الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بجاية
Tasdawit n Bgayet
Université de Béjaïa

جامعة عبد الرحمان ميرة - بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مطبوعة بيداغوجية

مقياس:

الشعر الإحيائي

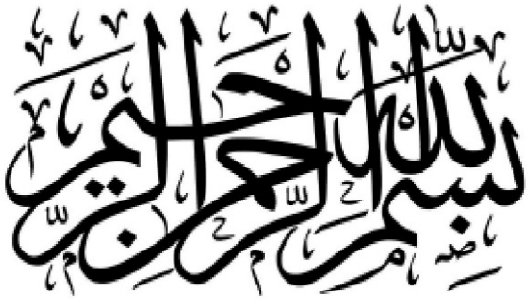
السنة الأولى (ماستر)، تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر.

السداسي الأول

إعداد: د. موسى عالم

أستاذ محاضر قسم (أ) بجامعة بجاية

السنة الجامعية: 2024/ 2025



تمهيد:

هذه محاضرات موَجّهة إلى طلبة السنة الأولى ماستر، تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر، غايتُها تعميق معرفتهم بالتحولات الفكرية والفنية التي مسّت الشعر العربي في العصر الحديث، خلال الفترة التي تَلَت حملة نابويون على مصر. فبعدما كان الطالب قد تعرّف في مرحة الليسانس على أسباب ومظاهر الركود الذي خيّم على الأدب عامة، والشعر خاصّة، وعلى عوامل النهضة الشعرية الحديثة ومعالمها وأعلامها، سينتقل مع برنامج الشعر الإحيائي إلى التعمّق في دراسة هذه المرحلة المفصلية والمصيرية من تاريخ الأدب العربي، من حيث دلالة المصطلحات التي أُطلِقت لوصف حركة تجديد الشعر، وهي الإحيائية والاتّباعية والتقليدية.

يمثّل الشعر الإحيائي هَبَّة إبداعية، ويقظة فكرية حدَثت في وقت عصيب كانت تمرّ به القصيدة العربيّة، فبين مَلَكة فنية خَبَت طيلة عقود من الزمن، واكتفَت بتكلّف النّظم واجترار القديم، فلا هيّ أحسنت التقليد، ولا هي تحررتْ منه لتبني لنفسها شخصية فنية مميَّزة.

لم يكن ضعف القرائح وحدَه ما كان يتهدّد القصيدة العربية، قُبيل عصر النهضة، بل إنّ ذلك الوَهَن قد تزامن مع الامتداد غير المَسبوق للأدب الغربي القادم على متن الحملات والبَعثات مُحَمَّلا بقيم روحية وفكرية وفنيّة غريبة، لا قِبَل للقصيدة العربية بها وبالزخم الثقافي الذي أحدثته وهي – **أي القصيدة العربية** - في أدنى مراحل ضَعفها، وهنا تظهر قيمة الإنجاز الفني والثقافي الذي شيذيده حركة **الإحياء.**

إنّ دراسة حركة الإحياء الشعري تقتضي، بالضّرورة، مراجعة بنية البيت الشعري العربي القديم تَمهيدا لدراسة مستويات الإحياء، الأسلوبية منها والمعنوية، قبل استعراض تجارب رواد الحركة الإحيائية بما تضمّنه من مظاهر تقليد وتجديد ومُعارضة وغيرها من صور التعالقات النصية، وإنّما الغاية من ذلك **كلّه - كما أسلفنا – تمكين الطالب من فهم دلالات وأبعاد حركة الإحياء الشعري، ووضعها في** سياقاتها الفنية والفكرية والثقافية الطبيعية.

برنامج الشعرالإحيائي.

1. تحديد المصطلح :التقليدية /الاتباعية /الإحيائية.
2. الإحيائية العربية /الممهدات والصفات العامة.
3. بنية البيت التقليدي.
4. الإحياء الأسلوبي في الشعر الحديث.
5. الإحياء المعنوي في الشعر الحديث.
6. محمود سامي البارودي / رائد الإحياء.
7. أحمد شوقي /أمير الشعراء.
8. .معروف الرصافي.
9. محمد مهدي الجواهري.
10. بين القصيدة القديمة والقصيدة التقليدية: تأمل في زمن الشاعر
11. فن المعارضة
12. لعبة الشكل في الإحياء : اللغة والوزن
13. الإحياء بين التناص والسرقة الأدبية
14. من التحول إلى الثبات / عكس اتجاه الحياة

أهداف المادة:

- **أنْ يفهم الطالب مفهوم الشعر الإحيائي والفروق الدقيقة بين الإحيائية والاتباعية والكلاسيكية.**
- أنْ يُدركَ الخلفيات والدوافع والغايات الثقافية والحضارية التي تقف وراء مشروع إحياء الشعر **العربي.**
- **أنْ يتمكّن من إدراك اللحظة التاريخية التي دفعت الشاعر الحديث إلى توقيف مسار التحول السير بالقصيدة نحو الماضي، أي عكس اتجاه الزمن.**
- أنْ يطّلع الطالب على نماذج شعرية حديثة، تجسّدت فيها آليات إحياء الأساليب القديمة ووضعها في سياقات فنيّة جديدة لتُعبّر عن زمن غير زمانها وبيئة غير بيئتها.
- **أنْ يتمكّن الطالب من الاطلاع على تجارب الإحياء التي خاضها رواد الشعر العربي الحديث،** ومن ثمّ المقارَنة بين أساليبهم واتجاهاتهم التي سلكوها للنهوض مجدّدًا بالشعر العربي.
- **أنْ يقف الطالب على أهم آليات إحياء الشعر القديم كالتقليد والمُحاكاة والتناص والمعارضة.**
- أنْ يتمكّن الطالب من تتبّع المراحل الدقيقة التي مرت بها القصيدة الإحيائية خلال انتقالها التدريجي نحو التجديد والمعاصَرة.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب الع . ربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات في الشعر الإحيائي

المحاضرة الأولى: تحديد المصطلح: (التقليدية /الاتباعية /الإحيائية.)

د/ موسى عالم

توطئة:

مرّ الشعر العربي بفترة ضعف وركود طويلة، امتدت من سقوط بغداد سنة 1258م/656هـ . **على يد القائد المغولي هولاكو إلى آخر أيام الحكم العثماني، حيث تعددت أسباب الركود، وكان في مقدمتها جهل الأتراك بالأدب العربي وإهمالهم لجميع مناحي الحياة الثقافية العربية. وامتد عصر الانحطاط إلى غاية الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م/1213ه، حيث دامت فترة الركود ما يربو عن خمسة** قرون، بلغت فيها القصيدة العربية أدنى درجات الضّعف معنى ومبنى، ففقدت رونقها وخَبَت جذوتها، وانصرف أغلب الشعراء عن صناعة الشعر إلى مِهن أخرى يقتاتون منها، بينما بقيت القلّة المتبقية تسبح **في فلك التقليد والتكلف والصنعة اللفظية، باستثناء عدد قليل من رجال الفكر والفن الذين بقوا، لقلّتهم، عاجزين عن إعادة بعث الحياة الفكرية والفنية العربية.**

انصرف الشعر عن اهتمامات العصر وحاجاته، وانشغلت البقيّة الباقية من الشعراء بموضوعات لا تعالج القضايا المصيرية للأمة، وأمّا الحركات الشعرية القليلة التي حاولت التمسّك بالقصيدة العربية في عهد الأتراك، فكان تأثيرها في الساحة الشعرية محدودًا، مثل المدرستين الشعريتين اللتين برزتا بمصر، (المدرسة البَكرية) نسبة إلى أبي بكر الصدّيق، و(المدرسة العَلوية) نسبة إلى عليّ بن أبي طالب، حيث **انصرف شعراؤهما إلى الشعر الصوفي والمدائح النبوية والتفاخر بالأنساب، وغلبت على أشعارهم الصنعةُ** اللفظيّة والمعاني الهزيلة.

أمّا أسباب ضعف الأدب عامّة، والشعر خاصّة، خلال عصر الانحطاط فكثيرة، نخصّ بالذّكر **منها:**

- **اضطراب الحياة السياسية وكثرة الانقسامات السياسية والمذهبية تزامنا مع ظهور قوميات أضعفت الحضارة الإسلامية.**

- سوء الأحوال الاقتصادية والاجتماعية، مما صرف أنظار العامة عن الاهتمام بأمور الفن والفكر عامة.
- عدم اهتمام الخلفاء والحكام بالشعر والشعراء.
- ضياع كم هائل من الكتب والدواوين خلال هجمات المغول والتتار والصليبيين على البلاد الإسلامية.
- إلغاء ديوان الانشاء الذي كان كتابه يقومون بإعداد الرسائل الديوانية بأسلوب أدبي رصين.
- تراجع مستوى التعليم بحيث حيث كادت تنعدم المدارسُ التي تدرس بها العلوم والآداب والفنون، باستثناء بعض المعاهد القليلة كالأزهر بمصر والجامع الأموي بدمشق وجامع الزيتونة بالقيروان وجامعة القرويين بفاس.

ونتيجة لهذه الظروف، تضاءل عدد الشعراء الأكفاء، وقلَّ الإنتاج الأدبي الجيّد، وهجر عديد الشعراء ساحة الشعر، وكثر المتطفلون والمتكلِّفون، بينما غرقت فئة كبيرة من الشعراء إما في تصوير المتع الحسية، أو في أغراض روحية بعيدة عن معالجة قضايا الإنسان الواقعية، كالزهد والمدائح النبوية والتصوف، وصار أغلبُهم يدور في حلقة ضيقة من أغراض الشعر الضعيف المُبتذل.

عتبة الإحياء:

بقيت حالة الشعر العربي في ركود وانحطاط، وفقد الشاعر مكانته الريادية ودوره القيادي في المجتمع، حيث استمرّ تردّي الحالة الأدبية إلى غاية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث برز العديد من رجال الإصلاح، وعلى رأسهم جمال الدين الأفغاني (1838 – 1897) وتلميذُه محمد عبده، اللّذين كان لهما الفضل في زرع بذور الوعي وإذكاء الشعلة الوطنية والروح الدينية والأدبية في مصر وفي الوطن العربي، وأيقظا في النفوس العربية شعورها بهويتها. وكان من ثمار تنامي الوعي السياسي إعلان أحمد عرابي مع مجموعة من الضباط المصريين، من بينهم أحمد عرابي والشاعر محمود سامي البارودي، الثورة على قادتهم العسكريين الأتراك، وكان ذلك في عهد الخديوي توفيق، لكن الثورة أُخمدت بتدخل الإنجليز، ونُفي محمود سامي البارودي ومعه أحمد عُرابي إلى سَرَنديب، حيث قضى سبعة عشر عاما. قال حامد حفني داود: « في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي (وأوائل القرن الرابع عشر الهجري) أخذت مصر تتيقّظ إلى شخصيتها، وتتبين معالم هذه الشخصية في حياتها

السياسية، وتعرف طريقها الموصل إلى قوميتها الخالصة وتنتزع ذلك انتزاعا من شوائب الأتراك والجركس والعناصر الأجنبية، وقد كان ذلك حين انبثقت الشرارة الأولى من الثورة العرابية في 9 سبتمبر سنة1881م»[1]. ومن هنا فإن بداية عودة الروح إلى الأدب العربي عامة، وللشعر خاصة، قد تزامنت مع انبعاث الشعور القومي والوعي الفكري في أوساط بعض المفكرين والأدباء العرب، حيث تجسدت في أشعار البارودي ومن حدا حَدوَهُ رغبةٌ جامحةٌ في استعادة المجد الفكري والأدبي العربي القديم من خلال العودة إلى النماذج الأدبية العربية القديمة في أبهى مراحل نضجها، وإحيائها بتقليد أساليبها واستلهام ما فيها من مظاهر القوة والجَمال، مع ربط الأدب بقضايا الإنسان العربي الحديث، من خلال الاهتمام بقضاياه وواقعه المَعيش، وقد كان لهذا التوجه فضل كبير في يقظة العقل العربي وإعادة تنشيط الحياة الأدبية، إلى جانب ما قامت به حركات الإصلاح التي قادها ثُلّة من المُفكّرين، أمثال الأفغاني ومحمد عبده، في إيقاظ العقل العربي.

تحديد المصطلح:

نقصد بالشعر الإحيائي ذلك الإنتاج الشعري الذي سعى الشعراء المُحدثون من خلاله إلى إحياء الشعر العربي القديم في أوجّ مراحل ازدهاره ونضجه، بتقليد أشكاله وأساليبه وصور بلاغته، بنيّة تحرير القصيدة من الركود الذي أصابها خلال عصر الضعف، والتأسيس لشعر جديد يجمع في طياته بين بلاغة القديم وإشراقة الانفتاح على الحياة الحديثة. وقد وجد هؤلاء الإحيائيون، وفي مقدّمتهم البارودي، في الشعر الجاهلي والعباسي أفضل النماذج القوية، فقلدوها وأحيَوا ما فيها من طرائق تعبير وأساليب تصوير، ثم أفرغوا فيها من مضامين العصر وقضاياه، ما جعل أشعارهم تُلبِسُ المعاني الجديدة حُلّة فخمة من بلاغة الشعر العربي القديم. وقد انقسم جمهور الشعراء الإحيائيين إلى اتجاهين: الاتجاه الأول مثّله الشعراء التقليديون المتمسّكون بالأساليب الركيكة الضعيفة التي كانت سائدة خلال عصر الانحطاط، فهم فئة تشبثت بمظاهر الرداءة والانحطاط، فخرجوا بالشعر عن جوهره ووظيفته وأفرغوه من محتواه. وأما الاتجاه الثاني فهو «الذي استفاد من آداب الغرب فدعوناه بأدب الانبعاث، وقد أيقظ شعراؤه الشعر من ركاكة المبنى والمعنى معتمدين على الفكر وطرح الموضوعات والأخيلة والأساليب العربية

[1] – حامد حفني داود، تاريخ الأدب العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص28.

القديمة، وأخصها التي توصَّل إليها الشّعر من سمّوٍ وارتقاء في العصر العَبّاسي»[1]. **وأطلق النقاد على مدرسة الإحياء تسميات عديدة منها:**

1. **مدرسة الاحياء:**

وُصفت هذه المدرسة بالإحيائية لأنّ روادها الأوائل، وعلى رأسهم **الشاعر محمود سامي البارودي ومن** سار على نَهجه **أمثال شوقي والرصافي وحافظ إبراهيم، قد أعادوا للشعر العربي حياته، من خلال العودة إلى بعض النماذج الشعرية القديمة، بتقليدها وجعلها تعود إلى الحياة ماثلة في** قصائدهم، فكانت أشعارُهم إحيائيّة من **ناحية استلهام تلك النماذج وإحياء أشكالها وأساليبها وبنائها** الفني، حيث قام تصوّرهم لتحديث النص الشعري على أساس الجمع بين السَّيْر على منهج **كبار شعراء** العربية بإحياء الصياغة القديمة، ومواكبةِ العصر بمعالجة قضايا الواقع العربي المَعيش، ومعاينة **أحوال حياة الانسان الحديث.**

2. **مدرسة البعث:**

سُمِّيت كذلك لأنها **بعثت الحياة في الشعر العربي من جديد، بعدما كان فاقدا لروحه، غارقا في** مظاهر الصّنعة والتكلّف والتقليد، عاجزا عن ملامسة قضايا العصر واهتمامات الإنسان العربي الحديث. **فقد عاد الشعر مع البارودي ومن معه ليضطلع بمهامه الحضارية المتمثلة في نشر الوعي بشتى صوره، لتحرير الإنسان من ربقة التخلف والجهل، واستعادة معالم الشخصية العربية الأصيلة بقيمها الروحية** والحضارية العريقة لمواجهة المدّ الحضاري الغربي المتنامي.

3. **الاتجاه المحافظ:**

سُمّي كذلك لأنّ رواده حافظوا **على عمود الشعر القديم وعلى الأوزان والقوافي، وعلى بنية القصيدة العربية القديمة، وتمسكوا بالبلاغة والبيان العربيين فأحيوا الصور والمعاني العربية القديمة وحصوا على سلامة اللغة.**

الكلاسيكية:

سُميت مدرسة الإحياء بالكلاسيكية تشبيها لها بالكلاسيكية الغربية (Classique) **في** مُحافظتها على القيم الفنية القديمة والتزامها بالعَروض والقوافي التقليديين، ونَزعتها العقلانية **في معالجة**

[1] – شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1990. ص 209.

مختلف القضايا والمواضيع. غير أنّ الكلاسيكية قد غدت مصطلحا لصيقا بفئة مَخصوصة من شعراء البعث والإحياء، وعلى رأسهم أحمد شوقي الذي بدا تأثُّره واضحا بالشعر الكلاسيكي الفرنسي، من حيث لغته الراقية ونزعته العقلية، وخَوضه تَجرِبَةَ الكتابة في بعض الفنون الكلاسيكية الغربية كالشعر المسرحي والشعر الملحمي.

ظهر مصطلح الكلاسيكية في القرن 16م، وهو تسمية مأخوذة من الكلمة اللاتينية (Classisus)، وتعني (من الطبقة الأولى). هي أقدم المذاهب الأدبية في أوروبا. تأسّست على يد الناقد الفرنسي **نيكولا بوالو (1636-1711م)** الذي قنَّنَ قواعدها في كتابه الشهير **(فن الشعر) الذي ألفه عام 1674**م، ويُعدّ بوالو المُنظر الأوّل للمذهب الكلاسيكي الفرنسي، بينما كان وليام شكسبير **(1564-1616م) رائد المدرسة الكلاسيكية الإنكليزية، حيث** طور الكلاسيكية في عصره، ووجَّهَ **الأذهان إلى الأدب الإيطالي في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة. وقامت الكلاسيكية من خلال** بعث الآداب اليونانية واللاتينية القديمة بمحاكاتها وتقليدها واستنباط ما فيها من خصائص وقيم فنية **راقية، كما عرف الكلاسيكيون بالنزعة العقلية والعناية بالصياغة المحكمة.**

4. التقليدية/الاتّباعية:

تدعى مدرسة الإحياء بالتقليدية والاتّباعية لأن روادَها سَلكوا طريقة **القدماء في بناء الشعر، والتزموا بعمود الشعر العربي القديم فحافظوا على الأوزان والقوافي التقليدية، وقلّدوا اللغة والصور والأخيلة القديمة. قال البارودي:** [1]

تكلّمتُ كالماضين قبلي بما جَرَت به عادةُ الإنسان أن يتكلَّما

فلا يَعتَمِدني بالإساءةِ غافـ . ـلٌ فلا بُدَّ لابن الأيكِ أن يتَرنّما

ومهما كانت التسمية بعثا أو تقليدا أو إحياءً أو اتّباعا، فإن معقل التجديد في هذه المدرة يكمن في بعث النماذج الشعرية العربية القديمة، واتّخاذها نماذج يسترشد بها الشعراء للارتقاء بمستوى القصيدة العربية وانتشالها من متاهات الضعف والانحطاط.

[1] – محمود سامي البارودي، الديوان ، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، ص 9.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب الع . ربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات الشعر الإحيائي

المحاضرة الثانية: الإحيائية العربية / الممهّدات والصفات العامّة.

د/ موسى عالم

يتفق الباحثون على أنّ التأريخ للأدب العربي الحديث يبدأ من الحملة الفرنسية على مصر (1898 – 1901)، وأنّ المحرّك الأول للنهضة العربية هو احتكاك العرب بالغرب إثر حملة نابوليون، واطلاعهم على ما بلغه من تطور ثقافي وأدبي وعلمي. نقول هذا دون أن نغفل التأكيد على الدور الكبير الذي لعبته حركات الإصلاح التي قادها جمال الدين الأفغاني وتلاميذُه في زرع بذور الصحوة الفكرية، وزيادة اهتمام العرب بالثقافة والأدب والتراث القديم، وهو ما يفسّر عودة رواد الإحياء القوية إلى مصادر الأدب العربي القديم ينهلون منها ويتمثّلون ما فيها من أساليب وخيال وطرائق تعبير، ويكفي أن نعرف أنّ تكوين البارودي، رائد الإصلاح، كان عصاميا، فهو لم يدرس الشعر ولم يتلق تكوينا أدبيا، بل نهل الشعر من دواوين الشعر القديم، فتأثر بما فيها من روح عربية قوية وقيم فنيّة وجمالية، فكانت جلّ قصائده بين إحياء وتقليد لتلك النماذج الشعرية القديمة.

لقد تزامن تنامي الاهتمام بالتراث القديم في أوساط الشعراء مع الانتشار الواسع للطباعة والصّحافة والمكتبات والمدارس والجامعات في مختلف البلدان العربية، فكثرت منابر التعبير، وأتيح للشعراء إسماع أصواتهم المرتبطة بقضايا الواقع الجديد في مضامينها، وبالتراث القديم في أشكالها وأساليبها، فجمعوا في قصائدهم بين الماضي والحاضر، وارتبطت أشعارهم بالشرق فعبّرت عن الذات العربية تعبيرا صادقا، وتطلّعت إلى الغرب وما فيه من فنون ومدارس أدبية.

عوامل الإحياء:

كانت حركة إحياء الشعر في الوطن العربي نتيجة اجتماع مجموعة من العوامل المتداخلة، شكّلت سياقا عامّ، تغلّبت فيه موجة التمسّك بالتراث الشعري القديم لدى رواد الحداثة الشعرية العربية، قبل أن تنفتح أعينهم على الآداب الغربية. وكان من نتائج هذا التوجّه قيام حركة شعرية حديثة متأصّلة

غير منقطعة عن جذورها الفنية، قادرة على مواكبة التيارات الغربية والتفاعل معها دون أن تذوب فيها أو تنفصل عن واقعها. ومن أهم عوامل الإحياء الشعريّ عند العرب:

1. الحركات الإصلاحية الحديثة مثل حركة جمال الدين الأفغاني وتلميذه محمد عبده في مصر، ومحمد بن عبد الوهاب في شبه الجزيرة العربية.
2. الثورة العرابية التي وقعت عام 1881-1882م بقيادة أحمد عرابي، وكانت رد فعل من ضباط مصريين ضد قادتهم الأتراك، وصداماً بين القومية العربية المصرية والقومية التركية، فكانت تلك الحادثة إيذانا بانبعاث الشعور الوطني والقومي في نفوس النخبة، وبداية اتّقاد جذوة التحرر من الاحتلال.
3. الحملة الفرنسية التي كانت وسيلة من وسائل التواصل مع الحضارة الغربية.
4. تعدّد قنوات الاتصال بين العرب والثقافة الغربية الحديثة عن طريق البعثات العلمية وحملات الاستشراق والصحافة، فقد أنشأ محمد علي «الوقائع المصرية» سنة 1828، وأنشأ رزق الله حسون الحلبي سنة 1855 في القسطنطينية جريدة أسبوعية أسماها (مرآة الأحوال). ولكن الصّحافة الحقيقية بمعناها الدّقيق لم تقم إلا على أيدي اللبنانيين وقد أنشأ اسكندر شلهوب جريدة (السلطنة) سنة 1857، وخليل الخوري (حديقة الأخبار) سنة 1858، وبطرس البستاني (نفير سوريا) سنة 1860، وأحمد فارس الشدياق جريدة (الجوائب) في إسطمبول سنة 1890، وسليم البستاني جريدتي (الجنة) و(الجنينة)، وأنشأ سليم وبشارة تقلاّ اللّبنانيان جريدة (الأهرام) في الإسكندرية سنة 1875"، وتبعتها جرائد أخرى «كالمحروسة» و«المقطّم» و«المؤيد» و«اللواء» هذا بالإضافة الى ظهور جرائد أخرى في كل من بغداد وسورية. أما المجلات العربية فأقدمها ظهرت في مصر، وهي «اليعسوب» سنة 1865م[1]..
5. عودة الأدباء إلى التراث العربي القديم ودعوتهم إلى إحيائه ومحاكاته واستلهام عناصر القوة الموجودة فيه.
6. انتشار المؤسسات الثقافية مثل المدارس والجامعات كالجامعة الأمريكية ببيروت، بينما نذكُر من أقدم المدارس العربية مدرسة المعلم بطرس البستاني سنة 1863، ومدرسة عينطورة (1734)

[1] - ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 14.

ومدرسة «عين ورقة» (1789) التي تعد أم المدارس الوطنية في لبنان، إضافة إلى المدارس والجامعات الغربية الفرنسية والأمريكة.

7. الطباعة: تأسست أول مطبعة أمريكية ببيروت سنة 1834 ثم المطبعة اليسوعية سنة 1848. بينما كانت مطبعة (دير قَزحيّا) بلبنان أوّل مطبعة دخلت البلاد العربية سنة 1610.
8. المجامع العلمية والأدبية: يُعدّ المجمع الذي أسسه نابوليون مع بداية حملته على مصر، أوّل مجمع علميّ تمّ تأسيسه في المشرق العربي بعد فترة الانحطاط، وكان مُشَكّلا من 48 عضوا.
9. المكتبات: استطاع علي مبارك أن يصل العالم العربي بتراثه فأنشأ (دار الكتب) بالقاهرة سنة 1870م، وضم فيها ما كان مبعثرا في المساجد والكتاتيب وسراديب القصور من كتب، حتى أصبحت بعد ذلك أكبر مكتبات الشرق، ثمّ تأسّست (المكتبة الظاهرية) بدمشق سنة 1878؛ و(المكتبة الأزهرية) بمصر سنة 1879، و(المكتبة الشرقية) ببيروت سنة 1880، بالإضافة إلى المكتبات الأخرى في البلاد العربية مثل الزيتونة بتونس، والقرويين بالمغرب.

الخصائص العامة للشعر الإحيائي: الخصائص المعنوية.

الشعر الإحيائي ظاهرة أدبية نشأت في سياق فكري متميّز، تنازعت الشاعرَ فيه قوتان: قوة الشعور بواقعه المتردي فنيا وسياسيا واجتماعيا، مقابل ما اكتشفه من مظاهر التطور الذي بلغته الحضارة والأدب الغربيين، ممّا ولّد لديه إحساسا عميقا بحجم المسؤولية الملقاة على عاتقه، فنأى بشعره عن الذاتية المُفرطة، ووضع صوب عينيه غايتين، هما تحرير مجتمعه والارتقاء بفنه. وفي ظلّ هذا الوعي الجديد لحقيقة الشاعر ومَهَمّته في الحياة، بدأت بعض الظواهر الفنية تبرُزُ تدريجيا في الشعر الإحيائي، لتصير سِمات وملامح مشتَركة تحدّد بموجبها الوجه الجديد للقصيدة الإحيائية. قالت سلمى الخضراء الجيوسي: «من الواضح أنّه كان في الشعر حاجة شديدة إلى نَفَس جديد من الحياة، لكن أيَّة محاولة لتجديد شباب الشعر عن طريق الاقتباس من الآداب الأجنبية كانت خَليقة أن تُصابَ بالإخفاق. فلم تكن المواقف والموضوعات وحدها في حاجة إلى التغيير (وهما عنصران يمكن استعارتهما من الآداب الأجنبية) بل إنّ الإطار العام بأكمله، من مصطلحات ولغة وتركيب جملة، كان في حالة تبعث على الرثاء. وكانت العودة إلى الأسس الثابتة القوية، وتجديد العلاقة مع أفضل ما في اللغة والتراث من كنوز هما السبيل الوحيد أمام الشعر العربي في ذلك الحين للخلاص من الحالة المتدهورة التي وصل إليها في

أواسط القرن التاسع عشر. كان على الشعر أن يخلّص نفسه من تكلّف عصر الانحطاط وسطحيته، بإقامة صلة مع أفضل أمثلة الشعر القديم التي بقيت، بسبب قوة لغتها، وسلامة عبارتها، وإطارها القوي **العام، وجودة المصطلح فيها، أمثلةً على الإبداع الشعري النموذجي.»**[1].

قد نتفق مع هذه الباحثة في قولها إنّ الشعر الحديث كان بحاجة ماسّة إلى نَفَس جديد، لكننا **نخالفها الرأي حين اعتبرت أنّ الشاعر الإحيائي ما عاد إلى التراث إلا سعيا منه إلى إصلاح الإطار** الشكلي للقصيدة العربية، واستعادة قيَمها الشكلية المتمثلة في عمود الشعر العربي فحسب، وأنّ المواقف **والموضوعات – حسب رأيها -** عنصران يمكن استعارتهما من الآداب الأجنبية. **فهذا حكم فيه تقليل** من درجة الوعي الفكري لدى شعراء الإحياء، أو سوء تقدير لنظرتهم الثاقبة وحرصهم على إحياء الروح العربية بقِيمها ومواقفها وشِيَمِها، قبل الالتفات إلى مسألة اللغة والشكل الشعريين. **والمُطّلع على** أشعار البارودي مثلاً، سيجد فيها روحا عربية نابضة بشِيَم العربي وإبائه ومواقفه وقِيَمه قبل أن يلمس فيها لغته وأسلوبه، وكأنّه كان يرى الأشياء ويتصورها بعين عربية قديمة، ويستمدّ قوّته من الماضي ليواجه الحاضر، أو كأنّ به حرصا شديدا على إحياء الروح العربية قبل أن تعصف بها رياح التغيير **القادمة من الغرب، ومثل هذا الموقف نلمسه في شعر الأمير عبد القادر واضحا من خلال إصراره على** التمسّك بأصالته وبَداوته في مواجهة كذبة التحضّر التي جاء بها المستعمر، فيقول:

ما في البداوَة من عيبٍ تُذَمُّ به إلاّ المروءةُ والإحسانُ بالبِدَر

السمات الفنية العامة لمدرسة الإحياء:

تميّزت مدرسة الإحياء العربية منذ بداياتها الأولى بسِمات فنية وخصائص عامّة، كانت بمثابة **الطابع المميز المشترك بين شعرائها، وأهم تلك الميزات:**

1- تنامي الشعور القومي:

تنامى الشعور الوطني والقوميّ في نفوس الشعراء الإحيائيين لّما شعروا بخطر التلاشي والزوال يُهدّد شعوبهم حين قلّ إدراكُها لقيمة الوطن وأشيائه النّفيسة، وغدَا هذا الشعور بمثابة حَمِيَّةٍ جديدةٍ وإحساس عميق بالانتماء، يضاهيان حَمِيَّةَ الشاعر العربي القديم، وتَمسُّكَه القوي إمّا بالقبيلة، مثلما هو

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2007، ص 59.

الحال عند الشعراء الجاهليين، أو بالدّين عند شعراء الإسلام. ولطالما كانت الحَميّة وسيلة للحفاظ على الوُجود بين البشر. إنّها شعور يتنامى باضطراد لدى الشعوب المستَلَبة أو المهدّدة بالفناء.

لقد أدرك الشاعر الإحيائي حاجةَ الإنسان العربي إلى توطيد صلته بوطنه وتاريخه وحضارته كي لا يستهين بها أمام المستعمر، فخصّ الوطن والأمة بأجمل بقصائد ذات طابع ملحميّ فريد، منها قصيدة **(كبار الحوادث في وادي النيل) لأحمد شوقي، التي افتخر فيها بمصر وبمجد الفراعنة، فقال:** [1]

قُلْ لِبانٍ بنى، فشادَ، فغالَ ى لم يَجُزْ مصرَ في الزّمان بناءُ

أجْفَلَ الجِنُّ من عزائم فرعَو نَ، ودانتْ لِبَأسِها الآبـ ـاءُ

لقد شاع موضوع التغني بالوطن بين شعراء الإحياء، فلا تكاد تجد شاعرا منهم لم يُفرِد الوطن بقصيدة أو أكثر، ثمّ نما ذلك الشعر الوطنيّ فتفرّع منه فيما بعد الشعر ثوري الداعي إلى مواجهة المستعمر ومُقارعته بالسلاح.

2- الدعوة إلى الوحدة:

برز عنصر الأصالة العربية في شعر هؤلاء الرواد، حيث كانت أفكارهم ومعانيهم ومضامينهم مستمدة من الواقع العربي والإسلامي. فقد شارك الشاعر الإحيائي دينَه وأمتَه كلّ همومهما وقضاياهما، وتغنى بصوت الشعوب فكان لسان حالها الداعي إلى وحدتها، المحذّر من خطورة تفرُّقها، كما قال أحمد **شوقي:**

إلامَ الخُلْفُ بَيْنَكُم؟ إلامَا؟ وَهَذِي الْضَجَّةُ الْكُبْرَى عَلاما؟

وَفِيْمَ يكيدُ بَعْضُكُمُ لِبعضٍ وَتَبْدُونَ العدَاوَةَ والخِصَامَ ـا؟

وَأَيْنَ ذَهبْتُمُ **بِالحَق** لَّ ـا رَكبتُ . ـم فِي قَضِيتَّهِ الْظَّلامَا؟

وَأَيْنَ الْفَوْزُ **لا** مِصْرُ اسْتقَرَّت عَلَى حَالٍ، وَلا الْسُّوْدَانُ دَامَا؟

فلا فرق عند شوقي بين مصر والسودان وغيرهما من البلدان، فالأمّة العربية جَسد لا تكتمل قوّته إلا باجتماع أعضائه وتكامُلها. أمّا الشاعر المصري محمود غنيم **(1901 -1972) فيرى الوحدة** بين العرب واجبا والدعوة إليها دَيْنًا في أعناق الشعراء والمفكرين، فقال في قصيدة **(وقفة على طلل):** [2]

---

[1] – أحمد شوقي، ديوان الشوقيات، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2012، ص 24.

[2] – محمود غنيم، ديوان (صَرخة في وادٍ)، مطبعة الاعتماد، القاهرة، مصر، (دط)، ص 78.

ويحَ العُروبة **!كان الكونُ** مسرَحَها فأصبَحتْ **تتوارى في زواياه**

كم صرّفَتْنـ ـا يدٌ كنّا نُصَرِّفها ـا **وبات يملكُنا** شعبٌ **ملكناه**

كم بالعراق، وكم بالهند ذو شجن **شكا، فرددت الأهرام شكواه!!**

بني العمومةِ، إنَّ القرحَ مَسَّكُمو ومسّنا، **نحن في الآلام أشباه**

يا أهلَ يَثرِبَ أَدْمَتْ مُقلتي يَـ ـدٌ بَدْريَّة **تسألُ** المِصريَّ **جدواه**

الدينُ والضادُ **من** مَغناكم انبَعَثَا **فطبقًا** الشرقَ: **أقصاه أ ودناه**

لسنا نمد لكم أيمانَنَا **صلـ** . ـةً **لكنما هو دين م ـا قضيناه**

3- الالتزام بقضايا الوطن:

كان لأحداث الثورة العُرابية تأثير كبير الاتجاه الفني للشعراء الإحيائيين، وفي مُقدّمتهم محمود سامي البارودي، وعلى تطور تجربته الشعرية، فقد تبيّن له أنّ همّ الأجنبي الدَّخيل هو الحفاظ على سيطرته على البلاد، وأنه لن يسلِم القياد لأهلها أبدا، فبعد مشاركته في الثورة أحمد عرابي على قادَتِه الأتراك، تدخّل المستعمر الإنجليزي بقوته، فنفاهُ إلى سرنديب، وهناك ازداد تعلّقه بالوطن وحنينه إليه.

أمّا أحمد شوقي فأنشد في حبّ الوطن شعرا خالدًا، فقال بيته الشّهير، ضمن قصيدته **(روعة الآثار العربية بالأندلس)**: [1]

وطني لو شُغلتُ بالخُلد عَنه نازعتني إليه في الخُلدِ نفسي

وقد عاش تجربة المنفى، مثل البارودي، حيث أبعده الإنجليز إلى الأندلس حين أبدى تمسّكه بالخلافة العثمانية، باعتبارها خلافة إسلامية، فشعر هؤلاء بخطر دَعوته، وأبعدوه سنة **1915 إلى إسبانيا، حيث مكث إلى غاية 1920، ولمّا عاد من منفاه أنشد قائلا:**

وَيا وَطَني لَقيتُكَ بَعدَ يَأسٍ كَأَنّي قَد لَقيتُ بِكَ الشَبابا

وَكُلُّ مُسافِرٍ سَيَؤُوبُ يَوماً إِذا رُزِقَ السَلامَةَ وَالإِيابا

وَلَو أَنّي دُعيتُ لَكُنتَ دِيني عَلَيهِ أُقابِلُ الحَتمَ المُجابا

أُديرُ إِلَيكَ قَبلَ البَيتِ وَجهي إِذا فُهتُ الشَهادَةَ وَالمَتابا

وَقَد سَبَقَت رَكائِبِيَ القَوافي مُقَلَّدَةً أَزِمَّتَها طِرابا

[1] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1988، ص 46.

تَـجوبُ الدَهرَ نَحوَكَ وَالفَيافي وَتَقتَحِمُ اللَيالِيَ لا العُبابا

وَتُهديـ ـكَ الثَناءَ الحُرَّ تـ ـاجاً عَلى تاجَيكَ مُؤتَلِقاً عُجابا

4- بروز معاني الثورة ومواجهة المستعمر:

بدأ قبَس الثورة يتأجّج في قلوب شعراء الإحياء وقصائدهم في وقت مبكّر من العصر الحديث، فقد أدركوا أنّ الرضوخ للمستعمر لن يزيده إلا تجبّرا، فطَفِقت أصوات التنديد والوعيد تتعالى محطّمة جدار الخوف الذي شيّده الحكم العسكري العثماني والغربي على حدّ سواء. **ويبدو أنّ مواجهة الشاعر** الإحيائي للمستعمر كانت ترتكز قد منذ البداية، على تصوّر ديني لمفهوم الظلم وعاقبة الظالمين، فاستمدّ من عقيدته الإسلامية التي نشأ عليها إيمانا قويا بحتمية ظهور الحقّ على الباطل يومًا ما، وبأنّ الله سينتصر للمغلوبين، وهذا ما عزّز فيه ثقَـ ـه بنفسه وزاده تمسّكه بفكرة حَتميّة الخَلاص. **فهذا البارودي يواجه** الظالم بظلمه، مُنطلِقًا من تصوّره الإسلاميّ لمفهوم العدل الإلهيّ، فيذكّر الإنجليز بقرب نهايتهم، لأنّ إشراقة العدل حتمية وسُنّةٌ من سُنن الحياة:

يا أيهـ ـا الظالم في ملكه أغرّك المُلك الذي ينفَد؟[1]

اصنَع بنا ما شئتَ من قَسوَة فالله عدلٌ والتّلاقي غدُ

إنّ معاني البارودي ذات طبيعة إسلامية، يحدوها إيمان الشاعر العميق بعدل القوانين الإلهية التي تُمهل ولا تُهمل، حتّى إنّنا لَنجدُ فيها أثرا واضحا مِن شعر الزهد الذي شاع في العصر العبّاسي، قال أبو العتاهية:

ستعلم يا ظلوم إذا التقينا غداً عند الإله من الظلوم

أما والله إنَّ الظُّلم شؤمٌ وما زال المسيء هو الظَّلوم

إلى ديَّان يوم الدّين نمضي وعنـ ـد الله تجتمع الخصوم

ستعلم في الحساب إذا التقينا غداً عند الإله من الملـ ـوم.

انطلق كلا الشاعرين من تصوّر ديني لمفهوم الظلم وعلاقة الظالم بالمظلوم، وهو تصوّر روحي لا **يرقى إلى مستوى الثورة التي تتطلّع إليها الأمة وهي ترزح تحي نير الاستبداد، لكن، يبقى صوت** البارودي، بالرغم من ذلك، مؤشّرا قويا على بداية ظهور الوعي التحرّري وتأجج مشاعر الثورة في

[1] – محمود سامي البارودي، الديوان، ص 190.

أوساط الشعراء. وتلك فاتحة لم تَغب عن أعين النقاد، حيث قال عز الدين إسماعيل عن انطلاق البارودي في تشكيل مواقفه الثوريّة من التراث، فقال: **«جاء البارودي وقلّد الشعر القديم، وأدخله في تجاربه الشخصية، حتى استقلّ بالتجربة الذاتية، مستفيدا من التراث الأصيل في (المختارات) ومتأثرا في الحياة** المعاصرة، واصبح إنسانا جديدا، وانطلق شاعرا متطورا، وصف العالم الخارجي وعبّر عن مجتمعه، وبعث الشعر في معانٍ جميلة، وجزالة محبّبة، وصوّر حياة الشعب ومعاركه، وثورته على الظلم والطغيان اللّذين سادا المجتمع»[1]، وقد تحرّر الشاعر الإحيائي من عالمه الداخلي تدريجيا، وانشغل بمعاناة المجتمع، فندّد بمظاهر البؤس والظلم، وكشف جرائم المستعمر للعالم ليؤجّج نار الثورة ويحشد دعم العالم لقضايا التحرّر. قال حافظ إبراهيم مُصَوّرا **بشاعة الجرائم التي ارتكبها المستعمر الإيطالي في ليبيا:**

كبلوهم قَتَلوه ـم **مثّلـ وا** **بذَوات** الخِدْر **طاحوا باليتامى**

أحرقوا الدور واستحلوا كل ما حَرَّمَ **(لاهاي)¡ في العهد احتراما**

ذبّحوا **الأشياخ والزمني ولم** **يرحموا طفلا ولم يبقوا غلام ـا**

ومن هنا فإن شعراء الإحياء قد تمكّنوا بعودتهم إلى الشعر القديم **من بعث العديد من المعاني والقيم العربية الأصيلة التي كانت بمثابة البذور الأولى للثورة على الظلم، حيث انطلق جلّ الشعراء** الإحيائيين في صياغة قصائدهم من موقف حضاري، أملته عليهم الأزمات المعقدة التي كانت الأمّة ترزح **تحتها، بين ليل التخلف ونار الاستعمار.**

5-الصدق العاطفي:

كان قصائد الشعراء الإحيائيين تصدر في الغالب من تجارب معيشة وتنقل بحقّ عمق معاناتهم من الأوضاع المزرية التي أحاطت بهم في مُجتمعاتهم، فقد كان الواحد منهم يقاسم عامّة الناس حياتهم وأحاسيسهم مهما كان المركز الاجتماعي الذي بَلَغَه، فالبارودي، مثلا، قد عاش اليُتمَ صغيرا، وكانت وفاة أبيه وهو في السابعة أول فاجعة أثرت فيه، وبقي الجُرحُ بين جنبيه مؤلمًا حتى بلَغَ العشرين من العمر، **فرثاه بشعر رقيق، قال فيه:**

مضى وخلّفني في سن سابعةٍ **لا يرهب الخَصم إبراقي وإرعادي**

---

[1] – **يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)**، النادي الثقافي العربي، جدّة، العربية السعودية، ط1¡ 1986، ص 31.

إذا تَلَفتُّ لم ألمح أخا ثِقةٍ **يأوي إليّ ولا يسعى لإنجـ ـادي**

فالشعور الجارف بالوحدة واليُتم وقلّة السّند يملآن البيتين، ويجعلان من العنصر الوجداني فيهما المُكوّن الأساس لشعرية الخطاب، على حساب العناصر الشكلية الأخرى، لأنّهما يصدران من تجربة إنسانية عاشها الشاعر بعمق وصدق، فعبّر من خلالهما عمّا يمكن أن يحسّ به أيّ إنسان آخر يعيش **تجربة فقدان الأب. لقد «كان البارودي في صدقه العاطفي، ووضوح التجربة الذاتية، أول من صور** حياتنا وتأثّر بما كان يدور في العالم الخارجي، لأن الأحداث جرّته إلى الاهتمام بالمعنى، والعناية التامة بالحدث، وكانت عنايته بالمعنى وترك الألفاظ أوّل قاعدة ضخمة في التطور الشعري الحديث.» [1] **وهذا كلام ينطبق على حافظ إبراهيم في شعره الاجتماعي، وأحمد شوقي بعد أن عاد من منفاه وارتمى** بفنّه في أحضان الشعب يتغنّى بآلامه وآماله.

6-بروز شخصية الشاعر: وتخلّصه من الانهزامية والضعف، حيث صار يعامل المستعمر مثلا بِندِيَّة وتَحدٍّ، مستلهما صور الاعتزاز والحماسة التي طبعت شعر الشعراء الفرسان القدماء، **كعنترة والمُهلهل وأبي فراس الحمداني وأبي تمام، قال الأمير عبد القادر مخاطبا ضباطا فرنسيين تفاخروا** عليه بأنّهم أهل عمران وتحضّر، وكان خلالها محبوسا بسجن لامبواز بفرنسا:

يا عاذِرا لامرئ قد هام في الحَضَر وعاذِلا لمحِبّ البَدو والقَفَر

لا ذُمن* بُيوتا خَفَّ مَحمَلُه ـا وتَمدَحَنَّ بُيوت الطينوالحَجَر

لو كنتَ تعلم ما في البَداوَة تعذرني لكن جهلتَ وكم في الجهلِ مِن ضَرَر

7-تنامي الشعور الجمعي: القومي والوطني والشعبي، مقابل تراجع النزعة الفردية وما يعبّر **عنها كالفخر الشخصي والمدح والهجاء. قال الشاعر معروف الرصافي يدافع عن الإسلام ويبرئ** ساحتَه من تهمة التخلّف التي ألحقها به أعداؤه:

وإن كان ذنب المسلم اليوم جهله فماذا على الإسلام من جهل؟

8-غلبة النزعة العقلية وعزوف الشعراء عن الشعر الغنائي والأغراض غير الجادّة كالغزَل والهجاء والنّقائض، وحتّى ما جاء على ألسنة الشعراء الإحيائيين من شعر شخصي، اتّخذ، على قلّته،

[1] – يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، ص 32.

طابعا اجتماعيا إنسانيا بعيدا عن الانفعالات والذاتية المفرطة، ومثال ذلك رثاء البارودي لزوجه حين يلغه خبر وفاتها وهو في المنفى:

يا دَهْرُ، فِيمَ فَجَعْتَنِي بِحَلِيْلَ ـة ؟ كانَتْ خَلاصَةَ عُدَّتِي وَعَتَادِي

إِنْ كُنْتَ لَمْ تَرْحَمْ ضَنَايَ لِبُعْدِها أفلا رحِمتَ منَ الأسى أولادي؟

أَفْرَدْتَهُنَّ فَلَمْ يَنَمْ ـنَ تَوَجُّع ـ ـاً قرحَى العيونِ رواجِفَ الأكبـ ـاد

فقد اصطبغ هذا الرثاء بصبغة اجتماعية، فركّز على قيمة الزوج بوصفها أُمًّا تمنح الأمن والحنان والاستقرار للأسرة وتؤدي دورا محوريا في بناء المجتمع، قبل أن ينظر إليها بعين الإعجاب المادي.

9- استحضار الماضي للعبرة: دأب شعراء الإحياء على العودة إلى الماضي لاستلهام الدروس والعبر والصور المشرقة التي تصلح قدوة للأجيال، قال الشاعر المغربي علال الفاسي (1910 - 1974م) مذكّرا الشباب بجهاد الآباء وقوّتهم وثباتهم أمام الأعداء، لعل ذلك يزرع فيهم الروح **الحماسية لمواجهة المستعمر الفرنسي:**

أين ضاعت عزائم ونفوس أين ضاعت معارف وفنون

أين آباؤنا وأين حماه ـم أين ساحاتهم وأين الحصون

أين من دوخوا الفرنج ودالت لهم الهند عن رضى والصين

10- نضج الشعر الاجتماعي: حيث أحسّ شعراء الإحياء في البلاد العربية بمعاناة مجتمعاتهم من مظاهر الفقر، وثاروا في وجه الظلم الاجتماعي بشتى أوجهه. ومن خير مَن سار في **هذا الاتجاه الشاعر العراقي معروف الرصافي الذي يقول في قصيدته المشهورة (الأرملة المرضعة):**

لقيتُها ليتني ما كنت ألقاها **تمشي وقد أثقل الإملاق مشاها**

أثوابُها رثَّة والرِّجلُ حافية والدّمع تذرِفه في الخ ـ ـدّ عيناها

11- ازدهار الشعر الوطني: انبرى الشعراء للمّ شمل الشرق الذي مزّقته الخلافات **والحروب، وراحوا يدعون إلى الوحدة ونبذ الفرقة بين الشعوب، والعمل على دحض المستعمر. قال أحمد شوقي بمناسبة الذكرى السابعة عشرة لوفاة الزعيم السياسي والكاتب الصري مصطفى كامل سنة (1874 -1908م)**، من قصيدة عنوانها (شهيد الحقّ):[1]

[1] – أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي، ، القاهرة، 2012، ص 303 .

إلامَ الخُلْفُ بَيْنَكُـ ـمُ إلاَ مَـ ـا وهَذِي الضَّجَّةُ الكُبْرى عَلاَمَا
وفِيـ ـمَ يَكيـ ـد بَعضُكُم لِبَعْضٍ وتُبْـ ـدُونَ العَدَاوَةَ والْخِصَامَا
وأَيْنَ الفَوْزُ لا مِصْرُ اسْتَقَرَّتْ عَلَى حَالٍ ولاَ السُّـ ـودَانُ دَامَا
وأَيْنَ ذَهَبْتُمُ بالحَـ ـق لَمَّـ ـا رَكِبْتُـ ـمْ فِي قَضِيَّتِهِ الظَّلاَمَا

وقال حافظ إبراهيم: مخاطبا المستعمرين:

أحسنوا القَتلَ إن ضَنَنتُم بعفوٍ أَنُفوسًا أصَبتُم أم جَمَادا(*)
أنت جَلاّدُنا فلا تنسَ أنّا قد لبسنا على يديك الحِدادا

12- **التخلص من التعميم والمبالغة:** صار الشعراء يعبّرون تعبيرا نفسيا دقيقا عن الحالات الشعورية التي يمرّون بها، بعدما كَسروا حاجز الخوف واكتسبوا قناعات ثورية راسخة وإيمانا بضرورة الثورة على وضع أمتهم المتردي، فلم يَجدوا بُدًّا من الجهر بعدائهم للظالم وتحدي جَبَروته دون رمز ولا تلميح مهما كلفتهم المواجهة من ثمن. فقد نُفي البارودي إلى سرنديب ونفي شوقي إلى الأندلس وسُجن الأمير عبد القادر في فرنسا ثمّ نُفي إلى الشام، وسجن مفدي زكريا **وغيره من الثائرين، دون أن يكفّهم ذلك عن الجهر بكلمة الحق بتحد صريح، ولنقرأ في ذلك قول مفدي زكريا وهو في سجن بربروس:**

يا سجن لا أخشاك تعرفني مَن يَحذِقِ البحرَ لا يُحدِق به الغرقُ

ويتصاعد الموقف الثوريّ للشاعر في القصيدة ليبلُغ حدّ السخرية من المستعمر، حتّى وهو مُكبّل **بأغلاله، فيقول:**

والروحُ تعبثُ بالسَجّان ساخرَةً أيّان يُدركُها، أيّان تَترَلِقُ

فالسّجان محدود البَصر والبصيرة، لا يرى من الحياة إلا ظاهرَها، بينما يعجز عن إدراك الجانب الروحي الجوهري الذي يستمدّ منه الإنسان إنسانيتَه، فيتوهّم القضاءَ على الشاعر الثائر بتكبيل جسده، **وينسى أنّ خلف ذلك الجسد روح متحررة لا تمسكها الأصفاد.** وهنا تكمن، للإشارة، واحدة من أهمّ **خصائص الشعر الإحيائي، هي استعادة المعنى والمَضمون لقيمتهما الشعرية التي كانت مفقودة عند** شعراء عصر الضّعف، فقد اهتمّ الشاعر الإحيائيّ بالمضمون الشعري فجاء بكثير من المعاني والدلالات

(*) – الشرح: ضننتم: بخِلتُم.

الجديدة، وعمل على إحياء القيم الروحية والإنسانية السامية لتكون حافزا للإنسان العربي كي يستعيد مكانته ودوره التاريخيّ.

13- تأثرت مدرسة الإحياء بحركة الإصلاح الديني، فحفلت قصائد شعرائها بعدي الصيغ والمعاني الدينية، فقد أَفرَدَ أحمد شوقي الرسولَ صلى الله عليه وسلم بقصيدة مدح طويلة، عارَضَ بها قصيدة نهج البُردة للبوصَيري وحمَّلَها عظيم الشِيم والأخلاق النبوية ممّا يحتاج الإنسان المُسلم إلى التّسلُّح به لاسترجاع هيبته ومكانته التاريخية:

البدرُ دونكَ في حُسنٍ وفي شَرفٍ والبحرُ دونك في خيرٍ وفي كرمِ
شُمٌّ الجبالِ إذا طاولتَه ـا انخفضت والأَنجُمُ الزُّهرُ ما واسمتَها تسـ ـمِ
والليثُ دونك بأْسًا عند وثبتِه إذا مشيتَ إلى شاكي السلاح كَمِي
تهفو إليكَ - وإن أَدميتَ حبَّتَها في الحربِ - أفئدةُ الأَبطالِ والبُهَمِ
محبةُ اللهِ ألقـ ـاه، وهيبتُه على ابن آمنةٍ في كلِّ مُصطَـ ـدَمِ

فالرسول (ص) لم يكن مثالا في الطيبة والسماحة فحسب، بل هو قدوة للمسلمين في عزّة النفس والشجاعة في مواجهة الأعداء، وغيرها من صور العظمة التي سعى شوقي إلى إحيائها في نفوس المسلمين.

أمّا الشاعر اللبناني رشيد سليم الخوري (1887م – 1984م) المعروف بـ "الشاعر القروي"، فقد وجد في العُروبة القاسمَ المشترك القادر على توحيد الأمة، وذلك بحكم كونه مسيحيا، فقال في قصيدة (صيحة للجهاد):

نحن والإسلام في الأضحى سواء قد تقاسمنا الضّحايا بالسويّة
عدّلوا المعنى قليلا يلتَئـ ـمْ شملُنا تحت لواء العربيـ ـة

14- التمسك بعمود الشعر العربيّ القديم:

من مظاهر الإحياء في الشعر العربي الحديث دعوة الشعراء إلى التمسك بعمود الشعر، وإحياء القيم الفنية الشكلية للقصيدة العربية من وزن وقافية وطرائق تصوير وتعبير، وصولا إلى بنائها العام المتمثل في استقلالية البيت وتعدّد الأغراض. وقد استلهم شعراء الإحياء جلّ أغراضهم من المعين الماضي، وإن أضافوا إليها أغراضا جديدة تطلّبها الواقع الجديد، كالشعر التاريخي والثوري.

15- إحياء اللغة الشعرية القديمة: فقد بدا واضحا أنّ الشعراء الإحيائيين كانوا حريصين على إحياء اللغة الشعرية في أرقى صورها المُتقنة، سعيًا منهم إلى تَدارك ما أصابها من وَهَن وإهمال في **عهد الأتراك الرصينة طبعت بالطابع القديم، فتراكيبهم عادة ما تميل إلى الفخامة والإتقان.**

شعراء الإحياء:

مدرسة الإحياء تيّار واسع، يضمّ كلّ الشعراء الذين أدركوا أنّ إعادة بعث الحياة في أوصال الشعر العربي المُتهالك لا يمكن أن تتمّ دون إعادة وصله بجذوره وتاريخه، من خلال بعث الأغراض والمعاني والأشكال القديمة، ومحاكاتها بُغيةَ الارتقاء بمستوى التعبير الشعري، واستعادة برَيقه المفقود. **وشعراء الإحياء** «هم من اقتفى أثر البارودي؛ بعودتهم إلى مناهل الشعر العربي والبعد عن تقليد الشعر **العابث، فقد عادوا إلى اللغة العربية الصافية، والتعبير المشرق بأسلوب فصيح عما في عصرهم. فقد أخذ** الشعر يعبّر عن العصر الجديد، وينبع من أحاسيسهم، وبرز شعراء كثر مثل: **(الزهاوي، ابن عثيمين، جبران خليل، مطران خليل، وحافظ، شوقي، معروف الرصافي...) وهؤلاء استلهموا فكر الأمة وصراعها الفكري والحربي، وظهرت عندهم التجارب الشعرية الذاتية المتلبسة بالمشاعر الداخلية. واستلهموا أحداث العالم الإسلامي، وتحدثوا عن الخلافة. وأغلبهم يؤيدها. ولشوقي ومحمد عبد المطلب** وحافظ شعر كثير ينادون بها. **وفي المقابل كان من هؤلاء من يهجوها كالزهاوي وشعراء النصارى.»**[1]، وسبب الخلاف بين الفريقين هو أنّ الخلافة نظام إسلاميّ، والتمسُّك بها يعني بالنسبة للفريق الأوّل إحياءً للحضارة الإسلامية، بينما يراه الفريق الثاني نظاما بائدا يجب تغييره بما يلائم الحياة **الجديدة.**

وقد أطلق البارودي وتلامذته أمثال شوقي وحافظ إبراهيم وأحمد محرّم على مدرستهم تسـ ـمية **(مدرسة الإحياء)، لأن مسعاهم الأول كان يتلخص في إحياء الشعر العربي القديم في أوج صور نضجه وتطوره، "وأتاح لهم النضج الثقافي في عصرهم الاطلاع على دواوين الشعراء العظام، فـ انكبوا عليها** يستَوحُونها، ويجعلونها نماذج أمام عيونهم يعارضونها، ويتمرسون بأساليبها العربية النقية الخالية من بهرجة الصناعة والتكلف، ويستلهمون موضوعاتها فيما يشغلهم من أمـ ـور أنفسـ ـهم ومشـ ـكلات حيـ ـاتهم

[1] – مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد، العربية السعودية، ط 1، 2009، ص47.

المعاصرة"[1]، فقد وجدوا في ديوان الشعر العربي كل مظاهر الطاقة البيانية والفكرية والروحية التي كانوا ينشدونها ويسعون إلى بثّها في جسد الأمة، لعلّها تنبعث من جديد. **يقول عبد المنعم خفاجي:** "وتحوّل الأدب العربي إلى أدب ثوري روحي، يدعو إلى التحرر والثورة، وإلى التوحيد المطلق، وإلى القضاء على كل مظهر من مظاهر الضعف الإنساني، ويدعو إلى السمو النفسي والروحي، وإلى الأدب الصادق الهادف، وإلى كل ما من شأنه إعزاز الإنسان وكرامته في الحياة."[2]، فقد كان الإحياء الشعري بالنسبة لهؤلاء الرواد رحلةَ بحث عن الذات، وإحياءً لعناصر القوة المفقودة في الشخصية العربية الإسلامية، سعيا منهم إلى التخلّص من أدران عصر الضعف، يقول شاعر الشام، رزق الله حسّون (ت: 1880) معبّرا عن ضرورة إعادة ربط الشعر بالحياة وتخليصه من التقليد والاجترار:

ليت شعري متى أرى شعراء ... الشرق يوما بفضلهم أغنياءَ

ورثوا من تَقَدَّموهم فنالوا ... شرّ إرثٍ مَذَلَّةً وشقاء

بين هَجوٍ كالسبِّ أو هو أدنى ... ومديح تعده استجداء

لقد كان الإحياء تيارا أدبيا وشعريا سَرَى في كل البلاد العربية، وإن كانت مصر قد اختصّت بأكبر عدد من الشعراء الإحيائيين، بحكم كونها موطنا لأولى حركات الإصلاح، وبحكم تعرّضها للحملة الفرنسية التي فتحت أعين العرب عامّة، والمصريين خاصّة، على ما بلغته الحضارة الغربية من تطوّر. لكن هذا لم يمنع نُبوغَ شعراء إحيائيين في بقية الأقطار العربية، فقد ذاع صيت علال الفاسي في المغرب والأمير عبد القادر ومحمد العيد آل خليفة في الجزائر. ومحمّد سعيد العباسي (ت: 1965م) في السودان، وكلّ من محمّد مهدي الجواهري المولود سنة 1900م، وأحمد صافي النَّجَفي (ت: 1977) في العراق. يقول الجواهري في قصيدة (تنويمة الجياع):

نامي جياعَ الشعب نامي ... الفجرُ آذَنَ بانصرام

والشمسُ لن تُؤذيك بعدُ ... بما تَوَهَّجَ من ضِرام

والنور لن يعمي جُفونًا ... قد جُبِلنَ على الظلام

---

[1] - محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص20.

[2] - محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل بيروت، لبنان، ط 1، 1992، ص11

وهي قصيدة تتفجّر ثورة على الأوضاع الاجتماعية المتردية في بلده، أمّا أسلوبها في وصف الحالة وتحليل الوضع فَرَصينٌ هادئ، يشبح في نَوَاحٍ عدّة أساليب الشعراء العباسيين أمثال ابن الرومي الذي **اشتهر بالشعر الاجتماعي.** لكنّ تمسّك رواد التيار الإحيائي بالتراث العربي القديم لم يدم طويلا، حيث اشتدّ الاحتكاك بين الثقافتين، العربية والغربية، وصار لِزاما أن تزدهر بينهما مظاهر التأثُّر والتأثير، فيطرق الشاعر العربي أشكالا وموضوعات شعريّة، لم يكن له عهد بها من قَبل، ويزدهر على يدي **شوقي الشعر المسرحي والملحمي والتاريخي، ليضيف إلى حياة الشعر حياة أخرى تنبض بروح العصر.** «وقد جاء بعد حركة البعث التي أحياها البارودي حركة المدرسة الكلاسيكية المجددة التي يتزعمها أحمد **شوقي، فحركة الشعراء التطوريين، وقد كان هؤلاء الشعراء أشبه بالقنطرة التي سار عليها الشعر العربي الحديث من مرحلة البعث والإحياء إلى مرحلة الخلق والتجديد.** »[1]؛ **فما تجدر الإشارة إليه هو أنّ** التيّار الإحيائي قد استطاع النهوض بالشعر العربي على أسس من القواعد الفنية المتينة والقيم الأدبية **الأصيلة، من خلال توثيق الصلة بين الجديد والقديم ، فحافظ على هوية القصيدة العربية من الناحية** الشكلية بأن منحها حلّة من البيان العربي القديم، ومن ناحية المضمون بأن ربطها بواقع الإنسان العربيّ الحديث وانشغالاته، وهذا ما وفّر للشعر الحديث إمكانية المُضيّ في نهج التجديد والانفتاح التدريجي **على الشعر الغربي، دون أن يتلاشى أو ينصهر فيه.**

[1] – حفني داود، تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 35؛

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر / أدب
قسم اللغة والأدب العربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات في الشعر الإحيائي

المحاضرة الثالثة: بنية البيت التقليدي.

د/ موسى عالم

اختُصّ البيت الشعري بعناية كبيرة في أوساط النقد، قديمه وحديثه، باعتباره من المكونات الأساس **لشعرية القصيدة العربية، وقد أثارت قيمة البيت الشعري ومكانته في بناء النص الشعري جدلا كبيرا،** فبينما كان القدماء ينظرون إليه بوصفه وحدة قائمة بذاتها، قادرة على أن تستقلّ بمبناها ومعناها، نجد المدارس الحديثة ترى أنّه لا حياة لهذه الوحدة مُنفردة، فهي عضو من كيان حيّ واحد، اسمه القصيدة، حيث بدأ الحديث عنه مفهوم الوحدة الموضوعية بين رواد مدرسة الديوان، ثم تطوّر هذا التصوّر إلى **حديث عن الوحدة العضوية، ونسيج النص الشعري.**

مفهوم البيت في النقد القديم:

اتّخذ مصطلح **(البيت)** في المؤلفات النقدية القديمة بعدا إيقاعيا، وارتبط وجوده بمهمّة الحفاظ على **ذلك النظام الموسيقي القائم على التكرار المنتظم في القصيدة العربية.**

للإيقاع في القصيدة مكوّنان: داخلي وخارجيّ، ينشأ الأول من تآلف حروف الكلمات ومعانيها ودلالاتها، فهو مرتبط ببنية الكلمة وبمعناها معًا، أي بلغة الشعر عموما، بينما ينشأ الثاني من استقامة **الأوزان** والقوافي، وبه تتحدّد ماهية الشعر في المقام الأوّل، لأنّ الشعر كلام موزون مقفى، وما خلا **ذلك فهو نثر وإن طربت لسماعه الأذن، قال ابن طباطبا:** «وللشعر الموزون إيقاعٌ يَطرِب الفهمُ لصوابه ويَرِدُ عليه من حُسْن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم من صحة وزن الشعر صحّةُ المعنى وعذوبةُ اللفظ فصفا مَسموعُه ومَعقوله من الكَدَر تمّ قَبوله له. »[1]، **فلا يكون الشعر مقبولا إلا إذا توافرت فيه ثلاثة أجزاء: حسن اللفظ، وصواب المعنى، واعتدال الوزن. وكما يتفاوت اللفظ والمعنى في** الحسن، تتفاوت الأوزان كذلك، فيكون منها المُحكَم الرصين، والمُضطرب الضّعيف، غير أنّ ما يفرق

[1] – ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص21.

الوزن عن بقية عناصر الشعر هو كونُه الحدّ الفاصل بين ما هو شعر وما هو نثر، فإن غاب لم يعد الشعر **شعرا عند العرب.**

البيت، إذن، هو هو الوحدة الموسيقية الكبرى في القصيدة، وهو جزء مركّب من مقاطع منتظمة، تتآلف بداخلها باقي المقاطع المكوّنة للوزن العربيّ، وبتكراره المُنتَظم تتألّف القصيدة، فقد شبهه بعض **القدماء ببيت البناء.قا ابن رشيق: «والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية:** قرارُه الطبع، وسُمكُه الروايةُ، ودعائمُه العلمُ، وبابُه الدّربةُ، وساكنُه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض **والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأما ما سوى ذلك من محاسن** الشعر فإنّما هو زينةٌ مُستأنفة ولو لم تكن لأسـ تُغنِيَ عنها »[1]

يوفّر الشاهد تحديدا فنيا لمفهوم البيت وعناصره محاسنه، فهو في نظر ابن رشيق وحدة أساس، قائمة بذاتها، مثل بيت في حي كامل. **وهو بناءٌ مستقل بشكله وأجزائه وبالمعنى الذي يسكنه، فلا خير في بيت به شكل جميل وليس به معنى يسكنه.**

أساس البيت ودعامته، إذن، الوزن والقافية، والكلام الفصيح المطبوع الذي لا تُمجه الأذن العربية. فالبيت قطعة من الكلام البليغ المطبوع الموزون المقفى. وما دون ذلك من العناصر الجمالية فحِليةٌ اختيارية، لا يتأثر البناء بحضورها ولا بغيابها، وإنّما هي زيادة في الحسن.

أمّا الفارابي فعرّف البيت تعريفا وزنيا دقيقا، فقال: «والجُزءُ الصّغير من كلّ قول مَوزون ما حُصِر بمقدار الجزأين اللّذَين يكتنفان فاصلة الإيقاع الكبرى[*]، فإنّ هذا المِقدارَ هو جزء ناقص من كلّ قول مَوزون. وهذه الأجزاء هي التي تتشوّق النفس فيها أبدًا إلى أن تُردَفَ بجزء آخر، ويُردَفُ ذلك إمّا بِمُساوٍ له وإمّا بغير مُساوٍ. فإن أُردِفَ بِمُساوٍ فالمجموع من المُتساويين هو جزء تام من البَسائط أوّلَ تَمام. وإن أُردِف بغير مُساوٍ كانت جملةُ المُجتَمِع منها أيضا جزءًا ناقصا في المُركّبات، فإن أُردِف بجزء مُساوٍ لجُملة المُجتمع كان مَجموعُ الجُملتين جُزءًا تامًّا أوّلَ تَمام في المُركَّبات.

---

[1] – ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 197، ط 5، 1981، ص 122.

[*] – يقصد بفاصلة الإيقاع الكبرى الجزء (التفعيلة) الذي في نهاية البيت، أو الجزء الذي في نهاية الشطر، باعتبار أنّ البيت والشطر كلاهما جزء تام. أما التفعيلات فهي فواصل صغرى.

والجزء التامُّ أوّلَ تَمام في كلا الصّنفين، هو الذي يمكن أن يُفرضَ بيتا، ويمكن أن يُفرَضَ جزءَ بيت، وأمّا الجزءُ الناقصُ فلا يُفرَضُ بيتًا.

ومِقدارُ البيت غير مَحدود إلاّ بالوضع عند أهل كلّ لسان، والبيت هو القولُ الذي حُصر بوزن تامّ»[1]

صاغ الفارابي في هذا الشاهد تحديدا دقيقا للبيت الشعري، من ناحية الوزن، فقال إنّ البيت يتكوّن من فواصل الإيقاع الكبرى، التي هي التفعيلات الأخيرة الواقعة في نهاية الشطر أو في نهاية البيت، **أو ما نسميه (الأعاريض والأضرب).** أما ما دونهما من الأجزاء الواقعة على جانبَي فاصلة الإيقاع **الكبرى (تفعيلات الحَشو) فيسميها الفارابي أجزاءً صغرى.**

فإن أضاف إلى فاصلة الإيقاع الكبرى أجزاء صغرى مساوية لها، نشأ عن ذلك واحد من الأوزان العربية البسيطة، وهي الوافر، والكامل، والرّمَل، والمتقارب، والرجز، والهَزَج، والمُتَدارَك. **أما إن أضاف إلى فاصلة الإيقاع الكبرى أجزاء صغرى غير مساوية لها، فسينشأ عن ذلك واحد من الأوزان العربية** المركَّبة، والأوزان أو البحور المركبة هي: **الطويل، والمَديد، والبسيط، والسريع، والمنسرح، والخفيف،** والمُضارع، والمُقتَضب، والمُجتَثّ. **ولا يمكن اعتبار البيت بيتا ما لم تكتمل فيه الأجزاء الصغرى إلى جانب الفواصل الكبرى. «واختصاص البيت بكونه الأساس الأولي الوحيد للقصيدة يعني أن تتوفر له وحدة الوزن أو الإيقاع بالإضافة إلى وحدة التركيب أو النغم، أما التكرارات والجناسات اللفظية التي** وجدت في البيت الشعري خلال مراحله الأولى فقد كان ينظر إليها باعتبارها مظهرا اختياريا، ثم إنّها **كانت ملمحا يسم الشعر البلاغي فحسب، لا الشعر في عمومه. »**[2]

تفسّر القيمة الكبيرة التي أولاها القدماء للبيت الشعري كثيرا من الظواهر والتقاليد الفنية التي **طبعت شعرنا القديم، كتعدد الأغراض والمعاني، والالتزام بالمقدمات الطللية والغزلية، فكأنّ الشاعر** العربي كان ينشُد كمال الشعر في اكتمال عناصر البيت، باعتباره الوحدة الأساس في بناء الشعر، قبل النظر إلى وحدة النصّ أو القصيدة ككلّ.

---

[1] – الفارابي، أبو نصر محمّد، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، بدون تاريخ، ص 1086 – 1088.

[2] – محمد فتوح أحمد، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 134

البيت وأقسامه:

يتألفُ البيتُ الشعريّ من مجموعةٍ من الكلمات الفصيحة السليمة التركيب، والموزونة حسْبَ بحورِ الشعر العربيّ المعروفة، وقد سمّي البيتُ بهذا الاسم تشبيهاً له ببيت الشّعر لأنّه يضمّ الكلام كما يضم البيتُ أهلَه؛ لذلك فقد سمّى علماء اللغة مَقاطعَهُ أسباباً وأوتاداً؛ تشبيهاً لها بأوتادِ البيوت التي تقوم عليها، وجمعه (أبيات).

كل بيت من الشعر العربي "التراثي " وحدة تامة، موزونة على أحد الأوزان الخليلية، تتألف من أجزاء هي التفعيلات، وتنتهي بقافية. ويسمى البيت الواحد (بيتا مفردا) أو (يتيما)، والبيتان معا يسميان (تُثْنَة**)، ويسمى ما زاد على البيتين إلى الستة (قطعة)، وما تجاوز السبعة يسمى قصيدة، ويتكون البيت من جزأين، الواحد منهما (شطر) أو (**مِصراع**)، حيث يُدعى الشطر الأوّل (الصدر)، ويتكون من:** الحشو والعروض، بينما يُدعى الشطر الثاني **(العجز) ويتكون من: الحشو والضرب، والمثال الآتي يوضح ذلك:**

فعولن مفاعيلن فعولن	مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعولن	مفاعلن
الحشو	العروض	الحشو . .	الضرب

قد يلحق تفعيلتي العروض والضرب عِلل أو زحافات، كالقبض، وهو زحاف لازم في عروض الطويل (فعلون مفاعيلن فعولن مفاعلن) ومثله الخبن في عروض البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)، أمّا إذا استوفى البيت أجزاءه من غير زحاف أو علة فيسمى (صحيحا)، مثل قول عنترة:

ولقد مررت بدار عبلة بعدما لعب الربيع بربعها المتوسم

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

تطورت بنية البيت الشعري العربي، فظهر منه:

1- البيت التام: هو ما ذكرت كل تفعيلاته دون نقص

2- البيت المشطور: يكون البيت كله مكوّنا من شطر واحد، لا شطرين.

3- البيت المجزوء: هو الذي حذف منه جزآن من أجزائه الثابتة، هما تفعيلتا العروض والضرب. مثل قول عمر ابن أبي ربيعة:

يَضيقُ عَن أَردافِها إِذا يُلاثُ المِئزَرُ

خَودٌ يَفوحُ المِسكُ مِن أَردانِها وَالعَنبَرُ

4- البيت المنهوك: هو البيت الذي حذف منه ثلثا أجزائه الأصلية (تفعيلاته)، مثل منهوك المُنسرح:

مستفعلن مفعولات ....

ومثال ذلك أيضا، منهوك الرجز في قول شوقي:

الرقص يبعث الطرب

هلُمَّ يا جنَّ العَرب

هلمَّ رقصة اللهَب

التزم شعراء الإحياء ببنية البيت التقليدي، وحافظوا على الأوزان الخليلية من باب الإعجاب بمظاهر القوّة والجمال فيها، وسعيا منهم إلى إحياء تراثهم الشعري واسترجاع مجدهم الأدبي بمحاكاة آثار القدماء والنسج على منوالهم، قال البارودي:

تكلّمتُ كالماضين قبلي بما جَرَت به عادةُ الإنسان أن يتكلَّما

فلا يَعتَمِدني بالإساءةِ غافـ . ـلٌ فلا بُدَّ لابن الأيكِ أن يتَرنّما

فالشاعر قد سلك نهج أسلافه بدافع الشعور بانتمائه القوي إليهم، وقد نستقرئ من موقفه هذا شعورا آخر بالمقابل، هو الخوف على الشعر، وهو ديوان العرب، من أن يواصل السير نحو التلاشي والزوال، في ظل جفاف قرائح الشعراء وضعفها من جهة، وحملة الغرب الساعية إلى فرض أدبها وثقافتها على البلاد العربية.

لقد كان الشاعر الإحيائيّ يستحضر البيت القديم بوزنه وإيقاعه وألفاظه واساليبه وصوره، ثم يصبّ فيه من معانيه وتجربته الخاصة، حتى يحسّ القارئ بأنّ الشعر قد صار معنى جديدا في ثوب جديد. قال نسيب نشاوي في سياق حديثه عن البارودي: «فهذه ألفاظ امرئ القيس (ت . : 545م) تعيد نفسها في تراكيبه وعباراته، وحتى الوزن العروضي يكرر نفسه في قوله:

بَكَى صاحِبِي لَمَّا رَأَى الْحَرْبَ أَقْبَلَتْ **بأبنائها،** واليومُ أغبرُ كالحُ

ولَمْ يَكُ مَبْكَاهُ لِخَوْفٍ، وإِنَّمَ . ـا تَوَهَّمَ أَنِّي في الْكَرِيهَةِ طَائِحُ

فقال اتئد قبلَ الصيال ، ولا تكن لنَفسكَ حرباً، إنَّنى لكَ ناصحُ

أَلَمْ تَرَ مَعْقُودَ الدُّخانِ، كَأَنَّمَ ـ ـا عَلَى عَاتِقِ الْجَوْزاءِ مِنْهُ سَرائِحُ؟
وقَدْ نَشَأَتْ لِلْحَرْبِ مُزْنَةُ قَسْطَلٍ لَهَا مُسْتَهِلٌّ بِالْمَنِيَّةِ راشِـ ـحُ
فلا رأى إلاَّ أن تكونَ بنجـ ـوةٍ فإنكَ مقصودُ المكانةِ واضحُ
فقلتُ تعلَّم أنما هي خطَّ ـ ـة يَطُولُ بها مَجْدٌ، وتُخْشَى فَضَائِحُ

وهذه الصياغة اللفظية معروفة، أعني مستمدة من قول امرئ القيس:

بكى صاحبي لمّا رأى الدَّربَ دونَهُ وأيقَنَ أنذَا لاحقان بِقَيصَرا
فقلتُ له: لا تَبكِ عَينُك إنّمـ ـا نُحاوِلُ مُلكًا أو نَموتَ فنُعذَرَا »[1]

فالشاعر، وإن كان ينقل تجربة حربية معيشة في زمنه، إلا أنّه اختار للتعبير عنها شكلا مستعارا من **شعر امرئ القيس، فبثّ في شكله القديم حياة جديدة. ولا نظن أنّ ما دفع البارودي إلى هذا التقليد** عجزٌ عن التعبير، بل نراه مدفوعا برغبة في المزاوجة بين القديم والجديد، وإثبات صفة الاستمرار لذلك القديم المُقدّس. **وهذا ما ذهبت إليه الباحثة سلمى الجيوسي فقالت:** «اتّبع البارودي نموذجا ثابتا يقوم على مثال الشعر القديم، وبقي مُخلصا له طوال حياته، فنحن لا نلمس تغييرا أساسيا في الشكل»[2]**؛ فتقليد البارودي للبيت الشعري القديم كان خيارا فنيا دافعه الإعجاب بالقديم والرغبة في استعادة قوته ومجده.**

[1] – نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص53.

[2] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص61.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب العربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات في الشعر الإحيائي

المحاضرة الرابعة: الإحياء الأسلوبي.

د/ موسى عالم

فَتَحَ رُوّاد حركة الإحياء الشعري أعيُنَهم على القصيدة العربية وقد بلغت أخطر مستويات الضعف الفني، فتخلّت عن رسالتها الفنية في الحياة وصارت تدور في حلقة مفرغة من التكلُّف والصنعة، واقتنع هؤلاء الرواد بأنّ إصلاح آخر الشعر لا يكون إلا بما صَلح به أوّلُه، وأنّ العودة إلى منابع الصياغة الشعرية العربية الأصيلة هو الكفيل بإعادة بعث الحسّ الجماليّ والذوق الرفيع في الشعر العربيّ، فاتّجهوا إلى أرقى النماذج الشعرية القديمة، يطالعونها ويكتشفون ما فيها من أسباب القوّة والجمال، ثم راحوا يحاكونها ويعارضونها وينسجون على منوالها، فأعادوا للغة الشعرية نقاءها وعفويتها، وللأسلوب متانته ورصانته، وللموسيقى إيقاعها الجميل، فانفتحت أمامهم آفاق التجديد وبث روح جديدة في أوصال القصيدة.

لا يكاد يختلف اثنان من الباحثين على أنّ شعراء الإحياء قد «نهجوا منهج القصيدة العربية القديمة المشرقة، ويرجع إليهم الفضل في انتشال الشعر العربي من التلاعب بالألفاظ والعناية بالزخرفة اللفظية، فهم لم يُلِحُّوا على المحسّنات البديعية ومظاهرها وألوان الشعر التشجيري والهندسي وغيره، بل كان لهم الفضل في إماتة هذه الألوان، والعودة بالشعر إلى فصاحة الألفاظ والأسلوب المشرق القريب التناوُل. وقد نهجوا منهج القصيدة من حيث (البناء، والوزن، وتعدد الأغراض والموضوعات.) والتزموا بالأوزان الشعرية.»[1]. ولعلّنا نجد تفسيرا لهذا النهج في شخصيات هؤلاء الرواد وطبيعة تكوينهم الأدبي، على غرار البارودي الذي تعلّم أبجديات الشعر من كثرة مطالعته للتراث الشعري القديم، فاكتسب منه حسّا فنيا مرهفًا وذوقا رفيعا، جعلاهُ يأنَف من أن يأتي الشعر على لسانه مُتَرهِّلا رديئا، أو تقليدا وتلاعُبا بالألفاظ، ومثلُه أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي، وغيرهم ممّن نهلوا الشعر من مصادره النقيّة فسال على ألسنتهم عذبا مُتأنّقًا، يضاهي في لغته وموسيقاه وأساليبه عيونَ الشعر العربيّ القديم. فما

[1] – مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، ص78.

هي السمات الأسلوبية التي طبعت الشعر الإحيائيّ العربيّ؟ وما هي العناصر الشكلية التي اشتغل عليها رواد حركة الإحياء من أجل أن يُعيدوا للقصيدة العربية رونقها؟

من الناحية الفنية:

أدرك شعراء الإحياء، إذن، أنّ أقصر السّبل المؤدّية إلى بعث القصيدة العربية والعودة بها إلى صورتها الناضجة التي فقدتها طيلة فترة الانحطاط، إنّما هو ربط حاضرها بماضيها، وبعث الشكل الأسلوبي القديم في حُلّة جديدة مُرتبطة بروح العصر. فقد بدا واضحا تمسّك هؤلاء الشعراء، منذ البداية، **بكل المعايير الشعرية القديمة، حيث «حافظوا على عامود الشعر وبناء اللغة واستلهموا ألوان البلاغة العربية فقد عايشوا هموم الأمة العربية، واستذكروا تاريخها** المجيد، وتلبّسوا **بالإيمان الخالد المنقذ ورفعوا راية الإسلام بقناعة عقلانية** ووجدانٍ **يفيض** حُبًّا» [1]

إنّ عودة الإحيائيين إلى القديم لم تكن لغاية تقليده والنسج على منواله فحسب، بل كانت عودة صادرة من موقف فكريّ تَحدوه رغبة واضحة في رأب الصّدع الذي أحدثته فترة الانحطاط الطويلة بين **ماضي الحركة الشعرية العربية وحاضرها.** وخيرُ الأمثلة على هذا الموقف شعرُ البارودي الذي عاش فترتين بارزتين من حياة الشعر العربيّ، فترة تقوقُعِه وضعفِه وبُطء حياته خلال عصر الانحطاط، والثانية مرحلة يقظة الشعر ونهضته وعودته للانخراط في الحياة العامة من جديد. **لقد أصبح البارودي، بإحساسه** المرهف ووعيه الناضج، رائدَ الشعر الحديث، بعد أن استوعب الشكل الشعريّ القديم، ثمّ طَوَّعَه بحيث **أصبح قادرا على استيعاب الواقع العربي الجديد والتجارب المعيشة.**

طوّر البارودي اللغة وأدخل فيها تجاربه الفردية، كما اهتمّ بالقضايا العامّة التي أثّرت فيه شاعرًا وقائدًا مسؤولاً، وأدرك ببديهة الفنّان أنّ اللّغة الشعرية القديمة لم تعد تصلح للتعبير عن الحياة الجديدة، فبعثها سَلِسَة، وانتقى ألفاظها بعناية، وابتعد بها عن زخارف القول، والمحسنات اللفظية، وآثر المعنى على اللفظ في شعره، وخرج من عالمه الداخلي إلى الخارجي فساند الثورة والشعب، وألهم النفوس بنَفَس التحرّر، وبعث في عالمه ومجتمعه حركة جديدة بعد طول جمود وسكون. **تلك، إذن، سبيل الإحياء التي شقّها البارودي، وسار عليها تلاميذه من بعده، فاصطبغ الشعر الإحيائي على أيديهم بسمات فارقة** نجمِلُها في الآتي:

---

[1] – مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، ص 79.

أ- خصائص اللغة الإحيائية:

وَقفَ الشعراء الإحيائيون على حقيقة الواقع المتردّي الذي بلغته اللغة الشعرية، فهي في عمومها، بين تقليد وصَنعة لفظية وأساليب معقّدة بعيدة عن روح العصر، فأدركوا ضرورة التخلّص من اللغة القديمة المرتبطة ببيئة غير بيئتهم وزمان غير زمانهم، وخلق لغة جديدة سَلسةٍ، تَروق للمتلقي العربيّ الجديد وتلِج بسهولة إلى نفسه فتوصل إليه رسالة التحرر الوعي الجديد، مثلما عبّر عنه البارودي في مقدّمة ديوانه، حيث قال: «وبعدُ فإنَّ الشّعرَ لُمعَةٌ خيالية يتَألَّقُ وَميضُها في سماوة الفكر، فتنبعِثُ أشعَّتُها إلى صَحيفةِ القلب، فيَفيضُ بِلَألائِها نورا يتَّصل خَيْطُهُ بأسَلَةِ اللِّسان(*)، فينفُثُ بألوان الحِكمة ينبَلِجُ بها الحالِكُ، ويهتدي بها السّالك. »[1]، فالشاعر حامل رسالة، وعليه اختيار اللغة التي تُحسن إيصال رسالته مفهومة مُؤثِّرة. ومن هنا كانت الغاية الأولى التي رامَ شعراء الإحياء تَحقيقَها هي تقريب اللغة من ذات المبدع وذَوق المُتلقي مَعًا، فتحاشوا اللفظ الغريب، وابتعدوا عن التعقيد الأسلوبي والمعنوي وعن الزخارف المُتكَلَّفة، وسعوا، بالمقابل، إلى التعبير بتراكيب سلسة بسيطة وألفاظ عذبة موحية، لديها القدرة على النّفاذ إلى قلب سامعها. **وقد أدرك النقاد قيمة ما أوتيه رواد الإحياء من قدرة على بعث** حياة جديدة في اللفظ العربي، فقال محمّد حسين هيكل في مقدمته التي صدّر بها ديوان الشوقيات: «ومَن ذا تَرى من أرباب اللغة قَديرًا قدرة شوقي على أن يبعث في الألفاظ القديمة روحًا تكفل حياتها في الحاضر، وتُفيض عليها من ثوب الشعر ما يجعلها تتّسع لِما لَم تَكُن تتسعُ له مِن قَبلُ المعاني والأخيلَة **والصور؟**[2]، فالتجديد في اللغة لا يعني التخلي عن اللغة القديمة كليا، وإنّما يعني بعثَ حياة جديدة فيها، تُقرّبها من الواقع المعيش والذّوق الجديد، حيث نجد في شعر البارودي أمثلة كثيرة تؤكد قدرته على **تطويع اللغة القديمة لتلائم ذوق العصر، مثل قوله في الغزل:**

سَلُوا عَنْ فُوادِي قَبْلَ شَدِّ الرَّكائِبِ فَقَدْ ضَاعَ مِنِّي بَيْنَ تِلْكَ الْمَلاعِبِ

أَغارَتْ عَلَيْهِ فاحْتَوَتْهُ بِلَحْظِها فَتاةٌ لَهَا في السِّلْمِ فَتْكُ الْمُحَارِبِ

---

*) – أسلة اللسان: طرفُه.

[1] – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ج 3، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،1967. ص 33.

[2] – أحمد شوقي، ديوان الشوقيات، ص 24.

فَلا تَبْرَحُوا أَوْ تَسْأَلُوهَا فَرُبَّمَا أَعَادَتْهُ أَوْ جاءَتْ بِوَعْدٍ مُقَارِبِ

وَكَيْفَ تُواريهِ وَهَذا أَنِينُهُ يَدُلُّ عَلَيهِ السَّمْعُ مِنْ كُلِّ جانِبِ

فَيَا سَرَوَاتِ الْحَيِّ هَلاَّ أَجَبْتُمُ دُعاءَ فَتىً مِنْكُمْ قَرِيبِ الْمَنَاسِبِ

إِذا لَمْ تُعِينُوني وَأَنْتُمْ عَشيرَتِي فَسِيرُوا وخَلُّوني فَلَسْتُ بِذَاهِبِ

إِذا الْمَرءُ لَمْ يَنْصُرْ أَخَاهُ بِنَفْسِهِ لَدَى كُلِّ مَكْرُوهٍ فَلَيْسَ بِصاحِبِ

فَلا تَعْذُلُونِي إِنْ تَخَلَّفْتُ بَعْدَكُمْ فَما أَنَا عَنْ مَثْوَى الفُؤَادِ بِراغِبِ

فالملاعب وشد الركائب وسروات الحي ألفاظ مستوحاة من قاموس الشعر القديم وتخلق في القصيدة فضاء شعريا يرحل إلى أجواء الزمن الغابر، لكنها في عمومها ألفاظ سهلة المأخذ تتوسط المسافة الرابطة بين اللغة القديمة واللغة المعاصرة، فتعمل على إحياء الأولىوبعثها لتكون مَنهلا ومَعينا لنَظيرتها **المعاصرة.**

1- دقة اللغة وسلامة التركيب:

حرصَ الشعراء الإحيائيون على انتقاء اللفظ بعناية، ليُصيب المعنى بدقّة، وقصدوا الألفاظ التي **تربط الماضي بالحاضر، كما حرصوا على التزام قواعد الصياغة السليمة، لتخليص لُغة الشعر من جميع** أشكال الرّطانة واللّحن التي لحقت به، لأنّ الشعر، في رأيهم، فنّ رَفيع، أرقى من سفاسف القول التي **صارت ترددها ألسنة الضعفاء المَغمورين، قال البارودي مفتخرا بشعره:**[1]

فَيَا رَبَّةَ الْخَلْخَالِ رِفْقاً بِمُهْجَتِ ي فَبِالْغَادَةِ الْحَسْنَاءِ لا يَحْسُنُ الْغَدْرُ

وَبُقْيَا عَلَى قَلْبِي فَلَوْ لَمْ يَكُنْ بِ هِ سِوَى حُبِّ عَبْدِ اللَّهِ كَانَ لَهُ عُذْرُ

أَخِي وَصَدِيقِي وَابْنُ وُدِّي وَصَاحِبِي وَمَوْضِعُ سِرِّي حِينَ يَعْتَلِجُ الصَّدْرُ

يَدِبُّ عَلَى الْمَعْنَى الْخَفِيِّ بِفِكْ رَةٍ سَوَاءٌ لَدَيْهَا السَّهْلُ فِي ذَاكَ وَالْوَعْرُ

---

[1] – محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، ص229. الشرح: العياب: جمع عَيبة: وعاء توضع فيه الثياب أو المَتاع. النشر: الرائحة الطيبة. الغمرُ: الذي لا يملك خبرة بالحياة.

لَهُ الْبُلْجَةُ الْغَرَّاءُ يَسْرِي شُعَاعُهَ ـا إِذَا غَامَ أُفْقُ الْفَهْمِ وَالْتَبَسَ الأَمْرُ

وما هو إلاّ الشعرُ سارت عِيابُهُ وفي طيبِها مِمّا ضُمِّنَتْ نَشْ ـرُ(*)

فأَلقِ إليه السّمـ ـع يُنبئكَ أنّه هو الشّعرُ لا ما يَدَّعي المَلَأُ الغُمْرُ

يزيد على الإنشاد حسنًا كأنّني نفثتُ به سحرًا وليس به سحرُ

فالصياغة الجيّدة والسّبك المتين واللفظ العذب يُكسِبان شعر البارودي سحرا وتأثيرا عند إنشادِه.

«ولما كان الشعراء الرواد، يفكّرون بما آلت إليه حالة الشعر اليوم، فقد كانوا شديدي الحرص على مراعاة القواعد الفنية، والأسس الجمالية للشعر، والحفاظ على الذوق العربي، وقواعد اللغة العربية، وأساليبها الممتازة»[1]، فراحوا يمتدحون في الشعر نقاوَة لُغته وسلاسة أسلوبه وحسن تَوشيَتِه بألوان البيان **في غير تكلّف ولا إسراف، قال البارودي يمدح ديوان حافظ إبراهيم:** [2]

حاكَ القَريضَ بلهجةٍ عربيّةٍ أغنتْ عن الإسهاب بالإيجازِ

ألفاظُها نُمّت على ما تحتَها وصُدورُها دلّتْ على الأَعجاز

فإذا تَلاها قارئٌ لَمْ يَشتَبِهْ في القَولِ بينَ حقيقةٍ ومَجازِ

قدْ كان جيدُ القَول عُطْلاً قبلَه فَحَباهُ أحسنَ حِليَةٍ وطِرازِ

وكان حافظ إبراهيم مثلَه، حريصًا، **في كثير من الأحيان، على سلاسة الصياغة، وعذوبة الجرس الموسيقي قال حافظ إبراهيم، في مدح الخديوي عباس:**

قَصَرْتُ عَلَيْكَ العُمْرَ **وهو** قَصيُـ ـرٍ وغالَبْتُ فيكَ الشَّوْقَ **وهو** قَدِيرُ

وأُنشَأْتَ **في** صَدْرِي لِحُسْنِك دَوْلَةً **لها الحُب** جنْدٌ والوَلاءُ سَفِيرُ

فؤادي لها عَرْشٌ وأنتَ مَلِيـ ـكُهُ ودُونَكَ مِنْ تلكَ **الضلُوع** سُتُورُ

وما انتَقَضْتَ **يوما** عليكَ جَوانحي **ولا** حَلَّ **في قَلْبي** سِواكَ أَمِيرُ

ولو شِئْتُ أذْهَلْتُ النجومَ عن السُّرَى وعَطَّلْتُ أفلاكًا بِهِنّ تَدُورُ

وأشْعَلْتُ جِلْدَ اللَّيْلِ مِنّي بزَفْرَةٍ غَرامِيّةٍ منها الشَّرار يَطيرُ

---

*) – **العياب: جمع عيبة:** وعاء من جلد تُجمع فيه الثياب. **النشر: الرائحة الطيبة.**

[1] – **يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)**، 102.

[2] –**محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ص281. الشرح: حاك القريض: نسج الشعر وأجاد صياغته. الجيد:** العُنُق. **عُطْلاً:** خاليًا من الحُليّ والزينة. **حَباهُ: أعطاه ومنحه. الطراز: توشية الثوب وتزيينه.**

ولكنّني أخْفَيْتُ ما بي وإنّما لكلِّ غَرامٍ عاذِلٌ وعَذيرُ
أرى الحُبَّ ذُلاًّ والشّكايَةَ ذِلَّةً وإنّي بستْرِ الذِّلَّتَيْن، جَديرُ
ولي في الهَوَى شِعْران: شِعْرٌ أذيعُه وآخَرُ في طَيِّ الفُؤاد سَتِيرُ

فقد تمكّن حافظ من تشكيل صورة شعرية فَخمة، قَوامُها عدد من الألفاظ المُتآلفة إيقاعًا ودلالةً، فلا غرابة في معانيها، ولا تضارُب بين دلالاتها، ولا نَشَازَ في إيقاعاتها الهادئة، حتى غدا إنشادُها عذبا سلِسًا سلاسةَ القصر المهيب الذي بُني بغير عَناء أو إجهاد.

ومن خصائص اللغة عند الشعراء الإحيائيين، دقّتُهم في اختيار اللفظ، نزولا عند طبيعة اللغة العربية التي توفّر للمتكلّم التعبير الدقيق عن كل معنى فرعيّ دقيق، بفضل ما تحلّت به من سعة الاشتقاق وثرّاء المُعجم بالمُترادفات والأضداد، ومثال ذلك البيتُ الذي أوردَه عزّ الدين إسماعيل لبيان دقّة أحمد شوقي في انتقاء ألفاظه، فقال: «الطريف أنّنا كنا نسمع أمّ كلثوم تغني لشوقي:

والمجدُ عند الغانيات رَغيبةٌ يُبغَى كما يُبغَى الجَمالُ ويُعشَق

ولم نكن نسمع الصوت في (رغيبة) وحاولنا جهدنا أن نضع كلمة عوضها فما قدرنا لأنّ الشاعر كان دقيق المعنى، وعميق الفهم جزلَ التراكيب، وضع الكلمة في موضوعها»[1]، فالكلمة مُنتَقاة بدقّة للتعبير عن شعور خاص، لا يصلح للتعبير عنه غيرُها من الكلمات، وهي ذات إيقاع موسيقيّ رقيق، يمرّ خفيفا متَخفّيا كما تتخفّى الرغبة في المجد في نفس الغانية فلا تظهر للعيان.

2- قوة العبارة وجزالة التركيب:

رأى الشعراء الإحيائيون أن اللّغةَ الشعريَّةَ لن يستقيمَ عودُها ولن تستَعيدَ بريقَها سوى بتخليص أسلوبها من التعقيد والركاكة والضعف، والعودة بها إلى صورتها الجزلة القديمة التي اعتَلَى الشعرُ بفضلها قمّة هَرَم فنون القول عند العرب. وليس غريبا أن يرومَ هؤلاء الرواد هذه الغاية، فقد تلقّى معظمُهم تكوينا أدبيا تقليديا، فتعلّقوا بصورة ذلك النّسيج الشعري القديم السّلِس المَتين، فظهرت في شعر شوقي مثلا، التراكيب المُحكَمة الرّصينة، «**وظهرت في شعر البارودي ميزات واضحة دفعت به إلى الصدارة بين الشعراء حتى ألقى الشعر والشعراء أزمتهم بين يديه، ذلك أنه وثب بالعبارة الشعرية وثبة قوية عبر**

[1] – **يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)**، النادي الثقافي العربي، جدّة، العربية السعودية، ط1، 1986، ص 75.

خمسة قرون من الركاكة والضّعف إلى مصادرها الأولى من صحّة التركيب وجزالة اللفظ ومتانة العبارة، وارتفع بها من حَمَأة الابتذال والإسفاف ورجع بها إلى أساليبها الرصينة القديمة، وخلصها من كلف البديع وأثقاله، وأعاد إليها ديباجتها القوية، وردّها إلى مجدها التليد»[1]. وإنّما تصدَّرَ البارودي شعراءَ الإحياء بنقاء العبارة وسلاسة التركيب، فكانت تراكيبه تشتدّ في مواقف القوّة والحماسة، وتلين في مواقف اللين، دون أن يُخلطَها تعقيد ولا زَلَل، ومثلُه شوقي إذا حتى إذا قرأت له قوله في وصف الرّبيع: (2)

رفَّ النّدى وتَنَفَّسَ النـ ـوارُ وتكلّمتْ بلُغاتِها الأطيارُ
وتأرّجتْ سُررُ البِطاح كأنّمـ ـا في قلبِ كلِّ قَرارَةٍ عَطّارُ
زَهرٌ يرِفُّ على الغُصونِ وطائرٌ غَردُ الهديرِ وجدوَلٌ زخّارُ

ألفَيتَ لفظا مألوفًا وتركيبا سَلِسا خفيفًا، ليس فيه غريبٌ أو وَعرٌ يُكدّر صفوَ النّفس وهي تتنقل بين مشاهد ربيعية زاهية، تُثير البَهجة.

3- اللغة التراثية:

كانت عودة رواد الإحياء إلى اللُّغة التراثية قويّة، فأخذوا اللغة الشعرية من مصادرها وشبّت أذواقهم على ما فيها أساليب قَول قديمة حتى صار من الصعب عليهم النّسج على غير مِنوالِها، فبالرغم من سَعيهم الحَثيث إلى التجديد إلاّ أنّ تراكيبَ القدماء وصيغَهم بقيت تُلازم ألسنَتهم. **قال حافظ إبراهيم يرثي صديقه قاسم أمين**[1]:

لِلَّهِ دَرُّكَ كُنتَ مِن رَجُلٍ لَو أَمهَلَتكَ غَوائِلُ الأَجَـ ـلِ
خُلُقٌ كَأَنفاسِ الرِياضِ إِذا أَسحَرْنَ غِبَّ العارِضِ الهَطِلِ
وَشَمائِلٌ لَو أَنَّها مُزِجَـ ـت بِطَبائِعِ الأَيّامِ لَم تَحُـ ـلِ
جَمُّ المَحامِدِ غَيرُ مُتَّهَـ ـمٍ جَمُّ التَواضُعِ غَيرُ مُبتَـ ـذَلِ

---

[1] – علي الحديدي، محمود سامي البارودي، دار الكتاب، القاهرة، 1967، ص 53.

[2] – محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، ص229. الشرح: العياب: جمع عَيبة: وعاء توضع فيه الثياب أو المَتاع. النشر: الرائحة الطيبة. الغمرُ: الذي لا يملك خبرة بالحياة.

فأوّل ما يشدّ انتباه القارئ تلك التراكيبُ القديمة التي لم يعد لها ذِكر كثير على الألسنة، مثل **(لِلَّهِ دَرُّكَ)** و**(غَوائِلُ الأَجَـ ـلِ)**، وقد تفاوتت نِسَب حضور اللفظ القديم عند شعراء الإحياء بتفاوُت مدى بعد موضوعاتهم ومعانيهم من معاني الشعر القديم وموضوعاته، فموضوع الوُقوف على الأطلال ووصف مواقف الأنس والمُعارَضات الشعرية، عادة ما تكون أكثر استدعاءً للغة القديمة التي تكون قادرة على تمثيل السياقات الشعريّة القديمة واستحضار الحالات النفسية المصاحبة لها.

4- قوّة الإيحاء:

ركّز الشعراء الإحيائيون على تقوية عنصري الإيحاء والدلالة، فاستعادت اللغة الشعرية على أيديهم قدرتها على النفاذ والتأثير في القارئ، واكتسبت إيحاءات جديدة قويّة، بفضل قدرتهم على **توظيف اللغة توظيفا جديدا، وخلق صور جديدة ذات دلالات نفسية عميقة، ففي قصيدته (روعة الآثار العربية بالأندلس)** التي عارَضَ بها سينيّة البُحتُريّ، قال **أحمد** شوقي مُخاطبا السّفينة:

يا ابنةَ اليمِّ ما أبوكِ بَخيلٌ ما لَهُ مولَعًا بَمنعٍ وحَبسِ

نَفَسي مِرْجَلٌ وَقَلْبِي شِرَاعٌ بِهِمَا فِي الْدُمُوْعِ سِيْرِي وَأَرْسِي[2]

وَرَد هذان البيتان في سياق حديث الشاعر عن حنينه إلى وطنه مصر، فجاء في البيت الثاني بتشبيهين جديدين، شبّه فيهما نفسه بالمِرجل وقلبه بالشراع، وهما رمزان كثيرًا الحُضُور في الخيال الرومانسي، ويرمزان عندهم إمّا للسّفر والانطلاق وخوض الصعاب، أو للإبحار في أعماق النفس ومَلَكوت الخيال، وقد أسهَمَ حُضورُهما في تكثيف الدلالة على ما يضطرب في قلبه من لهفة وشوق وجُمُوح لا يُقاوَم، وأضفيا على البيتين مُسحة ذاتية رومانسية مُرهَفَة.

5- إحياء الصور القديمة:

استهوت الصور الشعرية القديمة خيال شعراء الإحياء، فاستلهَموا عناصرها ونسجوا على منوالها صورا جديدة بألوان الماضي، فشبَّهوا أشياءهم بأشياء قديمة، واستعاروا من عناصر البيئة القديمة ومكوّناتها لتصوير بيئتهم الجديدة، فجاءت نصوصهم ثرية بضروب المُحاكاة وأشكال التّناص، تنبعث فيها الصور

---

[1] – حافظ إبراهيم، الديوان، ج 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 3؛ 1987، ص 470. الشرح: **الغوائل:** الدّواهي المُهلكة، الواحدة غائلة.

[2] – **أحمد شوقي، الديوان، شرح أحمد محمد الحوفي، الجزء الأول،** مطبعة نهضة مصر، القاهرة، **(دط)، ص 205.**

الشعرية القديمة وتكتسب حياة جديدة في سياق مُعاصر. **ومن أمثلة توظيف الشعراء لصور قديمة مع إدخال تحويرات طفيفة عليها. قول البارودي:** [1]

أحييتُ أنفاسَ القريض بمَنطِقي وصرعتُ فُرسانَ العَجاج بِلَهذَمي

سَلْ مِصْرَ عَنِّي إِنْ جَهِلْتَ مَكَانَتِي تُخْبِرْكَ عَنْ شَرَفٍ وَعِزٍّ أَقْدَمِ

بَلِهٌ نَشَأْتُ مَعَ النَّبَاتِ بِأَرْضِهَا وَلَثَمْتُ ثَغْرَ غَدِيرِهِ الْمُتَبَسِّم

فالصورة مستوحاة من قول عنترة:

هلّا سألت الخيل يا ابنةَ مالك إن كنتِ جاهلة بما لم تَعلَمي

إلى غاية قوله:

وَلَقَد ذَكَرتُكِ والرِّماحُ نَواهِلٌ مِنّي وبِيضُ الهِندِ تَقطُرُ مِن دَمي

فَوَدَدتُ تَقبيلَ السُيوفِ لأَنَّها لَمَعَت كَبارِقِ ثَغرِكِ المُتَبَسِّمِ

يمزج كلا الشاعرين الغزل بالحماسة، ويَقرنان البَسمة العذبة والقُبلة الرقيقة بأشياء مُرتبطة أصلا بالدلالة على القوة والحدّة وليس على الرقّة واللين، فعنترة يستحضر طيف الحبيبة في جوّ حماسي، وهو في قلب المعركة، ثم يستحضر لمعان بسمتها من خلال بريق السيف فيقَبّله إكبارا وحُبّا لما بينه وبين ثغر **عبلة من تشابه.** ويسلُك البارودي المَسلَكَ نفسَه، فيفتخر بفروسيته وشاعريته وكَرَم أخلاقه، ثمّ يُشخّص الغديرَ فيلثم ثغره اللامع من شدّة نقائه. غير أنّ صورة البارودي بَدت أقلَّ انسجاما من صورة عنترة، فعنترة قد قبَّلَ السيف، السيف أهل لذلك، أمّا البارودي فجعل للغدير المُذكّر ثغرا يُلثَم، وتلك صورة بها اعتلال يخدش الذوقَ السّليم. وحتّى الشّرحُ الذي ساقَه محقِّقُ الديوان حيث قالَ إنّ الثّغر كناية عن المورد، لا يُعيد للصورة استقامتَها. وليس غريبا مثل هذا التفاوت بين شاعرين، يُحاكي أحدُهما الثّاني، حيث تصدُر الصّورة لدى الأوّل من بَنَات خياله، يصوغُها عن سليقة، لتعبّر بعفوية عن حالة شعورية معيشة؛ بينما يعمل الثاني على إحياء أو مُحاكاة صورة أخرى، بعيدة عنه زمانيا ومكانيا، فليس من السهل عليه إعادة تشكيلها كاملة وفق عناصرها وهندَستها الأصلية.

6- التصوير المادي الحسي:

---

[1] –محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، ص 585. الشرح: العَجاج: الغبار الذي تثيره الخَيل. اللهذم: الحد القاطع. بَلَه: حَسَن لبخُلُق.

سار الشعراء الإحيائيون على طريقة القدماء في تصويرهم الحسّي لما تقع عليه جوارحهم من الأشياء، قال شوقي يصف سفينة في بحرٍ هائج: [1]

لُجّةٌ عند لجّة عند أخ ـرى كهضاب ماجت بها البيداء

وَسَفينٌ طَوراً تَلوحُ وَحيناً يَتَوَلّى أَشباحَهُنَّ الخَف ـاءُ

نازِلاتٌ في سَيرِها صاعِداتٌ كَالهَوادي يَهُزُّهُنَّ الحُ ـداءُ

فالصورة كلها مبنية وفق نظام تقابليّ بين مَشهدين حِسِّيَيْن، مَرئيين بالعين المجرّدة، ولا يتطلّبُ إدراكُ أبعادهما أيّ إعمال للفكر. وإنّما تكمن براعة الشاعر في تقريبه بين صورتين متناقضتين، مُتباعدتين زمانيا ومكانيا، صورة حديثة لسفينة تتمايل وسط عُباب البحر، وصورة عربية قديمة بها إبِلٌ مُتمايِلة وسط كُثبان الصحراء، فأحيا الصورة القديمة بنَظيرتها الجديدة.

ولدى البارودي دراية بعناصر الخيال القديم، فكان يحشد صُورا كثيرة متنوّعة في بيت واحد، كقوله في وصف فتاة (من الطويل):

فَتاةٌ يَرِفُّ البَدْرُ تحتَ قِناعِهـ ـا ويَخطِرُ في أبرادِها الغُصنُ النّضْرُ

تُريكَ جُمَانَ القَطرِ في أقحُوانَةٍ مُفَلَّجَة الأطرافِ قيل لها ثَغْ ـرُ[2]

ففي لفظ (البَدْر) **كناية عن الوجه، أو استعارة تصريحية، و**(الغُصنُ النّضْرُ) كناية عن قدّ المرأة، **و**(جُمَانَ القَطرِ) **تشبيه إضافيّ، مجمل مؤكّد.** وخاتمة سلسلة الصوَر في البيتين تشبيهُ الثغرِ بالأقحُوانَةِ. **فقد احتشدت التشبيهات في البيتين كاشفة عن سعة خيال الشاعر، غير أنّ ما ينبغي التأكيد عليه هو أنّ** صور البارودي قديمة، مستوحاة كلّها من التراث الشعري العربيّ، وتفتقر في الغالب لعنصر الجدّة **والابتكار.**

---

[1] – ديوان شوقي، شرح أحمد محمد الحوفي، الجزء الأول، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (دط)، ص 169 - 170.

[2] –محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، ص 271. الشرح: يرفّ: يتلألأ. يخطر: يهتزّ. الأبراد: جمع برد، وهو ثوب مُخطط. مفلجة الأطراف: أطرافه امفترقة، والمراد بها أسنانها التي تشبه الأقحوانة

وتبرز عند جلّ الشعراء الإحيائيّين قدرة كبيرة على بعث المشاهد حيّة، تدِبُّ فيها الحركة، فتجعل المُتلقي يعيش الحدث بكلّ حَركاته وسكَناته، مثل قول البارودي في وَصف البُلغار حين ذهب مع الحملة المصرية لحرب الروس: [1]

بِلادٌ بِهَا ما بِالْجَحِيـ ـمِ وإِنَّمـ ـا ... مَكَانَ اللَّظَى ثَلْجٌ بِهَا وَجَلِيدُ
تَجَمَّعَتِ الْبُلْغَارُ وَالرُّومُ بَيْنَهـ ـا ... وزَاحَمَهَا التَّاتَارُ فَهْيَ حُشُودُ
إِذَا رَاطَنُوا بَعْضًا سَمِعْتَ لِصَوْتِهِمْ ... هَدِيدًا تَكَادُ الأَرْضُ مِنْهُ تَمِيدُ
قِبَاحُ النَّوَاصِي وَالْوُجُوهِ كَأَنَّهُمْ ... لِغَيْرِ أَبِي هَذَا الأَنَامِ جُنُـ ـودُ
سَوَاسِيَةٌ لَيسُوا بِنَسْلِ قَبِيلَـ ـةٍ ... فَتُعْرَف آبَاءٌ لَهُمْ وجُـ ـدُودُ
لَهُمْ صُوَرٌ لَيْسَتْ وُجُوهًا وإِنَّمـ ـا ... تُنَاطُ إِلَيْهَا أَعْيُنٌ وَخُدُودُ
يَخُورُونَ حَوْلِي كَالْعُجُولِ وَبَعْضُهُمْ ... يُهَجِّنُ لَحْنَ الْقَوْلِ حِينَ يُجِيدُ

فهو يصف رطانتهم واختلاطَ ألسنتهم، وقبحَ نواصيهم ووجوهِهم، كأنهم ليسوا من بني آدم، فهم متشابهون، لا تستطيع التفريق بينهم، وكأن وجوههم صُوَر فارغة عُلّقت فيها أعين وخدود، ثم يقول إنّهم يخورون حوله كالعجول، وإذا تكلّم بعضُهم بالعربيّة لَحَنَ فيها وأفسدها. فشخّص الصورة حتى صارت ماثلة أمام المُتلقّي بكل تفاصيل القُبح التي قصد الشاعر نقلها إليه.

7- تقليد الإيقاعات القديمة:

نشأ الشعراء الإحيائيون على تلَقّي الشعر القديم، وشبّت أسماعُهم على الترنُّم بأوزانه وقوافيه حتى صارت أنغامُه وإيقاعاته تَتردّد على ألسنتهم كلّما تشابهت تجاربهم الشعرية بتجارِب القدماء. قال أحمد شوقي في قصيدته (صدى الحرب) التي مدح فيها مصطفى كمال أتاتورك، ووصف النصر الذي أحرزته تركيا على اليونان سنة 1897م: [2]

بسيفكَ يعلو الحقُّ والحقُّ أَغلَبُ ... ويُنصَرُ دينُ الله أَيَّانَ تَضـ ـرِبُ
وما السيفُ إلاّ آيةُ المُلكِ في الوَرَى ... ولا الأمرُ إلاَّ لِلَّذي يتغلّبُ
فَأَدِّب بِهِ القَومَ الطُغاةَ فَإِنَّ . ـهُ ... لَنِعْمَ المُرَبّي لِلطُغـ ـاةِ المُؤَدِّبُ

[1] –محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، ص144 -145. الشرح: تُناط: تُعلّق.

[2] – أحمد شوقي، ديوان الشوقيات، ص 49.

فحين تقرأ قصيدة شوقي يتردّد في سمعك إيقاع حماسيّ رصين لقصيدة قديمة، هي بائية أبي تمام **(فتح الفُتوح)**، التي خلّد فيها فتح الخليفة العبّاسيّ المعتصم بالله لمدينة **(عمورية) بعد أن احتلها البيزنطيون، حيث قال:** [1]

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِ نَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِد واللَّعِبِ

بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهنَّ جلاءُ الشَّك والرِّيَبِ.

تشابهت المواقف والمشاعر، وتشابه الجو الحماسيّ الذي صدر منه كلا الشاعرين، فكلاهما يشيدان بشيم القوة والحزم التي لا يتحقق النصر إلا بها، وجاء الإيقاع، بالمقابل، متقاربا جدّاً، فقد اتّخذ **كلا الشاعرين حرف (الباء)** روِيًّا، وهو حرف انفجاريّ مَجهور، زادَه التّصريع في البيت الأوّل بُروزا، وتناغمت معه الحروف القويّة والكلمات الحاملة لدلالات القوّة والحِدّة مثل **(السيف، المُلك، تضرب،** تؤدّب، الحدّ، الجدّ، الصفائح)، كما أفاضت الجناسات والطباقات التي تردّدت في القصيدتين رصانةً وثِقَلا يَنمّان عن موقف الثقة والاعتزاز الذي غَمَر الشاعرين.

ونشير في هذا المقام، من باب التدقيق، إلى أنّ أحمد شوقي قد نَقَض هذه القصيدة بقصيدة أخرى عنوانها **(إلغاء الخلافة)**، لّما تبيّنت له حقيقة العداء الذي كان كمال أتاتورك يكنُّه للإسلام والعروبة، حيث ألغى الخلافة وأظهر وَلاءً غير مَسبوق للغرب، فقال شوقي: [2]

عادَت أَغاني العُرسِ رَجعَ نُواحِ وَنُعيتِ بَينَ مَعالِمِ الأَفراحِ

كُفِّنْتِ في لَيلِ الزَفافِ بِثَوبِهِ وَدُفِنتِ عِندَ تَبَلُّجِ الإِصباحِ

وعلى وجه الإجمال، فإنّ الإحيائيين عزفوا على إيقاعات الشعر القديم، وسعوا جاهدين إلى إحياء الموسيقى الشعرية الأصيلة لربط الذّوق العربيّ بها، وكانت مواقفهم تَصدر من علمٍ واسع بموسيقى الشعر العربي وأوزانه وقوافيه، فقد درس البارودي، مثلا، عِلمَ العروض وتعلّم مصطلحاته وقواعده، وصاغ بعض ما تعلّمه شعرًا، فقال: [3]

---

[1] – **ديوان أبي تمام، شرح:** الخطيب التبريزيّ، تح: محمد عبده عزام، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 5ا 1987، ص 40.

[2] – **ديوان شوقي، شرح أحمد محمد الحوفي، الجزء الأول،** مطبعة نهضة مصر، القاهرة، **(دط)، ص 283.**

[3] – **محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، ص 477. الشرح: السناد:** اختلاف ما يراعى قبل الرويّ من الحروف والحركات. السقوط: الخطأ.

هذا هو الأدبُ المَأثورُ فَارضَ به عِلمًا لنفسك فالأخلاقُ تنتقل
مِن كلّ بَيت إذا الإنشادُ سَيَّرَهُ فليسَ يَمنَعُهُ سَهلٌ ولا جَبَ لُ
لم تُبْنْ قافيةٌ فيه على خَ . لَل كلّا و لم تختلفْ في رَصْفِها الجُمَل
فلا سِنادٌ ولا حَشوٌ ولا قَلَقٌ ولا سُقوطٌ ولا سَهوٌ ولا عِلَلُ

فالسناد والحشو والقلق مصطلحات دقيقة، لا يخوض فيها إلاّ من كانت لديه معرفة دقيقة بعلم العروض.

8- التجديد العروضي:

تمسّك الشعراء الإحيائيون بعمود القصيدة العربية، فالتزموا بُحور **الشعر العربي وقوافيه كما وردت عند الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقلّ خروجهم عنها، حيث اعتبر النقاد قصيدة شوقي التي** نَظمها على وزن المُقتَضَب **(**مُستَعلن فاعلن**) استثناءً نادر الحدوث، فقال إبراهيم أنيس: «والغريب أن نرى أمير الشعراء ينظم في بحر كالمقتضب، ذلك الوزن الذي أنكره الأخفش، والذي لم نعثر له في شعر** القدماء على أمثلة صحيحة النّسبة»[1]. وموضوعُ هذه القصيدة وصف حفلة رقص بقصر عابدين، **حيث قال فيها:** [2]

مالَ واحتَجَبْ وادَّعَى الغضبْ
لَيتَ هاجِري يَشرَحُ السَبَب
عَتبُهُ رِضىً لَيتَ هُ عَتَب
عَلَّ بَينَنا واشِياً كَذَب

وهي قصيدة سلك فيها شوقي طريقة أبي نواس وزنا وقافية وإيقاعًا، في مقطوعة له نظمها على **هذا البحر، يقول فيها:**

حامل الهوى تعب يستخفّه الطرَب

وهذه القصيدة هي الاستثناء الوحيد الذي خالف القاعدة العامة لشعراء مدرسة الإحياء.

---

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2؛ 1952، ص 200.

[2] – ديوان شوقي، شرح أحمد محمد الحوفي، الجزء الأول، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (دط)، ص 49.

لقد أرسى البارودي ومن حدا حدوَه من الشعراء الإحيائيين بناء القصيدة العربية الحديثة على **أسس قديمة، فأحيوا جماليات الشعر العربي القديم وقواعده العامة، وطوعوها من أجل التعبير عن روح** العصر، فكان لهم الفضل في التأسيس لمدرسة شعرية إحيائية، أعادت للقصيدة العربية صورتها المُشرقة، فوشّتها برصانة الأسلوب، وحسن السبك وجزالة التركيب وأصالة الأوزان ورزانة القافية، بينما شكّلت الموسيقى فيا عنصرا حيويا فعّالا في الارتقاء بالذوق، وإعادة ربطه بأنغام الماضي.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب العربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات في الشعر الإحيائي

المحاضرة الخامسة: الإحياء المعنوي.

د/ موسى عالم

وجد الشاعر الإحيائي في القصيدة العربية القديمة خير مورد، ينهل منه من المعاني والقيم الرفيعة التي كانت بمثابة الروح التي حفظت للإنسان العربي هويته ووجوده، فقد أدرك الرعيلُ الأوّل من رواد الحداثة العربية أنّ القصيدة العربية قد صارت في عصر الضعف هيكلا فارغا، تلُفُّه الزخارف اللفظية المتكلّفة، وتسكنه المعاني الغثّة التي لا تقدّم لفكر المتلقي وروحِه أيّةَ إضافة، فقد أُفرِغَ الشعرُ العربي في **عصر الانحطاط مما كان يعرف به من حكمة بالغة وخيال خصب وأحاسيس إنسانية مرهفة، تنبع من الرصيد الثقافي المتراكم عبر الأجيال.**

عاد الشعراء، إذن، منذ مطلع العصر الحديث إلى الشعر العربي القديم، فعملوا على بعث الحياة في أغراضه ومضامينه ومعانيه وزَخَمه العاطفيّ، وهم ينشُدون إحياء الروح العربية بشخصيتها القوية وقيمها السامية لتكون في مستوى مواجهة تحديات العصر، وعلى رأسها شبح الضّعف والتخلّف، والمدّ الثقافي **الغربي المتسارع.** فقد صارت الحضارة الغربية الوافدة مع الحملات الاستعمارية تهدّد الفكر والأدب العربيين الإسلاميين بالتميّع والزوال فانبرت ثُلّة من الأدباء لمواجهة الغزو الجديد عن طريق إعاة تنشيط الحياة الأدبية وبَثّ روح جديدة في الأدب العربي ليتمكّن من الثبات في وجه التأثيرات الغربية القويّة. **وقد قد وجد الأدباء آنذاك ضالتهم في النصوص الأدبية القديمة التي وفّرت لهم من عناصر القوة والبيان ما يصلح قدوة ومثالا لهم،** «فعكف الرواد على إحياء التراث العربي والفكر الإسلامي تحقيقا ونَشرًا لإعادة الثقة بالنفس والقوّة للأدب. بينما الغرب اعتمد في تطوّر فكره وأدبه على تراث اليونان والرومان .. وشتّان بين أدب يستمدّ جذوره من أصالته وأدب يعتمد على الفكر الأجنبي»[1]، **فقد كان الشعور** بحدَّة الوَهَن الذي أصاب أوصال الأمة الدّافعَ المحرّكَ لترعة الحنين إلى أمجاد الماضي التي سكنت ضمائر

[1] – يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، ص 31.

الأدباء العرب وحركت رغبتهم في استعادة بعض من إشراقة تراثهم الأدبيّ القديم. وليس الوعي بتردّي الواقع العربي وحده الذي حرّك موجة الإحياء بل هناك عوامل أخرى أهمّها:

1- تنامي النزعة القومية المناهضة للوجود الأجنبي سواء أكان غربيا كالاحتلال الفرنسي أم شرقيا كالحكم العثماني حيث كشفت ثورة أحمد عرابي للأدباء في مصر عن حقيقة الوجه الاستعماري للأتراك الذين مدّوا أيديهم للإنجليز وتعاونوا معهم لقمع الثوار، غير أنّ شعراء بلاد الشام، المسيحيين منهم خاصّة قد كانوا أسبق إلى الجهر بعدائهم للأتراك الذين لم تكن تربطهم بهم لا رابطة اللغة ولا رابطة الدين، **ومن أقدم بواكير الشعر القومي العربي في الشام الأبيات التي نظمها الشاعر السوري أمين بن خالد الجندي (ت 1841) الذي شارك في إحدى الثورات ضد الأتراك فقبضوا عليه وسجنوه سنة 1830:**

سلبوا البلاد من العياد فلا ترى في حكمهم ذا نعمة متموّلا

والملك ملك الله يؤتيه لِمَن **قد شاء لا هو بالورثة والـ ـولا**

من يخبر الأتراك أنّ جيوشهم هُزمت وأنّ (حُسَينهم) **ولّى إلى**[1]

فالأبيات تحمل بوادر ثورة قومية تخللتها دعوة الشاعر إلى تأصيل فنّه عبر العودة إلى النموذج الإبداعيّ القديم.

2- النزعة الوطنية الثورية : شهد ت بدايات العصر الحديث تصاعدا متسارعا للنزعة الثورية الرافضة لجميع أشكال التبعية والداعية إلى الاعتزاز بالنفس والتمسّك بمعالم الهوية العربية الإسلاميّة لمواجهة محاولات الاحتلال القضاء على كل ما له صلة بالروح والفكر العربيين **الإسلاميين، فراح الشعراء يستمدون الصور المشرقة التي رسمها شعرنا القديم للحياة العربية بقيمها وبيئتها، ومثال ذلك قول الأمير عبد القادر في قصيدة (البدو والحضر):**

يا عاذرا لامرئ قد هامَ في الحَضَـ ـر **وعاذلا لمُحب البدو والقَفَر**

لو كنتَ تعرفُ ما في البداوَة تعذِرني لكن جهلتَ وكم في الجهل من ضَرر

فقد وقف الشاعر الثائر في وجه سجانه معتزا بوطنه وبأشياء وطنه مهما كانت بسيطة فأحيا طريقة عيش أسلافه وتقاليدهم كما أحيا لغتهم الشعرية في أنقى صورها.

---

[1] – أدهم الجندي، أعلام الأدب والفن، ج1، مطبعة مجلة صوت سورية، دمشق،1954،ص 27.

مظاهر الإحياء المعنوي في الشعر العربي:

مسّت حركة الإحياء الشعري كل المكوّنات المعنوية القصيدة من أغراض ومضامين ومَعانٍ وقيم ومواقف، ممّا يدخل في تكوين شخصية الإنسان العربيّ فيصير بمثابة المعالم المعنوية المحدِّدة لهويّته.

1- إحياء الأغراض القديمة:

انطلق شعراء الإحياء من موقف إعجاب بمظاهر القوّة التي انطوى عليها الشعر القديم، مقارنة بما شاع في عصر الضعف من تَدنٍّ وإسفاف بين الشعراء، ووجدوا فيه الصورة الفنيّة المتكاملة الناضجة، والقُدوة التي يمكن أن تَختصِر بهم الطريقَ نحو التجديد. ومن ثَمّ كان عنصرا المحاكاة والتقليد اختيارا فنيا، دافعه الإعجاب بالنموذج القديم والسعي إلى بلوغ مكانته الفنية. فهذا البارودي، وهو رائد تيار الإحياء، قد بدأ طريق الإبداع باقتفاء نهج الرعيل الأول من الشعراء، و لم يُخفِ شَغَفَه بالشعر القديم، ولا فضلَ مطالعته لدواوينهم في صَقل مَوهبته، وحين استقامت له مَلَكة الشعر طرَقَ كل الأغراض القديمة، فأبدع في الفخر والغزل والهجاء وذَكَر الطلل، وعارضَ كبار الشعراء. قال عبد المنعم خفاجي: « فأما أغراضه: فقد سار البارودي في طريقة الشعراء القدامى، وحطّم القيود والأغلال، ففخر، ووصف وشكا، وحنّ إلى الوطن، وتغزل ومدح، وهجا ورثى، وقال في السياسة، وعالج جميع الأغراض التي عالجوها»[1]. ومن أبرز الأغراض التي أبدع فيها شعراء الإحياء:

1- الغزل: خاض رائد الإحياء الشعري محمود سامي البارودي في الغزل العفيف فأبدع في رسم صور الحب والوَفاء التي طالما تغنّى بها الشعراء العذريون، دون أن يقع في تعارض بين قوة شخصيته القيادية والرقّة التي يقتضيها هذا الغرض الوجداني، حيث اجتمعت في شعره الغزليّ رقّة المحبّ المخلص ونخوةُ القائد العسكري الذي يأبى الخضوع، فلم يتذلّل و لم ينكسر كما كان يفعل الشعراء العُذريون، وإنّما جعل الفخر سبيلا لكسب ودّ المرأة وإعجابها، وجعل وفاءَهُ وكَرَم أخلاقه عنوانا لرِفعته وشَرفه ورجولته، فقال: [2]

أَنَا فِي الْحُبِّ وَفِيٌّ ... لَيْسَ لِي بِالْغَدْرِ عِلْمُ

لا تَظُنُّوا بِيَ سُوءاً ... إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمُ

---

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص 71..

[2] – محمود سامي البارودي، الديوان ، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، ص 574.

إنّ موقف الشّاعر في هذين البيتين شبيه جدا بمواقف التغزّل عند شعراء الحماسة، حيث يلين الواحد منهم ويرقّ للمرأة دون أن يبلغَ به اللين حدّ التذلّل والتنازل عن عزّة النفس، فقد افتتح البارودي **البيت الأول بضمير منفصل (أنا)** لا يخلو من الدلالة على الاعتزاز بالنفس، وافتخر بعفّته وكَرَم أخلاقه مثلما فَعَلَ سَلَفُه عنترة بن شدّاد حين خاطب عبلة قائلاً:

هلاَّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالك إن كنتِ جاهِلةً بما لم تَعلـ ـمي

يُخبركِ من شهِد الوَقيعة أنّني أغشى الوَغى وأعفُّ عند المَغنم

فلا تعارُض بين الحبّ والحماسة، بل إنّ الشاعر قد اتّخذ الحماسة والبُطولة عربونا لكسب قلب الحبيبة، بدل أن يهِنَ أو يتذلّل كما كان يفعل بعض الشعراء العذريين.

2- الرثاء: خاض شعراء الإحياء في الرثاء فأبدعوا فيه وألبسوه حلّة من اللغة الرصينة الشبيهة بلغة القدماء، وبثّوا فيه من المعاني الدينية الرفيعة، والعواطف الإنسانية الصادقة ما جعله شعرهم يُطاوِلُ أَجوَدَ الرثائيات العربية القديمة، ويحمل رسالة إحياء للنفوس وإيقاظ للضّمائر وبثّ للوعي الاجتماعيّ. **قال البارودي يرثي زوجه حين توفيت وهو في منفاه:** [1]

أَيَدَ المَنُونِ قدَحْتِ أيَّ زِنـ ـادِ وأطرتِ أيَّ شعلـ ـةٍ بفـ ـؤادي

أوهَنتِ عزمي وهو حَملةُ فيلقٍ وحَطَمتِ عودي وهو رُمحُ طِرادِ

إلى أن يقول:

لا تَحْسَبِينِي مِلْتُ عَنْكِ مَعَ الْهَوَى هَيْهَاتَ مَا تَرْكُ الْوَفاءِ بِعَادِي

قَدْ كِدْتُ أَقْضِي حَسْرَةً لَوْ لَمْ أَكُنْ مُتَوَقِّعَاً لُقْيَاكِ يَوْمَ مَعَـ ـادِي

فَعَلَيْكِ مِنْ قَلْبِي التَّحِيَّةُ كُلَّمَـ ـا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ عَلَى الأَعْـ ـوَادِ

فقد بَدا الشاعر هادئ النفس راضيا بالقضاء، بالرغم من حسرته الشديدة، وبثَّ في رثائه بعض **المعاني الدينية التي لا تخلو من رسائل اجتماعية، يمكن إدراجها في سياق مشروعه الهادف إلى إحياء الروح العربية الإسلامية.**

3- **شعر الحكمة:** من الأغراض القديمة التي عادت إلى الحياة بقوّة في أوساط الشعراء الإحيائيين شعرُ الحكمة، وهو غرض عربي ضارب في القِدم، وقد تكشف عودته ما بلغه الشاعر الحديث

[1] – محمود سامي البارودي، الديوان ، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، ص 153.

من مستوى فكري رفيع ووعي كبير بحاجة أبناء جيله إلى مُراجعة أنفسهم بتبصُّرٍ وفكر رزين، قال **حافظ إبراهيم:**

فَإِذَا رُزِقْتَ خَلِيقَةً مَحْمُوْدَةً **فَقَد** اصْطَفَاك مُقَسِّم الْأَرزَاقِ

فَالنَّاُس **هذَا** حَظُّه مَالٌ، وَذَا عِلْمٌ، وَذَاك مَكَارِمُ الأخَلاقِ

وَالْمَالُ إنِ **لَمَ** تَدَّخِرْه مُحَصَّناً بِالعْلم **كَان** نِهَايَةَ الْإِمْ ـلاقِ

وَالعْلمُ إنِ **لَمَ** تَكَتنفِه شَمَائِلٌ تُعْليه **كَان** مَطِيَّةَ الْإِخْفَ ـاقِ

لَا تَحْسَبَنَّ العِلمَ يَنْفَعُ وحْدَهُ مَا **لَمَ** يُتَوِّجْ **ربـ** ـه بخَ ـلاقِ

فغاية هذه الأبيات هي نشر الوعي وتعليم النشء قيمة الأخلاق الرفيعة التي تسموا بالإنسان وتمنحه عزّة النفس والقوة الروحية التي لا يستقيم بَقاؤُه بدونها.

4- **الشعر الاجتماعي:** يُعدّ واحدا من الأغراض القديمة التي عادت إلى الظهور بقوّة في الشعر الإحيائي، بسبب ما وفّرته له الحياة في العصر الحديث من مناخ خصب، تعدّدت فيه صور الظلم **الاجتماعي وأشكال المُعاناة.** فقد دفعت الظروف الاجتماعية القاسية التي عمّت المجتمعات العربية الحديثة، من فقر وجوع ويُتم، بالشعراء الجدد إلى توجيه شعرهم نحو نصرة الفئات المُستَضعفَة، فجاء شعرهم حاملا نبضًا اجتماعيا واضحا، فاقتربوا من معاناة مجتمعاتهم، ورقّت مشاعرهم للفقراء المعدومين، فراحوا يصوّرونهم ويعلنون الثورة على الظلم الذي طالهم. **قال الشاعر العراقي معروف الرصافي في قصيدة (الأرملة المرضعة):** [1]

لقيتُها **ليتني ما كنت ألقاه ـا تمشي وقد أثقل الإملاق مشاها**

أثوابها **رثة والرجل حافيـ ـة والدمع تذرفه في الخد عيناها**

بكت من الفقر فاحمرت مدامعها واصفر كالورس من جوع محياها

وهي قصيدة تعكس ما آل إليه المجتمع في غياب التكافل الاجتماعي، ونقص المُروءة في النفوس، حتى صار المرء لا يأبَه لحال المعدَم الفقير، ولو كان امرأة بلا حول ولا مُعين.

قد يكون الرصافي متأثرا بالشاعر العباسي ابن الرومي الذي قال شعرا اجتماعيا في حمّال أحدب، كان يشقى بشدّة ويتحمّل الإهانة من أجل كسب لقمة العيش، لكن المضمون الاجتماعي والتعقيدات

[1] – **ديوان،** معروف الرّصافي، **مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2012، ص 303.**

التي تولّدت منها معاناة الإنسان لم تكن واحدة عند الشاعرين، ومن هنا فإنّ فعل الإحياء قد مسّ **الغرض والقالب الشعري، دون المضمون الشعري، فهذا الأخير جديد مرتبط بالتعقيدات الجديدة التي واجهها الإنسان العربي الحديث.**

2- الالتزام بالمقدمات القديمة:

كانت القصيدة العربية القديمة بالنسبة للشعراء الإحيائيين النموذج الفنيّ الناضج الذي ينبغي **محاكاته والاحتذاء به في شكله وبنيته ومعانيه وقيمه الفنية والإنسانية. فقد افتتح هؤلاء الكثير من** قصائدهم بمقدمات قديمة قبل الخوض في موضوع جديد، و لم يكن الأمر بالنسبة لأغلبهم مجرّد تقليد فني **أرادوا السير عليه، بل إن بعضهم استطاع تطويع المقدمة القديمة للتعبير عن حاجات معاصرة، ولو بطريقة غير مباشرة.**

1- المقدمة الطللية: نظم البارودي مقدمات طللية على طريقة القدماء، فأبدع فيها واستطاع خلق أجواء ومعالم من بيئة لم يعد لها وجود في زمنه، فبيّن، بما لا يدع مجالا للشكّ، مدى تعلقه بالماضي وحنينه إليه، من جهة، وقدرَتَه على شدَّ المتلقي العربي إلى تاريخه وأصالته عَبر إقحامه في أجواء خيالية قديمة تعجّ بالحياة والحركة والتشويق. **ومن أجمل ما قال البارودي في ذكر الأطلال:** [1]

ألا حي مِنْ (أَسْمَاءَ) رَسْمَ **المنازل** وَإِنْ هِيَ لَمْ تَرْجِعْ بيانًا لِسَائلِ
خلاءٌ تعفَّتها الروامسُ، والتقتْ عَلَيْهَا أَهَاضِيبُ الْغُيُومِ الْحَوَافِلِ
فلأياً عرفتُ الدارَ بعدَ ترسُّ ـمٍ أراني بها ما كانَ بالأمس شاغلي
غدتْ وهيَ مرعىً للظباءِ، وطالما غَنَتْ وَهْيَ مَأْوًى لِلْحِسَانِ الْعَقَائِلِ
فَلِلْعَيْنِ مِنْهَا بَعْدَ تَرْيَالِ أَهْلِهَا مَعَارِفُ أَطْلالٍ، كَوَحْيِ الرَّسَائِلِ
فَأَسْبَلَتِ الْعَيْنَانِ فِيهَا بِوَاكِفٍ منَ الدمعِ، يجري بعدَ سحٍّ بوابـ ـلِ
دِيارُ الَّتِي هَاجَتْ عَلَيَّ صَبَابَتِي وأَغْرَتْ بِقَلْبِي لاَعِجَاتُ الْبَلابِلِ

يرى بعض الباحثين أنّ هذا الشعر كان «جاهلي اللفظ والمعنى والوجه ولا يمت إلى العصر بصلة»[2]، فأنتَ تجد فيه هذا روحا جاهلية وتقمّصا كاملا لحيرة الشاعر الجاهليّ وهو يحاول، عَبثًا،

---

[1] – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، ص 462 – 463.
[2] – علي الحديدي، محمود سامي البارودي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1967، ص 403.

إيجاد تفسير مُقنع لتغيرات الحياة ولقوانين الفناء التي تسيّرها، فيحيّي الرسومَ ويستعجم الديار فيُسائلُها، لكنّه يقرّ في كلّ مرّة بعجزه عن إيجاد إجابة واضحة لأسئلته الغَيبية، في غياب تصور ديني واضح للحياة والموت.

توثّقت صلة البارودي بالشعر العربي القديم كثيرا بسبب ملازمته الحَثيثة لمطالعة دواوينه والنسج على منواله، فتكوّنت لديه القدرة على تقمّص حياة الجاهليين بكل التفاصيل الروحية والنفسية التي **تتخلّلُها، بينما تبقى مؤشرات الأسماء والأماكن والأشياء الواردة في النص الشعري، مثل (أسماء) و(الظباء)** شاهدة على أنّ الأمر متعلق بتجربة قديمة تم بَعثُها من باب الإعجاب والمُعارَضة والمحاكاة. **ولعلّ البارودي قد استغلّ قُدرته العجيبة على المُحاكاة والتقليد المُتكامل الأركان من أجل نظم شعر** جديد، يستَحضِرُ فيه تجارب القدماء فيقرّبها للمتلقي العربي الحديث، لغايات إحيائية كثيرة، منها إعادة توثيق الصّلة الروحية بين الإنسان العربي الحديث وتراثه حفاظا على هويته، فضلا عن إحياء الشكل **البلاغي القديم والوجه المشرق للغة العربية.**

كثُرَ وقوفُ البارودي على الأطلال في شعره، وكانت المشاهد الجاهلية تأتي عنده نابضة بالحركة والحياة، تُغري خيال القارئ بالوُلوج في عوالمها الغريبة، فيكبر فيه ارتباطه الماضي وبأشيائه الجميلة، من أحاسيس وصور وإيقاع ولغة عذبة نقيّة. **حيث كان يعمد إلى معارضة مقدمات كبار الشعراء العرب، مع تغيير المعنى أحيانا، كما في المطلع الآتي:** [1]

أَسَلُ الدِّيَار عَنِ **الحَبيب** وَفِي الْحَشَا دَار **له** مَأْهُولَة وَمَقَام

فقد خالف المقدمات الطللية القديمة من حيث المعنى مخالفة طفيفةً، فذكر أثر الديار في نفسه ولم يُسائلْها **بشكل مباشر. وكان كثيرا ما يعمد إلى مثل هذا التناول ، كقوله في مطلع إحدى قصائده الفخرية:** [2]

كَمْ غَادَرَ الْشُّعَرَاءُ مِن مُتَرَدَّمِ وَلَرُبَّ **تالٍ** بَزَّ شَأْوَ مُقَدِّمِ

فالبارودي اقتبس هذا البيت من عنترة، ليعارض قوله ولينقض ادّعاءه بأنّ المتقدّمين لم يتركوا **للمتأخرين قولًا يبدعون فيه، حين قال:**

---

[1] – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم، ج 3، ص 531. الشرح: التالي: التابع. بز: غَلَبَ. الشّأو: الغاية والأمد. المتقَدّم: السابق. والمقصود أنّ الشعراء السابقين قد تركوا للاحقين مجالا واسعا لقرض الشعر والإبداع والتجديد فيه.

[2] – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم، ج 3، ص 548.

هَل غَادَر الْشُّعَرَاء مِنْ مُتَرَدَّم أم هَلْ عَرَفْت الْدَّارَ بَعْدَ توَهُّم

ضمّن البارودي قصيدَتَه الشطرَ الأول **من معلقة** عنترة، بينما غيّر الشطر الثاني معنى ومَبنى، وناقض موقف الشاعر القديم ورؤيَتَه، وفي ذلك دلالة واضحة على رغبته في جعل فعل التقليد والإحياء سبيلا لاستعادة الثقة المَهزوزة في نفوس أبناء جيله، وحثّهم على تحرير فكرهم والوثوق في طاقاتهم **الإبداعية.**

2- **المقدمة الغزلية:** أحيا الشعراء الإحيائيون القدّمة الغزلية فأبدعوا في بث وجداهم على طريقة القدماء، فهذا البارودي قد سار على نهج الشعراء الفرسان، فذكر الحبيبة ورقّ لذكرها، وصور الهجر تصويرا عفيفا يليق بكرم نفسه وعلوّ همّته، فقال: [1]

سَلُوا **عن** فُؤَادِي **قبلْ** شَد **الر كائبِ** **فَقَد** ضَاع مِنِّي بَيْنَ تِلكَ المَلَاعِب

أغارت عليه فاحتَوَتهُ بلَحظه . ـا فَتاةٌ لها في السِّلمِ فَتكُ المُحارِبِ

تبدو الصورة الشعرية في البيتين سليلة روح الشاعر المتعفّفة وشخصيته العسكرية القوية، فقد استوحى من تجربته في الحرب صورةَ المُحارب الفاتك وألبسها للمرأة، فاكتسى التشبيه بطابع حماسي شبيه بما كان يتخلل شعر الحماسة عند الشعراء الفرسان.

ج- المقدمة الخمرية: كان للمقدمة الخمرية حضور في الشعر الإحيائي، حيث بقيت الخمرة لدى الشعراء رمزا للهو وصفاء العيش، وتكتسب قيمتها من اجتماع معايير الجودة فيها، فذكَروا لونَها وقِدَمَها وتأثيرها، كقول البارودي:[2]

حَمْرَاءُ تُلْقِي بلَحِاظِ الْفَتَى صِبغًا **به** يَعْتَرِفُ النَّاكرُ

تَفْعَلُ بِالشَّارِبِ أَضْعَافَ مَا جَرَّ عَلَى عُنْقُودِهَا الْعَاصِرُ

عَتَّقَهَا الدُّهْقَانُ فِي دَيرِهِ حِيناً وَلَمْ يَشْعُرْ بِهَا شَاعِرُ

وبعد أن طال وصفُه للخمر ومجلس الأُنس، ختمَ القصيدة بحكمة دعا فيها إلى مُجانبة الشرور المنتشرة في الحياة، واغتنام لحظات الحياة الزائلة فيما يريح النفس ويزيل كَدَرها:

إِنْ لَمْ يَكُنْ في الأَمْرِ مِنْ حِكْمَة فَفِيمَ هذَا الشَّغَبُ الثَّائِرُ؟

---

[1] – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم، ج 3، ص 69.

[2] – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم، ص 263. الشرح: **الأمر:** أمرُ الحياة وأحوال الناس. **الشغب الثائر:** الشرّ المُنتشر الظاهر.

كلُّ امرئٍ أسلمهُ عَقلهُ فَمَا لَهُ مَنْ بَعْدِهِ نَاصِرُ

وقد كانت المقدمات الخمرية عند الإحيائيين تقليدية، وكأنهم يعيدون تشكيل تجارب القدماء في هذا المجال.

3- الموضوعات الجديدة:

دفعت الحاجَة إلى إصلاح المجتمع ومعالجة قضاياه الجديدة الشعَراء إلى طَرقِ أغراض جديدة، لم يُعالجها الشّعر القديم، لكونها موضوعات مُستَحدَثة، أنتجتها الظروف السياسية والاجتماعية الجديدة التي **سادت بداية العصر الحديث، مثل تسلط العثمانيين وتكالب الاستعمار الحديث وانتشار الجهل** والتخلف، وما إلى ذلك من قضايا وَجَب على الشاعر الإحيائيّ أن يتصدّى لها بشعره. **ومن أمثلة ذلك قول الزهاوي في الدعوة إلى طلب العلم:** [1]

ثوبا إلى العلم إنّ العلم مكرمة وفي تلقّيه لا يأخذكم الضَّجَر

فالعلم صار مَطلبا مُلحًّا بالنسبة إلى الشاعر الإحيائي الذي فتح عينيه على الغرب من خلال **البعثات العلمية والحملة الفرنسية، فوقف على تناقض رهيب بين حال أمته الغارقة في ظلمات الجهل** والتخلف، وحال الأمم الأخرى التي بلغت ما بلغت من التقدم والرقيّ بفضل العلم والمعرفة.

4- المزج بين المعاني القديمة والجديدة:

لم يكتف الشاعر الإحيائي بمعالجة الأغراض القديمة والنسج على منوالها فحسب، بل حاول المزج بين تجارب القدماء وتجربته الجديدة، وكأنّه يريد النظر إلى حاضره بعين الماضي، فترتسم في شعره تجربته المَعيشة وقد أفرغها في وعاء شكليّ قديم، فكأنك تُعايش في شعره تجربتين في مقطع شعري واحد، وخير ما نمثّل به لهذا النمط من الإحياء بعضُ تجارب الوقوف على الأطلال. **قال البارودي حين تحركت ذكرياته وعادت به إلى الأيام الخوالي التي قضاها مع صاحبته:**

طوّفتُ بالبيتِ الحزين مُسَلِّمًا فبكى وأوشك أن يردّ سلامي

أَعَرَفتني يا دارُ أم أنكَرتِني ذهب الأسـ . ـى والبثّ والآلام

فالشاعر يعيش تجربة الوقوف على الأطلال على طريقة القدماء، لكنّه يصبّ حَدثًا جديدا معيشا داخل مشهد قديم مُستوحى من معلّقة عنترة:

---

[1] – ديوان، جميل صدقي الزهاوي، المطبعة العربية، القاهرة، مصر، 1924، ص235..

هل غادر الشعراء من مُتَرَدِّمِ أم هل عرفتَ الدّار بعد توهُّم

يا دار عبلة بالجواء تكلّمي وعمي صباحًا دارَ عبلَةَ واسلَمي

حيث أتاحت له تقنية التناص أن يجمع، داخل مساحة شعرية محدودة، بين صورتين ومعنيين وشعورين متباينين ينتميان على سياقين زمانيين ومكانيين وشخصيين مختلفين.

5- إحياء القيم الخلقية القديمة:

حرص شعراء الإحياء على الإشادة بالقيم الخلقية القديمة والافتخار بها، لأنها، في نظرهم، سِرُّ قوّة العربيّ وعظمته، ويمكنها أن تكون مفتاحا يستعيد به الشاعر إنسانية الإنسان العربي المفقودة. **قال البارودي مفتخرا:**

أنا المَرء لا يُطغيه عـ ـزٌّ لثروةٍ أصابَ ولا يُلْوِي بأخلاقه الكَدُّ

أصُدُّ عن المَوفورِ يُدركُهُ الخَنا وأقنعُ بالمَيسور يعقُبُهُ الحَمدُ

ومَن كان ذا نفسٍ كنفسي تصدّعت لعِزّته الدّنيا وذلَّت الأسد

6- بروز شخصية الشاعر وتخلّصه من الانهزامية والضعف، حيث صار الشاعر العربيّ يُعامل المستعمر بنِدِّيَّة وتَحدٍّ، مستلهما صور الاعتزاز والحماسة التي طبعة شعر الشعراء الفرسان القدماء، **كعنترة والمُهلهل وأبي فراس الحمداني وأبي تمام، قال الأمير عبد القادر مخاطبا ضباطا فرنسيين تفاخروا** عليه بأنّهم أهل عمران وتحضّر، وكان خلالها محبوسا بسجن لامبواز بفرنسا:

يا عاذِرا لامرئ قد هام في الحَضَر وعاذلا لمحِبّ البَدو والقَفَر

لا تَذُمَّنَّ بُيوتا خَفَّ مَحمَلُها وتَمدَحَنَّ بُيوت الطين والحَجَر

لو كنتَ تعلم ما في البَداوَة تعذرني لكن جهلتَ وكم في الجهلِ مِن ضَرَر

7- الاعتزاز بتاريخ الأمّة والتغني بأمجادها:

أدرك رواد الإحياء ضرورة بعث الشخصية العربية الإسلامية واستعادة الثقة المهزوزة في نفوس أبنائها، عبر قراءة تاريخها، وإحياء مآثرها وأمجادها، والبحث في ماضيها عن النماذج العليا التي تصلح قدوة للناس، وقد وجد أحمد شوقي في شخص الرسول صلى الله عليه وسلّم خير نموذج يقتدى به، **فنظم قصيدة طويلة في مدحه، سميت "**نهج البردة**" لأنه يحاكي فيها قصيدة "** البُرْدَة **" للإمام البوصيري**

(1213- 1295م)، فبدأها بغزل رقيق قبل أن يتخلّص إلى مدح النبيّ وتعداد شمائله، فشبّه المرأة في بالغزال كدأبِ الشعراء العرب القدماء: [1]

ريمٌ على القاع بين البان والعلم أحلّ سفكَ دمي في الأشهر الحُرم

ثم راح يُعدّد شِيَمَ النبيّ من كَرَمٍ وسعة صدرٍ وشجاعة وإقدام، جاعلا منه قدوةً لكل من رام العيش حرّا عزيزا، فقال:

البدرُ دونكَ في حُسنٍ وفي شَرفٍ والبحرُ دونك في خيرٍ وفي كرمِ
شُمٌّ الجبالِ إذا طاولتَها انخفضت والأَنجُمُ الزُّهرُ ما واسَمْتَها تسِمِ
والليثُ دونك بأْسًا عند وثبتِه إذا مشيتَ إلى شاكي السلاح كَمِي
تهفو إليكَ - وإن أَدميتَ حبّتَها في الحربِ - أَفئدةُ الأَبطالِ والبُهَمِ
محبـ ـةُ اللـ ـهِ أَلقـ ـاه، وهيبتُـ ـه على ابن آمنةٍ في كلِّ مُصطَـ ـدَمِ
كأَن وجهَك تحت النَّقْع بدرُ دُجًى يضيءُ مُلْتَثِمًا، أَو غيرَ مُلتثِـ ـمِ

8- الاتجاه النفسي في مواجهة الاستعمار:

يعدّ الاتجاه النفسي في التعبير عن تجارب الحياة قديما جدّا في الشعر العربي، يمكن الوُقوف عليه في أغراض عديدة كالرثاء والغزل والزهد والتصوّف، حيث يتّخذ الشاعر من عالمه الداخلي مَلاذًا يفرّ إليه مما عجز عن مواجهته في واقعه، أو يخلق منه فضاء مُعادلاً للواقع، يُحقّقُ فيه، ولو معنويا، بعض ما عزَّ عليه بلوغُه بالفعل.

عاد هذا الاتجاه إلى الظهور عند شعراء الإحياء، بسبب القيود التي فرضها الأجنبي على كل من يعارض مشروعه الاستعماري، فكانت وسيلتُه في إسكات الأصوات الوطنية، من البداية، السجنَ أو النفي والإبعادَ. فقد نُفيَ رائد الإحياء الشعري، البارودي، حين آزر ثورة أحمد عرابي، إلى سرنديب، حيث قضى أكثر من سبعة عشر عاماً يعاني الوحدة والمرض والغربة عن وطنه، فسجّل ذلك في شعرٍ، بدا فيه عاجزا، مُتقلّبا بين شوقه إلى وطنه وعجزه عن فكّ قيده، فيعاد إلى الله يُناجيه بصوت الزاهد التّائب قائلا:

يا ربّ قد طال بي شوقي إلى وطني فحلُلْ وَثاقي وألحقني بأشبَاهي

[1] – أحمد شوقي، ديوان الشوقيات، ص 259.

وامنُن عليَّ بفَضلٍ منك يَعصِمُني مِن كلّ سوء فإنّي عاجزٌ واهي[1]

وتجدُر الإشارة إلى أنّ حياة الأسر والوحدة كانت سببا في تنامي التوجّه النفسي لدى شعراء الإحياء، حيث غلبت على بعضهم فلسفة الزهد التي تقوم على التوبة إلى الله وهجر اللهوِ ومَلذّات الحياة، **غير أن الفرق بين زهد الشاعر الإحيائي يختلف كثيرا عن الزهد الذي شاع في العصر العباسي** وبعده، حيث كان الزاهد القديم سلبيا يقف مَوقف هروب من مواجهة الحياة، بينما جاءت قصائد الإحيائيين، حتّى في فترات الشدّة، نابضةً بمشاعر الرفض والمقاومة تجاه المستعمر، كما هو الحال عند **البارودي. «إنّ الاتجاه النفسي في مهاجمة الأجنبي، كانت من مظاهر التجديد التي فرضتها عليه الظروف بلاده ونفيه بعد أن أسهم في محاربة الأجانب. وطالب بصراحة تامة بمساواة أبناء مصر بالأجانب الحاكمين»** [2]**، والمقصود بالأجانب هنا هم الأتراك. فقد ولدت ظروف القهر التي واجهها الشعراء** آنذاك نوعا من التوجه الرومانسي المبكّر، تجسّد في عمق التجربة الذاتية وصدق المشاعر، فقد لجأ عديد **الشعراء إلى الغوص في أعماق النفس وتصوير المعاناة التي واجهوها بسبب السجن أو الإبعاد والنفي،** وكأنهم يخلقون للمنفى الواقعي منفى نفسيا اختياريا يعبّرون فيه بحرية عن مواقفهم وتجاربهم. **فلا عجب** أن يتحوّل الصّوت الثوري المدوّي لدى الشاعر مفدي زكريا، إلى نبرة حالمة هادئة حين يجد نفسه سجنا مُكَبّلا بسجن برباروس، حيث قال في قصيدته **(زنزانة العذاب رقم 73):**

يا سجنُ، ما أنتَ؟ لا أخشاك، تعرفني **من يحذق البحر، لا يحدق به الغرق**

إنّي بلوتك في ضيـ ـق، وفي سعـ ـة وذقت كأسك، لا حقد ولا حنَق

أنام ملء عيوني، غبطةً ورِضً ـى **على صياصيك، لا هم ولا قلق**

طوع الكرى، وأناشيدي تهدهدني **وظلمة الليل، تغريني فأنطلـ ـق**

والروح تهزأ بالسجان ساخـ ـرَةً هيهات يدركها، أيَّان تنـ ـزَلق

تنساب في ملكوت الله سابحـ ـة لا الفجر إن لاح يفشيها ولا الغَسق

ورب نجوى، كدنيا الحب، دافئـ ـة قد نام عنها رقيبي، ليس يستَرِق

عادت بها الروح، من سلوى معطَّرة **فالسجن، من ذكر (سلوى)**، كله عَبِقُ

---

[1] – محمود سامي البارودي، الديوان، ص 704.

[2] – يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، ص 32.

سلوى.. أناديك سلوى.. مثلهم خطأ لو أنهم أنصفوا، كان اسمك الرَّمَق

يا فتنة الروح، هلاَّ تذكُرِي مَن فتَّ ى ما ضره السجن، إلا أنه وَمِق؟

فالأبيات تعكس نوعا من المقاومة النفسية للاستعمار من خلال التِفات الشاعر نحو نفسه، يُواسيها ويخلُقُ لها معادلات روحية لكل الأشياء التي سلِبَتْ منه، فقد تحدّى قساوة السجن بثبات وصبر، وواجه القيود التي كبَّلَ بها الاستعمارُ جسدَه بتحرير روحه وإرسالها طليقة تتحدّى عين السجّان، وتتواصل مع العالم الخارجي لتبُثّ رسالة الثورة.

قد يجد القارئ لهذه القصيدة جذورا في الشعر العربي القديم، فهي تنقل لنا تجربة شبيهة بما عبّر عنه أبو فِراس الحمداني **(932 م – 968م) حين خاطب الحمامة وهو في سجنه، فقال**[1]:

أَقولُ وَقَد ناحَت بِقُربي حَمامَ ةٌ أَيا جارَتا هَل تَشعُرينَ بِحالي

مَعاذَ الهَوى ماذُقتِ طارِقَةَ النَوى وَلا خَطَرَت مِنكِ الهُمومُ بِبالِ

أَتَحمِلُ مَحزونَ الفُؤادِ قَ وادِمٌ عَلى غُصُنٍ نائي المَسافَةِ عالِ

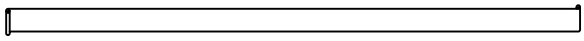
أَيا جارَتا ما أَنصَفَ الدَهرُ بَينَنا تَعالَي أُقاسِمكِ الهُمومَ تَعالَي

فعل الإحياء يبدو جليًّا في قصيدة مفدي زكريا، فهو يصور تجربة الأَسر بالطريقة نفسها التي صورها بها الحمداني، ومارس كلاهما لعبة الهروب من العالم الخارجي إلى العالم النفسي الداخليّ، فبحث كلّ منهما في أعماق روحه عمّا يواسي به نفسه ويخفّف من معاناتها، غير أنّ الفرق بينهما من حيث المعاني والمضمون كبير، حيث أنّ تجربة أبي فراس الحمداني بقيت محصورة في إطارها الفردي الشخصيّ، لم تَتَعدَّ حدود معاناته الفردية التي لا تكاد تختلف عمّا يكابِدُه كلّ أسير، فالسجن عنده قضية خاصّة **وليست قضية مجتمع أو وطن.** أمّا تجربة مفدي زكريا فقد خرجت عن إطارها الفردي، وتحوّلت إلى تجربة صراع وطني بينَ مَستعمَر ومُستَعمِر، فهي وليدة وعي وطني ثوريّ جديد، ودليلٌ على وعي **الشاعر الحديث بحجم المسؤولية الأخلاقية الملقاة على عاتقه، فلم يعد شعره مقصورا على رسم تجاربه** الفردية الضيقة، بل صار صوتا يحمل قضيّةً أكبر ومَشروعا إنسانيا أوسع.

والخلاصة أنّ إحياء القصيدة العربية القديمة كان مشروعا فكريا وفنّيا هادفا إلى إعادة تشكيل معالم الشخصية العربية الإسلامية بقيمها الروحية والفنية والفكرية الرفيعة التي تمكّن العربيّ بفضلها من

[1] – ديوان أبي فراس الحَمَداني، جمع وشرح سامي الدهان، ج 2، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1944، ص 325.

تشييد تاريخه والسّواد على وجه الأرض، ومن ثمّ فإنّ الشاعر الإحيائي قد عاد ينقّب عن عناصر القوّة المعنوية والفكرية المبثوثة في طيات القصائد، استجابة لحاجة الأمّة العربية المتهالكة إلى نبض جديد يعيد إليها الحياة ويحررها من قيد التخلف وقبضة الاستعمار.



جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب الع . ربي التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

محاضرات في الشعر الإحيائي

المحاضرة السادسة: محمود سامي البارودي (1839 – 1904):

د. موسى عالم

ولد الشاعر محمود سامي البارودي في مصر سنة 1255هـ ./ 1838م، في أسرة تركية ذات مال وجاه، ترجع إلى حكام دولة المماليك، كانت أمه فاطمة هاشم البارودي شركسية الأصل، وأبوه حسن حسني (بك) البارودي قائدا في ميدان الجندية، وسمي البارودي نسبة إلى بلدة (إيتاي البارود) بمحافظة البُحيرة. كانت وفاة أبيه وهو في السابعة أول فاجعة أثرت فيه، ولما بلغ سنّ العشرين رثاه بقوله:

مضى وخلّفني في سن سابعةٍ لا يرهب الخَصم إبراقي وإرعادي
إذا تَلَفتُّ لم ألمح أخا ثِقةٍ يأوي إليّ ولا يسعى لإنج . ادي

تلقّى البارودي تعليمه الابتدائي، وحفظ القرآن، ثم التحق بالمدرسة الحربية التي كان ينضمّ إليها، عادة، أبناء الأعيان والوجهاء من الأتراك. وقد برزت لديه قدرات قيادية وقتالية، أهّلته لتقلد مناصب في الدولة، فتولى وزارة الحربية ووزارة الأوقاف، وعُيّن مديراً لمحافظة الشرقية ثمّ رئيسًا للوزارة، كما كان واحدًا من قادة الجيش الذي أرسله إسماعيل باشا لنصرة الخليفة العثماني في الآستانة، حين تعرضت تركيا للغزو من قبل روسيا عام 1878م، فأبلى في الحرب بلاءً حسناً.

شهدت مصر في تلك الفترة أوضاعا داخلية مضطربة، من انقسامات وثورات داخلية، أشهرها الثورة التي أعلنها أحمد عرابي رفقة مجموعة من الضباط المصريين من بينهم ومحمود سامي البارودي على قادتهم الأتراك وعلى الخديوي توفيق، لكن الثورة أُخمدت بتدخل الإنجليز، وحُكم على البارودي بالنفي إلى سرنديب (سري لانكا) حيث قضى سبعة عشر عاما بعيدا عن أهله ووطنه، وقد نظم أروع قصائده خلال فترة نفيه، ولما عاد إلى مصر، خلّد الحدث، فقال:

وَيا وَطَني لَقَيتُكَ بَعدَ يَأسٍ كَأَنّي قَد لَقيتُ بِكَ الشَبابا
وَكُلُّ مُسافِرٍ سَيَؤُوبُ يَوماً إِذا رُزِقَ السَلامَةَ وَالإِيابا

وَلَو أَنّي دُعيتُ لَكُنتَ ديني عَلَيهِ أُقابِلُ الحَتْمَ المُجابا

توفي البارودي سنة 1904، بعد أربعة أعوام من رجوعه إلى مصر، وترك ديوان شعر وأعمالا أخرى، منها (مختارات البارودي)، ومختارات نثرية سمّاها **(قيد الأوابد)**.

تميز البارودي بشخصية قويّة، تحلّت بمكارم الأخلاق، فقد كان فارساً وقائداً وشاعراً وذا نسب عريق، ومجدداً للأدب العربي الحديث ورائداً له، في وقت خَبَا فيه وَهج الشعر وفقد دورَه في الحياة، **وصار كلفةً من صور البديع والمحسنات، طيلة عصر الانحطاط الذي دام قرونا طويلة.**[1]

لمع اسم البارودي، إذن، في فترة بلغ فيها ركود الفكر والأدب مَداه، فكان حلقة وصل بين التراث العربي القديم في أبهى صوره، وبين العصر الحديث الذي بدأ يستعيد بريقه مع بداية عصر النهضة وانفتاح العالم العربي على الغرب، فكان له الفضل في رَدءِ الهوّة التي أحدثها عصر الانحطاط في سيرورة الإبداع العربي، واستحقّ بذلك فضلَ ريادة الشعر الحديث، لأن شعره كان انطلاقةً من فراغ، ونقلة نوعية، أحدثها دون مقدّمات سابقة أو تدرّج طبيعيّ، ولم يكن من السّهل أن ينبغ البارودي في بيئة شعريّة راكدة ، غرقت فيها القصيدة العربية، طيلة قرون طويلة، في رواسب الصّنعة والتكلف والمعاني الغثّة **(الهزيلة)**، فصارت أشبه بهيكل أثقلته الزخارف وغابت عنه الروح.

أ- السمات المعنوية في شعر البارودي:

ظهر اسم البارودي في ظروف أدبيّة مُتأزّمة، مُحدثا طَفرة إبداعية غير مَسبوقة، فخاطب المتلقي العربيّ بشعر جديد عليه، قوي في لغته، رزين هادف في معانيه، وثيق الصّلة بروح العصر وبقضاياه المستحدثة، **وكان من أسباب تلك القوة في شعره عودته إلى النماذج الشعرية القديمة، "فمن المعروف أنه قرأ ديوان الحماسة ومجموعات الشعراء الأقدمين"**[2]، فصَقَلَ بفضلها موهبتَه، ووجدَ فيها ما كانت تتوق إليه نفسه من قوة ومقام رفيع، وما كان يطمح إليه من قول شعريّ رَاقٍ، فقد قرأ قصائد الجاهليين والمخضرمين وفحول الأمويين والعباسيين، فتمثّل سرّ الإبداع لديهم، واستحكمت لديه مَلَكة الإبداع، فراح يُجاريهم أو يُحاكيهم تارة ويُعارضهم أخرى، يتفنّن في أغراضهم ومعانيهم وعناصر الشعر لديهم، دون أن يقع في التكرار والاجترار المباشرين، أو في التكلّف والصّنعة. **قال عز الدين إسماعيل: «جاء**

---

1) - يُنظر: شوقي ضيف، البارودي رائدا الشعر الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، ص 5، وص99.

2) - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص60.

البارودي وقلّد الشعر القديم، وأدخله في تجاربه الشخصية، حتى استقلّ بالتجربة الذاتية، مستفيدا من التراث الأصيل في (المختارات) ومتأثرا في الحياة المعاصرة، واصبح إنسانا جديدا، وانطلق شاعرا متطورا، وصف العالم الخارجي وعبّر عن مجتمعه، وبعث الشعر في معانٍ جميلة، وجزالة محبّبة، وصوّر حياة الشعب ومعاركه، وثورته على الظلم والطغيان اللّذين سادا المجتمع»[1]. وانطلق الشعر من فيهِ حَيًّا، سَلِسا، مُلامسا لحياة الإنسان الجديد.**: "ونحن لا نعتبره مقلّدا صرفًا لسببين:** (أوّلهما)**: الإجادة في أغراضه ومطابقته الواقع الحياة، (وثانيهما): أنّ نفسه –** لما فيها من استعداد وراثي ولما يحيط بها من **أجواء دافعة –** أُشرِبتْ أساليب هؤلاء الشعراء حتى صارت طريقة البارودي أشبه بمشاعر الجاهليين المنبثّة من النفس بلا قَصد مَمجوج وتكلّف ممقوت"[2]**، ولم يكن البارودي ليكتسب تلك المَلَكة الشعرية،** وتكون له ريادة إحياء الشعر لولا كثرة قراءاته لدواوين العرب وتمرّسه على أساليب صياغتهم للشعر، وهو يعترف بسلوكه نهج الأسلاف، بل يعتز بذلك، حيث قال: [3]

تكلّمتُ كالماضين قبلي بما جَرَت به عادةُ الإنسان أن يتكلَّما

فلا يَعتَمِدني بالإساءةِ غافلٌ فلا بُدَّ لابن الأيكِ أن يتَرنّما

وعبّر البارودي عن وعيه بمعنى الشعر ووظيفته، فقال في مقدّمة ديوانه: **إنّ الشعر "لُمعة خيالية يتألق وميضها في سماوات الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه** بأسَلة اللسان"[4]**، لذا فإنّ ريادة البارودي للشعر الحديث، ترجع في أساسها إلى دوره في تغيير مفهوم** الشعر ودوره في الحياة، إضافة إلى تغييره الجذريّ لمفهوم العلاقة بين الشاعر وقصيدته. **فقد ركّز، كما يتضح من قوله، على عنصرين اثنين: الصدق العاطفي والطّبع السليم.**

أمّا صدور الشعر عن **طبع وسليقة فيرجع إلى كون البارودي قد نشأ على قراءة الشعر القديم** والترنّم به، فاكتسب سمعا مُرهَفًا وذوقا فنّيا رقيقا ودراية واسعة بفنون القول وأساليب الكلام، فصار مجبولاً على قول الشعر، لا ينتزعه انتزاعًا، ولا يتكلّف في نظمه، بل يتدفق على لسانه تدفقًا، وتشعر **وأنت تقرؤه أنه يجري في رفقٍ وسلاسة، لا يشوبه قلق ولا اضطراب، و كان البارودي يدرك هذه الميزة**

---

[1]) – يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، ص 31.

[2]) حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ص 44.

[3]) – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، ص 9.

[4]) - المرجع نفسه، ص 33 - 34.

الحميدة في شعره، كما يُدرك قُدرته على تجاوز النماذج التي تأثر بها، فقد صار لديه طبع وسليقة شعريان، يُغنِيانه عن التكلّف وعن تكرار كلام الآخرين: [1]

أقول بطبع لست أحتاج بعـ . ـده إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر

إذا جاش طبعي فاض بالدر منطقي ولا عجب فالدر ينشأ في البحر

وأمّا **الصدق** فيعني أن تكون القصيدة صادرة من تجرِبة الشاعر ومن عمق مُعاناته، فالبارودي يرى أنّ الشعر يجب أن يكون صادرا من سَليقةٍ وطبع سليم، وقد تجسّد هذا الموقف في شعره بشهادة النقاد، **فقال بعضهم:** «كان البارودي في صدقه العاطفي، ووضوح التجربة الذاتية، أول من صوّر حياتنا وتأثّر بما كان يدور في العالم الخارجي، لأن الأحداث جرّته إلى الاهتمام بالمعنى، والعناية التامة بالحدث، وكانت عنايته بالمعنى وترك الألفاظ أوّل قاعدة ضخمة في التطور الشعري الحديث.» [2]**، وذلك خلافا** لما دأَبَ عليه الشعراء خلال عصر الضعف من صنعة وتكلّف وتقليد، حتى صار شعرهم صنعة وتلاعُبا بالألفاظ، خاليا من بُعده الإنساني.

لم يكن موقف البارودي من عنصر الصدق الفنّي مجرّد رأي نقدي عابر، بل كان موقفًا فنّيا، تجسّد في كل أشعاره، حتى صار سِمة تميّز بها عمّن سبقه من الشعراء. **فقد شهد له عديد الدارسين** بأنّ شعره لم يكن سوى مرآة لحياته وعصره، وذلك دليل صدقه الفنيّ. **قال عباس محمود العقاد:** "دَع مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية، واستعرِضْ ديوان البارودي كله لا ترى فيه بيتاً واحداً إلاّ وهو يدلّ على البارودي كما عرفناه، في حياته العامة وّالخاصة، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصَوَّرَه لنا مؤرخوه، وهذه آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر **تعبير، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله** فهو بالعَجز عن وصف الآخرين، وطبائعهم أولَى، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحقّ أن يتلقّى منه **الناس رسالةَ حياة وصورة ضمير"**[3]. وهذا حكمٌ نراه ينطبق على شعره كلِّه، سواء ما أنتجه في مراحل حياته الأولى، فجاء محمّلا بعنفوان القائد الشاب المُقبل على الحياة الكريمة، أو ما صدر عنه في

---

[1]) - المرجع نفسه ص 203.

[2]) – يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، ص 32.

[3]) - عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1950، ص 133.

مَنفاه، حيث علَت لديه نبرات الحزن والحنين، وفاضت آلامه ومعاناته الإنسانية بعيداً عن وطنه وأهله، و لم يكن لديه أنيس غير شعره الذي بثّ فيه أدقّ أحزانه وانكساراته فقال[1]:

شفَّني وجدي وأبلاني السهر وتغشَّتني سمادير الكَدَرْ
فسواد الليلِ ما إنْ يَنقَضي وبياضُ الصُّبح ما إن يُنْتَظر
لا أنيسٌ يَسمَع الشكوى ولا خَبَرٌ يأتي ولا طيفٌ يَمُرْ

لقد خطّ البارودي ديوان الحزن والألم وراء حدود المنفى، وتفجّرت قصائده وهو في غربته شعوراً **متدفقاً بمرارة العيش في وحشة المكان، كقوله يشكو وحدته**[2]:

أبِيتُ في غُرْبَةٍ لا النَّفْسُ رَاضِيَةٌ بِها وَلا المُلْتَقَى مِنْ شِيعَتِي كَثَبُ
فَلا رَفِيقٌ تَسُرُّ النَّفْسَ طَلْعَتُهُ وَلا صَدِيقٌ يَرَى ما بِي فَيَكْتَئِبُ

وقد تراكمت مشاعر الحزن لدى الشاعر من كثرة ما مرَّ به من أزمات، حيث فَقَدَ، وهو في منفاه، أعزَّ أصحابه، ثمّ تُوفيت زوجُه فقال يرثيها: [3]

أَيَدَ المَنون! قَدَحْتِ أيَّ زناد؟ وأطرْتِ أيَّةَ شُعلة بفؤادي
أوهنتِ عزمي وهْوَ حَمْلةُ فَيلق وحطّمت عودي وهو رمح طرادِ
لم أدْرِ هل خطبٌ ألمَّ: **بساحتي** فأناخ أم سهمٌ أصاب سوادي؟
أقذَى العيونَ فأسبَلَتْ بِمدامع تجري على الخدّين كالفرصاد

ومثلما كان البارودي رقيق الشعور صادقا في قصائد الغربة والحنين، بحكم صدورها من رَحم مُعاناته، فإنّ تجربته لم تكُن أقلّ صدقا في بقية الأغراض والمعاني، حتى أنّكَ حين تقرأ ما قاله في الأغراض والمعاني القديمة، تُدرك أنّ تقليده للقدماء لم يكن سطحيا عارِضًا، بل كان يعيش تجاربهم بعمق الفنان **حتى يتماهى فيها، دون أن يفقد صلته بحاضره وقضايا عصره، فيحاور نظرات الأسلاف ومواقفَهم من**

---

[1]) - محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ص 252 – 253.
[2]) - المرجع نفسه، ص 74.
(3) – المرجع نفسه، ص153. الشرح: الحملة: الكرة في الحرب. الطراد: المطاردة والكرّ على العدوّ في المعركة. سواد الإنسان: شخصه، وسواد القلب حبّته وسُويداؤه. الفرصاد: صبغ أحمر.

خلالها، أو يبحث فيها عن عناصر القوّة التي كانت تحرّك روح العظمة والقوّة لديهم. **قد نجد هذا الطّرح ماثلا في نصوص كثيرة، منها قصيدة (عَرف الهوى) التي يقول في مطلعها:** [1]

عرف الهَوى في نظرتي فنهـ انني خِلٌّ رعيتُ وِدادَه فرعاني

أخفيتُ عنه سَريرتي فوشى بي دمعٌ أباح له حِمى كِتماني

فبأيِّ معـ ـذرة أُكذِّبُ لوعـ ـةً شهِدت بها العَـ ـبَرَاتُ من أجفاني

يا صاحِ لا أبصرتَ ما صنع الهوى **بأخيك يوم تفرق الأظعان**

تَعْرِضُ هذه القصيدةُ نفسَها للقارئ بوجه غزليّ رقيق، فيعيش مع البارودي تجربة حبّ، تتجاذبُه خلالها قوّتان، قوة نفسِه المتعلّقة بالهوى، وقوة خليله الذي يحاول صَرفه عن الانقياد لنداء القلب، بينما يحاول الشاعر صبّ تجربته في بوتقة قديمة من خلال استحضار صورة الرحلة الجاهلية بركابها ورَحائلها، ويُغرق في التشبيب على امتداد ثلاثة عشر بيتا، دون أن يذكر لصاحبته المَزعومة اسما ولا نسبا ولا ملامح وجه تُعرَف بها، وكأن القصيدة في جوهرها ليست قصيدة غزل، بل نقاشًا دار بين خِلّين حول **فكرة الغزل وجدواه في الحياة، وهنا تنجلي، في المستوى العميق للقصيدة، شخصية البارودي الباحث** المفكّر، الساعي إلى خَلخَلة القديم بالقراءة والنقد والتجديد.

أ- إحياء الأغراض القديمة:

بدأ البارودي طريق الإبداع باقتفاء نهج الرعيل الأول من الشعراء، و لم يُخفِ شَغَفَه بالشعر القديم، ولا فضلَ مطالعته لدواوينهم في صَقل مَوهبته، وحين استقامت له مَلَكة الشعر طرَقَ كل الأغراض القديمة، فأبدع في الفخر والغزل والهجاء وذَكَر الطلل، وعارضَ كبار الشعراء. **قال عبد المنعم خفاجي: « فأما أغراضه: فقد سار البارودي في طريقة الشعراء القدامى، وحطّم القيود والأغلال،** ففخر، ووصف وشكا، وحنّ إلى الوطن، وتغزل ومدح، وهجا ورثى، وقال في السياسة، وعالج جميع **الأغراض التي عالجوها»**[2]. **ومن أبرز الأغراض التي أبدع فيها البارودي:**

5- الغزل: خاض رائد الإحياء الشعري محمود سامي البارودي في الغزل العفيف فأبدع في رسم صور الحب والوَفاء التي طالما تغنى بها الشعراء العذريون، دون أن يقع في تعارض بين قوة شخصيته

---

[1]) - محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998م، ص 685 -686.

[2]) – محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص 71..

القيادية والرقّة التي يقتضيها هذا الغرض والوجداني، حيث اجتمعت في شعره الغزليّ رقّة المحبّ المخلص ونخوةُ القائد العسكري الذي يأبى الخضوع، فلم يتذلّل و لم ينكسر كما كان يفعل الشعراء العُذريون، وإنّما جعل الفخر سبيلا لكسب ودّ المرأة وإعجابها، وجعل وفاءَهُ وكَرَم أخلاقه عنوانا لرِفعته وشَرفه ورجولته، فقال: [1]

أَنَا فِي الْحُبِّ وَفِيٌّ لَيْسَ لِي بِالْغَدْرِ عِلْمُ

لا تَظُنُّوا بِيَ سُوءاً إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمُ

إنّ موقف الشّاعر في هذين البيتين شبيه جدا بمواقف التغزّل عند شعراء الحماسة، حيث يلين الواحد منهم ويرقّ للمرأة دون أن يبلغَ به اللين حدّ التذلّل والتنازل عن عزّة النفس، فقد افتتح البارودي البيت الأول بضمير منفصل (أنا) لا يخلو من الدلالة على الاعتزاز بالنفس، وافتخر بعفّته وكَرَم أخلاقه مثلما فَعَلَ سَلَفُه عنترة بن شدّاد حين خاطب عبلة قائلاً:

هلاَّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالك إن كنتِ جاهِلةً بما لم تَعلـ ـمي

يُخبركِ من شهِد الوَقيعة أنّني أغشى الوَغى وأعفُّ عند المَغنم

فلا تَعَارُض بين الحبّ والحماسة، بل إنّ الشاعر قد اتّخذ الحماسة والبُطولة عربونا لكسب قلب الحبيبة، بدل أن يهِنَ أو يتذلّل كما كان يفعل بعض الشعراء العذريين.

6- **الرثاء:** نَظَمَ البارودي في الرثاء فأبدع فيه وألبسه حلّة من اللغة الرصينة الشبيهة بلغة القدماء، وبثّ فيه من المعاني الدينية الرفيعة، والعواطف الإنسانية الصادقة ما جعل شعره يُطاوِلُ أَجوَدَ الرثائيات العربية القديمة، ويحمل رسالة إحياءٍ للنفوس وإيقاظ للضّمائر وبثّ للوعي الاجتماعيّ. **قال البارودي يرثي زوجه حين توفيت وهو في منفاه:** [2]

أَيَدَ المَنُونِ قدَحْتِ أيَّ زِنـ ـادِ وأطرتِ أيَّ شعلةٍ بفـ ـؤادي

أوهَنتِ عزمي وهو حَملةُ فيلقٍ وحَطَمتِ عودي وهو رُمحُ طِرادِ

إلى أن يقول:

لا تَحْسَبِينِي مِلْتُ عَنْكِ مَعَ الْهَوَى هَيْهَاتَ مَا تَرْكُ الْوَفاءِ بِعَادِي

---

[1] – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، ص 574.

[2] – المصدر نفسه، ص 153.

قَدْ كِدْتُ أَقْضِي حَسْرَةً لَوْ لَمْ أَكُنْ مُتَوَقِّعًا لُقْيَاكِ يَوْمَ مَعَادِي

فَعَلَيْكِ مِنْ قَلْبِي التَّحِيَّـ ـةُ كُلَّمَـ ـا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ عَلَى الأَعْوَادِ

فقد بَدا الشاعر هادئ النفس راضيا بالقضاء، بالرغم من حسرته الشديدة، وبث في رثائه بعض **المعاني الدينية التي لا تخلو من رسائل اجتماعية، يمكن إدراجها في سياق مشروعه لإحياء الروح الإسلامية.**

7- **شعر الحكمة:** من الأغراض القديمة التي عادت إلى الحياة بقوّة في شعر البارودي، الحكمة، وهي غرض عربي ضارب في القِدم، تكشف عودته ما بلغه الشاعر الحديث من مستوى فكري رفيع ووعي كبير بحاجة أبناء جيله إلى مُراجعة أنفسهم بتبصُّرٍ وفكر رزين، قال حافظ **إبراهيم:**

فَإِذَا رُزِقْتَ خَلِيقَةً مَحْمُوْدَةً **فَقَد** اصْطَفَاك مُقَسِّم الْأَرزَاقِ

فَالنَّاُس **هذَا** حَظُّه مَالٌ، وَذَا عِلْمٌ، وَذَاك مَكَارِمُ الْأَخلَاقِ

وَالْمَالُ إِنِ **لَمَ** تَدَّخِرْه مُحَصَّناً بِالعِلْم **كَان** نِهَايَةَ الْإِمْلَاقِ

وَالعِلْمُ إِنِ **لَمَ** تَكتَنِفِه شَمَائِلٌ تُعْلِيه **كَان** مَطِيَّةَ الْإِخْفَاقِ

لَا تَحْسَبَنَّ العِلمَ يَنْفَعُ وحْدَهُ مَا **لَمَ** يُتَوَّجْ رَبِّه بِخَـ ـلَاقِ

هذه أمثلة قليلة من الأغراض الشعرية القديمة التي عاد إليها البارودي بقوّة، فاستلهم منها أجود **المعاني والمضامين، وربطها بروح العصر فكانت حلقة وصل بين الماضي والحاضر.**

ب- الالتزام بالمقدمات القديمة:

كانت القصيدة العربية القديمة بالنسبة للبارودي النموذج الفنيّ الناضج الذي ينبغي محاكاته **والاحتذاء به في شكله وبنيته ومعانيه وقيمه الفنية والإنسانية. فقد افتتح هؤلاء الكثير من قصائدهم** بمقدمات قديمة قبل الخوض في موضوع جديد، و لم يكن الأمر بالنسبة إليه مجرّد تقليد فني، بل استطاع **تطويع المقدمة القديمة للتعبير عن حاجات معاصرة، ولو بطريقة غير مباشرة، ومن تلك المقدمات.**

3- المقدمة الطللية: نظم البارودي مقدمات طللية على طريقة القدماء، فأبدع فيها واستطاع خلق أجواء ومعالم من بيئة لم يَعُدْ لها وجود في زمنه، فبيّن، بما لا يدع مجالا للشكّ، مدى

تعلقه بالماضي وحنينه إليه، من جهة، وقدرَتَه على شدَّ المتلقي العربي إلى تاريخه وأصالته عَبر إقحامه في أجواء خيالية قديمة تعجّ بالحياة والحركة والتشويق. **ومن أجمل ما قال البارودي في ذكر الأطلال:** [1]

ألا حي مِنْ (أَسْمَاءَ) رَسْمَ **المنازلِ** وَإِنْ هِيَ لَمْ تَرْجِعْ بيانًا لِسَائلِ
خلاءٌ تعفَّتها الروامسُ، والتقتْ عَلَيْهَا أَهَاضِيبُ الْغُيُومِ الْحَوَافِلِ
فَلأْياً عرفتُ الدارَ بعدَ ترسُّ ـمٍ أراني بها ما كانَ بالأمس شاغلي
غدتْ وهيَ مرعًى للظباءِ، وطالما غَنَتْ وَهْيَ مَأْوًى لِلْحِسَانِ الْعَقَائِلِ
فَلِلْعَيْنِ مِنْهَا بَعْدَ تَزْيَالِ أَهْلِهَ ـا مَعَارِفُ أَطْلالٍ، كَوَحْيِ الرَّسَائِ ـلِ
فَأَسْبَلَتِ الْعَيْنَانِ فِيهَا بِوَاكِفٍ منَ الدمعِ، يجري بعدَ سحٍّ بوابـ ـلِ
دِيارُ الَّتِي هَاجَتْ عَلَيَّ صَبَابَتِي وأَغْرَتْ بِقَلْبِي لاَعِجَاتُ الْبَلابِلِ

يرى بعض الباحثين أنّ هذا الشعر كان «جاهلي اللفظ والمعنى والوجه ولا يمت إلى العصر بصلة»[2]، فأنتَ تجد فيه روحا جاهلية وتقمّصا كاملا لحيرة الشاعر الجاهليّ وهو يحاول، عَبثًا، إيجاد تفسير مُقنع لتغيرات الحياة ولقوانين الفناء التي تسيّرها، فيحيّي الرسومَ ويستعجم الديار فيُسائلُها، لكنّه يقرّ في كلّ مرّة بعجزه عن إيجاد إجابة واضحة لأسئلته الغَيبية، في غياب تصور ديني واضح للحياة **والموت.**

توثّقت صلة البارودي بالشعر العربي القديم كثيرا بسبب ملازمته الحَثيثة لمطالعة دواوينه والنسج على منواله، فتكوّنت لديه القدرة على تقمّص حياة الجاهليين بكل التفاصيل الروحية والنفسية التي **تتخلّلُها، بينما تبقى مؤشرات الأسماء والأماكن والأشياء الواردة في النص الشعري، مثل (أسماء) و(الظباء)** شاهدة على أنّ الأمر متعلق بتجربة قديمة تم بَعثُها من باب الإعجاب والمُعارَضة والمحاكاة. **ولعلّ البارودي قد استغلّ قُدرته العجيبة على المُحاكاة والتقليد المُتكامل الأركان من أجل نظم شعر** جديد، يستَحضِرُ فيه تجارب القدماء فيقرّبها للمتلقي العربي الحديث، لغايات إحيائية كثيرة، منها إعادة توثيق الصّلة الروحية بين الإنسان العربي الحديث وتراثه حفاظا على هويته، فضلا عن إحياء الشكل **البلاغي القديم والوجه المشرق للغة العربية.**

---

[1] – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، ص 462 – 463.
[2] – علي الحديدي، محمود سامي البارودي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1967، ص 403.

كثُرَ وقوفُ البارودي على الأطلال في شعره، وكانت المشاهد الجاهلية تأتي عنده نابضة بالحركة والحياة، تُغري خيال القارئ بالوُلوج في عوالمها الغريبة، فيكبر فيه ارتباطه الماضي وبأشيائه الجميلة، من أحاسيس وصور وإيقاع ولغة عذبة نقيّة. **حيث كان يعمد إلى معارضة مقدمات كبار الشعراء العرب، مع تغيير المعنى أحيانا، كما في المطلع الآتي:** [1]

أَسَلُ الدِّيَار عَنِ **الحَبيب** وَفِي الْحَشَا دَار **له** مَأْهُولَة وَمَقَام

لقد خالف المقدمات الطللية القديمة من حيث المعنى مخالفة طفيفةً، فذكر أثر الديار في نفسه ولم يُسائلْها **بشكل مباشر. وكان كثيرا ما يعمد إلى مثل هذا التناول ، كقوله في مطلع إحدى قصائده الفخرية:**[2]

كَمْ غَادَرَ الْشُّعَرَاءُ مِن مُتَرَدَّمِ وَلَرُبَّ **تالٍ** بَزَّ شَأْوَ مُقَدِّمِ

فالبارودي اقتبس هذا البيت من عنترة، ليعارض قوله ولينقض ادّعاءه بأنّ المتقدّمين لم يتركوا **للمتأخرين قولًا يبدعون فيه، حين قال:**

هَل غَادَر الْشُّعَرَاء مِنْ مُتَرَدَّم **أَم** هَلْ عَرَفْت الْدَّارَ بَعْدَ توَهُّم

ضمّن البارودي قصيدَتَه الشطرَ الأول **من معلقة** عنترة، بينما غيّر الشطر الثاني معنى ومَبنى، وناقض موقف الشاعر القديم ورؤيَتَه، وفي ذلك دلالة واضحة على رغبته في جعل فعل التقليد والإحياء سبيلا لاستعادة الثقة المَهزوزة في نفوس أبناء جيله، وحثّهم على تحرير فكرهم والوثوق في طاقاتهم **الإبداعية.**

4- **المقدمة الغزلية:** أحيا الشعراء الإحيائيون المقدّمة الغزلية فأبدعوا في بث وجدانهم على طريقة القدماء، فهذا البارودي قد سار على نهج الشعراء الفرسان، فذكر الحبيبة ورقّ لذكرها، وصوّر الهجر تصويرا عفيفا يليق بكرم نفسه وعلوّ همّته، فقال: [3]

سَلُوا **عن** فُؤَادِي **قَبلْ** شَد الرْ **كَائبِ** **فَقَد** ضَاع مِنِّي بَيْنَ تِلكَ المَلَاعِب

أغارت عليه فاحتَوَتهُ بلَحظهـ . ـا فَتاةٌ لها في السِّلمِ فَتكُ المُحارِبِ

---

[1] – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم، ج 3، ص 531. الشرح: التالي: التابع. بز: غَلَبَ. الشّأو: الغاية والأمد. المتقدّم: السابق. والمقصود أنّ الشعراء السابقين قد تركوا للاحقين مجالا واسعا لقرض الشعر والإبداع والتجديد فيه.

[2] – المصدر نفسه، ج 3، ص 548.

[3] – المصدر نفسه، ج 3، ص 69.

تبدو الصورة الشعرية في البيتين سليلة روح الشاعر المتعفّفة وشخصيته العسكرية القوية، فقد استوحى من تجربته في الحرب صورةَ المُحارب الفاتك وألبسها للمرأة، فاكتسى التشبيه بطابع حماسي شبيه بما كان يتخلل شعر الحماسة عند الشعراء الفرسان.

ج- المقدمة الخمرية: كان للمقدمة الخمرية حضور في الشعر الإحيائي، حيث بقيت الخمرة لدى الشعراء رمزا للهو وصفاء العيش، وتكتسب قيمتها من اجتماع معايير الجودة فيها، فذكَروا لونَها وقِدَمَها وتأثيرها، كقول البارودي:[1]

حَمْرَاءُ تُلْقِي بلَحِاظِ الْفَ . تَى صِبغًا بِهِ يَعْتَرِفُ النَّاكرُ

تَفْعَلُ بِالشَّارِبِ أَضْعَافَ مَ ـا جَرَّ عَلَى عُنْقُودِهَا الْعَاصِرُ

عَتَّقَهَا الدُّهْقَانُ فِي دَيـ . ـرِهِ حِيناً وَلَمْ يَشْعُرْ بِهَا شَاعِـ ـرُ

وبعد أن طال وصفُه للخمر ومجلس الأُنس، ختمَ القصيدة بحكمة دعا فيها إلى مُجانبة الشرور المنتشرة في الحياة، واغتنام لحظات الحياة الزائلة فيما يريح النفس ويزيل كَدَرها:

إِنْ لَمْ يَكُنْ فِي الأَمْرِ مِنْ حِكْمَة فَفِيمَ هذَا الشَّغَبُ الثَّائِرُ؟

كلُّ امرئٍ أسلَمَ ـهُ عَقل ـهُ فَمَا لَهُ مَنْ بَعْدِهِ نَاصِـ ـرُ

وقد كانت المقدمات الخمرية عند الإحيائيين عامة تقليدية، وكأنهم يعيدون تشكيل تجارب القدماء في هذا المجال.

ج- المزج بين المعاني القديمة والجديدة:

لم يكتف الشاعر الإحيائي بمعالجة الأغراض القديمة والنسج على منوالها فحسب، بل حاول المزج بين تجارب القدماء وتجربته الجديدة، وكأنّه يريد النظر إلى حاضره بعين الماضي، فترتسم في شعره تجربته المَعيشة وقد أفرغها في وعاء شكليّ قديم، فكأنك تُعايش في شعره تجربتين في مقطع شعري واحد،

---

[1] – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم، ج 3، ص 263. الشرح: الأمر: أمرُ الحياة وأحوال الناس. الشغب الثائر: الشرّ المُنتشر الظاهر.

وخير ما نمثّل به لهذا النمط من الإحياء بعضُ تجارب الوقوف على الأطلال. **قال البارودي في مطلع** قصيدة فخر نظَمَها على طريقة القدماء، فاستهلّها بالوقوف على الأطلال: [1]

أَحْبِبْ بِهِنَّ مَعَاهِدًا وَمَعَانَا كَانَتْ مَنَازِلُنَا بِهَا أَحْيَانَا

دِمَنٌ عَفَتْ بَعْدَ الأَنِيسِ فَأَصْبَحَتْ لِلْجَازِئَاتِ مِنَ الظِّبَاءِ مَكَانَا

وَلَقَدْ نَرَى فِيهَا مَلاعِبَ لَمْ تَزَلْ تُشْجِي الْفُؤَادَ وَلا نَرَى إِنْسَانَا

عَرَفَتْ بِهَا الْجُرْدُ الْعِتَاقُ مَجَالَهَا فَغَدَتْ تُحَمْحِمُ رِقَّةً وَحَنَانَا

بِتْنَا بِهَا مُتَسَانِدِينَ عَلَى الثّرَى نَصِفُ الْكَلالَ وَنَذْكُرُ الإِخْوَانَا

إلى أن يقول في البيت الأخير من القصيدة:

هَذَا الْفَخَارُ فَدُرْ بِعَيْنَيْكَ حَيْثُمَا دَارَ الزَّمَانُ فَلَنْ تَرَى نُقْصَانَا

فالشاعر يعيش تجربة الوقوف على الأطلال على طريقة القدماء، فصبّ في شعره معاني الحنين والوفاء، وافتخر بفروسيته ومُجالدته لخشونة العيش في البيداء، في لُغة لا تختلف في معجمها القديم **ولفظها الجزل (أي: الفصيح المَتين)** عن لغة فحول الشعر الجاهلي، وكأنّنا به يُطاوِل فروسيتهم ويتحدّى بلاغتهم ويُعارضُ شاعريتهم، فهو يرى فيهم أرقى نموذج إنساني، اكتملت فيه أسمى القيم الإنسانية العظيمة فحقّ له أن يكون القدوة لمن رامَ الخَلاص من التخلّف والهوان. **ولسنا نجد بين هذه الأبيات ومعلّقة عنترة مثلا، فرقًا واضحا سواء من حيث طبيعة المضمون أو متانة السبك وجودة العبارة أو طبيعة** الوجدان أو سَرحة الخيال، حيث قال عنترة:

هل غادر الشعراء من مُتَرَدِّمِ أم هل عرفتَ الدّار بعد توهُّمِ

يا دار عبلة بالجواء تكلّمي وعمي صباحًا دارَ عبلَةَ واسلَمي

إلى غاية قوله:

حُيِّيتَ مِن طَلَلٍ تَقادَمَ عَهدُهُ أَقوى وَأَقفَرَ بَعدَ أُمِّ الهَيثَمِ

---

[1] – **المصدر نفسه، ج3، ص 661. الشرح:** أَحْبِبْ بِهِنَّ: أسلوب تعجّب. المَعَاهِد: **ج: معهد: المنزل.** الدِمَنٌ: **آثار الديار التي هجرها أهلها. ج:** دِمنة. عَفَتْ: دَرَست وامَّحَت. الجَازِئَاتِ: **ج: جازئة: أي المُكتفية.** مِنَ الظِّبَاءِ . ماء: **ج: ظبي:** الغزال تُشْجِي: تُحزِنُ. الْجُرْدُ: **ج:** أجرَدٌ: الكريمُ من **الخَيل.** الْعِتَاقُ: **ج: عتيق، وفرس عتيق :نجيب كريم.** تُحَمْحِمُ: تصهَل صهيلا خافتا. **الْكَلالَ: التعب.**

تقاربت تجربتا الشاعريين وتقاطعت أحاسيسهما وموقفهما من فكرة الطلل وارتباطه بعنصر الزّمن النفسي للشاعر، وقد أتاحت تقنية التناص للبارودي أن يصوغ تجربته الحديثة، سواء أكانت واقعية أم مُتَخيَّلة، على طريقة القدماء، فجمع، داخل مساحة شعرية محدودة، بين صورتين ومعنيين وشعورين **متباينين ينتميان على سياقين زمانيين ومكانيين وشخصيين مختلفين.**

د- إحياء القيم الخلقية القديمة:

حرص شعراء الإحياء على الإشادة بالقيم الخلقية القديمة والافتخار بها، لأنها، في نظرهم، سِرُّ قوّة العربيّ وعظمته، ويمكنها أن تكون مفتاحا يستعيد به الشاعر إنسانية الإنسان العربي المفقودة. **قال البارودي مفتخرا:**

أنا المَرء لا يُطغيه عزٌّ لثروةٍ أصابَ ولا يُلْوِي بأخلاقه الكَدُّ

أصُدُّ عن المَوفورِ يُدركُهُ الخَنَ ـا وأقنعُ بالمَيسور يعقُبُهُ الحَمدُ

ومَن كان ذا نفسٍ كنفسي تصدّعت لعِزّته الدّنيا وذلّت الأسد

فالشهامة وكَرمُ النفس والقناعة، هي قيم كثيرة التردّد في الشعر العربيّ القديم لأنّها من صميم مَنظومة الأخلاق التي انتظمت المجتمع العربيّ القديم، وسعيُ البارودي إلى إحيائها إنّما يدلّ على رغبته في استعادة أهمّ أسباب القوّة المُغيّبة في المجتمع العربي الحديث.

ه- مميزات الأسلوب عند البارودي.

البارودي شخصية أدبية، قلّ نظيرُها، فقد كان تكوينه الدراسيّ عسكريا، لا يلتفت إلى الفنّ **والأدب، ومع ذلك بلغ ما بلغه من جودة الأسلوب قوة البيان بمثابرته على القراءة وانتقاء المقروء بعناية،** فكان تكوينه الأدبي عصاميا مَحضًا. **فهو "لم يدرس قواعد العروض والقافية ولا قرأ النحو والتصريف ومعاجم اللغة،** وإنما اتّخذ الأدب إمامَه، ووصل إلى ما وصل إليه من طريق محاكاة القدماء."[1]، **وكان من نتاج هذه العودة الواعية إلى الشعر القديم، أن تمكّن الشاعر من إعادة ربط حاضر الشعر العربي** بماضيه، فبثّ في الشعر الجديد المُتَهالك نفحة من روح القديم المُفعمة بعظمة الروح وقوة البيان.

عاش البارودي مرحلتين بارزتين من حياة الشعر العربيّ، مرحلة تقوقُعِه وضعفِه خلال عصر الانحطاط، ومرحلة نهضته وعودته للانخراط في الحياة العامة من جديد. **وأصبح البارودي، بإحساسه**

[1]) - محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومصادره، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1ج 1992، ص 3.

المرهف ووعيه الناضج، رائدَ الشعر الحديث، وحلقة وصل بين عصرين أدبيين متباينين من الناحية الفنية، بعد أن استوعب الشكل الشعريّ القديم، ثمّ طَوَّعَه، ليصبح قادرا على استيعاب الواقع العربي الجديد **والتجارب المعيشة.**

طوّر البارودي لغته الشعرية لتواكب العصر، وأدرك ببديهة الفنّان أنّ اللغة الشعرية القديمة لم تعد تصلح للتعبير عن الحياة الجديدة، فبعثها سَلِسَة، وانتقى ألفاظها بعناية، وابتعد بها عن زخارف **القول، والمحسنات اللفظية، وآثر المعنى على اللفظ في شعره، وارتقى بلغة الشعر، فاصطبغ لديه الأسلوب** بسمات فارِقَة نُجمِلُها في الآتي:

1- العناية بالألفاظ:

كان البارودي شديد العناية باللفظ، ينتقيه انتقاءً، فيأتي مشرقا، ينجلي به المعني وتستعذبُه النّفس، حتّى أنّه يبتعد أحياناً ابتعادا كليًّا عن الإغراب ويحرص على المألوف، لا لضَعف في مَلَكَته اللغويّة، بل إيمانا منه بحاجة الشعر إلى ذلك، كي ينفذ بسهولة إلى القلب ويُحسن تبليغ رسالته. **قال** البارودي في إحدى مقدّماته الغزَلية: [1]

هَنيئاً (لِرَيَّا) ما تَضُمُّ الْجَوَانِ حُ وَإِنْ طَوَّحَتْ بِي في هَواهَا الطَّوائِحُ

فَتاةٌ لَهَا فِي مَنْصِبِ الْحُسْنِ سُورَةٌ تُقَصِّرُ عَنْها الْغِيدُ وَهْيَ رَواجِحُ

أَحَاطَ عَلَى مِثْلِ الْكَثِيبِ إِزارُهَا ودَارَتْ عَلَى مِثْلِ الْقَناةِ الْوَشائِحُ

فَفِي الْغُصْنِ مِنْها إِنْ تَثَنَّتْ مَشابِهٌ وفي الْبَدْرِ مِنْها إِنْ تَجَلَّتْ مَلامِحُ

تُظهر الأبيات حرص الشاعر على انتقاء الألفاظ اعتمادًا على مقاييس الفصاحة والأُلفة **والوضوح، فلا يأتي بلفظ غريب ولا ثقيل على السمع، يعود إلى لغة الشعر القديم فينتقي منا أسهل** الكلمات وأقربها إلى روح العصر **(الطّوائح، الكثيب، ربات الحجال). وكان حريصا على عنصر الإيقاع، فاختار من الألفاظ ما اشتمل على حرف (الحاء)** الاحتكاكيّ الحادّ، كي يُحاكي إيقاع الحُرقة والألم في نفسه، حيث كرّره في هذه الأبيات الخمسة إحدى عشرة مرّة بين قافية وحشو، خمسٌ بين تَصريع ورويّ، وستّ مرات في الحشو.

---

[1]) - محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998م، ص 103. و(ريّا): اسم محبوبته.

ولا شكّ أنّ قدرة البارودي على المُزاوجة بين القديم والجديد، وبين الوضوح وحسن الإيقاع، لدليل على سعة درايته بلغة الشعر، فقد نهلها من مواردها النقية، وصاغها في حُلّة جديدة، وكأننا به قد عاد بلغة القصيدة العربية إلى سالِفِ عهودها المضيئة.

2- قوّة البناء وسلامة التركيب:

حرصَ البارودي على سلامة التركيب وقوّة البناء، وعلى التزام قواعد الصياغة السليمة، لتخليص لُغة الشعر من جميع أشكال الرّطانة واللّحن التي لحقت بها، لأنّ الشعر، في رأيه، فنّ رَفيع، أرقى من الكلام المُبتَذَل الذي صارت تردده ألسنة الضعفاء المَغمورين، قال البارودي مفتخرا بشعره:[1]

وما هو إلاّ الشعرُ سارت عيابُهُ وفي طيبِها ممّا ضُمِّنَتْ به نَشْرُ

فأَلقِ إليه السّمع يُنبئكَ أنّه هو الشّعرُ لا ما يَدَّعي المَلَأُ الغُمْرُ

يزيد على الإنشاد حسنًا كأنّني نفثتُ به سِحرًا وليس به سِحْرُ

فالصياغة الجيّدة والسّبك المتين يُكسِبان شعر البارودي سحرا وتأثيرا عند إنشادِه، شأنه في ذلك شأن رواد الحداثة الذين أدركوا ضرورة انتشال القصيدة العربية من المُنحدر الفني الذي سلكته خلال عصر الانحطاط، «ولما كان الشعراء الرواد، يفكرون بما آلت إليه حالة الشعر اليوم، فقد كانوا شديدي الحرص على مراعاة القواعد الفنية، والأسس الجمالية للشعر، والحفاظ على الذوق العربي، وقواعد اللغة العربية، وأساليبها الممتازة»[2]، فراحوا يمتدحون في الشعر نقاوَة لُغته وسلاسة أسلوبه وحسن توشيته بألوان البيان في غير تكلّف ولا إسراف، قال البارودي يمدح ديوان حافظ إبراهيم:[3]

حاكَ القَريضَ بلهجةٍ عربيّةٍ أغنتْ عن الإسهاب بالإيجازِ

ألفاظُها نَمَّت على ما تحتَها وصُدورُها دلَّتْ على الأَعجاز

فإذا تَلاها قارئٌ لَمْ يَشتَبِهْ في القَولِ بينَ حقيقةٍ ومَجازِ

قدْ كان جيدُ القَول عُطْلاً قبلَه فَحَباهُ أحسنَ حِلْيَةٍ وطِرازِ

---

[1]) – المصدر نفسه، ص229. الشرح: العياب: جمع عَيبة: وعاء توضع فيه الثياب أو المَتاع. النشر: الرائحة الطيبة. الغمرُ: الذي لا يملك خبرة بالحياة.

[2]) – يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، ص 102.

[3]) – محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ص281. الشرح: حاك القريض: نسج الشعر وأجاد صياغته. الجيد: العُنُق. عُطْلاً: خاليًا من الحُليّ والزينة. حَباهُ: أعطاه ومنحه. الطراز: توشية الثوب وتزيينه.

تعكس الأبيات، افتِتَان البارودي باللغة الشعرية الراقية، فوضع لجودتها معايير دقيقة، هي **الإيجاز وعذوبة اللفظ، وجلاء المعنى، وسلامة الصورة من الغموض والتعقيد.** وتلك هي معايير اللّغة الشعريّة **نفسها التي سعى إلى تجسيدها في شعره.**

يرى البارودي أنّ اللغة الشعرية لا يمكن أن تستَعيدَ بريقها إلا بتخليص أسلوبها من التعقيد والتكلّف والركاكة والضعف، والعودة بها إلى صورتها الجزلة القديمة التي اعتَلَتْ بها قمّة هرم فنون القول **عند العرب.** وليس غريبا أن يرومَ رواد الحداثة هذه الغاية، فقد تلقّى معظمهم تكوينا أدبيا تقليديا، فتعلّقوا بصورة ذلك النّسيج الشعري القديم السّلِس المَتين، فشاعت في شعرهم التراكيب المُحكَمة الرّصينة، «**وظهرت في شعر البارودي ميزات واضحة دفعت به إلى الصدارة بين الشعراء حتى ألقى الشعر والشعراء أزمتهم بين يديه، ذلك أنه وثب بالعبارة الشعرية وثبة قوية عبر خمسة قرون من الركاكة** والضّعف إلى مصادرها الأولى من صحّة التركيب وجزالة اللفظ ومتانة العبارة، وارتفع بها من حَمَأة الابتذال والإسفاف ورجع بها إلى أساليبها الرصينة القديمة، وخلصها من كلف البديع وأثقاله، وأعاد إليها ديباجتها القوية، وردّها إلى مجدها التليد»[1]. وإنّما تصدَّرَ البارودي شعراءَ الإحياء بنقاء العبارة وسلاسة التركيب، فكانت تراكيبه تشتدّ في مواقف القوّة والحماسة، وتلين في مواقف اللين، دون أن يُشوبها تعقيد أو رَ**:اكة.**

3- متانة الأسلوب:

تميّزت أساليب البارودي بكونها «**أساليب عربية قوية، متينة الأسر، رصينة السبك، تطالع فيها قوة الجاهليين، وعذوبة الإسلاميين، ودقة العباسيين، ورقة الحضارة المصرية.** »[2] **ذلك أنّ البارودي** كان مولعا بأساليب القدماء، ويجد في قوّتها ومتانة سبكها صورة تنسجم مع نفسيته التواقة إلى المعالي وإلى مراتب القوّة. ولعل هذه الأبيات التي قالها في رثاء والده، تقدّم لنا مثالا واضحا عن أهمّ خصائص **أسلوب البارودي:** [1]

لا فارسَ اليومَ يحمي السَّرحَ بالوادي طاح الرَّدَى بشِهاب السّهل والنادي

مات الذي ترهَب الأقرانُ صولتَه ويتّقي بأسَه الضِّرغامَةُ العـ ـادي

---

[1]) – محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ص 53.

[2]) - محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومصادره، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1992، ص 71.

هانت لِميتَتِـ ـه الدنيا، وزهَّـ ـدَنَا فرطُ الأسى بَعدَه في الماء والزاد

هل للمكارم من يُحيي مَنْسَكَها **أم للضلالة بعد اليوم من هادي**

فلْتَمرحِ الخيلُ لهـ ـواً في مقَاودها ولْتَصْدِإِ البِيضُ مُلقاةً بأغماد

أوّل ما زانَ أسلوب الأبيات سلاسته، فليس فيه تعقيد ولا حذف مُخلٌّ بالمعنى ولا تقديم ولا تأخير، فأسلوبه يطابق تلك الميزات التي ذكرها، هو نفسُه، في سياق حديثه عن حافظ إبراهيم، فهو أسلوب سلسٌ، أحسَن توشيته بألوان البيان في غير تكلّف ولا إسراف.

4- إحياء الصور القديمة:

استهوت الصور الشعرية القديمة خيال البارودي، فاستلهَم عناصرها ونسج على منوالها صورا جديدة بألوان الماضي، فشبَّهَ بما شبّه به القدماء، واستعار من عناصر البيئة القديمة ومكوّناتها لتصوير بيئته **الجديدة، فجاءت قصائده ثرية بضروب المُحاكاة وأشكال التناص، تنبعث فيها الصور الشعرية القديمة** فتكتسب حياة جديدة في سياق مُعاصر. **فحين نقرأ شعر البارودي نجد فيه تكرارا واضحا لصور قديمة مع إدخال تحويرات طفيفة عليها. كقوله:** [2]

أحييتُ أنفاسَ القريض بمَنطِقي وصرعتُ فُرسانَ العَجاج بِلَهذَمي

سَلْ مِصْرَ عَنِّي إِنْ جَهِلْتَ مَكَانَتِي تُخْبِرْكَ عَنْ شَرَفٍ وَعِزٍّ أَقْدَمِ

بَلِهٌ نَشَأْتُ مَعَ النَّبَاتِ بِأَرْضِهَا وَلَثَمْتُ ثَغْرَ غَدِيرِهِ الْمُتَبَسِّمِ

فالصورة مستوحاة من قول عنترة:

هلّا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنتِ جاهلة بما لم تَعلمي

إلى غاية قوله:

وَلَقَد ذَكَرتُكِ والرِّماحُ نَواهِلٌ مِنّي وبِيضُ الهِندِ تَقطُرُ مِن دَمي

فَوَدَدتُ تَقبيلَ السُيوفِ لأَنَّها لَمَعَت كَبارِقِ ثَغرِكِ المُتَبَسِّمِ

---

[1]) - ديوان البارودي، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998م، ص 161 - 162

[2]) – المرجع نفسه، ص 585. الشرح: العَجاج: الغبار الذي تثيره الخَيل. اللهذم: الحد القاطع. بَلَه: حَسَنُ الخُلُق.

يمزج كلا الشاعرين الغزل بالحماسة، ويَقرنان البَسمة العذبة والقُبلة الرقيقة بأشياء مُرتبطة أصلا بالدلالة على القوة والحدّة وليس على الرقّة واللين، فعنترة يستحضر طيف الحبيبة في جوّ حماسي، وهو في قلب المعركة، ثم يستحضر لمعان بسمتها من خلال بريق السيف فيقبّله إكبارا وحُبّا لما بينه وبين ثغر **عبلة من تشابه.** ويسلُك البارودي المَسلَكَ نفسَه، فيفتخر بفروسيته وشاعريته وكَرَم أخلاقه، ثمّ يُشخُّص الغديرَ فيلثم ثغره اللامع من شدّة نقائه. غير أنّ صورة البارودي بَدت أقلَّ انسجاما من صورة عنترة، فعنترة قد قبَّلَ السيف، وهو أهل لذلك، أمّا البارودي فجعل للغدير المُذكّر ثغرا يُلثَم، وتلك صورة بها اعتلال يخدش الذوقَ السّليم. وحتّى الشّرح الذي ساقَه محقِّقُ الديوان، حيث قالَ إنّ الثّغر كناية عن المورد، لا يُعيد للصورة استقامتها. وليس غريبا مثل هذا التفاوت بين شاعرين، يُحاكي أحدُهما الثّاني، حيث تصدُر الصّورة لدى الأوّل من بنات خياله، يصوغها عن سليقة، لتعبّر بعفوية عن حالة شعورية معيشة؛ بينما يعمل الثاني على إحياء أو مُحاكاة صورة أخرى، بعيدة عنه زمانيا ومكانيا، فليس من السهل عليه إعادة تشكيلها كاملة وفق عناصرها وهندَستها الأصلية.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب الع . ربي التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

محاضرات في الشعر الإحيائي

عنوان المحاضرة: الإحياء الشعري في المَشرق.

أحمد شوقي (1856م – 1932م).

د. موسى عالم

تعريفه:

ولد أحمد شوقي بك في القاهرة سنة 1865م، في قصر الخديوي إسماعيل، لأب شَركَسيّ وقيل كُرديّ، وأمّ يونانية تركية، وتكفلت جدّته لأمه بتربيته، حيث كانت عاملة بالقصر. **تلقى دروسه الأولى** في القاهرة، ثمّ التحق بمدرسة الحقوق، حيث انضمّ إلى قسم الترجمة، فتحصل بعد سنتين على إجازة في **الحقوق، وفي هذه الفترة بدأت موهبته الشعرية تلفت الأنظار، ثم سافر في بعثة علمية رسمية إلى فرنسا،** فتابع دراسة الحقوق في جامعتي مونبيليه وباريس، فأجاد اللغة الفرنسية واطّلع على الأدب الفرنسيّ، **وتأثر بالشعراء الفرنسيين، وبالأخص موليير وراسين، وألّم بمستجدات الحضارة الغربية المعاصرة، وأكثر من مشاهدة الأعمال المسرحية.**

نظم شوقي بعد عودته شعرا كثيرا في مدح الخديوي عباس حلمي اعترافا بفضله عليه وبما يرمز إليه مَنصبُه، حيث كان يرى فيه رمز الخلافة الإسلامية المُهدَّدة بالزوال من قِبَل الإنجليز، وقد « **قربه عباس حلمي فصار "شاعر الأمير وكلمته»**[1]**، إلاّ أنّ الإنكليز عزلوا الخديوي ونفوا الشاعر إلى إسبانيا سنة 1914م**، فقضى فيها خمس سنوات، أكثر خلالها من مطالعة كُتُب التراث العربي. **ونظم أجمل قصائده في الحنين إلى مصر.**

عاد شوقي إلى مصر سنة 1920، وقد أكسبته تجربة المَنفى وعيا وطنيا جديدا، فابتعد بشعره عن القصر واقترب من الشعب فتغنى بآماله وآلامه، وانطلقت عاطفته القومية والوطنية، فذاع صيته، وبويع أميرا للشعراء خلال حفل أقيم بدار الأوبرا بالقاهرة سنة 1927. وفي ذلك قال حافظ إبراهيم:

أميرَ القوافي قد أتيتُ مُبايِعًا وهذي وُفودُ الشرق قد بايَعَتْ مَعي

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب الحديث، ص 435.

توفي شوقي سنة 1932 بالجيزة، وطُبع ديوانه (الشوقيات) في أربعة أجزاء، كما طبعت له أعمال كثيرة، أهمها: ست مسرحيات شعرية، هي: (مصرع كليوباترا)؛ (مجنون ليلى)؛ (قمبيز)؛ (عنترة)؛ (علي بك الكبير)، ومَلهاة (الست هدى). وعدد من الروايات هي (عذراء الهند) عام 1897م، و(لا دياس) و(دل وتيمان)، عام 1899م، و(شيطان بنتاؤور) عام 1901م، و(ورقة الآس) عام 1904م. ومُطوَّلة شعرية ضمها كتابُه (دول العرب وعظماء الإسلام)، تحتوي فصلاً كاملاً عن السيرة النبوية تحت عنوان (أسواق الذهب)، كما نظم إسلاميات أشهرها قصيدة "نهج البُردة".

الخصائص العامة في شعر شوقي:

ارتبط اسم أحمد شوقي بمرحلة حاسمة من تاريخ الأدب العربي الحديث. فإذا كان أستاذه البارودي يمثل بداية مرحلة الإحياء الشعري الأولى التي ميّزتها محاولات تجديد القصيدة العربية عن طريق العودة إلى الشعر القديم وإحياء دارس عروبته، فإنّ أحمد شوقي قد أسّس لمرحلة جديدة من الإحياء، إلى جانب حافظ إبراهيم (1872 – 1932) ومعروف الرصافي (ت) 1945؛ « وكان شوقي مِن أظهَرِ أعلام مدرسة البارودي، ولكنّه فاقَ أستاذَه، وقد ظهر البارودي في مطلع النهضة الحديثة حاملا لواء الشعر، وتبعه من بعده شوقي، وإسماعيل صبري، وحافظ، والزهاوي، والرصافي، ومطران، وشكري والعقاد، والمازني، وأبو شادي وغيرهم، فنهضوا بالشعر وأدخلوا فيه فنونا جديدة»[1]، فقد جمع شوقي بين السير على نهج المُتقدّمين بمحاكاتهم ومعارضتهم، والانفتاح على آداب الغرب وفنونهم بحكم سياحته الكثيرة في بلاد الغرب وإتقانه للغة الفرنسية. وقد كان لهذا الثراء الفكري والتنوع والثقافي دور كبير في صقل موهبته، فعارض أعلام الشعر القديم وجال في مختلف فنونه وأشكاله ومعانيه، وسابق المتقدمين فجدّد المعاني القديمة واختراع أخرى جديدة، وخاض في فنون جديدة على الشعر الغربي فبرع فيها.

توافرت للشاعر أحمد شوقي عوامل النبوغ والعبقرية، فقد اكتسب من تعدّد أصوله ومشاربه غنًى في شخصيته، وأتاحت له نشأته في كنف القصر التفرُّغَ لطلب العلم والمطالعة، فاتّسعت ثقافته وتفجّرت قريحته، وزادته أسفاره اطلاعا على ثقافات الغرب وآدابه، فاتّسعت لديه آفاق الإبداع،

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1؛ 1992، ص 96.

وامتلك أسباب التجديد الشعري والخروج بالقصيدة العربية من النهج الإحيائيّ المتمسّك بالتراث العربي القديم، **إلى خوض فنون وأغراض كانت جديدة على المتلقي العربي آنذاك.**

تأثّر المسار الفني لأحمد شوقي بالمراحل البارزة التي مرّ بها في حياته، حيث كان «**شعره قبل نفيه** مُجاراة للشعر العباسي في مُعظمه »[1]، وذلك هو الطور الأوّل من حياته الفنية، أما الطور الثاني الذي **يبدأ من تاريخ نفيه «فهو طور الانعتاق الشعري، والانفتاح على الشعر الشخصي»[2]، فقد أعادته تجربة المنفى إلى بيئته الطبيعية ورمت به في أحضان شعبه، وأعادت ربطه بالقيم الإنسانية التي حركت** شاعريته، كحب الوطن، والحنين، والحرية وبَقيّة القيم الإنسانية الخالدة التي أكسَبت تجربته الشعرية عمقها وصدقها الفنيّ وبُعدها الإنساني.

أ- الخصائص الموضوعية في شعر شوقي:

1- تأثره بالقديم:

شب أحمد شوقي على مطالعة دواوين الشعر العربي القديم،+ وخاصة الشعر العباسي، فكان شعره خلال المرحلة الأولى من حياته الفنية -كما أسلفنا- مُجاراةً للتراث الشعري القديم في أغراضه ومعانيه وأساليبه، فلم يكُن في حياة القصر ما يدفعه إلى خوض تجارب قويّة تُفَجّر كلّ طاقاته الفنية، **فاقتصر على القديم من الأغراض والمعاني البعيدة عن ملامسة اهتمامات عامة الناس،** «وقد امتدّ أثر حياته في البلاط إلى سائر شعره من بعد، فصرفه عن الكدّ في إخراج شعر شخصيّ جديد، في قالب فنيّ **مكتمل، وجعله يقتصر، في أغلب الأحيان، على مجاراة ما وعاه من شعر عربي قديم»[3]**، وقد دفعه وَلَعُه بالشعر القديم إلى نظم العديد من المُعارضات الشعرية، كمُعارضته لبائية أبي تمّام التي مدح بها سيف الدولة الحمَداني لمّا فَتع (عمّورية)، **والتي مطلعها:**

السَّيْفُ أَصْدَقُ إنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِد واللَّعِبِ
بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهنَّ جَلاءُ الشَّك والرِيَبِ

---

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص 436.
[2] – المرجع نفسه، ص 454.
[3] – المرجع نفسه، ص 453

فقال مادحاً مصطفى كمال أتاتورك [1]:

الله أكبرُ كَم في الفتح من عَجَبٍ يا خالدَ التُّرك جَدّدْ خالدَ العَرَبِ

فاستلهم من أبي تمام الغرض والمعاني كما تأثر به على مستوى الصور والوزن والإيقاع.

2- التجديد في الموضوعات:

خطا شوقي بموضوعات الشعر ومعانيه خطوات كبيرة في اتجاه التجديد، خاصّة في المرحلة **الثانية من حياته الفنية، بعدما كان في بداية مشواره الفني كثير الميل إلى تقليد الأغراض القديمة كالنسيب والمدح والرثاء. وقد حيث فتح له ابتعاده عن القصر باب التجديد، والتخلص من مدائحه ومراثيه الأولى** التي تعرضت لنقد عنيف بسبب تدنّي مستواها الفني وارتباطها بخدمة الطبقة الحاكمة.

اتخذ شعر شوقي بَعدَ تجربة المنفى مَنحى جديدا في طرق الموضوعات وابتكار المعاني. **«أما عن** التجديد في الموضوعات عند شوقي فأبعدُ مَدًى وأوسَعُ مجالا، بحيث يتعذّر على الدارس تحديد معالم هذا التجديد في قصائده الغنائية، فضلا عن النجاح غير المَسبوق في تجديد مجال الموضوعات في التوجّه **الشعري.»**[2]. وأمّا عن التجديد في المَعاني فنابع أساسا من وعيه الجديد بانشغالات عصره وأمّته وشعبه وتوجّهه نحو التفكير في قضايا أكثر ارتباطا بمصير عامة الشعوب العربية، وهذا ما نستقرئُه من مرثيته الشهيرة التي خلّد بها ذكرى إعدام الشهيد الليبي عمر المُختار، فقال[3]:

رَكَزوا رُفاتَكَ في الرِمالِ لِواءَ يَستَنهِضُ الوادي صَباحَ مَساءَ

يا وَيحَهُم نَصَبوا مَناراً مِ ـن دَمٍ توحي إِلى جيلِ الغَدِ البَغضاءَ

ما ضَرَّ لَو جَعَلوا العَلاقَةَ في غَدٍ بَينَ الشُعوبِ مَوَدَّةً وَإِخاءَ

جُرحٌ يَصيحُ عَلى المَدى وَضَحِيَّةٌ تَتَلَمَّسُ الحُرِّيَةَ الحَمراءَ

فالقصيدة تجمع بين الطابع الوجداني، وبين الرؤية الموضوعية التي يحدوها التفكير في شؤون الأمة، حيث أخرج شوقي الرثاء من بُعده الذاتي الشخصي وأكسبَه أبعادا سياسية وطنية حديثة، وهذا ما ثمّنه عبد العزيز المقالح، لما دَرَس القصيدة، فقال: **«والمرثاة تجمع بين الرؤية الموضوعية العميقة والتناول**

---

[1] – أحمد شوقي، الشوقيات، ج 3، ص 601.

[2] – عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، 1988، ص 32.

[3] – المرجع نفسه، ص 19.

الفني المتطور، وتجمع بين الرثاء الحزين والإشادة العالية بقضية التحرير وانعتاق الأوطان من أغلال الاحتلال»[1]. ومن هنا فإنّ تجديد شوقي في هذا المجال لا يقتصر على طرق موضوعات جديدة كالشعر المسرحي والملحمي وغيره، بل يكمن أكثر في إضفاء أبعاد جديدة على الأغراض القديمة، فيبعث فيها معاني ومضامين من روح العصر.

3- كثرة المُعارَضات:

لم تكن مُعارضات أحمد شوقي مُجرّد تقليد شكلي للقصيدة القديمة أو صورة من صور التباري في فنون القول فحسب، بل كانت تعبيرا عن إعجابه بشعرية القديم ورغبة منه في إحياء القيم الفنية والجمالية التي انطوى عليها، لذا فإن مُعارضاته لم تكن صورة أقلّ شأنا من النموذج الأوّل، بل كانت تضع معالم القوّة البيانية والشخصية القديمة مَوضع اختبار، فتُدرجها في سياقات حديثة، بغرض تأكيد قدرتها على التجدّد والعودة إلى الحياة من جديد، ثمّ الإجابة عن أسئلة الواقع المعاصر. قال شوقي في قصيدته (صدى الحرب) التي وصف فيها النصر الذي أحرزته تركيا على اليونان سنة 1897[2]:

بسيفكَ يعلو الحقُّ والحقُّ أَغلَبُ ويُنصَرُ دينُ الله أَيَّانَ تَضرِبُ

وما السيفُ إلاّ آيةُ المُلكِ في الوَرَى ولا الأمرُ إلاَّ للذي يتغلّبُ

وهذا موقف شبيه بموقف أبي تمام من الخليفة المُعتصِم لمّا فتح عمورية، وموقف المتنبي من سيف الدولة الحمداني بعد انتصاراته على الروم، سواء من حيث الغرض أو المضمون الشعري أو البُعد الديني الحضاري للقصيدة، وحتى من حيث إيقاعها وروحها الحماسية، فكلا الشاعرين يشيدان بشيم القوة والحزم التي لا يتحقق النصر إلا بها، وكلاهما اتّخذ حرفَ الباء رويًّا، وهو حرف انفجاري مجهور يعكس بإيقاعه صوت الحرب ويوقظ في النفوس روح الحماسة، لعلها تمنحهم دَفعة أخرى في الذّود عن أوطانهم.

4- حب الوطن:

عُرف شوقي بشدة حبه لوطنه، وقد تنامى في نفسه هذا الشعور كثيرا بعد أن ذاق مرارة المنفى، فنظم شعرا مِلؤُهُ الحنين والشوق الوطن، كسينيته المطوَّلة: [3]:

---

[1] – أحمد شوقي، الشوقيات، ج 3، ص 601.

[2] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988، ص 42

[3] – أحمد شوقي، الشوقيات، ج 2، ص 429 – 430.

اختلافُ النَّهارِ واللَّيْلِ يُنْسِي اِذْكُرَا لي الصِّبَا وأَيَّامَ أُنْسِي

وَصِفا لِي مُلاوَةً مِنْ شَ بابٍ صُوِّرَتْ مِنْ تَصَوُّراتٍ وَمَسِّ

عَصَفَتْ كالصَّبَا اللَّعُوبِ ومَرَّتْ سِنَةً حُلْوَةً ولَذَّةَ خ لْسِ

وسَلا مِصْرَ: هَلْ سَلا القَلْبُ عَنْها أَوْ أَسَا جُرْحَهُ الزَّمانُ المُؤَسِّي ؟

إلى أن يقول في بيته الذي صار مضرب مَثل في شدّة التعلّق بالأوطان:

وطني لو شُغِلتُ بالخُلد عنه نازَعتني إليه في الخُلد نفسي

والقصيدة طويلة، عارض فيها سينية البُحتريّ التي يصف فيها إيوان كسرى، ومَطلعها:

صُنتُ نَفسي عمّا يدنّسُ نَفسي وتَرَفَّعتُ عَن نَدَى كلِّ جِبسِ

تغنّى شوقي في هذه القصيدة بمصر وأمجادها وآثارها وتاريخها، فكان مَأخوذا بمحاسنها وبحضارتها وماضيها التّليد، وراح في غمرة الإعجاب يُنشِد شعرا وجدانيا رقّت فيه المشاعر الإنسانية وانسابت العواطف الرفيعة على وقع موسيقى شجيّة مُؤثّرة.

5- الحنين:

كان لتجربة المنفى تأثير كبير على تجربة أحمد شوقي الشعرية، فقد أدرك بفضلها أنّ انتماءه الحقيقي ليس إلى القصر بل إلى الشعب وأنّ دوره في الحياة إنّما هو الدفاع عن قضايا قومه ووطنه، وفي منفاه تفجّرت مشاعره الإنسانية والحنين إلى من يحبّ، «**لكن الحنين في شعر شوقي لا يقتصر على المرأة** والحبّ فحسب. **إنّ في شعره حنينا كبيرا إلى الماضي البعيد، إلى كلّ شيء محبوب بعيد المنال: لحضارة** مصر القديمة، لعظمة الأتراك، لقوّة الخلافة، لطموحات العرب، لروح التحرر في الإسلام، لأمجاد الشرق. **وعلى المستوى الشخصي، للشباب والحياة ومباهجها. هذا الحنين هو أحد مفاتيح شعره وهو ما يجعل** ذلك الشعر تعبيرا عظيما عن خاصية من أشدّ الصفات ديمومة في الروح العربية عبر القرون.»[1]، **قال شوقي في قصيدة (بُعد المنفى):** [2]

أُنادي الرسمَ لو ملَكَ الجوابَا وأجزيه بدمعيَ لو أثابَا

وقَلَّ لحقِّه العَبراتُ تجري وإن كانت سوادَ القلب ذابَا

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص 81.

[2] – أحمد شوقي، ، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، ص 64..

سبقنَ مُقبِّلاتِ التُّرْبَ عنّي وأدَّينَ التحيةَ والخطابَا
فنثري الدمعَ في الدِّمن البوالي كنظمي في كواعبها الشَّبابَا

إلى أن يقول:

ويا وطني لقِيتُكَ بعد يأسٍ كأني قد لَقِيتُ بك الشبابَا
وكلُّ مسافرٍ سيئُوبُ يومًا إذا رُزقَ السلامةَ والإيابَا
ولو أني دُعيتُ لكنتَ دِيني عليه أُقابل الحتمَ المُجابَا

وهي قصيدة طويلة أَنشَدها شوقي إثر عودته من منفاه بالأندلس، أشاد فيها بتلك البلاد وشكرها على احتضانها له، وعرّج بعدها على وطنه وكيف استقبله بحفاوة، وهي مثال حي من شعره الوجداني الذي جاء محمّلا بالمعاني الرقيقة والعواطف الإنسانية المُرهَفة.

6- الرمزية:

ظهرت في شعر شوقي قدرته على استغلال الطاقات الإيحائية الكامنة في اللفظ العربيّ للتعبير عن الأحاسيس والأشياء الدّفينة التي يصعب التّصريح بها، وكأنّه قد سبق دعوة الرمزيين إلى الإيحاء والرمز، باعتبار أنّ في الأشياء المُعبّر عنها جوهرٌ يستعصي عن الوصف المُباشر، ولا ندّعي أنّ شوقي كان يُقاربُ الرمزَ من هذا الجانب الحديث، بل كان يستغل خياله الشعري ومعرفته بألوان البلاغة العربية القديمة لرسم صور نفسية غير دقيقة في مَعالمها، لكنّها تنقل المشاعر الدفينة وتُظهرُها قوية مؤثّرة. **قال شوقي في قصيدة (تحية الشاعر) التي ألقيت في دار** الأوبرا المَلكية في حفلة افتتاح مؤتمر تكريمه الذي انعَقَد فيها: **رمزية لم تبتعد كثيرا عن ألوان البلاغية العربية من استعارة وتورية:** [1]

مرحبًا بالرّبيعِ في رَيعانِ ـهِ **وبأنواره وطيبِ زمانِه**
رفّتِ الأرضُ في مَواكِبِ آذا رَ، وشَبَّ الزّمانُ في مِهرجانِهِ
نَزَلَ السَّهلَ ضاحكَ البِشْرِ يمشي فيه مَشيَ الأمير في بُستانه
عاد حَلْيًا براحَتيه وَوَشيًا طولُ أنهارِه وعرضُ جِنانه
ساحرٌ فتنةُ العيونِ مُبينٌ فَصَّلَ الماءَ في الرُّبى بجُمانه

[1] – أحمد شوقي، ، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، ص 190.

عبقريُّ الخَيالِ، زاد على الطَّيْ ـ ـفِ، وأَرْبى عليه في أطيافِه[1]

فقد أكسَب عنصرُ التشخيص هذه القصيدةَ بُعدًا رمزيا، فصورة الربيع وما تخلّلتها من جزئيات تُحيل بطريقة غير مُباشرة إلى ما يجول في أعماق الشاعر من أحاسيس ومشاعر دفينة، لَم ترسمها كلماته بوضوح، بل نقل ملامحها وتأثيراتها بالطريقة نفسها التي يستخدمها الرمزيون **للتعبير عن أعماق النفس الغامضة.**

7- الاعتزاز بتاريخ الأمّة والتغني بأمجادها:

أدرك رواد الإحياء ضرورة بعث الشخصية العربية الإسلامية واستعادة الثقة المهزوزة في نفوس أبنائها، عبر قراءة تاريخها، وإحياء مآثرها وأمجادها، والبحث في ماضيها عن النماذج العليا التي تصلح قدوة للناس، وقد وجد أحمد شوقي في شخص الرسول صلى الله عليه وسلّم خير نموذج يقتدى به، **فنظم قصيدة طويلة في مدحه، سميت** " نهج البردة " **لأنه يحاكي فيها قصيدة** " البُرْدَة " **للإمام البوصيري (1213- 1295 م)**، فبدأها بغزل رقيق قبل أن يتخلّص إلى مدح النبيّ وتعداد شمائله، فشبّه المرأة **بالغزال كدأبِ الشعراء العرب القدماء، حيث قال:** [2]

ريمٌ **على القاع بين** البانِ **والعلم أحلّ** سفكَ **دمي في الأشهر الحُرم**

ثم راح يُعدّد شِيَمَ النبيّ من كَرَمٍ وسعة صدرٍ وشجاعة وإقدام، جاعلا منه قدوةً لكل من رام العيش حرّا عزيزا، فقال:

البدرُ دونكَ في حُسنٍ وفي شَرَفٍ والبحرُ دونك في خيرٍ وفي كرمِ
شُمُّ الجبالِ إذا طاولتَها انخفضت والأَنجُمُ الزُّهرُ ما واسَمْتَها تسمِ
والليثُ دونك بأْسًا عند وثْبَتِه إذا مشيتَ إلى شاكي السلاح كَمِي
تهفو إليكَ - وإن أَدميتَ حَبَّتَها **في الحربِ** - أَفئدةُ الأَبطالِ والبُهَمِ
محبّـ ـةُ اللهِ أَلقاه ـا، وهَيبتُ ـه على ابن آمنةٍ في كلِّ مُصطَدَمِ
كأَن وجهَك تحت النَّقْع بدرُ دُجًى يضيءُ مُلْتَثِمًا، أَو غيرَ مُلتثِمِ

---

[1] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، ص575 576.

[2] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، ص 259. الشرح: الريم: غزال خالص البياض. البان: ضربٌ من الشجر. العلم: الجبل. النقع: غبار الحرب.

وقد لخّص حنا الفاخوري مكانة شوقي بين التقليد والتجديد، فقال إنّه كان مُقلّدا في مدائحه ومراثيه وغزله، فمديحه تقليديّ في معانيه وخياله وجديد من حيث ارتباطه بأغراض وطنية وسياسية **جديدة.**، ورثاؤه صادق لكن به نقص في العواطف، أمّا غزله فتقليديّ مُتَكلّف. **وتراوح شوقي بين التقليد والتجديد في موضوع الوصف فأخفق في الموصوفات القديمة، بينما أبدع في وصف المدنية الحديثة بخيال واسع وتشخيص جميل.** وكان مجدّدا في موضوعات السياسة والاجتماع والمسرح. [1]

1- الخصائص الشكلية:

8- تقليد الإيقاعات القديمة:

نشأ أحمد شوقي على تلَقّي الشعر القديم، وشبّ سمعُه على تذوّق أوزانه وقوافيه، فصارت وإيقاعاته تَتردّد على لسانه كلّما تشابهت تجاربه الشعرية بتجارِب القدماء. **فلو عدنا إلى قصيدته (صدى الحرب) التي ذكرناها آنفا:**[2]

بسيفكَ يعلو الحقُّ والحقُّ أَغلَبُ ويُنصَرُ دينُ الله أَيَّانَ تَضرِبُ

وما السيفُ إلاّ آيةُ المُلكِ في الوَرَى ولا الأمرُ إلاَّ لِلَّذي يتغلّبُ

لوجدنا فيها صَدًى واضحا لإيقاعات قصيدة أبي تمام **(فتح الفُتوح)، التي قال في مطلعها:** [3]

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ

بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهنَّ جلاءُ الشَّك والرِيَبِ.

حيث تشابهت المواقف والمشاعر، وتشابه الجو الحماسيّ الذي صدر منه كلا الشاعرين، فكلاهما يشيدان بشيم القوة والحزم اللّذين لا يتحقق النصر إلاّ بهما، وجاء الإيقاع في القصيدتين، بالمقابل، متقاربا جدًّا، فقد اتّخذ كلا الشاعرين حرف **(الباء)** رويًّا، وهو حرف انفجاريّ مَجهور، زادَه التّصريع في البيت الأوّل بُروزا، وتناغمت معه الحروف القويّة والكلمات الحاملة لدلالات القوّة والحِدّة مثل (السيف، المُلك، تضرب، تؤدّب، الحدّ، الجدّ، الصفائح)، كما أفاضت الجناسات والطباقات التي تردّدت في القصيدتين رصانةً وثِقَلا يَنمّان عن موقف الثقة والاعتزاز الذي غَمَر الشاعرين.

---

[1] – **أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، ص 981.**

[2] – **أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، ص 49.**

[3] – **ديوان أبي تمام، شرح:** الخطيب التبريزيّ، تح: محمد عبده عزام، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 5؛ 1987، ص 40.

ونشير في هذا المقام، من باب التدقيق، إلى أنّ أحمد شوقي قد نَقَض هذه القصيدة بقصيدة أخرى عنوانها **(إلغاء الخلافة)** لمّا تبيّنت له حقيقة العداء الذي كان كمال أتاتورك يكنُّه للإسلام والعروبة، حيث ألغى الخلافة وأظهر وَلاءً غير مَسبوق للغرب، فقال شوقي: [1]

عادَت أَغاني العُرسِ رَجعَ نُواحِ وَنُعيتِ بَينَ مَعالِمِ الأَفراحِ

كُفِّنْتِ في لَيلِ الزَفافِ بِثَوبِهِ وَدُفِنتِ عِندَ تَبَلُّجِ الإِصباحِ

9- التجديد العروضي:

عُرِفَ عن أحمد شوقي التزامُه بعَروض الخليل، فقلّما خرج عن بحور الشعر العربي، حيث اعتبر النقاد قصيدته التي نَظمها على وزن المُقتَضَب (مُستَعلن فاعلن) **استثناءً نادر الحدوث، فقال إبراهيم أنيس: «والغريب أن نرى أمير الشعراء ينظم في بحر كالمقتضب، ذلك الوزن الذي أنكره الأخفش،** والذي لم نعثر له في شعر القدماء على أمثلة صحيحة النّسبة»[2]. وموضوعُ هذه القصيدة وصف حفلة **رقص بقصر عابدين، حيث قال فيها:** [3]

مالَ واحتجبْ وادَّعَى الغضبْ

لَيتَ هاجِري يَشرَحُ السَبَب

عَتْبُهُ رِضىً لَيتَهُ عَتَب

عَلَّ بَينَنا واشِيًا كَذَب

وهي قصيدة سلك فيها شوقي طريقة أبي نواس وزنا وقافية وإيقاعًا، في مقطوعة له نظمها على **هذا البحر، يقول فيها:**

حامل الهوى تعب يستخفّه الطرب

وهذه القصيدة هي صورة نادرة لخروج شوقي عن النظام العروضي القديم.

---

[1] – ديوان شوقي، شرح أحمد محمد الحوفي، ج1، ص 283.

[2] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1952، ص 200.

[3] – ديوان شوقي، شرح أحمد محمد الحوفي، ج1، ص 49.

10- دقة اختيار اللفظ:

كان للتكوين الشعري التقليدي الذي تلقّاه شوقي من خلال ملازمته لدواوين الشعر القديم تأثير واضح على نموّ مَلكة اللغة لديه، فكان يضع الكلمة مَوضعها، ويحرص على مراعاة المقام، على عادة أهل البلاغة والبيان، ومثال ذلك البيتُ الذي أوردَه عزّ الدين إسماعيل لبيان دقّة أحمد شوقي في انتقاء ألفاظه، **فقال:** «الطريف أنّنا كنا نسمع أمّ كلثوم تغني لشوقي:

والمجدُ عند الغانيات رَغيبةٌ يُبغَى كما يُبغَى الجَمالُ ويُعشَق

ولم نكن نسمع الصوت في (رغيبة) وحاولنا جهدنا أن نضع كلمة عوضها فما قدرنا لأنّ الشاعر كان دقيق المعنى، وعميق الفهم جزلَ التراكيب، وضع الكلمة في موضوعها»[1]، فالكلمة مُنتَقاة بدقّة للتعبير عن شعور خاص، لا يصلح للتعبير عنه غيرُها من الكلمات، وهي ذات إيقاع موسيقيّ رقيق، يمرّ خفيفا متَخفّيا كما تتخفّى الرغبة في المجد في نفس الغانية فلا تظهر للعيان.

11- اللفظ القديم:

كان أحمد شوقي واحدا من كبار رواد الإحياء الشعري في الوطن العربي، وكان مُتَعلّقا باللغة العربية القديمة في صورتها النقيّة، فهو ينسج على منوالها ويستخدم ألفاظها للتعبير عن معاني مرتبطة بواقعه الجديد، فيبعث فيها حياة جديدة، قال محمّد حسين هيكل في مقدمته التي صدّر بها ديوان **الشوقيات:** «ومَن ذا ترَى من أرباب اللغة قَديرًا قدرة شوقي على أن يبعث في الألفاظ القديمة روحًا تكفل حياتها في الحاضر، وتُفيض عليها من ثوب الشعر ما يجعلها تتّسع لِما لَم تَكُن تتسعُ له مِن قَبلُ **المعاني والأخيلة والصور؟**[2]، فالتجديد في اللغة لا يعني التخلي عن اللغة القديمة كليا، وإنّما يعني بعثَ حياة جديدة فيها، تُقرّبها من الواقع المعيش والذّوق الجديد.

12- سلاسة التركيب ونقاء العبارة:

واجه شعراء الإحياء منذ بدايات حركة التجديد وضعا لُغويا خطيرا، ميّزَه تدنّي مستوى فصاحة **اللغة العربية في الاستعمال بسبب غلبة اللهجات العامية واللفظ الأجنبي على ألسنة العامة، ولم يكُن** موقف شعراء عصر الضّعف إيجابيا في التعامل مع هذا الوضع، بل إنّ أغلبهم قد فضّل مُجاراة المستوى

---

[1] – يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، ص 75.

[2] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، مؤسسة هنداوي، ص 24.

اللغوي المُتدنّي الشائع في أوساط العامّة، فجاؤوا بشعر هزيل وهبطوا باللغة إلى أدنى مستويات الجودة. «ولهذا السبب وحده فقد كانت حركة الإحياء بالأساس حركة إحياء لُغوي بالمعنى الخاص الضيّق، **وعاد الشاعر الإحيائي إلى البحث عن اللغة الفخمة الجزلة التي كانت سائدة في عصور الازدهار اللغوي والأدبي**»[1]. ولم يَحِد أحمد شوقي عن ذلك النهج الذي سلكه رواد الإحياء، وفي مقدمتهم أستاذه **البارودي، في تعاملهم مع لغة الشعر وسعيهم إلى استعادة بريقها المفقود، فقد كان شديد الحرص على** جودة السبك ونقاء العبارة وسلاسة التركيب، فكانت تراكيبه تشتدّ في مواقف القوّة والحماسة، وتلين في مواقف اللين، دون أن يُخلطَها تعقيد ولا زَلَل،

13- قوة الإيحاء:

ركّز الشعراء الإحيائيون على تقوية عنصري الإيحاء والدلالة، فاستعادت اللغة الشعرية على أيديهم قدرتها على النَّفَاذ والتأثير في القارئ، واكتسبت إيحاءات جديدة قويّة، بفضل قدرتهم على **توظيف اللغة توظيفا جديدا، وخلق صور جديدة ذات دلالات نفسية عميقة، ففي قصيدته (روعة الآثار العربية بالأندلس)** التي عارَضَ بها سينيّة البُحتُريّ التي مطلعها:

صُنتُ نفسي عمّا يُدنّس نفسي وترفَعتُ عن جَدا كلّ جبس

وقال أحمد شوقي مُخاطبا السّفينة:

يا ابنةَ اليمِّ ما أبوكِ بَخيلٌ ما لَهُ مولَعًا بمَنعٍ وحَبسِ؟

نَفَسي مِرْجَلٌ وَقَلْبِي شِرَاعٌ بِهِمَا فِي الْدُمُوْع سِيْرِي وَأَرْسِي[2]

وَرَد هذان البيتان في سياق حديث الشاعر عن حنينه إلى وطنه مصر، فجاء في البيت الثاني بتشبيهين جديدين، شبّه فيهما نفسه بالمِرجل وقلبه بالشراع، وهما رمزان للإبحار والسفر والانطلاق وخوض الصعاب، كثيرًا الحضور في الخيال الرومانسي، وقد أسهَمَا في تكثيف الدلالة على ما يضطرب في قلبه من لهفة وشوق وجُمُوح لا يُقاوَم.

---

[1] – عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، 1988، ص 33.

[2] – أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، الشوقيات، ج1، ص 46.

14- براعة التصوير:

يزخر ديوان شوقي بلوحات، أتقن رسمها شعرا بأبعادها ودقائق تفاصيلها، فقدّم من خلالها أمثلة حية عن شاعر لائَتْ على لسانه اللغة الشعرية وطاوعه بناؤها، فصاغها صُورا تنقل بصدق ما تقف عليه **الجوارح من صور وأصوات وحركات، وهذا ما نقف عليه في قصيدة (كبار الحوادث) التي وصف في مطلعها مشهد رحلة بحرية، فقال:**[1]

هَمَّتِ الفُلكُ وَاِحتَواها الماءُ وَحَداها بِمَن تُقِلُّ الرَجاءُ

ضَرَبَ البَحرُ ذو العُبابِ حَوالَيْ . ها سَماءً قَد أَكبَرَتها السَماءُ

وَرَأى المارِقونَ مِن شَرَكِ الأَر ضِ شِباكاً تَمُدُّها الدَأماءُ

وَجِبالاً مَوائِجاً في جِبالٍ تَتَدَجّى كَأَنَّها الظَلماءُ

وَدَوِيّاً كَما تَأَهَّبَتِ الخَيـ . . لُ وَهاجَت حُماتَها الهَيجاءُ

لُجةٌ عِندَ لُجَّةٍ عِندَ أُخرى كَهِضابٍ ماجَت بِها البَيداءُ

وَسَفينٌ طَوراً تَلوحُ وَحيناً يَتَوَلّى أَشباحَهُنَّ الخَفاءُ

نازِلاتٌ في سَيرِها صاعِداتٌ كَالهَوادي يَهُزُّهُنَّ الحُداءُ

يبدو جليّا أن أحمد شوقي سَلَك طريقة القدماء في تصويرهم الحسّي لما تقع عليه جوارحهم من **الأشياء، واستعان في ذلك بلغة فنية، اشتغل فيها على عنصري التركيب والإيقاع.**

أمّا من حيث التركيب، فقد قام الشاعر بتجزئة مشهد الرحلة البحرية إلى مقاطع صغيرة، يسهل على العين تمييز ملامحها، ثمّ أفرغ كلّ مقطع في جملة قصيرة تُلائم طوله، في تناسُب واضح بين أطوال الجُمَل وأطوال المقاطع التي تُشكّل مُجتمعة مشهدًا كاملا لسفن تتمايل بين أمواج البحر. ولم يَفُت شوقي توظيف التشبيهات الحسيّة، كدأب الشعراء القدماء، فجعل لكل مقطع من ذلك المشهد البحريّ، صورةً تُشبِهُه من صور البيئة الصحراوية، فشبَّهَ بالسماء، وبالظلماء، وبالخيل الهائجة في ساحة القتال، **وبالهضاب في الصحراء، وبالهوادي (أعناق الإبل) وهي تتمايل على وقع الحُداء.**

---

[1] – – أحمد شوقي، الأعمال الكاملة، الشوقيات،ج1، ص 17.

لقدّ أنشأ شوقي صورة مبنية وفق نظام تقابليّ بين مجموعتين من الصُوَر الحِسِّيَة، واحدة من الحاضر (صورة السفن في البحر) والثانية من بيئة صحراوية قديمة (صورة الإبل)، وهكذا تجسّدت عبقرية شوقي في دقة الوصف والتصوير، واستحضار صور قديمة، من بيئة غير بيئته وزمان غير زمانه، فبعثها من جديد نابضة بالحياة.

15- جمال الإيقاع:

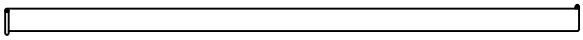
نبقى مع المقطع الشعري السابق لنثير واحدة من ميزات شوقي الفنيّة التي بَرَع فيها، وهي الاشتغال على عنصر الإيقاع ليكون سَنَدًا للتركيب في نقل المَعاني وتشييد الصور، فقد أتاح له نظام التقابل الصوتي في تشكيل إيقاع موسيقي يشبه إيقاع الحركات والسكنات في المشهد الموصوف، حيث بيّنا كيف قسّم شوقي المشهد الموصوفَ إلى مقاطع صغيرة، وصاغ كلّ مقطع صغير في جملة قصيرة تناسبه، بينما عمل عنصر التكرار على تشكيل البعد الصّوتي للصورة، فتكرّر لفظ الماء في المقطع، مثلاً، ستّ مرات، إمّا بلفظه (ماء)، أو بمعناه (لُجّة) أو كحروف تضمَّنَها لفظٌ آخر، مثل: (السَماءُ، الدَأماءُ، الظَلماءُ)، فشكّل نوعا من الضّغط الأسلوبي على السمع ليبقيه مرتبطا بصورة الماء الكثير الهائج المَهول، وهذا ما علّق عليه بعض الدارسين بقوله: «وعبقرية أحمد شوقي في هذه القصيدة عبقرية الخلق والسرد، والتخيل ذي الشطحات الفريدة، والسلاسة التي تسير مع السفينة على الأمواج في تناغم موسيقي رائع»[1]. فقد أدرك شوقي الطاقات التعبيرية غير المحدودة التي تنطوي عليها اللغة العربية، فسعى إلى استثمارها، وبَعَثَ فيها روحا جديدة بعدما تحولت خلال عصر الضعف إلى قوالب جامدة يلوكُها الشعراء.

خلاصة:

كان أحمد شوقي رائد المرحلة الثانية من مسيرة النهضة الشعرية الحديثة التي أرسى البارودي أولى قواعدها، فقد ساعده تكوينه الأدبي الغزير وكثرة تجاربه في الحياة، على الانتقال بالقصيدة العربية من مرحلة الارتباط المباشر بالتراث الشعري القديم وتقليد أشكاله ومضامينه، إلى مرحلة جديدة جمع

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 445

فيها بين جودة الصياغة وإشراقة البيان، وبين الانفتاح على روح العصر، وعلى أدب الغرب وفنونه عبر بوابة الاحتكاك بالأدب الفرنسي.



جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب الع . ربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات الشعر الإحيائي

المحاضرة الثامنة: معروف الرص افي.

د/ موسى عالم

ولد الشاعر العراقي معروف الرصافي: ببغداد سنة 1875 لأب كردي وأم تركمانية الأصل. نشأ في جانب من بغداد يسمى (الرصافة) فنسب إليها. تلقى دروسه الابتدائية في الكتاتيب ثم في المدرسة الرشدية العسكرية، لكنه غادرها دون أن يحصل منها على شهادة، وتتلمذ على يد الشيخ محمود شكري الآلوسي في اللغة العربية وآدابها مدّة ثلاث عشرة سنة.

عمل بالتعليم حتى سنة 1908، ثم دُعي للتدريس بالمدرسة الملكية بالآستانة، وعمل محرّرا في مجلة الإرشاد ثم انتخب نائبا في مجلس المبعوثان العثماني ولما انتهت الحرب العالمية الأولى توجّه سنة 1918 إلى دمشق فلبث بها سبعة أشهر ، ومنها انتقل إلى القدس ليدرّسَ العربية بدار المعلمين، وفي سنة 1921 استدعته الحكومة العراقية ليتقلد عدّة مناصب إدارية، لكنّه استقال من العمل الحكومي سنة 1928 ليستقرّ منعزلا ببيته في بغداد وقد صار فقيرا مُعدَمًا يحيا على ما يجود به الأصدقاء، إلى أن توفي سنة 1945م وخلف ديوان شعر يضم مختلف الأغراض الشعرية ومؤلفات كثيرة ف الشعر والنثر أهمّها:

- ديوان الرصافي : يعرف "بالرصافيات" طبعه فسّره غريبها محيي الدين الخياط ومصطفى الغلاييني، ورتّباه في أحد عشر بابًا.
- الأناشيد الوطنية: طائفة من الأناشيد الوطنية والأدبية نظمها الشاعر لطلاب المدارس.
- رسائل التعليقات : في نقد كتاب "النثر الفني" وكتاب "التصوف الإسلامي" لزكي مبارك وفيه معالجة لقضايا دينية أحدثت ضجة في العالم الإسلامي.
- على باب سجن أبي العلاء : كتاب ردّ فيه على طه حسين في كتابه "مع أبي العلاء "
- الرؤيا: رواية للأديب التركي ناصف كمال نقلها الرصافي إلى العربية.
- مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة مدرسة الواعظين في الآستانة.

- دروس في آداب اللغة العربية : محاضرات ألقاها في دار المعلمين العالية ببغداد
- تمائم التربية والتعليم: نصوص شعرية.

التجديد في شعر الرصافي:

شهد الرصافي مرحلتين من مراحل تحول القصيدة العربية الحديثة، فقد عايش بدايات الإحياء التي خطّ حروفها الأولى محمود سامي البارودي، وامتدّ به عمره الإبداعي ليكون شاهدا على ظهور أولى **محاولات الخروج عن عمود الشعر العربي. كانت المدرسة السائدة في عهد الرصافي هي المدرسة الاتباعية أو (الكلاسيكية العربية)** التي شقّ دربها الرعيل الأوّل من الشعراء الإحيائيين كالبارودي وحافظ إبراهيم، بينما كان أبرز مُنظريها محمّد عبده في مصر ومحمود شكري الآلوسي في العراق، فكان من الطبيعي أن يجسّد الرصافي قواعد مدرسة البعث المتمثلة في تقليد أغراض القدماء ومعانيهم وصورهم وأخيلتهم. **وقد انقسمت المدرسة الاتباعية العربية إلى تيارين أو مدرستين:** مدرسة محافظة ومدرسة مجدّدة، ومن أعلام **المحافظين الرافعي وعلي الجارم،** «أمّا المدرسة الكلاسيكية المجددة فمن أعلامها في مصر شوقي وحافظ وصبري ومُحَرَّم، وفي العراق الزَّهاوي والرُّصافي والصّافي النَّجفي ومحمّد رضا الشبيبي وغيرهم»[1]¡ فالرصافي من الشعراء المحافظين الذين تمسّكوا بتقاليد القصيدة العربية القديمة وساروا على نهج البارودي لكنّه رفض،بالمقابل، مبدأ الجمود ، وعمل على ربط شعره بمناحي الحياة الاجتماعية الحديثة وتعقيداتها، فبرع في تصوير حيثياتها وكشف عللها وأمراضها، فكانت قصائده تأتي ناطقة بمعاناة الإنسان العربيّ **وأمله في التطور والتحرر والانعتاق.** لقد صارت حريّة الفكر شعارَه المقدّس الذي حملته كلماته ومعتقده الذي التزم بالدفاع عنه بفنّه. ففي قصيدة عنوانها **"في سبيل حرية الفكر" قال الرصافي:** [2]

كتبت لنفسي عهد تحريرها شعرا وأشهدت فيما قد كتبت لها الدهرا

ومن بعد إتمامي كتابة عهدها جعلتُ الثريا فوق عنوانها طُغرا [3]

لقد بدأ الشاعر بتحرير نفسه وجعل شعره يلتزم بهذا التحرير عهداً وثيقاً مسجّلا في صفحات التاريخ وجعل الدهر شاهدا عليه، ثمّ نقش على ذلك العهد صورة الثريّا ليصير أشد وضوحاً وبيانا. **ومن الطبيعي أن يرافق تحرير النفس امتلاك الشجاعة التي تمكّن الشاعر من الجهر بقول الحق، حيث قال:**

---

[1] – محمّد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص143. ص 35¡

[2] – معروف الرصافي، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (دط)¡ 2014، ص 87.

[3] – الثريا: نجم مؤلف من عدّة أنجم صغيرة. الطغراء، ويقال لها الطرة: علامة توضع في كت الملوك شعارا لهم، والنقش يوضع في حاشية الثوب.¡

أَبَى الحقُّ إلاّ أن أَقومَ لأَجله **على الدهر في كلّ المواطن ثائر**

لقد صارت رؤية الشاعر أكثر واقعية وتحررا ووضوحا مثلما واتّجه بشعرِه إلى طَرق موضوعات **ذات صلة مباشرة بالحياة اليومية للإنسان في عصره.**

أغراض شعر الرصافي:

شغلت قضايا الإنسان والمجتمع حيزا كبيرا من ديوان الرصافي، فقد كان حامل رسالة إصلاح وتغيير، مؤمنا بأن مهمّة الشعر الأولى هي تحرير الإنسان والنهوض بالأوطان فالتزم أداء هذه الرسالة في شعره الاجماعي والسياسي وفي غيره من وصف وحكمة وقصص شعريّة، وأهمّ الأغراض التي خاض فيها الرّصافي:

أ-الاجتماع: اهتم الشاعر بشؤون المجتمع وتأمل حقيقة علاقته القائمة على حتمية التعاون وتبادل المنفعة بين أفراده، فهم في غنى عن الصراعات الزائفة التي لا تجلب لهم سوى الدّمار فقال:

يعيش الناس في حال اجتماع فتحدُث بينهم طرق انتفاع
وتكثُر للتعاوُن والتفادي **على الأيام بينهم الدواعي**
ولو ساروا على طرق انفراد لما كانوا سوى هَمَجَ **رعاع**
وإن صَفِرت يدٌ من رَيْع زرع **أعيد ثراؤها بيد صنع**
بذاك قضى اجتماع الناس لمّا **أن اعتصموا بحبل الاجتماع**
يساند بعضهم في العيش بعضا **مساندة ارتفاق وانتفاع**
و لم يَصْلُح فساد النـ ـاس إلا بمال من مكاسبهم مُشاع
تُشادُ به الملاجيء لليتامى وتُمتار المطاعم للجياع

فالتعاون والتآخي هما السبيل الوحيدة لازدهار الحياة الاجتماعية، بينما تبقى القضايا الاجتماعية التي أثارت اهتمام الرصافي كثيرة، أهمّها:

1. **العلم والجهل:** لا يختلف اثنان أنّ مفتاح الحياة الكريمة التي ينشدها الإنسان هو العلمُ المحرِّر للعقول المُفجّر لطاقات النفوس حيث «**يرى الرصافي أنّ السبب الرئيسي في تخلف الشرقيين عامة**

والعرب خاصّة هو انتشار الجهل في ربوعهم»[1] فلا مَناصَ للشرق من طلب العلم إذا أراد ظُهورا. **قال الرصافي:**

إذا ما عقّ موطنَهم أناس **ولم يبنوا به للعلم دورا**

فإنّ ثيابهم أكفان موتي وليس بيوتهم إلا قبورا

أرى لبّ العُلى أدباً وعلماً **بغيرهما العلى أمست قشورا**

ودعا الرصافي إلى بناء المدارس ونشر العلم، كما دعا طالب العلم إلى أن يجعل غايته من طلب العلم خدمة مجتمعه وأن يتوّج تعلّمه بفتح أبواب العمل المُنتج، وألاّ يتعلّم من أجل التعلّم فحسب فقال:

ابنوا المدارس واستقصوا بها الأملا حتى نطاول في بُنيانها زُحَ . . لا

جودوا عليها بما درّتْ مكاسبكم وقابلوا باحتقار كُلَّ من بَخُ . لا

لا تجعلوا العلم فيها كُلَّ غايتكم بل علّموا النّشء علماً ينتج العَمَلا

ربوا البنين مع التعليم تربي . ةً يُمسي بها ناطق الدنيا به المث لا

فجيِّشوا جيش علم من شبيبتِنا عَرَمْرَماً تضربْ الدنيا به المثلا

إنّا لِمَنْ أُمَّة في عهد نهضتِه ـا **بالعلم والسيف قبلاً أنشأت دولا**

2. **الدين: كان الرصافي «لا يرى الدين في القصور والتعصب والجهل، الدين في نظره هو** الإيمان النيّر، والعمل الخيّر، إنّه ينكر التزمّت والتشدّد، ويتنكّر للإكراه في الدين، كما يتنكّر للجمود العقلي، وذلك أنّ الحياة حركة وتطوّر، ولا بدّ للدين من مرافقة الحياة، والمساعدة على تطويرها»[2]؛ **وفي ذلك قال:**

فيا قومنا إنّ العلوم تجـ ـدّدت فإن كنتم تهوونها فتجدّدوا

وخلّوا جمود العقل في أمر دينكم فإنّجمودَ العقل للدين مُفسِد

3. **الوطن:** لم يكن الرّصافي وطنيا في شعره السياسي الوطني فحسب، بل إنّ وطنيته كانت **تنعكس بعمق في شعره الاجتماعي من خلال التزامه الدائم بعلاج المشكلات الاجتماعية التي يواجهها** أبناء بلده، وكأنّه سخّر كلّ فنّه لخدمة الوطن وعلاج ما يعيق انطلاقه من علل وعقبات كالجهل والفقر

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 485.

[2] – المرجع نفسه، ص490

أمّا قصائده التي تغنى فيها صراحة بالوطن أو دعا القلوب إلى التعلق به والإحساس بفضله على أبنائه فكانت صورة مطابقة لمشاعر الحبّ العميق التي حبلت بها قصائد غيره من الشعراء الوطنيين المتفانين في حب أوطانهم. **قال الرصافي:**

إن جفتنا أوطاننا فهي حُبٌّ **ومن الحب يستلذ الجفاء**

لم نحل عن عهودها مذ جفتنا بل لها الود عندنا والوفاء

قد بكينا شجواً عليها ومنها وعَناناً سقامها والشقاء

كم أردنا سخطاً عليها ولكن غلب السخط في القلوب الرضاءُ

إنّما هذه المواط ـن أمٌّ **مستحق لها علينا الولاء**

إن خدمنا فلا نريد جَ ـزاء ومن الأم هل يرادُ الجزاءُ

إنّ مضمون هذه الأبيات ليس بعيدا عن معاني الحب والإخلاص التي عبّر عنها شعراء العرب في العصر الحديث كقول أحمد شوقي:

وطني لو شُغِلتُ بالخلد عنه **نازعتني إليه في الخُلد نفسي**

فالظروف السياسية التي كانت تمرّ بها البلدان العربية آنذاك قد جعلت حبّ الأوطان والتمسّك بها أولوية لا يمكن للعربيّ البقاء والاستمرار بدونها أمام الهجمات الاستعمارية من جهة، وأمام حياة الفقر والتهميش التي كادت تُفقد شرائح واسعة من المجتمعات العربي ثقتها في نفسها وفي قدرة أوطانها على إعطائها الحماية والرعاية التي تنشدها.

4. المرأة: كان الرصافي من أوائل الشعراء الذين أثاروا موضوع المرأة وعالجوا قضيتها شعريا، فكشف عن صورتها السائدة في عصره وما تعاني منه من ظلم اجتماعي، غير أن بعض مؤرّخي الأدب العربي يرون أنّ الشاعر لم يُفِد المرأة كثيرا حيث اكتفى بتقرير وضعها ووصف حالها المزري الذي لم يكن خافيا على العيان، فقال حنا الفاخوري في ذلك: «لم يأت الرصافي بجديد في موضوع المرأة، ومرجع آرائه في هذا الباب إلى أنّ المرأة العربيّة جاهلة ولا بدّ من تثقيفها لأنّها مربية النّشء، وهي مُحتقرة ومظلومة ولا بدّ من تحريرها لأنّها إنسان كامل الإنسانية وهي سجينة الدار والحجاب ولا بدّ من إطلاقها لأنّها كالرجل خلقت لتعمل»[1]¡ **ويقول داعيا إلى تحرير المرأة:**

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص491ص 35¡

ألم نرَ في الحسان الغيد قبلا أوانسَ كاتبات شاعـ ـرات

وقد كانت نساء القوم قديما يرُحْنَ إلى الحروب مع الغزاة

يكن لهم على الأعداء عونا ويضمِدن الجروح الداميات

لئن وأدوا البنات فقد قبرنا جميع نسائنا قبل الممات

حجبناهن عن طلب المعالي فعشن بجهلهنَّ مهتّكات

وما ضرَّ العفيفةَ كشفُ وجهٍ بدا بين الأعِفّاء الأُباة

شغل موضوع تحرير المرأة حيزاً كبيراً من شعر الرصافي، فلم يخفِ رفضه لوضعها الذي تلخّصه المعاملة الدّونية التي تلقاها في أغلب المجتمعات العربية، وغالبا ما كان يصورها في هيئة الخاضعة الذليلة العاجزة عن مواجهة ظلم الرجل الشرقي الذي توارث نوعا من التصنيف الجاهليّ المجحف في حق الأنثى، قال الرّصافي:

ما أهون الأنثى لدي ذكرانـ ـا فلقد شجاني ذلُّها وخضوعها

ضعفت فحجتها البكاء لخصمها وسلاحها عند الدفاع دموعها

هي متعة المستمتعين وليتهـ ـا كانت لزاماً لا يجوز مبيعها

فوليها عند الزواج يبيعها وحليلها عند الطلاق يضيعها

وكلاهما متحكم في أمرها هذا يعرّيها وذاك يجيعها

ليس ضعف المرأة العربية هو المتسبب الوحيد في معاناتها، وإنّما هم الرجال الذين حرّفوا معنى **الولاية فجعلوها استعبادا للمرأة بدل أن تكون حماية ورعاية وإكراما للمرأة وفق ما تمليه شريعة الإسلام** والقيم الإنسانية النبيلة.

5. **الزواج ومفهومه:** يرى الرّصافي أنّ الزواج بيت يبنى على الحب والود والتفاهم وعلى **مهر قليل وحب كبير. والزواج بيت يقوم على ركنيه الاثنين الرجل والمرأة اللذين يجب أن يتعارفا ويتناقشا ويتحابا قبل ارتباطهما رسميا بعقد الزواج. أما المرأة المثالية التي يتحقق معها هذا الرابط** الإنسانيّ المقدّس هي المرأة المهذبة الأديبة المتعلمة الوَدودة المهذّبة:

بيت الزواج إذا بنوه مجدداً بالمال لا بالحب عاد مخرّبـ ـا

إنّ الزواج محبة فإذا جرى بسوى المحبة كان شيئاً متعبا

خير النساء أقلها لخطيبها مهراً وأكثرها تحبباً
وإذا الزواج جرى بغير تعارف وتحابب فالخير أن تترهبا
شرف المليحة أن تكون أديبة وحجابها في الناس أن تتهذبا

6. **الفقر والبؤس:** لم يخفِ الرُّصافي ارتباطه ببيئته ووسطه الاجتماعي الذي عاش فيه حيث **كانت أشعاره مرآة صادقة لعصره.** فشعره الاجتماعي يكشف عن صورة قاتمة لمجتمع عراقي شاع فيه الفقر والحرمان بين شرائح واسعة من المجتمع وزادت حدّة الفوارق الاجتماعية بين فئاته. **وقد استجاب** الشاعر لنداء قيَمِه النبيلة وروحه الإنسانية فالتزام بنصرة الفقراء والمحرومين والدفاع عنهم فقال:

أيها الناظر ذا الفقر بعين الازدراء
كن إذا كنت غنيا راحما للفقراء
أنت لولاهم لما أص بحت بعضُ الأغنياء
إنّ أهل الفقر يشقو ن لأرباب الثراء
إنهم يسعون للمُثـ ـرين سعي الأجَراء
إنهم قد مهنوا النا س بكد ، وعناء

أ- **شعره قومي: تجاوز الشاعر العربي الحديث الحدود الضيقة لوطنه بعدما أدرك أنّ الأمة** محكومة بمصير مشتَرك واحد، وأنّ الخطر الذي يتهددّ كل أقطارها واحد هو المستعمر القادم من الغرب، فلم يكد يخلو ديوان شاعر عربي حديث واحد من قصيدة ناصَر بها بلدا عربيا غير وطنه، و لم يكن الرصافي ليحدث الاستثناء حيث رافق ثورات البلدان العربية وناصرها بشعره، ومن ذلك قوله في الثورة الليبية:

لك الله يا قتلى طرابُلسَ التي بها حكَّم الطليانُ أسيافَهم غدرا
أداموا بها قتلَ النُّفوس نكايـ ـة إلى أن أصاروا كلّ بيت بها قبرا
ومن مُبكيات الدهر أو مُضحكاته لدى النّاسِ حُرٌّ لم يكن خصمُه حرّا[1]

ب- **نقد السياسة الغربية: خاض الرصافي في موضوع السياسة من موقع المثقف العارف** بدواليبها، فقد اكتسب خبرة واسعة بخبايا الفعل السياسي من خلال تقلّده لعديد المناصب الحكومية،

[1] – ديوان الرصافي، ص 699 – 700 .

وكان في كل القضايا ميّالا إلى القضايا العادلة مناديا بتحرير الشعوب العربية ودحض حجج المستدمر الواهية كقوله:

أيا زعماء الغرب هل من دلالة لديكم على غير الخديعة والكذب

تقولون إنّ العصر عصرُ تمدّن **أمن ذلكم قتل النفوس بلا ذنب**

كان الرصافي يجادل العدوّ بشعره من موقع المثقف الواعي الذي لا تنطلي عليه مزاعم الغرب فكان لشعره دور كبير في إيقاظ الشعوب العربية المحتلة.

ج- **الحرية:** لعلّ من أبرز قصائد الرصافي التي تغنّى فيها بالحرية قصيدة **(الحرية في سياسة المستعمرين) وهي قصيدة من النوع الساخر الخفيف.** سخريتُها توقظ الفكر وتدعو الإنسان إلى التحكم بمصيره وخوض غمار السياسة كي لا يصير وجودُه مرهونا بيَد الآخرين. **قال الرصافي مخاطباً بني وطنه:**

يا قوم لا تتكلم وا إن الكلام محرِّم

ناموا ولا تستيقظوا ما فاز إلا النُوّم

وتأخروا عن كلّ ما يقضي بأن تتقدموا

ودَعوا التفهّم جانباً فالخيرُ ألاّ تفهّموا

وتثبتوا في جهلكم فالشر أن تتعلموا

أما السياسة فاتركوا أبداً وإلا تندموا

اختار الشاعر لغة سهلة الفهم بسيطة اللفظ وأسلوبا طريفا قائما على السخرية والتعريض ما جعل المعاني سريعة النّفاذ إلى الذهن والفكر شديدة التأثير في الوجدان.

د- **الشعر القصصي:** كان الرّصافي رائدا من رواد الشعر القصصي الحديث حيث نظم عديد القصص الشعرية الهادفة إلى نصرة الفقراء وكشف معاناتهم حيث «**يطلب الرصافي في قصصه إثارة العاطفة الحزينة والشفقة على المساكين أكثر مما يطلب الإمتاع بالسرد** »[1]؛ **ومن أجمل قصصه الشعرية قصيدة (**أمّ اليتيم**)** التي بلغ فيها وصفه لمعاناة الأرملة الفقيرة أدقّ تفاصيل المعاناة، وتمكّن من

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في الأدب الحديث، 488.، ص 35؛

إحاطة القصة بهالة من المشاعر الإنسانية المؤثرة التي تستعطف القلوب وتوقظ الضمائر وتلفت الأبصار لحال الفقراء المُعدَمين:

لقيتها ليتني ما كنت ألقاها! تمشي وقد أثقل الإملاق مِشاها

أَثوابُها رثَّةٌ والرِّجْلُ حافيةٌ والدمع تذْرفه في الخد عيناها

بكت من الفقر فاحمرت مدامعها واصفرَّ كالوَرْس من جوعٍ مُحياها

مات الذي كان يحميها ويسعدها فالدهر من بعده بالفقر أشقاها

الموت أفجعها والفقر أوجعها والهم أنحلها والغم أضناها

فمنظر الحزن مشهود بمنظرها والبؤس مرآهُ مقرونٌ بمرآها

ه- شعر الحكمة: اكتسب الرصافي من طول تجربته في الحياة وتقلّبه بين المناصب الإدارية والتعليمية خبرة بالحياة وحكمة ترجَمَها شعرا يَنِمّ عن طول تأمُّل ورجاحة عقل كقوله:

لعمرُكَ ما كل انكسار له جَبر ولا كلُّ سرٍّ يُستطاع به الجَهر

لقد ضَرَبَتْ كفُّ الحياة على الحِجا ستاراً فعِلمُ القوم في كُنهها نَزْرُ

فقمنا جميعا من وراء سِتارهِ . ـا نقول بشوق ما وراءك يا سِتر

تحمل الأبيات حكمة قديمة مفادُها أنّ بعض جروح الإنسان لا تندمل كتلك التي تصيبه في شرفه **وبعض الأسرار الخطيرة لا تحتمل** الإفشاء لأنّ إذاعتها قد تهدم بيوتا أو دُوَلاً، وليس سهلا على المرء **الصبر على طلب العلم وتنمية العقل، وتلك حقائق لا ينكرها عاقل. ومن أجمل ما قاله الرصافي في** تصنيف الناس إلى خِبٍّ خادع ومُغَفّل مخدوع قوله:

وما الناس إلا خادع أدركَ المُنى وآخر مَخدوع لها غيرَ مُدْرِك

ليست هذه كل موضوعات شعر الرصافي وأغراضه وأفكارها وإنما هي نماذج قليلة تعكس طبيعته الإنسانية وفكره الحداثي المتحرر من التقاليد البالية، المتطلّع إلى قيم العلم والحرية والعدالة بين البشر.

آراؤه في الشعر:

أ- مضمون الشعر ومعانيه:

- كانت آراء الرّصافي في الشعر نابعة في عمومها من صلب الحقبة الأدبية التي عاش فيها، فقد **«تأثّر الرصافي بحركة التجديد التي حملت رايتها المدرسة الكلاسيكية الجديدة والتي شاركها في حمل**

رسالة الشعر. كما تأثر بالمدارس الجديدة الأخرى وفي مقدمتهم جبران والريحاني من المهجريين وشكري والمازني والعقاد من المجددين»[1]؛ وهي مدارس أدبية جديدة بدأ روادها يتخلصون تدريجيا من إرث الإحيائيين الأوائل ويسجلون انفتاحا متناميا بالتيارات الفكرية والأدبية الحديثة الوافدة من الغرب وعلى رأسها التوجّه الرومانسي الذي وجد في معاناة الإنسان العربي الحديث أرضا خصبة نما وانتشر فيها بسرعة.

لقد كان الرّصافي شديد الإيمان برسالة الشعر في الحياة وقدرته على نشر الوعي وإيقاظ الضمائر وإحياء الأرواح وكَشْف الاختلالات والعلل التي تصيب بنية المجتمع، وعارض بالمقابل فكرة الفنّ للفنّ معتبِرا أنّ الأدب روح تسري في الأمّة فتمنحها الحياة والبقاء ولا طائل من أدب ينشُد فيه صاحبه المُتعة والجمالَ دون أن يُسهم في إثراء المجتمع والحياة. أمّا الشّعر في نظره فهو عماد الحياة الأدبية كلّها، «حيث يرى الرصافي أنّ دعامة الحياة الأدبية هي الشعر، فنصيب كل أمة من الحياة الأدبية هو مقدار حظها من الشعر »[2]، لأنّ للشّعر قدرة فريدة على النَّفاذ إلى عمق الحياة وجوهرها فيصيب عمق الداء فيها فيكشفه، لذا فإنّ الشاعر ملزم بالوقوف عند جميع صور الحياة الإنسانية وطَرق كل القضايا التي تهمّ الإنسان دون يحدّه عن ذلك قيود الأعراف الاجتماعية والعادات والتقاليد. ولقد جاءت أشعار الرصافي مجسّدة لتحرّره من القيود الاجتماعية وجرأتِه في معالجة القضايا الحسّاسة كالزواج والحجاب وحرية المرأة وتعبيره عن آرائه الجريئة المخالفة لما هو سائد من عادات وتقاليد بالية.

ويعرف عن الرصافي أنّ تجربة الشعرية لم تتوقف عن النضج والتطور، فمعانيه التي كانت تقليدية في بداية حياته الأدبية (قبل عودته من الآستانة) قد صارت تميل تدريجيا نحو التجديد والابتكار مسايرة لتطور الحياة الاجتماعية في عصره، وجدّد في موضوعا الشعر الحديث فأضاف إليه عديد المحتويات كالقصة الشعرية والشعر الاجتماعي الثائر على صور الظلم المُطالب بتحقيق العدالة الاجتماعية ونال تحرير المرأة حظا وافرا من ديوانه، ونظم الشعر الفلسفي والعلمي حيث ضمّ ديوانه قسما كاملا أطلق عليه اسم (الفلسفيات) فقد كانت معاني الرصافي ومضامينه وموضوعاته ابنة بيئتها وعصرها خادمة للمجتمع الذي ولدت فيه.

---

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص 144، ص 35؛

[2] – المرجع نفسه، ص 150.

ب- لغة الشعر:

- **يرى الرصافي أنّ الشعر العربي المعاصر لم يبلغ بعد غايته المنشودة لأن الأمة العربية كاملة مازالت** بعيدة عن تحقيق غاياتها الكبرى في بقية مظاهر الحياة المعاصرة كالعلم والعمران. **ولأنّ لغة هذا الشعر ما زالت بدورها قاصرة عن بلوغ تلك الغاية. ومن هذا المنطلق سعى الرصافي إلى الارتقاء بلغة الشعر لتواكب العصر فخلّصها من صور التكلّف والتقليد والتعقيد ومن كلّ ما يبعدها عن روح العصر.** فالشعر عنده ما كان عفوا صادقا ينفذ إلى الروح فيطربها حدّ الانتشاء. **قال الرصافي:**

وما الشعر إلا كل ما رنَّحَ الفتى كما رنَّحت أعطافَ شاربِها الخمرُ

- **ولا تتحقّق لذّة التلقّي إلا إذا تحقّق في الشعر عناصر الجلاء والإيحاء والصدق والنقاء.** وقد أقرّ نقاد الرّصافي أنّ شعرَه يفضُل شعر حافظ في نقاوة ألفاظه وصدق تراكيبه ووضوحها ويفضُل شعر أحمد **شوقي ببعض معانيه أحيانا.** لقد خطا الرصافي بلغة الشعر خطوات فاق بها معاصريه جِدَّة ورقّة ونقاءً وفاقهم بطَرْقِ بعض المعاني التي تجنّبها غيره لحساسيتها.

- كان الرصافي من شعراء المعاني لا الألفاظ، فإيمانه بأنّ للشعر رسالة اجماعية يخدمها جعله ينكبّ على مخاطبة الفكر والروح طلبا لتحرير المجتمع من مظاهر تخلُّفه، لكنه لم يقصّر بالمقابل في جانب اللغة فكان يصوغها فصيحة مشرقة دون أن يتكلّف فيها أوجه الزخرفة والجمال اللفظي وذلك ما عبّر عنه **بقوله:**

طابقت لفظي بالمعنى فطابقه خلوا من الحشو ملوءًا من العبر

ويعترف الرصافي بأنّه لا يَنشُد بشعره غير قول الحقيقة لتنوير العقول وإيقاظ الأرواح وأنّه يسلك الأسلوب السّلس واللفظ السهل ويجانب الأسلوب الفخم واللفظ الجزل. قال الرّصافي:

إذا أنا قصّدتُ القصيدَ فليس لي به غير تبيان الحقيقة مقصدُ

ج- **البناء الفني للقصيدة:** التزم الرّصافي بعمود القصيدة العربية القديمة وقال بضرورة الالتزام بالوزن والقافية معتبرا إياهما السمة التي يُفرَّقُ بها بين الشعر والنثر. **أما الشعر المرسل (غير المقيد بوزن وقافية)** فهو في نَظره شعر أرعن خارجٌ عمّا تعارفت عليه العرب من قواعد موسيقية، وأما الشعر **المنثور الذي بدأ يظهر وقتئذ فهو في رأيه شعر بالمعنى العام لا الخاص، أي شعر بمعانيه لا ببنائه الفني.**

وقد امتازت قصائد الرصافي بالوحدة الموضوعية حيث كان اهتمامه البالغ بالمعنى والمضمون يملي عليه التركيز على موضوع أو فكرة وحده يخصّها بالبحث والتحليل حتى يستوفي جميع جوانبها.

د- **الصياغة:** ثار الرصافي على بعض قيود الشعر فتحرّر من اللفظ القديم ومن ثقل البديع ومال إلى اللغة السهلة المُجانبة للغرابة والتعقيد وإلى الأسلوب الواضح السّلس، بينما غلب التقليد على خياله فنظم على طريقة فحول الجاهليين والعباسيين والأندلسيين كالبحتري وان زيدون واحتدى بهم في **تشبيهاته وصوره، كقوله:**

برزت تميس كخطرة النشوان هيفاء مُخجِلة غصونَ البَان

فتشبيه قدّ المرأة بغصن البان من الصور الشائعة في الشعر القديم وهذا بعض من مظاهر تمسّك **الشاعر بالقيم بالخيال الشعري القديمة.**

كان أسلوب الرصافي يميل في عموم شعره إلى التقليد فلم يبتكر صورا جديدة ولم يخرج عن وزن أو قافية، بل أعاد إنتاج الخيال القديم، لكنه كان مستقلا فنيا بعبارته وأسلوبه، حيث رقّت لغته وعذبت عباراته بلفظها المألوف وتركيبها السلس كقوله في قصيدة (إلى أبناء الوطن):

سِرْ في حياتك سَير نابِهٍ ولُم الزمان ولا تُحابِه

وإذا حللتَ بموطن فاجعل مَحلَّك بهضابه

خاتمة: يصنف معروف الرُّصافي في زُمرة الشعراء الكلاسيكيين المُجدّدين أمثال صدقي الزهاوي **وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم.** حافَظَ على عمود القصيدة العربية القديمة فالتزم بأوزانها وقوافيها وسار على طريقة القدماء في تشكيل خياله وبناء صوره فلم يبتكر صورا جديدة بل شبّه بما شبّه به الشعراء **الجاهليون والعباسيون.** أما لغة الشعر فقد حرّرها من أوجه التكلّف والتعقيد والتقليد وأطلقها عذبة **بسيطة سلسة حيث استقلّ فنيا بعبارته وأسلوبه الهادف إلى خدمة المضمون وإيصال المعنى بأيسر السبل** الشيء الذي لاءم توجهاته الواقعية المؤمنة بأن الشعرَ رسالة إنسانية قبل أن يكون متعة وتَرَفًا فنيا. **وقد** عاش الرصافي في شعره تجربة نضال قومي اجتماعي فنادى بتحرير الإنسان وثار ضدّ جميع أشكال **القهر والظلم والاستبداد. ناهض الاحتلال وحارب الاستبداد السياسي كما حارب أشكال الظلم** الاجتماعي فوقف بجانب المرأة والفقير والمظلوم حتى قضى آخر أيامه فقيرا مُعدَمًا فصار بحق شاعر المجتمع والإنسان.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب الع . ربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات الشعر الإحيائي

المحاضرة التاسعة: محمد مهدي الجواهري.

د/ موسى عالم

وُلد الشاعر محمد مهدي الجواهري في مدينة النجف بالعراق سنة **1899، وكانت النجف مركزا دينيا وأدبيا كبيرا آنذاك.** تحدّر من أسرة علم وأدب عريقة، تُعرف بآل الجواهر، نسبة إلى أحد أجدادها، **يدعى الشيخ محمد حسن صاحب الجواهرترجع أصوله إلى عائلة (آل الجواهر)، وهو عالم من علماء النجف الأشرف، مؤلّف كتاب"جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام" في الفقه الإسلامي.**

كان أبوه عبد الحسين بدوره عالما من علماء النجف الأشرف، فأراد لابنه أن يسلك درب العلماء، حيث حيث وجّهه إلى قراءة القرآن الكريم وهو في سن مبكرة ثم أرسله إلى مُدرّسين كبار ليعلموه الكتابة والقراءة والنحو والصرف والبلاغة والفقه، وألزمه بأن يحفظ في كل يوم خطبة من نهج البلاغة **وقصيدة من ديوان أبي الطيب المتنبي.**

عُرف الجواهري بسرعة الحفظ وقوّة الذاكرة. كان والده يريده عالما، لكن مَيله الشديد إلى الشعر **والأدب قد غلب عليه، فقرأ كتاب البيان والتبيين ومقدمة ابن خلدون، وحفظ كثيرا من الشعر العربي** القديم والحديث، ما أسهم في صقل موهبته الشعرية ورسم معالم توجهه الشعريّ.

نشأ نشأة دينية محافظة واشترك في ثورة العشرين عام1920ضد السلطات البريطانية. ثم اشتغل مدة قصيرة في بلاط الملك فيصل الأول عندما تُوج ملكاً على العراق لكنه استقال من البلاط سنة **1930، وغادر النجف إلى بغداد ، حيث اشتغل بالصحافة فأصدر مجموعة من الصحف منها جريدة (الفرات) وجريدة (الانقلاب) ثم جريدة (الرأي العام)** التي عُطّلت عدة مرات بسبب مقالاته المنتقدة **للسياسات العامة. اشتغل معلّما وانتخب عدة مرات رئيساً لاتحاد الأدباء العراقيين، وأسهم بكتاباته في حركات التحرر والنضال في العراق وفي الوطن العربي، فتعرض للنفي والمساومة والاضطهاد بسبب مواقفه اليسارية التحررية.**

ضاعت أشعاره الأولى، بينما نشرت له أول قصيدة سنة 1921، ونشر له أول ديوان سنة (23) بعنوان (حلبة الأدب)، وهو مجموعة من المعارضات لشعراء معاصرين وقدماء، ثم صدر له ديوان "خواطر الشعر في الحب والوطن والمديح" عام (1924)، وديوان "بين الشعور والعاطفة" عام (1928)، ثم نشرت له وزارة الأوقاف العراقية (ديوان الجواهري) سنة 1973 في ثلاثة أجزاء.

توفي الجواهري في العاصمة السورية دمشق سنة1997 عن عمر يناهز الثامنة والتسعين.

السمات العامة لشعر الجواهري:

نشأ الجواهري في بيئة تقليدية، في مدينة النجف التي كانت مركز إشعاع فكري وديني وأدبي، وكان واسع الاطلاع على الشعر القديم. حفظ الكثير من أشعار القدماء كالمتنبي وأبي تمام وتأثر بهما في تكوين شخصيته الشعرية، غير أنّ "إعجابه بالبحتري ودراسته الدقيقة لفن الشاعر وأساليبه لم تنتج أي أثر مباشر للبحتري في شعره"[1]، حيث غابت عن شعره طلاوة لغة البحتري ورقّتُها وغلبت عليه – بالمقابل- الحماسة والنزعة الثورية. أما تأثره بالقرآن الكريم وبنهج البلاغة فقد أكسب صوره وأسلوبه قوة وتنوّعا وحيوية.

سايَرَ الجواهريّ أحداث عصره، فما مرت به مناسبة إلا قال فيها شعرا، ليس على سبيل الاحتفال بها، بل على سبيل استغلالها للتعبير عن مواقفه وآرائه في الواقع والحياة، وكان مقلّدا للشعر القديم شكلا مرتبطا بعصره مضمونا ووجدانًا، حتى قال فيه بعض النقاد إنّه "شاعر مناسبات ... ولكنه صنو المتنبي، يتخذ المناسبة وسيلة للتعبير عما يعرض له في الحياة من شتى الخاطرات، ومختلف الانفعالات .. تأثر شعره بالقديم، ولكنّه طعّمه بالجديد وبأفكار العصر الثورية"[2]، فقد جمع بين قوة الأساليب القديمة وبلاغة فحول الشعر العباسي وبين الرؤية الواقعية المرتبطة بالحياة الاجتماعية والسياسية والمعاصرة، فوفقته درايتُه الواسعة بأساليب العربية ومعايشته العميقة لأحداث عصره من تشكيل خطاب شعري معاصر في رؤيته ومواضيعه، تقليدي في عموم أساليبه ولغته وصوره.

عايش الجواهري الكثير من تقلبات سياسية واجتماعية أثرت على نشاطه الفكري وعلى حياته الشخصية، حيث "عطلت السلطة في العراق الصحف التي كان يصدرها، واعتقل إثر انتفاضة أكتوبر

---

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص 59.

[2])- أحمد أبو سعد، الشعر والشعراء في العراق، دراسة ومختارات، دار المعارف، بيروت، 1959، ص 113

1952"[1] ونفي إلى مصر وسوريا، فكان تأثير تجربته القاسية شديدا على شعره، فقيل إنّ "خير شعره ما اتصل بالحياة، وعرض لمأساة المجتمع العربي. ففيه تنديد بالحكام، وحملة على المستعمر، وطعن بالإقطاع، ونقد ساخر من الحاكمين طافح باحتقارهم والدعوة إلى الثأر منهم"[2]، فكان شعره تصويرا صادقا لحياة العراق المضطربة، ولمعاناة جيله تحت سطوة حكام، أكثرهم متواطئ مع المستعمر في قمع الشعوب، فكانت "قصائد الجواهري ملاحم تزدحم فيها مآسي الحياة، فمن ملحمة الظلم إلى ملحمة الظلمة إلى ملحمة الشهيد..."[3]، يقول الشاعر منددا بظلمات الظلم و الظالمين ومُستنهضا هِمَما أزرى بها الخوف والخُنوع فهانت واستكانت لظالمها:

أَطبِقْ دَّجَى، أَطبِقْ ضَبَـ ـابُ أطبِقْ جَهامًا يا سَحابُ
أطبِقْ دَمارُ على حُم ـ ـاةِ دَمارِهم، أَطبِقْ تَبَـ ـابُ
أَطبِقْ على مُتبلِّديـ ـ ـن شَكا خُمولَهم الذُّباب
لم يعرفوا لون السّم ـ ـاء لِفَرط ما انحَنت الرّقابُ
ولِفَرطِ ما دِسَتْ رُؤوسُهم كما دِيـ ـسَ التُّراب
أَطبِقْ على المِعـ ـزى يُرادُ بها على الجوعِ احْتِلابُ
أطبِق على هذي المُسوخ تَعافُ عيشَتَها الكلابُ

وفي قصيدة ألقاها خلال حفل تنصيب الدكتور هاشم الوتري عميدا لكلية الطبّ، هاجم الحكام الخاضعين للمستعمر ومن أيدهم وسكت عن ظلمهم، ما تسبّب في إيقافه من أجلها مرّتين:

حدِّثْ، عَميدَ الدَارِ، كيفَ تبدَّلَت بُؤَرًا قِبابٌ كُنَّ أمسِ مَحَارِبا
كيف استَحال المجدُ عارًا يُتّقـ ـى، والمَكرُماتُ مِن الرجالِ مَعايِبا
ولقد رأى المُستعمِرون فرائسًـ ـا مِنّا، وأَلفَوا كَلبَ صيدٍ سائبا
أَعَرَفْتَ مملَكةً يُباحُ ((شَهيدُها)) للخائنين الخَادِمين أَجانبِـ ـ ـا
مُستَأجَرين يُخَرِّبون ديارهـ ـم وَيُكافِؤُون على الخَرابِ رَوَاتِبا.

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص251.
[2]- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1984، ص 324.
[3]- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 508-509.

فالقصيدة مشحونة بنزعة ثورية ونقد حاد للمستعمر وللحكام الخائنين الموالين له، حيث تعكس أساليب التهكم والتعريض والسخرية ما يحتدم في نفس الجواهري من غضب ورفض للواقع المزري الذي صارت إليه الأمة وشعوبها.

إنّ عبقرية الجواهري تبرز أكثر من خلال قدرته على تغيير نبرات أسلوبه الشعري بتغيّر مناسبة القصيدة وملابسات الموقف الشعوري، حيث تتحوّل أساليبه من حدّة القول والنقد اللّاذع في المواقف الثورية إلى أساليب تحفّها الرقّة والانثيالات الوجدانية وتكسوها مُسحَة مُرهَفة من الخيال، وهذا ما يشهد به وصفه لراقصة استهوته وحرّكت مشاعره:

هُزّي بنصفك واتركي نِصفا ... لا تحذَري، لقَوامِك القَصفـ . ـا

فَبِحسبِ قَدّك أن تُسَنِّـ ـدَه ... هذي القُلوبُ وإنْ شَكَتْ ضَعْفَا

أُعجِبتُ منكِ بكُلِّ جَارحَةٍ ... وخَصَّصتُ مِنك جُفُنَكِ الوَصفا

عشرون طَرفًا لو نُجَمّعُها ... ما قُسِّمَتْ تَقسيمَكِ الطّرْفَ . ـا

يلاحظ القارئ سلاسة الأسلوب وانسياب التعبير ورقة اللغة، تماشيا مع الموقف النفسي الهادئ الذي تستحضره الصورة الشعرية، وتلك سمات غير بعيدة عمّا اعترى أساليبَ القدماء في مثل هذه المناسبة، فقد سبق أنْ وَصَف ابن الروميّ المُغنية (وَحيد) **بتناسق حركات جسدها فقال:**

يا خَليلَيَّ تَيَّمَتني وَحيـ ـد ... فقلبي بِها مُعَنَّى عَميـ . . . . ـد

تَتَغَنّى كأنّها لا تُغَنّي ... مِن سُكونِ الأوصَالِ وَ هي تُجيدُ

فبين لُغتي الشاعرين وأسلوبيهما شَبَه كبيرٌ، ما يؤكّد نزعة الإحياء لدى الجواهري وحرصَه على تَمَثُّل أساليب القدماء. وربّما كان حرصه على سلوك مسالك القدماء في تقصيد القصيد ذا تأثير مُزدَوج على أسلوبه الشعري، فهو أحيانا مُشرق في معانيه عذبٌ سَلِسٌ في أساليبه وصوره ومعقّد غريب في **أحيان أخرى، تقول الناقدة خضراء الجيوسي:** "إنّ شعر الجواهري في أسوء حالاته، يبدو مُفتَعلا، طويل **النفس، يصعب على الفهم لأنّ الشاعر يستخدم أحيانا كلمات قديمة غير مألوفة وتراكيب معقدة. أما** في أحسن حالاته فهو يتصل بنبرة متميزة متوهّجَة ومتفجرة أحيانا كثيرة، وبصور مشرقة، ومرعبة في **كثير من الأحيان، وبتركيز وكثافة وتماسك، وإيقاعات قوية لكنها متناسقة"**[1]

[1] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص 264-265.

فأمّا حدّة نبرته فدليل على تشبعه بقيم الشهامة والإباء، وبفكر ثوريّ شديد التوق إلى التحرر والانعتاق، وأما صوره المشرقة فإنما هي دليل على خيال تشبع بصور الماضي الأصيل ثم عانق الحاضر فنقل ما نضح به من صور المعاناة في تشكيلات بديعة من خيال تزاوج فيه الحضور والغياب ليرسم صورا مرعبة يزيدها التهكم والتعريض قتامة وسوداوية. وأمّا إغراقه في الغرابة والتعقيد فإنّما يعكس حرصه على الارتقاء بالقصيدة العربية إلى مستوى بلاغيّ رفيع يقرّبها من صورتها المشرقة التي كانت عليها في العصر العبّاسي.

خلاصة: الجواهري شاعر إحيائي، استطاع أن يكون حلقة وصل متينة بين ماضيه الأدبي وحاضره الاجتماعي والسياسي، حيث أثبت اتّصاله بالماضي من خلال التزامه بعمود القصيدة العربية القديمة، بأوزانها وقوافيها وارتباطه بالحاضر من خلال تفاعله مع اهتماماته وقضاياه/ وق كان له أسلوب شعريّ خاص، أهمّ ميزات شعره:

- **كانت جلّ قصائده شعر مناسبات، غير أنّ المناسبة لديه ليست احتفالا زائفا، بل منبرا للنقد ومنطلقا للتغيير.**
- الفحولة والتشبّع بقيم الشهامة والإباء والتّوق إلى التحرّر والانعتاق.
- **الجدية الشديدة في الطرح والموقف.**
- وضوح العاطفة وانسيابها ما يعكس عفوية شعره وصدق تجاربه الإنسانية.
- **النبرة الحادة العنيفة**
- **التدفق العاطفي الذي أتاح له الانتقال من التعبير بقوة عن حالات الغضب العارمة في قصائده**
- **الوطنية، إلى الرقة واللين المتناهي في قصائده الغزلية**
- **التشبيهات القديمة.**
- **عنايته الفائقة بانتقاء الألفاظ، مع كثرة استعماله للكلمات الصعبة.**
- **التعبير عن روح الجماعة.**
- **الالتزام بالشكل القديم المتمثل في نظام الشطرين ووحدة القافية .**

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب العـ . ـربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات الشعر الإحيائي

المحاضرة العاشرة: بين القصيدة القديمة والقصيدة التقليدية: تأمل في زمن الشاعر.

د/ موسى عالم

ظلّ الشعر العربي قبل عصر النهضة - في مجمله – يراوح مكانه بين اهتمام بالموضوعات الذاتية التي لا تمسّ حياة الناس ولا تعكس روح الشعر، وبين تقليد شكلي، لم ينتج، في الغالب، سوى أشكالا من **الصنعة والتكلّف، فصار الشعر أقرب إلى نظم وتقليد، لا صلة له بالشعر غير الوزن والقافية، حيث شاع شعر المناسبات** والمساجلات، بينما ضَعُفَ في القصيدة الخيال وفُقِد الجمال وحيوية العاطفة وعمق **التجربة، وصار من النادر الوقوف على شعر نابع من تجربة إنسانية ومن معاناة الشاعر، فحمل هموم** الناس واهتماماتهم، وكأن الشعر قد انفصل عن حاضره وابتعد عن ماضيه.

بحلول العصر الحديث وظهور عواملُ النهضة أدرك الشعراء حقيقة الفجوة الزمنية التي وقعت فيها القصيدة العربية، فلا هي حافظت على صلتها بماضيها الفني ولا هي ارتبطت بحاضرها عبر مُسايرة **قضاياه واهتماماته أو الاستجابة لحاجاته الفنية والأدبية الجديدة، حيث شهدت المرحلة ظهور رغبة** مُلحّة في التغيير والتجديد لدى الشعراء، وظهرت مدارس حديثة تولّت عملية النهوض بهذا الأدب عبر إعادة وصل ماضيه بحاضره وإحياء نماذجه القديمة في أبهى حللها البيانية مثل: **مدرسة الإحياء أو (المحافظين)**، قبل التَّوقِ تدريجيا إلى مواكبة النماذج الغربية بتوجهاتها الفنية واتجاهاتها الفكرية الوافدة مثل **مدرسة المهجر ومدرسة أبولو ومدرسة الديوان.**

في خضم إحساس الشاعر العربي بالوضع المتردي الذي آلت إليه القصيدة العربية بانفصالها عن ماضيها شكلا وروحا وعن حاضرها فكرا وموضوعا، برزت حاجة النقاد إلى إعادة ربط الشعر بماضيه وحاضره، ورأب الصدع الذي أصاب مسار تكوينه، نقديا وفنّيا مَعًا.

فأمّا نقديا، فقد وجد الإحيائيون في بَعث المفاهيم القديمة للشعر واعتمادها معايير يُطرَح بها الرثّ ويُرامُ بها إحياء التقاليد الفنية الرفيعة سبيلا لاستعادة الأطر النقدية وليدة الماضي أمدّت القصيدة بعنصر **الثبات ومنحتها القدرة على الاستمرار والبقاء، في وقت كان فيه الشاعر يرقب الوهن الذي أصاب**

القصيدة في عصر الضعف حين اهتز فيها عنصر الشكل وتعاوَره التقليد والصنعة، فجاء تعريف الناقد **الإحيائي للشعر ترجمة أمينة لمذهب القدماء، ساعيا إلى ربط حاضر القصيدة بماضيها، كقول حسين المرصفي في تعريف الشعر: «هو كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في باب في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الأخير كلاما آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، ومن التفجع والعزاء في الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك»**[1]**، فهذا تعريف التزم فيه المرصفي** بمذهب القدماء و لم يخالفه في أيّ من تَفاصيله.

لم يكن تركيز رواد الإحياء مقتصرا على بعث الأشكال القديمة فحسب، بل سعوا إلى استعادة العفوية المفقودة والطبع السليم الذي كان بمثابة الروح التي تسكن الشكل وتنقل عبره التجارب الإنسانية حيّةً سَهلَة النّفاذ إلى ذوق المتلقي وروحه، فلا يُخطئُ الشعر بذلك غايته ورسالته الإنسانية، **وقد ترجم الشعراء الإحيائيون، وعلى رأسهم البارودي، رغبتهم في إحياء صورة القصيدة العربية التي** كانت عليها في مرحلة العنفوان، حيث كان الشعر حاضرا مُتغلغلا، فنيا وروحيا وفكريًّا في حياة الإنسان، يصدر عن طَبْعٍ لا عن تَطَبُّع، فراح البارودي يستوحي من النقاد العباسيين معايير الشعر الجيّد، **فقال:** «وبعد فإنّ الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعّتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي **لدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلف ألفاظه، وائتلقت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى،** سليما من وصمة التكلف، بريئا من عثوة التعسّف، غنيا عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد

[1] - حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، ج 2، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 1، 2012، ص394.

»[1]، **فالتعريف ترجمة صادقة لمذهب الطبع الذي شاع في العصر العباسي، وفيه تأكيد على الرؤية** الإحيائية الواعية التي سادت بداية عصر النهضة، فلم تكتَفِ الماضي باستعارة الأساليب والأشكال **الشعرية بل تاقت إلى إخراج الشعر من منطق الصناعة الرديئة الذي ساد في عصر الضعفن وربطه بعنصر** الطبع والسليقة التي كان يصدُر منها طيلة العصور الذهبية، فيأتي صادقا قادرا على تحقيق التفاعل المنشود بين مُبدِعه ومُتلَقّيه.

[1] **محمد بنيس:** الشعر العربي الحديث؛ بنياته وإبدالاتها 1- التقليدية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001، ص79.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب الع . ربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات الشعر الإحيائي

المحاضرة الحادية عشرة: فنّ المُعَارَضـ . . ـة في الشعر الإحيائي.

د/ موسى عالم

التأثر والتأثير عملية رافقت الفنّ منذ القدم. **وإذا كانت اللغات التي هي مادة الإبداع تقوم على** مبدأ التبادل والتأثر والتأثير، فإنّ الأدب عامة، والشعر بشكل خاص، إنّما هما مجال خصب تمتزج فيه **المعارف والثقافات الإنسانية، وتتفاعل فيه الخبرات والتجارب البشرية عبر العصور.** وذلك ما يفسّر **انتقال المذاهب والتيارات والاتجاهات الأدبية من أدب إلى آخر، فلا تمنعها حدود الجغرافيا ولا حدود** الزمن من التوسع والانتشار، فتنتقل من أدب إلى أدب متجاوزة حدود اللغة والجنس والثقافة مَعًا، **فالإبداع «لا يعني عملية الخلق من عدم، بل إنشاء شيء جديد انطلاقا من التعامل،مع شيء أو أشياء قديمة.قد يكون هذا التعامل إعادة تأسيس أو تركيب،وقد يكون نفيا وتجاوزا ومن هنا يمكن القول إن الإبداع في الفن هو إنتاج نوع جديد بواسطة إعادة تركيب أصيلة للعناصر الموجودة»**[1]**؛ ومن ثمّة فإنّ قاعدة التفاعل والتأثر والتأثير ما فتئت تتحكم في عملية الإبداع وترسم لها مسالك التطور والانتشار.**

يجري التأثر والتأثير بين الفنون والآداب والثقافات بطرق شتّى بعضها عفويّ وبعضها مقصود تكون المُحاكاة فيه غاية ينشدها الأديب، ومن أمثلة هذا النوع المعارضات الشعرية التي تُعدّ تقنية ضاربة في القدم، يتخذها الأديب وسيلة إمّا للردّ على بعض أفكار غيره شعريًّا، أو لنقد إبداع شعريّ سابق، أو **لإبراز مهاراته ومواهبه أو تفوقه في قرض الشعر.**

تعريف المعارضة: المعارضة هي أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما، ثم يأتي شاعرٌ آخر، ينظم قصيدة أخرى على منوالها، في الوزن والقافية والموضوع، وقد تمتدّ المحاكاة في المعارضة إلى اقتباس بعض **المعاني والصور أو الأبيات كاملة، «وهكذا تقتضي (المعارضة) وجود نموذج فني ماثل أمام الشاعر المعارض، ليقتدي به، ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه. ولهذا لم تكن في الشعر الجاهلي (معارضات) لأن المثال (أو النموذج) الشعري قبله كان مجهولاً.»**[2]، أمّا في بداية عصر النهضة فقد وجد رواد الإحياء الشعري أنفُسَهم في أمسّ الحاجة إلى اتّخاذ الشعر القديم قدوةً ومثالا، ينسجون على منواله لتخليص القصيدة العربية مما أصابها من رَطَانة وانحطاط.

---

[1]- إيمان السيّد الجمل: **صور من المعارضات في الشعر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1؛ 2014، ص396-397.**

[2]- محمّد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)- منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق – 2001- ص142.

وتعكس المعارضات الشعرية قوّة الصلة بين قديم الشعر وجَديدِه، فحبلُ الإبداع مُتّصل عبر الزمن بالضّرورة، حيث يستمدّ المُتأخّر من تجارب سابقيه فيضيف إليها ويطوّرها بما يتماشى وروح العصر، ولا يمكن تصوّر إبداع شعري منقطعًا كليّا عن تَجارب الماضي، فالشاعر فردٌ يربطه بعصره ومجتمعه تاريخ وتجارب ومشاعر مشتَركة، لا يمكن التخلّص منها، لذا فإنّ كلّ ما ينتجه من شعر إنّما يكون مزيجا بين ما تُبدعُه ذاته وقَريحَته وما اكتَسَبه، لاشعوريا، من مجتمعه، «**ومن هنا كانت الروائع في الأعمال الفنية خالدة** ولا وطن لها، ذّلك أنّها تنبُع من الشعور الجمعي. »[1]. **وإنّ دراسة المعارضات** الشعرية هي وسيلة للحفر عن جذور الإبداع وامتداتها في المجتمع والتاريخ.

شاعت في الشعر العربي القديم نماذج كثيرة من المعارضات، ومن أبرز صور تلك المعارضات الشعرية مُعارضة ابن زيدون لقصيدة المتنبي التي مطلَعها:

بِمَ التَعَلُّلُ لا أَهـ ـلٌ وَلا وَطَنُ ... وَلا نَديمٌ وَلا كَأسٌ وَلا سَكَنُ[2]

أُريدُ مِن زَمَـ ـني ذا أَن يُبلِّغَني ... ما لَيسَ يَبلُغُهُ مِن نَفسِهِ الزَمَنُ

لا تَلقَ دَهرَكَ إِلّا غَيرَ مُكتَرِثٍ ... مادامَ يَصحَبُ فيهِ روحَكَ البَدَنُ

فَما يَدومُ سُرورٌ ما سُرِرتَ بِهِ ... وَلا يَرُدُّ عَلَيكَ الفائِتَ الحَـ ـزَنُ

فعارضها ابن زيدون بقصيدة، قال فيها:

هَلْ تذكُرونَ غريباً عادَهُ شَجَنُ ... مِنْ ذِكْرِكُمْ وجفَا أجْفانَه الوَسَنُ؟[3]

يُخْفي لواعِجَهُ والشَّوقُ يَفْضَحُهُ ... فقدْ تساوَى لدَيْه السِّرُّ والعَلَنُ

يا وَيلَتاهُ، أيبْقَى في جوانحِـ ـه ... فؤادُه وهُو بالأطْلالِ مُرْتَهَنُ؟

وأرَّق العينَ والظلماءُ عاكفـ ـةٌ ... ورقاءُ قد شفَّها إذْ شفَّني حزَنُ

فبتُّ أشكو وتشكو فوق أيكتِها ... و باتَ يهفُو ارتياحًا بيننَا الغُصنُ

إن كانَ عادَكُمُ عيدٌ فَرُبَّ فتًى ... بالشَّوْقِ قد عادَهُ من ذِكْرِكُمْ حزَنُ

وأَفْرَدتْه اللَّيـ ـالِي من أَحِبَّتِـ ـه ... فباتَ يُنْشِدُها مما جنى الزَّمَـ ـنُ

بِمَ التَّعلُّل؟ لا أهلٌ ولا وطنٌ ... ولا نَديمٌ، ولا كأسٌ، ولا سَكنُ

---

[1]- محمد عابد الجابري:أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر (أزمة ثقافية..أم أزمة عقل) – فصول – المجلد الرابع – العدد الثالث – القاهرة -1984، ص 108.

[2]- المتنبي، الديوان، تح: عبد الوهاب عزام، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ص508.

[3]- ابن زيدون، الديوان، تح: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، 1957، ص162.

موضوع القصيدتين واحد، يحكي تجربة وقوع الشاعر أسيرا للأحزان والهموم وما اعتَراه من شعور **بالوحدة والاغتراب، وجاءت المعاني فيهما متقاربة، تكشف بعض لواعج النفس البشرية وهي تصارع** خضمّ الحياة بمآسيها وصعابها، فضلا عن اقتباس ابن زيدون الشاعر لبيت كامل من قصيدة المتنبّي، فختم بما استهلّ به المتنبّي قصيدته، ومن ثمّ فإنّ المعارضة قد وقعت على مستوى الموضوع والمعاني والعواطف مَعًا، ما جعل القصيدتين أكثر تَشابُها وتلاحُما.

أمّا من الناحية البنائية فقد كرّر ابن زيدون ألفاظ بعض القوافي كاملة، مثل (حَزَن، سَكَن)، ونَظَم، مثل سابقه على بحر البسيط مختوما بتفعيلتي الضرب والعروض تامّتين مَخبونَتين (فَعِلُن) **أي بحذف الثاني الساكن.**

نَماذج من المعارضات في شعرنا الحديث:

قامت نهضة الشعر العربي الحديث على أسس إحيائية، حيث كان الشعراء المحافظون أمثال البارودي وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي ومعروف الرُصافيّ حريصين على إحياء القيم الشعرية القديمة من **خلالالالتزام بعمود الشعر القديم والسير على نظام القصيدة وبنائها، فنظموا على بحور الخليل وقلّدوا الأغراض وكثيرا من المعاني والمضامين والألفاظ والأساليب والصور والإيقاعات، ولم يكتف الشعراء** الإحيائيون بتقليد القدماء واقتفاء آثارهم، بل راحوا يتطلّعون إلى منافستهم ومُضاهاة قدراتهم الإبداعية **من خلال الإتيان بشعر عارضوا به عيون الشعر القديم، فعارض شوقي البحتري وابن زيدون وعارض** حافظ إبراهيم البحتريّ وأبا نوّاس وعارض البارودي عنترة وغيره من الشعراء.

كان البارودي مَثَلاً في الاقتداء بفحول الشعراء العرب ومحاكاتهم والنظم على شاكلتهم، **فنظم فيما** نظموا فيه من أغراض وجاء بما يشبه معانيهم وصورهم وأساليبهم، وفَتُرَ في شعره الغَزلُ والفخر والوقوفُ على الأطلال، حيث كانت المشاهد الجاهلية تأتي عنده نابضة بالحركة والحياة، تُغري خيال القارئ بالوُلوج في عوالمها الغريبة، فيكبر فيه ارتباطه بالماضي وبأشيائه الجميلة، من أحاسيس وصور وإيقاعات ولغة عذبة نقيّة، وإنّ الكثير من مقدّماته الطلليّة تذكّر المُتلقّي بالمقدمات الجاهلية، وإن كانت مقدّماتُه إلى المُحاكاة أقرب منها إلى المُعارَضة الصّريحة، حيث كان يعمد إلى معارضة بعض مطالِع **القصائد القديمة، مع تغيير المعنى أحيانا، كما في المطلع الآتي:**

أَسَلُ الدِّيَار عَنِ **الحَبِيب** وَفِي الْحَشَا دَار **له** مَأْهُولَة وَمَقَام[1]

[1]) – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ج 3، ص 531.

لقد خالف البارودي المقدمات الطللية القديمة من حيث المعنى مخالفة طفيفةً، فذكر أثر الديار في نفسه و لم يُسائلْها بشكل مباشر كما فعل امرؤُ القيس في (قِفا نَبْكِ) مَثَلاً. وكثيرا ما كان البارودي يعمد إلى اقتباس شطر من بيت قديم ليُتمّه بشطر من عندِه، كقوله في مطلع إحدى قصائده الفخرية:[1]

كَمْ غَادَرَ الْشُّعَرَاءُ مِن مُتَرَدَّمِ وَلَرُبَّ تالٍ بَزَّ شَأْوَ مُقَدَّمِ

فالبارودي اقتبس هذا البيت من عنترة، ليعارض قوله وليَنقض ادّعاءه بأنّ المتقدّمين لم يتركوا للمتأخرين قولًا يبدعون فيه، حين قال:

هَل غَادَر الْشُّعَرَاء مِنْ مُتَرَدَّم أَم هَلْ عَرَفْت الْدَّارَ بَعْدَ توَهُّم

ضمّن البارودي قصيدَتَه الشطرَ الأول من معلقة عنترة، بينما غيّر الشطر الثاني معنى ومَبنى، وناقض موقف الشاعر القديم ورؤيَتَه، وفي ذلك دلالة واضحة على رغبته في جعل فعل التقليد والإحياء سبيلا لاستعادة الثقة المَهزوزة في نفوس أبناء جيله، وحثّهم على تحرير فكرهم والوثوق في طاقاتهم الإبداعية.

عارَضَ البارودي الكثير من الشعراء القدماء في أشهر قصائدهم، ومنهم الشريف الرَضيّ الذي قال في قصيدته الشهيرة:

لغير العُلا منّي القِلَى والتجنُّبُ ولولا العُلا ما كُنتُ في الحبِّ أَرْغَبُ

إذا الله لم يُعذركَ فيما تَروم ُه فما الناسُ إلاّ عاذلٌ ومؤنِّبُ

ملكتُ بحلمي فرصةً ما استرقَّها من الدهر مفتولُ الذراعينِ أَغْلَبُ

فإنْ تكُ سنِّي ما تطاولَ باعُها فلي من وراء المجدِ قلبٌ مُدرَّبُ

فَحسْبي أنّي في الأَعادي مُبغَّضٌ وأَنّي إلى غُرِّ المعـ ـالي مُحَبّبُ

وللحلم أوقاتٌ، وللجهل مثلها ولكنّ أوقاتي إلى الحلم أقربُ

يصولُ عليّ الجاهلون وأعتـ ـلي ويُعْجِمُ فيّ القائلون وأُعْرِبُ

يَرَوْن احتمالي غصّة ويزيدهم لواعِجَ ضِغنٍ أنّني لستُ أغضبُ

فعارض البارودي هذه القصيدة بقصيدة طويلة بلغت 52 بيتاً، منها:

سِوَايَ بِتَحْنَانِ الأَغَارِيدِ يَطْرَبُ وَغَيْرِيَ بِاللَّذَّاتِ يَلْهُو وَيُعْجَبُ

وَما أَنَا مِمَّنْ تَأْسِرُ الْخَمْـ ـرُ لُبَّهُ وَيَمْلِكُ سَمْعَيْهِ الْيَرَاعُ الْمُثَقَّبُ

[1]) – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ج 3، ص 548.

وَلَكِنْ أَخُو هَمٍّ إذا ما تَرَجَّحَتْ بِهِ سَوْرَةٌ نَحْوَ الْعُلاَ رَاحَ يَدْأَبُ
نَفَى النَّوْمَ عَنْ عَيْنَيْه نَفْسٌ أَبِيَّةٌ لَها بينَ أَطْرافِ الأَسِنَّة مَطْلَبُ
بَعِيدُ مَناطِ الْهَمِّ فَالغَرْبُ مَشْرِقٌ إِذَا مَا رَمَى عَيْنَيْهِ والشَّرْقُ مَغْرِبُ
لَهُ غُدُواتٌ يَتْبَعُ الْوَحْشُ ظِلَّها وَتَغْدُو عَلى آثارِها الطَّيْرُ تَنْعَبُ
هَمَامَةُ نَفْسٍ أَصْغَرَتْ كُلَّ مَأْرَبٍ فَكَلَّفَتِ الأَيَّامَ ما لَيْسَ يُوهَبُ
وَمَنْ تَكُنِ العَلْياءُ هِمَّةَ نَفْسِهِ فَكُلُّ الَّذِي يَلْقَاهُ فيها مُحَبَّبُ

معارضات شوقي:

بَرع أحمد شوقي في فن المُعارضات الشعرية، فأبدع قصائد أعاد بها إنتاج بعضٍ من عُيون الشعر القديم، مثل معارضته لسينية البحتري في وصف إيوان كسرى، حيث قال:

اِخْتِلاَفُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي اُذْكُرَا لِي الصِّبَا وَأَيَّامَ أُنْسِي[1]

وهي قصيدة عارضَ بها سينية البحتري التي مطلعها:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ[2]

لقد تمكّن أحمد شوقي من المحافظة على شكل القصيدة والالتزام به وزنا وقافية وإيقاعا داخليا، فاستخدم بحر الخفيف الذي وردت عليه القصيدة الأولى، واستعمل حرف السين رويا للقصيدة، وقافية تتشكل من سببين، وتشابهت القصيدتان في اعتمادهما على أحرف الصفير كالسين والصاد؛ وهما حرفان ينقلان مشاعر الحزن والأسى.

ومن المُعارضات الشعرية التي أبدع فيها شوقي، مُعارضته لبائية أبي تمّام التي مطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْ . بَاءً مِنَ الكُ تُبِ فِي حَدِهِ الحَدُّ بَ يْنَ الـ جِـ ـد واللَّـ ـعِـ ـبِ
بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُـ ـودُ الصَّحَائِفِ فِـ ـي مُـ تُـ ـونِهِنَّ جَلاءُ الـ . شَّك والرِيَبِ

فقال مادحاً مصطفى كمال أتاتورك[3]:

الله أكبرُ كَمْ في الفتح من عَجَبٍ يا خالدَ التُّرك جَدّدْ خالدَ العَرَبِ

فقد جارى أحمد شوقي أبا تمام في غرض المَدح كرّرَ عديدَ المعاني والصور، كما التزم بوزن قصيدته وقافيتها.

---

[1] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، ص 301.
[2] – البحتري: الديوان، ج2، ص56.
[3] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج 1، ص 59.

لقد أدرك الشعراء الإحيائيون أنّ نهضة الشعر الحديث لا تكون سوى بربطه بأصوله الفنية، فعكفوا على دراسة الشعر القديم في أرقى مراحل تألُّقه التي شهدها من العصر الجاهلي إلى غاية العصر العبّاسي، واتّخذوا من في عيون القصائد القديمة مثالا، لينسجوا على منوالها ويعارضوها، فكان لهم بذلك الفضل في الارتقاء بالشعر الحديث من حضيض الضعف إلى آفاق القول البليغ، والفضلُ في صَقل الذوق الفني **للمتلقّي العربي.**

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب الع . ربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات الشعر الإحيائي

المحاضرة الثانية عشرة: لعبة الشكل في الإحياء : اللغة والوزن.

د/ موسى عالم

يستدعي الحديث عن شكل القصيدة الإحيائية استحضار النماذج الشعرية القديمة التي سعى رواد النهضة الشعرية إلى بعثها، سواء عن طريق التقليد أو المعارضة، ثمّ السعي إلى معرفة الكيفية التي تعامل بها الشاعر الإحيائي مع أدوات التشكيل الشعري حتى نصل في النهاية إلى محاولة فهم رؤيته وموقفه **الجمالي والمؤثرات التاريخية والاجتماعية التي أنتجت ذلك الموقف.**

ولد مشروع الإحياء في مرحلة بلغت فيها القصيدة العربية مرحلة متقدّمة من الوهن والتردّي، مقابل تنامي الحاجة إلى خلخلة سريعة للساحة الأدبية عموما والشعرية خصوصًا، حتى تُواكب **التحولات الاجتماعية والسياسية المتسارعة التي تلت الحملة الفرنسية وما فرضته من انفتاح على الآداب العالمية. وقد أدرك الشعراء أنّ أقصر السبل التي تمكّنهم من إحياء الشعر هو بعث النموذج الشعري** القديم واستلهام عناصره ومكوّناته.

إنّ مهمّة الشاعر لا تقتصر على إبداع معنى أو إيصال فكرة، بل هي مهمّة صياغة وتشكيل فنّيين قادرين على مدّ جسر للتواصل بينه وبينَ مُتَلَقٍّ نشأ ذوقُه الشعري على أشكال قديمة حفظها وألف إيقاعاتها، بينما يقتضي التشكيل تفجير اللغة وتجديد دلالاتها وبناياتها، «**مشكل الشاعر –إذن-مشكل (تشكيل)، وليس مشكل (توصيل) ولا مشكل (تجميل). فليس ثمة معنى يريد الشاعر أن (يوصله)؛ وليس ثمة (غرض)** يريد أن يعبّر عنه، وإنّما ثمّة **(موقف) من الواقع يسعى الشاعر إلى تشكيله. كما أنّ** الشاعر لا يَتَغَيَّأُ **(تجميل)** الصيغة والتركيب والعبارة وإنّما هو يتغيّأ **(الجمال) الذي يستحدثه بالعلاقات والتشكيلات اللغوية.»**[1] **غير أنّ تناول مشكل التشكيل عند الشاعر الإحيائي قد يبدو أكثر تعقيدا،** لأن وضعه يقتضي التعبير عن موقفه الخاص من الواقع باستخدام أشكال مُستَعارة أو مُقَلَّدة، يتداخل **فيها المكون الشخصي (عناصر الإبداع)** مع المكوّن الغيري **(التقليد)، ما يطرح على الدارس إشكالية**

[1]- عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2؛ 1987، ص 81.

رسم الحدود بين ما هو شخصي وما هو غيري في القصيدة، وكيف تسنى للشاعر توظيف التشكيلات الشعرية القديمة لبناء موقف جديد. ونحن نعلم أنّ تكوين رواد الإحياء قد كان بمطالعة عيون الشعر القديم، فرأوا الجمالَ قيمةً، لا تظهر إلاّ في إطارٍ قديمٍ، يقوم على جزالة اللفظ ونقاء العبارة وقوّة الاستعارة ومَتانة السبك.

عمد الشاعر الإحيائي إلى الموروث يُحيي صوَرَه ولُغَته وإيقاعَه، واعتبره النموذج المكتمل الذي يُعَدّ النسج على مِنواله أو معارضته أسمى ما يسعى إليه الشاعر الحديث، دون أن يتجاوزَ ذلك، في بداية الأمر، إلى التفكير في تجديد أدواته، فكيف كان تعامل الإحيائيين مع لغة الشعر ووزنه، وما حدود التقليد والتجديد التي وقفوا عندها؟

أ-اللغة: ليست اللغة في الشعر ألفاظا معجمية ذات دلالات حيادية، ولكنها لغة إيحائية رمزية منفتحة، فاللفظ فيها قادر على الانتقال باللغة من الدلالة المعجمية إلى الدلالة الشعرية، مُشكّلا لغةً ثانية تتفجّر فيها الدلالات وتتعدّد الإيحاءات متجاوزة معانيها المعجمية المُتَعارف عليها؛ حيث تتسع دلالتها بقدر ما يشحنه بها الشاعر من إيحاءات نفسية واجتماعية وفكرية. والقصيدة كتشكيل جمالي لموقف ما، لا تعدو كونها بنية لغوية مركبة من عناصر صوتية ونحوية وصرفية وتركيبية، تتفاعل في سياق معيّن لتنجز هذا التشكيل الجمالي المَخصوص، لكن الأمر عند الشاعر الإحيائي مختلف تمام الاختلاف، فشعرية اللغة لديه لا ترتبط بمدى قدرته على استعمال للألفاظ والتراكيب استعمالا خاصّا بهدف شحنها بدلالات جديدة وتفجير طاقتها، وإنما تعني القدرة على إحياء لغة القدماء باستدعاء القوالب اللغوية الجاهزة المستوحاة من التراث، وذلك لأن الشاعر الإحيائي نشأ على قراءة الشعر القديم فتعلّق به حين وجد فيه الصورةً الفنية الراقية التي بإمكانها، إن استُحضِرَت، أن تنقذ الشعر من أدران عصر الضعف وتعيد إليه إشراقه ورونقه، ومن ثَمَّ صارت الذاكرة الشعرية هي التي تمدّ الشعراء بالنماذج العليا التي ينسجون على منوالها.

لقد ارتبط مفهوم الإبداع لدى الشعراء الإحيائيين بالقدرة على محاكاة لغة الشعر القديم وإعادة بعثها بكل خصائصها البيانية والبلاغية التي كانت عليها، حتى تخال حين تقرأ لواحد منهم أنّك تقرأ لشاعر عبّاسي أو بَدَويّ من زَمن قديم، ، كقول البارودي في مطلع إحدى قصائده الفخرية:[1]

كَمْ غَادَرَ الْشُّعَرَاءُ مِن مُتَرَدَّمِ وَلَرُبَّ **تالٍ** بَزَّ شَأْوَ مُقَدَّمِ

حيث اقتبس هذا البيت من عنترة بن شداد، ليعارض به معلقته ويَرُدَّ ادّعاءه بأنّ المتقدّمين لم يتركوا **للمتأخرين قولاً يبدعون فيه، حيث قال عنترة:**

هَل غَادَر الْشُّعَرَاء مِنْ مُتَرَدَّم **أم** هَلْ عَرَفْت الْدَّارَ بَعْدَ توَهُّم

ضمّن البارودي قصيدَتَه الشطرَ الأول **من معلقة** عنترة، بينما غيّر الشطر الثاني معنى ومَبنى، وناقض موقف الشاعر القديم ورؤيَتَه، وفي ذلك دلالة واضحة على رغبته في جعل فعل التقليد والإحياء سبيلا لاستعادة الثقة المَهزوزة في نفوس أبناء جيله، وحثّهم على تحرير فكرهم والوثوق في طاقاتهم **الإبداعية.**

ومن أمثلة محاكاة اللغة الشعرية القديمة بجزالتها وسلاستها قول شكيب أرسلان وهو من الإحيائيين الأوائل:

هُوَ الْحَدُّ حَتَّى الْبُعْدُ لِلْقُرْبِ سَابِقٌ تَمُوتُ الْخَوَافِي تَحْتَهَا وَالْقَوَادِمُ[2]

فالشاعر يحاكي في هذا البيت مبالغة المتنبي وألفاظه الجزلة ولغته الفخمة في قصيدته التي مدح فيها سيف الدولة الحمداني حيث قال:

ضَمَمْتَ جَنَاحَيْهِمْ عَلَى الْقَلْبِ ضَمَّةً تَمُوتُ الْخَوَافِي تَحْتَهَا وَالْقَوَادِمُ[3]

أما إذا تمدّح الشاعر الإحيائي فإنه يميل إلى الألفاظ الفخمة الجزلة سيرا على شاكلة شعراء المدح **العباسيين، من ذلك قول ناصيف اليازجي:**

بِنَاءُ الْعُلاَ بَيْنَ الْقَنَا وَالْبَوَارِقِ عَلَى صَهَوَاتِ الْخَيْلِ تَحْتَ الْبَيَارِقِ

وللّه سِرٌّ في الخلائق، وإنّما قليلٌ مَحَلُّ السـ ـرِّ في الخَـ ـلائقِ

---

1) – ديوان، محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ج 3، ص 548. بز: غَلَبَ. **الشأو:** الغاية أو المكانة والشّأن الرفيع.
2) – محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، ط1؛ 1982، ص243.
3) – المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص388.

وعلى العموم فإن الشعراء الإحيائيين درسوا الشعر القديم وتَجاوبوا معه واتّخَذوه المَثَل الأعلى للشاعرية، فراحوا يتبارون في محاكاته والنسج على منواله، بلغته البَدوية وألفاظه الجَزلة وتراكيبه البليغة، و لم يهتمّوا بتجديد اللغة، بل وجدوا في ذلك التقليد الوسيلة الأمثل للارتقاء مجدّدا بلغة الشعر الحديث؛ و لم تُثنِهم عن هذا المَسعى الحملةُ النقدية الشرسة التي شنها ضدهم معاصروهم من النقاد كالعقاد وطه حسين، وإنما زادتهم تمسّكا بلغة أسلافهم كعنترة والمتنبي وأبي تمام والبحتري، لأسباب موضوعية، أوّلها: **ثقافتهم العربية الخالصة، حيث نشأ أغلبهم على مطالعة كتب التراث منذ الصغر، وثانيها: رغبتهم في** سدّ الهوّة التي وقع فيها الأدب العربي في عصر الانحطاط من خلال العودة إلى الماضي وربطه بالحاضر **بإحياء القيم الفنية الأصيلة وبعث اللغة العربية من الجمود الذي آلت إليه. وثالثها: الحفاظ على الهوية** القومية واستعادة عنصر الثقة في نفوس العرب في مواجهة حملة الاستشراق التي كانت تستهدف أهمّ **مقومات الشخصية العربية الإسلامية،** «ومما لا شكّ فيه أنّ هذا الحماس لإحياء القديم، وما صاحبه من تَطلّع علميّ إلى دراسة الماضي والتواصل مع آثاره وكنوزه، في تَأثّرٍ واضح بمنهجية حركة الاستشراق، إنّما كان يستهدف البحث عن الذات العربية في خضمّ المُعتَرك الفكريّ الذي تعدّدت فيه أصوات **الدعاة إلى القديم والدعاة إلى الجديد. ففي هذا المناخ من انبعاث الوعي بالذات قوي النزوع إلى إحياء التراث الأدبي للاعتزاز به كرصيد فكري. وللانطلاق من أصوله لتأكيد الاستمرار التاريخي»**[1] **ويجدر بنا التذكير بأنّ بداية العصر الحديث قد شهدت تصاعد الوعي الديني الذي شمل الحياة العربية في ذلك** الوقت وهو وعي لم يكن يفرق بين الإسلام وتاريخه، وبين اللغة العربية التي ارتبط بها هذا التاريخ **والثقافة، ومن ثمّ كان الإقبال على اللغة العربية وعلومها في إطار حركة إحياء القديم، وهي أكبر مظاهر** الوعي الديني والقومي في المجال الأدبي.

ب- الصورة:

الصورة الشعرية هي أهمّ عنصر من عناصر التشكيل الشعري، والصور من بنات الخيال الذي يعتبر، إلى جانب العاطفة، السمةَ الفنّية التي بها يتميّز الشعر عن النظم، والروح التي تسري في أوصال القصيدة فتمدّها بالقسط الأوفر من شعريتها. **والخيال هو المسؤول عن تشكيل الصور عن طريق الجمع بين عناصر مختلفة، واقعية ومتخيلة، يجمعها من مصادرها ويقوم بمزجها والتأليف بينها حتى تغدو صورة**

[1]- محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982، ص233.

تجمع بين الجمال والإيحاء وتسهم في نقل الدلالة الشعرية التي يريد الشاعر أن يُعبّر من خلالها عن رؤيته **وموقفه.**

لم يكن الشاعر الإحيائي يسعى إلى الابتكار والتجديد في الخيال، بل كان يسعى منذ البداية إلى إحياء تلك الصور القديمة التي يزخر بها الموروث الشعري وتوظيفها لتصوير تجارب وحالات ومواقف **جديدة، محاولا التأليف بين مكونين متباعدين غير متآلفين من مكونات صوره الشعرية، ما جعلها تأتي، في الغالب، صورا متناقضة داخليا، فاقدة لحبل الوصال النفسي الذي من شأنه التأليف بين عناصرها** ومدّها بعنصر الانسجام. **ومن بين الأمثلة المعبرة عن ذلك قول البارودي:**

فَانْهَضْ إِلَى شُرْبِ الصَّبُوحِ فَقَدْ بَدَا شَيْبُ الصَّبَاحِ بِلِمَّةِ الظَّلْمَاء

وتَرَنّمَت في وَكرها سَحَريَّةٌ تُغني المَقامَةَ عن صَفير الناءِ[1]

فالصورة مستوحاة من مجالس الشرب الجاهلية التي يكثر تردّدُها في الشعر القديم، أراد الشاعر أن يُلبسَها لواقع جديد ويعبّر بها عن تجربة معاصرة على سبيل محاكاة القدماء، فجاءت صورته تقليدا شكليا جامِدا لا حياة فيه، حيث وفّق في تشكيل التشبيه الإضافيّ، حين جَمع بين الشيب والصباح، فكلاهما مشرِقٌ ببَيَاضِه، لكن المشابهة تبقى خارجية، خالية من التفاعل النفسي الداخلي، فإذا كان الصباح يشبه الشيب من حيث البَياض، فإنّ هذه المشابهة سليمة خارجيا لكنها غير متجانسة داخليا، فإذا كان عنصر الشيب يثير في النفس شعورا باليأس والوَهن والشيخوخة، فإنّ الطرف الآخر في الصورة **(الصباح)** يوحي بعكس ذلك، بالشباب والفرح والأمل، ما يجعل الصورة غير مُتجانسة داخليا. **أما البيت الثاني** فلا يعدو أن يكون إعادة صياغة لصورة الحمامة في قصيدة أبي فراس الحَمَداني، حيث قال:

أَقولُ وَقَد ناحَت بِقُربي حَمامَةٌ أَيا جارَتا هَل تَشعُرينَ بِحالي

ومن أهمّ ما يُؤخَذ على الصور الشعرية لدى الإحيائيين المبالغات الشعرية التي تعكس رَغبَة الشاعر المُلحّةً على تَمَثُّل حياة الأسلاف كأنّه يعيش بأحاسيسهم، فلا يرى الحسن إلا غيما رأوه جَميلا، ولنا **في قول البارودي خير مثال عن ذلك:**

فلا تَطلُبَنَّ الحُسنَ في غير أَهلِه فأَبدَعُ ما في الأرض حُسنُ الأَعاربِ

فهنّ الأُلَى عوّدنَ قَلبي على الهَوى وأخلَفنَ ظنّي بالعِدات الكَواذِبِ

1) – البارودي، الديوان، ص71.

وَمَا زَادَ مَاءُ النِّيلِ إلاّ لأَنّني وَقَفْتُ بِهِ أَبْكِي فِرَاقَ الْحَبَائِب[1]

لا يرى الشاعر الحُسنَ إلاّ في بنات العرب، كما لا يرى الجمالَ إلاّ فيما استَحسَنَته أذواقُهم، ما **يؤكّد حرص الشاعر على إحياء القيم الروحية إلى جانب إحيائه للقيم المادية الكامنة في الصورة الشعرية** القديمة، بلْ إنّه كثيرا ما ينحُو مَنحى المبالَغة في بناء الصورة على شَاكِلة القُدَماء، فصورة النيل الذي يفيض بدموع الشاعر فيها مُبالغة زائدة، تُفقِد الصّورةَ عنصُرَ الصّدق الذي هو الحبل الواصل بينها وبين المتَلَقّي، لكنّها بالنهاية مبالَغة مُستَوحاة من قول شاعر قديم هو البحتري، مع استبدال نهر دجلة بنهر النيل:

وَسَأَسْتَقِلُّ لَكَ الدُّمُوعَ صَبَابَةً وَلَو أنّ دِجْلَةَ لِي عَلَيْكَ دُمُوعُ[2]

بُنِيَت الصورة الشعرية عند الشعراء الإحيائيين بناءً تقليديا، فجاءت صورهم مستَوحاة من التراث الشعري العربي، محمّلة بالقيم الروحية والجمالية القديمة، وقد أثّرت عليها المبالغة في التقليد فكانت في الغالب مجرّد تنويعات شكلية تتكرر فيها عناصر من الخيال القديم.

يرى شوقي ضيف أنّ إحياء البارودي للشعر القديم لا ينحصر في استعارته لكلمة مُفرَدة أو عبارة أو شطر أو معنى بكامله من الشعر القديم فحسب، وإنّما هو إحياء لتجربة شعريّة قديمة كاملة، مَصوغَة بعناصر التشكيل والصياغة القديمة التي حمَلت إلينا نابضة بالحَياة، و «**إنّ ما وقع فيه البارودي – و هو على رأس الإحيائيين – من هذا القبيل ليس بالكثير وهو ليس أكثر من علاقة تدل على شدة التلاحم** بين شعره وأشعار القدماء من حيث المعاني والصور والصياغة حتى يخيّل إلينا أنه لا يضع القصيدة إلا في **أعقاب قراءته لقصائد الفحول في المعنى أو في الغرض الذي ينظم فيه، وآية ذلك أنك لا تقرأ قصيدة من قصائده في غرض من الأغراض الشعرية إلا ورأيت معاني القدماء من فحول العصر العباسي تبعث من جديد، و هو بعث كان يقصده قصدا»**[3]**، فمهما كان خيال الشاعر الإحيائي واسعا وإيجابيا من حيث** قدرته على تَمَثُّل تَجارب القدماء، فإنه يبقى خيالا جزئيا وشكليا، تنقصه الأبعاد الروحية التي تَمُدّه بعنصر الحيوية والصّدق اللازمين لمدّ جسر التواصل بين الشاعر والمتلقّي.

---

[1] – البارودي، الديوان، ص43. الشرح: السحرية: طائر يغرّد في السّحر. المقامة: القوم. النا: الناي.

[2] – البحتري: الديوان،ج2، مطبعة هندية بالموسكي، مصر، ط1، 1921 ص86. (متاح على الإنترنت)

[3] – محمد الكتاني: الصراع بين القديم و الجديد في الأدب العربي الحديث،ج1، دار الثقافة، المغرب،، ص 254 .

الإيقاع والوزن:

يؤدي الإيقاع في القصيدة وظيفةً أسلوبية وجمالية رئيسة، لا تتحقّق شعرية النص بدونها، فهو الهيكل الموسيقي الذي يُصَبُّ فيه المصوغ الشعري، ووسيلة الشاعر لإيصال الدلالة الشعرية وإحداث **مختلف التأثيرات النفسية والوجدانية التي تعجز عن إيصالها الكلمات. ولا يمكن إدراك وظيفة الوزن** متكاملة إلاّ بالنظر إليه في إطار ائتلافه مع بقية مكونات النصّ الشعري.

والإيقاع حركة داخلية تتفاعل من خلالها مكونات النص الشعري فتبعث فيه قوة إيحائية وجمالية مؤثّرة، حيث يتشكّل أسلوب القصيدة من خلال تفاعل عناصر النص الشعري، حيث ترتبط تلك العناصر فيما بينها بسلسلة من العلاقات، وفق القاعدة البنيوية القائمة على إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع. فأهمّ وظائف اللغة الأدبية هي الوظيفة الشعرية التي عرّفها جورج مولينيه بأنها: « تُسقِط **مبدأ المساواة في محور الانتقاء على محور التنسيق »**[1] بحيث تقوم اللغة بتركيب ذاتها خدمة لغاية واحدة **هي صنع شعريتها بنفسها.** ولقد نهضت موسيقى الشعر العربي منذ أقدم عصورها على ازدواجية إيقاعية **تتمثل فيما يعرف بالموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض وزنا وقافية، والموسيقى الداخلية التي تحكمها مجموعة من القيم الصوتية والدلالية والبلاغية. وقد قام الشعر الإحيائي من حيث الإيقاع على** تقليد الشعراء العباسيين والجاهليين والالتزام ببحور الخليل في جميع قصائدهم، بل إنّهم كانوا يلتزمون، **حين يتعلق الأمر بالمعارضات الشعرية، بالمحافظة على شكل القصيدة والالتزام به وزنا وقافية وإيقاعا** داخليا، ولنا في معارضة أحمد شوقي لسينية البحتري في وصف إيوان كسرى خير مثال على صرامَة **الاقتداء والتقليد، حيث قال:**

اِخْتِلاَفُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي اُذْكُرَا لِي الصِّبَا وَأَيَّامَ أُنْسِي[2]

وهي قصيدة عارضَ بها سينية البحتري التي مطلعها:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ[3]

---

[1]- جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1999، ص86.

[2] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1988، ص 46.

[3] – البحتري: الديوان، ج2، ص56.

ملتزما ببحر الخفيف الذي وردت عليه القصيدة الأولى، وحرف السين رويا للقصيدة، وقافية تتشكل من سببين، مع فارق طفيف هو اعتماد مطلع قصيدة البحتري على أحرف الصفير السين والصاد؛ لأنه يترجم تجربة شعورية شديدة الأسى.

ومن المُعارضات الشعرية التي أبدع فيها شوقي، مُعارضته لبائية أبي تمّام التي مطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِد واللَّعِبِ

بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهنَّ جَلاءُ الشَّك والرِيَبِ

فقال مادحاً مصطفى كمال أتاتورك[1]:

الله أكبرُ كَم في الفتح من عَجَبٍ يا خالدَ التُّرك جَدّدْ خالدَ العَرَبِ

فقد استلهم أحمد شوقي من أبي تمام الغرض والمعاني كما التزم بوزن قصيدته وقافيتها.

وقد التزم الشعراء الإحيائيون بالبحور الخليلية التي نظم عليها أسلافهم وأبدوا اهتماما بالغا بالقافية، وعيًا منهم بدورها في تشكيل موسيقى البيت الخارجية والداخلية.

ومن أمثلة حرص الشاعر الإحيائي على الالتزام بالأوزان والقوافي القديمة قصيدة حافظ إبراهيم التي قالها في رثاء سليمان أباظة باشا، التي مطلعها:

أَيُّهَذَا الثَّرَى إِلاَمَ التَّمَادِي ؟ بَعْدَ هَذَا أَأَنْتَ غَرْثَانُ صَادِي؟[2]

وهي قصيدة عارض بها مَرثيّة أبي العلاء المَعَرّي التي قالها في رثاء أبي حمزة الإمام الفقيه الحنفي، مطلعها:

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلّتِي وَاعْتِقَادِي نَوْحُ بَاكٍ وَلاَ تَرَنُّمُ شَادِي

فقد جاءت كلتا القصيدتين على وزن الخفيف الذي تنتظمه تفعيلتان هما: "فاعلاتن" و"مستفعلن"؛ وهو بحر ليّن، يلائم مشاعر الحزن والانكسار التي ترافق الرثاء، أمّا القافية فمُطلَقَة رويِّها مجهور انفجاريّ ينقل الشعور الحادّ بالألم، حركته كَسرةٌ، تَدعمُها – **داخليا- كثرة الكلمات المكسورة التي من** شأنها الضغط على المُتَلقّي لترسيخ الشعور بالحزن (التمادي، صادي، مجدٍ، ملّتِي، اعتقادِي ...)؛ أمّا الموسيقى الداخلية فتتشكّلُ من التكرار والتركيز على جُملة من الحروف الانفجارية القاسية كالدّل،

---

[1] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج 1، ص 59.

[2] – حافظ إبراهيم : الديوان ، ج1، ص 62

فضلا عن كون النص يقوم على الثنائيات الضدية، مثل (نوح باك ≠ ترنّم شادي) ما يعكس مشاعر التناقض والاضطراب، لذلك يمكن القول إنّ الشاعر قد وظّف هذه البنية الموسيقية كما وظّفها البحتري، و لم يَحِدْ عنها، فوفّق في إحياء الشكل مَسكونًا بالإيحاءات النفسية التي نطقَ بها الشاعر القديم، مؤكّدا على أنّ نزعة الإحياء عنده أعمق من تقليد الأشكال القديمة وإعادة إنتاجها فارغة من أبعادها الفكرية والروحية، بل إنّ إحياء الإيقاع القديم هو استحضارٌ موسيقيّ لتجارِب الأسلاف مشحونة بأبعادها الإنسانية، الروحية والفكرية التي تمخّضت عنها.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب العـ . ـربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات الشعر الإحيائي

المحاضرة الثالثة عشرة: الإحياء بين التناص والسرقة الأدبية.

د. موسى عالم

سُمّيت مدرسة البارودي بالمدرسة الاتباعية لأنّه اتّخذ من الشعر القديم مَثلا يقتدي به وينسج على **منوال من ارتقى به من صور وخيال وبيان، لعلّه يعيد للقصيدة رونقها القديم ويعيد صقل الذوق العربي** الذي شوّهته سنون من الركود والانحطاط. **وللاتباع آليات كثيرة، منها المُعارضة والتناص والسرقات الأدبية.**

التناص: مصطلح حديث، ظهر أوّل مرّة في ستينيات القرن الماضي في كتابات الناقدة جوليا **كريستيفا، تحت تسميات أخرى منها (التصحيفية) والإيديولوجيم)**، حيث عرّفته بقولها: «**إنه أحد** مميّزات النصّ الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"[1]**؛ وهو تعريف يشمل كل أنواع التداخل بين مضامين النصوص وأساليبها، سواء أكان مقصودا أو عن غير قصد،** ويعيد التركيز على الطبيعة الإسفنجية للنصوص الأدبية التي لا تعدو كونها مَزيجا مُركّبا بين الإبداع الفردي الخاص بالأديب وما جادت به عليه ذاكرتُه من بقايا نصوص سابقة، شأنها، أي النصوص، شأن اللغة البشرية التي هي صدًى أو تجميع لأصوات سابقة بالمفهوم الحواري للغة، فالتناص في أبسط أشكاله **هو** «مجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطىً»[2] ومن ثمّ فإن التناص سمة فنّية راسخة في كلّ إبداع أدبي، فلا يمكننا تصوّر إبداع أدبيّ يأتي من فَراغ، ولا يمكن أن يتحقّقَ تكوين المبدع ونُضجَه فنّيا دون أن يمرّ باستيعاب ما سبقه من تَجارب إبداعية يستمدّ منها بعض الأفكار والرؤى والتشكيلات التي تَزيدُه غنًى وثَراءً.

إنّ دراسة الإبداع الأدبي من منظور التناص يعني البحث في تقاطعات النصوص فيما بينها وعن آثار التجارب الماضية في النصّ المدروس، ومن ثَمّة **وجب على القارئ، كما يقول ريفاتير: « أن يعي بأن** النصّ يحيل دوماً إلى شيْ قيل بطريقة أخرى في موضع آخر.»[3]، فحبل الإبداع مُمتدّ ومتّصل بعضُه

---

[1] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1؛ 1985، ص 215.

[2] – وائل بركات، مفهومات في بنية النص (اللسانية والشعرية و الأسلوبية والتناصية)؛ دار معد ، دمشق، ط 1؛ 1996م،91.

[3] – مايكل ريفاتير، دلائلية الشعر، تر: محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1؛ 1997، ص 229.

ببعض، وكلّ قصيدة هي فضاء مفتوح، تستمدّ بعض العناصر التراثية من التجارب القديمة لتغني نفسَها، ثمّ تُمِدُّ القصائد اللاحقة بعناصر أخرى تزيدها عمقًا وثراءً إيحائيّا ودلاليّا.

إنّ من مهام التناص في الشعر توطيد حبل الإبداع عبر العصور والأزمنة وإثراء التجارب الإنسانية، حيث يزيد وعيَ الشاعر للوجود نضجًا ورؤيتَه عمقا وشمولا، فالقصيدة، كما يقول الغذامي، تتحوّل بالتناصّ من تجربة محدّدة، إلى عمل فنّيّ متكامل، يشمل الرؤية الشاملة للوجود.[1]

تعدّدت صور التناص وكثُر حضورُها في الشعر العربي الحديث بحكم قاعدة الاتّباع والإحياء التي **سار عليها رواد الإحياء، فقد يكون التناص لدى بعضهم باقتباس أبيات أو أشطر أو تراكيب كاملة، وقد يحدث التناص في البناء** (الهيكل العامّ للقصيدة)**، أو في المضمون، أو في المفردات أو التراكيب أو والإيقاع، أوالصورة والخيال والرمز... الخ.**

السرقات الأدبية:

إذا كان التناص ميزة فنية في الشعر، تعكس علاقة التأثر والتأثير والأخذ والعطاء الطبيعية بين الشعراء، فإنّ السّرقات الأدبية مصطلح ارتبط منذ القدم بدلالات سلبية مُستَهجنة، وتعني أن يعمد الأديب إلى سرقة فكرة أو مفهوم أو لغة أو أساليب أو عبارات من مؤلِّف آخر وينسبها لنفسه دون أن يشير إلى مبدعِها الأصليّ، فهيّ ادّعاء الأديب ملكية ما لا يملك بغير وجه حقّ.

قضيّة السرقات الأدبية قديمة، أفرَد لها النقد العربي القديم فصولا كاملة من البحث والتدقيق، وقد عاد الحديث عنها بقوّة في النقد العربيّ الحديث مع ظهور حركة البعث والإحياء، حيث أصبح إحياءُ الشعر القديم والاقتداء به نهجًا فنيا واعيا، اختاره رواد النهضة بهدف الارتقاء بمستوى القصيدة العربية، فلم يجد الشعراء حرَجًا في التفاعل مع النصوص القديمة سواء بالمعارضة أو التضمين أو التناص المُعلَن، **غير أنّ بعض الأدباء قد تجاوز ذلك إلى ما يمكن وصفه بالسرقة الأدبية، فنسب لنفسه شيئا من الشعر أو** بعض العناصر الفنية التي أبدعها غيره ادّعاءً وافتراءً، حُبّا في الظهور بغير وجه حقّ.

---

[1] – يُنظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية على التشريحية)؛ النادي الأدبي الثقافي، جدة ، ط1؛ 1985؛ ص57.

.

قد يجد الباحث مَشقّة في التفريق بين ما هو سرقة وما هو دون ذلك في الشعر، لأنّ الشعر ليس فيه مجال واضح للإحالة كما هو الحال في الدراسات النقدية، لذا يمكن القول إنّ توارُد الأفكار والأساليب والصّور أمر قد يحدث في الشعر وفي كل فنون القول دون قصد من المُبدع، فلا نَحسَبه سرقة. أمّا إذا كان الشاعر ينتحِل القوالب الفكرية أو اللغوية جاهزة دون إشارة إلى أصحابها، وكثُر ذلك في شعره، **فإنّ عمله سيكون إلى السرقة أقرب. وهذه أمثلة عن السرقات التي وقف عليها نقاد شعرنا الحديث.**

التناصّ في شعر شوقي:

ذَكر عبد المنعم خفاجي بأنّ قصيدة أحمد شوقي (ذكرى دنشواي) التي خلّد فيها ذكرى مقتل عدد من الريفيين في قرية دنشواي المصرية على أيدي الإنجليز، فقال:

يا دِنشِوايَ عَلى رُبـ ـاكِ سَـ ـلامُ ذَهَبَت بِأُنسِ رُبوعِكِ الأَيّامُ

شُهَداءُ حُكمِكِ في البِلادِ تفَرّقوا هَيهاتَ لِلشَملِ الشَتيتِ نِظامُ

مَرّت عَلَيهِم في اللُحـ ـودِ أَهِلّـ ـةٌ وَمَضى عَلَيهِم في القُيودِ العامُ

تُذكّرنا بقول أبي نواس:

يا دارُ ما فَعلتْ بك الأيّام لم تُبقِ فيكِ بَشاشَةً تُستامُ[1]

وقد أدرج الناقد القصيدة في باب السرقات بحكم كثرة أوجه التشابه بين القصيدتين، حيث تكرّر بينهما أسلوب النداء، وذِكرُ الأيام التي أذهبت الفرحة عن المكان. غير أنّنا نرى أنّ هذا التشابه هو إلى **التناص أقرب منه إلى السرقة، فأسلوب النداء الوارد في قصيدة شوقي مثلا، قد تكرر في أشعار كثيرة قبله، فقال بعضهم (يا دار مية بالعلياء فالسند) وقال عنترة (يا دار عبلة بالجواء تكلّمي)**، وكلُّ مكان **خلا من أهله في الشعر القديم تسكنه الوحشة. ولا نرى سببا واضحا يدفعنا إلى تصنيف هذا التشابه في** باب السرقات، بينما نعدّ ما ذكره الخفاجي من توارد أفكار بين شوقي وكلّ من المعرّي وهيرودوت تناصّا وليس سرقة، حيث أشار عبد المنعم خفّاجي إلى قصيدة **(أيها النيل) التي قال فيها شوقي:**

مِـ ـنْ أَيِّ عَهـ ـدٍ فـ ـي القُرَى تتَدَفَّقُ؟ وبأَيِّ كَـ ـفٍّ فـ ـي المدائن تغْدِقُ؟

ومن السماءِ نزلتَ أَم فُجِّـ ـرتَ من علْيا الجِنـ ـان جَداوِلاً تـ ـترقرقُ؟

وقال إنّ هذا المعنى أخذه عن هيرودوت الذي وصف النيل بأنّه النّهر النازل من السموات، وأنّ **قول شوقي في قصيدة (**البَنون والحياة الدنيا**):**

الضُلوعُ تتّقد والدّموع تطّرد

---

[1] – يُنظر: محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص109.

أيُّها الشَجِيُّ أَفِق مِن عَناءِ ما تَجِدُ

قد ظهرت فيه روح أبي العتاهية[1]، بنزعته الفلسفية التأملية الحزينة، دون أن يعتبر ذلك من السرقات صراحة، وإنّ حضور عناصر من الشعر القديم في شعر أمير الشعراء لَهُو إلى التناص أقرب، كون شوقي صاحب سَليقة شعرية خاض بها في شتى فنون القول الشعري فحاكى وقلّد وأبدَعَ وجدّد، ولا نرى في أشكال التناص الواردة في شعره سوى إجراء فنيّا دفعته إليه الرغبة في إحياء القديم ووصله بالجديد و لم يدفعه إليه العَوَز الفنيّ. وإنّ ما يُبعد كبار شعراء الإحياء عن تُهم السرقات الأدبية هو اعتمادهم التقليد والمحاكاة نهجا فنيا مَقصودا ناهيك عن كون تكوينهم إنما تم بقراءة عيون الشعر العربي القديم، فلا غرابة أن تمتزج تجاربهم بتجارب السلَف.

التناصّ والسّرقات في شعر حافظ إبراهيم:

عدّد الحميد سند الجندي في دراسته للشاعر حافظ إبراهيم مواضع كثيرة قال إنها سرقات أدبية، **منها قوله:**

إنّي فَتاكِ فلا تقطع مواصلتي هبني جَنيتُ فقُل لي كيف أعتذر

أخذه من بيت جميل بُثينة: [2]

فإن لم يكُن قَولي رِضاكِ فعلِّمي نَسيمَ الصّبا يابُثَينَ كيفَ أقول

فالمعنى واحد وكذلك الصورة التي يتخيّل فيها الشاعرَ محبوبَته مُعلّمًا فهو يتعلّم منها كيف يصوغ لها ما يُرضيها من الكلام. أمّا قولُه: [3]

جَنيتُ عليكِ يا نفسي وقبلي قد جَنَى أبي فَدَعي عتابي

فأخذه من قول أبي العلاء المعرّي:

هذا ما جَناهُ أبي عليّ وما جَنيتُ على أحد

حيث التشابه بين البيتين واضح وكبير، سواء من حيث المعنى أو من حيث المبنى، ولم يتجاوز الإبداع في قول حافظ حدّ التقديم والتأخير، بل إنّ في البيت نوع من الحكمة، والحكمة نتاج عقل وتَجرِبة، وَجبت نسبتُها لأهلها، و«**الواقع أنّ سرقات حافظ وإغاراته على شعر غيره كثيرة يكاد**

---

[1] – يُنظر: محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص109.

[2] – يُنظر: عبد الحميد سند الجندي، حافظ إبراهيم شاعر النيل، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1992، ص190.

[3] – يُنظر: المرجع نفسه، ص190-191.

يُخطئها العدّ»[1] فكان يأخذ المعنى القديم فلا يضفي عليه شيئا من الجدّة، كما هو الحال في المثال السّابق، ما جعل بعض النقاد أمثال عبد القادر المازني يتحاملون عليه ويحطّون من قيمة شعره.

التناص في شعر الرُصافيّ:

يُجمع النقّاد على أنّ الرُصافيَّ قد خاض تجربة الإحياء عبر مرحلتين، فاعتمد في الأولى على التقليد والمحاكاة إلى أن استقامت له مَلَكة الشعر، ثمّ خاض تجربة الإبداع والتجديد، فكان شاهدا على ظهور **أولى محاولات الخروج عن عمود الشعر العربي، وإنّ من علامات التجديد البارزة لديه، أن صارت** رؤيته أكثر واقعية وتحررا ووضوحا حين اتّجه بشعرِه إلى طَرق موضوعات ذات صلة مباشرة بالحياة **اليومية للإنسان في عصره.** فمن أمثلة محاكاة الرصافي في مَعانيهم قولُه:[2]

وهل أنا إلاّ من أولئك إن مَشوا مشيتُ وإن يَقعُد أولئك أقعُدُ

فهو من قول دُرَيد بن الصمّة:

وما أنا إلاّ مِن غُزَيَّةَ، إنْ غَوَتْ غوَيْتُ، وإنْ تَرشُد غُزيّةُ أرشُدُ

فتقليد الرّصافي هنا واضح في شكل البيت ومضمونه، فلم يَزد شيئا عن تغيير كلمات غيره بمرادِفات له، وله من فرط إعجابه بالشعر القديم ألوانٌ شتّى من المُحاكاة التي تكشف عن إعجابه المتناهي بالروح العربية النابضة بالحكمة، ومن ذلك قول الرّصافي:

كلُّ وجه الأرضِ للخَلق قُبور خفِّفِ الوطءَ على تلكَ القُبورِ

وهو مَأخوذ من قول أبي العَلاء المَعرّ:

خَفِّف الوطءَ ما أَظنُّ أَديمَ الأرضِ إلاّ مِن تلك القُبورِ

حيث يبدو التطابق بين البيتين جليّا في المَعنى والمبنى.

كانت العودة إلى الشعر القديم والتأثر به قاعدةً عمل بها كلّ الشعراء الإحيائيين، وإن تباينت مستويات تأثّرهم به وكيفية محاكاتهم وتقليدهم له، فقد كان الإعجاب بالقديم والرغبة في العودة إليه بُغية إعادة تأصيل الذوق والإنتاج الأدبيين وتَخليصهما من الركاكة التي خيّمت عليهما خلال عقود طويلة من التردّي والانحطاط، فبدافع ذلك الإعجاب انكبّ الشعراء على التراث الشعري يحفظونه **ويتدارسونه وينسجون على منواله، فأعادوا إنتاج بنياته اللغوية وأساليبه وأوزانه وموسيقاه، وأحيوا ما** فيه من مضامين ومَعانٍ وقيم. وفي خضم حركيّة الإحياء تلك بدأ التقليد قويا غالبا على الشعر عند

---

[1] – المرجع نفسه، ص189.

[2] – **يُنظر:** محمّد عبد المنعم خفّاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ج1، **دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص125.**

الاتباعيين، أمثال البارودي وحافظ إبراهيم، فمنهم من ترفّع عن السرقات الأدبية بالمعارضة الصريحة والتناص الفني الذي يتقاطع فيه النصّان دون أن يكون النصّ التالي تكرارًا مباشرا للمُتقدّم، وذلك ما برع فيه البارودي مثلا، ومن الشعراء من أثقل شعرَه بالسرقات حتّى صار النصّ المُستعار أقوى حضورا **لديه من إبداعه الشخصي، مثل ما في أمثلة السرقات الشعرية عند حافظ إبراهيم. ومنهم من كانت طاقة التجديد عنده أقوى بفضل ارتباط شعره بالحاضر وقضاياه الجديدة، ومن هؤلاء معروف الرصافي** الذي كان ثائرا على قيود الشعر ومُرتبطا بروح العصر من حيث المعاني والمَضامين، لكنه لم يتمكّن من **التخلّص من القوالب الشعرية القديمة. وفي ظلّ هذا الوضع الفني الذي ساد مرحلة الإحياء الشعري،** كان من الطبيعي أن يتقاطع الشعر الحديث مع نظيره القديم بدرجات مُتباينة، بين السرقات الأدبية **المباشرة والتناص الشعري الجميل.**

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الأولى ماستر
قسم اللغة والأدب العـ . ـربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

محاضرات الشعر الإحيائي

المحاضرة الرابعة عشرة: من التحول إلى الثبات / عكس اتجاه الحياة.

الشعر ظاهرة فنية محكوم عليها بالتحول والتطور ما دامت مُرتبطة بتجارب الإنسان، لكون التجارب الإنسانية، بطبيعتها، شديدة التنوّع، عديمة الثّبات. بينما تتأثّر وتيرة التحوّل في الشعر بالسياقات المُحيطة بالقصيدة، فهي بين اندفاع وسُكون وقوّة وفُتور؛ ولعلّ المطّلع على ديوان الشعر العربي يُدرك ببساطة أثر تغيّر البيئة الثقافية والاجتماعية في تلوين الشعر بروح العصر وإحداث طفرات من التطوّر، تُنبئ بسرعة استجابة الشاعر للمنبهات الجديدة التي تغشى سياقات هذه المرحلة التاريخية أو تلك. وليست التحولات الجديدة التي مَسّت القصيدة في صدر الإسلام، أو تلك التي اعتَرَت أشعار المولّدين، أمثال أبي نواس وعُمر بن أبي رَبيعة بمنأى عن تأثيرات البيئة والعصر.

بلغ الشعر العربيّ في القرن التاسع عشر وضعا فنيّا مُتردّيا، فكان أغلبه ضعيف الأسلوب سطحيّ المعاني، تَعتَريه الصنعة والتكلّف، وكان جلّ الشعراء، كَعبد الله النديم وعليّ الليثي ومحمود صفوت الساعاتي بعيدين عن روح العصر وقضاياه، تستهويهم القصور ويشغَلهم التكسّب بالمدح، يقتَفون في قَرض الشعر نهج أسلافهم كالمتنبيّ وامرئ القيس، اقتفاء لم يرق بهم إلى مستوى شاعرية هؤلاء الفحول، بل إنّ أكثر شعراء تلك الفترة قد جفّت لدينم منابع الإبداع، وصار الشعر لديهم صياغة مُتَصنَّعة وترديدا لقوالب جامدة، باستثناء البارودي الذي تَفرّد بهَجر القصور وتَرَك التكسّب، فتكوّنَت لديه شخصيته الأدبية المتميّزة وسعى إلى تخليص الشعر من الوَهَن والركاكة.

اتّخذ البارودي من إحياء القديم والسيّر على نهجه سَبيلاً للنهوض بالشعر، بالعودة به إلى مَنابعه الأصيلة، فكانت تلك العودة بمَثابة وُقوفٍ بالقصيدة في لحظة تَأمّل ومُساءَلة للذات، وتَوقيفٍ مُؤَقّت لِمَسار تطوّرها الذي ما كان يوغِل بها إلاّ في متاهات الوَهن والاندثار.

يرى بعض نُقاد الحداثة أنّ الشعر قد عادَ مع البارودي جاهليا وأمويًّا وعبّاسيا، شفويًا في غالبه، يُمتع بالسّماع، ولا يُشَغّل الفكر، وذَهَب بعضهم إلى القول إنّ شعر المولّدين كان أكثر حَداثة ممّا كتبه البارودي وممّا نَظَمَهُ جلّ شعراء عصر النهضة، لأنّه مَسَّ بالتغيير روح الشعر وأوقَدَ فيه قَبَس الفكر، فقال أدونيس: «أدّت هيمنة الثقافة الأصولية للعودة إلى القيم الشفويّة الجاهليّة. فلم يكن معظم الشعر الذي كُتب في عصر ((النهضة)) إلا تَرسيخا احتفاليا لهذه العودة. غير أنّ مُعارَضة القديم، بحجّة

التّجديد، لم تستند على الحَداثة العربيّة، كما تَجلّت عند أبي نواس وأبي تَمّام وفي الكتابات الصّوفية، وإلى التنظير للغة الحَداثة الشعرية، كما تَجلّى عند الجُرجاني»[1].

إنّ العودة إلى الشفوية والاحتفال بمعارضة القديم قد كان نهجًا سَلكه البارودي عن وعي، وبغرض **التجديد، وهو القائل:** [2]

تكلّمتُ كالماضين قبلي بما جَرَت به عادةُ الإنسان أن يتكلَّما

فلا يَعتَمِدني بالإساءةِ غافـ . ـلٌ فلا بُدَّ لابن الأيكِ أن يتَرنّما

وما أغفله الشاهد هو أنّ مفهوم التَجديد الذي رفع رايته المولّدون أمثال ابن أبي ربيعة في سياق تاريخي مُعيّن، غير التجديد الذي فرضته سياقات العصر الحديث على البارودي، فهؤلاء قد وُجدوا في زَمَن بَلَغَ فيه الشعر ذروة نضجه فلم يعُد بحاجة إلى مَن يُرقّع شَكله، وبلغت الحياة ذروة الرّغد والاستقرار، فصار من البداهة أن يتوجّهوا إلى توليد المعاني والأفكار وتجديد روح الشعر. أمّا البارودي فقد فَتح عينيه على مُناخ شعريّ أرهقه الإسفاف ذوقًا وإبداعًا، وروحٍ عربية أوهنتها حَوادث الأيام، فلم يكن له بُدٌّ من البَدء بإعادة تقويم الأذواق بربطها بالقيم الجمالية الأصيلة، والسعي بالشعر إلى **استعادة قوته، قبل السعي إلى التخلّص من** (الشفويّة) والبحث فيما سيكون بعدها، لكن، وبالرّغم من ذلك، فإن رواد الإحياء لم يعدموا في شعرهم المُزاوَجة بين إعادة الديباجة الشعرية إلى سابق بَهائها وصَفائها، ومُسايرَة روح العصر، «ولَقَد وَضَع البارودي في القَوالب المَأثورة تفكيرَ عَصره، والمُثُل العُليا **لمُعاصريه.**»[3]،وأمّا أحمد شوقي فقد أثبت بألمعيّته «كِفاية العربيّة لاستيعاب المعني العصرية في أسلوب كلاسيكي ساخر يمرَح فيه الخَيال كما تتدلَّلُ الموسيقى والمعاني وتتألّق الصور فِتنة للقارئين»[4] **ومن ثمّ** فإنّ قوّة ارتداد رواد الإحياء الشعري أمثال البارودي وشوقي لم تُؤدِّ بم إلى الانقطاع التام عن الحاضر، **بل بقوا مرتبطين بعصرهم وإن غلّب على أكثرهم التقليد.**

لقد كان إيقاف مسار التّراجُع الذي سلكته القصيدة على امتداد عصر الضعف ضروريا لاستعادة **النفس الشعري ومساءلة الذات، واسترجاع ما ضاع من تلك الأدوات (الشفوية) التي ما كانت حداثة** شوقي والرُّصافي والجواهري ومن جاء بعدهم من جحافل المُحدثين لتتأسّس لو لم تتّخذ منها وممّا بناه البارودي من قِيَم شعرية قاعدة للانطلاق.

---

[1] – أدونيس - علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 84

[2] – ديوان محمود سامي البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ص 9.

[3] – محمد عبد المنعم خفاجي، حَركات التجديد في الشعر العربي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص 12.

[4] – المرجع نفسه، ص 108.

لقد حدّد أدونيس مفهوم الحداثة الشعرية، فقال: «إنّ ما ينبغي أن نتمسّك به ونحاكيه هو، بالأحرى، ذلك اللهب الذي حرّك أسلافنا، لهب السؤال والبحث والمعرفة، من أجل أن ننتج ما يكمل **نتاجهم، برؤية جديدة للإنسان والكون، ومقاربات معرفية جديدة**»[1]، **وأعاب على رواد النهضة** عَجزهم عن امتلاك هاجس البحث وإثارة سؤال المعرفة في شعرهم، متناسيا أنّ هذا الاتجاه التّأصيلي الذي سلَكه الشعراء الإحيائيون قد كان مَقصودًا لتمكين مُبدعي الشعر ومتَلقّيه معا من امتلاك الأدوات الفنية التي تمكّنهم من مواجهة المَعايير الفنية الغربية التي بَشّرت بها الحملات الغربية **والانجراف** وراء إغراءاتها، أوّلا، قبل أن يفكّروا في إثارة سؤال البحث والمعرفة.

لعلّ الشاعر الإحيائيّ قد أدرك أنّ «**المشكلة** [تتمثَّلُ] بجانبها الحاد، في كون الشاعر العربيّ حقًّا يعيش في حصار مُزدَوَج، تضربُه عليه ثقافةُ التبعيّة للآخَر، من جهة، وثقافة الارتباط الجَنيني بالماضي التقليديّ من جهة ثانية»[2]، وأنّ حصار التبعيّة للآخر أخطرُ عليه من التبعية لماضيه، لأنّ غاية الآخر طمس هويته والقضاء على شخصيته الأدبية فيصير ظلاًّ تابعًا له، فاختار التمسّك بماضيه، كي يجعل من معرفته بالماضي أساسًا صلبًا يقوم عليه بناء الحاضر والمستقبل الشعريين.

إنّ ارتباط شعراء الإحياء إلى الماضي وسيرهم المُضني عكس حركة الحياة، وتمكّنهم من إحياء القيم الشعرية العربية القديمة، قد أسهَم بوضوح في الحفاظ على هوية القصيدة العربية لردح من الزمن، فلم تتبدّد وسط أوهام الحداثة التي عدّدها أدونيس نفسه، وهي: **الزمنية، وتعني الاعتقاد بأن الحداثة هي** الارتباط المباشر اليَقِظ باللحظة الراهنة، والاختلاف عن القديم، ومماثلة الغرب أي الكتابة وفق معايير الشعر الغربي، والتشكيل النثري أي أنَّ مجرد الكتابة بالنثر التي تماثل الكتابة الغربية هي حداثة، والخامس **الاستحداث المضموني أي تناول إنجازات العصر وقضاياه** [3]، وهي مُغالَطات **بدأت تسود الساحة** الأدبية العربية بالتزامُن بداية الاحتكاك بالشعر الغربي في أوساط المبشّرين بحداثة الغرب، وكان من نتائجها حالة الشكّ والالتباس التي سادت حركة الشعر العربي الحديث إلى يومنا هذا، فسارت جَحافل المجددين على هدى **(ت.س إليوت)** وبودلير ومَلارميه، وجَنى بعضهم، ومنهم أدونيس، على الشعر العربي فأفقدوه جميع جَمالياته وجعلوه نثرا وفلسفة.

---

[1] – أدونيس - علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص99

[2] – المرجع نفسه، ص 87

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص93-94.

1. قائمة المَراجع:

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1952.
3. ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 197، ط 5، 1981.
4. ابن زيدون، الديوان، تح: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، 1957.
5. ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
6. أبو تمام، الديوان، شرح: الخطيب التبريزيّ، تح: محمد عبده عزام، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 5، 1987.
7. أحمد شوقي، الديوان، شرح أحمد محمد الحوفي، الجزء الأول، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (دط).
8. أحمد أبو سعد، الشعر والشعراء في العراق، دراسة ومختارات، دار المعارف، بيروت، 1959.
9. أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1988.
10. أحمد شوقي، الديوان، شرح أحمد محمد الحوفي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (دط)، ص 205.
11. أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي، ، القاهرة، 2012 .
12. أدهم الجندي، أعلام الأدب والفن، ج1، مطبعة مجلة صوت سورية، دمشق، 1954.
13. أدونيس علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
14. إيمان السيّد الجمل، صور من المعارضات في الشعر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014.
15. البحتري، الديوان،ج2، مطبعة هندية بالموسكي، مصر، ط1، 1921 ص86.
16. جميل صدقي الزهاوي، الديوان، المطبعة العربية، القاهرة، مصر، 1924.
17. جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1999.
18. حافظ إبراهيم، الديوان، ج 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 3، 1987.
19. حامد حفني داود، تاريخ الأدب العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

20. حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، ج 2، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 1، 2012.
21. حمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، ط1، 1982.
22. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
23. ديوان أبي فراس الحَمَداني، جمع وشرح سامي الدهان، ج 2، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1944.
24. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
25. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2007.
26. شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
27. شوقي ضيف، البارودي رائدا الشعر الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر (دط).
28. عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1950.
29. عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، 1988.
30. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية على التشريحية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، ط1، 1985.
31. عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987، ص 81.
32. علي الحديدي، محمود سامي البارودي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1967.
33. الفارابي، أبو نصر محمّد، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، (دت)
34. مايكل ريفاتير، دلائلية الشعر، تر: محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1997.
35. المتنبي، الديوان، تح: عبد الوهاب عزام، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ص508.

36. المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص388.
37. محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1؛ 1982.
38. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، ، الدار البيضاء، المغرب، ط2؛ 2001.
39. محمد عابد الجابري:أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر (أزمة ثقافية..أم أزمة عقل فصول – المجلد الرابع – العدد الثالث – القاهرة، 1984.
40. محمد عبد المنعم خفاجي، حَركات التجديد في الشعر العربي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1؛ 2001.
41. محمّد عبد المنعم خفّاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث والمعاصر، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1؛ 1992.
42. محمّد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)- منشورات اتحاد الكتاب العربدمشق – 2001.
43. محمد فتوح أحمد، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، دار المعارف، القاهرة، 1995.
44. محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط 1؛ 1990.
45. محمود سامي البارودي، الديوان ، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998.
46. محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ج 3، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،1967.
47. محمود غنيم، ديوان (صَرخة في وادٍ)، مطبعة الاعتماد، القاهرة، مصر، (دط)، ص 78.
48. مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد، العربية السعودية، ط 1؛ 2009.
49. معروف الرصافي، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (دط)؛ 2014.
50. معروف الرّصافي، الديوان، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2012.
51. نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

52. وائل بركات، مفهومات في بنية النص (اللسانية والشعرية و الأسلوبية والتناصية)؛ دار معد ، دمشق، ط 1؛ 1996م.
53. يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، النادي الثقافي العربي، جدّة، العربية السعودية، ط1؛ 1986.

فهرس الموضوعات

الرقم	الموضوع	الصفحة
1	تمهيد	1
2	أهداف المادة	2
3	برنامج المادة	3
4	تحديد المصطلح :التقليدية /الاتباعية /الإحيائية.	4
5	الإحيائية العربية /الممهدات والصفات العامة.	9
6	بنية البيت التقليدي.	24
7	الإحياء الأسلوبي في الشعر الحديث.	30
8	الإحياء المعنوي في الشعر الحديث.	44
9	محمود سامي البارودي / رائد الإحياء.	58
10	الإحياء الشعري في المشرق: أحمد شوقي.	76
11	معروف الرصافي.	91
12	محمد مهدي الجواهري.	103
13	بين القصيدة القديمة والقصيدة التقليدية: تأمل في زمن الشاعر	108
14	فن المعارضة	111
15	لعبة الشكل في الإحياء : اللغة والوزن	117
16	الإحياء بين التناص والسرقة الأدبية	126
17	من التحول إلى الثبات / عكس اتجاه الحياة	132
18	فهرس	139