الاتجاه الإحيائي التقليدي، وقام بتحليل نماذج من شعره، أو قام بنقد أبيات من شعره معزولة عن سياقها الشعري، فلم ينج بيت من هذه الأبيات من انتقاداته، ولم يَحْسُن منها إلا القليل، وما حَسُن من أبيات حافظ أو جاد معناه، فهو مسروق من شعر غيره، وبخاصة الشعراء القدامى.

وانحصرت انتقادات شكري شعر حافظ في أربع نقاط:

أ– ليس صادرًا عن عواطف قوية، ولا خيال بليغ.

ب– استعمل الحشو فيه كثيرًا.

ج– الوقوع في الغفلة التي تكون سبب اختلال التعبير.

د– اقتراف أخطاء لغوية ونحوية.

ويخلص من خلال ذلك إلى حكم جامع مانع فيه، وهو أنه مثل البُسُط الفارسية، كلها ألوان، ولكن تلك الألوان لا تكوِّن صورة، وكذلك كله كلمات، ولكن هذه الكلمات لا تعبِّر عن شيء.

يدل ما سبق على أن شكري يتكئ في تحليله شعر حافظ على منهج جزئي، لا كلي، منهج يتخذ من تحليل الأبيات المفردة سبيلًا إلى القفز إلى أحكام عامة كلية، تنسحب على شعر حافظ أجمعه. وإذا كان شكري يؤمن بالخيال وقيمته في التشكيل الشعري، فإن تناوله أبياتًا من شعر حافظ لا يمكن أن يوصله إلى أن الألوان لا تكوِّن صورة، ولا يمكن أيضًا أن تجعله يحكم على شعره بالافتقاد إلى الوحدة، أيًّا كان مفهومها؛ لأن وحدة البيت واستقلاله في شعر الإحيائيين تنافي وحدة القصيدة لدى المجددين، وعلى رأسهم شكري.

وعلى الرغم من استخدام شكري منهجًا تجزيئيًّا فإن تحليله شعر حافظ لم يَخْلُ من أية إيجابية، وأهمها اتخاذه سبيل المقارنة في منهجه من أجل إيضاح الحقيقة. والحق أن شكري كان حياديًّا في مقارنته بين شعر حافظ وشعر غيره من الشعراء، سواء أكانوا قدماء أم معاصرين، ويدل على ذلك أنه عندما يقف على ملمح من ملامح الانتقاد في شعر حافظ يتلمس مثله في شعر غيره، فقد وقع حافظ في الخيال السقيم كما وقع فيه الشريف الرضي وابن المعتز وإمام العبد، ولم يقع فيه– في الوقت نفسه– الشريف الرضي وإمام العبد في موضع أو مواضع أخرى، ووقع أيضًا حافظ في الغفلة التي قد تكون سبب اختلال التعبير مثلما وقع المتنبي وعروة بن الورد وامرؤ القيس ومحمد السباعي، ووقع ثالثًا في أخطاء لغوية ونحوية مثلما وقع المتنبي وابن الرومي وكعب بن زهير. ويخلص شكري من هذه المقارنات إلى توصيف مكانة حافظ وشعره بين شعراء عصره، فهو لا يرقى إلى شعر شوقي وخليل مطران، ولا ينزل إلى

شعر سليم اليعقوبي ورشيد مصوبع والشيخ الجرجاوي، لكنه في منزلة بين المنزلتين.

بين الخيال والرمز

حفلت بعض المقالات التي سطرها شكري في مرحلة باكرة من عمره الإبداعي والنقدي بجملة من الآراء الجديدة، ومن بين هذه الآراء طرحه مفهومًا للخيال يحاول أن يتجاوز السائد، ويؤصل لرؤية جديدة لهذا المفهوم دون تجاهل للملائم منها في القديم.

وتتجلى قيمة هذه الآراء في أنها تطرح فهمًا للخيال يغاير السائد، حيث يعتد به شكري ويعده عنصرًا جوهريًّا على المستويين المعرفي والإبداعي، إذ إنه يكشف- معرفيًّا- لغز الحياة ويجليه، وبه يستطيع المرء القفز فوق المظاهر الخادعة ويلج إلى البواطن النافعة، كما أنه لا تتحق عبقرية الشاعر- إبداعيًّا- إلا بوجوده، فهو وسيلته التي يصل من خلالها إلى الحقيقة وكشفها وفهمها وتقييمها.

ويربط شكري بين الخيال والحقيقة، ومن ثم الصِّدق، بحيث يكون متوازنًا فلا يغادر أرض الحقيقة ولا يقترب منها كثيرًا مثل السباعي الذي عظَّم الصغيرة وصغَّر العظيمة، أو حافظ الذي تعدَّى حدود المبالغة المقبولة حين خالف نظام الوجود من أجل موت إنسان.

وقد دفعه هذا الربط إلى أن يضع في اعتباره الواقع الخارجي من ناحية، والعاطفة من ناحية أخرى، وتكشف تعليقاته على أبيات لأبي تمام وأبي صخر الهذلي والمتنبي عن قيمة الواقع بالنسبة للخيال، كما تكشف أيضًا تعليقاته على كتاب "الصور" لمحمد السباعي عن قيمة تزويج الخيال بالعاطفة، وضد ذلك ما ورد في شعر حافظ(١٥).

وقد انعكس هذا الفهم الجديد للخيال عند شكري على تصوره آلياته، وللذاكرة قيمة مهمة في تشكيل الخيال، حيث تتكون عن طريقها المادة الأولية التي يحصلها المبدع، سواء أكانت مادة مقروءة، أو صورًا مشاهدة، فليست الذاكرة مخزنًا للحفظ فقط، لكنها أيضًا منظمة ومبتكرة(١٦).

السرقة الأدبية:

في سياق الاعتداد بالثقافة، وكونها عنصرًا ضروريًّا في تكوين الشاعر وتشكيل إبداعه الشعري، إذ إنها توسِّع العقول وتعلي الخيال، يقارن شكري بين كل من «حافظ إبراهيم» و«إمام العبد» وهما من شعراء المسلك القديم، فيرى «حافظًا» سقيم الخيال، ضعيف العواطف، قليل الاطلاع، بينما يعدّ «إمام العبد» أشعر منه؛ لقوة خياله، لكن يعيبه قلة الاطلاع، «ولو أنه أخذ من العلم بنصيب لكان خياله مهذبًا غير طائش، ولكن «إمام أفندي» أقلّ الشعراء علمًا بما يخرج عن دائرة الأدب»، ثم ينفي شكري أن يكون تفضيله «إمام العبد» على «حافظ» دالًّا على أنه يعدّه شاعرًا كبيرًا، لكنه- في رؤيته لهما وتحليله شعرهما- يبرز مساوئ ومحاسن من ينقده، محاولًا أن يضعه في موضعه الصحيح(١٧).

ويستنبط شكري من تحليله أن شعراء المسلك القديم- ومنهم حافظ وإمام- قليلو

الاطلاع، يكرهون كل جديد، ويتهمون مشايعيه، ويرون أن الأول لم يترك للآخر شيئًا، فهم يتسمون بالجهل، و«الجهل لا يمنع من السرقة»[١٨]، والشاعر الجاهل لا يطّلع، فيلجأ– لقلة اطلاعه– إلى السرقة؛ كي لا يَنْضُب معينُ إبداعه.

يتلمس شكري– في هذا السياق– كل معنى أو بيت أجاده «حافظ» ليقول عنه: إنه مسروق، بل إنه يصف «حافظًا» في سياق حديثه بأنه يجيد السرقة، يقول: «إنه قد أجاد السرقة ... ما أقدْر «حافظًا» على إجادة السرقة»[١٩]. ويبدو شكري وكأنه يريد أن يسلب «حافظًا» كل مزية، وأن يجرِّده من كل إبداع متميز، وفعلُه شبيه بفعل النقاد القدماء مع المتنبي حين تتبعوا «قوله أحيانًا بالتزييف، وإظهر السيئات من معاظلة والتواء في بعض قوله، وبالتقصي للسرقات والمآخذ، أو ما ظنوا أنه سرقات ومآخذ، حتى حاول بعضهم ردَّ كل معنى من معانيه إلى شاعر سابق»[٢٠]، وربما يرشح هذا الفهم سيرُ المازني على درب شكري عند تحليله شعر «حافظ» في تتبعه سرقاته، وتكشف المقارنة بينهما عن تشابه واضح في إيراد الأبيات المسروقة[٢١].

وعند تحليل شكري كتاب «الصور» لمحمد السباعي، زميله في مدرسة المعلمين العليا، والمنتمي إلى جيله، والحامل لنفس تصوراته الفكرية والأدبية، لم يكن مشايعًا له بلا فهم، أو موافقًا إياه عن هوى، بل نقده نقدًا موضوعيًّا، فأظهر قيمته وقيمة كتابه، وفي نهاية مقاله انتقده قائلًا: «ثم ليعذرنا السباعي إذا ذكرنا بعض سرقاته»[٢٢] مما يدل على اقتفاء شكري سبيلًا واحدًا في تناول السرقات.

واللافت للنظر في تناول شكري سرقات حافظ والسباعي أنه لم يوغل في استخدام مصطلحات السرقة التي شاعت في التراث النقدي، بل اكتفى بمصطلحي «السرقة»، و«الأخذ». ويبدو أن قضية السرقة لم تكن– حتى ذلك الحين– تشكل انتقاصًا لشكري من ناحية، ولجيله من ناحية أخرى، حيث يعود تاريخ نشر هذه المقالات إلى عام ١٩٠٨م، وكان شكري وقتها طالبًا في مدرسة المعلمين، ولمَّا يصدُر بعدُ ديوانه الأول[٢٣].

وفي عام ١٩١٦م تبوأ شكري مكانة فريدة بين أدباء عصره، وكانت دواوينه الخمسة قد وضعته في طليعة الشعراء المجددين الذين أتوا بالمعنى الجليل، والموضوع الغريب. وأحسّ شكري وقتها أنه الشاعر العبقري الحساس الذي يحمل بين جوانحه شهوة لإصلاح المجتمع والأدب، إذ إنه يتبنى عقيدة أدبيه تُلِحُّ على قلبه وعقله وفكره إلحاح أصحاب المبادئ والدعوات الإصلاحية.

في هذا السياق شاع الحديث عن سرقات المازني، وليس الحديث عنها جديدًا، لكن المتغير فيه أن المازني من ذوي الاطلاع، وينتسب إلى الجيل الجديد من المبدعين– كان شكري يعد نفسه طليعة هذا الجيل–، وهو الجيل الذي يحاول خَلْق واقع إبداعيّ مغاير للواقع السائد. يضاف

إلى ذلك عدُّ شكري الاطلاع ميزة نوعية للشاعر العبقري المنوط به التغيير.

وقد كان فعلُ المازني فرصة ذهبية اهتبلها أصحاب المسلك القديم- وهم الذين يتهمون بالسرقة لقلة اطلاعهم-، فسحبوا صفة السرقة على أصحاب الاتجاه الجديد، وكان شكري على رأس هذا الاتجاه، فأصبح اتهامُ المازني اتهامًا لشكري[٢٤] ولغيره من أصحاب الجديد، وقد ألمح المازنيّ إلى ذلك حين قال: «ولقد كان الإنصاف ألا يلام غيري إذا صح ما نسب إليّ، ولكن الناس تجاوزوني إلى غيري، واتهموا سواي قياسًا عليَّ»[٢٥]. وحتى يحدّ شكري من هذا الأمر أشار إلى أن المودة والصداقة التي بينه وبين العقاد والمازني لا يجب أن تحمل أيًّا منهم عيوب أخيه، بل الواجب أن يتحمل كلٌّ منهم عيوبه[٢٦].

يبدو أن الحديث عن سرقات المازني قد بدأ من لدن أصحاب المسلك القديم، وأخذ ينتشر حتى تداوله أصحاب الاتجاه الجديد حين أحسوا بالخطر، وفي عبارات شكري ما يشير إلى ذلك «لقد بدأ الناس ... شاع بين الأدباء ... ولقد لفتني أديب»، يذكر منهم: «محمد جلال» الذي يقول: «ولقد دهشت حين دلني(مصطفى أفندي العلوي) على بعض سرقاته ... ولما قابلنا أخي (شكري) وجرى بيننا ذكر ما دهشت من أجله وما يقال في المازني وشباب الشعراء غضِب شكري، وإني لأشد منه غضبًا في الحق، ولولا متانة صداقتنا لافترقنا على عداء»[٢٧]، و«أمين أفندي مرسي»، و«مصطفى أفندي علوة»[٢٨]، و«عبد الحميد أفندي العبادي»، بالإضافة إلى العقاد[٢٩]، وكلهم ينتمي إلى الجيل الجديد. ويدل ذلك على أن شكري لم يكن متحفزًا للمازني، بل لم يعر الأمر اهتمامه إلا عندما لفته أكثر من أديب، ويعضد هذا الاستنتاج إهداؤه المازني الجزء الثالث من ديوانه الصادر عام ١٩١٥م علامة على ثقته ومودته.

كذلك لم يكن ما كتبه شكري في مقدمة ديوانه الخامس الصادر عام ١٩١٦م هجومًا حادًّا بقدر ما كان جسًّا لتربة المازني، فهو يبدأ حديثه غير منكر اتهام الناس ذوي الاطلاع بالسرقة والنقل والأخذ؛ معلّلًا ذلك بأن «دخول الآراء الجديدة والمذاهب والأغراض والمسالك الشعرية الحديثة، واتخاذ الآداب شكلًا غير شكلها المعهود، يدعو إلى الظنة والاتهام»[٣٠]، يريد ألا يجعل اتهام ذوي الاطلاع بالسرقة سبيلًا لرفض ميزة نوعية للشاعر العبقري؛ لأن المسلمة المنطقية تقول: إذا كان الاطلاع يؤدي إلى السرقة، فما حاجة الشاعر إليه؟. وكي ينقض هذه المسلمة أشار إلى أن «المطلع بآداب لغة من اللغات لابد أن يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر، وإنك إذا أدمنت قراءة المتنبي مثلًا علقت بذهنك بعض معانيه»[٣١]؛ ليضع حدًّا فاصلًا بين اطلاع واطلاع، وبين اجتناء طبيعي، وأخذ متعمد. وقد دفع شكري إلى ذلك مساس شخصي أصابه منه الكثير بفعل العاصفة التي شنها المحافظون على المجددين إذ سحبوا عليهم جميعًا صفة السرقة[٣٢].

وتتابعت المقالات بين شكري والمازني، وبدأ السِّجال ينحو منحى جديدًا، حيث تحول إلى حملات من الانتقاص والسبّ والشتم، وتوسعت دائرة المتساجلين لتشمل العقاد وبعضًا من شباب الاتجاه الجديد.

لقد أفرز الصراع الذي عاشه المجتمع المصري في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أفكارًا متصارعة، يميل بعضها للقديم ويسعى البعض الآخر منها إلى الجديد، وبينهما يحدث التجاذب والتجادل؛ ليؤول ذلك إلى نسق من الأفكار التي لا تنتمي انتماءً كاملًا إلى الجديد أو القديم، وإنما تحاول طرح نفسها على أنها الجديد الذي لا يرفض القديم.

الهـــوامش:

١. جاك كرابس جونيور، كتابه التاريخ في مصر القرن التاسع عشر، دراسة في التحول الوطني، ترجمة: عبد الوهاب بكر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ١٥.
٢. المرجع السابق، ص ١٥.
٣. عبد المحسن طه بدر، دراسات في تطور الأدب العربي الحديث، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، ص٩٨.
٤. محمد فهمي لهيطة، تاريخ مصر الاقتصادي في العصور الحديثة، القاهرة: المطبعة الرحمانية، ١٩٣٨م، ص ٢٢، ٢٤، ٨٦، ٩٠، ٩١، ٩٥، ١٦١، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٧، ٢٠٩. ومحمد صبري، تاريخ العصر الحديث. مصر من محمد علي إلى اليوم، الطبعة الرابعة؛ القاهرة: م. مصر شركة مساهمة مصرية، ١٩٢٩، ص ٨٦، ٩٢، ٩٤. وعمر الإسكندري، وسليم حسن، تاريخ مصر من الفتح العثماني، ط٧. القاهرة: مطبعة المعارف، ص ١٥١، ١٥٢، ٢١٤.
٥. يونان لبيب رزق، تاريخ الأحزاب المصرية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص ٢٠، ٤٤.
٦. المرجع السابق، ص ٢٢، ٤٤، ٤٥، ١٠٢، ١١٢، ١١٣.
٧. محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، الطبعة السابعة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م، ٣٩٣/٢، ٣٩٤، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤١٤، ٤١٦.
٨. ولد في بورسعيد في ١٢ من أكتوبر سنة ١٨٨٦م، وحصل على الشهادة الابتدائية عام ١٩٠٠م، كما حصل على البكالوريا في الإسكندرية عام ١٩٠٤م، ودرس القانون لمدة عام واحد في مدرسة الحقوق، وفصل منها لاشتراكه في الثورة على الاحتلال، وتخرج في مدرسة المعلمين العليا عام ١٩٠٩م، وفي جامعة شفيلد بإنجلترا عام ١٩١٢م، وعيِّن مدرسًا للتاريخ واللغة الإنجليزية والترجمة، ثم تدرج في الوظائف، حتى أصبح ناظرًا فمفتشًا، إلى أن أحيل إلى المعاش بناءً على طلبه عام ١٩٣٨م، وعاش في عزلة بقية حياته حتى توفي في ١٥ ديسمبر عام ١٩٥٨م، بعد صراع مع مرض الشلل.
٩. نقولا يوسف، ديوان عبد الرحمن شكري، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٦٠م، جـ ٦، ص ٤٣٦.
١٠. نقولا يوسف، "بين الشاعرين: شكري وعثمان حلمي"، مجلة الأدب (يناير ١٩٦٥م)، ص ٤٦٨.
١١. عبد الرحمن شكري، دراسات في الشعر العربي، جمعها وحققها وقدم لها: محمد رجب البيومي، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٤م، ص ١٩٠، ١٩٦.
١٢. المصدر السابق، ص ١٧٤، ١٧٥.
١٣. انظر مجموعة مقالاته في "نقد شعر حافظ" في مجلة الدستور (٢/١١– ١٩٠٨/١١/٢٧م).

١٤. عبد الرحمن شكري، «جمال الطبيعة»، جريدة الجريدة (١٩٠٨/٧/٢١م).
١٥. عبد الرحمن شكري، "كيف يقرأ الشعر" جريدة الجريدة (١٩٠٩/٨/٥م)، و"نقد كتاب الصور"، جريدة الجريدة (١٩٠٨/١١/١٧م).
١٦. انظر تفصيلًا لقضيتي "الخيال" و "الرمز" عند عبد الرحمن شكري في: أسامة أبو العباس، مفهوم الشعر عند عبد الرحمن شكري، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب- جامعة القاهرة-، ٢٠٠٢م، ص ٩٥- ١٠٧.
١٧. عبد الرحمن شكري، «نقد شعر حافظ»، الدستور (١٩٠٨/١١/١٠م).
١٨. عبد الرحمن شكري، ديوانه (٣٧٢/٥).
١٩. عبد الرحمن شكري، «نقد شعر حافظ»، مصدر سابق.
٢٠. عبد الرحمن شكري، دراسات في الشعر العربي، ص ٦٣، ٦٤.
٢١. انظر: المازني، «نقد شعر حافظ» ص ٦٧- ٧٠، ٧٤، وفي غير السرقات ص ٦٠، ٦١، ٨١، ٩٨، ٩٩، ١٠٩، في «معركة المازني وحافظ» دراسة وتحقيق: مدحت الجيار، الطبعة الأولى؛ القاهرة: سينا للنشر، ١٩٩٢م.
٢٢. عبد الرحمن شكري، «نقد كتاب الصور»، جريدة الجريدة (١٩٠٨/١١/١٧).
٢٣. انظر تناولًا أكثر اتساعًا لمفهوم «السرقة» عنده في : أسامة أبو العباس، مفهوم الشعر عند عبد الرحمن شكري، ص ١٤٤- ١٤٩.
٢٤. بل ووجه شكري أيضًا من مجددين شايعوا رامي والعقاد ضده، ومن بين عباراتهم التي اتهموه فيها بالسرقة قولهم:
٢٥. «وشكري بعد- كالمازني- سارق متحدّ».
٢٦. «وقد وقعت له معان لا بأس بها لولا أنه سرقها».
٢٧. «شكري كالمازني من أكبر المقلدين».
٢٨. السفور(١٩١٨/٤/٢٥، ١٩١٨/٥/٢٣، ١٩١٨/٥/٣٠).
٢٩. إبراهيم المازني، ديوانه، تولى مراجعته: محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٣٨١ه= ١٩٦١م، (١١٩/٢).
٣٠. عبد الرحمن شكري، «واجب أدبي وانتحال المعاني الشعرية»، مجلة المقتطف (يناير ١٩١٧م).
٣١. محمد جلال، السفور (١٩١٦/١٠/١٣).
٣٢. يقول شكري في رسالته إلى عبد الحميد العبادي، والمرجح أنها مرسلة في يناير ١٩١٧م: «إن المازني على قلة ما ذكرت من مآخذه قد امتعض وصار يشتمني عند جلسائه، ويزعم أنه سيثبت جنوني كما بلغني من بعض معارفه. وسيضطرني هذا إلى نشر كتاب خاص بأعماله، وحيث إني بدأت في تأليف هذا الكتاب فأرجوك أن تسأل مصطفى أفندي علوة عما إذا كان يحب أن يضع ما جمع من مآخذ المازني في كتابي وأنبه إلى أنه هو الذي جمعها واستخرجها؛ كي يكون الكتاب أتم"، نقولا يوسف (تحقيق وتعليق)، «بين الشاعر شكري والمؤرخ العبادي»، مجلة الأدب (يونيه ١٩٦٤م)، ص ١٥٥.
٣٣. عبد الرحمن شكري، «واجب أدبي وانتحال المعاني الشعرية»، مصدر سابق، وديوانه (٣٧٣/٥).
٣٤. عبد الرحمن شكري، ديوانه، (٣٧٢/٥).
٣٥. المصدر السابق، (٣٧٠/٥).
٣٦. محمد أبو الأنوار، الحوار الأدبي حول الشعر، الطبعة الثانية؛ القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧م، ص ١٢٧.

المصار والمراجع:

١- أبو الأنوار، محمد. الحوار الأدبي حول الشعر. ط٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٧م.

٢- أبو العباس، أسامة. مفهوم الشعر عند عبدالرحمن شكري. رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب- جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م.

٣- الإسكندري، عمر، وحسن، سليم، تاريخ مصر من الفتح العثماني (إلى قبيل الوقت الحاضر). راجعه الميجر اج. سفدج. ط٧. القاهرة: مطبعة المعارف، ١٣٥٠ه= ١٩٣١م.

٤- بدر، عبد المحسن طه. دراسات في تطور الأدب العربي الحديث. ط١. (د.م)، (د.ن)، ١٩٩٣م.

٥- جلال، محمد. مجلة السفور (١٣/١٠/١٩١٦م).

٦- جونيور، جاك كرابس. كتابة التاريخ في مصر القرن التاسع عشر، دراسة في التحول الوطني. ترجمة: عبد الوهاب بكر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

٧- حسين، محمد محمد. الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر. ط٧. بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م.

٨- رزق، يونان لبيب. تاريخ الأحزاب المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

٩- شكري، عبد الرحمن. «جمال الطبيعة». جريدة الجريدة (٢١/٧/١٩٠٨م).

١٠- ـــــــ. «كيف يقرأ الشعر». جريدة الجريدة (٥/٨/١٩٠٩م).

١١- ـــــــ. «مقالات في الأدب: التخيل والوهم». مجلة البيان(يونيو ويوليو، ١٩١٢م).

١٢- ـــــــ. «نقد شعر حافظ». الدستور (٢/١١-٧/١١/١٩٠٨م).

١٣- ـــــــ. «نقد كتاب الصور». جريدة الجريدة(١٧/١١/١٩٠٨م).

١٤- ـــــــ. «واجب أدبي وانتحال المعاني الشعرية». مجلة المقتطف (يناير، ١٩١٧م).

١٥- ـــــــ. دراسات في الشعر العربي. جمعها وحققها وقدم لها: محمد رجب البيومي. ط١. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٤م.

١٦- صبري، محمد. تاريخ العصر الحديث. مصر من محمد علي إلى اليوم. ط٤. القاهرة: م. مصر شركة مساهمة مصرية، ١٩٢٩م.

١٧- لهيطة، محمد فهمي.تاريخ مصر الاقتصادي في العصور الحديثة. القاهرة: المطبعة الرحمانية، ١٩٣٨م.

١٨- المازني، إبراهيم. نقد شعر حافظ في: معركة المازني وحافظ. دراسة وتحقيق: مدحت الجيار. ط١. القاهرة: سينا للنشر، ١٩٩٢م.

١٩- ـــــــــ. ديوان المازني. تولى مراجعته: محمود عماد. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٣٨١هـ=١٩٦١م.
٢٠- يوسف، نقولا. «بين الشاعر شكري والمؤرخ العبادي». مجلة الأدب (يونيه، ١٩٦٤م).
٢١- ـــــــــ. «بين الشاعرين: شكري وعثمان حلمي». مجلة الأدب، العدد الثامن (يناير، ١٩٦٥م).
٢٢- ـــــــــ. ديوان عبد الرحمن شكري. ط١. الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٦٠م.

الملحق

نقد كتاب «الصور»(١)

لا مراء في أن «السباعي»[١] أخرج قبل الزمان الذي يقدر أن ينعم فيه. أخرجته الطبيعة لتمهد به سبيل الرقي، فهو مثل المخلوق الذي يقطعه مزاولو التشريح وهو على قيد الحياة؛ ليعلموا من الحقائق ما كانوا يجهلون.

كتاب «الصور» يخبرنا أن صاحبه ذو نفس معذبة وعواطف مشبوبة وبصيرة قديرة. ونحن أشفق على «السباعي» من أن نحمد الله على شقائه، غير أننا نقول: لو أنه كان سعيدًا لما كان مجيدًا، فإن كتابه هذا نفثات مصدور، كل نفس تقع في بيئة مغايرة لها فهي لا محالة شقية إلا إذا كانت عواطفها باردة، وإنا لم نر فيمن نعرف من يضارع «السباعي» في ثوران العواطف وهياجها، فلابد أن يكون من وراء ذلك إباؤه الرضا بأحوال تلك البيئة التي تحتويه، مثل إباء البركان أن لا ينفجر، وإباء الزجاج الحار أن لا يفرنقع، وإباء السالب والموجب من الكهرباء أن لا يحدثا البرق والرعد.

«السباعي» في كتاب «الصور» ثائر غاضب ناقم خارج على أشياء ينكرها، غير أنه في مناهضتها أشبهُ بالعدو الفاتح منه بالضيف المرحب به، هو شبيه «بهرقليس» إله القوة عند اليونان، الذي كان إذا غضب قذف بالصخور العظيمة فينهزم الهواء أمامها ويعثر بالأشجار والمباني، ثم تتساءل الأماكن البعيدة عن وقعها فيحدثها عنه الصَّدى خائفًا وجلًا.

إني أقرأ كتاب «الصُّور» فأرى نفسًا تتعذَّب، ولكن ما أجلَّ عذابها وأشْرَفَه! عذابًا يصوغ لك المعاني من النور والنار. أقرأ كتاب «الصور» فأخشى على رأسي أن يطير من بين كتفي؛ لعظم ما يهيج الخيال. أظل إذا قرأت كتاب «الصور»

يَؤُمُّ بيَ العلاءَ أَخُو وَجيفٍ
وَتَنْبُت فِيَّ أَجْنِحَةُ النُّسورِ[١]

لو صوِّر خيال «السباعي» لكان ملكًا له ألف جناح، في كل جناح ألف لسان، أو لكان جنيًّا مما نسمع عنه في قصص العجائز، له ألف رأس، لم أجد كاتبًا زوَّج خياله من عواطفه فولّدا من البدائع مثل ما يحويه كتاب «الصور»، ومن أجل ذلك كان تأثير قول «السباعي» في النفس لا كتأثير حنان الأم في نفس ولدها، ولكن كتأثير السهم المسموم.

عرف «السباعي» خَلَّة قومه فرأى أن يسدَّها، عرف أن قومه يجهلون معنى الحب فعلمهم معنى الحب. عرف أن الشهوة خادعة لهم خداع السراب للمُصْحر الظمآن فعلمهم أن الشهرة ليست دليلًا على الفضل.

عرف أن الأدب هو الذي يسمو بصاحبه عن أدران الدّناءة والقساوة واللؤم والطمع والحسد والحقد وجحود النعمة فراودهم أن يغسلوا أنفسهم في ذلك النهر المقدس. عرف أن حب الذات قاتلهم، والزهو فاضحهم، والكبر خافقهم، فرفع لهم مرآة تخجلهم إذا نظروا إليها، جهلوا معنى الحياة فكشف لهم عنه ثم علمهم كيف يلتمسون في كل شيء لذة.

من شك في أن السباعي من (فحول الشعراء) فليقرأ مقالة (الصيف) فإن خياله سما فيها إلى حيث لا يطمع النَّسْر في العلاء. أما قوله في الزواج فإني أمرّ عليه، وكفاني حسرةُ انتظار ما بعد الزواج من الشقاء، على أن خصاصة الحال، والحمد لله، خير واق من التفكير الأليم في أمر الزواج.

ليس لأخلاق «السباعي» مظهرٌ أبينُ مما يحكيه عن نفسه في كتاب «الصور» انظر إلى قوله وقد أزعجه صوت تكسير الفران للخشب(صحيفة ٩٤).

إذا كان في «السباعي» عيبٌ فهو أنه يعظِّم الصغير ويصغِّر العظيم، حتى يجعل النملة مثل الجمل والجمل مثل النملة، وذلك من صنع الخيال، فلو أنه كان ممتلكًا خياله بدل أن يمتلكه الخيال لكان خير مسعدٍ له على التفكير الصحيح.

بقي علينا أن نستدرك على «السباعي» بعض أغلاط، منها: أنه يقول: مقتل «قابيل»، حاسبًا أن «قابيل» هو المقتول، والصواب أنه القاتل.

ثم إنه يستعمل لفظة العائلة في غير ما وضعت له، والصواب الأسرة أو الأهل، ثم إنه ذكر أبياتًا نسبها إلى «ابن المعتز» زاعمًا أنه قالها يصف نفسه، وهذه الأبيات لم ترد في ديوان «ابن المعتز»، ولكنه وردت في بعض الكتب منسوبة إلى «الحسن بن هانئ أبي نُواس» ثم إن «أبا نواس» لم يقلها هو أيضًا في وصف نفسه بدليل قوله في القصيدة:

عَلَى كُلِّ مَحْسُور الذِّراع سَمَيْذَعٍ
جَوادٍ بِمَا يَحْوِيهِ غَيْر مُبَخَّلِ
قَلِيلِ هُمُـومِ النَّفْس إلَّا لِلَذَّةٍ
يُنَعِّـمِ نَفْسًا آذَنَتْ بِالتَّنَقُّلِ

يعني ندماءه وأصحابه.

ثم ليعذرنا «السباعي» إذا ذكرنا بعض سرقاته؛ كي لا يقول؛ (المهدي): إننا مقرظون غير منتقدين.

قال «السباعي»: «وكما أن المصور الذي تُكل ولده يأخذ الريشة فيرسم من ذاكرته صورة غلامه كذلك تناولت القلم أنقش على الطَّرس صورة الماضي» هذا مأخوذ من قصيدة (الزمن الماضي) للشاعر «شلي»، وقال أيضًا: «إذ يخيل إلينا أن الشجر والكلأ يعقلان وأن ألحاظ النرجس تحاول عندنا سرًّا فنميل عنها، ثم نجنح؛ لأن الطبيعة عزاء العاشق وتعلَّته يرى فيها أشباه الغائب» مأخوذ من مقالة «الحب» للكاتب «امرسون».

وقوله في «روسو»: «كأنه المصارع المغلوب يتلوى من حدة الألم وقد أشرف على الهلاك، والمتفرجون فرحون مستمتعون» أخذ ذلك من قول «كارليل» في «روسو». وكذلك أخذ قول «كارليل» في «بارنز»: «ينفض عن نفسه هموم الحياة كما ينفض الأسد عن لِبْدَتَيْه قطرات الماء أو ذرات الهباء»، وكذلك أخذ وصف العين الزرقاء من «توماس كامبل» الشاعر الإنجليزي ...إلخ.

عبد الرحمن شكري

كيف يقرأ الشعر[١]

إن للوجدان في الشعر والتصوير والموسيقى والغناء نشوةً، غير أن نشوة الشعر

والموسيقى والغناء سبيلها السمع، أما نشوة التصوير فسبيلها البصر.

الشعر والتصوير والموسيقى ثلاثة في واحد، وواحد في ثلاثة، فالشعر تصوير، والتصوير موسيقى، والموسيقى شعر. أليس الشعر مثير الخيال، وناصبًا لك من الصُّور ما يعجز عنه المصور الماهر؟. أليس التصوير مثير الأشجان ومحرك نبضات القلب؟ ألم يكن الفيلسوف «هين» إذا سمع الموسيقى رأى بعين الخيال صورًا غريبة تمثل ما يسمع من الألحان؟ أليست النغمات نعيمًا موزونًا مقفّى؟

إذا أردت أن تلتذّ الشعر كان خليقًا بك أن تلتمس المقدرة على شيئين: استجلاب الصور المودَعة في أثناء البيت، حتى لو أن مصورًا أراد أن ينقل البيت من لغة الشعر إلى لغة التصوير لما أتى بأبدع مما استجلبته في ذهنك؛ ومن أجل ذلك ينبغي أن توقظ قواك العقلية إذا عرض عليك بيت شعر، كي تجمع أجزاء الصورة فلا يفوتك من معانيها شيء. فالخيال هو واضع هيئتها، والمفكّرة واضعة معانيها، والذاكرة واضعة تلك الأشياء التي لا تتم الصورة إلا إذا احتوتها، والتي قد يجتنيها المرءُ؛ إما بالمشاهدة والتجارب، وإما بالقراءة، ومثل ما نعني هو أنه إذا عرض عليك قول الهُذَليّ:

لقد تَرَكَتْني أَحْسُد الوَحْشَ أنْ رأى
أَليفَيْنِ منها لا يَرُوعُهُما الذُّعْرُ(١)

لم تلتذّ حتى تستجلب الصورة المودعة في أثناء هذا البيت.

على أن الخيال فيه سَعَةٌ. وقد يستجلب ذهنٌ صورة مغايرة بعض المغايرة لصورة يستجلبها ذهن آخر، ولكني ذاكر لك صورة قد تمرّ في ذهنك، وربما كان فيها ما يلتمس به فهْم ما أنا قائل.

استجلب في ذهنك صورة أرض واسعة خلاء، ملأ الكلأ وجهها، وفي ناحية من نواحيها نُهَيْر يلمع في تَرَقْرُقه لمعان السيف سُلّ من غِمْده، ثم اقترب من ذلك النّهير تجده يترقرق في رفق وتُؤَدة كأنه يدعو الرائي في لُطف إلى الجَرْع من مائه والاعتراف بعذوبته، ثم ارْم بصرك إلى جانبيه تر شجيرات خضراء يحسدها صاحب العود السّليب؛ لأن غضارتها تغريه بذكرى غضارة النعيم الزائل. ثم ارم بصرك ثانية تر اثنين من الوحش يقضمان الكلأ تارة، وتارة يقضمان أوراق تلك الشجيرات، ثم يمرحان، حتى إذا أجهدهما المرح والهجير اقتربا من النهير فحيَّاهما بنغمة الخرير تحية الموسيقيِّ لزائري الأفراح، فيعلمان أن وراء ذلك من العذوبة والرِّي ما ليس عنه منعطف، فيجرعان الجَرْعَة الرّوية وينظر كل منهما في خلال ذلك إلى أخيه نظرات كلها حسنات. (ولا نظرات «المنفلوطي»)

بينما هم كذلك إذ أقبل «أبو الصَّخْر الهذلي» هائمًا على وجهه من فرْط ما لقي من حبه، حتى إذا وقعت تلك الصورة موقعًا من لبّه التفت إلى الأليفين بِلَحْظٍ تكاد تنقدح منه النار، بلحظ كله شَزْر، وقلب كله حسد، ثم يقول في حبيبته:

لقد تَرَكَتْني أَحْسُد الوَحْشَ أَنْ رأى
أليفيْنِ منها لا يَروعُهما الذُّعْرُ

كذلك إذا عرض عليك قول «المتنبي»:

سَلَّه الرّكْضُ بعد وَهْنٍ بنَجْدٍ
فَتَصَدّى للغَيْثِ أهلُ الحِجازِ(١)

استجلب في ذهنك صورة جماعة من الناس في أرض الحجاز، في يد كل واحد منهم وعاء يلتمسون المطر؛ لأنهم رأوا سيفًا ماضيًا سلّ بنجد فحسبوه بَرْقًا من فَرْط بريقه. ومن عادة المطر أن يتبع البرق، ولكنه قد يُعْيي المرء استجلاب صورة لمعنى

البيت إذا كان حكمـــة، غيـــر أن اســـتجلابها غيـــر مستحيل، فإذا عرض عليك قول «المتنبي»:

والأَسَى قَبْلَ فُرْقَةِ الرُّوحِ عَجْزٌ

والأَسَى لا يكون بَعْدَ الفِراق(١)

كان خليقًا بك أن تستحضر صـــورة رجـــل كرَثَـــه الحُزْنُ في حياته فأسلمه إلى اليأس والعجز وخمـــول الهمة وضعف السعي، ثم استجلب في ذهنك أحوالـــه في أطوار حياته.

وخلاصة ما نعني أن تُكْثِرَ من اســـتجلاب الصـــور الخيالية، فإن فيها لذةَ الشِّعر.

أما الأمر الآخر الذي ينبغي أن تجيده حتى تأخذ بأطراف لذة قراءة الشعر هو أن تستجلب فـــي ذهنك المعاني المغايرة والمشاكلة لمعنى البيت الذي عرض عليك، فإذا كنـــت تقـــرأ قصـــيدة «شـــلى» «الزهرة الحساسة» كانت معانيها داعية إلى تذكيرك ببعض معاني «ابن خفاجة» أو ريفيات «فرجيل» أو لطائف «وردزوارث».

ومثل هذا الاستدراج أنني إذا ذكرت قول الشاعر:

أنا واللهِ أشْتَهِي المَوْتَ في الح

ذكرت قول الآخر:

ابْقَ على مستبعدٍ(١) **والهِ**

يخاف أن تَأْسَى إذا ماتا

لأن الأول يشتهي الموت كي يحزن عليـــه حبيبُـــه، والثاني يخاف أن يموت فيحزن عليه حبيبه.

وكذلك إذا ذكرت قول «أبي تمام»:

لو سَعَتْ بُقْعةٌ لإعْظامِ أخْرى

لسَعَى نَحْوَها المكانُ الجَديبُ(١)

ذكرت قول «البحتري»:

لَوْ أنَّ مشتاقًا تَكَلَّفَ فَوْقَ ما ٠

في وُسْعِه لَسَعَى إليك المِنبَرُ(١)