

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
فرع الأدب



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٦٦٧٤

الدراسات الأدبية في مصر وأثرها على تجديد الشعر وتوجيهه حتى نهاية الحرب العالمية الأولى

بحث مقدم من الطالبة
فاطمة عبد الجبار الجعيد
لنيل درجة الماجستير

بإشراف الدكتور :
عبد الله إبراهيم الزهراني

بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

نموذج رقم : (٨)

إجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد إجراء التعديلات :

الاسم الرباعي : **فاطمة بن محمد الجعيد** الرقم الجامعي : ()

كلية : اللغة العربية قسم : الدراسات العليا العربية فرع : اللغويات

الأطروحة مقدمة لدرجة : الماجستير في تخصص : اللغويات

عنوان الأطروحة : **الدراسات الألفية في مصر وارتفاع تجديد التعرّف عليها**
حتى نهاية الحرب العالمية الأولى

الحمد لله رب العالمين، والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين ؛ وبعد :
فبعد إجراء التصحيحات المطلوبة التي أوصت بها اللجنة التي ناقشت هذه الأطروحة
بتاريخ : ١٤ / ٥ / ١٤٠٥ هـ ، توصي اللجنة بإجازتها في صيغتها النهائية المرفقة

والله الموفق ،،،،

أعضاء اللجنة :

الموافق الأول : **عبد الله بن محمد العرفي** الناقد الثاني : **محمد بن محمد العفري**
التوقيع : **عبد الله بن محمد العفري** التوقيع : **محمد بن محمد العفري**

يعتمد : رئيس قسم الدراسات العليا العربية

أ.د. : **سليمان بن إبراهيم العايد**

التوقيع : **سليمان بن إبراهيم العايد**

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

ملخص البحث

الحمد لله والصلاة والسلام على رسوله محمد بن عبد الله .. وبعد :
معظم الدارسين والمؤرخين ألموا بعوامل نمضة الأدب — شعره ونثره — مختلفين بين من أجمل هذه العوامل أو فصلها تفصيلاً، بل إن منهم من أفرد هذا العامل أو ذاك بكتاب مستقل كالتعليم والترجمة ... الخ .
لكن أثر هذه العوامل على الأدب ليس مباشراً كالدراسات الأدبية التي اتجهت إلى الشعر والنثر وصفاً وموازنة ودرساً لكافة خصائصها ومقوماتها، ودعوة لإضافة فنون جديدة تقتضيها طبيعة التطور .
ومن هنا قامت الدراسة على اعتماد المنهج التاريخي التحليلي واشتملت على جانبين :

الأول : التيار التراثي :

- أ/ الدراسات الأدبية وأهم محاورها .
- ب/ آثار هذه الدراسات على الشعر .
- ج/ آفاق التجديد في شعر التراثيين .

الثاني : التيار الوافد :

- أ/ المحاور التي دارت حولها هذه الدراسة .
- ب/ الحوار بين أصحاب هذا التيار والتيار التراثي .
- ج/ أثر هذه الدراسات على الشعر الحديث .

وقد خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج أجمالها فيما يلي :

١. إن شعراء التيار التراثي مجددون ومحافظين في آن واحد وقد أخذوا من الجديد بحیطة وحذر فنجد المسرحية الشعر عند أحمد شوقي والقصة الشعرية عند خليل مطران .
٢. إن هؤلاء الشعراء يدركون المسؤولية الملقاة على عاتقهم وهي حفظ التراث .
٣. إن شعراء التيار الوافد الذين دعوا إلى التخلص من القافية رجعوا عن رأيهم بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى .
٤. إن إدماج الطبيعة ليس جديداً بل له جذور في التراث .
٥. إن الفنون الأدبية التي دعوا إلى النظم فيها نظم فيها شعراء التيار التراثي .

والله ولي التوفيق،،

عميد الكلية
د. عبد الله بن ناصر القرني

المشرف
د. عبد الله إبراهيم الزهراني

الطالبة
فاطمة عبد الجبار الجعفي

الإهداء

إلى والدي الذين منحاني بحبهما أنبل مرادٍ في الحياة .
وإلى من منحوني بتقديرهم الثبات على الدرب .

شكر وتقدير

بسم الله الهادي إلى سواء السبيل، وأفضل الصلاة، وأتم التسليم، على إمام الأنبياء وسيد المرسلين، نبينا وسيدنا محمد وعلى آله وأصحابه والمهتدين بهداه إلى يوم الدين .
الحمد لله الذي هداني إلى هذه الدراسة ووفقني في إنجازها، ثم الشكر والعرفان والتقدير لكل من أعان في إنجازها وأخص بالذكر أستاذي الكبير الأستاذ الدكتور المشرف السابق / محمود عبد ربه فياض أحسن الله خاتمته وأستاذي الكبير الأستاذ الدكتور / عبد الله إبراهيم الزهراني الذي أشرف على جميع مراحل البحث والذي أظنني عاجزة عن أن أوفيه حقه لقاء ما قدمه من دعم للبحث، والذي تمثل في علمه الواعي، وإنسانيته الفياضة، وخلق الكرم،، ولا أملك هنا سوى التوجه إلى الله عز وجل أن يجزيه عني خيراً وأن يوفيه حقه علماً وحكمة وصحة وعافية، وتوفيقاً، ونوراً إنه سميع مجيب.

وأسجل شكري وتقديري العميق لزوجي وأبنائي على صبرهم ودعمهم غير المحدود وإخوتي الكرام للمتابعة والمساعدة الفاعلة في تذليل المصاعب التي صاحبت البحث في جميع مراحلها.

والشكر الموصول للأخت الأستاذة/ أمل أحمد منشي على دعمها المتواصل وصبرها غير المحدود.

كما أتقدم بالشكر لكل من قدم جهداً، في إثراء البحث بالمعلومات والحصول على المصادر.

أخيراً لا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى جامعة أم القرى وإلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة بحثي المتواضع، مقدرة لهم سلفاً ما سبذلونه فيها من جهد وما سيتفضلون به عليّ من توجيه وتصويبات تثري بحثي وتدعم مسيرتي العلمية إن شاء الله .
جزى الله الجمع أحسن الجزاء في الدنيا والآخرة .

فاطمة الجعيد

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .. وبعد :

على الرغم من قرب العهد بالأدب العربي الحديث، ومن اطراد المؤرخين والدارسين له إدراكاً لعظم أهمية هذا العصر الذي تستعيد فيه الشخصية العربية ذاتها ومقوماتها في خضم التيارات العالمية السياسية والثقافية والأدبية — على الرغم من كثرة مؤرخيه ودارسيه الذين يتعقبون تياراته (المشتجرة) المتداخلة والمعقدة إلا أنه ما زال مشتملاً على آفاق تحتاج إلى من يُروّدها، ويستبطن مكوناتها، ويربط بين أسبابها ومسبباتها، ويتقصى شواردها، ويتعرف على متجهاتها ما بين ظواهر فنية أو شخصيات مغمورة، أو موضوعات مطوية في بطون الدوريات والصحف التي بلغت منتهى القرن التاسع عشر زهاء ثلاثمائة صحيفة، مستوعبة معظم النشاط الثقافي والأدبي حيث كان تأليف الكتب على مدّ القرون نادراً أو قليلاً، بل إن معظم ما ظهر منها كان قد نشره أصحابه على صدور الصحف والدوريات ثم جُمع .

وسنظل وفاءً لهذا الأدب واستكمالاً له في حاجة ماسة لاستكشاف هذه الآفاق في هذه الحقبة التي اخترتها ميداناً للبحث، والتي كانت بمثابة الجذور للأدب الحديث في كل الأقاليم العربية .

معظم الدارسين والمؤرخين ألموا بعوامل نهضة الأدب — شعره ونثره — مختلفين بين من أجمل هذه العوامل أو فصلها تفصيلاً، بل إن منهم من أفرد هذا العامل أو ذاك بكتاب مستقل كالتعليم والترجمة والطباعة والصحافة... الخ .

ولا أنكرُ أن هذه العواملَ جميعها ينتهي أثرها من خلال الفرد والمجتمع إلى الحياة الفكرية والأدبية ، لكن أثرها على الأدب ليس مباشراً بقدر ما للدراسات الأدبية التي اتجهت إلى الشعر وإلى النثر وصفاً وموازنةً ودرساً لكافة خصائصها ومقوماتها، ودعوةً لإضافة فنون جديدة تقتضيها طبيعة التطور .

ومن المصادفات الحسنة أن طائفة قليلة محدودة من هذه الدراسات المباشرة اطلع عليها بعض الباحثين المعاصرين ، وأفادوا منها في مؤلفاتهم، وهي الدراسات التي واثتها ظروف مناسبة لكي تنشر على الناس في كتب ، فلم يعف عليها الزمن ، وبرز خطرُها وعرف لها الدارسون قدرها وأثرها .

وتم حشدُ هائل من هذه الدراسات الأدبية دفيئة في بطون الصحف والدوريات ما برحت تترقب من يدل عليها، وبرز أثرها في تجديد الشعر وتوجيهه، ويصحح بإظهارها بعض الأحكام الجائرة أو المبتسرة، أو يتمم بها نقصاً في تاريخ الأدب.

تلك الدراسات التي قامت حول الشعر في الزمن الذي حددته هي التي جعلتها ميداناً لبحثي أدرسها في ذاتها، كما أدرس أثرها في تجديد الشعر وتوجيهه من حيث رسالته وصوره وأخيلته وأوزانه وقوافيه ولغته وموضوعاته.

اعتمدت في إعداد هذا البحث على المنهج التاريخي التحليلي وهو الذي يجمع بين التاريخ والتحليل.

قسمت البحث إلى كتابين تلحقهما خاتمة وتسبقهما مقدمة، ثم اتبعت ذلك بفهرس، وقد قسمت كل كتاب إلى عدة فصول حسب المادة المندرجة من كتاب إلى كتاب.

الكتاب الأول بعنوان : التيار التراثي :

ضمّ هذا الباب ثلاثة فصول ، كان الفصل الأول التيار التراثي والدراسات الأدبية ويتضمن أهم المحاور التي دارت عليها أهم هذه الدراسات من حيث طبيعة الشعر ، والأغراض والمعاني والأخيلة واللغة والأوزان والقوافي .

بينما كان الفصل الثاني خاصاً بآثار هذه الدراسات على الشعر من حيث الألفاظ والمعاني والشعر الاجتماعي وشعر المقاومة ضد الاستعمار واستلهم التاريخ الإسلامي والفرعوني والشعر الوجداني .

بينما كان الفصل الثالث يتناول آفاق التجديد في شعر التراثيين وخاصة التجديد في الموسيقى والقصة الشعرية والمسرحية الشعرية .

أما الكتاب الثاني فهو خاص "بالتيار الوافد" وقد قسمته إلى ثلاثة فصول كان الأول عن المحاور والآفاق التي شملت الدراسات في هذا التيار الوافد والثاني كان خاصاً بالحوار بين أصحاب هذا التيار وبين التراثيين .

بينما كان الفصل الثالث يتناول أثر هذه الدراسات على الشعر الحديث . أما الخاتمة فقد كانت تسجيلاً مركزاً لأهم نتائج البحث .

وعلى الرغم من هذا كله فلا أزعمُ أني أتيت بما لم تستطعه الأوائل ، أو أني بلغت الكمال ، فالكمال لله وحده .

والله من وراء القصد .

تمهيد

- ١- فترة التراجع في مصر وتدهور الشعر فيها .
- ٢- الصحوة الوطنية والنهضة الشعرية .
 - أ/ الرجوع إلى التراث .
 - ب/ التطلع إلى الوافد .

١- فترة التراجع في مصر وتدهور الشعر فيها :

لعل من المفيد لفهم الوطنية عند المصريين أن نلقي نظرة طائفة على الحياة السياسية والدينية والاجتماعية التي كانت تسود في هذا المجتمع لما لها من أثر على الحياة الأدبية والفكرية ولما لها من دور في تحديد مفهوم الوطنية ، وذلك بمقدار ما يتصل بموضوعنا .

(فإذا نظرنا إلى الحياة السياسية ألفينا مصر بعد أن أصبحت تحت حكم العثمانيين وسيطرتهم التي امتدت زهاء ثلاثة قرون تعيش عصر من أقسى عصور الظلمة والإضطهاد ، فقد آل الحكم فيها إلى عصابة من المماليك الذين لم يكن أغلبهم ساسة عادلين ، فحكموا البلاد بقوة السلطان وقهر السيف ، فساد الظلم والجهل والفقر والبطش والإستبداد ، فالسياسة فيها نزاع بين الأمراء وكل أمير له حزبه والبلاد ضائعة بين هذه الأحزاب متدهورة قد أمت نفسها توالي الإستبداد عليها والولادة لا هم لهم إلا جمع الأموال ونهب الخيرات ، وإخضاع الناس لشهواتهم وسطوتهم) ^١ .

ويصف المستشرق لوثرروب هذه الناحية قائلاً (كان العالم الإسلامي قد بلغ من التضعف أعظم مبلغ ، ومن التدي والإنحطاط أعظم دركة ، فأربد جوه ، وطبقت الظلمة كل صقع من أصقاعه وانتشر فيه فساد الأخلاق والآداب ، واستغرقت الأمم الإسلامية في إتياع الأهواء والشهوات وماتت الفضيلة في الناس ، وساد الجهل وانطفأت قبسات العلم الضئيلة ، وانقلبت الحكومات الإسلامية إلى مطايا استبداد وفوضى واغتيال) ^٢ .

^١ محمود فياض - الأدب والمجتمع - المقدمة - ص ١٤ .

^٢ لوثرروب ستوارد - حاضر العالم الإسلامي - ترجمة عجاج نويهض ط ٤ - دار الفكر للنشر -

هذا بالنسبة للواقع السياسي أما الواقع الديني والاجتماعي فهو لا يختلف عن ذلك في شيء ويصف المستشرق السابق الدين إبان هذه الفترة قائلاً (أما الدين فقد غشيت غاشية سوداء ، فألبست الوحداية التي علمها صاحب الرسالة الناس سجفاً من الخرافات وقشور الصوفية ، وخلت المساجد من أرباب الصلوات وكثر عديد الأدعياء الجهلاء وطوائف الفقراء والمساكين يخرجون من مكان إلى مكان يحملون في أعناقهم التماثيل والتعاويذ والسبحات ، ويوهمون الناس بالباطل والشبهات ويرغبونهم في الحج إلى قبور الأولياء ، ويزينون للناس التماس الشفاعة من دفناء القبور ، وغابت عن الناس فضائل القرآن فصار يشرب الخمر والأفيون في كل مكان وانتشرت الرذائل وهتكت ستر الحرمات على غير خشية ولا استحياء)^١ .

وفي هذا النص يتضح مدى التدهور الديني والاجتماعي الذي وصل إليه المجتمع الإسلامي والذي لم يعد يخفى على أي كان ، فالحياة الدينية تحولت إلى طقوس أبعد ما تكون عن الوحداية التي علمها النبي الأمي محمد صلى الله عليه وسلم الناس ، وأما الحياة الاجتماعية التي فقدت الحرك والموجه الحقيقي لها وهو العقيدة الصحيحة فقد أصبحت تتخبط في ظلمات الطرق الخاطئة من غش وخداع ، وهتك للحرمات إلى شرب الأفيون والخمر وكل هذه مظاهر تدل على الهوان والضعف التي ركبت النفوس آنذاك ، أما الثقافة والعلم فقد كانت متمثلة في بعض الكتب الدينية والنحوية والصرفية والأدبية تقرأ أو تشرح متونها فقط لا غير فالعلم (كتاب ديني شكلي يقرأ أو جملة تعرب أو متن يحفظ ، أو شرح على متن ، أو حاشية على شرح .

أما علوم الدنيا فلا شيء منها إلا حساب بسيط يستعان به على معرفة الموارد ، أو قبس من فلك قديم يستدل به على أوقات الصلاة وقف

^١ لوثرروب ستوارد - حاضرم العالم الإسلامي . ص ٢٥٩ .

المسلمون في علمهم ، فليس إلا ترديد بعض الكتب الفقهية والنحوية والصرفية ونحوها ...

وفي صناعتهم ، فلا إختراع ، ولا إتقان للقديم ، وفي آلتهم وفنوتهم العسكرية فهي على خط الأقدمين ^١

كان العالم الإسلامي يسير على هذه الوتيرة الواحدة لا يكاد يعرف غيرها ولا يحيد عنها وفي وسط هذه الظلمات التي بعضها من فوق بعض (إذا بصوت يدوي من قلب صحراء شبه الجزيرة ، مهد الإسلام ، يوقظ المؤمنين ويدعوهم إلى الإصلاح والرجوع إلى سواء السبيل والصراط المستقيم ، فكان الصارخ هذا الصوت إنما هو المصلح المشهور محمد بن عبد الوهاب الذي أشعل نار الوهابية فاشتعلت وانتقدت ، واندلعت ألسنتها إلى كل زاوية من زوايا العالم الإسلامي فتبدت تباشير صبح الإصلاح ثم بدأت اليقظة الكبرى في عالم الإسلام) ^٢ .

هذا القبس الذي ظهر وظل يقوى ويشتد ويمتد على طول الجزيرة وعرضها حتى خشيته الدولة العليا فأرسلت الحملات للقضاء عليه فظل يمتد اجتماعياً ودينياً وينتشر في جميع دول الإسلام رغم توقفه سياسياً على حدود الجزيرة العربية ، ونلمح هذا القبس في اليمن وفي ليبيا ، وتونس ، ومصر حيث شب محمد عبده وجمال الدين الأفغاني ، ووجدوا هذه التعاليم ثملاً للأجواء فرجعوا إلى أصولها في عهد النبوة ودعوا إليها ^٣ .

هذه الدعوة الوهابية التي أرهفت المشاعر وأيقظت النفوس بالتطلع إلى التغيير ، تغيير الواقع الذي يعيشون فيه فكانت النفوس تموج بهذا التطلع للتغيير ولكنها لا تعرف السبيل والطريق إليه .

^١ أحمد أمين - زعماء الإصلاح - ط ١ - دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان - ص ٧ .

^٢ السابق . ص ٢٦٠ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

^٣ السابق . ص ٢٣ .

ما آل إليه الشعر :

يجمع مؤرخوا الأدب بصفة عامة على أن الشعر في هذه الحقبة لم يكن أرقى حالاً من النثر وإنما كان صناعة لفظية غثة .
وهناك مثلاً مما قاله عبد الله الشبراوي يرثي أحمد الدلنجاوي المتوفى سنة ١١٢٣هـ :

سألتُ الشعر هل لك من صديق وقد سکن الدلنجاوي لحده
فصاح وخر مغشياً عليه وأصبح ساكناً في القبر عنده
فقلتُ لمن أراد الشعر أقصر فقد أرختُ مات الشعر بعده ^(١)

هذه حالة الشعر بصفة عامة ضعف في الأغراض ، تهافت في الأسلوب ، وتفاهة في الأفكار وضحالة في الخيال ، وبرغم الضعف الذي لحق الشعر في أغراضه ، ومعانيه ، وطبيعته ، ورسالته ، وأخيلته ، وتراكيبه ؛ إلا أننا نلاحظ أن الشعراء قد بلغوا من الكثرة بحيث يعسر على باحث أن يحصيهم عدداً ، ولكنهم صورة واحدة ولون واحد لذلك سوف نختزئ بشاعر واحد من هذا العصر للتدليل على أن الشعر في هذا العصر قد انحدر إلى مستوى لم يصل إليه من قبل من كثرة التكلف في الحلبي اللفظية ، ومدح غير صادق ورثاء متكلف ، وسنورد أمثلة لكل ذلك بالإضافة إلى الأخطاء اللغوية التي ارتكبتها الشعراء في هذا العصر .
ففي الغزل يقول الشاعر ^(٢) :

(١) في الأدب الحديث — ج ١ ص ١٩ — ٢٠ .

(٢) ابن معنوق — الديوان — ط ١ — طبع في بيروت بالمطبعة الأدبية سنة ١٨٨٥م ، ص

وَبُدُورٌ مِنَ السُّقَاةِ تُعَاطِي
 فِي كُؤُوسِ النُّضَارِ شَمْسَ الْعَصِيرِ
 مَا سَعَتْ بِالْمُدَامِ إِلَّا أَرْتَبَا
 قَضَبَ الْبَانَ فِي هَضَابِ تَبِيرِ
 كُلُّ ظَبْيٍ عَزِيرٍ شَكْلٍ عَزِيرِ
 يَفْضَحُ الْبَدْرُ بِالْجَمَالِ الْعَزِيرِ

إن الغزل في هذه الأبيات لم يتجاوز الصفات الحسية التقليدية التي مدح بها الشعراء معشوقاً لهم ووصفوهن بها خمسة تشابه لها بالقمر في ضوءه وجماله إلى تشبيهه بالظبي في جمال عينيه وجيده وما إلى ذلك من هذه الصفات الحسية دون النظر إلى هذه المرأة على أنها جسد وروح وتفكير ووجدان بل جسد فقط .

وهذه الصفات لم تحظَ بجمال الصياغة وتفنن في المعاني وإبداع في الخيال بل تقليد رديء لما ورثوه .

أما المدح فيقول الشاعر في مدح منصور خان^(١):

مَلَكٌ كُلَّمَا سَرَى لِطِلَابِ
 يَحْسَبُ الْأَرْضَ كُلَّهَا كَالنَّقِيرِ
 هَوْنُ الْبَأْسِ عِنْدَهُ كُلُّ شَيْءٍ
 وَالْعَظِيمُ الْعَظِيمُ مِثْلُ الْحَقِيرِ

وقد استخدم الشعراء المحسنات البديعية وأكثرها منها فيقول :

قَانِي الصَّوَارِمِ مُسَوِّدُ الْمَتَلَا حِمِّمِ
 مُبَيِّضُ الْمَكَارِمِ مُخَضَّرُ النَّدَى الْخَضِيلِ
 قُطِبُ الْفَخَّارِ شَهَابُ الرَّجْمِ يَوْمَ وَغَى
 بَدْرُ الْمَمَالِكِ شَمْسُ الْأَرْضِ وَالْحَلَلِ
 الْخَائِضُ الْعَمْرَاتِ السُّوْدُ حَيْثُ
 بِهِ فَوْقَ النَّوَاصِي الْمَوَاضِي الْبَيْضُ كَالظَّلَلِ

فالمديح ما هو إلا "نعوت ترمى جزافاً ، وصفات تكال دون حساب ، وأقوال تنظم برخيصة وتباع بأبخس الأثمان .

(١) ابن معتوق — الديوان — مرجع سابق ص ٢٢—٢٤—٢٨ .

أما الصدق ، والحرارة ، والإيمان بالقول ، والاعتقاد بالحق ، والتعمق في المعنى ، ووصف الرجل بما هو فيه ، وتميز ممدوح ممدوح ، فتلك أمور لا تدخل في حسابان ، ولا تخطر في بال إنسان .
 فشعر المديح يكاد يكون كلاماً متقارباً ، متمائلاً ، اللهم في جزئياته التافهة وأوزانه المختلفة" ^(١) .

(١) عمر الدسوقي — في الأدب الحديث — مج ١ — ج ١ ص ٨٧ .

المدائح النبوية :

"لقد كان للهزائم والنكبات التي مُنيت بها الشعوب العربية والخلافة العثمانية في القرن التاسع عشر أثرها في فرار بعض قطاعات المجتمع الإسلامي إلى رحاب الصوفية حيث يجدون القوة الروحية العليا التي لا تستطيع أي قوة في العالم التصدي لها ، وحيث يجدون الأمن والطمأنينة والحب والصفاء . إضافة إلى ذلك مظاهر الانحلال التي صاحبت زحف الحضارة الغربية على المجتمع العربي الحديث ، أثرها في سحق بعض الشعراء على الحضارة وهروبهم إلى مجتمع الفطرة النقية والبساطة في رحاب مشايخ الطرق والصوفية وأقطابها .

إن تيار المدائح النبوية والتصوف ، يمثل التيار الأول لدى كثير من شعراء العالم العربي في القرن التاسع عشر وهذه السيطرة راجعة إلى خضوع الشعراء في ذلك القرن لعامل ثقافي مهم يوحد بينهم جميعاً ألا وهو اشتراكهم في التأثير بمجموعة من التيارات الدينية والثقافية والسياسية" (١) .

ويعتبر هذا التيار رد فعل طبيعي حدى بالناس إلى تذكر الحياة في أوج الإسلام وبكرته "تذكر جعل الكثير منهم يحن إلى هذه الحياة التي يجد فيها السعادة والأمن والطمأنينة والاحترام ، وهذا جعل الشعراء يلجئون بالمدائح النبوية لهذا الرسول الكريم الذي أخرج هذه الأمة من الظلمات إلى النور ، والشعراء هم الفئة الناطقة بآمال الشعب وطموحاته ولكنهم لم يعبروا عن هذه الآمال والطموحات بل أغدقوا الصفات الجميلة والكريمة على الرسول الأمين ﷺ وتعدى بعضهم ذلك إلى إسباغ الصفات الإلهية وإشراكه مع الله تعالى في صفاته وهو مرفوض تماماً" (٢) .

(١) سعد دعبس . التيار التراثي في الشعر العربي . مرجع سابق ص ١٢٣، ١٢٥ .

(٢) بكري شيخ أمين . الشعر الملوكي . مرجع سابق ص ٢٠٨ .

يقول ابن معتوق في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام ^(١) :

بَنِي صِدْقٍ بِهِ غُرُّ الْمَلَائِكِ لَا تَنَفَّكَ طَائِفَةٌ مِنْ أَمْرِ رَبِّهِمْ
وَالرُّسُلُ لَمْ تَأْتِهِ إِلَّا لَتَكْسِبَ مِنْ سَنَاهُ أَقْمَارُهُمْ نُورًا لِيَتَمَّهِمْ
فِيهِ بَنُو هَاشِمٍ زَادُوا سَنًا وَعُلَا فَكَانَ نُورًا عَلَى نُورٍ لِشِبْهِهِمْ
ويقول :

هَوَاهُ دِينِي وَإِيمَانِي وَمُعْتَقَدِي وَحُبُّ عِزَّتِهِ عَوْنِي وَمُعْتَصِمِي
ذُرِّيَّةٌ مِثْلُ مَاءِ الْمِزْنِ قَدْ طَهَّرُوا وَطَهَّرُوا فَصَفَتْ أَوْصَافُ ذَاتِهِمْ
أَيْمَّةٌ أَخَذَ اللَّهُ الْعُهُودَ لَهُمْ عَلَى جَمِيعِ الْوَرَى مِنْ قَبْلِ خَلْقِهِمْ

الرثاء :

إن شعر الرثاء في هذه الحقبة لم يتعد صفات معينة أوردتها الشعراء القدماء في مرثياتهم وتداولها بعدهم الشعراء "حتى وصلت إلى شعراء هذه الحقبة بالية من كثرة الترداد أو الاجترار .

وكل ما أضافوه من نعوت إلى عظمائهم لم يزد على وصفهم بأوصاف صوفية ، كالبدل والغوث والقطب وما إلى ذلك . ومثل هذه النعوت لا يمكن أن تعد تجديداً ، ولا أن تذكر في مجال ابتكار" ^(٢) .

يقول ابن معتوق :

مَضَى خَلْفُ الْأَبْرَارِ وَالسَّيِّدُ الطُّهْرُ فَصَدَّرُ الْعُلَى مِنْ قَلْبِهِ بَعْدَهُ صُفْرُ
هُوَ الْمَاجِدُ الْوَهَّابُ مَا فِي يَمِينِهِ هُوَ الْعَابِدُ الْأَوَّابُ وَالشَّفْعُ وَالْوَثْرُ
هُوَ الْحَرُّ يَوْمَ الْحَرْبِ تُشْنِي حِرَابُهُ عَلَيْهِ وَفِي الْمَحْرَابِ يَعْرِفُهُ الذِّكْرُ

(١) ابن معتوق . الديوان . ص ١٤ .

(٢) بكري شيخ أمين . الشعر الملوكي . ص ١١١ .

ويقول ^(١) :

هَزَبَرٌ تَرَى يَبْضُ الْعَطَايَا بِكَفِّهِ وَحُمَرُ الْمَوَاضِي بَيْنَ حُمَرِ الْمُخَالِبِ
صَوَارِمُهُ فِي أَوْجِهِ الْمَوْتِ أَعْيُنٌ وَأَقْوُسُهُ مِنْهَا مَكَانَ الْحَوَاجِبِ

وإذا نظرنا في هذه الأبيات يمكننا أن نقول : إن رثاء الحكام الملوك والأعيان والناس لم يختلف مضموناً عن رثاء الشعراء السابقين لهذه الفئات من الناس .

وزاد عليه قصوره من حيث الشكل عن مستوى شعر الأسلاف ، فلم يستطع اللحاق به ، أو الدوران في فلكه على الرغم من شدة محاولته في ذلك .
فالشاعر يصبغ على المرثي صفات عديدة منها البر والطهر وأن العلى قد أصبح خاوياً لا قلب له بعد موته . وهو ماجد ، كريم ، عابد ، حر ، شجاع ، وهذا لا يخلو من مبالغة وتهويل كما هي عادة شعراء هذا العصر .

(١) ابن معتوق — الديوان — ص ٢١٧ — ص ٢٢٠ .

٢- الصحوة الوطنية والنهضة الشجرية :

في هذه الفترة أو مع هذه الأحداث وهذا الواقع دوت مدافع الحملة الفرنسية في أصقاع مصر مما ألهب مشاعر المسلمين لمقاومة هذه الحملة التي لم يروا فيها إلا غزو من الكفار لبلاد المسلمين ومن خلال مقاومة المصريين لهذه الحملة واستجابتهم لتعاليم الدعوة الوهابية يتضح مفهوم الوطنية عند المصريين إبان هذه الفترة حيث نجد أنه مفهوم عام وشامل لكل ما هو إسلامي وعربي في كل صقع من أصقاع الإسلام وليس مفهوماً إقليمياً ينحصر في وطن بعينه .

فنجد مقاومة للحملة الفرنسية بجميع أشكالها وتوجهها حتى ما هو علمي منها ، وأنفة وكبرياء من التعاون معهم وعدهم أعداء لا غير .

فحين ينادي بونايرت على الناس بوضع العلامات لنجدهم يأنفون من ذلك^١ وحين يريد بونايرت تقليد العلماء الطيلسان يرفضون ذلك قائلين (لكن قدرنا يضيع عند الله ، وعند إخواننا المسلمين)^٢ .

من هنا اشتدت المقاومة للفرنسيين حيث يقول (الجبرتي : فتجمع كثير من الغوغاء من غير رئيس يسوسهم ولا قائد يقودهم وأصبحوا يوم الأحد متحزبين وعلى الجهاد عازمين وأبرزوا ما كانوا أخفوه من السلاح وآلات الحرب والكفاح... ولهم صياح عظيم وهول جسيم ، ويقولون بصياح في الكلام نصر الله دين الإسلام)^٣ .

من هذا المنطلق وهذا المفهوم للوطنية نجد اهتمام المسلمين بكل ما هو إسلامي وبكل ما يحدث في بلد من بلاد المسلمين ثم نجد الاهتمام باللغة العربية

^١ عبدالرحمن الجبرتي - تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار ط ١ ، دار الجيل ، بيروت - ج

٢ - ص ٢٠٤ .

^٢ نفسه - ص ٢٠٣ .

^٣ نفسه - ص ٢١٨ .

على أنها لغة القرآن الكريم وفي هذا الاهتمام كله على المحورين الدين ، واللغة نجد بذور التيار التراثي الذي تطور إلى الاهتمام بالشعر على أنه الجزء الأكبر من التراث ومطالبة الشعر الحاضر أن يكون على غرار الماضي في أزهى عصوره .

ومن هنا نجد الالتفاف حول الخلافة العثمانية على أنها مظهر من مظاهر الوحدة الإسلامية فنجد الشعراء والكتاب يلهجون بضرورة الالتفاف حول الخلافة العثمانية وتعزيدها . وفي ذلك يقول الكاشف في العيد الفضي للسلطان عبد الحميد :

تفانيت في حبيكم إني لكم

على النفس والأهلين والخلق مؤثر

ولا غرو أن غاليت فيكم فجامعي

وإياكم دين وطبع وعنصر

فهذه الوطنية الإسلامية نستطيع أن نتبعها في الشعر فنجدها واضحة تمام الوضوح (فليس بين الشعراء المعاصرين وقتذاك ، على اختلافهم وتباين نزعاتهم من يخلو ديوانه من شعر في مدح الخليفة التركي ، والإشارة بفضله على المسلمين وحرصه على إعلاء كلمة الدين ، وليس فيهم من تخلف عن المشاركة بشعره في حروب تركيا وأحداثها الجسام ، مثل حرب اليونان وحرب طرابلس وحرب البلقان والدستور العثماني .. وهم يرون أن الخليفة هو الجامع لشمل المسلمين وأنه حين يحارب إنما يحارب دفاعاً عن الإسلام وتمسكاً بإعلاء كلمته بين الدول التي تتربص به ، وهم يدعون إلى إتحاد كلمة المسلمين في ظل راية

الخلافة ، محذرين من الإصغاء إلى دعوة التفرقة التي لا تصيب الأمم الإسلامية جميعاً إلا بالشر .

يقول شوقي :

رضى المسلمون والإسلام

فرع عثمان دم فداك الدوام

إيه عبد الحميد جل زمان

أنتا فيه خليفة وإمام

ما تتوجت الخلافة حتى

توج البائسون والإيتام

أمة الترك والعراق وأهلوا

لبنان والربى والخيام

عالم لم يكن لينظم لولا

أنك السلم وسطه والوئام^١

^١ محمد حسين - الاتجاهات الوطنية - ط ٩ دار الرسالة ، المملكة العربية السعودية ، مكة ،

هذا من ناحية الاهتمام بالدين والخلافة على أنما مظهر من مظاهر الدين الإسلامي أما الاهتمام باللغة على أنما لغة القرآن وعد ذلك من الوطنية الإسلامية إن صح التعبير فيتمثل في إحياء الكتب العربية في عصورها الواهرة (فقامت جمعية المعارف ١٨٦٨ م بإحياء الكتب القديمة النافعة وفي سنة ١٨٩٨ م ألقت جمعية جديدة لنشر الكتب القديمة وإحيائها وكان من أعضائها حسن باشا عاصم، وأحمد باشا تيمور ، وعلي (بك) بمجت وغيرهم ، وطبعت عدة كتب مفيدة ... وفي سنة ١٩٠٠ م تكونت هيئة أخرى برئاسة الشيخ محمد عبده لإحياء الكتب القديمة الثمينة ^١ هذا الإحياء هو عودة إلى الماضي والحفاظ عليه، فعملية الإحياء واليقظة الدينية مرتبطة بالتراث وهي يقظة ترمي إلى جعل الحاضر على غرار الماضي وهذا الإعتزاز بهذا التراث ولغته والحث على النسيج على منواله هو مطلق الولاء للدين ، ومن هنا يتضح مفهوم الوطنية إبان هذه الفترة .

^١ عمر دسوقي - في الأدب الحديث دار الفكر للطباعة والنشر ، ١٩٧٣م ط ٨ - ج ٢ - ص

أ/ الرجوع إلى التراث :

توطئة :

معظم الدارسين والمؤرخين ألما بعوامل نخضة الأدب (شعره - ونثره) مختلفين بين من أجمل هذه العوامل أو فصلها تفصيلاً ، بل إن منهم من أفرد هذا العامل أو ذاك بكتاب مستقل كالتعليم والترجمة والطباعة والصحافة إلخ . ولا أنكر أن هذه العوامل^(١) جميعها ينتهي أثرها من خلال الفرد والمجتمع إلى الحياة الفكرية والأدبية ، لكن أثرها على الأدب ليس مباشراً بقدر ما للدراسات الأدبية التي اتجهت إلى الشعر وإلى النثر وصفاً وموازنة ودرساً لكافة خصائصها ومقوماتها ، ودعوة لإضافة فنون جديدة تقتضيها طبيعة التطور .

و ثم حشد هائل من هذه الدراسات الأدبية دفينه في بطون الصحف والدوريات ما برحت تترقب من يدل عليها ، ويرز أثرها في تجديد الشعر وتوجيهه ، ويصحح بإظهارها بعض الأحكام الجائرة أو المبتسرة أو يتمم بما نقصاً في تاريخ الأدب ، ومن المصادفات الحسنة أن طائفة قليلة محدودة من هذه الدراسات المباشرة أطلع عليها بعض الباحثين من معاصرين وأفادوا منها في مؤلفاتهم وهي الدراسات التي واتها ظروف مناسبة لكي تنشر على الناس في كتب ، فلم يعف عليها الزمن وبرز خطرها وعرف لها الدارسون قدرها وأثرها . من خلال البحث ألفت أن هذا الركام من الدراسات كأنما يتمثل في (تيارين) متميزين :

(١) انظر ، د/ احمد عزت عبدالكريم ، تاريخ التعليم بمصر ، د/ خليل صابات ، د. إبراهيم عبده ،

أولاً : تيار تراثي ليس جامداً بالقدر الذي ينعت به بعض (المؤرخين) ،
(ويلطفون) حكمهم عليه وبسمونه (المحافظ) .

نعم ، كان يمسك بأسباب من القديم والجديد فهو مقلد مجرد في آن واحد .
إن قوام هذا التيار يتألف من مثقفين مصريين غيورين على إسلامهم وعلى
عروبتهم وأغلبهم من بني الأزهر أو ممن والاهم أو انتمى إليهم بسبب . فقد
انتحوا بهذه الدراسات منحى التراث العربي ومن ثم دعوا إلى تجديد الشعر
الحديث دون مجافاة لهذا التراث ، فحافظوا على ذوقه وروحه وجزالة ألفاظه
وعلى أوزانه دون أن يتورعوا عن النظر إلى الفنون الجديدة التي نقلت آن ذاك إلى
العربية كفني القصة والمسرحية الشعريتين .

هذا التيار حافل بالدراسات الأدبية ، وسنقف على أظهرها :

١- الوسيلة الأدبية للشيخ حسين المرصفي (١٨٨٩م) ^١ : وقد
اشتملت هذه الدراسة على آراء نقدية سديدة كأن لها أثرها في تجويد
الشعر الحديث وتجديده على نسق الشعر التراثي .

٢- "المواهب الفتحة" لحمزة فتح الله ^٢ : وهو كتاب يتضمن بعض
آراء نقدية سديدة من خلال شرحه لبعض القصائد القديمة .

^١ حسين أحمد حسين المرصفي (١٣٠٧هـ - ١٨٨٩م) : أديب محاضر أزهرى مصري ، ضريح
- تولى التدريس بالأزهر ثم كان أستاذاً للأدب العربي وتاريخ في دار العلوم بالقاهرة سنة
١٢٨٨هـ وتعلم الفرنسية وله عدة مؤلفات .

خير الدين الزركلي - الأعلام - المجلد الثاني - دار العلم للملايين ط ٩ - ١٩٩٠م - ص ٢٣٢ .
^٢ حمزة فتح الله المصري ابن السيد حسين بن محمد شريف التونسي ، أديب من علماء مصر ولد في
الأسكندرية وانتقل إلى القاهرة وتعلم في الأزهر وسافر إلى تونس ، تولى إنشاء جريدة (الرائد
لتونسي) وعاد إلى الأسكندرية فحرر جريدة (البرهان) ثم (الإعتدال) وعين مفتشاً أول للغة العربية
في وزارة المعارف ، وله عدة مؤلفات ، وله شعر

الإعلام - المرجع السابق - المجلد الثاني - ص ٢٨٠ .

٣- صهاريج اللؤلؤ - وفحول البلاغة - لمحمد توفيق البكري^١ :
والكتابان يتضمنان ذوقاً شخصياً عالياً وخبرة بمواطن الحسن في الكلام
وولعاً شديداً بالعروبة .

٤- أدب اللغة العربية - لمحمد حسن نائل المرصفي^٢ : وهو كتاب
تاريخ الأدب مع اشتماله على بعض الآراء النقدية .

٥- الخيال في الشعر العربي - محمد الخضر حسين^٣ : شرح فيه التخيل
عند البلاغيين والفلاسفة والغرض منه وتداعي المعاني وأنواع التخيل
ومراتبه وغير ذلك مما سيوضحه البحث .

مقدمات الدواوين التي أصدر الشعراء بما دواوينهم ، مثل : البارودي ،
شوقي، الخ .

^١ محمد توفيق بن علي محمد البكري الصديقي ولد (١٢٨٧ - ١٣٥١هـ —) (١٨٧٠ - ١٩٣٢م) ،
شاعر عالي الطبقة في عصره وأديب مترسل من أعيان مصر ، مولده ووفاته في القاهرة ، كان يجيد
الفرنسية والتركية ويتكلم الإنجليزية ، وله عدة مؤلفات وله شعر .

الأعلام - المرجع السابق - المجلد السادس - ص ٦٥ ، ٦٦ .

^٢ محمد حسن نائل المرصفي ، صحفي من أدباء مصر ، نشأ في القاهرة وقرأ مدة في الأزهر ودار
العلوم ، وعين مدرساً للعربية في مدارس (الفريد) ، ثم أصدر مجلة (الجديد) و (شهرزاد) إلى يوم
وفاته ١٣٥٣هـ ، وله عدة مؤلفات .

الأعلام - المرجع السابق - المجلد السادس - ص ٩٥ .

^٣ محمد الخضر حسين (١٢٩٣ - ١٣٧٧هـ) (١٨٧٦ - ١٩٥٨م) عالم إسلامي ، أديب بلحث ،
ويقول الشعر ، من أعضاء الجمعيتين العربيتين بدمشق والقاهرة ، انتقل إلى القاهرة سنة ١٩٢٢م
وعمل مصححاً بدار الكتب خمس سنوات ، أنشأ جمعية الهداية الإسلامية وتولى رئاستها وتحرير
مجلتها ، وله عدة مؤلفات .

الأعلام - المرجع السابق - المجلد السادس - ص ١١٣ ، ١١٤ .

ب / التطلع إلى الوافد :

تبعنا في المبحث السابق جذور التيار التراثي المتمثلة في الوطنية الإسلامية — إن صح التعبير — ومظاهرها ونشاطها في الحفاظ على الإسلام ولُغته وتراثه. أما جذور التيار الوافد فتتمثل في الشوام اللذين هاجروا إلى مصر على إثر مذابح عام ١٨٦٠ م .

وممارستهم لنشاطهم الثقافي والأدبي في مصر حيث وجدوا حرية الفكر والحرية الشخصية نسبياً التي فقدوها في بلادهم . فاثروا تأثيراً واضحاً في الثقافة العربية من جهة اتصالهم بالغرب حيث تجمعهم العقيدة الواحدة فلا حرج من نقل ثقافة الغرب إلى العرب بقصد التجديد .

أما صلتهم بهذه الثقافة الغربية ، فتنبع من كون لبنان أسبق البسلاط العربية إلى الاتصال بالغرب حيث (أعلنت فرنسا حمايتها على الطائفة المارونية عام ١٦٤٩هـ) .

(وعملت كل دولة أوروبية على حماية طائفة من الطوائف المسيحية)^(١) وأرسل الكثير من المبشرين إلى لبنان (وكان طبيعياً أن يكون اتصال هؤلاء المبشرين بالطوائف المسيحية بادئ ذي بدء ، وقد كانت المسيحية تتمثل في البلاد العربية بمذاهبين مهمين الكاثوليكي ، والأرثوذكسي ، أضف إليهما المذهب البروتستانتي)^(٢) .

(١) الصراع بين القديم والجديد الكتابي — ص ١٢١ .

(٢) دراسات تاريخية في النهضة العربية الحديثة — محمد بدیع شریف وآخرون ص ٧٦ .

(وفي غمرة هذا التزاحم جاءت الإرساليات التبشيرية دينية وسياسية واشتد التزاحم في فتح المدارس بين الإرساليات وتدعم هذا التزاحم البعثات السياسية خفية وجهرًا حسب ما تقتضيه الظروف)^(١) .

وهذه الإرساليات كانت تفتح المدارس وتقدم العلوم والثقافة كل دولة لطائفتها مما ساعد على انتشار لغة أوروبا وثقافتها وآدابها .

رأى المثقفون العرب من أبناء لبنان هذه الحضارة وهم خير من يشعر بالتفوق العربي لأنهم كانوا على اتصال دائم بالعربية على ما كان ينشره المستشرقون من كنوز العربية وآدابها الفذة . ومن هؤلاء الأدباء ناصيف اليازجي وهو شاعر ، من كبار الأدباء في عصره .

ومن مؤلفاته "مجمع البحرين" ، و"فصل الخطاب" في قواعد العربية، و"الجواهر الفرد في فن الصرف" وغيرها ..^(٢) .

والبستاني صاحب "دائرة المعارف العربية" ، عالم واسع الإطلاع ، تعلم ببيروت آداب العربية ، واللغات السريانية والإيطالية واللاتينية ثم العبرية واليونانية . وكان أستاذًا في مدرسة عبية^(٣) .

وقد درس هؤلاء الأدباء وغيرهم في المدارس الكثيرة التي حظي بها لبنان مثل مدرسة عجلتون ، أنشئت عام ١٧٥١م . ومدرسة وادي شحرور عام ١٧٥١م .

وأشهر المدارس المارونية مدرسة (عين ورقة) التي أنشئت في القرن الثامن عشر ثم أصبحت على مثال المدارس الرومية وكانت تعلم اللغة السريانية والعربية والفصاحة والمنطق واللاهوت . ثم مدرسة (عينطورا) سنة ١٨٣٤م وغيرها ..^(٤)

(١) نفسه ، ص ٧٦ .

(٢) آداب اللغة العربية . جورجى زيدان ج ٤ — ص ٢٩٧ .

(٣) نفسه ، ج ٤ — ص ٢٩٧ .

(٤) السابق ، ج ٣ — ص ٣٩٥ — ٣٩٦ .

هذه المدارس التي تخرج منها أدباء الشام وهم على إطلاع وثقافة بالعربية وأيضاً على اطلاع باللغات الأخرى وثقافتها .

وهذا المزج بين الثقافيين أدى إلى قوة اللغة العربية وخلوها من الشوائب التي كانت عالقة بها في تلك الحقبة .

كما وجدت المطابع بالإضافة إلى هذه المدارس مثل : مطبعة قزحيا ، وشوير ، وأنشئت مطبعة القديس جادرجيوس في أواسط القرن الثامن عشر علم ١٧٥٣هـ ، وقد طبعت كثير من كتب الأدب والتاريخ^(١) .

ونتيجة لهذه الثقافة العربية التي كان تنشرها المدارس المنتشرة في لبنان والمطابع الموجودة بها . والمدارس التبشيرية التي "أوجدت جيلاً من رجال الدين يؤمنون بالعربية" ويتكلمون ويخطبون وينطقون بلسان عربي متين ، وأوجدت طبقة ممتازة من الأدباء والشعراء يستمدون معانيهم وألفاظهم من ذخيرة اللغة العربية .

تولّد عن هذه الحركة التبشيرية نهضة أدبية عربية وإيقاظ سياسي بين الطائفة المسيحية بصورة خاصة ضد الدولة العثمانية^(٢) .

فاللغة العربية أيقظت الشعور بالعزة والقومية العربية واللغة الأجنبية جعلت هؤلاء الأدباء يشعرون بالعجز والضعف الذي كان العرب يتخبطون فيه في تلك الحقبة .

من هنا نشأت نواة القومية العربية التي بدأت تظهر وتقوى متمثلة في إحياء اللغة العربية وإحياء التراث العربي والعودة بالأدب العربي إلى عصوره الزاهية في العهد العباسي وغيره .

من هنا يلتقي التياران في النتائج وإن اختلفوا في الدوافع .

(١) نفسه ، ج ٤ — ص ٤٠٥ .

(٢) دراسات في تاريخ النهضة — ص ٧٨ ، ٧٩ .

فأصحاب التيار التراثي يدفعهم الدين والغيرة عليه وعلى لغته إلى بعث تراثه والتمسك به . وأصحاب التيار الوافد تدفعهم القومية العربية إلى بعث اللغة العربية وإحيائها وإحياء تراثها وبعثه واستعادة مجد العرب .

من هنا تتحد الجهود لبعث التراث العربي الأصيل ومحاكاته ويختلف أصحاب التيار الوافد بإطلاعهم على الثقافة الغربية والأخذ منها دون حذر أو حيلة وذلك لاتفاقهم في العقيدة الواحدة .

كان هؤلاء الأدباء يعيشون في لبنان ضمن طوائف كثيرة تعيش على أرض لبنان تحتل كل طائفة منهم منطقة معينة من البلاد . وكانت هذه الطوائف يحكمها أمراء يتعاملون بشبه استقلال مع الولاة الأتراك ومع مرور الزمن يستعصي لبنان على الدولة العثمانية فتحكمه بقوة السيف وقهر السلطان .

وتحدث فتنة ١٨٦٠م بين الموارنة والدروز وتستغل الدولة العثمانية هذه الفتنة لإضعاف نفوذ الموارنة الذي بدأ يزداد في لبنان على إثر الحماية الفرنسية . فتساعد الدروز وتشد من أزرهم . يقول رأفت الشيخ "عندما بدأت الأحداث الدامية بين الموارنة والدروز اعتباراً من عام ١٨٥٧م . بذلت الدولة العثمانية كل ما في وسعها لإضعاف قوة الموارنة الذين كانوا يحظون بحماية فرنسا .

فشجع الأتراك الدروز على مهاجمة الموارنة وبدأت سلسلة الاضطرابات التي انتهت بمذابح سنة ١٨٦٠م بين الطرفين وامتدت لتشمل المسلمين والمسيحيين في كل من سوريا ولبنان ^(١) .

على إثر هذه الأحداث الدامية والفتن المتزامنة هاجر الشوام إلى مصر حيث حرية الكلمة والنفس نسبياً . وبدأوا نشاطهم الثقافي وكان منهم البستاني

(١) رأفت الشيخ . في تاريخ العرب الحديث . ط ٢ ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ،

واليازجي ، ومنهم "جورجي زيدان ، وطانيوس عبده ، وأديب إسحاق ، وسركيس ، ويعقوب صروف ، وفارس نمر .

وقد نشر زيدان في مجلة الهلال الكثير من البحوث المترجمة ، واختصت المقتطف بالأبحاث العلمية . ومن أشهر آثار اللبنانيين في الترجمة تعريب الإلياذة شعراً ، وقام بهذا العمل الضخم سليمان البستاني ^(١) .

ويقول الكناني واصفاً نشاطهم في الدعوة إلى التجديد على غرار الآداب الأجنبية : "أن البيئة اللبنانية كانت أكثر تفتحاً على الجديد الوافد من أوروبا وأسبق إلى اعتناقه من البيئة المصرية .

كما أن الأدباء السوريين واللبنانيين الذين استقروا في مصر فراراً من الطغيان العثماني كانوا من أول الدعاة إلى التجديد في مصر نفسها في مجالات الحياة السياسية والفكرية . وكانت المجالات التي يصدرونها منابر الدعوة إلى التجديد " ^(٢) .

(١) عمر الدسوقي — في الأدب الحديث . مجلد ١ — ص ١٥٢ .

(٢) الكناني — الصراع بين القديم والجديد . ج ١ — ص ٣١٨ .

الباب الأول

التيار التراشي

توطئة : بدايات التيار

توطئة : بدايات التيار :

التيار التراثي هو " التيار الذي يتمسك أصحابه أو يصدرون عن نزعة تراثية ترجع إلى الماضي العربي ديناً ولغة وتراثاً " ^١

وقد بدأ هذا التيار بمجيء الحملة الفرنسية على مصر عام (١٢١٣هـ — ١٧٩٨م) ولم ير فيها المسلمون سوى حملة صليبية تحاول تقويض الإسلام وهدم أركانه ، فهبوا للدفاع عنه والتمسك به وبما أن اللغة العربية هي لغة الدين فكان لابد من الرجوع إليها والدفاع عنها ، فهذا أدى بهم إلى الرجوع إلى تراث الأمة الذي ورثوه ولكنهم لم يرضوا عنه فعادوا ينقبون في ماضيهم مما يعيد لهم العزة والكرامة فارتدوا إلى عصورهم الزاهية وهي الأموي والعباسي والجاهلي والإسلامي يستقون منها ويقفون في وجه الغاصب .

إذاً بدأ هذا التيار أيام الحملة الفرنسية على مصر والتي كانت " بمثابة حزة عنيفة لمصر ايقظتها من سباتها الطويل العميق " ^٢ .

فالتهمت مشاعر المسلمين وعقولهم بضرورة التغيير لهذا الواقع الجامد العقيم في جميع مناحي الحياة ووجوها ، وخاصة أن اصداء الدعوة الوهابية ما تزال تتردد في الآفاق .

فطفق طلائع الأمة وأصحاب الحلم فيها يتنادون بضرورة التحرر من هذا الواقع والعودة إلى عصور الإزدهار والرقى في أيام الحضارة العربية ومن هؤلاء " الشيخ حسين الطويل " ١٢٥٢هـ .

^١ التيار التراثي في الشعر في عصر النهضة - ص ١٥ .

^٢ في الأدب الحديث ، ص ٢٣ .

الذي أدهشه تفوق أوروبا وتقدم حضارتها ، فقال في كلام يوقد العزم ، ويقطر أسى " إن بلادنا لا بد أن تتقدم ، وأن يتجدد ما بها من علوم وفنون " ^١ .
ومنهم الشيخ رفاعه الطهطاوي ت ١٢٩٠هـ وهو " إمام النهضة العلمية في مصر الحديثة غير مدافع " ^٢ .

نتيجة لهذا الصدام الحضاري وهذه الدعوات أبى المسلمون أن يعيشوا ككريم مفلس عالة على غني محدث ، فعادوا إلى تراثهم ينقبون فيه ويبحثون علّهم يجدون ما يصدون به هذا السيل العارم من الحضارة الغربية .
ومن هنا نشأت حركة الإحياء " ونشطت مع جهود الطهطاوي (١٨: ١ - ١٨٧٣) في بعث النهضة الفكرية الحديثة ، وأستمرت بعد ذلك لتعاصر عدداً من المحاولات التي حسبت على تيارات أدبية وفكرية " ^٣ .

واستتبع ذلك عودة إلى الإسلام في أيامه الأولى ، وعود إلى اللغة العربية السليمة الخالية من السجع والجناس وما إلى ذلك مما طمس رونقها في العصور الأخيرة وذهب ببهاؤها ، فكان بعث اللغة العربية على يد محمد عبده ، حيث جعلها سهلة مرنة وقد سبقه إلى ذلك بعض الجهود التي قام بها رفاعه الطهطاوي وتلاميذه في مدمار الترجمة في مدرسة الألسن ، وبهذا أصبحت اللغة العربية سهلة ميسرة مرنة تفي بالحاجة إليها في أي ضرب من ضروب التأليف ، وله جهود في أحياء الكتب القديمة النافعة حيث أنشأ الجمعية الخيرية الإسلامية وجمعية إحياء الكتب العربية .

^١ محمود فياض - مجلة الموسم الثقافي - عام ١٤٠٣/١٤٠٤هـ (المناخ الثقافي والاجتماعي لنشأة القصة القصيرة وتطورها في الأدب الحديث - ١٢١٣ - ١٣٦٠هـ) - جامعة أم القرى .

^٢ السابق ، ج ١ ص ٣١ .

^٣ عبدالحكيم راضي - النقد الإحيائي وتحديد الشعر في ضوء التراث - ط الأولى - دار الشايب للنشر - ١٩٩٣م - ص ١٠ .

عاصر الشعراء هذه الأحداث فألهمت مشاعرهم وعواطفهم ووجدوا لغة سهلة ميسرة ومعاني كثيرة وأساليب جميلة جزلة قوية ، فطفقوا يعزفون على قيثارة العرب الجميلة بثقة وطمأنينة ، معبرين عن حاضرهم مستلهمين ماضيهم .

وقد أشتد هذا التيار وقوي حتى عصرنا الحاضر ، ولكنني أقف به عند الحرب العالمية الأولى كمعلم رئيسي تتحول معه العقول والأفهام ، ويتراجع البعض عن مواقفهم وتتغير الطباع كما حدث لبعض نصراء التيار المزاج والذين كانوا يولون وجوههم شطر حضارة أوروبا ، فقد لمسنا عندهم عودة إلى التراث الإسلامي وأسلهامه بعد ما رأوا من حضارة أوروبا الزائفة .

فأطلق محمد حسين هيكل (١٣٠٥ - ١٣٧٦هـ / ١٨٨٨ - ١٩٥٦م) العنان لقلمه في سلسلة مقالات رائعة داعياً إلى الإلحاد بحضارة أوروبا ، وإلى أن يولي رصفاًؤه ممن خدعوا فيها وجههم نحو الإسلام وحضارته وتراث أهله ، فمل فتىء الكتاب والشعراء أن لبوا هذا الدعاء ، فكتب هو إسلامياته ، والعقاد عبقرياته ، وطه حسين (على هامش السيرة - والوعد الحق - ومرآة الإسلام) وشرع أحمد محرم في نظم " ديوان مجد الإسلام " .

لهذا اعتبرت نهاية الحرب العالمية الأولى نهاية لزمان البحث ، وفي اعتباري أن بعض الدراسات الأدبية البالغة الأهمية ، الخطيرة الأثر ظهرت أوائل الحرب إلا أن آثارها لم تبرز وتحدث أحداثها في الحياة الأدبية في مناهج الأدب وفنونه وأساليبه إلا بعد زهاء عشر سنوات .

وفي اعتباري - أيضاً - أن الدراسات الأدبية لم تنقطع بعد هذه المرحلة بل استمرت تنمو وتعمق وتطرد ، وتؤثر أثرها على الأدب وتطوره .

الفصل الأول : مفاهيم نقدية

- ١- مفهوم الشعر ورسائله .
- ٢- الجانب العروضي .
- ٣- ثقافة الشاعر .
- ٤- اللفظ والمعنى .
- ٥- الأغراض الشعرية .
- ٦- الخيال .
- ٧- الإحساس والتأثير .
- ٨- المعنى والخيال .
- ٩- عمل الخيلة .

١ - مفهوم الشعر ورسالته نداء تراثيين :

إذا كان مفهوم الشعر هو :-

(المنظور النقدي الكلي الذي يحدد طبيعة الشعر ومعناه ووسائله ، عبر الأمثلة التي تحققت أو ينبغي أن تتحقق منه)^١ .

فإن بعض الرؤى النظرية لدى أصحاب الدراسات هي إنتاج البيئة والثقافة التي عاش فيها الأديب أو الشاعر أو الدارس لذلك فإن مفهوم الشعر في هذه الحقبة يختلف باختلاف الثقافات والميول والصراعات السياسية والثقافية والاجتماعية التي عاش فيها الأدباء وإذا علمنا أن الأدباء والشعراء قد انقسموا إلى تيارين تراثيين ومزاج فإن لكل تيار منهما مفهوماً خاصاً به للشعر .

وسنعرض مفهوم الشعر عند التراثيين أولاً :

فيرى المرصفي أن (الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به)^٢ .

أما رسالة الشعر في نظره فهي :

أن الشعر : (وإن كان صناعة من الصناعات ، يجود بدقة معناه ، وملاحة لفظه ، وإحكام بنائه ، ويردأ بخلاف ذلك ، لكنه متغير الأمر والحال بتغيير العوائد تغييراً عظيماً .

^١ الصراع بين القديم والجديد ، ج ٢ - ص ٩١١ .

^٢ حسين المرصفي ، الوسيلة الأدبية ، ط ١ ، مطبعة المدارس الملكية ، ج ١ - ص ٤٥٤٦ .

إذ لم يكن من حوائج الناس الأصلية ، وخلاصة القول في ذلك : (إن مدارس اللغة العربية ، لما فيها من الفوائد العلمية المتعلقة بأوضاع اللغة العربية ، أثر لا زم لكونه معروفاً لمقاصد القرآن وأقوال النبي صلى الله عليه وسلم فهو من الدين كما قيل :

حفظ اللغات علينا

فرض كفرض الصلاة

فليس يحفظ دين

إلا يحفظ اللغات

وأما إنشاؤه فمع الإتقان بوضعه في موضعه ، وصرفه بحسب اللزوم ، فهو جليس العلماء ، وزينة الأدباء^١

أما المويلحي فيقسمه إلى قسمين شكلي حيث يقول : (أما الوزن فهو تأليف عدة أصوات على نمط تحس بما الأذن صوتاً إثر صوت حتى إذ أنت على الأخير منها إذا أولها واستخلصت من هذا وحدة تلتقطها دفعة واحدة .. فليت الموزون ظرف موسيقي في الشعر كقصة النافخ في آلات الطرب .

أما القسم الثاني فمن حيث هو حالة من حالات النفس فيقول : إن في النفس مساحة علوية هي الجمال والبهاء الباطني تظهر عليها عند صفاء النفس وخلوها من شوائب الأكدار ولما كان ذلك لا يتابها إلا حيناً بعد حين ظننته

^١ الوسيلة الأدبية السابق ، ص ١٢ .

شيئاً طارئاً عليها من الخارج فلهذا نسب القدماء تجلي ذلك البهاء والجمال إلى أرواح أخرى تمتزج بالنفس^١.

فإذا تجلى جماح الروح في الإنسان وصفت نفسه وكانت ممتلئة من قبل بأطراف المعارف والفنون مطلعة على التواريخ والحوادث والقصص والمحاضرات والنكات وبدائع المشاهد الطبيعية والصناعية وكان لها من التجارب نصيب وافر... فاضت المعاني البديعة فإذا وضعها في الألفاظ المحكمة التي لا تطول المعنى ولا تقصر عنه فأفرغها في قالب الوزن اجتمع حسن المعنى مع انسجام اللفظ في انسجام الوزن فذاك هو بيت الشعر^٢

فهو في هذا التعريف يؤكد على الموهبة والوزن والعاطفة التي لا بد للشاعر أن يتناول شعره من خلالها يساعده في ذلك ثقافة لفظية ومعنوية جمّة ، حتى يحصل المطلوب من الشعر وهو التأثير في النفس .

أما رسالة الشعر :

(فهي إظهار ما خفي من الحقائق المعنوية وتوضيحها للسامع يجليها عليه بوجوه مختلفة ، وتجد يد ما أخلق تكرار النظر إليه بماءه من الموجودات)
أما الرافعي فيذهب إلى أن الشعر لو كان : (هذه الألفاظ الموزونة المقفلة لعددناه ضرباً من قواعد الإعراب لا يعرفها إلا من تعلمها ولكنه يتزل من النفس منزلة الكلام فكل لسان ينطق ولا يقيمه كل إنسان ، وأما ما يعرض له بعد ذلك من الوزن والتقفية فكما يعرض للكلام من إستقامة التركيب والإعراب ، وإنك إنما تمدح الكلام بإعرابه ولا تمدح الإعراب بالكلام)^٣.

^١ مصطفى لطفى المنفلوطي ، مختارات المنفلوطي ، ط ١ ، مطبعة كرم بدمشق — ١٩١٢م ص ١٤٣ .

^٢ نفسه ، ص ١٤٥ .

^٣ نفسه ، ص ٧٠ ، ٧١ .

فهو في هذا المفهوم يرى أن كل إنسان شاعر ولكنه لا يستطيع التعبير عن هذه الموهبة لقيود الوزن والقافية ، فالشعر إذن في نظره هو الشعور الذي لا يعيش الإنسان بدونه ، فهو ينظر إلى روح الشعر وجوهره ، وأنه لا بد أن يكون مثيراً للعاطفة موحياً بها ، وإذا اقتصر على الوزن والقافية فهو ضرب من القواعد لا يسمى شعراً .

أما البارودي رائد الشعر العربي الحديث وباعثه فهو يرى أن الشعر : (لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوات الفكر ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب ، فيفيض بالألوان نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان ، فينبعث بألوان من الحكمة يتبلج بها الحالك ، ويهتدي بدليلها السالك ، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه ، وائتلفت معانيه ، وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى ، سليماً من وصمة التكلف ، بريئاً من عشوة التعسف ، غنياً عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد)^١.

إن تعريف البارودي للشعر تعريف شاعر يضج بالخيال فهو يصف في بداية التعريف كيف يتزل الشعر على الشاعر كالبرق في سماء الفكر فيختلط بعد ذلك بالشعور فيفيض هذا النور على اللسان حكمة تدل السالك وتضيء الحالك.

فالشعر عنده شعور وفكرة وحكمة تنظم في كلام مؤلف منسجم الألفاظ مؤتلق المعاني ، قريب المأخذ بعيداً عن التكلف والمماثلة ، فهذه صفات الشعر الجيد في نظره ، وهو إضافة جميل لآراء القدماء ونظرهم في الشعر يرجع إلى عمر الدسوقي :

^١ محمود سامي البارودي — الديوان — ضبط وشرح — علي الجارم ، محمد شفيق معروف ، ط ١ ،

أما حمزة فتح الله ، فيقول : (إن العلم المسمى بقرض الشعر وهو علم باحث عن أحوال الكلمات الشعرية لا من حيث الوزن والقافية بل من حيث حسنها وقبحها من حيث كونها شعراً .

وأما عن المركبات الموزونة فأما من حيث وزنها فعلم العروض أو من حيث أواخر أبياتها فعلم القافية)^١ .

أما رسالة الشعر فهي لا تخرج (عما يعين على مكارم الأخلاق ويساعد على خطة الإنشاء بجميع أنواعها ولا عن العلم والحكمة التي هي كما يقول : ابن دريد كل كلمة وعظمتك أو زجرتك أو دعتك إلى مكرمة أو نكتك عن قبيح ومنه الحديث الشريف : إن من الشعر لحكمة)^٢ .

ويقارب بين قول كعب بن مالك : —

نصل السيوف إذا قصرن بخطونا

قدماً ونلحقها إذا لم تلحق

وبين قول الأحنس بن شهاب :

إذا أقصرت أسيافنا كان وصلها

خطانا إلى أعدائنا فتطول

^١ حمزة فتح الله، المواهب الفتحة ، ج ١ ، المطبعة الأميرية بمصر ، ١٣١٢ ، ج ١ ، ص ١٨ .

^٢ نفسه .

وقول رجل من بني نمير:

وصلنا الرقاق المرهفات بخطونا

على الهول حتى أمكنتنا المضارب

وقول حميد بن ثورين هلال الصحابي:

ووصل الخطا بالسيف والسيف بالخطا

إذا ظن أن السيف ذو السيف قاصر

الخطو بفتح الحاء مصدر خطأ واختطى واختاط مقلوبة أي مشي والخطوة بالضم هو يفتح ما بين القدمين وجمعها خطوات بضميتين وخطا بالفتح المرة وجمعها خطوات بفتحيتين والقدم بضميتين المضي أمام أمام وهو عيش القدم إذا مضى في الحرب وهذه الكلمة وما بعدها مما يقضي بتفضيل بيت كعب وأن الأخنس هو الأسبق^١.

أما شكيب أرسلان فيرى : (إن الشعر قوة روحية يفيضها الله على من يشاء من عباده فتحلق بالشاعر ، تحليق الأجنحة بالطائر ، وتطوف به في سبع سماوات الخيال فيرى الطبيعة في أفخم مشاهدتها وأشمخ شرفاتها وأبهى مجاليها وأشجى أصواتها وأذكى أعرافها .

وينفث ما شاهده من هذه المرائي المجسمة في قوالب من النطق فتق الله بها لسانه الهائل فجاءت شبيهة بموضوعها وتحدر بها تحدر السيل في صلب وهتف المقام بالمقيم وطلب العلو بعضه بعضاً ، وتجادب البدائع ، وصدقت نسبة الروائع ففصل

^١ السابق ، ج ١ ، ص ٤ .

الكلام عما شئت من فكر سام ، ومقام شريف ، وما أردت من معنى بكر ولفظ فحل ، لذلك قيل إن الشعر هو لغة تامة .

فالشعر إذن مظهر المرء في أسمى خواطر فكره وأقصى عواطف لبه وأبعد مرامي إدراكه والشعر هو رؤية الإنسان الطبيعية بمرآة طبيعية ، فهو شعور عام وحس مستغرق يأخذ المرء بكليته ويتناوله بجميع خصائصه حتى يروح نشوان خمرته أسير رايته ويريه الأشياء أضعافاً مضاعفة ويصورها بألوان ساطعة وحلي مؤثرة تفوق الحقائق وربما أزلت بما وصرفت النفس عن النظر إليها فهو أحياناً أحسن من الحسن وأجمل من الجمال وأشجع من الشجاعة وأعف من العفاف وإن الظبي في قصيدة غير الظبي في فلاة بل غير الظبي في ملاءة ، وذلك حيث كان الشعر كلاماً يلقي بلسان الإحساس ونطقاً يتزل عن وحي المخيلة وأوصافاً لتمكين السامع من الوصول إلى مقدار الحق والحرص على أن لا ينقطع منه قسم على طريق الإلقاء وفي أثناء الانتقال فكأن هذه الزيارة جعلت لتمام الفراغ بين المدرك والمدرك حتى لا يصل إلى الذهن إلا كاملاً بكل قوته ولا يحل في العقل إلا بجميع حاشيته ^١ .

وفي تعريف البارودي تلميح إلى الطبع والصناعة حيث يقول : (سليمان من وصمة التكلف ، بريئاً من عشوة التعسف ، غنياً عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد) ^٢ .

وفي هذا ذهب إحسان عباس إلى القول ^٣ : بأننا إزاء موقفين متعارضين : (القول بالإلهام والقول بالتجويد

^١ مختارات المنفلوطي - ص ٨٤ ، ٨٥

^٢ الديوان ، ص ١٥ .

^٣ إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، ط ٢ .

ومهما يكن من شيء فلا بد أن نلاحظ أن القول بالتعمل التكلف في صنع الشعر قد طغى منذ البداية على الإلهام ، وعلى الرغم من تجاوز القولين معاً كان ظهور مدرسة ذات حدود واضحة قد نسميها : (مدرسة عبيد الشعر) في العصر الجاهلي واستمرار هذه المدرسة خلال العصور التالية قد أضعف لدى العرب منذ البدايات إبراز دور الإلهام... وقد إنحاز الشعراء أنفسهم إلى جانب المعاناة وبذل الجهد في نظمهم للشعر ... وحين هجا سويد بن كراع العكلي بعض الناس استعدوا عليه سعيد بن عثمان بن عفان ، فهرب وتوارى وفي تواريه يصور حالة وهو ينظم القصيدة ، فكأن القصيدة سرب من الحيوانات الوحشية فهو يداريها ليصيد منها شيئاً يأخذ في مراقبتها حتى يجيء وقت السحر ، وهي أبيه تعصى ولا تطاوع ، بعيدة شأو لا يردّها طالبها إلا بعد أن يكل ويتعب ويربط سويد بين عملية النظم وخوف ابن عفان ، يقول :^١

أبيت بأبواب القوافي كأنما

أصادي بما سرباً من الوحش نزعاً

أكالها حتى أعرس بعدمما

يكون سحيراً أو بعيداً فأهجعا

^١ الجاحظ ، البيان والتبيين ، بتحقيق عن السلام هارون ، ط ٢ ، دار الفكر بيروت ١٩٦١ - ج ٢ ،

عواصي إلا ما جعلت أمامها

عصا مر بد تغشى نحوراً وأذرعا

بعيدة شأو لا يكاد يرددها

لها طالب حتى يكل ويظلمعا

وجشمني خوف ابن عفان ردها

فثقتها حولاً حريداً ومربعاً

إن هذه التجربة وغيرها والتي تنتمي إلى الجاهلية وما بعد هاكلها تؤكد أن وراء إخراج القصيدة إلى الجمهور جهداً غير قليل^١ .

ويذهب نائل المرصفي في تعريفه للشعر إلى أن هنالك من عرف الشعر بأنه: (الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي الجاري على أساليب العرب الآخذ بالعقول والألباب لا يلبث أن يحكم على أن بعض الشعر في هذا الطور لم يكن شعراً إذ فقد أهم هذه الشروط وإنما هو كلام موزون . وإن الشعر لا يكون شعراً حتى يجمع جميع ما تقدم من الشروط ولا سيما الجرى على الأسلوب العربي الذي هو القالب المكتسب من كثرة استظهار الشعر العربي والتحدي والمماثلة وهذا القالب يختلف باختلاف الشعراء ولذلك ترى كثيراً منهم يتدئون قصائدهم بذكر محبوب أو وصف

^١ تاريخ النقد عند العرب — ص ١٨ .

شراب أو طلؤل أو حنين إبل أو توقع بين أو لمع برق أو هجران أو رقباء أو واشين أو حراس أو ما أشبه ذلك ولم يروا منه شيئاً وما كان منهم إلا جرياً على الأسلوب العربي وانتهاجاً لسنة الشعر والشعراء . فالمتنبى والمعري ليسا بشاعرين على ما سمعت لأفهما خرجا عن هذا القالب وذاك المنوال واختص كل منهما بمذهب في الأدب وأساليب معروفة في الشعر وهذا ما حمل العلامة ابن خلدون على قوله^١ في (مقدمته) (وكان الكثير مما لقيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبى والمعري ليس هو من الشعر في شيء لافهما لم يجريا على أساليب العرب) هذا ما ذهب إليه جل الكتاب والمتأدين غير أني لا أرى الضرب على هذا القالب في جميع الأحوال أرأيت لو قمت الآن بمدح أمير أو وزير وابتدأت قصيدك بنسب في ديار أو راعية غنم أو وصف عرصات كيف كان مبتدلاً مستهجنًا)^٢

وكما هو معروف أن الشعر والشاعر ترجمان الأمة وصورة روحها وبحسب آمالها وعلى قدر طموحها ومدى ثقافتها تكون عظمة الشعر ومدى نبوغ الشاعر ولكل أمة شاعر أو شعراء يعبرون عنها ويلهمونها ويضعون نصب عينيهما المثل الأعلى في الحق والخير والجمال والقوة ويزودونها أو يجددون فيها المشاعر التي تترأى في وجدانياتكم فيكونون أقبل على الحياة بطريقة فاعلة وأكثر تذوقاً لها وأصح فقد كان الشعر قبل فترة الانبعاث قد انحط بحكم سوء فهم رسالته أو بحكم فساد مفهومه لدى الشاعر ومن يتوجه إليه الشاعر بشعره ، فاعتبروا هذا وذاك ملهاة وتسلية وفناً من فنون المغالبة بالكلام في صناعة الألفاظ

^١ عبدالرحمن بن خلدون — مقدمة ابن خلدون — ط ٤ — دار القلم — بيروت — لبنان —

١٩٨١م. ص ٥٦٩ .

^٢ محمد نائل المرصفي — أدب اللغة العربية — ط ١ ، المطبعة الحسينية بمصر ١٣٢٦هـ — ١٩٠٨م.

ج ١ ص ١٧٢ — ١٧٣ .

والأوزان ، ولا تعرض هذه الآفة إلى عصر من عصور الأدب إلا أودت بالشعر في مهاوي السفساف والغلو في التصنيع وتشويه المعاني وتكلف المحسنات .

وقد انطلق البارودي في ريادته لبعث الشعر الصحيح من تفسير مفهوم الشعر أو تحديد مفهومه أو إحيائه على السواء - وذلك حين قدم لديوانه بمقدمة حدد فيها معنى الشعر وكيف تحرك وجدانه به وقصارى القول في هذا الفهم أن الشعر عند البارودي فيض وجدان وتألق خيال وأن اللسان ينفث منه ما يجده من ذلك الفيض أو هذا التألق .

وأن رسالة الشعر تمذيب النفس وتنبيه الخواطر وإجتلاء المكارم وأن جيده ما كان مؤتلف اللفظ والمعنى قريب المترل بعيد المرمي فهو قد كان منذ صباه لهجاً به مؤتسماً بأنغامه وشدوه لم يتذرع به إلى مكسب أو غنم وإنما حركته إليه (نفس) أبيه وهو مبرح فلم يتمالك أن أهتز لجرسه وطفق يترنم بأهازيجه ... فالشعر عند البارودي وليد الطبع المتدفق وليس وليد الصنعة والتكسب وهو يتغنى بذلك في شعره قائلاً :-

أقول بطبع لست أحتاج بعده

إلى منهل المطروق والمنهج الوعر

إذا جاش طبعي فاض بالدرا منطقي

ولا عجب فالدر ينشأ في البحر

٢- الجانب العروضي :

يرى المرصفي أن العروض (هو فن معرفة الموازين التي كانت شعراء العرب تنون بها أشعارها فإن الشعر كما عرفت : كلام موزون مقفى .

وتلك الموازين بشهادة الاستقراء ستة عشر وسمّاها نافلوها بحوراً لكل واحد اسم يخصه :

الأول (الطويل) وأجزاؤه ثمانية : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن .

والثاني المديد الثالث البسيط الرابع الكامل والخامس الوافر.....)

هذا والجزء الأخير من الشطر الأول يسمى عروضاً ومن الثاني يسمى ضرباً ويسمى الشطر مصرعاً

والقافية (هي من آخر البيت إلى أول متحرك قبل ساكن بينهما فهي في قوله :
(.بمنجرد قيد الأوابد هيكل) .

كلمة هيكل ولكل حرف تشتمل عليه اسم ، فالحرف الذي تنسب إليه القصيدة كالكلام فيقال : لامية العرب ، ولامية العجم ، والهمزة فيقال همزية فلان يسمى رويّاً والحرف الذي يعقبه من مد أو هاء كيف كانت يسمى وصلّاً والمد بهاء يسمى خروجاً والمد قبل الروي يسمى ردفاً والألف التي قبل الروي بحرف أن كانت من كلمته أو من غيرها وكان (ضميراً) أو بعض ضمير يسمى تأسيساً .

والحرف المتحرك بعد التأسيس يسمى دخيلاً وكذا حرّكاتها

والقافية : إما مطلقة وهي متحركة الروي ، أو مؤسسة موصولة وهي ساكنته والمطلقة : إما مجردة أو مردوفة وأما مؤسسة موصولة باللين أو الهاء والمقيدة :

إما مجردة وإما مردوفة وأما مؤسسة فهذه تسعة أقسام يقال لها أنواع القافية^١
ثم يؤكد المرصفي على وجوب ائتلاف الوزن مع اللفظ قائلاً :-

(هو أن يكون الكلام المنظوم بمتزلة الكلام المنثور بحيث لا يضطر الوزن
الشاعر إلى تقديم وتأخير يبههم المعنى ولا إلى مخالفة لغة أو إعراب كما وقع
للفرزدق في قوله :

وما مثله في الناس إلا مملوكاً

أبو أمه حي أبوه يقاربـه

وكقول المتنبي :

أني يكون أبا البرايا آدم

وأبوك والثقلان أنت محمد

أي وأبوك محمد والثقلان أنت وكقول الكميت :-

لا كعبد المليك أو كوليـد

أو سليمان بعـد أو كهشام

أي : عبد الملك .

فالحلاصة ، أن لا يحيل الشاعر على ضرورة الشعر فإذا لزم عليه ذلك لضعفه
وجب أن يترك حتى يقوى ليستريح ويريح^٢ .

^١ الوسيلة : ج ٢ ص ٢٤٩ ... ص ٢٧٦ .

^٢ السابق : ص ٤٢٨ .

ثم يرى ائتلاف الوزن مع المعنى قائلاً :-

(أراد البد يعيون أن يسلم الشعر من القلب الكائن في مثل قول القطامي :
 كمنا طينت بالغدن السباعا)^١

ويتابعه حمزة فتح الله في الإبتعاد عن الضرورات قائلاً :

(ينبغي أن لا يختلف في جواز الاحتجاج بالشعر متى خلا عن جميع الضرورات
 التي لا تجوز للناثر لأنه حينئذ سعة كالنثر فإن من يمنع الاستدلال بالشعر إنما
 يحتاج بإحتمال الضرورة فإذا خلا عنها فلا وجه للمنع)^٢ .

أما أنواع الضرورات (فقد حصرها بعض المتأخرين في ثلاثة أقسام الحذف
 والتغيير والزيادة فالحذف كقصر الممدود وترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء
 وترك تنوين المنصرف وتخفيف المشدد)^٣ .

(ومن عيوب القوافي أن تكون القافية مستدعاة لا تفيده معنى وإنما أوردت
 ليستوي الروي ...

وهذا من أقبح عيوب الشعر فإن الشعر هو بالقوافي وإذا أحتاج من يريد أن يقول
 الشعر لمثل ذلك فراحة الناس في سكوته)^٤ .

وكذلك التضمين وهو أن يكون الأول مفتقراً إلى الشطر الثاني والبيت الأول
 محتاجاً إلى الأخير كقول الشاعر :-

كأن القلب ليلة قبل يغدى

بليلى العامرية أو يـراح

^١ نفسه : ص ٢٢٩ .

^٢ المواهب : ص ٥٨ .

^٣ نفسه ج ٢ : ص ٥٨ .

^٤ الوسيلة ج ٢ : ص ٣٩٨ .

قطاة عزها شرك فبانت

يجاذبه وقد علق الجناح

فلم يتم المعنى إلا الكلمة في البيت الثاني وهو قبيح ^١ .
ويرى فتح الله في شرحه لقصيدة أبي طالب (في قوله الأسود زحاف يسمى
الكف وهو حذف النون من مفاعيلن والبيت
وبالحجر الأسود إذ يسـمحونه

إذا إكتنفوه بالضحي والأصائل

وأما الوزن فلم يقف على ما كان عليه العرب من قبل فقد زادوا فيه كثير
كالموشح والدوبيت وشطروا وخمسوا ونظموا إلى اللغة العامية فاتخذوها ديدنهم
في حاجاتهم ومخاطبتهم ^٢ .
عمود الشعر :-

(مما لا شك فيه أن المرصفي قد سائر النقاد القدامى في هذا المقياس والذي كلن
تحت مفهوم عمود الشعر .

فهو يتفق مع الأمدى في فهم هذا المصطلح ويردد ما رده القاضي
الجرجاني في تحديده لعناصر الشعر وجعلها معيار المفاضلة والسباق بين الشعراء
فإنه يكون بذلك موافقاً لما وضعه النقاد من مقاييس تكبل الشعراء وتجعلهم
أسارى التقليد ، ولعلنا حينما ننظر إلى الأعمال الأدبية نظرة فنية تقوم على

^١ السابق : ص ٣٦٩ .

^٢ نفسه : ص ١٥١ .

التحليل والتفسير نجد أنها لا تتفق مع ما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار فحينما يطالب النقاد الشعراء بجزالة اللفظ ويجعلون المعيار لهذا معرفة العامة به إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها .

فإنه بهذه القاعدة سيكون شعر المحدثين عرضة لسهامهم وفي هذه القاعدة تكتسب الألفاظ نبلاً يشبه النبل الطبقي وفيها إغفال لموقع اللفظ من الجملة مما إنتهى إليه أمثال عبد القاهر على أن إستقراء الشعر العربي سليماً يكذب هذه القاعدة .

ولعل نقاد العرب قد فطنوا في موازناتهم بين الشعراء وفي الخصومة بين المحدثين والقدماء إلى أثر البيئة الطبيعية والثقافية وأرجعوا إليها الاختلاف بين جزالة أدب البدو والأعراب ورقة أهل الحضر وسهولة ألفاظها ومعانيها . لذلك فإنه حينما إتسع أفق هذا الناقد وانفتح على الشعر الحديث أصبح يرحب به ويفتح له صدره فاتسعت نظرية عمود الشعر لتحتوي القديم والحديث ولتصبح قوانينها عامة شاملة تكاد تحيط بأصول الشعر العربي كله .

وهذا الكلام يؤكد تأكيداً واضحاً على أن ترديد المرصفي لهذه المقاييس كان من باب الإحياء لها في وقت كان الناس بحاجة إلى من يزيل عنهم غبار الأيام ليرجعوا إلى عهد النضوج في الفكر والأدب والنقد لان الشيخ المرصفي لم يكن في ذهنه أن يكون مجدداً لأصول النقد الأدبي كما ذكرنا من قبل ذلك إن الظروف لم تكن مهيأة ولا مناسبة للتجديد فهو مثلاً لا يستحسن البيت الذي يكثر لفظه ويقل معناه كبيت أبي نواس :-

ولكن يصير الجود حيث يصير

فما جازه جود ولا حل دونه

لان معناه أنه لا يفارقه الجود)^١ .

^١ عبدالله أحمد العطاس — الشيخ حسين المرصفي جهوده البلاغية والنقدية ، رسالة ماجستير ،

ويرى فتح الله في طريقة الخطاب في الشعر :
(من عاداتهم أن يخاطبوا في الحضر نسائهم وفي السفر خليلهم إذ كانوا لا يسافر
منهم أقل من ثلاثة) .

٣. ثقافة الشاعر :

يضع التراثيون أمام الشاعر الشروط التي ينبغي توافرها لإجادة الشعر وذلك في
وجود الموهبة .

وقد ذكرها المولحي في القسم الثاني من تعريفه للشعر قائلاً : (إن النفس مسحة
علوية هي الجمال والبهاء الباطني تظهر عليها عند صفاء النفس وخلوها من
شوائب الأكدار ولما كان ذلك لا ينتابها إلا حيناً بعد حين ظنته شيئاً طارئاً عليها
من الخارج فلهذا نسب القدماء تجلي ذلك البهاء والجمال إلى أرواح أخرى تخرج
بالنفس)^١ .

وهو في هذا يشير إلى الإلهام حيث كانت العرب ترى أن كل شاعر له شيطان
يلهمه الشعر وفي صناعة الشعر^٢ يرى أنه إذا (تجلى جراح الروح في الإنسان
وصفت نفسه وكانت ممتلئة من قبل بأطراف المعارف والفنون مطلعة التواريخ
والحوادث والقصص والمحاضرات والنكات وبدائع المشاهد الطبيعية والصناعية
وكان لها من التجارب نصيب وافر ... فاضت منها المعاني البديعة فإذا وضعه في
الألفاظ المحكمة التي لا تطول المعنى ولا تقصر اللفظ في انسجام الوزن اجتمع
حسن المعنى مع انسجام اللفظ في انسجام الوزن فذاك هو بيت الشعر)^٣ .

^١ مختارات المنفلوطي — ص ١٤٣ .

^٢ تاريخ النقد الأدبي عند العرب . إحسان عباس — ص ٢٤ .

^٣ السابق : ص ١٤٥ — المنفلوطي .

ويمكن أن نلخص هذه الشروط في :-

١/ امتلاء الحافظة بالمعارف والفنون والتواريخ والحوادث والقصص والمحاضرات والنكات وهو ما يمكن أن نسميه سعة الإطلاع .

٢/ التأمل في الطبيعة والمنشآت الصناعية وكثرة التجارب .

٣/ الثقافة والتعمق في اللغة .

أما فتح الله فيرى أن الشاعر لا بد أن يلم بعلم الأمثال وذلك لأن (منفعته فغنيه عن البيان لأن الأمثال أشد ما يحتاج إليها الشاعر والمنشئ لأنها تكسو الكلام حلل التزيين وترقيه درجات التحسين)^١ .

أما نائل المرصفي فيرى أن الشاعر لا بد أن يحفظ من جنس الشعر وينساه لأن التراكيب تتكون هيأتها في النفوس فبذلك تحصل الإجادة^٢ .

فيقول عن أبي تمام :-

(وكان له من المحفوظات ما لا يلحقه فيه غيره وقيل حفظ أربعة عشر ألف أرجوزة للعرب غير القصائد والمقاطع)^٣ .

أما أبو نواس، فيقول عنه : (وقال يوماً لجلسائه ما قلت الشعر حتى رويت لستين

٣/ رباطة الجأش وسكون الجوارح .

٤/ تخير اللفظ .

٥/ التعرف في المعاني المختلفة من مديح وهجاء وغزل ورثاء إلخ^١ .

ويضيف : (وأبلغ من هذه الميزة أن يكون في قوة صانع الكلام أن يأتي مرة بالجزل وأخرى بالسهل فيلين إذا شاء ويشدد إذا أراد)^٢

ويرى أن تفضيل النقاد لحرير على الفرزدق من هذا الوجه وذلك (لتصرفه في المعاني وتمكنه من السهل اللين والشديد القوي)^٣

٦/ التعرف بمواضع الفصل والوصل ثم يورد أقول بعض الخطباء في الوصل والفصل .

٧/ مراعاة مقتضي الحال ، ووضع الشيء موضعه^٤ .

٨/ أن يكون ذا حافظة قوية وفهم ثاقب وذاكرة مطيعة وللشعر شروط لا بد منها وهي :-

١/ الحفظ من جنسه حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها

٢/ تخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين ثم يؤكد على هذا الشرط ويرى أن من لم يلتزم به ليس له شعر وإنما هو نظم قصائد^٥ .

٣/ نسيان المحفوظ والخلوة وإستجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار وكذا المسموح لاستنارة القريحة .

^١ السابق : ص ٥٨ .

^٢ الوسيلة : ج ٢ ، ص ٣٧٢ .

^٣ نفسه : ص ٢٢٩ .

^٤ نفسه : ص ٤٦٥ .

^٥ نفسه : ص ٤٦٦ .

٤/ أن يكون كله على جامع ونشاط وخير الأوقات عند المهبوب من النوم وفراغ المعدة ونشاط الفكر .

(وربما قالوا إن من بواعثه العشق والإنشاء ذكر ذلك ابن رشيق في كتاب العمدة وهو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وإعطاء حقها ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله) .

٥/ إذا صعب عليه بعد هذا كله فليتركه إلى وقت آخر لا يكره نفسه عليه .

٦/ بناء البيت على القافية حتى لا تكون قلقلة نافرة .

٧/ مراجعة شعره بعدد الخلاص منه بالتنقيح والنقد .

٨/ اجتناب المعقد من التراكيب والقصد إلى ما كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الفهم وكذلك كثرة المعاني في البيت الواحد^١ .

٩/ ويرى أن الملكة بعد ما ترسخ تستقر أستعير لها اسم الذوق (الذي أصطلح عليه أهل صناعة البيان وإنما هو موضوع لإدراك الطعوم لكن لما طال محل هذه المكلة في السان من حيث النطق بالكلام كما هو محل إدراك الطعوم استعير لها اسمه وأيضاً فهو وجداني اللسان كما أن الطعوم محسوسة له فقليل له ذوق .

وفي حديثه عن حصول الملكة هل بتعليم قوانينها أم بالدربة والمران يقول : (لو فرضنا صبياً من صبيانهم نشأ وربى في جيلهم فإنه يتعلم لغتهم ويحكم شأن الإعراب والبلاغة حتى يستولي على غايتها وليس من العلم القانوني في شيء وإنما هو بمحصول هذه الملكة في لسانه ونطقه)^٢ .

وكذلك تحصل هذه الملكة لمن بعد ذلك الجليل بحفظ كلامهم وأشعارهم وخطبهم والمداومة على ذلك بحيث تحصل الملكة ويصير كواحد ممن نشأ في جيلهم وربى بين أجيالهم والقوانين بمعزل عن هذا .

^١ السابق : ص ٣٦٤ — بتصرف .

^٢ نفسه : ص ٣٦٥ — بتصرف .

٤. اللفظ والمعنى :

توطئة :

لقد تناول الكثير من القدامى قضية اللفظ والمعنى وانحاز بعضهم إلى جانب اللفظ وفضل البعض الآخر المعنى ، ولا ننكر وجود اهتمام بجانب أكثر من الآخر عند كل واحد منهم ، ولكنه لا ينفي الجوانب الأخرى ولا يلغيها على أنها مكملية للنظرة الكلية الشاملة لهذه القضية .

ومن الذين انحازوا للفظ دون المعنى الجاحظ في قوله " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر الصناعة ، وضرب من النسج وجنس من التصوير " .

ومن احتفوا بالمعنى دون اللفظ ابن رشيق وإن لم يصرح بذلك ، لكن تفضيله لابن الرومي لغزارة معانيه يشي بذلك ، وإن كان قد أقر ابن طباطبا في تصويـره للفظ والمعنى بإثـمـا جـسـد وروح ، وزاد على ذلك في تحليل الفكرة " فـمـرـض اللفظ كالتشويه في الجسم أما اختلال المعنى كله " وهو الروح " فإنه يبقى اللفظ موثلاً لا فائدة فيه ، ثم يمثل على الإحتفال باللفظ وحده بقعاقع ابن هاني الاندلسي ويعلق بقوله : وليس تحت هذا كله إلا الفساد وخلاف المراد " .

أما ابن قتيبة فقد قسم اللفظ والمعنى إلى أربعة أقسام وهي :

أ - لفظ جيد ومعنى جيد .

ب - لفظ جيد ومعنى رديء .

ج - لفظ رديء ومعنى جيد .

^١ في قضايا النقد الأدبي عند العرب — عبد الحميد جيدة — ط ١ دار الشمال للطباعة والنشر ،

د - لفظ رديء ومعنى رديء .

وقد استعملنا هنا لفظي (الجودة والرداءة) وإن كان ابن قتيبة لم يستعملهما وإنما استعمل أحياناً : " ضرب حسن لفظه فإذا انت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى " أو " ضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه " ^١ .
فالمسألة إذن مسألة صلة بين المعنى واللفظ ، وعلاقة الجودة في كليهما معاً هي المفضلة ، وهذا يعني أن المعاني نفسها تتفاوت ، وأنها ليست كما زعم الجاحظ " مطروحة في الطريق " ، " وهو في هذا يذهب مذهب التسوية بينهما " .

اللفظ والمعنى عند أصحاب التيار التراثي :

إذا نظرنا في موقف المرصفي من هذه القضية نجد أنه ينحاز إلى جانب اللفظ دون المعنى قائلاً : " إن عظم مدار البلاغة على تحسين اللفظ ، لأن المعاني إذا دخل بعضها في بعض ، وكانت الألفاظ مختارة حسن الكلام ، وإذا كانت المعاني مرتبة حسنة والمعارض سيئة كان الكلام مردوداً " ^٢ .

" وليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والأعجمي والقروي والبدوي وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والحلو من النظم والتأليف ، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه " ^٣ ، وهو في هذا يتبنى موقف الجاحظ بتفضيل اللفظ على المعنى ويورد بعض ألفاظه .

^١ السابق . ص ٨٧ ، وما بعدها — بتصرف .

^٢ الوسيلة : ج ٢ — ص ٣٨٨ .

^٣ نفسه — ص ٤٠١ .

ثم يورد الأدلة والحجج على تفضيل اللفظ قائلاً : " والدليل على أن مدار البلاغة تحسين اللفظ أن الخطب الفائقة والأشعار الرائعة ما عملت لإفهام المعاني فقط لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الأفهام وإنما يدل حسن الكلام وإحكام الصنعة ورونق ألفاظه وجودة مقاطعه وبديع مبادئه وغريب مبانيه على فضل قائله وفهم منشيئه وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني ، ولهذا يتأنق الكاتب في الرسالة والشاعر في القصيدة ويبالغون في تجويدها ويغنون في ترتيبها ليدلوا على براعتهم وحذقهم بصناعتهم ، ولو كان الأمر في المعاني لطرخوا أكثر ذلك فربحوا كدأً كثيراً وأسقطوا عن أنفسهم تعباً طويلاً " ^١.

فهو يستدل على فضل اللفظ بأن :

- ١- اللفظ الرديء يؤدي المعنى أيضاً ، ولكن لا فضل ولا مزية لقائله .
 - ٢- تنافس الشعراء في التجويد والمغالة في الترتيب للدلالة على البراعة في الصنعة والحذق بها .
- ثم يقدم دليلاً آخر على تقديم اللفظ على المعنى وهو الأبيات المشهورة :
- ولما قضينا من مئى كل حاجة

ومسح بالأركان من هو ماسح

" ودليل آخر أن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً وسلساً سهلاً ومعناه وسطاً دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر " ^١ .

ثم يرسم الطريق للشاعر في اختيار الألفاظ والمعاني قائلاً : " ولا خير في المعاني إذا أستكرهت قهراً والألفاظ إذا أجبرت قسراً ، ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سخف معناه ، ولكن في غرابة المعنى إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد . وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد ويستعظمونه إذا وجدوا ألفاظه كزة غليظة ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً وسهلاً حلواً ولم يعلموا أن السهل أمتع جانباً وأعز مطلباً ، وهو أحسن موقعاً وأعذب مستمعاً ولهذا قيل أجود الكلام السهل الممتنع " ^٢ .

وحين يتحدث عن الألفاظ يلزم الشاعر " تخير الألفاظ في أنفسها ، ومن وجهة تجاورها ، وموافقتها للمقام ، وإجادة التركيب بحيث تكون سلسلة في النطق خالية من التنافر وشدة الغرابة ، يألف بعضها بعضاً ، حتى تكون الكلمات المتوالية بمنزلة كلمة واحدة ، وتكون الألفاظ التي توردها في مقام الحماسة ليست كالألفاظ التي توردها في مقام الغزل والتشبيب ، فكل فن من تلك الفنون ألفاظ توافقه من جهة شدتها ولينها ، ولذلك نسمعهم يقولون الجزل الرقيق " ^٣ .

ثم يرشد الشاعر إلى اختيار الألفاظ التي تجلو المعنى الذي يريد التعبير عنه فيقول : " ثم إنك تنظر إلى الألفاظ فتختار منها ما تعرف انه يبين قرارك ويجلو صورة المعنى الذي شخصته أولاً للبصائر كما تجلو المرأة الصقيلة صورة ما يقابلها " ^٤ .

^١ المرجع السابق - ص ٤٠١ ، ص ٤٠٢ ، الحسن بن عبدالله بن سهل ، كتاب الصناعتين .
الكتابة والشعر ، تحقيق - علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط ١ ، دار إحياء الكتب العربية ، مصر ، ١٩٥٢م ص ٥٩ .

^٢ الوسيلة : ص ٤٠٢ .

^٣ نفسه - ص ٢٢٩ .

^٤ نفسه - ص ٢٢٨ .

ثم يؤكد على وجوب أئتلاف اللفظ مع اللفظ وهو " عبارة عن كون الفاظ العبارة من وادٍ واحد في الغرابة والتأهل ، كقوله تعالى [تالله تفتؤ تذكر يوسف حتى تكون حرضاً] ، لما أتى بالتاء التي هي أغرب حروف القسم أتى معها بتفتؤ الذي هو أغرب أفعال الاستمرار وجاورهما بقوله حرضاً^١ .

أما التأهل فهي " عبارة عن كون الألفاظ أهلية أو قريبة منها جليلة المعاني سهلة المتناول على الخاصة والعامة تطمع المفحم في أن يحاكيها ، وتقعد بالماهر وقد أخذته الطرب عن أن يعاني أن يضاهيها ، وإذا كانت في كلام فهو المعنى باسم السهل الممتنع "^٢ .

ثم لا بد أن يكون إلى جانب ذلك كله أئتلاف بين اللفظ والوزن كأن " يكون الكلام المنظوم بمنزلة الكلام المنثور بحيث لا يضطر الوزن الشاعر إلى تقديم وتأخير يبعد فهم المعنى ولا إلى مخالفة لغة أو إعراب ... فالخلاصة أن لا يميل الشاعر على ضرورة الشعر فإذا لزم عليه ذلك لضعفه وجب أن يترك حتى يقوى ليسـتريح ويريح "^٣ .

ورغم اهتمام المرصفي باللفظ إلا أنه لم يغفل المعنى بل رسم الطريق للشاعر في الوصول إلى المعاني الجيدة وتجنب الرديء ، فهو يرى المعاني أرواحاً والألفاظ أجساداً " وإنما تراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخراً أو أخرت مقدماً أفسدت الصورة وغيّرت المعنى "^٤ .

^١ السابق — ص ٢٢٩ .

^٢ نفسه — ص ٢٢٨ .

^٣ نفسه — ص ٢٢٨ .

^٤ نفسه — ص ٤٠١ ، ٤٠٢ ، الصناعتين — ص ١٦١ .

ثم يتحدث عن المعاني قبيحها وجميلها وتقسيمها إلى مبتدع ومتبع مبيناً في ذلك الطريقة لإتباع الجيد عن طريق الأمثلة الشعرية ^١ .

ثم يتحدث عن حقوق المعاني على الشاعر قائلاً :

أن حق المعنى أن يكون الاسم له طبقاً وتلك الحالة له وفقاً ولا يكون الاسم فاضلاً ولا مقصراً ولا مشتركاً ولا مضمناً ويكون تفصحه من مصادر كلامه بقدر تصفحه لموارده ويكون لفظه مؤنقاً ومعناه نيراً واضحاً ، ومدار الأمر على افهام كل قوم بمقدار طاقتهم والحمل عليهم على قدر منازلهم ، فهو في هذا يرشد الشاعر إلى اختيار الألفاظ المناسبة لمعانيه مع ضرورة الإلتزام بالثقافة واختيار الألفاظ الجميلة والمعاني الواضحة ومراعاة مقتضى الحال .

وحذر الشاعر أن يوصله هذا إلى تدقيق المعاني " لأن الغاية في تدقيق المعاني سبيل إلى تعمية المعنى وهي اللكنة إلا إذا اريد به الإلغاز وكانت في تعميته فائدة مثل أبيات المعاني وأما من أراد الإبانة في مديح أو غزل أو صفة شيء فأتى باغلاق دل ذلك على عجزه عن الإبانة وقصوره عن الإفصاح " ^٢ .

ويؤكد أهمية مراعاة مقتضى الحال وأن من أسباب الخطأ في المعاني " الجهل بالأحوال والغفلة عما ينبغي أن يقال ومن لم يتكلم إلا بعد علم ولم يخاطب إلا بعد صحة فهم نجا من الوقوع في مثل ما وقع فيه أولئك " ^٣ .

ثم يرسم للشاعر الطريق الصحيح للإجابة في اللفظ والمعنى حيث يدلله على :

١ - اختيار اللفظ الذي يحصر جميع المعنى ، فإذا سمعت اللفظ عرفت أقصى المعنى .

^١ السابقين - ص ٤٠٦ إلى ص ٤١٢ - الصناتين ص ٦٧ .

^٢ نفسها - ص ٣٦٥ - الصناتين ص ٢٩ .

^٣ الوسيلة - ص ٤١٢ .

- ٢- الابتعاد عن التعمية والإغلاق .
 ٣- أهمية الاتصال بين أجزاء الكلام فينصب الضباب القطر .
 ٤- البعد عن التكلف والكد .
 ٥- براءته من سوء الصنعة ، ومنها قبح الاستعارة وفساد النسج والسبك والتطبيق .

- ٦- وضوح المعنى والبعد عن الحشو وهو ثلاثة أضرب :-
 (١) إدخالك في الكلام لفظاً لو أسقطته لكان الكلام تاماً وهو مذموم .
 (٢) العبارة عن المعنى بكلام طويل لا فائدة في طوله ويمكن أن يعبر عنه بأقصر منه وهو مذموم .
 (٣) وهو ما يسمى في البديع اعتراضاً وهو محمود .

ويستشهد على كل ذلك بأبيات من الشعر موضحاً جيداً من رديئها وهو لا يستمد من التراث استمداد تسليم وانقياد بل انتقاء وانتقاد^١ .
 أما حمزة فتح الله فإنه يصرح في بداية كتابه بسبب التأليف وهو " هداية الطلبة إلى كيفية سلوك هذا الفجاج " ^٢ .

ويكون الكتاب بهذا البعث القديم كما هو دون انتقاد ، ويقف من اللفظ والمعنى موقفاً وسطاً حيث نراه يفضل المعنى في بعض الأبيات وفي البعض الآخر يقف إلى جانب اللفظ .

فيحكم في المقارنة الأولى لابن الرقي على الدمشقي وذلك " لاستخدامه لام القسم واسم الفعل شتان - ولفظه - الندا - ويعيب على الدمشقي في قوله ولكل برق سُحبة غدقه " لأن السحب لا توصف بالغدق .

^١ الوسيلة ، ص ٤١٦ وما بعدها .

^٢ المواهب الفتحية - ج ٢ - ص ١٢٣ .

ويرى امتياز الرقي بالإبدال في قوله " يزيد سليم - وبالأقر ابن حاتم " وقول
الدمشقي " بين العزيزين وبعد في فعالهما " .

لا ينافي أنهما متساويان في أصل البذل والكرم وذلك خلاف قول الرقي " يزيد
سليم سالم المال " ^١ .

ففي الأبيات اشتراك في المعنى ولكن الفضل لأبن الرقي لأنه استطاع عن طريق
الألفاظ ورصفها التوصل إلى كمال المعنى ، وفي المقارنة الثانية يفضل بيت كعب
بأستخدامه لفظ (قُدُما) ويشرح معناها وكلمة (الخطو) ^٢ .

ثم يتحدث عن الذوق عندما تتقارب المعاني " أنه متى تقاربت المعاني في بيتين أو
أبيات أو جملتين أو جمل عسر التعبير عن علة كون هذا أجود من ذاك ، وكان
المعول عليه في التفضيل إنما هو الذوق البحت والسليقة السليمة ، بل قد يوجد
من الكلام في غير المقارنة ما يبلغ في حسن اللفظ والمعنى مبلغاً يأخذ بمجامع
القلوب ، فإن حاولت التعبير عن صفة ذلك الحسن استعصت عليك العبارة
وضاق عنها نطاق الإمكان ، حتى قالوا إن ذلك كالحسن في وجوه الملاح يعرف
ولا يوصف " ^٣

" وكذلك الشعر قد يتقارب البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة
الشعر أيهما أجود في معناه إن كان معناه واحداً أو أيهما أجود في معناه إن
كان معناه مختلفاً ، ذكر هذا المعنى محمد بن سلام ودعبل بن علي الخزاعي في
كتابيهما " ^٤ .

^١ السابق - ص ١٢٢ ، ص ١٢٣ .

^٢ نفسه - ص ١٢٤ ، ١٢٥ .

^٣ نفسه - ص ١٢٢ .

^٤ نفسه - ص ١٢٢ .

ثم يتحدث عن المعاني وأقسامها فيقول " إما أصلية فيقال لها المعاني الأول وهي المدلولات اللغوية التي تفاد بأنفس التراكيب بلا اعتبار خصوصيات فيها " وإما غير أصلية ويقال لها المعاني الثواني وهي الأغراض التي لأجلها يساق الكلام على كيفيات مخصوصه وهي الفارقه بين البليغ وغيره " ^١ .

ثم يرى وجوب أئتلاف المعنى مع المعنى مستدلاً بقوله تعالى : ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ يَا قَوْمِ إِنَّكُمْ ظَلَمْتُمْ أَنْفُسَكُمْ بِاتِّخَاذِكُمُ الْعِجْلَ فَتُوبُوا إِلَى بَرِّئِكُمْ﴾ .

" ناسب لفظ البارئ دون غيره من الأسماء الحسنی لأن البارئ هو الذي خلقهم بريئاً عن التفاوت وهي نعمة جسيمة وكان من حق الشكر عليها أن يخصوه بالعبرة فلما عكسوا وعبدوا العجل أستردت منهم تلك النعمة بالقتل " ^٢ وهذا النوع هو اشتمال كلام على معنى يصح معه معنيان أحدهما ملائم له بحسب نظر دقيق والآخر ليس كذلك فيقرن بالملائم .

^١ السابق - ص ٢١ .

^٢ نفسه - ص ١٠٩ .

القسم الثاني :

" أن يشتمل الكلام على معنى له ملائمان يصح ان يقرن كل منها به ولكن
يختار الأحسن كقوله :

وقفت وما في الموت شك لواقف

كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة

ووجهك وضاح وثغرك باسم

فإن عجز كل منهما ملائم كلا الصدرين لكنه اختار هذا الترتيب لأن قوله :
كأنك في جفن الردى وهو نائم ، سوق لتمثيل السلامة في مقام العطب فجعله
باقياً في موضع القطع بالهلاك أنسب من جعله ثابتاً حال مرور الأبطال به
مهزومة" ، وأيضاً " فتأخير قوله : ووجهك وضاح وثغرك باسم ، تتميم لوصف
وتفريع على أصل يفوتان بالتقديم ، فالوصف هو ثباته في الحرب والتتميم هو أن
ذلك الثبات لا احتقاره كل عظيم كما يفيدُه الوضاحة والتبسم هنالك لا
للضرورة وفقدان المهرب والتفريع على الأصل هو أن الوضاحة والتبسم عند
مرور الأبطال به منهزمين مكلومين فرع ثباته في الحرب حين لا شك في الموت
لواقف " ^١ .

^١ المواهب الفتحية — ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

٥. الأغراض الشعرية :

لقد شاع عند نقادنا القدامى أن الأدب عامة والشعر خاصة له جانبان :
(لفظي ، ومعنوي) .

ويشمل اللفظي : الألفاظ وطريقة اختيارها وتركيبها لتوصل المعنى المراد ،
والطريقة الخيالية التي يعبر بها الشاعر عن المعنى المراد .

والمعنوي يشمل : الفكر ؛ وهو الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها إلى المستمع أو
القارئ ، ويحتوي هذا الجانب على العاطفة وهي مختلفة متنوعة بتنوع الحياة
وتجاربها ، وتعتبر الباعث الحقيقي على الشعر والقوة الدافعة له وهذا معروف
لدى نقادنا القدامى^١ وتابعهم في ذلك التراثيون ، فيرى المرصفي في "خصوص
الشعر والإنشاء من التأثير في الطباع وتحويلها إلى الميل الذي يريده الشاعر ..
ففي الحماسة مثلاً .. يكون الكلام مهيجاً للقوى مثيراً للغضب باعثاً على الحمية
وفي الغزل يكون ساراً للنفوس مريحاً للخواطر وفي العتاب هادياً للموافقة مولد
للرضا إلى غير ذلك مما تضطرك إلى معرفته مطالعة الأحوال من جهة الإيصال إلى
المرغوب والحماية من المrehob " ^٢ .

ثم يتحدث عن أثر العاطفة في اختيار الألفاظ قائلاً : " وتكون الألفاظ التي
توردها في مقام الغزل والتشبيب غير التي توردها في الحماسة والشجاعة ، فلكل
فن من تلك الفنون ألفاظ توافقه من جهة شدتها ولينها ولذلك تسمعونهم يقولون
الجزل والرقيق " ^٣ .

^١ الحسن بن رشيق — العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده — تحقيق محمد محي الدين — دار الجيل

بيروت ط ١ ، ص ٧٧ .

^٢ نفسه — ج ٢ — ص ٤٧٣ .

^٣ نفسه — ص ٤٦٣ .

أما الخضر حسين فيرى : " أن الخيال الذي يسخره صاحبه في كل غرض ويطلق له العنان في كل حلبة يكون أبعد مرمى وأحكم صنعاً من خيال الشاعر الذي حصرتة السياسة في دائرة ورسمت له خطة لا يفوقها " ^١ .

ثم يتحدث عن أهمية العاطفة قائلاً : " فمن الشعراء من يتكلم عن مشاهدة وتأثر نفسي ، كأن يرى البطل يلقي بنفسه في مواقع الخطوب أو العالم كيف يتدفق بالحكمة البالغة أو الجواد كيف ييسط يده بالنوال ، فيشعر بإعظامه ويأخذ في مديحه وتمجيده ويرى الجبان كيف تصفر أنامله من ذكر الحرب أو الجاهل كيف يتمضمض باللغو أو الباطل ، أو البخيل كيف يشد على الدنيا رباطاً فيشعر في نفسه بمهائته ويتصدى لهجائه ويموت من يعز عليه من قريب أو صديق أو أستاذ فيشعر بالتفجع والآسف عليه وتتفجر قريحته برثائه ، وتحل بصديقه فاجعة فيحس بالإشفاق عليه فيأخذ في تسليته وتكوين وقعها عليه بالعزاء الجميل ، ويدخل الروضة الفيحاء فيتمتع بمراى أزهارها وتلحين بلابلها فيهب في صدره ابتهاج وأنس ويسترسل في وصفها وذكر ما راقه من مشاهدتها . ومن الشعراء من يسوقه إلى الشعر باعث طمع أو خوف أو حياء " ^٢ .

ففي هذا النص نجد أن الخضر حسين قد لخص أغراض الشعر وهي :

الحماسة - المدح - الهجاء - الرثاء - الوصف - الاعتذار .

ويرى أحمد الشايب أن " الغضب أو السخط ينتج الحماسة ، والتهديد والشكوى والهجاء والإعجاب ينتج المديح والوصف الجميل ... والحب ينتج النسيب ، والمديح والشكران والازدراء أو البغض ينتج الهجاء

^١ السابق ، الخيال في الشعر العربي - ص ٤٠ .

^٢ نفسه - ص ٤١ ، ٤٢ .

والحزن ينشئ الرثاء والعتاب ... والطرب ينشئ الفخر والحمريات ... ومطلق الانفعال ينتج الوصف العام أو أي فن من الفنون .

ويمكننا أن نقول بوجه عام أن هناك أسلوباً قوياً كالحماسة وأسلوباً رقيقاً كالنسيب والعتاب وأسلوباً وسطاً كالمديح والمجاء ، ورابعاً مختلفاً كالوصف ..^١ .

ويضرب الخضر حسين مثلاً على العاطفة قصيدة فتح عمورية (لأبي تمام) حيث تأثر الشاعر بهذا الفتح والنصر وأكبر وأجل من وقع على يده هذا النصر فجاءت القصيدة بهذه الروعة لأن العاطفة المثيرة لها والباعثة كانت قوية أخاذة^٢ .

وهم في ذلك يتابعون القدماء حيث يقول ابن الأثير :

" الألفاظ تنقسم في الاستعمال إلى جزلة رقيقة ، ولكل منها موضع يحسن استعماله فيه ، فالجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك ، وأما الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشواق وذكر أيام البعاد ، وفي استجلاب المودات وملاينات الاستعطاف وأشباه ذلك " ^٣ .

ولذا ذهب أحمد الشايب إلى القول بأن (الحماسة ثمرة الغضب أو الطموح، والعتاب ظاهرة المودة والإبقاء، والرثاء نتيجة الحزن والوفاء، والنسيب ينشأ عن المحبة والغزل، والمديح ينشأ عن الإعجاب والاحترام، وهكذا نستطيع رد كل فن إلى عاطفة ما ولكن ذلك تقسيم عام غير دقيق إذ ليست

^١ أحمد الشايب - الأسلوب - ط ٨ (١٩٨٨) - مكتبة النهضة المصرية - ص ٧٩.

^٢ الخيال في الشعر العربي ص ٤٣ .

^٣ ضياء الدين بن الأثير - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - تحقيق الدكتورين - أحمد الحوفي

وبدوي طبانة . ط ١ مطبعة نخضة مصر القاهرة . ١٩٥٩ م . ص ٦٥ .

هناك حدود واضحة بين فنون الشعر ولا بين العواطف والانفعالات ، فكثيراً ما تتداخل ويمتزج بعضها ببعض ، فلا يخلو الغضب من الحزن ، ولا يسلم النسيب من الشكوى ولا المديح من الوصف ، لذلك كان من العسير أن نظفر بقاعدة علمية دقيقة لتقسيم مظاهر الوجدان أو لتقسيم الشعر إلى فنونه المختلفة ، وهذا هو سبب اضطراب النقاد القدماء والمحدثين في ذكر أبواب الشعر العربي وحصص أقسامه .

تجد ذلك في مثل نقد الشعر لقدامه ، وديوان الحماسة لأبي تمام ، والعمدة لأبن رشيّ ، ومختارات البارودي ، وغيرها .

المديح ، أما نائل المرصفي فنجده يستعرض أفضل وأجمل القصائد مثل قصيدة
أبي تمام في رثاء أبي نصر محمد بن حميد الطائي ، ومنها :

أصم بك الناعي وإن كان أسمعاً

وأصبح مغنى الجود بعدك بلقعا

للحد أبي نصر تحية مُزنة

إذا هي حيت مُمَعِراً عاد ممرعا

فلم أر يوماً كان أشبه ساعة

بيوم من اليوم الذي فيه ودعا

مصيف أفاض الحزن فيه جداولاً

من الدمع حتى خلته صار مربعا

ووالله لا تقضي العيون الذي له

عليها ولو صارت مع الدمع أدمعا

ومن جيد رثائه أيضاً :
كذا فليحلّ الخطب وليفدح الأمر

فليس لعين لم يغض مأوها عُذْرُ

تُوفيت الآمال بعد محمد

وأصبح في شغل عن السَّفر السَّفرُ

وما كان إلا مال من قلّ ماله

وذخرا لمن أمسى وليس له ذخرُ

كما أورد أمثلة للبحثري ، والشريف الرضي ، والطغراني ، وغيرهم من الشعراء^١، وإذا رأى الشاعر أن في احتذاء هؤلاء الشعراء صعوبة لتطاول الأزمنة بينهم قدم الترائيون من شعراء العصر مثلاً لهم فيقول المرصفي صاحب الوسيلة "وها أنا مستشهد على ذلك بما هو حاضر معنا في هذا العصر المخالف بالكلية للعصور التي كان أمر الشعر والكتابة الصناعية قائماً ورغبات الملوك واعيان الأمراء فيهما متوفرة ، إذ كانت الدولة عربية وأمرؤها من العرب أو من غيرهم، وهم مضطرون لإتقان معرفة لسانهم حسب ما كانت تبعث الحاجة إليه ويتوقف تحصيل الأغراض عليه وبتغير الدولة تتغير الأحوال فعن الكتابة الصناعية بلسان الدولة القائمة بالغة درجتها باللسان العربي أو أعلى كما تسمعه من العارفين

^١ تاريخ آداب اللغة العربية - ج ٢ - ص ٧٢ .

بطرائف اللسانين ومحاسن اللغتين وليس يقوى أمر كما هو بديهي إلا بحسب قوة الحاجة إليه هذا الأمير الجليل ذو الشرف الأصيل والطبع البالغ نقاؤه والذهن المتناهي ذكاؤه محمد سامي باشا البارودي لم يقرأ كتاباً في فن من الفنون العربية غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله فكان يستمع بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصور في برهة يسيرة هيأت التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسب ما تقتضيه المعاني والمتعلقات المختلفة فصار يقرأ ولا يكاد يلحن

ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة واستثبت جميع معانيها ناقداً شريفها وخسيسها واقفاً على صوابها وخطأها مدركاً ما كان ينبغي وفق مقام الكلام ومالا ينبغي ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء ولشعر الأمراء كأبي فراس والشريف الرضي والطغرائي^١ ثم يستدل على ذلك بقصيدة البارودي التي عارض فيها قصيدة أبي نواس في مدح الخصيب بن عبد الحميد ومطلع الأولى :

تلاهيته إلا ما يحسن ضمير

وداريت إلا ما ينم زفير

وهل يستطيع المرء كتمان أمره

وفي الصدر منه بارح وسعير^٢

^١ الوسيلة - ص ٤٧٤ .

^٢ نفسه - ص ٤٧٧ .

ومطلع الثانية :

أجارة بيتنا أبوك غيور

وميسور ما يرجى لديك عسير^١

أما نائل المرصفي فقد تحدث عن شعراء العصر مبيناً لكل منهم فضله وإجادته
وفي حديثه عن البارودي فيقول :

" أما شعره فقد كان على جانب عظيم من الجزالة البدوية والحماسة العربية فلذا
افتخر فكأنما تقرأ لأبي فراس أو الحارث بن حلزة وإذا تحمس كأنك تسمع أبا
الطيب أو عنتره . على أننا قل أن نجد له نظيراً في عصره ، فمن قوله في الفخر:
إذا صلتُ كفّ الدهر من غلوائه

وإن قلتُ عُفّت بالقلوب صدور

ملكك مقاليد الكلام وحكمة

لها كوكب فخم الضياء منير

وله في الحكم :

لعمرك ما حيٌّ وأن طال سيره

يعدّ طليقاً والمنون له أسر

^١ السابق - ص ٤٧٤ .

وما هذه الأيام إلا منازل

يحل بها سفر ويتركها سفر

فلا تحسبن المرء فيها بخالداً

ولكنه يسعى وغايته العمر

وما أجمل وارق قوله :

سواي بتحنسان الأغاريد يطرب

وغيري باللذات يلهو ويعجب

وما أنا ممن تأسر الخمر لبّه

وعملك سمعيه اليراعُ المثقّب

ولكن أخوهم إذا ما ترجّحت

به سورة نحو العلا راح يدأب

نفى النوم عن عينيه نفس أبيه

لها بين أطراف الأسنة مطلب^١

^١ تاريخ أدب اللغة العربية - ج ٢ - ص ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩.

٦. الخيال :

إن مفهوم الخيال عند التراثيين لم يخرج عن صورته عند القدماء من حيث إنه يقدم للنفس معنى لم تكن تتوقعه وبذلك يحدث إعجاب وتأثر ويكون مقبولاً إذا قبله الذوق السليم ومرفوضاً إذا رفضه الذوق السليم أيضاً.

وهي الطريقة التي ألزمتها التراثيين في التحديد، حيث يسرون في ركاب القديم وعلى إثره ولكن بما يوافق العصر.

ومن أبدع من كتب عن الخيال الخضر حسين ، حيث ألف كتاباً سماه (الخيال في الشعر العربي) معتمداً اعتماداً على القدماء مع تصحيح لبعض المفاهيم أو النظرات .

فيقول : فالروح التي يعد بها الكلام المنظوم في قبيل الشعر إنما هي التشابيه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب التخيل. وهي الغرض الذي جردت القلم للبحث عنه في هذه الصحائف. ولا أدعي أن هذا الفن ماضل عن أولئك الفلاسفة فلم يعرجوا على مكانه، أو صعب عليهم مراسه فلم يسوسوه بفكر ثاقب وبيان فاصل ، فان كثيراً من علماء البلاغة قد ولوا وجوههم شطره حتى توغلوا في طرائقه، وكشفوا النقاب عن حقائقه، ومن أبعدهم نفوذاً في مسالكه الغامضة وأسلمهم ذوقاً في نقد معانيه وتمييز جيدها من رديئها عبد القاهر الجرجاني صاحب كتابي أسرار ودلائل الأعجاز.

وما كان لي سوى أن أعود إلى مباحثه الماثلة في فنون شتى فأستخلص بقدر ما تسمح به الحال لبأها وأولف بين ما تقطع من أسبابها .

و بهذا يعترف صراحة انه يعتمد على التراث اعتماداً كلياً ، ولكنه اخذ انتقلاء لا انقياد.

فالخيال (قوة تتصرف في المعاني لتنتزع منها صوراً بديعة ، وهذه القوة إنما تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان، وليس في إمكانها أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقدم للتمثيل معرفتها ، ومثال هذا من الصور المحسومة أن قدماء اليونان رمزوا إلى صناعه الشعر بصورة فرس له جناحان وهي صورة إنما انتزعها الخيال بعد ان تصور كلا من الفرس والطيور بانفراده وقد يجول في خاطرك عندما تمر على قول امرئ القيس:-
أَيَقْتَلَنِي وَالْمَشْرِفِي مَضَاجِعِي

ومسنونة زرق كأنياب اغوال

ان هذا الشاعر قد يتخيل الأغوال وأنياهما ولم تسبق له معرفة بها إذ لا أثر للغول وأنياهما ولا لشيء من موادها في العيان فيلوح لك أن هذا التصرف يقدر في قولنا أن المخيلة لا تؤلف الصور من مواد عرفتتها بوسيلة الحس أو الوجدان. والذي يكشف الشبهة إن كلا من الغول وأنياهما صورة وهمية ولكن لم يحدثها الخيال من نفسه بل اخذ من الحيوانات الفظيعة المنظر أعضاء متفرقة وأنياباً حادة ونصرف فيها بالتكبير ثم ركبها في صورة رائعة وهي التي تخطر في الذهن عندما يذكر اسم الغول. حتى أن الناس لا يتفقون فيما أحسب على كيفية تصور هذا الأمر الموهوم فكل يحظر له المعنى في ابشع صورة يتمكن خياله من جمعها وتلفيقها^١.

^١ السابق ، ص ١٣-١٤ .

أما أغراض التحيل فمنها عام وهو:
(تحريك السامع لتلقي المعنى بارتياح له وإقبال عليه ولو كان من قبيل المألوف أو
المعلوم بالبداهة)^١.

والصورة الخيالية تعد غريبة عن المعنى أكثر من الصريحة مهما تفاوتت طريقة
تأليفها إيجازاً أو أطناباً ومن هنا كان الجمال.

وهناك فوائد أخرى خاصة يرمي إليها الأدباء وهي :

١ - تقوية الداعية إلى الأخذ بالشيء :

مثل قول بشار:

فلا تجعل الشورى عليك غضاضة

فان الخوافي قوة للقوادم^٢

٢ - الحث على الثبات والصبر على الأمر :

كقول الشاعر:

إذا كنت في كل الأمور معاتباً

صديقك لم تلق الذي لاتعاتبه^٣

^١ السابق ص ٦٩ .

^٢ نفسه ص ٧٤ .

^٣ نفسه ص ، ٧٥ .

فعش واحداً أو صل أخاك فانه

مقارف ذنب مرة ومجانبه

٣- التحذير مما يرغب فيه :

كما قال أبو نواس:

إذا امتحن الدنيا ليب تكشفت

له عن عدو في ثيابي صديق^١

٤- تخفيف الرغبة فيه وتقليل الاهتمام به:

كقول المعري:

وان كان في لبس الفتى شرف لسه

فما السيف إلا غمده والحمائل (١)

٥- التسلية:

كقول شبيب يسلي البار ودي:

إن يجهوك فما ضر النجوم دجى

ولا زري السيف يوماً أغماد (٢)

^١ نفسه ، ص ٧٥ .

٦- أو أزاله ما يخالط النفس من النفور عن الأمر أو عده عيباً

كقول الفرز دق:

تفا ريق شيب في الشباب لوامع

وما حسن ليل ليس فيه نجوم (٣)

٧- الدلالة على أن الذي تحكى عنه صفة قد بلغ فيها غاية قصوى تستدعى له في

نفس المخاطب إجلالاً أو اشفاقاً أو تحقيراً له أو جفاء عنه^١.

كما قال أبو تمام:

لا يفخر السيف والأقلام في يده

قد صار قطع سيوف الهند للقضييب

فان يكن اصلها لم يقو قوتها

فان الخمر معنى ليس في العنب

٨- قد يكون المعنى مما تألفه العقول ولا يتشبت به في سياقه ما يجز السامع إلى

إنكار أو ارتياب وانما يقصد الشاعر إلى إيراد في مثال حتى يقع من نفوس السامعين في قرار مكين^٢.

^١ نفسه ، ص ٧٨ .

^٢ نفسه ، ص ٧٩ .

٩- تخصيص بعض السامعين بفهم المعنى.

وإما لفضل المعية أو لأن في يده من القرائن المساعدة له على الفهم ما ليس في يد غيره لو حاورك إنسان في أمة من الناس أقاموا على فريق من أموالهم رقباء فأردت أن تذكر أولئك الرقباء لم يحرسوها بعين الأمانة حتى تناولها قوم مالأوا منها حقائبهم ونثروها في سبيل شهواتهم فكتبت إليه

على مثال ما كنت قلت

يا رياضاً خالها الحراس إذ غرقت احداقهم في وهن

سرقت ريح الصبا منك شذى طاب وانسابت به في الدمن

لم يستطيع فهم ما أردت من الكلام إلا من دارت بينك وبينه تلك المحاورة^١
١٠- بيان ما بين المعاني الخفية من المناسبات ومجارة البلغاء واقامة المشاهد على الحذق في هذه الصناعة، مثل وصف المناظر الطبيعية^٢
ثم يتحدث عن فنون التخيل قائلاً :

(ومن فنون التخيل عقد محاورة أو إنشاء قصة يسوقها الشاعر لمغزى سياسي أو أخلاقي أو لغرض التفكه والإطراف بملح الحديث. ويدخل في هذا الضرب كثير من أشعار الغزل التي يخترع فيها الشاعر محاورات بينه وبين الحبيب والطيِّف والعاذل والواشي والراحلة والأطلال بل الغزل التقليدي وهو ما لا يكون صلدراً عن عاطفة عشق خاصة كله معدود في هذا القبيل .

وهذا الفن هو الذي يعينه بعض المستشرقين من أدباء أوروبا حيث يرمون الشعر العربي بقلة الحظ وقصر الخطا في مضمار الخيال، وقد تعلق به أدباؤنا في منشور كلامهم كمقامات الهمذاني والحريري وغيرهما ولكن الشعراء لم يحتفلوا به فيما

^١ السابق، ص ٨٠

^٢ نفسه، ص ٨١ بتصرف .

سلف كما احتفل به غيرهم من شعراء أوروبا إذا افرغوا معظم شعرهم في الروايات التمثيلية والقصص الموضوعة على لسان حالة إنسان أو حيوان أو جماد. ومن الأمثلة المضر وبه لهذا النوع من كلام العرب قول بعضهم

قد زارني طيف من أهوى فقلت له

كيف اهتديت ثوب الليل مسدول

فقال: آنست ناراً من جوائحك

يضيء منا لدى السارين قنديل

فقلت نار الهوى معنى وليس لها

نور يضيء فماذا القول مقبول

فقال نسبنا في الأمر واحدة

أنا الخيال ونار الشوق تخيل^١

فهو يتطلع الى التجديد ولا يزيد التخلف عن ركب الحضارة ولكن بشرط احتذاء النماذج الممتازة من القديم.

^١ السابق، ص ٨٩، ٩٠، ٩١.

فيقارن بين تشبيه (فيكتور هوجو) للموج بالغنم وتشبيه معروف الرصافي للموج بالرجال ويحكم للرصافي بالمساواة مع فيكتور في التشبيه
يقول الرصافي

كأن الموج في الدأما رجال

وهذا القصر بينهم خطيب

تخاطبهم مبانيه فيعلو

من الأمواج تصفيق رحيب

فإذا نظرت في الشبيهين (تيقنت أن الرجال قد ذهب في التخييل البديع إلى الدرجة القصوى. فتشبيه الموج بالغنم هو أحكم من تشبيه الرجال متى نظرت إليه مستقلاً ولكنك إذا راعيت ما انضم إليه من تشبيه القصر القائم على ضفة البحر بالخطيب وتلاطم الأمواج بالتصفيق لم يكن وقوع على ذوقك أقل تأثيراً من تشبيهه بالغنم السائمة^١.

^١ نفسه ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

٧- الإحساس والتأثر^١ :

ومن الجلي أن الإحساس والتأثر مما يفتح للخيال طرقاً قلما يبصر بها من يحمل نفسه على الشعر لمجرد الطمع أو الخوف أو الحياء فانظر ان شئت مثلاً قصيده أبي الحسن ألا نباري التي في مطلعها:

علو في الحياة وفي الممات

لحق أنت إحدى المعجزات

فتجد فيها تخيلات فائقة، والذي ساعده على ذلك فيما أحب انه أنشأها عن تفجع وإعظام بالغ لأنه رثى فيها الوزير ابن بقية يوم قتله عضد الدولة مصلوباً فنظمه لها.

وهو لا يرتجي من ورائها فائده بل يوجس في نفسه الخيفة من ان يناله عضد الدولة بالعقوبة عليها يشعر ان الباعث له على إنشائها التلهف والإخلاص^٢ إما أسباب تفضيل الخيال فترجع إلى (ان التخيل يدور على انتقاء مواد مفرقه في الحافظة ثم تأليفها وإبرازها في صورته الجديدة، فيرجع فضله والبراعة فيه إلى ثلاث مزايا:-

١- أن يكون وجه المناسبة بين تلك الجواهر . أعنى المواد المؤلفة منها صورته المعنى- غامضاً، فمزية من يتخيل الكوكب أزهار باسمه في روضه ناضرة دون مزية من يقول :

^١ السابق : ص ٤١، ٤٢ .

^٢ نفسه، ص ٣٩-٤٠، ص ٤١، ص ٤١

انظر ايضاً ص ٤٣، ص ٤٤

وضوء الشهب فوق الليل باد

كأطراف الأسنة في الدروع

٢- أن يكون التخييل مبنياً على ملاحظة أمور متعددة فالصور التي يراعي في تأليفها ثلاثة معان مثلاً تكون ارجح وزناً وانفس قيمه من الصورة التي تبني على رعاية معنيين فمن الشعراء من يصور لك الريح شهاباً ثاقباً فهل يحق لك أن تساويه بمن يخيل لك ورؤوس الأعداء منصوبة على طرفه بالغصن يوم يكون مكلاً بالثمار

كما قال ابن عمار يخاطب المعتصم:

فأثمرت رمحك من رؤوس كمالكهم

لما رأيت الغصن يعشق مثمراً

٣- ان يجري الشاعر في استخلاص المعاني وتأليفها على ما يوافق الذوق السليم فهو الحافظ لنظام المعاني كما القواعد العربية تحفظ نظام الألفاظ^١ فالتخييل إذ لم يوافق الذوق السليم لا يستحسن حتى وان كان صادراً عن شعراء لا يرتاب في براعتهم وسلامه أذواقهم.

ومثال هذا إن أبا القاسم بن فرناس انشد الأمير محمد أبياتاً يقول فيها:
رأيت أمير المؤمنين محمداً

وفي وجهه بذر المحبة يثمر

(فقال له مؤمن بن سعيد، قبحاً لما ارتكبته جعلت وجه الخليفة محراثاً تثمر فيه البذور؟ فغشية الخجل وجعل جوابه عن هذا النقد الصائب سباباً^١).

وهذا ابو تمام يقول:

ضاحي المحيا للهجير وللقنا

تحت العجاج تخالسه محراثاً

ووقوع الشعراء الكبار في هذه الخيالات النافية للذوق السليم له أسباب^٢ وهي :

١- ان البصيرة مثل البصر فان المشاهد للصورة من جهة قد يفوته ان يحدق لها من جهات أخرى، وكذلك الشاعر قد ينظر إلى جهة وتفوته أخرى.

٢- كثرة الإجادة وسعة الذكر قد تحمل الشاعر على عدم التدقيق في المعنى.

٣- ضيق الوقت بين إنشاء القصيدة وإلقائها يحول بين الشاعر ومرجعة المعنى.

٤- (من المحتمل أن يصوغ الشاعر المعنى فتأخذ جهة الحسن بقلبه مأخذاً بليغاً، ثم يعثر في صورته على وجه من الخلل ولا يتمكن تلافيه ألا برفض الصورة من اصلها وحيث يرى إن جهة الحسن أرجح بحيث تسبل فضل ردائها على ذلك المغمز فيبقى صورة المعنى كما هي)^٣.

^١ السابق : ص ٤٨ .

^٢ نفسه : ص ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ . بتصرف .

^٣ نفسه ، ص ٥٠ ، ٥١ .

٨ - المعنى والخيال :-

(قد يصوغ الشاعر المعنى لأول الخطاب في صورة خيالية ككثير من الأشعار الواردة على طريق المعميات والألغاز. وقد صرح بالمعنى ثم يدخل به في طريق التخيل وهذا أما أن يخرج الصريح بالتخييل فيفصل المعنى ويضع بازاء كل قطعة منة صورة خيالية كما قال العتابي يصف السحاب:-
والغيم كالثوب في الأفق منتشر

من فوقه طبق من تحته طبق

تظنه مصمتاً لا فتق فيه فان

سالت عزا ليه قلت الثوب منفتق

إن معمع الرعد فيه قلت منحرق

أو لآلا لبرق فيه قلت محترق

مثل الغيم الضارب في الأفق بالثوب المنشور ثم أخذ يقرن كل حال من أحواله بما يقابلها من أحوال الثوب فجعل إمساكه عن المطر مظنة الصحة

والمثانة، وانسكاب الغيث من خلاله منبئاً بتفتقه، ومعمعة الرعد إعلاناً بانحرافه، وميض البرق من اللهب تؤذن باحتراقه^١.

(وأما أن يستوفي المعنى بالصراحة ثم يأتي بمثاله الخيالي متواصل الأجزاء وهذا كقول بعضهم:-

رايتكم تبدون للحرب عدة

ولا يمنع الأسلاب منكم مقاتل

فانتم كمثل النحل يشرع شوكة

ولا يمنع الخراف ما هو حامل

استقصى المعنى الصريح وهو تظاهرهم بالأهمية للحرب وتعودهم عن قتال عدوهم وافتكاك ما يسلب من حقوقهم، ثم ضرب له المثل على نسق واحد بالنحل يشرع نصلاً مسنونة من الشوك كالمثأهب للذود بما عما يحمل من الثمار فيعمد الخراف لها ويتجنبها بأجمعتها دون أن يناله ذلك الشوك بأذى^٢.

^١ السابق : ص ٣٦ .

^٢ نفسه : ص ٣٧ .

٩- عمل المخيلة :

(وتعتمد المخيلة على قوة التذكر وهو تداعي المعاني وخطورها على الذهن بسهولة، وبعد أن تتراءى لها الصور بوسيلة التذكر تستخلص منها ما يلائم الغرض وتطرح ما زاد على فتفصل المخاطر عن أزمئتها أو ما يتصل بها مما لا يتعلق به القصد من التخيل، ثم تتصرف في تلك العناصر بمثل التكبير أو التصغير وتأليف بعضها الى بعض حتى تظهر في شكل جديد)^١.

وترجع أسباب تداعي المعاني إلى ثلاثة أنواع :

(١- اقتران المعنيين في الذهن حيث يكون تعلقها أو إحساسهما في الوقت واحد على التعاقب، ومن هذا تذكر الوقائع عندما يخطر بالبال مكانها أو زمانها كما قالت الخنساء

يذكرني طلوع الشمس صخراً

واذكره بكل مغيب الشمس

وخصت في هذين الوقتين بالتذكر لأنهما مظهر لعملين عظيمين من أعمال صخر إذ كان يغدو للإغارة التي هي مظهر الشجاعة عند مطلع الشمس ويبدل الطعام للضيوف وقت الغروب .

(٢- التباين-فان الصور التي بينها تضاد لا يكاد بعضها يتخلف عن بعض فمن تصور الشجاعة خطر له معنى الجبن)^٢.

^١ السابق : ص ١٤، ١٥ .

^٢ نفسه : ص ١٧ .

(٣- التشابه: وهو ان يكون بين المعنيين تماثل في بعض امور خاصة كمن يرى الرجل المقدام فيتصور الأسد)^١.

(٤- ما يتفق للأنسان في طرز حياته وهو حال المحيط الذي يتقلب فيه فيتوالى على الخاطر الناشئ في النعيم والترف ما لا يتوالى على خاطر الناشئ في حال عسرة وبؤس)^٢.

^١ السابق : ص ١٧ .

^٢ نفسه : ص ١٩ .

الفصل الثاني : تأثيرات أدبية

١. في المعاني والألفاظ .
٢. في الأغراض الشعرية .
٣. شعر المقاومة والكفاح .
٤. استلهام التاريخ الإسلامي .
٥. استلهام التاريخ الفرعوني .
٦. الذاتية في الشعر .

١- في المعاني والألفاظ :

كان الشعر في أخريات عصر المماليك يلفظ أنفاسه الأخيرة فلما أفاقت مصر على فجر النهضة الشاملة تردد الشعر بين المرض والعافية فكان يصح أحياناً ويتكسأ أحياناً كثيرة ، وهو في حالة الصحة لا يبلغ مبلغ القوة والجزالة . كل هذا والنهضة ماضية في طريقها ، واللغة تدب فيها القوة شيئاً فشيئاً والمطالع تدفع بالكتب الأدبية القديمة ، والمدارس تبدد سدف الجهل والظلام ، والصحافة تكشف الطريق ، وتزيل ما به من أضرار وعوائق .

ولكن الشعر ظل حالة من الضعف لم يقف على قدمه بعد ، وكان مكبلاً بقيود ثقيلة يتمثل في شعر القدماء وأمثال على أبي النصر ، وعلي الليثي : ولكن شاء الله أن يبعث من ينهضه من كبوته ويقلبه من عثرته ويعيد للشعر قوته ومجده وكان ذلك على يد البارودي الشاعر العبقرى الذى انحرف (بالشعر عن القنوات الضيقة المملوءة بأعشاب البديع وغير البديع ، وارتد به إلى مجراه الأصلي الذى كان يغدو فيه ويروح ويمد إليه الناس بدلائهم يرتوون وينهلون .

ارتداداً كَوْن فيه سليقته وصقل شاعريته بعيداً عن النحو والبديع اللذين كانا قد أثقلا على روح العربية هما وشعر الكلف والتلفيقات حتى كادت أن تزهد . وقد أكبَّ على النماذج القديمة الرائعة يحفظ ويستظهر ويزاول صنع الشعر وبذلك أعاد للشعر العربى سيرته الأولى عند شعراء الجاهلية والإسلام من الرواية والاستظهار ثم المزاولة ، وأيضاً من التعبير الواضح المستقيم عن مشاعر صاحبه)^١ . ويذهب العقاد إلى القول بأن : (مكان البارودى فى الطليعة من مرحلة الابتكار التى يأتى بها الشعور بالحرية القومية ، ولكنه يقلد أحياناً ، كما كان يقلد

^١ شوقى ضيف — البارودى رائد الشعر الحديث . طه . دار المعارف . القاهرة ، ١٩٦٤م ، ص

النظامون في عهد الحملة الفرنسية ، ويتكرر أحياناً كما يتكرر الشاعر الطليق بين المعاصرين .

وله على هذا ميزة واضحة لا نظير لها في تاريخ الأدب المصري الحديث ، وتلك أنه قد وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمتانة . وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرج ولا تمهيد . وكأنه القمة الشاهقة تنبت في متون الطود عما قبلها فينقطع بينها وبينه طريق الوصول إلا أن تستدير لها من القمم التي تليها وتقرب منها فإذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وهذه وثبة قديرة في تاريخ الأدب المصري ترفع الرجل بحق إلى مقام الطليعة أو مقام الإمام^١ .

إذا نظرنا إلى معاني البارودي وجدنا أنه مقلد ومعانيه القديمة لكثرتها لا تحصى ولكن نشير إلى بعضها فقط . وهو في هذا التقليد أصيل حيث بعث الشعر القدم في أزهى عصوره ويكون تقديمه لهذه المعاني بعثاً في تجديده إن صح التعبير مقارنة بالعقم والجمود اللذين كانا في العصر المملوكي والعثماني ومن هذه المعاني :-

معارضته لأبي فراس الحمداني في قصيدته التي مطلعها

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى فني عليك ولا أمر^٢

ويقول البارودي :

^١ عباس محمود العقاد — شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي — منشورات المكتبة العصرية ،

صيدا ، بيروت ، ص ٩٤ .

^٢ الوسيلة ، ج ٢ ص ٤٨٩ .

طربت وعادتي المخليلة والسكر

وأصبحت لا يلوي بشيمني الزجر^١

كأني مخمور سرت بلسانه

معتقة مما يضمن بها التجر

صريع هوى ، يلوى بي الشوق كلما

تألاً برق ، أو سرت ديم غزر

إذا مال ميزان النهار رأيتني

على حشرات لا يقاومها صبر

يقول أناس إنه السحر ضيلة

وما هي إلا نظرة دونها السحر

^١ الديوان ، ج ٢ ، ص ٤١ .

ويقول مفتخرًا من القصيدة نفسها :-
لَهُمْ عُمْدٌ مَرْفُوعَةٌ وَمَعَاقِلُ

وَأَلْوِيَّةٌ حُمْرٌ، وَأَفْنِيَّةٌ خُضْرُ

وَنَارٌ لَهَا فِي كُلِّ شَرْقٍ وَمَغْرَبٍ

لِمُدْرَعِ الظُّلُمَاءِ أَلْسِنَةٌ حُمْرُ

ويقول في الحكمة :-

لَعَمْرُكَ مَا حَيٌّ وَإِنْ طَالَ سَيْرُهُ

يُعَدُّ طَلِيقًا وَالْمُنُونُ لَهُ أَسْرُ

وَمَا هَذِهِ الْأَيَّامُ إِلَّا مَنَازِلُ

يُحَلُّ بِهَا سَفَرٌ وَيَتْرُكُهَا سَفَرُ

وهذه المعاني لم يأت فيها بجديد ففي الغزل يقول :-

إنه إستخفه الطرب والشوق على حد قول أبي نواس :-

وقوله :

إذا ساء صنع المرء ساءت حياته فما لصروف الدهر يُوسّعها سباً^١

وقوله :

وما الحكم عند الخطب والمرء عاجز بمستحسن كالحلم والمرء قادر^٢

وقوله في الفخر :

على طلاب العز من مستقرة ولا ذنب لي أن عارضتي المقادر^٣

وهو مأخوذ من قول أبي فراس :

علي طلاب العز من مستقرة ولا ذنب لي إن حاربتني المطالب

وعلى هذا فإتباع البارودي بعث للشعر لأننا إذا ما قارناه بالشعراء قبله أو من كان معاصراً له عد بعثاً للشعر العربي من مرقده ومن المعاني التي كان يطرقها. ولفت نظر من بعده إلى مكان القوة في الشعر العربي القديم فأبرزها وذلك بطرقه وبعثه لمعاني الشعراء القدامى ، بل ما كان له أن يحتار عصره وبين معاصرة ومن دخل معنا في هذا المبحث التجديدي في الأغراض والمعاني إذ كل باعث مجدداً لإرتقائه بأوضاع عصره المتردية إلى مصاف القوة . وكان اختياري له لأنه من ألمع شعراء عصره ، وعدّ مدرسة مستقلة وأنموذج على بعث الشعر .

^١ السابق ، ج ١ ، ص ٧٩ .

^٢ نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٨١ .

^٣ نفسه ، ج ٢ ، ص ٨٤ .

٢. في الأغراض الشعرية :

١/ الإصلاح الاجتماعي :-

نتيجة لالتقاء الحضارة الغربية بالعربية في عصر النهضة تسربت كثير من العادات والتقاليد المنافية للإسلام وتعلق بما ضعاف النفوس والجهلاء فهب الشعراء لإصلاح المجتمع عن طريق التحذير من هذه الآفات وإبرازها حتى يعرف خطرهم ويزول ، ومن هؤلاء الشعراء حافظ إبراهيم متحدثاً عن الإنحلال والانحراف في قصيدة بعنوان - غادة اليابان - نظمها عام ١٩٠٤ م ومطلعها :-

لا تلم كفي إذا السيف نبا صح مني العزم والدمر أبى^١
ومنها :-

أنا لولا أن لي من أمي

خاذلاً ما بت أشكو النوبا

امة قد فت في ساعدها

بغضها الأهل وحب الغربا

تعشق الألعاب في غير العالا

وتفدي بالنفوس الربا

^١ حافظ إبراهيم - الديوان - دار العودة - بيروت ج ١ ص ٧ .

وهي ، والأحداث تستهدفها

تعشق اللهو وتهوى الطربا

لا تبالي لعب القوم بما

أم بما صرف الليالي لعبا

والمظهر الثاني من مظاهر الإصلاح الاجتماعي هو الفقر :-

وقد نظم حافظ إبراهيم قصيدة ألقاها في حفل أقامته جمعية رعاية الطفل بالأوبرا

سنة ١٩١٣ م ؛ ومطلعها :

هـذا صبي هـائم

تحت الظلام هيام حائر^١

أبلى الشقاء جديده

وتقلمت منه الأظافر

^١ السابق ، ج ١ ، ص ٢٩٢ .

ومنها :

فـأنظر إلى أسـمـالـه

لم يبق منها ما يظـاهر

إني أعـد ضلوعـه

من تحتها والليل عاكر

أبـصـرت هيكـل عظمـه

فذكرت سكان المقابر

ومنها :

عجـباً أيفـرسـه الطـوى

في قلب حاضرة الحواضر

كم مثله تحت الدجى

أسوان بادي الضر طائر^١

ومن هذه المظاهر أيضاً تحرير المرأة فنظم أحمد محرم قصيدته هاجم فيها قاسم أمين في دعوته إلى تحرير المرأة فيقول^٢ :

^١ ولقد تحدث شوقي عن الفقر ومظاهره في قصيدته (رمضان ولي) ، الديوان مج ١ ج ٢ ص ٧١
كما تحدث عن مشكلة الجهل ونظم فيها العديد من القصائد منها : (العلم - التعليم - واجب المعلم)

ومطلعها : قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا

^٢ الديوان ، ج ٢ ، ص ٦٣ ، ٦٥ .

أغرك يا أسماء ما ظن قاسم؟

أقيمي وراء الخدر فالمرء واهم

تضيقين ذرعاً بالحجاب وما به

سوى ما جنت تلك الرؤى والمزاعم

سلام على الأخلاق في الشرق كله

إذا ما استبيحت في الخدور الكرائم

أقاسم لا تقذف بجيشك تبتغي

بقومك والإسلام ما الله عالم

لنا من بناء الأولين بقية

تلوذ بها أعراضنا والمحارم

ومنها :

عفا الله عن قوم تمادت ظنونهم

فلا النهج مأمون ولا الرأي حازم

ألا إن بالإسلام داء مخـامراً

وإن كتاب الله للـداء حاسـم

وقد حذر أحمد محرم المرأة من هذه الدعوة وهي خروج المرأة من تعاليم الإسلام وجعل أوروبا قبلتها بكل ما فيها من انحراف .

كما هاجم قاسم أمين على تبنيه هذه الدعوة وقد شارك أحمد محرم شعراء آخرون ومنهم أحمد شوقي في قصيدته (مصر تجدد نفسها بنسائها المتجددات) ومطلعها

قم حي هذه النيرات حي الحسان الخيرات^١

ومنها :

أذكر لها الـيابان لا

أمم الهوى المتهتكات

ماذا لقيت من الحضـا

رة يا أخى الترهات

^١ الديوان ، ج ١ ص ١٠٢ .

لم تلق غير الرق من

عُسر على الشرقى عات

خذ بالكتاب وبالحدید

ث وسيرة السف الثقات

وإرجع إلى سن الخلی

قة واتبع نظم الحياة

هذا رسول الله لم

ينقص حقوق المؤمنات

العلم كان شريعة

لنساءه المتفقها^١

^١ الديوان ، ج ١ ، ص ١٠٣ .

٣- شعر المقاومة والكفاح :

كان للظروف السياسية التي عانى منها العالم العربي في العصر الحديث وما زال يعاني منها حتى الآن أثر ضخم في بروز هذا الغرض في الشعر العربي الحديث ومن ذلك الاحتلال الإنجليزي لمصر . ذلك الاحتلال الجاثم على صدرها يسلبها أعز ما تصبو إليه الأمم وهو نعمة الاستقلال ، وحرية التصرف ، والسير في سبيل الرقي، ويسلبها في الوقت نفسه ثروتها ، ويذيقها ألوان من الذل والهوان ، وقد شارك الشعراء الشعب في معاناته وصوروا المآسي التي تقع من جنود الاحتلال كوسيلة لإثارة الشعور الوطني والحماسة الشعبية "وقد ظن الإنجليز منذ وطئت أقدامهم أرض مصر في سنة (١٨٨٢م) أن الشعور الوطني قد خمدت جذوته ، وزالت جذته ، وضعفت شيرته ، وأن المصريين قد استأمنوا لعدلهم المكذوب ، أو لحكمهم المرهوب ، ولكن راعهم صوت مصطفى كامل المدوي ، الممتلئ قوة وفتوة وعزيمة ، ونزاهة قلب وضمير ويد ولسان كأنه الشعلة المتقدة ترفعها يد الحق عالية ، تبدد ظلمات الجور والعسف والذلة الانحلال . فاستجابت القلوب لضوئها ، وسارت في هديها ، ولبي نداءه كل وطني غيور كان يكبت شعوره ، وكان طبيعياً أن يظهر هذا الشعور في الأدب ولاسيما في الشعر .

ولقد مرت بمصر حادثة فظيعة ، تلك هي حادثة^(١) دنشواي التي أثارت الشعراء فشرعوا ينظمون فيها ، ومن هؤلاء أحمد شوقي الذي نظم قصيدة في ذكرى حادثة دنشواي عام ١٩٠٧م ومثلها :

يا دنشواي ، على رُبّاك سلامُ ذهبَ بأُنْسِ رُبُوعِكَ الأيامُ

(١) عمر الدسوقي في الأدب الحديث — مرجع سابق . بتصرف .

ومنها :

كيف الأراملُ فيك بعد رجالِها؟
عشرون بيتاً أقفرت، وانتابها
يا ليت شعري في البروج حمائمٌ
"نيرون" لو أدركت عهد "كرومر"
نوحى حمائم دنشواي ، وروعى
وبأيّ حال أصبح الأيتام ؟
بعد البشاشة وحشة وظلام
أم البروج منية وجمام ؟
لعرفت كيف تنفذ الأحكام !
شعباً بوادي النيل ليس ينام^(١)

وشارك حافظ إبراهيم في هذه الحادثة سنة ١٩٠٦م قائلاً :

أيُّها القائمون بالأمر فينا
خفضوا جيشكم وناموا هنيئاً
وإذا أعوزتكم ذات طُوقٍ
إنما نحن والحمائم سواء
هل نسيتم ولاءنا والوداد
وابتغوا صيّدكم وجوبوا البلاد
بين تلك الرُّبَا فصيدوا العباد
لم تغادر أطواقنا الأحياد

ثم يصف الواقعة ووحشية المحاكمة فيقول :

جاء جهالنا بأمر وجئتم
أحسنوا القتل إن ضننتم بعفو
ليت شعري أتلک محكمة التفتيش
كيف يحلو من القويّ التشفيّ
إنما مثلة تشفاً عن الغيظ
أكرمونا بأرضنا حيث كنتم
ضعف ضعفيه قسوة واشتدادا
أنفوساً أصبّتم أم جمادا
عادت أم عهد نيرون عادا
من ضعيفٍ ألقى إليه القيادا
ولسنا لغيظكم أندادا
إنما يُكرم الجوادُ الجوادا^(٢)

وينظم محمد عبد المطلب قصيدة كل بيت فيها ينطق عن شعور متقد، وصراحة تامة في كشف عورات الإنجليز وسوءاتهم ، وسوء سيرتهم بمصر ، وما

(١) الديوان — ج ١ ص ٢٢٤ .

(٢) الديوان ج ٢ ص ٢٠ .

لاقت على أيديهم من الذلة والمهانة والجهل . فيقول في المحتل الغاصب وسيرته
مصر :

يرى نفسه فوق القوانين بيننا متى ما نذكره القوانين يحنق
يبيح غداً ما حرم اليوم بالهوى لغير الهوى في حكمه لم يوفق
إلاهه جبار وإمرة خاطل وتدبير أعمى في الحكومة أحق
يقرب خوانا ويرفع جاهلا ويسعد أشقاها ويشقى بها التقى
إذا ما مضى هذا أتى ذاك بعده على النهج لم يعدل ولم يترفق^(١)

(وتغير إيطاليا على طرابلس سنة ١٩١١ م ، فتشتبك في حرب مع تركيا
التي استنجدت بالدول الأوروبية ، فلم تجد منها إلا فتوراً ، وتآلف في مصر
اللجان ، وتقام الأسواق الخيرية لجمع التبرعات وإرسال البعوث الطبية، وينشئ
الشيخ علي يوسف جمعية الهلال الأحمر في ٧ نوفمبر سنة ١٩١١ م . ويتطوع في
الحرب كثير من المصريين بدافع الحمية الإسلامية ، رغم معارضة الإنجليز .

وترتفع أصوات الكتاب والشعراء ، تثير الحمية في النفوس . فيلقي شوقي
قصيدة في حفل جماعة الهلال الأحمر بحث فيها الشعوب الإسلامية التي تجمعها
الرابطة العثمانية على التعاون والاتحاد قائلاً^(٢) :

يا قوم عثمان والدينا مداولة^(٣) تعاونوا بينكم يا قوم عثمان

ومنها :

هل ترحمون لعل الله يرحمكم بالبيد أهلاً ، وبالصحراء جيرانها
في ذمة الله وفي ذمة نَفَرٍ على طرابلس يقضون شجعاً

(١) عمر الدسوقي — في الأدب الحديث ص ١٣٤ — مرجع سابق .

(٢) محمد محمد حسين — الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ، ط ٩ — ١٩٩٢ م — دار

الرسالة للنشر والتوزيع — ص ٥١ .

(٣) الديوان — ج ١ — ص ٢٢٥ .

إن سال جرحاهم من غربةٍ ووغى
هذا يحق إلى البسفور محتضراً
يودعون على بعدٍ ديارهم
أذبهم عند هذا الدهر أنهم
ماتوا ، وعرضهم الموفور بعدهم
باتوا على الجمر أرواحاً وأبداناً
وذاك يبكي الغضا والشيخ والباناً
وينشدون بُنياتٍ وصبياناً
يحمون أرضاً ديست وأوطاناً
والعر لا عز في الدنيا إذا هانا

وينظم حافظ قصيدته التي مطلعها ^(١) :

طمع ألقى عن الغرب اللثاماً فاستفق يا شرق واحذر أن تناماً

ثم يخبر عن طمع أوربا ويصف الجرائم وما استحلت من محارم ، لاستنهاض الهمم
قائلاً :

عجز الطليان عن أبطالنا فاعلوا من ذرارينا الحساما
كبلوهم قتلوهم مثلوا
ذبخوا الأشياخ والذمى ولم
يرحموا طفلاً ولم يُبقوا غلاماً
أحرقوا الدور ، استحلوا كل ما
حرم (لاهائ) في العهد احتراماً
بارك المطران في أعمالهم
فسلوه بارك القوم علاماً

ويشير في البيت الأخير إلى أن هذه الحرب صليبية تهدف إلى هدم الدين.
وينشئ محرم ثمانى قصائد في مناسبات مختلفة من هذه الحرب، تفيض بالغيرة على
الإسلام واستنهاض الهمم للذود عن حياضه ومدافعة أعدائه يقول في إحداها :

(١) اليونان — ج ٢ — ص ٦٤ .

شيخ الظُّبَا أطرابهم واللّهّاذم
بأسيفها إن داهمتها العظائم
وأن تُستَبَى بيضاتها والمحارم
الترك مقدام وفي العرب حازم^(١)

رويداً بنى روما فللحرب فتية
أولئك أبطال الخلافة تحتمى
هم المانعوها أن يُقسَّم فيئها
أنذعن للباغى ونعطيه حكمه وفي

ويقول الكاشف^(٢) :

المؤمنون إليك مستبقونا لدمارهم وديارهم حامونا

ويقول فيها لإيطاليا : أبهذا العدوان الوحشي أوصاكم المسيح عليه السلام :
يا آل عيسى ما لعيسى لم يقم مستكراً ما أنتم جانونا؟
أوصاكم بالمعتدين فما لكم بالآمن المأمون فتاكينا
ماذا جناه المسلمون وهم على الأمصار غلابونا؟

ويذيع عبد المطلب قصيدتين طويلتين تزيد كل منهما عن مائة بيت . كتب
الأولى في ليلتين كما يقول ، حين وردت الأنباء بهجوم الجيوش الإيطالية على
طرابلس فحاشت نفسه حزناً على أهلها :

بنى أمنا !! أين الخميس المدرّب وأين العوالي والحسام المذرب
إذا اهتز في نصر الخيف تساقطت نفوس العدا في حده تتحلب
خليلي مالي إذ تذكرت برقة يجنبني نيران الأسى تلهّب
نعم راعني من نحو بوقه صارخ يهيب بأنصار الهلال ألا اركبوا
دعا صارخ الإسلام بالبنى الهدي أغار العدا أين الحسام المشطّب
كأني به يدعو الخلافة مسمعا كأني به في المسلمين يشوّب^(٣)

(١) الاتجاهات الوطنية في الشعر المعاصر — ص ٥٣ .

(٢) نفسه ، ص ٥٣—٥٤ .

(٣) نفسه ، ص ٥٤ .

٤. استلهام التاريخ الإسلامي :

نتيجة للاستعمار في مختلف أرجاء الوطن العربي الإسلامي، وأنواع الذل والهوان التي كان يذيقها للمسلمين ، كان طبيعياً أن يهب الوجدان المسلم للدفاع عن الإسلام ضد الخطر المحيط به، فكان القرآن الكريم ملهماً ببيانهِ وإعجازه لكثير من الأدباء الدارسين .

وشارك الشعر في هذه المعركة — معركة الاتجاه الإسلامي — وشرع أسلحته ، ونشر أمجاد الإسلام الماضية ، وسير أعلامه الخالدين واستخراج العظات والعبر منه ، وإلقاء الضوء على الأخلاق الإسلامية وضرورة التمسك بها .

فنظموا في الأحداث الكبرى التي خاضها المسلمون وانتصروا فيها وفي الفضائل الإسلامية ومكارم الأخلاق ومولد النبي وهجرته ونزول الوحي وغير ذلك مما يتصل بالإسلام وتاريخه .

وقد برز شوقي في هذا الجانب حيث كان ينظم من خلال عاطفة قوية جياشة صادقة مستلهماً مهبط الوحي مكة ، فنظم قصيدة همزية في مولد النبي ﷺ قائلاً^(١) :

ولد الهدى فالكائنات ضياء	وفم الزمان تبسم وثناء
الروح والملائك حوله	للدين والدنيا به بشراء

ومنها :

يا خير من جاء الوجود حية	من مرسلين إلى الهدى بك جاءوا
بيت النبيين الذي لا يلتقي	إلا الخائف فيه والحنفاء
خير الأبوة حازهم لك آدم	دون الأنعام ، وأحرزت حواء

(١) الديوان مج ١ ج ١ ص ٢٣ .

وفي بانيته يبين أن الرسول عليه الصلاة والسلام كان مثالاً كاملاً للإنسانية وقدوة صالحة لأبناء هذه الأمة فحرص شوقي على إظهار هذه الصفات من بني هذه الأمة صفات القدوة والمثل فيقول :

سألتُ الله في أبناء ديني	فإن تكن الوسيلة لي أجاب
وما للمسلمين سواك حصنٌ	إذا ما الضرُّ مسَّهم ونابا
كأن النحاسَ حين جرى عليهم	أطار بكل مملكة غراباً
ولو حفظوا سبيلك كان نوراً	وكان من النحوس لهم حجابا
بنيت لهم من الأخلاق ركناً	فخانوا الركن فأنهدم اضطرابا
وكان جنابهم فيها هيبا	وللأخلاق أجدر أن تُهابا
فولاهما لساوى الليث ذئباً	وساوى الصارمُ الماضي قرابا
فإن قرنت مكارمها بعلمٍ	تدللت العلا بهما صعبا
وفي هذا الزمان مسيخُ علم	يرد على بني الأمم الشباب

وعارض شوقي كعب بن زهير في قصيدته (البردة) وسماها نهج البردة قائلاً :

ريتم على القاع بين البان والعلم^(١) أحلَّ سفك دمي في الأشهر الحرم

ومنها :

سل عصبة الشرك حول الغار سائمةً	لولا مطاردة المختار لم تُسم
هل أبصروا الأثر الوضأ أم سمعوا	همس التساييح والقرآن من أمم؟
وهل تمثّل نسج العنكبوت لهم	كالغاب والحائمت الرغب كالرحم

(١) الديوان مج ١ ج ١ ص ١٧٥ ، ١٨٦ .

ومنها :

سَلِّ المسحيه الغراء كم شربت
طريدة الشوك يؤذيها ويوسعها
لولا حُماة لها هبوا لنصرتها
لولا مكان لعيسى عند مُرسِله
لُسَمَّرَ البدن الطُّهر الشريفُ على
جلُّ المسيح وذاق الصلبَ شائتهُ
أخوة النبي وروحُ الله في نُزُل
عَلَّمَتْهم كل شيءٍ يجهلون به
شريعةٌ لك فجرت العقول بها
بالصَّاب من شهوات الظالم العَلِم
في كل حين قتالاً ساطع الحَدَم
بالسيف ما انتفعت بالرفق والرَّحَم
وحُرمةٌ وجبتُ للروح في العَدَم
لو حَيَّن لم يخش مؤذيه ولم يحم
إن العقاب بقدر الذنب والجُرُم
فوق السماء ودون العرش محترم
حتى القتال وما فيه من الدم
عن زاجرٍ بصنوف العلم ملتطم

وقد شارك حافظ إبراهيم الشعراء في عودتهم إلى استلهاهم التاريخ
الإسلامي ونظم أمجاده ، فاختار شخصية قوية بارزة هي عمر بن الخطاب ونظم
قصيدته العمرية ومطلعها^(١) :

حسب القوافي وحسبي حين ألقياها آتني إلى ساحة الفاروق أهديها

ثم تحدث فيها عن سيرة عمر رضي الله عنه وإسلامه ومقتله وعدله قائلاً:

وراع صاحب كسرى أن رأى عُمرأ
وعهده بملوك الفرص أن لها
رآه مستغرقاً في نومـه فرأى
فوق الثرى تحت ظل الدوح مشتملاً
فهان في عينه ما كان يكبره
وقال قولـة حقٌ أصبحت مثلاً
أمنت لما أقمت العدل بينهم
بين الرعيـة عطلاً وهو راعيها
سوراً من الجنـد والأحراس يحميها
فيه الجلالة في أسمي معانيها
بُرْدَة كادَ طُولُ العهد يلبسها
من الأكاسر والدنيا بأيديها
وأصبح الجيل بعد الجيل يرويها
فمنت نـومَ قرير العين هانيها

(١) الدياوان جـ ١ ص ٧٧ — مرجع سابق .

ثم يتحدث عن الشورى قائلاً^(١) :

يا رافعاً راية الشورى وحارتما
لم يلهمك النزاع عن تأييد دولتها
وما استبد برأي في حكومته
رأي الجماعة لا تشقى البلاد به
جزاك ربك خيراً عن محبيها
وللمنية آلام تُعانيها
إن الحكومة تُعزي مستبدتها
رغم الخلاف ورأي الفرد يُشقيها

ثم يختتم مناقب عمر التي سطرها في قصيدته قائلاً^(٢) :

هذي مناقبه في عهد دولته
في كل واحدة منهن نائلة
لعل في أمة الإسلام نائلة
حتى ترى بعض ما شادت أوائلها
وحيثما أن ترى ما كان من عمر
حتى يُنبئه منها عين غافها
للشاهدين وللأعقاب أحكيها
من الطبائع تغدو نفس واعياها
تجلو لحاضرها مرآة ماضيها
من الصروح وما عاتاه بانيها
حتى يُنبئه منها عين غافها

ففي الأبيات الأخيرة دعوة صريحة من الشاعر لشباب هذه الأمة بالاعتداء
بأسلافهم في الماضي لبناء سعادتهم في الحاضر .

(١) الديوان ج ١ — ص ٩٧ — مرجع سابق .

(٢) الديوان ج ١ — ص ٩٧ — مرجع سابق .

٥. استلھام التاريخ الفرعوني :

وقد التفت الشعراء إلى الحضارات الغابرة على أرض مصر والتي لا بد من الإشادة بها لإذكاء العزة في النفوس وبعث الھمم لمقاومة الاستعمار واستنهاض القوى للقيام بواجبها نحو الوطن فاستلھموا التاريخ الفرعوني والحضارة الفرعونية وكانت الأھرام مصدر إلهام لهم فنظم البارودي قائلاً^١ :

سل الجيزة الفيحاء عن هرمي مصر لعلك تدري غيب ما لم تكن تدري
بناء ان ردا صولة الدهر عنها ومن عجب أن يغلبا صولة الدهر
أقاما على رغم الخطوب ليشهدا لبانيهما بين البرية بالفخر
فكم أمم في الدهر بادت وأعصر خلت ، وهما أعجوبة العين والفكر
تلوح لآثار العقول عليهما أساطير لا تنفك تُتلى إلى الحشر
ومنها :

مَصَانِعُ فِيهَا لِلْعُلُومِ غَوَامِضٌ تُدَلُّ عَلَى أَنَّ ابْنَ آدَمَ ذُو قَدْرِ
رَسَا أَصْلَهَا ، وَامْتَدَّ فِي الْجَوِّ فِرْعَانُهَا فَأَصْبَحَ وَكْرًا لِلْسَّمَائِ كَيْنِ وَالنَّسْرِ
فَقُمْنَا نَعْتَرِفُ خَمْرَ النُّهْيِ مِنْ دَنَاهَا وَنَحْنِي بِأَيْدِي الْجَدِّ رِيحَانَةَ الْعَمْرِ
ونظم شوقي قصيدته كبار الحوادث في وادي النيل سنة ١٨٩٤م ومطلعها^٢ :

هَمَّتِ الْفَلَكَ ، وَاحْتَوَاهَا الْمَاءُ وَحَدَّاهَا بِعَمِّ ثَقُلُ الرِّجَاءُ

وقد ألقاها في مؤتمر المستشرقين ، وسنه لم تتجاوز السادسة والعشرين .. وعرض فيها تاريخ مصر منذ أقدم العصور . يقول فيها مستنهضاً همم الشباب :

وانتهت إمرة البحار إلى الشرق وقام الوجود فيما يشاء
وبنينا فلم نُحِلْ لِبَنَانِ وعلونا فلم يُجْزَنَا عِلَاءُ
وملكنا فالملكــــــــــــــــون عبيد والبرايا بأسرهم أُسْرَاءُ

^١ الديوان جـ ٢ ص ٤٧ - ٥١ مرجع سابق

^٢ الديوان جـ ١ ص ٥٩ - ١٣ مرجع سابق

قُلْ لِبَنِي إِسْرَءِيلَ فَعَلُوا لِي فِي مِصْرَاءَ مَا كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ
فَإِذَا وَجَاہُ الرِّعَاةِ لِمِصْرَاءَ عَامَ ١٦٧٥ قَبْلَ الْمِيلَادِ ، تَوَقَّفَ قَلِيلًا لِيَصُورَ تَجَرُّبَ
الْمَحْتَلِّ وَاسْتِزْلَالَ أَهْلَ الْبِلَادِ ، وَتَقْرِيْبَهُ طَائِفَةً مِنَ الْمُنَافِقِينَ الَّذِينَ يُؤَثِّرُونَ النِّفْعَ
الْقَرِيبَ ، يَغْدُقُ عَلَيْهِمْ خَيْرَةً وَيَغْمُرُهُمْ بِنِعْمِهِ . ثُمَّ يَحْذَرُ الْمُحْتَلِينَ مِنْ عَاقِبَةِ الْجَوْرِ
وَمِنْ ثَوْرَةِ الضَّعِيفِ ، وَإِذَا بَلَغَ غَزْوُ قَمْبِيزَ مَلِكِ الْفَرَسِ لِمِصْرَاءَ ، وَأَسْرَهُ أَبْسَمْتِيكَ
آخِرَ مُلُوكِ الْأَسْرَةِ السَّادِسَةِ وَالْعِشْرِينَ بَعْدَ أَنْ انْهَزَمَتْ جِيُوشُهُ ، لَمْ يَفْتَهُ الْوَقُوفُ
لِيَصُورَ مَوْقِفَ فِرْعَوْنَ وَابْنَتِهِ فِي الْأَسْرِ ، وَكِبَرِيَاؤَهُمَا الْمُتَرْفِعِ إِذْ يَقُولُ :^١

لَا رِعَاكَ التَّارِيخُ يَإَيُّومَ قَمْبِيزَ	وَلَا طَنْطَنْتُ بِكَ الْإِنْبَاءَ
دَارَتِ الدَّائِرَتُ فَيْكَ ، وَنَالَتْ	هَذِهِ الْأُمَّةُ الْيَدَ الْعَسْرَاءَ
فَبِمِصْرَاءَ مَا جَنَيْتَ لِمِصْرَاءَ	أَيُّ دَاءٍ ، مَا إِنْ إِلَيْهِ دَوَاءُ
نَكَدْتُ خَالِدًا ، وَبِئْسَ مُقِيمٌ	وَشَقَاءٌ يَجِدُ مِنْهُ شَقَاءُ
يَوْمَ مَنَفِيسَ ، وَالْبِلَادُ لِكَسْرِي	وَالْمُلُوكُ الْمَطَاعَةُ الْإِعْدَاءُ
جِيءَ بِالْمَلِكِ الْعَزِيزِ ذَلِيلًا	لَمْ تُزِيلْ فِئْوَادُهُ الْبِأْسَاءُ
يُصْرُ الْآلِ إِذْ يُرَاوَحُ بِهِمْ فِي	مَوْقِفِ الذِّلِّ عَنُوءٌ وَيَجَاءُ
بَنْتُ فِرْعَوْنَ فِي السَّلَاسِلِ تَمْشِي	أَزْعَجَ الدَّهْرُ عُرْيُهَا وَالْحَفَاءَ

ثُمَّ يَمَجِّدُ بَطُولَةَ صَاحِبِ الدِّينِ الْأَيُّوبِيِّ فِي الْحُرُوبِ الصَّلِيبِيَّةِ فَيَقُولُ :

وَإِذْ ذَكَرَ الْغُرَّ آلَ أَيُّوبَ ، وَامْدَحْ	فَمَنْ الْمَدْحُ لِلرِّجَالِ جَزَاءُ
هُمْ حِمَاةُ الْإِسْلَامِ ، وَالْغُرَّ الْبَيْضُ	الْمُلُوكُ ، الْأَعْزَةُ ، الصَّلْحَاءُ
كُلُّ يَوْمٍ بِالصَّالِحِيَّةِ حَصْنٌ	وَبِئْسَ قَلْعَةٌ شَمَاءُ
وَبِمِصْرَاءَ لِلْعِلْمِ دَارُ ، وَلِلضُّيْفَانِ	نَارُ عَظِيمَةٍ حَمْرَاءُ
وَلَأَعْدَاءُ آلِ أَيُّوبَ قَتْلٌ	وَلَأَسْرَاهُمْ قُرَى وَثَوَاءُ

"وشوقي بعد هذا هو صاحب قصيدة "أنس الوجود" التي خاطب فيها روزفلت عندما زار مصر في مارس سنة ١٩١٠ م"^١

أيها المنتحي بأســـــــــــــــــوان داراً كالثريا تريـــــــــــــــــد أن تنقضا^٢
اخلع النعل واخفض الطرف واخشع لا تناول من آية الدهر غضبا
قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكاً بعضها من الذعر بعضا
مشرفات على الزوال وكانت مشرفات على الكواكب فحضا

ثم يرثي مجد مصر الزائل ، داعياً الله أن يرد على الوطن عزته ورفعته قائلاً:
يا قصوراً نظرتُها وهي تقضي فسكبت الدموع والحق يُقضى
أنت مجدٌ وسـ، طرُ مصر كتابٌ كيف سام البلى كتابك فضا ؟
قل لها في الوعاء — لو كان يُجدي يا سماء الجلال لاصرت أرضا
وتوسع شوقي في هذا الاتجاه الجديد حتى أصبح شاعره الفذ ، فحق له أن يقول
في القصيدة التي وجهها إلى روزفلت عقب زيارته لمصر عام ١٩١٠ م^٣

وأنا المحتفي بتاريخ مصرٍ من يصن مجد قومه صان عرضا
وأن يقول بعد ذلك في قصيدته في توت عنخ آمون سنة ١٩٢٤ م
هذا المقام عرفتهُ وسبقتُ فيه القائلين^٤
ووقفتُ في آثاركم أزن الجلال وأستبين
وبنيتُفي العشرين من أحجارها شعري الرصين
كنتم خيال المجد ير فغ للشباب الطامحين

^١ الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر — ص ١١٧ ص ١١٨

^٢ الديوان مج ١ — ج ١ — ص ٥٠ ، ٥٢ ، ٥٣

^٣ نفسه ، ج ٢ ص ٦٦

^٤ نفسه ، ج ٢ ص ١١٦

٦. الذاتية في الشعر :

وهو الذي يفيض عن وجدان الشاعر الفنان ، مسراته وآلامه ، حيرته وطمأنينته ، طموحه وعجزه ، وفي هذا اللون تتمثل تماماً طبيعة المرحلة الاجتماعية التي كان يحوزها الشعر الحديث ، وهي مرحلة الخيال والثورة الجارحة ، والعواطف المشبوبة ، والذات القلقة ، والخروج من صرامة القديم إلى طلاقة الجديد ، وهي مرحلة طبيعية يمر بها المجتمع ، ويمر بها الشعر في طور نمطتهما ، وهي أيضاً أشبه بأوائل الشباب في عمر الإنسان عندما تستبد به الأحلام التي تغريه بالحياة ، وتلج به إلى السعي والمغامرة . ومن اظهر هذه الانفعالات والمشاعر الشكوى ، وبث لواعج النفس وآلامها وأحزائها ، ومناجاتها . وقد شكى البارودي وتألم في منفاه .^١ (من المعروف أن حياة البارودي قد حفلت — منذ صباه — بالأحداث والتجارب ، فخاض وهو شاب حرب كريت ، ثم عاد فأشترك في حرب البلقان ، ثم قدر له أن يضطلع بدوره المعروف في الثورة العراقية وأن تنتهي حياته بالنفي سبعة عشر عاماً فقد أثناءها زوجه وبعض ولده وكثيراً من أصدقائه في أرض الوطن ، ودبت إلى جسده الشيخوخة وإلى روحه اليأس . وقد فرضت هذه التجارب والمحن على الشاعر أن يرتد إلى ذاته فينبعث في شعره من الحرارة والعواطف الممتزجة بالبصيرة الصادقة ما لا ينبغ إلا من التجربة والملاحظة الدائبة للنفس والحياة والناس . وهكذا اجتمع في شعر البارودي أسلوب ، إن يكن قديماً فهو على أية حال جديد بالنسبة لعصره متفوق كل التفوق بالقياس إلى عصور التخلف ، وتجربة صادقة ولمسات ذاتية طالما أفقدتها الشعر العربي في تلك العصور . والحق أن هذه الذاتية لا تبدو في تعبير الشاعر عن مأساته وعن

^١ عبد القادر القط — الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر — ط ٢ — ١٤٠١هـ — ١٩٨١ م دار

الأحداث الكبرى في حياته فحسب ، بل نراها في كثير من تجاربه الشعرية الأخرى وبخاصة في وصف الطبيعة في منفاه في جزيرة " سرنديب " . فالطبيعة هنا متميزة كل التميز عن الطبيعة في مصر ، يصفها الشاعر بأسلوبه التقليدي لكنه لا يصورها تصويراً " نمطياً " أو مصنوعاً كالمألوف في كثير من أوصاف الطبيعة في العصور السابقة ، بل يرسم صوراً حية لجبال تلك الجزيرة وأكهارها وأمطارها الغزيرة وجداولها الجارية وضبابها الكثيف وخضرتها اليانعة وغير ذلك مما يحس القارئ معه — من وراء الأسلوب البادي الحرص على الجزالة المسرفة والصور المبالغ — بأثر التجربة الصادقة والملاحظة الواعية) .

(ومن هنا يمكن أن نقول — على ما يبدو في القول من مفارقة — إن البارودي برغم نزعته التقليدية الغالبة يعد " إرهاباً " للحركة الرومانسية التي قدر لها أن تقوم بعده بسنين على أساس من " الذاتية " والتجربة الشخصية .

ولا تقتصر طلائع الرومانسية في شعر البارودي على التفاته لذاته ، بل تبدو كذلك في إحساسه بكثير من المشاعر الرومانسية المألوفة في الشعر الوجداني وأسلوب تعبيره عن تلك المشاعر . والغربة — سواء كانت غربة مادية أم روحية — شعور يتردد كثيراً عند الوجدانيين المحدثين كما تردد من قبل عند نظائهم من العذرين . ولا يفتأ البارودي يتحدث في شعرة عن غربته مازجاً بين صورتها المادية وآلامها النفسية إلى أن تغدو أحياناً غربة روحية خالصة حتى قبل أن تحل به محنته الأخيرة الكبرى . فهو يقول وهو مازال في رونق الصبا ومشارف الطمـوح — متحدثاً عن غربته وهو يخوض الحرب في جزيرة كريت)^١ :

أراك الحمي ، شوقي إليك شديد^٢

وصبري ونومي في هواك شريد

^١ السابق ، ص ٢٧ .

^٢ الديوان ج ٢ ، ١٧٢ .

مضى زمن لم يأتي عنك قادم
 ببشرى ، ولم يعطف علي بريد
 وحيد من الخلان في أرض غربة
 الا كل من يبغي الوفاء وحيد
 فهل لغريب طوحته يد النوى
 رجوع ؟ وهل للحائمات ورود
 وهل زمن ولي وعيش تقيضت
 غضارته ، بعد الذهاب يعود ؟

(ونستطيع أن نلمس بين الاغتراب المادي والغربة الروحية في تلك النقلة المفاجئة من الشطر الأول في البيت الثالث إلى التعبير عن افتقاد الإنسان الوفاء بين الناس جميعاً " ألا كل من يبغي الوفاء وحيد " كما نلمس في تصويره الظماً واشتهاء الري ملامح من الشعور والتعبير في الشعر العذري الذي يمكن أن يعد وجهاً من وجوه الرومانسية في ذلك الزمن البعيد . والتشوق في البيت الأخير إلى الماضي على إطلاقه — مهما يكن باعته المباشر — سمة رومانسية أخرى غالبية على شعر الرومانسين، والأبيات بعد ذلك تذكر في روحها وإيقاعها بقصيده جميل المعروفة: ألا ليت أيام الصفاء جديد

ودهرأ يا بئين يعود

وإذا كانت ضرورة النظر إلى التراث قد دفعت الشاعر إلى أن يبني قصيدته على نمط القصيدة الطويلة ، بأقسامها التقليدية المعروفة ، فإن إلحاح المحنة على وجدان البارودي كان يتسلل إلى مطلع القصيدة التقليدية فيشيع فيها معاني وصوراً قد تبدو في ظاهرها منسقة مع المطلع العاطفي ، لكنها إذا أفردت وانتزعت من سياقها بدت تعبيراً صريحاً عن تلك المحنة^١ . وقد ذهب شوقي ضيف إلى القول

^١ السابق ، ص ٢٧ ، ٢٨

بأن العناصر القديمة في شعر البارودي ماهي إلا رموز للحاضر قائلاً^١ (من يرى كثرة العناصر التقليدية التي استخدمها البارودي في التعبير عن أحاسيسه يظن أنه كان يرتفع عن واقعة هذا الارتفاع الذي يفصله منه ، حتى ليكاد ينساه نسياناً تاماً في بعض الأحيان . وهو ظن خاطئ ، لسبب بسيط ، هو أن البارودي إنما كان يستخدم هذه العناصر رموزاً لواقعة ووسيلة إلى تصويره وتصوير ما يتلقاه عنه من انطباعات . ونضرب لذلك مثلاً دعاءه التالي لروضة المقياس حين مثلت في مخيلته . وهو غريب في حرب القرم ، فإلتاع قلبه لها بالشوق ، ورفع أكفهِ يدعو لها بقوله :

فيا روضة المقياس حياك عار ^٢ ض	من المزن خفاق الجناحين دالح
ضحوكُ ثنايا البرق تجري عيونه	بو دق به تحيا الربى والصحاصحُ
تحوك بخيط المزن منه يد الصبا	لها حلةٌ تختال فيها الأباطحُ

وهو دعاء لها بالغيث والخصب على طريقة الأقدمين يعبر به عن لوا عج حنينه إلى وطنه وملاعب شبابه ، ولا رُبى بها ولا صحا صح أو فلوات . وقد اختار من الرياح الصبا ، لأنها الريح التي طالما حملها المحبون من العرب تحياتهم وأشواقهم إلى محبوباتهم ، وقد أقامها تنسج لروضة المقياس حلة بديعة الأزهار الأرجة . وبدون ريب بلغ البارودي بهذا الدعاء الرمزي كل ما أراد من تصوير تعلق قلبه بتلك القطعة العزيزة على نفسه معزة ديار نجد في نفوس الأقدمين المولحين . وقد أشار هيكل إلى هذه الذاتية في تقديمه لديوان البارودي قائلاً^٣ (شعر البارودي حياته ، فكل قصيدة في ديوانه صورته لحالة نفسه من حالات هذا الشاعر الملهم . والديوان في مجموعة صورة للعصر الذي عاش فيه ، والبيئة التي أحاطت به ،

^١ البارودي رائد الشعر الحديث ، ص ١٧٣ — ١٧٤

^٢ الديوان مج ١ ج ١ — ص ١٠٩

^٣ ديوان البارودي — المقدمة — ص ٥ .

وللنهضة المتوثبة في الحياة حوله ، وللثورة التي تمخضت عنها تلك النهضة
وللنكسة التي أصابت النهضة والثورة كليهما . والتي نقلت الشاعر من وطنه إلى
منفاه ليقوم به سبعة عشر عاماً وبعض عام ، يستأثر الشعر بها جميعاً . وقد اختار
البارودي أثناء نفيه أجود ما قيل من الشعر في العصر العباسي ، وقال أجود مما
أختار ، فبعث الشعر العربي خلقاً جديداً . وشعر المنفى كشعر الشباب وشعر
الكهولة صورة صادقة لهذه الحياة التي أراد لها القدر أن تكون نغماً من الأنغام ،
تسمو بها النشوة إلى ذروة السرور والطرب حيناً ، ويدفعها الطموح إلى
مضطرب الثورة والمثل الأعلى حيناً آخر ، ثم تصقلها السن ويصقلها النفي ، فإذا
الحكمة والحنين والحب تبعث إلى هذا النغم سكونية تسمو به على المألوف من
الحنان الحياة ، ولا يغير من ذلك ما يدفعه النفي إلى نفس الشاعر من ألم تترجم
عنه صيحات ثائرة تعيد أمام أذهاننا صورة من نزوات شبابه وثورة كهولته .

وقد أشار العقاد إلى هذه الذاتية قائلاً :

(دع مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية ،
واستعرض ديوان البارودي كله لا ترى فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على
البارودي كما عرفناه في حياته العامة والخاصة ، أو يدل على البارودي كما
وصفته لنا أعماله وصورة لنا مؤرخوه .

وهذه آية الشاعرية الأولى لان الشعر تعبير ، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس
الإنسانية ، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالعجز عن
وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو أذن ليس بالشاعر الذي يستحق ان
يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير .

والبارودي كما عرفناه كان جنديا شجاعا عاملا ، قد شهد الحروب و أبلى فيها
البلاء الحسن أكثر من مرة^١ .

ومن قصائد البارودي التي تتضح فيها الذاتية قصائده في المنفى وفي الرثاء ومنها
قصيدته في سرنديب ومطلعها :

أسلة سيف أم عقيقة بارق أضأت لنا وهنا سماء بارق^٢

ومنها:

كفى بمقامي في سرنديب غربة

نزعت بها عني ثياب العلائق

ومن رام نيل العز فليصطبر على

لقاء المنايا واقتحام المضايق

فان تكن الأيام رنقن مشربي

وثلمن حدي بالخطوب الطوارق

فما غيرتني محنة عن خليقتي

ولا حولتني خدعة عن طرائقي

١ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، ص ١٠٤ .

١ الديوان مج ١ ج ٢ ص ٣٥٦

والبارودي يتحدث عن غربته المادية في جزيرة سرنديب البعيدة وهي غربة ليس
 مثلها غربة وقد قطعت ما بينه وبين وطنه وأهله من روابط وصلات وأسباب
 ويرى أن الدهر أساء إليه وعكر عيشة وكدر صفو حياته وهو مع هذا كله مازال
 على خلقه وعهده .

ومنها :

فيا مصر أمد الله ظلك , وارتوى

ثراك بسلسال من النيل دافق

فانت حمى قومي , ومشعب اسـري

وملعب اتراي , ومجرى سوابقي

تركت بما اهلا كراما وجيرة

لهم جيرة تعتادني كل شارق

هجرت لذيد العيش بعد فراقهم

وودعت ريعان الشباب الغرائق

فهل تسمح الأيام لي بلقائهم

ويسعد في الدنيا مشوق بشائق

لعمري لقد طال النوى ، وتقطعت

وسائل كانت قبل شتى الموائق

وديوان البارودي تصوير لحياته ومنفاه وشجاعته وقوته وهذه الذاتيه في شعر البارودي جعلت عبدالقادر القط يرى فيه ^١ . " إرهابا للحركة الرومانسيه برغم ما به من تقليد ظاهر . وذلك بما رد للتجربة الشعرية من عنصر ذاتي طالما افتقدته، وبما شاع فيه من صدق التجربة وحرارتها ولمساقها المميزة - ولئن نبعت تلك الذاتية من ظروف شخصية أحاطت بالشاعر لقد كانت إلى جانب ذلك استجابة لبدايات تلك المرحلة الحضارية التي كان المجتمع العربي قد اخذ يجتازها حينذاك والتي كان "الفرد" بثقافته العصرية ووعيه للنقلة الكبيرة من القدم إلى الجديد محورا لأدبها ، سواء عند مبدعي الأدب أو متلقيه.

وإذا بحثنا عن هذه الذاتية عند حافظ إبراهيم وجدنا شعره ينقسم قسمين : قسم يتحدث عن الحرية القومية ومشكلات المجتمع وهمومه وآلامه .

وقسم يتحدث عن الحرية الشخصية وهمومه وآلامه وفي ذلك يقول العقاد :

" فحافظ إبراهيم قد كان وسطا بين شعراء الحرية والقومية وشعراء الحرية الشخصية ، لم يهمل الناحيتين ولم يبلغ في احدهما مبلغ الكمال . فهو شاعر الحياة القومية في كلامه عن الفصحى وعن السفور والحجاب وعن فاجعة

^١ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، ص ٣٢ بتصرف

ونشواي وعن ازمات المال والسياسة وعن مضاربات الاغنياء في سوق القطر
واضرار الشركات بالبلاد , ثم هو شاعر الحياة الشخصية في شكواه وهزله
وخبرياته ومساجلاته وفيما يبدو خلال قصائده الاجتماعية من ميول نفسه
وخلجات طبعه فليس له في ابناء جيله نظير في الجمع بين الخصلتين والظهور بحاله
قومه وحاله نفسه معا على صفات ديوانه ^١.

ومن قصائده التي تتضح فيها ذاته وشكواه وحزنه قصيدته ^٢ " الى آدم ابي البشر "
ومطلعها :

سليل الطين كم نلنا شقاء وكم خطت انا ملنا ضريحاً

ومنها :

اصاب رفاقي القدح الملقى

وصادف سهمي القدح المنحاً

فلو ساق القضاء الى نفعاً

لقام اخوه معرضاً شحيحاً

وقصيدته "سعى بلا حدود" ^١

١ شعراء مصر وبياناً لهم في الجيل الماضي - ص ١٤، ١٥

٢ ديوان حافظ - ج ٢ ص ١١٢ ص ١١٣ ص ١١٥

١ ديوان حافظ - ج ٢ ص ١١٥ .

ومطلعها :

سعيت الى ان كدت انتعل الدما وعدت وما اعصبت الا التندما

ومنها :

فما عصمني من زماني فضائي

ولكني رايت الموت للحر اعصما

فيا قلب لا تجزع اذا عضك الاسى

فانك بعد اليوم لن تتالما

وياعين قد ان الجمود لمدمعي

فلا سيل دمع تسكين ولا دما

ومنها :

فهلا ترى في ضيقة القبر فسحة

تنفس عنك الكرب ان بت مرما

وياقبر لا تبخل ببرد تحية

على صاحب اوفى علينا وسلما

وهيهات ياتي الحي للميت زائرا

فإني رأيت الود في الحي اسقما

والشاعر يشكو الزمن ويبلغ التشاؤم منتهاه حيث يرى أن الصلة قد انقطعت بين الأحياء فكيف بعد الموت.

وهي عاطفة حزينة وأشار إليها أحمد أمين^١ بقوله :

" فمزية عاطفة (حافظ) في شعره عموما وقوتها ، وان شئت فقل : وجدتها ، فلم نعرف شاعرا عربيا قبله ، ولا معاصرا قد يؤخذ عليه ان عاطفته ينقصها التنوع فلا تجد كثيرا من شعره في جمال الطبيعة ، بل لا تجد شعره فيها حيا قويا .

وسبب ذلك - على ما يظهر - ان طبيعة حافظ كانت مخالفة تمام المخالفة لمظهره الخارجي . كان مظهره الخارجي ضحوكا مرحا ، ولكنه في اعماق نفسه حزين ، كالشمعه تضيء وهي تحترق .

هذا الطبع الحزين يبعث عواطف حزينة ، ويحمل على الاجادة فيها ، فتوافق طبعه وشكوى الزمان والرثاء والبكاء على الامة والشرق ، ونحو ذلك "

وقد نظم العديد من القصائد في الرثاء واجاد فيها ومنها " رثاء الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده " ^١

ومطلعها :

سلام على الاسلام بعد محمد سلام على ايامه النضرات

١ ديوان حافظ - مرجع سابق - المقدمة ص ٣٩

١ الديوان - ج ٢ - ص ١٤٤ ص ١٤٥

ومنها :

مشى نعهشه يختال عجباً بربه

ويخطر بين اللمس والقبالات

تكاد الدموع الجاريات تقله

وتدفعه الانفاس مستعرات

بكي الشرق فارتجت له الأرض رجّة

وضاقت عيون الكون بالعبرات

ففي الهند محزون وفي الصين جازع

وفي "مصر" باك دائم الحسرات

وفي الشام مفجوع ، وفي الفرس منادب

وفي تونس ما شئت من زفرات

وفي هذه الأبيات عاطفة حزينه قوية مؤثرة (وقد بحث هذه العاطفة عن ثوب
تلبسه فعثرت عليه ، فكانت صيغتها قوية ، وموسيقاها قوية. فالشاعر يفتش عن

اللفظ حتى يجد انسبه لنفسه , وانسبه لمعناه , ويعرض للمترادفات , يقلبها حتى يختار خيرها , وينثر كنياته ليتخير اشدها عودا , واصلبها مكسرا , ويعمد الى الاساليب يتصفحها ليوائم بين المعنى واللفظ والأسلوب^١ .
ومن قصائده في الرثاء " قصيدة في رثاء مصطفى كامل "
ومطلعها :

ايا قبر هذا الضيف امال امة

فكبر وهلل والق ضيفك جاثيا^٢

عزيز علينا ان نرى فيك (مصطفى)

شهيد العلا في زهرة العمر ذاويا

ايا قبر لو انا فقدناه وحده

لكان الناسي من جوى الحزن شافيا

ولكن فقدنا كل شيء بفقده

وهيهات أن تأتي به الدهر ثانيا

^١ ديوان حافظ ، المقدمة ص ٣٩ .

^٢ ديوان حافظ - المقدمة ص ٣٩ مرجع سابق

^٣ الديوان ج ٢ ص ١٤٩

ورثاه بقصيدته اخرى مطلعها :

نثروا عليك نوادي الازهار واتيت اثر بينهم اشعاري

ومنها :

ما زلت تختار المواقف وعرة

حتى وقفت لذلك الجار

وهدمت سورا قد اجاد بناءه

فرعون ذو الاوتاد والانهار

ووصلت بين شكاتنا ومشايخ

في "البرلمان" اعزة اخيار

كشفوا الغطاء عن العيون فابصروا

ما في الكنانة من أذى وضرار

الفصل الثالث

أنواع من التجديد الشعري

- ١- موسيقى الشعر .
- ٢- القصة الشعرية .
- ٣- المسرحية الشعرية - مسرحية (علي بك الكبير) نموذج :

 - أ/ ظروف كتابة المسرحية .
 - ب/ مادة المسرحية .
 - ج/ البناء المسرحي .
 - الموضوع .
 - الشخصيات .
 - الحوار .

١- موسيقى الشعر :

(هناك بين أيدينا ثلاث محاولات فيما نعلم ، تقوم فكرتها على عدم التقيد بأوزان الخليل ، وتنتجه إلى طلب الحرية في اختيار الوزن ، ورائدها الأول البارودي حيث أدخل إلى موازين الشعر المعروفة وزناً جديداً هو ((فاعلن - فعل)) في قصيدته الشهيرة التي مطلعها :

إملاً القدح واعص من نصح

يقول الدكتور إبراهيم أنيس في التعليق على هذا النموذج للبارودي :
وقد رويت بالديوان قطعة واحدة من وزن مخترع لا عهد للعروضيين به ، وعدد أبياتها ١٩ .

ثم كانت المحاولة الثانية لشوقي في قصيدته التي مطلعها :
مال واحتجب وأدعى الغضب
ولشوقي محاولة ثانية في قصيدته التي مطلعها :

طال عليها القدم فهي وجود وعدم

ويعلق الدكتور إبراهيم أنيس على هذا النموذج بقوله :
" وقد التزم شوقي في كل شطر وزن ((مستعلن فاعلن)) وهو ما لم يقل به أهل العروض في كتبهم ، إلا إذا عد هذا من مشطور البسيط الذي عده الثقات من أصحاب العروض شاذاً لا يعول عليه) ^١ .

إذا بحثنا في التجديد في الأوزان والقوافي عند التراثيين وجدنا البارودي قد نظم على وزن مخترع وهو مجزوء المتدارك ، ومطلعها ^٢ :

إملاً القدح واعص من نصح

^١ محمد أبو الأنوار - الحوار الأدبي حول الشعر - ط ٢ - دار المعارف القاهرة - ١٩٨٧م - ص

٥١٣ . وانظر ٢ - إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - ط ٣ - ١٩٦٥م ، ص ١٩٩ - ٢٠٠

- ٢٠١ .

^٢ الديوان ج ١ - ص ١٢١ ، ص ١٢٢

ومنها :

فَاتَّبَعَ الْهَوَى حَيْثُمَا سَـرَحُ

وَاصْطَحِبْ بِمَنْ يَنْعَثُ الْمَرْحُ

فِيهِ لِلْمُنَى كُلُّ مُقْتَرَحُ

وَاحْذَرِ الَّذِي إِنَّ دَعَاى سَبَّحُ

كُلَّمَا رَأَى فُرْصَةً قَدَحُ

لَيْسَ مَنْ أَسَا مِثْلَ مَنْ جَرَحُ

أَيُّنَ مَنْ رَأَى فَاسِداً صَلَحُ ؟

ويعلق شوقي ضيف على هذه القصيدة قائلاً^١ :

(ومن أعذب هذه الألحان قصيدته التي نظمها من مجزوء المتدارك ، وهو لحن يعبق بأريج المرح ، وكأنه تغريد بلبل ، بعثت ورود الربيع النشوة في قلبه . والذي لا ريب فيه أن البارودي تمثل موسيقى شعرنا القديم تمثيلاً رائعاً إذا مضى يتزود تزوداً خصباً بدواوينها الممتازة . وما زال يتزود حتى انطبعت تلك الموسيقى

^١ (البارودي - رائد الشعر الحديث) - ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

في نفسه بكل خصائصها ومقوماتها مستعيناً في ذلك بحس رقيق وذوق دقيق ،
وكأنما لم يبق لهذه الموسيقى نغمة أو خاصة إلا استوعبتها نفسه وأشربتها
روحه. وسرعان ما تحول إلى أحاسيسه ومشاعره يذيقها في تلك الموسيقى الخالدة
التي فتنت العرب قديماً ، ولا تزال فتنتهم بما تتجدد من عصر إلى عصر ومضى
ذلك أن شعره تخلق في موسيقى الشعر القديمة ، ولكن لا هذا التخلق الذي
يعصب فيه الشاعر عينيه فلا يرى نفسه ولا محيطه ولا عصره ، وإنما التخلق الحي
الذي يعي الدوام والاستمرار ، فالماضي لا ينفصم عن الحاضر ، بل إنه يونسق
ويزدهر فيه ، دون أن يقيم فواصل بين الشاعر وعلاقاته بنفسه ومجتمعه . وهذا
هو معنى الاصاله الحقيقيه ، وهي اصاله حققها البارودي عن طريق القراءة المتصلة
للقدماء وطريق الروية والتدبير والجهد الشاق والنفوذ من خلال ذلك إلى تصوير
أهوائه وعواطفه) .

وقد حاكى شوقي البارودي في الوزن السابق " مجزوء المتدارك " في قصيدته التي
نظمت عام ١٩١٤ م ، مطلعها :

مَالٌ وَاحْتَجَبَ وَأَدْعَى الْعَضْبَ

ومنها:

يا ابنَ خير أبُ يا أبا النُّجُبُ

أنت ((حاتم)) للقرى انتدب

في خوانه كل ما يجب

لم تقم على مثله القباب

أهل البرا يا وما نضب

أطعم الوري لم يقل جدب

ما بهم صدى ما بهم سغب

ولشوقي أيضاً قصيدة نظمها على وزن مخترع قد يعد "مشطور البسيط" الذي
عده الثقات من أهل العروض شاذاً لا يعول عليه ، وهذه القصيدة نظمت عام

١٩٠٣م،

ومطلعها^١:

طال عليها القدم فهي وجود وعدم

قد وئدت في الصبا وانبعثت في الهرم

بالغ فرعون في كرمتها من كرم

اهرق عنقودها تقدمة للصنم

خبأها كاهن^٢ ناحية في الهرم

وقد نظم شوقي في بحر ((المقتضب)) الذي أنكره الأخفش في قصيدته ((أثر
البال في))

^١ السابق - ص ٨٣.

ومطلعها :

حف كأسها الحبيب فهي فضة ذهب

أو دوائـر درر مائج بما لبـب

أو يد وباطنـها عاطل ومختضب

راحة النفوس وهل عند راحة تعب

ومنها :

فالسراي جوهرة للعقول تختلب

أو كباقة زهرا للعيون تأتشب

الجلال قبته والسنا له طنب

ثابت وذروتـه في الفضاء تضطرب

احتذى شوقي موسيقى الشعر العربي القديم ، ولكنه استطاع أن يكون لنفسه أسلوباً أصيلاً لا يتحرر من القديم ، ولكن يعبر عن الشاعر وعصره وكل ما يريد من معان وأفكار ، وهو في ذلك يقترب من ذوق البارودي ولكن شعر شوقي (أكثر سلاسة من شعر أستاذه وكأنما أشربت روحه روح البحري ، فموسيقاه

أكثر صفاء وعذوبة من موسيقى البارودي، وكأنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة، وخاصة من حيث الصوت وما يتصل به من أنغام وألحان، لعل ذلك ما جعل شعره أطوع للغناء، وربما كانت موسيقاه أروع خصاله الفنية، فلا تستمع إلى شيء من شعره حتى تعرفه، وإن لم يُذكر لك اسمه مادامت أذنك قد تعودت سماع شعره، وثبتت في نفسك نغمات تتوالى نغمة حلوة بجانب نغمة حلوه. ولا تغلو إذا قلنا إن شعره يؤلف أروع ألحان عرفت في عصرنا الحديث، إذ نراه يعتصر من الألفاظ والأساليب خير ما فيها من ألحان، تسعفه في ذلك فطره موسيقية رائعة، تقيس قياساً دقيقاً ذبذبات الحروف والحركات وتآلف النغم في الألفاظ والكلمات^١ ويذهب الدكتور أبو الأنوار إلى أن هذه المحاولات^٢ لم يكن هدفها الترويج لجديد في موسيقى الشعر، بل هدفها إثبات البراعة في القدرة على تنويع الموسيقى ولعل هذه المحاولة في حد ذاتها كانت وسيلة لتأكيد سيطرة الشاعر على موسيقى الشعر العربي، على أن الظاهرة في حد ذاتها — من جهة أخرى تدل على حيرة في النفس لم تعرف طريقها بعد".

لم يكن هدف هذه المحاولات إثبات البراعة في القدرة على تنويع القوافي، بل وسيلة لتأكيد قدرة الشاعر التراثي، فحافظوا على ذوق الشعر العربي وروحـه وجزالة ألفاظه، وعلى أوزانه دون أن يتورعوا عن النظر إلى الفنون الجديدة التي نقلت آنذاك إلى العربية كفني القصة والمسرحية الشعريتين.

ومن هنا فشعراء التيار التراثي لم يكونوا جامدين بالقدر الذي ينعتهم به بعض المؤرخين، ويلطفون حكمهم عليهم فيسموهم بالمحافظين. نعم، كانوا يمسكون بأسباب من القديم والجديد فهم مقلدون مجددون في آن.

^١ شوقي ضيف — الأدب العربي المعاصر في مصر — طه — دار المعارف بمصر ١٩٦١، ص

^٢ الحوار الادبي حول الشعر — ص ٥١٧

ويشير شوقي ضيف إلى التطور في شعر أحمد شوقي بقوله ^١ :
 " وقد حدث في هذه الحقبة من حياته تطور في فنه ، كالذي يحدث عند شعراء
 العصر العباسي فهو يُعني أحياناً بالأوزان القصيرة وبوصف الرقص والخمر على
 نحو ما نرى في قصيدته :

صف كأسها الحبُّ فهي فضةٌ ذهبٌ

^١ الأدب العربي المعاصر في مصر — ص ١١٧

أ. القصة الشعرية :

(أما بالنسبة لفنون الشعر فقد حظي بقدر من التطور امتداداً لبعض المحاولات التي سبقت هذه الفترة - بين الحربين - بخاصة بعد أن زادت الصلة بالأدب الغربي وثاقه ، وأشتدت حركة النقد الأدبي التي تنعى على الشعر الحديث جموده وعدم تفرعه وخلوه من القصص والمسرحيات الشعرية.

كانت ((القصة الشعرية)) قد بدأها (خليل مطران) في المحلة المصرية عند ظهورها مستهل القرن العشرين ، وقد قال عن صنيعه مزهواً " ... لم يتقدمني شاعر عربي في كتابة القصة على هذا النمط ، وقولي هذا ليس من قبيل المكاثرة بل الأخبار عن خطة لم ابتدعها ، ولكني أخذت أسلوبها عن أشهر شعراء الغرب من المحدثين المعاصرين لنا ، ولو شاء غيري لفعل كما فعلت ولا فخر .. "

لكن قصص (مطران) التي دأب على نشرها حيناً بعد حين ظلت لها المعاني والمواقف الشعرية التي تدور عليها ، فليس القصد من القصص الشعري نظم الحوادث الاجتماعية أو التاريخية ، ولكن استيحاء المعاني والمواقف الشعرية منها ، وهو ما تميز (مطران) به في مثل قصصه ((العصفور - فتاة الجبل الأسود - الجنين الشهيد - حكاية عاشقين - بنت شيخ القبيلة - برتقالة يوسف أفندي .. وغيرها ..

ويعتبر هذا الشعر القصصي من عوامل التجديد لدى الشاعر^١ وعلى الأخص الشعر التاريخي ، كما في قصيدة " نieron " ، و " مصرع بزر جمهر " ، " ووقفة في ظل تمثال لرعمسيس الكبير " ، وسواها من القصائد .

ولم يكن خليل مطران في هذه القصائد التاريخية القصصية التي أجاد فيها الوصف واستخلاص العبر ، شاعراً مملاً ، ولا كان شعره سرداً ثقیلاً الوقع في النفس ،

^١ فوزي عطوي - خليل مطران شاعر الأقطار العربية - دار الفكر العربي بيروت - ١٩٨٩م -

وإنما كان شعراً يحجب وراءه شاعراً إنساناً ، يريد أن يقول للناس على لسان أبطال قصصه الشعرية مالا يجب أن يجابههم به مباشرة ، وعلى لسانه بالذات ..
وفي قصيدته ((مقتل بزر جمهر)) يقدم لها بقوله :

" أشتهر كسرى بالعدل وكان بلا نزاع أعدل ما يكون الملك المطلق اليد في
أحكام بلاده ، فإن كان ما وصفناه في هذه القصيدة إحدى جنائيات مثله في
العادلين فما حال الملوك الظالمين " ^١.

ومطلعها :

سجدوا لكسرى إذ بدا إجلالاً

كسجودهم للشمس إذ تتلألاً

يا أمة الفرس العريقة في العلى

ماذا أحال بك الأسود سخالاً ؟

ومنها :

يا يوم قتل " بزر جمهر " وقد أتوا

فيه يلبون النداء عجالاً

^١ ديوان الخليل - ج ٢ - ص ٤٨٦.

متألمين ليشهدوا موت الذي

أحيا البلاد عدالة ونوالا

يبدون بشراً والنفوس كظيمة

يجفلن بين ضلوعهم إجمالا

تجلو أسرتهم بروق مسرة

وقلوبهم تدمى بمن نصالا

وإذا سمعت صياحهم ودويهم

لم تدره فرحاً ولا إغوالا

ومنها :

لا عار عندهم كخلع نسائهم
فأشار ((كسرى)) أن يرى في أمره
مولاي يعجب كيف لم تتقنعي
أنظرة وقد قتل الحكيم فهل ترى
فأرجع إلى الملك العظيم وقل له:
وبقيت وحدك بعده رجلاً فسد

ناداهم الجلاد : هل من شافعٍ
وأدار ((كسرى)) في الجماعة طرفه
تسبي محاسنها القلوب وتنثني
بنت الوزير أتت لتشهد قتله
تعزي الصفوف خفية منظورة
باد محياها ، فأين قناعها ؟

ما كانت الحسناء ترفع سيرها أستارهن ، ولو فعلن ثكالي
 ((لبرز جمهر)) ؟ فقال كل: لا.. لا فمضى الرسول إلى الفتاة وقال:
 فرأى فتاة كالصباح جمالا قالت له: أتعجباً وسؤالاً؟
 عنها عيون الناظرين كاللا إلا رسوماً حوله وظلالا
 وترى السفاه من الرشاد مدالا مات النصيح وعشت انعم بالا
 فري السفينة للجباب جبالا وارع النساء ودبر الأطفالا
 وعلام شئت أن يزول فزالا ؟ لو أن في هذي الجموع رجالا

الشاعر في هذه القصيدة التي يعرض فيها بعدالة كسرى المزعومة وبقوة بنت الوزير في معارضة كسرى ، يريد استنهاض المم لمقاومة البطش والطغيان في هذه الحقبة بالذات وأشار شوقي ضيف إلى ذلك بقوله ^١:

"وتغنى طويلاً بالحرية ، وهاجم الطغاة المستبدين والمستعمرين الآثمين ، كما هاجم الشعوب التي تستكين للمعتدين واختار أن يصور ذلك في شعر قصصي درامي يجعل موضوعه فتاة الجبل الأسود أو نيرون أو بزر جمهر أو حرب البوير . ونراه في تضاعيف ذلك يستثير عزائم قومه ضد الغاصبين داعياً إلى الحرية والكرامة والقومية ."

ومنها :

وقالت له: أني فتاة عليلة وهذي الظلال الباسطات أكفها
 تناوبني جوع وبرد فأقلقنا وهذي المياه الناظرات بأعين
 فقال لها: بل يشهد الله بينا بأني لا أبغي سواك حليلة
 وتشهد هذي الشمس عند غروبها على موعد من طارئ متوقع
 ويشهد ذا الروض والريض ودوحه دعائم صدي الخائر المتصدع

^١ شوقي ضيف - فصول في الشعر ونقده - ط ٣ - دار المعارف - ١٩٧١م - ص ٢٨٩ .

وأسقام قلبي الواله المتوجع وهذي الشعاع المؤمّات باذرع
وما حولنا من نورها المتفرع وهذي الغصون المصغيات بمسمع
وما فيه من زهرٍ وعطرٍ مصنوع ومهما تسمي صبوتي فيك أخضع

ويعلق عبدالقادر القط قائلاً^١:

"وبرغم الطابع التقليدي الغالب على أسلوب الشاعر وبناء عباراته وصوره يوفق الشاعر في أن "يطوع" الأسلوب لمقتضيات القصة وتنقلها بين الأجواء والأحداث المادية والنفسية ، موازناً بين الرصانة ، والمرونة التي يستدعيها هذا التنقل. وذلك تطور وتحدد كان لا بد أن يجيء نتيجة طبيعية لاتجاه مطران وغيره من شعراء تلك المرحلة إلى إطار القصة ، فيمتد الطريق أمام تحول أكبر في أسلوب الشعر ومعجمه وصوره ، وعلى نحو ما تم بعد عند الوجدانيين.

ويتجلى هذا الربط بين العالم الخارجي والوجدان الباطني في التفات الشاعر إلى بعض مظاهر الطبيعة ولحظاتها ، ينتقيها لتصلح مهاداً لذلك الحب النبيل وإطار للعفة والصفاء ، فهو يتخذ من قسم الحب لصاحبه بأنه لا يبغي حليلة سواها ذريعة كي يرسم ألواناً من بدائع الطبيعة توحى جميعها بالحب والطهر والوفاء".
وهذه المآسي الإنسانية التي تصيب الآخرين تفجر في قلب الشاعر ينابيع الحزن والرحمة ، وتجلو أمام وجدانه ما في الحياة من عبر وما في النفس البشرية من تناقضات ، فيعبر عن ذلك كله بروح من التعاطف تجعل ذلك الإطار (الموضوعي) وجهاً من وجوه (الذاتية) على ما قد يبدو في ذلك من مفارقة^٢.

^١ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - ص ٩٩ .

^٢ نفسه - ص ٩٨ .

والشاعر لا يقف بشعره القصصي عند هذه العواطف السياسية بل يمدّه إلى صور الحياة الإنسانية ، ففي قصيدة (وفاء)^١ ، يروي الشاعر قصة فتاة جميلة فقيرة تسأل الناس إحساناً يعزفها على العود ، ويحاول شاب ثري أن يغريها بجاهه وماله فتستعصم ، فيزداد فتنة بجمالها وعفتها ، وتصهره هذه التجربة فيستحيل على محب صادق الحب نبيل المقصد ويسألها أن تتزوجه ، لكنها - وقد احبته هي الأخرى وأكبرت ما لقيت لديه من عطف وحب طالما افتقدتهما عند الناس - تحاول أن تصده عن قصده إذ كانت تخشى أن يصاب بما أصابها به الفقر والتشرد من مرض في الصدر. ولا يزيده ذلك إلا تصميماً ، فيتزوجان ويعيشان معاً سعيدين عاماً واحداً يقضي بعده الداء على الزوجة ، ويموت الزوج كمدّاً في إثرها.

وموضوع القصة يتضمن وجوهاً من العناصر الرومانسية المعروفة. وأعتزاز الفقير بفضيلته وتماسكه أمام مغريات الحياة من مال وشهوات ، واستعلاء وروح الإنسان على ما يواجهه من معاناة أو مزلق لتبقى على طهارتها ومثلها العليا . وفيها تلك النهاية الفاجعة التي طالما وجد الرومانسيون فيها مجالاً للتعبير عن إحساسهم بتحول الحياة ومآل الإنسان بكل تجاربه وذاكراته وأمانيه .

^١ المرجع السابق - ص ٩٨ .

ومطلعها^١ :

أشيري إلى عاصي الهوى يتطوع

ونادي المنى تقبل عليك وتسرع

أفقرأ فتاة الروم والحسن مغنم ؟

وطهراً وهذا العصر عصر تمتع ؟

^١ ديوان الخليل - ج ٢ - ص ٢٨٢ .

ونستعرض قصيدته ((العصفور)) لنلمس جوانب التجديد عنده ، وتتضح جوانب القصة الشعرية في هذا الفن الجديد ^١ ..

كنّا وقد أزف المساء
ثملين من خمير الهوى
متشاكين همومنا
حتى إذا عدنا على
سرنا بجانب منزل
فاستوقفتني وانبرت
حتى توارت فيه عيني
وارتبت في الأمر الذي
فتبعناها متضائلًا
فأريت أمّا باديًا
ورأيت ولدًا سبعة
سود الملايس كالджи
وكان ((ليلي)) بينهم
وهبت فأجزلت الهبا
فحجّلت مما رابني
وبسمت إذ رجعت فقل
فتصلت كذبًا ولم
ولربما كذب الجوا
فأجبت لها أني رأيت
لا تنكري فضلاً بدا
يخفي الكريم مكانه
ثم أنشينا راجعين
مفكرين من الأحبا
فإذا عصيفير هوى

نمشي الهويني في الخلاء
طربين من نغم الهواء
وكثيرها محض اشتكاء
صوت المؤذن بالعشاء
متطامن واهي البناء
وثباً كما تثب الطباء
فانتظرت على أسبياء
ذهبت إليه في الخفاء
أمشي ويثني الحياء
في وجهها أثر البكاء
صبراً عجافاً أشقىاء
حمر الحاجر كالدماء
ملك تكفل بالعرءاء
ت ومن أياديها الرجاء
منها وعدت إلى الوراء
ت: كذا التلطف في العطاء
يسبق لها قول افتراء
د فكان أصدق من السخاء
ت ولا تكذب عين راء
كالصبح نم به الضياء
قتره أطيّار السماء
وملء قلبينا صفاء
ديث العذاب بما نشاء
من شرفة بيد القضاء

لم يبق منه سوى الذمَاء
 جوعاً أن يلتمس الغذاء
 هذا الضيف ((ليلي)) حين جاء
 فرح المفارق باللقاء
 حيل الحريص على البقاء
 وتضمه ضم الإخاء
 بالبائسين الأشقياء
 فور جدير بالثناء؟
 لله فيك بلا مرء
 فستراه أطيّار السماء

عار صغير واجفف
 ظمآن يطلب ريه
 ولشد ما سرت به
 فرحت بطيب لقائه
 واسـتـنفذت لبقائه
 تحنو عليه كأمه
 فحمدت منها برها
 قالت: وهل لهو بعض
 فأجبتها: هي آية
 يخفي الكـريم مكانه

المسرحية الشعرية:

وكذلك كان الشعر التمثيلي هدفا آخر اتجهت إليه عناية المجددين والمحافظين على سواء. في هذه الآونة نظم "شوقي" مسرحياته "كيلو باتره - علي بك الكبير - قمبيز - مجنون ليلي - عنتره".

قوي الاتجاه الى هذا الفن بحض من الصحافة الادبية ، ومن نقادها ومن ثم اتسعت صفحاتها لعدد جم ، من هذه التمثيليات " المهلهل و امرؤ القيس - و ليلي العفيفة لحمد عبد المطلب وهي مسرحيات قصيرة يبدو عليها طابع المحاولة، وقد وضعها الشاعر بفرقة تمثيل مدرسية حين كان معلما".

مسرحية (علي بك الكبير) :

أ/ ظروف كتابة المسرحية :

ونظم شوقي "علي بك الكبير" عام ١٨٩٣م ، ولكنها لم تنشر وعزف بعد ذلك عن الشعر المسرحي حتى عام ١٩٢٧م ويعلق أبو الأنوار على ذلك قائلا :^١ " وحقيق بنا أن نتذكر هنا أن الحكام الرجعيين في كل مكان وكل عصر هم دائما سوء على كل نحو وتطور حتى لو كان التطور بعيدا عن السياسة والحكم ...

فلو ان خديوي مصر شجع "شوقي" عندما كتب مسرحيته الأولى "علي بك الكبير" سنة ١٨٩٣م . وقد أرسلها من فرنسا إلى ولي النعم لكان هذا التشجيع المبكر فرصة رابحة للشعر العربي ، لان شوقي كان بفرنسا يرتاد مسارحها ويغترف من نخستها الأدبية ... واذ ذاك كانت فرصة مواتية لتنمية موهبته الشعرية في هذا المضمار ، ولكن كما يقول المرحوم الدكتور محمد مندور:^٢

١ - محمد أبو الأنوار - الحوار الادبي حول الشعر - ص ١٩٢

٢ - محمد مندور - مسرحيات شوقي - نخبة مصر للطباعة والنشر - محاضرات القيت سنة ١٩٤٥م

على طلبة قسم الدراسات الادبية بمعهد الدراسات العربية العالية.

"والبديهي أن الخديوي كان ينتظر من ربييه احمد شوقي قصيدة مدح ، لا قصة تمثيلية ، وربما كان هذا مما صرف شوقي عن هذا الاتجاه فل يعد اليه ألا في اخريات حياته بعد ان تحرر بعض الشيء من سيطرة "السراى" واقتررب من الشعب وتركز طموحه في المجد الادبي ، واشتد ضغط النقد عليه"

المهم ان شوقي منذ عام ١٩٢٧م اخذ في تأليف المسرح الشعري ، فالف في الاربع سنوات الاخيرة من عمره سبع مسرحيات كلها شعرية عدا واحدة"

ونستعرض مسرحية "علي بك الكبير" وذلك لانه الفها في عام ١٨٩٣م حينما كان في فرنسا ثم عاد اليها بعد ان كتب ابتداء من سنة ١٩٢٧م "١" وبالمقارنة بين المسرحية القديمة والجديدة يتضح ان شوقي لم يغير الهيكل العام للقصة ، كما لم يغير من هدفه النهائي وهو تصوير دولة المماليك ، وانما غير تغيرا كاملا في صياغته الشعرية التي ارتفعت في المسرحية الجديدة الى مستواه الشعري المملوف ، وان تكن الروح الغنائية لم تطغ عليها كما طغت على مسرحياته الاولى ، بعد ان نبهه النقد إلى ذلك ، فضل قوام المسرحية الحوار لا جمع قصائد طويلة بعضها إلى بعض بخيط واه من الحوار".

ب/ مادة المسرحية :

وقد استخدم شوقي مادة هذه المسرحية من التاريخ وعرض فيها لعهد المماليك ، وكان اختياره لعلي بك الكبير بطلا لهذه المسرحية ^٢ "لانه علم من التاريخ ان هذا المملوك كان رجلا طموحا استقل بمصر عن الاتراك ، واتخذ لنفسه لقب السلطان سنة ١٧٦٩م ووسع من رقعة ملكه بالاستيلاء على اليمن وجدة ومكة وشبة الجزيرة العربية ، ثم غزا ونابلس والقدس ويافا وصيدا ودمشق ، وعندئذ احتال الاتراك للامر بالمكر والدهاء فاصطنعوا محمد بك ابو الذهب الذي كان مملوكا ،

^١ - مسرحيات شوقي - ص ٥٦ .

^٢ - نفسه ، ص ٥٤-٥٥ .

تبناه على بك الكبير ، فغدر ابو الذهب بسيدة وما زال به حتى قتله ، وخلفه في الولاية على مصر ، وراى شوقي ان هذا الموضوع لا يكفي لتأليف دراما فتخيل قصة اخرى هي قصة غرام مراد بك بآمال الجارية التي اشتراها على بك الكبير واتخذ منها زوجة له .

ونجح شوقي في الربط بين الموضوعين بان جعل مراد بك يتامر مع محمد ابو الذهب لكي يفوز بمحبوبته آمال بعد قتل زوجها . وتخيل شوقي انقلابا مسرحيا بان جعل آمال اختا مجهولة لمراد بك الذي لا يكتشف هذه الحقيقة الا في نهاية المسرحية عندما يكشف له عنها والده ووالدها النحاس مصطفى الياسرجي .

وبالرجوع الى المسرحية القديمة نجد انما وان كانت قد كتبت شعرا الا ان شوقي كان لا يزال في اول الشوط ، فملكته الشعرية لم تكن قد استحصدت بعد .

ولذلك جاءت صياغتها مغايرة لصياغة مسرحياته الاخيرة بما فيها علي بك الكبير نفسها بعد ان اعاد كتابتها ، ولعله في هذا الزمن السحيق كان متأثرا بالفكرة العامة التي كانت سائدة عن المسرح عندما كان يسمى "بالتشخيص" . وينظر اليه كفن شعبي يقصد الى التسلية والترفيه ويصاغ بلغة اقرب ما تكون الى لغة العوام او الزجل الشعبي ، ولذلك حاول ان يجمع بين خصائص هذا الفن الغربي ، وحقائق الشعب المصري الذي يكتب له . فاختار موضوعا تاريخيا قريب العهد بتاريخ مصر المعاصرة ، ثم كتبه بلغة قريبة من لغة الحديث في مصر ، وركز اهتمامه على الحركة والحوار لا على الشعر وروعة القصائد على نحو مانلاحظ في مسرحية الجديد ، وان يكن من الواضح انه لم يحسن اختيار الفترة التاريخية التي يتحدث عنها ، فحكم المماليك قد كان اظلم حكم في مصر ، وكانت آثامه لاتزال عالقة بذاكرة المصريين يتوارثونها ابنا عن اب ، ولقد كنا نستطيع ان نغفل سوء الاختيار لو ان شوقي قصد من مسرحيته الى معالجة النفس الانسانية في

ذاتها، ومن المعلوم ان مآسي تلك النفس تستفحل وتتضح في عصور الانحلال والقسوة ، اكثر مما تتضح في عصور النهوض والبطولة . وذلك على نحو ما فعل شكسبير في اختيار موضوعات مآسيه من احلك عصور انجلترا مثلاً .

ولكن شوقي كما يدل عنوان مسرحيته نفسه لم يرد ان يعرض مأساة بشرية في ذاتها ، بل ان يصور "دولة المماليك" أي ان يصور حالة سياسية واجتماعية تفشت في ذلك العصر اكثر من تصويره لمأساة فردية .

ومع ذلك ، فان الانصاف يقتضينا ان نقر بان شوقي قد احسن استخدام خياله ليوفر لمسرحيته عناصر الصراع الداخلي التي تبعث الحركة في اللوحة التاريخية التي اراد تصويرها .

ويذهب الناقد الفني لجريدة البلاغ بان "١" "هذا العهد الذي عرض له الشاعر وبسطة في رواية ملئ بشئ الحوادث التي يجد المؤلف المسرحي في طياتها مواضيع صالحة للكتابة والتأليف المسرحي ، والميدان لا يزال بكراً من هذه الناحية على انه مفعم مكتظ بما يستطيع المؤلف الموهوب ان يخلق منه مختلف المسرحيات القوية وينتزع من جنباته ما يشاء مما دارت به دورة الزمن في تلك الايام من الاحداث وما شهدته ارض مصر في هاتيك الليالي من صروف القدر وما جرى تحت سمائها من العظام والامور وما حوته بطون الكتب من حوادث تلك العهود ، فيصوغ كل هذا في ضروب من المشاهد المسرحية العامرة باقوى المواقف وملؤها قوة وحياة تزخران في جوانبها. "

ورغم أن محمد مندور أخذ على شوقي انه لم يكن يصور مأساة بشرية كما فعل شكسبير ولكنه يصور حالة سياسية واجتماعية ، إلا أنه التمس له العذر بأنه كان

^١ احمد شوقي - مسرحية علي بك الكبير - الناشر مكتبة مصر - دار مصر للطباعة. ص ١٢٧

يسير في طريق وعر لم يعفه الشعر العربي من قبل وإنما استقاه شوقي من المسرح الفرنسي ويشير الى ذلك محمد غنيمي هلال قائلا :^١

" اما الشعر العربي , فواضح انه في جملته - قبل عصرنا الحديث - كان مقصورا او يكاد , على المجال الغنائي .

وحين نشأت فيه المسرحيات في العصر الحديث تأثرت في طابعها العام - بالكلاسيكية والرومانتيكية في بادئ امرها , فكانت المسرحيات الشعرية , وواضح مثل لها مسرحيات شوقي ومسرحيات الاستاذ عزيز ابازله . " ويؤكد ذلك شوقي ضيف بقوله :^٢

" وشوقي في ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية في القرن السابع عشر , فهو يترك عصرها الى العصور القديمة , وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة , وهو يعتد بلغة بليغة , ليس فيها شيء من العبارات اليومية المتبدلة .

وليس ذلك كل ما جاءه من المرساة الكلاسيكية , فقد منها اعتداده بعاطفة الحب في كل مآسيه , فهي تتوهج فيها وتشتعل اشتعالا واضحا , ولعل ذلك ما دفعه الى ان يخصصها بروايته : " مجنون ليلي " .

وجارى شوقي الرومانتيكين في ذلك كما جاراهم وجارى من جاء بعدهم , بل جارى شكسبير ايضا في ادخال عناصر فكاهية في مآسيه , وهي عناصر لا نجدها بتاتا في المسرحية الكلاسيكية الفرنسية , انما جاء بها شكسبير وتابعه فيها اصحاب المدرسة الرومانتيكية ومن خلفهم , وسار شوقي على هذه السنة في

^١ - محمد غنيمي هلال - النقد الادبي الحديث - دار نمضة مصر للطبع والنشر - القاهرة . ص ٣٥٥

^٢ - شوقي ضيف - شوقي شاعر العصر الحديث - دار المعارف ط " ١١ " ١٩٥٣ م . سلسلة مكتبة

مآسيه , فأجرى فيها تيارا فكاهيا , وان كان غير جاد , وان تقطع احيانا , فقد عمد اليه في غير مبالغة "

وفكاهته لفظيه لارضاء الذوق المصري على العكس من السخرية اللاذعة عند شكسبير , وقد انفك احمد شوقي عن وحدة الزمان والمكان والموضوع كما عند القمة المأساوية للمسرح الفرنسي الكلاسيكي , كما انفك اذكى العزة والنبيل والاخلاق من خلال هذه المسرحيات " يعلق شوقي ضيف قائلا: ^١

" وقد خالف بعض الحقائق التاريخية في غير مسرحية عامدا , كما خالف بعض العادات العربية في " مجنون ليلي " و " عنتره " وذكر المخالفة الاولى مفاخرا في التعليقات التي ذيل بها مصرع كيلو باترا . وانما فاخر بذلك لانه اراد به ان يمتلك عواطف الجمهور المصري , ومعنى ذلك ان شوقي لم يقف موقف حياد من ابطاله التاريخين , ولا شك في انه من حيث التاريخ الخالص غير محق , ولكن هذا لا يقتضي ان فنه قاصر قصورا مطلقا لهذا النقص التاريخي , فالفن شيء والتلوخي شيء اخر , ولكي يكون حكمنا عليه سليما من حيث الفن ينبغي ان نقيسه بمقاييس فنية خالصة , ويحتم ذلك انه بخالف التاريخ قاصدا لغايات قومية , فكأنه يضع الوطنية او القومية قبل هذا الاساس الاوربي الذي نشير اليه , اساس الحياد في المسرحيات التاريخية واحداثها ووقائعها . ولا ريب في ان هذا كله من حقه , بل نحن نؤمن بان من حق الشاعر الممثل ان يفسر التاريخ تفسيراً جديداً ما دام هذا التفسير لا يصطدم بحقائقه الكبرى , وما دام لا يخرج به عن امكانيات الوقائع التاريخية .

وهكذا يجري في مسرحياته تيارا اخلاقيا مهم تنصر فيه الفضيلة وما يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءة وكرم , وكأنه يريد ان يقوى في نفوس الجمهور العناصر التي ترغب في عمل الخير . ولا ريب في ان هذا المترع يحمّد لشوقي ,

لانه ارضى به جمهوره من جهة , ولانه اخذ على عاتقه ان يقوى خلقه من جهة
ثانية . وهو لا يسرف في ذلك حتى لا تخرج المسرحية الى شكل وعظ تملء النفس
, وانما ياتي به في ثنايا الحوار .

ج/ البناء المسرحي :

يقوم البناء المسرحي على الموضوع ، والشخصيات ، والحوار ، وهذه هي العناصر الاساسية المتصلة بالنص المقروء للمسرحية ، على ان المسرحية تكتب دائما لتمثل لا تقرأ فحسب ، ومن ثم فهناك عناصر مساعدة خارجية هي المسرح والممثل .

▪ الموضوع :

هو الفكرة او القصة التي تعالجها المسرحية بما تضمه من احداث ، وما يقوم بها من شخصيا ، وما يجري فيها من حوار ، وموضوع مسرحية "علي بك الكبير" قصة سلطان مملوكي استطاع ان يصنع لنفسه حكما في مصر منتزعا من الاتراك، وقد بناها الشاعر على ثلاثة فصول على النحو التالي :

الفصل الاول :

" يبدأ الفصل الاول بمنظر في حجرة من حجر قصر علي بك الكبير في القاهرة حيث نرى تاجرا من تجار الرقيق وما شطة وثلاثا من الجوارى الشركسيات احداهن ابنته وتسمى آمال . وقد جاء بالجوارى الثلاث يريد بيعهن لعللي بك ، وكان مراد بك وهو تابع ثان لعللي بك قد رأى آمال في سوق الرقيق واعجبته ، فدخل الحجرة فجأة ، فراها ثانياه ، وعرض على التاجر شراءها ، وكانت ثائرة على ابيها اذ يريد بيعها كما يباع الرقيق ، وتثور على مراد ، وتأبى ان تباع له ، ولكنها تشعر ازاءه بشيء من الود .

وما يلبث ان يدخل علي بك الكبير ، فيعجب بما هو الاخر ، ويرى ثورتها على فكرة الرق ، ويعلم انها ليست من الرقيق ، بل هي بنت التاجر ، ويراها رمزا

كريمًا للحرية والاباء ، فيطلب منها الزواج ، وتصبح زوجته . وفي اثناء ذلك تأتيه اخبار ثورة ابي الذهب ، فيسافر الى عكا يستنصر بحليفه . وينتهاز الفرصة مراد بك ، فيحاول ان يغري آمال ، ولكنها تصد عنه .

ونعرف في هذا الفصل ان مرادا وآمال اخوان ، وهما لا يعرفان ، انما يعرف ابوهما تاجر الرقيق الذي باع مرادا لعلي بك من قبل وتعرض علينا في اثناء ذلك صور من ظلم المماليك للشعب واضطهاده .

الفصل الثاني :

" يتغير المكان ، ونصبح في عكا بقلعة صاحبها حيث علي بك الكبير ، ونرى رسولا يفد عليه من مصر وهو جارية من قصره تسمى شمسا . وتنبئه شمس بخيانته مراد ، وانه اغرى آمال ، واصمت اذنيها عنه ، وفي اثناء ذلك يصل عين من عيون ابي الذهب ، ويحاول الفتك بعلي بك ، ولكنه لا يمكنه . ويرسو الاسطول الروسي بميناء عكا ، ويحاول اميره ان يتصل بعلي بك ، ويتقابلا ، ويعرض امير البحر الروسي ان يغزو معه مصر اذ كانت تركيا في حرب دائمة مع الروس ، فلما علموا بنيا علي بك الذي يقص اطرافها من الجنوب ارادوا مساعدته ، ولكنه ابى ، وصور شوقي اباءه تصويرا وطنيا واسلاميا رائعا ، وفي الوقت نفسه صور أساه والمه من ابنه اللذين رباهما فاهن تربيتهما ، اما احدهما فيريد ان يستولي على ملكه ، واما الثاني فيريد ان يستولي على زوجه ، وينتهي الفصل وقد عرف من شمس ان اعوانه اعدوا جيشا في الصالحية ، ليهجموا به على خصمه ، وهم ينتظرونه انتظار النبات للمطر ، ويدعو والي عكا وجنوده معه للسفر ، ويلبي دعوته هو وجنوده .

الفصل الثالث :

نرى ابا الذهب في الصالحية ينتظر اخبار الحرب التي دارت بين جيشه وجيش علي بك الكبير ، وقد وقف بباب السرداق خادمان مصريان يتحدثان عن ظلم المماليك وبطشهم في مصر . وما تلبث الاخبار ان تفد على ابي الذهب تحمل اليه بشرى انتصار جيشه ، وان مرادا رمى بنفسه على علي بك الكبير ، وجرحه جرحا بليغا ، كما جرح ايضا تاجر الرقيق الذي خص آمال بعلي دونه . ويحتمل الجرحى مع الجيش المنتصر . ويلقي تاجر الرقيق مرادا ، ويكشف له الحقيقة وانه ابوه وابو آمال ، فهما اخوان . وتظهر آمال وترى اباهما جريحا ، ويطلعها مراد على السر ، وتبكي اباهما . وما يلبث ان يريا علي بك ، ويندم مراد ولات حين مندم . ويظن علي بك بزوجه الظنون ، ولكنها تطلعه على الحقيقة ، فيعطف عليها وعلى اخيها ، وما يلبث ان يحدث اخاهما عن حرج مركز المماليك وان سلطاتهم مضمحل لا محالة ، وان ابا الذهب انما يعنى بالملذات والشهوات ، ويوصيه ان يكرر به ، ويضم المماليك من حوله ، ويثب بالغادر ابي الذهب ويمثل به .

وينتهي الفصل وقد عرف ابو الذهب ما بين آمال ومراد من الاخوة ، ويعود اخاهما ان يجري عليها في قصرها نعمته وبره كالغيوث السواكب .

■ الشخصيات :

١- علي بك الكبير

من صفاته الجسمية انه قد تجاوز سن الشباب الترق والغر السذي لا يقدر الامور ، كما اتخذ العديد من الموالي والانصار ، كما انه يتصف بقوة العزم ويبدو ذلك واضحا في موقفه من معونة ضاهر العمر له فهو لا يدع الفرصة بل يغتتمها وهذه شيمة الرجل الحكيم .

٢- محاولة الاستقلال بمصر وطرد الاتراك , طمعه في سيادة النيل وان يكون حاكمه المطلق الحر الذي لا يجد من سلطانه ولالة بني عثمان .
وهو يلوم ابو الذهب على مخالفته الاتراك ويذكر حروبه معهم :
علي بك :
ابو الذهب الغر بالترك لاذ

وفي مصر في عندها ما افكر

وكم قد غزاهم على رايتي

وكم من سلاح عليهم شهر

٣- لا يلوذ بالاجني , ويتضح ذلك في رفضه الاستعانة بالروس وهي قمة الوطنية .

لا استعين على الاهل الغريب ولا ارمي الذئاب على غابي واشبابي
"والرجل في مثل الحال التي وصفنا ليلتمس له الناس الف عذر لو فعل ورضي
بيد الروس الممدودة في كرم وسخاء , وماذ يخشى ؟
علي بك :

رباه ماذا يقول المسلمون غدا

ان خنت قومي وأعمامي واخوالي

يقال في مشرق الدنيا ومغربها

فعلت فعلة نذل وابن أنذال "

٤- نبل الأخلاق ، ومنها الحلم والتسامح ويتضح في موقفه من أبو الذهب و مراد بك^٢ "ومما يزيد هذه الناحية من خلق علي بك وضاعة وإشراقا ما علمت من أمر خصومه معه . فهذا محمد أبو الذهب وثب عليه واضطره إلى الخروج من البلد مشردا طريدا بعد ان كان الحاكم الأمر ، ومراحا لذي هم بزوجة علي وراودها عن نفسها ولم يرع حرمة الأمير سيده و أهل نعمائه وسؤدده "

علي بك : إن الجناة على هم أولادي
(ثم موقفه من مصر)

علي بك : بلد رعاني في الصبا واحلني بعد الشباب مراتب القواد

لا تنسى موضع مصر واذكر مالها من انعم سلفت وبيض اباد

(ومنها وفاءه) :

" وفي حديث مع قائد الأسطول الروسي إذ ينال هذا من مضيفه ضاهر العمر
يصيح به

علي بك : فزن القول يا نبيل وامسك لا تنل ذكرى صاحبي بهوان
فهو يرد غيبه صاحبه ويعني له اجمل وفاء^١

ومنها بره بالفقراء , فقد جرى على ان يطعم كل يوم خميس ألفا من الجائعين
كما يقول خادمه .

يقول خادمه رزق : كم ذا تجود وكم تحب

إن الخزانة أصبحت بنذاك كالحجر الخرب

وما يكاد علي بك يقابل شمس التي وفدت من مصر حتى يسألها عن موائدها
فيقول علي بك :

وموائدي يا شمس ؟ كيف موائدي

والطاعمون بما وكيف رحابي ؟

اتراهمو قد ردهم خـدمي وقد

منعوا طعامي عنهمو وشرابي ؟

ومنها عنايته بالأزهر واعتزازه بالصانع المصري , ويتضح اهتمامه بالثقافة والأزهر
في قوله :

علي بك : ونبني فركن للثقافة والحجا يشاد وركن للصلاة يقام

(أما اعتزازه بالصانع المصري فيتضح في قوله) :

علي بك :

وكل ما أبصرت في قصري من صنع البلد

فليس يعلوا الصانع المصـري في الذوق أحد

^١ - احمد شوقي - علي بك الكبير - مرجع سابق - ص ١٤٨

٢- آمال :

" ولعل شخصية آمال هي اغرب الشخصيات في هذه الرواية , وانك لتلمح في خلق هذه الفتاة لاول وهلة ما تروعك , ومن هي آمال ؟ هي أمة وابنة مصطفى اليسرجي بائع الرقيق وقد أتى بها مع أترابها لبييعها في سوق مصر , وبين لا يجد أترابها في بيعهن ما يؤلم او يورث الحزن , فبجدها نائرة صاحبة تسألي ان تسام كالحيوان الأعجم وتباع في السوق بيع الرقيق , فهي متمردة على أبيها تسمعه قارص القول , ومتمردة على شاربها تنفر منه وتجاهه برأيها في غير ما مواربة او خفاء فهي كما تصفها ام محمود الماشطة :

ام محمود : يا سيدي النحاس هذه ضبع

فارجع بها لا تشتريها ولا تبع

الا إذا ساومنا فيها سبع

وآمال تصرخ في أترابها وأبيها :

سوام نحن أم نحن نفوس آدميات ؟

وليست ممن بمرها الترف ولا نعيم القصر ولا تأخذها روعة ما ترى من أسباب البذخ والثراء , وليست ألقاب الأمانة والملك مما يخدعها عن الحقيقة ألت تنفر منها وتجاهد في الخلاص من الوقوع في براثنها . فيحاول أبوها ان يقنعها قائلاً :

مصطفى : فتحكمين بمصر وتزلين القصورا

فترد قائلة :

آمال : أبي شرف على فقر ولا فقر الى الشرف "

ويعجب علي بك بهذه الشخصية الأبية قائلاً :

علي بك : فداؤك نفسي هذه نفس حرة وهذا أباء ما عليه مزيد

ويعرض عليها الزواج , وكان خليقا بها أن تشكر له هذه اليد ولكنها تجيب

والدها حين يطلب منها أن تتقدم بالشاء والحمد للأمير :

آمال : علام ؟ أجرته بعد ؟ لا سأعلم ما صاحبي في غد
ومن صفاتها أيضا حرصها على كرامتها وحفظها غيبة زوجها وصيانة عرضة
وحين يتهم عليها مراد بعد سفر علي بك ترد قائلة :

آمال : لا تدعني باسمي ولـ — كن نادني باللقب
مراد هذا هوس قف عند حد الأدب

وهي كما تصفها شمس بحق في حديثها لعلي بك :
..... خير عقيلة

واجل ربة مثزل وحجاب

ملأت مكانك عزرة ومهابة

وكست حماك جلاله المحراب

لو كنت أمس ترى رأيت أبية

غضبي محامية عن الأحساب

٣- محمد أبو الذهب :

من صفاته البارزة جحوده للنعمة وإنكاره للجميل , وهو منافق غادر , " ما كاد
يلمح عليا على فراش الموت حتى يبادره :

أبو الذهب :

يا ويح لي ماذا أرى

هذا أبي وسيدي

سيعلم المغرى به

كيف عقابي في غد

ولا يمهله حتى يدس له السم في الشراب وهو ولي نعمته وسبب ما هو فيه من
خير ونعيم .

وهو في مقابلته لظاهر العمر مخاتل خداع ، يلقاه أهلا ويبيت له الغدر ويشمت
به ساخرا قائلا :

أبو الذهب : أنت خل للبائسين وفي

وهو أيضا لهم صديق وخل

ويستبقه بمصر ولا يسمح له بالعودة إلى دياره ، بل يستبقى رجال ظاهر قائلا إذ
يسأله هذا عنهم :

أبو الذهب : سيلحقونك فيها لك عندي وللعشيرة نزل
ومقامهم مقام الأسير الذليل ، ولا يفوت ظاهر هذا فهو يقول :
ظاهر :

ذلك الغدر والماليك فيهم من قديم الزمان غدر وختل "

٤-مراد بك :

ومن صفاته بأيادي علي وإمعانه في خصومة حتى ليغرى به من يقتله ، و يتهم
على عرضه و يراود زوجته لولا إنها عصمت نفسها ، ومراد هو الذي يقول له
علي بك :

علي بك :
أنت الذي اشتريته

بفضتي وذهبي

ولم أقصر معه

عن واجب المؤدب

ولا يجد مراد ما يقوله غير :
مولاي خلني إلى

ضميري المعذب

اعف فأنت أهله

هب لي جرائمي

هب

٥- ضاهر العمر :

وهو شخصية قوية تمثل صورة من المثل الأعلى للشهامة والوفاء , ومراعاة الجلو
والذود عن حياضه والقيام دونه بالنفس والنفيس , والسهر على ضيفه يحوطه
بعنايته وحرصه خشية أن يمس الضر ويتضح ذلك في وجوده عند محاولة اغتيال

علي بك الذي يعجب ويدهش وما يزيد ضاهر علي أن يقول : كنت عليك صديقي ساهرا .

"و أروع ما يتمثل لك هذا الخلق في ضاهر , في هذا المشهد الذي يتقابل فيه محمد أبي الذهب بعد انهزامه وعلي , فما يكاد يتسلم سيفه حتى يسأل أبا الذهب :

ذاك سيفي فأين إكرام ضيفي ؟ مالي اليوم غير ضيفي شغل واسمعه قبل ذلك يقول :

كيف امشي في الشام أو سواها البس العز حين جاري يعزل وهو في وفائه لعلي لا يخشى أن يقول أمام خصمه اللدود أبي الذهب :
..... من كعلي ملك ماله على الأرض مثل

أما عن شجاعته وشدة باسه فاسمع كيف يجابه أبا الذهب وهو بين يديه أسير وفي صراحة ورباطة جأش .

ضاهر : أسروني ولو بقيت طليقا

محمد بك : ما الذي كنت صانعا

ضاهر : كنت تبلو

كيف ابني اللواء حول حليفي وارم الصفوف إذ تضمحل

ولقد جنت على الرجل صراحته , فان أبا الذهب ليس بالغر الذي يترك مثل هذا الرجل حرا طليقا .

محمد بك : لا بل ستبقى بمصر ضيفا علينا .

▪ الحوار :

ويعتبر الأداة الرئيسية للتعبير عن صراع الشخصيات والفكرة الكلية للمسرحية ,
واهم خصائص الجملة التي في الحوار المسرحي أنها وضعت أصلا لتقال لشخصية
معينة لتؤدي بها فكرة معينة في موقف معين من المسرحية وتترك آثارا في
الشخصيات المسرحية ولا بد للكلمة أن تتلاءم مع هذا كله .

ومن عيوب الحوار المسرحي أن يكون خطايا وذلك حين يجد القارئ أو المشاهد
أن الشخصية تتوجه بحديثها إلى الجمهور وليس للشخصيات المسرحية الأخرى ,
ففي هذا إكراه للموقف على تقبل العبارات الخطابية .

ومن العيوب أيضا الغنائية ، كأن تكون العبارة غنائية تمبط إلى وصف المشاعر
الذاتية للشخصية , فهذا تنفصل الشخصية عن زميلاتها في الموقف , ويتوقف
الحدث عن التطور .

و إذا نظرنا في شخصيات " مسرحيه علي بك " وجدنا أن الحوار كان ملائما
لكل شخصية من حيث مستواها النفسي والاجتماعي , كما نجد قصر عبارات
الحوار فلم يطل الحديث بأحد المتحاورين دون ما حاجة مما ساعد على عدم
توقف الحركة على المسرح , ووفق شوقي في إدارة الحوار ليصل إلى هدفه كما
استطاع أن يبتكر طريقة فذة لتطويع موسيقى الشعر العربي للحوار المسرحي ,
فلا يقف البيت بصورته المألوفة حائلا بينه وبين تقصير الحوار إلى جملة أو كلمة
واحدة إذا اقتضى الموقف المسرحي ذلك , وتلك الطريقة التي ابتكرها هي تقسيم
البيت و أحيانا الشطر بين اثنين من المتحاورين او اكثر ، مثال ذلك :

المشهد الذي يضم مراد بك وآمال و أم محمود ومصطفى في قصر علي بك "
يدخل مراد بك "

ومن عيوب الحوار المسرحي أن يكون خطايا وذلك حين نجد القارئ أو المشاهد أن الشخصية تتوجه بنديثها إلى الجمهور وليس للشخصيات المسرحية الأخرى ، ففي هذا إكراه للموقف على تقبل العبارات الخطائية .

ومن العيوب أيضا الغنائية ، كأن تكون العبارة غنائية تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فبهذا تفصل الشخصية عن زميلاتها في الموقف ، ويتوقف الحدث عن التطور .

و إذا نظرنا في شخصيات " مسرحيه علي بك " وجدنا أن الحوار كان ملائما لكل شخصية من حيث مستواها النفسي والاجتماعي ، كما نجد قصر عبارات الحوار فلم يطول الحديث بأحد المتحاورين دون ما حاجة مما ساعد على عدم توقف الحركة على المسرح ، ووفق شوقي في إدارة الحوار ليصل إلى هدفه كما استطاع أن يبتكر طريقة فذة لتطويع موسيقى الشعر العربي للحوار المسرحي ، فلا يقف البيت بصورته المألوفة حائلا بينه وبين تقصير الحوار إلى جملة او كلمة واحدة إذا اقتضى الموقف المسرحي ذلك ، وتلك الطريقة التي ابتكرها هي تقسيم البيت و أحيانا الشطر بين اثنين من المتحاورين او اكثر ، مثال ذلك :

المشهد الذي يضم مراد بك وآمال و أم محمود ومصطفى في قصر علي بك " يدخل مراد بك " " مراد بك عند الباب لنفسه " :

ويح لي رب ما أدري أم محمد سود الهي وهذه آمال
هي في القصر كيف جاءت إليه

كيف وافاد مصطفى المحتال

أتراها قد حازها لعللي

جير الجاه واحتواه المال

كيف هل بعد في فؤاد علي

موضع يختوي عليه الجمال

ربي مالي أها بما كلما قمت

ومالي يـردني الإجلال

وأنا الذئب لم تسلط على قلبي

مهابة ولم يسيطر غزال

"ثم لأم محمود ومن معها " :

سلام أم محمود سلام يا بناتي

أم محمود : سلام لك مولاي

زكيه : وعلوى التحيات

(مراد بك ويشير إلى آمال)

أم محمود مالها ما لتلك المحبة

أم محمود : مالها سيدي

مراد بك : انظري كيف تبدو مقطبة

لقتني فلم تقم بلقائي مرحة

مالها اليوم مثل عهدى بها أمس مغضبة

أم محمود : سيدي قد ظلمتها أن بنتي مهذبة

غير أني وجدتها مذبج الصبح متعبة

شمس : معذرة يا سيدي لأختي المعذبة

نحن النهار كله كالسالع المقلبة

مراد بك : مصطفى

مصطفى : "في ناحية وحده" سيدي

(لنفسه) : أهذا مراد ؟

وينح ما أضله فيم جاء

مراد بك : مصطفى هل نسيت أنا التقينا

عند سوق الرقيق أمس مساء

مصطفى : سيدي ما نسيت واليوم نستا

نف في حجرة الأمير اللقاء

مراد بك : والتي اخترت من طبائك

- مصطفى : نرجيها إلى أن يرى الأمير الأطباء
- مراد بك : أترى ما تزال تأتي ؟
- مصطفى : أجل
- مراد بك : وينحك هل يملك الرقيق الإباء
- آمال : سيدي من عنت ؟ قل لي بمن عرضت
- مراد بك : اعني المليحة الحسناء
- آمال : أنا حرائر مازلنا
- مراد بك : ولكن غدا تصرن إماء
- آمال : وغدا سيدي عليه غطاء
- مراد بك : أترى عن غد كشفت الغطاء
- مراد بك : قم مصطفى , هذه الحسناء تعجبني
- آمال : أليس يكفيك فيها ألف دينار
- مصطفى : ألف ! قبلت
- مراد بك : أذن تأتيك كاملة
- آمال : فأخرج بيتك واحملها إلى داري
- مراد بك : أبي أنت تمضي بي وتعلمني
- آمال : كالشاة ! هذا العمرى اعظم العار
- مراد بك : قف أنت عبد المال يا ابني
- آمال : تلقى البريء لاجل المال في النار
- مراد بك : لا سيدي لا أبي , لا تذكرنا
- آمال : فلست مخلوقة للبائع الشاري
- مصطفى : "لنفسه"
- مراد بك : رباه اعظم من وجدي ومن شقيقي
- آمال : على ابني اليوم إعجابي و إكباري
- مراد بك : وأنت تعلم والأفعال شاهدة
- آمال : أن ابني حرة من نسل أحرار

تقطع منك اسبابي و اوطاري

آمال هي اذكري لي كيف أدفعه

آمال : أبي نحن في دار الأمير علي

لا أبرح القصر إلا عن مشيئته

مراد بك: ويح لي قد رددت أقبح رد

روایت أن تجيبي الحساء

سنری من یفوز بالبنت یا وغد

(ويخرج مراد بك)

آمال : (انفسها)

مما بال قلبي عـراد

لعلني أحياه

عمساي قمد شمست به

خیالِ _____ہ فی فک _____رتی

مَالِي أَحْسَنُ لِعَجْزِي

إِنْ فَتَحَ الْبَابَ يَرَى

أو جسي بـ الزاد وجـ

وإن شئت ربت حضرة

" قد أخذت صورته

وحيث سرت طوافی

- أم محمود : (تنظر إلى الباب وتقول)
- أرى الأبواب قد فتحت وأسمع وقع أقدام
- مصطفى : عليّ جاء قُمن له بإجلال وإعظام
- (يدخل علي بك وفي حاشيته رزق الوكيل .. الأغا مرجان . بعض الخدم)
- علي بك : أضعنا نهارك يا مصطفى
- مصطفى : بباب الأمير ولي النعم يطيب الوقوف لأروق الخدم
- علي بك : (همساً لمصطفى)
- يا مصطفى قد بعثني من سنوات ولدا
- مصطفى : أجل صبي كان من أذكي الصغار محتسدا
- علي بك : ما ارتبت فيه ساعة أن سيكون سيدا
- مصطفى : عاش أبوه لا أرى أباه إلا أسودا
- علي بك : ولكنه لم يدر في البلاد ولم يعرف الناس حتى فسد
- مصطفى : فسل الحسام وهز القنّاة وأصبح عزريل هذا البلد
- علي بك : ذاك ذئب لم ابعه حنشٌ غيـري باعه
- مصطفى : بئس ما باعوك يا مو لاي يا شوم البضاعة
- علي بك : وأين البنات ؟
- مصطفى : ها هن قمـ من وقارا يا مولاي المجلس
- علي بك : تخير الحسن قبلي فكيف كيف اختياري
- علي بك : (لرزق)
- يا رزق ما أنت راء كذا تكون الجوّاري
- رزق الوكيل :
- أم محمود : بل قل ثلاث شمس تنزلت في تـهـار
- علي بك : (ممازحاً)
- من أنت يا شر وجه ومن أحـللك داري ؟
- أم محمود : أن يا مولاي حسنى الماشطة أن في أمر البنات الواسطة
- (ثم لنفسها)

- آه من لي بحياة ثانية ليتني أراجع يوماً غانية
ليتني يا ليتني يا ليتني آه لو ينفع قولي . ليتني
- أم محمود : (تأخذ يد شمس وتأتي بها)
فهذي كأسمها شمس ولكن حسننها أحسن
- علي بك : تعالى الله ما أبهى تعالى الله ما أفن
(ثم ترجع شمس وتأتي بزكية)
- أم محمود : وهذه زكية
علي بك : (معرضاً عنها ومشيراً إلى آمال)
وهذه الحورية ؟
- أم محمود : مهأة فداها الغيد من شركسيه
لها سيرة عند الملوك تدار
- إذا برزت ود النهار قميصها
يُغير به شمس الضحى فتغار
- وإذا تحضت للمشي ود قوامها
نساء طوال حولها وقصار
- لها مبسم عاش الخليج لأهله
وعاشت لآل في الخليج صغار
- علي بك : ما أسم هذه الفتاة ؟
أم محمود : آمال الحسناء
- علي بك : (لآمال)
آمال كيف ألفت قصري ؟
- آمال : جنة الله يا أمير على الأرض ولم لا ألت سلطان مصر
- علي بك : وهذا الوشى والديساج ما موقعه منك ؟
وهاتيك المصاييح من البلور والسلك
- وهذا الخشب المصنوع بالصنيدل والمسك
لقد طفت على فارس والقوقاز والترك
- وأدخلت قصور العز والثروة والملك
فهل أبصرت ما يشبه هذا الصنع أو يحكى ؟

(ثم مستمراً)

- وكل ما أبصرت في قصري من صنع البلد
فليس يعلو الصانع المصري في الذوق أحد
آمال : لا عجب مولاي يا طالما قد بلغ الفن بمصر الكمال
علي بك : لكن أرى القوقاز أعلى يداً من غيره يصنع هذا الجمال ؟
آمال : سيدي
مصطفى : (همساً)
- حاذري ابنتي قدري المو قف لا يخطر العقوق ببالك
آمال : لا أبي ، خلني أبح أشك بشي خذل الصبر قلبي المتمالك
آمال : (لعلي بك) سيدي
علي بك : ما أرى ؟ دموع لآل ذهبت في الحدود شتى المسالك
مم تشكين يا ابنتي ما وراء الدمع ؟
آمال : لا شيء
علي بك : بيني ما هنالك !
آمال : سيدي ، غير شأننا بك أولى
هذه السوق لم تلق بجلالك
تشتري النفس أو تباع على الأر
ض ولم يرض في السماء المالك
مصطفى : قللي الهمم يا ابنتي والتشكي وانظري الحال وافكري بمالك
هذه السوق نعمة الباس نس منها
علي بك : ونحن نعلم ذلك
أن أيضاً مررت بالسوق يا أما
ل ، حالي يا بنت من مثل حالك
قد وقفنا بهذه السوق نبغي دولا من ورائها و ممالك
وقديماً كانت سبيل المعالي للممالك أو سبيل المهالك
علي بك : (مستمراً)

لك الله يا آمال ، أنت كبيرة

وكل كبير النفس سوف يسود

فداؤك نفسي هذه نفس حرة

وهذا إباء ما عليــــه مزيد

أتيت بما لم يأت فيما مضى لهم

ملوك على عرش الكنانة صيد

شرونا وباعونا صغاراً وفتية

كما بيع سودان بمصر عبيد

فما كان منا من رأى الرق سبة

ومن قال عند البيع لست أريد

(ثم مستمراً)

الخطب غير عظيم لا تحزني يا فتاة

وكل جرح يــــــسداوى إن عاجلته الأساة

آمال : مولاي قالوا رزقت نفساً فضائل الصالحين فيها

بأي دين تحوز رقي وتشتري البنت من أبيها

علي بك : أبــــوك ؟!

آمال : أجل والدي

علي بك : مصطفى أنت أبــــوها ؟

مصطفى : أجل سيدي

علي بك : فماذا ترى ؟

مصطفى : في يدك الفتاة

تصرف لقد خرجت من يدي

علي بك : دع البيع يا مصطفى والشراء

وزوج فتاتك أو فــــأردد

مصطفى : بمن ؟

علي بك : بي

مصطفى : إلهي !

- علي بك : أجل بي أنا
- مصطفى : سمعت فتاتي اشكويه احمدي
- آمال : علام أجربته بعد ؟ لا سأعلم ما صاحبي في غد
- علي بك : لم تقبلي الرق منذ حين يا لك من حرة نبيلسه
- والآن تخشين من زواج تمشين في ظله ذليله
- آمال
- آمال : مولاي
- علي بك : هالك قصري سوسيه بالنبل والفضيله
- أم محمود : نخية من المملكة من أمة في المملكة
- مصطفى : أقبل ستر مولاتي
- آمال : أبي ! أستغفر الله !
- علي بك : وانت الملكة اليوم مري وانهي على الدار
- وحليها حلول الشمس مس في أرجاء أذار
- وكوني قفل أموالي وأذخاري وأسراري
- ولا يهممك ترحالي ولا تشغلك أسفاري
- فللمغنم والصييد خفوف الأسد الضاري
- وللرفعة والمجد سفار القمر الساري
- آمال : مولاي هاتما يداً قد طوتني خير يد
- هات أضع في راحتك ك قبلاً بلا عدد
- مصطفى : يا للجلال والخطر وبيا لتوفيق القدر
- من البشير بالخبر إلى البيوت والأسر
- حظ لعمرى قد كمل فمن يبلغ الجبل
- وكل دارع نزل على الشعاب والقلل
- آمال
- آمال : أنا ظفرتنا بالأمل
- أم محمود : قمن بنات الشر كس للهو والتأنس
- زدن سرور المجلس برقصكن الخمس
- شمس : عشاق ماذا أخرك لم لم تجرد خنجرك

كف تخوض المعترك	قم لآعب الغفد نراك	
على الحسناء آمال	: غداً يعقد للوالى	عشاق
بمذا النسب العالى	جبال الشركس اختالى	
هلموا رقصة الخنجر	هلموا الفرآ الأكبر	
من الحاضر والىادى	غداً يملك السوادى	
ومن شاهد أعياد	فمن طالب أفراح	
هلموا رقصة الخنجر	هلموا الفرآ الأكبر	
وتمشى فرحاً مصر	غداً يتنهج العصر	
ويزهو بمما القصر	وتلجى الشمس والبدر	
هلموا رقصة الخنجر	هلموا الفرآ الأكبر	

الباب الثاني :

التيار الوافد

توطئة :

يعتبر التيار الوافد موازياً للتيار التراثي وقد اضطلع به نفر من الشوام الذين هاجروا — بعض إلى مصر وبعض على أمريكا — بعد فتنه

الجل عام ١٨٦٠ م ، وكانت هجرتهم معظمها ثقافية ، فاتجهوا بهذه الدراسات للشعر الأوربي مجارة لفريق آخر أقبل على الترجمة بنهم لم يسبق له مثيل ، وكان أكثر هذه الترجمة في مجال القصة بأنواعها . لا أعني ذاك ، إنما أعني تأثير هذا التيار على الشعر فقط ، ولم يكن هذا التأثير كله بالضرورة سيئاً ، بل كان بعضه صالحاً وآخر سيئاً .

كان أعمدة هذا التيار من مسيحي الشام الذين أتقنوا الفرنسية ، وارتبطوا بثقافتها منذ زمن ، فلم يجدوا غضاضة في نقل تراثها وآدابها ، وفي تعريب كثير من أشعارها.

ثم لم يلبث هذا التيار أن استهوى بمراميه ومذاهبه نفراً من المصريين أصحاب الثقافة الفرنسية ، وجناحاً آخر من أصحاب الثقافة الإنجليزية الذين أخرجتهم المدارس المصرية إبان الاحتلال الإنجليزي ، ثم صار هذا التيار طوال الحقبة كالبحر الزاخر يلفظ زبده غناء ، يبني ويهدم ، يخر الشيطان الرخوة ويتراجع عن الصخور الصماء إلى أن وجد قادة يلطفون حدته ويحكمون قيادته .

في الربع الأخير من القرن التاسع عشر أطلقت مجلة " المقتطف — ١٨٧٦ م دعوة " فك الشعر العربي من " فكان الشوام المقيمون بمصر الأسرع للصريح ، والاطوع للاستجابة.

١ — من أوائل من لبوا هذه الدعوة ، وأظهر و أنبل من استجابوا لها " سليمان البستاني " ١ ١٨٥٦ م — ١٩٢٥ م ترجم إلياذة هوميروس في أحد عشر ألف بيت من الشعر ، وطأها بمقدمة رائعة .

٢ — مقابلة بين الشعر العربي والشعر الأفرنجي لنجيب حداد ٢ ١٨٦٧ م — ١٨٩٩ م " وهي أيضاً من الدراسات المبكرة حدد فيها مفهوم الشعر عند الغربيين ، مورداً طائفة من تعريفاته ، والمراحل التي مر بها .

٣ — قسطاكي الحمصي (١٨٥١ م — ١٩٤١ م) وقد ضم دراساته الجيدة السديدة كتاب سماه " منهل الوارد في علم الانتقاد) في ثلاثة أجزاء تشمل على أركان النقد وقواعد ٢ .

١ — يمان بن خطار بن سلوم البستاني : كاتب وزير ، من رجال الأدب والسياسة . ولد في بكشتين من قرى لبنان . وتعلم في بيروت . أوفدته الولة إلى أوروية مرات ببعض المهام ، فزار العواصم الكبرى . ونصب عضواً في مجلس الاعيان العثماني ، ثم أسندت إليه وزارة التجارة والزراعة . ولما نشبت الحرب العامة (١٩١٤ — ١٩١٨) استقال من الوزارة وقصد أوروية فاقم في سويسرة مدة الحرب وقدم مصر بعد سكونها . ثم سافر إلى امريكا فتوفي في نيو يورك ، وحمل إلى بيروت . أشهر آثاره " إلياذة هوميروس — ط) ترجمها شعراً عن اليونانية ، وصدرها بمقدمة نفيسة أجمل بما تاريخ الأدب عند العرب وغيرهم . انظر — الأعلام — مج ٣ — مرجع سابق ص ١٢٤ .

٢ — نجيب بن سليمان الحداد : صحفي أديب ، له شعر ، وهو ابن أخت الشيخ إبراهيم اليازجي ولد في بيروت ، تعلم بها وبالاكندرية . وكان في هذه من كتاب جريدة " الأهرام " ومجلة " أنيس المجلس " وأصدر مع آخرين جريدة " لسان العرب " يومية ، ثم اسبوعية بالقاهرة . وعاد إلى الأكندرية فتوفي بها . له " تذكارات الصبا — ط " وهو ديوان شعره ، وقصص " روائية " منها " رواية صلاح الدين الأيوبي — ط " الأعلام — مج ٨ — مرجع سابق — ص ١٢ .

٣ — قسطاكي بن يوسف بن بطرس بن يوسف بن ميخائيل الحمصي : شاعر ، من الكتاب النقاد . من أهل حلب ، مولداً ووفاء .

أصله من حمص ، هاجر أحد جدوده " الخوري إبراهيم مسعد " إلى حلب في النصف الأول من القرن السادس عشر الميلاد ، ولزمته النسبة إلى حمص " كما لزمت سلالته ، ومنها الان في دمشق والقاهرة ومرسيليا وباريس ولندن . وتعلم في أحد كتاتيب الروم الكاثوليك ثم بمدرسة الرهبان الفرنسيكان ولم يمكث فيها أكثر من ١٥ شهراً ، وانصرف إلى التجارة وجمع ثروة كبيرة . وقرأ العلوم العربية إلى بعض المعلمين في أوقات فراغه . وزار مرسيليا وباريس مرات عكف في خلالها على دراسة اللغة الفرنسية فأحسنها وقرأ الكثير من اداب العربية .

وصنف أفضل كتبه " منهل الوارد في علم الانتقاد " ثلاثة أجزاء

الأعلام — مج ٥ — ص ١٩٧ — مرجع سابق .

٤ — ومن أعمدة هذا التيار الأديب الفلسطيني روجي الخالدي^١ "١٨٦٤ م — ١٩١٤ م" عضو مجلس "المبعوثان" في الأستانة ، وكان من قبل قنصل تركيا في "بورودوا" بفرنسا حيث درس اللغة الفرنسية ، وتضلع في آدابها ، و ألف كتابه "علم الادب عند الأفنج والعرب"

وقد دعا فيه صراحة إلى دراسة الآداب الأجنبية ، والوقوف على أسرار بلاغتها سبيلا إلى تحديد الأدب العربي وتوجيهه ، كما دعا إلى تفصيل المعاني على الألفاظ والتخلص من القافية الرتيبة التي تخضع النص لها ، وإلى التوجه إلى الأدب التمثيلي ، وإلى المسرحيات التي تصور تاريخ الامه الإسلامية ، ومشاهير أبطالها ، ويبدو أن هذه التوجيهات أثرت تأثيراً ظاهراً فيما كانت تنشره الصحف من قصائد ومقطعات .

ولا مرأ في أن هذه الدراسات لم تنته بنهاية الحرب العالمية الأولى ، بل أستمريت بعد ذلك ، وصارت لها تأثيراتها الخاصة بما طرأ على الفكر والادب من تغير في الاتجاهات . وبالنسبة للحقبة التي معنا فلا أزعم ان الدراسات الأدبية التي ظهرت فيها قد أنيعت كلها قبل الحرب الاولى بل منها ما ظهر أثره قبل الحرب ، ومنها ما نبغ تباعا في زحام الدراسات المتلاحقة.

^١ — روجي بن محمد ياسين بن محمد علي الخالدي : باحث من رجال السياسة . ولد في القدس وتعلم في مدارس فلسطين ثم في الأستانة ، ورحل إلى باريس فدخل مدرسة العلوم السياسية فأم دروسها ، ثم درس فلسفة العلوم الإسلامية والشرقية في جامعة السوربون . وألقى محاضرات عربية ، واتصل بعلماء المشرقيات وأقيم مدرساً في جمعية نشر اللغات الأجنبية بباريس ، وكان من أعضاء مؤتمر المستشرقين المنعقد بباريس سنة ١٨٩٧ م ، وعاد إلى الأستانة ، فعين "قنصلاً عاماً" في مدينة بورودو "بفرنسه" ولما اعلن الدستور العثماني انتخبه أهل القدس نائباً عنهم في مجلس المبعوثين . وتوفي في القدس من تصانيفه "علم الادب عند الإفرنج والعرب — ط"

الفصل الأول : مفاهيم نقدية

- ١- مفهوم الشعر .
- ٢- الفاظ والمعاني .
- ٣- الأغراض .
- ٤- التوافق بين بحور الشعر وأغراضه .
- ٥- تناسب القوافي والمعاني .

مفهوم الشعر عند أصحاب هذا التيار :

يذهب الشيخ نجيب الحداد في تعريفه للشعر إلى أن : " الشعر^١ هو الفن الذي ينقل الفكر من عالم الحس إلى عالم الخيال ، والكلام الذي يصور أرق شعائر القلوب على أبداع مثال ، والحقيقة التي تلبس أحياناً أثواب الجاز ، والمعنى الكبير الذي تبرزه الأفكار في أحسن قوالب الإيجاز ، واخفى وجدانات النفس تتمثل للمرء فيحسبها سهله وهي في منتهى الإبداع والأعجاز .

بل هو الأنة التي تخرج من قلب الثكلان ، والنغمة التي يترنح لترديدها الطروب النشوان والشكوى التي تخفف لوعة الشاكي ويأنس بها الحب الولهان . بل هو الحكمة يجدها الحكيم فيبرزها بما يليق بها من محاسن اللفظ ، ويوازن بين أجزائها موازنة تحب ورودها على الأذان وتقرب مناها من الحفظ ، والجمال تراها العين فتحب أن تحفظ ذكره فتبقى صورة ماثلة يراه بها من لم يكن قد رآه ."

ويتحدث سليمان البستاني عن مكانة الشعر والشعراء عند العرب مستشهداً
ببيتين من الشعر حيث يقول : " قال بعضهم :^٢

للسادة الشعراء فضل ثابت ولهم مقام شامخ ومكان

وهم سلاطين الكلام ألا ترى كل امرئ منهم له ديوان

نظر صاحب هذين البيتين إلى الشعر العربي من حيث أنه دليل البلغاء وحجة اللغوين وشاهد الخطاء والصواب . ولكنه لو أراد الزيادة لقال إن سلطان الشعراء يمتد إلى ما فوق ذلك وأن الشعر ريحانة النفوس ومبدد البؤس . وقد كان في غلبه العهد سجل الحكمة ومنهل النغمة ومحط الفخار ومطمح الأبصار . وأن شاعراً

^١ مختارات المنفلوطي — ١٩١٢ م ص ٨٧

^٢ سليمان البستاني — إلياذة هوميروس — معربة نظاماً — دار المعرفة — بيروت لبنان — ١٩٠٨ م

واحداً كان يرفع قبيلة ويحفظها ويعزها ويذلها فينفذ كلامه في الإحساس ولا نفوذ أحكام الأمر المستبد بالناس . وإن سلطة الشعراء في الجاهلية كانت تباري سلطة الرؤساء "فهو يوجه الشاعر في العصر الحديث إلى المسؤولية الملقاة على عاتقه فيقول : " وكم من شاعر آثار خواطر أمة بأسرها فاستنفر واجيب واستصرخ فتألبت له جيوش الكلام فغلّيت كتائب الحسام ولسنا بأملين في هذا العصر أن ثيب شعراؤنا إلى تلك المنصة الشائخة وإنما نطمح أن يظلوا سائرين .. بنهضتهم سيراً حثيثاً ويجاوروا تيار الترقى فلا يطمو عليهم ولهم في ذلك الفوز والفلاح وللأمة الخير والصالح ."

أما العقاد فيذهب في تعريفه للشعر إلى القول بأن " الشعر ^١ صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام ، والشاعر هو العارف بأساليب توليدها بهذه الوساطة وليست المعاني منطوية في آخر كلماتها ، ولكنها ترمز إليها ... ولا يحتاج الأمر في الشعر إلى الجلاء والإبانة كما هو في النثر ، فإنه كما تقدم يقصد به التأثير ، ولا يقصد به الإقناع ، والعواطف قد تتأثر بالعبارة المفاجئة أشد من تأثرها بالعبارة ذات القضايا المرتبة والمعاني الجليلة .."

ويتساءل العقاد قائلاً " ولكن من الشاعر ؟ أهو المقصد الذي لا يعجز عن ترصيع قصائده بما يبهـر ويخلب من الخواطر الخلابـة البراقـة والمعاني الخطابية المتألّفة ؟"

ويجيب بقوله " كلا وهذا شاعر يذكرني بصاحب ذوق مبهرج يريد أن يزين غرفته بالرسوم فيرصص سجوفها وحوائطها بالإطارات ، حتى لا يبرز منها قرن ... فليس الشاعر من يزين التفاعيل ، ذلك ناظم أو غير ناثر ، وليس بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب ، وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات وبعيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن

جديد الخيال ، إنما الشاعر من يَشْعُرُ ويُشعره ولقد ضاع الشعر العربي بين قوم صرفوه في تجنيس الألفاظ ، وقوم صرفوه في تذويق المعاني ، فما كان شعراً بالمعنى الحقيقي إلا في أيام الجاهلين والمخضرمين على ضيق دائرة المعاني عندهم وسيعود كذلك هذه الأيام على يد أفاضل الشعراء .

٢. الألفاظ والمعاني :

أولى أصحاب هذا التيار عنايتهم للألفاظ والمعاني لما لها من الأهمية في القصيدة ويذهب روجي الخالدي إلى القول بأن "الأصل في الكلام للمعاني لا للألفاظ ؛ لأن اللفظ قالب أو ظرف للمعنى يتخذه المتكلم أو الكاتب لسبك ما يصوره في نفسه ويشكله في قلبه من المعاني فينقل بذلك مقصوده للسامع أو القارئ حتى يعلمه كأنه يشاهده . قال الشاعر :

إِنَّ الْكَلَامَ لَفِي الْفَوَادِ وَإِنَّمَا جُعِلَ اللِّسَانُ عَلَى الْفَوَادِ دَلِيلًا

وحيث كان المعنى سابقاً للفظ وجب أن تكون الألفاظ تابعة للمعاني وخادمة لها" ^(١) .

أما البلاغة فهي "مطابقة اللفظ للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتراكيب في إفادة المعنى المقصود الي يقتضيه الحال والمقام . وفي المثل : (لكل مقام مقال)" ^(٢) .

وفي استخدام العرب للبديع يرى أنه كان عفوي غير متكلف فيقول :
 "وفي كلامهم كثير من البديع أتوا به بغير تكلف ولا تعمل . وبعضهم تصنع له وتكلف ظناً بأنه أساس البلاغة والمقصود منها بالذات فملأوا بالبديع الاستعارات النظم والنثر وصرفوا الذهن وأجهدوا العقل حتى قالوا :
 مودتهُ تدوم لكل هولٍ وهل كل مودتهُ تدومُ

(١) روجي الخالدي "تاريخ علم الأدب عند الأفرنج والعرب وفيكتور هوجو — ج ١ الهلال

بالفجالة ص ٢٥ سنة ١٩٠٤ م .

(٢) نفسه . ص ٢٦ .

وتغافلوا عن عن إيضاح معنى المودة وهو من المعاني الكلية الجليلة التي أوضحها أدباء اليونانا والرومان والأفرنج فيما ألفوه" ^(١) .

ويعترض على تقديم الألفاظ على المعاني قائلاً : "إن أدباء العرب في الجاهلية والإسلام صرفوا عنايتهم في النظم والنثر إلى الألفاظ لا إلى المعاني فالهدف الذي كان الأديب منهم يروم إصابته هو التفنن في طرق الإفادة وبيان المعنى الواحد بأساليب مختلفة من الكلام وشبهوا المعنى بالماء والألفاظ والتراكيب بالإناء فمنه آنية الذهب وافضة والصدف والزجاج والخزف" ^(٢) .

ثم يعلق على حديث ابن خلدون عن اللفظ والمعنى بقوله :
 "وفي بعضه نظر ولا يخفى أن الشاعر المغلق أقدر من غيره على رؤية الأشياء ببصره وباصرته وعلى التعبير عنها بلسانه. فالمعاني المتحصلة في ذهنه لا توجد عند كل واحد" ^(٣) .

ثم يؤيد ذلك بضرب المثل بفيكتور هوجو قائلاً :
 "وكان بمجرد نظره في المواد تتفجر المعاني من قريحته فيزينها بميزان الحس ويصوغ لها على قدرها قوالب من الألفاظ والتراكيب كأسن صائغ للحلي وأمهر سباك للمعادن ، ويجعل الألفاظ تلبس المعاني كما يُلبس الثوب على الجسم فجاءت ألفاظه طبقاً على معانيه" ^(٤) .

ويتحدث نجيب حداد عن المعاني ويرى أنهم يخالفون العرب في ذلك قائلاً : "فأول ما يخالفوننا فيه أنهم يلتزمون الحقائق في نظمهم التزاماً شديداً

(١) السابق . ص ٢٨ .

(٢) نفسه . ص ٦٤ .

(٣) نفسه . ص ١١٧ .

(٤) نفسه . ص ١٣٧ .

ويبعدون عن المبالغة والإطراء بعداً شاسعاً ، فلا تكاد تجد لهم غلوّاً ولا إغراقاً ولا تشبيهاً بعيداً ولا استعارة خفية ولا خروجاً عن حد الجائز المقبول من المعاني الشعرية في جميع وجوهها ومقاصدها فهم من هذا القبيل أشبه بالعرب في جاهليتهم" ^(١) ثم يفضل الشعر العربي في هذه الناحية قائلاً :

"غير أننا إذا خالفناهم في أكثر هذا الأمر فنحن معهم على اتفاق في بعض أطرافه أي أنه يجوز عندنا كل ما يجوز عندهم من هذا النحو ولا يجوز لديهم كل ما يجوز لدينا منه بحيث كنا جامعين شعرهم من هذا القبيل وزائدين عليه ما انفردنا به دونهم من ذلك الإغراق ، وكنا نقدر أن نقول "أعذب الشعر أكذبه وأحسنه أصدقه" وهم لا يقدر أن يقولوا إلا أن أحسن الشعر أصدقه فقط" ^(٢).

"وكان شعرهم في أول أمره مقصوراً على حوادث أنفسهم والإبانة عما يكنه الشاعر من شكى أو وجدان أو حكاية واقعة غرامية أو حماسية يبرزون المعاني الشعرية في ذلك كله كما تصور لهم نفوسهم مجردة عن الاختلاف ودعوى غير الحقيقة وحكاية حوادث وهمية فما درج عليه المولودون بعد ذلك" ^(٣).

ثم يفصل القول في المعنى المديح قائلاً : "فإنك لا تجد هناك اختلافاً في المدح ولا تطرفاً في الإطراء ولا إفراطاً في الثناء إلا ما جرى على طريق الاعتدال ولم يخرج عن الحد المقبول السائغ في الأفهام على غير ما صار فيه المدح بعد ذلك من الغلو الزائد وكثرة التشعب في إبراز المعاني الخيالية والصور الوهمية والخروج

(١) علم الأدب . ص ١٦٦ .

(٢) السابق ، ص ٩٧ .

(٣) السابق . ص ٩٣ .

تارة إلى المحال ... ويوصل حد حكمه إلى الشمس والبدر توسعاً في المعاني وتفنناً في إيرادها وتصويرها " (١) .

ثم يتحدث عن الترجمة من لغة إلى لغة أخرى فيرى أن المعنى لا يختلف بين هذه اللغات الأوروبية على عكس نقل هذا المعنى من الأوروبية إلى العربية والسبب في ذلك أنهم يعولون (على دقة المعاني وحقائق الأفكار أكثر مما يعتقدون على رشافة اللفظ وزخرف الأساليب إذ لغاتهم أضيق من لغتنا كثيراً وقلما تختلف أنواع التعبير عندهم بالنسبة إلى اختلافها أو استفاضتها عندنا بحيث أنهم لا يجدون لإبراز المعنى صيغة أو صيغتين إلا وجدنا له نحن عشر صيغ أو أكثر نتفنن بها في إبرازه ، وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الإجازة والتقصير فيها وهي المزية التي امتازت بها لغتنا العربية عن غيرها من سائر اللغات " (٢) .

ويوافق الخالدي الحداد في اهتمام العرب باللفظ وجماله ولكنه ينعي عليهم عدم التفاتهم للمعاني من ناحية التعمق فليها والتأمل الفكري الذي يخرج لنا دقائق المعنى دون الاهتمام بتقديمه بطريقة جميلة ومنمقة ، وقد أعجب بشعر أبي العلاء المعري ويرى أنه مليء بالانفعالات النفسية والتأمل العميق في الكون والإحساس الغريب ولو أنه كان مبصراً لأبدع في وصف الطبيعة فهو يميل إلى الطريقة الرومانية .

ويوافق البستاني كل من روعي الخالدي ونجيب حداد في جمال ألفاظ العربية قائلاً : " واللغة العربية شعرية بطبيعتها لتفرع مفرداتها وتنوع اشتقاقاتها القياسية على أسلوب لا يرى له مثل في اللغات الآرية " (٣) .

(١) نفسه . ص ٩٤ .

(٢) نفسه . ص ٩٠ .

(٣) الإلياذة — ترجمة البستاني — ص ١٢٩ .

كما يوافقهما في بساطة المعاني في الشعر الجاهلي وأنه يهتم بالحقائق المجردة كما تترأى له في الحياة من حوله فيقول : "ومزيتة البساطة والبداهة واقتفاء الفطرة وتمثيل الحقيقة في رسم الطبيعة ، فهو في جميع ذلك أعلى طبيعة من شعر المتأخرين من العرب ولا يفوقه شيء من شعر المتقدمين من سائر الأمم حتى اليونان والرومان" (١) .

وفي حديثه عن شعر المولدين يذهب (إلى مؤاخذه بعض الباحثين فيا لشعر العربي إذ يضعون البديهيات موضع المبتكرات فينكرون على كل شاعر متأخر أن ينتحل معنى سبق إليه فيخلطون بين السرقة وتوارد الخاطر . فلهذا لا نرى رأي صاحب "الإبانة عن سرقات المتنبي" بقوله : إن ابن الرومي وأبا الهندي ومحمد بن هاشم العاري والمتنبي تناقلوا بعض عن بعض معنى طول الليل فقال ابن الرومي :
فكأن ليلىنا علياً لطلولها
وقال أبو الهندي :

يا ليل هل لك من صباح أم هل لنجمك من براح
وقال العاري :

سهرت ليلي فنوم العين متبول كأن ليلي بيوم الحشر موصول

وقال المتنبي :

من بعد ما كان ليلي لا صباح له كأن أول يوم الحشر آخره

فهذا من المعاني البديهة التي تتوارد فيها خواطر الشعراء وغير الشعراء . وإنما الفرق في التصرف فيها أفلا ترى أن كلاً من الأربعة تصرف تصرفاً مخالفاً للآخر .

(١) نفسه . ص ١٣٠ .

وأما شعراء اللاتين والافرنج فلم يحاذروا مثل هذه المحاذرة في نقل أمثال
 هذه المعاني ولا سيما بالنظر إلى الإلياذة فأنهم اغاروا عليها غارة شعواء فطوقوا
 بمعانيها أجياد منظوماتهم من الملاحم إلى التمثيليات إلى القصائد فنقلوا
 ونسخوا ومسحوا وسلخوا واقتبسوا وضمّنوا وتصرفوا وهم في الغالب لا
 يضمرون السرقة بل يفاخرون أن يعلم أنهم تحدّوا هوميروس حتى لو نظرت إلى
 تلك المنظومات لرأيت المعاني الهوميرية مزدحمة فيها بتصريف أو بغير تصريف
 ولا سيما مما أبعد فيه هوميروس ببصره فاستنبطه بالتصوّر من المماثلات البديعة
 أو استخرجه بالتشبيه من مكنونات الطبيعة كقوله في مثل معنى امرئ القيس
 بوصف جواده :

وهب الطراود والتصقوا	وفي الصدر كهطول متدفق
كجلمود صخر قد انتزعا	من الشم سيل به اندفعا
له الغاب مرتجة ترتجف	إلى القعر حيث بعنف يقف

فنقله فرجيليوس إلى "إنبادته" ^(١) .

ويوافق الحداد في وفاء اللغة بجميع العاني التي أراد ترجمتها عن الإلياذة

فيقول :

"ولقد بدا أثناء التعريب من ثروة العربية في الألفاظ الوضعية القديمة ما

أغثناني عن الانحراف بالمعنى على نحو ما اضطر إليه بعض نقلة الإفرنج" ^(٢) .

ثم يبين مزية اللغة العربية القائل :

"وللعربية ميزتين في مفرداتها تقصر اليونانية وسائر اللغات عن

مجاراتها فيهما . وهما كثرة المترادفات في الألفاظ الدالة على المعنى الواحد

وتعدد المعاني للفظ واحد" ^(٣) .

(١) الإلياذة — ترجمة البستاني — مرجع سابق — ص ١٨١ — ١٨٢ .

(٢) نفسه — ص ١٩٣ .

(٣) نفسه — ص ١٩٥ .

٣. الأغراض :

يتحدث روجي الخالدي عن الأغراض التي أبدع فيها فيكتور هوجو قائلاً:
"فصور في أشعاره الخمائيل وهي الشجر المجتمع الكثيف وكيفية تلاعب النسيم
بأوراقها والأغصان الملتفة وما ترسمه على بساط المرج الأخضر من الظل الظليل
والجبال الراسية ، وما ينحدر عنها من الماء السلسيل والأنهار الجارية وما
ينعكس على مرآة سطحها من ضياء القمر وشعاع الشمس .

ووصف صغير البلابل وهديل الحمام وبغام الطباء وسجع اليمام وذكر
غدوها ورواحها ما بين الرياض المزهرة والأشجار المثمرة والجداول المندرة وصور
غير ذلك أيضاً تصويراً حقيقياً بأوضح بيان وأفصح تعبير حتى يخال لمن يقرأ
أشعاره أنه ينظر إلى لوح من الألواح المصورة بقلم الرسام وفرشاته . ويسمع
خرير الماء وصوت مزمار الراعي وهو يتناقص كلما ابتعد مع محبوبته في جوف
الغابة"^(١) .

ثم يتحدث عن العواطف التي تثير وجدان الشاعر للكتابة في غرض دون
غرض قائلاً : "وذلك أن الشاعر يرى الحسنة فيشعر بالحب وبأمل الوصال .
ويظهر له رقيب فيشعر ببعده وبانقطاع رجائه منا لوصل . ويموت صديق له
فيشعر بالتفجع عليه . فبسبب هذه المشاعر تفيض نفس الشاعر بالغزل والنسيب
والمدح والمهجاء والرثاء . ويشاهد أيضاً بدائع المخلوقات وينظر في خلق الأرض
والسموات فتفيض نفسه بالتسبيح والتهليل والتقديس والترتيل . فكل واحد مما
ذكر فن من أفانين الشعر الموسيقي . ويختلف عروض كل منها وقوافيه باختلاف
المشاعر التي يشعر بها واختلاف الإلهام الذي يهبط عليه . ويعتريه من ذلك

(١) علم الأدب عند العرب والإفرنج . ص ١٢٧ .

دهشة أو اندهال وحيرة وسرور وانشراح أو انقباض وحزن فيظهر أثر ما ذكر في نظمه وشعره" (١) .

ينعى الخالدي على العرب اهتمامهم بالتشبيهات دون النظر إلى المعاني فيورد قصيدة في الغزل ليدلل على ذلك قائلاً :

"فجميع أشعارهم في الغزل وجميع تفنناتهم فيه يدور ويرجع لأصل واحد وأحسن مثال له القصيدة الآتية :

نالت على يدها ما لم تنله يدي	نقشاً على معصم أو هت به جلدي
كأنه طرق نمل في أناملها	أو روضة رصعتها السحب بالبرد
خافت على يدها من نبيل مقلتها	ما لبست زندها درعاً من الزرد
مدت مواشطها في كفها شركاً	تصيد قلبي به من داخل الجسد
وقوس حاجبها من كل ناحية	ونبل مقلتها ترمي به كبدي (٢)
وعقرب الصدغ قد بان زبانه	وناعس الطرف يقظان على الرصد
أنسية لو رأتها الشمس ما طلعت	من بعد رؤيتها يوماً على أحد
سألها الوصل قالت أنت تعرفنا	من رام منا وصلاً مات بالكمد
وكم لنا عاشق في الحب مات جوى	من الغرام ولم ييدي ولم يعد
فقلت استغفر الرحمن من زلل	إن المحب قتيل الصبر والجلد
وخلفتني طريحاً وهي قائلة	ما تنظرون فعال الظبي بالأسد
قالت لطيف خيال زارني ومضى	بالله صفه ولا تنقص ولا تزد
فقال خلفته لو مات من ظمأ	وقلت قف عن ورود الماء لم يرد
قالت صدقت الوفا في الحب شيمته	يا برد ذاك الذي قالت على كبدي
واسترجعت سألت عني فقبل لها	ما فيه من رفق دقت يداً بيد

(١) السابق . ص ١٤٠ .

(٢) نفسه .

وأمرت لأولاً من نرجس وسقت
 وأنشدت بلسان الحال قائلة
 والله ما حزنت أخت لفقد أخ
 فأسرعت وأتت تجري على عجل
 واغمرتني بفضل من عواطفها
 هم يحسدوني على موتي فوا أسفي
 ورداً وعضت على العناب بالبرد
 من غير كره ولا مطل ولا مدر
 حزني عليه ولا أم ولا ولد
 فعند رؤيتها لم استطع جلدي
 فعادت الروح بعد الموت للجسد
 حتى على الموت لا أخلو من الحسد

فهذه القصيدة اشتملت على كثير من التشابه وعلى شيء قليل من المعاني وعلى شيء أقل من الإحساس . فشبه النقش الذي تنقشه الماشطة على يد العروس بطرق النمل وهم ذاهبون لمساكنهم قطاراً بجانب قطار . وبالبرد النازل على روضة البقل وبدرع الزرد . وبشرك الصيد أي شبكته . وشبه الحاجب بالقوس والأهداب بالنبل والكيد بالهدف . وشبه الشعر الأسود على الصدغ بالعقرب وطرفه الملوي بالزبانة . وزبانتا العقرب قرناها . وشبه الخد بالجلنار وهو زهر الرمان .

وشبه نفسه بالأسد وشبهها هي الشمس والظبي وشبه دموعها بالؤلؤ وعينيها بالنرجس وأناملها المصبوغة بالحناء الأحمر بالعناب وأسنانها بالبرد .

وأما المعاني التي في هذه القصيدة فهي سؤاله الوصل وجوابها بالرد وصبره وجلده على البعد ووفاه في الحب حتى لم يبق فيه رفق ، فشفت عليه وبكت وحزنت حزن الأخت لفقد أخيها والأم على ولدها وأتت إليه تجري على عجل وتعطفت عليه وأنعشته فحسده العوازل .

فأدباء العرب يستعذبون هذا الكلام المصنع المرصع كما يستحسنون النقش على اليد والصبغ الأحمر على البنان . والفرق بين اليد البيضاء الطبيعية والأنامل المنظمة بالمبرد والمقص وبين اليد المنقوش عليها نقشاً وحشياً والأنامل

المخضبة بالحناء لا يخفى على أهل النظر والذوق والأمم المتوحشة لاستحلوا العرائس إلا إذا كثر على أجسادهن النقش والوشم . وكذلك الأدباء يعدلون بالكلام عن الوسق الطبيعي إلى تلك التشابيه والاستعارات" (١) .

ويتحدث الخالدي عن المدح قائلاً (وإذا نظرت إلى مدحهم رأيت أيضاً يدور حول طول النجاد وكثرة الرماد كقوله :

طويل النجاد رفيع العماد كثير الرماد إذا ما شتى

فهذا البيت يليق مدحاً حقيقياً بشيخ قبيلة بدوية أو بملك أمة متوحشة من أمم أواسط أفريقيا لا في كل ممدوح .

وإذا مدح به ملك أمة لها حظ من الحضارة ينقلب المدح ذماً (٢) .

ثم يتحدث عن أغراض الشعر الأخرى قائلاً : (فإن كل فن من هذه الفنون يدور حول تشابيه معلومة وأساليب مدرسية يتدر فيها الإحساس الشخصي والانفعال النفسي وإنما هي تقاليد يتبع فيها الخلف السلف) (٣) .

وقد تحدث قسطاكي الحمصي عن هذه الأغراض قائلاً : "إن موضوعات الشعر لها المقام الأول في تبويبه وإنهاء العقبة الكؤود ، وقد رأيت أن أبدأ من أسهلها إلى أصعبها ، فقسمتها إلى اثني عشر باباً" (٤) .

وفي هذا يشير إلى أهمية الأغراض في الشعر ومكانتها وقد رتبها كالآتي :

(١) السابق . ص ١٨٢، ١٨٣ .

(٢) نفسه ، ص ١٨٤ .

(٣) قسطاكي الحمصي . منهل الزاد في علم الانتقاد . ط ١ . دار الكتب المصرية ، ١٩٣٨ م

ج ١ ، ص ١٧٩ .

(٤) نفسه .

الحماسة ، الحكم ، العتاب ، الزهریات الغزل ، الثاء ، المدح والشكران ، المهجو ، الوصف ، القصص ، التمثيل ، التخييل .

الباب الأول : الحماسة :

فيتحدث عن المعاني المطروقة في الحماسة ويرى أن الشاعر لا يخرج عن: حد معلوم من ذكر الفر والكر ، والرماح والسيوف ، والمقارعة والطعان ، فإذا توسع فيه إلى الفخر الذي هو شيء من الحماسة ، كان وصف الدفاع عن الحرم والولد والجار والعشيرة^(١) ، وكلها كان وصف الاندفاع عن الحرم والولد والجار والعشيرة ، وكلها أحوال لو نظم في وصفها عشرون شاعراً مُجيداً ، لما وقعوا من الكلام إلا على متشابه متقارب ، ولتلاقوا بالسبك والمعاني تلاقي الصديق والصاحب^(٢) .

أما الحكم فهو : (من أشرف موضوعات النظم لكنها من أسهل أبوابه وأقرب رتبة منالاً أذ هي حقائق أدبية وزواجر ونواه يفرغها الشاعر في قالب النظم فلا يحتاج لأجلها إلى كدّ قريحة أو إعمال فكرة في استخراجها أو تأليفها أو ابتكارها)^(٣) .

وفي حديثه عن العتاب يرى أنه : (أصعب منالاً من البابين السابقين لأنه وإن كان الشاعر غير مضطر فيه إلى تعب فكر وكدّ قريحة ، فهو محتاج إلى حسن نظر ، وصدق ، ذوق ، للتعبير عن وداد أكيد ، وإخلاص لا يشوبه تصنع ، وعواطف كريمة دفعته إلى العتاب فلا بد له من التلطف في القول والتوسل إلى

(١) السابق : ج ١ ، ص ١٧٩ .

(٢) نفسه ، ص ١٨٠ .

(٣) السابق : ص ١٨١ .

تقريع المعاتب أو لومه أو تهديده بكلام مؤثر غير خشن ولا فظّ وإلا انقلب هجاءً صريحاً^(١) .

أما الزهريات فهي : (أوسع موضوعاً من الأبواب المتقدمة لما فيه من تعدّد المراتب واختلاف المنظورات فالتفنن في وصفها وحسن تصويرها مما يستدعي صدق نظر وروية ، وإطّلاع وافر على كثير من العلوم أو ذكاء ينوب عن سعة الإطّلاع ، فإن لم يكن به سوى وصف الأشجار والأزهار والمياه والرياض ، كان قسماً من تصوير الرياض المعروف عند المصورين باسم "إليزاج" — وهي كلمة فرنسوية يراد منها تصوير النبات وما يتبعه من الإطّلال والرسوم والمواشي والأطيار — وإن أضاف الشاعر إلى الوصف شيئاً من التشبيه كان ذلك أكثر صعوبة ولا يجيد فيه إلا كبار الشعراء)^(٢) .

أما الغزل والنسيب فيرى أنه : (أعزّ مما تقدمه مطلباً ، وأصعب مرتقى ؛ لأن موضوعه أوسع من الأبواب السابقة وذلك لما فيه من وصف المحبوبة وتصوير ملامحها وحركاتها والإعراب عن وجدانات النفوس وما يتصل بذلك من شكوى السهاد وألم البعاد وحكايات الاجتماع واللقاء وذم الوشاة والرقباء ، والغيرة حتى من النسيم والحيرة حتى في التسليم إلى غير ذلك مما لا يفني بتعبيره إلاّ لسان شاعر ضيغم ذي قلب مستهام متيم)^(٣) .

أما التفجع والتأين والعزاء فلا يحسن : (الدخول فيه والإجادة به إلاّ المقدّمون من الشعراء والكتاب وهو وإن كان غير واسع الموضوع ، إلاّ أنه كثير الفروع ، ضيق الصراط ، شديد الوعورة ، إذ المقصود منه ، وصف الميت بأوصافه الحقيقية أو ما يقرب منها ، ودعم ذلك بالحجج البينة ، لا الكذب على

(١) السابق : ص ١٨١ .

(٢) نفسه : ص ١٨١ .

(٣) السابق : ج ١ ص ١٨٢ .

الميت والناس بنسبة صفاتٍ له لم يعرفها ، ومكارم لم يستعرفها أو النوح والبكاء، وتكرار الندب والتحسر ، فهذا يسمّى قائله كذاباً نواحةً ، وأنت تعلم أنه قد يضطر الشاعر أو الخطيب أو الكاتب إلى تأييد رئيس أو كبير لا فضل به ولا فضيلة، فإن استطاع إرضاء السامعين ، دون مداينة في التعزية والتأبين ، فهناك يُعترف له بكمال البراعة ، وبلوغ الغاية في الصناعة^(١) .

وفي حديثه عن المدح والشكران يقول : (أنه بابٌ مستغلقٌ إلا على المجيد الثاقب الذهن الذي لا يبيع الكلام إلا بالغالي لأن مدح المرء بصفات ليست له هجاءٌ بحت ، وذم محض . ولست تجهل أن أفراد الناس الجامعين لأكثر مزيةٍ محمودة ومنفعة مشهورة قد لا يرى منهم الشاعر في عصره إلا الرجل الواحد . فالشاعر المتوقد الذهن المبدع ، يتفنن بالمدح دون أن ينسب للمدوح ما ليس فيه واعلم أنه لما كان المدح تصوير الصفات ، فكلما قرب من الصدق كانت به صورة المدوح أظهر، ومن المصور الذي لا يبذل منتهى جهده وغاية وسعه في إتقان صورة مصوره ؟ ثم إنه كلما كان الشاعر نبهاً ألمعياً تحرّى في ثنّيات مدحه تصوير الحسن من ملامح مدوحه كأن يكون طويلاً فيذكر طول حمائل سيفه ، أو قوياً فيذكر اقتداره على لبس الدرع وحملها ، أو وقوراً ، أو مهيباً ، أو جميلاً^(٢) .

وفي حديثه عنا لشكر والتحدث بالنعمة يرى تصوير عواطف الشاكر لأن: (النعمة الكبيرة قد لا تكون جليّة ، إذا حلّت على عظيم وبعكسه ، فإن اليسير من الإحسان ، قد يُنطق بكثير الشكران ، إذا وقع موقعه وحلّ على بائس أو مُعَدَم ولله درُّ أبي الطيب :

(١) السابق ، ج ١ ، ص ١٨٣ .

(٢) نفسه ، ج ١ ، ص ١٨٤ .

وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم

فلا تنكرن شكراً قليلاً ، مقابل نعمة جلية ، ولا تستعظمن حمداً جزيلاً
وشكراً طويلاً ، مقابل إحسان زهيد بل فانظر في ذلك إلى قدر المنعم والمنعم عليه
واحكم بعد ذلك حكمك ، فإن ألف دينار من الأمير أبي شجاع فاتك إلى المتنبى
منذ ألف سنة (ولعها تعادل قيمة مئتي ألف فرنك ليومنا هذا) أنطقته بمثل الأبيات
الآتية التي تنهأى إباءً وتمايل ترفعاً قال :

وما محدت لأن المال فرحني سيان عندي إكثار وإقلال
لكن رأيت قبيحاً أن يجاد لنا وأنا بقضاء الحق بخال

وخاتمُ خنصرٍ من ذهب انطلق ظافراً الحداد الاسكندري بالشكر الآتي:
قصّر عن أوصافك العالم وكثر النائر والنظام
من يكن البحر له راحة يضيق عن خنصره الخاتم

وما جحد المتنبى النعمة ولا قصر في المدح، ولكن مقامه وترفعه في المدح
والإنشاد ، غير مقام هذا الحداد ، فاحسن أرشدك الله التمييز والانتقاد .
أما المهجاء فيرى أنه نقصاً ويتحدث قائلاً : (واعلم أن المهجو كان يُعدّ
نقصاً عند كثير من البدو أهل الوبر وخشونة العيش ، قال شاعرهم^(١) :
ولقد امر على اللئيم يسبني فأجوز ثم أقول لا يعنيني

وقال الآخر :

واغفر عوراء الكريم ادخاره وأعرض عن شتم اللئيم تكرّما

(١) السابق : ج ١ ، ص ١٨٩ .

فكيف به اليوم عند أهل المدن وذوي الحضارة والنعيم وأهل اللطف والذوق السليم ممن يبذل الدراهم والدنانير ، ويصرف الوقت الطويل والنصب الكثير ، في شراء ثوبٍ من كَتَّانٍ أو حرير ، بشرط أن يكون حسب الزَّيِّ الأخير، من أزياء الفرنسيين أو الإنكليز ، أو سواهم من أهل التبريز ، وأنت إذا استبصرت في أحوال هؤلاء القوم ، علمت أنهم يعدّون المهاترة والمقاذعة في أفحش المعايير بل جلّ من ما عندهم من المهجو لا يتعدّى التعريض والتلميح والتورية والتلويح والإشارة والتوهيم ، والتهكم والتكيت وهي أفعال في نفس المهجو وأنكى وأرقّ في أذن السامع وأبقى قالت صاحب كتاب الوساطة بين المتنبّي وخصومه : أما المهجو فأبلغه ما جرى مجرى التهكم والتهافت وما قربت معانيه وسهل علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس ، فأما القذف والافحاش فسباب محض .

وقال صاحب الكلّيات : ما وُصِفَ به الإنسان من أخلاقه الذميمة يُسمّى هجاءً : وفي هذا التعريف تحديد غير شامل لضروب المهجو كلّها ، فإن بعض المناقص أو كلّها تدخل في هذا الباب ، ويدخل فيه أيضاً العجز والتقصير لأنها من العيوب التي إذا وصفها الشاعر وصفاً حسناً مستحكماً ، جاءت كمن يصوّر ذا أنفٍ كبيرٍ بزيادة ولو قليلة عن الحقيقة ، فإنه يكون في غاية الشناعة وسبباً لمزيد ضحك الناظرين واستهزائهم ، قال الشاعر وهما مشهوران :

لَكَ أَنْفٌ يَبِينُ حَرْبُ أَنْفَتُ مِنْهُ الْأَنْفُوفُ
أَنْتَ فِي الْقَدْسِ تُصَلِّي وَهُوَ فِي الْبَيْتِ يَطُوفُ

وقال أبو الطيب البزّار يهجو ابن زهير الطيب :

قُلْ لِلُّوبَا أَنْتَ وَابْنُ زَهِيرٍ جاوزتما الحدَّ في النكايه
ترفقا بالورى قليلاً في واحدٍ منكما كفايه^(١)

ويتحدث عن التصرف في عيوب الخلقة في المهجاء قائلاً : (إن عيوب الخلقة أيضاً وهي : غير الأخلاق الذميمة وغير المناقص يتصرف بها الشاعر الألمي قليلاً فيخرجها كأقبح الأوصاف وقد تؤلم المهجو أكثر مما يؤلمه السب والأفحاش : قال ابن المقفع . لا تتخذ اللعن والشتم على عدوك سلاحاً فإنه لا يجرح في نفس ولا في مال ولا في دين ولا منزلة : وقال أيضاً . إن خلطت بالهزل جدّاً كدّرته غير أني قد علمت موطناً واحداً ، فإن قدرت أن تستقبل فيه الجدّ بالهزل أصبت الرأي وظهرت على الأقران . وذلك أن يتورّك متورّداً بالفسه والغضب فتجيه إجابة المازل المداعب برحب من الذرع ، وطلاقة من الوجه ، وثبات من المنطق)^(٢) .

ثم يتحدث عن المهجاء عند الأمم قائلاً : (واعلم أنك لو نقبت عن أقدم ما يحكى للأمم من المهجو إن شعراً أو نثراً وضعت ذلك نصب عينيك للتمحيص والبحث الدقيق ، لوجدته لا يتعدى إعلان حديث النفس وإظهارها الكراهة والبغض لعدوّها ، وتصويرها أقبح ما تراه فيه من الأخلاق والمعائب . هذا أصل المهجو بين البشر في أوّل أمرهم ، وإبان سداجتهم ، وصفاء فطرتهم ، وطرافة منابتهم ، وطراوة طينتهم ، بل كانوا يصفون عدوّهم بما يروونه فيه من العيوب ثم يقابلون ويوازنون بينه وبين من يخالفه في ذلك إن كان بحسن الخلق أو بحسن الأخلاق وأكثر ما يكون بينه وبين الشاعر الهاجي أو قبيلته فيفاخر المهجو بهم ويذكر ما يراه به من العيوب والمناقص كقوله :

(١) السابق : ج ١ ص ١٩١ .

(٢) نفسه ، ج ١ ، ص ١٩٣ .

ولكنني أنفي عن الذمّ والدي وبعضهم للذمّ في ثوبه دسّم

وكقوله :

دبّت للمجدّ والساعون قد بلغوا جهدَ النفوس والقوا دونَهُ الأزرا
فكابروا المجدّ حتى ملّ أكثرهم وعائق المجدّ من أوفى ومن صبرا
لا تحسبُ المجدّ تمراً أنت أكله لن تبلغَ المجدّ حتى تلعقَ الصبرا
وكقوله الآخر :

تَشَبَّهَ عَبْسٌ هاشمياً إن تسربلتُ سراييلَ خزٍ أنكرتـها جلودها
فلا تحسبنَ الخيرَ ضربةً لازبٍ لعبسٍ إذا ما مات عنها وليدُها
فسادةُ عبسٍ في الحديثِ نساؤهم وقادةُ عبسٍ في القدمِ عبيدُها

واعلم أن هذا كان شأن المجدّ عند العرب في أكثر حال بداوتهم فلما احتضروا أو خالطوا الحضّر ، تحول هجوهم من الوصف وذكر المعايب إلى المهاترة والشتم والمقازعة ولعل أكثر الأمم كالعرب في ذلك^(١) .

ثم يبين أثر العمران والحضارة على الهجاء قائلاً : (فلما استبحر العمران وتمكنت قواعد الحضارة واتسعت مناحي أهلها وذهبوا في التألق والملاطفة كل مذهب ، واخذوا في ضروب الرقة والمجامله ، وتشعّب تداخلهم بعضهم في بعض ، وكثرت إلفتهم ، وتوالى أخذهم وعطاؤهم ، واجتماعهم وسائر معاملاتهم ، وبعثوا عن خشونة العيش بقربهم من المعارف ودام ترقّيها عصراً فعصراً ، أعرضوا عن الهجاء اللفظ المقدع ، وانصرفوا إلى أنواع البديعة كالتهكم ، والتنكيت ، والتلميح والتورية ، والتلويح . هذا مذهب أهل الحجى واللفظ ولا عبرة بالأرذلين وأهل السخف .

(١) السابق : ج ١ ، ص ١٩٥ .

على أن العرب مع إدخالهم أنواع البديع هذه في باب المجاء ، فلم يتسخدموها فيه إلا قليلاً . وهذا مما يؤسف له ، فإنهم مع صفاء قرائحهم ، وثقوب أذهانهم ، وما عُرِفوا به من دقة التخيّلات ، لو صرفوا أفكارهم إلى هذه الوجهة ، لأتوا بالمذهل المعجب ، والمرقص المطرب ، فهو عند الفرنجة لهذا العهد من أهم فروع الشعر بل من أعظم أبوابه ، بشرط أن لا يخرج عن أقسام البديع^(١) وكأنه يصرف الأذهان إلى محاكاة الفرنجة في ذلك .

أما الوصف فهو : (بابٌ تدخل منه إلى فُسطاطٍ ممتد الأطراف ، بعيد المطاف ، واسع الساحات كثير الشعاب ، متعدد المنازل وافر الرحاب ، فالوقائع الحربية ، والمواكب الملوكية ، والمقابلات السلطانية ، والقصور الرفيعة ، والحصون المنيعة ، كلها تدخل في باب الوصف . والشوارع الكبيرة ، والمباني الفخيمة ، والرياض الثمين وسائر آلات الزينة والنعيم ، مع أدق ما يقع تحت الأبصار ، إلى أعظم ما تتصوره الأفكار ، من الاختراعات والآلات العجيبة التي تظهر كل يوم في أوربا وأميركا ، هذه وصفها والكلام عنها يدخل في هذا الباب . وقد فرّع منه الافرنج قسماً من الشعر التمثيلي وبالحقيقة أن هذا الباب وباب الشعر القصصي لا يفترقان كما ستراه ، إلا في العموم والخصوص ، فالقصصي يحيط بموضوعات كثيرة وهو ينتهي عندهم في الغالب بما يُضحك منه ، بل يشتمل كله على المضحكات . والتمثيلي موضوعه أمرٌ خصوصيٌ بعينه ، وينتهي بما تتأثر له نفوس السامعين من كشف خيانةٍ مستورةٍ ، أو كمينٍ ، أو غدرٍ ، أو سرقةٍ ، إلى غير ذلك مما هو من هذا النوع)^(٢) .

(١) السابق : ج ١ ، ص ١٩٧ .

(٢) نفسه .

ثم يضع مثلاً نصب عين الشاعر قائلاً : (وليس كل شاعر قادراً على الجولان في هذا الميدان فإن وصف شيء بعينه قد يمكن الإحادة به مع بذل غاية الوسع وإن لم يكن الشاعر من أهل السبق ومن تصفح دواوين الشعراء أو قراء الأشعار الكثيرة في كتب الأدب وقف على أبيات بديعة التركيب ومعانٍ عالية لطيفة لا يحسب القارئ لبعض الشعراء الخاملين غير أن ذلك من الشاذ الذي لا عبرة به فليس يقول :

وتقدمه رأي الخلافة أجمع	تحف به الفؤاد والأمر أمره
به المسك من نشر الهدى يتضوع	ويسحب أذيال الخلافة رادعاً
نسائج بالتبر المشهر تلمع	له خلل الإكرام خص بفضلها
كساه الرضى منهن ما ليس يخلع	برود أمير المؤمنين بروده
يقاد عليهن النضار المرصع	وبين يديه خيله بسروجه
وحجابه تدعى لأمر فتسرع	وأعلامه منشورة وقبابه
وأعناقهم ميل إلى الأرض خضع	ملك ترى الأملاك دو بساطه
صوارمها كل يطيع ويخضع	قياماً على أقدامها قد تنكبّت
وجسم العطايا والرواق المرفع	تحل بيوت المال حيث محله
وقامت حوالبه القنا تترزع	إذا ماج أطناب السرادق بالضحي
ثمانون ألفاً دارع ومقتنع	وسل سيوف الهند حول سريريه
فيمضي بما شاء القضاء ويصدع	رأيت من الدنيا إليه منوطة

قلت لا يصف هذا الوصف إلا ابن هاني متنبّي الغرب أو من هو مثله فيأتي على ذكر دقيق الموصوف وجليله ، ويقرب بعينه ويحيط بمجموعه ، حتى يمثل لديك المشهودات كأنك تراها وصهيل الخيل أو قعقة السلاح أو الصوت الحسن حتى كأنها ترن في أذنيك ، وعرف الطيوب كأنك تشمها ، ويصف الناعم أو

الحسن حتى كأنك تلمسها ، والطيبُ من المأكول أو المشروب حتى تحسب طعمه في فيك ، بل يصف لك الأخلاق من لطيفة وكثيفة حتى تحسب أصحابها أشخاصاً ماثلةً بين يديك^(١) . ويضع مقياس جودة الوصف أمام الشاعر وهو جعل الموصوف قائلًا أمام السامع كأنه واقع .

ثم يلفت أنظار الشعراء إلى الشعر القصصي قائلًا : (هذا الباب لم يذكره أحدٌ من كتّاب العرب مع أن الشعر القصصي كان عند العرب وإن لم يسمّوه بهذا الاسم ، وربما أدخله بعضهم في باب الحماسة، وسمّاه بعضهم بالأراجيز — وكلاهما غير واف بالتعبير عن هذا الغرض . أمّا الحماسة فلأنّها قد تخلو كثيرًا من القصص كقوله :

ذكرْتُكَ والخطيُّ يَخطُرُ بيننا	وقد نِلْتُ مِنَّا المثقفةُ السمرُ
فوالله ما أدري وإني لصادقٌ	أداءً عراني من جبابك أم سحرُ
فإن كان سحرًا فاعذُرني على الهوى	وإن كان داءً غيره فلك العذرُ

وهو كما تراه إلى النسيب أقرب . وكقوله الآخر :

إني على ما قد علمت محسّدٌ	أنمى على البغضاء والشنثانِ
ما تعتريني من خطوبٍ مُلِمةٍ	الآ تُشرفني وتُعْظِمُ شاني
فإذا تزولُ تزولُ عن متخميّ	تُخشى بوادره لدى الأقرانِ
إني إذا خفي الرجالُ وجدُّني	كالشمس لا تخفى بكل مكانِ

وهو فخرٌ محض . وكقوله غير :

وفارقتُ حتى ما أبالي من النوى	وإن بانَ جيرانُ عليٍّ كرامُ
فقد جعلتُ نفسي على النأي تنطوي	وعيني على فقد الحبيب تنامُ

(١) السابق ، ج ١ ، ص ٢٠١ ، ١٩٩ .

وهو بحديث الأشواق أولى . وكثيرٌ من شعر الحماسة على هذا النحو) .
وفي حديثه عن الأراجيز يبين أنها لا تعد من الشعر القصصي قائلاً :
(إنها لا تنطبق على ما ذكرته لك من الشعر القصصي ووصف الوقائع
والحوادث التاريخية به وصفاً مستوفياً . اللهم إلا أن يكون الشاعر أتى على
حادثة طفيفة ، أو لمعة من واقعة كقول شاعرٍ من بني تميم :

نحنُ ضربنا الازدَ بالعراقِ والحَي من ربيعة المراقِ
وابن سُهَيْلٍ قائدُ النفاقِ بلا مَعونات ولا أرزاقِ
إلا بقايا كرمِ الأعراقِ لشدة الخشية والاشفاقِ

من المخازي والحديث الباقي

وأحسن ما وقفت عليه من ذلك قصّة نوح (عم) أو الطوفان للقطامي
ولكنها قصيرة أيضاً وقرأت منها ما يأتي :

ونادى صاحب التَّنُورِ نوحٌ وصبَّ عليهم منه البوارُ
وضجَّوا عند جيئته وفرَّوا ولا يُنحي من القدرِ الحذارُ
وجاش الماءُ منهمراً إليهم كأنَّ غُثاءهُ جِرْقٌ تسارُ
وعامتْ وهي قاصدةٌ بإذن ولولا الله جارُ بها الجوارُ
إلى الجوديِّ حتى صار حجراً وحانَ لتالكِ العُمَرِ الخسارُ
فهذا فيهِش موعظةٌ وحكمٌ ولكّني امرؤٌ في افتخارُ

وهذا بحرٌ لا ساحلَ له ، ولم أذكر لك هذه الشواهد ، إلا برهاناً على ما
قدمته ، من أن الأراجيز عند العرب لم تكن طويلةً أو محيطية بوصف حوادث

تأريخية أو وقائع حربية بتفاصيلها ، بل كانت العرب تنطق بالرجز قبل أن نطق بغيره من أبحر الشعر ، فألم بسائر أحوال العرب^(١) .

٤. التوافق بين بحور الشعر وأغراضه :

لقد كانت النتيجة التي توصل إليها البستاني عند تعريبه للإلياذة هي ارتباط بحور الشعر بموضوعاته فيتحدث عن ذلك قائلاً : (ولهذا رأيت أن أذكر في ما يلي ما تيسر لي استخراجه من شعر العرب بالنظر إلى ترابط بحور الشعر بمواضيعه وأبوابه . فقد راعيت هذا الترابط في بعض الأناشيد فأدت تلك المراعاة إلى فائدة يحسن التعويل عليها في بعض الأحوال .

ولا شك أن العروضيين نظروا إلى أبحر الشعر من هذه الوجهة ولكنهم لم يزدوا على تسميتها بأسماء تنطبق توسعاً على مسميات مواضيع القصائد المنظومة عليها فقالوا هذا طويل وذاك بسيط وذلك خفيف أو سريع وهلمَّ جرّاً وقفوا عند هذا الحد .

ولكنه يستفاد من هذه التسمية أن لكل بحر ساحلاً يقف عنده ويرشد اسمه إليه فإذا قلنا هذا بحرٌ طويل علمنا أنه لا يسوغ أن ينظم عليه الأهزاج والموشحات والأغاني وإذا قلنا هذا بحرٌ مقتضب أو مجتث علمنا أنهما لا يصلحان للمنظومات على إطلاقها ولا يصح فيهما تدوين الروايات والتواريخ .

ولو أردنا أن نضع أصولاً وافية لهذا البحث لوجب أن نرجع إلى منظوم نوابع الشعر ونقابل بين أبوابه وبحوره فتظهر لنا أغلبية كل وجه في كل بحر وهو بحث طويل لا يتسع له هذا المجال .

فحسبنا إذاً فتحاً لهذا الباب أن نبه إليه ونذكر موجزين خلاصة ما اتضح لنا بالتطبيق والمقابلة^(٢) .

(١) السابق : ج ١ ، ص ٢٠٧ — ٢٠٩ .

(٢) الإلياذة : ص ٨٩ .

ثم يفصل القول في كل بحر على جدة مع إيراد الأمثلة قائلاً : (فالطويل
بحرٌ خضمٌ يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة
والتشابه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال ولهذا
ربا في شعر المتقدمين على ما سواه من البحور لأن قصائدهم كانت أقرب إلى
الشعر القصصي من كلام المودين . نخذ مثلاً لذلك معلقات امرئ القيس وزهير
وطرفة ولامية الشنفرى وقصيدة عبد يغوث الحارثي التي مطلعها :

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا فما لكما في اللوم نفع ولا ليا

والبسيط يقرب من الطويل ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ولا يلين لينه
للتصرف بالتراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين . وهو من وجه آخر
يفوقه رقةً وجزالةً ولهذا قل في شعر أبناء الجاهلية وكثر في شعر المولدين .

مثال الشعر الجاهلي قول تأبط شراً :

يا عيد مالك من شوق وإيراق ومن خيال على الأبواب طراق

وقول عبدة بن الطيب :

هل جبل خولة بعد الحجر موصول أم أنت عنها بعيد الدار مشغول

ومثال شعر المولدين قول ابن زريق :

لا تعذليه فإن العذل يوجعه قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه

وقول أبي تمام :

السيف أصدق أبناء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

والكامل أتم الأبحر السباعية وقد أحسنوا بتسميه كاملاً لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ولهذا كان كثيراً في كلام المتقدمين والمتأخرين وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة ومنه معلقتا عنترة وليد .

وقصيدة الحادرة قطبة بن جرول :

بكرت سُمِيَّةً بكرةً فتمتع
وغدت غدوً مفارقٍ لم يربع^(١)

وفي حديثه عن رقة الوافر يقول : (والوافر ألين البحور يشد إذا شددته ويرق إذا رققته وأكثر ما يجود به النظم في الفخر كمعلقة عمرو بن كلثوم وفيه تجود المراثي ومنها كثير في شعر المتقدمين والمتأخرين كقول الخنساء :

يذكرني طلوع الشمس صخراً واذكره لكل طلوع شمس

وقول المهلهل :

أهاج قذائ عينك الادكارُ هدواً فالدموع لها انحدارُ

وحسبك من شعر المولدين مرثية أبي الحسن الأنباري :

علو في الحياة وفي المماتِ لعمرك تلك إحدى المعجزاتِ

ومرثية المتنبّي :

نعدُّ المشرفية والعوالي وتقتلنا المنون بلا قتالِ

والخفيف أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع يشبه الوافر ليناً ولكنه أكثر سهولةً وأقرب انسجاماً . وإذا جاد نظمه رأيتُه سهلاً ممتعاً لقرب الكلام المنظوم

(١) السابق : ص ٩٠ .

فيه من القول المنشور وليس في جميع بحور الشعر بحرٌ نظيره يصح للتصرف بجميع المعاني ومنه معلقة الحارث بن حلزة الشكري^(١) .

ثم يحدد الأغراض التي يجود فيها بحر الرمل بقوله : (والرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهریات ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشحات وهو غير كثير في الشعر الجاهلي وأكثره في مثل ما تقدم ومع هذا فلعترة فيه شيء من الحماسة وللحارث الشكري قصيدة وصفية اخبارية أبدع فيها ومطلعها :

عجبٌ حَوْلَـةٍ إذ تنكرني أم رأت حولة شيخاً قد كبر^(٢)

أما السريع فيجود في الوصف والعواطف فيقول : (والسريع بحرٌ يتدفق سلاسة وعذوبة يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف ومع هذا فهو قليلٌ جداً في الشعر الجاهلي ومنه قول الخنساء :

وصاحبٍ قلت له صالح إنك للخيل بمسـتمـطر^(٣)

ويجود السريع في الصنف : والمتقارب بحرٌ فيه رنةٌ ونغمة مطربة على شدة أنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق ومنه قصيدة بشامة بن عمرو :

هجرت أمانةً هجراً طويلاً وحملك النأي عبأً ثقيلاً

وقصيدة ربيعة بن مقروم :

من آل هند عرفت الرسوماً بجمران قفراً أبت أن تريما

(١) السابق : ص ٩٣ .

(٢) نفسه ، ص ٩٣ .

(٣) نفسه ، ص ٩٣ .

والفرس يصرعونه كالرجز وعليه نُظمت شهنامة الفردوسي^(١) .

أما المحدث فلا يصح : (إلا لنكتة أو نغمة أو ما أشبه وصف زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح وهو قليل في الشعر القديم والحديث)^(٢) .

ويوجه الشعراء إلى استغلال الرجز في وصف الوقائع والبطولات (فهو أسهل البحور في النظم ولكنه يقصر عنها جميعاً في إيقاظ الشعائر وإثارة العواطف فيجود في وصف الوقائع البسيطة وإيراد الأمثال والحكم)^(٣) .

(والعربية لا يصلح شعرها بدون قافية لأنها لغة قياسية رثانة يجب أن يراعى فيها القياس والرنّة . وفيها من القوافي المناسبة ما يتعذر وجود نظيره في سائر اللغات فلا يسوغ لها أن تبرز عُظْلاً مع توفّر ذلك الحلّي الشائق . فإذا اقتصر الأفرنجي على صوغ شعره كالرجز العربي لكل شطرين قافيتان متناسبتان ينتقل منهما إلى غيرهما واضطّرّ إلى تكرارهما بعد حين أو لو اختار أن يعرّي شعره من القوافي بتاتا فعذره في ذلك أن لغته هكذا خلقت . بل لو أجهد نفسه في مواضع كثيرة لتعذر عليه تعزيز قافيتين بثالثة . والشاعر العربي بخلاف ذلك فإن كثيراً من ضروب القوافي تنهال عليه أحياناً الغيث وإذا انحبست فلا تنحبس إلا لقصر باع أو لقرع باب ضيق أو لتجاوزه الحدّ في إطالة القصيدة المنظومة على قافية واحدة)^(٤) .

(١) السابق : ص ٩٣ .

(٢) نفسه ، ص ٩٣ .

(٣) نفسه ، ص ٩٤ .

(٤) السابق : ص ٩٥ .

٥ - تناسب القوافي والمعاني :

(وقوافي الشعر كبحوره يجود بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر وحسبك دليلاً أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافي دون البعض الآخر وإذا نظم شاعرٌ واحد قصيدتين على بحرٍ واحد بمعنى واحد ونفس واحد فلا ريب أن القافية الغناء تميل بالسامع إلى إثارتها على أختها . ولا ريب أن اختيار قافية القصيدة أبعد منالاً من اختيار بحرهما وذلك بنسبة ما يربو عدد القوافي على عدد البحور والمرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة . فالقرينة الجيدة في غنى عن أصول توضع لها بهذا المعنى لو فرضنا من الممكن وضع مثل هذه الأصول فهي من نفسها تقع على القافية والبحر بلا جهد ولا تردد . ومع هذا فلا بأس من إيراد بعض ملاحظات تتراءى للناظم أثناء النظم وللقارئ أثناء المطالعة^(١) .

ثم يتحدث عن صلة الشعر بالموسيقى قائلاً : (الشعر كالنغم الموسيقي . فكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوي الأذن السماعة فهو الحسن وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه في نفوس قرائه وسامعيه ما لم يكن جيداً وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافية أو وقوعها في غير موضعها)^(٢) .

يرشد البستاني الشاعر إلى اجتناب القوافي الصعبة قائلاً : (وأول ما يجدر بالشاعر اجتناب القوافي الصعبة الضيقة فإنه يضطر معها إلى استعمال الكلام المنبوذ والوحشي المهمل ويضيق في وجهه باب التصرف بالمعاني على ما يتصورها فيعضل عليه النظم وعلى قارئه الفهم . ولنضرب لذلك مثلاً نابغة من نوابغ الشعراء أبا الطيب المتنبّي ، فخذ قصيدته التي مطلعها :

أُمساورٌ أم قرن شمسٍ هذا أم ليث غاب يقدم الأستاذا

(١) نفسه : ص ٩٥ .

(٢) نفسه : ص ٩٦ .

وقابلها بمعظم شعره فيبدو لك من استغلاق العبارة والتكلف ما يحملك على الظن أنها ليست من نظمه لو لم تكن مثبتة في ديوانه^(١) .

ويحاول البستاني الربط بين القافية والموضوع قائلاً : (إن القاف تجود في الشدة والحرب . والبدال في الفخر والحماسة . والميم واللام في الوصف والخير . والباء والراء في الغزل والنسيب . وإنما هو قول إجمالي إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق ؛ لأن مناحي التحول من نغمة إلى أخرى في قافية الحرف الواحد أكثر من أن تحصى . فنغمة الراء مضمومة تختلف عنها مكسورة ومفتوحة . وهي وما قبلها متحرك غيرهما وما قبلها ساكن أو ممدود بحرف علة . وزنتها في بحر تختلف عنها في بحر آخر وهكذا إلى ما لا نهاية له .

وغاية ما يقال في هذا الباب أن المعاني الشعرية كالآليء المثورة لا مرشد إلى إحسان نظمها في سيمطها خير من سليقة الناظم فإن جادت الصناعة بهرت البصر وإلا جاءت ركاماً بعضها فوق بعض وذهب خلل بنائها بنضارة روائها^(٢) .

ثم يبين عيوب القافية بقوله : (لا حاجة بي إلى تقبيح عيوب القافية كالكفاء والإجازة والاقواء والاصراف فإن صغار الطلبة لا يجمعون في قوافي القصيدة الواحدة بين "فالخ وشانح" أو "كمين وعميد" أو "رجلٌ وحَمَل" أو "رأسٌ ونَفْساً" وإنما أقول كلمة في السناد فمنه ما يجب نبذه مطلقاً كسناد التأسيس في الجمع بين المؤسس وغير المؤسس كأن تكون قافية "يتصبر" وأخرى "يتظاهر" . ومنه المكروه وأن ورد قليلاً في شعر البلغاء كسناد الإشباع أي الجمع في القوافي بين نحو "مكارم" و"تفاقم" باختلاف حركة الدخيل .

(١) السابق : ص ٩٦ .

(٢) نفسه : ص ٩٧ .

ويقرب من هذا سناد الرَدَف وهو أن يكون بيت مردفاً بحرف علة وآخر غير مردف كالجمع بين "قوم" و"حلم" وهو أكثر وروداً في الشعر الصحيح . ومنه الجائز الشائع وهو سناد الحذو وسناد التوجيه أي اختلاف حركة ما قبل الروي بين الفتحة والضمة والكسرة نحو "قَدُم" و"قَدَم" .

وهذا النوع الأخير كثير في كلام النوابغ من المتقدمين والمتأخرين ومع هذا فقد اجتنبت في تعريب الإلياذة جميع أنواع السناد جائزها ومكروهاها^(١) . ولم يغفل الحداد الحديث عن موسيقى الشعر بل عقد مقارنة بين الأوزان والقوافي في الشعر العربي ومثلتها في الشعر الأفرنجي قائلاً^(٢) :

(فإن وزن الشعر عندهم يتألف من الأهجية اللفظية وهي كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المد سواء كان ذلك الحرف وحده أو مقترناً بحرف صحيح ويسمون هذه الأهجية في اصطلاحهم الشعري "أقداماً" وبها تنقسم أبحر الشعر عندهم على حسب أعدادها في البيت فيكون أطولها ما تتركب من اثني عشر هجاء وهو ما يسمونه الوزن الاسكندري نسبة إلى الاسكندر وأقصرها من هجاء واحد فقط بحيث يسوغ للشاعر عندهم أن ينظم القطعة بوزن أول أبياتها اثني عشر هجاء ثم أن ينزل فيها بالتدريج إلى أن يختمها بهجاء واحد على ما يشبه بعض التواشيح الغنائية عندنا تقريباً ولكن أكثر الأوزان شيوعاً بينهم هو الوزن الاسكندري ومنه أكثر قصائدهم ورواياتهم ولكن يشترك في البيت الذي يكون من هذا الوزن أن ينتهي كل شطر منه عند الهجاء السادس بحيث لا تنقطع الكلمة في وسطه إلى سطرين بخلاف الشعر العربي الذي يجوز وصل الشطرين منه بكلمة واحدة وهو المعروف عندنا بالمدور . ولكنهم يخالفون العرب في هذا القيد بأنهم يصلون بين البيت الأول والثاني في

(١) الإلياذة ، ص ١٠٠ .

(٢) مختارات المنفلوطي ، ص ٩٤، ٩٥ .

المعنى واللفظ جميعاً بأن يجعلوا الفاعل قافية للبيت ويضعوا مفعوله في أول البيت التالي ، بحيث يضطر القارئ له ألا يقف عند القافية بل يصلها بما بعدها في الإلقاء ، وهو المذهب الذي أنشأه فيكتور هيجو أخيراً وعليه أكثر شعرائهم اليوم ، وبخلاف ذلك العرب فإن هذا يعد عندهم من العيوب ولا يتسامحون بوقوع شيء منه في أشعارهم ولو وقع في كلام أفحل شعرائهم كالنابغة الذبياني حيث يقول:

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ ، إني
شهدت لهم مواقف صادقات شهدت لهم بصدق الود مني^(١)

ثم يوضح سهولة النظم على عدد الأهجية موجاً أنظار الشعراء إلى الشعر الأوروبي قائلاً : (لا يخفى أن إقامة الوزن في الشعر الأفرنجي على عدد الأهجية مما يسهل نظمه كثيراً ويبيح للشاعر أن يقدم ويؤثر في ألفاظ البيت ما شاء ويضع في أثناؤه اللفظة التي يريدونها ولا يختل معه الوزن عكس الشعر العربي الذي يعتمد وزنه على التفاعيل من الأسباب والأوتاد فإن تقديم الحرف الواحد أو تأخيره قد يؤدي إلى اختلال الوزن بجملته أو ينقل البيت من بحر إلى بحر آخر كما هو معروف عند أرباب هذا الفن . ومما تخالف الأفرنج فيه مخالفة لفظية مسألة القافية فإنها عندهم لا تلزم الشاعر في أكثر من بيتين ولذلك كان شعرهم أشبه بالأراجيز عندنا على ما قدمناه قريباً ولكن لهم فيها قيوداً آخر لا وجود له عندنا وهو أنهم يقسمون القوافي إلى مؤنثة ومذكرة ويقتضون أن تكون كل قوافي القصيدة مؤنثة فمذكرة على التوالي بحيث لا يتوالى على قافية مذكرة أو مؤنثة ،

(١) السابق ، ص ٩٥ .

ويريدون بالقافية المؤنثة ما كانت مختومة بحرف صحيح فهم أبدأ يعاقبون بين هذه القوافي إلى ختام القصيدة^(١) .

ويوضح الحداد أسباب تعدد القوافي عند الإفرنج مفضلاً اللغة العربية على الأوروبية بقوله : (وإنما جعلوا أبيات شعرهم على قواف متعددة لأن لغتهم ضيقة قليلة الألفاظ لا تتسع للالتزام قافية واحدة في القصيدة الطويلة على خلاف الشعر العربي الذي له من اتساع لغته واستفاضة ألفاظها أكبر نصير وأوفى مدد على تعدد قوافيه والتزام الحرف الواحد فيها ومن الغريب أنهم مع توسعهم في القافية بكثرة تغييرها وعدم التزامها وجواز تكرارها نجدهم أكثر الناس شكوى من صعوبتها وقلة الظفر بالمحكم المتين منها ، حتى أن فولتير نفسه وهو من أكبر شعرائهم كان يتظلم منها ويسمّيها النير الثقيل والظالم الشديد وأن شاعرهم بوالو لما امتدح مولير الشاعر الروائي الشهير قال (علمني يا مولير أين تجد القافية" ولا ننكر أن شعراء العرب يفتخرون بالقافية في شعرهم ويتباهون بالواقع على المحكم منها ويمدحون شاعرهم بأن القوافي تنقاد له وأنه يضعها في أماكنها ، ولكن شتان بين من يفخر بالقافية وهو يلتزمها في كل أبيات قصيدته وبين من يفخر بها ويعدها نيراً ثقيلاً وهو لا يلتزمها إلا في كل بيتين من أبياته)^(٢) .

وذهب الخالدي إلى أبعد من ذلك حين دعا إلى التخلص من قيود القافية والحركات الرتيبة التي تدفع الشاعر إلى أن يخضع النص لها ، فيصرف همه إلى الشكل دون المضمون^(٣) .

ويؤكد على أن الشعراء العرب قيدوا أنفسهم باتباع القواعد التي تخطاها شعراء الأفرنج الذين صرفوا عنايتهم إلى الشعر المرسل المحرر من قيود النظم .

(١) السابق : ص ٩٦ .

(٢) نفسه : ص ٩٧ .

(٣) تاريخ الأدب عند الأفرنج والعرب ، ص ١٣٧ .

ويتشهد في ذلك بفكتور هوجو قائلاً : (وكان بمجرد نظره في المواد تتفجر المعاني في قريحته فيزنها بميزان الحس ويصوغ لها على قدرها قوالب من الألفاظ والتراكيب كأحسن صائغ للحلي وأمهر سباك للمعادن . فكانت طريقته بادئ الأمر عبارة عن وصف الطبيعة ومناظرها البديعة ثم هجم على قواعد المتقدمين وأساليبهم هجمة الأمة المستيقظة من غفلتها وكسر القيود التي قيد بها بوالو عقول الشعراء ونبد قواعد الطريقة المدرسية وراء ظهره وأصلح عروض الشعر الفرنساوي وغير تركيبه بمقاطع مختلفة وجوز تكميل معنى البيت بالبيت الذي بعده فوضع الجملة الواحدة في بيتين مما لم يجوزه المتقدمون وجعل نظم الشعر موافقاً لاحتياجات الفكر .. وفتح لإخوانه من ذوي النشأة الجديدة طريقة مستحدثة في الأدب كانوا هائنين اقتحامها والولوج فيها .

فأوجد فيكتور هوكو بذلك الطريقة الرومانية وحاد فيها عن استعارات الطريقة المدرسية وتشبيهاتها القديمة . ولم يتخذ كلام المتقدمين منوالاً لينسج عليه كما فعل أندره شينيه خاتمة أهل الطريقة المدرسية . بل اتخذ السوق الطبيعي والإحساس الباطني دليلاً له في النظم والنثر كما فعل المتنبي والمعري وأهل طريقتهما الخارجين عن أساليب العرب المتقدمين^(١) .

وهو في هذا يؤيد خروج المتنبي والمصري على أساليب العرب المتقدمين ، كما يغلب التيار العقلي والحكمي على الجوانب الأخرى ويدعو صراحة إلى التخلص من قيود القافية مستشهداً بما فعل هوجو .

(١) نفسه ، ص ١٣٧ .

الفصل الثاني : الحوار بين التيارين

توطئة :

- ١- الشعر والتعبير عن الذات .
- ٢- إدماج الطبيعة في التعبير عن الذات .

توطئة :

نتيجة لهذه الدراسات التي اتجهت إلى الشعر الأوروبي ووجهت أنظار الشعراء إلى محاذاته ورأى بعض النقاد أن شعراء التيار التراثي لا يسيطون شعرهم على حياتهم النفسية وحياة الكون من حولهم بل ينظمون في الموضوعات التقليدية وهو ما سماه بعضهم بشعر المناسبات . بينما هذه الدراسات وجهت النظر إلى أن الشعر تعبيراً عن النفس بمعناها الإنساني العام وما تضطرب به من خير وشر وألم ولذة ومن جهة أخرى تعبيراً عن الطبيعة وحقائقها وأسرارها المبتوثة فيها ، فليس الشعر أناشيد وطنية ولا قومية ، ولا هو تسجيل لحوادث الأمة وما يجري فيها ، بل هو تصوير لعواطف إنسانية تزدهم بها النفس الشاعرة ، وتندفع على لسان الشاعر لحناً خالداً ، يصور صلته بالناس والكون من حوله .

وخلاصة القول إن أصحاب التيارين قد اختلفوا حول محورين :

١— إن الشعر تعبير عن الذات وليس تسجيلاً للمناسبات وهو المأخذ الذي أخذ على التراثين .

٢— إدماج الطبيعة في التعبير عن عواطف الإنسان .

ويتحدث عبد القادر القط عن هذا الصراع قائلاً "وهكذا قام منذ بداية هذا القرن صراع حاد ممتد بين القديم والجديد ، كما يحدث دائماً في مراحل التطور الحضارية الكبرى ، نشأت عنه بالتدرج طلائع الحركة الوجدانية التي ازدهرت بعد ذلك بسنين .

وكان أول ما افتقده دعاة الجديد في امتداد حركة الإحياء تلك الذاتية التي أفاضوا الحديث عنها في نقدهم النظري وحاولوا إبرازها فيما نظموه من شعر. ذلك أن الذين تابعوا تلك الحركة من المجددين قد اتجهوا موضوعياً اختفت فيه

شخصياتهم وعبروا فيه عن قضايا عصرهم السياسية والاجتماعية وكفاح شعوبهم في سبيل الحرية والاستقلال تعبيراً كلياً مطلقاً يغلب فيه الجانب الفكري على النزعة الوجدانية ويجنح بطبيعة الموضوع إلى النبرة الجهرية والإيقاع الخطابي الذي يناسب طبيعة ذلك الشعر الجماهيري وأصبح هؤلاء الشعراء على اختلاف في الدرجة يماثلون فحول الشعراء في العصور القديمة ممن كان عليهم أن يصوروا وقائع مجتمعهم مغفلين في الأغلب تجاربهم الذاتية ورصدهم الوجداني للحياة والناس وكان من الطبيعي أن تتماثل أساليب هؤلاء الشعراء من القدماء والمحدثين مع اختلاف تقتضيه طبيعة العصر وما جد من تطور لغوي وفني" (١) .

١- الشعر تعبير عن الذات :

من منطلق المفهوم الجديد للشعر الذي حدده أصحاب هذا التيار بدأ الهجوم من المجددين على شعراء التيار التراثي خاصة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم. "وهكذا قامت حول شعر شوقي تلك الحركة النقدية المعروفة التي قصد بها أصحابها أن يهاجموا القديم في أكبر ممثل له ويلفتوا الأنظار إلى ما يدعون إليه من جديد .

ومهما يكن من آراء هؤلاء النقاد من غلو أو تأثر بالأهواء الشخصية ، أو نقل مباشر لمذاهب النقد الغربية ومقومات الشعر الأوروبي ، فإنها وراء كل ذلك تمثل إحساس طائفة من الناس بالمدى البعيد الذي كان قد انتهى إليه التطور الحضاري حينذاك ، وبالحاجة إلى شعر من لون جديد يمثل طبيعة ذلك التطور" (٢) .

(١) الاتجاه الوجداني — ص ٥١ — ٥٢ .

(٢) السابق . ص ٥٢ .

وعند ذلك يقول العقاد في تقديمه لديوان المازني : (نحن اليوم غيرنا قبل
عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، نقلتهم
التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم فهم يشعرون شعور الشرقي ويتمثلون العالم
كما يتمثله الغربي .

وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزع الأعلام إلى الاستقلال ورفع
غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . وحسب الأدب العصري الحديث
من روح الاستقلال في شعرائه أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التي عفرت
جبينه زمناً . فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهني بمولود ، وما نفض يديه من
تراب الميت !

ولن تراه يُطري من هو أول ذاميه في خلواته ، ويقذع في هجو من يُكويه
في سريره ، ولا واقفاً على المرافئ يودع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولا متعرضاً
للعطاء ، يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته وما بالقليل من هذه الروح
الشماء في الأدب أن تجهز على آداب المواربة والتزلف بيننا^(١) .

ويهاجم العقاد شوقي قائلاً : (في أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى
ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة
من القسمات التي يتميز بها إنسان بين سائر الناس)^(٢) .

ثم يقسم شعر الصنعة إلى :

- ١ — زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشحة ولا صلة .
- ٢ — ما هو قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس^(٣) .

(١) إبراهيم عبد القادر المازني — طبع المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . إبراهيم عبده وانظر

عباس العقاد . مطالعات في الكتب والحياة . ط ١ ، المكتبة العصرية بيروت ، ص ٢٣١ .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ، ص ١٣١ .

(٣) نفسه ، ص ١٣١ .

وينسب شوقي إلى القسم الثاني من الصنعة .

(والحق أن شوقي ، ممثلاً للاتجاه الموضوعي ، كان بطبيعة وضعه وشعره هدفاً صالحاً لدعاة الذاتية والوجدان . فقد أسرف في تجاهل وجدانه وأوغل في شعر السياسة والأحداث والمناسبات حتى ارتدّ بوضع الشاعر الحديث إلى ما كان عليه في العصر العباسي ، متطلعاً إلى مكانة "الفحول" من شعراء ذلك العصر . فهو يخاطب الخديوي عباس مشبهاً نفسه بأبي تمام شاعر المعتصم بقوله :
وأنا الفتى الطائي فيك ، وهذه كلمي هزرتُ بها أبا إسحاق

وقد يقال إن شوقي قد جرى في ذلك على عرف الشعراء القدامى والمحدثين إذ يُدَلُّون بمواهب فيرون أنها تبدّ مواهب السابقين من "الفحول" . غير أننا لو نظرنا في شعر شوقي — بعيداً عن حماسة دعاة الحديد وما يشوب نقدهم أحياناً من غلو أو هوى — لرأينا أن اتجاهه إلى السياسة ووقائع الحياة العامة لم تصرفه عن تصوير خلجات نفسه ونفوس الآخرين فحسب ، بل طبعت شعره بشيء غير قليل من مظاهر التقليد الذي ينشأ بالضرورة حين يفقد الشاعر الإحساس الوجداني الصادق بالتجربة فيعتمد على ما يناسب التجربة العامة من مأثور . لذا وجد دعاة الذاتية في هذه المظاهر من تقليد التراث فرصة سانحة ليهاجموا شعر السياسة والمناسبات ساخرين مما قد يرون في بعض تشبيهات الشاعر من مخالفة للجو النفسي ، أو في بعض مجازاته من صنعة ، وما في بناء القصيدة وأبياتها من "تفكك" ^(١) .

من المنطلق السابق في فهم الشعر الذي يجعل معرفة النفس معرفة للحياة تنفذ إلى حشايا ضميرها ، ومكنون أسرارها ، أنكر المجددون شعر المناسبات ، ولم

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر ، ص ٥٥ ، ٥٦ .

يعتبروه شعراً وطنياً أو قومياً ، تحب العناية به والوقوف عنده ؛ لأنهم يفهمون القومية والوطنية من خلال إدراك إنساني أعلى شأنًا من خطبة تقال في موقف .
(وفي هجمة المازني على حافظ بعكاظ سنة ١٩١٣ ، وقف من يدافعون عن حافظ ويقولون : إنه طرق باباً من الشعر لم يسبق إليه ، وهو تسجيل الحوادث اليومية في شعره من زلزال مسينا ، إلى حرب طرابلس ، إلى حريق ميت غمر إلى غلاء الأسعار ، إلى عديد من الحوادث والمناسبات التي لا تدخل تحت حصر .

ورد عليهم المازني قائلاً : " .. كأن (حافظ) لم يُسبق إلى ذلك ، وكان العرب لم تجعل شعرها ديواناً لأخبارها وأيامها ووقائعها)^(١) .
(ويأتي العقد سنة ١٩١٤ فينادي بنفس فكرة المازني ، ويستجلي جوانبها ويزيد عليها ، ويبدأ فيرفض تقسيم الشعر إلى اجتماعي ، وغير اجتماعي ، ويرفض أن يكون الشعر الاجتماعي باباً جديداً في الشعر ويقول : " ... وإلا فلي شعر أقدم من الشعر الاجتماعي عند العرب ؟ " .

ثم يزيد بعد توضيح الفكرة السابقة قائلاً : "إننا لا نعرف شعراً يرويه الناس ويقال إنه يعني قائله وحده ؛ لأن شعر النفس يعني كل نفس ، والشعر الذي لا يعني قراءة لا يستحق أن ينظم ، وما من شعر نظم إلا وهو بهذا المعنى شعر يخاطب الأمة ، أو يدون حادثاً قومياً ، أو عملاً من أعمال الجماعات . وربما خدعك الشعر الاجتماعي عن حالة الأمة لخطأ في رأي صاحبه وانحراف في نظره إلى الحوادث ، وتقديره لها ، ولم يخدعك شعر الغزل مثلاً ، وهو أخص القول بقائليه ، لأن الغزل هو في آن واحد مسار نفس الرجل ومعيار قيمة المرأة ..)^(٢) .

(١) الحوار الأدبي حول الشعر : ص ٤٦٦ ، وانظر : عكاظ — ١٩١٣/٨/٨ هـ .

(٢) السابق ، ص ٤٦٦ . وانظر : محمد سيد الكيلاني . فصول ممتعة ط ١٩٥٧ — ص

ويأتي شكري عام ١٩١٦ في مقدمة ديوانه الرابع فيشجب شعر المناسبات حيث يقول: " .. . وبعض القراء يهذي بذكر الشعر الاجتماعي ، ويعني شعر الحوادث اليومية ، مثل افتتاح خزان أسوان أو بناء مدرسة .. فإذا ترفع الشاعر عن هذه الحوادث اليومية ، قالوا : ماله ؟ هل نصب ذهن ، أم حبت عاطفته ، أم دجا خياله ؟ ، ويجعلون منزلة الشاعر على قدر عدد قصائده في تلك الحوادث .. وليس أدل على فوضى الأدب وفساد ذوق الجمهور من هذا الهراء . كأنما الشعر جريدة منظومة ، أو كأنما الشاعر مصنع لصنع الأوزان . وإنما الشاعر هو الذي يحاول أن يبلغ إلى أعماق النفس وأن يضرب على كل وتر من أوتارها ، والذي تسمو معه النفس عن تلك الحوادث إلى سماء الشعر فينشقها نسيمه وينعشها بنفحاته ، ويسمعها من ألحانه ، ويريق عليها من ضيائه ويرفعها عن منزلة البهم إلى منزلة الآهة^(١) .

ثم يعود الأستاذ العقاد عام ١٩٢٧ ليتناول أبعاد هذه القضية، فيكشف الغطاء عن الدور الحقيقي للشعر في الحياة ، وعن طبيعة علاقته بحوادثها ومناسباتها المختلفة .

يقول : (سمعنا في إبان النهضة الوطنية أناساً يسألون أين شعراؤنا في هذه النهضة ؟ وأين أثر الشعر المصري في إيقاظ الهم وإذكاء الشعور ؟ ولما أن بحثوا دواوين الشعراء ، فلم يعثروا فيها على نشيد وطني ، ولا على قصيدة حماسية تثير النخوة وتحث على المطالبة بحقوق الأمة ، ولا على خطبة سياسية منظومة في أخبار الحوادث اليومية ، أو في دروس الوطنية والاجتماع ، عادوا ينكرون فلئدة الشعر أو يظنون شعراءنا بدعاً بين شعراء الأمم الذين نفَعُوا أوطانهم وخدموا نهضاتهم وكان لهم أثر محمود في حوادث عصرهم ويسألون : إذن ما فائدة

(١) عبد الرحمن شكري — الديوان — جمع وتقديم نقولا يوسف . ط ١٩٦٠م — ص ٢٨٩ .

الشعر للأمم إن لم يفدها في هذه المواقف ولم ينفخ لها صور الحياة في الشدائد والنهضات؟^(١) .

ويجب الأستاذ العقاد إجابة رائعة مفصلة موجزها : (أن اشتراط فائدة بعينها من وراء العلوم والفنون قضاء مبرماً عليها .. وأن النهضة العلمية مثلاً في البخار والكهرباء لم تحدث ، لأن الباحث أو العالم وقف وحدد الفائدة ثم مضى يطلبها ويحققها . ذلك على وجه اليقين لو حدث لكان خسراناً للفائدة المقصودة ، وغير المقصودة التي تلقى بها مصادفات البحث في طريق الباحثين .. وإنما الحصاد الهائل لكل نتائج العلوم والفنون يأتي من بدايات متفرقة ، كثير منها لم يخطر ببال الباحث في بداية الأمر .

هذا شأن العلم فما الظن بالشعر؟؟ وهو ضمائر وخوارج ، شعور وشجون ترجع إلى الإحساس المحض أو إلى الكلام و الأنعام .. كيف إذن تضبط فوائده وقتاً لوقت وساعة لساعة ؟ وكيف تقاس بمقياس أحوال المعيشة وشئون السياسة والاقتصاد ؟

على أن جوهر الإفادة في الشعر ليس بما يقال على الألسنة بل بما يسري في النفوس وما يحركه من بواعث الشعور . ومن هذا الفهم "نريد أن نبين خطأ الناقدين الذين ينكرون أثر الشعر في فحضة من النهضات لأنه لم يكن يحض الناس على المكارم الخلقية والفرائض الوطنية باللفظ الظاهر والدعاء الصريح ، وأن نقول لهؤلاء الناقدين إن الشعر الصحيح هو عنوان النفوس الصحيحة..^(٢) .

(وهات لنا الشاعر الذي ينظم قصيدة واحدة يحبب بها الزهرة إلى المصريين ، وأنا زعيم لك بأكبر المنافع الوطنية وأصدق النهضات ، وأهنأ مسرات المعيشة ، ومباهج الحياة ؛ فإن أمة تحب الزهرة تحب الحداث ، وتحب

(١) عباس العقاد . ساعات بيت الكتب والناس . ط ١٩٥٢ م ، ص ١٨٠ .

(٢) السابق ، ص ١٨١ .

التنظيم والتنسيق وتحب النظافة والجمال ، وتحب العمارة والإصلاح ، ولا تطيق أن تعيش في الفاقة والجهل والصغار ..^(١)

ويعلق أبو الأنوار على آراء العقاد قائلاً : (يوضح الأستاذ العقاد أنه لا تهمة للشعر إذا حدثنا عن الاجتماعيات والحماسيات والحوادث التي تلتهج بها الألسنة ، والصيحات التي تهتف بها الجماهير ولكن الشاعر إذا نظم فيها ينظم بالدافع الحق للإبداع الفني ، ولا يخرج في طور من أطوار القول على روح الفن ، أي لا يكون خاضعاً لأي اعتبار آخر خارج الروح الفنية ، وبواعثها كما نرى في خضوع شعراء المناسبات للمنافسة وللجمهور ولغيرهما .. بما يعلمونه هم ، فيتحول الشعر على أيديهم إلى خطبة شعرية ، ويصبح نوعاً من الملق الرخيص إذ الأصل أن يكون الشعر شعوراً حقيقياً أثمرت نفس صاحبه وليس خطبة منظومة منغومة دعت إليها المناسبة)^(٢).

ويستشهد عبد القادر القط بقصيدة النيل على الموضوعية عند أحمد شوقي قائلاً: (وقد تتضح هذه الحقيقية بالمثال لو حللنا قصيدة من خير قصائد شوقي وأبعدها عن المناسبات، هي قصيدة "النيل" ، فسرى الفرق ظاهراً بين طريقتي الموضوعية الخالصة وما كان يمكن أن تجيء عليه القصيدة لو أنه اتبع الأسلوب الذاتي الذي يصور حقيقة شعوره وشعور غيره من المصريين بالنيل .. و للنيل صورتان ، إحداهما تقليدية مألوفة تصور جلاله وقدمه وفضله على الحضارة وعلى الحياة في واديه ، وأخرى تقوم على إحساس الناس الحقيقي به ، وقد تُناقض بعض جوانب الصورة التقليدية الأولى .

فالمصريون المحدثون لا يرون في النيل كائناً سحرياً غامضاً جباراً، ولا يغلفونه في أنفسهم بأساطير التاريخ وحقائقه ، بل يحسون به نهراً وديعاً جميلاً

(١) نفسه : ص ١٨٢ ، ١٨٣ .

(٢) الحوار الأدبي حول الشعر — ص ٤٦٩ .

يمارسون حياتهم على شاطئيه ويفيدون مما يحمل من خير وخصب ،
 ويستمتعون على صفحته بكثير من ألوان اللهو ، ويقترن في نفوسهم بالعمل
 والزرع والحصاد وغير ذلك من ألوان الحياة . وقد كان شوقي يعيش في منزل
 على شاطئ النيل ويشهد غدو الناس ورواحهم على ذلك الشاطئ ، ويرى
 الأشعة البيض تخفق على مياهه الصافية ، ولعله كان يجلس في أمسيات الصيف
 في شرفته فيرى تألق أشعة القمر على مياهه ، وقد ينتهي إلى سمعه غناء ملاح أو
 إيقاع مجداف . ومع هذا ، تجاهل ذلك كله في قصيدته والتفت إلى تلك الصورة
 التقليدية للنيل ، فصوره في المقطوعة الأولى كائناً جباراً غامضاً ، وتساءل في
 إكبار عن منبعه ، وتحدث في أبيات قليلة عن فضله على مصر ، معتمداً على
 المفارقة اللفظية والصنعة البيانية المألوفة من التراث ، كما في قوله ، مشيراً إلى
 الأرض^(١) :

تسود ديباجاً إذا فارقتها فإذا حضرت أخضوض الاستبرق^(٢)
 والماء تسكبه فيسبك عسجداً والأرض تُغرقها فيحيا المغرق

ثم يخلص بعد ذلك إلى الأساطير والتاريخ في قوله^(٣) :

دينُ الأوائل فيك دين مروءة لِمَ لا يؤلُّه من يقوت ويرزق!

ويمضي بعد هذا في تصوير حضارة الفراعنة ويُفيض الحديث عن أسطورة
 عروس النيل ، لم يعرض فيها بيت واحد لمظاهر الحياة الحديثة على شاطئ النيل
 ولا لإحساس الرجل المصري به^(٤) .

(١) الاتجاه الوجداني ، ص ٥٧ .

(٢) الديوان ج ١ ، ص ٦٥ .

(٣) الديوان ، ج ١ ص ٦٦ .

(٤) الاتجاه الوجداني ، ص ٥٨ بتصرف .

(ويتسم أسلوب الشاعر في القصيدة بما أشرنا إليه من إيقاع كلاسيكي ينبع من تلك "التساؤلات" المتلاحقة في عبارات بُني بعضها على غرار بعض في تركيبها الأسلوبى لينتج من تكرار بنيتها هذا الإيقاع :

من أيّ عهدٍ في القرى تتدفق؟ وبأيّ كفٍّ في المدائن تُغدق؟^(١)
ومن السماء نزلت ، أم فُجرتَ من عليا الجنان جداولاً تترقق!
وبأي نولٍ أنت ناسجُ بردةٍ للضفتين جديدها لا يخلق^(٢)

ثم يتحدث عن اختفاء ذات الشاعر في هذه القصيدة قائلاً : (ومع أن إكبار الشاعر للنيل لا يخفى ، يظل وجدانه مستتراً وراء الصور البيانية المتلاحقة وصور الاستفهام المتتابعة وذلك التوازن الذي يقيمه بين شطري البيت عن طريق التماثل الكامل في بنية العبارة كما في شطري البيت الأول ، أو التقابل بين الألفاظ كما في قوله :

حمراء في الأحواض إلا أنها بيضاء في عنق الثرى تتألق^(٣)

مع ما في التقابل من صنعة بديعية في قوله "بيضاء" نرى لها نظيراً من الجنس والمقابلة في قوله :

والماء تسكبه فيسبك عسجداً والأرض تغرقها فيحيا المغرق^(٤)

(١) الديوان ، ج ١ ، ص ٦٥ .

(٢) الاتجاه الوجداني : ص ٥٨ .

(٣) الديوان ج ١ ، ص ٦٦ .

(٤) نفسه : ص ٦٦ .

ويكتمل لعبارة الشاعر إيقاعها التقليدي بتذييل الأشرطة الأولى من أبياته

ببرهان يؤكد معناها ، كما في قوله :

دين الأوائل فيك دين مروءة لم لا يؤلّه من يقوت ويرزق^(١)!

أو بإيراد صفات وأحوال في الشطر الثاني تؤكد ما جاء به في الشطر الأول ، من
مثل قوله :

دانوا ببحر بالمكارم زاحر عذب المشارب مدّه لا يلحق^(٢)
متقيّد بعهوده ووعدوه يجري على سنن الوفاء ويصدق
يتقبل الوادي الحياة كريمة من راحتك عميمة تتدفق
متقلب الجنبين في نعمائه يعري ويصبغ في نذاك فيورق

أو بالتقسيم الإيقاع ، كما في قوله :

تسقى وتطعم ، لا إنّاؤك ضائق بالوارين ، ولا خوانك ينفق^(٣)

وقوله : "متقيّد بعهوده ووعدوه" وقوله :

وإليك بعد الله يرجع تحته ما جف أو ما مات أو ما ينفق^(٤)

(١) نفسه : ص ٦٦ .

(٢) الاتجاه الوجداني : ص ٥٩ .

(٣) الديوان ج ١ ، ص ٦٦ ، وانظر الاتجاه الوجداني ، ص ٥٩ .

(٤) الديوان ، ج ١ ، ص ٦٦ وانظر : الاتجاه الوجداني ، ص ٥٩ .

(٥) نفسه ، ج ١ ، ص ٦٦ .

ثم يقارن عبد القادر القط بين هذه القصيدة وأغنيته أحمد شوقي عن النيل قائلاً : (ومن الطريف أن "شوقي" حين تحدث عن النيل في إحدى أغانيه العامة التفت إلى وجوده العصري القائم في نفوس من يعيشون على ضفافه فقال عنه "جليوة أسمر" ، ووصف الأشعة البيض على صفحته فسمّاها "حمامة بيضه بفرد جناح" ، وتحدث عن متع الناس على ضفتيه وفي زوارقه . وترجع هذه المفارقة إلى أن الشاعر في أغنيته قد أطلق نفسه على سجيتها واستجاب لمشاعره الذاتية ولطبيعة الأغنية ، فأخرج نفسه إلى حين من ذلك الإطار الموضوعي الذي تبرز فيه دائماً الصور الشعرية الكلاسيكية .

وتختلف النظرة الموضوعية عن الموقف الذاتي في أن الأولى تستغرق التجربة في صورتها الكاملة على حين يتمثل الموقف الذاتي في رؤية خاصة تُعنى بأحد جوانب الصورة وترتبط بينه وبين وجدان الشاعر^(١) .

ويدافع شوقي ضيف عن أحمد شوقي قائلاً :

(وعباس العقاد محق حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره ، ولكن الحق بجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة ولا شعر النفس الخاصة ، وهو لذلك ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة ، يريد أن يجرده بذلك من حاسة الشعر)^(٢) .

فيتصدى شوقي ضيف لهذه الهجمات قائلاً : (إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأنانيين، وإنما هو شاعر غيبي ، ولست أدري لماذا نحجّر على شوقي، ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهباً اتخذه في فنه ؟ إنما حين نحمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا أن لا ننصفه ، حقاً لو أنه ادعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارضه وأن نأخذ على يده، ولكنه

(١) السابق : ص ٥٢ — ٥٣ .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم — ص ١٣١ .

لم يتقدم بهذه الدعوى ، بل لم يفكر فيها ، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه ، ولم يكن يحلم بنفسه ، ولا اتجه إلى وصف ما يجري في سراديبها المظلمة ، لأنه رأى أن لا يكون شاعراً نفسانياً ، ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي يريده عباس العقاد ، وإن من الظلم للشاعر أن تقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قسماته وملاحمه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعَنَ بشيء من ذلك^(١) .

ثم يُفصل في دفاعه عنه مثبتاً أن شعر شوقي لا يخلو من العاطفة قائلاً :
(ليكن شوقي شاعراً غيرياً أو شاعراً غير ذاتي ولا شخصي ، فإن ذلك لا يخرج من عوالم الشعر الحاملة ، وأيضاً فإنه لا يخرج شعره من عوالم النفوس الممتازة أو الخاصة ، ولا يجردّه من رسالة له في الحياة . ولقد اندفع في غيرته تلك يؤمن بمثالية خلقية عُني بالدعوة لها في شعره ، كما آمن بضرب من النقد الاجتماعي أذاعه في قصائده ، ومن الظلم له أن نحرمه من رسالة له في الحياة فكر فيها أو عاش خلالها .

إنما هي نزعة فيه ، و على أساسها ينقسم الشعراء إلى غيرين وأنانيين وهي عواطف رقيقة رقة شديدة" .

(١) شوقي شاعر العصر الحديث : ص ٥١ .

٢. إدماج الطبيعة في التعبير عن الذات :

من المنطلق الجديد لمفهوم الشعر وأنه تعبير عن الذات الإنسانية، والطبيعة وحقائقها التفت المجددون إلى مشاهد الطبيعة التي اتخذها الشعراء الأوروبيون من قبل رموزاً لعالمهم النفسي وخلعوا عليها من مشاعرهم الذاتية .

"فالبهر عند هؤلاء الشعراء رمز للأسرار والامتداد والأبد ، تتداولها أحوال من الثورة والهدوء ومن الكدرة والصفاء تمثل أحوال النفس وتقلب الوجدان ، وفي رحابهما من الجمال والاعتزال ما ينتزع الشاعر من معترك الحياة والناس إلى مجالي التأمل والاستشراق والذكرىات .

والليل — مفرداً أو مقروناً إلى البحر أو الصحراء — مجال آخر يثبت الشاعر في سكونه وظلمته حزنه وغربته وحبه الضائع وآماله المفقودة بعيداً عن أعين الناس .

ونلتقي في ديوان شكري الأول بقصائده "خاطرات في المساء ، حنين الغريب عند غروب الشمس ، وصف البحر" وفي ديوان العقاد بقصائده "فرضة البحر، شاطئ بحر الروم ، خواطر الأرق ، وقفة في الصحراء ، البدر في الصحراء" . وفي ديوان المازني "البحر والظلام، وخواطر الكلام" (١) .

ويجمع العقاد بين الليل والبحر في مقطوعة يتجلى فيها — على قصرها — الموقف الرومانسي من الحياة والناس ، وذلك في قوله :

غربَ البدرُ ؟ أم دفين بقر وهوى النجم؟ أم أوى خلف ستر؟ (٢)
ضل هادي العيون واحلوك الليل فلا فرق بين أعمى وهـر
ماج حتى كأننا يصدم البحر بموج من بحره مسـبكر
وترى البحر تحسب الماء حيرا وكأن السماء أعماق بحر

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر — ص ١٤٤ .

(٢) الديوان : ص ٧٣ .

ظلمات تحيط بالطرق أنى امتدَّ لم يعد مدُّه قيد شبر
ولهذا الظلامُ خير من النور إذا كنت لا ترى وجه حر
هاهنا أطلق العنان لأشجاني وأبكى نفسي وأنشد شعري

(والحق أن هؤلاء الشعراء قد أكثروا من الحديث عن البحر والصحراء
حتى أصبح كل منهما يكاد يكون بديلاً لنفس الشاعر والحياة معادلين لهما .
ومن ذلك قول المازني :

وصرتُ أنكر أيامي وينكرني صفو الذادات من قصفٍ وإصباء
إذا سمعت لريح الليل زمزمة حسبتها نادياً ألحان سراقي
كالبحر نفسي ، لا مأوى ولا سكن ولا قرار لها ، من فرط ضوضائي
أقول في الصيف ويلى من سمائه وفي الشتاء ألا بعداً لمشتائي
وقوله :

ما كان ذلك ظني بالحياة ، ولا قدّرت أن تجلب الآفات أذهانُ
ولا توهمت أن الناس كلهم في السر والجره غيلانٌ وذوبان
وأني موجة في زاهر الجب من الورى ماله ، كالبحر ، شطآن
بحر ، كما شاءت الأقدار ، مصطخب أصمّ ليس له باللين إيدان) ^(١)

ولقد تلقى أشجان الشاعر وأحزانه على المشهد الفاتن ، مشهد الربيع
الضاحك بالنور والزهر والطير، فإذا الأرض غير الأرض، وإذا الشدو ما هو
شدو، ولا الروض روض، وهل المشهد ، أي مشهد ، إلا ما تراه العين ، وتحسّه
النفس ، فإن كانت هذه فرحة مطمئة جميلة كان المشهد ضاحكاً جميلاً ،

(١) الاتجاه الوجداني : ص ١٤٦ .

والعكس صحيح أيضاً حتى ولو كان المشهد هو الربيع في إبانهِ ، والجمال في عنفوانهِ . يقول العقاد الحزين القلب ، الكئيب النفس ^(١) :

قد كنت آنسُ بالربيع إذا أتى أنس المتيم بالحبيب الطارق ^(٢)
وتكاد تُنسيني صواحُ أيكه عزفُ القيانِ على الجماد الناطق
فالآن لا شِدو الطيور برائع سمعي ولا روضُ الربيع بشائقي
وكان نوارِ الحدايق طاقَةً نُثرتُ على قُبري سرور الزَاهِق
وأرى التدى دمعاً وكنت إخاله درأُ يُناظر بزهره المتعانق

فالعقاد يرى الربيع حزيناً ويرى الخريف ضاحكاً مبتسماً بما تعكسه نفسه على مظاهر الطبيعة فهو حزين في الأولى ضاحكاً في الثانية .

ويعلق يحيى شامي على ذلك قائلاً : (وغير أمر العقاد يحزن فيرى الوجود حزيناً، والربيع ، وأوحش الروض ، وعافت الطير الشدو ، رأيته نشوان بالصمت الناطق، يقظان وما هو بيقظان:) ^(٣)

روضتي ظلَّلَها الصممتُ وطلَّتْها الحيَـاةُ ^(٤)
هجمتُ منها ذراها والجذوعُ الرّاسيات
وغفَّتْ أطيَّارُها فهي نشاوى حالمات
سكنتُ نفسي إليها واحتوتها النفحات
كسكوكِ العين بالليل مشى فيها السُّبُبات

^(١) يحيى الشامي — العقاد كاتباً وشاعراً — ط ١ — دار الفكر العربي — بيروت — ١٩٩٥ م — سلسلة أعلام الفكر العربي .

^(٢) عباس العقاد — الديوان — تقديم أحمد إبراهيم الشريف — المكتبة العصرية ص ٧٤ —

ج ١ — ص ١٠٦ .

^(٣) السابق : ص ٧٤ .

^(٤) الديوان ج ٣ — ص ٢٤٢ .

فلها من حالتها
تحسب الحلم عياناً
وتخال الحس حلماً
نعمت الروضة هذي
حبذا كل سكون
بين موت وحياة
سهوة ثم التفات
تقتفيه اللمسات
مؤهته الظلمات
ونعمت الخلوات
فيه محيا وممات
لا تضيق المتهجات

ثم تعود نفس العقاد إلى الاستقرار فيرى جمال النفس في داخله منعكساً
على جمال الربيع في الواقع ويعلق يحيى شامي على ذلك قائلاً :

(ليس أجمل في الطبيعة من الربيع ، وإن أجمل ما في هذا أزهاره وأنواره،
وإن الورد بأشكاله وألوانه في السنام الأعلى من الأزاهير، كيف لا وهو زينة
الأرض والبساتين والرياض، ومتعة العين، وبهجة النفس، وجلاء الهم . يقول
العقاد من شعر لا يخلو من إحياء وتشخيص)^(١) .

أراح الورد عازفة النفوس
وغرد هاتف الأطيّار لما
وأشرق الرياض على الروابي
نديم الكأس طف بالروض تنظر
تبسم في خمائله النشاوي
يُخيّل ناطقاً لولا حياة
أطل من الرغام كأن روحاً
كأن غصونه والورد فيها
وأشرق نجمة بعد الثّوس^(٢)
جلا البستان عن خدر العروس
مكلّلة المفارق والبرؤوس
غصون الورد مترعة الكؤوس
فأضحك غرة الزمن العبوس
ثناه عن مجالسة الجليس
تنادي الناس من خلف الرّموس
مباخر في محاريب المحوس

(١) السابق ص ٧٥ .

(٢) الديوان: ج ١ ص ١٢٣ - ١٢٤ .

مجامر للطبيعة أزجتها وخصتها بقربان الشـموس

ويخاطب العقاد وردته لتشاركه حزنه ، (فهل تسمع الوردة ندائه فتحزن

لحزنه ، وتشجي لشجوه؟ ربّما ^(١) :

وردي فيم أنت ضاحية	يلمح البشر من من لها ^(٢)
فيم هذا الجمال يحزنني	رونق فيه كان لي فرحاً
كنت أهوى الورد أصلحها	ما لذكرى الحبيب قد صلحها
هو في نيتي هديته	وهو فوق الغصون ما برحها
وأحال القبول يرمقه	واضحاً فيه كلما وضحا
ثم ولى الهوى وأعقبني	نظراً ينكر النهار ضحي
فإذا الورد غصّة وشجي	يتراءى بالهجر لي شبحا
وإذا الزهر كـاليتيم إذا	راق في العين حسنه جرحا

ويعلق يحيى الشامي على ذلك قائلاً :

(لقد تكون الوردة، في نظر الشاعر، مثلاً للحياة الدنيا، تختصر آلامها ولذاتها، وأفراحها وآلامها، إنها بلمسها الناعم النضر، كالدنيا النضرة، وباشواكها، مرّ الحياة وصعابها، وهل الحياة إلاّ الفرح والترح، والدهر إلاّ إقبال وإدبار) .

ويقارن العقاد بين الوردة في جمالها ونضرتها وبين الدنيا ونضارتها قائلاً:

(١) العقاد كاتباً وشاعراً ، ص ٧٥ .

(٢) الديوان ، ج ٤ ، ص ٣٣١ .

جَرَدَتْهَا مِنْ شَوْكِهَا وَمَنْحَتِي وَرَدَا بِغَيْرِ شَبَابَةٍ يَتَضَوُّعٌ^(١)
 وَلَمَسْتُهَا بِيَدِي فَلَانَ مَمْسُهَا وَبَعْهَجَتِي الْحَرَّى فَبَاتَتْ تَدْمَعُ
 قَوْلِي بِحَقِّكَ وَهُوَ فِي دِينَ الْهَوَى قَسَمَ تَخَرُّلَهُ الْجَبَاهُ وَتَحْشَعُ
 أَنْزَعَتْ مِنْهَا شَوْكَةً مَنْظُورَةً وَتَرَكْتُ فِيهَا شَوْكَةً لَا تَنْزَعُ
 أَمْ هَكَذَا الدُّنْيَا لِكُلِّ مَسْرَةٍ أَلَا أُمُّهَا وَلِكُلِّ آسٍ مَبْضَعُ

وقد أبدع خليل مطران في إشراك الطبيعة في عواطفه الذاتية ونظم في ذلك الكثير من القصائد ومنها "المساء" و"الوردة والزنبقة".

(لكن الشاعر في هذه المرة يلتفت التفاتاً أوضح إلى الطبيعة في قصيدة "الوردة والزنبقة"، فيتخذ من بعض عناصرها "معادلاً" لذلك الحب الضائع والفرقة المضروبة. فالفتاة تخرج في مطلع الفجر إلى حديقة دارها تنسم بعض الروح والعزاء في جمال أزهارها، وتقطف بعضها لتسلي بمرآها في الدار^(٢). وتقع عيناها على زهرة "حزينة مستكينة" وعود فارغ من الزنبق، يثيران عجبها وعطفها. ثم يفد أبوها فيكشف لها عن صلة عاطفية بين الوردة وعود الزنبق ترمز — دون أن يدري — إلى تلك الفرقة التي ضربت بين الفتاة ورفيق صباها. وهكذا تصبح الطبيعة في القصيدة الوجه الآخر من وجهي الصورة، ويتحد الرمز والحقيقة عند الفتاة في النهاية. وتلك سمة معروفة من سمات الرومانسية إذ يمزج الشاعر بين عواطف البشر وما يخلع على عناصر الطبيعة من "مشاعر"^(٣)).

(١) الديوان — ج ٤ — ص ٣٣٣ .

(٢) السابق — ص ٧٦ .

(٣) الاتجاه الوجداني ، ص ١٠٠ .

يقول الشاعر على لسان الفتاة (١) :

تفقدتها والفجر يفتح جفنه
إلى أن بدت لي وردة مستكينة
لها طلعة الجاه المؤثّل والصبي
تلوح عليها للكآبة والأسى
ويكسبها معنى الحياة ذبولها
مليكة ذاك الروض جاور عرشها
أغرّ المحيّا كالصباح نقيّه
إذا ما استمالته إلى الوردة الصبا
فبينا يدي تمتدّ أنا إليهما
إذا والدي قد طوّقتني يمينه
فقبلته ظمأى كأنّ عمهجتني
فقال وما يدري بموقع قلبه
شقيقاً بحال الزهرتين فؤاده
بثنية عفوا عنهما فكلامهما
فلا تبقى سيف القضاء إليهما
حبيبان سُرّا ساعة ثم عوقبا
وإنّ لهُذين العشيقين حادثاً
فقد جاورت هذي الوقيّة الفها
فكان إذا مرت به نسم الصبا
يداعبها جهد الصبابة والهوى
ولكنه، لم يلبث الغصن أن جفا

كما أنبتة الوسنان والجفن مثقل
كأنّ دموع الفجر فيها تهلّل
وفي الوجه تقطيب ، لمن يتأمل
مخايل دقت أن تُرى فتخيّل
لدى ناظرها فهي في النفس أجمل
من الزنبق العاتي مليك مكلل
له قامّة كالرمح أو هي أعدل
فلا ينثني كبيراً ولا يتحول
ويعنني الإشفاق أنا فأعدل
وفي وجهه دمع من العين مرسل
لظى النار، والشيب المقبل منهل
لما هو من أمري وأمرك يجهل
شقيقاً عا في وسعه يتوسّل
شقيّ يودّ الموت والموت مهل
على أنّه يشفيهما لو يعجّل
طويلاً كذاك الدهر يسخو ويخل
غريباً ، بودّي أن أرى كيف يكمل
إذ الإلف مياس المعاطف أميل
يُسّرّ إليها سرّ من يتغزل
ويعرض عنها لاعباً ثم يقبل
فلم تثنّ عطفه جنوب وشمال

فتقّ عليها بيّنه وهو جارها وباتت لفرط الحزن تذوي وتنحل
وعما قليل يقضيان من الجوى وإن صحّ ظني فهي تملك أول
فوارحما هذي حقيقة حالنا رأها أبي في الزهرتين تمثّل
هما صُورتانا في الهوى ، وحديثا حديثهما بين الأزاهر يُنقل
أقبل ذاك الغصن كل صبيحة وأنظر كأني للنسي الحبيب أقبل
أخيتي في الشقاء، كأنني أراي بمراة أموات وأذبل

ويعلق عبد القادر القط على هذه القصيدة قائلاً :

(ولا شك أننا نلمس في هذه المقارنة بين حال الزهرتين وحال المحبين شيئاً من خيال الرومانسية الجامح وإسرافها العاطفي الذي يخلع على مظاهر الطبيعة كثيراً من صفات الأحياء ومشاعرهم. ولعل لجوء كثير من الشعراء الرومانسيين إلى الإطار القصصي هو فرار من الكشف المباشر عن عواطفهم الحادة، واحتماء، وراء أحداث القصة وشخصياته ورموزها، مما يجد الشاعر أحياناً من مهانة أو شعور بالغضاضة إذا صرح بما يلقي في الحب من شقاء أو حرمان^(١) .

ولقد أبدع شعراء التيار التراثي في وصف الطبيعة لكنهم لم يمزجوها بعواطفهم وأحاسيسهم ولم يتفكروا في حقائقها وأسرارها وهو ما تقتضيه طبيعة البعث التي كانت على عاتقهم وهو ما جعل رواد التجديد يحملون عليهم ويصمونهم بالقصور والجمود .

وقد نقد العقاد على شوقي قصيدته التي ألقاها في حفل تكريمه وتعرض فيها لوصف الربيع نقداً لاذعاً وصفه شوقي ضيف بقوله (أما العقاد فيرسل نقده دائماً على شوقي كأنه شواظ من نار، يريد أن يحرق به شعره وفنه، لعله يكون "بخوراً" لفن الجيل الجديد وشعره الجديد كل الجدة في تقاليده الفنية المكتسبة

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر — ص ١٠٠ ، ١٠١ .

من الغرب. وكان ينتهز كل فرصة ينشر فيها شوقي قصائده ليأخذ عليه مسالكه، وكان من أهم هذه الفرص قصيدة شوقي في مهرجان تكريمه ، وهي قصيدة طريفة ، يفتتحها بوصف الربيع وإقباله ، ويجري الوصف على هذا النحو:

مرحباً بالربيع في ريعانه	وبأنواره وطيب زمانه ^(١)
رقت الأرض في مواكب آذار	وشب الزمان في مهرجانه
نزل السهل ضاحك البشر يمشي	فيه مشى الأمير في بسنانه
عاد حلياً براحتيه ووشياً	طول أنهاره وعرض جنانه
لف في طيلسانه طرر الأرض	فطاب الأديم من طيلسانه
ساحر فتنة العيون مبين	فصل الماء في الرى بجمانه
عبقري الخيال زاد على الطيف	وأري عليه في ألوانه
صبغة الله أين منها رفائل	ومناقشه وسحر بنانه
رثم الروض جدولاً ونسيماً	وتلا طير أيكه غصن بانه
وشدت في الرى الرياحين همساً	كتغني الطروب في وجدانه
كل ريحانة بلحن كعرس	ألفت للغناء شتى قيانه
نغم في السماء والأرض شتى	من معاني الربيع أو ألحانه

وقرأ العقاد القصيدة ، ووقف عند هذا المقطع واتخذ وسيلة ليصب منه فوق رأس شوقي في أثناء تكريمه وعلى مفرق إكليله حميماً من نقده اللاذع، يريد أن يمحو به هذا التكريم محواً^(٢) ، يقول :

"ولندع من الأبيات ما يرادف نداء الباعة في الأسواق (بالورد الجميل والفلفل العجيب والتمر حيناً روايح الجنة) ولننظر ما بقي فيها من دلائل الإحساس

(١) الديوان ، ج ٢ ، ص ١٩٠ .

(٢) شوقي شاعر العصر الحديث : ص ١١٦ .

بالربيع والامتزاج بالطبيعة والشغف بالجمال في موسم الجمال في بستانه، وأن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل . فأما أن الربيع يمشي في السهل مشي الأمير في بستانه فيصبح أن تكون كلمة موظف في شارة الوظيفة لا كلمة إنسان في نشوة السرور بجمال الحياة وسكرة الفرح بالأشواق والآمال والذكريات والأشجان . وهي لا شيء في حقيقة ولا من تمويه ، ولا شكر من زينة صحيحه ولا من زينة مزيفه، ولا شيء من عيان بالنظر أو تصور بالخيال ، فمشية الأمير في بستانه كمشية كل إنسان في كل بستان، والأمير لا يكون على أجمل حالاته هناك؛ لأنه قد يمشي في مبادله التي لا تميزه عن سائر الناس . والربيع يعد هو البستان، فهلا قال شوقي إن الربيع يمشي في الربيع مشية الأمير في الأمير، والأمير أيضاً قد يكون شيخاً فانياً ، لا حساً فيه ولا عاطفة، وقد يكون فتى دميماً لا بهجة له ولا وسامة، وقد يكون أميراً كأمر الشعراء، لا حس فيه ولا عبقرية ، ولا أشعار له ولا ألحان . فماذا من إحساس الإنسان فضلاً عن الإنسان الشاعر في ذلك التشبيه الذي جعل لنا الربيع ملحقاً بالميزانية والتشريفات والدواوين؟ وأما أن صبغة الله خير من صبغة رفائيل فكلمة لا دليل فيها على إحساس بالطبيعة ولا إحساس بالفنون ، كلمة فيها من الغباء ما يكشف عن عامية مطبقة وجهل بعيد القرار، فالعامة المسفون هم الذين يفهمون أن طلاوات الصور أجمل من صبغة الطبيعة ، ويحتاجون إلى من يقول لهم عن تلوين الله أجمل من تلوين رفائيل . أما النفس التي تذوق جمال الطبيعة وتذوق جمال الفن فليست تحتاج إلى من يقول لها كيف أن الأصباغ في الرياض أجمل من الأصباغ في الطروس ، وليست تفهم أن الفن بهرجة ألوان تغالب ألوان الأزهار والأنوار .. ثم أي معنى عميق أو قريب لأن تقول للناس إن صبغة الله أجمل من صبغة رفائيل إلا أن تكون ممن يفهمون فهم العامة للطبيعة والفنون ؟ ثم هل كان رفائيل بعد كل هذا مصوراً مفتتاً في تصوير الرياض والأزهار؟ لا ، بل كان الرجل مصوراً وجوه وشخوص مقدسة

برع فيها براعته، ولم يُضْرَبْ به المثل قط في تصوير الرياض والأزهار، فلا جسَّ هنا بالطبيعة ولا ذوق للفن ولا علم بالتاريخ . فإن كان ثَمَّ إِمارة (كذابة) في الدنيا فهي إِمارة هذا الذي لا يكفيه أن يُعَدَّ شاعراً ، حتى يعد أمير الشعر، وحتى يقال إنه عنوان لأسمى ما تسموا إليه النفس المصرية من الشعور بالحياة" (١) .

ويعلق شوقي رداً على هذا النقد قائلاً : (والعقاد لا ينصف شوقي بهذا النقد ، وطبعي أن لا ينصفه ، وهو نائر عليه كل هذه الثورة العنيفة، التي ينكر فيها عليه كل شيء حتى الألحان والأشعار، وحتى أن يكون له إحساس الإنسان العادي، ويتمادى ، فيصفه بالعامية والإسفاف والغباء ، وما يزال يجرّحه مخنقاً عليه مغيظاً منه ، حتى يخلع عنه إِمارة الشعر التي توجّه بها شعراء العالم العربي كله .

وبنى العقاد نقده على صورتين استخدمهما شوقي ، أما الصورة الأولى فشبيهه للربيع بالأمير ، وهي صورة طريفة، لا يفد منها على الذهن مطلقاً مقدّرات العقاد ، تلك المقدرات التي لا يمكن أن يفكر فيها شوقي ولا من يقرءونه لسبب بسيط ، وهو أن شوقي يشبه الربيع بالأمير في خيالاته وروعه وما يلبس من ثياب مزركشة بالقصب ، مطرزة أكمامها بالوشى . وليس في الصورة غرابة ولا رائحة الميزانية والدواوين ، إنما فيها التماضي في إكمالها بالبشر والضحك والمواكب والمهرجان . وكل ذلك يحتذي فيه شوقي على الأسلوب بالعربي المعروف ببراعة الاستهلال ، فهذه مواكب الشعراء من الشرق العربي اشتركت في مهرجان تكريمه وضفّر إكليل الإمارة للشعر على مفرقه ، فهو يشير إلى ذلك كله إشارة بارعة في قصيدته التي يشكر فيها كل هؤلاء الذين جاءوا يتوجونه، ويجلسونه على عرش إمارته .

أما الصورة الثانية فمقارنة شوقي لصبغة الله بصبغة رفائيل وتقديم الأولى على الثانية ، فقد رأى العقاد في ذلك جرحاً للإحساس بجمال الطبيعة ، غدق قرنهما شوقي إلى الجمال المصنوع ، يصنعه رفائيل . والعقاد غير محق في نقده؛ لأن رفائيل من أبرع المصورين في التاريخ البشري، وليست لوحاته "مصبغة ألوان" وإنما هي آيات من أعظم آيات الإنسان. ومن المعروف أن لوحة المصور وإن حاكت الطبيعة فإنها تجملها وتضيف إليها بدعاً جديداً من مخيلة الرسام الحاذق، وهو بدع يتسابق الهواة في شراء لوحاته الباهرة، حتى تشتري اللوحة بآلاف الجنيهات . فإذا قارن شوقي بين الربيع ولوحات رفائيل لم يكن مغرباً على أصحاب الأذواق الجديدة الذين يؤمنون المتاحف ، ويهرهم ما يرون فيها من رسوم تحيّرهم سواء أكانت للطبيعة أو لأشخاص ووجوه، فكمال المحاكاة والتقيد للطرفين طرفي الأزهار والأشخاص واحد ، والبهجة والروعة بالكمالين واحدة (١) .

ثم يتحدث عن فلسفة شوقي في الشعر قائلاً : (وشوقي يقول إنه حين ينظر إلى الطبيعة في الربيع ترتسم أمامه كأنها لوحات ، تتجمع فيها الخطوط والأضواء والظلال والألوان، وهي لوحات تستمد من أصباغ مقدسة تضيء بالسحر والفتنة والجمال، هي أصبغ الله . وليس في هذا التصوير قصور ولا انعدام للإحساس بالطبيعة، بل على العكس يعلن شوقي أنه يرى الطبيعة أمامه رؤية عميقة، يتجسم فيها الجمال ويتجسد، فإذا هي تبدو في شكل لوحات تامة كاملة، لا تبدو له كما تبدو للإنسان الذي يراها متناثرة من حوله، وإنما تبدو مجمعة مركز، كما تجتمع الخطوط وتتركز الألوان في اللوحات الأنيقة البهيجة، التي تشع سحراً وجمالاً) (٢) .

(١) شوقي ، شاعر العصر الحديث : ص ١١٨ .

(٢) نفسه ، ص ١١٩ .

ثم يبين أثر هذا والنقد على شعر شوقي قائلاً : (على أن هذا النقد الذي نناقشه الآن ، والذي نقف للمجادلة في جملته وتفصيله كان خيراً وبركة على شاعرنا وعبقريته الخصب، فقد أخذ يفيض بها على مناح وجوانب مختلفة، فانصرف عن القصر والحديوي أو صرفته الظروف، وعكف على الشعب وأخذ في مخالطته والتعبير عن حياته وآماله.

ولم تُتَجِه هذه النزعة الجديدة من حملات النقد ، بل ظلوا يتعقبونه ، وظلوا ينقدونه ويُجرِّحونه، وكل ما أتاهاهم بقصيدة استبحوه، متأثرين بما قرأوا في النقد الغربي عن الشعر والشعراء، وما يرون هناك من نماذج فنية مختلفة وكان يعلو الصياح والضجيج حينما تُنشر قصيدة أو يُنشر جزء من الديوان، ثم يهبط، ثم يعود إلى العلو والارتفاع مع القصيدة الجديدة أو الجزء الجديد ولم يلبث الينبوع أن تفجرت منه عينٌ صافية حققت الحلم الذي كان يراود الجيل الجديد منذ أوائل هذا القرن، ونقصد الشعر التمثيلي الذي ابتكره شوقي في العربية، فَبَذَّ بذلك نفس هؤلاء المجددين الذين كانوا ينكرون عليه شاعريته ونبوغه فكانوا يكثرُونَ من نقده، كما كانوا يكثرُونَ من الحديث عن الأمثلة الأوروبية الكبيرة من الشعر القصصي والتمثيلي، وقد رفعوا من أمامهم حواجز القوافي وسدودها المتراكمة، واستحدثوا الشعر المرسل، ومع ذلك ظلوا دون غايتهم ودون أمنياتهم، حتى أخرجها لهم شوقي من حيز الخيال إلى حيز الحقيقة^(١).

(١) السابق ، ص ١٢٠ .

الفصل الثالث

أثر التيارين في الشعر

- ١- في مفهوم الشعر وأغراضه ومعانيه وأخلاقه .
- ٢- في الأوزان والقوافي .
- ٣- قضية الشعر المرسل .

١- في مفهوم الشعر وأغراضه ومعانيه وأخيلته :

من منطلق المفهوم الجديد للشعر ومعنيه وأخيلته وأغراضه نجد أن المحددين حاولوا تطبيق هذه المفاهيم الجديدة على إنتاجهم وأبرزهم عبدالرحمن شكري وفي ذلك يقول أبو الأنوار : (إن دور شكري في حركة التجديد المتصلة بالشعر إنتاجاً، وفقهاً فنياً تعتبر من أخطر الخطوات التي تمت في تاريخ أدبنا الحديث، وصحيح أن كلماته علت كثرتها كانت أقل من نتاجه الشعري، ولكنها على قلتها بالنسبة إلى شعره بعيدة الأثر، عميقة الفهم، كبيرة القدر، في مجال الفهم لنظرية الشعر) (١) .

ويتحدث عبد الرحمن شكري عن فلسفته في الشعر قائلاً :
(فالحياة في نظر الشاعر الذي يعيش لفنه الجليل قصيدة رائعة تختلف
أنغامها باختلاف حالاتها) (٢) .

والشاعر لا يعبر عن عاطفة واحدة أو نفس واحدة بل يعبر عن عواطف متغايرة ونفوس متباينة فلا رأي لمن يريد أن يقيده بمذهب من مذاهب الفلاسفة) (٣) .

وفي حديثه عن رسالة الشعر : (إن وظيفة الشعر في الإبانة عن الصلاة التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق، ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون الشاعر بعيد النظرة غير آخذ رواء المظاهر، مآخذه نور الحق، فيميز بين معاني الحياة التي تعرفها العامة، وأهل الغفلة، وبين معاني الحياة التي يوحى إليه بها الأبد، وكل شاعر عبقرى خالق بأن يدعى متنبئاً. أليس هو

(١) الحوار الأدبي حول الشعر : ص ٤١٠ .

(٢) الديوان جـ ٣ ، ص ٢٠٩ .

(٣) نفسه جـ ٤ ، ص ٢٩٠ .

الذي يرمي مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس، فتغرى به أهل القسوة والجهل) (١) .

ويؤكد شكري على ضرورة العواطف في الشعر قائلاً : (الشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس ؛ بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنبهم بالرغم منهم، فيخلط شعوره بشعورهم، وعواطفه بعواطفهم، ولشعر العواطف رنة ونغمة لا نجدها في غيره من أصناف الشعر، فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر.. وشعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب وذكاء وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها، ودرس اختلافها وتشابحها .. وينبغي (للشاعر) أن يعود نفسه على البحث في كل عاطفة من عواطف قلبه .. لأن قلب الشاعر مرآة الكون) (٢) .

ثم يبين أن العاطفة ليست باباً جديداً في الشعر قائلاً :

(فليس شعر العاطفة باباً جديداً من أبواب الشعر كما ظن بعض الناس، فإنه يشمل كل أبواب الشعر .. وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة فيقول: باب الحكمة، وباب الغزل .. الخ ولكن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة ، فإن منزلة أقسام الشعر في النفس كمنزلة المعاني من العقل . فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة، بل تتزاح وتوالد فيه. فلا أرى لمن يريد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النفس في قفص وحدها) (٣) .

(١) الديوان ، ج ٤ ص ٢٧٨ .

(٢) الديوان ج ٣ ص ٢٠٩ .

(٣) نفسه ، ج ٤ ص ٣٨٧ .

ويرى أن العاطفة عنصراً أساسياً في الشعر كالعقل فيقول : وهو يلح على رفض القسمة القائمة بشعر العاطفة وشعر العقل : (إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة والتفكير ..) (١) .
ويعلق أبو الأنوار على ذلك قائلاً :

(ويجعل العواطف أنواعاً مختلفة وكميات أو شحنات متباينة في العمل الواحد ويرى أن للغزل منزلة كبيرة في الشعر ، لأنه جماع العواطف ، وهو يعني الغزل الروحي وليس الشهواني، والغزل عنده يعبر عن جميع العواطف النفسية للإنسان ، وليس من شروطه تعليق العاطفة بفرد إما هو إحساس بحب الجمال في جميع مظاهره ، وحب الدنيا أيضاً .

وأجمل المعاني الشعرية عنده هي التي تقال في تحليل عواطف النفس، ووصف حركاتها على نحو من التشریح التفصيلي كما يشرح الطبيب الجسم ويعرف أسرارها، بل إن الشعر عنده ما جعلك تحس عواطف النفس إحساساً" (٢) .
ويشير عبد القادر القط إلى مظاهر التجديد عند هؤلاء الشعراء المجددين قائلاً : (ولعل أبرز مظاهر التجديد عند هؤلاء الشعراء تجسيمهم لعواطفهم الحادة وشعورهم المرهف، إما في صورة مجازية قد لا تكون جديدة كل الجدة لكن فيها مسحة حديثة ظاهرة، وإما في صور بينها الشاعر من جزئيات متكاملة في أكثر من بيت ، ومن نماذج الصور المجازية قول المازني (٣) :

هذه راحتي على وجهك الغض وروحي وريفة الأفنان
وفؤادي مرفوف بجناحيه حناناً فانشق نسيم الجنان

وقوله :

(١) نفسه ج ٤ ، ص ٣٦٧ .

(٢) الحوار الأدبي ، حول الشعر : ص ٤١٣ .

(٣) الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر ، ص ١٨٥ .

وقد كان يُصيّبي النسيم إذا هفا ويعجبني سجع الحمام ويطرب
ويفتني نوم الضياء عشية على صفحة الغدران وهي تسبب

ويعلق عبد القادر والقط على هذه الأبيات قائلاً :

وهي صور مجازية ، مع قلتها ، يسيرة الخيال والتركيب لا يبعد أن نرى لها
أصولها — على اختلاف في الصياغة — عند بعض الشعراء القدماء ، وإن كانت
قد اكتسبت عند هؤلاء المحدثين نغمة حديثة في المعجم والإيقاع وبناء العبارة.

على أننا لو تجاوزنا ذلك التجديد القليل في الصور المجازية والتجسيم
والتشبيه وغيرها من وسائل بناء الصورة الشعرية لرأينا ألواناً أخرى من التجديد
عند هؤلاء الشعراء قد يبدو إيقاعها العام وثيق الصلة بإيقاع الشعر القديم، لكنها
حافلة برموز ودلالات نفسية جديدة واستقصاء متمهل لخلجات الوجدان
ومضات الفكر يحقق في النهاية جسيماً للصورة وإن لم يعتمد على جديد من
المجاز والتشبيه . وذلك كما يفعل المازني ، متمنياً تلك الأمنيات العذرية القديمة
في المهروب من شرور الحياة والناس إلى كنف الطبيعة . لكن الطبيعة عند المازني
طبيعة جياشة صاحبة تماثل صخب نفسه وجيشانها . ويتخذ المازني من "الغار"
معادلاً للوجدان الرومانسي في وحشته واحتدامه معاً مكرراً إياه في أكثر من
قصيدة رابطاً بينه وبين عناصر أخرى مماثلة من الطبيعة كالبحر والرياح والليل^(١).
ومن ذلك ^(٢) :

يا ليت لي والأمان إن تكن خدعاً لكنهن على الأشجان أعوان
غاراً على جبل تجري الرياح به حيرى يزافرها جيران لهفان
والبحر مصطفق الأمواج تحسبه يهيجه طرب مثلي وأشجان

(١) السابق ، ص ١٨٦ .

(٢) الديوان ، ص ١٥ .

إذا تلقّت في حضرائه اعتجّلت
 خل القصور لخالي الذّرع يسكنها
 حسبي إذا استوحشت نفسي لبعدكم
 لا كالرياح سمير حين ثورتها
 تُفضي إليك بنجواها زمازمها
 إذا الفتى كان ذا شجو يميد به
 فنعّم مسكنه غارٌ له أبدا
 ونعم أقرانه بحر له زجلٌ
 وما أبالي ، وقد أصبحت مطرّحا
 خلّ الرياح تناجيني وتعزف لي
 إن يستخفّ بما ألقى أخو عنف
 تُسليك منه وإن أشجتك روعته
 والبحر للنفس مرآة ترى صوراً
 يا حبذا الغار والأرواح نائحة
 ومرحباً بهموم لا ارتحال لها

آذيه فيسري منه إعلان
 وخير ما سكن المعمود غيران
 بالبحر أنس وبالأرواح حيران
 إذ ما لأسرارها في الصدر إحنان
 ثمّ الصباح بما يطويه إدجان
 معذباً بالمنى من معشر خانوا
 من السحاب قلادات وتيجان
 وساقيات لها سجع وإرنان
 إذا خلّت لي من الإنسان أوطان
 فللرياح ، كما للناس ألحان
 لا رفق فيه ، فإنّ البحر حنّان
 وقد تسرى في الأشجان أشجان
 منها بها ولعجم الموج تبيان
 والبحر مصطخب والليل كخيّان
 وجوّن ليل له كالمهمّ إيطان

ويعلق عبد القادر القط على هذه الأبيات قائلاً :

(ومن خلال هذه الأمانى الرومانسية قد يتنقل الشاعر من أمنية إلى أمنية
 فينتهي إلى صورة كلّية للموقف الرومانسي من الحب والطبيعة ، ويخفّ الإيقاع
 الجهير القديم وترقّ الألفاظ وتغدو أكثر حداثة وأصلح للتعبير عن طبيعة التجربة ،
 وإن ظلت الصور على "بساطتها" وخلوها من التجسيم والتركيب المعهودين في
 كثير من الصور الرومانسية) (١) .

(١) الاتجاه الوجداني ، ص ١٨٨ .

ومن ذلك قول المازني أيضاً (١) .

يا ليت حتى وردة	تروق حسناً من نظـر
يؤمض فيها ظلّها	مبتسماً إلى الغـدر
تفأوح الغيث كما	فأوح شعري من سحر
ابكي إذا ألوت بها	هـوج الرياح والمطر
أبكي واستبكي لها	معزل عن البشر
أو ليتني حمامة	أصدح في ضوء القمر
حتى إذا عاد الربيع	واكتس الروض جـبر
غنيتيها مؤملاً	مرحّباً بين الشجر
أو ليتني لأولـوة	الطلّ عليها في السحر
أنم فيـها ليلتي	بطيب ذاك المختبر
حتى إذا الصبح جلا	الظلام عنا وحسـر
ركبت من الرياح	أرجو كـرة لما غير

وفي معرض الحديث عن تحديد هؤلاء الشعراء يربط بعض الدارسين بين شعرهم في الطبيعة والنفـس والحب والحياة، وأشعار الرومانسيين الإنجليز من أمثال وردزورث وكيـتس وشيلي (٢) .

ويعلق عبد القادر القط على التفات هؤلاء الدارسين إلى التشابه في المعلنـي قائلاً : (والحق أن أغلب من يتصدون لهذه المقارنة يلتفتون إلى "موضوعات" الشعر و"معانيه" أكثر من التفاتهم إلى صورته الفنية أو "شكله" فيرون بالضرورة وجوه شبه بين هذا الشعر أو ذاك . ذلك لأننا لو رددنا الشعر إلى معان مجردة من

(١) الديوان ، ص ٤١ .

(٢) الأدب العربي المعاصر ف يـمصر ، ص ١٣٤ ، ١٤١ .

صورتها الفنية لكان من الحتم أن يتشابه كثير من الشعراء في أغلب الشعوب والعصور . فالنفس الإنسانية ، جوهرها ، هي في كل الأزمان وعند كل الأجناس ، والعواطف الإنسانية الكبرى مشتركة بين الناس جميعاً ، وإن اختلفت في هدوئها وحدتها أو ثباتها وتقلبها . والفقد الذي كان يجده الشاعر العرب القديم حين يقف بالأطلال أو يتابع ببصره وخياله ركب الأحبة الراحلين هو الفقد نفسه الذي يعانيه الشاعر الحديث لأسباب لا تمت بصلة إلى الأطلال أو الأظعان . وإنما يكون الحكم على صور الشعر وأخيلته ومعجمه وإيقاعه ، وهي مقومات تختلف من عصر إلى عصر ومن شعب إلى شعب ومن مذهب أدبي إلى آخر (١) .

ويورد عبد القادر القط مقارنة وردزورث قائلاً : (وحسبنا أن ننظر في بعض نماذج من شعر هؤلاء الشباب رأى فيها بعض الدارسين تأثراً واضحاً بشعر المدرسة الرومانسية الإنجليز ، لنرى أن هؤلاء الدارسين قد التفتوا في المقام الأول إلى "الموضوع" وبعض "المعاني" المجردة ، ولم يلقوا بالاً إلى ما بين الشعرين من خلاف في الشكل والصورة . فقد رأى أحد هؤلاء الدارسين مثلاً أن العقاد "حين يكون حزيناً يضيف على الطبيعة حزنه وسأمته ؛ ومن هنا لا ينسيه جمال الربيع ما هو فيه من هم وحزن" . ثم أورد أبياتاً للعقاد معلقاً عليها بقوله "والناظر في هذه الصور الحزينة لطبيعة إبان الربيع لا يستطيع أن يدفع عن خياله تصوير وردزورث لها في قصيدته "أغنية للخلود" (٢) .

وأبيات العقاد في قصيدة قصيرة في ديوانه الأول بعنوان "الربيع الحزين" يقول فيها :

(١) الاتجاه الوجداني ، ص ١٩٢ .

(٢) عبد الحمي دياب ، شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث . دار النهضة العربية ١٩٦٩ م .

عبق الربيعُ بناجم وبياسق أهلاً ، ولا أهلاً بذاك العابق
 قد كنت آنسُ بالربيع إذا أتى أنس المقيم بالحبيب الطارق
 ويمازج الزهر البهيج خواطري وتنافح العطر الأريج خلأثقي
 وتكاد تنسيني صوادحُ أيكه عزف القيان على الجماد الناطق
 فالآن لا شـدو الطيور برائع سمعي ، ولا روض الربيع بشائقي
 وكأن نوار الحقائق طاقـة نثرت على قبر السرور الزاهق
 وأرى الندى دمعاً ، وكنت إخاله درأً يـنـاط بزهره المتعانق
 ويثير شجوي من عليل نسيمه سقم أراه اليوم غير مفارقي

والخلاف واضح ، في الموقف والصورة الفنية ، بين هذه المقطوعة
 والأبيات التي أوردها الدارس من قصيدة وردزورث الطويلة المعروفة، وفيها
 يقول:

رُبَّ زمان بدا لي في المرج والأيكة والغدير
 والأرض ، وكل شيء مألوف ..
 كأنما قد ارتدت جميعاً ثوباً من نور سماوي ..
 من بهاء الحلم ونضارته !
 لكنها الآن ، لم تعد كما كانت حينذاك ..
 ومهما أدُرُّ هنا أو هناك ، بالليل أو بالنهار
 فلا شيء مما رأيته أستطيع الآن أن أراه
 قوس الغمام يأتي ويروح
 والوردة ، ما أبدعها !
 والقمر بتطلع في سرور ، وقد خلت من حوله السماء
 والمياه ، في ليلة وضاءة بالنجوم ، جميلة رائعة

وشعاع الشمس ميلاد مجيد
 غير أني أعلم ، أينما ذهبت
 أن الأرض قد غاب عنها ألقها !
 "والآن ، والطيور تغني أغنية ملؤها البهجة ،
 والحمامان تتواثب كأنما تتواثب على صوت دُفٍّ
 خطر لي أنا وحدي خاطر حزين
 لكن صوتاً جاء لوقته رَوَّح عني ذلك الخاطر
 فأنا الآن قوي مرة أخرى
 الجنادل تنفخ بأبواقها في المنحدر
 فلن يعدو حزني مرة أخرى على جمال الربيع ..."
 أسمع الأصوات تتزاحم في الجبال ،
 وإلي تأتي الريح من الحقول النائمة
 والأرض كلها مسرّة !
 البر والبحر قد استغرقا في البهجة
 وفي قلب مايو وجد كلُّ حي يومَ عطلته!
 أنت يا ابن الفرّح !
 سخّ حولي ، دعني أستمع إلى صياحك
 أيها الراعي الصبي السعيد
 أيتها المخلوقات المباركة
 لقد سمعتُ نداء بعضكم إلى بعض
 وإني لأرى السموات تضحك معكم ، في فرحتكم
 قلبي في عيدكم ، ورأسي يعلوه الإكليل
 وبنعمائكم الكاملة أحس بتمامها أحس

ما أشقى اليوم إن تجهمت والأرض تزينُ
 في هذا الصباح الجميل من أصبحها مايو
 والأطفال يقطفون من كل ناحية
 في آلاف الوديان الشاسعة
 أزهاراً نضرة
 والشمس تشع بالدفء
 ويطفر الوليد في حضن أمه
 كل ذلك أسمع ! ببهجة أسمعه !
 بيد أن هناك شجرة ، واحدة من بين أشجار كثيرة
 حقلاً بعينه ، كنت قد رأيته
 كلاهما يتحدث عن شيء ولّى
 و"زهرة الذكرى" أما قدمي
 تعيد رواية القصة ذاتها
 أين ولّى ألقى الأحلام !
 أين تراه الآن ؟ البهاء والحلم ؟

أما من حيث الموقف في القصيدتين ، فإن العقاد يتحدث عن حالة نفسية ثابتة
 يقف فيها الماضي والحاضر على طرفي نقيض ، بادئاً برفض الربيع رفضاً حاسماً
 مشيراً إلى ماضيه السعيد معه إشارات مبسرة ، مؤكداً في نهاية المقطوعة
 موقفه الذي بدأت به ، لذا ليس في المقطوعة أية مراوحة بين لحظات مختلفة وإن
 لم تكن غير متناقضة ، أو تداخل بين أخرى متماثلة في الجوهر وإن اختلفت في
 المظهر ، كما يحدث حين يتحدث الشاعر عن أحاسيس مركبة غير محددة المعالم.
 أما وردزورث فيصور شعوره بالفقد الرومانسي من خلال "لحظات" نفسية
 متعاقبة متداخلة تتراوح بين الحزن والفرح والماضي والحاضر والطبيعة والنفس،

منتھياً ، بعد غمرة السرور والنشوة بجمال الطبيعة وبمجتها، بالعودة إلى ذلك
الفقد الرومانسي الأبدي غير المحدود أو المبرّر : "غير أني أعلم أينما ذهبـت أن
الأرض قد غاب عنها ألّـقها .. أين ولّ ألق الأحلام؟ أين تـراه الآن ؟ البهاء
والحلم" .

ولقد كان لموقف العقاد الحاسم ومقابلته الكاملة بين الماضي والحاضر أثره
في السمات الفنية لأبياته ، إذ تبدو الصور فيها مركزة مختصرة ليس فيها من
"الجزئيات" الصغيرة ما يمكن أن توحى به اللحظات المتعاقبة المتداخلة، ويعتمد
الشاعر فيها على التماثل في بناء العبارة وإيقاعها بين أشطار القصيدة المتداخلة ،
ويعتمد الشاعر فيها على التماثل في بناء العبارة وإيقاعها بين أشطار القصيدة،
كذلك الذي بين قوله "وئـما زج الزهر البهيج خواطري" وقوله "وئـنا فـح العطر
الأريج خلّـاقي" وبين قوله "فالآن لا شـدو الطيور برائع سمعي" وقوله "ولا روض
الربيع بشائقي" . ويؤكد الشاعر تماثل الإيقاع بين الشطرين بالمجانسة بين البهيج
والأريج وبين الزهر والعطر. ونراه يعتمد في رسم المفارقة بين شطري أحد أبياته
على المألوف في الشعر العربي من تشبيه الندى بالمدع أحياناً ، وبالذرّ أحياناً
أخرى، وذلك في قوله :

وأرى الندى دمعاً، وكنت إخاله درّاً يـناط بزهره المتعانق

أما بيته الأخير :

ويثير شجوي من عليل نسيمه سَقَمَ أراه اليوم غير مفارقي

فقد انساق وراء الصنعة المألوفة في بعض الشعر العربي في عصوره المتأخرة
فلعب بقوله "عليل نسيمه" لينتهي إلى قوله "سقم" في الشطر الثاني ، مستخدماً

كلمة "عليل" بمنطوقها اللفظي وكأنها تدل حقاً على العلة لا على الصفاء والاعتدال . ولا شك أن "القيان" في قوله :

وتكاد تنسيني صواح أيكه عزف القيام على الجماد الناطق

من وحي الشعر العربي القديم ولا تتفق مع دعوته إلى معجم عصري . أما وردزورث فقد كان لتداخل اللحظات النفسية لديه أثره الواضح في فنه ، فرسم مشاعره الداخلية ومظاهر الطبيعة الخارجية ، صُوراً متعاقبة في خطوط صغيرة دالة ، ممثلاً للروح الرومانسية المعروفة في الاندماج الكلّي في الطبيعة .

وليس من الميسور هنا أن تقارن بين أبيات العقاد وأبيات وردزورث في نصها الإنجليزي ، وليس قصدنا المفاضلة بين الشاعرين ، لكننا نستطيع أن نلمس ما ذكرناه من غلبة روح القديم ، والريادة عند هؤلاء الشعراء ، مهما يكن تأثيرهم بروافد من الشعر الأوروبي (١) .

ويعرض عبد القادر القط مقارنة أخرى قائلاً :

(ويقارن الدارس مرة أخرى بين أبيات للعقاد وأخرى للشاعر الإنجليزي

شيلي (٢) فيقول :

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

تصويره لها من الشعر الإنجليزي ، فهو يقول :

إلى أي ركن فيك يلجأ هارب	وفي أي ظل من ظلالك يحتمي
تسدّين أرجاء السماء بحاصب	من النار موار العجاجة مظلم
تؤور كأفواج الدخان تطلعت	إلى علو من قاصي قرار جهنم
إذا ما رآها الوحش ولّى ، كأنها	من النقع تُجلى عن خميس عرمم
يلوذ ببطن الأرض ، والأرض جمرة	خياشيمه م القيظ يبضض بالدم

(١) السابق : ص ١٩٦ .

(٢) عبد الحي دياب : ص ٩٠ .

وهو في تصويره هذا يتفق مع شيلي في طبيعته التي يتضح لنا من خلال قصيدته "أغنية إلى رياح الغرب" :

أنت يا من على مجراها في منحدر السماء الصاخب
تساقطُ السحب الطليقة كما تساقط أوراق الأرض الذابلة
من فوق أغصان السماء والمحيط المتشابكة ، رُسلًا للأمطار والبروق وعلى
السطح الأزرق من بحرك الهوائي ، كأنها الشعر المتألق فوق .
راقصة باخوس ، تنتشر غدائر العاصفة المقبلة ، من حواشي الأفق القائمة
إلى سمت السماء ..

ولا ينكر أحد أن هؤلاء الشعراء قد أفادوا من قراءاتهم في الأدب الغربي عامة والإنجليزي بوجه خاص ، لكننا لا يمكن أن نعقد وجوه شبه بين أشعارهم وأشعار الرومانسيين من الإنجليز لأدنى ملاسة من تماثل ظاهري قد يُخفي وراءه تناقضاً في الموقف والنظرة والصورة الشعرية الكلية للتجربة. ولا ينبغي في مجال المقارنة أن نغفل عن الاختلاف الواضح في المعجم الشعري والتصوير المجازي وبناء القصيدة الفني والنفسي . والحق أن هؤلاء الشعراء — وهم في بداية الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث — ما كان يمكن أن يجاروا الرومانسية الأوروبية المكتملة في موقفها من الطبيعة والحياة في تعبيرها الفني عن التجربة الشعرية . لذلك كانت تتحول التجربة الرومانسية الأوروبية لديهم — إذا تأثروا بها — إلى شيء مختلف تتمثل فيه طبيعة تلك "البدايات" وتوزعها بين القديم والجديد ، وتلمسها لصورة هذا الجديد ، فتصبح في النهاية "تجربة عربية وجدانية" إن صح هذا التعبير . وبرغم المغالاة الواضحة فيما أورد الدارس من نصوص كثيرة استشهد بها على تأثر هؤلاء الشعراء ببعض الشعر الإنجليزي

الرومانسي، تستحق القضية وقفة متأنية لبيان وجه الحق فيها ، إذ يعكس هذا الرأي تسليماً عاماً بين الدارسين في هذا المجال .

ويعلق عبد القادر القط على هذه المقارنات :

(وهكذا استحال ما كان يمكن أن يكون تجربة رومانسية إلى تجربة "وجدانية عربية" كما ذكرنا ، قوامها التراث أولاً ثم الإحساس العربي بعد ذلك، مما يبعد بينها وبين التجربة الرومانسية الكاملة عند شيلي برغم التشابه الظاهري بين ما يشعر به كلاهما من رهبة أما الطبيعة . فالوجدان عند شيلي هو المنطلق الأول للتجربة ومنه تفد إلى خيال الشاعر صوره ومعجمه متنقلة بين الأجواء النفسية المختلفة مختلطة بالأساطير المألوفة عند الرومانسيين الأوروبيين ، كعربة الريح وراقصة باخوس والبحر المستغرق في أحلامه الصيفية . وينتهي الشعور الحاد والخيال الجامح بالشاعر إلى كثير من التجسيم والصور المركبة المبتكرة التي تنبثق من ذات الشاعر غير معتمدة على المحاكاة والتقليد)^(١) .

(١) السابق : ص ٢٠٣ .

٢- في الأوزان والقوافي :

نتيجة لهذه الدراسات ظهر ما يسمى "بالشعر المرسل" ويتمثل في الإبقاء على الوزن ووحدته في القصيدة والتخلص من نظام القافية الموحدة، لما يرى فيها من تقييد للشاعر ، ووقوف في سبيل تأدية المعاني والأخيلة والعواطف والأفكار ، وذهب العقاد إلى أن أول من نظم في الشعر المرسل هو توفيق البكري قائلاً (والذي نذكره على التحقيق أن الابتداء بالشعر المرسل في العصر الحديث محصور في ثلاثة من الشعراء لا يعدوهم إلى آخر ، وهم السيد توفيق البكري ، وجميل صدقي الزهاوي ، وعبد الرحمن شكري. ولكني لا أذكر على التحقيق من منهم البادئ الأول قبل زميله. ولعلي لا أخالف الحقيقة إن أرجح أن البادئ الأول منهم هو السيد توفيق البكري في قصيدته "ذات القاوي" ثم تلاه الزهاوي في قصيدة نشرت بالمؤيد، فبعد الرحمن شكري في قصائد شتى نشرت بالجريدة وجمعت بعد ذلك في دواوينه .

وقد أعربت عن هذا الرأي في مقدمتي للجزء الثاني من ديوان المازني فقلت: "رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثلاً من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثلاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة، ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور ومن وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها، ولكننا نعهده بمثابة تمهيد المكان لاستقبال المذهب الجديد، إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرغ والنماء إلا هذا الحائل، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل، ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي لاسيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس

والآذان، فتألفها بعد حين وتجترئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة^(١).

ثم يدلل على وجود هذه القافية عند العرب قديماً قائلاً :
وما كانت العرب تنكر القافية المرسله كما نتوهم، فقد كان شعراؤهم يتساهلون في التزام القافية كما في قول الشاعر :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يدي إن الكفاء قليل
رأى من رفيقه جفاء وغلظة إذا قام يتتاع القلوص ذميم
فقال أقلا واتركا الرحل إني بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشري رحله قال قائل لمن جمل ربحو المالا طنجيب^(٢)

ثم يتحدث عن عدم شيوع الشعر المرسل قائلاً :
و كنت أحسب يوم كتبت هذه المقدمة أن المهلة لا تطول إلا ريثما تنتشر القصائد المرسله في الصحف والدواوين حق تسوغ في الآذان كما تسوغ القصائد المقفاة ، وإنها مهلة سنوات عشر أو عشرين سنة على الأكثر ثم نستغني عنا لقافية حيث نريد الاستغناء عنها في الملاحم والمطولات أو في المعاني الروحية التي لا تتوقف على الإيقاع .

ولكني أراي اليوم وقد انقضت ثلاثون سنة على كتابة تلك المقدمة ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السماع، ويفقدني لذة القراءة الشعرية والقراءة النثرية على السواء ؛ لأن القصيدة المرسله عندي لا تطربنا بالموسيقية الشعرية ولا تطربنا بالبلاغة المنثورة التي نتابعها ونحن ساهون عن القافية غير مترقبين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة.

(١) العقاد — يسألونك ، ط ٣ ، دار الكتاب العربي بيروت ، ص ٨٦ ، ٨٨ .

(٢) السابق : ص ٨٨ .

والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرير (١) .

وفي تعليقه على الشواهد التي استدل بها يقول : (فالأبيات الأربعة التي أتينا بها آنفاً قد اختلف فيها حرف الراوي بين اللام والميم والراء والباء ، ولكن الحركة لم تختلف بين جميع الأبيات، بل لزمّت الضم فيها جميعاً وهي حركة تشبه الحرف في الأذن ، وإن لم تشبهه في أحكام العروضيين والنحاة) (٢) . ثم يبين جمال القافية قائلاً : فالقافية تطرب حين تأتي في مكانها المتوقع . وإهمال القافية يصدم السمع بخلاف ما ينتظر حين يفاجأ بالنعمة التي تشذ عن النعمة السابقة .

والمرتبة التي تتوسط بينهما هي التي تطرب ولا تصدم ، بل تلاقي السمع بين بين ، لا إلى التشوق ولا إلى النفور .

فانتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان .

وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذي أطرده عليه ويلوي به لياً يقبضه ويؤذيه .

إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التي تتطلبها الآذان في مواقعها ، ولو بعد فجوة انقطاع .

ويعرف د. أبو الأنوار الشعر المرسل بقوله : (أطلقت التسمية بالشعر المرسل على ذلك الشعر الذي افتقد القافية .. وبعد شيوع هذا النوع من الشعر

(١) نفسه : ص ٨٨—٨٩ .

(٢) السابق : ص ٨٩ .

في إيطاليا في القرن السادس عشر ، وصل إلى تطوره الكامل في الأدب الإنجليزي.

والمهارة في استخدام الشعر المرسل تكمن في تنويع النبر والوقف أو الوقفات خلال السطر، وفيا لجرس الموسيقى الناتج عن تقسيم السطور إلى فقرات.

وأول من أدخل هذا النوع من الشعر إلى الإنجليزية هو "هنري هوارد" وليس غير شكسبير من جعل السطر في البيت "وتكنيك" الشعر المرسل أداة لنقل أعظم شعر درامي إنجليزي، ففي مسرحياته المبكرة مثل "روميو وجوليت" — وغيرها — استخدم شكسبير النثر كما استخدم المزدوج المقفى ثماني المقاطع، وبعد موت "مارلو" استخدم شكسبير الشعر المرسل معتمداً — كما قلل رورت برجز — على النبر أكثر منه على الطول المقطعي أو الكم المقطعي، ويعد موت شكسبير سقط الشعر المرسل من مكانه العالي .

ويتلو نظم شكسبير الرسل نظم "ملتون" فقد استخدمه في ثلاث من القصائد الملحمية العظيمة منها "الفردوس المفقود" كما استخدمه شكسبير في "درامياته" (١).

ثم يتحدث أوب الأنوار عن جوهر الشعر المرسل قائلاً هو : (التحرر من القافية والاتجاه إلى إثراء الموسيقى الداخلية من تنويع النبر، والوقف أو الوقفات الناتجة عن تقسيم البيت والقصيد إلى فقرات .. باعتبار أن القافية ليست لاحقة ضرورية أو زخرفاً حقيقياً للقصيد أو النظم الجيد، وعلى نحو خاص في الأعمال الطويلة، إذ القافية في رتابتها ليست إلا ضرورة بدائية للإنسان، أو على حد تعبير ملتون: ليست إلا اختراعاً من عصر بربري) (٢).

(١) الحوار الأدبي حول الشعر : ص ٤٩٠ .

(٢) السابق : ص ٤٩١ .

ويشير إلى اختلاط المزدوج المقفى بالشعر المرسل قائلاً : (وفي بداية القرن العشرين تقدم عدد من الشعراء للنظم على طريقة الشعر المرسل ذكر منهم الأستاذ العقاد ثلاثة هم : السيد محمد توفيق البكري في قصيدته "ذات القوافي" ثم الزهاوي، ثم عبدالرحمن شكري .

ويلاحظ أن قصيدة البكري من المزدوج ، وقد عدها الأستاذ العقاد من بواكير الشعر المرسل في بدايات هذا القرن ، وتابعه في ذلك الدكتور شوقي ضيف (١) .

والسبب في التوسع في عد المزدوج من المرسل في بدايات هذا القرن راجع — فيما يبدو لي — إلى أن الشعر كان يحفل بالقصيدة الموحدة القافية ومن هنا اعتبر دعاة التجديد — والمؤرخون بعدهم — أن محاولات إحياء الأنماط العربية المتحررة كالמושحات ، أو المزدوج تعد بحق محاولة للتجديد؛ لأنها شجبت وخروج على الإيمان بوجوب أو ضرورة الوقوف عند وحدة القافية ورتابتها، ومن ناحية أخرى فإن فكرة الشعر المرسل في الأدب الأوروبي قد اعتبرت المزدوج قريباً من المرسل ، وبعبارة أخرى حدث خلط بين إطلاق القافية إطلاقاً تاماً وإطلاقها إطلاقاً مفيداً ، وقد جمع شكسبير — مثلاً — في مسرحية روميو وجوليت بين المزدوج والمرسل (٢) .

ويشير أبو الأنوار إلى تفريق العقاد بين المرسل والمزدوج قائلاً : (والعقاد نفسه قد عمد عمداً إلى التفريق بين المرسل والمزدوج، ولكنه في الوقت نفسه اعتبر المزدوج نوعاً من التحرر الذي يدعو ظهوره إلى الغبطة والتفاؤل في أوليات هذا القرن، وقد نص على ذلك كله في مقدمته لديوان المازني حيث قال : (ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثلاً من القوافي المرسلة والمزدوجة

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر ، ص ٨٧ .

(٢) السابق ، ص ٤٩٢ .

والمتقابلة، وهم يقرءون اليوم في ديوان المازني مثلاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة، ولا نقل إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي، وتنقيحها ولكننا نعهده بمثابة تقيؤ المكان للمذهب الجديد^(١) .

والعقاد يفرق صراحة بين المرسل والمزدوج ولكنه يعد المزدوج خطوة في سبيل التحرر .

ويتضح أن إطلاق المرسل على المزدوج أحياناً جاء من باب التوسع إذ يجمعهما معاً مبدأ الإطلاق من رتبة القافية .

(١) السابق : ص ٤٩٣ ، وانظر يسألونك : ص ٨٨ .

٣- قضية الشعر المرسل :

والمحددین الأوائل هم الثالث العظيم : العقاد وشكري، والمازني، والحق أنه عندما ظهرت الدعوة الجديدة الظافرة تطرح الفهم الجديد للشعر، واكتبتها في أولى مراحلها الدعوة إلى التحرر من القافية، فقدم عبدالرحمن شكري في ديوانه الأول "ضوء الفجر" قصيدته "كلمات العواطف" ثم أتبعها بغيرها في ديوانه الثاني "لآلئ الأفكار" سنة ١٩١٣هـ .

والعقاد يدعو بقوة إلى التحرر من القيود الصناعية في شعرنا العربي قائلاً: "إن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفس لأغراض شاعر تفتحت مغالقة نفسه وقرأ الشعر الغربي فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر" (١) .

(ويواصل العقاد تأييده ، ودعمه لعلم شكري — كما سبق — فيشيد بشيوع القافية المرسل والمزدوجة والمتقابلة ويرى أن هذا ليس هو غاية حركة التجديد، ولكنه خطوة هامة على الطريق ثم يقول : (وليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها) (٢) .

ويلعل العقاد انصراف العرب عن التوسع في هذا اللون قائلاً : (كانوا على حالة من البداوة والفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائي بالظهور والانتشار) (٣) .
ويعلق أبو الأنوار على ذلك قائلاً : (ويبدو أن كثافة الموسيقى في الشعر العربي التي ولع بها كل من تقدم إلى ميدان الشعر — إلى الحد الذي أصبح معه

(١) مطالعات في الكتب والحياة : ص ٢٧٩ .

(٢) الساب ص ٢٧٩ .

(٣) الحوار الأدبي حول الشعر ، ص ٤٩٤ .

مقياس الشعر والشاعرية عند كثيرين هو مدى القدرة والبراعة في صوغ الأوزان — جعل العقاد يضيق ويتطلع إلى المعنى الحقيقي للشعر^(١) .

ويؤكد العقاد على ضرورة الاهتمام بالشعر وحقيقته كما يراها أكثر من موسيقاه ، فيقول : (نعتقد أنه لا بد من أن ينقسم الشعر على التدرج إلى أقسام يكون الشعر في بعضها أكثر من الموسيقى)^(٢) .

وهو في ذلك لا يتنكر للموسيقى في الشعر ، ولكنه يريد (أن يكون نصيب الشعر المحض في غير شعر الغناء أكبر من نصيب النغم، وأن نبقي أثر دقة الرجل — ونعني به القافية في الشعر الذي كانوا يدقون الأرض بأرجلهم عند إنشاده أي شعر النزوات النفسية والعواطف المتهاجة)^(٣) .

ويعلق على ذلك أبو الأنوار قائلاً : (والعقاد نفسه قد باشر نظم القصائد المرسلة ، ولكنه طواها ولم ينشرها لأنه لم يطق تلاوتها وكان العقاد ينتظر رواج هذا النوع من النظم حتى تألفه الأذن العربية والذوق العربي ، وكان يتوقع أن يتم له النجاح في مدى عشر سنوات أو عشرين على الأكثر ، ولكن الأيام طالت ، ولم تألفه الأذن العربية كما كان الظن أول الأمر ، ويعلل العقاد لذلك بأن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء .

وقد رأى العقاد بعد التجربة والمعرفة أن الاتجاه إلى تأصيل فكرة الشعر المرسل اتجاه خاطئ ؛ لأن السنين التي أربت على الثلاثين في تبني فكرته وتجربته قد مضت بغير طائل في نجاحه، وقد أسفرت التجربة عن معرفة الطريق القويم في الشعر العربي وهو التوسط الذي يكون في الازدواج والتسميط وما إليها .. لأن هذه الأنماط "سائغة وافية بالغرض الذي نقصد إليه من التفكير في الشعر المرسل؛

(١) السابق : ص ٢٨٠ .

(٢) مطالعات : ص ٢٨٠ .

(٣) نفسه : ص ٢١٨ .

لأنها تحفظ الموسيقى ، وتعين الشاعر عل توسيع المعنى والانتقال بالموضوع حيث يشاء؛ ومن ثم يصح أن يقال إن مشكلة القافية في الشعر العربي قد حلت على الوجه الأمثل ولم تبق لنا من حاجة إلى إطلاقها بعد هذا الإطلاق الذي جربناه وألفناه^(١) .

ويلفت نظر من يطالع مجلة السفور البحث القيم الذي قدمه الناقد "محمد فريد" في مقالات متلاحقة^(٢) .

(وفي مقاله الأول "الشعر أوزانه وقوافيه" تكلم عن معنى الشعر ثم أرجع تأثيره إلى أمرين هما : وضوح الصورة وقوتها وجمال القلب ، ويعني بالقلب الوزن والقافية وكل ما يرتبط بها من قيود .

ويرى — وهو قول حق — أن الأوزان صورة للاهتزاز الداخلي بنفس الشاعر أو هي قوالب موسيقية توقع عليها المعاني الشعرية .. وإذن فهناك ارتباط بين المعنى المعين والوزن المعين .

أما القافية فإنه لا ينكر أن رنة تكرارها له وقع وحسن ولها تأثيرها في السامع في كثير من الأحيان .. ولكن التقيد المطلق بها لا معنى له، لاسيما إذا طالت القصيدة؛ لأن التقيد حينئذ يصير إلا يقيد الشاعر، ويؤدي هذا العُلّ إلى أن يحوّر الشاعر في هذا المعنى أو ذاك، وحينئذ تكون القافية أداة لإفساد الشعر .

ويلفت النظر إلى أن الشعر العربي فك عن نفسه بعد القافية واتجه إلى الموشحات والمزدوجات والرباعيات والخمسات وغيرها، لكن القافية ما زالت مقدسة، فلم يوفق شاعر عربي إلى ابتداع طريقة مثلى نستطيع بها التخلص من سطوة القافية، وإرسال الشعر كما يفعل الغربيون، ويقرر ما هو واقع بالفعل من

(١) الحوار الأدبي ، حول الشعر ص ٤٩٥ .

(٢) مجلة السفور . ابتداء من ١٩١٨/٩/٢٦ هـ ص ٣ إلى ١٩١٨/٣/٢٤ هـ .

أن الأذن العربية ما زالت تنفر من الشعر المرسل ، ويرى أن النجاح فيه متوقف على شرائط معينة^(١) .

ويبحث عن الشرائط مشيراً إلى أنه: (لدى الشاعر طريقان يستطيع أن يجد فيهما عوضاً عن القافية، وهما : المعنى والأسلوب من جهة، والوزن من جهة أخرى.

أما من جهة المعنى : فلا يصح أن يوضع في الشعر المرسل كل معنى، وإنما يوضع فيه من المعاني الشعرية "المعنى القوي الذي تملؤه العبر، أو تثور فيه العواطف، أو تتردد فيه الأنفاس القلقة، فيمكن أن يكون موضوع الشعر المرسل حباً مضطرباً، أو حماسة متقدة، أو يأساً أو أملاً، ولا يمكن أن يكون موضعه وصف الفضائل في رجل سواء أكان ذلك في رثاء أم في مدح، ولا أن يكون حباً هادئاً، ولا فلسفة ساكنة، وليس لذلك سر خفي، وإنما سببه أن الهدوء لا يشغل ذهن السامع حتى يلهيه عن انتظار القافية، وبذلك تكون مخالفة المألوفة غير حسنة الوقع)^(٢) .

ثم يتحدث عن وجهة نظر الناقد في الطريق الثاني وهو الوزن قائلاً :
(أما من جهة الوزن : فهو يرى أن الشعر المرسل يجب أن تكون وحدته الشطر لا البيت : لأن أساس الوحدة الشعرية أصلاً الشطر لا البيت، وإنما جعل العرب شعرهم على شطرين فراراً من مشقة القافية، التي تتضاعف لو اعتمد الشاعر على الشطر الواحد ، وحدة لقصيدته، وبما أن ضرورة القافية سقطت على الشعر المرسل فلا معنى للتمسك بنظام البيت في الشطرين)^(٣) .

(١) السابق : ص ٤٩٧ .

(٢) السابق : ص ٤٩٧ انظر السطور ١٩١٨/٩/٢٦ هـ .

(٣) السابق ، ص ٤٩٧ .

وفي حديثه عن الأوزان الشعرية يرى : (أن الأوزان الشعرية ليست كلها لائقة للشعر المرسل ؛ لأن موضوعه كما سبق لا يناسب إلا العواطف الشائنة، وهذه المعاني لا تلبس الأوزان الناعمة المتكررة النبرات وإنما تليق لها الأوزان الوثابة، والأوزان التي تليق في رأي الناقد ثلاثة هي : الرمل، والسريع، والخفيف، ويمكن أن يضاف إليها المسرح "ولو أنه صعب على حد تعبيرة" ^(١) .

(١) السابق : ص ٤٩٨ ، وانظر السفور ١٠/١٠/١٩١٨ هـ ص ٣ .

خاتمة البحث

يهدف هذا البحث إلى تصحيح الحكم على الشعراء الذين ولوا وجوههم شطر التراث واستمدوا منه مصححين بذلك مسار الشعر والانتقال به من الضعف والركاكة إلى القوة والبيان مستشرفين عصوره الذهبية معارضة واحتذاءً .

لذلك حاولت الكشف عن محاولات التجديد التي قام بها هؤلاء الشعراء في الشعر الحديث سواء في معانيه وألفاظه أو خياله وأغراضه أو موسيقاه وفنونه، وقد توصلت إلى عدة نتائج :

١. إن هؤلاء الشعراء كانوا مجددين ومحافظين في آن واحد نظروا إلى

الآداب الأجنبية وأخذوا منها بحبشة وحذر كما اعتمدوا على التراث وذلك حفظاً لهذا التراث وهذه الأمة .

٢. جددوا في فنون الشعر فنجد المسرحية الشعرية عند أحمد شوقي والقصة الشعرية عند خليل مطران وربط الذات وانفعالاته بالطبيعة عند مطران أيضاً .

٣. أن هؤلاء الشعراء يدركون المسؤولية الملقاة على عاتقهم وهي حفظ التراث ولم يمنع هذا من إطلاعهم على الآداب الأجنبية والاستفادة منها فاطلع شوقي على شعر فيكتور هوجو ولاخوتين وترجم قصيدة البحيرة له أيضاً مستمداً منها القصص الشعري ولم يمنعهم ذلك من المحافظة على الذوق العربي الأصيل .

٤. أما الكتاب الثاني فيتحدث عنا لتيار الوافد وعماده الأدباء والشعراء والنقاد الذين تأثروا بهذه الثقافة الوافدة وحاولوا

تجديد الشعر على غرارها ومنهم العقاد، وشكري والمازني وروحي
الخالدي وغيرهم كثير ممن استشرفوا الشعر الأجنبي وحاولوا النظم
على غرارهِ ، وقد توصلت إلى عدة نتائج هي :

أ/ إن هؤلاء الشعراء الذين دعوا إلى التخلص من القافية رجعوا عن
رأيهم بعد نهاية الحرب العالمية الأولى بزهاء عشر سنوات
ويرون أن الشعر العربي لا يكون جميلاً بدون القافية لأن العربية لغة
قياسية رنانة .

ب/ إن إدماج الطبيعة في العواطف الذاتية لم يكن جديداً كل الجدة
بل إن لها آثاراً في الشعر التراثي .
ج / إن الفنون الأدبية الجديدة التي دعوا إلى النظم فيها نظم فيها
شعراء التيار التراثي وأجادوا فيها .

وهذه هي نتائج البحث الذي بذلت فيه ما أستطيع من جهد .

أسأل الله التوفيق وسداد الخطى ،،

المراجع

١. إبراهيم الحاي . حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي . مؤسسة الرسالة . ١٩٨٤ م .
٢. إحسان عباس . تاريخ النقد الأدبي عند العرب . ط دار الشروق عملن . ١٩٨٦ م .
٣. أحمد الشايب . الأسلوب . ط ٨ . مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٨ م .
٤. أحمد شوقي . الديوان . ط ١ . دار الكتاب العربي .
٥. أحمد شوقي . علي بك الكبير . دار مصر للطباعة .
٦. إسماعيل صبري . ديوان إسماعيل صبري . دار الباز للنشر والتوزيع . مكة المكرمة . دار إحياء التراث العربي . بيروت .
٧. أنوار الجندي . أضواء على الأدب العربي المعاصر . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٨ م .
٨. ابن معنوق . الديوان . ط ١ . طبع بيروت المطبعة الأهلية ١٨٨٥ م .
٩. البارودي . الديوان . تحقيق وشرح: علي الجارم . محمد شـفـيق . ط دار الكتب المصرية .
١٠. بدوي . طبانة . التيارات المعاصرة في النقد الأدبي . ط ٣ . دار المريخ .
١١. بكري شيخ أمين . مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني . دار العلم للملايين بيروت ط ٤ . ١٩٨٦ م .
١٢. تاريخ علم الأدب عن الإفرنج والعرب . ط . مطبعة الهلال . مصر . ١٩٠٤ م .

١٣. التيار التراثي في الشعر العربي الحديث. دار الفكر العربي. ١٩٨٢م. ط١. القاهرة.

١٤. جورجى زيدان. تاريخ آداب العرب. دار مكتبة الحياة.

١٥. حافظ إبراهيم. ديوان حافظ. دار العودة. بيروت.

١٦. حمزة فتح الله. المواهب الفتحية. المطبعة الأميرية مصر ١٩٠٨م.

١٧. خليل مطران. ديوان الخليل. دار مارون عبود.

١٨. خير الدين الزركلي. الأعلام. دار العلم للملايين.

١٩. داود سلوم. مقالات في تاريخ النقد العربي. وزارة الثقافة والإعلام. ١٩٨١م.

٢٠. دراسات تاريخية في النهضة العربية الحديثة. محمد بدیع شریف. زكي المحاسني. أحمد عزت عبد الكريم. وضع خطتها: محمد شفيق غربال. طبع جامعة الدول العربية.

٢١. الدسوقي. عمر. في الأدب الحديث جزأين. دار الفكر.

٢٢. الدسوقي عمر. محمود سامي البارودي. سلسلة نوابغ الفكر. دار المعارف.

٢٣. رأفت الشیخ. في تاريخ العرب الحديث. دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٩٢م.

٢٤. سعد دعبیس. التيار التراثي في الشعر العربي الحديث. ط١. دار الفكر العربي. القاهرة. ١٩٨٢م.

٢٥. شوقي ضيف. البارودي. دار المعارف.

٢٦. شوقي ضيف. شوقي شاعر العصر الحديث. دار المعارف.

٢٧. شوقي ضيف. دراسات في الشعر العربي المعاصر. دار المعارف.

٢٨. صابر عبد الدائم. التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث. مكتبة الخلفجي بالقاهرة ١٩٩٠م.

٢٩. عبد الحكيم . رضى . النقد الإحيائي وتحديد الشعر . دار الشايب للنشر . ١٩٩٣م .

٣٠. عبد الحميد جيدة . في قضايا النقد الأدبي . دار الشمال للطباعة والنشر . بيروت .

٣١. عبد الرحمن الجبرتي . تاريخ عجائب الآثار الجبرتي . دار الجيل . بيروت ١٩٧٣م .

٣٢. عبد الله العطاس . الشيخ حسين المرصفي . رسالة ماجستير . ١٤٠٦هـ — ١٤٠٧هـ .

٣٣. عبد المنعم كليحه + عبد الحكيم راضي . ١٩٩٧م . الجهاز المركزي للكتب الجامعية .

٣٤. عدنان حسين قاسم. الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر. ط١. المنشأة العربية للنشر والتوزيع . ١٩٨١م .

٣٥. العقاد . عباس محمود . شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . منشورات المكتبة العصرية . صيدا . لبنان .

٣٦. العقاد . عباس محمود . يسألونك . ط دار الكتاب العربي بيروت . ١٩٦٨م .

٣٧. العقاد . عباس محمود. مطالعات في الكتب والحياة. دار الكتاب العربي. بيروت.

٣٨. عمر الدسوقي. البارودي. ط١. سلسلة نوابع الفكر. دار المعارف .

٣٩. فوزي العطوي . خليل مطران شاعر الأقطار العربية . دار الفكر العربي . بيروت .

٤٠. قسطنطين الحمصي . منهل الورد في علم الانتقاد . مطبعة الأخبار . مصر .
٤١. القط . عبد القادر . الاتجاه الوجداني . دار النهضة العربية بيروت .
٤٢. الرافعي . مصطفى صادق . تاريخ آداب العرب . دار الكتاب العربي . بيروت .
٤٣. لوثرروب استوارد . حاضـر العالم الإسلامي . ط ٤ . دار الفكر للنشر والترجمة : عجاج نويهض ، مجلدين .
٤٤. المازني . عبد القادر إبراهيم . حصاد المهشيم . ط ٢ . المطبعة العصرية بمصر . ١٩٣٢م .
٤٥. محمد أبو الأنوار . الحوار الأدبي حول الشعر . ط ٢ . دار المعارف . ١٩٨٧م .
٤٦. محمد الكناني . الصراع بين القديم والجديد . ط ٢ . دار المعارف . القاهرة . ١٩٨٦م .
٤٧. محمد حسين حسين . الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر . دار الرسالة للنشر والتوزيع ١٩٩٢م .
٤٨. محمد مندور . الأدب ومذاهبه . دار النهضة مصر للطبع والنشر الفجالة . القاهرة .
٤٩. محمد مندور . النقد والنقاد المعاصرون . المطبوعات العربية .
٥٠. محمود فياض . مذكرات أدب حديث . مخطوط .
٥١. المرصفي . حسين . الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية . مطبعة المدارس الملكية . القاهرة .
٥٢. المرصفي . محمد نائل . تاريخ آداب العرب . المطبعة الحسينية ١٩٠٨م .
٥٣. مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني . دار العلم للملايين . بيروت ط ٤ . ١٩٨٦م .

٥٤. المقدسي . أنيس . الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث . دار العلم للملايين ١٩٩٨ م .

٥٥. المنفلوطي . مصطفى لطفى . مطبعة كرم بدمشق .

٥٦. هيروموس . الإلياذة . ترجمة : البستاني . دار المعرفة . بيروت . لبنان .

٥٧. يحيى الشامي . العقاد كاتباً وشاعراً . سلسلة أعلام الفكر العربي . دار الفكر العربي . بيروت .

فهرس الموضوعات

١	مقدمة
٤	تمهيد : الشعر في مصر بين مرحلتين
٥	١/ فترة التراجع في مصر وتدهور الشعر فيها
١٤	٢/ الصحوة الوطنية والنهضة الشعرية
١٨	أ / الرجوع إلى التراث
٢١	ب/ التطلع إلى الوافد
أ ٢٦	الباب الأول : التيار التراثي
أ ٢٧	توطئه : بدايات التيار
٢٦	الفصل الأول : مفاهيم نقدية
٢٧	١/ مفهوم الشعر
٢٩	٢/ رسالة الشعر
٣٨	٣/ الجانب العروضي
٤٣	٤/ ثقافة الشاعر
٤٧	٥/ اللفظ والمعنى
٥٧	٦/ الأغراض
٦٧	٧/ الخيال
٧٥	٨/ الإحساس والتأثر
٧٨	٩/ المعنى والخيال
٨٠	١٠/ عمل المخيلة

٨٢	الفصل الثاني : تأثيرات أدبية
٨٣	١ / في المعاني والألفاظ
٨٩	٢ / في الأغراض الشعرية
٩٥	٣ / شعر المقاومة والكفاح
١٠٠	٤ / استلهام التاريخ الإسلامي
١٠٤	٥ / استلهام التاريخ الفرعوني
١٠٧	٦ / الذاتية في الشعر

١٢١	الفصل الثالث : ألوان من التجديد الشعري
١٢٢	١ / موسيقى الشعر
١٣٠	٢ / القصة الشعرية
١٣٩	٣ / المسرحية الشعرية — مسرحية (علي بك الكبير) نموذج
١٣٩	أ / ظروف كتابة المسرحية
١٤٠	ب / مادة المسرحية
١٤٦	ج / البناء المسرحي
١٤٦	— الموضوع
١٤٨	— الشخصيات
١٥٧	— الحوار

١٦٨	الباب الثاني : التيار الوافد
١٦٩	توطئة : بدايات التيار
١٧٢	الفصل الأول : مفاهيم نقدية
١٧٣	١ / مفهوم الشعر
١٧٦	٢ / الألفاظ والمعاني
١٨٣	٣ / الأغراض

١٩٨	٤ / التوافق بين محور الشعر وأغراضه
٢٠٣	٥ / تناسب القوافي والمعاني
٢٠٩	الفصل الثاني : الحوار بين التيارين
٢١٠	توطئة
٢١١	١ / الشعر والتعبير عن الذات
٢٢٣	٢ / إدماج الطبيعة في التعبير عن الذات
٢٣٦	الفصل الثالث : أثر التيارين في الشعر
٢٣٧	١ / في مفهوم الشعر وأغراضه ومعانيه وأخيلته
٢٥١	٢ / في الأوزان والقوافي
٢٥٧	٣ / قضية الشعر المرسل
٢٦٢	خاتمة البحث
٢٦٤	المراجع
٢٦٩	الفهرس

In the name of God the most Gracious the most merciful

Thank to our God and peace be upon our Prophet Muhammad Bin Abdullah.

The most of the learner and the historicans know much about the factors of the art development both poetry and prose sides. But they differ on to give details and general factors, that some of them wrote a book with one factor like education or translation. Although the effect of art on these factors is not direct like art studies that deponed on (poetry and prose) by describe it, make balance or by studying all its characteristic and elements. It invitation to add a new arts according to the wish of the development.

From this side the study depend on the historical and analyzing method and it contain two sides :-

Firstly : heritage current, which contain these below subjects :

- a)The arts studies and its main factors.
- b)The effect of this study on the poetry.
- c)The new horizon in the heritagers poetry.

Secondly : The coming current:

- a)The axes which was seek by the study.
- b)The dialogue between who adopt this current and the adopter of the heritage current.
- c)The effect of these studies on the new poetry.

This study has many results but the most important is :

- 1-The heritage current poets and the renewers in the same time accepted the new model with care and awareness , so we find poeticalness play on Ahmed Shawgi poetry and the poeticalness story on Khalil Matiran poetry.
- 2-Those poets understand the responsibility of keeping the heritage that lay on them.
- 3-The coming current poets who propagated to be far away from the rhyme they had been changed their mind after the first World War.
- 4-The consolidation of the nature is not new but it has roots in the heritage.
- 5-The arts that they call to poetizing in it, the heritage current poets had already poetizing in it.