جامعة الأندلس

كلية الآداب والعلوم الانسانية

الأدب العربي الحديث

قسم اللغة العربية

آداب

المستوى/الرابع

مدرس المادة:

د/صالح النهاري

مع تحيات مركز خدمة الطالب بجامعة الأندلس

دراسات أدبية حديثة

بسم الله الرحمن الرحيم

٤

الأدب العربي

مدارسه وفنونه وقضاياه ونماذج منه

الأدب العربي الحديث

مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه

تأليف

د. محمد صالح الشنطي

الطبعة الرابعة

١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م

مزيدة ومنقحة

دار الأندلس للنشر والتوزيع

حائل

تمهيد

الأدب العربي قبل عصر النهضة

١ ـ هل هو أدب انحطـــاط وجمود ؟

٢ ـ نماذج تمثل أدب هـــذا العصر .

دأب الدارسون لأدب الحقبة الممتدة من انهيار الخلافة العباسية بسقوط بغداد على يد هولاكو وحتى بداية عصر النهضة الحديثة على وصف الأدب العربي بالجمود والانحطاط. فإلى أي مدى يصدق هذا الوصف ؟

هناك من يرى غير هذا الرأي منطلقاً من مفهوم أوسع يستوعب ألواناً من الكتابة لم يدرجها أصحاب الرأي السابق في إطار الكتابة الأدبية . من هنا كان اختلاف زاوية الرؤية لكل من الفريقين :

فالكتابة الفكرية ممثلة في مؤلفات ابن خلدون وخصوصاً (مقدمته الشهيرة) والدراسة اللغوية المعجميّة كما في (لسان العرب) لابن منظور، وما وضعه الرحالة (ابن بطوطة) والحركة الإصلاحية التجديدية التي قادها الإمام ابن تيمية في مجال الفكر الشرعي تعتبر من صميم الكتابة الأدبية لدى الفريق الثاني الذي لا يتوقف عند حدود (النثر) بمفهومه الفني في الخطب والرسائل والمقامات وما إلى ذلك ،كما هو الحال لدى من يرون أن الأدب في هذا العصر قد وصل إلى غاية الضعف والركاكة ، حيث سيطرت عليه الزخارف اللفظية فأصبح هيكلاً بلا روح مؤكدين أن ابن خلدون أنشأ علم

الاجتماع ، وابن منظور وضع أكمل موسوعة لغوية وابن بطوطة أنشأ أدب الرحلة .

أما فيما يختص بالشعر فإنهم يرون أنه لم يتوقف طيلة الفترة التي يسمونها بعصر الجمود والانحطاط منذ سقوط بغداد (٦٥٦هـ) وحتى القرن الثالث عشر الهجري ، وأنه قد تميّز بخصائص أسلوبية تعكس طبيعة المرحلة فهو مترف متأنق مدني مصنوع قام على الكلام المأنوس والمعنى القريب ، وقد تطوّرت لغته حيث تعددت الإيقاعات داخل البنية الواحدة، وظهرت ألوان من التعبير الشعبي (الزجل والدوبيت والكان كان والزجل والمواليا) وأصبحت القصيدة تدور حول فكرة واحدة أو عدة أفكار تتمحور حول موضوع واحد ، وأصبحت القصيدة تركز على عالم الأشياء ووصف جزئيات الحياة، وليس من شك أن الصنعة الفنية التي بولغ فيها حتى وصلت بالشعر إلى درجة الانحطاط قد كانت إفرازاً لذوق العصر .

وإذا كان الباحث المدقق لا يرى بأساً في أن يقرّ لأصحاب وجهتي النظر بصحة رأي كل منهما فلأن المسألة نسبية ، إذ لا يحتكم كل فريق منهما إلى نفس المعايير التي يصطنعها الآخر، فالقائلون باستمرار حركة الشعر وحيويته في هذا العصر وتعبيره عن الواقع الحي المعاش باعتبار أن النموذج العربي الفني للقصيدة التراثية في أوج تألقها وازدهارها قد استنفد أغراضه وعبّر عن عصرها وتخطاه الزمن، أما الذين يرون أن الشعر في هذا العصر قد وصل إلى ذروة الركاكة والضعف والتصنّع الممجوج فإنمّا يقيسونه إلى النموذج الجاهلي والعباسي، وأن ما وصلت إليه القصيدة فى هذه المرحلة إنمّا هو ناجم عن الانقطاع التاريخي عن المذخور الفكري والثقافي للعصور السالفة التي تمثل الازدهار والأصالة .

ومن الواضح أن تطور أسلوب الشعر وتعبيره عن رهافة المدنية ورقتها كان واضحاً لدى شعراء العهد الأول من عهود هذه الفترة الذين كانوا وما زالوا حديثي عهد بالحياة الجديدة التي انعطف إليها المجتمع العربى في بداية عصر الدولة المتتابعة ؛ أما بعد ذلك حين أوغل هذا المجتمع في دياجير ظلمة النفي الإجباري عن تراثهم وتاريخهم وبدأت الأمية تنتشر عندهم وثالوث الجهل والفقر والمرض يسري في كيانهم ضعف الشعر وتحوّل

إلى هياكل لفظية، وكذلك النثر وأصبح الضعف سمة عامة تطبع العصر برمته .

ولهذا نجد ابن المعلم (نجم الدين محمد بن على) المتوفى عام (٥٩٢ هـ) الذي يعتبر من أشهر شعراء الغزل في زمنه رقة فى الألفاظ وعذوبة فى المعنى، والحاجري المتوفّى عام (٦٣٢هـ)والتلعفري المتوفى في عام (٦٧٥هـ) وغيرهم من شعراء هذه المرحلة الذين عبروا عن بدايات الانحلال في المجتمع بأشعارهم الغزلة، وكذلك الصرصري من شعراء الزهد والتصوف ، سبط ابن التعاويذي ، وصفي الدين الحلي الذي بلغ الذروة فى مدح الرسول ﷺ، ووصف الربيع وصفاً مبدعاً، كل هؤلاء الشعراء الذين برزت أسماؤهم لا يتعدون القرن السابع الهجري ويمثلون الموجة الأولى التي أعقبت عصر الازدهار أما الموجات الأخرى المتعاقبة التي جاءت بعد ذلك فقد عبّرت عن منتهى الضعف والتفكك .

نماذج من أدب هذا العصر

قال بن بدر الدين بن الأهدل (المتوفى عام ٨٥٥ هـ)

أمـا لهـذا الهم من منتهى ... أمـا لهـذا الحـزن من آخـر
أمـا لهـذا الضـيق من خـارج ... أمـا لناب الخطب من كـاسـر
أمـا لهـذا العُسْـرِ من دافع ... باليسـر عن هذا الجـشي العـاثر
بلى بلى مـهـلاً فكن واثقـاً ... بالواحـد الفـرد العلىّ القـادر

وفي الغزل للشاعر الأمير محمد بن منجك وهو شعر فاتر متهتك .

نبـه جـفـونك من نعـاسك ... واسـمح بريقك أو بكـاسك
طاب الصـبوح فـهـاتهـا ... واشـرب مـعي بحـيـاة رأسك
مـا الورد إلا من خـدو ... دك والبنفـسج من نعـاسك

ومن الواضح أن هذين النموذجين يمثلان اتجاهين متناقضين ويكشفان عما وصل

إليه الشعر في هذا العصر من ضعف وخواء ، وأكثر ما يتضح ذلك في النموذج الثاني حيث يلاحظ :

أولاً ـ تهالك الصياغة وانحدارها إلى العامي المبتذل كما في البيت الثاني .

ثانياً ـ الإسراف في المجون اسرافاً شديداً حيث التعبيرات الفاضحة .

ثالثاً ـ التشبيهات الشائعة غير المبتكرة .

نموذج من النثر :

من كتاب طيف الخيال لابن دانيال :

« السلام عليكم، أيها السادة، ودمتم فى نعمة وسعادة ، اعلموا أن لكل شخص مثالاً، وقد جاء في الأمثال أنه يوجد في الإسقاط [1] ما لا يجود في الأسفاط [2] ، على أن لكل أسلوب طريقة ، وتحت كل خيال، حقيقة، وفى الهزل راحة من كلال [3] الجد، والنحس يظهره السعد ، وقد يملُّ المليح ويُحبُّ القبيح، وفي القهوة [4] سلوة الأحزان لولا خفة الميزان [5] ومطاوعة الشيطان وعصيان السلطان، وحدّة الحدود [6] والأخذ من النصارى واليهود »

وظهر التأريخ بالشعر .

ومن أمثلة ذلك ما قاله الشيخ عبد الله الشبراوي في رثاء الشيخ أحمد الدلنجاوي :

سألتُ الشعرَ هل لك من صديق ... وقد سكن الدلنجاوي لحدَه
فصاح وخرّ مغشيّاً عليه ... وأصبح ساكناً فى القبر عنده

---

(١) الإسقاط : جمع سَقَط (الشيء الرديء) .
(٢) الأسفاط : جمع سَفَط وعاء كالكيس .
(٣) الكلال : التعب .
(٤) القهوة : الخمرة .
(٥) خفة الميزان : التطفيف .
(٦) حدة الحدود : شدة العقاب .

فقلت لمن أراد الشعر أقصر ... فقد أرّختُ « مات الشعر بعده »

فالشطر الأخير من البيت الأخير يحتوي على جملة تتضمن حسابياً ـ تاريخ وفاة الشيخ أحمد الدلنجاوي وهذه الجملة هي قوله « مات الشعر بعده » فهي تساوى بحساب الجمل الرقم ١١٢٣ وهي السنة الهجرية التي توفى فيها فقد اصطلح على أن تكون أرقام الحروف على النحو التالي :

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ى	ك	ل	م	ن	س	ع	ف
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠

ص	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
٩٠	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠

فإذا حسبت حروف الجمل الأخيرة بلغ مجموعها ١١٢٣هـ .

وقد ضعفت موضوعات الشعر الأخرى فكانت ضحلة المعاني ، سطحية من ذلك الغزل على سبيل المثال ، كذلك اقتصر الشعر على المقطوعات القصيرة في موضوعات تتعلق بالأوضاع التي كانت سائدة فى ذلك العصر كقول الشيخ حسن حجازي :

قد نزلت بمصرنا ... نازلة على العبيد
فظيعة شنيعة ... ليس عليها من مزيد
فقلت في تأريخها ... خليل باشا فى همد
أي في خمود وانطفاء ... وغاية المقت الشديد

وليس ثمة جدوى في استعراض المزيد من هذه النماذج ؟

ضعف الشعر (الأسباب والظواهر)

قضية للمناقشة

هناك من يرى أن من أهم الأسباب التي أدت إلى ضعف الشعر في هذه العصور السابقة على عهد النهضة:

أولاً ـ انقطاع الصلة بين الشاعر وولي الأمر .

ثانياً ـ سيطرة النزعة الصوفية على الحياة .

ثالثاً ـ اتساع الهوّة بين الشاعر والجمهور .

رابعاً ـ طغيان العامية في بيئات المثقفين .

أما فيما يتعلق بالسبب الأول فإن المسألة ليست منقطعة الصلة عن غيرها من المسائل ، ذلك لأن ولي الأمر في تلك الفترة التي سبقت عصر النهضة لم يكن في العديد من الأقطار العربية وفي مصر على وجه الخصوص ممن يتذوّقون اللغة العربية الفصحى، وبالتالي لم تكن بهم حاجة إلى الشاعر ليكون صلة الوصل بينه وبين شعبه ، فجمهور الشعر متواضع الاهتمام به ، وما يشغله من هموم أكبر من هذا الشعر ، ثم إن أمور الحياة الأخرى قد طغت عليه فانصرف يبحث عن لقمة العيش ويجدُّ في طلبها لاهثاً ، وربما كان لإنشغال الحاكم بما يهمه من الحوادث الجسام التي هزّت طمأنينته وأورثته القلق على مكانته جعلته لاهياً عن الشعر والشعراء .

والمسألة أعقد من أن تفسّر تفسيراً أحادياً ، فالشاعر بدوره كان ضعيفاً لايمتلك زمام الفن الذي يمكن أن يلفت انتباه الحاكم ويوجه همّه إلى الشعر ، ثم إن طبقة الشعراء عموماً لم تكن تجعله (أي الحاكم) يحفل بهم ، فمعظمهم من المشتغلين بالمهن

والصنايع ، وأرباب هذه الأعمال قانعون بما يحصلون من أمر معاشهم ، وليس من دأبهم التطلع إلى أن تكون لهم صلة مع الحكام، فمنهم الزجّاج والنجار والجزّار والجصّاص وما إلى ذلك . طبقة من أصحاب الحرف يلتقطون رزقهم غير متفرّغين للبحث عمن يوصلهم إلى بلاط الحاكم، وليس في شعرهم ما يغري أحداً بالإقدام على هذه الخطوة.

ومن كان منهم ذا علم أو منصب أو مقام في العهد السابق للنهضة ممن عاصروا الحملة الفرنسية كالشيخ حسن العطار واسماعيل الخشاب فقد كانت لهم همومهم التي تشغلهم عن التركيز على قول الشعر ونظمه، فلم يعثر الباحثون على ديوان للعطار (مثلاً) ، وجل ما حصلوا عليه بعد بحث مضنٍ مقطوعات قصيرة، فقد كانت له مؤلفات في الأصول والنحو والبيان والمنطق والطب، وله كتاب في الإنشاء والمراسلات ، وكان عالماً بالفلكيات له في ذلك رسالة في كيفية العمل بالاصطرلاب .. « ومن هذا ندرك إلى أي مدى يمكن أن يعتبر الشيخ العطار شاعراً متخصصاً على نحو ما كان الشعراء القدامى حين يؤلفون » كما يقول عبد المحسن طه بدر في كتابه « التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث » [1] .

أمّا الخشّاب فله ديوان مخطوط ولكنه ذو صفحات قليلة لا تتجاوز الثلاثين إلا بقليل ، فهو ليس متفرغاً .

وتعتبر هذه الحالة متقدمة على تلك التي كانت سائدة طوال العصر العثماني ، فالعهد الذي ظهر فيه هذان الشاعران كان الشعراء فيه قد نشطوا نسبياً ، وكان ظهورهم بداية انحسار عهد الضعف ، أما الفترة السابقة عليهم فكانت قد شهدت ركوداً وكساداً في سوق الأدب بعامة .

أما فيما يتعلق بطغيان التصوف واستبداد روح التواكل ، وعدم الإقبال على الحياة والتماس الراحة في كنف تلك الأجواء الموغلة في ابتعادها عن مواجهة الواقع ولوذاها بعالم آخر منبت الصلة بالحياة ، كل ذلك أدى إلى خمود الروح الشاعرة بعد أن غابت

---

(١) صدر هذا الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١م ص ١٢١ .

الأغراض والحوافز التي تحرص الشاعر على نظم الشعر ، وأصبح الغزل وهو أبرز الأغراض التقليديّة موجهاً إلى وجهة أخرى فكثر الحديث عن العشق فى محبة الله سبحانه وتعالى ثم في محبة الرسول ﷺ، وأصبح تحليقاً في فضاء آخر لاعلاقة له بتجربة الشاعر الحياتية، ولم يعد هناك مديح ولا فخر ولا حماسة ولا شيء من هذا إلا إذا كان ذا صلة من قريب أو بعيد بالصوفية والتصوف، ولم يكن هناك جمهور تردد على مسامعه القصائد فتهز كيانه سوى من ضمتهم الزوايا والخلوات وهم قلة زاهدة منصرفة عن الحياة، فأي بيئة مثل هذه يمكن أن ينمو فيها الشعر أو يزدهر .

أما جمهور الشعر فقد انصرف إلى الأشعار الشعبية كالموال والقوما وغيرها يرددها ويستمع إليها، ويصغي باهتمام شديد إلى ما كان يردد من أشعار شعبية في المقاهي والحوارى والساحات مما ساعد على زيادة الهوّة بين الشاعر وجمهوره، وأفقد الشعراء حافزاً من أهم الحوافز التي تدفعهم إلى قول الشعر وإلقائه على مسمع من جمهور عريض معجب متذوق .

إنها جزء من وضع حضاري عام كان سائداً في تلك المرحلة ، ولم يكن ليساعد على قرض الشعر أو تمثّله أو الإصغاء إليه ، بل ظل للشاعر عالمه الخاص الضيق المعزل عن الأحياء والحياة ، يقرضه بعض العابثين الذين يريدون أن يبرزوا مهارتهم في اللعب بالشعر أمام أقرانهم حيث تحول إلى لعبة بديعية محضة أو إطار يتخذ الشعر التماساً للغز أو أحجية .

وقد طغت العامية بعد أن بعد عهد المثقفين بتلك العصور التي ازدهرت منها العربية، لذا نجد العامية تسيطر حتى على كتابات بعض المؤرخين أمثال الجبرتي وابن إياس . وهذا يفسره انشغال الناس بالشعر الشعبي كما أسلفت لأنه يصور لهم ما ضيهم المجيد ويقيم في اذهانهم عوالم جديدة تعوضهم عن واقعهم المنهار ومجدهم الضائع ، فقد كان العصر ذا مزاج شعبي النزوع ، لذا لم يكن ليتقبل بسهولة ظهور شاعر كالبارودي، من هنا نجد الشيخ حسين المرصفي الناقد صاحب كتاب « الوسيلة الأدبية » يدافع عن البارودي دفاعاً مجيداً في وجة من لم يكن يستسيغه ممن تمثلوا الشعر الشعبي

ولم تعد أذواقهم تستسيغ الشعر العربي الرصين .

وقد كان لهذه الأسباب التي أشرنا إليها أثرها الملموس في فنون الشعر أوغراضه، فبالإضافة إلى ما أشرنا إليه من قبل من شيوع التأريخ بالشعر والألغاز ارتبط الشاعر بشرائح اجتماعية معينّة كطبقة الأشراف وعلماء الأزهر، فلم يكن هناك مديح للحكام بل مدح لبعض مشايخ الطرق الصوفية والأشراف من أمثال « محمد أبي الأنوار السادات»و « الشيخ محمد الأمير » مفتى السادة المالكية والشيخ « أحمد العروس » شيخ الجامع الأزهر، ولم يعن الشعر بالوقائع البارزة ، لاعلى المستوى الشخصي ولا على المستوى العام بل أصبحت جل عنايته بالأحداث التافهة كميلاد نجل أو زفاف أو تهنئة بعيد ، هو في تعامله مع هذه الأحداث لم يغص إلى عمقها أو يلتقط ما يمكن أن يبعث فيها الحياة بل انصرف إلى التأريخ لها وكأنها نقش على صخر أصم ، وكان جل الاهتمام بالإطار اللفظي الشكلي الجامد ، فليس ثمة معنىً عميق ، ولم تكن المحاكاة للقديم تتجه إلى قيم فنيّة ذات بال ، بل هي ـ في الأغلب الأعم ـ قائمة على التضمين أو التشطير أو التخميس أو المعارضة أو تعقيد الصياغة تعقيداً شديداً .

وللشيخ على الدرويش ديوان ضخم عنوانه « الإشعار بحميد الأشعار » إذا حسبته حروفه بحساب الجمل كان مجموع الحروف ١٢٧٠ وهي تمثل السنة التي ظهر فيها الديوان ويفتتح الشاعر ديوانه ببيتين في مدح النبي ﷺ يقال أنه أودعهما ثمانية وعشرين تاريخاً يقول فيهما :

خيرّ البرايا أحمد سماله ... بيت رقى في المعالي مورد

أتقى نبي نور طُهر عاصمّ ... هو خير الرّسل بل هو أحمد

نشأة الأدب الحديث

١ ـ مسألة التحديد التاريخي لنشأة الأدب الحديث .

٢ ـ عوامل نهضة الأدب في العصر الحديث .

مسألة التحديد التاريخي لنشأة الأدب الحديث

اختلف الباحثون حول هذه المسألة فمنهم من يرى أن غزو نابليون لمصر الذي مثل بدء التماس الحضاري المباشر بين العرب والغرب يمثل البداية الحقيقة لعصر النهضة متكئين في ذلك على عدة ظواهر منها :

أولاً ـ لم يكن نابليون مجرد غازٍ عسكري فحسب ، بل كان يحمل معه كل عدد الغزو الحضاري والثقافي ، فقد حاول أن يستظل بمظلة الإسلام في البداية ثم بدأ يبثُّ معطيات حضاريّة وثقافيّة غربيةً، فأنشأ مسرحاً للتمثيل تمثل فيه رواية تمثيلية فرنسيّة جديدة كل عشر ليالٍ، كما أدخل المطبعة وأنشأ مصنعاً للورق وأصدر صحيفتين وأسس مراصد فلكية ومركزاً للأبحاث ومعملاً للتصوير ومكتبة عامة جمع العديد من كتبها من المساجد والأضرحة، بالإضافة إلى كتب عربية وأخرى فرنسية وأنشأ مجمعاً علمياً مصرياً من أهم أهدافه : نشر العلم والمعارف (كما زعم) ودراسة القضايا المتعلقة بعلوم العصر وتاريخ مصر ، وكانت له مهمة استشارية سياسية بالإضافة إلى ذلك، وقد ظل هذا المجمع الذي ضم أقساماً للرياضيات والطبيعيات والاقتصاد والسياسة و الآداب والفنون باقياً حتى الآن .

ثانياً ـ حاول الفرنسيون أن يتقربوا إلى العرب في مصر فنقلوا إليهم عاداتهم الاجتماعية وأساليبهم في الحياة فأحدثوا هزّة عنيفة وزرعت أسئلة عديدة في أذهان الناس جعلتهم يفكرون ويتأملون ويعيدون النظر في نمط حياتهم السابقة .

ثالثاً : أشرك نابليون العرب المصريين في إدارة شئون بلادهم فأنشأ الدواوين ونظم الأمور الداخلية مصطنعاً الطرائق العلميّة الحديثة ، ولكن الانحياز الطائفي والمغالاة في فرض الضرائب أديا إلى نفور الأهالي منه وعلى الرغم من هذا النفور فقد كانت الحملة أشبه بالزلزال الذي هزّ العقل العربي في مصر وأيقظه على حقائق الأمور .

ومهما يكن من أمر فإننا لا يمكن أن نعتد بالحملة تاريخاً للنهضة الأدبية لأن آثارها العلميّة هي الأبرز والأوضح وإن كانت محدودة كذلك ، وإن جاز لنا على سبيل التوسع اتخاذها منطلقاً لتأريخ بدايات عصر النهضة وليس على وجه التحديد .

أمّا أصحاب الرأي الثاني فيرون أن الحركات الدينية المعاصرة التي بدأت تباشيرها في وقت مبكر ممثلةً في حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب في نجد وحركة جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده في مصر والحركة المهديّة في السودان والسنوسيّة في ليبيا تمثل البداية الحقيقية لهذا العصر .

وهي حركات نهضوية تأصيلية خصوصاً حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب أكثرهذه الحركات نقاءً وصفاءً وبعداً عن الشوائب العقدية طالبت بنبذ الخرافات والبدع والعودة بالدين الإسلامي إلى مظانّه الرئيسة في القرآن الكريم والسنة المطهّرة ، وقد أحدثت حركة أدبيّة واسعة النطاق لمؤازرة هذه الدعوه ودعمها وتسجيل أحداثها ورثاء رجالاتها ومدح قادتها . وكانت الحركة التي أحدثها الأفغاني وصحبه في مصر توفيقية تحاول أن تجمع بين أصالة العقيدة والنافع من الحضارة الحديثة ودارت حولها بعض الشبهات التي لا سبيل إلى الحديث عنها في هذاالمجال، وكانت الحركة المهديّة ذات طابع جهادي صوفي وكان شأن الثقافة عندها يسيراً ، أما الحركة السنوسيّة فكانت صوفية عملية تجمع بين الجانب الروحي والمادي الذي هو في خدمة الروح إذ كانت تضم كل زاوية من زوايا السنوسية مسجداً ومزرعة ومدرسة .

ويروي أصحاب الرأي الثالث أن العصر الحديث يبدأ مع بداية بروز النزعات القوميّة إثر المناداة بالقومية الطورانية التركية وبدء محاولات التتريك التي شرعت فيها جمعية الاتحاد والترقي وظهور الجمعيات العربية السّرية المناهضة للأتراك ومن ثم تعتبر الحرب

العالمية الأولى وما سبقها من إرهاصات ـ من وجهة نظر أصحاب هذا الرأي ـ البداية الحقيقية لعصر النهضة .

والحقيقة أن بداية عصر جديد في الأدب لا تكون رهينة لحدث تاريخي بعينه ، أو مرتبطة بسنة محددة بل هي موجة تنطلق من بدايات متعددة على مساحة شاسعة في الزمان والمكان ، لذا يمكن اعتبار كل ما أشارت إليه الآراء السابقة منطلقات لهذه الموجة التي اكتسحت في طريقها مخلفات مئات السنين، وقد استوعبت البدايات عقوداً طويلة من المقدمات التي سبقت الانطلاقة الحقيقية . وليس من شك في أن ثمة مسألتين جوهريتين كانتا محور النهضة الأدبية الحديثة .

الأولى ـ العودة إلى المنابع الأساسية والإرتباط بالأصول بعد عهود من الانقطاع كادت فيها الهوية العقدية والفكرية للأمة أن تمحى أو تتلاشى ، وليس من شك في أن الارتباط بالجذور الذي مثلته الحركات السلفية قد مهّد لعهد جديد استردّت فيه الأمة هويتها العقدية ومن ثم رجعت إلى تراثها الأدبي وتمثلته جاء تالياً بالضرورة للبحث عن المظان الرئيسية للعقيدة .

الثانية ـ التحدي الحضاري الذى تمثّل في الغزو العسكري والفكري والعلمي، ساعد ذلك على استكمال اكتشاف الذات وتحقيقها ، فقد اتضح للأمة ـ حين تفتحت أمامها آفاق المعرفة بالآخر ـ أنها متخلفة وأن عليها أ ن تَعُدّ الخطى لتلحق بالركب، وعلى الصعيد الأدبي كان لابد من أن يرتاد الشاعر موضوعات جديدة ولدّتها ضرورة الحياة الحديثة فبرزت الدعوة إلى نبذ التوجه التقليدي نحو قصائد المديح والهجاء والبصر بما أسماه البعض بالحقائق الكونية والبشرية كما فعل أمين الريحاني في كتاب (أنتم الشعراء)، استتبع ذلك بالضرورة البحث عن أساليب جديدة في التعبير .

عوامل نهضة الأدب في العصر الحديث

دأب الباحثون المعاصرون على التماس الأسباب التي أدت إلى بزوغ النهضة في هذا العصر ، والحقيقة أنه ليس من السهل تحديد أسباب بعينها لذلك ، وإنما هناك عوامل متعددة أفرزتها المرحلة التاريخية وأشاعت مناخاً عاماً مهّد لظهور أعمال أدبية عبرت عن انعطافة جديدة في تاريخ الأدب العربي وعكست ـ إلى حد ما ـ الأوضاع الحضارية الجديدة من هذه العوامل :

أولاً ـ لابد لكل نهضة من مرتكز تراثي تتكيء عليه ، إذ ليس هناك بداية من فراغ ، ومن المعروف أن العودة إلى عصر نقاء الجنس والعصر الذهبي لأي أمة من الأمم هما الأساس للنهوض، وفي عصر النهضة الحديثة عاد الشعراء والكتاب العرب إلى العصر الجاهلي والعصر العباسي فاستلهموا النماذج الرفيعة ، فيهما واحتذوها ونسجوا على منوالها وتمثلت العودة إلى الينابيع في :

أ ـ إحياء كتب التراث ، وقد ساعدت المطبعة على ذلك، خصوصاً مطبعة بولاق الشهيرة التي تم من خلالها طبع أمهات الكتب العربية، وقد ساعد البارودي علي إحياء التراث ووضع نماذج شعرية رفيعة أمام أعين الشعراء حين طبع مختاراته الشهيرة التي انتقاها بعناية من دواوين الشعر العربي في العصرين(الجاهلي والعباسي) وبعض النماذج من العصور الأخرى .

كانت المطابع قد اضطلعت بمهمة إعادة إحياء التراث منذ وقت سابق لظهور مطبعة بولاق إذ طبعت على المطابع التركية كتب عديدة منها : القاموس المحيط عام ١٨١٤م وكافية ابن الحاجب عام ١٨١٩م ، ولكن جملة ما نشر من الكتب الأدبية واللغوية لا يزيد عن أربعين كتاباً حتى سنة ١٨٣٠م .

وفي نفس الوقت فإن مطبعة بولاق لم تنشر في عهد محمد علي كتباً أدبية ذات

قيمة ، بل كان ذلك في عهد إسماعيل ، وكانت مطابع استامبول قد أسهمت بشكل ملحوظ في هذه المهمة بالإضافة إلى المطبعة الأمريكية في بيروت التي أنشئت عام ١٨٣٤م ، ومطبعة الآباء اليسوعيين سنة ١٨٤٨م وهي أكبر المطابع، وشكلت فيما بعد لجان خاصة بالطباعة والنشر والعناية بكتب التراث، وبدأت عملية الإحياء تأخذ مسارها الطبيعي بعد ذلك .

ب ـ بروز حركات الإصلاح الديني والعودة إلى المظان الرئيسة للإسلام، ونبذ البدع والخرافات، وبناء الشخصية الإسلامية السّوية، وعلى رأس هذه الحركات حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب في نجد والجزيرة العربية ،وقد تخطت هذه الحركة في آثارها جزيرة العرب وترددت أصداؤها في معظم أنحاء العالم الإسلامي ورافقتها حركة إحياء كتب السلف، وعملت على ملء الفراغ الفكري والروحي الذي نشأ في ظل انتشار المذاهب الباطنية والصوفية . اعتصمت هذه الحركة بالكتاب والسنة مستلهمة ما أثمره الفكر الإسلامي في مؤلفات الإمام ابن حنبل والإمام ابن تيمية وابن القيم الجوزية، وعملت على تنقية عقيدة التوحيد من الشوائب ورفضت الواقع المتخلف.

وكان للحركة المهدية التي ظهرت في السودان متمثلة في دعوة الشيخ محمد أحمد المهدي(١٨٤٤ـ ١٨٨٥ م) إلى بناء مجتمع مسلم على غرار المجتمع الذي بناه الرسول ﷺ ، وعلى الرغم من منطلقه الصوفي وادعائه بأنه المهدي المنتظر فإنه عمل على إذكاء روح الجهاد ، وقد شاب دعوته وفكره غير قليل من الشبهات . وأهمية هذه الحركة تكمن في أنها ائتمت بالسلفية وألغت الصوفية التقيدية إلا ماراه صاحب الحركة منها صالحاً ، وعملت على العودة إلى النصوص الأصلية في الكتاب والسنة ، وعملت على دحض الخرافات، وفتحت باب الاجتهاد ، وأنكرت التوسّل بالأولياء .

كذلك فإن الدعوة السنوسيّة التي كانت دعوة صوفية عملية قريبة من الروح السلفية ، ودعوة جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وغيرها من الدعوات والحركات الإصلاحية الدينية أدت جميعاً إلى حركة إحياء واسعة تركت آثارا واضحة في الشعر

والخطب والرسائل والمقالات ، وأسهمت في حركة النهضة الأدبية المعاصرة .

ثانياً ـ هناك عوامل أفرزها التقدّم العلمي والتقني كالطباعة التي تحدثنا عن دورها في إحياء التراث ، والصحافة التي كانت مرتبطة في نشأتها بالطباعة فضلاً عن المذياع والتلفاز ووسائل النشر الحديثة، كل ذلك أسهم في تشجيع الأدباء والشعراء على الإنتاج لأنهم كانوا يجدون أمامهم فرصاً واسعة للنشر ، ونستطيع أن نشير إلى أن ذلك كله كان من إفرازات الحضارة الغربية ، وأن ننظر إلى هذه العوامل في ضوء التماس الحضاري بيننا وبين الأمم المتقدمة ، وكان هذا التماس قد حصل في صورة متعددة وأشكال مختلفة ، وقد سبق أن أشرنا إلى حملة نابليون وأثرها ، كذلك البعثات ودورها في نقل ما أحرزه الغربيون من تقدم في مجالات الفكر المختلفة ، ولم يكن ذلك كله إيجابياً بل رافق ذلك العديد من السلبيات ، غير أن هذا العامل أدى إلى التأثير في الحركة الأدبية، كان محمد علي يطمح إلى بناء دولة عصريّة فأسس المدارس واستقدم الأساتذة وأرسل البعثات، وكانت البعثة التي أرسلها عام ١٨٢٦م تضم أربعة وأربعين طالباً على رأسها رفاعة رافع الطهطاوي، وترتب على ذلك العديد من النتائج ، و حركة الترجمة من مظاهر الاحتكاك الحضاري بالغرب ، وكان لمدرسة الإدارة والألسن التي أشرف عليها الطهطاوي دور في نهضة الترجمة حيث تم نقل الكثير من الكتب الغربية إلى العربية .

ثالثاً ـ إن ما سبق أن أشرنا إليه متمثلاً في حركة الإحياء ثم في التمّاس الحضاري يعتبر من العوامل الثقافية التي لها ارتباط مباشر ، بالحركة الأدبية ، ولكن هناك عوامل أخرى غير ثقافية ساعدت على نهضة الأدب، منها الاحتلال الأجنبي لعدد من الأقطار العربية، والثورات التي اندلعت إثر ذلك، فقد أيقظ الاحتلال الأجنبي – وخصوصاً في مصر – الروح الإسلامية والوطنية وكان بمثابة تحدٍ على الكتّاب والشعراء أن يواجهوه وأن يستنهضوا الهمم من أجل مقاومته ومقارعته، وهذا أدى بالضرورة إلى امتشاق الأقلام للكتابة ، ولو أخذنا لذلك نموذجاً محدداً، لوجدنا أن الثورة العرابيّة، ومن قبلها ثورة القاهرة ضد نابليون ، وبعدها ثورة ١٩١٩م، كل هذه الثورات صاحبها استنفار أدبي

تمثل في القصائد والخطب والمقالات التي قيلت ونشرت لاستنهاض الأمة، فضلاً، عن أنها فتحت العيون والآذان على منجزات الحضارة الغربية نتيجة للاحتكاك المباشر بالمحتلين.

وهناك مسألة أخرى متصلة بهذه القضية ، وهي تتمثل في تشجيع الاستعمار البريطاني على سبيل المثال ـ على تكوين الأحزاب وإنشاء الصحف لأسباب سياسية ، مما أدى إلى نشر ألوان من الثقافة التي أراد أن يروّج لها المحتل، ولكنها من جهة أخرى أفرزت نتائج إيجابية في المجال الأدبي والثقافي .

القسم الأول

الشعر العربي الحديث بين المحافظة والتجديد

الباب الأول

المدرسة الاتباعية ومراحلها .

الباب الثاني

الاتجاه إلى التجديد ومراحله

الباب الأول

تطور الشعر العربي الحديث .

- مرحلة البدايات (الإرهاص) الساعاتي .
- مرحلة الريادة (الباردوي) .
- مرحلة التأصيل (شوقي وحافظ)
- مرحلة التجديد (خليل مطران) .

مدرسة المحافظين (الإحياء والبعث) وتطورها

ثالثاً ـ المدرسة الرمزية واتجاهاتها .

رابعاً ـ مدرسة الشعر الحر .

وفى هذا الإطار درسنا تطور فن القصة الشعرية في الأدب العربي الحديث، وفن المسرحية فى الشعر العربي الحديث أيضاً .

مدرسة المحافظين (الإحياء والبعث)

ويطلق على هذه المدرسة أيضاً الكلاسيكية [1]

يطلق هذا الاسم على مجموعة من الشعراء العرب الذين ظهروا مع تباشير النهضة الحديثة في أواسط وأواخر القرن التاسع عشر الميلادي وقد عادوا بالشعر إلى عصره الأول (الجاهلية) وعصر الازدهار (العباسي) وهذان العصران في تاريخ أي أمة من الأمم يطلق عليهما عصر (نقاء الجنس) و (العصر الذهبي) ، وهما منطلق النهوض والانبعاث، ونهض بهذه المهمة كوكبة من الشعراء كان فى مقدمتهم محمود سامي البارودي الذى عكف على التراث الشعري القديم يقتله قراءة وتمحيصاً واستيعاباً وتمثُّلاً، ثم اختار ثلاثين قصيدة من عيون الشعر العربي جمعها من الدواوين، ونشرها في كتاب تحت عنوان (مختارات البارودي) وكانت هذه المختارات زاداً للشعراء الذين نسجوا على منوال القدامى .

مرت مدرسة الإحياء والبعث بأطوار ومراحل يمكن تتبعها عل النحو التالي :

أولاً ـ البدايات (مرحلة الإرهاص) :

لم ينبت هؤلاء الشعراء الذين يمثلون ذروة الإحياء فجأة بلا مقدمات، بل سبقتهم

(١) والكلاسيكية : اتجاه أدبي محافظ يعتُد بالجانب العقلي، ويتقيدّ أدباؤه بالتقاليد الفنيّة التي أرساها الأقدمون، وكان هذا المصطلح يطلق على الآداب الرومانية القديمة، ثم أطلق على أدب النهضة في أوروبا وذلك الأدب الذي كان يحتذى به في نماذجه آداب اليونان والرومان، ثم أخذ يطلق على الأدب المحافظ الذي عرف بأدب (الإحياء والبعث).

إشارات وبوادر على يد أجيال من الشعراء عاشوا في نهايات القرن الثامن عشر الميلادي وبدايات القرن التاسع عشر، وهم يعبرون عن مرحلة الانتقال من شعر السطحية والابتذال والصنعة الذي شاع إبان العهد العثماني كما أسلفنا وبين عصر النهضة، وقد ظهروا في موجتين متتابعتين، في الموجة الأولى كان النزوع نحو التأصيل والتواصل مع القديم يبدو على استحياء لدى الشيخ **حسن العطار**، وهو يمثل بداية التحرر من ربقة الصنعة والاتجاه نحو الإحياء تبدّى ذلك في جمعه لديوان **ابن سهل**، كما كان مولعاً بالمعارف العصرية، وكان أستاذاً لرفاعة الطهطاوي، ويوصف بأنه شاعر إذا قيس بشعراء زمنه، وقس على ذلك أيضاً تلميذه الشيخ حسن **قويدر** و إن كان أقل منه إبداعاً وقرباً من روح الشعر ، ومن شعراء هذه الموجة السيد على **الدرويش** والمعلم بطرس كرامة من شعراء الشام والشيخ ناصيف اليازجي وشهاب الدين محمود الألوسي من العراق، وشعراء هذه الموجة تقليديون إلى حد بعيد، ولكن ثمة بصيصاً من حياة تظهر في أشعارهم، ولم يكونوا جميعاً متفرغين للشعر **فأغلبهم موسوعي متعدد الاهتمامات** كالانصراف إلى الدراسات اللغوية والنحو والفلك والتاريخ وما إلى ذلك .

أما شعراء الموجة الثانية فأشهرهم محمود صفوت الساعاتي وعائشة التيمورية وعبد الله فكري وغيرهم ، وقد جمع هؤلاء بين النزعة التقليدة والنزعة الإحيائية ، وسنتوقف قليلاً عند الساعاتي لأنه أبرزهم، وهو يمثل تمثيلاً حقيقياً مرحلة البدايات التي نتحدث عنها ، ونود أن نشير قبل ذلك إلى أن **عباس محمود العقاد** فى كتابه (شعراءمصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) قد وصف شعراء هذه المرحلة بأنهم كانوا حلقة الاتصال بين من يسميهم الشعراء العروضيين (ويعني بذلك أولئك الذين خبت في شعرهم وقدة الموهبة واتخذوا من الشعر صنعة عروضية فكانوا استمراراً لعصر الجمود والانحطاط) وبين الشعراء المحدثين (ويعني بهم شعراء الإحياء والبعث) .

ويميز العقاد بين هؤلاء العروضيين وبين شعراء الإحياء فيصف دواوينهم « **بأنها أشبه شيء بكراسات الإنشاء في معاهد التعليم** » ،وقد خاض الساعاتي نفسه في مثل هذا النوع من النظم وخصوصاً في قصيدته الطويلة التي قالها في مدح الرسول (ﷺ)

وقد أتى فيها على مائة وخمسين لوناً من ألوان البديع ومطلعها :

سفح الدموع لذكر السفح والعلم أبدي البراعة في استهلاله بدم

غير أن الساعاتي على الرغم من ذلك يمثّل البداية الحقيقية لشعر الإحياء للأسباب التالية :

أولاً ـ لم ينتسب إلى ذلك اللون من التعليم التقليدي الذي يقوم على الأذن والذاكرة في البيئة الأزهرية القديمة التي تخرج فيها علي أبو النصر والليثي ومحمد شهاب وعبد الله فكري، بل تشرب روح الشعر مباشرة دون واسطة فلم يتعلم النحو بل اكتسبه اكتساباً طبيعياً شأنه في ذلك شأن البارودي، إذ استظهر **ديوان المتنبي** وكثيراً من أشعار القدامى، فاتصل بروائع التراث دون حاجز وقد ظهرت روح المتنبي في شعره .

ثانياً ـ كان ثمة دوافع شجعته على قول الشعر والتجويد فيه وهو في ذلك ـ يشبه إلى حد كبير في ظروفه ما أحاط ببعض الشعراء القدامى من مؤثرات ـ فقد اتصل بـ (آل عون) من الأشراف فاصطحبوه في حروبهم وكان بينه وبينهم ما يستدعي المدح والعتاب ، إذ نبذوه حيناً دونما سبب وقربوه إليهم حيناً آخر مما حرّك دوافع الشعر لديه ، ونافسه عليهم العديد من الشعراء ، وكان منهم النحوي مثل الشيخ **زين العابدين المكي** الذي اعترض على بعض مفردات الساعاتي تماماً مثلما حدث **للمتنبي في بلاط سيف الدولة** .

ثالثاً ـ تفرغ للشعر أو كاد، فنظم في معظم الأغراض المعروفة خصوصاً الحماسة والمدح والعتاب وشعر المداعبات والنصح وما إلى ذلك :

دراسة لنماذج من شعره :

يقول الشاعر مادحاً الخديوي سعيداً وقد عزم على زيارة قبر الرسول (ﷺ) .

ملأت قلوب العُرب رُعباً فما دروا بعثتُ لهمُ بالكُتْبِ أم بالكَتائبِ
تركتَهمُ في أمرِهم بين صادقٍ وآخرَ في تيهٍ من الظنّ كاذبِ

تسير لهم في بحر جيشٍ عرمرمٍ يفيض بموج الحتفِ من كل جانبِ
إذا هتفوا باسم العزيز تزلزلت جبالٌ عليها الذل ضربةُ لازبِ
فكيف إذا يمّمت بالشُهب أرضهم وزاحمت مافي أفقهم بالنجائب
وجرّد عليها الأسد في قصب القنا ترى الأسد في الآجام مثل الثعالب

ويلاحظ أن الشاعر في هذا النص قد تميّز بما يلي :

١ ـ الاهتمام بالإيقاع والجرس شديد الوقع في الأذن فجاءت أبياته على بحر الطويل (فعولن مفاعلين فعولن مفاعيل) ، وهذا البحر فيه تتجلى المهابة والفخامة والقدرة على استيعاب الحالات النفسية المختلفة، ولهذا كان الأنسب للملاحم والقصص وذكر البطولات .

٢ ـ النسج على منوال القدماء وخصوصاً المتنبي في سيفياته فهو فخم العبارة تراثي المعجم، وهو قريب من روح أبي تمام في محسناته اللفظية والمعنوية حيث الجناس في قوله (الكتب والكتائب) (وصادق وكاذب) .

٣ ـ راوح في صياغاته بين أسلوب التقرير الإخباري الذي ينحو منحى السرد والأسلوب الشرطي وبين الاستفهام والأمر في تشكيل فني يموج بالحركة .

٤ ـ تكثيف الشاعر للنعوت التي تبدو مفردة تارة، ومركبة تارة أخرى بالإضافة إلى العناية باستخدام المفردات ذات الظلال الصوتية (عرمرم، تزلزلت ، يمّمت ، زاحمت .. إلخ) .

٥ ـ وظّف الشاعر بعض عناصر الصور القديمة كالبحر والصحراء وزلزلة الجبال .

ومن دعاباته :

إذا ارتفعت بالنحو أعلام علمنا جعلنا جواب الشرط حذف العمائم
ليعلمَ من بالنصب يرفع نفسهُ بأن حروف الخفض غيرُ الجوازمِ

ويعلم من أعياه تصريف اسمه ... بأنا صرفناه كصرف الدراهم
نُصبنا على حال من العلم والعلى ... وكنّا على التمييز أهلُ المكارم
لأنّا رأينا كل ثور معمم ... يكلف قرنيه بنطح النعائم
يجرُّ من الإذلال فضل كسائه ... كأن الكسائي عنده غير عالم
إذا نظر الكرّاس حرك رأسه ... وصاح : أزيد قائم أم غير قائم

ويتميّز هذا النص بما يلي :

أولاً ـ تسرى فيه روح الفكاهة التي شاعت في شعر معاصرية ومرجع ذلك إلى أمرين طبيعة المزاج السائد، وضغوط الحياة التي أفرزت نوعاً من التحدي السلبي ممثلاً بالسخرية بالإضافة إلى ما كان يصطخب من جدل حول التقليد والتجديد .

ثانياً ـ اتكأ الشاعر على أسلوب التورية ، فالمعنى القريب هو ما اتصل بالنحو كما تنبيء عن ذلك مصطلحات النحو ، أما المعنى البعيد فهو ما توحي به كلمة النصب ـ مثلاً ـ من معنى الاحتيال .

ثالثاً ـ معجم الشاعر مستقى من علم النحو (مفرداته وأعلامه) ، وألفاظه سهلة ودلالاتها قريبة .

رابعاً ـ اعتمدت الصورة عنده على المفارقة المضحكة والمزج بين المعنوي والحسّي كصورة حذف حرف العلة (وهي صورة عقلية تجريدية) وصورة حذف العمامة (وهو مشهد تمثيلي حسي) .

خامساً ـ نزع إلى رسم المشهد الكاريكاتيري حيث عبث بالصورة الواقعية وبنسب العلاقات فيها فشبه النحاة بالثيران وصورهم في مشهد ساخر وهم يقرؤون في كراريسهم.

ومن شعره قوله :

إني على العهد القديم وإنما ... حَظُّ الأديب عداوةُ الأرزاق
عاملتموني بالجفاء ، رويدكم ... الوردُ ذو أرجٍ بلا إحراق
ما لي أراكم تنكرون مكانتي ... الشمس لا تخفي مع الإشراق
قلدتُمُ غيري الجميل وقلتم ... حسب المغرّد زينة الأطواق
اسديتم الجدوى له وسددتمُ ... طرق الرجاء على بالإطراق
إن لم يكن مثلي يسيء ومثلكم ... يغضي ، فأين مكارمُ الأخلاق

ثانياً ـ مرحلة الريادة :

يمثل هذه المرحلة أصدق تمثيل الشاعر محمود سامي البارودي الذي رد الشعر إلى طبيعته بعد أن أصابه الضعف والانحلال عبر عقود طويلة ويمكن أن يعزى دوره الريادي إلى ما يلي :

أولاً ـ لقد ارتقى باللغة الشعرية من الصياغات الركيكة إلى المتانة والقوة في العبارة الشعرية، مما دفع ناقداً مجلياً كالعقاد إلى القول « إذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي لم تكد تنظر إلى قمة واحدة سامية تساميه أو تدانيه [1] » .

ويرجع ذلك إلى أنه نظم الشعر عن طبع وسليقة على الرغم من أنه لم يقرأ كتاباً نظرياً واحداً في فن من فنون العربية كما يشير إلى ذلك حسين المرصفي صاحب كتاب (الوسيلة الأدبية) الذي يعد من أهم الكتب التي أسهمت في إرساء حركة الإحياء في الشعر كان لتمرّسه بأساليب الشعراء والأدباء الفضل في تربية ملكته اللغوية .

ثانياً ـ لقد أضاف إلى الشعر العربي عنصراً جديداً كان قد افتقده هذا الشعر قروناً طويلة ألا وهو (**عنصر الذاتية**) ، وقد أشار إلى دور البارودي في هذا المجال عدة باحثين منهم العقاد الذي يرى أن استعراض ديوان البارودي كله يفضي بالقاريء إلى ترسيخ

(١) عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في القرن الماضي، دار الهلا ، القاهرة ، ١٩٧٢م .

حقيقة هامة وهي أنه ليس فى هذا الديوان بيت واحد إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة، ويعقب على ذلك بقول : هذه آية الشاعرية الأولى ، وربما كان فى هذا القول غير قليل من المبالغة، وإن لم يكن الأمر كذلك فبماذا نفسر معارضاته ، ومحاكاته للأقدمين واصطناع مضامينهم وأساليبهم ، فالأحق بالاعتبار قوله (أي العقاد) أن هذه المحاكاة ردت إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين ، ولذلك يعترف العقاد بأن البارودي يقلد أحياناً كما كان يقلّد النظامون في عهد الحملة الفرنسية ، ويبتكر أحياناً كما يبتكر الشاعر الطليق بين أحدث المعاصرين [1] .

ويرى الدكتور شوقي ضيف أنه لا ينبغي أن يفهم من معارضات البارودي أن شخصيته فنيت في شخصياتهم فهو إنما استعار منهم الإطار الذي صب فيه نفسه وخواطره وعقله وسرائره ، ويرى أنه كان من الذكاء والاعتداد بمواهبه بحيث يثبت شخصيته قوية كأنها الخاتم يطبع على كل مأثور له باسمه . وفى تعليقه على قصيدته التي مطلعها :

ألا حي من أسماء رسم المنازل وإن هي لم ترجع بياناً لسائل

يقول : إن البارودي لا يقصد رسماً ولا داراً حقيقية، وإنما يريد الرمز بهذا العنصر الجاهلي القديم عن بعض ذكرياته ، ولا بأس عليه من ذلك مادام يريد أن يحدث جواً عاطفياً ، لهذه الأشياء البدوية أو الصحراوية التي نجدها في صناعته وشعره لا تضيره لأنه إنما يتخذها رموزاً دالة على بعض حقائقه النفسية [2] .

وربما كان الدكتور عبد القادر القط أكثر دقة حين وضّح معنى الذاتية بقوله «وليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها ـ وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية ـ بل أن يكون للشاعر كيان مستقل

(١) عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، (مرجع سابق) ص٩٠.
(٢) د. شوقي ضيف ، فصول في الشعر ونقده ، دار المعارف بمصر (د. ت) ص ٢٧٥ .

ونظرة متميزة للحياة والناس » [1] .

اكتظت حياة البارودي بالتجارب والأحداث التي صقلت نفسه وزودته بذخيرة ذاتية شاعت في شعره . من ذلك مشاركته فى حرب جزيرة كريت وفي حرب البلقان، كذلك تصدّيه لدور قيادي بارز في الثورة العرابية، وقد كانت تجربة النفي التي تمخضت عن فشل الثورة من أعمق التجارب، ومن أشد المحن التي عاناها، فاجتمع العنصر الذاتي إلى الصياغة الفنية المحكمة التي استقاها من القديم لتشكّل أبرز معلم من معالم أسلوبه .

ومن أهم العوامل التي أثرت في شعره وحياته (١٨٣٨ ـ ١٩٠٤م) :

١ ـ انتماؤه إلى الأرستقراطية الحاكمة في مصر ، وهي تتألف من الشركس والأتراك والمماليك، وقد كان جدّه آمراً للمدفعية في الجيش العثماني .

٢ ـ اتصاله بالشعر العربى القديم اتصالاً مباشراً وثيقاً في دواوين الأقدمين ،وتمثّله لهذا الشعر وتمرّسه بأساليبه وصياغاته .

٣ ـ إتقانه للغات أربع : العربية والتركية والفارسية والإنجليزية واطلاعه على آدابها والتشرّب بروحها .

٤ـ اشتراكه في الثورة العرابية واشتغاله بالسياسة في أعلى مراتبها وانحيازه إلى الصف الوطني .

٥ ـ قيادته للجيوش المقاتلة في (كريت والبلقان) ، ومعاناته لظروف مشابهة لما عاناه فطاحل الشعر العربي كالمتنبي وأبي فراس .

٦ ـ معاناته لتجربة النفي حيث نفي إلى جزيرة سرنديب فترة طويلة، وما حل بأسرته من مآسي،كان لذلك أثر ملموس في شعره فطغت النبرة الذاتية الحزينة عليه .

الفلسفة النظرية والتوجه الإبداعي :

يقف البارودى علماً شامخاً على هذه التوجه الإحيائي من الناحية النظرية والتطبيقية، ويبرز الجانب النظري في شكلين من أشكال التعبير :

(١) د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، بيروت ١٩٨٨ م .

أولاً ـ الشعر ، حيث يفصح عن احتذائه للنماذج القديمة واقتفائه أثر الشعراء القدماء إذ يقول :

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت ... به عادة الإنسان أن يتكلما
فلا يعتمدني بالإساءة غافلٌ ... فلابد لابن الأيك أن يترنما

ويتحدث عن القيم الفنية التى يتبعها في شعره ، حيث ينهج نهجاً اتباعياً صارماً من حيث متانةالعبارة ، واتقان التراكيب وإحكامها وفق معايير منضبطة فيصف شعره بقوله :

لم تُبن قافيةٌ فيه على خللٍ ... كلا ولم تختلف في وصفها الجُمَلُ
فلا سنادٌ ولا حشوٌ ولا قلق ... ولا سقوط ولا سهو ولا عِلَلُ

ثانياً ـ النثر، فهو يكرس مقدمة ديوانه للحديث عن نظرته إلى الشعر وكأنه يصنع نظرية متكاملة في هذا المجال إذ يقول :

« الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكرة، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسَلَة اللسان، فينفث بألوان الحكم ينبلج لها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك » (١) .

ويتضح مما سبق أهمية الفكر حيث التركيز على الجانب العقلي دون إغفال للجانب العاطفي، ثم تأكيد الجانب الخلقي، فالشعر يهدف إلى الإرشاد حيث يضيء الطريق فيهتدي به الإنسان .

وهذان العنصران من مقومات الشعر الكلاسيكي عند الغربيين .

ـ ثم يقول : « وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه ،و ائتلفت معانيه وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى بريئاً من عشوة التعسّف غني عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد»(٢) وهذا يستدعي ما قاله المرزوقي عن عمود الشعر العربي من حيث كمال الصياغة وجودة الإحكام حيث « شرف المعنى وصحته ،وجزالة اللفظ ورقته والإصابة في الوصف

(١، ٢) من مقدمته لديوانه (ديوان البارودي) .

والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النغم والتئامها مع تَخيُّر من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له .. إلخ » .

ـ ثم يقول : ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس ، وتدريب الأفهام وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح .

وهذا فيه بيان للأهمية التربوية والخلقية للشعر .

ثالثاً ـ المختارات : عكف البارودي في أواخر أيامه على اختيار نماذج من ثلاثين ديواناً من شعر فحول الشعراء المولدين العباسيين، اصطفاها من الأشعار الدقيقة المعنى، الرقيقة اللفظ الخالية من الحشو والتعقيد ورتبها في سبعة أبواب : الأدب، المدح الرثاء، الوصف، النسيب الهجاء، الزهد، حسب التسلسل الزمني لأصحابها فابتدأ «ببشار ابن برد » ١٦٧هـ وانتهى « بابن عُنين » ت ٦٣٠هـ.

وهذا الاختيار تَعْضيد لمنهجه، يكشف فيه عن ذوقه وذوق عصره، ومارمت إليه مدرسته من اقتفاء للنماذج التراثية في الشعر العربي .

هذا من حيث النظر أما من حيث التطبيق فإننا واجدون خصائص الشعر العربي القديم جلية في قصائده :

أولاً ـ البناء التقليدي للقصيدة العربية القديمة ، فقد تعددت الأغراض وفق النسق المعهود : الوقوف على الأطلال وبكاء الديار ثم الغزل أو الفخر أو الوصف ثم الطرد ووصف الخمر والحكمة، مع الوقوف عند الغرض السياسي للقصيدة .

وقد كان في وقوفه على الأطلال جاهلي الروح والصياغة محتذياً لا مجتهداً ، ومهما قيل عن طلليات من أنها كانت رياضة شعرية أو استلهاماً لذكريات مضت أو محاولة لإثبات الشاعرية فإنها تنم عن تعلق بالشعر العربي القديم وتفاعل معه ، من ذلك طلليته المشهورة ومطلعها :

ألا حيّ من أسماء رسم المنازل ... وإن هي لم تُرجع بياناً لسائل

القيس مثال ذلك قوله :

بكى صاحبي لما رأى الحرب أقبلت ... بأبنائها واليوم أغبر كالح
فقلت تعلم إنما هي خطة ... يطول بها مدى وتخشى فضائح

وهذا يذكرنا بقول امرىء القيس :

بكى صاحبي لما رأي الدرب دونه ... وأيقن أنا لا حقان بقيصرا
فقلت له : لاتبكِ عينُكَ إنما ... نحاول ملكاً أو نموتَ فنعذرا

ولم يقتصر ذلك على امرىء القيس والشعراء الجاهليين بل تعداه إلى عمر بن أبي ربيعة وأضرابه من الأمويين، وأبي تمام والشعراء العباسيين .

ومع كل مظاهر التقليد التي أشرنا إليها فإن البارودي كانت له في أواخر حياته قصائد وجدانية انصرف فيها عن تقليد القدماء واتجه إلى التعبير عن عواطفه الخاصة مقدماً ذوب نفسه وخلاصة تجربته بعد أن عصفت به الأحزان وحلت به الخطوب فسجن ونفي ونكب في أهله من ذلك قصيدته التي وصف فيها تجربة السجن في أعقاب فشل الثورة العرابية .

شفني وجدي وأبلاني السهر ... وتغشتني سمادير الكدر
فسواد الليل ما إن ينقضي ... وبياض الصبح ما إن ينتظر
لا أنيس يسمع الشكوى ولا ... خبر يأتي ولا طيف يمر
بين حيطان وباب موصد ... كلما حركه السجّان صر
يتمشى دونه ، حتى إذا ... لحقته نبأة مني استقر
كلما درت لأقضي حاجةً ... قالت الظلمة مهلاً لاتدر

ومن الملاحظ أن الشاعر في هذا النص تميز عما هو مألوف في شعره بجملة خصائص أهمها :

١ ـ بروز النزعة الذاتية الوجدانية والانصراف إلى التعبير عن الهموم الخاصة .

٢ ـ استخدام مفردات واضحة والتخلي ـ إلى حد ما ـ عن الألفاظ القديمة .

٣ ـ الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة في الوصف بأسلوب سردي متقصياً الحالة التي يعيشها .

٤ ـ الصورة الكلية التي تندرج في إطارها الصورة البيانية المألوفة .

٥ـ القافية الرّائية الساكنة توحي بالتوتر والمرارة .

٦ ـ تشخيص الظواهر الكونية ، حيث يخلع الشاعر أحاسيسه الداخلية على ما حوله مما يقترب به من الرومانسيين في نزعتهم الوجدانية الخالصة .

٧ ـ معجمه الحزين المعبر عن المعاناة فهو يستخدم ألفاظ الوجد والكدر والشكوى ثم الظلمة والسجن وما إلى ذلك مما يؤكد إحساسه بأقصى درجات الألم .

وظلت الأغراض المعروفة في العصر الجاهلي والعباسي شائعة في شعره بل تُمثّل المحاور الرئيسية لموضوعاته الشعرية الأثيرة، فكان يمدح ويصف ويهجو ويتغزل ويفتخر وما إلى ذلك .

ثانياً ـ الرجوع إلى المعاني والأفكار الشائعة في التراث الشعري القديم :

سبق أن أشرنا إلى أن الشاعر نظم في الموضوعات القديمة ، ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحد، بل تعدّاها إلى التفاصيل الجزئية التي تندرج تحت الموضوعات الكلّية فهو يتمثل معاني أبي نواس في خمرياته والمتنبي في الحمي، وإن كنا لا نستطيع أن نتهمه بالسطو، فلقد عمل على ترك بصماته الذاتية واضحة جلية، من ذلك قوله مستلهماً روح المتنبي الشعرية في الحمى:

فدع التكهن ياطبيب فإنما ... دائي الهوى ، ولكل نفس داءُ

ألم الصبابة لذة تحيا بها ... نفسي ودائي لو علمت دواء

فالمعاني في هذين البيتين قريبة مما قاله المتنبي في جوّها العام وليس في الجزئيات ، فالمتنبي يقول :

يقول لي الطبيب أكلت شيئاً ... وداوك في شرابك والطعام

وما في طبه أني جوادٌ ... أضر بجسمه طول الجمام

ومن الملاحظ أن البارودي قد تأثر في قوله « ودائي لو علمت دواء » بقول أبي نواس : « وداوني بالتي كانت هي الدا ء» ويصل الأمر أحياناً إلى حد تضمين بعض أجزاء البيت كاملاً في النص الذي يقوله كما يتضح في قوله :

رضيت من الدنيا بمالا أودّه ... وأيُّ امريء يقوى على الدهر زندُهُ

وما أبتُ بالحرمان إلا لأنني ... « أودُّ من الأيام مالا تودُّه »

ولم يقتصر تأثر البارودي بمعاني القدماء على الشعر بل تجاوزه إلى النثر ، فقد ترددت أصداء عبارة الحجاج المشهورة في إحدى خطبه « إني أرى رؤوساً قد أينعت

وحان قطافها » في قوله :

أرى أرؤساً قد أينعت لحصادها ... فأين ، ولا أين السيوفُ القواطعُ

ثالثاً ـ المعارضات : عارض البارودي العديد من النماذج الشعرية القديمة ، ويرى بعض الباحثين أن هذه المعارضات كانت عبارة عن مرحلة من مراحل التدريب على اتقان قول الشعر ، ولم يكن فن المعارضات بدعاً عند البارودي ، فإنه فن معروف عند كبار الشعراء حين يعمدون إلى بعض الروائع الشعرية المعروفة فيحاكونها، وفي اعتقادي أن المعارضة لدى البارودي وأضرابه من شعراء الإحياء كانت ضرورة استلزمتها المرحلة ، وهي لون من ألوان العودة إلى المظان الرئيسة والنهل منها .

وقد عارض الباردوي أبا نواس في رائيته :

أجارة بيتينا أبوك غيور ... وميسور ما يرجى لديك عسير

فقال :

أبى الشوق إلا أن يحنّ ضمير ... وكل مشوق بالحنين جديرُ

ويقول معارضاً أبا فراس في قصيدته التي مطلعها :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر ... أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ

بقصيدته ذات المطلع :

طربت وعادتني المخيلة والسُّكر ... وأصبحت لا يلوي بشيمتي الزجر

وقد ذكر حسين المرصفي الناقد الإحيائي في كتابه الوسيلة الأدبية العديد من معارضات البارودي .

رابعاً ـ الظواهر الأسلوبية التراثية في شعر الباردوي :

فمن حيث الألفاظ والتراكيب فقد استمد العديد منها من شعر القدامى كامريء

نماذج تمثل مراحل حياته المختلفة

المرحلة الأولى (المحاكاة والتقليد)

ألا حي من أسماء رسمَ المنازل ... وإن هي لم تُرجعْ بياناً لسائل
خلاء تعفتها الرواسُم والتقت ... عليها أهاضيبُ الغيوم الحوافل
فلأياً عرفت الدار بعد ترسُّم ... أراني بها ما كان بالأمس شاغلي
غَدَت وهي مرعى للظباء وطالما ... غَدَت وهي مأوي للحسان العقائلِ
ديار التي هاجت عليَّ صبابتي ... وأغرت بصدري لاعجات البلابلِ
من الهيف مِقلاقِ الوشاحين غادة ... سليمة مجرى الدمع ريّا الخلاخلِ
إذا مادنت فوقَ الفراش لَوَسْنةٍ ... جفا خصرُها من ردفِها المتثاقلِ

خصائص هذا النص :

أولاً ـ تأثر الشاعر في هذه الأبيات بالنموذج الفني الجاهلي إلى درجة النسخ ، حيث يصف الأطلال و ينتقل إلى وصف المحبوبة التي ألصق بها المعالم المثالية للجمال الأنثوي في الجاهلية فهي هيفاء رقيقة الخصرين ممتلئة الردفين ريّانة الساقين .

ثانياً ـ من مظاهر هذا التأثير ما سبق أن أشرنا إليه من مراعاة النمط البنائي للقصيدة الجاهلية المتعددة الأغراض .

ثالثاً ـ معجم الشاعر اللغوي بدوى الألفاظ يحاكي ما ورد في أشعار الأقدمين مثل: لأياً ، ترسم ، خلاء وما إلى ذلك .

رابعاً ـ ضمّن الشاعر أبياته شطراً أو بعض شطر من بيت فى معلقة زهير ابن أبي سلمى وهو (فلأياً عرفت الدار بعد ترسم) .

خامساً ـ كثرت الكنايات في هذه الأبيات ، والكناية من أبرز السمات الأسلوبية لدى الجاهليين مثل :

مقلاق الوشاحين كناية عن النحافة، سليمة مجرى الدمع النضارة والترف .. إلخ .

سادساً ـ مخاطبة الآخر (عنصر التجريد) في مستهل القصيدة من أخص خصائص الشعر الجاهلي (ألا حي من أسماء ..) وكذلك التصريع (اتفاق حرف الرّوي في الشطرين) .

سابعاً ـ مما سبق يتضح أن الشاعر قد تمثّل التراث الشعري القديم واستوعبه وأعاد إنتاجه بمهارة، و لكنه لم يبدع جديداً وهذه السمة تميز المرحلة الأولى من شعره .

المرحلة الثانية (التجربة العامة ـ اشتراكه في ثورة عرابي) .

نصحت قومي وقلت الحرب مفجعةٌ ... وربما تاح أمر غير مظنون
فخالفوني وشبوها مكابرةً ... وكان أولى بقومي لو أطاعوني
تأتي الأمورُ على ماليس في خَلَد ... ويخطىءُ الظنُّ في بعض الأحايين
حتى إذا لم يعد في الأمر منزعةٌ ... وأصبح الشُّر أمراً غيرَ مكنونِ
أجبت إذ هتفوا باسمي ومن شيمي ... صدقُ الولاءِ وتحقيق الأظانينِ

الخصائص الأسلوبية :

١ ـ تعبر هذه الأبيات عن موقف البارودي من ثورة عرابي التي شارك فيها مشاركة فعّالة على الرغم من أنه لم يكن مقتنعاً بالأسلوب الذي تمت به، حيث نصح قومه بعدم خوض غمار الحرب عندما ضربت الإسكندرية وتصدى الإنجليز للعرابيين ولكنه اضطر إلى قيادة الثورة استجابة لطلب رفاقة دون تردد وبالتالي فهي تعبر عن إسهامه في الأحداث العامة .

٢ـ يبدو أن الشاعر قد طور أدواته وأسلوبه ، فلم يعنه أن يسنج على منوال القدماء فى اختيار الألفاظ، ولكنه ظل متمسكاً بإحكام الصياغة وجهارة الإيقاع وما إلى ذلك من خصائص الشعر القديم، يؤيد ذلك اختياره لبحر الطويل .

٣ ـ تضمن هذا النص الحكمة المستخلصة من تجربته ،والشعر القديم حافل بالحكمة .

٤ ـ النزوع إلى الفخر ـ وهو من أغراض الشعر القديم ـ ماثلٌ في النص بأجلى صوره .

٥ ـ نحا الشاعر منحى قصصياً سردياً في حديثه عن هذه التجربة فخلا النص تماماً من أساليب الطلب، واعتمد على الفعل الماضي، وكان العطف هو الوسيلة الرئيسة في الربط بين الجمل .

المرحلة الثالثة (التجربة الخاصة ـ معاناة النفي وهموم الفقد) .

قال البارودي يرثي زوجته :

أيدِ المنونِ قدحت أيَّ زنادِ ... وأطرت أيَّةَ شُعلةٍ بفؤادي
أوهنت عزميَ وهو حلة فَيْلقِ ... وحطمت عودي وهو رمحُ طرادي
لم أدر هل خَطْبٌ ألمّ بساحتي ... فأناخَ أم سهمٌ أصاب سوادي
أبلتني الحسرات حتى لم يكد ... جسمي يلوحُ لأعين العوّادِ
يا دهر فيما فجعتني بحليلة ... كانت خلاصةَ عدتي وعتادي
إن كنتَ لم ترحم ضناي لبعدها ... أفلا رحمتَ من الأسى أولادي
أفردتَهن فلم ينمن توجُّعاً ... قرحى العيون رواجفُ الأكبادِ
ألقين دُرَ عقودهنَّ ولبسن من ... دُرَ الدموع قلائد الأجيادِ
لو كان هذا الدهر يَقبلُ فديةً ... بالنفس عنك لكنتُ أوّل فادي
لكنها الأقدارُ ليس بناجعٍ ... فيها سوي التسليم والإخلادِ

النص :

١ ـ تمثل هذه الأبيات المرحلة الثالثة من حياة البارودي وشعره وهي (المرحلة الذاتية) التي عبر فيها عن همومه الخاصة، حيث عاش فى المنفى، وتكالبت عليه المصائب ففقد زوجته .

٢ ـ تخلص في هذه المرحلة أو كاد من سلطان الأغراض المتعددة فأصبحت القصيدة ذات وحدة موضوعية تدور حول محور واحد يمثل تجربة الشاعر .

٣ ـ في هذا النص جيشان عاطفي عبر عنه الشاعر بصيغ أسلوبية متعددة حيث النداء وخطاب مالا يعقل مما يعكس الحسرة والألم ثم الاستفهام التعجبي الإنكاري، والنفي المتتابع الذي يجسد الرغبة في التخفف من أعباء المأساة والإلحاح في متابعة التفاصيل وروايتها والبوح بها ثم تكرار الشرط الذي يعكس التمني المستحيل إذ لم يعد بيد الشاعر حيلة .

(إن كنت لم ترحم ضناي ... لو كان هذا الدهر يقبل فدية) وهكذا تصطخب في نفس الشاعر أحاسيس الحسرة والألم فتنعكس في هذه الصيغ الأسلوبية التي تمتزج بالقلق والاضطراب والألم وتنتهي بالتسليم (ليس بناجع فيها سوي التسليم والإخلاد) .

٤ ـ كان لتراوح الصيغ الطلبية بين النداء والاستفهام الخبريّ حيث النزوع إلى البوح الذي يمثل قرارة السكون في المد العاطفي الذي يعقب مرحلة الارتفاع أثر في تجسيد المشاعر والتعبير عن حالتي المد والجزر الانفعاليين .

٥ ـ جمع الشاعر في هذه الأبيات بين الصور البيانية المجازية (يد المنون) و (رهو حُلة فيلق) (خطب ألم بساحتي) (سهم أصاب فؤادي) والصور المشهدية الحسية (أفردتهن فكم ينمن توجعاً ... قرحي العيون رواجف الأكباد) . وقد كانت السمة التصويرية الغالبة التشخيص .

٦ ـ تسيطر المفردات العاطفية المطعمة بالألفاظ العسكرية (فيلق ، والزناد، عدة ، عتاد) على النص ، ولعل الألفاظ الأخيرة من آثار تجربته في هذا السلك (العسكري) .

٧ ـ نظم الشاعر قصيدته على البحر الكامل وهو بَحْرٌ فيه طواعية للعديد من الأغراض الواضحة الصريحة، فهو غني بالإيقاع ، ويناسب الجانب الوجداني الداخلي البعيد عن السطحية العاطفية ، ويجمع بين القوة المشبوبة والرّقة المأنوسة ،ولهذا كان مناسباً للفخر والغزل والحزن والحكمة والتأمل والحركات في هذا البحر تغلب على السكنات، وهذا يؤكد جانب الجزالة (كما يقول الدارسون) . وقد كثرت السكنات في هذه القصيدة وساعدتها حروف المد مما غلب الجانب العاطفي الرقيق [1] .

(١) راجع : د. عبده بدوي ، دراسات في النص الشعري ـ دار الرافعي للنشر والطباعة والتوزيع ط ٢ ، ١٩٨٤ص ٥٦ (في حديثه عن خصائص بحر الكامل) .

نموذج متكامل

قال الباردوي يعارض الشريف الرضي :

سـوايَ بتحنان الأغاريد يطربُ ... وغيري باللذات يلهو ويلعبُ
وما أنا ممّن تأسرُ الخمرُ لُبَّهُ ... ويملك سمعيه اليراعُ المثقّبُ
ولكن أخوهم إذا ما ترجّحت ... به سورةٌ نحو العلا راح يدأبُ
نفى النومَ عن عينيه نفسٌ أبيّةٌ ... لها بين أطراف الأسنّة مطلبُ
بعيد مناط الهَم فالغربُ مشرقٌ ... إذا ما رمى عينيه والشرقُ مغربُ
ومن تكن العلياء همّة نفسه ... فكل الذى يلقاه فيها مُحبّبُ
إذا أنا لم أعطِ المكارمَ حقّها ... فلا عزّني خالٌ ولا ضمّني أبُ
أسيرُ على نهجٍ يرى الناسُ غيرَه ... لكلٍّ امرىءٍ فيما يحاول مذهبُ

المفردات (المعاني الجزئية) :

التحنان : الصوت المطرب ـ اللُّب : العقل، وتأتي بمعنى القلب أيضاً، اليراع : المزمار ـ سورة : حدّة، والمقصود هنا الطموح الوثّاب يدأب : يعمل بهمّة ونشاط بعيد مناط الهم : ذو مطامح لا تحدها حدود .

الفكرة الرئيسة [1]: يفخر الشاعر في هذه الأبيات بأنه ليس ممن تستخفه نشوة الطرب ويسيطر عليه النزوع إلى اقتناص اللذة واللهو، وتغيّبه عن رشده الخمرة، وتصرفه إلى سماع الألحان العذبة، ولكن ذو عزيمة قويّة وطموح وثّاب يشغله عن هذه الأمور التافهة وقد أقضّت مضجعه وطردت النوم عن عينيه، فنفسه العالية التي تأبى الضيم ترنو

(١) لا يغيب عن البال أن الشعر ليس أفكاراً مجرّدة وإنما هو رؤية بل رؤيا تتشكّل في فضاء الفكر والوجدان والتوق الأزلي إلى استشراق الوجود ، ولكن الشعر القديم عنى بالفكرة وعبر عنها وجعلها سنداً لانفعاله، من هنا كان لابد من الوقوف عندها في التحليل .

إلى تحقيق المطالب الصعبة التي لا تنال إلا بشق الأنفس وخوض المعارك، وهمّته تضيّق رقعة الأرض أمامه، وتختصر المسافات ، فلا فرق عنده بين المشرق والمغرب إذا ما اقتضت حاجته ذلك .

ثم ينتقل إلى الحكمة والحكمة عنده وثيقة الصلة بوجدانه وتجربته الذاتية فهي ليست حكمة مجرّدة ، ذهنية الطابع ، بل يحسن التخلص إليها من واقع إحساسه بنفسه وبقدراته ، ويمزجها بالفخر مزجاً وثيقاً كما نرى في الأبيات الثلاثة الأولى، فهو يقرر أن من يريد أن يصل إلى قمة المجد فإن ما يصادفه في سبيل ذلك من عَنَتٍ وإرهاق أمر مرغوب فيه، وأن اكتساب المحامد لابد من أن ينال بثمن غالٍ، هذا الثمن هو الذي أشار إليه الشاعر في قوله « إذا أنا لم أعطي المكارم حقها .. إلخ » رابطاً بين الحكمة والفخر فكأنه يستدل على صدق مقولته بحالته هو، حيث يدعو على نفسه ويصفها بأنها غير جديرة بإعزاز الخال والانتساب إلى الأب إذا لم يقدم الثمن المطلوب لبلوغ أرقى مراتب المجد .

وتظهر شخصية البارودي واضحة جليّة في حِكَمه فهو يقرر أن له نهجاً خاصاً قد يختلف مع الناس بشأنه، ولكن ذلك لا يثنيه عن التمسك به، فلكلّ إنسان طريقته ومنهاجه الخاص، وهنا يتضح الربط بين الحكمة والإحساس بالذات، أو ما يسمى بالرّبط بين العام والخاص ، أو الذاتي والموضوعي، الأمر الذي دفع العقاد إلى أن يشير إلى هذه الخاصيّة في شعر البارودي فهو يرى أنه فنّان مبدع في اتّباعه وتقليده للقدماء وأن شخصيّته تتضح في شعره [1]، في حين يرى بعض الباحثين غير ما يري العقاد، إذ يقول الدكتور عبد اللطيف خليف معلقاً على رأي العقاد هذا (ما ملخصه) أن شعر البارودي لا يعبر عن حياته ولا عن حياة قومه وإنما يدل على ثقافته وقدرته على رياضة القول عن طريق العرب الأقدمين [2] .

(١) راجع : عباس محمود العقاد ، شعراء مصر و بيئاتهم في القرن الماضي ، كتاب الهلال ، القاهرة .
(٢) راجع : د . محمد حلمي عليوه ، محاضرات في الأدب الحديث (مخطوط) ص ٣١ ـ ٣٢ .

هذه الصياغة على نحو يبين أنها تجد هوى في نفسه، ولكنها ترتبط بتجربته أيضاً على نحو ما، ولكن ذلك كله لا يجعله مبتكراً، أو مبتدعاً، ذا شخصية فنية مستقلة .

القيم الفنّية :

أولاً ـ أول ما يلفت الانتباه في هذه ا لأبيات استهلالها بمطلع (مُصرَّع) على عادة الشعراء القدامى، حيث التراث الموسيقي الناجم عن تماثل القافية في الشطرين مما يكون له وقع في نفس المتلقي يوقظه ويحفزه لعملية التلقي، كذلك فإن اختيار الشاعر للبحر الطويل وهو يشتمل على ثمان وعشرين مقطعاً ، من أحفل البحور الشعرية بالرصانة والعمق، وهو يعطي إمكانية للسرد والعرض، ولهذا يناسب القصائد القصصية والملحمة .

ثانياً ـ استخدام الشاعر لأسلوب النفي من أجل الإثبات فهو ينفي عن نفسه الطرب لأصوات الغناء واللهو باللذات، وهذا أمر لافت ، وظاهره أسلوبية فيها خروج على المعتاد من الكلام المألوف، وقد جاء الإثبات بعد ذلك في شكل تقرير بعد أن هيىء المتلقي وحفّز عن طريق التشويق لأن النفي يثير في النفس حب الاستطلاع لما سيثبت بعد ذلك

ثالثاً ـ التقديم والتأخير في الأبيات حيث أخّر الفعل في البيت الأوّل وقدّمت متعلقاته ، وقدّم المفعول به في الشطر الثاني (ويملك سمعيه اليراع) وأخّر الفاعل كذلك في الشطر الأول من البيت الرابع ، كل ذلك من أجل وقع أشد للمعنى وتوكيده في ذهن المتلقي ووجدانه .

رابعاً ـ الغنى الإيقاعي الناجم عن استخدام القافية البائية والحروف وتكرار نوع معين منها كالنون في (تحنان) (ونفي النوم من عينيه نفس) واللام والميم، وما إلى ذلك، ثم التضعيف في العديد من المفردات (اللذات، اللب، ترجّحت، أبيّة، همّة، محبّب، ضم .. إلخ) والياء الساكنة التي تكررت في النص، كل ذلك يمنح إحساساً بالقوة والجزالة.

خامساً ـ الكناية في الأبيات من الظواهر البلاغية البارزة وخصوصاً في قوله أخوهم،

فضلاً عما تعنيه في البيتين الأولين ، وفيها خفاء محبب يلطف من حدة المباشرة (لها بين أطراف الأسنة مطلب) ، والتشخيص (تأسر الخمر ويملك سمعيه اليراع) في إطار الاستعارة يمنح النص حيوية وحركة .

وبَحْرٍ من الهيجاء خُضتُ عُبابه ... ولا عاصمٌ إلا الصفيحُ المُشطَّبُ
تظلُّ به حُمرُ المنايا وسودُها ... حواسرَ في ألوانِها تتقلَّبُ
توسّطته والخيل باخيل تلتقي ... وبيضُ الظُّبا في الهام تبدو وتغربُ
فمازلتُ حتى بيّنَ الكر موقفي ... لدى ساعةٍ فيها العقولُ تُغَيَّبُ
لدن غَدوةٍ حتى إذا أتى الليلُ والتقى ... على غيهبٍ من ساطعِ النقعِ غيهبُ
كذلك دأبي في المراس وانني ... لأمرح في غيّ التصابي والعبُ

المفردات : المعاني الجزئية .

الهيجاء : المعركة (الحرب) ـ العُباب : الأمواج المتلاطمة في عمق البحر، العاصم : الحامي ـ الصفيح المُشطّب : السيوف الصقيلة المشحوذة، المنايا : الموت ـ حواسر : كاشفة عن وجهها، الظبّا : جمع ظباة وهي حدة السيف، الهام : جمع هامة والمقصود بها الرؤوس .

غيهب : شدة الظُلمة ـ دأبي : عادتي ـ المراس : القتال ـ غي : ضلال، التصابي: لهو الشباب .

الفكرة الرئيسة : هذه أبيات في الحماسة جاءت متصلة بما قبلها في معرض الفخر، وهو يصف فيها المعركة التي خاضها بقوله إنها أشبه بالبحر الخضم المتلاطم الأمواج ، لا ملجأ فيه ولا ملاذ إلا للسيوف القاطعة، ويطل من عباب هذا البحر موت أحمر تارة وأسود تارة أخرى، أما الحمرة فهي وصف حسّي يشير به إلى لون الدماء ، وأما السواد فهو وصف معنوي يشير به إلى أهواله ومصائبه، إذ يقول : إنه كان يخوض لجة المعركة إبان احتدامها حيث يلتقي الجمعان والسيوف تغيب في الرؤوس تارةً وتطلُّ تارة

أخرى مضرجةً بالدماء، وإنه مازال في كرٍّ وفرٍ حتى بدا للجميع موقف الشاعر وتجلت شجاعته في وقت ذهبت فيه العقول من شدة الهول ، وقد استمرت المعركة طوال النهار حتى أتى الليل وكان غبار المعركة قد خيّم فوق الساحة وكأنه ليل آخر فالتقى الليلان .

ويبدو الشاعر في هذه الصورة متأثّراً بقول بشار بن برد :

كأن مُثارَ النّقعِ فوقَ رؤوسنا ... وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكب

ويعبر الشاعر عن نمط حياته التي كان يعيشها في قوله « كذلك دأبي في المراس ... إلخ » .

القيم الفنية :

اختار الشاعر ألفاظاً ذات جرس قوي تتناسب مع طبيعة الموضوع حيث وصف المعركة ، لهذا جاءت كلمة الهيجاء بإيقاعها القوي الممتد، فالياء الساكنة والجيم المعطّشة توحيان بالاضطراب، والألف المسدودة تشي بالاتساع، فاللفظة تصويرية، وكذلك كلمة عباب، حيث العين والباء المكررة، والعين حرف حلقي يوحي بالضيق واشتداد الأزمة وكذلك الباء المكررة توحي بالاحتشاد والازدحام والتضعيف في ألفاظ القافية، أضف إلى ذلك نوعية المعجم المختار حيث تتراوح حقولها الدلالية بين القوة والمنعة (الخوض، عاصم) والحدة في مفردات الحرب (الخيل والظبا والكر والنقع) كذلك الظلام والكثافة (الغيهب والظلام) كما تبدو الألوان موظفة توظيفاً دالاً، فقد زاوج فيها بين المعنوي والحسي (السواد والحمرة) . وجاءت المقابلة في قوله (تغدو وتغرب) معبرة عن سرعة الانتقال من الشيء إلى نقيضه في حركة خاصة بثت حيوية هائلة في المشهد .

وجاءت الأفعال المضارعة مناسبة للتصوير المشهدي حيث أمسكت بالمنظر في حالة حركة دائبة وجعلته ماثلاً للعيان، وكان التكرار (الغيهب والخيل) في الألفاظ شاحناً للحركة مرجياً لإيقاعها فجاءت الصورة مشهدية تضم عدداً من الصورة الجزئية التي تلتئم في لوحة متكاملة ، وقد أبدع في تجسيد المعنوي في صورة تخيلية في قوله : (تظل به

حمر المنايا .. إلخ) ولم يقتصر على التجسيد بل شخّص الموت وجعله امرأة حاسرة متعددة الأشكال والألوان . وفي كلمة حواسر ما يومىء إلى الموت وحضوره .

وفتيانُ لهوٍ قد دعوت وللكرى ... خِباءٌ بأهدابِ الجفون مطنّبُ
إلى مربع يجري النسيم خلاله ... بنشر الخُزامى والندى يتصببُ
فلم يمض أن جاءوا ملبين دعوتي ... سِراعاً كما وافى على الماء ربربُ
بخَيْلٍ كآرام الصريم وراءَها ... ضواري سَلوقٍ عاطلٌ ومُلبّبُ
من اللائي لا يأكلن زاداً سوى الذي ... يُضرّسنهُ والصيدُ أشهى وأعذبُ
ترى كُلَّ محمَرِّ الحماليق فاغراً ... إلى الوحش لا يألو ولا يتنصّبُ
يكاد يفوت البرق شداً إذا انبرت ... له بنت ماءٍ أو تعرّض ثعلب

المعاني الجزئية (المفردات)

الكرى : النوم ، خباء : خيمة ، مطنّب : مشدود إلى الأوتاد مربع : مكان ، نشر : رائحة الخزامى: نبات صحراوي طيب الرائحة ربرب : ولد البقر الوحشي (ويطلق على القطيع من البقر الوحشي أيضاً) ، الآرام : الظّباء ، الصريم : اسم مكان

سلوق : كلب الصيد، عاطل : ليس في عنقه طوق، ملبّب : مطوق ، يضرّسنه : يطأنه بأضراسهن، الحماليق : جمع حملوق والمقصود به العين الواسعة ، فاغر : فاتح فمه ، لا يألو : لا يكل عن ملاحقة فريسته ، لا يتنصّبُ : لا يصيبه النصب أي شدة التعب . بنت ماء : الطيور .

المعنى الإجمالي : يقول : دعوت رفاقي الذين اعتدت أن ألهو معهم فى وقت اشتدّ فيه النعاس وأخذ يداعب العيون، وقد استعار للتعبير عن هذا المعنى صورة بدوية منتزعة من صميم البيئة الصحراوية القديمة فشبه النوم ببيت من الشعر ضربت أوتاره برموش العين، معبراً بذلك عن الاستغراق الشديد فى النوم، وقد كان مكان الدعوة فى منزل عامر بأجواء الربيع الشذية حيث النسائم العليلة تحمل رائحة الخزامى (وهو نبت

صحراوي ذو رائحة جميلة) وكان الندى يتقاطر، فما لبث هؤلاء الرّفاق أن لبّوا الدعوة مسرعين مشبهين في ذلك سرب البقر الوحشي وورودهم إلى الماء فرحين مسرورين ، يركبون خيولهم الخفيفة الضامرة في تلك المنطقة (الصريم) وخلف الخيول كلاب الصيّد مطوقة وغير مطوّقة، وهي لا تأكل إلا مما تصطاده .

ثم بدأ يصف كلاب الصيد هذه فهي متسعة العيون، حمر الحدقات، فاتحة أفواهها متأهبة للإمساك بفرائسها، تعدو نحوها بلا كلل ولا ملل ، و تكاد تسبق البرق من فرط سرعتها إذا ما لاحت أمامها طيور الماء أو الثعالب، وبعد أن يفرغ من وصفه لهذه الكلاب يواصل سرده لقصته مع رفاقه حيث نزلوا بوادٍ تلاله تشبه فى جمالها البرود (الثياب) المخططة المزخرفة المذهبة، فارتاحوا بعد التعب في هذا المكان الذي تهفو إليه النفوس من ذوي العقول الراجحة التي وخط الشيب مفرق أصحابها ، وبينما هم في أماكنهم وإذا بالمتقدم منهم (الربيئة) يرى سرباً من الحمر الوحشية، فطلب من رفاقه أن يركبوا مطاياهم ، في حين كانوا يجوبون ذلك المكان الجميل بعيونهم ويمتعونها بمناظره الخلابة إذ يقول: فقمنا إلى خيولنا التي تشبه شجر الضميران فى نحافتها وضمور ظهورها، فلما وصلنا أطلقنا صقورنا وكلابنا ، وما هي إلا التفاته يسيرة حتى امتلأت قدورنا باللحم من حصيلة صيدنا، وقضينا حاجتنا من الطعام .

القيم الفنية في هذه الأبيات :

ـ يلاحظ أن النص قد حفل بعدد كبير من المفردات غير المألوفة وأغلبها فى الطرد الذي له مصطلحاته الخاصة ومعجمه المحدد. وقد بدا أن الشاعر نحا منحى قصصياً سردياً، وقد طغى الجانب الوصفي على النص .

والصورة بدوية صحراوية فبيت الشعر الذي تضرب أطنابه بأهداب الجفون والخزامى والندى وآرام الصريم كل ذلك يدخل في إطار الصورة الصحراوية التي رسم من خلالها مشاهد الصيد .

وقد كان للأحياء من الحيوانات نصيب مهم في تشكيل الصورة (محمر الحماليق) و (بنت ماء) وما إلى ذلك . كما أنّ الصورة الوصفية ذات العناصر

الطبيعية في قوله (إلى مربع يجري النسيم ...) تناسب الرحلة الطردية عبر الصحراء .

وقد اعتمد الكاتب أيضاً على التشبيه فشبه الخيل بغزلان الصريم، وسرعة الكلب كسرعة البرق، والصحاب أتوا مسرعين كما يأتي القطيع إلى الماء .

أكثر الشاعر من الجمل الحالية مما يجعل المشهد ماثلاً حياً ، وكذلك الجمل الوصفية ذات الفعل المضارع (إلى مربع يجري النسيم خلاله) أو الاسمية ، كما أن خاصية الاستقصاء مرتبطة بوجود الجمل الحالية والوصفية ، وكذلك الأوصاف والأحوال المفردة، والنص غني بها، كما أن الازدواج المائل في نهايات بعض الأبيات وجمل التذييل، كل ذلك يحقن النص بإيقاع داخلي وقد اعتمد الشاعر كلية على الجمل الخبرية التقريرية فهي أنسب للوصف، وقد بدا واضحاً أن إيقاع الحروف المتماثلة خصوصاً السين والصاد (يضر سنه والصيد) فيها تمثيل صوتي للمعنى .

فـمـلنا إلى وادٍ كـأن تلاعـه ... من العصب موشيّ الحبائك مذهبُ
تراح به الآمـال بعـد كـلالهـا ... ويصبـو إليـه ذو الحجـا وهو أشيب
فـبـينا نرود الأرض بالعين إذ رأى ... ربيئتنا سرباً فـقـال ألا اركـبـوا
فـقـمنا إلى خـيل كـأن متـونهـا ... من الضمّر خوط الضيمران المشذبّ
فلمـا انتـهينا حيث أخبـر أطلقت ... بزاة وجـالت في المقـاود أكلب
فـمـا كـان إلا لفتـة الجيـد أن غلت ... قـدور وفـار اللحم وانفض مـأرب
فـقلنا لسـاقـينا أدرها فـإنما ... قـصارى بنى الأيام أن يتشـعبـوا

المعاني الجزئية :

تلاعه : تلاله ، العصب : البرود المخططة، موشي: مزخرف ومُزيّن مُذهب : مطليّة بالذهب، الكلال : التعب، تراح : تستريح، يصبو: يهفو ويميل، ربيئتنا : المتقدم من الصيادين، نرود الأرض بالعين : نجول فيها بأبصارنا، متونها : ظهورها

الضمّر : النحول، وخوط الضميران : نوع من الشجر، فار اللحم : نضج، انفض مأرب : قضيت الحاجة وانتهى الأمر ، المقاود جمع مقود وهو كالعنان للفرس.

هذه الأبيات تكملة للأبيات السابقة التي تتحدث عن رحلة الصيد وقد وضحنا معانيها الجزئية فيما عدا البيت الأخير الذي يمثل غرضاً جديداً في القصيدة، وهو وصف الخمر، ولم نشأ أن نثبتها فاكتفينا بالبيت الأول منها ، وقد أحسن الشاعر التخلص من الغرض السابق إلى الغرض الجديد فبدت الوحدة والتسلسل في أغراض القصيدة .

وفي قوله (بني الأيام) كناية عن البشر وأن يتشعبوا (أن يتفرقوا) وقد لجأ الشاعر إلى التشبيه التمثيلي في وصفه للشراب .

يود الغنى مـالا يكون طمـاعـة ولـم يـدر أن الـدهـرَ بـالـنـاس قُـلـبُ
ولو علم الإنسـان مـا فـيـه نفـعـه لأبصـر مـا يأتي ومـا يتـجنّبُ

في هذين البيتين حكمة بالغة ، فبعد أن وصف مجلس الشراب وأثره في العقول على نحو ما كان يفعل أسلافه من شعراء الخمريات كأبي نواس خلص إلى هذه الحكمة، فتحدث عن استبداد شهوة الطمع بالإنسان وما درى أن الأيام دول ، وأن الدنيا كالغانية ذات المزاج المتقلب لا يدوم على حال لها شأن ، فلو علم الإنسان موطن السعادة وما فيه من نفع له لعرف ما الذي يمكن أن يفيده فأتاه، وما يمكن أن يضره فاجتنبه ، ولكن هذا مطلب عزيز .

تحليل النص

أولاً : بناء القصيد :

يتضح لنا بعد قراءتنا لهذا النص قراءة واعية أن الشاعر التزم نهج الأقدمين في بنائه الفني، فقد اعتمد على وحدة البيت بدلاً من الوحدة الموضوعية (العضوية) التي تجعل من القصيدة خليقةً فنية مترابطة تدور حول محور واحد، ووحدة البيت التي بنى عليها القصيدة هي النمط الفني الذي كان سائداً في شعرنا العربي القديم، وهو يعبر عن طبيعة الحياة العربية حيث كان الانتقال من مكان إلى مكان دأب العربي في صحرائه المترامية الأطراف، في حين عبّرت الوحدة الموضوعية في العصر الحديث وفي عصور الحضارة العربية عن الاستقرار ، وإذا كان الشاعر العربي القديم محقاً في اتباعه هذا النهج فإنّ عذر من جاء بعده من شعراء العصور التالية أنهم كانوا يحترمون المثال والأنموذج الذي أرسى تقاليده شعراء العربية في العصر الجاهلي .

– وقد بنى الشاعر قصيدته على عدة موضوعات، فبدأ بالفخر والاعتداد بالذات الطموحة التي تأبى الانقياد إلى اللذات بل ترنو إلى المجد من الأبيات (١ ـ ٥) .

– ثم يخلص بعد ذلك إلى الحكمة، ولكنها ليست حكمة مجردة بل مستقاة من واقع التجربة، يستدل بها في معرض فخره بنفسه، فهي رديف للغرض الأول مكملة له .

– ثم ينتقل بعد ذلك إلى وصف المعارك التي خاضها ، وهو ما يسمى بالحماسة في الشعر العربي القديم، ولكنه لا ينتقل إلى هذا الغرض على نحو فجائي بل بحسن التخلص إليه يبدو ملتحماً بالموضوع الأول (الفخر) بل إن حماسته تدخل في إطار الفخر بذاته والاعتداد بها ويصف فيها تجربته الخاصة ، ولكنه يستعير القوالب التعبيرية القديمة منتقياً أكثرها جزالة وقوة ، مظهراً قدرة فائقة على جودة السبك ومتانة النسج .

– حين ينتقل إلى الحديث عن الوجه الآخر لحياته لا نحس بالنقلة الاستطرادية في قصيدته بل ينساب بنا انسياباً تلقائياً عبر بيت من الشعر يحكم من خلاله الربط بين هذا الجزء والجزء السابق عليه إذ يقول فيه .

كـــذلك دأبي فـي المراس وانـنـي لأمـرح في غي التـصـابي وألعب

فهو يجمع فيه بين جانبي الحياة التي يعيشها تمهيداً للتعبير عن صبواته ومجالس لهوه، ومن خلال هذا يتحدث عن الطّرد وهو غرض من أغراض الشعر العربي القديم ، يصطفي فيه البارودي المفردات المألوفة في طرديات أسلافه من الشعراء فيجيد، لذا يحفل هذا الجزء من القصيدة بالألفاظ الغريبه غير المألوفة في هذا العصر .

– من خلال أسلوب القص ينتقل إلى وصف مجلس من مجالس الشراب مما يذكّرنا بخمريات أبي نواس .

– ثم يختم الشاعر قصيدته بالحكمة الخالصة ، وكأنها عصارة هذه التجربة القديمة الحديثة التي يصوغها الشاعر فهي حكمة عامة فيها ملامح ذلك التأمل الفلسفي الذي عهدناه في شعر المتنبي وأبي العلاء ، غير أن هذه الحكمة تلتئم مع باقي أجزاء القصيدة وكأنها نتيجة منطقية لتلك المقدمات التي وردت في صلب القصيدة . من هنا كانت عبقرية هذا الشاعر الذي استطاع أن يعيد إلى القصيدة العربية رونقها وأصالتها بعد أن ابتذلت في الأغراض التافهة وتحولت إلى لعبة لغوية عروضية زخرفية بين أيدي النظامين الذين يلهون بالشعر ويجعلون منه مادة للتسلية والعبث في عصور الانحطاط والجمود التي امتدت قروناً طويلة في الفترة التي تسمى بعصر الدولة المتتابعة .

ثانياً : التشكيل الجمالي [1]

يلاحظ أن الشاعر في معجمه اللغوي عالة على غيره من الشعراء القدامى، على الرغم من أن كثيراً من مفردات هذا المعجم لم يعد مستعملاً كذلك فإنها تعبر عن طراز من الحياة لم يعد سائداً في عصرنا، وكثير من مفردات يدل على موجودات قديمة، كذلك فإن الصيغ التعبيرية صيغ بدوية جاهلية صحراوية، وحيث أسماء الأماكن مثل «الصريم» فهو يتقمص حياة أولئك الشعراء، وقد سبق أن أشرنا إلى هذه الظاهرة، وهي على الرغم من مجافاتها لطبيعة التعبير الشعري الذي يفترض فيه أن يعبر عن خصوصية حميمة متفردة ـ تدل على تمثُّل الشاعر للتراث الشعرى القديم، وإجادته لطرائق القول على نحو يثير الإعجاب فقد استطاع أن يجدِّد الديباجة الشعرية التي خلقت على يد زمرة من الشعراء النظامين في عصره والعصر الذي سبقه، وتلك فضيلته الأساسية .

أما من حيث الصورة والأخيلة، فقد تضمنت هذه القصيدة حشداً واسعاً من الاستعارات والتشبيهات والكنايات المألوفة في شعرنا القديم، وهي صورة جزئية متناثرة، ولكن هذه الصورة تلتئم فى نسيج وصفي على شكل لوحة شعرية وصفية عند حديثه عن المعركة، أو وصفه لمجالس الشراب، فقد شبه المعركة ببحر خضم تتلاطم فيه الأمواج، وكنّى عن الدروع والسيوف بالصفيح المشطب وكنى عن القتل والموت بالحمرة والسواد، وهو بذلك يركز على الجانبين الحسي والمعنوي، ووصف المعنويات بأوصاف الحسيات من خصائص بعض المذاهب الأدبية الرمزية، غير أن الشاعر لم يبعد عما جاء في التراث الشعري وبالتالي ظل في دائرة التقليد، وقد شبه التقاء الجمعين المتحاربين بتكاثف الظلام الذي ينجم عن غبار المعارك حيث تلتمع السيوف وسط هذا البحر من الظلمات وهذه الصورة يبدو فيها الشاعر متأثراً ببيت بشار بن برد الذي يقول فيه :

---

(١) في حديثنا عن التشكيل الجمالي لم نجد بداً من اصطناع أسلوب التحليل المدرسى المألوف كخطوة أولى.

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا ... وأسيافنا ليل تهاوي كواكبه

وقد أورد كثيراً من الصور ذات الطابع الصحراوى الذي يعبر عن البيئة البدوية مثل :

وفتيان لهو قد دعوت وللكرى ... خباء بأهداب الجفون مُطنّبُ

فقد عبر عن امتلاك النوم لأزمّة الجفون بابتنائه خيمة ضرب أطنابها في أجفان العيون، والبارودي مولع بمثل هذه الصور كما يتجلى ذلك في قصائده الأخرى، فهو يقول في إحدى هذه القصائد .

أخذ الكرى بمعاقد الأجفان ... وهفا السُّرى باعنّة الفرسان

والليل منشور الذوائب ضارب ... فوق المتالع والربا بجران

ويتجلى أثر البيئة الصحراوية في قوله :

(كما وافى على الماء ربربُ)

و (بخيل كآرام الصريم)

و (قمنا إلى خيل كأن متونها ... من الضمر خوط الضيمران المشذّبُ)

وفي كناية مثل (محمر الحماليق) كناية عن كلب الصيد ، (ونبت ماء) كناية عن الطير .. إلخ .

ويرى بعض الباحثين أن البارودي والتيمورية واسماعيل صبري يمثلون مدرسة متكاملة ، ونحن نرى أن الاثنين السالفي الذكر بعد البارودي لم يكونا ليرقيا إلى مستواه الفني فهما أقرب إلى مدرسة الساعاتي وإن تأخر بعضهم وتداخلت هذه المدارس، فليس ثمة فصل حاسم بين الاتجاهات والتيارات ، ولكن الخصائص قد تكون مشتركة في ظاهرها ، غير أن أثرها ليس واحداً لدى الجميع .

ومن الظواهر اللافتة التى تجمع بين هؤلاء الشعراء : الانتماء إلى أصل غير مصري، فالباروي من أصل جركسي ينتهي نسبه إلى نورز الأتابكي الذي كان أحد رجال الملك

الأشرف « قايتباي » ، ويذكر جرجي زيدان أنه كان شديد الحرص على إثبات نسبه وتتبّعه حتى أنه أنفق في ذلك نحو ثلاثة آلاف جنيه، أما عائشة التيمورية فيتنازع أصولها عناصر ثلاثة : الكردى والجركسي، أما اسماعيل صبري فكان يمت بصلة قرابة للأسرة الحاكمة (أسرة محمد علي باشا) ، وهذه الظاهرة تكمن أهميتها في اعتداد هؤلاء الشعراء بأصولهم وبما يمنحهم ذلك من امتياز وما يتركه من أثر في شحذ هممهم ودفعهم إلى التميّز ، فليس ثمة حاجة إلى التكسّب ، كذلك فإن وضعهم الاجتماعي يتيح لهم فرصاً أوفر للتحصيل الثقافي والعلمي ، ويقوى النزعة الذاتية في أشعارهم .

وقد أشارت التيمورية إلى الدوافع الذاتية فقالت :

« وكنت ألتمس من شوقي قطع القراطيس وصغار الأقلام واعتكف منفردة عن الأنام وأقلّد الكُتّاب في التحرير لابتهج بسماع هذا الصرير فتأتي والدتي وتعنفني بالتكدير والتهديد فلم أزدد إلا نفوراً، وعن هذا التطريز قصوراً، فبادر والدي تغمد الله بالغفران ثراه، وقال لها : دعي هذه الطفيلة للقرطاس والقلم واحذري أن تكثري من الكسر في قلب هذه الصغيرة وأن تثلمي بالعنف ظهرها ، وما دامت بنتنا ميالة بطبعها إلى المحابر والأوراق فلا تقفي في سبيل ميلها ورغبتها [1] .

وهذا يقودنا إلى الظاهرة الثانية المشتركة ممثلة في الاستجابة للنزوع الذاتي، وليس تلبية لرغبة الغير ، وكان اسماعيل صبري يستجيب لمثل هذا النزوع فلم يكن مكثراً، وكانت قصائده أقرب إلى المقطوعات القصيرة التى يكتبها تلبية لإحساس ذاتي ما وكذلك البارودي كما سنرى فيما بعد .

وقد تهيّأ لهؤلاء الثلاثة مالم يتهيأ لغيرهم من أسباب التعليم فقد استدعى أبو عائشة التيمورية لها استاذين يتعهدانها هما : ابراهيم أفندي مؤنس وخليل أفندى رجائي، فكان الأول يتولى تحفيظها القرآن الكريم ويعلمها الفقه والخط والنحو والصرف واللغة الفارسية، كما استعانت على ذلك بسيدتين هما فاطمة الأزهرية وسنيّة الطبلاوية، واعتمدت بعد ذلك على نفسها في قراءة دواوين الشعراء، مما ساعدها وساعد البارودي

(١) من مقدمة ديوانها بقلم أحمد كمال زادة .

وصبري على البعد النسبي عن الذوق الفني السائد.

ومن الظواهر المشتركة معرفة هؤلاء الشعراء بلغات أخرى غير العربية كالفارسية والتركية بالنسبة للتيمورية حيث كانت تقوم بأعمال الترجمة لوالدة الخديوي اسماعيل ، وكان والدها يقرأ لها شاهنامة الفردوسي والمثنوى مما يدل على اتصالها اتصالاً وثيقاً بالآداب الفارسية، بل إنها نظمت أشعاراً بالفارسية والتركية ولها ديوان فى الشعر الفارسي مطبوع بعنوان « أشكوفة » وكان البارودي على هذه الشاكلة أيضاً .

أما اسماعيل صبري فتعلم في فرنسا وعرف لغتها ، ولكن آثار هذه اللغات لا يكاد يتضح في أشعار هؤلاء، فقد حاول كارل بروكلمان المستشرق المعروف في كتابه « تاريخ الآداب العربية » تحديد أثر الأدب الفارسي على البارودي فلم يفلح، ولكن معرفة هؤلاء الشعراء باللغات سالفة الذكر قد أعانهم على التحليق في آفاق واسعة .

وكان من نتيجة هذه الظواهر المشتركة : الارتباط (إلى حد ما) بين شعرهم وحياتهم مما يعيننا على تبين ملامح من حياتهم في شعرهم، ولو اتخذنا من عائشة التيمورية نموذجاً يوضح ذلك لوجدنا شعرها يمثل المرأة الشرقية المحافظة والتمسك بالتقاليد، فديوانها يبدأ بباب يسمى شعر المجاملة ،وهي قصائد قالتها في مديح الخديوي وغيره من كبار رجال الدولة في عصرها ، ثم يأتي بعد ذلك باب تتحدث فيه عن نفسها وعن أبنائها وأقاربها، ثم تأتي أبواب ثلاثة لا تستغرق إلا حيزاً ضيقاً في الديوان نجد فيه الشعر الغربي والشعر الأخلاقي والشعر الديني، ويتضح من ذلك انشغالها ببيتها ، وهي تتحدث عن صيانتها لحجابها وأدبها فتقول في قصيدة مشهورة :

بيد العفاف أصونُ عزّ حجابي ... وبعصمتي أسمو على أترابي
وبفكرةٍ وقّادة وقريحةٍ ... نفاذةٍ قد كُمّلت آدابي
ولقد نظمتُ الشعرَ شيمةَ معشرٍ ... قبلي ذوات الخدرِ والأحسابِ
ما قُلتُه إلا فكاهةَ ناطقٍ ... يهوى بلاغةَ منطقٍ وكتابِ

لله دُرّ كواعب منوالُها نسج العُلا لعوانس وكعابِ
فجعلت مرآتي حنين دفاتري وجَعلْتُ من نقش المداد خضابي
كم زَخرفَت وجناتُ طرسي أنملي بعذارِ خطٍ أو إهاب شباب

فهي في هذه الأبيات تتحدث عن حجابها وعصمتها، وتعتذر عن قولها للشعر بأنها لم تأت منكراً فقد صنعت العقيلات المخدرات من بنات العرب ما صنعت .

وقد تميز اسماعيل صبري بشعره ذى السمة الروحية الغزلية الدينية التي تكشف لنا عن طبيعته الهادئة إذ يقول :

يارب أهّلني بفضلك واكفني شطط العقول وفتنةَ الأفكار
ومر الغطاء يشف عنك لكي أرى غضبَ اللطيف ورحمةَ الجبّار

ومما يؤكد هذه الظاهرة «ظاهرة النزوع الذاتي» ما قالته عائشة التيمورية في رثاء ابنتها التي ماتت وهي عروس :

جاء الطبيب وبشرّ بالشفا إن الطبيب بطبه مغرورُ
لما رأت يأس الطبيب وعجزه قالت ودمع المقلتين غزير
أمّاه لا تبكي عليّ ففي غدٍ سترين نعشي كالعروس يسيرُ

ولكن هذه الذاتية التى تكلم عنها الدكتور عبد المحسن طه بدر والدكتور عبد القادر القط لم تصل إلى ذروتها، بل كانت محاصرة لأسباب يعزوها بدر إلى ظروف العصر، ويتجلىّ ذلك في الضجة التى أثيرت حول قصيدة قالها صبري مخاطباً الحبيب راجياً منه أن يعدل في القسمة حيث استمرت هذه الضجة إلى زمن العقاد، ويبدو أن الشاعر كان يقصد « مي زيادة » وردّها أيضاً إلى سطوة التقليد الشعري العربي القديم .

مرحلة التأصيل والازدهار

أعلام هذه المدرسة ثلاثة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وهناك من يسلك خليل مطران في إطار المدرسة الرومانسية .

وقد حذت هذه المدرسة حذو الروّاد وبخاصة البارودي من حيث التمسّك بالتراث والنسج على منواله، لكنهم تطلعوا إلى التعبير عن قضايا عصرهم فنزعوا إلى التجديد ـ وإن ظل هذا التجديد لدى بعضهم عند تخوم الموضوعات فلم يتعدها إلى روح العصر على نحو ما سنرى ـ إن شاء الله ـ لدى دراستنا لهذا الاتجاه ، إذ دأب بعضهم وخصوصاً شوقي على تتبع أحداث السياسة والمناسبات الاجتماعية، وراح يمدح ويرثي دون أن يكون هذا المديح أو الرثاء لمن يستحقه ، كذلك فإنه أخذ يتابع أحداث العالم وينظم فيها شعراً وقف عند السطح لا يتعداه إلى العمق ولا يسبغ على شعره نزوعه الذات ووجدانه الحق كما يرى طائفة من النقاد الذين شنوا حملة عنيفة على شوقي وخصوصاً من أعضاء المدرسة المعروفة بمدرسة الديوان ، غير أن الباحثين ممن تابعوا الحركة النقدية التي دارت حول شوقي يرون أن الخلاف بينه وبين خصومه كان يدور حول الصيغة الشعرية، فقد كان شوقي وأضرابه يعبر عن قضايا العصر متحدثاً باسم الناس دون أن يطبعها بطابعه الشخصي فكان شعره موضوعياً لا تحدوه العاطفة الذاتية الحقّة .

وسنحاول استعراض المواقف النقدية المختلفة من شعر شوقي وزملائه :

ـ يرى الدكتور طه حسين في كتابه « حافظ وشوقي » أن شوقي كان مجدّداً ملتوي التجديد ، ويرجع ذلك إلى طبيعة شوقي ، المعتدة ففيه أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من اليونان وأثر من الشركس ، فهو ينتمي إلى أصول متعددة وكان شوقي يجيد التركية والفرنسية، وكان العنصر الفرنسي، أكثر العناصر أثراً في عقله، وخياله ومزاجه، وقد عاشر العرب في أدبهم فعظم حظّه من العربية وعاشر الترك في حياتهم اليومية فعظم فيه هذا العنصر، وقد كان تأثره بالفرنسية مقصوراً على القديم، كذلك فإنه خضع لمقتضيات الحياة في القصر فلم يرسل نفسه على سجيتها فقيّد ملكته الإبداعية ولم يترك لها الحرية التي تمكنها من الابتكار ، فكان أشبه بموظف في القصر يمدح

وهو يكره المدح ، ولكنه نشأ راغباً في الاتصال بالأمير .

شاعر الأمير ، وما * بالقليل ذا اللّقَبُ

وقد شغل بتدبير أمور القصر واستأثرت به شخصية الأمير فأفنت شاعريته فيما لا طائل تحته .

وقد كان انتقاله إلى الأندلس بعد أن حيل بين الأمير والقصر نعمة على شوقي وعلى الشعر العربي إذ انطلقت نفسه على سجيتها وتحررت من سجنها ، فها هو يقف بأطلال العرب الدارسة في الأندلس يبكيها ويرثيها ويحن إلى وطنه فينظم سينيته المشهورة على غرار سينية البحتري ، فهو يقول :

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أُنسِي

ثم يعود إلى الوطن بعد النفي، فيشارك أمته أحزانها وآلامها فيتغنى بأمجاد العروبة والإسلام، ويعاني من عسف الطغاة والظلاّم ويطوف بأرجاء الوطن العربي ، فأصبح شوقي شاعر مصر وشاعر الشرق العربي كله .

ويلخص طه حسين الأطوار التي مر بها شوقي في شعره فيقول :

« لقد كان شوقي في أول أمره شاعراً أثيراً يحب نفسه ويلتمس لها أسباب اللّذة والنعمة، ثم شاعراً موظّفاً يقف ملكاته على الأمير والسّلطان .ثم عاد إلى نفسه، ثم ردّ إلى شعبه فأصبح شاعر الفن وأصبح شاعر الشعب[1] .

أما العقاد فيرى أن شعر شوقي لا يدل على مزية نفسية أو صفات « شخصية » فعلى كثرة ما نظم في مدح الأمير عباس الثاني لا نعرف من هو عباس الثاني، وعلى كثرة ما نظم في رثاء الكبراء والوزراء لا نعرف فرقاً بين وزير ووزير، واستعرض ما شئت من أوصاف شوقي للطبيعة لاترى موضعاً منها لالتفات خاص فلا يميز بين عنصر وعنصر فالكل عنده سواء، لذلك فإن شعر الصنعة ـ كما يرى العقاد ـ قد بلغ في ديوان شوقي ذروته العليا، وما ذلك إلا لأن شوقي وليد تلك البيئة التي يصفها ـ العقاد ـ بأنها بيئة

(١) د. طه حسين ، شوقي وحافظ، طبعة وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ، ١٩٦٩م ، ص ٣٥ .

الترك الحكوميين المتمصّرين الذين ينعمون بالذوق الجميل من أثر الترف الطويل وليس من أثر النوازع الأصيلة في الفطرة الحية ، وشوقي ـ في نظره ، يحس الوطنية المصرية كما يحسّها التركي المتمصر فكان ينظم في الخلافة وحوادث الدولة العثمانية ويبريء الحكم التركي من عيوبه التي عرفت في مصر كما عرفت في البلاد التركية .

ويذهب العقاد إلى أبعد من ذلك فيرى أن شوقي كان بلاطياً في شعره كلّه ما كان منه مدحاً أو تاريخاً أو حكمة أو حثّاً على التقوى ومكارم الأخلاق .

أما الدكتور شوقي ضيف فيؤيد العقاد في زعمه أن شخصية شوقي لا تتضح في شعره ولكنه يعارض العقاد في (طمس معالم الشاعرية) عند شوقي فيرى أن شوقي شاعر غيريّ وليس شاعراً ذاتياً وأنه من الظلم أن نقيسه بمقياس لم يفكّر فيه وأن نسأله عن قسماته وملامحه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يعن بشيء من ذلك .

وأما الدكتور عبد القادر القط فيرى أن القضية ليست قضية اختيار بين الغيرية والذاتية بل كانت انتماءً إلى تيّار فني خاص يمثل الحياة المحافظة من جميع جوانبها، لذلك اتسم شعره بالطابع الكلاسيكي من حيث جلال العبارة ومتانتها وجهارة الإيقاع وولعه بالتشبيهات والمجازات والصور على النحو المألوف في البلاغة العربية وقريب من هذا الرأي ما يقوله النقّاد من جماعة (إضاءه ـ ٧٧) [1] إذ يرى أحدهم وهو محمود نسيم أن شعر شوقي مثله في ذلك مثل سائر الشعر الكلاسيكي هو شعر موضوعات، فهو ينظر إلى الأشياء والأفكار كحوادث ومظاهر خارجية ، وشعر شوقي شعر عقلي تقريري، وهذا قول فيه نظر .

وشوقي من حيث هو شاعر (إحيائي) عمل على تأصيل هذا التيار، وموقعه منه موقع المكرّس والمرسي للقواعد الثابتة، وهذا أمر يكاد يجمع عليه الدارسون ، فقد أشار إلى ذلك في مقدمة ديوانه وأطرى طائفة من الشعراء القدماء كأبي فراس وأبي العلاء وأبي العتاهية

(١) إضاءة ٧٧ : جماعة أدبيّة ظهرت في مصر وأصدرت مجلة دورية بجهودها الخاصة، وهي ترى أن الأدب إدراك جمالي للواقع ، تجنح إلى التجديد الجذري وتنشغل بالجانب الجمالي ولهذا كان بينها وبين الكتاب الواقعيين الملتزمين خصام وتعتبر هذه الجماعة ظاهرة أدبية متميّزة .

والعباس بن الأحنف والبهاء زهير والمتنبي ، كما أن آثار البحتري وأبي تمام وابن الرومي شديدة الوضوح في شعره ، وقد تمثّل القدماء حتى في حياته الخاصة فسمّى دارته في المطرية بكرمة بن هانيء تشبهاً بأبي نواس، وقد عارض العديد من الشعراء القدامى، وتقمصّ إيقاعات البحتري في شعره ، وهو يضرب على قيثارته ـ كما يقول شوقي ضيف ـ وخصوصاً حين يصف مواكب الخديوي والقصور والأطلال، فهو يقول في مقدمة قصيدته السينية التي يصف فيها قصر الحمراء بغرناطة : « وكان البحتري رفيقي في هذا الترحال وسميري في الرحال، والأحوال تصلح على الرجال، كل رجل لحال» ، وربما كان الجانب الموسيقي أوضح الجوانب التي تأثر فيها شوقي بالبحتري، فكما كان هذا الشاعر معروفاً بألحانه ونغماته الإيقاعية كان شوقي كذلك فكأنه «كان موكلاً بشعراء العربية الممتازين في موسيقاهم جميعاً، فهو يتعقبهم يريد أن يشبع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه من أنغام ويخيل إلى الإنسان أنه لَمْ يبقَ لحن أو لم تبق قصيدة في العربية إلا وشد رحاله ليستمع إليها »[1] ، ليس هذا فحسب بل كثرت معارضته كثرة لافتة وشغلت النقاد والدارسين، ومن الملاحظ أن معظم هذه المعارضات سواء من كان فيها لنونية ابن زيدون أو ميمية البوصيري أو دالية الحصري أو سينية البحتري ، وغيرها من القصائد كان يحتذي النماذج التي برز فيها الجانب الإيقاعي من ناحية والذاتية الوجدانية من ناحية أخرى، ولهذا كانت تجربته تقترب من الذاتية في هذه المعارضات على عكس المتوقع والمألوف، فهو لم يكن مقلداً وإنما كانت تستهويه هذه القصائد لما فيها من نبرة حزينة تعبر عن تجربة سابقة فيلتمس فيها نفسه وتجربته الخاصة، ويحيلها في أحيان أخرى إلى مجال للتأمل وأخذ العظة والعبرة، وقد برز الجانب الوصفي الممتزج بالجانب التأملي الوجداني على نحو ما نرى في قصيدته التي يعارض فيها سينية البحتري التي مطلعها .

اختلاف النهار والليل ينسي ... اذكرا لي الصبا وأيام أُنسِي

ومنها :

(1) د. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث ، دار المعارف ، مصر ط ٦ (د. ت) ص ٧٤ .

مشت الحادثاتُ في غرف الحمـ ... ـراء مشي النعيّ في دار عُرس

هتكت عزة الحجاب وفضّت ... سُدّة البابِ من سمير وأنسِ

ومن الدارسين من يرى أن هذه المعارضات إنما كان المقصود بها رياضة القلم والقريحة ومباراة الأقدمين وفهم أسرار الصنعة الشعرية مما جعله يتفوق عليهم، والحقيقة أنه بالإضافة إلى ذلك كان يبدو منفعلاً بتجاربهم يجد بينها وبين تجاربه الذاتية أكثر من آصرة، وإذا كانت آثار الأقدمين تبدو جلية في بعض المعاني التي اقتبسها كقوله :

لك نصحي وما عليكَ جدالي ... آفةُ النصح أن يكونَ جدالاً

وكذلك :

آفةُ النصح أن يكون جدالاً ... وأذى النصح أن يكونَ جهاراً

وهو متأثر في هذين البيتين بقول ابن الرومي :

وفي النصح خير من نصيح ... ولا خير فيه من نصيح موائب

ومن الواضح أن تأثره بالبحتري لم يحل بينه وبين غيره من الشعراء بل إنه على الأرجح لم يكن مرجعه الأكبر، فقد كان للمتنبي دور كذلك لأبي العلاء أثر لا يكاد يبين وآية تأثره بالمتنبي ولعه بالحكمة التي اكتظ بها شعره من ناحية وولعه بالتراكيب المعقدة التي تصل إلى درجة الغموض من ناحية ثانية فهو يقول مبيناً وجهة نظره في ماهية الشعر :

والشعر مالم يكن ذكرى وعاطفة ... أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

فضلاً عن أن ظروف حياة شوقي وتعلقه بأميره عباس حلمي شبيهة بظروف المتنبي وتعلقه بسيف الدولة ، ويرى شوقي ضيف أن تأثر شوقي بالمتنبي يتجاوز ما ذكر إلى احتذائه للنموذج البنائي في شعره بالكامل وبالتكوين النفسي .

والتيار القديم الذي يعتبر الأساس في بناء القصيدة عند شوقي طرأت عليه بعض

الملامح التجديدية التي لم تتعد ـ في اعتقادي ـ الخصائص الأساسية التي تميز بها شعر شوقي الإحيائي، وحتى قصيدته « كبار الحوادث في وادي النيل » التي يرى بعض الدارسين أنها ثمرة من ثمرات اطلاعه على الآداب الفرنسية وخصوصاً ما قرأه لفيكتور هوجو [1] في ديوانه (أساطير القرون) لم تخرج على النمط البنائي المألوف في القصيدة الإحيائية ، فقد كان ابن تراثه وابن عصره وبيئته ، فالتشبيهات والاستعارات المستقاة من الطبيعة تجري على المألوف البلاغي القديم، فالطبيعة لديه ساكنة صامتة وليست متحركة يخلع عليها الشاعر عواطفه وأحاسيسه كما هي الحال لدى الرومانسيين حتى شعره التمثيلي كان في أغلبه مقطوعات غنائية ملتزمة بالنهج العربي المعروف ، وكان استلهامه للتاريخ العربي القديم، وكذلك التاريخ الفرعوني فضلاً عما فعله في مسرحيته النثرية (أميرة الأندلس) من استيحاء للتاريخ الإسلامي ، يمثل توجهه الإحيائي المحافظ، وإن بدا متأثراً بأعلام المسرح من أمثال كورني وسدني وموليير وهم من الشعراء الكلاسكيين أيضاً، وهذا تأكيد لنزعته المحافظة كما أسلفنا .

(١) فيكتور هوجو : شاعر روائي فرنسي عرف بروايته الشهيرة « البؤساء » وهو من ألمع الشعراء والكتاب الرومانسيين الفرنسيين .

العوامل المؤثرة في شعر شوقي وحياته

أولاً ـ نشأته في القصر حيث ولد عام ١٨٦٩م وانحداره من أصول متعددة فكان جده لأبيه كردياً شركسياً، وجده لأمه تركياً وجدته لأمه يونانية ، وليس من شك أن ذلك أورثه خصائص متميزة أرهفت طبعه وأذكت شاعريته ، وكانت نشأته المترفة وراء هذه الأناقة الأسلوبية .

ثانياً ـ تعليمه المنتظم، فقد بدأ بالكتاتيب مروراً بالدراسة التجهيزية التي تناظر المتوسطة والثانوية الآن، وتعليمه كان مدنياً فلم يدخل الأزهر، ثم التحق بمدرسة الحقوق ثم ابتعث إلى الخارج في فرنسا فدرس في جامعة مونبليه، وقد حذق العربية والفرنسية والتركية .

ثالثاً ـ ارتباطه بالقصر بعد عودته عام ١٨٩٢م ، وكان توفيق قد توفي وخلفه عباس الثاني فعين في القصر في (قلم الترجمة) ، وقد كان يبتعث ممثلاً للحكومة المصرية في عدد من المؤتمرات، وخصوصاً مؤتمر المستشرقين عام ١٨٩٤م ، وكان ذلك مدعاة لإنشاء إحدى مطوّلاته الشهيرة، وكان طيلة هذه الفترة لصيقاً بعباس، الذى كان بينه وبين الإنجليز خلاف عميق، وقد أصّل ذلك الاتجاه الوطني فى شعر شوقى حيث انحاز إلى سيده ضد الإنجليز، وقد ولى وجهه شطر تركيا فانعقدت بينه وبين الخليفة عبد الحميد ومحمد رشاد صلة قويّة، وكان ذلك مدعاة لإنشائه لقصائده التي مدح بها الأتراك ووقف إلى جانبهم ، فضلاً عن أنّ هوى عباس كان تركياً وشوقي ينتمي إلى أصول فيها العنصر التركي كما أسلفنا .

رابعاً ـ نفيه من مصر إلى إسبانيا ؛ فبعد أن أعلنت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤هـ وكان عباس غائباً في تركيا وضعت بريطانيا مصر تحت حمايتها وأبت على عباس أن يعود فنفت شوقي الذي كان يؤثر عباساً على حسين كامل سلطان مصر ، آنذاك مما كان له أثر عظيم في شعره، إذ حرك فيه لواعج الحزن، فقال قصيدته المشهورة

في معارضة سينية البحتري :

اختلاف النهار والليل ينسي اذكر لي الصبا وأيام أنسي

وقد كان وجوده في الأندلس مدعاة لاستذكار تاريخ العرب وحضارتهم فيها ، فتعمق في قراءة كل ما يتصل بها وبهم وقرأ الأدب الأندلسي فكتب مسرحيته النثرية (أميرة الأندلس) ، وقد أعجب بابن زيدون وعارض قصيدته المشهورة .

أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

خامساً ـ عودة شوقي من المنفى واختلاطه بمختلف طبقات الشعب، وبعده عن الحياة الرسمية في ظلال القصر، غير أن ذلك لم يكن يخلو من عودة إلى الاحتكاك بالحياة التي ألفها ، وقد اختير عضواً في مجلس الشيوخ، وبويع بإمارة الشعر، فأقيمت له الحفلات في مختلف البلاد العربية، وأعلن حافظ إبراهيم البيعة لشوقي في قصيدته التي مطلعها :

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

سادساً ـ حياته المستقرة الناعمة ، إذ كان يَمرُّ في طريق محفوف بالورد والرياحين ويجلس في أجواء معطرة، فهو ينتقل من مقهى إلى مقهى ، ومن مطعم إلى مطعم ومن سهرة إلى سهرة، وكان جوّه كله جو طرب وغناء، وفي أثناء ذلك كان يختلط بالناس ويلزمهم في مواسمهم، ومع ذلك لم يكن لهذه الحياة أثر كبير في شعره، لأنه كما يقول عنه شوقي ضيف لا يشعر بذاته، فهو شاعر غيري، وكان قد حقق معظم ما يتمنى فلم يجد حافزاً يذكر لتطوير شعره .

خصائص شعره

أولاً ـ عرف شوقي ببنائه المحكم لقصائده، حتى إن هذه القصائد تبدو وكأنها عمارات باذخة على حد تعبير أحد الدارسين ، من هنا كان اهتمامه بالجانب الموسقى

فموسيقاه غالباً رنانة ضخمة حلوة وكانت ثقافته اللغوية تساعده على اختيار الألفاظ ذات الطاقة الموسيقية العالية .

ثانياً ـ بروز العناصر التراثية في شعره على نحو ملحوظ، وربما كانت تربيته اللغوية الرصينة من الأسباب المهمة التي رفدت هذه العناصر فكان لكتاب « الوسيلة الأدبية» الذي ألفه حسين المرصفي وما نشره فيه من مختارات ونظرات نقدية بصيرة أثر في صقل لغة الشاعر وكان متأثراً بالمتنبي، ولم يخف إعجابه به، ولم يكن هو الوحيد بل إن البحتري وأبا تمام وأغلبية شعراء العصر العباسي كانوا ذا أثر لا ينكر في هذا المجال، تبدّى تأثره بالتراث فيما كان ينثره من مقتبسات مقرونة بأسماء الشعراء القدامى من ذلك إشارته إلى لقمان ولبيد حيث يقول :

أبا الهول ، ماذا وراء البقاء إذا ما تطاول غيرُ الضجر
عجبت للقمان في حرصه على لُبدٍ والنّسور الأخر
وشكوي لبيد لطول الحياة ولو لم تطُل لتشكّى القِصَر

أما حسان بن ثابت فيذكره في قصيدة (نكبة بيروت) حيث يقول :

نادمت يوماً في ظلالك فتية وسَموا الملائكَ في جلال ملوكِ
ينسون حساناً عصابة جلق حتى يكادُ بجلق يفديكِ

أضف إلى ذلك معارضاته للشعراء القدامى، وهي كثيرة وصلته بالبحتري عميقة تجلّت في معارضته لسينيته .

ثالثاً ـ له أسلوب خاص في بناء الصورة ، فهو رغم تأثّره بالقدماء إلا أن هذا التأثر لم يكن إلا مجرّد رواسب في الصورة عنده، فهو يلوّن الصورة بألوانه الخاصة ويظلّلها، وله طريقته في حشد الجزئيات والتفاصيل حتى تخرج الصورة وكأنها لوحة مكتملة، من ذلك ما جاء في قصيدته أنس الوجود :

قف بتلكَ القصور في اليمّ غرقي ... ممسكاً بعضها من الدّعر بعضا
كعذارى أخفين في الماء بضا ... سابحات به وأبدين بضّا
مشرفات على الزوال وكانت ... مشرفاتٍ على الكواكب نهضا
شابَ من حولها الزمانَ وشابت ... وشبابُ الفنون مازال غضّا
ربَّ نقشٍ كأنما نفض الصا ... نع منه اليدينِ بالأمس نفضا
ودهانٍ كلا مع الزيت مرّت ... أعصُرٌ بالسراج والزيتُ وضّا
وخطوط كأنها هُدْبُ ريمٍ ... حَسُنتْ صنعةً وطولاً وعرضا
وضحايا تكاد تمشي وترعى ... لو أصابت من قدرة الله نبضا
ومحاريب كالبروج بنتها ... عَزماتٌ من عَزمةِ الجن أمضي

إلى أن يقول :

صنعةٌ تدهش العقولَ وفنٌ ... كان إتقانُه على القوم فرضا

لقد رسم الشاعر في هذه الأبيات لوحة زاخرة بالحياة والحركة إذ صور حالة من الفزع انتابت القصور من خلال حركة الحال والأفعال الماضية (ممسكاً بعضها) و(سابحات) (وأخفين وأبدين)، والتقابل بين الفعلين السابقين يوازيه تقابل بين صورتين، غير أن التطابق يمثل التناقض، والتقابل بين المشهدين يمثل التشابه، وإن كانت الصورة لا تتناسب مع الحالة النفسية التى توحي بها كل من الصورتين، ففي حين يبدو مشهد الفراق محزناً وبائساً فإن صورة العذارى توحي بالمرح والجمال .

والتشخيص سمة واضحة الدلالة في الصورة ومصدر من مصادر الحركة، وخصوصاً في قوله (شاب من حولها الزمان وشابت) وقد جاء ممتزجاً بالتقابل في المعنى، من هنا كان اقتران التقابل بين النقائض ، منسجماً مع ظاهرة التقابل بين الجامد والحيّ ، وتلاحق التفاصيل الدقية التي تشكل الخطوط الأساسية للوحة يمنح الصورة عمقاً

واتساعاً خصوصاً وقد ألح عليها الشاعر فحشد لها مجموعة من التشبيهات، وكان لاستخدام الحال بألوانه المختلفة والتمييز والجمل المتعاطفة والأفعال المضارعة ،والتذييل الذي يتضمن الحكمة المستخلصة من التجربة ، كل ذلك جعل الصورة عند شوقي ذات طابع خاص متميز عكسته طريقة استخدام اللغة في النص .

رابعاً ـ الحس التاريخي شديد الوضوح لدى شوقي، نلمسه في مسرحياته التاريخية كما نلمحه في قصائده الوصفية، وفي شعره بشكل عام فهو ينتقل بين الفراعنة والعرب القدامى واليونان والأمويين ، وهذا الحس التاريخي يطبع شوقي بطابع متميز، وربما كان ذلك أثراً من آثار (غيريته) فهو ـ كما يوصف ـ كان يتنازل عن شخصيته راضياً لصالح (مدائحه للغير) (وحديثه عن الغير) و(وطنياته) و (إسلامياته) وإن كنا نرى ذلك ليس سمة تدعم الغيرية بقدر ماهي داعمة لإحساسه الخاص بالوجود والتاريخ.

خامساً ـ تأسيساً على ما سبق فإن النزعة الإسلامية عند شوقي شديدة الوضوح رغم ما نعرفه عن شوقي من انصراف إلى الشراب وهيام به وعلى الرغم مما يثار حوله في هذا المجال، ولكن عاطفته الدينية واضحة أشد الوضوح في مدائحه للرسول ﷺ .

ولد الهدى فالكائنات ضياء ... وفم الزمان تبسم وثناء

نكبة دمشق للشاعر أحمد شوقي :

سلامٌ من صبا بردى أرقُّ ... ودمعٌ لا يكفكف يا دمشقُ
ومعذرةُ اليراعة والقوافي ... جلالُ الرزءِ عن وصف يدقُّ
وذكرى عن خواطرها لقلبي ... إليك تلفتٌ أبداً وخفقُ
وبي مما رمتك به الليالي ... جراحاتٌ لها في القلب عُمقُ
دخلتُك والأصيلُ له انتلاقٌ ... ووجهُك ضاحكُ القسماتِ طلقُ
وتحتَ جنانك الأنهارُ تجرى ... وملءُ رُباكِ أوراقٌ وورقُ
وحولي فتيةٌ غُرٌّ صباحٌ ... لهم في الفضل غاياتٌ وسَبقُ
على لهواتهم شعراءُ لُسْنٌ ... وفي أعطافهم خطباءُ شُدقُ
رواةُ قصائدي فاعجب لشعرٍ ... بكلِّ محلةٍ يرويه خَلْقُ
غمزتُ إباءَهم حتى تلظتْ ... أنوفُ الأُسْدِ واضطرم المدقُ
وضجَّ من الشكيمةِ كلُّ حُرٍّ ... أبيٍّ من أُميَّةَ فيه عِتقُ
لحاها اللهُ أنباءً توالت ... على سَمْعِ الوَلِيِّ بما يَشُقُّ
يُفَصِّلُها إلى الدنيا بريدٌ ... ويحملها إلى الآفاقِ برقُ
تكاد لروعة الأحداث فيها ... تُخالُ من الخُرافة وهي صدقُ
وقيل معالمُ التاريخ دُكَّت ... وقيل أصابَها تَلَفٌ وحَرقُ
ألستِ دمشقُ للإسلام ظِئراً ... ومرضعةُ الأبوّةِ لا تُعَقُّ

صلاح الدين تاجُك لم يُجَمَّل ... ولم يُوسم بأزينَ منه فَرقُ
وكلُّ حضارة في الأرض طالت ... لها من سَرْحِكِ العُلويِّ عِرقُ
سماؤك من حُلى الماضي كتابٌ ... وأرضُك من حُلى التاريخ رَقُّ
بنيتِ الدولة الكبرى وملكاً ... غُبارُ حضارتيه لا يُشَقُّ
له بالشام أعلامٌ وعُرسٌ ... بشائرُه بأندلسٍ تُدقُّ
رباعُ الخُلد ويحك ما دهاها ... أحقاً أنها درست أحقُّ
وهل غُرَفُ الجنان منضداتٌ ... وهل لنعيمهن كأسٍ نسقُ
وأين دُمى المقاصر من حجالٍ ... مهتكةٍ وأستارٍ تُشقُّ
برزنَ وفي نواحي الأيك نارٌ ... وخلفَ الأيك أفراخٌ تُزقُّ
إذا رُمْنَ السلامة من طريقٍ ... أتتْ من دونه للموت طُرقُ
بليلٍ للقذائف والمنايا ... وراء سمائه خَطْفٌ وصَعْقُ
إذا عصف الحديدُ، أحمرَّ أفقٌ ... على جنباته واسودَّ أفقُ
سلي من راعَ غيدك بعد وهنٍ ... أبين فؤاده والصخرِ فَرقُ
وللمستعمرين وإن ألانوا ... قلوبٌ كالحجارة لا تَرِقُّ
رماك بطيشه ورمي فرنسا ... أخو حربٍ به صَلَفٌ وحُمقُ
إذا ما جاءه طُلّابُ حقٍ ... يقول عصابةٌ خرجوا وشقّوا
دم الثوّار تعرفه فرنسا ... وتعلم أنه نورٌ وحقُّ
جرى في أرضها فيه حياةٌ ... كمُنهلِّ السماء وفيه رِزقُ
بلادٌ مات فتيتها لتحيا ... وزالوا دون قومهمُ ليبقوا
وحُررت الشعوبُ على قناها ... فكيف على قناها تُستَرقُّ ؟

بني سـورية اطرحـوا الامـاني ... وألقـوا عنكُمُ الأحـلامَ ألقـوا
وكم صـيـد بدالك من ذليلٍ ... كـمـا مـالت من المصلوب عُنقُ
فـتـوقُ الملك تحـدثُ ثم تمضي ... ولا يمضي لمختـلفين فـتـقُ
نصـحتُ ونحن مـخـتلفـون داراً ... ولكن كلُّنا في الهم شَـرْقُ
ويجـمـعنا إذاً اخـتلفت بلادٌ ... بيـانٌ غـيـرُ مـخـتلف ونطقُ
وقـفـتم بين مـوتٍ أو حـيـاةٍ ... فـإن رُمتم نعيم الدهر فـاشـقـوا
وللأوطان في دمِ كل حُـرٍ ... يَدٌ سلفت ودَيْنٌ مُـسـتَـحقُ
ومن يُـسـقي ويَشـربُ بالمنايا ... إذا الأحـرارُ لم يُسـقَـوا ويسـقـوا
ولا يبني الممـالك كـالضـحـايا ... ولا يدني الحـقـوقَ ولا يُحقُ
فـفي القـتلى لأجـيـالٍ حـيـاةٌ ... وفي الأسـرى فـدىً لهمُ وعـتقُ
وللحـريـة الحـمـراءِ بابٌ ... بكلِّ يدٍ مـضـرجـةٍ يُدَقُ
جـزاكم ذو الجـلال بني دمـشقٍ ... وعـزُّ الشـرق أوّله دمـشقُ (١)

ألقيت هذه القصيدة في حفل لإعانة منكوبي سورية بمسرح حديقة الأزبكية في يناير سنة ١٩٢٦م عندما ضربها الأسطول الفرنسي بمدافعه فاشتعلت ثورة سورية على

(١) هذه تكملة للأبيات وردت في ديوان شوقي تحقيق أحمد الحوفي .

نصـرتم يوم مـحنتـه أخـاكم ... وكلُّ أخٍ بنصـر أخـيـه حقُ
ومـا كـان الدروز قبيل شـرٍ ... وإن أخـذوا بما لم يستحـقـوا
ولكن ذادة وقـراة ضـيـفٍ ... كينبوع الصّفا خشنوا ورقّوا
لهم جـبل أشم له شـمـاف ... مـوارد في السحاب الجون يلقي
لكل لبـوءة ولكل شـبلٍ ... نضـال دون غـايتـه ورشق
كأن من السموأل فيه شيئاً ... فـعل جـهـانه شـرف وخلق

الاحتلال الفرنسي في ١٦ يوليو سنة ١٩٢٥م ، وقد أقيم احتفال بالقاهرة في مسرح الأزبكية في يناير سنة ١٩٢٦م ألقيت فيه قصيدة شوقي هذه .

القصيدة :

هذه القصيدة تمثل الاتجاه الوطني في شعر شوقي، وهي من شعر المناسبات، فشوقي شاعر المناسبات الأول في الأدب العربي الحديث، ولكن هذه المناسبة تهز الوجدان وتثير الخواطر ، فقد ضرب الفرنسيون دمشق بالقنابل عام ١٩٢٥م ، وسقط ضحايا كثيرون بسبب هذا السلوك العدواني الطائش، فانتفض وجدان الشاعر وأنشد هذه القصيدة وقد أشار فيها إلى زيارته السابقة لدمشق التي أنشد فيها قصيدته الأولى في دمشق:

قم ناجِ جلّق وأنشـد رسم من بانوا ... مـشت على الرسم أحـداث وأزمـانُ

المعاني الجزئية والكلية :

(من ١ ـ ٤) صبا بردى : النسيم العليل الذي يهب محملاً بأنفاس نهر بردَى .

لا يكفكف : لا يقدر الشاعر على منعه من الاسترسال في النزول من العينين .

اليراعة: القلم ـ الرزء : المصيبة ، رمتك به : أصابتك به يبعث الشاعر إلى دمشق بتحياته الرقيقة ، ويعبر عن حزنه العميق بهذه الدموع التي لا تكف عن النزول بغزارة، وإن القلم ليعتذر وكذلك الشعر عن تقصيرهما في التعبير عن الحزن العميق لهذه المصيبة الجسيمة والنازلة العظيمة، وإن الذكريات لتطوف بالشاعر، والقلب يتلفت حنيناً إلى هذه المدينة العربية العريقة وإنه ليخفق لذكراها كلما خطرت بباله فقد زارها الشاعر، وحينما سمع بما حدث لها من مآس أحس بعمق الجرح وشدة الحزن لما أصابها .

(من ٥ ـ ١١) الأصيل : فترة ما بعد العصر إلى المغرب، ائتلاق : من الألق وهو الوضاءة والنور، طلق : منفرج الأسارير، ورق : جمع ورقاء وهي الحمامة .

غُر : جمع أغر وهو المتألق الجبين، صباح ـ جمع صبوح وهو الوضيء الوجه .

لهوات : جمع لهاة وهي الحنجرة، لُسن : فصحاء شُدّق : مفوّهون، غمزت إباءهم: استثرت نخوتهم وعزتهم، تلظت : من اللظي وهو اللهيب ، الشكيمة : الحمية والإباء.

عتقُ : أصالة .

يذكر الشاعر زيارته الأولى لدمشق حيث دخلها في وقت تجلى فيه جمالها وتألقت روعتها في وقت الأصيل فيصف دمشق في هذا الوقت في صورة شعرية تشكل لوحة مرسومة بالكلمات، فالأنهار جارية والربى خضراء متوّجة بأوراق الشجر والحمائم تنتقل من غصن إلى غصن، وفتيان دمشق بأريحتهم المعهودة ووجوهم الصبوحة الجميلة يحيطون بالشاعر وهم من هم في السبق إلى الفضائل والطموح إلى الأهداف والمقاصد الرفيعة، ومنهم الشعراء المجيدون والخطباء المفوّهون، وهم يرددون قصائده، وهو فخور بهذا، وقد استثار نخوتهم بأشعاره فتأهبوا للقيام بواجبهم وحميت منهم الأنوف واشتعلت الأنفه في النفوس، لاغرو فهم ينتسبون إلى بني أمية وينتمون إلى أصالتهم .

(١٢ ـ ١٥) لحاها : لعنها ـ الولي : الصديق، يَشُقُ : يصعب على النفس ، معالم التاريخ : الآثار الدالة ، دكّت : ضربت بالقنابل ضرباً .

يعبر الشاعر عن استفظاعه للأحداث الجسام التي نزلت بدمشق، وعن أثر الأخبار السيئة التي كان وقعها شديد في نفسه، وقد تناقلتها وكالات الأنباء عبر البرقيات والرسائل مجملة ومفصلة وإنها لجسامتها تبدو غير قابلة للتصديق بينما هي أخبار صادقة فقد ضرب الفرنسيون دمشق بالقنابل وأصابوا معالمها التاريخية بالدمار وأتلفوها وأحرقوا ضواحيها .

(من ١٦ ـ ٢١) ظئراً : أماً في الرضاعة ، تعق : بجحد فضلها ويعصى أمرها .

يخاطب الشاعر دمشق قائلاً : ألست يا دمشق مرضعة للإسلام؟ وهذا استفهام يراد به التقرير، يشير به الشاعر إلى دور دمشق في خدمة الإسلام ورفعة شأن المسلمين، فهو يشبهها بالأم، وإنها لجديرة بأن يزع إليها ويخف إلى نجدتها ولا يجوز أن يجحد فضلها .

ويعدد الشاعر مزايا دمشق ومعالمها التاريخية، فيذكر من بين هذه المعالم قبر صلاح الدين الذي يزين دمشق فهي عروس تلبسه تاجاً فوق رأسها وهذا التاج لم يحدث أن وضع على مفرق شعرها ما هو أجمل منه ، وكل حضارات الدنيا لابد أن تكون مدينة لهذه المدينة العظيمة .

ويتحدث عن أمجاد دمشق التي كانت مركزاً وحاضرة للدولة العربية الكبرى وهي دولة بني أمية، ويشير إلى الحضارتين الأمويتين في دمشق والأندلس .

(من ٢١ ـ ٢٧) دَرسَت : زالت وأصبحت أثراً بعد عين .. منضّدات : مرتبات ومنظمات، دمى : جمع دمية ، والمقاصر .. جمع مقصورة وهي غرف القصر .. ربات الحجال : الفتيات المخدرات ـ مهتّكة : ممزقة ، الأيك : العش، غيد : جمع غادة، وهي الفتاة الجميلة ـ رمن : التمسن وطلبن .

في هذه الأبيات يتوجّع الشاعر لما أصاب دمشق، ويعبر عن هذا التوجع باستخدام أساليب الاستفهام المتلاحقة، ويصف دمشق بأنها مساكن الخلد ولا يكاد يصدق أن ما أصابها قد أصابها بالفعل، فهل مازالت تلك الجنان منظّمة على ذلك النسق الرائع، أم هل أصابها الدمار. وما الذي حلّ بحسانها الفاتنات، هل هتك حجابهن واحترقت بيوتهن، وأولادهن يصرخون في أطراف المنازل المحترقة، وكلما حاولن النجاة وجدن الموت يسد عليهن سبل الفرار من الموت المحقق . فليل دمشق قد اكتظ بالأهوال ، الموت يتربص بالجميع قذائف النيران تصب حممها على المدينة من كل جانب ، والأفق مسود بالدخان، ومحمر بالنيران .

(من ٢٨ ـ ٤٨) سلي : اسألي والخطاب لدمشق . راع : أخاف وأفزع، طيش : حمق، صلف : كبر وغرور خرجوا وشقوا : تمردوا ، منهلّ السماء : المطر الذي ينهمر من السماء انهماراً شديداً .

اطّرحوا : انبذوا ـ صيدْ : شجاعة وعزّة .

فتوق : جمع فتق والمقصود به الأزمة أو الهزّة التي تصيب استقرار الملك مختلفون داراً : متباعدين وطناً ـ بيان : المقصود به اللغة العربية الفصحى سلفت : سبقت ـ يدني: يقرّب ، عتق : تحرير من الأسر ، مضرجة : مخضبة بالدماء .

يخاطب الشاعر دمشق ويسألها عن الذين روّعوا حسانها بعد منتصف الليل مؤكداً بصيغة الاستفهام التقريري أن ليس بين قلوبهم وبين الحجارة أي فرق . فقد أصاب

أهالي دمشق حمق هؤلاء الذين يتصفون بالغرور والجهل فإذا ما تصدي أصحاب الحق للمستعمر يطلبون حقوقهم يتهمهم بالعصيان والخروج على الأنظمة والقوانين. ولكن الفرنسيين يعلمون أن دماء الشهداء هي النور الذي يبدد ظلمة الطغيان ويحق الحق فقد جاء هؤلاء الأبطال بدمائهم فسالت كمياه الأمطار في ربوع دمشق تروي ثراها الطاهر، وقد بذلوا حياتهم رخيصة من أجل أن تبقى بلادهم حرة أبية .

ينتقل بعد ذلك إلى مخاطبة السوريين ويطلب منهم أن ينبذوا الأماني والأحلام الزائفة وينبذوا الخلافات بينهم فإن المصائب والنوازل التي تحل بالوطن لابد أن تزول، ولكن الشقاق إذا استحكم هيهات أن يمضي ويقول لهم إنني أنصحكم وأنا لست سورياً مثلكم ولكننا جميعاً في سوريا ومصر يجمعنا همٌ واحد ومصيبة واحدة، وتجمعنا لغة الضاد .

ويخاطبهم قائلاً : إنكم الآن بين الموت والحياة ، فإذا أردتم أن تتمتعوا بحريتكم فجاهدوا : فإن الوطن له في أعناقكم دين وفي دمائكم نصيب فعليكم أن تؤدوا هذا الدين، ومن لا يموت في سبيل وطنه ويسقى الأعداء كؤوس الموت، إذا أنتم أيها الأحرار لم تفعلوا فمن يفعل، فالأوطان لا تبنى إلا بدماء الضحايا، فهي الوحيدة القادرة على أن تأخذ الحق من أيدي العتاة المستعمرين ففي الشهداء حياة الأجيال المقبلة وفي الأسرى تحرير وفدية لهذه الأجيال .

فالحرية لا تنتزع إلا بالدماء .. وليوفقكم الله ويجزكم الخير فإن دمشق فيها عزة الشرق العربي، هي أو من يحمي هذه العزة فإذا سلمت دمشق وتبرأت مكانتها اللائقة بها سلم العرب وأصبحوا في منأى عن الخطر .

القيم الجمالية

تمثل قصيدة ـ نكبة دمشق ـ الاتجاه الوطني في شعر شوقي، هذا الاتجاه نما وازدهر إبان الربع الثاني من القرن العشرين ، بعد أن تصدت الشعوب العربية لمقاومة الاستعمار في شتى أرجاء الوطن العربي، كما أن شوقي بعد عودته من منفاه بدأ يقترب أكثر من قضايا أمته بعد أن كان وقف شعره على السلطان ولُقّب تبعاً لذلك (بشاعر القصر) .

وأول ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة أن لها عنواناً يدل على وجود وحدة موضوعية . وعلى محور واحد تدور حوله ، وهذا ـ في حد ذاته ـ يعتبر تطوراً هاماً في بناء القصيدة التي كانت تتوزع على محاور متعددة عند شعراء مدرسة الإحياء والبعث في طورها الأول بزعامة البارودي .

وعلى الرغم من هذه الوحدة الموضوعية فإنها مازالت تفتقر إلى الوحدة العضوية التي تجعل من القصيدة كائناً حياً مترابطاً إذا حذف منها جزء اختلّ بناؤها كله .

وقد تناول الشاعر في هذه القصيدة أفكاراً متعددة دارت حول توجعه وألمه لما حل بدمشق، وحول مكانة دمشق التاريخية والحضارية، وفصاحة أبنائها ، وجهادهم ضد الأعداء ، وأوماً إلى ما بينهم من خلاف ، وما دعا إليه من إصلاح ذات البين للدفاع عن الأهل والوطن ، وقد بيّن مكانة دمشق في نفوس العرب والمسلمين ودعا لأبنائها بالتوفيق والرفعة .

وتحفل القصيدة بالعديد من الصور البيانية التي لا يكاد يخلو منها بيت واحد ، وهذه الصورة في مجملها تقوم على عنصر التشخيص والتجسيم فالقلم يعتذر وكذلك القوافي والليالي ترمي دمشق بالأهوال ، ودمشق فتاة ذات قسمات ضاحكة، وأبناء دمشق أسد تتلظى أنوفها ، ودمشق مرضعة الإسلام وما إلى ذلك من الصور، ويلاحظ أن الشاعر قد طور بعض الصور العربية القديمة (تلظت أنوف الأسد) واستحدث بعض الصور الجديدة المناسبة للموضوع (صلاح الدين تاجك لم يجمّل) (سماؤك من حلى الماضي كتاب) ... إلخ وبعض الصور القديمة كالكناية في قوله (غبار حضارتيه لا تشق) هي ذاتها لم يغير فيها الشاعر، كذلك تشبيهه الأطفال الصغار بالأفراخ فهو تشبيه قديم ورد على لسان الحطيئة (ماذا أقول لأفراخ بذي مرخ) .. وتشبيهه دمشق بجنة الخلد ، والقلوب بالحجارة وماإلى ذلك من صور .

ومن الملامح المألوفة في الشعر العربي القديم كثرة الحكم، وقد حفلت هذه القصيدة بالعديد من الحكم التي ساقها شوقي في تضاعيف شعره . ومعظم الحكم لها علاقة مباشرة بالموضوع .

وليس ثمة شك في أن القصيدة لا تخلو من الإطناب الذي يقوم على التكرار المعنوي لمضمون الأبيات وخصوصاً من قوله « وقفتم بين موت أو حياة » إلى قوله وللحرية الحمراء باب فكلها تدور حول معنى واحد هو ضرورة التضحية والجهاد لإنقاذ الوطن .

وتبدو بعض القوافي في القصيدة مستكرهة ككلمة رزق في قوله « كمنهل السماء وفيه رزق » وكلمة رق في قوله « من حلي التاريخ رقُّ » .. إلخ كذلك فإن الميل إلى الزينة اللفظية واضح في مثل قوله « أوراق وورق » [جناس] وفيه بعض التكلف الذي لا يخفى والطباق في قوله « بلاد مات فتيتها لتحيا » و « زالوا دون قومهم ليبقوا » .

كذلك فقد عمد إلى التكرار اللفظي كلون من ألوان الإطناب الذي يأتي لتقرير المعنى وتوكيده في مثل قوله « ألقوا عنكم الأحلام ألقوا » وقوله : « أحقاً أنها درست أحقٌ » .

وقد عني الشاعر بالإيقاع عناية فائقة ، وهذا الجانب معروف في أسلوب شوقي فهو يعمد إلى ترديد كلمات بعينها في داخل البيت تبرز الإيقاع بشكل واضح . كتتابع الحروف الحلقية أو الحروف الفخمة وتوزيعها على نسق خاص داخل الكلمات . وهذه ظاهرة موسيقية بارزة .

ولغة الشاعر سهلة واضحة ليس فيها تلك الكلمات المعجمية الصعبة، فقد اختار الشاعر من المفردات ما يتلاءم مع الموضوع وروح العصر ، وإن لم تخلُ هذه المفردات من بعض الألفاظ التي يتضح فيها التأثر بالتراث « الأيك ـ المقاصر ـ الحجال ، منهل ، صيد .. إلخ » مما لا يخفى على القاريء المتمهل .

ولا تخلو الألفاظ من بعض المفردات القرآنية التي تعكس ثقافة الشاعر ونزعته الإسلامية « وتحت جنانك الأنهار تجري » وكذلك ثقافته التاريخية وتأثره بتجربة المنفى إلى الأندلس حيث ذكر الحضارة الأموية في الأندلس ، وقد أكثر من الإشارة إليها في قصيدته الأولى عن دمشق .

من هنا يتبين لنا أن الشاعر يُمثّل بحق تطور ا لفن الشعري عند شعراء المدرسة الإحيائية الجديدة حيث ربط هؤلاء بين القديم والجديد، فمع تمسكهم بالصياغة الشعرية القديمة إلا أنهم جددوا في بناء القصيدة وفي الموضوعات التي تناولوها وسايروا الحياة الحديثة وتأثروا بالقديم في صورهم وأخيلتهم، ولكنهم طوّروا بعض الصور القديمة وأتوا بصور جديدة تلائم الموضوعات المستحدثة، ورقت كلماتهم ومالوا نحو البساطة في التعبير، والاتجاه السردي واضح في القصيدة ولكن الشاعر أكثر من استخدم الصيغ الإنشائية التي ترمي إلى أغراض بلاغية و تناسب حدة الانفعال وفوران العاطفة، وإذا كان شعراء هذا الاتجاه الذي يمثله شوقي قد أكثروا من الحكم فإنهم ربطوا هذه الحكم بالموضوعات التي يعالجونها، فالروح التراثية تمتزج بالروح الحديثة على نحو واضح .

وقد راوح الشاعر بين القص والوصف ، فكان الجانب السّردي الذي يعود إلى الماضي أشبه بما يعرف « بالاسترجاع » Flash Back من قبل التداعي الوجداني ، وركز على تقنية « المشهد » واللوحة حيث رسم صورة متحركة لما أحدثه الفرنسيون من فزع في صفوف النساء والأطفال في البيوت .

وراوح بين المشهد الكلي المنتزع من الواقع وبين الصورة الفنية المجازية التي تجسد العدوان الظالم عبر تسليط الضوء على أدوات العسف :

إذا عصف الحديد احمر افق على جنباته واسود أفق

وقد وظف الشاعر الألوان توظيفاً مزدوجاً نحو شيء به اللوحة الواقعية واستثمره رمزاً دلالياً فاللون الأسود يرمز إلى الكارثة التي أحدثها المستعمر واللون الأحمر يرمز إلى دماء الشهداء .

وتكتظ القصيدة بألوان من التوظيفات الفنية التي تحتمل مزيداً من التأمل والدراسة وتنطوي على قيم جمالية كثيرة .

رائد آخر من روّاد الإحياء والبعث، ولكنه يمثل اتجاهاً آخر ، هو الاتجاه الشعبي الذي يعني بالارتباط بالأمة ومشكلاتها وقضاياها، لذا كانت النزعة الاجتماعية غالبة على شعره، فلم يكن رسميّ الهوى كشوقي بل ظل على صلة وطيدة ببيئته المتواضعة وهمومها.

ومن أهم العوامل المؤثرة في شعره

أولاً ـ كان لنشأته فقيراً يتيماً في حضن خاله الذي ازدادت به أعباؤه أثر في شعره إذ كثرت الشكوى، ولد من أب مصري وأم تركية ، توفي عنه والده هو في الرابعة من عمره فاضطرت والدته إلى العيش في كنف أخيها الموظف، اضطر إلى ترك الدراسة للانتقال مع خاله إلى طنطا، عكف على الاطلاع فحفظ كثيراً من الشعر القديم، وتردد على مجالس شيوخ اللغة والأدب في معهد الجامع الأحمدي، اضطر إلى العمل في مكتب أحد المحامين ليخفف الأعباء عن خاله، وكان لهذه الظروف انعكاساتها على الصبي فتفجر الشعر على لسانه في وقت مبكر فخاطب خاله مغاضباً :

ثقلت عليك مؤونتي ... إني أراها واهية
فافرح فإني ذاهبٌ ... مُتوجّهة في داهية

ثانياً ـ عمله كضابط في الجيش المصري والتحاقه بالخدمة في السودان فكان برما بحياة العسكر المنضبطة، وهو ذو مزاج يتعشق الحرية ويضيق ذرعاً بالقيود، وكان للقائه بالشيخ محمد عبده في هذه المرحلة أثر كبير في نزوعه الاجتماعي الوطني الإصلاحي وكان شعره في هذه المرحلة تنفيساً عما يعانيه ثم تبلورت رؤيته الاجتماعية فيما بعد .

ثالثاً ـ حرمانه وتعطله عن العمل بعد عودته من السودان جعلاه يتفرغ لنظم الشعر شاكياً متبرماً معبراً عن الأوضاع الاجتماعية البائسة، وظل على هذا الحال ما يقرب من عقد من الزمان نضجت خلالها موهبته الشعرية وأصبح شاعراً اجتماعياً محبوباً ومرموقاً فجمع بين صورتين في شعره (صورة الشعب وما يجده من ألم وأمل ، وصورة ما يحس

به من يأس ورجاء.

رابعاً ـ ما شهده من عسف الإنجليز وظلمهم وخصوصاً إبان حادثة دنشواي وفي أعقابها، مما جعله يرنوا إلى مقر الخلافة الإسلامية، ويشتد النزوع الديني الإسلامي عنده فكان يمدح الخليفة التركي ويمجّده، ولم يقتصر في ولائه على العثمانيين بل امتد ليشمل الشرق كلّه .

وقد أذكى روح النقمة عنده على الإنجليز اصطدامه بالقائد الإنجليزي، فكتب أمام اسمه « لا يُرقّى ، ولا يرفت (أي يفصل) » ، فاستبد به القلق، وراح يظهر سخطه عليهم، وقد تبدى ذلك في قصيدته (العلمان الإنجليزي والمصري في مدينة الخرطوم) حيث يقول :

رويدك حتى يخفُقَ العلمانِ ... وتنظرُ ما يجري به الفَتَيانِ
فما مصرُ كالسودانِ لقمةُ جائعٍ ... ولكنها مرهونةٌ لأوانِ
وأكبر ظني أنّ يومَ جلائهم ... ويومَ نشورِ الخَلقِ مقترنانِ

وبعد أن خرج من الجيش ظل مضطرباً متردداً فاتجه إلى الشعب يلمس جراحه ويعبر عن مشكلاته، وحاول الخديوي عباس أن يرعاه فمدحه، ولكنه أبى أن يكون من رعاياه ، لذلك كان في صف المعارضة وزعيمهم الشيخ محمد عبده الذي كان قد كاتبه من السودان .

خامساً ـ اتصاله ببيئات مختلفة في وقت واحد، فكان على صلة بالطبقة المتميّزة من الضباط المصريين والزعماء الشعبيين وكان معظمهم من الفلاحين مثل محمد عبده وحسن عاصم ومصطفى كامل وعلي يوسف فتأثر بهم، وكان يعيش في بيئة الأدباء المختلفي الأهواء والمشارب مثل محمد المويلحي وحفني ناصف وعبد العزيز البشري وإمام العبد، وكان يخالط بيئة الشعب العامة، ولذلك عرف بشعره السياسي الصاخب في هذه الفترة وبالشعر الإجتماعي، يرى (شوقي ضيف) ، أن حافظاً في هذا اللون من الشعر

الإجتماعي سابق لشعراء العرب جميعاً، وقد لقب بالشاعر الإجتماعي وكان ذلك ثمرة لهذا الاتصال بالبيئات المختلفة وكان شاعر العروبة أيضاً كما كان يسميه البعض ، وخصوصاً بعد أن نظم قصيدته (تحية الشام) .

سادساً ـ ارتباطه بالوظيفة الرسمية التي كبّلته حيث كان يعمل في دار الكتب المصرية أميناً عاماً، وكان إسماعيل صدقي رئيس الوزارة آنئذ يخنق الحريات ، ولذلك فإن ديوانه المنشور لا يحتوي على كل أشعاره السياسية فقد حجبها خوفاً على حياته .

نماذج من شعره

مختارات من عُمرية حافظ :

تمثل العمرية الشعر الملحمي في الأدب العربي الحديث نظمها الشاعر في سيرة الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) وتقع في مائة وسبعة وثمانين بيتاً نختار منها ما يلي :

حسبُ القوافي وحسبي حين ألقيها ... أني إلى ساحة « الفاروق » أهديها
لاهُمَّ هب لي بياناً أستعينُ به ... على قضاء حقوق نام قاضيها
قد نازعتني نفسي أن أوفيَّها ... وليسَ في طوقِ مثلي أن يوفيها
فمر سِريَّ المعاني أن يؤاتيني ... فيها فإني ضعيف الحال واهيها

وقد وصف مقتل عمر (رضي الله عنه) وإسلامه وبيعته لأبي بكر الصديق (رضي الله عنهما) وقصته مع (جبلة بن الأيهم) ومع (أبي سفيان) في سبعة وخمسين بيتاً ثم ينتقل إلى قصة عزله (لخالد بن الوليد رضي الله عنه) فيقول :

سل قاهر الفُرسِ والرومانِ هل ... شفعت له الفتوح وهل أغنى تواليها
غزا فأبلى خيل الله قد عقـ ... ـدت باليُمن والنصر والبشرى نواصيها
يرمي الأعادى بآراء مسددة ... وبالفوارس قد سالت مذاكيها
عشرون موقعة مرّت محجّلة ... من بعد عشر بنان الفتح تحصيها

وخالد في سبيل الله موقدُها ... وخالد في سبيل الله صاليها
أتاه أمرُ أبي حفصٍ فقبله ... كما يُقبل أيُّ الله تاليها
واستقبل العزلَ في إبانِ سطوته ... ومجدهُ مستريح النفس هاديها
ألقي القيادة للجرّاح ممتثلاً ... وعزّة النفس لم تجرح حواشيها
وانضم للجيش يمشي تحت رايته ... وبالحياة إذا مالت يفديها
وما عرته شكوكٌ في خليفته ... ولا ارتضى إمرة الجراح تمويها
هبوه أخطأني تأويل مقصده ... وأنها سقطة في عين ناعيها
فلن تعيب حصيف الرأى زلته ... حتى يعيب سيوف الهند نابيها
تالله لم يتبّع في ابن الوليد هوىً ... ولا شفي غلة في الصدر يطويها
لكنه قد رأى رأيا فأتبعه ... عزيمةً منه لم تُثلم مواضيها

ويمضي بعد ذلك في تتبع سيرة عمر بن الخطاب (رضى الله عنه) مع عمرو بن العاصي، ثم مع ولده عبد الله، فنصر بن الحجاج فرسول كسرى حتى يصل إلى (عمر والشوري) فيقول :

يارافعاً راية الشورى وحارسها ... جزاك ربك خيراً من محبيها
درى عميد بني الشوري بموضعها ... فعاش ما عاش ينيها ويعليها
وما استبد براي في حكومته ... إن الحكومة تغري مستبديها
رأي الجماعة لا تشقى البلاد به ... رغم الخلاف ورأي الفرد يشقيها

وينتقل إلى وصف مناقب هذا الخليفة الراشد فيتحدث عن زهده ورحمته وهيبته ورجوعه إلى الحق ثم يختم هذه الملحمة بقوله :

هذي مناقبُه في عهدِ دولته ... لشاهدَيْنِ وللأعقابِ أحكيها
في كل واحدة منهن نابلةٌ ... من الطبائع تغذو نفسَ راعيها

لعلّ في أمـــةِ الإســـلام نابتـــةً تجلو لحاضِرها مرآة ماضيها
حتى ترى بعض ما شادت أوائلُها من الصروح وما عاناه بانيها

وعمرية حافظ تعتبر من الملاحم المعاصرة التزم فيها الشاعر التزاماً واضحاً بالأحداث التاريخية، وتجلّت فيها نزعته الإسلامية وعواطفه الإيمانية، وقد سلك فيها أسلوباً سهلاً واضحاً يتناسب مع طبيعة الفن القصصي الملحمي. ولكنه لم يمزج فيها بين التاريخ والأسطورة ولم يقصرها على الجانب الحربي فيصوّر الشجاعة ويبالغ في تصويرها على طريقة شعراء الملحمة، ولهذا فإنّها قصة تاريخية حاول الشاعر فيها صياغة وقائع التاريخ دون أن يعمد إلى التصوير الخيالي أو التفنن في التشكيل بل كان تقريرياً إخبارياً أقرب إلى التعليم منه إلى أي شيء آخر .

أسلوب حافظ في شعره :

١ ـ ويتهم حافظ بأن شعره سهل المتناول ، قريب التعبير لا يجد قارئه في شعره ما يشبع هواه وخياله، رزق عطف القلوب ولم يرزق عطف الأخيلة، وأن شعره ضحل، قليل العمق تأسرك سطوة ألفاظه فإن فتّشته وجدته خالياً من فحولة المعنى وعمق الفكر، وأن الجانب الخطابي هو المُهيمن عليه . ويكاد يتفق النقاد على أنّ حافظ حريص على اللفظ والجرس القوي، فكان اللفظ القوي الخطوة الأولى في فنه، وأما المعاني فتجيء في المرتبة الثانية، وأن ديباجته (نسجه) أقوى من نسج معاصريه، وأنه من أمهر الصاغة.

ويرى الدكتور طه حسين أن شعره كله جيد سواء في المعنى أو رصانة اللفظ أو صدق اللهجة .

مشى نعشُه يختلُ عُجْباً بربّه ويخطر بين اللمس والقبلات
تكاد الدموع الجاريات تُقلّهُ وتدفعه الأنفاس مستعرات

بكى الشرق فارتجّت له الأرضُ رجّةً وضاقت عيون الكون بالعبرات
ففي الهند محزون وفي الصين جازعٌ وفي مصر باكٍ دائم الحسرات
وفي الشام مفجوعٌ وفي الفرس نادبٌ وفي تونس ما شئت من زفرات
بكى عَالَمُ الإسلام عالِمَ عصره سراج الدياجي هادم الشبهات

٢ـ مما يميز أسلوب حافظ عن غيره نزوعه إلى التهكّم حيث يوظف المديح والإطراء للسخرية والإزراء بمن يمدحه، كقوله في قصيدته (مظاهرة السيدات) في ثورة ١٩١٩م حيث ارغمت النساء على التفرق بقوة سلاح الإنجليز :

وإذا بجيش مُقبلٍ والخيلُ مُطلَقةُ الأعنة
وإذا الجنود سيوفهم قد صوّبت لنحورهنه
وإذا المدافع والبنادق والصوارم والأسنة
والخيلُ والفرسان قد ضربت نطاقاً حولهنّه
فليهنأ الجيش الفخور بنصره وبكسرهنّه

٣ـ طرق حافظ معظم أغراض الشعر فقد نظم قصائد وطنية وأخرى اجتماعية وأخرى في اللغة العربية وقصائد فى الرثاء والمديح وأخرى إسلامية وأخرى وصفية، فكان شاعر الوطنية والحياة الاجتماعية في المقام الأول، وقد أجاد في الرثاء، غير أنه كان قصير النفس في قصائده التي وصف فيها الطبيعة ومن قصائده الرائعة :

لمصر أم لربوع الشام تنتسب هنا العلا وهناكَ المجدُ والحسبُ
ركنان للشرق لازالت ربوعهما قلبُ الهلال عليها خافق يجبُ (١)

(١) يجبُ : يخفق .

خدران للضاد ولم تهتك ستورهما ... ولا تحوّلَ عن مغناهُما الأدبُ

أمُّ اللغات غداة الفخر أمهما ... وإن سألت عن الآباء فالعربُ

أيرغبان عن الحسنى وبينهما ... في رائعاتِ المعاني ذلكَ النّسبُ (١)

ولا يُمتان بالقربى وبينهما ... تلك القرابة لم يقطع لها سببُ (٢)

إذا ألمّت بوادي النيل نازلةٌ ... باتت لها راسياتُ الشام تضطربُ (٣)

ليس هذا كل ما هنالك فيما يتعلق بالأسلوب بل إن حافظ ابراهيم كان يتوجه توجهاً بارودياً (نسبةً إلى البارودي) فهو امتداد له في نهجه الفكري والأدبي فهو يرى أن البارودي أمير الشعراء ويتمنى أن يكون في مستواه منها هو يقول في رثائه :

أمير القوافي إنّ لي مُستهامة ... بمدحٍ ومن لي فيك أن أبلغ المدى

أعرني لمديحك اليراع الذي به تخطُّ ... وأقرضني القريض المسدّدا

وهبني من أنوار علمك لمعة ... على ضوئها أسري وأقفوا من اهتدى

وعالم حافظ يتناقض تناقضاً تاماً مع عالم الارستقراطية المسيطرة آنذاك ، فهو بين عالم يحتضنه ، فهو شاعر الملايين وعالم الكلام الهامس والخطو اللامس والإشارة الرفيعة وكان حظه من التجديد محدود قشرياً إذا كان إحيائياً موغلاً في إحيائيته .

---

(١) يرغبان عن : أي يعزفان و يكرهان .

(٢) سبب : رابطة ، يمتان : يتصلان .

(٣) نازلة : مصيبة وراسيات : الجبال .

نماذج مدروسة لشعراء الإحياء

من أقطار عربية مختلفة

قال الشاعر **أحمد المهدوي** يخاطب اللورد ملنر ويسخر منه بمناسبة ثورة عام ١٩١٩هـ .

ذكاءٌ منك أن أخفيت حقاً ... بزورٍ كالغزالة في البوادي

وبعض ذكاء أقوامٍ لسوءٍ ... كماء المزن في شوك القتادِ

ونار الحق لا تخبو فحتماً ... تشب وإن غدت تحت الرمادِ

جهادك مخلصٌ والقصد سوءٌ ... كحل الماء في الصّرف الفسادِ

الشاعر وموقعه من حركة الإحياء :

أحمد رفيق المهدوى يلقب بشاعر الوطن الكبير في ليبيا، ولد عام ١٨٩٨م وتوفي عام ١٩٦١م وقد أتقن العربية والتركية وطرفاً من الفرنسية، هاجر إلى تركيا هرباً من الإيطاليين وعاد إلى بنغازي عام ١٩٢٠م ثم نفي إلى تركيا وعاد إلى وطنه عام ١٩٤٥له ديوان منشور عام ١٩٧١م وتفرد بزعامة الشعر الإحيائي في ليبيا هو والشاعر أحمد الشارف .

خصائص شعره كما تتضح في الأبيات السابقة :

١ ـ التقرير العقلي الخالص، حيث يبدي الشاعر وجهة نظره في اللورد ملنر في عبارات خبرية يتبعها بحكمة منطقية في معجم تقليدي (المزن) و (القتاد) مضمنا لها بعض عبارة تشير إلى مثل تقليدي (النار تحت الرماد) .

٢ ـ اعتمد على التشبيه التفسيري الذي يقوم بمهمة التوضيح، وقد تتابعت هذه التشبيهات، وبعضها لا تتضح فيه المماثلة المطلوبة مثل تشبيهه (إخفاء الحق بالغزالة في البوادي) .

ومن الشعراء الذين ساروا على درب القدماء وكانوا أقرب من غيرهم إلى نهج البارودي الشاعر محمد رضا الشبيبي الذي كان يحب الابتكار والتجديد على حد قوله :

أهيم بسرّ الابتكار لأنني ... وقد طال عهدي لا أرى غير ناقل

ومع ذلك كانت مفرداته مستعارة من قاموس الأقدمين موغلة في الغرابة أحياناً، وهناك من يشبهه بالشريف الرضي، لكننا نحس ونحن نقرأ بعض شعره أنه إنما ينحت من صخر :

وردتْ مياهَ ، الرافدين مغيرةً ... شقرٌ من القب البطون وراد

وهو ينسج على منوال المتنبي حين يقول :

يا من يعز علينا أن نؤنّبهم ... في حين لا ينفع التأنيب والعَذَلُ
كم تنبذون لنا عيباً فنعذركم ... لقد تقطعت الأعذار والعللُ

ولا يكتفي بهذا بل يعمد إلى المعاني والأفكار التي ترددت في شعر الأقدمين فيستحضرها، غير أنه كان يعيش عصره فينعي على قومه التفرق والتنابذ ويخرج من حصار المعاني القديمة إلى رحابة الأغراض المتجددة :

نبأ بأعلى قاسيون تجاوبت ... بدوية الأغوار والأنجادُ
وأصاب بحر الروم حتى عبّرت ... عن شجوه الأمواج والأزبادُ
أعياد هذا الشرق صرن مآتماً ... لكنها لعداتنا أعيادُ

ولا يتسع المقام لاستعراض جميع الشعراء الذين كانوا على شاكلة البارودي ، فهناك أحمد صافي النجفي الذي يشبهون شعره بشعر ابن الرومي، ويقارنون مبالغاته بمبالغات المتنبي، ويشيرون إلى اقتفائه آثار الجاهليين ويومئون إلى تقمصه روح أبي العلاء، وهناك سعيد العيسى الذي أغرم بالوقوف على الأطلال ورثاء الممالك الزائلة، وتقديس التاريخ العربي والورود إلى ينابيع الإسلام، ففي قصيدة « الرسول العربي » يصور الوحي في مكة وقد بدد دياجير الجهل :

جرى ديمةً وطفاءَ في أرض مكة ... ولاح على آفاقها الجهمُ فرقدا
دياجُير من جهلِ النفوسِ، وقدَ أبت ... بغيرِ رسولِ الله أن تتبددا
وفي أمة هلكى تَقسّمها الهوى ... فلا لحمه يوم التنادي ولا سدى
موزّعة الأهواء شتى قلوبُها ... أهابَ بها المبعوثُ أن تتوحدا

وفي هذا الإطار يبرز حسني فريز الذي اقتفى آثار المتنبي وأبي العلاء والبحتري حيث تتردد أصداء سينيته في قول الشاعر :

تلك حمراؤنا الحبيبة قامت ... عبر ليل الأسى وطول التأسي
ها أنا واقف ببابك أبكي ... فأذني بالدخول من غير لبس

وهناك في تونس مصطفى خريف ، وفي سوريا محمد البزم وبدر الدين الحامد وخير الدين الزركلي وغيرهم .

أما في المملكة العربية السعودية فيقف ابن عثيمين على رأس الشعراء المحافظين ومعه كوكبة من الشعراء، وسنعرض لذلك تفصيلاً عند حديثنا عن الأدب العربي السعودي .

سعيد العيسى يقف على الأطلال :

قف بالطلول وسلها أية ساروا ... أليس ثمة أنباءٌ وأخبارُ
مضوا مع الدهر أشواطاً عمالقة ... قامت على مجدهم في الأرض آثارُ
قرأت فيها سطوراً كلها عِبَرٌ ... كأنما هي للتاريخ أسفارُ

الشاعر : سعيد العيسى من مواليد يافا عام ١٩١٧م خريج الجامعة الأمريكية في بيروت، عمل في إذاعة القدس وعمان ولندن، لم يجمع ديوانه بعد وقد عرف هذا الشاعر برثائه للممالك الزائلة والاحتفاء بالتاريخ العربي واستلهامه ونزعته العروبية وعاطفته الإسلامية الجياشة والأبيات الثلاثة السابقة تكشف عن :

أولاً ـ التجريد المألوف في الشعر الجاهلي في مطالع القصائد حيث يخاطب الشاعر شخصاً آخر يوجه إليه الحديث .

ثانياً ـ التصريع في المطلع حيث القافية الموحدة بين الضرب والعروض (ساروا وأخبار) .

ثالثاً ـ الاعتداد بالماضين ومدحهم واستلهام العبرة والعظة منهم وذلك جزء لا يتجزأ من احتذاء النماذج الفنية القديمة .

رابعاً ـ الالتزام بعمود الشعر والإعلاء من شأن العبارة التراثية والإيقاع الصاخب الجهير .

خامساً ـ يختلف الشاعر عن بعض الإحيائيين بما تميز به من انفعال عاطفي بارز.

أحمد الصافي النجفي يطالب الشعراء بالعزوف عن تقليد القدماء :

إن كنتَ تتبعُ القديم وأهله ... فاركب بعيرك واطوينّ البيدا
أو رمتَ يوماً بالقديمِ تأسياً ... فاسكُنْ كما سكن القديمُ لحودا
تفريط قومي في القديم دواؤه ... إفراطُ قوم سالموا التجديدا
والماءُ إن يكُ حامياً لم يعتدل ... إلا إذا ألقوا عليه جليدا

الشاعر :

ولد عام ١٨٩٧م، استقر في النجف الأشرف ودرس في معاهدها، وفر إثر ثورة ١٩٢٠م من بلاده إلى إيران حيث أقام في شيراز وتعلم الفارسية وعمل في سلك

٤٥

التدريس، ترجم (رباعيات الخيام)، أقام في دمشق وتوفي أثناء الحرب الأهلية اللبنانية إثر إصابته بعدة طلقات عام ١٩٧٧م، وله عدة دواوين منها : (الأمواج) و(أشعة ملونة) و(الأغوار) و(التيار) و(ألحان اللهيب) و(الهواجس) و(شرر) و(إيمان الصافي) و(الشلال) و(حصاد السجن) و (اللفحات) و (هزل وجد) .

مظاهر التقليد والمحافظة في الأبيات السابقة :

أولاً ـ النزعة العقلية الخالصة التي تتمثل في إبداء رأي محدد في الشعر ، ثم الولع بإطلاق الحكمة .

ثانياً ـ النبرة الساخرة في مطلع القصيدة يأتي في سياق هذه التوجه التقريري المباشر.

ثالثاً ـ الاهتمام بالصياغة اللغوية الرصينة.

رابعاً ـ التناقض بين الدعوة إلى التجديد النظري والتزام القواعد الاتباعية في البناء والصياغة والتشبيه يفتقد المناسبة بين المشبه والمشبه به، وإن كانت موجودة فهي بعيدةعصيّة على الإدراك، مثل تشبيه القصد السوء عبر الجهاد بحلول الماء في الصرف الفاسد بعيد لا يتداعى إلى الذهن بسهولة .

خامساً ـ لا نحس في هذه الأبيات بالعاطفة الوطنية المشبوبة التي تلتمس عادة في مثل هذا النوع من الشعر .

اتجاهات الشعر عند المحافظين

أولاً ـ الاتجاه الإسلامي :

نشأ هذا الاتجاه الأصيل معبراً عن عمق العقيدة الإسلامية في النفوس، وأشهر في وجه الهجمة الغربية العاتية التي اجتاحت العالم العربي الإسلامي، وخصوصاً في أواخر القرن التاسع عشر وفي مطلع القرن العشرين، ومن أبرز الشعراء الذين كان للاتجاه الإسلامي نصيب في شعرهم : حافظ إبراهيم وأحمد شوقي ومعروف الرصافي ومحمد عبد المطلب وأحمد محرم وشكيب أرسلان، وقد كان أبرع هؤلاء من الناحية الفنية أما

أحمد شوقي، فذهب مذهبين في شعره الإسلامي فاتجه إلى مديح الرسول ﷺ في إحداهما، واتجه إلى المطوّلات التي تتحدث عن التاريخ الإسلامي في ثانيهما، وتضمنت الكثير من قصائده نزعات إسلامية واضحة اتكأ فيها على المعجم القرآني مثل قصيدته في دمشق :

قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا ... مشت على الرسم أحداث وأزمانُ

المدائح النبوية :

أولاً ـ الهمزية النبوية ومطلعها :

ولد الهدى فالكائنات ضياء ... وفم الزمان تبسمٌ وثناءُ

وقد تضمنت هذه القصائد أفكاراً متعددة على النحو التالي :

ـ دار القسم الأول حول مولد النبي ﷺ، وتحدث عن مكانته (عليه الصلاة والسلام) وعما جاء به من الحق والعدل، ثم تغنى بأخلاق الرسول الكريم .

ـ في القسم الثاني تحدث عن القرآن الكريم بوصفه معجزة بيانية ودينية ، وماتضمنه من التعاليم والشرائع التي أنقذت البشرية .

ـ وفي القسم الثالث عاد إلى مدح الرسول والتعبير عن عواطفه اتجاهه (ﷺ) وذكر حروبه وانتصاراته (عليه الصلاة والسلام) .

ـ في القسم الرابع تحدث عن النهضة الكبرى التي تحققت للمسلمين حين استمسكوا بدينهم، ويطلب من الرسول في نهاية القصيدة أن يشفع لهذه الأمة عند الله

بك يا ابن عبد الله قامت سمحةً ... بالحقّ من ملل الهدى غرّاءُ

بُنيت على التوحيد وهي حقيقة ... نادى بها سقراط والقدماءُ

لما دعوتَ الناس لبى عاقلٌ ... وأصمّ منك الجاهلين نداءُ

ورسمتَ بعدك للعباد حكومةً ... لا سُوقةٌ فيها ولا أمراءُ

الله فوقَ الخلق فيها وحدَهُ ... والناسُ تحتَ لوائها أكفاءُ

ثانياً ـ القصيدة البائية التي قالها في ذكرى المولد النبوي الشريف ومطلعها :

سلوا قلبي غداةَ سلا وتابا ... لعلّ على الجمال له عتابا

وقد بدأها بمناجاة ذاته كشف فيها عما يتعشقه من جمال ، وعن لوعته على شبابه الذي مضى، وانقضى ثم ينتقل إلى الحكمة يتأمل فيها الحياة والناس ويدعو إلى التقوى والعمل الصالح وينوه بفضل العلم والأدب والحرية ويستنكر الحرص والبخل والشهوات والنفاق في الدين والتهافت على المال ومنها :

ولو حفظوا سبيلك كان نوراً ... وكانَ من النّحوس له حجابا

بنيت لهم من الأخلاقِ ركْنا ... فخانوا الركن فانهدمَ اضطرابا

وكان جنابُهم فيها مهيباً ... وللأخلاقُ أجدرُ أن تُهابا

فإن قُرنت مكارمها بعلمٍ ... تذللّت العلا بهما صعابا

ومن قصائده الإسلامية إلى (عرفات الله) .

إلى عرفات الله يا خير زائر ... عليك سلامُ الله في عرفات

وقد مدح بها الخديوي يوم غادر مصر لتأدية فريضة الحج، ضمنها الكثير من المعاني الإسلامية، وهي لا تخلو من التزلف، ولكنها تنم عن عاطفة دينيّة عميقة ومنها قوله :

فقل لرسول الله يا خير مُرْسَلٍ ... أبثّك ما تدري من الحسراتِ

شعوبك في شرق البلاد وغربها ... كأصحاب كهف في عميق سباتِ

بإيمانهم نوران : ذكرٌ وسُنّةٌ ... فما بالُهم في حالك الظُلُماتِ

وقد خالط قصائده الإسلامية شيءٍ من الولاء للخلافة العثمانية والدعوة إلى التمسك بها والالتفاف حولها، تجلّى ذلك في قصيدته البائية التي قالها عند انتصار الأتراك في البلقان، وعند إحرازهم بعض النجاح في مؤتمر لوزان ومطلعها :

هبّوا واستفيقوا أيها العرب فقد طمى الخطب حتى غاصت الرُكبُ
فيم التعللُ بالآمالِ تخدعُكم وأنتم بين راحات القنا سُلُبُ

ومن النماذج التي تبرز هذا الاتجاه القصيدة التي نشرها أنيس المقدسي عام ١٩١٠م وقد جاء في مطلعها :

كفّوا البكاء على الطلول الهمّدِ ليس القضاء على البلاد بمعتدي
حتام نربع فوق آثارٍ عفت والدهر يدعونا إلى نعم الغد

ويقول :

ربّوا البنين على احترام بلادهم فهمُ المُرجّي للحوادث في الغد

ومن ذلك قصيدة الزهاوي « النائحة » التي نظمها إثر ما قام به جمال باشا من إعدام لجماعة من المقاتلين العرب في مستهل الحرب العالمية الأولى ومطلعها :

على كل عودٍ صاحبٌ وخليلُ وفي كل بيتٍ رَنّةٌ وعويلُ
وفي كل عين دمعةٌ مهراقة وفي كل صدر حسرة وغليلُ

ويقول معتزاً بعربيته :

سُمُوّ كما شاءت نزارٌ لوُلْدِها وبُعْدٌ كما شاءَ الفخار وطُولُ

ويقول :

فقد يتناسي المرءُ غيبةَ واحدٍ مضى في سبيل الحق وهو قتيلُ
ولكن خطباً قد ألمّ بأمّةٍ وأفجع شعباً إنه لجليلُ

ثالثاً ـ الاتجاه الإقليمي :

نشأت في البلاد العربية اتجاهات مختلفة تحت زعم المحافظة على كيان هذا القطر أو ذاك، ومن أجل دولة عصرية ذات نظام دستوري ، وبعض هذه الاتجاهات لم يكن بينها وبين النزعة الإسلامية والعروبية خلاف، إذ كانت وطنية الطابع ، أما البعض الآخر فقد

تعلق بأهداب أيديولوجيات غربية تنادي بالفرعونية في مصر والفنيقية في لبنان والكنعانية في فلسطين، وغيرها ، ولكنها لم تكن دعوة عنصرية في كثيرٍ من الأحيان بل كانت عودة إلى الحضارة المصرية القديمة ووصفاً للآثار، غير أن أصحاب بعض الاتجاهات السياسية استغلوا ذلك لأغراض مشبوهة وفي فلسطين كانت الكنعانية تمسكاً بهوية الوطنية فكان الكنعانيون عرباً أقحاحاً .

رابعاً ـ الاتجاه الإجتماعي :

شاع لدى شعراء الإحياء النزوع إلى معالجة القضايا الاجتماعية، وشعر المناسبات، وكان لذلك أثر إيجابي من الناحية الفنية إذا اتضحت الوحدة العضوية بدلاً من التمزق الذي ساد بعض القصائد المتعددة الأغراض ، وليس من شك أن الاتجاه الاجتماعي كان عاماً فكان يدخل في إطار التوجُّه التربوي والأخلاقي، وهذه إحدى المهام الأساسية التي رأى بعض شعراء الإحياء ضرورة أن يوجه الشعر إليها، فالرصافي يقول :

وما الشعر إلا أن يكون نصيحة تُنشطُ كسلاناً وتهض ثاويا

بالإضافة إلى ما يدخل في باب النقد الإجتماعي فالشاعر محمد رضا الشبيبي يقول:

فتنةُ الناس ـ وقينا الفتنا ـ باطلُ الحمد ومكذوبُ الثنا
ربّ جَهمٍ حوّلاهُ قمراً وقبيحٍ صيّراه حَسنا
أيها المصلحُ من أخلاقنا أيّها المصلحُ : الداء هنا
حالة النفس التي تسعدها وتريها كل صعب هيّنا
ففقير من غناه طمعٌ وغنيٌّ من يرى الفقر غني

ومما قاله حافظ ابراهيم في باب التوجيه التربوي :

من لي بتربية النساء فإنها في الشرقِ علّةُ ذلك الإخفاقِ
الأمُّ مدرسةٌ إذا أعددتها أعددت شعباً طيّب الأعراقِ

ومما قاله الشاعر القروي في الحرب :

زمانٌ دهانا كالحَ الوجهِ أغبرُ فمن هذه الأيامِ الله أكبرُ

مطران بين التقليد والتجديد :

يمثل خليل مطران ذروة المد التقليدي في مدرسة المحافظين، إذ ساير زملاءه من أعضاء هذه المدرسة في منهجهم الشعري، ولكن بوادر التمرّد على هذا المنهج قد بدأت تظهر فيما بعد .

والمتصفح لديوان الخليل يجد أبوابه تماثل أبواب دواوين أقرانه من الإحيائيين ففيه باب للمراثي يضم مائة وعشر مرثيات للكثيرين من الأدباء والعلماء والأصدقاء والنابهين، وقد اشترك مع زعماء الإحياء في رثاء ثلاثة من عليه القوم هم مصطفى كامل وسعد زغلول وجرجي زيدان أما اجتماعياته فقد عكست الأحوال الاجتماعية العامة في مصر وقصائده في هذا المجال أوفر من قصائد زميليه شوقي وحافظ وأوسع آفاقاً فقد نظم في المؤسسات الخيرية ودور العلم والمشاريع الاقتصادية والنهضة النسائية، ولكن النقد الاجتماعي للمفاسد الخلقية والمظالم كان أكثر بروزاً في شعره، وتميز عن أقرانه من الإحيائيين بتلك القصص الشعرية التي تهدف إلى معالجة المشكلات الخلقية منها : السور الكبير، وشهيد المروءة « وشهيد الغرام » التي تبلغ مائة وثمانية وثمانين بيتاً ، وهي ذات عقدة رومانسية تضحّي فيها الحبيبة من أجل محبوبها الذى أصيب بداء الكلب، ومنها أيضاً مقتل « بزرجمهر » « والجنين الشهيد » التي تحكى غدر الشبان بضحاياهن بعد أن يسلبوهن عفافهن .

ولم يخل ديوان مطران من القصائد الوطنية، ومنها قصيدة قالها يناشد الناس أن يهبوا لنصر إخوانهم في طرابلس إثر الغزو الإيطالي عام ١٩١٢م وهي قصيدة حماسية، وكثيراً ما يقترن الموقف الاجتماعي بالموقف السياسي في قصائد مطران، وأخص ما تتميز به قصائده السياسية الدعوة إلى الحرية وكراهية الطغيان والاستبداد .

أما قصائده الوجدانية فتقترب من تخوم الرومانسية، وتعبر عما تثيره تجاربه الخاصة

من معاناة، وقد كان أعمق إحساساً وأدق تعبيراً من زميليه شوقي وحافظ في هذا المضمار، وكانت قصائده الوجدانية تدور حول الحب وذكريات الصبا والتأملات الإنسانية وشكوى الزمان والتأملات التاريخية ومرور الزمان .

مظاهر التجديد في شعر الخليل وموقعه منه :

يقول مطران : إني أجرأ من حافظ وشوقي على التجديد، ولكني مع ذلك لم أجدد شيئاً عظيماً، والواقع أن أسلوبنا قديم يدخله شيء قليل من المصطلحات والأفكار الجديدة، وهو يرى أن التجديد الذي يحتاج إلى الخلق والإبداع وتكوين الموضوع من أوله إلى آخره لم يقدم عليه ولم يفكر فيه أحد حتى الآن . وفي حديث آخر يشير إلى أنه اضطر إلى مراعاة الأحوال التي عاش فيها وألاّ يفاجيء الناس بكل ما يجيش في خاطره من رغبة في التجديد (فجارى العتيق في الصورة بقدر ما وسعه الجهد وتضلعه في الأصول واطلاعه على مخلّفات الفصحاء) كما يقول.

من هنا يتضح ميله إلى التجديد وتحقيقه قدر منه تمثل في نشدانه الوحدة الموضوعية ونزوعه إلى الوحدة العضوية ، ثم طرقه لموضوعات جديدة من واقع الحياة ومن وقائع التاريخ كموضوعات قصصه الاجتماعية والإنسانية، ثم نظرته إلى الطبيعة ككائن حي يبادله الحديث والعواطف كما فعل في قصيدة (مشاكاة) التي يخاطب فيها نجماً وقد تخيله عاشقاً ساهداً ، ووصف الطبيعة عنده لم يكن وصفاً خارجياً فحسب بل كان نظراً إلى ما وراء المشاهد الحسية ، وفي وصفه للأشياء تتبدى قدرته على تتبع دقائق المعاني وروائع الصور كما في قصيدة (المساء) (١) .

---

(١) راجع فيما يتعلق بالتجديد عن مطران :
- نجيب جمال الدين ـ مطران شاعر العصر ، بيروت ، ١٩٤٩م .
- محمود بن الشريف ـ مطران شاعر الحرية ، مصر ١٩٦٧م .
- محمد مندور ـ محاضرات عن خليل مطران ، مصر ١٩٥٤م .
- جمال الدين الرمداي ، خليل مطران شاعر الأقطار العربية، مصر ١٩٥٩م .
- أنيس المقدسي ـ أعلام الجيل الأول ، مؤسسة نوفل بيروت ، ١٣٢ فما بعدها .

المساء ـ خليل مطران :

داءٌ ألمٌ فَخلتُ فيه شفائي ... من صَبْوَتي فتضاعفَت بُرحَائي [1]
ياللضعيفين استبدا بي وما ... في الظلم مثل تحكّم الضعفاء
قلب أذابتهُ الصبابة والجوى ... وغلالة رثت من الأدواء [2]
والروح بينهما نسيم تنهُّدٍ ... في حَالي التصويب والصُّعداء
والعقل كالمصباح يغشي نورهُ ... كدرٌ ويضعفُه نضوبُ دمائي
هذا الذي أبقيته يا منيتي ... من أضلعي وحشاشتي وذكائي
يا كوكباً من يهتدي بضيائه ... يهديه طالعُ ضلةٍ ورياء
يا مَوْرداً يسقى الورودَ سرابُهُ ... ظمأً إلى أن يَهْلكوا بظماء
إني أقمتُ على التعلّة بالمُنى ... في غُربةٍ قالوا : تكون دوائي [3]
إن يشفِ هذا الجسمَ طيبَ هوائها ... أتلطفُ النيرانَ طيبُ هواء
عَبَثَ طوافي في البلاد وعلّةٌ ... فيَ علةٍ منفايَ لإستشفاء
متفرّدٌ بصباتي متفرّدٌ ... بكآبتي متفرّدٌ بعنائي
شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطري ... فيجيبني برياحه الهوجاء
ثاوٍ على صخرٍ أصم وليت لي ... قلباً كهذي الصخرة الصماء
ينتابها موجٌ كموج مكارهي ... ويفتُّها كالسُّقم في أعضائي
والبحر خفّاق الجوانب ضائق ... كَمَداً كصدري ساعةَ الإمساء
تغشى البرية كُدرةٌ وكأنها ... صعدت إلى عينيَّ من أحشائي
يا للغُروب ومابه من عِبرةٍ ... للمستهام وعبرةٍ للرائي [4]
أوليس نزعاً للنهار وصرعةً ... للشمس بين مآتم الأضواء

(١) البرحاء : الالام الشديدة .
(٢) الصبابة : شدة الشوق والمحبة والمقصود بالغلالة جسمه المريض .
(٣) التعلة : التلهي والتسلي .
(٤) المستهام : من الهيام ، شدة الحب .

٤٩

أوليس طمساً لليقين ومبعثاً ... للشك بين غلائل الظلماء
أليس محواً للوجود إلى مدى ... وإبادةً لمعالم الأشياء
حتى يكون النور تجديداً لها ... ويكون شبهَ البعث عودُ ذكاء [1]
ولقد ذكرتُك والنهارُ مودّعٌ ... والقلبُ بين مهابةٍ ورجاء
وخواطري تبدو تجاه نواظري ... كَلْمى كدامية السحاب إزائي
والدمعُ من جفني يسيل مشعشعاً ... بسنا الشعاع الغارب المترائي
الشمس في شفقٍ يسيل نُضارُه ... فوق العقيق على ذرى سوداء [2]
مرت خلالَ غمامتين تحدّراً ... وتقطرت كالدمعة الحمراء
فكأن آخرَ دمعةٍ للكون قد ... مُزجت بآخر أدمعي لرثائي
وكأنني آنستُ يومي زائلاً ... فرأيتُ في المرآة كيف مسائي [3]

الشاعر والقصيدة :

كان الشاعر قد وقف ذات مساء عند شاطيء البحر فثارت في نفسه ذكريات تجربة عاطفية قديمة، وكان يعاني آلام المرض، فشعر أنه في قبضة الغرام المنصرم والمرض المقيم فقال هذه القصيدة معبراً عن تجربة ذاتية حميمة.

والشاعر من مواليد بعلبك في لبنان ولد عام ١٨٧٢م وتوفي عام ١٩٤٩م ، وقد قضى شطراً من حياته في وطنه لبنان ، وآخر في باريس ، وذلك في المرحلة الأولى من حياته حتى إذا بلغ العشرين من عمره أقام في مصر فعمل في الصحافة والتجارة وظل في هذا الميدان حتى عام ١٩١٢م ، ثمّ تفرّغ للعمل الأدبي كاتباً ومترجماً وشاعراً حتى عام ١٩٣٤م، غادر بيروت مطارداً من قبل السلطة العثمانية، وآثر الذهاب إلى مصر على الالتحاق بالمهجر الجنوبي، ولُقّب بشاعر القطرين .

(١) الذكاء : الشمس .
(٢) العقيق : الذهب .
(٣) آنست : عرفت .

يتحدث الشاعر عن حالته النفسية حيث أصبح فريسة للمرض من جهة وللذكريات الشجية عن تجربته العاطفية من جهة ثانية ، و هو يعبر عما أصاب قلبه وجسمه الذي نحل من كثرة تعاطي الأدوية وروحه العليلة وأنفاسه الضعيفة المترددة ، وعقله الخابي تحت وطأة الضعف العام الذي يعاني منه، وهو في الأبيات الخمسة الأولى يستقصي معاناته مستعيناً بالتقابل والتضاد في ثنائية تنازعه بين الألم والأمل في الشفاء ، والتماثل الذي يجمع بين ازدواجية المرض الروحي والنفسي، والطباق بين التصويب والتصعيد ،وهذه الثنائية تذكي حدة التوتر والمعاناة ،كذلك فإن القافية ذات الروي الممدود الآخر ، وما اتصفت به مفردات القصيدة من جرس يبدو فيه الحرص على الإيقاع المعبر عن حدة الألم حيث يوحي المد بالزفرات المتصاعدة ويبطيء الإيقاع ويجعله متعثراً متقطعاً، وتبرز الكناية عن الحب والمرض (بالضعيفين) بحالة الضعف العام التي تخيم على أجواء القصيدة ، كذلك فإن الصور الجزئية المتمثلة في التشبيه حيث الروح نسيم، والعقل مصباح توحي بأثر النزعة الإحيائية أما ما تميز به التعبير من تقرير قاطع وما حفل به من مفردات ذات سمة تراثية فتؤكد هذا الملمح .

وفي الأبيات الثلاثة التالية يلتفت الشاعر إلى حبيبته شاكياً لها ما فعلته به مستخدماً أسلوب النداء في مطلع كل بيت، وقد كني عنها بالأمنية والكوكب والمورد في صور ثلاثة مستقصياً جوانب الصورتين: (الكوكب والورد) في منهج عقلي متابعاً طريقته في التقابل والثنائية في التعبير (الضلة والرياء) و (السقيا والظمأ) .

وفي المقطع الثالث يعود إلى الحديث عن نفسه وعما يعللها به من أمل في الشفاء حيث النسيم اللطيف على شاطيء البحر .

ولكنه يصف ذلك بالعبث وأنه إنما يشعره بألم الغربة والنفي ويزيده مرضاً على مرض ، ويزداد إحساسه بالألم وشكواه فيصف وحدته وتفرده بالألم ، وتزداد وتيرة الإيقاع تسارعاً عبر التقسيم المتماثل في البيت والصيغ المتماثلة في التركيب :

متفرّد بصبابتي متفرّد بكآبتي، متفرّد بعنائي

ويقترب من التوجه الذاتي العميق واللجوء الرومانسي إلى الطبيعة فيدير حواراً بينه وبين البحر خالعاً شعوره على مظاهره حيث يتجاوب مع ما يضطرب في نفسه متحدثاً عن رياحه الهوجاء ، ويبدأ التمازج بينه وبين عناصر الطبيعة إذ يتمنى أن يكون له قلب كالصخر، ويصف ما يحس به من أمواج الذكريات والمآسي بما يصيب الصخرة من أمواج البحر فهو يفتتها كما يفتت السقم أعضاءه، ويقارن بين ما يعاني من ضيق وخفقان وبين ما يصطخب في البحر فينسب إليه هذه الصفات الإنسانية مشخصاً له ، وتتمازج المشاعر والأحاسيس فتكون الطبيعة هي الشاعر ويكون الشاعر هو الطبيعة ، وأبرز ما في هذه المقطوعة النَفَس الرومانسي والمنهج الإبداعي الذي يتصاعد فيه الإحساس بالألم العميق عبر التصوير القائم على التشخيص .

ويخطو الشاعر في الأبيات الخمسة التي تليها خطوة أخرى في تصعيد الانفعال حين يتحدث عن الغروب متأملاً لما يحتشد فيه من معانٍ فهو عبرة لمن يتأمله إذ يمثل موت النهار ومصرع الشمس ، وكأن أضواءه الأخيرة الشاحبة تقيم مأتماً له، وهو يمثل الشك بما يسدله من حجاب الظلام الشفيف الموحي بالغموض، وهو إفناء للوجود، وعودة النور مرة ثانية عند بزوغ الشمس بعث جديد للحياة، ويلاحظ أن الشاعر عبر عن هذا المشهد من خلال حالته النفسية والعقلية، وكانت التشبيهات المتتالية التي ظل فيها المشبه به معنى ذهنياً تقوم بدور توضحي، ولكن الشاعر أكسبها طابعاً انفعالياً بما أسبغه عليها من حركة ديناميكية عبر تكرار الصيغ الاستفهامية المنفية ذات الأغراض البلاغية المتمثلة في التقرير، والمعاني التي قررها تحمل سمة سلبية تنسجم مع الجو النفسي وإن كان البعث في نهاية المطاف يبرز الدور الإيجابي لهذا المشهد، من هنا لم يكن وصفه للطبيعة وصفاً تقليدياً بل كان أقرب إلى أسلوب الرومانسيين، ويعود إلى الاتحاد بالطبيعة في المقطع الأخير حيث يقرن بين حالة الوداع لحبيبته ووقت غروب الشمس، مشبهاً ما يعتمل في قلبه وصدره وما يحدثه ذلك من نزف ومعاناة بالسحابة التي تصطبغ بلون الشفق الدامي، ويمتزج الدمع بأشعة الغروب حيث تغيم العيون، ثم يعود فيصف الشمس

وهي تسبح في عباب الشفق وكأنها تسيل ذهباً مصهوراً فوق العقيق الأحمر، والأفق الأسود ، وموظفاً اللون للتعبير عن الموقف النفسي، إذ تبدو الشمس وقد أحاطت بها غمامتان تنحدران من عين الوجود دمعة دامية ، وكأن الوجود يرسل الدمعة الأخيرة لتمتزج بدموعه أسفاً عليه ورثاءً له، ويبدو زوال الشمس صورة لفنائه وزواله .

خصائص المدرسة الاتباعية العربية

(مدرسة المحافظين)

أولاً ـ نظم شعراء هذه المدرسة في أغراض الشعر العربي القديم، وحاولوا أن يسايروا متطلبات عصرهم فتحدثوا في موضوعات جديدة كالوطنية وما يتعلق بالحياة الاجتماعية، وضرورات النهضة .

ثانياً ـ التزم فريق منهم منهج البناء المألوف في القصيدة القديمة من حيث المقدمات الطللية والغزلية ، وجدد فريق آخر فلم يعبأ بهذه المقدمات وأصبحت القصيدة ذات وحدة موضوعية لها عنوان ، وخصوصاً لدى شوقي وحافظ ومطران والرصافي والزهاوي وغيرهم

ثالثاً ـ ظل البيت هو مناط الوحدة المعنوية والفنية ، ولم تستطع القصيدة الاتباعية تحقيق الوحدة العضوية .

رابعاً ـ معجم القصيدة العربية المحافظة مستوحى من قاموس الشعر العربي القديم، وقد عمد بعض الشعراء إلى استلهام ألفاظ جديدة من واقع الحياة المعاصرة .

خامساً ـ احتل الجانب التعليمي والتربوي والأخلاقي موقعاً مهماً في اهتمامات شعراء الإحياء فترددت في قصائدهم المعاني التي تمجّد القيم الفاضلة والأخلاق العالية الرفيعة .

سادساً ـ عارض العديد من شعراء هذه المدرسة القصائد المشهورة التي قالها القدماء، وحاولوا محاكاتها وزناً وقافية ومعنىً .

سابعاً ـ تعلق الشعراء المحافظون بالتاريخ العربي ، و اختاروا موضوعاتهم منه في كثير من قصائدهم .

ـ تمسكوا بعمود الشعر العربي الذي ورد في مقدمة المرزوقي لديوان الحماسة الذي ينص على « شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية » فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر تفاوت حظ قصائد الإحيائيين منها بتفاوت اتجاهاتهم وثقافتهم

ثامناً ـ الشعراء المحافظون ليسوا سواء فمنهم من اتجه إلى ترسّم خطا الأقدمين دون أن يقدم شيئاً يذكر، ومنهم من حاول أن يعبر بصدق عن التجربة الذاتية، ومنهم من ابتكر صوراً جديدة ، و منهم من اقترب من آفاق الرومانسية من حيث النظرة والأسلوب الفني .

تاسعاً ـ من أهم الإنجازات التي حققها المحافظون الوحدة الموضوعية في القصيدة، وقد كان لقصائدهم عناوين تدل على هذه الموضوعات وخصوصاً أشعار المناسبات التي برعوا فيها، وكان للصحافة دور في إيجاد مثل هذه الوحدة ، حيث كان لابد أن تنشر قصائد المناسبات تحت عناوين محددة .

عاشراً ـ استحدث الشعراء المحافظون الكثير من الموضوعات التي لم يكن الشاعر العربي القديم قد عالجها أو تعامل معها مثل القصائد الاجتماعية والوطنية والسياسية والمناسبات المختلفة .

حادي عشر ـ هناك من الشعراء من جدد في الموضوع كالزهاوي والرصافي وظل تقليدياً في الأداء .

ولاشك أن القصيدة الإحيائية لدى شعرائها المتأخرين قد برزت فيها نزعة ذاتية اقتربت بها من تخوم الرومانسية حيث مهدّت لظهورها لدى مدرسة الديوان ومدرسة أبوللو.

بعض الظواهر الخاصة بالمدرسة الإحيائية العربية

قضية للمناقشة

أولاً ـ مدى صلة شعراء هذه المدرسة بواقعهم .

يرى البعض أن هؤلاء الشعراء كانوا على مفترق طرق فإما أن يقفوا مع الخليفة والخديوي أو القوى الوطنية الناشئة ممثلة في كبار ملاك الأرض وكبار الموظفين والمصلحين السياسين والاجتماعيين، وأن الشاعر غالباً ما كان يخضع مرغماً للقوى التي تمدّه بالتأييد المادي والأدبي لأن الشعراء في هذه الفترة لم يصبحوا بعد قادرين على الوقوف على أقدامهم بانتاجهم الشعري وحده إلى جانب أن الأدب في هذه الفترة لم يكن ينظر إليه كوسيلة للاصلاح الخلقي أو الاجتماعي أو السياسي ، فقد كان شوقي شاعر الخديوي، وحاول حافظ أن يكون كذلك ولكنه فشل فارتبط بطبقة الملاك المصريين مثل الأسرة الأباظيّة وغيرها، وبكبار المثقفين أمثال محمد عبده ، ولم يكن الأمر مقصوراً على شعراء الطبقة الأولى كشوقي وحافظ بل إن الشاعر أحمد الكاشف يتحدث عن إحباط محاولة لإغضاب الخديوي عليه .

ولم يترك حافظ رجلاً ذا سلطة يؤمل أن يجري الخير على يديه إلى قصده كما يقول الدكتور محمد محمد حسين، وكان أحمد نسيم ـ وهو من شعراء الطبقة الثانية ـ موالياً للإحتلال يمدح كرومر والمحيطين به ثم مالبث أن أصبح من شعراء الحزب الوطني، ويوصف بأنه شاعر الاحتلال، وسبب هذه الظاهرة « ظاهرة الولاء لمن هو أقوى أو لمن يدعم » كانت مواقف شعراء هذه المدرسة متغيرة ومتباينة وظاهرة الارتباط بالمناسبة تتصل بسبب وثيق بما سبق أن أشرنا إليه، فكان الشاعر يكتب حسب الطلب، وإذا كان لا مناص له من الإدلاء بدلوه في مناسبة ما قد تغضب من هو من أوليائهم يحتال على ذلك لتجنب الخوض فيما يمكن أن يؤدي إلى ذلك ، فقد لاحظ الباحثون أن شوقي في رثائه لمصطفى كامل ركز على الفضائل الشخصية ولم يتحدث عن موقفه السياسي حتى لا يتعارض ذلك مع ولائه للقصر، وكان للمناسبات الصحفية دورها فيما يكتبه الشاعر فالصحافة منبر الولاء للأحزاب والقوى في البلاد .

والحقيقة أن المسألة ليست على هذا النحو من التحديد القاطع، بل كان الشاعر الإحيائي ينزع منازع شتى فيها خروج على هذا التوصيف الصارم، إذ يلجأ أحياناً إلى التعبير عما يحتدم في أعماقه من أحاسيس الولاء لوطنه وأمته ومزاجه النفسي، والمتتبع لإنتاج كبار شعراء هذه المدرسة يرى كيف حلّق بعضهم في أجواء بعيدة عما يفرضه واقعهم من مجاملة أو تزلّف كما نرى في شعر المنفى لدى البارودي وشوقي أو الشعر الإنساني لدى حافظ حيث برز أثر التجربة الذاتية والإنسانية في قصائدهم .

ثانياً ـ مدى صلة الشعراء بالشعر القديم :

يرى بعض الباحثين أنه كلما اشتدت صلة الشعراء بالحياة اشتدت صلتهم بالشعر القديم، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل من أهمها أن اتجاه الإصلاح في ذلك العصر كان يهدف إلى بعث الحضارة العربية القديمة سواء في الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الأدبية، ولست أرى أن ذلك يمكن أن يؤخذ على علاّته بل إن مسألة الاتصال بالقديم مسألة ثقافية في الدرجة الأولى فرضتها ضرورة فنيّة للعودة بالشعر إلى منابعه الأصيلة حتى يكون الشاعر ممتلكاً لأداته قادراً على الانتماء إلى فصيلة الشعراء، ولا يعني أن هذا منبت الصلة بالمرحلة الحضارية التاريخية ككل، وليس في إطار المعادلة التي ترى أن ذلك يتناسب تناسباً طردياً مع الصلة بالحياة، بل ربما كان الاقتصار على الصلة بالقديم مدعاة إلى الانفصال عن الواقع والتحليق في آفاق بعيدة عنه .

ولكن طبيعة المرحلة تفرض هذه الصلة الوثيقة مع الشعر القديم، وآية ذلك ماكان للشيخ علي المرصفي من أثر كبير على شعراء تلك الفترة، إذ اعتبر كتابه « الوسيلة الأدبية » المرجع الأول لشوقي وحافظ، وكان لهذا الكتاب أثر كبير في تشكيل الشخصية الفنية لشعراء تلك المرحلة إذ يحدد المرصفي الشعر ببعض الحدود الشكليّة المحضة، بل إنه اعتمد المنهج التقليدي حين جعل الاستطراد من غرض إلى آخر دليلاً على مهارة الشاعر، كذلك فقد كان الشعر العربي القديم الأنموذج الحي أمام الشعراء، ومع ذلك لم نعدم بوادر تمرّد على المناهج القديمة إذ يقول حافظ ثائراً على الشعر القديم :

آن يا شعر أن تفك قيوداً ... قيّدتنا بها دعاة المحال

فارفعوا هذه الكمائم عنّا ... قيدتنا بها دعاة ريح الشمال

وهو يقول أيضاً :

ملأنا طباق الأرض وجداً ولوعة ... بهندٍ ودعدٍ والرباب وبوزعِ
وملت بناتُ الشعر منا مواقفاً ... بسقط اللوى والرقمتين ولعلعِ
وأقوامُنا في الشرق قد طال نومُهم ... وما كان نومُ الشعر بالمتوقعِ
تغيّرت الدنيا وقد كان أهلها ... يرون متون العيش ألين مضجعِ
عرفنا مدى الشعر القديم فهل مدى ... لشيء جديد حاضر النفس ممتعِ

ويبدو أن شعراء هذه المدرسة كانوا ميالين إلى الانفتاح على الآداب العصرية ، فلم يتقوقعوا داخل صدفة القصيدة القديمة وإنما تفاعلوا مع تراث الأمم الغربية، فشوقي نهل من ينابيع الفرنسية، وكان البارودي قبله قد تعلم الانجليزية وبدأ يطلع على آثارها، وحاول حافظ ترجمة البؤساء لفيكتور هوجو، أما فيما يتعلق بنزوع مطران إلى التجديد فحدّث ولا حرج .

ثالثاً ـ مدى تطوّر أغراض الشعر :

كانت الأغراض القديمة وعلى رأسها المدح هي السائدة في البداية ، ولكن مالبث الشعراء أن خرجوا من هذه الدائرة والتحموا بما يطرأ من أحداث، ولكن التحامهم ظل في حدود ضيّقة لا تتعدى حدود المناسبة مما حدا بعض الباحثين إلى القول « كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحاً فلا يحل المساء حتى تذاع بين الجمهور بقصيدة شوقي لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه .. ولو أن قصائد شوقي جمعت بالتتابع مع مراعاة نظمها والظروف التي دعت الشاعر إلى النظم وبيان ما فيها من إشارة وتلويع وتلميح لكان من ذلك في نظري وعقيدتي أجمل ديوان ، ولكان هذا الديوان أصدق تأريخ لحوادث مصر من عهد الخديوي توفيق إلى اليوم » من مقاله لداوود بركات ، [مجلة أبولو السنة الأولى ص ٦٦٣] .

والحقيقة أن هذا قول يحتاج إلى مراجعة فإن التأريخ ليس من مهمة الشعر، ولا يمكن أن يكسب الشعر قيمة خاصة، ذلك أن للشعر دوراً آخر وله طبيعة مختلفة عن التاريخ .

أما التتابع الذي تحدث عنه كاتب المقال فكان مجرد معالجة لظواهر الحدث وليس غوصاً فى أعماقه وتعبيراً عن جوهره، ولم يكن للشاعر موقف منه سوى الإعلان عن الإندماج فيه .

وقد تطورت طبيعة بعض الأغراض القديمة فلم يعد يقتصر الشعراء في مدائحهم على الصفات التي كان يقدمها الشاعر القديم من كرم وشجاعة ووفاء بل ابتكروا صفات جديدة فرضتها الحياة كالإصلاحات الاجتماعية والسياسية، ونشأت أغراض جديدة كالشعر الوطني وشعر المناسبات السياسية، والشعر الإجتماعي حيث الحديث عن مشكلة المرأة وموقفهم من السفور والحجاب ومشكلة التعليم واللغة والأخلاق والفقر وما إلى ذلك، ونشأت القصائد التاريخية التي عرف بها شوقي وأحمد محرم وحافظ وظهرت نزعة الإرشاد والتعليم .

المراجع التي يمكن الاعتماد عليها في هذا الموضوع :

أولاً ـ عمر الدسوقي ، في الأدب الحديث، يتكون من جزأين وقد صدر عن دار الفكر العربي فى مجلد واحد ، ويتناول المؤلف في الجزء الأول مسألة البعث والنهضة ويدرس أعلامها، كما يدرس الأدب في عصر إسماعيل والمدارس الأدبية في هذا العصر ثم يدرس البارودي وشعره، ويتحدث عن نهضة النثر وأعلام الكتاب والناثرين، ويتحدث عن الترجمة والتأليف والمستشرقين وفنون النثر التي كانت نتيجة الاتصال بالأجنبي، وفي الجزء التالي يتحدث عن المؤثرات العامة في الشعر الحديث : الثقافة الأجنبية والنهضة القومية، والنقد الأدبي وتطور الأغراض، والمدرسة التقليدية وخصائصها.

ثانياً ـ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، لعباس محمود العقاد وهو من مطبوعات دار الهلال .

يتناول العقاد في هذا الكتاب عدداً من الشعراء والشاعرات ممن لمعوا في بدايات عصر النهضة ومهدوا لظهور البارودي ، و يتحدث عن الشعراء النظّامين أو العروضيين ، ويتحدث عن البارودي وعن خصائص شعره ويفرق بين نمطين من أنماط التقليد .

ثالثاً ـ أنيس المقدسي، أعلام الجيل الأول من شعراء العربية في القرن العشرين،

مؤسسة نوفل بيروت، ط ٢، ١٩٨٠م، .

وقد تناول الكاتب بالدراسة كلاً من شوقي وحافظ ومطران والزهاوي والرصافي والملأط، وبشارة الخوري، وإيليا أبي ماضي دراسة تحليلة لشاعريتهم كما تتجلى في دواوينهم مع مختارات تمثل نزعاتهم الشعرية وأثرها في حياة مجتمعاتهم، وقد عقد بعض الموازنات بين بعضهم البعض وتحدث عن خصائص أسلوب كل منهم :

رابعاً ـ كتب شوقي ضيف التالية :

أ ـ البارودي رائد الشعر الحديث . ب ـ شوقي شاعر العصر الحديث .

وقد صدر الكتابان عن دار المعارف بمصر وتناول المؤلف حياة كل منهما ومكونات صناعته وخصائص أسلوبه والمؤثرات فى حياته، وفنون الشعر التي نبغ فيها .

جـ ـ فصول في الشعر ونقده، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١م ، وقد تناول فيه المؤلف تراثنا الشعري بالتقويم وموسيقى شعرنا العربي، وتجديد العباسيين والعروبة في شعر المتنبي والتفكير الفلسفي في شعر أبي العلاء، وشخصية الأندلس في تاريخ الشعر العربي، والروح المصرية في شعر ابن سناء الملك وابن الفارض ومجاهداته الروحية ومدائح البوصيري، وصناعة الشعر في القرن الماضي وتطور الشعر الحديث ونواقض الإيقاع في الشعر الحر وحاضر الشعر العربي وشوقي ومكانته في الشعر الحديث .

خامساً ـ مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، د. نسيب نشاوي، دمشق ١٩٨٠م . وقد خصص المؤلف جزءاً من الكتاب وهو الباب الأول لدراسة الاتباعية في الشعر الغربي المعاصر مقارناً بين الكلاسيكية الأوروبية والاتباعية العربية ومتحدثاً عن التقليد الأسلوبي والمعنوي، والتقليد الأسلوبي والتجديد المعنوي متحدثاً ـ أيضاً ـ عن الشعراء المحافظين في المشرق والمغرب العربيين .

سادساً ـ الدكتور أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، **١٩٧٩م** حدد فيه المؤلف مفهوم الالتزام وتحدث عن اتجاهات الالتزام في عصر النهضة وفي الشعر الحديث مع دراسة نماذج عديدة. ويقع فى حوالي ٧٥٧ صفحة .

٥٤

الباب الثاني

الاتجاه إلى التجديد

الرومانسية والرمزية (مراحل التطور)

جماعة الديوان .

مدرسة المهجر .

جماعة أبوللو .

الرومانسيون بعد الحرب العالمية الثانية ـ المدرسة الرمزية ـ مدرسة الشعر الحر .

القصة الشعرية وتطورها .

المسرحية الشعرية وتطورها .

جماعة الديوان

- قضية التسمية .
- نموذج : إلى المجهول للشاعر عبد الرحمن شكري .
- الخصائص الأسلوبية .
- الشاعر واتجاهه الفني .
- الأسس التي قامت عليها مدرسة الديوان .
- خصائص هذه المدرسة واتجاهاتها .
- نموذج من شعر المازني .
- مراجع الدراسة .

قضية التسمية

مدرسة الديوان أم مدرسة شكري ؟

يرى بعض الباحثين أن الانعطافة الحقيقية التي يؤرخ بها لظهور المدرسة الرومانسية في الشعر العربي الحديث تتمثل في ظهور الجزء الثاني من ديوان الشاعر عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨)، وذلك عام ١٩١٣م حيث كانت المدرسة الإحيائية قد قدمت خلاصة جهدها ولا نصل إلى عام ١٩١٩م حتى يكون شكري قد أخرج سبعة دواوين كما أصدر العقاد مجموعة أخرى من أشعاره أولها « هدية الكروان » سنة ١٩١٦م، وأخرج إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩ ـ ١٩٤٩) الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٤م والثاني ١٩١٧م، توقفوا جميعاً في مرحلة مبكرة من حياتهم، فالمازني توقف عام ١٩١٧وشكري ١٩١٨م، والعقاد توقف مؤقتاً ١٩٢٩م حيث نشر دواوينه الأربعة في مجلد واحد ، ثم كاد يتوقف بعدها ولم يعد للشعر إلا بعد سنة ١٩٣٣م حيث أخرج ديواناً جديداً يعد بداية مرحلة ثانية في شعره .

ويرى الدكتور طه وادي أن تسمية هؤلاء الشعراء بمدرسة الديوان (أغلوطة) يرددها كثير من الدارسين ـ دون وعي حقيقي فيما يبدو بخطورة القضية ـ وذلك نسبة إلى كتاب بنفس العنوان أخرجه في جزأين العقاد والمازني سنتي ١٩٢١م، ١٩٢٣م والخطأ في هذه التسمية هو أن هذا الكتاب ينقد ويهاجم، أكثر من كونه يرسي أسساً فنية أو يضع تقاليد جمالية، فالعقاد ينقد شوقي، والمازني ينقد المنفلوطي وشكري أيضاً، لذلك فأي خطيئة تاريخية يمكن أن تقترف حين تنسب مدرسة إلى كتاب يهاجم أهم مؤسسيها الحقيقيين، فشكري هو المعلم الرائد لهذه المدرسة [١] .

---

(١) د. طه وادي : شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف ، ط ٢ ١٩٨١ص ٤٢ .

والحقيقة أنه ـ مع وجاهة هذا الرأي وسلامته ـ من غير الممكن تبديل هذه التسمية التي شاعت وذاعت وأصبحت بمثابة مصطلح نقدي راسخ (ولا مشاحة في المصطلح) .

وليس من شك في أن شكري يمثل الجانب الإبداعي الحي في هذه المدرسة، كما أن جهوده في مجال التنظير غير منكورة ، إذ جمع خلاصة ثمار هذه المدرسة حيث يقول محمد مندور «وبمراجعة دواوين شكري نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهماصاحباه : المازني والعقاد، ونعني بهما التيار العاطفي الشاكي المتمرد المتشائم، وهو تيار المازني في شعره، ثم التيار الفكري الذي تميّز به العقاد في شعره العقلي الإرادي الواعي بما يريد. وكأن كلا من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكري التيار الذي يلائم طبيعته، وأما شكري فقد احتفظ بالتيارين وسلط أحدهما على الآخر» (١).

وبناء على ما سبق من أهمية شكري ودوره يرى الدكتور وادي أنه من الواجب أن ننسب هذه المدرسة لشكري، غير أن هذه النسبة ـ في رأيي ـ فيها ظلم للآخرين ، فجهود العقاد في مجال التنظير لا يمكن تجاهلها، كذلك في ميدان الشعر، والمازني ألف كتاباً كاملاً هو (الشعر غاياته ووسائله) طرح فيه مسائل نظرية غاية في الأهمية ، وأرسى قواعد هذه المدرسة الشعرية فكيف يمكن تجاهل ذلك كله ونسب المدرسة إلى شكري وحده ؟

(١) محمد مندور ، الشعر المصري بعد شوقي جـ ١ ، نهضة مصر (د. ت) ص ١٠٠ .

نموذج

إلى المجهول

للشاعر عبد الرحمن شكري

يحوطني منك بحر لست أعرفُهُ ... ومَهْمَهٌ لست أدري ما أقاصيه (١)
أقضي حياتي بنفسٍ لستُ أعرِفُها ... وحولي الكون لم تُدرك مجاليه (٢)
ياليتَ لي نظرةً في الغيب تسعدني ... لعل فيه ضياءَ الحقِّ أبديه
أخالُ أني غريبٌ وهو لي وطنٌ ... خاب الغريب الذي يرجو مقاصيه (٣)
أوليت لي خطوةً تدحو مجاهلَهُ ... وتكشف السّر عن خافي مساعيه (٤)
كأن روحي عودٌ أنتَ تحكُمُه ... فابسط يديك وأطلق من أغانيه
والروحُ كالكون لا تبدو أسافلُه ... عند اللبيب ولا تبدو أعاليه
وأكبرُ الظنّ أني هالكٌ أبداً ... شوقاً إليكَ وقلبي فيه مافيه
من حسرةٍ وإباءٍ لستُ أملكُه ... يأبي لي العيشَ لم تدرك معانيه
وأنتَ في الكون من قاصٍ ومُقتَرِبٍ ... قد استوى فيك قاصيه ودانيه (٥)
كأنني منكَ في نابٍ لمفترسٍ ... المرء يسعى ولغزُ العيش يدميه
كم تجعل العقلَ طفلاً حارَ حائرُه ... وربّ مطلب قد خاب باغيه (٦)

(١) مهمه : صحراء واسعة بلا حدود لا أنيس فيها .
(٢) مجاليه : جمع مجلى : المظهر والناحية :
(٣) مقاصي : جمع مقصي اسم مكان من البعد .
(٤) تدحو : تبسط ، وهنا معناها تشكف وترتاد .
(٥) القاصي والمقترب : البعيد والقريب .
(٦) باغيه : طالبه والمريد ..

لو النبالُ نبالُ القوسِ مُصْمَيةٌ ... كنتُ ادريْتُ بسهم القوسِ أرميه (١)
أو كان للسحر سَهْمٌ نافذٌ أبداً ... لكانَ لي منه سهمٌ صال راميه (٢)
يا مصلت السيف قد فلّت مضاربهُ ... ورامي السهم قد خابت مراميه
قلبي يحدّثني ألا يليقَ به ... رضاً بجهلٍ ذليلُ اللُّب يرضيه
قد ثار ثائر نفسٍ عزّ مطلبُها ... وطار طائرُ لُبٍ في مراقيه (٣)
كالنّسر لا حاجبٌ للشمس يَحرقُه ... ولا الصواعقُ والأرواحُ تثنيه (٤)
وأنت كالليلِ والأفهامُ حائرةٌ ... مثلُ العيون علاها منكَ داجيه (٥)
ليلٌ مَهيبٌ كليل البحرِ حُنْدسُه ... تكاد تسمعُ منه صوت طاميه (٦)
فليت لي فكرةً كالكونِ واسعةً ... أدحو بها الكونَ تبدو لي خوافيه
ليسَ الطموحُ إلى المجهولِ من سَفهٍ ... ولا السُّمُوُّ إلى حقٍ بمكروهِ
إن لَم أنلْ منهُ ما أروي الغليلَ به ... قد يحْمَدُ المرءُ ماليسَ يرويه
والقانعون بما قد دان عيشُهمُ ... موتى فإنّ خُضوعَ اللُّبِ يُرديه
ياقلبُ يهْنيكَ نبضٌ كلُّه حُرَقٌ ... إلى الغرائبِ مما عزّ ساميه
فالعيش لما استعْصَت مسالكه ... تجارب المرءِ تدميه وتعليه
كم ليْلةٍ بتُّها ولهان ذا أملٍ ... لم يَسْلُ قلب أن غابت أمانيه
لعل خاطرَ فكرٍ طارقي عرضاً ... يدنو بما أنا طولُ العمر أبْغيه
يوضّحُ الغامضَ المستورَ عَنْ فِطنٍ ... وأفهمُ العيشَ تستهوى بواديه (٧)

---

(١) مصمية : مُصيبة لا تخطي الهدف، ادريت : صوّبت وطاردت .
(٢) صال : من الصولة وهي القوة .
(٣) مراقيه : جمع مرقي وهو المصعد .
(٤) تثنيه : تمنعه .
(٥) الادجي : المظلم .
(٦) الحندس : الظلمة الشديدة ، الطامي : الموج .
(٧) البوادي : الظواهر .

٥٨

الخصائص الفنية لقصيدة المجهول :

أولاً ـ تعبر هذه القصيدة عن التشتت الفكري والقلق النفسي عند الشاعر، فهو يتحدث إلى المجهول حديثاً يعبر عن توقه إلى معرفة هذا المجهول، هو يبدو في غاية القلق .

ثانياً ـ يبدو العنصر الذاتي شديد الوضوح فالقصيدة أقرب إلى البوح الخالص، لذا كانت ياء المتكلم الأكثر حضوراً في القصيدة، وذات الشاعر التوّاقة إلى المجهول محور القصيدة .

ثالثاً ـ نلمح ظاهرة الاستقصاء في هذه القصيدة إذ يحاول الشاعر أن يلم بالجزئيات إلماماً شاملاً فلا يترك ناحية من النواحي التي لها علاقة بهذا الموضوع إلا ويذكرها، فهو يتمنى أن تكون له نظرة في الغيب أو خطوة تدحو المجاهل وتكشف عن المخبوء .. إلخ .

رابعاً ـ ظاهرة توليد المعاني بعضها من بعض من الظواهر الفنية التي أشبه فيها عبد الرحمن شكري ابن الرومي ، فالمجهول يجعل العقل طفلاً حار حائره، ولو كان يملك سهماً سحرياً لرماه به ، ولكن مصلت السيف فلّت مضاربه وخابت مرامي حامل السهم، وهذه توليدات نبعت من تشبيه العقل بالطفل الحائر .

خامساً ـ اعتمد الشاعر على بناء الصورة الجزئية من خلال الاستعارة والتشبيه، فهو يشبه المجهول بالبحر وبالصحراء، والروح بالعود وبالكون ويشبّه نفسه بأنه بين فكي مفترس وهو المجهول، والعقل طفل وشبه المجهول بالنسر والليل والفكرة بالكون .. إلخ وبالتالي فإنه لم يعمد إلى رسم صورة كلية .

سادساً ـ لجأ إلى بعض الظواهر الكونية والطبيعية للتعبير من خلالها كما أنه شخّص بعض مظاهر الأشياء كما سبق أن أشرت .

سابعاً ـ البناء في القصيدة قائم على ظاهرة التراكم وليس على ظاهرة التنامي ، فالشاعر يكرر المعاني والأفكار بأشكال مختلفة ، والفكرة المحورية المسيطرة في النص هي فكرة العجز عن إدراك المجهول وتمنيات الشاعر من أجل التخلص من هذا العجز، وقد عبر

عن هذا المعنى بصورة مختلفة .

ثامناً ـ قاموس الشاعر يدور حول ألفاظ محددة في إطار دلالي متشابه كالكون والغيب والمجاهل والروح والحسرة وما إلى ذلك، وهو قاموس رومانسي في مجمله، وقد راوح الشاعر في أسلوبه بين الصيغ التقريرية الوصفية وهي الغالبة، والصيغ الطلبيّة كالنداء والتمني، وندرة الصيغ الطلبية تعكس النزوع إلى التأمل والبوح .

تاسعاً ـ القصيدة من البحر البسيط، وهو من البحور التي يقول الدارسون عنها أنها تتفق مع حالات الحزن الرفيع، وليس من شك في أن في هذه القصيدة نبرة حزن، ولكن الجانب الفكري هو الأظهر والأوضح، وحرف الروي وهو حرف مدّ منتهٍ بالهاء يوحي بالتنهيدة الطويلة المترعة بالحيرة والألم .

عاشراً ـ يبدو ولع الكاتب واضحاً في استخدام المعاني المتقابلة : القاصي والداني، والبعيد والقريب والأسافل والأعالي، والجاهل وذو اللب، ووجود مثل هذا النوع من التقابل يكشف عن الحيرة العقلية .

الشاعر والقصيدة :

ولد عبد الرحمن شكري عام ١٨٨٦م وتوفي عام ١٩٥٨م في مدينة بورسعيد ينتمي إلى أصول مغربية، اتهم والده بمناصرة العرابيين، وبصداقته لأحد زعمائهم وهو عبد الله النديم، فناله الاضطهادوحوكم ثم سجن، وجد شكري مكتبة حافلة بالدواوين الشعرية لدي والده ، فأكب عليها، تخرجَ في مدرسة المعلمين العليا، وكانت نافذةً على آداب اللغة الإنجليزية، فوجد لدى شعراء الرومانسية من الإنجليز (بيرون وشلي وكيتس وردزوورث وكولردج) [1] ما كان يتوق إليه من انطلاق في التعبير عن النفس، ورفض للجمود والمواضعات الاجتماعية الزائفة، ورآهم يتأملون عوالمهم النفسية ويتأملون ذواتهم ويتغنّون بالألم الإنساني ويعانون محنة التفرد والامتياز فتأثر بهم، كما كان قد تأثر بابن الرومي وأبي العلاء اللذين كانا يعانيان من شكوك فكرية ومن قلق اجتماعي، ومن سيطرة الأوهام والتشاؤم وهواجس الظن عند ابن الرومي، ومن شك في طبيعة الإنسان وجدوي حياته عند أبي العلاء فصادف ذلك هوى في نفسه .

تأثر بابن الرومي في أسلوبه من حيث طول القصائد أحياناً ومحاولة استقصاء الفكرة، وتوليد المعنى من المعنى ، والبعد عن التركيز والتكثيف، لذا تمتد القصيدة وتنفسح رقعتها فتفقد وحدتها ونماءها العضوي، وانبثاقها من تجربة شعرية عميقة، مع أنه (أي شكري) من أوائل من تنبّهو ـ نظرياً ـ إلى أهمية الوحدة في القصيدة، وضرورتها في الشعر الحديث .

أصدر خلال عشر سنوات ١٩١٩م سبعة دواوين شعرية هي على التوالي : ضوء الفجر، لآلي الأفكار، أناشيد الصبا، زهر الربيع، الخطرات ، الأفنان، أزهار الخريف .

وقد تضمنت هذه الدواوين موضوعات أساسية عالجها من خلال المحاور التالية التي

---

(١) كيتس وشلي وردزووث وكولردج : شعراء رومانسيون إنجليز أثروا في أصحاب الديوان (المازني وشكري والعقاد) وذلك من خلال أشعارهم التي نشر مختارات منها في كتاب الكنز الذهبي للناقد البريطاني (بالجريف) واطلع عليه الديوانيون واستلهموا معانيه وتأثروا بالاتجاه الفني السائد لدى هؤلاء .

حصرها بعض الدارسين فيما يلي :

أولاً ـ الهواجس النفسية ، كالحسد الذي يبدو هاجساً مرضياً، يراه الشاعر في كل شيء، فالزهر محسود البهاء، والبحر ذو مهجة موصوفة بالحسد إذ يقول في ديوانه الأخير:

يسبحُ الأحياءُ في بحر الحَسَدَ ... فاعتصمْ بالصَّبر فيه والجَلَدْ
واقتعدْ صهوَته مُستبشراً ... سابحاً في الموج منه والزَّبد

ثانياً ـ الهجائيات وهي ذات صلة بالهواجس النفسية ومن نوع الهجاء المباشر لمن يحاول أن ينتقص من شاعريته أو يسرق منه أو يلاحقه بالضغينة والرياء .

ثالثاً ـ الشكوى من هموم الحياة الصغيرة كتأخره في سلك الترقية الوظيفي، أو انصراف الناس عن الالتفات إلى عبقريته أو ما يخاله ترصداً من البشر لطموح نفسه.

رابعاً ـ البكائيات على تجربة حب فاشلة بلغة مباشرة وأسلوب تقليدي، وتتسم بالمبالغة في التذلل والخضوع للمحبوب الذي لا يبالي، وتبدو الحبيبة التي يبكي بين يديها مثالية سابحة في جوٍ روحي كوني، فهو يقول مثلاً :

فإن ترضي عني فالحياةُ جميلةٌ ... وإن تُبدى صدّاً فالنهار دياجر
وإن تبدلي عطفاً فما الكون باطلٌ ... ولا العيش خوّانٌ ولا الدهر جائر

خامساً ـ الاجتماعيات والوطنيات : للشاعر شعر وطني، تبادل الثناء والعتاب مع صديقيه العقاد والمازني، وله بعض القصائد الاجتماعية .

سادساً ـ هناك محاولات تأملية فكرية يرصد الشاعر فيها انفعالاته وخطراته وأفكاره.

والقصيدة التي بين أيدينا من هذا النوع الأخير .

الاتجاه الفني للشاعر وسماته الأسلوبية :

١ ـ فيما يختص بمعجم الشاعر : لم يكن لدي شكري إحساس واضح بجماليات الكلمة وظلالها ، لذا كانت كلماته في شعره تتخذ وضعاً لغوياً لا وضعاً شعرياً على حد

تعبير الدكتور أنس داود ولذلك شاعت في شعره بعض الألفاظ المهجورة كاستخدامه مثلاً « صميت وصمات »، للدلالة على المبالغة من الصمت .

٢ ـ خالفت قصائده فلسفته النظرية في بعض الأحيان، ففي الوقت الذي ينتقد فيه من يرمي بالتشبيهات في غير حساب نجده يأتي ببعض التشبيهات المفتعلة كقوله:

تجلى بصفحةِ مائه ... صورُ الربيع الأخضر
فكأن فوق الماء ... ما صنعته كفُّ مصوّر

٣ ـ يتميز الشاعر بثقافة واسعة ، ولذلك فقد حفل شعره بالإشارات الأسطورية والتاريخية، وله عدة قصص شعرية منها (النعمان ويوم بؤسه) و (كسرى والأسير) وأشار إلى عطيل [1] وزيوس وماني وأبي الهول وغيرهم .

٤ـ حاول أن ينوّع في نظام القوافي العربية متأثراً بالموشحات وبالشعر الإنجليزي فكتب القصيدة ذات القوافي المتقابلة كما في قصيدته (أم إسبرطية) .

فرّ يبغي من الحمام مجيراً ... فأعان الردى عليه المجير
بادرته بحتفه أمه وهو ... على عاره إليه حبيب

فحبيب مقابل مجير، وفي كلاهما قبل حرف رَوِيه حرف مد، وقد كتب الشعر المرسل المتحرر من القافية نهائياً وكتب المزدوج والمخمّس .

٥ ـ اتبع نهجاً قصصياً في بعض قصائده متأثراً بما استقاه [2] من طرائق الفن الشعري لدى الإنجليز كما في قصيدته (نابليون والساحر) .

---

(١) عطيل : أحد أبطال مسرحية شكسبير المسماة بهذا الاسم وهو نموذج إنساني متميز .

(٢) اعتمدت في الحديث عن عبد الرحمن شكري وخصائصه الفنية ، على كتاب : الدكتور أنس داود ، عبد الرحمن شكري، المكتبة الثقافية ، القاهرة .

الأسس التي قامت عليها مدرسة الديوان :

قامت مدرسة الديوان على ركنين أساسين : نقدي (نظري وتطبيقي) وشعري إبداعي، حرص أعلامها على تقديم أفكار جديدة حول عدة قضايا أساسية منها :

١ ـ **ماهية الشعر وما يتصل به من قضايا تتعلق بوظيفته، وما يتصل بالطبع** وبالصنعة وبالصدق الفني وما إلى ذلك .

٢ ـ **البناء الجمالي للقصيدة** وعناصره المختلفة كاللغة والخيال والموسيقي والإيقاع.

٣ ـ **الرؤية وما يتصل بها** من موضوعات ومعان .

كانت مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان شكري البيان الأول لهذه الحركة الشعرية، وركز في هذه المقدمة (الشعر ومزاياه) على الجانب الذاتي للشعر فهو يقول : « **الشعر ترجمان النفس والناقل الأمين على لسانها**» كما أشار إلى أن الشعر (ناسج الصور وخالع الأجسام على المعاني النفسية)، ويؤكد عبد الرحمن شكري أهمية العاطفة فهو يرى أن الشاعر عليه أن يعود نفسه على البحث عن كل عاطفة من عواطف قلبه، فقلب الشاعر مرآة الكون كما يرى، وشكري يركز على الطبيعة إذ يقول « **الشاعر رسول الطبيعة ترسله مزوداً بالنغمات، كي يصقل بها النفس ويحركها ويزيدها نوراً وناراً**» ويعلي المازني من شأن الخيال فيقول :

« وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح والإحاطة في التبيين، ولكن الأصل أن نترك كل شيء للخيال » .

جذور مدرسة الديوان :

يشير أكبر نقاد وشعراء مدرسة الديوان وهو العقاد في كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » إلى ما يلي :

أولاً ـ أن شعراء الديوان أوغلوا في القراءة الإنجليزية ، ومع ذلك لم ينسوا شعر الألمان والروس والأسبان واليونان الأقدمين .

ثانياً ـ أن هازلت الناقد الإنجليزي المشهور هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد كما يقول فهو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتاب .

ثالثاً ـ أن هذه المدرسة ليست مقلدة للأدب الإنجليزي بل استفادت منه، وكان السائد آنذاك أدب مدرسة (النبوءة والمجاز) ومن أعلامها شعراء الرومانتيكية الإنجليزية شيلي وبايرون ووردزوورث. ومدرسة أخرى تجمع بين الواقعية والمجاز، ومنها براوننج وتنيسون وإمرسون .

وقد سرت من روح هؤلاء الشعراء في شعراء الديوان الكثير ، سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله ، وليس تشابه التقليد والفناء كما يقول العقاد .

رابعاً ـ أن شعراء هذه المدرسة اطلعوا منذ شبابهم على الشعر العربي القديم، لكن مندور ينكر عليهم في كتابه (الشعر المصري بعد شوقي) ذلك، كما ينكر سعة اطلاعهم على الأدب الإنجليزي، يشير إلى أن أكبر الظن توفرهم على دراسة بعض الشعراء العباسيين كابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء والشريف الراضي ، وحجته أن ما يشيرون إليه من مظاهر الجدة والأصالة في شعرهم قد سبق إليه شعراء العصر الجاهلي والأموي، وهو ما يثبت عدم اطلاعهم على هذا الشعر ،كما يشير مندور إلى أن العقاد يبالغ في مسألة الإطلاع الواسع على الشعر الإنجليزي، وأن منهلهم هو مجموعة مختارة من الشعر الإنجليزي نشرت في مجموعة شعرية باسم (الكنزي الذهبي)، وقد جمع فيها (فرنسيس بالجريف) استاذ الشعر بجامعة أكسفورد خير ما كتبه الإنجليز من شعر غنائي منذ عصر شكسبير حتى نهاية القرن التاسع عشر، والدليل على ذلك أن معظم القصائد التي ترجمها المازني عن الإنجليزية ونشرها في مطلع الجزء الثاني من ديوانه موجودة في هذه المجموعة فضلاً عما أشار إليه شعراء هذه المدرسة من معانٍ شعرية . ومنهجهم النقدي هو نفس المنهج الذي صدر عنه جامع الديوان .

وقد استمر العقاد في التنظير النقدي والإنتاج الشعري بينما صمت عبد الرحمن شكري، واتجه المازني إلى النثر .

ويشير الدكتور عبد القادر القط في كتابه (الاتجاه الوجداني في الشعر العربي

المعاصر) إلى أن « ثمة تفاوتاً كبيراً لديهم بين النظرية والتطبيق » .

ولعله من المفيد أن نشير إلى بعض الملاحظات النقدية التي وردت عند أصحاب الديوان ومنها:

أولاً ـ تأكيد أهمية الصدق، فالصلة بين الصدق والوجدان وطيدة من وجهة نظرهم.

ثانياً ـ تميزت هذه المدرسة بالعنف والقسوة في هجومها على مدرسة المحافظين وخصوصاً شوقي ، وهذا الموقف أدى بهم إلى النزوع العدواني أحياناً ولم تقتصر هذه النزعة على التقليديين بل تعدتها إلى شعراء هذه المدرسة أنفسهم كما فعل المازني بشكري حين كتب مقاله صنم الألاعيب .

ثالثاً ـ ركز شعراء هذه المدرسة على وظيفة الشعر، فالشعر في نظرهم له قيمة إنسانية، ولذلك يجمعون بين الذاتية والموضوعية، ويؤكدون القيمة التعبيرية والجمالية .

رابعاً ـ الوحدة العضوية عند شعراء هذه المرحلة لها أهمية قصوى فهم يرون أن القصيدة بنية حيّة، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد .

خامساً ـ أحكامهم النقدية فيها نبرة أستاذية متعالية وكأنها حقائق ثابتة يشرحونها بأسلوب فلسفي مع أن هذه الأحكام والأفكار لا تشكل نظرية متكاملة وإنما هي آراء نقدية عامة أفضت إليها قراءاتهم المتعددة التي تنتمي إلى مصادر متعددة ، فالنزعة العقلية والتعليمية والإنسانية مستقاة من المصادر الكلاسيكية الغربية ، والنزعة الذاتية العاطفية مصدرها الأشعار الرومانسية الإنجليزية، وهناك من يرى أن أشعارهم مجرد معارضات لهذه الأشعار وفي هذا ظلم بيّن .

سادساً ـ كان شعراء هذه المدرسة انطباعيين في نقدهم لشوقي وحافظ والرافعي ، وليسوا موضوعيين .

لقد تميز كل شاعر من شعراء هذه المدرسة بخصائص في شعره تجعله مختلفاً بعض الشيء عن زميليه، وذلك ناجم عن اختلافهم في مفهوم بعض المصطلحات التي تحدثوا

عنها كالوجدان مثلاً، فالمازني في تعريفه للشعر يقول « إنه فن ذهني غرضه العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها » وهذا يعني أن مفهوم الوجدان لديه كل ما يجده الإنسان في نفسه فكراً كان أو عاطفة .

ويركز العقاد وخصوصاً في مقدمة ديوانه (بعد الأعاصير) على شعر الفكرة فيقول « إن مزية الإنسان دائماً هي أن يحس حين يفكر، وأن يفكّر حين يحس » وهذا يقابله تأكيده على جانب الشعور والخيال « كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا نبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر» .

وإلى جانب ذلك يرى أنه من الممكن أن يجتمع لدينا زاد من الشعر لا ينفد، وموضوعات تشمل كل ما تراه العيون، ففي ديوانه (عابر سبيل) ينظم في موضوعات يومية ـ تبدو تافهة ـ ويرى أنها تمتزج بالحياة الإنسانية، فهناك العناية بالأشياء مهما كانت تافهة، ويبدو أنه كان متأثراً بابن الرومي الذي اهتم بشعر المشاهدات اليومية .

نموذج من شعر العقاد حيث تمتزج النزعة الوجدانية بالنزعة العقلية يقول في قصيدته « حظ الشعراء » :

أقاموا على متن السّحاب فأرضُهمُ ... بعيد وأقطارُ السماء بعيدُ
مجانينَ تاهوا في الخيال فودّعوا ... رواحة هذا العيش وهو رغيدُ
وما ساء حَظّ الحالمين لو أنهُم ... تدومُ لهم أحلامُهم وتجودُ
بني الأرض كم من شاعرٍ في دياركم ... غبينٌ وغبنُ الشاعرين شديد

فهو يؤكد ما يلي :

(١) انفصال عالم الشعراء عن عالم الواقع، ولكنه يشير إلى رفعة مكانتهم وسموها.

(٢) الإعلاء من شأن الخيال لدى الشعراء وانعتاقهم من إسار العقل وزهدهم في رغد العيش .

(٣) تأكيد الصلة بين الحلم والشعر ، ولكن الأحلام زائلة .

(٤) إن الشاعر لم ينل ما يستحق من قومه فهو مغبون غبناً شديداً وتتجلى النزعة العقلية عند الشاعر في هذا التوصيف التقريري لحال الشعراء، فهو يقف خارج الموضوع ويتحدث عن غيره ولا يعبر عن نفسه تعبيراً وجدانياً .

نموذج آخر من شعر العقاد يبين منهجه في ديوانه « عابر سبيل » الذى يرى فيه أن وظيفة الشاعر أن يصور الأشياء والأحياء في حركتها اليومية ، يقول من قصيدة له مخاطباً إحدى الحيوانات (الجيبون) في حديقة الحيوان :

انتظر يا صديقُ شيئاً فشيئاً ... تطبخُ القوتَ كلّه بيديكا
غير أني أخال ما كان نَيّئاً ... منه أجدى في الحالتين عليكا
انتظرْ يا صديقُ مليونَ عامٍ ... أو ملايين لست والله أدري
إن تدانيت بعدها من مقامي ... فقصارى المطاف أن لست تدري

وهذه الأبيات تكاد تخلو من العاطفة، فهي أقرب إلى الوصف المحايد والتأمل الفلسفي الخالص، ويبدو هذا في المقدمة النثرية فهو يشير إلى أن شأنه شأن الإنسان فهو حائر لا يستطيع أن يحير جواباً أمام وضعه كما يحار الإنسان أمام معضلات الوجود .

وإذا كان العقاد قد تميّز بنزوعه العقلي إلى جانب تأكيده على الناحية الوجدانية، فقد كان المازني أكثر الثلاثة إلتهاباً في العاطفة وأعنفهم شكوى في صدر حياته حينما كان يقرض الشعر ، يتضح ذلك في قصيدة له تحت عنوان «فتى في سباق الموت» منها هذه الأبيات :

نعُدُّ أنفاسه ونحسبها ... والليل فيه الظلام يلتطم
إذا خروج الحياة أجهدَه ... تساقطت عن جبينه الدّيَمُ
صدرٌ كصدر الخضم مُضطَرِبٌ ... جحافل الموت فيه تزدحمُ
إن قام ملنا له بمسمعنا ... أو نام خفت بوطئنا القدمُ
يرتاعُ من طول نومه الأملُ ... ويستكينُ الرجاءُ والسأمُ
كأنما الخوف من تردُّده ... خيلٌ لها من رجائنا لُجُمُ

وكأن الشاعر يصف نفسه في هذه القصيدة التي تميزت بالجانب العاطفي المكبوت، و معجمها اللفظي ينتمي إلى الحزن والأسى والألم، ويعبر عن التمرد والثورة، بالإضافة إلى الألفاظ المتصلة بالطبيعة، فهناك الظلام والإظلام والخوف والموت والسأم وهي ألفاظ تتكرر كثيراً في هذه الأبيات ، فضلاً عن أن عنوان القصيدة نفسه يفصح عن نزعة متشائمة كما أن الأسلوب القصصي يجعل من القصيدة نصاً متنامياً تبدو فيه ملامح الوحدة ترسم صورة كلية تلتئم فيها الصور الجزئية، ومعظم هذه الصور مصدرها الطبيعة، وتوحي بالانفعال والاضطراب والقلق .

وهذا يفصح عن منهج الشاعر ورؤيته، فهو أقرب إلى الرومانسية الغربية في عاطفته المتأججة وثورته المكبوتة، وكان الموضوع الأثير عند المازني هو الموت يقول من قصيدة الشاعر المحتضر .

فيا مرحباً بالموت يثلج بُردَهُ ... فؤادي وينسيني طويلَ عنائيا
تموت مع المرء الهموم ولن ترى ... ككأس الردى من علة العيشِ شافيا
ولست على شيء بآس، وانني ... لأهجُرُ ظهرَ الأرضِ جذلان راضيا
وما طال عمري غير أن لواعجا ... أطلن عنائي فاحتويت مقاميا

أمّا شكري فقد سبق أن أشرنا إليه عند دراسة نموذجه الشعري الذي اعتبرناه ممثلاً للنهج الفني عند شعراء هذه المدرسة .

أصيب شعراء الديوان بأزمات نفسية شأنهم في ذلك شأن أبناء جيلهم مبعثها الإحساس بالقلق والتشاؤم والتمرد، وقد استطاع المازني أن يتخلص من أزمته النفسية بالسخرية المعروفة في أدبه ، وانخرط العقاد في الحياة الفكرية والسياسية ؛ أما عبد الرحمن شكري فظل أسيراً لأزمه عزلته عن الناس التي أودت به إلى هوة عميقة . ومن المعروف أن شكري يختلف عن زميليه بأن أزمته كانت شديدة وأنه جمع في شعره بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من الشاعرين : العاطفي الشاكي المتمرد المتشائم

عند المازني، والفكري الإرادي العقلي عند العقاد ، فهو شاعر حساس ، لذا يطلق عليه مندور (شاعر التأملات النفسية) فقد سلط عقله على عاطفته حيث نزع إلى التأمل الداخلي التحليلي المتعمق للنفس البشرية .

ويرى الدكتور القط أننا نلتقي في شعر هؤلاء بصورة الشاعر المعهودة في الشعر الرومانسي الأوروبي والوجداني العربي : وجدان مرهف وفكر متأمل : ويتميزون بالسعي وراء المثل الأعلى وقد ركزوا حول موضوعات متعددة منها :

١ ـ الحديث عن الشاعر ومهمته في الحياة في قصائدهم فهم يرسمون صورة لأنفسهم، من خلال حديثهم عن الشاعر .

٢ ـ وهم يعنون بمشاهد الطبيعة، فالبحر والصحراء رمزان للأسرار والفضاء اللامتناهي، والليل مجلى الأحزان والأشجان .

٣ ـ الموت ـ كما سبق أن أشرنا ـ وما يتصل به من معاني الفقد والتأمل والتطلع إلى الخلاص، والحديث عن مصير الإنسان المحتوم .

٤ ـ البلبلة الوجدانية المحيرة عنا. هؤلاء الشباب حيث الشعور بالتفوق والإحساس بالإحباط ، وهما ينتميان إلى لونين متناقضين من المشاعر .

ومهما يكن من أمر فإن هؤلاء الشعراء يمثلون مرحلة مهمة في تاريخنا الأدبي عبّروا عنها بصدق فكانوا الجسر الذي عبر عليه شعرنا العربي من الطور الإحيائي بقيمه المحافظة على الرومانسية ، بآفاقها الرحبة وبكل ما تحمله من قلق فني جمالي واجتماعي ومعاناة لأزمة روحية كانت تعصف بوجدان الأمة وعقلها وتضعها في أتون من الحيرة المحتدمة والقلق المؤار .

نموذج من شعر المازني :

يقول من قصيدته (الشاعر المحتضر) :

فيا مرحباً بالموت يثلج بردُهُ ... فؤادي، وينسيني طويلَ عنائيا
تموت مع المرء الهموم، ولن ترى ... ككاس الردى من علة العيش شافيا
ولست على شيء بآس، وإنني ... لأهجر ظهر الأرض جذلانَ راضيا
وما طال عمري، غير أنّ لواعجاً ... أطلن عنائي فاحتويتُ مقاميا
أهاب بنا داعي الردى فترحّموا ... وقولوا : سقى الله القلوبَ الظواميا
وقم، ودّع الأرضين عني فإنني ... بقيد الردى المحتوم إلا لسانيا
وقل لجبالٍ عارياتٍ مخوفةٍ ... تخال مواميهنّ للجنّ واديا
ألا أطلقي لي صوته والأغانيا ... وغذي بذكراها الشجونَ النواميا
وقل يا عيونَ الزهر غُضّي وأطرقي ... قضى عاشقٌ أجلى العيونَ الروانيا
لقد كانَ في روضِ الجمالِ خميلةٌ ... سقتها دموعُ الحُب لا الطل ساريا
فأعطشتها حتى تصوّح عودها ... والوي بها عصف الرياح سوافيا
لقد أفردته نفسُه بين قومِه ... فعاش خيالاً بينهم مترائيا
وما كانَ إلا قوةً أحدقت بها ... حوائلُ ضَعْفٍ أمرُها ليس باديا
فعادَ وما يستطيعُ حملاً لساعةٍ ... فكيف بأيام حملن لياليا

النص وخصائصه :

أولاً ـ يتّسق هذا النص مع الاتجاه الوجداني الرومانسي الذي ساد عند شعراء الديوان، حيث كان الموت من الموضوعات الأثيرة عند المازني وشكري، هو وما يتصل به

من معاني الفقد أو التأمل والتطلع إلى الخلاص، كما أن العقاد كانت له بعض القصائد المتصلة بهذا الموضوع مثل : كأس الموت ، أحكام الموتى، الموت في الكرى، والموت في هذه القصيدة وغيرها من شعر شعراء الديوان ملجأ من أوزار الحياة وأعبائها تماماً كالليل والبحر والصحراء في أشعار الرومانسيين . وتجتمع في قصيدة المازني هذه الرغبة في الخلاص بالموت وعشق الطبيعة والحياة، كما يقول الدكتور القط، وتبدو أنفاس مالك بن الريب تتردد في القصيدة، فقد نسج الشاعر على منواله في قصيدته التي يرثي بها نفسه حتى في اختيار الوزن والقافية .

ثانياً ـ يلجأ الشاعر إلى التجريد فيخاطب شخصاً آخر على عادة الشعراء العرب القدامى : قم ودّع الأرضين عني .. إلخ .

ثالثاً ـ إن النزعة إلى صياغة الحكمة واستخلاصها من التجربة في شكل تقريري واضحة في هذه القصيدة التي تبدو ذات طابع تراثي على الرغم من السمة الذاتية فهو يقول :

تموت مع المرء الهموم، ولن تري ... ككأس الردى من علة العيش شافيا

رابعاً ـ معجم الشاعر قريب جداً من معجم مالك بن الريب وكذلك معانيه ، غير أنه في مزجه هذه المعاني بعناصر الطبيعة كالسحابة والموجة والزهر وما إلى ذلك كان أقرب إلى الأسلوب الرومانسي، إلا أن الصيغ الأسلوبية التي وردت في النص معظمها يذكرنا بصيغ ابن الريب، وهذه الظاهرة موجودة لدى شعراء الديوان، وقد قام الدكتور عبد القادر القط بتتبع الصيغ الشعرية التي تذكر القارىء بصيغ قديمة تتفق في معناها أو تختلف لكنّها تتماثل في إيقاعها العام ونظام عباراتها فوجد كماً كبيراً من هذه الصيغ[1].

وهذا النص يبدو تقليدياً في بعض جوانبه فرثاء النفس من الموضوعات القديمة وقد تتبع هذا الفن الدكتور عبد الله باقازي في بحث خصّص لهذا الموضوع وذلك منذ

(١) د . عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٨ ص ١٨٢ وما بعدها .

العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، ومن الشعراء الذين رثوا أنفسهم في هذا العصر حفني ناصف وإسماعيل صبري وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي حيث يقول :

أقول لهم في ساحة الدفن خفّفوا ... عليّ ولا تلقوا الصخور على قبري
ألم يكفِ همٌ في الحياة حملته ... فأحمل بعد الموت صخراً على صخرِ

وأبو القاسم الشابي وعبد الحميد الديب وإيليا أبو ماضي :

أنا إن أغمض الحمام جفوني ... ودوي صوت مصرعي في المدينه
لا تصيحي واحسرتاه لئلا ... يدرك السامعون ما تضمرينه

وقصيدة الشاعر هاشم الرافعي التي يقول في مطلعها :

أبتاه ماذا قد يخط بناني ... والحبل والجلاّد منتظران

من أروع النماذج التي قيلت في هذا المجال، وقصائد بدر شاكر السياب في هذا الموضوع من أشهرها (النهر والموت) وكذلك أمل دنقل [1] .

ولكن الشعراء المحدثين عالجوا الموضوع من زوايا أخرى تشي برؤيتهم للحياة والكون والإنسان، وقصيدة المازني فيها هذه النظرة غير المباشرة، ولكنها مع ذلك ظلّت تحتفظ بكثير من معالم الرثاء التقليدي المعروف، وليس فيها ذلك العمق الفلسفي الذي نجد تباشيره لدى العقاد والمازني حيث استوى ناضجاً لدى الرومانسيين المتأخرين .

المراجع التي يمكن الاعتماد عليها في هذا الباب

أولاً ـ كتاب الديوان في الأدب والفن لمؤلفيه عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني ط ٣ ، الشعب، القاهرة (د. ت) .

يتألف الكتاب من جزأين تناول المؤلفان فيه في المقدمة مذهبهما الأدبي ووصفاه

(١) راجع : د. عبدالله أحمد باقازي، رثاء النفس في الشعر العربي، المكتبة الفيصلية، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٧ .

بأنه مذهب إنساني مصري عربي، وأن من شأنه تحطيم الأصنام الباقية، وقد تضمن الجزء الأول نقداً حاداً لشوقي تحت عنوان (شوقي في الميزان) و (رثاء فريد) و(رثاء عثمان غالب) (واستقالة أعضاء الوفد) (النشيد القومي) وكلها نماذج لشعر شوقي، وتصدى المازني لشكري في مقالة تحت عنوان (صنم الألاعيب)، وفي الجزء الثاني تناولا المنفلوطي في عدة مقالات : أدب الضعف، ترجمة المنفلوطي والحلاوة والنعومة والأنوثة والعبرات (قصة اليتيم) ثم عادا لشوقي في مقالات أخرى، وكذلك لشكري، يهاجمانهما، ولم يسلم منهما الرافعي في مقالة تحت عنوان (ما هذا يا أبا عمرو) .

ثانياً ـ الشعر المصري بعد شوقي في ثلاثة أجزاء وقد تحدث عن شعراء الديوان في الجزء الأول، من نشر دار نهضة مصر للطباعة والنشر، عالج في هذا الجزء أصول حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، واستعرض الصراع العنيف الذي دار بين مدرسة الديوان والمهجريين وأنصار المحافظة في الشعر، وعمد إلى دراسة المباديء النظرية للديوانيين و المهجريين، وحلل كثيراً من النماذج لشعرائهما وأبان عن اتجاهاتهما .

ثالثاً ـ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، للدكتور عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٨م .

وقد عقد في هذا الكتاب فصلاً تحت عنوان الريادة والتجديد تحدث فيه عن خليل مطران وشكري والعقاد والمازني وأحمد زكي أبو شادي والبدايات في شعر المهجر .

رابعاً ـ د. أنس داود ، عبد الرحمن شكري، المكتبة الثقافية القاهرة.

وهناك مراجع أخرى عديدة .

مدرسة المهجر

- نشأة الأدب المهجري .
- خصائص أدب المهجر .
- قضايا الشعر المهجري .
- نموذج من أدب المهجر (قصة شعرية) .
- القصة الشعرية في الأدب المهجرى .
- القصة الشعرية في الأدب العربي .

نشأة الأدب المهجري :

نشأة الأدب المهجري في الأمريكتين الشمالية والجنوبية بين أبناء الجاليات العربية التي نزحت من بلاد الشام في أواخر القرن التاسع عشر لأسباب اقتصادية وسياسية، وكان العديد من شباب هذه الجاليات مثقفين بثقافة رحبة واسعة .

ينقسم أدباء المهجر إلى قسمين : فئة المهجر الشمالي في الولايات المتحدة الأمريكية وفئة المهجر الجنوبي في البرازيل على وجه الخصوص وقد كونت كل فئة مدرسة لها خصائصها المميزة التي تتشابه في كثير من السمات وتتباين في بعضها، ولكن أدباء المهجر الشمالي كانوا أبعد أثراً وأذيع صيتاً من أدباء المهجر الجنوبي، فقد كانوا ينزعون منزعاً حديثاً في اتجاهاتهم الفنية فكانوا أبرز من أدباء الجنوب وأكثر تأثيراً في الأدب العربي المعاصر منهم، أما الجنوبيون فقد ظل أكثرهم يسير على سنن المحافظين في الشرق. وكانت جل آثارهم في الشعر أما حظهم من النثر فقد كان ضئيلاً جداً .

الرابطة القلمية :

تكونت في الولايات المتحدة سنة ١٩٢٠م برئاسة جبران خليل جبران وسكرتارية ميخائيل نعيمة، وقد لمع من بين أدبائها : جبران ونعيمة وأبو ماضي ونسيب عريضة ورشيد أيوب وعبد المسيح حداد، وندرة حداد ووليم كاتسفليس، والريحاني، وأمين مشرق، ومسعود سماحة ونعمة الحاج، فقد انتشر إنتاج هؤلاء في المشرق وأثروا في كتّابه، كتبوا في أكثر الفنون الأدبية : في الشعر والقصة والنثر العاطفي والرواية ، اتجه أغلبهم اتجاهاً تأملياً فلسفياً روحياً واجتماعياً وعرف بهذا اللون نُعيمة وعويضة وجُبران وأبو ماضي والريحاني .

و صدرت عن الرابطة القلمية جريدة « السائح » التي كان يملكها عبد المسيح حداد ، وكان يصدر عنها في كل عام عدد ممتاز يكون له أثره الواسع فتنقل عنه الصحف فصولاً كاملة، استمرت هذه الرابطة حتى سنة ١٩٣١م وبعدها بدأ الموت يختار

أعضاءها واحداً واحداً، وكان حداد قد باع حقوق جريدة السائح فاندمجت مع جريدة البيان .

العصبة الأندلسية :

ولدت العصبة الأندلسية سنة ١٩٣٢م وكانت تتألف عند تأسيسها من : ميشال معلوف (رئيساً) وداود شكور ونظير زيتون ويوسف البعيني وحبيب مسعود ونصر سمعان وحسني غراب ويوسف غانم واسكندر كرياح وأنطوان سليم سعد، وشكر الله الجر أعضاء، وقد انضم إليهم نخبة من أشهر الشعراء والأدباء هم : شفيق المعلوف، والشاعر القروي رشيد الخوري وسليم الخوري وتوفيق تربان وإلياس فرحان وعدد آخر وقد أصدرت العصبة الأندلسية مجلة (العصبة) ، وقد اشتهر من بين شعراء هذه الجماعة شفيق المعلوف الذي ألف (ملحمة عبقر) ، والشاعر القروي صاحب دواوين: الرشيديات والقرويات والأعاصير، كذلك إلياس فرحات صاحب ديوان فرحات .. وغيرهم كثيرون .

وقد اشتهر من بين أدباء المهجر كثيرون من غير أعضاء الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية، فهناك في الشمال أمين الريحاني ونعمة الحاج ومسعود سلامة وكذلك المؤرخ العربي المشهور فيليب حتى الذي ألف كتاب « تاريخ العرب » باللغة الإنجليزية ، وصحح به كثيراً من المفاهيم السائدة عن العرب عند الغربيين ، وقد عمل رئيساً للدائرة الشرقية في جامعة برنستون مدة طويلة ، ومن بين أدباء الشمال الشاعر أمين مشرق ، وقصائده في الحنين إلى الوطن من أعذب ما قال شعراء المهجر .

ومن بين شعراء المهجر الجنوبي الشاعر فوزي المعلوف وإلياس طعمه (أبو الفضل ابن الوليد) وأنيس شكور وقيصر المعلوف الذي أنشأ في مطلعه هذا القرن ندوة أدبية دعاها رواق المعري، وكان من رفاقه في هذه الندوة جورج عساف وخليل كسيب .

وقد برز أيضاً عدد من الأديبات مثل سلمى صائغ وكانت عضواً في العصبة الأندلسية، ومارى عطا الله ومريا دعبول وسلوى أطلس والأديبتان الأخيرتان من أصحاب الصحف المشهورة في المهجر الجنوبي .

ومن أبرز الخصائص التي يتميز بها أدب المهجر :

أولاً ـ التحرر من كثير من القيود ، وقد كان سبيلهم إلى ذلك الابتكار والبعد عن التقليد فكانت أشعارهم ـ كما يقول أحد مؤرخي الأدب ـ تضم خلاصة العناصر الحية القوية في روحانية الشرق مسكوبة في أحدث قالب وأروعه من رومانتيكية الغرب، وأما في النثر فقد ابتكروا في القصة والمقالة والكتابة النقدية والوصفية والتحليلية . وقد كان ميخائيل نعيمة من أبرز الكتاب في هذا المجال إذ اعتبر كتابه « الغربال » دستوراً نقدياً لم يألفه نقاد المشرق وقد قدّم له عباس محمود العقاد وأعجب به .

ثانياً ـ من أبرز ما يتميز به أدباء المهجر أن لكل منهم طابعاً خاصاً تظهر فيه شخصيته على الرغم من وحدة المنبع ووحدة الغاية ، وهذه الناحية بالذات أثرت في كتاب المشرق .

ثالثاً ـ الحنين إلى الوطن وقد برز برقة وعمق في شعر المهجر الأمريكي بشقيه الجنوبي والشمالي . فقد ترك أدباء المهجر قراهم الوادعة الساكنة ليغوصوا في خضم من المادية الصارخة والحياة الآلية فاشتد حنينهم إلى حياتهم الأولى وإلى قراهم ومدنهم ، كذلك فإن الأحداث الجسام حركت فيهم ذلك الحنين يقول أحدهم وهو نعمة قازان :

هجرتُ وللنفس أطماعها ... وإني مع الحظ في هجرتي
فلا المال أشبع من جوعتي ... ولا المجد أطفأ من غلتي
هي النفس تحيا بإحساسها ... وليس على الحس من قدرة
فلا ، لا أحبُّ سوى قريتي ... ولا ، لا أريد سوى أمتي

وكان من أكثر الشعراء المهجريين حنيناً في شعره وأعمقهم به شعوراً الشاعر القروي الذي يقول :

أحبابنا ! سكتت على الأغـ ... ـصان أصواتُ البلابلْ
وأتى الرعاةُ من الجبالِ ... ولم يعُدْ في الحقل عاملْ
قوموا نعودُ إلى الحمى ... عادَ الجميعُ إلى المنازلْ

رابعاً ـ التأمّل، وهذه الميزة من أبرز ما يوصف به أدباء الرابطة القلمية فقد كانوا يحلقون بأخيلتهم في عوالم مجهولة يحللون النفس الإنسانية ويصورونها بدقّة، ويحاولون إماطة اللثام عن أسرار الحياة، وأسرار ما وراء الحياة ولعل عناوين بعض مؤلفاتهم تكشف عن هذه النزعة التأملية: الأرض والنبي والمجنون والمواكب لجبران خليل جبران وزاد المعاد والمراحل والبيادر وهمس الجفون لميخائيل نعيمة والطلاسم لإيليا أبي ماضي . ولعل قصة الأشباح الثلاثة التي اخترناها تمثل النزعة التأملية الواضحة عند إيليا أبي ماضي .

خامساً ـ النزعة الإنسانية التي لا تعرف الحدود ولا السدود ولا الفروق في المخلوقات . فقد كان رشيد الخوري وإلياس طعمة وفرحات من شعراء الوطنية الذين لم يفارقهم الحس الإنساني العميق، والإنسانية بمفهومها الواسع عندهم نظرة واسعة إلى الحياة والوجود، فقد شاع في شعرهم هذا النداء الرقيق الحنون : يا أخي ، يا رفيقي .... من ذلك ما قاله إيليا أبو ماضي :

يا رفيقي ! أنا لولا أنت ما وقعتُ لحنا
كنتَ في سَري لما كنت وحدي أتغنّى
هذه أصداء روحي، فلتكن روحك أذنا
رُبَما كنتُ غنيّاً غير أني بك أغنى
يا رفيقي ! أنت إن راعيت فجري بك أسنى
وإذا طَفتُ بكرمي، زدته خصباً وأمنا

سادساً ـ حب الطبيعة فهم عميقو الإحساس بالطبيعة يرون فيها الحياة فهي تحب وتكره وتسعد وتشقى، تفرح وتحزن فمواكب جبران التي تتألف من مائتين وثلاثة أبيات منها مائة وخمسة وعشرون بيتاً تدور حول الغاب، وفيها يقارن جبران بين حياة المجتمع ذات التقاليد والمعاملات المبنية في الغالب على الرياء والأهواء الشخصية وحياة الغاب الوادعة البسيطة التي تضيع فيها الفروق كلها، وتستوي فيها سائر المخلوقات.

سابعاً ـ البساطة في التعبير : لقد رسخ في أعماق شعراء المهجر أن الشعر فن الحياة لا تكلف فيه ولا تقليد . واعتبروا البساطة والرقة والغنائية عماد الجمال في الشعر والفن.

ولذلك ابتعدوا عن الفخامة والجزالة واقتربوا كثيراً من البساطة والعذوبة .

قضايا الشعر المهجري

أولاً ـ العلاقة بين شعراء الديوان وشعراء المهجر :

وتدور هذه القضية أساساً حول المحاور التالية :

ـ طبيعة العلاقة بين المدرستين .

ـ أيهما أسبق في الدعوة إلى التجديد .

ـ قضية التأثير في الحركة الشعرية المعاصرة بالنسبة للمدرستين .

أما فيما يتصل بالمحور الأول فإن الدارس يستطيع أن يقرّر باطمئنان وجود علاقة قوية بين هاتين المدرستين، فإن المصدر المعرفي بينهما مشترك وهو الثقافة الإنجليزية على وجه الخصوص، كما أن منهج شعرائهما في التفكير متقارب، ويرمون إلى تحديد مفهوم صحيح للشعر وربطه بالحياة وتحريره من قيود التقليد، والوصف الدقيق لحالات النفس البشرية في صراعها الدائم مع أحداث الحياة وتجاربها .

وقد تجلّت هذه العلاقة في مقدمة العقاد لكتاب الغربال الذي كتبه ميخائيل نعيمة وضمنّه كل آرائه النقدية ومقاييسه الأدبية، وأعلن فيه إعجابه الشديد بكتاب الديوان الذي أصدره العقاد والمازني وبرزت فيه الدعوة إلى تصحيح المفاهيم الأدبية من خلال نقدهما لبعض النماذج التقليدية. وقد تبادل كل من، العقاد ونعيمة التحية في هذا الكتاب وتبدّت القرابة الفكرية بينهما على خير ما يكون ونشأ كل واحد منهما نشأة ذاتية تلقائية في مناخها الفكري الذي أوحى بها وقاد إليها دون أن توثر إحداهما في الأخرى، وأكد كل من الشاعرين عدم تأثر أحدهما بالآخر كما ورد في كتاب محمد مندور (النقد والنقاد المعاصرون) .

ولكن ثمة ما يميز شعراء الديوان وخصوصاً في الدراسات النظرية العميقة، فقد اقتربت مدرسة الديوان من تخوم صياغة نظرية لقضية الشعر، فتحدث شعراؤها عن مفهوم الشعر ولغته وأسلوبه وغايته وملكة الشاعر وثقافته وعن التجربة الشعرية والصورة الفنية

ووحدة القصيدة ولحظة الإبداع والبناء الموسيقي وترجمة الشعر وما إلى ذلك بعكس المهجريين الذين افتقروا إلى مثل هذه الدراسات النظرية ، و هذا لا يعني سلب هذه المدرسة المهجرية حقها في هذا المجال ، فميخائيل نعيمة هو الذي وضع قانون الرابطة وكتب مقدمة لهذا القانون تضمنت أهم الأسس النقدية التي قامت عليها الرابطة ، كذلك فإن الجانب الإبداعي لدى شعراء المهجر هو الأبرز والأوضح إذ مثّلوا بأشعارهم التيار الرومانسي الحقيقي، وكانت لهم خصائصهم الفنية المتميّزة .

أما فيما يتعلق بأسبقية أحداهما على الأخرى فالمسألة ليست بذات شأن لأن كلاً منهما يعاصر الآخر، وليس من شك أن أثر المدرسة المهجرية لا ينكر في الحركة الشعرية الحديثة، فكانت قصائدها تصل إلى المشرق العربي وتؤثر في الساحة الثقافية، وهناك العديد من الشعراء ممن يقرون بتأثرهم بالشعراء المهجريين ، غير أن حركة الديوان كان لها أصداء واسعة في مصر على وجه الخصوص فقد كانت بمثابة ثورة شعرية لها أصداؤها وخصوصاً فيما يتعلق بكتاب الديوان، وبالدراسات النظرية، أما الجانب الإبداعي فأثره كان محدوداً .

ثانياً ـ قضية اللغة :

كانت قضية التحرر اللغوي من أهم القضايا الفنية لدى المهجريين ، إذ كانوا يزعمون أن اللغة العربية في صورتها الموروثة فقدت حيويتها، من هنا كانوا يرون ضرورة التحرر من القيود النحوية والصرفية لتنطلق طاقاتهم الفنية وتنعتق من قيودها .

وقد كتب جبران خليل جبران مقالاً مطوّلاً في كتابه (البدائع والطرائف) بعنوان « مستقبل اللغة العربية » دعا فيه إلى هدم العربية الفصحى وإحياء العاميات . وهذه الدعوة الباطلة كانت محوراً أساسياً من محاور التجديد لدى المهجريين، فقد خلطوا بين محاربة المقلدين الجامدين ومحاربة اللغة، ولكنهم لم يفلحوا فكتبوا أشعارهم بالفصحى على الرغم من أن جبران يرى أن الفصحى هي الفانية والعامية هي الباقية، وليس أدل على بطلان هذا القول من أدب جبران ذاته فإن أهم ميزة ضمنت له الانتشار لغته فهي راقية فصيحة، ولو أنه كتب العامية لما عرف في العالم العربي البتة . ويبدو أنه تراجع عن

هذه الخطيئة فدعى إلى اللغة المألوفة المأنوسة، ورأى أن الفيصل في ذلك هو حس الشاعر بمواقع الكلمات ودلالاتها .

أما ميخائيل نعيمة فقد ناقش القضية في مقالة منشورة في الغربال تحت عنوان (نقيق الضفادع) شن فيها غارة شعواء على التقليد والمقلدين ممن يجعلون اللغة غاية في ذاتها، وقد تجاوز حدود المنطق حين نفى وجود صلة بين لغتنا المعاصرة ولغة أسلافنا، ويرى أن الشاعر حر في أن يبتدع ما شاء من الألفاظ والتعابير، وهذا تصوّر فاسد لأن اللغة ظاهرة اجتماعية وليست فردية، ولقد عارض العقاد في مقدمته ما جاء في هذه المقالة من آراء لغوية وأثبت بطلانها .

كما ناقش الدكتور مندور ميخائيل نعيمة ورد عليه مؤكداً أن قواعد اللغة ليست قيوداً وإنما هي أدوات تعبيرية بالغة الأهمية .

ومن الشعراء الذين دعوا إلى التحرر اللغوي (نعمة قازان)، الذي أحدث دوياً هائلاً بقصيدته المطوّلة التي أسماها « معلّقة الأرز » وكان الهجوم على اللغة والأدب من أبرز موضوعاتها ، ومع ذلك فهو يلتزم فيها بالفصحى التزاماً بيناً، وتعبّر هذه القصيدة عن تفكير مضطرب إذ أنها أخلاط من الإيمان والانحراف والرضا والسخط والتسامح والحقد والكبرياء والتواضع، وصاحبها مأزوم وهو يقول في هذه القصيدة :

إذا فتح الله يوماً عليّ ... رفعتُ البناء على الكسرة
فإن كنت نظماً فقد تكسرُني ... وإن كنت شعراً فيا منعتي

ومع ذلك فإننا لا نعدم من شعراء المهجر من يعارض هذا التوجّه وخصوصاً في المهجر الجنوبي، كالأستاذ (توفيق صنعون) الذي يعتقد أن الأدب الصحيح يكمن في متانة اللغة وفخامة المعنى، ويقول في المقدمة التي كتبها لهذه المطوّلة « إنني لست من رأيه في الاستهتار باللفظ والحدود والقيود اللغوية والعروضية على اختلافها » غير أنه يعود فيجامل صديقه مجاملة تقترب به من حافة التناقض .

وموقف شعراء المهجر في اللغة يمتد لشمل موقفهم من موسيقى الشعر وأوزانه .

ثالثاً ـ هل كان شعراء المهجر الجنوبي مُقلّدين ؟

ليس من شك في أن هذه القضية من أبرز القضايا المتعلقة بشعر المهجر، فشعراء الجنوب كانوا معتدّين بانتمائهم العربي ولذلك وجدناهم يسمون رابطتهم (بالعصبة الأندلسية) في إشارة واضحة إلى المجد العربي في الأندلس، كما أنهم واجهوا بعض التحديات الرسمية إذ تعرضت صحفهم للإقفال والمصادرة، كما أن بعضهم لم ينل حظاً كافياً من التعليم النظامي، كل ذلك أدى إلى وجود شيء من الاختلاف في الأسلوب والتوجه بينهم وبين زملائهم من شعراء الشمال .

ومن استعراضنا لبعض النماذج يتضح لنا أن ثمة فارقاً بين شعراء البيئتين، ففوزي المعلوف على سبيل المثال تتبدّى في بعض قصائده تلك المفردات التراثية التي تنبيء عن تأثر بالشعر القديم إذ يقول :

عشت بين المنى، يراود نفسي ... خُلَب من طيوفها وعقامُ
أقتفيها وفي يديّ فؤادي ... ثم ألوي وفي يدي حطامُ

فالخُلَب والعقام وألوي وحطام كلها من الألفاظ القديمة، بل إن بعضهم ليلقب نفسه بألقاب عربية يتضح فيها اعتداده بتراثه وأمته مثل إلياس طعمه الذي لقّب نفسه (بأبي الفضل الوليد)، ويبدو شديد الغيرة على عروبته فهو يقول من قصيدة تحت عنوان (الأنفاس الملتهبة) .

إلى كل شعب فيه عرقٌ من العُرب ... كتبت وهذا الشعب أحسبه شعبي
تفرقت الأقوام والأصل واحدٌ ... محباً لجمع الشمل يجمعهم قلبي
نعم موطني لبنان، لكن مولدي ... به عربي كالولي من السحب
فلا قوم إلا العرب لي وأنا لهم ... على البؤس والنعماء والسلم والحرب

وقد أكد الشاعر حبيب مسعود من (العصبة الأندلسية) أن قضية المحافظة والتجديد كانت مثارة على نحو شديد الوضوح فقد ألقى محاضرة في الجامعة الأمريكية في بيروت

ردّ فيها على الدكتور عيسى الناعوري الذي أشار في إحدى مقالاته إلى أن شعراء المهجر الجنوبي ظلّ أغلبهم يجري على سنن المحافظين في الشرق ويرى رأيهم في وجوب المحافظة على الديباجة العربية البليغة وعلى الجزالة اللفظية، وقواعد اللغة والعروض والبلاغة، ولكن بينهم من تحرروا من ذلك فتميّز إنتاجهم بالجمال والقوة . ومما جاء في رد حبيب مسعود على هذه المقالة قوله « أقول ، إذا كان جبران وبعض إخوان الرابطة القلمية قد فتحوا بتفكيرهم أجواء جديدة، فهذا لا يعني أن كل أديب في أمريكا الشمالية قد بلغ شأوهم أو أن أدباء العصبة محافظون لأنهم لم يسبحوا في تلك الأجواء، أما إذا كان المراد من الأساليب القديمة هو الصيغة اللفظية والمحافظة على ضوابط اللغة ، فليس في ذلك موضع للغمز واللمز، ألم يخلق جواً جديداً فوزي المعلوف في (بساط ريحه) وأخوه شفيق في (عبقره)، والشاعر القروي في (حضن الأم)، أما إذا كان التفكير الجديد يقتضي أسلوباً جديداً ، والأسلوب الجديد يستلزم خروجاً على اللّغة وبلبلة في التركيب، ورطانة في التعبير ، فلستُ مبرئاً إخواني من التهمة، بل أعلن على رؤوس الأشهاد أنهم محافظون أكثر من تشرشل (١) وأعوانه (٢) .

والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندمغ شعراء الجنوب بالتقليدية فهم قد ساروا على سنة التجديد، ولكنهم كانوا أكثر تحفظاً من زملائهم في الشمال، كما أنهم كانوا أكثر غيرة على لغتهم وأقل جموحاً فيما يتعلق بالتجديد الوزني والأسلوبي، ولكنهم في حقيقة الأمر وفي أغلب أشعارهم كانوا رومانسيين وخصوصاً في رؤيتهم، غير أن التقرير والحكمة وما إلى ذلك من سمات الاتّباع تبدو جلية في بعض أشعارهم فمن قصيدة لإلياس فرحات نقرأ :

حياة مشقات، ولكن لبعدها ... عن الذل تصفو للأبيّ وتعذب
أقول لنفسي كلما عضها الأسى ... فآلمها : صبراً ففي الصبر مكسبُ

(١) رئيس وزراء بريطانيا أثناء الحرب العالمية الثانية وقد قادها إلى الصمود والنصر واكتسب شهرة واسعة .
(٢) د. عيسى الناعوري، أدب المهجر ، دار المعارف بمصر ط ٣ سنة ١٩٧٧م ص ٤٥٥ .

لئن كان صعباً حملك الهمّ والأذى ... فحملك مَنّ الناس لا شكَ أصعبُ
فلولا إباء مازج الطبع لم يكن ... لمثلي مجيء في البراري ومذهبُ

فهذا الإباء وتلك الأنفة التي جاءت في صياغة تقريرية متينة تذكرنا بشعراء الإحياء في المشرق ، ولا يخلو شعر الجنوبيين من قصائد المناسبات التقليدية، لذلك فإننا نحسّ في أحيان كثيرة بأنّهم يقفون على التخوم الفاصلة بين التقليد والتجديد .

ومن الشعراء الذين مثلوا الاتجاه الأميل للمحافظة الشاعر القروي رشيد سليم الخوري « فشعره قبل هجرته تقليدي مصقول العبارة منساب الإيقاع يبشّر بتلك الرصانة المعهودة في شعره بعد ذلك ، وإن احتذى في تشبيهاته ومجازاته ومقابلاته أسلوب الشعر القديم » كما يقول الدكتور عبد القادر القط (١) .

ومهما يكن من أمر فإن المهجريين (شماليين) و (جنوبيين) ظلّوا على ولائهم للغتهم وأدبهم وفرطهم ولم يفرطوا بهذا الولاء قيد أنملة ، وإن اشتطّ بعضهم في دعوته إلى التجديد في اللغة كجبران وميخائيل نعيمة فإنّهم في إبداعاتهم كانوا عرباً خلّصاً ، وخروج نفر قليل من الجادّة من باب الشذوذ الذي يثبت القاعدة ولا ينفيها ، وكنا نتمنى أن تظل هاتان المدرستان حتى الآن ، ولكن الخلف لم يجر على سنّة السلف فانخرط الأبناء في مجتمعهم الجديد واستعملوا لغة القوم ، ولم يبق من لغة الآباء والأجداد إلا الذكريات .

(١) د. عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، وبيروت، ١٩٧٨م ص ٢٤٧ .

الأشباح الثلاثة

للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي

راودني النومُ وما برحا ... حتى طاطأت له رأسي
أطبقتُ جفوني فانفتحا ... بابُ الرؤيا والوسواسِ
أبصرتُ كأني في موضعٍ ... ما فيه غيرُ الأرواحِ
فوقفتُ بعيداً أتطلّعُ ... فلمحتُ ثلاثةَ أشباحِ

(١)

ولدٌ يتهادى في العشرِ ... وفتى في بردِ العشرينا
والثالثُ شيخٌ في طِمرٍ ... ذو جسمٍ يحكي العرجونا
وإذا بالأوّل يقتربُ ... مني كالطائرِ في الوثْبِ
فشعرتُ كأني أضطربُ ... وكأن خطاه على قلبي
يا نفسي ما هذا الفرقُ ؟ ... لا رمحٌ معه ولا نبلُ
ولماذا الخشيةُ والقلقُ ... والخَلقُ أحبهُم الطفلُ
وإذا بالطفلِ يخاطبني ... بكلامٍ لا يتكلّفُهُ
ويمازحُني ويداعبُني ... فكأني شخصٌ يعرفُهُ
ما بالُك منكمشاً كمداً ... قم نلعبُ في فيءِ الشجرِ
فنهُزُّ الأغصُنَ والعمدا ... ونذودُ الطيرَ عن الثمرِ

أو نصنعُ خيلاً من قصبِ ... أو طيّاراتٍ من ورقِ
ومُدى وسيوفاً من خشبِ ... ونجولُ ونركض في الطرُقِ
أو نأتي بالفحم القاتمْ ... ونصوّرُ فوق الأبوابِ
كلباً يعدو أو حَملاً ... يرعى أو نهراً أو هضبةْ
أو ديكاً ينقد أو رجلاً ... يمشي أو مُهراً أو عربَةْ

(٢)

ثم ينتقل إلى المرحلة الثانية فيقول عن طيف الشباب :

ونظرت إليه في البرّ ... يتمنى لو خاض البحرا
ونظرت إليه في البحر ... يتمنى لو بلغ البرّا
يتأفف من بطء الدهر ... والدهرُ يسير به وثبا
وينام ليحلم بالفجر ... والفجرُ يضيء له الدربا
وصبرت ولازمت الصمتا ... حتى داني الظلَّ الظلُّ
فأشرت إليه : من أنتا ؟ ... فأجاب : أنا ذاك الطفلُ
ومضى كالظلّ إذا انتقلا ... وأنا أرجو لو لم يمضِ
فأعدت لنفسي ما ارتجلا ... فتعجّب بعضي من بعضي

(٣)

الشمسُ تزلُّ عن الأفقِ ... كالروح المحتضرِ الساجي
غمرتها أمواج الغسقِ ... فتوارت خلف الأمواجِ
والغيم الأسود يحتشد ... طبقاً في الجوّ على طبقِ
والليل يطول ويطرِدُ ... والأرض كسارٍ في نفقِ

وإذا شيخ في صحراء ... كالزورق في عرض البحر
أعياه الصلح مع الماء ... وأضاع الدرب إلى البر
يمشي في الأرض على مَهَلِ ... وعلى حذرٍ لكن يمشي
كالشاة تساق إلى القتل ... بعصا جبّارٍ ذي بطشِ
يا شيخُ ... لماذا لا تقفُ ... دَمِيَتْ رجلاك من الركض
فأجاب بصوت يرتجف ... الأرض تسير على الأرضِ
يا شيخ رويداً فالبدرُ ... سيضيء الدرب فتستهدي
فأجاب : ويتلوه الفجرُ ... لكن سيضيء لمن بعدي
أيَلَذُّ لغصنٍ مُنكسرٍ ... عرّته الريحُ من الورقِ
أن يُبصرَ في ضوء القمر ... ما كان عليه على الطرُقِ
ما لذّة ميت في الرمس ... بالزهر الفوّاحِ العطرِ
نورٌ لا يشرق في النفس ... كغناء في أذن الحجَرِ
ما استخفت عني الأفلاكُ ... والشهبُ بل استخفى حبي
لم تملأ دربي الأشواكُ ... إن الأشواك لفي قلبي
يا شيخُ : شجاني ما قلتا ... وزرعت بنفسي آلامك
من أنت ؟ أجاب : أنا أنتا ... أنا ذاتُك تمشي قدامك

الأشباح الثلاثة – إضاءة

تتوفر في هذه القصيدة خصائص ومقومات القصة إلى حد كبير فعنصر الحدث المتتابع في إطار الحلم هو قوام البناء القصصي فالشاعر قد رأى في النوم أشباحاً ثلاثة الشبح الأول يمثّله حين كان طفلاً وصبياً ويدير بينه وبين هذا الطفل حواراً يستعرض

من خلاله ملامح طفولته في مشاهد تتداعى إلى مخيلته تداعياً تلقائياً .

أما الشبح الثاني فيمثله شاباً وقد انطلق غير هياب ولا وجل يجوب الآفاق يرى الحياة جميلة فالطيور تغني صادحة للزهور، وكذلك الزهور ترحب بالفجر، ودماء الحياة تتفجر في عروقه، وهو نشوان يحلم بالمستقبل الباسم.

أما الشبح الثالث فقد أقبل والشمس تؤذن بالمغيب والظلام يحيط بالدنيا، أقبل في صورة شيخ يمشي بطيئاً متخاذلاً، ويدور بين الإثنين حديث يفهم منه أن هذا الشيخ قد ولّت أيامه ومعها آماله ومطامحه وأنه أصبح شبيهاً بالميت الذي لم يعد يستمتع بشيء ولا يأمل شيئاً . وهذا الشيخ الفاني هو الشاعر نفسه يندب حظّه العاثر بعد أن ولّى شبابه ولم يخلف له إلا غصة في الحلق وشوكة في القلب .

وتتمثل الشخصيات في الأشباح الثلاثة ، وهي بلا أسماء تمثل فترات زمنية في حياة الشاعر وتمثل مراحل حياته المختلفة ، ولكنها ضاجّة بالحيوية فهو لا يهتم بوصف قسماتها الخارجية وإنما يغوص إلى أعماقها ليحللها ويكشف عن تكوينها النفسي الداخلي ونزعاتها وهمومها وأشواقها ويعمد إلى الاستعانة بالوصف وتجسيد المشاهد المختلفة .

وأما المكان فهو عام غير محدد والطبيعة تشكل الخلفية الحقيقة للأحداث، وهو يهتم اهتماماً شديداً بتجسيد ظواهر الطبيعة ووصفها ونحس بتكثيف هذا الوصف وحقنه بالإيحاء من خلال تلك الصور المجازية والتشبيهات التي تجعل من الطبيعة عنصراً تعبيرياً مهماً في القصيدة ، فالفجر والشمس والليل من أبرز هذه العناصر وأكثرها ملائمة للموضوع .

والنزعة التأملية الفلسفية هي الشائعة في تضاعيف القصيدة كذلك فإن معجم الشاعر يتّكيء بشكل رئيس على الألفاظ الرومانسية المعروفة : النور والظلام والبحر والأغصان والأشجار والأشواك والأشجان والعقل والقلب وما إلى ذلك ، وقد نهض الحوار بدور مهم في تغذية النزعة التأملية عند الشاعر، وشكّلت النهايات التي تلت المشاهد الثلاثة نقطة التنوير الأساسية في القصيدة ، وتتمثل في القصيدة الخصائص الأساسية

للشعر المهجري : النزعة الفلسفية والبساطة والغنائية، وحب الطبيعة، والنزعة الإنسانية وما إلى ذلك .

والقصيدة من المتدارك ، وقد ربط بعض النقاد بين الوزن ورؤية الشاعر في القصيدة، فالشاعر يتأمل فيها الأبعاد الثلاثة المتعاقبة لحياة الإنسان من منظور واحد، يلمح تطور العقل الإنساني من البراءة إلى الاكتشاف إلى التأمل إلى الحيرة إلى اليأس، لكن الشاعر يلمح كل هذه الأبعاد داخل نفسه في لحظة واحدة ومن خلال حوار لافت مع الأشباح الثلاثة هي شخوص في قصيدة ، ويتحول التطور عبر الزمن إلى حركة دائرية ترقبها عين الشاعر وتتأملها في لحظة زمنية آنية يكشف الشاعر ـ من خلال هذا كله ـ عن العام من خلال الخاص، على نحو يجعل الإنسان منطوياً على حكمة الكون الفسيح كله، فحركة البحر المتدارك في القصيدة تتجاوب مع كثير من العناصر ليتفاعل الجميع مع حركة الزمن السريعة، فتكون الانتقالات بين إيقاع الوزن في تدافعها وتعارضها أشبه بالانتقالات أبعاد الإنسان الثلاثة أو أشباحه التي تواجهه في لحظات بالغة التقارب فتكاد تصبح لحظة واحدة [1] .

والقصيدة قصة شعريّة متكاملة العناصر والقصة الشعريّة تختلف بطبيعتها عن القصة النثرية التي تلتقط وقائعها وتفاصيلها من نثريات الحياة ، فالشعر أكثر ارتباطاً بالعالم الداخلي للشاعر لذا كانت المنطلقات التأملية ذات الطابع الفلسفي أقرب إلى القصة الشعرية كما رأينا في هذا النص ، من هنا كان الزمان كونياً عاماً والمكان منتمياً إلى عالم الأرواح والأشباح ، فضلاً عن أن التعبير الرمزي الشفيف هو الوسيلة ، خصوصاً فيما يتعلق بالطبيعة والكون .

(١) جابر عصفور، المرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٣ـ ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

نماذج من شعر المهجر

من الشعر المهجري الجنوبي :

قال رشيد أيوب :

تذكّرتُ أوطاني على شاطيء النهرِ ... فجاش لهيب الشوق في مطلع السر
وأرسلت دمعاً قد جنته يد النّوى ... عليّ فأمسي فيّ منتحب القطرِ
عدوّان منذ البدء، لكن لشقوتي ... قد اتفقا أن أقضي العمر بالقهر
فلا النار في صدري تجفّفُ أدمعي ... ولا عبراتي تطفيءُ النار في صدري
أكتم صبري والخطوب تنوشُني ... وهيهات أن تقوى الخطوب على صبري
وإني لدى وهم الليالي وجورها ... ضحوك المحيا غير مضطرب الفكرِ
أصوغ القوافي حاليات نحورها ... عرائس أبكار برزن من الخدرِ
إذا ما نسيم الشوق هزّ قريحتي ... تساقط منها الدُّر في روضة الشعر

من الواضح أن هذا النموذج يمثل جانباً من خصائص الشعر المهجري الجنوبي الذي احتذى النموذج العربي القديم، إذ تتبدّى العديد من ظواهره الأسلوبية والبنائية كالتصريع والمعجم التقليدي، والنزوع إلى الفخر والصور الشعرية البيانية، فالخطوب تنوش والليالي تجور والقوافي كالعرائس الأبكار التي تبرز من خدورها والشعر كالدرر، وهذه الصور في غالبيتها تنتمي إلى القديم، فضلاً عن الفخامة اللفظية والإيقاع الموسيقي الجهير، ولكن شخصية الشاعر بارزة في عدد من لوازمه الفنية كالتكرار والنفي اللذين يمهد بهما الشاعر للقافية، وقد أُخذ عليه بعض الهنات الأسلوبية التعبيرية كقوله (ضحوك المحيا غير مضطرب الفكر) ؛ ولاشك أن الجانب الوجداني شديد الوضوح ، وكذلك التوسّل بالطبيعة سبيلاً إلى التعبير عن المشاعر الجيّاشة ، وهي ملامح أسلوبية رومانسية تجعل القصيدة على التخوم الفاصلة بين الإبتداع والإحياء ، الإبتداع في منطلقاتها الذاتية والإتباع في بعض سماتها الأسلوبية .

نموذج

من الشعر المهجري الشمالي :

من قصيدة (من أنت يا نفسي) للشاعر ميخائيل نعيمة :

إن رأيتِ البحر يطغى الموجُ فيه وينور
أو سمعت البحر يبكي عند أقدام الصخور
فارقبي الموج إلى أن يحبسَ الموجُ هديرَه
وتناجي البحر حتى يسمع البحرُ زفيره
راجعاً منك إليه
هل من الأمواج جئتِ ؟
إن سمعت الرعد يدوي بين طيات الغمام
أو رأيت البرقَ يفري سيفه جيش الظلام
فارصدي البرق إلى أن تخطفي منه لظاهُ
ويكفَّ الرعد لكن تاركاً فيك صداه
هل من البرقِ انفصلت ؟
أم مع الرعد انحدرت ؟
إن رأيت الريح تذري الثلج عن روس الجبال
أو سمعت الريح تعوي في الدجى بين التلال
تسكن الريح وتبقي باشتياق صاغيه
وأناديك ، ولكن أنتِ عني قاصية

في محيط لا أراه
هل من الريح وُلدت ؟
إن رأيت الفجر يمشي خلسةً بين النجوم
ويوشّي الفجرُ ابتهالاً صاعداً منك إليهِ
هل من الفجر انبثقتِ

إلى أن يختم الشاعر قصيدته مجيباً على هذه التساؤلات بقوله :

إيه نفسي ! أنتِ لحنٌ فيَّ قد رنَّ صداه
وقَعتك يد فنّانٍ خفيٍّ لا أراه
أنت ريح ونسيم، أنت موجٌ، أنت بحرُ
أنت برقٌ ، أنت رَعْدٌ أنتِ ليلٌ، أنت فجرُ

الشاعر والقصيدة – إضاءة

ولد ميخائيل نعيمة عام ١٨٨٩م في (بسكنتا) بلبنان ، درس أثناء مرحلة التعليم العام في مدينة الناصرة ثم تابع دراسته في أوكرانيا ثم هاجر إلى أمريكا ودخل جامعة واشنطن وتخرج فيها عام ١٩١٦م ،ثم شارك في الحرب العالمية الأولى جندياً في الجيش الأمريكي، وقد انعقدت الصلة بينه وبين جبران خليل جبران وانتخب مستشاراً للرابطة القلمية، وعاد من مهجره عام ١٩٣٢ إلى قريته (بسكنتا) وقد عُمّر طويلاً حتى شارف المائة، له مسرحية تحت عنوان (الآباء والبنون) وكتاب (الغربال)، وله كتاب عن جبران، وعدة كتب نثرية وسيرة حياة (سبعون) في ثلاثة أجزاء ، وألفٌ بالإنجليزية والعربية .

التعليق على القصيدة :

أولاً – هذه القصيدة تمثل حركة التجديد في الشعر المهجري في الشكل والمضمون فهي مكونة من عدة مقاطع لها نظامها الخاص في البناء الوزني والتقفيه ولا تسير على

النمط المألوف .

ثانياً ـ مزج الشاعر بين خطرات النفس والطبيعة مزجاً حياً، فهو يخاطب نفسه محدثاً نوعاً من التفاعل بين هواجسه الداخلية وحركة الطبيعة من حولها مقدماً لنا عدة صور على شكل مشاهد متتابعة في صورة مدروسة منظّمة ، كل مشهد من هذه المشاهد ينقسم إلى قسمين قسم يصور فيه الطبيعة مشخّصة فالبحريثور ويبكي ، وقسم آخر يصور العلاقة بين النفس وعناصر الطبيعة ثم ينتهي كل مقطع بتساؤل يوحي بالارتباط الوثيق بالطبيعة بل الانتماء إليها .

ثالثاً ـ يبدو البناء مصمماً تصميماً عقلياً خالصاً، لهذا فإن الرتابة بادية في هذا التماثل المعماري بين مقاطع القصيدة، ولذا لا حظ بعض النقاد أن القصيدة تكاد تخلو من التصوير الحي لمشاهد الطبيعة .

رابعاً ـ النزعة التأملية الذهنية الخالصة في النص تتبدّى في هذا الاستغراق والتساؤل والاستنطاق للمظاهر الطبيعية الكونية، وهذا من أخص خصائص الشعر المهجري. لهذا فإن الإثارة العقلية المجردة هي الماثلة في النص .

خامساً ـ في هذا النص ضعف ظاهر في بعض الصياغات اللغوية، وقد كان التساهل في تشكيل العبارة مما أخذ على شعراء المهجر، ومن أمثلة التعثر اللغوي « تسكن الريح وتبقى باشتياق صاغية » والأصح مصغية، ثم « وأناديك وأنت عني قاصيه » فقاصية تعني بعيدة ، وقد أراد هو أنت تحاولين أن تبعدي عني .

ويرى الدكتور محمد مندور في كتابه (في الميزان الجديد) غير هذا الرأي فهو يصف ما تثيره القصيدة في نفوسنا بأنها أعمق من أن تجتلى وأغنى من أن تنثر، (نفس تشع) على حد تعبيره ، وأن الشاعر قد استطاع أن يخلق حركة تحاكي ما في نفسه من اضطراب وأن الموسيقى أجمل ما في القصيدة وأن صور الشاعر جميلة دالة ، ولكنه يتفق معنا في الإشارة إلى بعض مظاهر الضعف اللغوي [1] .

---

(١) د . محمد مندور ، في الميزان الجديد، دار نهضة مصر ، (د. ت) ص ٦٠ فما بعدها .

القصة الشعرية في الأدب المهجري

أشهر من لمع في هذا النوع من الشعر إيليا أبو ماضي حيث امتلأت دواوينه الشعرية، وبعض قصائده القصصية تأتي طويلة منوّعة القوافي، وأحياناً منوعة الأوزان مثل « الحكاية الأزلية » و « الشاعر والسلطان الجائر » و « الأشباح الثلاثة » و « المجنون » وبعضها يأتي على شكل مقطوعات قصيرة وعظية أخلاقية مثل « التّينة الحمقاء » و« الضفادع والنجوم » و « الحجر الصغير » .

وفي قصة « الشاعر والأمة » التي تتألف من تسعة وخمسين بيتاً يتحدث عن أمة كانت تعيش في رخاء وحرية في كنف مَلِكٍ عادل يحب شعبه ويتفاني في خدمته، ثم مات الملك وخلفه آخر طائش، أفسدته حاشيته، فركب مطية الغرور وبغى وتجبر حتى استفحل ظلمه فراح الناس يبكون على قبر سلفه العادل الأمين، وفي أحد الأيام مر شاعر بمقبرة البلدة، فرأى شيوخها يبكون عند قبر الملك الصالح، وحينما سألهم أجابوه بأنهم إنما يبكون العدل والرحمة، ومضى في قصته يقول :

هزيء الشاعر منهم قائلاً ... بلغ السوس أصول الشجره
رحمةُ الله على أسلافكم ... إنهم كانوا تقاةً بررة
إن من تبكونه ياسادتي ... كالذي تشكون فيكم بطره
فاحبسوا الأدمع في آماقكم ... واتركوا هذي العظام النخره
لو فعلتم فعل أجدادكم ... ما قضى الظالم منكم وطره
كيف لا يبغي ويطغى آمرٌ ... يتّقي أشجعكم أن ينظره
ما استحال الهر ليثاً إنما ... أسد الآجام صارت هرره

وقصص إيليا أبي ماضي في أغلبها قصص اجتماعية خلقية تربوية ، وقد أخذ عليه هذا الاتجاه التعليمي الذي انعكس على لغته ، ولكنه استطاع أن يرسي دعائم هذا الاتجاه

وأن يؤصله، ونعني بذلك (فن القصة الشعرية) .

وقد نظم الشاعر « ندرة حداد » قصة شعريّة طويلة بعنوان الراهبة تقع في (مائة وعشرة أبيات) بوزن واحد وقوافٍ متعددة ، وفيها يروي قصة فتاة بائسة مات عنها ذووها وهي طفلة، فأدخلت الدير، وألبست مسوح الراهبات، ولكنها ملت هذه الحياة، واستطاعت أن تمنع شاباً وسيماً من الالتحاق بالدير فأغوته وانطلقت معه بعيداً .

ولكن يبدو أن هذه القصة قد بلغت ذروة الركاكة والضعف إلى الدرجة التي يصبح الاقتباس منها غير مجدٍ، فلم يوفق الشاعر في صياغتها كما ينبغي .

ومن الشعراء الذين عنوا بالقصة الشعرية (إلياس فرحات) ومن أهم قصص (أحلام الراعي) ومنها « احتجاج السعادين على مذهب داروين» ، إذ يتهكم الشاعر فيها على نظرية النشوء والارتقاء، وقد جعل الشاعرالقرود في هذه القصيدة يرسلون نائباً ليحتج باسمها على ما يدعيه البشر من أنهم تحدّروا من أصلها :

قد قام في الغرب مَخلوق بلا ذنب ... من نسل آدم أشباه الشياطين
من الذين إذا ثارت مطامعهم ... تُنسى البرية نيران البراكين
يقول إنّا وهم فرعان بينهما ... قربى يؤيدها قرب التكاوين
فيا لأصالة عن نفسي أكذّبهُ ... وبالنيابة عن رهط السعادين
أعمالهم في الورى تنبيك أن لهم ... بعض القرابة مع بعض الشعابين

أما الشاعر (جورج صيدح) ففي ديوانه « النوافل » قصة شعرية بعنوان « العاصفة في غابة بولون » ، وفيها يسرد الشاعر قصة تجربة خاصة .

وللشاعر المهجري الجنوبي ميشال مغربي قصص شعرية ناضجة منها « الصياد » و«ليون غرناطة » ، وفي الثانية يروي الشاعر قصة أمير عربي أندلسي أغار على مدينة ليون الفرنسية، ووقعت في أسره فتاة بارعة الجمال من بنات ليون، فأحب أن يتخذها زوجة له، ولكنها اعتذرت له بلطف، وأعربت له عن حبها لوطنها وراحت تبكي أمامه

فأطلق سراحها وأعادها إلى قومها، وقد ختمها الشاعر بوصف عفو الأمير العربي فقال :

أطرق المغربي مما له الحسـ ... ـناء قالت وغاص في التفكير
وأمّر البنان في شعر عثـ ... ـنون قد اخضل تحت دمع غزير
قائلاً ليس ما نطقت به حقاً ... ولا (ليونُ) ذات عز خطير
إن تكوني آثرتها فهي الأو ... طان تغري حتى بشيء حقير
اذهبي أنت حرة واعلمي أنّ ... ليس في العفو مثل عفو القدير

وهذه القصة تستهدف الإشادة بفضل العرب .

أما « الصيّاد » فهي قصة حب بين صيادٍ وإحدى حوريات البحر الأسطورية، تروي قصة صياد ألقى شبكته يوماً إلى البحر، فخرجت إليه فيها حورية جميلة ، فراح يبثُّها الهوى وتبثُّه ، وعرض عليها أن يأخذها معه إلى منزله ويتزوجها، ولكنها لم تكن تستطيع مغادرة الماء، وعند ذاك قال لها إن دموعه تغنيها عن مياه البحر :

قال : انظري عينيّ يا نورهما ... ففيهما بَحرٌ طما من أدمعي

ولفوزي المعلوف قصة شعرية يتحدث فيها عن ادم وحواء حينما طردا من الجنة .

القصة الشعرية العربية

اتجاهات القصة الشعرية العربية :

أولاً ـ الأقصوصة التاريخية

استوحى الشعراء العرب المعاصرون التاريخ، فعرضوا مآثر العرب ومناقبهم، وقد اقتبسوا من القرآن الكريم واستقوا موضوعاتهم من التاريخ الأدبي أو القومي، وبعض هذه القصص كان يستهدف مجرد التصوير لطرافة الحادثة، وبعضها الآخر كان يصوّر إحدى المآثر أو منقصة من النقائص .

قام خالد الجرنوسي الذي كان أكثر الشعراء احتفالاً بالتاريخ بجهد ملموس في هذا

المجال فقد وقف على القصة الشعرية ديواناً كاملاً، أسماه ديوان (اليواقيت) وجزءاً كبيراً من (ديوان خالد)، وأول قصصه ، قصة النمرود مع (إبراهيم) عليه السلام حينما حطّم الأصنام، حيث أراد النمرود وأصحابه أن يلقوا به في النار، تأثر الشاعر في نظمه ببعض المفسّرين الذين أضافوا إلى النص القرآني الكريم تفاصيل غير موجودة في صلب الحادثة، فبعد أن دخل إبراهيم (عليه السلام) إلى المعبد وحطم الأصنام، قرر النمرود وأصحابه أن يحرقوه لينصروا آلهتهم، وجاءوا به ليلقوه فيها، وطافوا حول الجحيم غير أنه أضاف بعض التفاصيل التي لم تذكر في القرآن الكريم، كالضفدع التي جاءت لتطفيء النار، والأبرص الذي جاءها ليزيدها إضراماً :

وأتى ضفدعٌ وفي فيه ماءٌ ... صبّه في لهيبها استرحاما
وأتى أبرص لينفخ فيها ... علّهُ أن يزيدها إضراما
وهما صورتا العداوة والخير ... وكلٌ على الطريق استقاما
ما يكادان يأتيان بشيء ... إنما يعقلانه إلهاما

وقد قام شاعر آخر هو (عبدالله شمس الدين) بنظم القصة نفسها شعراً، ولكنه تقيّد بالنص القرآني فلم يزد ولم يضف إليها شيئاً .

وللجرنوسي قصة أخرى مستقاة من القرآن الكريم هي (ملك وغانية وهدهد)، وتدور حول قصة سليمان وبلقيس، وللشاعر السوري (عدنان مردم) قصة يوسف وزليخا، وقد نالت هذه القصة اهتمام أدباء عرب وغربيين وفرس على وجه الخصوص فألف فيها الفردوسي وجامي من شعراء الفرس .

أما قصص التاريخ العربي التي تهدف إلى تمجيد المناقب فمنها قصة (الخزز) التي يشير الشاعر حسين منصور في مقدمتها إلى أنها قطعة من صميم الحياة الجاهلية وأنها وردت في أمالي القالي، وهي تمثل المجتمع الجاهلي وما كان يدور فيه من الغزو والاعتداء والمبارزة والشجاعة والانتقام، وفي هذه القصة يتحدث عن الشاعر الفارس عمرو ابن معدي كرب مع المرأة التي قتل زوجها وأنجب منها غلاماً أسماه الخزز) ، وقد وقع

أسير أبيه الذي هم بقتله، وتكشف القصة عن طبيعة الحياة في ذلك العصر حيث القوة هي الفيصل والحكم، وعلى هذا الغرار كتب قصته (الفتى التغلبي) .

وكان للتاريخ الإسلامي نصيب من القصة الشعرية التاريخية وخصوصاً تلك التي تجسد المثل العليا كالعدل والوفاء وكقصة الجرنوسي (العدل المثالي) و تدور حول (عمر ابن الخطاب « رضي الله عنه ») وقصة عبد الرحمن شكري التي كشف فيها النقاب عن سبب صفح النعمان عن الذي لقيه يوم بؤسه وعن أصحابه تقديراً للإخلاص والوفاء.

وهناك قصص أخرى كثيرة في هذا الباب يصعب تتبعها ، ومن القصص الحديثة التي نظمت في شعر التفعيلة (مذبحة القلعة) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي المنشورة في ديوانه (مدينة بلا قلب) ولكنه يختلف في نسجه لها عن غيرها مما سبق، إذ يبدأ الشاعر قصته هذه بوصف موجز لبيئة الأحداث وجوّها العام على النحو التالي :

الدجى يحضن أسوار المدينة

وسحابات رزينة

خرقتها منذنة

ورياح واهنة

ورذاذ وبقايا من شتاء .

ثم يقدم البطل وهو فارس يخترق الظلام ويفترع الصمت، ويحمل الفارس للباشا النبأ التالي « المماليك جميعاً في المدينة »، ثم ينتقل الشاعر إلى جو جديد فيتحدث عن المنادي الذي يحمل نبأ جيش طوسن الذاهب لمقاتلة الكفار، ثم نمضي مع الشاعر إلى دروب الأزبكية فينقلنا إلى قصر أمين بك الفارس الذي حارب الفرنسيين، ويصور لنا أخلاطاً من الأرناؤوط والصرب والأتراك يثيرون الغبار يتقدمهم فارس يركب بغلة، ويصف بعد ذلك المذبحة حيث يصرخ أيمن بك (آه يا مماليك ، يا أبهة العصر المجيد، لقد مضيتم) وينجو أمين بك .

وحرص حجازي على تقديم المعاني الإنسانية العميقة، وتصوير الصراع النفسي الدقيق من خلال تصويره للخدعة التي دبرت للغدر بالمماليك، وحرص الشاعر على اتقان الحبكة والتصوير وإبراز الحدث وتناميه حتى يصل إلى الذروة، واهتم الشاعر بالتحليل النفسي بخلاف الشعراء الذين سبقت الإشارة إلى أعمالهم الذين كان همهم (الحكاية) و المغزى الأخلاقي دون التفات للجانب الفني، وامتازت هذه القصة أيضاً بوحدة الموضوع وأصالته وترابطه ووحدة النفس الشعري والتماسك الفني .

ولم يقتصر هذا النوع من القصص على تصوير الوقائع بل تعداه إلى تحليل وتصوير الشخصيات الشعرية كقصة شبلي الملاط (الملك الضليل وعنترة)، وقصة بشر بن عوانة لإلياس أبي شبكة، وقصة خليل مطران (إن من البيان لسحراً) التي يقص فيها حكاية شاعر في إحدى قبائل البادية ، و يعتبر خليل مطران من أوائل الذين مهدوا للقصة الشعرية الحديثة .

وقد استهوت القصة معظم الشعراء الرومانسيين مثل بشارة الخوري (الأخطل الصغير) الذي كتب (عروة وعفراء) . وكتب عمر أبو ريشة قصيدة استوحى حادثتها من أخبار الشاعر (عبد السلام بن رغبان) .

وضمّن عبد الوهاب البياتي ديوانه الصغير (الذي يأتي ولا يأتي) سيرة ذاتية لحياة (عمر الخيام) الباطني، واستوحى الشاعر إبراهيم العريض حياة هذا الشاعر في قصيدته (أسطورة الخيام) .

و استوحى بعض الشعراء أقاصيصهم الشعرية من سير بعض الشخصيات الفرعونية والأسطورية مثل محمد مصطفى الماحي (أحمس الأول)، ومثل اليأس أبي شبكة في قصة (شمشون) .

ويمكن تلخيص أهم خصائص القصة الشعرية التاريخية فيما يلي :

١ ـ تنوع مصادرها.

٢ـ هناك من احتفظ بالأصل التاريخي وهناك من غيّر وبدل وتزيّد .

٣ـ شيوع السمة الوعظية الأخلاقية .

٤ ـ تنوّع الطرائق الفنية بتنوع الشعراء وتوجهاتهم ومذاهبهم .

٥ ـ الاعتماد على الواقعة في الدرجة الأولى، وهناك من عمد إلى تصوير الشخصية، وبعضهم لجأ إلى تحليل المواقف .

ويمكن إدراج القصة الأسطورية في هذا الباب ، ولكن القصة الشعرية الأسطورية اختلفت من مدرسة إلى أخرى، فهناك من صوّر الأسطورة بغرض تحويلها شعراً فحسب وهناك من وظفها توظيفاً فنياً كعنصر جمالي ودلالي داخل القصيدة، ومن الذين اقتبسوا الأسطورة إبراهيم العريض في (التمثال الحي) وكذلك محمد حسن عواد في العديد من قصائده، إلياس فياض في(أسطورة نورية) ، وممن اهتم بالأساطير (أحمد زكي أبو شادي)، وفي شعر العقاد أسطورة (أكاروس) من الأساطير اليونانية، ولشوقي أقصوصة خرافية نقلها عن (فصل ورد في جريدة فرنسية) وهي تبين مكانة المرأة في الهند .

وكذلك الأقصوصة الرمزية عند أحمد زكي أبي شادي مثل (أورفيوس وبوربيدس) وأقصوصة البنفسجة لنقولا فياض و« قميص السعادة » لمرسي شاكر الطنطاوي، وقد اتخذها إبراهيم طوقان في قصيدته (مصرع بلبل) وسيلة للتحذير من الشرور والمفاسد الاجتماعية، ولنازك الملائكة أقصوصة رمزية اقتبست خطوطها الأساسية من أصل إنجليزي ضاع من ذاكرتها ولكن تفاصيلها ورموزها ومشاهدها من ابتكارها وعنوانها (شجرة القمر) .

ثانياً ـ الأقصوصة الوعظية التعليمية :

أكثر هذا النوع من القصص على لسان الحيوان، ويرمز إلى شخصية من الشخصيات الإنسانية، وكشف عنها بوضوح، وهي أقرب إلى الحكاية الموجزة التي تتخذ الطابع الخلقي والوعظي والتعليمي، والمقصود بالرمز هنا عرض الشاعر لشخصيات وحوادث يريد بها شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والموازنة .

وفي ديوان شوقي قسم خاص بالحكايات التي ترد على لسان الحيوان في الجزء

الرابع ، وقد تأثر فيها بالشاعر الفرنسي (لافونتين) ، وهناك قصص تعليمية وعظية دارت على لسان الإنسان مثل (قسمة) التي نظمها رزق الله حسون ، وقصة (صاحب المال والنعال) لمحمد عثمان جلال، وقصة (الطحّان وابنه والحمار) للشاعر نفسه . وهناك قصص شعرية أجرى حوادثها رزق الله حسّون بين الإنسان والحيوان مثل (صلّ ونمام) والصّل نوع من الثعابين، ويمكننا أن نقدم نموذجاً لقصص الوعظ يتمثل في (الصيّاد والعصفورة) للشاعر أحمد شوقي ، وفيه يحذّر أحمد شوقي من الزّهاد الذين يتخذون زهدهم شركاً لاصطياد المنافع، فيحكي أن غلاماً رمى شركاً للقنص مرة فانحدرت إليه عصفورة فسلّمت عليه وسألته عن سبب انحناء قامته، فزعم لها أنه من كثرة الصلاة ، وسألته عن بروز عظامه فعلّلها بكثرة الصيام وعن الصوف الذي يلبسه فقال إنه لباس الزهد، والعصا الطويلة فأجاب : أهش بها وأتكيء عليها . ثم نظرت إلى التراب فقالت له : ما هذا الحب الذي عليه فزعم لها أنه تشبّه بأهل الخير وأحبّ أن يقري بائسات الطير :

قالت فجُد لي يا أخا التنسُّك ... قال القطيه بارك الله لك
فصليتُ في الفخ نار القاري ... ومصرع العصفور في المنقار
وهدّفت تقول للأغرار ... مقالة العارف بالأسرار
إياك أن تغتر بالزهّاد ... كم تحت ثوب الزهد من صيّاد

ويشبه هذه القصة ما كتبه رشيد أيوب تحت عنوان (العصفور والفخ) وللشاعر محمد عثمان جلال (الذئب والخروف)، (والجدي والثعلب) و (السبع والأرنب) وغيرها .

وتتميز الأقاصيص الوعظية التعليمية بما يلي :

١ ـ هناك ثلاثة أنماط من هذه القصص الشعرية : ما يدور حول الحيوان فقط أو الإنسان والحيوان أو الإنسان فقط وقد تراوحت أهدافها بين المغزى الإنساني والسياسي .

٢ ـ تأتي العبرة في نهاية القصيدة في بيتين أو أكثر .

٣ ـ يشخص الشعراء الحيوانات ويتحدثون عنهم بصيغة المذكر السالم .

٤ ـ يعتمد أغلب هذه القصص على الحوار أكثر من العرض .

٥ ـ معظم الشعراء الذين كتبوا في هذا اللون متأثرون بكتاب كليلة ودمنة أو بأسلوب اليوناني أو لافونتين الفرنسي، والأخيران متأثران بكليلة ودمنة أيضاً .

٦ـ أغلب هذه القصص أراجيز سهلة الحفظ لدى الأطفال ولذلك تبدو قيمتها الفنية متواضعة إلى حد كبير .

ثالثاً ـ الأقصوصة العاطفية أو الوجدانية:

تختلف القيمة الفنية لهذه القصص باختلاف شعرائها وتوجهاتهم ، فهناك أقاصيص تتحدث عن الإكراه على الزواج والتفريق بين المحبين، من أمثلة ذلك التي تتحدث عن عادة الإكراه على الزواج قصة (هند وسعد) للشاعر أحمد محرم، وقد تعاهد الحبيبان على الوفاء غير أن خاطباً آخر تقدم للخطبة من هند ورضي أبوها ، ودنا موعد زفافها إليه فراحت تذرف الدموع حزناً على حبيبها، ثم تزوّجت ولكن زوجها ضاق بتصرفاتها ذرعاً، فذهب إلى شيخ وشكا له حالها فرقّاها وعندئذ استطارت ثم ماتت ، وعلم سعد ذلك فحمل السم وذهب إلى قبرها فسمع صوتاً من جانبه يقول : أنّي لك هند الآن بعد ما طواها الردى، هيا اتّبع خطاها والحق بها ، هكذا شرب السم فثوى بجانبها ، وينهي الشاعر قصته بقوله :

ضلّ من فضّل مالاً ... ذلّ من آثر جاها
خيرُ ما الزوجان نالا ... ألفةٌ شدّ عراها

وتشبه هذه القصة ما كتبه (شبلي ملاط) تحت عنوان (بين العرس والرمس) [1]، وقد نظم الشاعر خليل شيبوب قصة شعرية تحت عنوان (سليم وسلمى)، وللشاعر (جميل صدقي الزهاوي) قصيدة « أسماء » وصفها بأنها أقصوصة عاطفية ذات هدف

(١) الرمس : القبر .

اجتماعي، فأسماء فتاة حسناء أكرهها أهلها على الزواج بشيخ غني له ثلاث زوجات أخريات وكانت ترغب في الزواج من نعيم ، وقد مرض حين علم بزواجها أما هي فشربت السم وهي تناجي طيف فتاها، ونظم الشاعر أحمد الكاشف قصة (مثوى حبيبتين).

ويلاحظ أن الشعراء الوجدانيين في الشعر العربي الحديث كانوا أكثر الشعراء ولعاً بنظم القصص الشعرية ، فخليل مطران الذي يعتبر مغرماً بهذا الاتجاه عرف بقصصه التي من أشهرها (شهيد المروءة وشهيدة الوفاء) التي تحكي حادثة غريبة جرت وقائعها في قرية من قرى الشام، وملخصها أن فتى اسمه أديب هاجم الذئب الذي كان يروّع القرية فأصيب بجروح كانت نتيجة عضة كلب أصابته، بداء الكَلَب ولكن خطيبته (لبيبة) أصرت على أن تزوره وكانت النتيجة أنها ماتت نتيجة عضة منه، وهذه القصة الشعرية خفيفة الوزن سريعة النغم وقد تقمص الشاعر فيها أدبياً فقال :

فهب مزيداً وقد تجافي المرقدا
واضطرمت عيناه واضطربت أحشاه
وشنّجت أعصابه وبرزت أنيابه
فمزق الكساءَ وبعثر الأشياء
وكسر الزجاجا وأطفأ السراجا

وللشاعر (إبراهيم نجا) قصة تحت عنوان (الحسناء والبلبل) تصوّر العلاقة النبيلة بين الإنسان والحيوان ، وقد غلب عليها الجانب الخيالي، وللشاعر الرومانسي إلياس أبي شبكة (المصدورة) وألف محمود عماد (الشاعر والمصوّر) أيضاً .

وأهم خصائص القصة الوجدانية ما يلي

١ ـ تنوّع القصة الشعرية الوجدانية فقد تحدثت عن العقبات التي تحول دون الزواج كالفقر أو التفاوت في المستوى الاجتماعي .

٢ ـ ويلاحظ أن الأسلوب الرومانسي في عرض مثل هذه القصص هو الغالب حيث الخيال المجنح والتصوير الدقيق والحزن العميق ووصف الطبيعة ولكنها ـ على العموم ـ تتفاوت بتفاوت الشعراء وقدراتهم ومواهبهم .

غير أن القصة الشعرية العربية بعامة ام تكن في مستوى فني يجعلها ذات خصائص جمالية ورؤيوية يعتد بها ، فهي – كما لاحظنا من خلال عرضنا السريع لنماذج من هذه القصة – إما تعليمية ساذجة قريبة المغزى ضحلة الغور ، أو عاطفية وجدانية مستهلكة الموضوع سطحية الرؤية ، أو أقرب إلى أدب الأطفال أو النظم البارد للواقعة التاريخية أو الأسطورية ، وحتى تلك التي أريد لها أن تكون ملحمة شعرية تعوّض النقص وتسد الثغرة جاء منحاها شكلياً ليس فيها أي موقف يعتد به كفلسفة ينطلق منها الشاعر ليبرز رؤيته بأبعادها التي يمكن أن تنم عن شخصية الشاعر وثقافته وفكره وتوجهه الإنساني .

ومن هنا كانت النماذج التي يمكن أن تقدم كأمثلة قادرة على تجسيد هذا الفن تكاد أن تكون نادرة . ولكننا نحاول أن نلتقط مايمكن أن يسد هذه الحاجة .

غير أننا فيما ذهبنا إليه نقصد القصة الشعرية العربية في الشعر العمودي ، أما القصيدة الحديثة فقد وظّفت القصة كمنحنى سردي استثمر عناصر دلالية تاريخية وأسطورية ورمزية مختلفة .

ومن أنواع القصص الشعرية الأقصوصة الاجتماعية التي تناولت الأمراض الاجتماعية، وأهم من عالجها الزهاوي في (أرملة الجندي) والرصافي في (أم اليتيم) و(اليتيم في العيد) وحافظ إبراهيم في قصيدته (رعاية الأطفال) وكامل أمين في (المتسولة) . وهناك قصص الانحراف الخلقي، ومن الذين نظموا فيها (سليم عنجوري) الذي ألف (حكاية حال) وعلي صدقي في قصيدته (مجرم ولكن)، وهناك قصص شعرية استمدها الشعراء من الحرب العالمية الأولى مثل (قصة الريال المزيف) لطانيوس عبده، و(سوسن) لبولص غانم و (الزوجة العفيفة) لاسكندر خوري .. وهناك أقاصيص تندد بالمفاسد والرذائل مثل (الشيخ والغانية) للشاعر أمين ناصر الدين، وأقاصيص تتناول قضايا الزواج كقصيدة (الخياطة الحسناء) لوديع عقل و (ابن الكوخ) لرشيد أيوب . وهناك أقاصيص تحذر من العابثات مثل (المسلول) لبشارة الخوري الذي أنهى قصته (حيث كانت نتيجة تعلق بطلها بفتاة فاسدة الموت بمرض السل) بقول :

هنا قتيل هوى بنت هوى ... فإذا مررت بأختها فحِد

وتعتبر هذه القصة من أفضل ما كتب في هذا المجال حيث بلغ التصوير ذروته في قول الشاعر واصفاً الفتى المسلول :

متلجلج الألفاظ مُضطربٌ ... متواصل الأنفاس مضطرد
متجعّد الخدّين من سَرَفٍ ... متكسرّ الجفنين من سهدِ
عيناه عالقتان في نفقٍ ... كسراجَ كوخ نصف متّقدِ

ويطول بنا الحديث لو رحنا نتتبع أنماط القصص الشعرية في الأدب العربي الحديث، وحسبنا أن نشير إلى أن القصص الاجتماعية هي أكثر أنواع القصة الشعرية وفرةً وأنها تهدف إلى الإصلاح، ولذا فإن معظم الشعراء يقحمون العظة إقحاماً ، و النزعة الإنسانية واضحة عني معظم الشعراء بالحادثة والموقف وبالتصوير للشخصيات والجو العام وبتحليل المواقف المتعدّدة وبتصميم البناء ، ولكنها تظل دون المستوى كما أشرت .

ومن أنواع القصص الشعرية الأقصوصة الوطنية كقصة (الغادة اليابانية) لحافظ إبراهيم، (والعجوز اليابانية) لفؤاد الخطيب و (فتاة الجبل الأسود) لخليل مطران . ومنها القصص التي تتحدث عن مظالم الترك والمستعمرين مثل (غيث اليتيم) للشاعر أحمد رفيق المهدوي و(العذراء) التي كتبها خير الدين الزركلي متحدثاً عن الاستعمار الفرنسي بصورة رمزية .

ومن القصص الوطنية (شنق زهران) للشاعر صلاح عبد الصبور نشرها في ديوانه (الناس في بلادي) وهي تتعلق بحادثة دنشواي الشهيرة، من (شعر التفعيلة) .

كان زهران غلاماً
أمُّه سمراءُ والأبُ مُولَد
وبعينيه وسامهْ
وعلى الصدغِ حمامهْ
وعلى الزند أبو زيد سلامه .. إلخ

ومنها (ثورة قاري) للشاعر محمد الفيشوري حيث تحدث عن مواقف التمييز العنصري، وقصة (حان وقت الرحيل) للشاعرة جليلة رضا، وهناك أقاصيص شعرية كثيرة عن فلسطين كـ (قصة) للشاعر هارن هاشم رشيد ، و (نداء الأرض) لفدوى طوقان .

أما المطوّلات الشعرية التي تشبه الملاحم فمنها القصص التاريخية كقصة (بأمر الحاكم بأمره) لأحمد زكي أبي شادي و (قبلتان) للشاعر إبراهيم العريض ـ ومنها القصص الأسطورية كقصة (عشتروت وأدونيس) للشاعر حبيب ثابت .

ومنها المطوّلات الوجدانية العاطفية مثل قصة (مها) لأبي شادي، و (كلُّ حرٍ في دولة الظلم جان) لإلياس فرحات و (حكاية عاشقين) خليل مطران و (غلواء) لإلياس أبي شبكة و(هو و هي) التي تعبر عن تجربة ذاتية عميقة لفدوى طوقان، و (ثورة في الجحيم) لجميل صدقي الزهاوي وهي قصة تنبيء عن اتجاه غير حميد لفكر الشاعر .

ومن المطوّلات الوطنية (زينب وخالد) لخيري الهنداوي و (نيرون) لخليل مطران .

وأهم ما يميّز المطولات الشعرية فى الأدب العربي الحديث ما يلي :

١ ـ إنها أوسع من الأقاصيص الشعرية في محيطها وطبيعتها وفي الزوايا المتعددة التي ينظر الشاعر من خلالها .

٢ ـ وقد تفاوتت درجة الإجادة في البناء الفني حيث نلاحظ أن بعضها اعتمد على السرد والعرض وبعضها اهتم بالخيال والتصوير، والبعض الآخر اهتم بتنامي الحدث و تطوره ، ولكنها ذات مستوى جمالي متواضع بشكل عام .

٣ ـ قلما يستخدم الحوار في هذه المطوّلات فيما عدا تلك التي تدور حول موضوع فكري ويكون الشاعر طرفاً فيها .

٤ ـ أكثر القصص عدداً وتنوعاً العاطفية ثم الاجتماعية ثم التاريخية والوطنية، وقلما نجد قصة ذات طابع كوميدي ضاحك .

٥ ـ معظم أبطال القصص العاطفية تعساء، وفيها تمجيد للأبطال ويلاحظ أن بعض شعراء هذه المطوّلات التزم بحراً واحداً وقافية واحدة .

مراجع هذا الباب :

بالإضافة إلى ما أسلفنا الحديث عنه من الكتب هناك عدة مراجع أساسية في أدب المهجر منها :

أولاً ـ أدب المهجر، للدكتور عيسى الناعوري ، دار المعارف بمصر صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٥٩م، وقد اعتمدت على الطبعة الثالثة ١٩٧٧م، قسّم الكاتب كتابه إلى قسمين الأول تناول فيه نشأة الأدب المهجري وروابطه وجمعياته والعنصر النسائي فيه، والعناصر المميزة له والرواية والقصة في الأدب المهجري، ورسالة الأدب المهجري والأمهات والبنين في أدب المهجر والآفاق النفسية في الموشحات المهجرية والمطوّلات وطرائف ومطارحات في أدب المهجر ، وفي القسم الثاني تحدث عن أعلام أدب المهجر :

ريحاني وأبي ماضي وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ورشيد أيوب والأخوين ندرة حداد وعبد رب المسيح حداد وأعضاء الرابطة القلمية و العصبة الأندلسية، أي عما يقرب من خمسة وأربعين أديباً وأديبة .

ثانياً ـ حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق للدكتور عبد الحكيم بلبع، صدر هذا الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠م وتحدث في التمهيد عن قضايا أولية كالمقارنة بين مدرسة الديوان والمهجر، والحديث عن الهجرة وبواعثها، وعن الثورة على التقاليد في الشعرالمهجري ، وتحدث في الباب الأول عن النظريات العامة لحركة النقد المهجري كالنظرة إلى الشعر والشاعر، وقضية التحرر اللغوي، ووسائل الصياغة ، وفي الباب الثاني تحدث عن تجارب الشعر المهجري ، وعن قضايا الإنسان والحياة والكون والاغتراب والطبيعة والمرأة والشكل الموسيقي .

ثالثاً ـ في الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ، دار النهضة مصر ، القاهرة تحدث فيه الكاتب في الفصل الخامس عن أدب المهجر (الأدب المهموس) من ص ٦٥ إلى ص ٩٢ عن قصيدة « أخي » للشاعر ميخائيل نعيمة وعن النفس المرسل والموسيقي المتصلة فيها ، وتكلّم عن « يا نفس » لنسيب عريضة وحللها وأشاد بها وبصاحبها، وتحدث تحت عنوان (النثر المهموس) عن نص (أمي) لأمين مشرق . وفي مقالة تحت عنوان (حول ترنيمة السرير) تحدث عن الاختلاف في نسبة ترنيمة السرير لنسيب عريضة أو إلياس فرحات .

وهناك العديد من الدراسات حول الأدب المهجري منها : **لوديع مريب : الشعر العربي في المهجر الأمريكي، والشعر العربي في المهجر للأستاذ محمد عبد الغني حسن ، وشعراء الرابطة القلمية لنادرة السراج ، وأدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية لجورج صيدح، ومنها : الناطقون بالضاد في أمريكا الجنوبية للبدوي الملثم، والتجديد في شعر المهجر للدكتور محمد مصطفي هدارة ، والشعر العربي في المهجر للدكتورين إحسان عباس ومحمد نجم .**

أما فيما يختص بالقصة في الأدب العربي فقد اعتمدت بشكل رئيسي على كتاب :

(القصة الشعرية) في العصر الحديث للدكتورة عزيزة مريدن ، دار الفكر ، دمشق ط ١٩٨٤م ، وقد تحدثت في هذا الكتاب عن القصة ومقوماتها الرئيسة وعن القصة في الشعر العربي القديم، والأقصوصة في الشعر العربي المعاصر وأنواعها التاريخي والتعليمي والوعظي والوجداني والاجتماعي والوطني والقومي ثم القصص الشعرية الطويلة وأنواعها وخصائصها .

وليس من شك في أن ثمة مراجع أخرى ، ولكنها في مجملها قليلة بل نادرة ، واخترت الكتاب السابق لأنه الكتاب المنشور المتاح حول هذا اللون الأدبي ، في حين ظل العديد من الرسائل التي كتبت حول هذا الفن مخطوطات .

٨٤

جماعة أبوللو

أسباب نشأة الجماعة

هل جماعة أبوللو مدرسة فنية أم جماعة أدبية ؟

أحمد زكي أبو شادي (رائد الجماعة) .

نماذج من شعر أبو للو :

- العودة لإبراهيم ناجي .
- حصاد القمر لمحمود حسن إسماعيل .
- في ظل وادي الموت لأبي القاسم الشابي .
- الخصائص الفنية لجماعة أبوللو .
- مراجع الدراسة .

جماعة أبوللو

أسباب نشأة الجماعة :

أعلنت هذه الجماعة عام ١٩٣٢م حيث صدر العدد الأول من مجلتهم متضمناً دستور الجماعة وأهدافها ، وقد عقدت الجماعة أول اجتماع لها في كرمة ابن هاني (منزل أحمد شوقي) في العاشر من أكتوبر عام ١٩٣٢م ، وكان لظهور هذه الجماعة أسباب متعددة منها أن الحياة السياسية في ذلك العهد قد فسدت وأفسدت معها الحياة الأدبية فتوزّع الشعراء شيعاً وأحزاباً ، فسيطر تيار التقليد وتشتت شعراء الديوان واختلفوا فيما بينهم فاعتزل عبد الرحمن شكري الحياة الأدبية برمتها ، وانصرف المازني إلى النثر والصحافة، أما العقاد فقد توزع بين أكثر من فن واتجاه وأغوته الحياة السياسية، ورأى بعض الشعراء وعلى رأسهم أبو شادي ألاّ مناص من تكوين جماعة تملأ هذا الفراغ الشعري فاختاروا رمزاً من رموز الحركة الشعرية في ذلك الوقت وهو خليل مطران والتفّوا حوله، كما كان لا مناص أمامهم من الاستناد إلى شخصية قوية ليجذبوا إليهم الأنظار فكان أحمد شوقي بغيتهم ورئيس جماعتهم .

لماذا سُميت الجماعة بهذا الاسم :

أبوللو اسم إغريقي يمثل إله الشمس والعلوم والفنون والصنائع فأراد الشعراء الناشئون أن يختاروا هذا الاسم تعبيراً عن نزعتهم إلى التجديد، فهو اسم علَم عند الإغريق ارادوا من خلاله أن يجذبو الانتباه إليهم، وقد اعترض عدد من الأدباء على هذه التسمية ومن بينهم العقاد الذي اقترح اسم عكاظ أو عطارد ليكون قريباً من العربية ، ولكن مصطلح «جماعة أبوللو» شاع وذاع ، وأصبح موضوعاً لأكثر من أطروحة جامعية وكتاب ، واختيار هذا الاسم جاء في سياق توجه عام إلى الإنفتاح على الثقافات الإنسانية واستثمار معطياتها وخصوصاً فيما يتعلق بالأساطير اليونانية التي أصبحت – فيما بعد – مصدراً رئيسياً من مصادر القصيدة الحديثة لدى الجيل الأول من أجيالها وخصوصاً لدى الشاعر بدر شاكر السّياب .

٨٥

قضية للمناقشة :

هل جماعة أبوللو مدرسة فنية أم جمعية أدبية ؟

اختلف الدارسون حول هذه القضية فكانوا فريقين :

الفريق الأول – يرى أن أبوللو ليست مدرسة فنية ولا تُمثّل اتجاهاً موحداً فشعراؤها خليط من الإحيائيين والرومانسيين ومن المجددين والمقلدين ، ويكفي أن يكون أحمد شوقي رئيساً لها حتى نطمئن إلى أنها لم تكن تمثل تياراً أو مذهباً أدبياً ، وكان أعضاؤها يمثلون خليطاً غير متجانس منهم محمد عبد الغني حسن وأحمد نسيم وسهير القلماوي وعبد الحميد الديب ومحمد الهلباوي والهمشري ومحمد أحمد محجوب والجواهري وغيرهم .

والدكتور شوقي ضيف يرى أنه لم يكن لهذه الجماعة هدف ولا مذهب أدبي معين وأنهم يفتقدون التخطيط الفني، وأنهم رمز لدورة جديدة في الشعر المصري تسير على غير تخطيط ولا نظام فهم ليسو كجماعة الديوان التي حملت مذهباً أدبياً خاصاً ظلت تدافع عنه مدة طويلة ، وقد برهن على رأيه مستشهداً بالنمط الذي شُكّلت من خلاله الجمعية من فئات مختلفة المنازع والأهواء .

ويجاريه في هذا الرأي الدكتور محمد مندور الذي يرى أن الجماعة بنشاطها الأدبي أوجدت جواً شعرياً هو مزيج من الثقافات العربية والغربية ، ولكن لم يتح لشعرائها أن يجتمعوا على هدف موحّد ، فلكل واحدٍ مذهبه الخاص . ويرى الأستاذ عمر الدسوقي أنها (أي الجماعة) لم تجتمع إلا على هدف واحد هو الأخذ بيد الشعراء .

الفريق الثاني – يرى غير هذا الرأي وعلى رأسهم أحد الذين تخصصوا في دراسة جماعة أبوللو، وهو عبد العزيز الدسوقي الذي يؤكد أن شعراء جماعة أبوللو قد تميّزوا بخصائص موحدة واتخذوا طابعاً مميّزاً لهم، ولكنه يستدرك مشيراً إلى افتقادهم للأسس الفلسفية الجامعة .

والحقيقة أننا لو نظرنا إلى دستور الجماعة لوجدنا فيه موشراً على توجههم العام،

فهم يؤكدون الغاية من تكوين الجماعةوتتمثل في :

أولاً ـ السمو بالشعر وتوجيه الشعراء توجيهاً شريفاً .

ثانياً ـ ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن مصالحهم وكرامتهم .

ثالثاً ـ مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر .

فلو استثنينا الأهداف الإنسانية وحصرناهما في الأهداف الأدبية الفنية لوجدنا أن الإشارة إلى مناصرة النهضات الفنية كان كافياً لإثبات أن الجماعة تضع التجديد نصب عينيها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لو نظرنا إلى واقع الجماعة وشعر شعرائها لتبين لنا بالدليل القاطع أن الجماعة لها توجه فني خاص يتمثل في الرومانسية ، كذلك فإن أعداء الجماعة من الحزبيين والتقليديين هم الذين شنوا عليها هجومهم .

لقد دعا شعراء أبوللو إلى التجديد في الشعر وطبّقوا دعوتهم ونشروا دواوينهم المملوءة بالأغراض الشعرية الجديدة ، ونظموا في الشعر الحر والمرسل ، فقد كتب أبو شادي قصائد كثيرة فيه كما كتب الشاعر خليل شيبوب قصائد ممترجة البحور ، أما الشعر المرسل فيلتزم بوحدة البحر ولكنه لا يتقيّد بالقافية من ذلك قصيدة أبي شادي (مملكة إبليس) :

جلست ألعن إبليس وما اقترفت ... يداه من خلق دنيا للإساءات
في مجلس ذي غطاريف لهم سير ... محمودة الذكر من بر ومن أدب
وكلهم سبّحوا بالله والتمسوا ... معونة الله للإصلاح في الناس

وممن كتب في الشعر المنثور حسن عفيفي ، وهو شاعر يكاد يكون مغموراً خامل الصيت .

أحمد زكي أبو شادي
رائد مدرسة أبو للو

من مواليد عام ١٨٩٢م في بيت عرف بالشعر والأدب فوالده كان خطيباً مفوّهاً شارك في الحركة الوطنية وعمل نقيباً للمحامين، ووالدته كانت شاعرة وخاله مصطفى نجيب كان شاعراً معروفاً .

انصرف إلى الدراسة العلمية فدخل كلية الطب ولكنه لم يستطع الاستمرار لظروف نفسية، غير أنه ما لبث أن سافر إلى انجلترا وهناك أكمل دراسته الطبية وتفوق فيها حتى حاز على جائز (وب) في علم الجراثيم، ولكنه كان هاوياً للأدب فنشر العديد من القصائد والمقالات وهو طالب، وكان سكرتيراً « لمجلة آداب اللغة العربية» في لندن وأسس (جمعية النيل) التي كان لها نشاطها الأدبي والسياسي .

كان مطارداً بسبب نشاطاته العديدة ضد الاحتلال وهو في بريطانيا مما اضطره إلى العودة بعد أن نهل من معين الثقافة الغربية واطلع على ما كانت تمور به الحياة الأدبية ، وظل نشاطه المزدوج (العلمي والأدبي) في مصر على أشده حيث أسس (مملكة النحل) ، وألقى المحاضرات العلمية والأدبية ونشر القصائد، ولقد كان للأزمة العاطفية التي مر بها في مستهل حياته أثر في إيقاظ ملكته الشعرية فضلاً عما كان يحيط به من ظروف سياسية قاسية ، بالإضافة إلى سعة اطلاعه في الآداب الإنجليزية، وما لبث أن فقد قرينته فهاجر إلى أمريكا خصوصاً بعد اشتداد الحملة عليه واعتلال صحته. وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يصمت بل أسس جماعة جديدة في أمريكا وهي جماعة (منيرفا) .

اتجاهاته الشعرية :

نظم أبو شادي في مختلف فنون الشعر ، فلم يترك شكلاً من أشكاله إلا ونسج فيه، ولكنه عرف ببعض المجالات التي كانت تعتبر طارئة على الشعر العربي منها :

فن الأوبرا [1] : فمن المعروف أن أبا شادي قد تأثر بخليل مطران، وخليل مطران يحفل ديوانه بالعديد من القصص، فضلاً عن أنه عاش في بريطانيا ما يقرب من عشر سنوات ، الأمر الذي دفعه إلى ارتياد فنون جديدة في الشعر، خصوصاً وقد لاحظ أن الجمهور في مصر والعالم العربي مقبل على المسرح الغنائي فعمد إلى تأليف الأوبرا فكانت أوبرا (إحسان) أولى أعماله في هذا المجال، كتب بحثاً طويلاً تناول فيه تاريخ هذا الفن ومدارسه، وأنكر انفصال الأوبرا لدى الغربيين عن الأدب والتحاقه بالموسيقى، فالأوبرا تجمع بين الشعر والموسيقى والتمثيل دون أن يطغى أحد هذه العناصر على غيرها، و لاحظ أن الغناء هو الذى طغى على هذا الفن لدى العرب المعاصرين.

اختار موضوعاته من التاريخ القديم والحديث ومن عالم الأساطير والرموز، وكتب أوبرا إحسان وأوبرا (أردشير) التي تتحدث عن ملك وولده «أردشير» ومحاولة أردشير الزواج من ابنة سلطان يدعى (عبد القادر) واسمها « حياة النفوس » التي كانت تبغض الرجال، وحين يهم (السيف الأعظم) بغزو بلاده يثنيه أردشير خوفاً على «حياة النفوس» ويتسلل إلى بلدها ويراسلها ويلتقي بها، وحين يكتشف أمرها يهم عبد القادر بقتلهما في الوقت الذي يصل فيه والد أردشير مع جيش محارب باحثاً عن ابنه ويلتقي الملكان ملك العراق وملك شيراز (عبد القادر وشاه) ويخطب الأميرة إلى أردشير، ويروي أن سبب بغض الأميرة للرجال هو ما رأته في الحلم من أن طائراً يقع في الشرك فتخلصه منه أنثاه ثم تقع الأنثى بعد ذلك في نفس الشرك ولكن الطائر الذكر يفر تاركاً أنثاه للصائد الذي ذبحها، ولكن أردشير يتغلب على هذه العقدة بالتعاون مع المربية العجوز حيث يصور أحداث الحلم على جدار قصر الأميرة مضافاً إليه اختطاف الذكر بوساطة طير جارح . مما أصلح فكرة الأميرة، ولم تلق هذه المحاولات حماساً من النقاد مما اضطر أبو شادي للدفاع عن موقفه مبيناً الفروق بين القصص الغنائية التي يكتبها والمسرحية القائمة على الصراع وذلك في مقدمة ما كتب مبيناً الهدف الأخلاقي الذي قصد إليه .

(١) الأوبرا : المسرح الغنائي، وأول المسرحيات الغنائية أوبريت (عايدة) الشهير .

نماذج من شعر شعراء أبو للو

العودة

للشاعر : إبراهيم ناجي :

الشاعر والقصيدة :

.... (١)

دار أحلامي وحبّي لقيتنا ... في جمودٍ مثلما تلقي الجديد
أنكرتنا وهي كانت إن رأتنا ... يضحكُ النورُ إلينا من بعيد
رفرف القلب بجنبي كالذبيح ... وأنا أهتفُ يا قلبُ اتّئد
فيجيب الدمع والماضي الجريح ... لم عدنا ليت أنا لم نُعد
لِمَ عُدنا ؟ أولم نطوِ الغرامَ ... وفرغنا من حنين وألمْ
ورضينا بسكونٍ وسلام ... وانتهينا لفراغٍ كالعَدَم
أيها الوكرُ إذا طار الأليف ... لا يرى الآخرُ معنى للهناء
ويرى الأيامَ صُفراً كالخريف ... نائحات كرياح الصحراء
آه ما صنع الدهرُ بنا ... أو هذا الطلل العابثُ أنتا
والخيالُ المطرقُ الرأسِ أنا ... شد ما بتنا على الضنك وبتّا
أين ناديكَ وأين السّمر ... أين أهلوك بساطا وندامى
كلما أرسلتُ عيني تنظُرُ ... وثَبَ الدمعُ إلى عيني وغاما
موطنُ الحسنِ ثوى فيه السأم ... وسَرَت أنفاسُهُ في جوّه
وأناخَ الليلُ فيه وجَثَم ... وجرت أشباحُه في بَهْوِه

(١) حذف البيت الأول والثاني من القصيدة لمظنّة الخروج على حدود المعنى المقبول والصورة المعقولة .

البلى أبصرته رأيَ العيان ... ويداهُ تنسجان العنكبوتْ
صحتُ يا ويحك تبدُو في مكان ... كلُّ شيءٍ فيه حيٌّ لا يَموتْ
كلُّ شيء من سرورٍ وحَزنَ ... والليَالي من بهيجٍ وشجي
وأنا أسمعُ أقدامَ الزمن ... وخُطى الوحدةِ فوق الدَرَج
رُكنيَ الحالي ومغناي الشفيق ... وظلالِ الخُلْدِ للعاني الطليح
عَلِمَ الله لقد طالَ الطريق ... وأنا جئتكَ كيما أستريح
وعلى بابك ألقي جعبتي ... كغريبٍ آبَ من وادي المِحَن
فيكَ كفَّ الله عني غربتي ... ورسا رحلي على أرض الوطن
وطني أنتَ ولكنّي طريد ... أبديُّ النفي في عالمِ بؤسي
فإذا عدتُ فللنجوى أعود ... ثم أمضي بعدما أفرغ كأسي

إضاءة

إبراهيم ناجي : طبيب شاعر ولد عام ١٨٩٦م وتوفي عام ١٩٥٣م ، وهو من شعراء مدرسة أبوللو . وقصيدته هذه يعدها النقاد من روائع الشعر المعاصر ويقول فيها الدكتور محمد مندور « أحسبها من روائع النَغَم في الشعرالعربي الحديث » ، وهي تصور الشاعر وقد عاد إلى دار أحبابه فوجدها متغيرة على غير عهده بها مما يذكرنا بمطلع القصيدة في الشعر الجاهلي حيث يقف الشاعر على أطلال الحبيبة الدارسة ، غير أن الرمز هنا مختلف تماماً، فقد كان الوقوف على الأطلال تقليداً أدبياً شعرياً لا يستغرق إلا أبياتاً قليلة كمقدمة في القصيدة يخلص منها الشاعر إلى موضوعه الرئيسي، في حين تمثل هذه القصيدة تجربة عاطفية حقيقية يعبر فيها الشاعر عن لوعته ومعاناته فتبرز من خلالها الذات الحزينة الملتاعة .

وابراهيم ناجي شاعر وجداني رقيق ، ذاتي المنزع رومانسي المنحنى ، يعتبر من أكثر الشعراء تعبيراً عن المزاج الفني السائد في المرحلة التي عاش فيها حيث غامت الرؤى

واضطربت المفاهيم وأشكل فهم الواقع فحلّق الشعراء في فضاءاتهم الخاصة وعبروا عن مشاعرهم الذاتية .

حين يقول في مطلع هذه القصيدة :

هذه الكعبة كنا طائفيها ... والمصلين صباحاً ومساءَ

في مطلع القصيدة يغلو الشاعر في تعلّقه بدار محبوته فيشبهها بما لا ينبغي له أن يجرؤ على تشبيهها به فيجمح به الخيال وتنزع به العاطفة إلى تجاوز حده على سبيل المجاز والمبالغة .

يصور الشاعر حاله بعد أن عاد إلى تلك الدار فوجدها واجمة جامدة، فقد أنكرته ولم يخفّ أحد لا ستقباله فيها، وكانت تستقبله بالأنوار الباسمة عندما تلمحه على البعد وها هي جامدة لا حركة فيها ولا حياة .

لقد أدى هذا المشهد إلى اضطراب الشاعر فخفق قلبه خفقاناً سريعاً كما يحدث للطائر الذبيح، وقد خاطب قلبه راجياً إياه أن يخفف من حزنه واضطرابه وبدلاً من أن يستجيب قلبه لهذا النداء تنهمر دموعه ويصرخ به الماضي معاتباً وتناديه الذكريات وكأنها تساءله باستنكار لماذا عدت وتتمنى لو أنه لم يعد، ألم ينسَ الحب القديم وينته من ذكرياته الأليمة ورضي بالسكينة والهدوء، ولو أنه سكون كالظلام الدامس كئيب مروّع، وفرغ القلب من الحب وهذا الفراغ كان أشبه بالموت . فلم العودة ؟

يخاطب الشاعر دار الحبيبة خطاب الأسيان الحزين، يتمنى لو تسمعه ، ويشبّه الدار بعش الطائر فيتخيل أنه ومحبوبته طائران، هجر أحدهما العش فلم يهنأ بعده أليفه ولم يحس طعم السعادة ، فأصبحت أيامه ذابلة صفراء كأوراق الخريف، وكأن هذه الأيام بعد أن شخّصها الشاعر نسوة تبكي وترفع صوتها بالنواح فيبدو نواحها كرياح الصحراء التي توحي بالجدب والخواء .

يشكو الشاعر مما حل به وبحبيبته، ويخاطب الدار قائلاً أهذه الأنقاض والرسوم أنت أيها الحبيب، هل هذا هو كل ما بقي منك، وهذا الشبح الماثل أمام الدار أنا، فما أشد ما

نعاني لهذا الألم الذي حلّ بنا .

١٣ ـ ١٦ ـ أين ساكنوك أيها العش، وأين السُّمار الذين كانوا يتهللون فرحاً للقاء الأحبه ويتجاذبون معهم أطراف الحديث في سعادةٍ وبشر .

فكلما نظرت إليك ظلّل الدمع عينيّ بغيوم تحجب الرؤية عن ناظري . فهذه الدار وهي مثوى الحسن والجمال أصبحت موئلاً للملل والسأم وكأنه شخص يملأ بأنفاسه أجواء المكان، وكأن الليل جمل يبرك فيه وينوء بكلكله على صدره، وأصبح مرتعاً للأشباح المخيفة تجول في أنحائه .

١٧ ـ ويقول الشاعر لقد أبصرت الفناء ورأيته بأم عيني وكأنه شخص ماثل ينسج بيديه خيوط العنكبوت التي توحي بالهجران والخراب، لأن العنكبوت لا يعيش إلا في الأماكن المهجورة، وقد صاح الشاعر مأخوذاً من هول ما يرى مخاطباً الفناء والقدم ، كيف تظهر أيها العدم في هذا المكان الذي يبدو كل شيء فيه حيّاً في نفسي، فهو موئل ذكريات الحب التي لا يطويها العدم، كل شيء ماثل في نفسي سواء كان مما يبعث السرور في النفس أو يثير الألم والحزن فأنا مازلت أصيخ السمع وكأن الوحدة تخطو فوق سلم الدار ، والزمن يخطو في أنحائه .

٢١ ـ ٢٦ ـ يخاطب الشاعر المكان الذي كان يجلس فيهُ من هذه الدار قائلاً أيها الركن العطوف الذي كنت تحنو عليّ ، وكنت تظللني وأنا متعب مكدود يكاد يستغرقني الإعياء(العاني : المتعب . الطليح : الذي أرهقه الإعياء) يشهد الله أنني طويت المسافات وأنا أحمل أحزاني وألقيت عصا الترحال ومتاع السفر على بابك مثلي في ذلك مثل الغريب الذي عاد من درب المحن والخطوب. ففيك نضوت عن نفسي ثوب الغربة واستقرّبي المقام في وطني وبين أهلي ، فأنت أيها الركن الحنون وطني ، ولكني الآن بعد أن صرت إلى هذه الحال أشعر بأنني منفيٌ بعيد، مغترب الروح والفكر أعيش في عالم الشقاء و الحزن. وما عودتي إلى أكنافك إلا لأناجي الذكريات وأسفح الدموع وأتخفف من لواعج الحسرة وأمضي

٨٩

الدراسة الفنية

هذه القصيدة تمثل اتجاهاً فنياً بارزاً في الشعر العربي المعاصر ومدرسة أدبية لها خصائصها المميزة .

١ ـ أول ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة تنوع القافية وهو مظهر من مظاهر التجديد في قصائد شعراء الرومانسية في الأدب العربي المعاصر، فهي في قافيتها تسير على نظام الرباعية، كل مقطع من مقاطعها مكون من بيتين، أي من أربعة أشطر، كل شطرين يشتركان في قافية موحدة في الصدر وفي العجز، وقد دفع الشعراء إلى ذلك الرغبة في التعبير عما يختلج في صدورهم من مشاعر تحد من انطلاقتها القافية الموحدة، ويتيح هذا التنويع للشاعر مجالاً لتصوير انفعالاته المضطربة المتوترة التي تعلو وتهبط وتثور وتهدأ حسبما يمليه الموقف العاطفي والموسيقي صدى للعاطفة والإيقاع صوتها المسموع.

٢ ـ القصيدة تعبر عن تجربة وجدانية عميقة، ومن مظاهر هذه التجربة الافتتان بعاطفة الحب والاستغراق فيها، فالحب تجربة ذاتية محدودة ينكفيء فيها الشاعرَ إلى ذاته، ولكنه قد يسمو بهذه التجربة ويكسبها أبعاداً رحبه فيسمو بها إلى عالم مثالي، ونحس في القصيدة بتلك العاطفة الحزينة وذلك الجوّ الكئيب في أرجائها، وهذه السمة سمة رومانسية كثيراً ما تغلفها مشاعر العزلة والرغبة في الابتعاد والهروب إلى ذكريات الماضي كما نحس في هذه القصيدة، وقد عبر الشاعر عن كآبته في القصيدة حينما تحدث عن خطى الوحدة والوحشة في دار الحبيبة ، وكذلك البلى والليل ورياح الصحراء العاتية .

٣ ـ وعنصر الخيال من أقوى العناصر في القصيدة، ويغلب على هذا الخيال عنصر التشخيص حيث يخلع الشاعر على المحسوسات والجمادات صفات الكائن الحي، فهو يشخص دار الأحبة التي تلقاه في جمود، ويخاطب قلبه ودمعه الذي يتولى الإجابة، يدير حواراً بينه وبين فؤاده الجريح وكأنهما شخصان مختلفان ويستخدم الشاعر في خياله عنصر الطبيعة ، وهذه خاصية من خصائص الرومانسيين، فهو يشبه الأيام بأوراق الخريف الصفراء وبرياح الصحراء، فللسأم ـ عنده أنفاس تسري في المكان ، وللبلى يدان

تنسجان خيوط العنكبوت، وللزمن اقدام تخطو داخل الدار . فالشاعر يعبر عن انفعالاته بالصور الحية الحافلة بالمجازات والاستعارات والتشبيهات .

٤ ـ الوحدة العضوية في القصيدة ماثلة، فالمعاني مترابطة والقصيدة قائمة على وحدة الموضوع لا وحدة البيت، وأي حذف لأيّ جزءٍ من القصيدة يخل بهذه الوحدة ويفسد إيحاءاتها وأثرها في النفس، وهذه أيضاً من خصائص الشعر الرومانسي، ومن مظاهر التكامل في المعنى والترابط بين أجزائه تسلسل خواطر الشاعر من مقطوعة إلى أخرى حيث تتآلف المقطوعات لتكشف عن جوانب التجربة، فهو يبدأ بتصوير شعوره بالغربة حين زار دار محبوبته، ثم يربط بين الماضي والحاضر معمّقاً هذا الإحساس ثم يتحدث عن آثار الصدمة في نفسه وما انعكس على وجدانه، ولا يقتصر هذا الترابط على الجانب الموضوعي بل يتخطاه إلى الجانب اللفظي فهو يستخدم الضمير (نا) في الجزء الأول من القصيدة ثم يعود إلى استخدام الضمير المفرد حينما يفرغ من استعراض الماضي وينتقل إلى الحاضر حيث الوحدة والغربة والألم، وهو يكرر لفظ العودة ومشتقاتها لم عدنا؟ ليت أنا لم نعد . كذلك فإن الحوار يسهم في تماسك البناء داخل القصيدة.

٥ ـ تتردد في هذه القصيدة ألفاظ بعينها شاعت كثيراً في أشعار الرومانسيين، فالخريف رمز للشعور بالأسى والألم، وكذلك الليل فإنه يوحي بالوحشة والمعاني النفسية الأخرى التي تتعلق بالكآبة ومشتقاتها، كذلك القلب والدمع، والوحدة والشجن والظلال والغربة والنجوى وما إلى ذلك .

٦ـ ومن الخصائص التي تميزت بها هذه القصيدة من حيث الصياغة الاعتماد على الصيغ الإنشائية الطلبية كالاستفهام والنداء والتوجع مما يؤدي إلى نوع من التفاعل بين الشاعر والمتلقي، وهذه سمة نفسية ووجدانية تنبع من حدة الشعور والرغبة في تأكيده وبيانه .

٧ـ تبدو السمة السردية واضحة عبر استثمار الشاعر للفعل الماضي وأخذه بزمام الزمن في حركته من الماضي إلى الحاضر ، ومن المعروف أن السّرد هو الذي يجسّد الوحدة العضوية ، وأن كان الخطاب الشعري عبر اللوحة أو المشهد هو الذي يوقف حركة الزمن ، ولكنّه لايصادرها بل يثْريها ، غير أنّ (الخطاب) متمثلاً في البوح عبر الجمل التقريرية التعبيرية يظل هو السائد دون أن يطغى تماماً على التوجّه السردي في القصيدة

٩٠

حصاد القمر

للشاعر محمود حسن إسماعيل

سِيّانَ في جَفْنِه الإغفاءُ والسّهر ... نامت سنابله واستيقظ القَمرُ
نعسانُ يحلم والأضواءُ ساهرةٌ ... قلبُ النسيمِ لها ولهانُ ينفطِرُ
مال السنا جاثياً يلقي بمسمعه ... همساً من الوحي لا يدري له خبرُ
وأطرقت نخلةٌ قامت بتلعته ... كأنها زاهد في الله يفتكرُ
إن هفّ نَسْمٌ بها خيلت ذوائبها ... أناملاً مرعشاتٍ هزها الكبرُ
كأنما ظلها في الحقل مضطهدٌ ... صمتُ السكونِ إليه جاء يعتذرُ
الدوحُ نشوانٌ فاخشَع إن مررت به ... فضيفُه الباطشان : الليلُ والقدر
كأن أغصانه أشباحُ قافلةٍ ... غاب الرفيقان عنها : الركبُ والسّفرُ
مبهورةٌ شخصَتْ في الجوّ ذاهلةً ... كأنها لحبيبٍ غابَ ينتظرُ
أو أنها نسيت عَهْداً وأنعشَها ... شجوُ الرياحِ فهاجَت قلبَها الذّكرُ
أو أنها والأسى المكبوتُ في فمِها ... بناتُ وعدٍ بها عُشّاقُها غدروا
عجماءَ تَبسُ كالتمتام عابسة ... وملء أوفاضها التهويمُ والحذرُ
ياساكبَ النور، لا يدري منابعَه ... لأنتَ قلبٌ يشعُّ الحبَّ لا قَمَرُ
هيمان تحمل وجدَ الليل أضلُعُه ... والليل تقلقُه الأشجانُ والفكرُ
كأنه زورقٌ في الخلد رحلتُهُ ... تيّاره من ضفاف الخُلد مُنحدرُ
يا طائراً في ربى الأفلاك مختفياً ... يمشي على خطوه الإجفالُ والحَذرُ
أرخِ اللثامَ ، فمهما سرتَ محتجباً ... نمّت على نورك الأسدالُ والسُّترُ
عَلامَ ضنّك بالأنوار في زمن ... إليك يظمأ فيه الروحُ والبصرُ

الأرض مقتولة الأسرار ساخرة ... كأنها شيخة بالناس تتجر
تقبلتُ كلَّ مولود بقهقهةٍ ... وقهقه اللحدُ لما جاء يندثر
يا طائفاً لم ينمْ سرٌّ على كبدٍ ... إلا وحَفَّك من أحلامه أثر
تمشى الهوينا كما لو كنت مُقْتَفياً ... آثار من دنسوا مغناك واستتروا
ليلاتُك البيضُ والأيام تحسُدها ... عرائسُ عن صباها انحلت الأزر
سَمعتُ سحرَك في الأضواء أغنية ... حيرى تأوّه عنها الريحُ والشجر
وَعَيتُها ونقلت السِّرَ عن فمها ... لمن أبوحُ به ؟ والناسُ قد كفروا
آمنتُ بالله ، كلُّ الكون في خلدي ... هادٍ إليه، الحصى والدّرُ والحجر
ذرَت عيونُك دمعاً ليس يعرفه ... إلا غريبٌ بصدري حائر ضجر
قلبٌ كقلبك مجروح وفي دمه ... هالاتُ نورٍ إليها يُنصت البشر
إن العذاب الذي أضناك في كبدي ... من ناره جذوةٌ تغلي وتستعر
سرى كلانا ونبع النور في يده ... أنت السنا وأنا الإنشاد والوتر
وأشربتنا الليالي السودُ أدمُعنا ... وأنت سالٍ، ونفسي غالها الشرر
كأنَّ وجهك في الشُطآن، حين غدا ... إليكَ يوميءُ من أرواحها نظر
مُبشِّر بنبي، ذاع مؤتلقاً ... على العوالم من أضوائه، خبر
الله أكبرُ، يا ابن الليل يا كبدا ... لم يُضنِ أسرارهاَ التطوافُ والسَّهَر
بكى الحيارى على الدنيا مواجعهم ... وصرّعتهم بلايا الدهر، والغِيَر
وأنت حيرانُ منذُ المهد .. لا وطنٌ ... ولا رفيقٌ ولا دربٌ، ولا سفر
لكن طرفك نشوان السَّنا ذهبت ... منابعُ السِّحر من بلواهُ تنهمر
قف مرّةً في سماء النيل ، واصغ إلى ... محيّرين سروا في الحقلِ وانتشروا

٩١

قوم همُ الدمعُ والآهات يحملُها ... أقفاصُ عظمٍ لها من خطوها نُذُر
كادت مناجلُهم، والله يشربُها ... بأسَ الحديد، من البأساء تنصهر
مَشَوا بها في مغاني النور تحسبهم ... جنائزاً زُمَّرٌ أنت لها زُمَر

جاسوا الحقولَ مساكينا، جلابُبُهم ... توراةُ بؤسٍ عليها تُقرأ العبر
يجنون أيامهم ضنكاً ومسغبةً ... مما أفاء لهم واديهم النَّضِر
ساءلتُ سُنْبُلَهُم : ما سرُّ شقوتهم ... ومن غبار يديهم مرجُكَ العَطِر
فمالَ واسترجعت عيدانُه نغماً ... يلغو من الموت في أصدائه سَحَر
وإذا بها في تراب الحقل نائمةٌ ... تحكى توابيتَ لم توجد لها حُفَر
بكى الحصيدُ على أحزانِ غارسِه ... متى سيُحصَدُ هذا الدمعُ يا قمر

إضاءة

من المعروف أن الشاعر محمود حسن إسماعيل من أكثر الشعراء تمثيلاً للخصائص الرومانسية في الرؤية الوجدانية العاطفية وفي التحقق الفني وهذه القصيدة التي نشرت في ديوانه « أين المفر » تُجسِّد عدة حقائق تتعلق بنهج الشاعر وتمثُّله لفنه تمثلاً جيداً ، وتعبر عن مدى توفُّر خصائص المدرسة الرومانسية في شعر هذا الجيل من الشعراء الذي ينتمي إلى جماعة أبو للو .

– أول هذه الحقائق : تعدد مستويات التجربة الفنية بفعل تملُّك الشاعر لأدواته الفنية ، فهو يتجاوز الواقع ، ويحلق في أجواء الخيال وتبدو صوره الخيالية أقرب إلى الرمز :

ـ والطبيعة ـ كما لاحظنا في القصائد السابقة ـ مجرد خلفية نفسية أو مصدر من مصادر الخيال، ولكنها هنا محور رئيس للقصيدة تمتزج برؤية الشاعر وتتجسّد في صوره وتتقاطع متواشجةً مع الخطوط النفسية والعاطفية امتزاجاً كاملاً كما يرى الدكتور عبدالقادر القط.

ـ يحاول الشاعر في هذه القصيدة أن يقيم علاقة جديدة متجاوزاً علاقة الأشياء في الواقع عن طريق الخيال الذي يفرز صوراً مجسمة جديدة كتلك الصورة التي يشبه فيها الأرض بالشيخة التي تتجر بالناس وتتقبل كل مولد بقهقهة .. إلخ .

ـ من المعروف أن الشعراء الرومانسيين مولعون ببعض الألفاظ التي لها إيحاءات خاصة وطيدة الصلة بالرؤيا الوجدانية ،ويعتبر (النور) من الألفاظ الأساسية في المعجم الرومانسي .

والنور في هذه القصيدة محور المعاني والصور، فالشاعر يتحدث عن القمر وما يضفيه على الطبيعة وعلى وجدان الشاعر من أجواء ومشاعر ، وقد تعامل الشاعر مع النور على أنه منبع ثري للصور التي تجسد مجالي الطبيعة وخلجات النفس على حدٍ سواء، وربط الشاعر بين هذه المجالي وبين المعاني النفسية والخلقية إذ يوجد علاقة بين النخلة والزهد والتفكير في الله ، وبين السنا والوحي . وبين النور والإيمان . والنخلة مصدر هام يستوحي منه الرومانسيون المعاني التي تشع بما يعتمل في نفوسهم فهي رمز للسكينة والعزلة والتفرد والشموخ .

ـ صور الشاعر ـ كما سبق أن أسلفنا ـ صور مركبة يستقصي من خلالها المعنى الواحد فيجسمه وينتقل منه إلى معانٍ أخرى قد لا يكون ما يربطها به سوى مجرد الأجواء النفسية العامة. فهو لهذا لا يقنع بتشبيه النخلة بالزاهد ، بل يضيف إلى ذلك تشبيهين أحدهما يتصل في معناه العام بما يمكن أن يدل على التوبة أو التقوى فيومىء إلى الجو الزهد الذي رآه الشاعر في النخلة .

ـ والشاعر يعتمد في بعض صوره على التشبيهات المتتابعة، غير أن صوره القائمة على هذا اللون البياني تتميز بالجدة والطرافة كقوله « كأنما ظلّها في الحقل مضطهد ..

كأن أغصانه أشباح قافلة .. كأنها لحبيبٍ غاب ينتظر . أو أنها نسيت عهداً وأنعشها شجو الرياح .. أو أنها الأسى المكبوت .. كأنه زورق في الخلد » .... إلخ .

يستغرق الشاعر في نجوى القمر والمزاوجة بين مشاعره وما يتوهم من مشاعر ذلك الكوكب، وكأنما أصبح الشاعر عنصراً من عناصر الطبيعة وهو ما يسميه بعض النقاد بالحلول الشعري .

والاستغراق في عناصر الطبيعة الخروج من المستوى الواقعي من الخصائص المميزة لشعراء الرومانسية ولمحمود حسن إسماعيل على وجه الخصوص .

ـ في القصيدة ألفاظ تصوّر ميل الشاعر إلى عالم الأسرار والخفاء والغموض، ولعل طبيعة القمر توحي بهذه الأجواء التي تنبعث من هذا المعجم الشعري التي تومىء ألفاظه إلى معاني الغموض والخفاء مثل مختفياً ، اللثام، الأسدال والستر، سر، استتروا .. إلخ . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن هذه الألفاظ ذاتها تأتي مرتبطة بصورة خيالية تفيض بهذه الأجواء الضبابية الغامضة . عجماء تنبس كالتمتام عابسة وملء أوفاضها التهويم والحذر .

ينزع الشاعر نحو استخدام ألفاظ ثنائية، ومن الملاحظ أن هذه الألفاظ إما أن تأتي متساوقة مع الوزن والقافية، يدفع إليها الشاعر دفعاً بفعل السياق الموسيقي كما في قوله:

« وملء أوفاضها التهويم والحذر، والليل تقتله الأشجان والفكر » وقد تكون هذه الثنائية ناجمة عن تصور التقلّب النفسي .

فضيفه الباطشان : الليل والقدر « ويمشي على خطوه : الأجفال والحذرُ » .

تمتزج الهموم الذاتية للشاعر بالهموم الجماعية حيث يتمثّل الشاعر شقاء الفلاح[1] .

---

(١) انظر في تحليل هذا النص ما كتبه الدكتور عبد القادر القط في كتابه « الاتجاه الوجداني في الشعر العربي » .

(في ظل وادي الموت) ـ أبو القاسم الشابي :

نحن نمشي، وحولنا هاته الأكوان تمشي .. لكن لأية غاية ؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس، وهذا الربيعُ ينفخ نايه
نحن نتلو روايةَ الكونِ للموتِ ولكن ماذا ختامُ الرواية ؟
هكذا قلت للرياحِ فقالت: سل ضمير الوجود : كيف البداية
وتغشى الضبابُ نفسي فصاحت في ملالٍ مُرٍّ : إلى أين أمشي ؟
قلت « سيري مع الحياة .. » فقالت « ما جنينا ترى ، من السَّير أمس ؟
فتهافتُ كالهشيم على الأر ضِ وناديتُ : أين يا قلب رفشي (١)
هاته ، علّني أخطّ ضريحي في سكون الدجى وأدفن نفسي
هاته، فالظلام حولي كثيفٌ وضبابُ الأسى منيخٌ عليّا
ونشرنا الأحلامَ ، والحبَّ والآلامَ، واليأسَ، والأسى ، حيث شينا
ثم ماذا ؟ هذا أنا : صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها وغناها
هاته ، يا فؤاد ، إنا غريبا ن نصوغُ الحياةَ منا شجيّا
قد رقصنا مع الحياةِ طويلاً .. وشدونا مع الشباب سنينا
وعدونا مع الليالي حفاةً في شعاب الحياة حتى دمينا
وأكلنا الترابَ حتى مَللْنا .. وشربنا الدموعَ حتى رُوينا
ونشرنا الأحلامَ، والحبَّ والآلامَ، واليأسَ، والأسى، حيث شينا
ثم ماذا ؟ هذا أنا : صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها وغناها

(١) الرفش : المسحاة.

في ظلام الفناء أدفن أيا مي ولا أستطيع حتى بكاها
وزهور الحياة تهوي ، بصمتٍ مُحزنٍ مُضجرٍ، على قدميّا
جفَّ سحرُ الحياة، يا قلبي البا كي ، فهيا نجرّبُ الموتَ .. هيا .. !

إضاءة

أولاً ـ من الناحية الوزنية الإيقاعية ، تتنوع النغمات، حيث تتعدد القوافي . وهذا شأنه أن يمنح النص بعداً تعبيرياً يتمثل في استيعاب آفاق التجربة الوجدانية .

ثانياً ـ تبدو النزعة التأملية في القصيدة ، والتأمل عادة يبدو في بسط الواقعة أو الحقيقة ثم التساؤل حولها، وهذا ما نلمحه إذ تبدأ الأبيات بالجمل الخبرية التقريرية وتنتهي بالاستفهام، ليس هذا فحسب بل إن ما تضجّ به الأبيات من الحوار يكشف عما يغلي داخل النفس من اضطراب وجيشان وقلق .

ثالثاً ـ تسيطر أجواء الحزن على القصيدة سيطرة شبه تامة فالغاية مجهولة، والظلام كثيف وضباب الأسى يخيم، وحيث الدموع و البكاء والملل والموت في نهاية المطاف .

رابعاً ـ يلاحظ أن الحوار في القصيدة حوار داخلي أشبه بالمونولوج ، فالنفس هي التي تخاطب صاحبها، والشاعر يخاطب فؤاده وهكذا فإن النزوع الذاتي هو الغالب .

خامساً ـ يلاحظ أن الشاعر استهل القصيدة بضمير المتكلمين، ثم انتقل من هذا الضمير إلى المفرد ، وظل يراوح بين الضمائر على نحو واضح، ففي الأبيات الثلاثة الأولى حيث ضمير الجمع يشعر المتلقي أن الشاعر يتأمل المصير الإنساني حيث يطغى الجانب الفكري والنفاد إلى جوهر الكون والإنسان، في حين يرتد الشاعر إلى نفسه يحاورها على أرضية ذلك التأمل، وكأن الشاعر قد عجز عن اختراق هذه الكينونة فأصابه اليأس والقنوط ومن ثمّ أخذ يبحث عن الموت . ثم يأخذ الضمير شكلاً آخر فالشاعر يتحدث بضمير المتكلمين وكأنه يومىء إلى تجربة عاطفية (إنا غريبان) أو يعبر عن حالة انفصام بين الشاعر ونفسه .

سادساً ـ في القصيدة سمة التنامي والتحوّل ، وليس التراكم والثبات، فالجمل الاسمية في مبتدأ الأبيات الثلاثة الأولى تبسط لوحة مشهدية تضع أمام القاريء وضعية إنسانية ولكن هذه الوضعية في ثباتها تدعو إلى التساؤل ، والتساول تعبير عن القلق وإيذان بالتحوّل، ولهذا فإنه ما يلبث أن يتحوّل إلى خطاب كوني مع الريح، والريح قرين الحركة ونقيض الثبات ، ثم ما يلبث الشاعر أن يشير إلى ما انتابه من تغيير فقد غادر حالة التساؤل عن الكينونة والوجود وخطا نحو البحث عن النهاية، وهنا يستدعي الشاعر ماضيه في سلسلة من المشاهد التي تتابع عن طريق القص بالفعل الماضي من البيت الثالث عشر إلى البيت السادس عشر ، وتبدو التداعيات وكأنها إضاءات خلفية تعلل هذا القلق والاضطراب، ثم ما يلبث الشاعر أن يقدم لوحات متقابلة ، ففي مقابل اللوحة التي ترسم صورة الماضي يقدم لنا في الأبيات الأخيرة مشهداً يصور ما آلت إليه الأمور وما انتهي إليه الشاعر، فكل شيء قد أصبح يؤذن بالنهاية المأسوية القاتمة، [صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها، وغناها، في ظلام الفناء أدفن أيامي، وزهور الحياة تهوي ، جف سحر الحياة .. إلخ] .

سابعاً ـ من الملاحظ أن الصور تقوم على التضاد بين حالتين نفسيتين وبين أفقين زمنيين، ولكن هذا التضاد والازدواج ينتهي إلى قرارة اليأس والقنوط .

ثامناً ـ لا يقتصر هذا التضاد على القصيدة الواحدة عند الشابي بل إنها تبدو في الإطار العام للرؤية الشعرية، فلو قارنا بين هذه القصيدة (في ظل وادي الموت) والقصيدة الثانية (الصباح الجديد) لا تضحت لنا هذه الظاهرة بكل جوانبها .

والقصيدة فيها ظواهر تدل على محدودية التجربة الشعرية فالشاعر كان صغير السن محدود التجربة ، ولذلك لم يكن النسيج الفني في النص على درجة عالية من النضج حيث يتبدى ذلك ببساطة التعبير وتقريريته وخلوه من التركيب في الشكل وبناء الصورة التي تبدو قصيرة الأبعاد قريبة المتناول .

الخصائص الأسلوبية الفنية

لشعراء « أبو للو »

إننا حينما نتحدث عن شعراء أبوللو ـ هنا ـ فإنما نعني تلك الطائفة من الشعراء الذين مثلوا مرحلة ازدهار الرومانسية في الشعر العربي المعاصر، ضاربين صفحاً عن تلك الفئة من الشعراء المحافظين الذين كانوا ينتمون من الناحية التنظيمية الاجتماعية إلى أبوللو، ويشاركونها في أهدافها الإنسانية الإصلاحية، ولكنهم يختلفون عنها في توجهاتهم الفنية، ومعظم هولاء الشعراء قد توفوا في وقت مبكر، وبعضهم الآخر انفض عن الجماعة وأهم السمات التي تميز شعر هذه الطائفة ما يلي :

أولاً ـ النزعة الوجدانية الغالبة على أشعارهم ، ولكن هذه النزعة تختلف من شاعر إلى آخر بفعل عوامل البيئة والثقافة والتكوين النفسي، وقد تتعدد تجارب الشاعر الواحد، وتختلف السمة العاطفية في شعره من قصيدة إلى آخرى حيث يمر بأطوار نفسية مختلفة قد تصل إلى درجة التناقض بفعل العوامل التي تؤثر على حياته .

ثانياً ـ شغف شعراء أبوللو بالطبيعة شأنهم شأن الشعراء المهجريين والرومانسيين بشكل عام، وقد استغلوها لتجسيد حالاتهم النفسية ومواقفهم من الحياة والناس، ولم يكونوا كلهم سواء بل إن منهم من يستقصي شعوره بالضياع والخيبة والحيرة في أبيات مترابطة إذ يقول :

قـــرّبتُ للنور المُشعّ عـــيـــوني ... ورفـــعت للهب الأجم جـــبـــيني
ومـشَـيْتُ في الوادي يمزّق صَـخْـرَهُ ... قـــدمي وتدمي الشـــائكات يميني
وعـدوت نحـو الماء ، و هو مـقـاربي ... فنأى وردّ إليّ السّـــرابُ ظنوني

فالقصيدة تبدو فى مطلعها والتزامها بالقافية تقليدية المبنى ، ولكننا إذا أمعنّا النظر في تشكيلها الداخلي نجد العنصر الحكائي الذي ينتظم سلسلة العواطف والخطرات النفسية ويوفر نوعاً من الوحدة الموضوعية والعضوية في القصيدة، ونجد استقصاءً للشعور والحركة، فليس التجديد شكلياً وإنما هو متغلغل في بنية التجربة الشعرية وإذا كنا قد

لمسنا ـ في قصيدة العودة لإبراهيم ناجي ذلك الاتصال المعنوي وتسلسل الخواطر، فإننا نجد بعض القصائد التي تعتمد على نظام المقطوعة عند الشاعر نفسه لا تحظى بشيء من الترابط إذ ينتقل الشاعر فيها من إحساس إلى آخر دون رابط كما نجد في بعض قصائد ديوانه « وراء الغمام »، لذا فإن التجديد في الشكل لا يعني بحال أن الشاعر قد حقق شيئاً يذكر إذ لم تكن طبيعة التجربة تحتم مثل هذا التجديد .

ثالثاً ـ الشعر المرسل ـ من مظاهر التجديد في شكل القصيدة متابعة ما رأيناه عند بعض شعراء مدرسة الديوان، من نبذ للقافية ، ولكن محاولات شعراء جماعة أبوللو كانت أكثر وعياً ونضجاً ، فكانت تتركز على نحو خاص في الشعر المسرحي، وهو يقتضي مرونة في الحوار وتلويناً في العبارة، ورائد هذا الاتجاه محمد فريد أبو حديد في مسرحيته « ميسون الغجرية ».

رابعاً ـ عبّر كثير من شعراء هذه الجماعة عن عاطفة الحب في إطار تجاربهم الذاتية المحدودة حيناً، ومنهم من سما بهذه العاطفةلتصبح وسيلة إلى التطهر والحنين إلى عالم مثالي، ومنهم من أغفل هذه العاطفة وانصرف إلى تجارب أخرى ذات لون مغاير .

خامساً ـ عاطفة الحزن والكآبة من السمات الغالبة على الشعر الرومانسي، وهذه السمة تغلف إنتاج كثير من شعراء هذا الاتجاه ، والكآبة عند بعضهم صفة لحالة نفسية طارئة ترتبط بتجربة معينة ليس لها طابع الديمومة والثبات، وهي عند البعض الآخر رؤية تغلف نظرة الشاعر إلى الكون والحياة ، وتنزع به إلى التأمل العميق في طبائع الخلق ، غير أن نزعة التأمل ذات الطابع الفكري التي وجدناها عند شعراء المهجر لا نجدها عند شعراء هذا التيار ونجدهم وفي مقابل ذلك يجنحون إلى النزوع الوجداني العاطفي الذي تمتزج فيه مشاهد الطبيعة بعواطف الحب في إطار خيالي مجنح كما نجد عند الشابي الذي يمجّد شأن الشعور ويهوّن من أمر الفكر ويمزج بين وجدانه ومشاهد الطبيعة مزجاً ممتداً متعدد الوجوه على نحو ما نرى في قصيدته (فكرة فنان) :

عشْ بالشعورِ وللشعورِ فإنما ... دنياكَ كونٌ عاطفٌ وشعورُ
شيدت على العطفِ العميقِ وإنها ... لتجف لو شيدت على التفكيرِ
وتظل جامدة الجمالِ، كئيبةً ... كالهيكل المتهدّم المهجور
لا الحبُّ يرقص فوقها متغنياً ... للناس بين جداول وزهور
كلا ولا الفن الجميل بظاهرٍ ... في الكونِ تحت غمامةٍ من نور

سادساً ـ تعبر الحركة الوجدانية التي تنبع من الإحساس بذاتية الفرد تعبيراً عن مرحلة تاريخية كان الإلحاح فيها على حرية الفرد والاعتداد بوجوده، هو الوجه الإيجابي، وكأن اعتزال الناس واللجوء إلى حضن الطبيعة الأم كموقف احتجاجي على أنماط معينة من السلوك والممارسات التي يراها مخالفة للقيم والمُثل هو الوجه السلبي الذي يميط اللثام عن ألوان من الفساد المستشري في نفوس الناس واستبداد المادة بها . فلاالشاعر الرومانسي يحن إلى عالم المثل وشجب الجنوح نحو تقديس المال والتهالك عليه ويتعاطف مع مآسي المجتمع، وما يعانيه الأفراد من فقر ، وبؤس وظلم على نحو ما نجد عند الشاعر على محمود طه في ديوانه الأول « الملاح التائه » في قصيدته ميلاد شاعر التي يوضح فيها رسالة الشاعر فيقول :

هبط الأرضَ كالشعاع السنيّ ... بعصا ساحرٍ وقلب نبيّ
نحة من أشعة الروح حلّت ... في تجاليد هيكل بشري

وتحتل مشكلة الفقر جانباً هاماً من اهتمام الشاعر الرومانسي كما نجد عند محمود حسن إسماعيل في ديوانه « أغاني الكوخ » ، وقد يجنح الشاعر إلى إدانة سلوك الناس جميعاً وإبداء السخط على العصر كله كما نجد في ديوان الشاعر إلياس أبي شبكة «أفاعي الفردوس » وديوان ناجي « وراء الغمام » في قصيدته «الحياة» . وقد يمتد سخط الشاعر فيشمل نفسه أيضاً على نحو ما يقول إلياس أبو شبكة في أغاني الفرودس :

ربّاه عـفـوك ! إني كـافـرجـان جوّعتُ نفسي وأشبعت الهوى الفاني
تبـعت في الناس أهواءً مـحـرمـةً وقلت للناس قـولاً عنه تنهـاني
ولم أفِق من جنون القلب في سُبُلي إلاّ وقـد مـحت الأهواء إيماني
رباه عـفـوك إني كـافـرجـان(١)

سابعاً ـ عبّر بعض شعراء هذا الاتجاه عن خيبة أملهم في المرأة فصوروها مخلوقاً طائشاً نزقاً واتهموها بالخيانة والتقلّب، وكأنها معادل للحياة فيما تعطي وتمنع من صفاء أو شقاء، ومن الشعراء من يقسو في ذلك قسوة مريرة ومنهم من يعبر عن ذلك في أسى شفيف يرق حتى يقترب من حدود الرمز .

يقول محمود حسن اسماعيل :

أخـفت عن الدنيـا هواها العـتـيـد ... من خـشـيـة العـار
وباعت الحب لشـار جـديد .... لـو أنـه دار

ثامناً ـ يكتسب الليلُ عند بعض شعراء هذه الجماعة أبعاداً عميقة رحبة، وقدْ يقوم بين الشاعر والليل حوار طويل، فينتقي ما يرتبط بالشؤم والخوف من مشاهد وما يثير كوامن الحزن في بوح عميق .

يقول الشاعر الهمشري :

وفي مـهـبط الوادي تقـوم عـرائش من الكرم، والناطور في الليل سـاهر
يزمّـر في الأرغـول والليل سـامع ويصـغي إلى الأوهام والليلُ زامـر
أرى السهل في صمت كئيب وروحه تخـيّم فـوق الليل والليلُ غـامـرُ

وللأمجاد الإسلامية نصيب في شعر القوم فها هو علي محمود طه يمزج في قصيدته حلم ليلة الهجرة بين المعاني الراسخة التي تمثلها الهجرة النبوية الشريفة وبين

(١) انظر د. عبد القادر القط الاتجاه الوجداني في الشعر العربي فقد اقتبست بعض هذه الأمثلة الشعرية منه. واستفدت مما طرحه من أفكار في هذا المجال .

٩٦

العنصر الذاتي الوجداني الذى أضفى عليها طابعاً عاطفياً حميماً .

يا شرقُ ، ملءُ خاطري سحر وملء ناظري
أوَحْيُ ليلك القديم، أم رؤى الزواهر
يا شرق أي ليلة رائعة الدياجر

بناء القصيدة عند شعراء مدرسة أبوللو :

اعتمدوا على نظام المقطوعات المتغيرة القوافي، لم يسرف شعراء هذه المدرسة في العناية بتعدد القوافي والاستعاضة عنه بالإيقاع اللفظي المحض ، لذلك لم يتخلوا عن إطار القصيدة الكلاسيكية، وإذكان التغيير ينصب على طبيعة الإيقاع الوزني الذي التمسوه في الشعر القديم ذي الطابع التأملي والعاطفي وكان التجديد أكثر وضوحاً في ابتكار الألفاظ والصور، كذلك فإنهم حرصوا على نبذ القوالب الشعرية المستهلكة في اللغة والصور وعلى الوحدة العضوية للقصيدة، ولذلك فإننا نلاحظ أنهم قلما يلجأون إلى وحدة البيت، بل نجد صورهم مترابطة على نحو ما فعل الشعراء العذريون، ومن أمثلة القصائد التي نلمح فيها الإطار الكلاسيكي والمضمون الوجداني المترابط قصيدة «الجوع الهارب» للشاعر علي محمود طه موضوع طريف يتمثل في التمرد على الحب والحرية .

ومهما يكن من أمر فإن شعر مدرسة أبوللو كان على اختلاف أساليب شعرائه نتاج مرحلة مهمة في تاريخ القصيدة العربية مثّل طوراً مهماً من أطوار الرومانسية التي بدأت تستوي على عودها بعد مرحلة من التأرجح بين الإتّباع والابتداع ، بين الغيرية والذاتية ، وقد أصبحت الهموم الخاصة والمعاناة في بعدها الذاتي العميق الهاجس الأهم في إبداع شعرائها ، لقد عبرت بصدق عن العصر بكل ما حفل به من قلق واضطراب وتوتّر .

نموذج

النسر للشاعر عمر أبي ريشة

أصبح السفح ملعباً للنسور ... فاغضبي ياذرى الجبال وثوري
إن للجرح صيحةً فابعثيها ... في سماع الدنى فحيح سعير
واطرحي الكبرياء شلواً مدمى ... تحت أقدام دهرك السكير
لملمي ياذرى الجبال يقايا النسر ... وارمي بها صدور العصور
إنه لم يعد يكحل جفن النجم ... تيهاً بريشه المنثور
هجر الوكرَ ذاهلاً وعلى عينيه شيء من الوداع الأخير
تاركاً خلفه مواكبَ سحبٍ ... تتهادى من أفقه المسحور
كم أكبّت عليه وهي تندى ... فوقَهُ قبلةُ الضُحى المخمور
هبط السفح طاوياً من جناحيـ ... ـه على كل مطمح مقبور
فتبارت عصائب الطير ما بيـ ... ـن شرود من الأذى ونفور
لا تطيري جوّابة السفح، فالنسـ ... ـر إذا ما خبرته لم تطيري
نسل الوهن مخلبيّه، وأدمت ... منكبيه عواصفُ المقدور
والوقار الذي يشيع عليه ... فضلة الإرث من سحيق الدهور
وقف النسر جائعاً يتلوى ... فوق شلوٍ على الرمال نثير
وعجاف البغاث تدفعه بالمخلب الغضّ والجناح القصير
فسرت فيه رعشة من جنون ... الكبْرَ واهتزّ هزّة المقرور
ومضى ساحباً على الأفق الأغبر أنقاض هيكل منخور
وإذا ما أتى الغياهب واجتا ... زمدى الظن في ضمير الأثير
جلجلت منه زعقةٌ نشت الآ ... فاق حُرّى من وهجها المستطير
وهوى جُثّةً على الذروة الشمّاء في حضن وكره المهجور
أيها النسرُ هل أعودُ كما عدّت أم السفحُ قد أماتَ شعوري

٩٧

خصائص النص :

أولاً ـ مال الشاعر إلى التعبير الرمزي فاتخذ من النسر رمزاً لكل من تعصف به الحياة وتتبدل أحواله من العزة إلى المذلة .

ثانياً ـ اتخذ الشاعر من الطبيعة وسيلة للتعبير فخلع عليها مشاعره واستلهم منها صوره على طريق الرومانسيين .

ثالثاً ـ يلف النص شيء من ضباب الغموض الناجم عن استعمال الرمز وقد بدا أشبه بالأمثولة أي (الحكاية الرمزية) .

رابعاً ـ راوح الشاعر بين أسلوب القص والأساليب الطلبيّة الإنشائية المثيرة للعواطف والمعبره عن الثورة الوجدانية الداخلية .

خامساً ـ تتضح في النص آثار إحيائية واضحة في إحكام العبارة وإيقاع الألفاظ القوية الفخمة المهيبة .

سادساً ـ قدم الشاعر لنا في هذا النص لوحة شعرية متكاملة مكوّنة من عدد من الصور الجزئية البيانية التشخيصية التي بث فيها الشاعر الحياة فأصبحت القصيدة أشبه بالشريط السينمائي المتحرك، وقد أسهم الأسلوب القصصي في ذلك .

سابعاً ـ تتبدّى الوحدة العضوية الفنية في النص على نحو واضح ، حيث تتنامى الصورة وتتكامل متصاعدة بالتدريج حتى تبلغ ذروتها الدرامية حيث تفضي إلى تلك النهاية المأساوية، والوحدة الفنية من أهم مطالب الرومانسيين .

ثامناً ـ القصيدة من بحر الخفيف، وهو بحر مكتظ بإيقاع حيوي وموسيقى ظاهرة، وفي نفس الوقت إنسيابية متدفقة، وهذا مما ساعد الشاعر على الانطلاق والتنامي في الحركة داخل القصيدة، بالإضافة إلى أن القافية التي يسبق حرف الروي فيها المد منحت القصيدة إيقاعاً حزيناً يتناسب مع الموضوع .

عمر أبو ريشة :

من الشعراء الذين جمعوا بين الرؤية الرومانسية والفخامة الأسلوبية التي تنتمي إلى الحركة الإحيائية، ولكنه جدّد وسار على نهج الرومانسيين، ولد في منبج عام ١٩٠٨م حيث ولد البحتري ودرس في الجامعة الأمريكية في بيروت ، سوري الأب وأمه من عكا، انتقل إلى انجلترا، ويبدو أنه مر بتجربة حب عنيفة لفتاة من حلب فماتت وهو في لندن، وهدّته الفاجعة ، وكانت فترة وجوده في بيروت ولندن مشحونة بأجواء النضال ضد الاستعمار ، كان لتجربتي الحب والنضال أثر عميق في شعره، وكان فيه لمحة من تصوف وتعلقٌ بالحكمة ونزوع إلى التدين . وفي فرنسا انقلب شعره إلى دائرة الغزل واللهو والعبث والمرح فشهد تحولاً خطيراً ، ومن هنا نجده باكياً حزيناً في لندن باسماً عابثاً في باريس، عاد إلى سوريا عام ١٩٣٢م وقد هجر الدراسة ، ودخل ميدان النضال، وتحول إلى الدبلوماسية منذ عام ١٩٥٢م سفيراً بين النمسا والهند .

اتجاهه الفني في الشعر .

مر أبوريشة بأطوار عدة، فإنّه في أول حياته كان متأثراً بالقديم من شعر البحتري وأبي تمام ثم بشعر شوقي، وعمل على معارضتهم، ثم سئم هذا الشعر ـ كما يقول ـ وراح يبحث عما يروي ظمأه عند أبي صخر الهذلي وعبده بن الطبيب وابن زريق البغداي والوليد الأموي، ثم شغف بأوسكار وايلد ، وفي حمى غرامه ينشد قصيدة شكسبير (فينوس [1] ـ أدونيس) ويقول إن أحب الشعراء إليه هما (بودلير وبو) اللذان صرف الساعات الطوال في مطالعة آثارهما وقصائدهما أشبه بلولب صور في حانوت رسام كيفما حركته وجدت صوراً جديدة تختلف كل صورة عن أختها كل الاختلاف وفي كل منها رمز ينقلك من أفقٍ إلى أفق على حد تعبيره، وهكذا نجده يكتسب هذه الديباجة القوية الرائعة من شعر القدماء، وتأثر بالمحدثين من الغربيين وبدا تفوقه الحقيقي في الفكرة الشعرية وفي الصورة نفسها التي يصوغ فيها الفكرة .

(١) فينوس : إلهه الحب الوثنيه كما ورد في أساطير اليونان .
(٢) أدونيس : إله الخصب في الأساطير البابليه والفينيقيه .

الرومانسية في الشعر العربي المعاصر (١)

لقد كانت هذه المدرسة الابتداعية وليدة ظروف متعددة بتعدد الملابسات التي أحاطت بالعالم العربي، إذ تغيّرت الحساسية الشعرية وقد بدأت بواكير هذه الحساسية على نحو شديد الوضوح في مصر إثر المنعطفات الحادة التي أثرت في حياة المجتمع وأرهفت حساسية الشعراء ، فكانت ثورة ١٩١٩م وما تلاها من أحداث سبباً في بروز مدرسة الديوان، ولم تكن الأسباب السياسية والاجتماعية وحدها هي التي أسهمت في ظهور هذه المدرسة بل كانت هناك أسباب ثقافية تمثّلت في مطالعات شعراء هذه المدرسة للشعر الإنجليزي الرومانسي أيضاً ، أضف إلى أن هذه الحساسية الشعرية قد تطورت لدى جماعة أبوللو مما أدى إلى نضوج المد الرومانسي وشيوعه .

وفي الشام ظهر عمر أبو ريشة وقد كانت الثورة ضد الفرنسيين قد بلغت ذروتها، وكانت ثقافته عربية غربية، وكان شعره القومي والعاطفي والإسلامي تعبيراً عن موقف مثالي رومانسي يحاول أن يتجاوز تناقضات الواقع، ولكن شعره ظل يحمل ملامح اتباعية واضحة ورؤيته كانت رومانسية عاطفية، كما أن بشارة الخوري المتوفي عام ١٩٦٨م كان رومانسيّ الرؤية في وطنياته وغزلياته على الرغم من أن في شعره آثار الفرزدق وشوقي حيث ظل معبراً عن روح الثقافة العربية الأصيلة في هذه الفترة وكانت لهجته الخطابية ورصانته اللغوية رديفاً للهجته الذاتية الرقيقة، تأثر بالطبيعة، واستثمرها كعنصر من عناصر التعبير شأنه في ذلك شأن الرومانسيين . ففي شعره روح عاطفية حالمة تعانق الطبيعة حتى تذوب فيها، فالرُّبا والجداول والأطيار والعواصف والأمواج والنجوم، كل هذه عناصر تعبيرية أساسية في شعره .

أما مصطفى وهبي التل (١٨٩٧ ـ ١٩٤٩م) فقد كان لظروفه الخاصة ، وما اتسم

(١) الرومانسية : إتجاه آخر يعتبر مضاداً للكلاسيكية حيث دعا إلى إطلاق العنان للعواطف الذاتية والتحرر من أسر القواعد الفنية الصارمة ، فهو ثورة على سلطان العقل وتحكمه ، و قد تميزّ شعراء هذا الاتجاه بنزعاتهم الوجدانية المتطرّفة ولجوئهم إلى الطبيعة وتحليقهم في أجواء الخيال وابتكارهم للصور المجسّدة لعواطفهم .

به من بوهيمية منطلقة أفقدته القدرة على التكيف مع واقعه إلى محاولة التعالي على هذا الواقع، فعانى من وطأة الاغتراب النفسي والروحي فكان ديوانه الوحيد (عشيات وادي اليابس) موشراً على رؤيته الرومانسية، وظهر إبراهيم طوقان (١٩٠٥ ـ ١٩٤١م) فتحدث عن هموم العصر وعن مشاكله الخاصة، فبرزت نبرة ذاتية خاصة في شعره، وتوزع شعره بين الغزل والوطنية شأنه في ذلك شأن معظم الشعراء الرومانسيين وكان عبد الرحيم محمود وعبد الكريم الكرمي، وإن كانوا أقل شهره منه ممن ساروا في هذا الاتجاه .

وقد مثل الرومانسية في الشعر المغربي عبد المجيد بن جلون (١٩١٩ ـ ..) والذي كان يبدو متأثراً بفكرة الغاب التي رددها جبران خليل جبران فى (مواكبه) وأبو ماضى فى خمائله ، فهو يصور ما يمور في نفسه من مواجد وأحلام وهيام بالوحدة التعدد في رحاب الطبيعة هروباً من مدينة عصر قاحل فهو يقول :

من لي بكوخ في الخمائل ناء ... وسط الطبيعة آمنا الحسناء

بيني وبين القصر بون شاسع ... أنا في الخمائل وهو في الصحراء

ومن شعراء اليمن الذين ساروا في هذا الاتجاه لطفي جعفر أمان (١٩٢٨ ـ ١٩٧٢م) في ديوانه (بقايا نغم) وهو مغرق في الرومانسية شديد التأثر بعلي محمود طه والتيجاني بشير وناجي، وهو متأثر في قصيدته (صدى حب) بالجنة الضائعة للشابي . والكآبة إحدى ملامح الرومانسية في شعره، ويتجلى التمرد الرومانسي عنده في (عربده وفلسفة) وقد تأثر بإلياس أبي شبكة ونزار قباني .

أما شعراء السعودية الرومانسيون فهم كثر منهم الشاعر الأمير عبدالله فيصل وطاهر زمخشري حيث الذاتية المفرطة والغنائية الشجية والنزعة الروحية وما إلى ذلك من مظاهر رومانسية أخرى ، وقد أفردنا للأدب السعودي كتاباً خاصاً [1] .

ومن شعراء الرومانسية أيضاً الدكتور عيسى الناعوري الذي تأثر بشعراء المهجر، وخصوصاً في قصيدته (أخي الإنسان) إذ يقول :

(١) صدر هذا الكتاب عن دار الأندلس للنشر والتوزيع بحائل، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٦هـ ١٩٩٦م

مـــأساتنا ليـــت ســـوى من صنع أيدينا

فمن أطماعنا الشعواء ... سوّدنا ليالينا

ومن أحقادنا العمياء ... هدّمنا تآخينا

ومنهم أيضاً (منورّ صمادح) وهو شاعر تونسي ، وكان ذا نزوع إنساني وخصوصاً في ديوانه (فجر الحياة) ، وله أشعار وطنية تحدى بها المستعمر الفرنسي ووصف ممارساته التعذيبية وخصوصاً في قصيدته (لامبيز) .

الاتجاه صوب الواقعية :

وقفة عند الرؤية الشعرية للشاعر محمود حسن إسماعيل :

لقد بدا هذا الشاعر وكأنه يخطو سراعاً نحو رؤية واقعية يتمثل فيها ما انتاب العالم العربي من تغيير، فلم يقتصر على النزوع الرومانسي وإن كان شديدة الوضوح في شعره، فقد اتجه إلى نصرة الضعفاء والمساكين والمظلومين، وحمل هذه الرسالة والتزم بها منذ ديوانه الأول (أغاني الكوخ) فهو يبكي حال الفلاح في هذا الديوان فيقول :

شـــهدته يذرو دخـــان الأسي ... والوجـــد في كـــانونه ســـاعـــرُ

تبكي ســـواقي الحـــقل أشـــجانه ... ومـــا بكاه مـــرّة شـــاعـــرُ

والبـــائس الفـــلاّح في ركنه ... عـــريانُ يشكو ضنكهُ خـــائرُ

وقد بدت رؤيته للفلاح متفائلة في ديوانه (لابد) فهو يصوره وقد استيقظ حيث يقول في قصيدته (أنا والنفس والطريق) :

اتبعيني، فمعي الفجرُ الذي أحيا رفاتك

ومـــعي النور، انطلاق، ومـــضيٌ لحـــياتك

ومـــعي الريح زوالٌ هبـــه يفني ظلمـــاتك

ومـــعي الإيمانُ، مـــصـــباح إلهي لذاتك

يجرف الظلمة، إن مسّت عصاها طرقاتك

فازحفي، قد بادت العتمة من كل جهاتك

وركبت الضـــوء معراجاً لأغني أمنياتك

وكذلك في ديوانه « قاب قوسين » :

والنزعة الإسلامية الإيمانية واضحة في شعره في هذا الديوان فهو يقول :

قل لمن أحنى لغـــير الله رأســـه ... ولمن صبَّ لغـــير الله كـــأســـه

خائفاً يشربُ من كـفـيـه نفسـه ... ومن الذلة لا يدرك حـــسّـــه

لست حيّاً ، إن توهّمت الوجـودا ... سادةً هشّوا على الأرض عـبـيـداً

اسأل الذات تجد فيـهـا السـجـودا ... لسـوى الله رياحـاً وحـصـيـداً

الرومانسية بعد الحرب العالمية الثانية :

ليس من شك في أن جماعة أبوللو قد بلغت بالشعر الرومانسي العربي إلى أقصى مداه ، وتابع السير على نهجها عدد من الشعراء مثل صالح الشرنوبي المتوفي عام ١٩٥١م تحت عجلات القطار، وقد التقى في شعره تيار ديني وآخر نفسي هو شعوره بالحرمان، ونزعة تأملية ولّدت في نفسه الشك، نشر ديوانه (نشيد الصفاء) بعد وفاته عام ١٩٥٢م خاطب في مستهل هذا الديوان الرسول ﷺ قائلاً :

من ترانيم وحـيـك القـدسي ... وأفـــاويق عـطـرك الـروحي

من هواك الذي اسـتـفـاقت ... على أشواقه مـهـجـةُ الوجـود الخلي

هاهي الأرض ياحـبـيـبي عـافت ... ريّهـا من مـجـازر الآدمي

والحقيقة أن الشعراء الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية ، وجلهم ينتمون إلى مدرسة الشعر الحر قد أحسوا بخيبة الأمل إثر نكبة فلسطين فانكفأوا على ذواتهم حيناً

وراحوا يتأملون واقعهم حيناً آخر فكانت في أشعارهم سمات رومانتيكية واضحة ، ونزعات واقعية أيضاً ، فكانت نازك الملائكة في قصائدها الوجدانية مثل «أغنية» تبدو شديدة الإحساس بالألم والكآبة :

والليالي تدور

ولمن دفؤك المسحور

للدجى ؟ للقبور !

ولمن أنت والمنشدون .

رحلوا في سكون .

وكذلك البياتي في ديوانه « أباريق مهشّمة » في قصيدة « الأسير » نرى البياتي يركز على الألم كعنصر من عناصر الرومانسية :

يا مـلاكي الصـغـيـر ... هـل عـرفـت الألـم

والـبـكـاء المـريـر ... والـهـوى والـنـدم

والـطـريـق الأخـيـر ... وخـبـيـث السـأم

وكذلك السياب، وصلاح عبد الصبور الذي عبر عن ألمه العميق المغلّف بالصوفية العميقة، وقد بدت النزعة الرومانسية واضحة في ديوانه (أقول لكم) أكثر من ديوانه الأول « الناس في بلادي » وكأنه شاعر الحزن في هذه المرحلة من تاريخنا الأدبي :

هناك شيء في نفوسنا حزين

قد يختفي ولا يبين

لكنه مكنون

شيء غريب .. غامض .. حنون

ثم يقول :

حزني ثقيل فادح هذا المساء

كأنه عذاب مُصفدين في السعير

حزني غريبُ الأبوين .. إلخ .

وعلى الرغم من قصائده الوطنية ذات الرؤية الواقعية فإن السمة الذاتية الحزينة هي المسيطرة على شعره .

وقد امتزج في شعر أحمد حجازي الرومانسي بالواقعي، فهو يعالج قضايا بلاده وقومه وقضايا أفريقية بنظرة واقعية ومشاعر مترعة بالانفعالات الرومانسية المجنحة بالخيال كما يقول أحد الباحثين ، ويشير رجاء النقاش في دراسته لديوان أحمد عبد المعطي حجازي (مدينة بلا قلب) إلى أن الشعور بالمأساة هو الذي يشيع في قصائد الديوان .

الخصائص العامة للشعر الرومانسي العربي

يمكن معالجة السمات العامة لهذا الاتجاه في الشعر العربي من زاويتين الأولى تتعلق بالمضمون أو ما يسمى ـ على نحو أدق ـ بالرؤية وقد حدد الدارسون المحاور الأساسية لها فيما يلي :

١ ـ **الموقف الذاتي**، وهو يتسم بالعاطفة المسرفة، ولهذا نرى الهمشري يقول : إن أعذب الألحان ما أفرغت فيه أنات الأسى ، وقد ترجم ذلك شعراً في قوله :

هذه أغنيتي رتّلتها ... لك يا دنياي في دير السكون

لحنها أنت ، وحزني وقعها ... ونذير الموت بعض السامعين

لا تلومي ما بها من حزنٍ ... إنما الأحزان موسيقى الحزين

أعذب الألحان لحن أفرغت ... فيه أنات الأسى طيّ الحنين

وقد تميز هذا العنصر الذاتي بالتناقض، وهذا شيء طبيعي ما دامت الذات هي المحور

فهي مجال للاضطراب والتناقض، والاغتراب .

٢ ـ **الموقف من المرأة**، ليست المرأة عند الرومانسيين صورة جسدية بل هي روح مثالية تتمثل في جسد يتميز بالحيوية والجمال، لذا كانت عاطفة الحب محور الموقف من المرأة عند الرومانسيين، فهو وسيلة الخلاص من الاغتراب ، يقول علي محمود طه :

أنا الرغيب هنا وملء يديّ ... أعطافُ هذا الأغيد المرح

خفقت على وجهي غدائرها ... فجذبتها بذراع مجترح

وترتبط تجربة الحب بالطبيعة التي تأوي المحبين في أحضانها، وثمة اتجاه آخر يركز على المعالم الجسدية عند المرأة، والمبالغة في تصوير العواطف نحو المرأة نجدها عند الرومانسيين .

٣ ـ **الموقف من الطبيعة**، فالطبيعة مصدر يستوحي منه الشاعر الرومانسي صوره وخيالاته، ومجال لتأملاته، وهي مصدر للإلهام، مناط الخلاص على نحو ما نجد لدى أبي شادي .

نجّني إن في الطبيعة نجواي ففيها لُبي وشعري وطرسي

في حماها الفنان يسمعُه الخلقُ كأنه في خفاء لمس

في حماها يعيش الشاعر للحبّ فوق كل نجم وشمس

ويرى الشاعر الرومانسي في الريف مجالاً دائماً يفتقده في حياة المدينة، فرؤيتهم له رؤية العاشق المتعاطف، وفي الطبيعة يحقق الشاعر ذاته، فهو يراها جزءاً من المثال الذي يسعى إليه .

٤ ـ **الموقف الروحي** ، فقد بدت لدى الرومانسيين ظاهرة التسامي ، حيث يتخلى الشاعر عن جسمه البشري ويحلق في افاق الروح ، والنزعة الإسلامية واضحة لدى البعض منهم إذ يقول أبو شادي أيضاً :

يا رحمة الله القدير وعطفه ... ما شمت نور جلاله لولاك

٥ ـ الموقف الاجتماعي :

كان الرومانسيون يحزنون للفقراء والضعفاء، وقد لاحظنا في وصف محمود حسن إسماعيل في قصيدة « حصاد القمر » لوناً من ألوانا هذا الحزن والتعاطف ، وكما نجدهم يتعاطفون مع ضحايا المجتمع من الساقطين والمنحرفين وبعض الشعراء يمزجون موقفهم الاجتماعي بشيء من السخرية كما نجد عند محمود أبو الوفا (ت ١٩٧٩م) الذي يخاطب الأغنياء بقوله :

تسمعون الآن شكوى الفقراء

دائماً يشكون ظلم الأغنياء

ما الذي تشكونه ياجحداء

عندنا الراديو وسهرات المساء

وليالي (أم كلثوم) الوضاء

ذلك بالإضافة إلى الوطنية والكشف عن أمراض المجتمع ومزج الواقع بالمشاعر الذاتية.

أما الخصائص المتعلقة بالظواهر الأسلوبية والتشكيلية فتتمثل فيما يلي :

١ ـ المعجم الشعري : عمد الرومانسيون إلى اختيار معجمهم اللفظي من المفردات المتصلة بالطبيعة والأجواء الروحية، وتلك التي تثير في النفس أحلاماً ورؤى وأحاسيس مبهمة، وفي الأبيات التالية حشد من الألفاظ الرومانسية :

صدى ونور ودمع ... شعر له القلب نبع
ما زيّفته يراع ... ولا تخطاه طبع
في كل مطلع فجر ... له مع الطير سجع
وكل مغرب شمس ... له مع النجم سطع

فضلاً عن الاستخدام المجازي الذي يتفجرّ فيه الدلالات وتنبثق منه الظلال الموحية بالحزن والألم والتمرد والاحتجاج أحياناً، وتشيع ألفاظ الموت والليل وما إلى ذلك .

٢ ـ الصورة الشعرية : لقد أصبحت أهم عناصر البناء الشعري فهي التي تجسّد الفكرة وتبرز المضمون، تجاوزت الصورة الشعرية عند الرومانسيين ما كانت عليه قبلهم من جزئية وسطحية وعلاقة مماثلة، فأصبحت تدل على ما في أعماق النفس من علائق خفية ومعقدة، وهي صورة ممتدّة حتى لتستغرق القصيدة بكاملها أحياناً وقد رأينا نماذج منها فيما سبق أن درسناه من قصائد .

تميز بعض الشعراء الرومانسيون باستنباط صورهم واستلهامها من الطبيعة والكون ومن الأساطير بياناً لعاطفة نفاذة إلى ما هو خلف مظاهر الحياة ، ومن القصائد التي شكلت الأسطورة أهم عناصرها البنائية : « ميلاد شاعر » لعلي محمود طه ، و« شاطىء الأعراف » للهمشري و« أحلام الكوخ » لصالح الشرنوبي .

٣ـ موسيقى الشعر عند الرومانسيين : دعا الرومانسيون إلى التجديد في عروض الشعر، فظهر شعر المقطوعات ، والأشكال الشعرية المستمدة من الموشح الذي يسمح بتعدد القوافي ، واختلاف النسب في توزيع التفعيلات في السطر الشعري، وظهرت بعض نماذج الشعر الحر، وكان أبو شادي أشدهم حماسة، وجوزوا : استخدام البحر الشعري تاماً وناقصاً في سطر واحد، وفي قصيدة كاملة، ومن مظاهر التجديد الموسيقى قول الشاعر محمود حسن إسماعيل :

لئن مات حولَك نورُ الضحى ... ورانت عليك ستورُ الظلامْ
فلا تحزني .. فالهوى في دمي ... صياحٌ يزلزل هذا القتامْ

وفجرٌ مدى الدهر يبقى لك
تشعشع أنوارهُ حولكَ
وتسقي أباريقها ليلكَ

فالبيتان الأول والثاني من المتقارب التام، ثم تأتي الأبيات الثلاثة التالية مشطورة (تتضمن نصف عدد تفعيلات المتقارب).

٤ـ الوحدة الفنية : والمقصود بهاترابط القصيدة ترابطاً عضوياً وتناميها تنامياً حياً، بحيث تتطور الرؤية تطوراً طبيعياً من خلال البناء الفني، وقد دعا شعراء التجديد ابتداً من خليل مطران حتى الآن إلى ضرورة توفر الوحدة العضوية في القصيدة، والوحدة الفنية نوع من الإيقاع الخفي الذي يربط بين أجزاء القصيدة التي تتمتع بهذه المزية لا يمكن أن يحذف منها أو يضاف إليها لأن ذلك يؤدي إلى الإخلال بالرؤية والبناء فيها[1].

المدرسة الرمزية في الشعر العربي الحديث

كانت المدرسة الرمزية العربية وليدة الثقافة الغربية ولم تكن ـ كما هو الحال في الشعر الرمزي الفرنسي ـ احتجاجاً على ضعف الرومانسية العربية وإغراقها في العاطفية والتجريد والمبالغة في التعبير والانكفاء على الذات ، أو على جمود الإحيائية اللغوي والبلاغي .

وقد كان من أهم منطلقاتها أن مفهوم الشعر عند شعرائها عملية إدراك وحدس (كشفي مفاجيء) للعالم ، وهو يوميء ويوحي، ولا يخبر ولا يقرر، والموسيقى عندهم مادة الشعر ، فلا دخل للشعر بالواقع ومشاكله وإنما هدفه الوصول إلى الغاية الجمالية المجرّدة، فالشعر انفعال بالقلوب والعقول، والقيمة الشعرية ليست معطاة في الكلمات مباشرة، واجتياز عالم الوعي إلى اللاوعي من أهداف القصيدة لدى الرمزيين، خلط البعض بين المدرسة الرمزية بمفهومها الاصطلاحي، وبين الرمز بمفهومه العام، من هنا أدخل بعضهم شعراء القصيدة الحديثة ممن استخدموا االرمز بمفهومه العام، في زمرة الرمزيين .

---

(١) استفدت في كتابة هذا الموضوع من كتاب الدكتور يسري العزب : القصيدة الرومانسية في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م من ص ٢٧ إلى ص ١٤٦

يرى بعض الدارسين أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها للشاعر جبران خليل جبران، فهو فيما يرى الناقد اللبناني مارون عبود (مؤسس مدرستين في لغة الضاد : الرومانتيكية والرمزية » .

وأهم مظاهر الرمزية في شعره تتمثّل في شفافية الأسلوب والاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة (كالذات المجنحة ، وحقل القلب، ومراشف الأرواح) ، وهي تقوم على تشبيه اللامحسوس بالمحسوس واستعارة المادي للمعنوي، وتمثل ظاهرة التجسيم أخص خصائص المدرسة الرمزية بمفهومها الاصطلاحي، وقد اتخذ من الأشخاص والموضوعات والحوار والقصص رموزاً لأفكاره ، ثم اعتمد على تراسل الحواس ولكن الفرق بينه وبين الرمزيين يكمن في أن الرمزيين يعتبرون الرمز سمة كُلّيّة للأسلوب وليست ظواهر لعلاقات جزئية فلا تتحقق الرمزية إلا داخل إطار من الصور الرمزية المركبة، ولكن جبران يستخدمها استخداماً جزئياً يتوجه إلى علاقات الكلمات أكثر مما تتوجه إلى علاقات الصور، ولا تقوم ـ في الغالب ـ على التجريد الكلي للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز، لذا فإن أول شرارة رمزية على حد تعبير الدكتور (محمد فتوح أحمد) كانت على يد الشاعر أديب مظهر إذ وقعت بين يديه مجموعة من الشعر الفرنسي للشاعر ألبيرسامان، فقرأها واستوعبها وأعجب بها وظهر أثرها في قصيدته «نشيد السكون » التي نشرت في حدود ١٩٢٨م ثم أتبعها بعدد من القصائد الرمزية تعتبر باكورة الرمزية في الشعر العربي المعاصر .

تأثر بهذه المدرسة الكثير من الشعراء . و بدأ سعيد عقيل منذ عام ١٩٣٣م وصلاح لبكي منذ عام ١٩٣٨م ينشران أعمالهما الرمزية . كانت جريدة المكشوف اللبنانية المنبر الذي أطل منه الشعر الرمزي العربي ، فلم يكن يخلو عدد من أعدادها من نموذج من الشعر الرمزي ، وأصدر أشهر شاعر رمزي لبناني « سعيد عقل » قصيدته المطوّلة (المجدلية) سنة ١٩٣٧م مقدماً لها بدراسة تحليلية عن الوعي واللاوعي ودوره في الإبداع الشعري، وعن الأصوات وقيمتها الإيحائيه، وعن جوهر الشعر وصلته ببقية الفنون، وقد اعتبرت هذه المقدمة إعلاناً رسمياً عن وجود المذهب في الشعر العربي مثلما كان بيان

(موريـاس) إعلاناً عن الرمزية ١٨٨٦م في الشعر الفرنسي . ومنذ عام ١٩٣٤م بدأ الشاعر الدكتور « بشر فارس » ينشر نماذج من الشعر الرمزي مثل (الذكرى) ١٩٣٤م والسم (١٩٣٥م) ثم الخريف في (برلين) ونشر عدداً من هذه النماذج في الصحف العربية وعرف الاتجاه الرمزي به .

وإذا كان هؤلاء الشعراء يمثلون الاتجاه الرمزي بمفهومه المذهبي فإن عدداً من شعراء أبوللو استخدموا بعض الوسائل الرمزية مثل (حسن كامل الصيرفي) و (محمود حسن إسماعيل) و (محمد عبد المعطي الهمشري) و (على محمود طه) و(إبراهيم ناجي) فالصيرفي يستخدم القالب الرمزي الاستعاري (الأمثولة) ويعتمد على تراسل الحواس وتبادل المدركات واختيار اللفظة ذات الإشعاع الموحي والموسيقي الصوتية ولكنه يمزج ذلك كله بنزعته الرومانسية الخالصة .

أما محمود حسن إسماعيل فيعمل على تجسيد المعنويات وتجريد الماديات وتبادل الصفات ، في شعره ظلال من الإبهام يعمد إلى التركيب والتعقيد في ألفاظه وصوره وكانت عنايته بالتعبير الرمزي الجزئي شديدة الوضوح ، وكان الهمشري مولعاً بالصورة المبهمة، وبالمطوّلات الشعريّة القائمة على تجسيد المعنويات وله ملحمة ذائعة الصيت هي (شاطيء الأعراف) وفيها يرحل الشاعر على « سفينة الذكريات » فتسبح به فى «خضم الأفكار» طاوية « بحر الوقت » نحو وادي الموت أو « شاطيء الأعراف » ، وهناك يفضي الشاعر بتأملاته وأفكاره عن الحب والموت والشعر والزمان .

وقد تأثر علي محمود طه بما قرأه من نماذج رمزية فهو ـ كما يقول ـ محمد مندور ـ أكثر شعرائنا المعاصرين تأثراً بالشعر الغربي في روحه وموضوعاته ، وله قصيدة (التمثال) الذي يرمز للأمل، إذ ينحت الإنسان تمثاله من قلبه وروحه، ولكن الزمن يمضي وما يزال تمثاله حجراً أصم ما تلبث الليالي أن تجتاحه وتعصف به فيهوي حطاماً.

الاتجاهات الرمزية في الشعر العربي المعاصر

أولاً ـ الرمزية الجمالية أو (الرمزية المذهبية) .

يعتبر سعيد عقل من أعلام الرمزية الخالصة تنظيراً وتطبيقاً، فقد حاول تقرير الوسائل الرمزية وفلسفتها في مقالاته وكتبه ومقدمات بعض دواوينه، وحاول أن يحتذي رواد المذهب فيما يتعلق بإرساء الفلسفة التي ينهض عليها هذا المذهب، فاللاوعي عند سعيد عقل هو منبع الحالة الشعرية إذ يقول (إن اللاوعي رأس حالات الشعر) وإن عناصر الوعي لا تقوم في الشعر بأي دور، وهو بذلك متأثر بالشاعر الرمزي الفرنسي (مالارميه) (١) وعقل يرى أنه لابد من تعطيل قوى الوعي عن طريق إلهائه بالأصوات المتعددة يحاول متابعتها فيصيبه الملل فيترك المجال لقوى اللاوعي منفردة، ثم يوجد تركيباً صوتياً يتساوى فيه جوهر الحالة الشعرية مع الشكل اللفظي، وهو بذلك مقلّد يجتر ما قاله أصحاب المذهب في فرنسا . أما صلاح لبكي فلا يؤمن بالنظريات الشعرية وأن الشعر يكون جميلاً ـ في نظره ـ إذا كان مغموراً بطراوة البداهة، ولكنه مع ذلك استلهم مفهوم الشعر الرمزي المذهبي فهو يقول : « والشعر عندي حكاية عقل يغفو وحاضر يموت على نغم يرفّ هناك، حكاية اتساع الحياة في مواكب الصور والأخيلة والأحلام والعاطفة .. هناك حالة شعرية تتعطل معها إلى ـ حد ما ـ القوى المدركة الواعية وهذا شبيه بما قاله سعيد عقل، ولكنه يختلف عنه في محاولة التخلص من النظرة الشكلية للجمال، ولجوئه إلى التراسل والتداعي في تشكيل الصورة .

ثانياً ـ الرمزية الميتافيزيقية (رمزية ما وراء الواقع) .

يمثل هذا الاتجاه بشر فارس ، وقد أضفى على الرمزية مسحة من روح الشرق وفلسفته ، وتمثل نزعته الميتافيزيقية في محاولة استبطان الأشياء وردّ العالم إلى الذات أكثر من اهتمامه بالموسيقى والصوت في اللغة الشعرية كما هي الحال عند الرمزيين المذهبيين، ولذلك فإن جوهر التجربة في شعره يتركز حول معانٍ تجريدية محضة كالعقل والشعور

(١) مالارميه : شاعر رمزي فرنسي يعتبر من أشهر شعراء هذا الاتجاه .

والروح والمثال والجسم فهو يقول في مقدمة مسرحيته الرمزية « ليست الرمزية ههنا موقوفة على الرمز بشيء لشيء آخر ولكنها فوق هذا استنباط ما وراء الحس من المحسوس وإبراز المضمر » وذلك بالاتجاه إلى الحياة الباطنية .

وتتميز قصائده على تباعد تواريخها بوحدة التجربة الكلية التي تربط بينها ومنها : «حرقه» ١٩٤٢م و (إلى زائرة) ١٩٤٤م و (وحي) ١٩٤٦م (إلى فتاة) ١٩٤٧م ، وهذه سلسلة من الوثبات ذات الإشراق الصوفي يسجل فيها الشاعر أطوار رحلته عبر عالم غامض .

ثالثاً : رمزية التعبير :

المقصود برمزية التعبير الاستفادة من وسائل الرمزية في التعبير والصياغة دون الالتزام بأصولها المذهبية ، مع أن الرمزية لا تتحقق بالعلاقات الجزئية بين الكلمات وأن الصورة تستمد معناها الرمزي من الأسلوب كله . وقد سبق أن أشرنا إلى نماذج من شعراء الرمزية التعبيرية من أعضاء أبوللو ككامل الصيرفي والهمشري وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وحمود حسن إسماعيل .

إن الرمزية بمعناها المذهبي كمدرسة تتكيء على اللاوعي في منطلقاتها الرئيسة ، وتقوم على مبدأ مايسمى بالشعر الصافي الذي يقترب فيه الشعر من الموسيقي حيث يصبح العنصر الصوتي هو المرتكز الأساسي في الإيحاء والتعبير – لم تتحول إلى تيار بارز في الشعر العربي الحديث ، بل ظلّت ممثلة بشعراء معروفين لدى الصفوة من المثقفين ومؤرخي الأدب بخاصة ولم يكونوا مشهورين على المستوى العام ، لأن الشعر الرمزي كان نبتاً غريباً لايلائم مزاج المجتمع إلا في أضيق نطاق .

١٠٥

نموذج للشعر الرمزي

نشيد السكون للشاعر أديب مظهر

أعد على نفسي نشيد السكون ... حُلواً كمر النسيم الأسود
واستبدل الأنّات بالأدمع ... واسمع عزيف اليأس في أضلعي
واستبقني بالله يا منشدي
فالليل سكران وأنفاسُه ... تلفح أجفاني وأحلامي
تنساب حولي زفرةً زفرةً ... حاملةً أكفان أيامي
بالله .. هلا نغم « قاتمٌ » ... على بقايا الوتر الدامي
فإن في أعماق روحي صدىً ... مثلُ دبيب الموت بين الجفونِ
أكلما هزك تذكارُها ... بكيت تحنانَ الصِّبا الأوّل
صحبت في الوادي خيال الطيوب ... مرافقاً رقرقةِ الجدولِ
تفر أحلامي على نسمةٍ ... نحيلةٍ معسولةِ المَبْسَمِ
فتنحني فوق بساط المغيب ... وترتمي
فيالتحنان الصبا الأول

الخصائص الفنية للقصيدة ومدى تمثيلها للمذهب الرمزي :

أولاً – بروز ظاهرة تراسل الحواس وتبادل المدركات فالشاعر يصف نشيد السكون بالحلاوة، والنشيد يرتبط بحاسة السمع والحلاوة من مدركات حاسة التذوق كذلك مر

النسيم الأسود، فالصفة لونية حسية والموصوف مدرك لمسي، من هنا يبدو تجاوزه للمحسوسات إلى المجرّدات التهويم في عالمها بعيداً عن معطيات الحس .

ثانياً ـ التجريد أي تحويل الأشياء إلى أفكار ومعانٍ والتشخيص أي تحويل المعاني إلى أشياء ملموسة فالليل سكران تشخيص للمعنوي والأيام لها أكفان والصدى الحسي يشبه دبيب الموت المعنوي، والأحلام المعنوية تفر، والفرار حسّي، والنسمة نحيلة معسولة المبسم وهذا تشخيص .

ثالثاً ـ المقابلة بين الماضي والحاضر عن طريق الصور دون تقرير مباشر بحيث يترك للمتلقي استنتاج ما يستطيعه من معنى يبدو غامضاً .

من هنا فإنه ليس من الممكن اعتبار هذا الشعر رمزياً بالمعنى الاصطلاحي .

المراجع الأساسية للرومانسية والرمزية

بالإضافة إلى ما ذكرناه من مراجع عند دراستنا لمدرسة الديوان والمهجر نشير إلى المراجع التالية :

أولاً ـ القصيدة الرومانسية في مصر من عام ١٩٣٢م إلى عام ١٩٥٢م، صدر هذا الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٦م ، وهو في الأصل (رسالة دكتوراه) مقدمة إلى جامعة القاهرة، والكتاب يتكون من مقدمة ومدخل إلى الدراسة وحديث مفصّل في القسم الأول عن الموقف الرومانسي وأبعاده المختلفة من الناحية الموضوعية المضمونية ؛ أما القسم الثاني فيتحدث عن أدوات التشكيل كالمعجم الشعري والصورة الشعرية والموسيقى الشعرية والوحدة الفنية ، مع دراسة نماذج من الشعر الرومانسي .

ثانياً ـ جماعة أبوللو وأثرها في الشعر العربي الحديث للأستاذ عبد العزيز الدسوقي، صدر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٧م وهو عبارة عن رسالة علمية ، ويعتبر من المراجع المهمة في دراسة هذه الجماعة، وقد تحدث الكاتب عن نشأتها وتسميتها وخصائصها وأثرها دراسة موسّعة .

ثالثاً ـ الشابي وجبران لخليفة محمد التليسي، دار الثقافة بيروت ١٩٥٧م وقد تحدث فيه الكاتب عن شخصية الشابي وجبران وعن الوطنية في شعر الشابي، وكذلك الطبيعة والحياة ، عن أسلوب الشابي والمرأة في شعر الشابي، وعن الشابي ومدرسة حافظ إبراهيم والشابي وتجربته الشعرية، وختمها بمختارات من شعره .

رابعاً ـ النزعات الشعرية عند جماعة أبوللو، للأستاذ أحمد عبد الله اليحيي، من منشورات نادي القصيم الأدبي، ط ١ ١٤٠٢ ، وقد تحدث عن النزعات الشعرية (الكلاسيكية والرومانسية) وعن جماعة أبوللو، والرومانسية في الشعر السعودي، وعن تفاصيل حياة أحمد زكي أبي شادي ونشأة جماعة أبوللو وأثر الحياة الفكرية والسياسية والمعاصرة لنشأة الجماعة وأعضاء الجماعة وعن أهداف أبوللو وسر التسمية، وما تحقق من الأهداف المشار إليها، وأثر جماعة أبوللو في البيئة والتجديد العروضي عند شعرائها، ومعاركها الأدبية وأثرها في الشعر السعودي.

خامساً ـ شعر ناجي، الموقف والأداة ، للدكتور طه وادي، من منشورات دار المعارف بمصر ط ٢ ١٩٨١م، وفيه تحدث الكاتب عن تطور الشعر العربي الحديث وعن مرحلة التجديد الرومانسية وإطارها الاجتماعي، وفلسفتها الفكرية، ومرحلة الازدهار الرومانسي ومدرسة أبي شادي، وجماعة أبوللو وظروفها نشأتها وعن سيرة ناجي وموقفه الفكري، وأصوات الشعر لديه، وما هية الشعر عنده وأداته الفنية، وموسيقاه الشعرية ومعجمه التصويري ثم نماذج مدروسة من شعره .

وهناك العديد من الدراسات التي تناولت شعراء رومانسيين مثل **دراسة أنور المعداوي (علي محمود طه .. الشاعر والإنسان** ، ط وزارة الثقافة والإرشاد ببغداد، (د. ت) **ودراسة حسن الجداوي (نظرات نقدية في شعر أبي شادي)**، المطبعة السلفية بالقاهرة ١٩٢٥م، ودراسة نازك الملائكة (**شعر علي محمود طه ، دراسة ونقد، معهد الدراسات العربية العالمية ، ١٩٦٤م**) ودراسات **كمال نشأت عن أبي شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث دار الكتاب العربي ١٩٦٧م**، ودارسات أخرى لا يتسع المجال للحديث عنها .

أما الاتجاه الرمزي في الشعر الحديث فالمرجع الأساسي فيها :

كتاب **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر للدكتور محمد فتوح أحمد**، دار المعارف، الباب الثاني حيث تحدث عن الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ونشأتها واتجاهاتها وأسلوب الصياغة، وخصائص الصورة الرمزية ، والرمزية وموسيقي الشعر العربي المعاصر، ودرس نماذج لها .

أما في الباب الأول فتحدث عن نشوء المدرسة الرمزية في الغرب وخصائصها بشكل عام .

أما المرجع الأساسي في باب الرومانسية فهو كتاب الدكتور عبد القادر القط، وقد أشرت إليه ضمن مراجع مدرسة الديوان، وهو : **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨م** .

مدرسة الشعر الحر

- ما المقصود بالشعر الحر .
- قضية الريادة .
- خصائص مدرسة الشعر الحر واتجاهاتها.
- نموذج للشعر الحر (النهر والموت) .
- مراجع الدراسة .

مدرسة الشعر الحر (التفعيلة)

ما المقصود بالشعر الحر ؟

المقصود بالشعر الحر تلك الحركة الشعرية التي بدأت بعد الحرب العالمية الثانية متحررة من البحور الشعرية المعروفة متخذة من التفعيلة المفردة وحدة وزنية بدلاً من البحر المتعدد التفعيلات، ولكن هذا ليس كل ما في الأمر، بل إن الرؤية أو المضمون من الأهمية بمكان شديد، فقد غادر الشعر الحر تخوم الموضوعات المعروفة في التراث الشعري إلى موضوعات جديدة وأسلوب جديد في النظر إلى المضمون الشعري بعيداً عن المباشرة والتقرير .

ومصطلح الشعر الحر ليس دقيقاً فهو يوهم بالتخلص من كافة القيود العروضية، ولكن المسألة ليست كذلك، فشعر التفعلية يلتزم بالوحدة الوزنية الأساسية ولكنه ينعتق من النظام الوزني الموروث ويعمل على تطويره بحيث يستوعب المواقف الجديدة .

وقد اختلف الدارسون والشعراء حوله في بداية الأمر ومازالت أصداء المعارك تتردد حتى الآن حول مشروعية هذا التجديد . ولكن المسألة يبدو وكأنها حسمت ، فليس القضية قضية الشكل وإنما مدى قدرة هذا الشكل على التعبير وأن الرؤية هي التي تحدد خروج الشاعر على الثوابت والمسلمات، فإن هناك من خرجوا على هذه الثوابت في إطار الشعر العمودي ، والخارجون من هؤلاء وهؤلاء جديرون بالمحاربة والرفض ، أما القيم الجمالية الفنية فهي مجال اجتهاد بشري .

قضية الريادة : من أول من كتب هذا النوع من الشعر ؟

أولاً : البدايات :

يعتبر الشاعر علي أحمد باكثير الرائد الأول لهذا النوع من الشعر فقد سبق أن أشرنا إلى أنه ترجم رواية (روميو وجولييت) شعراً، إذ استنبط الوحدة النغمية الأساسية للشعر العربي، وكتب العديد من أشعاره بها، وكتب أيضاً مسرحية شعرية تحت عنوان (إخناتون ونفرتيتي)، وسبق فيها بدر شاكر السياب وجيله بما يقرب من عشر سنين عام ١٩٣٨م ونشرها عام ١٩٤٠م، مستخدماً فيها النَّظْم المرسل المنطلق، واعترف السياب بأسبقية باكثير على تجربيته وتجربه نازك الملائكة، ولكن نازك تصر على ريادتها هي لهذا النوع من الشعر في قصيدتها (الكوليرا) .

وتجربة باكثير مختلفة عن تجربة من سبقوه مثل أحمد زكي أبي شادي ومحمد فريد أبي حديد التي قامت إما على التحرر من القافية أو خلط التفعيلات كما عند أحمد زكي أبي شادي، إذ أبقيا على النظام التناظري في الأبيات ذات الشطرين، وكان خليل شيبوب وبعده فؤاد الخشن من التالين لشادي .

وفضل السياب يرجع في نقل هذا النوع من الشعر من الشكل المسرحي عند باكثير إلى القصيدة الغنائية . وقد اقتصر في مسرحية إخناتون على تفعيلة البحر المتدارك . وأقنع عبد القادر المازني الذي قدم لمسرحيته بصلاحية الشكل الجديد بحذقة وتجويده، ومن الواضح أن باكثير أحق بالريادة من غيره وهو شاعر حضرمي عاش في مصر . وكان يسمي هذا النوع من الشعر بالمنطلق، وهي تسمية صحيحة وأصح من مصطلح (الشعر الحر) .

تطوّر ظاهرة الشعر الحر :

تتبع الدكتور نذير العظمة في بحث له عن الشعر الحر البدايات الأولى عند عبد القادر المازني الذي نشر قصيدة قصصية في مجلة الحرية على نظام تفعلية بحر الرمل، ولكن هذه التجربة المبكرة لم تترك أي أثر يذكر ، وحاول الشاعر محمود حسن إسماعيل

من الجيل الثاني لجماعة أبوللو محاولات استلهم فيها الموشّحات الأندلسية في رثائه لأحمد شوقي ولكنها لم تكن ناجحة، وكذلك بديع حقي في دمشق فقد سبق السياب ونازك، وهو من الشعراء الرمزيين، ومحاولة لويس عوض في ديوانه بلو تولاند محاولة تغريبية لا تدخل في إطار رؤية باكثير الذي كان يريد الارتباط بالتراث، اهتم عوض بالزجل والشعر المنثور، واستخدم لغة مزدوجة عامية وفصحى في محاولته هذه، وكان من أنصار العامية حيث كتب كتاباً كاملاً باللهجة العامية (مذكرات طالب بعثه) .

ثانياً : الريادة والتأصيل :

يمثل هذه المرحلة كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، وبلند الحيدري ، وقد نشر السياب في ديوانه (أزهار ذابلة) ١٩٤٧م أول قصيدة من هذا النمط وهي (هل كان حباً) وجاء فيها :

هل تسمين الذي ألقى هُياماً

أم جنوناً بالأماني أم غراماً

ما يكون الحب ؟ نوحاً وابتساماً ؟

أم خفوق الأضلع الحرّى إذا حان التلاقي

بين عينينا فاطرقت فراراً في اشتياقي ... إلخ

نوّه السياب بدور باكثير، وقصيدته هذه ـ رغم نضجها ـ تعبر عن مرحلة البدايات .

وزعمت نازك أن قصيدة الكوليرا كانت أول قصيدة في الشعر الحر في الأدب العربي الحديث ، وأنها نشرت في كانون الأول ١٩٤٧م في الشهر الذي صدرت في نصفه الثاني مجموعة السيّاب (أزهار ذابلة) .

وتقول نازك الملائكة في هذه القصيدة :

سكن الليل اصغ إلى وقع الأنّات

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

صرخات تعلو تضطربُ

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر في صدى الآهات .

ويرى بعض الدارسين أن قصيدة الكوليرا لا تختلف عن شكل القصيدة القديمة وإيقاعها، وأن قصيدة (سوق القرية) للسيّاب هي أول قصيدة من الشعر الحر، ولذلك يراه العديد من الباحثين أباً لهذه الحركة الحديثة ، لأنه ساهم بانجازاته الشكلية والمضمونية وارتباطها بروح العصر والتعبير عنه في ترسيخ هذه الحركة .

أما بلند الحيدري فقد نشر « المدينة الميتة وقصائد أخرى » من الشعر الحر في نفس عام ١٩٤٧م، ولكن تجارب زملائه فيما يبدو كانت أقرب إلى روح هذا الشعر، ومن قصائده في هذا المجال (قصيدة عبث) و (ساعي البريد) و (قصيدة كبرياء) .

وكان الشاعران صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي من الجيل التالي لجيل الريادة ، ولكن أعمالهما ولدت مكتملة، ولم يكن فيها شوائب البدايات وما برز فيها من ثغرات، وديوان (الناس في بلادي) لصلاح عبد الصبور الذي صدر عام ١٩٥٤م وديوان (مدينة بلا قلب) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي صدر عن دار الآداب عام ١٩٥٩م هما أول ديوانين ناضجين من دواوين الشعر الحر في مصر، وتبعتهما دواوين أخرى وانتشرت هذه الحركة واتسعت .

و توزّعت هذه الحركة اتجاهات متعددة من الناحية الفنية والمضمونية من ذلك ماسمى بالحركة التموزيّة، والشعراء التموزيون، حيث استخدم هؤلاء الشعراء أسطورة تموز التي تتحدث عن الانبعاث، وامتدت هذه التسمية لتشمل كافة الشعراء الذين استخدموا الرموز الأسطورية الإغريقية والفينيقية، وكان للموسوعة الضخمة التي ألفها

(جيمس فريزر) في علم الإنسان وأسماها (الغصن الذهبي) التي ترجم منها الشاعر جبر إبراهيم جبرا الفصلين الأول والثاني، وأطلع عليها السياب الأثر الأكبر في وجود هذه الاتجاه في الشعر العربي المعاصر، (فعشتار بابل، وإيزيس مصر، وأفروديت اليونان وعشتروت فينيقيا ترمز إلى قوة الخصب المؤنثة، بينما يرمز تموز وأوزيس وأدونيس في نفس الحضارات إلى قوة الخصب المذكّرة)، واتحاد هاتين القوتين يمثل من وجهة نظر هذه الأساطير دورة الحياة واستمرارها وعطائها، وحينما يقتل الخنزير البري رمز الشر والظلم أو (ست) في الأسطورة الفرعونية (تموز) فتنقطع قوى الخصب من الإنجاب (على حد زعم الأسطورة) وتنحدر عشتار إلى العالم الأسفل وتنقذ تموز فينتصر كرمز للخصب على الجفاف والعقم، ثم تبعث الطبيعة من جديد كل ربيع، وقد أصبحت هذه الأساطير بكل رموزها أكثر الأساطير تناولاً في الشعر العربي الحديث في العقد السادس والسابع من هذا القرن، وتضمن الحركة التموزية مجموعة من الشعراء الذين أقاموا صلة بين رموز الخصب هذه وبين يقظة العرب الحديثة، وذلك تهرباً من المعالجة المباشرة، وجدوا في الفلكلور الشعبي بديلاً آخر عن هذه الأساطير مثل قصة السندباد، استلهم بعض هؤلاء الشعراء القرآن الكريم والتراث الإسلامي فاستشهدوا بقابيل وهابيل وإبراهيم ونوح والخضر (عليهم السلام) والمهدى، واستفادوا من البراق والغار وأهل الكهف والمسيح ومريم (عليهما السلام) وعاد وثمود كرموز تضمنتها قصائدهم .

تفاوتت طرائق هؤلاء الشعراء في توظيف الأسطورة فكان منهم من يكتفي بالتضمين أو الإشارة أو الصورة الجزئية كما فعل السيّاب في قصائده، فيما عدا «أنشودة المطر» « وبويب » أو « النهر والموت » « والمسيح » فهو يحشد الرموز والمسميات الأسطورية، في حين كان خليل حاوي ينسج القصائد برمتها مستثمراً الأسطورة استثماراً جيداً .

أما خليل حاوي فقد عرف باستثماره للأسطورة وخصوصاً أسطورة (السندباد) وطير الفينيق، وله قصائد مشهورة منها (عتقاء الرماد) و (البحار والدرويش) و(سدوم) و (وجوه السندباد) و (السندباد في رحلته الثامنة) وما إلى ذلك ولا يتسع المجال لتتبع هذه الحركة الشعرية والكشف عن مساراتها وهي مسارات معقدة اختلط فيها (الحابل

بالنابل) ووصلت إلى ذروة التجريب، وتعاورتها أجيال مختلفة، ولمعت فيها أسماء وانطفأت أخرى، وكان بعضها ممن لا تطاله التهم والبعض الآخر متهم، ولكن حسبنا أن نميز بين اتجاهين أساسيين في هذه الحركة .

الاتجاه الأول : واقعي ارتبط بالمجتمع وعبّر عنه وصدر معبراً عن همومه وتطلعاته وضروراته وأشواقه من وجهات نظر متعددة قومية ويسارية ووجودية وما إلى ذلك وكانت مجلة الآداب البيروتية هي المجال الأرحب والأوسع له، وبرز فيما بعد اتجاه إسلامي ملتزم يصطنع التفعيلة ويستثمر التراث الإسلامي ويعبر عنه وقد تتبعنا هذا التيار في كتاب آخر مستقل [1] .

الاتجاه الثاني : لغوي شكلاني محض يرى في القصيدة الشعرية مغامرة لغوية فحسب، وقد غرق أصحاب هذا الاتجاه في رؤية عدمية شلّت نبض الشاعرية فيه وحولته إلى متون مثقلة بالأحاجي، وكانت منابره تتمثل في مجلة شعر ومواقف وغيرها من المجلات المشبوهة التي كانت تقود اتجاهاً تخريبياً وتقف موقفاً سلبياً من التراث وتجمّع تحت لواء هذا الاتجاه عدد من الشعراء من غلاة الباطنيين والعنصريين والتغريبيين، وحاولوا أن يستقطبوا عدداً من الشعراء اللامعين في الاتجاه الأول .

خصائص مدرسة الشعر الحر واتجاهاتها

أولاً : استقت هذه الحركة الكثير من أدواتها الفنية وسماتها الأسلوبية من التراث العربي القديم، وقبل هذا وذاك يستطيع الباحث أن يلمس العديد من الظواهر التي اقتبسها شعراء هذه الحركة من القرآن الكريم كظاهرة التكرار وظاهرة التدوير وظاهرة الفواصل وبعض التعبيرات ، أما التراث فقد استفادوا منه فاكتسبوا العديد من السمات التجديدية والفكرية، وتأثروا بشعر الرجز والموشحات والشعر المرسوم والشعر المدور، وتأثروا في لغتهم بأساليب المتصوفة والباطنية، كما استفادوا من الأساطير .

ثانياً : عمد شعراء القصيدة الجديدة إلى استحداث أشكال عروضية جديدة، فقد

(١) صدر هذا الكتاب (في الأدب الإسلامي) عن دار الأندلس، حائل ١٤١٤هـ .

خرجوا على أوزان الخليل بن أحمد، وأعادوا توزيع النسب الموسيقية وفق أطر جديدة ، فكانت التفعيلة المفردة هي الوحدة الوزنية حيناً، أو التفعيلتان المزدوجتان، وظهر ما يسمى بالجملة الشعرية، فقصائد الشعر الحر أكثر تنوّعاً في بنيتها الموسيقية، ولكن القصيدة القديمة أوضح نغماً .

ثالثاً : استوعبت قصيدة الشعر الحر مضامين جديدة، استجابت لمشكلات العصر، ولم يعد المضمون منفصلاً عن الشكل بل أصبحت الرؤية الشعرية تتشكل عبر التفاصيل البنائية للقصيدة .

رابعاً : التعقيد في بناء القصيدة، وتعدد عناصر البناء، بحيث أصبحت القصيدة تتكون من مجموعة منسقّة تنسيقاً خاصاً من العناصر، فقد استثمر الشاعر الأسطورة واستدعى الشخصيات التراثية وعمد إلى الرموز وعناقيد الصور .

خامساً : تعددت أشكال القصيدة الحديثة فكان منها ما هو واقعي الرؤية يصدر عن إحساس وثيق به، وما هو تجريدي فكري يعمد إلى الإفضاء برؤية ذهنية، ومنها ما هو منشغل بجماليات القصيدة لا يهتم بما تقوله هذه القصيدة، وتحولت في بعض نماذجها إلى الشكلانية المحضة التي توظّف بنط الكتابة وأشكال الحروف وتوزيع المفردات والجمل والأشطر، وعلامات الترقيم .

سادساً : تفاوتت لغة القصيدة فمن التكثيف المجازي المشحون بالدلالة إلى استخدام الألفاظ البسيطة التي تقترب من مفردات الحديث اليومي كما نجد عند صلاح عبد الصبور، بينما تكتنز العبارات عند محمد عفيفي مطر حتى لتصل إلى درجة التعقيد والإبهام .

نموذج للشعر الحديث

النهر والموت

للشاعر بدر شاكر السيّاب

بُويب ..
بويبْ ..
أجراسُ برجٍ ضاع في قرارة البَحْر
الماءُ في الجرار، والغروب في الشَجر
وتنضح الجرار أجراساً من المطَر
بلورها يذوبُ في أنينْ
« بُوَيْبُ ... يا بُوَيبْ ! »
فيذلهِمُّ في دمي حنينْ
إليكَ يا بُوَيْب،
يا نهريَ الحزين كالمطَرْ
أودُّ لو عدوْتُ في الظلام
أشدُّ قبضتَي تحملان شوق عام
في كلِّ إصبعٍ ، كأني أحملُ النذورْ
إليك ، من قمحٍ ومن زهورْ .
أود لو أطلُّ من أسرّة التلالِ

لألمح القَمَر
يخوضُ بين ضِفتيكَ، يزرع الظلالُ
ويملأ السَّلالُ
بالماء والأسماك والزَّهرْ .
أودُّ لو أخوض فيكَ ، أتبعُ القمر .
وأسمع الحصى يصلُّ منك في القرار
صليل آلافِ العصافير على الشجر .
أغابة من الدموعِ أنت أم نَهَرْ ؟
والسمكُ الساهرُ، هل ينامُ في السَّحَرْ ؟
وهذه النجومُ، هل تظَلُّ في انتظارْ
تُطعِمُ بالحرير آلافاً من الإبَر ؟
وأنت يا بويب ...
أودُّ لو غرقْتُ فيك ، القطُ المحارْ
أشيدُ منه دارْ
يضيءُ منها نُضرةَ المياه والشَّجَر
ما تنضحُ النجومُ والقمر
وأغتدي فيكَ مع الجَزْرِ إلى البَحْر !
فالموت عالمٌ غريبٌ يفتُن الصِّغار
وبابُه الخفيُّ كان فيك، يا بُوَيْبُ

بُوَيب .. يا بُويب
عشرون قد مضَيْن ، كالدُّهور كل عام
واليومَ، حين يطبق الظلامْ
وأستقرُّ في السرير دون أن أنام
وأرهفُ الضمير : دوحةً إلى السَّحَرْ
مرهفة الغصون والطيور والثَّمَرْ
أحسُّ بالدماء والدموع . كالمطرْ
ينضحُهُنَّ العالمُ الحزين :
أجراس موتي في عروقي ترعِشُ الرنين .
فيدلهم في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الزُّؤامْ
أعماقُ صدري ، كالجحيم يُشعلُ العظام
أودُّ لو عدوتُ أعْضد المكافحين
أود لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحْمِلَ العبء مع البشرْ (١)

بدر شاكر السياب

(١) هذه القصيدة مأخوذة من ديوان الشاعر : أنشودة المطر ، دار مجلة شعر ، سنة ١٩٦٠م من ص ١٤١ إلى ص ١٤٤ .

إضاءة

يمثّل الشاعر العراقي بدر شاكر السياب دوراً ريادياً في حركة الشعر العربي الحديث، فهو والشاعرة نازك الملائكة أول من نهج نهجاً معاصراً متحرراً من الوزن الخليلي التقليدي الموروث في الشعر العربي الحديث ، وقد وجد الرضا والقبول لأنه مزج بين التراث والمعاصرة . ويعتبر ديوانه أنشودة المطر الذي نشرت فيه قصيدته المشهورة بهذا الاسم وقصيدة « النهر والموت » التي اخترناها من هذا الديوان من أكثر دواوينه أهمية وتمثيلاً لهذه المرحلة من مراحل تطور حركة الشعر العربي الحديث . وجاءت قصيدته المذكورة حافلة بالإيقاع الجهير يخاطب الشاعر فيها نهر « بويب » في بلدته جيكور وكأنما يمزج بين هذا النهر وبين روحه المعذبة، فبويب هو الوطن والذات معاً وهو الماضي والمستقبل والمصير . والشاعر يخاطب نهره الحزين ومن خلاله يخاطب ذاته الشجية بصوت رقيق محزون « أجراس برج ضاع قرار البحر »، تلك بقايا جذوة الروح المتأهبة للرحيل، فالغروب يتراءى على أغصان الشجر مؤذناً بالرحيل والأجرار تمتلىء بالماء محمولة بعيداً عن نهرها الأثير وهنا تتوقد روحه شوقاً إلى الوطن الذي طال غيابه عنه .. وهذا الشوق يحدو الشاعر إلى التحفز للركض في قلب الظلام كأنه يحمل النذور، وهنا يتخذ النهر طابعاً أسطورياً، والشاعر يجمح به خياله بعيداً : فهو يود أن يطلّ فيشرف على نهر بويب من أعالي التلال ليلمح نهره الأثير وقد احتضن القمر الذي يخوض بين ضفتيه فيجعله يفيض خيراً وفيراً، ويود لو يغوص مع القمر ليسمع صليل الحصا في قاع النهر ويسمع غناء العصافير على الشجر ثم يتساءل بشجىً يعكس موقفه الحزين وهو على عتبات الرحيل « أغابةٌ من الدموع أنت أم نهر » ..

ويتمنى الشاعر لو غاب في قرارة النهر ليلقط محاره ويشيد منه داراً ، وهنا يفني الشاعر في ظواهر الطبيعة المختلفة ويتحد بها، وكأنه أحسّ أن الموت هو لون من ألوان هذا الفناء ، وما دام هذا الموت قادم لا ريب فيه فليكن فناءً في الوطن وفي الطبيعة .

ويمضي الشاعر في مخاطبة نهره الحزين معلناً له عن أن الظلام قد أطبق وأنه مازال راقداً في سريره دون أن يزوره النوم ويشعر أنه قد أرهف إحساسه إلى السحر وأنه يشعر بالدماء والدموع كالمطر الذي ينضحه العالم الحزين . وكأن ذلك إيذانا بالرحيل فأجراس

الموت تنبض في العروق، ويود لو أن هذا الموت القادم لا محالة مجدياً فيكون فداءً للبشرية المعذبة وللفقراء المكافحين ويود لو أنه يغرق في دمه من أجل أن تنتصر الحياة .

النهر والموت : المحدود والمطلق هذا ما يشي به العنوان ، النهر يقابل الحياة في تدفقها وحركتها، ولكن النهر قرين الغياب، فبويب النهر الذي يتوق إليه الشاعر قد اختفى، وأصبح الموت حضوراً مطلقاً. وحين يتحسر الشاعر على النهر فكأنما يتقمصه فينعي ذاته التي ستغيب هي الأخرى .

والتشكيل الذي يعمد إلى الغوص بعيداً يلتقط أصداء المشهد الشاحب بكل عناصره الصوتية واللونية في إيقاع جنائزي وصور طقوسية كونية يتقاطع فيها التمثيل والرسم والتشخيص وتراسل المعطيات الحسية والنفسية (يدلهم في دمي حنين) ، وتبدو القصيدة سلسلة من الموجات المتعاقبة التي ما إن تعلو حتى تسارع إلى الهبوط ينعكس ذلك في المراوحة بين العبارات التي تبدو قصيرة ثم تمتد ثم تنحسر وهكذا، ويأتي ذكر بويب كبؤرة تنداح حولها الموجات التعبيرية فتتداخل في اضطراب ملحوظ ينم عن مشاعر مختلطة، ويأتي النداء المتكرر والتوق الذي يتردد، ما بين النداء ممثلاً في كلمة «بويب يا بويب » والتمني في (أود لو) معبراً عن الحالة النفسية للشاعر ، وتبدو المرحلة الحسية عبر النهر وفي أغواره غوص إلى أعماق الذات حيث تتوحد في النهر وما يكنفه من مظاهر كونية يستقطبها المشهد إلى أن يخرج الشاعر في مقاطع الأخيرة من القصيدة إلى، مواجهة الحقيقة ممثلة في الموت، إذ ينعطف الشاعر إلى الحديث عنه حديثاً مباشراً يقرنه بالنهر الذي يتقمصه وينحل فيه وفي الظواهر الكونية الأخرى، وفي غمرة ذلك كله تتجلى نزعة إنسانية تتصل بموقف الشاعر الفكري بأكثر من سبب :

أود لو عدوت أعضد المكافحين .

وهكذا يبدو البناء الدائري المحكم في هذه القصيدة تجسيداً للحالة التي يعاني منها في انتظار (الموت / الخلاص) من وجهة نظره وهو بناء تتماوج في إطاره وفي تفعيليته المزدوجتين إيقاعات غنائيه حزينة متسارعة .

ولا يتسع المجال لتحليل هذا النص التحليل الذي يستحقه ولكن حسبي هذه الوقفة اليسيرة .

البحرُ والبركان .. أحمد عبد المعطي حجاز

« قَاتَل الجنود المصريون (اليهود)

في جزيرة شدوان في البحر الأحمر ببسالةٍ مذهلة »

شدوان!

صوت البحر يأتي من بعيدٍ،

وارتعاشاتُ النجومِ على المياهْ

يتواثب اللمعانُ في نغَم يَشبُّ ويختفى

ويرفُّ طيرٌ لا نراهْ

يتوالدُ الزَّبَدُ المفضَّضُ في سِباقِ المدِّ،

ثم تخورُ فورتهُ حَسرىْ

ويُتم مصباحُ الفنارة دورةً أخرى،

ويبدأُ من جديدْ

وصفيرُ غَليونٍ يلوِّحُ من بعيدٍ للجزيرهْ !

* * *

شدوانْ

مدينة طفَتْ على وجه الزمنْ

سكنتها وحْدى

وهأنا أدفعُ من دميَ الثمنْ

* * *

بيني وبينكِ كلُّ هذاالليل يا أُمّي، وآمادُ الظهيره

وضجيج آلاتِ الرحيل

وتَقاطُعُ الطرقاتِ، لا ندري إلي أين المسيرهْ

بيني وبينكِ هذه المدنُ الكبيرهْ

وتفرّسُ الأغرابِ فينا قبل أن يلقوا لنا إذْنَ الدخول

بيني وبينَكِ كلُّ هذا المِلْح أيتُها الحقولُ

ووجوهُ أبناءِ القرى الأخرى، وأبناء القتيل يمشون في آثارنا ،

مُتَعَمِّمين بثوبه الدامي ونظرته الأخيرهْ

بيني وبينكِ كل هذا الحب يا أميّ، وكلُّ دمِ العشيرهْ

كل الذي من أجله لُذنا بستر الخوفِ أعواماً مريرهْ كل الذي ينهارُ في نفسي ،

فأدركُ بعد ما طالَ الزمانْ

أني أستطعتُ النومَ ، أبْعَدَ ما أكونُ عن الأمانْ !

* * *

شدوانْ !

منفى، وبتدقيتي وطن !

* * *

شدوانُ !

منذ متى نفضتِ البحرَ عن صَحْرائك الغرقى، وآويتِ السفنْ !

ومن الذي أعطاكِ هذا الإسمَ .. ملاحٌ شريدْ

أم خارجٌ حمل السلاحَ على المدنْ
أنّى امُدُّ الطَّرْفَ لا ألقى سواىَ، ولا أشم سوى الرياح
بِكرٌ سمادُ الفجرِ، صوتُ البحرِ أنفاسُ المياه
والرملُ بكر، وريحُ البحرِ مغسولٌ، وأضواء الفنارهْ

بكرٌ أنا !
امشى على أرضِ البكاره
أرضٍ أنا فيها مُواطنُها السعيد
ومليكُها الشاكي السلاح
بكرٌ مواويلُ الجنودْ
تناسبُ من أحلامهم في الفجر،
تُصبحُ أوجها وقُرى صغيرهْ
وأليفةً أشياؤهم في الرملِ نائمةً نثيرهْ
كانتْ بنادقُهم معلقةً على أكتافهم،
وهمو على الخلجانِ يصطادون في ألقِ الصباحْ
وهمو عراةٌ، يغسلون ثيابَهم،
ويطاردون عقاربَ الشطآن في شمس الظهيرهْ
بِكرٌ صريرُ الكائناتِ وشدوها الجيّاشُ في الصمت الفريدْ
تتفتح الأصداف هذا الوقت، تُلقى نفسها فوق الرمال

ينهل نورُ البدرِ أمطاراً غزيرهْ
ويصيحُ صوتٌ بالرجال
يَحْمَرُّ في فمِ حارسٍ طَرَفُ اللفافة، تلمعُ النصلُ الحديدُ
في بندقيته، ويلمع جسمُ وحشِ القرشِ في البقع
المنيرهْ !

* * *

شدوانْ !
هي الوطنْ !

* * *

يأتي المساءُ محملاً بروائح الذكرى ونشوتها القريرهْ، بوجوهنا الأُوَل،
ونحن نغيبُ في الحلمِ القديمْ
ونظل نَنْشقُ عِطرَه، ونَغطُّ في أعماقه الخُضْرِ الوثيرهْ
حتى تعودَ لنا محبتُنا لأنفسنا، ويضنينا تعطشُنا الخَطِر
يأتي المساءُ ! فتُعتِمُ الآفاقُ من حول الجزيرهْ
تتكاثف الظلُماتُ فوق البحر ضاربةً على الأرض الحصارْ
وكأنما كان النهارُ وأمنُهُ وهْماً من الأوهامِ ، وانقشعَ النهارُ
تتوغّلُ الجُزُرُ البعيدةُ في الظلام وترحلُ السفن الأخر
ونظلُ نحنُ ، كأنما جئنا ليكشفَ كلُّ إنسانٍ مصيرهْ
يأتي المساءُ ! فيقطع الكلماتِ فيما بيننا

ويلفُّ أوجُهَنا ظلامُ الليلِ ، يُوقِدُ في السريرِ
مصباحَها الباكي فنغرقَ في توحُّدنا الحميم
يأتي المساءُ ! فيستحيل البحرُ وحشاً هائجاً ،
تتقذَّفُ الأمواج فوق وجوهنا ملحاً وعُشباً ميّتاً وتشدُّنا هوجُ الرياحِ ،
وتُمعن الأصواتُ بُعداً والنجوم
يأتي المساءُ محملاً بمخاوف الليل العدائي البهيم
تترقبُ الخطَرَ المداهَم من وراءِ الليلِ،
نلمسُ في الظلامِ رفيقَهُ المنسلَّ فوق جلودنا
يتشبَّثُ الدمُ بالتراب، وتنشب الأعضاءُ صورتها على صدرِ الحُفَرْ
يتزاوج الدمُ والوعوره
يتزاوج الدمُ والخطَر !

* * *

شدوانُ !
البحرُ والبركان
والنجمُ بالنجمِ اقترنْ !
شدوانُ لا تُفضي سوى للَّيلَ،
والأعداءُ للأعداءِ والبحرُ المحيط إلى سواه
فاحفُرْ على أرض الجزيرة بيتَ أمِّك، واحتملْ ضربَ الغزاه
أو لذْ بأذيالِ الفرارِ فلنْ تصيرَ إلى قرار

ستظل طولَ العمرِ تبحثُ في النهار عن الظلامَ، وفي الظلام عن النهار
عن مخبإٍ تُخفي به آثارَ وجهك،
لا ترى إلا وحوش القرش والجثثَ الغفيره
وتظل تنكر أنت نفسَك خائفاً ممن تحب،
فأيُّ محبوبٍ تلوذُ له بأذيالِ الفرار !
وهل عرفتَ الحبَّ حقّاً ؟
ما الذي صنعتْهُ أيدينا لنُعطى أمّهات
وقرى، يعيثُ بها الطغاة ؟
لا !
نحن لم نعشقْ، ولم نعرفْ سوى الحبِّ الضروره
والعيش والموت الضروره
ننزو بلا شغَفٍ،
كما تنزُو الثعالبُ في البراري والأرانبُ في الحظيره
وننامُ في أعضائنا المرضى الكسيره
ونموتُ، نسرقُ غفلةً دونَ اختيار
فاثبتْ على أرض الجزيره
أثبتْ على الأرض التي منَحتْك مملكة، وجربْ نفظةَ الرفض النبيل
قلْ « لا » هنا ،
لتتولها في كل مملكةٍ سواها

لتقولها يومَ الحساب، إذا أتى يومُ الحساب،

وعادتِ الأشلاءُ تسألُ من رماها للكلاب

ومن اشتراها وافتداها !

الموتُ ؟

كنهُ أنتَ !

فهو فتىً بسنّك يرتدي ذاتَ الثياب

اخرجْ له موتاً لموتٍ ،

مَن مِنَ الموتين يُغْلب/ من يذودُ عن التراب

واذكرْ هنا موتاك، واذكرْ وجهَ أمك،

هل ترى أحببتهم يوماً كما أحببتهم في ساعة الموت الوبيلْ

الموتُ فوقَ رؤوسنا، والموتُ بين أكفنا، والموتُ يعصفُ بالرقاب

ونظلُّ نحنُ نصيحُ في فرحٍ جنونيٍّ بهِ

لا ! لا سبيلَ إلى الجزيره

والموتُ يسحبُ ظلّه عنا، وينكشفَ الغبارُ عن الصباح !

* * *

كان الطريق إليكِ يا أمّاهُ أن آتيكِ مطلولَ الجراح

كان الطريقُ إليك أن آتيكِ حاملاً السلاح

كان الطريقُ إليك أن أغزو لك المدنَ الكبيرهْ

وأضمّها لكِ ! للجزيرهَ !

البحر والبركان

هذه القصيدة قيلت بمناسبة المعركة التي خاضها الجنود العرب المصريون في جزيرة شدوان في البحر الأحمر عام ١٩٦٩م أثناء ما عرف بحرب الاستنزاف التي نشبت في عام ١٩٦٧م، وهي تختلف عما هو مألوف في شعر المناسبات لدى الإحيائيين على نحو ما سنرى في ثنايا تحليلنا لهذا النص :

أولاً ـ العنوان « البحر والبركان »

من الواضح أن العلاقة بين الكلمتين المكونتين لهذا العنوان علاقة تقوم على المفارقة وعلى المماثلة في آن فالبحر يتسع أفقياً وعمودياً وينطوي على العمق والشمول والتيه والغزارة، أما البركان فهو ـ من جهة ـ يضاد البحر من حيث احتوائه على الحمم والنيران التي هي نقيض الماء، ولكنه يوحي بالعمق والثورة وسعة الانتشار والخطورة والتمرد المفاجيء من جهة أخرى، وهو في هذا يشترك مع البحر الذى لا تؤمن ثورته، وهوقرين المغامرة والخطر، من هنا فإن العنوان يكثّف ويركز الإحساس بحجم الفزع الذي يبثه هذا الحشد من الدلالات، ويبدو البحر والبركان مكافئين لحجم الموقف الرهيب الذي وجدت فيه القوات العربية المصرية نفسها في لُجّة، وكأننا نستعيد ذلك الموقف التاريخي الذي وقفته قوات الفتح العربي بعد أن أحرقتَ سفنها وبعد أن اجتازت البحر إلى الأندلس بقيادة طارق بن زياد، ولكن الأمر هنا مختلف، فالعدو هو الذى يهاجم وهذا يلقي ظلالاً مأساوية تشرع بوابة التداعيات أم ما يفضي به واقع الأمة من حصار وانكسار، ولكنه في ذات الوقت يبشر بالأمل نتيجة للصمود، إن العنوان يطلق فيض الدلالة لتغمر ذهن ووجدان المتلقي، فلكل من اللفظتين تداعياتها التي تفتح أمامها آفاق بلا حدود وهذه أول محطة يمكن من خلالها التعرف على منهج الشاعر الفني الذي يغاير ذلك النهج الإحيائي المرتبط بمحدودية المناسبة .

شدوان ... الكلمة المفتاح :

يكرر الشاعر في مستهل كل قطع من مقاطع القصيدة كلمة شدوان التي تعتبر

منطلقاً وجدانياً وجمالياً ففي كل دورة تعبيرية يعود الشاعر إلى هذه اللفظة ليبدأ من جديد، وغني عن القول أن هذا التكرار يؤكد حقيقة مهمة تدل على مدى تأثر الشاعر بهذا المكان واتخاذه محوراً للقصيدة ، فالتكرار يفيد الاحتشاد والانتماء والتفاعل والامتلاء و التفجير لكل ما تمثله هذه اللفظة من طاقات تعبيرية وتاريخية وموقفية، فشدوان، هذه اللفظة الرشيقة الموسقة التي تحتوي على حرفين من حروف المد بما يفضيان إليه من انفراج نفسي خصوصاً وأن الحروف متقاربة المخرج سهلة التلفظ متناغمة الإيقاع، كذلك النون التي تساعد على الترنم والتغني كل ذلك يؤهل هذه اللفظة لأن تكون مفتاحاً للتعبير، ويتلوّن الخطاب الذي يتلو هذه اللفظة فتارةً يكون وصفاً مشهدياً متحركاً لما يدور في الجزيرة تجعل من تضاريسها في حالة من الموار والحركة، وتركز فيه العدسة على الأشياء دون الأحياء .

وتارة أخرى يتلوها تعريف شعري ذاتي ينغمس فيه الشاعر ويحتكر التجربة لذاته ، يتصل بها وينفصل عنها، تكبر المدينة لتصبح بحجم الوطن، وتصغر لتصبح وعاءً مكانياً للتجربة الذاتية ، وتسمو لتتحول إلى رمز، وتنفسح لتلم أشتات التجربة بحدودها القومية والإنسانية ، ولكن الشاعر يحرص على أن يرتبط بها ويتفاعل معها « بيني وبينك كل هذا الليل يا أُمي ، وآماد الظهيرة وضجيج آلات الرحيل »... إلخ .

وحين ينفصل الشاعر عن المدنية بحدودها المكانية يوغل في المعنى يستغرق في تداعيات اللحظة التاريخية كما سنرى فيما بعد .

وتارة ثالثة ينبني التعريف الشعري الغامض على عبارة ملتبسة تحمل في طياتها رؤية بعيدة ، فشدوان تتحول إلى منفى والبندقية تتحول إلى وطن، وهذه المقارنة تكشّف عن تصوره لشدوان كرمز للوطن .

وتارة رابعة يخاطب الشاعر شدوان، وهو يتمثل الجزيرة ويبوح بما في أعماقها نيابةً عنها، فهي رمز البكارة والطهارة، إنها المكان الذي يجرده الشاعر حتى يبدو وكأنه فاتحة الحياة وبداية الخلق، وهنا تبرز الدلالة التي تتفسح لتتداخل مع نقاء الإنسان ، فالمكان والإنسان صنوان في هذه الجزيرة المعنى التي جسدت معنى البطولة والتضحية والفداء

وهذا ما يكشفه المشهد الذي استقصى منه الشاعر أحوال الجزيرة وجندها ، ويخرج من إطار التجريد إلى حقيقة التجسيد، ويعمد إلى التمهيد للحدث الذي قلب الأحوال ، فقد أنهى المقطع بالإشارة إلى سمك القرش :

ويلمع جسم وحش القرش في الرقع المنيرة .

وتأتي شدوان لتصبح معادلاً مباشراً للوطن إذ يمنحها الشاعر هذا التعريف (شدوان هي الوطن) وشدوان تتحول إلى أنموذج إلى (بطل ملحمي) فهي موضوع الحديث ومحور القص حيث يسترسل الشاعر في الإخبار السردي المشهدي ، وتظل شدوان هي المنطلق ، لقد جعلها الشاعر ثريةً بالإيحاءات والمعاني وبؤرة دلالية دائمة البث :

آليات السّرد وبناء القصيدة :

ليس من شك في أن السّرد المشهدي هو قوام البناء الفني في هذه القصيدة ، ولكن هذه السّرد ليس أفقياً منساباً في متواليات زمنية بحيث يفضي في نهاية المطاف إلى نهاية محدّدة .

ولعل من المفيد ـ حتى تتضح الصورة أمامنا ـ أن نشير إلى ثلاثة مناهج سبق أن تحدث عنها بعض النقاد في بناء القصيدة الحديثة : تيار التعقيد وتيار التجريد وتيار التجسيد الواقعي .

وسنضرب صفحاً عن الخوض في التيارين الأوّلين لأن المجال لا يتسع، وسنتوقف عند التيار الثالث الذي تمثله هذه القصيدة ، وليست الواقعية في الأدب تعني بحال من الأحوال (الاستنساخ الآلي أو المرآوي للواقع) وإنما الغوص إلى جوهر الواقع، وفهم الأدب على أنه موازاة رمزية ـ لهذا الواقع، غير أنّ المهمّ هو إبراز حيوية الواقع بأساليب مختلفة، والتعبير بالقص أحد هذه الأساليب ، حيث يتم تجسيد التفاصيل الملموسة الصغيرة .

ففي هذه القصيدة نجد الخيوط القصصية التي تتناسج في تشكيل ثرى يجمع بين

الغنائية الحميمة والصراعية المحتدمة والتنويعات المختلفة المتراوحة بين الملحمية في مذخورها البطولي والمأساوية العميقة والاحتدام الملتهب، ويخترق هذا النمط من أنماط التشكيل لون التقرير الصادم والوصفية المكتنزة بالمجاز الموحي .

ففي المقطع الأول تكثيف زاخر للحركة المتوالدة ذاتياً عبر السّرد الوصفي، ثمة عناصر مختلفة وبؤر متعددة ، العناصر كلها تتحرك : صوت البحر وارتعاشات النجوم ورفيف أجنحة الطير والزبد المفضض ومصباح الفنارة، هذه العناصر تنهمر في حركة دائمة متوترة متكافئة ، والبؤر تفيض بالدلالة عبر الصوت والصورة والنور واللون، كلها مستنطقة، ولكنها محتشدة في اتجاه توليد الدلالة الواحدة ، هذا الخوض في عباب التفاصيل وانتشالها من عاديتها وإعادة تشكيلها صلب المنهج الفني والواقعي، ليس ثمة ما هو غريب عن واقعية المشهد، ولكن الإسناد الفعلي ينحرف بالدلالة ويوجهها إلى آفاق اخرى رحبة بلا حدود .

في المقطع الذي يليه يبدأ نغم جديد تقرير قصصي ينحو منحى التجريد (مدينة طفت على وجه الزمن) بوح حميم يلامس أفقاً رومانسياً، ويبدأ الشاعر بتنضيد الأشياء ورصها فيكون حاصل الجمع تعبير ذاتي حميم (الليل وآماد الظهيرة وضجيج آلات الرحيل وتقاطع الطرقات) أشتات مجتمعات كلها تبث في اتجاه التعبير الغنائي فالنداء والليل والطرقات مما ينتمي إلى المعجم الرومانسي، كذلك هذا المد المتوالي : أمي، آماد ، ظهيرة ، ضجيج، رحيل الطرقات، الكبيرة، آخره .

وما يلي ذلك من تكديس لتفاصيل شتى يجمع بينها ذلك النَفَس المأساوي المتناثر على منحنى التعبير ، تقرير يتوسل بالأنا والنحن والآخر والآخرين وكلهم يقع تحت طائلة المأساة، جنوح خارج دائرة القص ، ولكن داخل المشهد العام .

وإذا كان الشاعر في هذا المقطع يتوسّل بما هو عياني وملموس ومشموم ومسموع ، فإنه في مشهد تال يغوص في عمق الدلالة بعد أن يعمد إلى تعويم الدوال، بل وتجريدها أحياناً مما يجعل التعبير يدخل في دائرة الغموض فالجزيرة التي تنفض البحر عن صحرائها

١١٩

وتأوي السفن إليها ليست متعيّنة الدلالة، إنها تحمل معنى التحرر والخروج على الظلم، والتساؤل يفيض بالمرارة، والعناصر التي كانت تبثّ بثاً مباشراً أصبحت بما وصفت به تأخذ منحىً جديداً في البثّ : صوت البحر أنفاس المياه والرمل، وريح البحر مغسول وأضواء الفنار، يتدفق النفس الغنائي المثقل يريد أن يخفف من أوزار المعاناة، ويبلغ قمة الشفافية حين يكرر لفظ البكارة في الأشياء والأحياء والكون : « بكر سماءُ البحر، بكر أنا، بكر مواويل الجنود » . ويعود الشاعر إلى التعامل مع التفاصيل الصغيرة، ويعمد إلى التصوير المباشر والكنائي في آن للحظة الصفر، ويعود إلى النبرة المأسوية ويعود معه معجمه الرومانسي الحزين حيث تسود لفظة المساء ومشتقاتها وما يجاورها في حقلها الدلالي «الليل والظلام»، ويتحول الوصف المشهدي إلى وصف داخلي يتقرى الهواجس وينعكس سلوكاً بطولياً، وتتجسد الهواجس الداخلية حركات بيّنة :

يأتي المساء ! فيستحيل البحر وحشاً هائماً

تتقذف الأمواج فوق وجوهنا ملحاً وعشباً ميتاً وتشدنا هوج الرياح .

.. إلخ

ويأتي المقطع قبل الختامي محتشداً حيث تقترن الأشياء بعضها إلى بعض « البحر والبركان / والنجم بالنجم التحم »، وهذا الاحتشاد معادل موضوعي للواقعة الملحمة ، لاحتفالية الصمود ومأسوية الحدث، إن ثمة تواثباً تأخذ عليك السبل من أقطارها : وصف ينبع من الواقع ويهوم في سمائه عبر تخيلات الذات الشاعرة التي تترجم ذلك .

ثمة حوار مطلق في فضاء القصيدة فهو حوار أشبه بالمونولوج الذي يصور الاحتدام الداخلي في وقت الخيار الصعب : (الصمود أو الفرار)، وهنا يغلب على التعبير البحث عن الظلام في النهار وعن النهار في الظلام كناية عن الاضطراب والحيرة، هذا الحوار يتجاوز ما هو كنائي إلى الاستعاري، تتعدد الأصوات، ولكنها في مجملها صوت الشاعر أو القائل أو التاريخ أو لسان الحال ، وتتعدد الصيغ الأسلوبية ما بين التقرير والنفي والأمر.

أمشاج يختلط بعضها ببعض : يتوقف الشاعر هنيهة ليصوّر الواقع المأسوي في تقريريه سافرة ، ولكنه يتخذ هذه المحطة انطلاقاً لوثبة جديدة طلبية الأسلوب :

أما المحطة التقريرية الحادة فتتمثل في قوله :

نحن لم نعشق، ولم نعرف سوى الحب الضرورة

والعيش والموت الضرورة

نتزو بلا شغف

كما تنزو الثعالب في البراري والأرانب في الحظيرة

وننام في أعضائنا المرضى الكسيرة

ونموت، نسرق غفلة دون اختيار

يليها مباشرة قوله :

فاثبت على أرض الجزيرة

اثبت على الأرض التي منحتك مملكة، وجرب لقطة الرفض النبيل .

وكأن النبرة التقريرية ذات المنحى الهجائي الممرور الممتلىء بالسخرية السوداء ومقدمة تعليلية تفضي إلى الفقرة الطلبية .

ويخترق هذا الترتيب المنطقي تلك الصيحات الجماعية وكأنها أناشيد الكورس في المأساة اليونانية .

أما المقطع الختامي فهو يستلقي على مهاد التقرير، وهذا المقطع الطويل المحتشد كان معادلاً موضوعياً وفنياً لاحتدام المعركة على أرض الجزيرة، ويؤكد هذا المقطع أن الطريق إلى الظفر تحوّل الوطن كله إلى قيمة تنضم إلى القيمة الكبرى التي مثلها الصمود في هذه الجزيرة الصغيرة .

ولكن المسألة ليست على هذا النحو من التبسيط المخل فكل تعبير يحتمل تأويلاً ينداح باتساع آفاق دلالية عميقة :

الأصوات المتعددة :

ثمة احتشاد، وثمة أصوات وصور ورؤى وأفكار تندمج في وحدة يربط بينها موقف نفسي موحد . إن منهج الشاعر في بناء الصورة يعتمد على ما هو مألوف في كثير من نماذج القصيدة الحديثة، فهو « كثيراً ما يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي ولا يبقى منها إلا على صفاتها أو بعض هذه الصفات » كما لاحظنا، وهو إذ يفعل ذلك يجعل من هذه الأشتات أصواتاً متواثبة .

ثمة نزوع إلى الدراما، ويعني ذلك لوناً من ألوان الصراع : صراع داخلي وآخر خارجي يفضي في النهاية إلى الحركة ، « من موقف إلى موقف ، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين » كما يقول عز الدين اسماعيل ، وليس بالضرورة صراع بين أطراف محددة كما قد يخيل للبعض، هنا تكمن خاصية الدراما في هذه الجزئيات المتواثبة والمحتشدة التي أشرنا إليها فيما سبق :

أصوات الأشياء والأحياء والهواجس والعواطف، الذات الشاعرة، الجنود، لسان الحال، التضاريس الناطقة، الموقع التاريخي، كل ذلك يجسد هذه الصراعيه (البولوفينيه) التي تعني تعدد الأصوات .

ملاحظات أخرى :

ثمة من يتوقف عند الإيحاءات الدلالية لشدوان كما يفعل باروسلان استكيفتش في مقالاته « ما بعد القراءة الأولى » حيث الشدو يوحي بمعنى، ولشدوان أصداء ثنائية وثلاثية معظمها يشير إلى معان مثل عبير المسك شذو شجيرة معروفة بشذا فكلمة شدوان كلمة شعرية تعتبر نواة الصورة .

وهذا مالا اختلاف فيه أو خلاف عليه، ولكن الإيقاع الصوتي هو الذي يمنح الجو العام غنائيته وشفافيته كما لاحظ الناقد، إن الصغر والعبير ربما كانتا من المعاني التي تسوقها التداعيات، ولكن التأثير الجمالي المباشر يظل مرهوناً بالإيقاع وبالصورة .

أما الملاحظة الثانية فتتمثل في قول من قال أن جزيرة شدوان تتجلى تجلياً شبه مجرد

من ملابسات الزمن المباشر، وهذه الرؤية للجزيرة معلقة في اللاواقع الظرفي وإن كانت في صميم الواقع الجوهري .

ونحن نرى أن الواقع لا يمكن أن يكون ظرفياً بالمعنى العابر ، ولكن بالمعنى الحضاري الممتد مرهوناً بشرائطه التاريخية ، ونحن يمكن أن نعتبر أن شدوان هنا تمثل جوهر الموقف التاريخي الراهن آنذاك .

قضية المباشرة الصادمة مقبولة فنياً بسبب الزخم الغنائي الشعري الذي وصف بأنه بكر لصدقه الغنائي وغزارة صوره رغم بعده عن التعقيد البنائي حيث يترسخ الشاعر في الأبعاد الدلالية للصورة .

ومن الواضح أن النموذج الأول يمثل التقنية التي تتوسل بالسّرد أسلوباً في التشكيل في صورته المشهدية البسيطة حيث لا تتسع الفجوة بين الوحدات السردية ، في حين تمثل القصيدة الثانية لوناً جديراً أكثر تركيباً وأعمق إيحاءً والقصيدتان معاً تمثلان تياراً واقعياً في القصيدة العربية الحديثة يستثمر الإمكانات الجمالية إلى مدى بعيد دون أن يقع في التعمية والإبهام، ومع ذلك يخرج على ما هو مألوف في القصيدة التقليدية ويلبي الحاجة إلى التجديد والتعبير عن جوهر الموقف التاريخي .

وقفة أخيرة :

هذه القصيدة بنفسها الملحمي وخيوطها التراجيدية تمثل المرحلة التاريخية التي عاشتها الأمة خير تمثيل فبعد نكسة حزيران كان السقوط مدوياً ، وبعد أن كانت تنتظر الأمة نصراً مؤزراً وفتحاً مبيناً إذا بها تتجرع كأس الهزيمة وتقع في براثن كارثة جديدة مأسوية ، ولكنها تقيل العثرة وتنهض من الكبوة وتخوض معركتها بعزيمة وإصرار ، فلا تستسلم ولا تستخذى فكانت الإطاحة بالمدمرة الإسرائيلية إيلات ثم حرب الاستنزاف الباسلة ، فجسدت هذه القصيدة عنوان المرحلة (الصمود والتأهب والاستنفار) .

نموذج

حَمْزَة / فدوى طوقان

كَانَ حَمْزَهْ
وَاحِداً مِنْ بَلْدَتِي كَالآخَرِينْ
طَيِّباً يَأْكُلُ خُبْزَهْ
بِيَدِ الْكَدْحِ كَقَوْمِي الْبُسَطَاءِ الطَّيِّبِينْ

قَالَ لِي حِينَ الْتَقَيْنَا ذَاتَ يَوْمٍ
وَأَنَا أَخْبِطُ فِي تِيهِ الْهَزِيمَةْ : (١)
اصْمُدِي، لا تَضْعُفِي يَابْنَةَ عَمِّي
هَذِهِ الأَرْضُ الَّتِي تَحْصُدُهَا ـ
نَارُ الْجَرِيمَةْ
وَالَّتِي تَنْكَمِشُ الْيَوْمَ بِحُزْنٍ وَسُكُوتْ
هَذِهِ الأَرْضُ سَيَبْقَى
قَلْبُهَا الْمَغْدُورُ حَيّاً لا يَمُوتْ

هَذِهِ الأَرْضُ امْرَأَةْ

(١) أخبط : أسير على غير هدى، تيه الهزيمة : ضياع الهزيمة .

فِي الأخَادِيدِ وَفِي الأرْحَامِ –
سِرُّ الخِصْبِ وَاحِدْ
قوةُ السرِّ الَّتِي تُنْبِتُ نَخْلاً –
وَسَنَابِلْ
تُنْبِتُ الشعْبَ المُقَاتِلْ
دَارَتِ الأيَّامُ لَمْ أَلْتَقِ فِيهَا –
بِابْنِ عَمِّي
غَيْرَ أنِّي كُنْتُ أدْرِي
أنَّ بَطْنَ الأرْضِ تَعْلُو وَتَمِيدْ (٢)

كَانَتِ الْخَمْسَةُ وَالسِّتُّونَ عَامْ
صَخْرَةً صَمَّاءَ تَسْتَوْطِنُ ظَهْرَهْ (٣)
حِينَ أَلْقَى حَاكِمُ البَلْدَةِ أمْرَهْ :
« انْسِفُوا الدَّارَ وَشُدُّوا
ابْنَهُ فِي غُرْفَةِ التَّعْذِيبْ ! »
أَلْقَى حَاكِمُ الْبَلْدَةِ أمْرَهْ ثُمَّ قَامْ
يَتَغَنَّى بِمَعَانِي الْحُبِّ وَالأمْنِ –

(٢) تميد : تتحرك وتدور .
(٣) صَمَّاء : كتلة صلبة .

وَإِحْلَالِ السَّلامْ !

طَوَّقَ الْجُنْدُ حَوَاشِي الدَّارِ –
وَالأفْعَى تَلَوَّتْ
وَأتَمَّتْ بِبَرَاعَةْ
اكْتِمَالَ الدَّائِرَةْ

وَتَعَالَتْ طَرَقَاتٌ آمِرَةْ :
« أُتْرُكُوا الدَّارَ » !
وَجَادُوا بِعَطَاءْ
سَاعَةً أوْ بَعْضَ سَاعَةْ
فَتَحَ الشُّرْفَاتِ حَمْزَهْ
تَحْتَ عَيْنِ الْجُنْدِ لِلشَّمْسِ وَكَبَّرْ
ثُمَّ نَادَى :
« يَا فِلَسْطِينَ اطْمَئِنِّي
أنَا وَالدَّارُ وَأوْلادِي قَرَابِينُ خَلاصِكْ
نَحْنُ مِنْ أجْلِ اللهِ نَحْيَا وَنَمُوتْ »
وَسَرَتْ فِي عَصَبِ الْبَلْدَةِ هِزَّةْ
حِينَمَا رَدَّ الصَّدَى صَرْخَةَ حَمْزَهْ

وَطَوى الدّارَ خُشُوعٌ وسُكُوتْ

سَاعَةً ، وارْتَفَعَتْ ثُمَّ هَوَتْ
غُرَفُ الدّارِ الشَّهِيدَةْ
وَانْحَنَى فِيهَا رُكَامُ الحُجُرَاتْ
يَحْضُنُ الأَحْلامَ وَالدِّفْءَ الذي كَانَ ـ
وَيَطْوِي
في ثَنَايَاهُ حَصَادَ العُمْرِ، ذِكْرَى سَنَوَاتْ
عُمِّرَتْ بِالكَدْحِ، بِالإِصْرَارِ، بِالدَّمْعِ ـ
بِضِحْكَاتٍ سَعِيدَةْ

أَمْسِ أَبْصَرْتُ ابنَ عَمِّي فِي الطَّرِيقْ
يَدْفَعُ الخَطْوَ عَلَى الدَّرْبِ بِعَزْمٍ وَيَقِينْ !
لَمْ يَزَلْ حَمْزَةُ مَرْفُوعَ الجَبِينْ

فدوى طوقان
١٩٦٨م

أولاً ـ بناء النموذج :

تصيدة « النموذج » الذي يمثل جوهر شريحة اجتماعية معينة ويختزل خصائصها، ويبقى مع هذا محتفظاً بخصوصيته التي تميّزه عن الآخرين، فهو ليس نمطاً مألوفاً، ولا واحداً فرداً منبت الصلة بالآخرى، ولا بطلاً متعالياً خارقاً للعادة ، مثل هذا النموذج نجده في الأعمال الفنيّة المتميزة في تراث الأمم الإبداعي .

وفي شعرنا العربي الحديث نماذج متعددة يعتبر تشكيلها ظاهرة من الظواهر الجديدة التي احتفى بها الشعراء المعاصرون أيما احتفاء، وقد تجاوز بعض الشعراء النموذج الفردي إلى الجماعي، وقد اخترت بعض القصائد التي برز فيها هذا اللون من ألوان التشكيل .

من ذلك قصيدة « حمزة » لفدوى طوقان ، وإن بدا النموذج واقعياً إلى أبعد الحدود ، ولكن الشاعرة التي حرصت على تقديمه ببساطته وعفويته ـ من خلال بعض اللمسات والرتوش ـ ارتقت به إلى مستوى الفن، يتبدّى ذلك في تلك الأطر العامة للصورة القصصية التي بدت سلسلة من المشاهد في سيناريو متصل، ففي قولها مثلاً (واحداً كالآخرين) خروج من التخصيص إلى التعميم، وهذه أولى خطوات النمذجة التي سلكتها الشاعرة في التشكيل ، وكان هذا ديدنها في المشهد الأول : الحرص على تأطير المشهد الخاص وتحويله إلى لوحة عامة من خلال التشبيه البسيط المتوسل بالأداة الموطر بالمماثلة في أبسط صورها : كالآخرين، كقومي البسطاء الطيبين : تشبيه الفرد بالمجموع .

ثم بدأت القصيدة تتنامى في المشاهد التالية، ومعها نمت أدوات الشاعره ، فقفزت من الحدث الهامشي العرضي إلى الحدث القومي الجوهري ثم إلى الحركة الكونية :

اللقاء بعد الهزيمة ـ الإشارة إلى النكسة التاريخية ـ تقرير الحقيقة الكونية عبر التحليق في أجواز المجاز حيث يتوحد الإنسان مع الظاهرة الكونية (الأرض) مع الجوهر

الإنساني :

قَالَ لِي حِينَ الْتَقَيْنَا ذَاتَ يَوْمٍ
وأنَا أَخْبِطُ في تيه الْهَزِيمَةْ :
أَصْمُدِي، لا تَضْعُفِي يَابْنَةَ عَمِّي
هَذِه الأَرْضُ الَّتِي تَحْصُدُها ـ
نَارُ الْجَرِيمَةْ
وَالَّتِي تَنْكَمِشُ الْيَوْمَ بِحُزْنٍ وَسُكُوتْ
هَذِه الأَرْضُ سَيَبْقَى
قَلْبُهَا الْمَغْدُورُ حَيّاً لا يَمُوتْ

فاللقاء (حدث فردي) ـ تحول إلى حدث قومي (بعد الهزيمة) ـ ثم الأرض ذات القلب المغدور (حقيقة كونية توحدت في الجوهر الإنساني) وفي مقطع تالٍ تنمو القصة عبر المشهد الثالث وتتعقد الصورة، وتتجاوز الشاعرة الحدث الذاتي وتنخرط في تشكيل مشهد كوني أكثر رحابة، وتغادر المستوى الأول من مستويات التشكيل ، وتتداخل الرؤى لتحلق في أفق فلسفي يند عن العلاقات الظاهرية إلى نسيج جديد يختفي خلف الظاهر ويغوص في الباطن، فالأرض أمرأة أخاديدها الأرحام التي تحمل سر الخصب :

قوةُ السرِّ الَّتِي تُنْبِتُ نَخْلاً ـ
وَسَنَابِلْ
تُنْبِتُ الشعْبَ الْمُقَاتِلْ

فالشاعرة لم تتوقف عند حدود هذه الفلسفة بل ارتدت إلى الواقعة التاريخية لتؤكد حقيقة إنسانية .

وهي إذ تعبر هذا الحدث إلى التحوّل الهائل الذي يتخذ النمو العضوي للقصيدة فيه

شكلاً آخر ، ويمهد الشاعر لهذا التحول بما يسمى في أدبيات النقد الروائي بالثغرة الزمنية :

دارت الأيام لم ألتقِ فيها ـ
بابن عمي .
غير أني كنت أدري
أن بطن الأرض تعلو وتميد

وتركّز الشاعرة على البعد الزمني مؤكّدة عدم فاعلية الزمن إزاء جوهر الإرادة الإنسانية، هذه الإرادة التي بمقدورها أن تهزم الزمن لأنها ممثلة لحقائق الوجود الإنساني ومنسجمة مع منطق التاريخ .

وتستعين الشاعرة بالمفارقة التي من شأنها أن تكشف الزيف ، والمفارقة هنا ليست مجرد حيلة لفظية للسخرية ، بل هي ترسيخ لمعنى حقيقي من معاني المعاناة، إدانه لسلوك الاحتلال ، وتستمر الشاعرة في استكمال دائرة المفارقة عبر منهج القص الذي يتوسل بخطين الأول واقعي والثاني مجازي استعاري، وهنا تتبدّى ثنائية ما يسمى بالكنائي والمجازي، فالكنائي هو الحقيقي الذي يترجم الحدث والاستعاري هو الذي يتجاوز حدود الواقعة ويترجمها إلى معنى يغوص إلى جوهر الدلالة :

طوّق الجند حواشي الدار ـ (كنائي)
والأفعى تلوت (استعاري)

وهنا يتصاعد المد الإنفعالي ، ويتجاوز التعبير ما هو كنائي ومجازي، وتنمو القصيدة محتشدة ببوح تضيق عنه دوائر التعبير فترتد الشاعرة إلى المشهد التمثيلي فتواجه الحدث (المفصل) بعدستها التصويرية المباشرة، وهنا يأتي الامتحان الفني العسير حيث توضع جماليات القصيدة في الميزان :

هل تعود الشاعرة إلى التنفيس الأنفعالي الرومانسي فتصطنع لسان الحال فتعلو النبرة العاطفية الفجّة أم تبقى ملتزمة بالواقعة فتضفي عليها شيئاً من لمساتها وتستنطقها فيما

هو أبلغ من كل مجاز ؟

في الواقع كادت الشاعرة أن تقع تحت طائلة الانفعال حين رددت خطاب والد حمزة بنبرة غنائية حماسية :

« يا فلسطين اطمئني

أنا والدار وأولادي قرابين خلاصك

نحن من أجل الله نحيا ونموت »

غير أن تعقيبها السّردي على هذا الخطاب حاصر تلك النبرة الخطابية وردها إلى سياقها التصويري في إطار القصّة حيث استمر النسيج القصصي يمزج بين رصد الحدث في تفاصيله الوقائعية وتعبيره الاستعاري، وكانت الخاتمة المفتوحة تتضمن معنى الانتصار على الزمن :

أمس أبصرتُ ابن عمي في الطريق

يدفع الخطو على الدرب بعزم ويقين

لم يزل حمزة مرفوع الجبين .

هذا المسلسل بسيناريوهاته (مشاهده) عبر الزمن يحمل معنى الانتصار ، والانتصار هنا ـ ليس مدلولاً فجاً بل قابل للتأويل لأن له امتداده عبر التاريخ .

فعبارة « لم يزل حمزة مرفوع الجبين » تفيد الاستمرار كناية عن اللحظة الممتدّة .

ومنذ البداية يطالعنا مفتاح النص، و العنصر المهيمن فيه ، ألا وهو الزمن ، منذ العنوان إلى النهاية ونحن نستطيع أن نرصد معالم الزمن في القصيدة على النحو التالي الذي يمكن أن تضيفه في أطر ذات دلالات :

الزمن الماضي

الزمن الحاضر

الزمن الممتد (الديمومة والاستمرار)

أما الماضي فيستوعب جل الوقائع في القصيدة ولكنه ليس ماضياً على إطلاقه، إنه يحمل معنى الديمومة فالكينونة التي تأتي في صيغة الماضي «كانت» منذ مستهل القصيدة تشكل الإطار العام وتبدو مستكملة بفعل « ولم يزل » لأن الكينونة وجود لا ينقضي والوجود لا يحتمل إلا أحد معنيين البقاء أو الغياب، وهنا ينتصر البقاء رغم حدث الغياب متمثلاً في عملية الهدم (هدم البيت) ، من هنا جاءت عبارات القصيدة إما فعلية في صيغة الماضي، ولكنها مقيدة بظرف زمن : « قال ـ ذات يوم » أو اسمية تقرر حالاً أو حقيقة ، ولكن عنصر الوجود المتعين هو جوهر الدلالة فيها يتمثل ذلك في تكرار اسم الإشارة الدّال على الوجود الحسي : «هذه الأرض»، وهي عبارة تكرر بنصها .

وتبدو أشبه بالطرقات المستمرة على الطاولة من شأنها أن تنبه الحضور .. إن التقرير هو الأقوى في سياق النص ، وهو تقرير يتكىء على الجملة الاسمية حيثُ الثّبات والرّسوخ، وإذا جاء في صيغة المضارع يأتي متمماً للتقرير الإسمي، أما الفعل الماضي فيتأتي في إطار السّرد القصصي الممثل لحكاية الحال . إنه الترسّخ في قلب المشهد الإنساني، وهذا يفسر شيوع لونين من ألوان الصيغ النحوية في النص : الحال والظرف ، وكلاهما مرتبط بالزمن ارتباطاً شديداً، وكثيراً ما تأتي هاتان الصيغتان متلازمتين، أما العبارات الحكمية المنثورة على شكل مقولات في النص فتأتي مرتبطة بالواقعة أو بالزمن أيضاً ، وكذا النموذج الإنساني أو البطل يظهر في المنعطفات الزمينة، ويظهر متحدثاً ينشر الحكمة ، ويظهر في أعقاب المحن وإبانها صامداً .

حتى اختيار الإسم جاء مرتبطاً بتداعيات تاريخية فحمزة يستدعي عم الرسول ﷺ الشهيد الذي كان موته مدوّياً ، وكان إسلامه من قبل نقطة تحوّل في تاريخ الدعوة الإسلامية، استشهد من أجل قضية عادلة ، إنه اسم ذو بثّ دائم مستمر من السيّرة المجاهدة .

وأما البعد الصوتي للأسم فيوحي بالحزم و الصلابة ومن المعروف أن الحروف ذات دلالة في اللغة العربية وإن اختلف ترتيبها .

مراجع لدراسة الشعر الحر

أولاً ـ الشعر العربي المعاصر ـ للدكتور عز الدين إسماعيل ـ دار الثقافة ودار العودة بيروت ١٩٧٣م وقد تحدث في هذا الكتاب عن (الشعر بين العصرية والتراث) وعن التشكيل الموسيقي لتجربة الشعر الجديد، وعن تشكيل الصورة في الشعر المعاصر، ونماذج من صور الشعر الجديد، وعن الظواهر الفنية والموضوعية لمصطلح الغموض ، والرمز والأسطورة، والمنهج الأسطوري في الشعر المعاصر، ومعمارية هذا الشعر والنزعة الدرامية منه وعن الشاعر والمدينة، وظاهرة الحزن في هذا الشعر، وعن الالتزام وما إلى ذلك من ظواهر .

ثانياً ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر ـ للدكتور إحسان عباس ـ عالم المعرفة ١٩٧٨م ، وقد ألقى في الفصل الأول نظرة تاريخية، وتحدث في الفصل الثاني عن البواكير الأولى للشعر الحر، ثم تحدث عن العوامل التي تحدد الاتجاهات الشعرية في الفصل الثالث، وتحدث بعد ذلك عن الموقف من الزمن في فصل تالٍ، وعن الموقف من المدينة في الفصل الخامس والموقف من التراث في الفصل الذي يليه ، والموقف من الحب في الفصل السابع، ثم الموقف من المجتمع .

ثالثاً ـ مدخل إلى الشعر العربي الحديث (دراسة نقدية) ـ للدكتور نذير العظمة ـ صدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، إبريل ١٩٨٨م، ويتحدث الكتاب في المقدمة عن ابتعاث التراث وتجديده، وفي الباب الأول عن التقليد والتجديد والحركة الاتباعية، وجماعة الديوان وخليل مطران وأبوللو ونشوء الرمزية، وفي الباب الثاني عن المظهر التقني وتطوره والبحور الستة عشر وأغراض واتجاهات جديدة، ثم عن بوادر التجديد في الباب الثالث، وعن ريادة الشعر الحر وفي الباب الرابع وفي الباب الخامس وعن أصول حركة الشعر الحر وعن نازك الملائكة، وبلند الحيدري والأوزان المنطلقة ثم عن الحركة التموزية في الباب السادس، وخاتمة تناولت الخصائص العامة في الباب السابع .

(١) أخبط : أسير على غيرهدى، تيه الهزيمة : ضياع الهزيمة .

رابعاً ـ الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ـ للدكتور عبد الحميد جيده ـ صدر عن مؤسسة نوفل، تحدث في الباب الأول عن روافد الاتجاه الجديد في الشعر العربي المعاصر، الرافد التراثي والأدبي والأوروبي، وفي الباب الثاني تحدث عن الشعر العربي المعاصر وروح العصر، وعن المذاهب المعاصرة، وعن العناصر الموضوعية الجديدة في الشعر العربي كالأسطورة والزمن والمدينة، وفي الباب الثالث عن الاتجاهات الجديدة في بناء القصيدة العربية ثم عن العناصر الجمالية الجديدة في الشعر العربي المعاصر، هذا بالإضافة إلى :

نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة ، بغداد ١٩٦٥م

د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ١٩٧١م وغيرهما .

بالإضافة إلى دواوين الشعراء .

ومراجع الشعر الحديث متجددة باستمرار ، فهناك كتب وأبحاث متعددة تنشر بشكل دائم ، كما أن دواوين الشعراء يتوالى صدورها يومياً ، ولعل موسوعة الشعر العربي التي صدرت في الكويت (البابطين) تعتبر من المراجع المهمة لدراسة الشعر العربي بعامة ، وماذكرته هنا مجرد عيّنة مما تحفل به المكتبة العربية ، فقد عقد العديد من الندوات والمؤتمرات الخاصة بالشعر الحديث وقدمت لها أوراق عمل عديدة وبحوث كثيرة هنا وهناك ، وقد صدرت في مجلدات عديدة يمكن الرجوع إليها .

المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث

- تطور المسرحية الشعرية .
- نموذج من المسرح الشعري .
- المراجع .

تطور المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث

بدأت المسرحية الشعرية على يد أحمد شوقي الذي يعتبر رائد هذا الفن في عصرنا الحديث، وقد بدأ بداية متواضعة ثم تطورت بعد ذلك المسرحية حتى وصلت إلى مرحلة متقدمة من النضج الفني، ويمكن تقسيم المراحل التي مر بها الشعر المسرحي على هذا النحو :

أولاً ـ الشعر المسرحي عند شوقي وعزيز أباظة :

حاول هذان الشاعران أن يلتزما بالاتجاه الكلاسيكي كما هو معروف لدى الغربيين عند كورني وسدني وموليير، وقد استلهم أحمد شوقي بعض الشخصيات التاريخية المصرية وأبطال القصص الوجدانية في الشعر الغربي، فكان الصراع بين القيم الكبرى كما هو مألوف في المسرح التقليدي، وتميز مسرحه بالمزج بين الملهاة (المسرحية الهزلية) والمأساة (المسرحية الجاده) ، ودمج الغناء بالنص التمثيلي، وكان الصراع بين الواجب والرغبة محوراً رئيساً من محاور أعماله المسرحية ، وجاء شعره المسرحي في الحوار أشبه بالشعر الغنائي، ولقد قلّت الصور البيانية المركبة في شعره الذي يصلح للأوبرا (المسرح الغنائي) فجاء شعره سلساً رقيقاً . وقد رسم بعض الشخصيات الهزلية في مسرحية «الست هدى» و لقد جاءت هذه الشخصية حية بسيطة اللغة بعيدة عن الابتذال .

وقد أشبه شوقي بمآسيه شكسبير الذي كتب عن ملوك انجلترا أيام محنتها في حرب اللورين، و ثلاث من هذه المآسي تتعلق بتاريخ مصر « مصرع كليوبترا » و « قمبيز » و« على بك الكبير»، والثلاث الأخرى تتعلق بتاريخ العرب « مجنون ليلى » و « عنترة» و « أميرة الأندلس » وهي نثرية .

ولم يلتزم شوقي تماماً بالحقائق التاريخية بل كان يعد لها وفقاً لما تقتضيه رؤيته الفنيّة ، فقد أراد إشعال الشعور القومي بتمجيد كليوبترا فجعلها تسحب أسطول مصر من

معركة (أكتيوم) [1] البحرية متخلية عن نصرة (مارك أنطونيو) حبيبها وزوجها لا بسبب الجبن أو الخيانة بل لتترك أنطونيوس وأكتافيوس بطلي روما اللدودين يقتتلان فيفني كلٌ منهما الآخر فتزول روما عن البحر ويتحقق لمصر السياده عليه .

وفي (قمبيز) أردا أن يعظّم (نتيتاس) المصرية ويشيد بتضحيتها متخطياً التفسير السياسي والاقتصادي والعسكري لعملية الغزو التي قام بها قمبيز، وقد أعجبته أسطورة رواها المؤرخ اليوناني (هيرودتس) عن سبب الغزو الذي ذكر أنه كان نتيجة لغش فرعون مصر (أمازيس) لقمبيز بتزويج (نتيتاس) ابنة الفرعون السابق (أبرياس) الذي قتله (أمازيس) بدلاً من (نفريت) ابنته، فتبنّى هذه الأسطورة ضارباً صفحاً عن الحقائق التاريخية، ومثل هذا الصنيع من حق شوقي، فأرسطو أشار إلى أن الشعراء اليونانيين اخترعوا شخصيات لم يذكرها التاريخ .

وقد أخفى شوقي معالم بعض الأحداث، المشكوك فيها وما استقر لدى الثقات عن وضعها وانتحالها فأجرى فيها خيطاً براقاً موهماً بأنها حقيقة ثابتة من ذلك إشارة الأصبهاني إلى العلاقة بين مجنون بني عامر وليلى ابنة المهدي وما استقاه من أخبار عنترة وعبلة وأحاطه بصراع قبيلة بني عبس مع أشياع الفرس من المناذرة ، ودفعه عنترة ليغنم منهم ألفاً من النعم ثم يجندل قائدهم « رستم » .

وقضية استلهام الأساطير وتعديل الأحداث التاريخية والعبث بوقائعها وتطويعها للاستثمار الفني الذي من شأنه أن يعين الشاعر على تشكيل رؤيته الجمالية من القضايا المهمة في النقد .

(١) أكتيوم : معركة حربية بحرية وقعت بين القائدين الرومانيين المشهورين أنطونيوس وإكتافيوس وكانت كليوبترا ملكة مصر آنذاك حليفة أنطونيوس وزوجته، وقد أتى على ذكرها أحمد شوقي في مسرحية (كليوبترا).

نموذج (من مسرحية كيلوبترا) لأحمد شوقي :

كنت في مركبي وبين جنودي ... أزنُ الحربَ والأمور بفكري
قلت روما تصاعدت فترى شـ ... طراً من القوم في عداوة شطرِ
بطلاها تقاسما الفلك والجيـ ... ـش وشبا الوغى ببحرٍ وبرِ
وإذا فرّق الرعاة اختلافٌ ... علموا هارب الذئاب التّجرّي
فتأملت حالتي مَليّاً ... وتدبّرت أمر صحوي وسكري
وتبيّنتُ أن روما إذا زا ... لت عن البحرِ لم يَسُد فيه غيري
كنت في عاصفٍ سللت شراعي ... منه فانسلّت البوارج إثري
خلصت من رحى القتال ومما ... يلحق السفن من دمارٍ وشرّ
فنسيت الهوى ونصرة أنطونيوس حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبي ... وأبا صبيتي وعوني وذخري
والذي ضيّع العروش وضحّى ... في سبيلي بألف قُطْر وقُطر
موقف يعجبُ العلى كنت فيه ... بنت مصر وملكة مصر

وقد استعمل شوقي قالب القصيدة العمودية المقفاة والبيت سواء في الأغنية أو المناجاة أو الحوار معتمداً على معظم بحور الشعر العربي غير مقلّد في هذا شعراء الإغريق الذين أفردوا لشعر الحوار وزناً خاصاً قريباً من لهجة التخاطب، وشكسبير الذي نوع في الأوزان والأشكال .. وقد أدى استخدام الشعر العمودي إلى الاستطراد بحثاً عن الكلمات المناسبة للقافية ، والمسرح يحتاج للحوار الوجيز وإن تميز المسرح الكلاسيكي بطول الحوار عادةً .

أما عزيز أباظة فقد ترسمّ خطى شوقي وتأثر بمباديء المسرح الكلاسيكي وقد انتخب موضوعاته من التاريخ يتصارع فيها عامل نفسي و مبدأ أخلاقي محاولاً تغليب أحدهما

١٢٨

على الآخر أو إلى التوفيق بينهما، وقد اتجه إلى التراث التاريخي متميزاً عن شوقي باتجاهه إلى تاريخ بعض الأقطار الإسلامية، وقد خلط بين الملهاة والمأساة أيضاً ودمج الغناء في التمثيل ، وأظهر ملامح البيئة العربية والإسلامية .

وكتب عزيز أباظة ثماني مسرحيات تاريخية ، ومسرحيتين معاصرتين وقد كانت «قيس ولبنى » التي ظهرت ١٩٤٣م المسرحية الأولى، أما المسرحية الثانية فهي العباسة نشرها عام ١٩٤٧م تدور حول الحب المزعوم بين جعفر بن يحي البرمكي والعباسة أخت هارون الرشيد. أما المسرحية الثالثة فهي (الناصر) التي أصدرها ١٩٤٩م وموضوعها عبد الرحمن الثالث (الناصر) ثامن الخلفاء الأيوبيين، واستمد موضوع مسرحيته الرابعة (شجرة الدر) التي أصدرها ١٩٥١م من تاريخ مصر في عصر الأيوبيين والمماليك ، واستوحى من الأندلس موضوعاً آخر لمسرحيته (غروب الأندلس) نشرها عام ١٩٥٢م ، واشترك مع عبد الله البشير في صياغة مسرحيته السادسة (شهريار) ١٩٥٧م ، ثم جاءت مسرحيته السابعة (قافلة النور) التي نشرت ١٩٥٩م عن نشر الإسلام في مملكة الحيرة سراً، ثم أصدر مسرحية لفقها مما كتبه شكسبير من التاريخ الروماني ، وهي مسرحية (قيصر) وأصدرها عام ١٩٦٠م ، وكتب مسرحيتين معاصرتين هما « أوراق الخريف ـ وزهرة » .

وقد تقيد عزيز أباظة بحوادث التاريخ وحقائقه مخالفاً بذلك شوقي، وقد أُخذ عليه أنه أسقط إحدى الروايات المهمة درامياً في مسرحية (قيس ولبنى) وأسرف في حشد التفاصيل .

والحقيقة أن عزيز أباظة وأحمد شوقي كانا يتعاملان مع النص المسرحي بنفس أدوات الشعر الغنائي ، وكانت السيادة للوقائع وروح القص ، وليس للدراما بمفهومها المسرحي ، ولبها الصراع وتعدد الأصوات وتنوع أدوات التشكيل وطرائقه .

١٢٩

نموذج يمثل الصراع في مسرحية قيس ولبنى :

طلب ابن أبي عتيق من كثير أن يترك للبنى حرية الاختيار بين قيس وبينه(أي كثير) فصور عزيز أباظة الصراع المنبعث في نفسها بين الهوى والوفاء للزوج على النحو التالي:

تنازعني وحيان هذا إلى الهوى ... دعاني وهذا للوفاء هداني
أحسهُما في مهجتي وأضالعي ... يرومان إقناعي فيقتتلان
فواخجلي مازال قلبي يألفه ... وإن صدّ عنه دائم الخفقان
كثير ترقبِ أن يفيء لرشده ... فقد طالما جاهدته فعصاني

وقد حاول عزيز أباظة بعث شخصيات تاريخية تمثّلُ ملامح من التراث العربي والتاريخ المصري، ولم يتقيد بمباديء المسرح الكلاسيكي حيث تجاوز عما عرف بقواعد الوحدات الثلاث : الزمان والمكان والموضوع ، ومزج بين الجد والهزل وجمع بين الغناء والتمثيل كما أسلفنا، وحاول أن يوفر لمسرحيته البناء الدرامي الذي تتراوح فيه الحبكة بين الإحكام والقبول، ورسم شخصيات صارخة وأخرى متزنة ، يمكن أن تكتب لها الحياة وأجرى لها الحوار الدرامي الذي خلا من الغنائية، ولم يستخدم البحر المتدارك الذي يعتبر من أكثر البحور ملائمة للمسرح إلا قليلاً، وقد استخدم بعض الكلمات المهجورة في حواره ، وتطور في موضوعاته حين اختار مسرحيتين اجتماعيتين انتقاديتين هما (أوراق الخريف وزهرة) ، وقد أثبت في هاتين المسرحيتين أنه يستطيع أن يبسط لغته ، وقد تميّز بهذا الكم الوفير فكانت تنويعاً كمياً على جهود شوقي في هذا المجال .

ولكن يظل السؤال المطروح : هل نجح عزيز أباظة في محاولاته تلك أم ظل حبيس منهجه الإحيائي الاتباعي ؟ وهذا ما سأحاول الإجابة عليه من خلال التعرف على نموذج من مسرحيته قيس ولبنى فيما بعد .

عمر أبو ريشة والمسرح الشعري :

ومن الذين كتبوا المسرحية الشعرية في وقت مبكر عمر أبو ريشة، ففي عام ١٩٢٩م كتب مسرحية بعنوان (ذي قار) وكان شوقي آنذاك في بداية تجاربه المسرحية ، وقد نشرها عام ١٩٣١م ، وتلقفها طلاب المدارس وراحوا يمثّلونها، ثم كتب مسرحية (محكمة الشعراء) في فصلين عام ١٩٣٤م، حشد فيهما كثيراً من الشعراء المشهورين والمغمورين فنصر بعضاً على بعض، وفضح الكثير من الطبائع وجعل (أبولون) إله الشعر الوثني عند الإغريق حاكما بين الشعراء يستدعيهم ويسألهم ويحاورهم ويستمع إلى نقد بعضهم بعضاً وجعل (منيرفا) إلهة الحكمة الوثنية شاهدة ، ومعها إلهات اليونان، ومن مسرحياته (الطوفان) و (تاج محل) ، وتاج محل ضريح رائع الصنع أنيق العمارة بالهند ، يعتبر من أجمل نماذج العمارة الإسلامية ، شيده الملك (شاه جيهان) الذي حكم الهند بين عامي (١٦٣٠ ـ ١٦٤٨م) ليضم رفات زوجته (أرجمند) ، وقد شُيّد الضريح بالمرمر الأبيض، وأقيمت حوله أربع مآذن متناسقة الأجزاء ارتفاعها سبعة وثلاثون متراً . وموضوع المسرحية أن الفن هو الذي يجعل للحياة معنى على حد قوله.

ومن مسرحياته (سميراميس) وهي عن ملكة آشور وبابل التي روت الأساطير أنها تتكون من جسد امرأة وروح أثيرى، وقد تزوجها القائد (نينوى) فكانت تمنحه كل شيء إلا روحها فجلب لها تاج الفراعنة لإرضائها، ولكنها ظلّت في شغل عنه وقتلته حتى تتخلص منه ، وثار عليها الناس ولكنها أبدت أعمال غير مألوفة جعلت الناس يهتون لها، ثم غابت عن الأنظار . ويعتبرها عمر أبو ريشة أحسن أعماله المسرحية أنجزها بعد خمس عشرة سنة من بدء العمل بها ، وتقع في ألف وأربعمائة بيت ، يقول عنها مؤلفها إنه نظمها ست مرات ومزّقها خمس مرات ثم استقرّت في السادسة وهذه المسرحية لم تنشر حتى الآن ، ولم يظهر منها سوى فصل واحد عام ١٩٤٤م قبل أن تكتمل عام ١٩٥٨م .

وله عمل مسرحي آخر عنوانه (أوبريت عذاب) ، وشارك في ترجمة مسرحية مع خليل زخريا للكاتب البرازيلي (بدرو بلوك) .

أما موقف الشاعر من الحدث التاريخي خصوصاً في مسرحيته (ذي قار) فيتبدى في أنه لم يعبأ بالأحداث التاريخية ولم يمحّص الوقائع، وأخذ بروايات رأى أنها أشد ملاءمة للعمل المسرحي، وخلاصتها أن كسرى طمع بالخرقاء بنت النعمان، ورغب في الزواج منها ولكن أباها رفض ذلك مما أشعل نار المعركة وأنقذ الخرقاء من الوقوع في الأسر بعد أن تكاتفت القبائل واستبسل ابن عمها الأمير المنذر بن الريان .

وقد لوحظ على هذه المسرحية أن الشاعر لم يحسن التركيز، فقد أطال المشاهد التي تدور حول مجالس اللهو وأغرق في التفاصيل وفرّع في الحوادث وأكثر من المواقف الاستطرادية والدخيلة وخالف الشاعر قواعد الوحدات الثلاث كما خالفها غيره (وهذه القواعد ليست ملزمة، ولم ترد عند أرسطو كما فهمها شرّاح كتابه) تنوعت الشخصيات ولكن دون تحليل نفسي معمّق، أما الحوار فقد تحوّل إلى مقاطع غنائية، تعثر الشاعر في مسرحياته الشعرية ولم يتقن هذا الفن كما ينبغي أن يكون، ولهذا فهو يقع في المرحلة الأولى من مراحل تطوّره مع شوقي وعزيز أباظه، وإن كانا يبدوان أكثر تطوراً منه .

وعلى الرغم من أن (عمر أبو ريشة) كان من الشعراء المجلين في التيار الرومانسي العربي مع احتفاظه بأكثر من سبب يربطه بالاتجاه الاتّباعي ، وعلى الرغم من أنه عاش في انجلترا ردحاً من الزمن واطلع على المسرح الانجليزي غير أن فهمه للمسرح كفن ظل محدوداً بالحدود التي وقف عندها معاصروه ممن ارتادوا هذا الفن في الشعر العربي المعاصر ، وظلت الوقائع هي المحور ، ولم يكن الاصطفاء الذي يخدم المنحنى الدرامي هماً رئيسياً من هموم الشاعر .

معين بسيسو المسرح الشعري :

يرى بعض الدارسين أن الشاعر (مُعين بسيسو) ثالث ثلاثة أقاموا عماد المسرح الشعري مستغلين التنوّع الذي يتيحه شعر التفعلية بعد أن أحسّوا أن القصيدة لا تكفي وحدها للتعبير عن قضايا العصر ومشكلاته، ولكنه غير مشهور شهرة زميليه عبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، وذلك بسبب انصرافه الجزئي عن الأدب [1] .

تميّز الشاعر عن زميليه في أنه أولى متطلبات المسرح أهمية أكبر على حساب الشعر ، فحاول أن يطوّع الشعر للمسرح وأن يستغل إمكانات المسرح في إبراز ما تتضمنه مسرحياته من قضايا، شغلته القضية الوطنية ، وقضية تزييف التاريخ وقضية الحرية والعدل نتيجة لانتماءاته الفكرية، لذلك بالغ في تحيزه لهذه القضايا وأسرف في ذلك على نحو ملحوظ .

وتتسم شخصياته بالحدّة والأحاسيس الملتهبة من خلال مواقف مسرحية تطغى طرافتها ـ إلى حد ما ـ على ما قد يكون في الحدّة والعنف من تعبير مباشر ، أو نزعة خطابية مألوفة في مثل هذا النوع من المسرحيات الوطنية .

يواجه الشاعر في بعض المشاهد مواقف تدعو إلى حوار مألوف من أمثال تلك المسرحيات القومية والسياسية، لكنه يحاول أن يتغلب على ذلك من خلال الصور المجازية المبتكرة والعبارات الشعرية الأصيلة، ويمزج البياني الرصين باليومي المستهلك ، ويبالغ في ذلك أحياناً ليكشف عن مفارقة صارخة أو ينتهي إلى سخرية لاذعة .

وفي مسرحيته (ثورة الزنج) هناك مشاهد مبتكرة حادة تمزج بين الماضي والحاضر في عملية إسقاط مقصودة ، و فيها تسيطر عليه فكرة تزييف التاريخ، ولكنه يبدو منحازاً يحاول أن يقدم من خلال هذه المسرحية رؤية فكرية من الواضح أنها ليست موضوعية بل توظّف التاريخ توظيفاً موجهاً يخدم فكر الشاعر وتوجهاته وتصادر الحقائق تحت زعم أن التاريخ المكتوب قد زيّف في معظمه وهذا زعم فيه بطلان شديد، وإن صدق على جانب

(١) راجع : مشهدان من مسرح معين بسيسو الشعري للدكتور عبد القادر القط، إبداع المسرحي، إبداع يوليو ١٩٨٥ ص ٧٥ .

معيّن فإنه لا يصدق على التاريخ برمته، ولا يتسع المجال ـ هنا ـ لمناقشة هذه القضية .

أما مسرحيته (الصخرة) فتدور حول عامل منجم انهارت فوقه أحجار المنجم ، لكن الناس لا يريدون أن يخرجوه فيعود إلى الحياة قوياً ولايريد الآخرون أن يتركوه يموت، فيموت بموته كثيرون ، لهذا تعرضه وسائل الإعلام في موقف وسط بين الحياة والموت راقداً تحت صخرة بلورية يراه الناس من خلالها، وتجرى معه وسائل الإعلام الأحاديث والمقابلات المألوفة، ويسأله المذيع أسئلة تأتي أجوبتها المعدة من قبل وراء الكواليس دون أن ينطق بكلمة . وهذه المسرحية أيضاً تدور حول تزييف التاريخ المعاصر وتعالج القضية المحورية (قضية فلسطين) .

ومن أعمال معين المسرحية الشعرية بالإضافة إلى ما سبق (شمشون ودليلة) التي قدّمت على مسرح توفيق الحكيم بالقاهرة عام ١٩٧١م و « العصافير تبني أعشاشها فوق الأصابع »، وقدّمت في مهرجان المسرح المغربي في الرباط، و «محاكمة كتاب كليلة ودمنة » وغيرها .

والشاعر من مواليد غزة ١٩٢٧م ، درس في الجامعة الأمريكية في قسم الصحافة وعمل مدرساً للغة العربية ثم محرراً بجريدة الأهرام من عام ١٩٦٧م إلى عام ١٩٧٠م وتوفي في لندن عام ١٩٨٤م .

مرحلة الانتشار والازدهار :

انتشرت المسرحية الشعرية في المرحلة الراهنة ، وتعدد كتابها وخصوصاً من الشعراء الذين كتبوا قصيدة التفعيلة فكان منهم أنس داود وأحمد سويلم وفاروق جويدة وغيرهم، وسنقف عند مسرحية الشاعر أنس داوود (الأميرة التي عشقت الشاعر) التي تدور حول قصة (أم البنين) زوجه الوليد بن عبد الملك مع وضّاح كما رواها أبو الفرج الأصبهاني في كتابه الأغاني حيث زعم أنها كانت ترسل إلى وضاح فيدخل إليها ويقيم عندها فإذا خافت وارته في صندوق وأقفلت عليه ، وقد حدث أن أهدى الوليد جواهر لأم البنين مع خادمه، فدخل الخادم ووضاح عندها فحاول أن يأخذ منها شيئاً من الجواهر مقابل صمته، ولكنها رفضت، فرجع إلى الوليد فأخبره فكذّبه ولكنه ذهب

مسرعاً إلى أم البنين وجلس على الصندوق الذي خبأت فيه وضاحاً فاستوهبها إياه فوهبته له فدفنه في حفرة عميقة وانقطع ذكر وضّاح منذ ذلك الحين .

وهذه الوقائع يمتزج فيها التاريخ بالحكاية الشعبية . ووضّاح شاعر ، وظفه أنس داوود كرمز للكلمة التي تتوق إلى إصلاح ما في العالم من فساد فهو يعشق الجمال ويكره الدمامة والظلم ، وقد تسربت القضية الإجتماعية إلى المشاهد العاطفية الرقيقة ، وفي مقاطع قصيرة يعبر الشاعر في حديثه عن وضاح في المسرحية عن شكّه في جدوى الكلمات أمام القوة :

وضاحٌ شاعر

وضاحٌ يعرف أن الشعر فنون

أن السّيف يَقُدُّ الصخر

ينحت أبياتاً في قلب العصر

أن العصر مريض وجبان

لا يبصر ألوان الطيف

لا يستخذي إلا قُدّام السيف .

ولكنه بعد لقائه بالأميرة يعود له إيمانه المكنون بقوة الكلمة ويقول لها « هذا العالم يامولاتي أحمل في أعماق كياني شهوة إصلاحه » .

وقد غلب التوجه الكوميدي على المسرحية، وقد اعتبرها بعض الدارسين من (أعمال المسرح الشامل) الذي يكون النص فيه عنصراً من عناصر الإخراج والأداء ممتزجاً بعناصر أخرى من الحركة واللوحات والغناء والرقص، وبدون إخراجها على المسرح تفتقد كثيراً من مقومات المسرح . وتطول بعض المشاهد الفكاهية في المسرحية طولاً مسرفاً، ويبث الشاعر في الحوار معان ودلالات ذات مغزى، وقد وفّق المولف في رسم بعض الشخصيات خصوصاً بهلول حاجب الخليفة الذي كشف سر وضاح وعمد

إلى محاولة ابتزاز الأميرة حتى لا ينقل سرها إلى الوليد فسألها أن تعطيه لؤلؤة ثمينة كان السلطان قد أهداها إليها وأن تهبه وصيفتها الأثيرة (زهراء) وترضى الأميرة بالمطلب الأول ولكنها ترفض الثاني .

وقد عبث الشاعر بالتاريخ وطوّعه لمسرحه الشعري وشحنه بالدلالات والرؤى والمواقف، ولكن النص وحده دون تمثيل لا يشكل عملاً متكاملا كما يقول الدكتور عبد القادر القط في تحليله لهذه المسرحية .

وليست هذه هي المسرحية الشعرية الوحيدة للشاعر بل كتب إلى جانب هذه المسرحية عدة مسرحيات ذات فصل واحد جاءت أكثر إحكاماً ، وامتزجت فيها القضية بروح الدعابة والفكاهة التي يحسن الشاعر استخدامها وصياغتها صياغة شعرية مقبولة .

ويبدو من خلال هذه اللمحة الموجزة أن الشاعر لم يتجاوز من الناحية الفنية أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية بل يبدو متأثراً بها .

وهكذا يمكننا أن نقول أن المسرح العربي مر بالأطوار التالية :

١ – الطور الأول (الريادي) :

ويمثله شوقي وعزيز أباظة وعمر أبو ريشة ، وتغلب عليه الغنائية ، ولم يشهد تطويراً في أسلوب التشكيل بل ظل الشعر فيه عمودياً ، وظل الصراع فيه ضعيفاً .

٢ – الطور الثاني (التجديد) :

ويمثله علي أحمد باكثير والشرقاوي ، وشهد تطويراً في الوزن حيث اعتمدت التفعيلة وحدة وزنية ، وشهد لوناً من ألوان الصراع .

٣ – الطور الثالث (الرؤى الفلسفية والرمزية) :

ويمثله صلاح عبد الصبور ومعين بسيسو حيث أصبحت الرؤى الفلسفية والمنطلقات الرمزية أساساً .

٤ – الطور الرابع (التنوّع والتعدد) :

ويمثله أحمد سويلم وأنس داوود وفاروق جويدة .. إلخ .

نموذج من الشعر المسرحي

مسرحية شعرية

قيس ولبنى للشاعر عزيز أباظة

الفصل الأول ـ المشهد الأول :

« خيام بني كعب بضواحي المدينة المنوّرة . فناء رحب أمام الخيام ، في موضوع منه لبنى وعزة تتحادثان » :

لبني : يا عزُّ ما أنباءُ يثربَ ؟ حدِّثي عنها وقولي ما عرفتِ أو اكذبي

لم ندر ما صنع الزمان بيثرب

يا عزُّ

لبنى : ضاحكة :

بل قولي بساكن يثربِ ما كان أهوننا عليه ففي مدى

شهرين لم يلمم ولم يتأوّبِ قد طال فيه تباعدٌ وتجنبٌ

أفديه من متباعدٍ متجنّبِ عزة : لبنى عَرفتِ غرامه ووفاءَه

وعلمتِ أيَّ مُنىً يروم ومطلبِ أهلوكما ظلموا ولم يتورعوا

بُعداً لهم من حاضرين وُغيّبِ أبواه قد أبيا عليه رجاءه

وأبوك لا قاهُ بوجه مُجدبِ لبنى : يا عزُّ فلنسأل لقومينا الهدى

واحيرتاه من أبيه ومن أبي أصبحت أبرمُ بالحياة فما أرى

غير المكاره والجدود الخيّبِ ما ضرّ قيساً والحياة شفاعةٌ

لو قد تشفع بالحسين ابن النبي إن الحسين رضيع ثديَيْ أمّه

ما إن يُرى لرجائه بمخيّبِ

قد كان هذا رأي قيسٍ ليتَهُ لم ينأ عن تدبيره أو يَغْزُبِ

لبنى : يا عزُّ قد كان يجدي ما ذهبت له لو لم تكد كُبَرُ الأحداث تندلعُ

تدارَكن أن أمير المؤمنين مضى يدعو إلى بيعة جُلّى ويجتمعُ

أهابَ بالناس في الأمصار فانبعثت ولاتُها يدفعون الناس فاندفعوا

فما يزيدُ بكفء للذي عقدوا له ، وما هو أهلٌ للذي هرمُوا

إن الخلائفَ لم يستخلفوا ولداً منهم فما لبني حرب قد ابتدعوا

مُنَيَّ تمنيتها يا عزُّ ضائعةً إن الحسين لمعنيٌّ بما يقع

كيف السبيل إليه وهو مُحتفلٌ هلاّ سألنا عن الأحباب ما صنعوا

عزة : لبنى رأيتُ ابن حزمٍ في ضيافتكم بذلك هلاّ سألنا عن الأحباب ماصنعوا

لبنى : دعي ابن حزمٍ وغاباتٍ ينصُّ لها كبرى الجهود وأهدافاً يسايرها

إن ابن حزمٍ بأمر العهد مشتغلٌ في عصبة تزحمُ الدنيا مآثرها

في عصبةٍ من قريش عزّ قاصدها على الزمانِ ومولاها وناصرها

فيها عبادلة الإسلام ما فتئت يطاع في الناسِ ناهيها وآمرها

حلت فما نافست أمضى بواترها بالبيدِ في شرفٍ إلا منا بُرها

هذا أبي وابن حزمٍ يقبلان معاً تغشاهما حدّةٌ تبدو بوادرُها

في فتية من بني الأعمام يقدمُهم خطيب كعبٍ وراويها وشاعرها

عزيز أباظة والمسرح الشعري

هذه المسرحية نموذج لمسرح أباظة الشعري الذي اقتفى فيه آثار أمير الشعراء أحمد شوقي، وتعتبر من المسرحيات التي نزعت إلى الاتباعية (الكلاسيكية) بمفهومها الغربي، اختار الشاعر موضوعها من التاريخ عنصر الصراع يبدو ضعيفاً على النحو الذي