د. موسى عالم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

# تجربة الحداثة في الشعر العربيّ

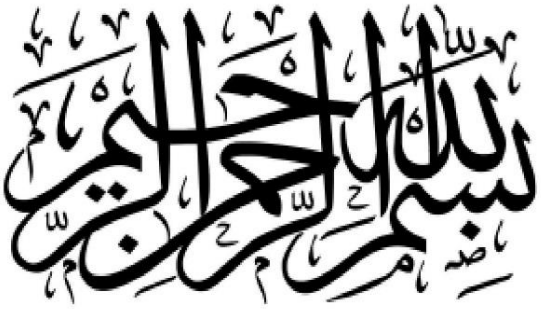
- قراءات نقدية في الشعر العربيّ الحديث –

## دعامة بيداغوجيّة

## لطلبة السنة الثانيّة ليسانس

## في أقسام اللغة والأدب العربيّ

السنة الجامعيّة: 2026/2025



**مقدّمـــة:**

حظي الشعر العربي الحديث بكمّ وافر من الدراسات النقدية، ولقي اهتماما كبيرا من النقاد والباحثين، حيث فصّل هؤلاء القولَ في أسباب النهضة الحديثة ووحوافزها، وتلمّسوا بعناية مظاهر التحوّل والتجديد التي رافقتها، بيدَ أنّ السواد الأعظم من تلك الدراسات قد وقعت تحت طائلة الاستقطاب القومي حينًا والتأثيرات الثقافية المتباينة حينا آخر، حيث تركزّت أعين النقاد على الحركة الشعرية في المشرق مقابل غياب شبه تام لنماذج الإحياء الشعري في المغرب، بل إنّ التأثير القومي ليَبدو أكثر جَلاءً لدى كثيرٍ من نقاد المشرق العربيّ، فهم يحصُرون العروبة، بدافع قوميّ، حصرا جغرافيا ضيّقا، فمنهم من جعل النهضة الأدبية والأدب العربي عامّة مقصورًا على مصرَ، ومنهم من حصرَ الأدب تَوَهُّمًا في الشام ومنهم من جعل قِبلته العراق، وتلك حقيقة تعكس لا مَحالة قِصَرًا في الرؤية وضيقًا في الأفق النقدي، كان من نتائجها عديدُ الأحكام الجاهزة وأشكال الإقصاء التي تَخلّلت الخطاب النقدي العربيّ الحديث.

هناك ظاهرة أخرى تخلّلت تَناوُلَ الدرسِ النقديّ العربي للشعر الحديث، تتمثّل في ظهور كمّ هائل من الدراسات النقدية التي تناولت ظاهرة الشعر الحديث من منظور سياقيّ تاريخي، وأسّست لجملة من الأحكام النقدية التي تحوّلت مع الوقت من مجرّد تأويلات واجتهادات إلى ثوابت نقديّة أو نتائج يقينية، وكان من نتائج ذلك سدّ باب البحث في عديد المسائل النقدية، كمسألة الريادة ومسألة التصنيفات الطبقية التي قُدّمت للقارئ جاهزة، فهذا أمرٌ يتعارض مع طبيعة النقد كمؤسسة مفتوحة على الاجتهاد والتأويل والتجريب بقدر ما تتيحه مناهجها المتجدّدة باستمرار.

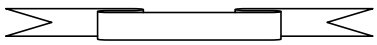
قد لا يصعب على الباحث اليوم إدراك الحاجة إلى مُساءلة المُنجز النقدي القديم، وإعادة التقييم الشامل للحداثة الشعرية العربية بملابساتها ومظاهرها وتوجُّهاتها، بَدَل حصرها في فكرة المحاكاة والإحياء التي بخست كثيرا من الشعراء المحدِثين أشياءهم، وجانَبَت بنظراتها السياقية جوهر الإبداع والتجديد لديهم، وأخضَعَتهُم لتصنيفات صارت أقرب إلى المسلَّمات منه إلى النتائج النقدية القابلة للنقض والتعديل.

لا ضَيرَ في هاذا المقام أن نعيد قراءة بعض ما وفّرَه لنا تاريخُ الأدب من توصيف أدبيّ لفترة العصر الحديث، قراءة تأخذ بمخرجات الخطاب النقدي الحديث، لكنها لا تكتفي به، بل تحاول إعادة فتح أبواب القراءة والتأويل من خلال محاورة عدد من النصوص الشعريّة المُصنّفة في خانة الإحياء أو التجديد الحداثيّ، وإعادة قراءتها في ضوء مناهج نصّية، ومن زاوية زمان غير زمانها، لعلّنا نكشف عن بعض الدلالات المُضمرة التي قصُرت عن لحظِها عيون النقد القديم. ونحن على يقين من أنَّ الآليات النقدية التي وفرتها المناهج النقدية الجديدة كالمنهج الأسلوبي والسيميائي ومنهج النقد الثقافي وغيرها من المناهج، ستمنح لنا فرصا جديدة للتأويل والفهم، وتعيننا على قراءة تحولات البعث والإحياء، وفق رؤية نقدية، تعمل على تحقيق التوازن بين المعايير الشكليّة والرؤية النقدية الداخليّة؛ فلطالما توجّهت عيون النقد، وهي تفحص تلك المرحلة الحاسمة من عمر الإبداع الشعريّ العربي، صوب البلاغي الشكليّ وأهملت الشق

المرتبط بالدلالة التي هي مربط الفرس. فالشعر الحديث إنّما وُلد في خضمّ صراع حضاريّ خاضه العقل العربي ضد تيار كولونياليّ جارف، ولا يستقيم أن نُسلّم بتقزيم الموقف الثقافيّ الذي اتّخذه رواد النهضة الأدبيّة في مواجهة حملات التغريب، فنختزله في مَحض تقليد شكلي أو انبهارٍ بزينة الأشكال، وإلاّ سنكون قد سلكنا سبيل قراءة مُهادِنة لا ترقى إلى مستوى النقد الجادّ المُشاكس بطبعه.

إنّ الإمساك بالرؤية والوعي الفنيين في شعرٍ اتّباعيّ تأسّس على فكرة المُحاكاة والمعارضة والتقليد، قد يحتاج إلى قراءة تتجاوز البلاغيّ، وتحفر عن المُضمر والمسكوت عنه في خطابات تعرض نفسها للقارئ بوجهٍ مستسلِمٍ، مُكتَفٍ بالقديم، مقتَفٍ لِحَدوه، مُقلّد لقوالبه وأشكاله، فلا يُرجى منه أمل في التحرُّر والتجديد. فكيف لأدب همُّهُ الاتباع وإحياء الأشكال القديمة دون السعي إلى تجديد الفكر وبعث روح الأدب أن يكونَ مَعلَمًا للحداثة ؟! ولذلك، فإنَّ اعتبارَ حداثة الشعر العربيّ مجرّد حركة همُّها استعادة رونق الخطاب الأدبيّ القديم عبر محاكاة أغراضه وتقليد أشكاله البلاغية فحسب، قولٌ فيه تَغاضٍ مُجحِفٌ عن نَبض تلك الروح الخفيّة التي أمدّت أدبنا العربيّ بالقدرة على شدّ الأذواق المحليّة ومنعها من الانسياق خلف أضواء الثقافة الوافدة من الشّمال محمّلة بإغراءات التنوير، ومن ثمّة وجب تجاوز سؤال بلاغة الأشكال والتوجّه بالبحث صوب جوهر الخطاب ودلالاته الخفية التي حالت دون الانبهار والذوبان في الآخر، وذلك هو الإشكال الذي لا ندّعي حلّهُ سحريا، بل بالسعي إلى إثارة التساؤلات المرتبطة به في نفس الطالب، ثمّ نأخذ بيده ليتعامل مع النصوص الشعريّة الإحيائية بآليات ووسائل نقدية جديدة، أمَلاً في تجديد نظرته لمفهوم النص الشعري الحديث وفهمه لموضوع الحداثة في الأدب العربيّ، فهمًا يرقى إلى حجم العتبة الكبرى التي تخطّاها الخطاب الشعريّ العربيّ وهو يَعْبُرُ من سُبات عصر الضعف إلى النهضة الحديثة في وقت قياسيّ وبشكل مُتسارع، يعكس قوّة الصدمة، صدمة الحداثة والانفتاح على الآخر.

لقد توخّينا، في هذا السّند، الجمع بين التنظير توسيعًا للمعارف، والتطبيق القائم على تحليل نصوص مختارة، تحليلًا يجمع بين غايتين: الأولى نقدية معرفية نرومُ من خلالها خلخلة بعض المسلمات النقدية المرتبطة بالشعر الحديث، والثانية نقدية تقنية، تتمثّلُ في تدريب الطالب على التحكُّم في آليات بعض المناهج النصية الحديثة.



**مدخل:**

## مقدّمات الحداثة في الأدب العربيّ.

**أ- حالة الأدب العربيّ خلال عصر الانحطاط:**

مرّت الحياة الأدبية في البلاد العربية بحالة ركود وانحطاط طيلة الفترة الممتدة من سقوط بغداد على يد القائد المغولي هولاكو خان عام 1258م/656هـ، ثمّ دمشق على يد تيمور لنك سنة 1400م/803هـ إلى غاية الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م، فقد أُصيبت الحياة الأدبية والفكرية خلال فترة حكم المماليك ثم الأتراك بعدهم بالجمود شبه التام، لأنّ ساستهم كانوا أبعد عن فهم الشعر والاهتمام به، فانصرف عنهم الشعراء عن البلاط وتوجهوا إلى بفنّهم عامّة الشعب يُسايرون الذوق العامّ البسيط، وصار «الشعراء قلّة وكانوا شعراء شعب لا شعراء بلاط أو ديوان، وندَرَ المُجَوِّدون منهم وانحطّ الذوق الأدبي بسبب انتشار الألفاظ التركية في ثنايا اللغة العربية ولا سيما العامية... لأن اللّغة الرسمية في ذلك الوقت كانت تركية »[1]، ومن الطبيعيّ أن يُسهِم انتشارها بين ألسنة العامة في النّأي بالعربية عن فصاحتها المعهودة، بينما تو}هـ اهمتمام الشعراء إلى التكلّف والصنعة اللفظية على حساب القيم الجمالية التي قام عليها ديوان العرب. يقول حفني داود: «إنّ شعر ما قبل العصر الحديث وهو الّذي نسميه اصطلاحا العصر المغولي كان ضعيفا مُتخاذلا إذا استثنينا بعض شعراء المدارس الشعرية المشهورة في القاهرة كالمدرسة البكرية والمدرسة العلوية»[2]. أما المدرسة البَكرية فسُمّيت كذلك نسبة إلى أبي بكر الصديق ومن انتسَبَ إليه، وعلى رأسهم الشّاعران: محمد البَكري وابنه أبو المواهب البَكري؛ في حين أنّ المدرسة العلوية قد سُمّيت كذلك نسبة إلى عليّ بن أبي طالب أشياعه، ورائد هذه المدرسة بهاء الدّين العامليّ، قد غلبت على المدرستين نزعة التصوف وأغرق أتباعهما في شعر المديح النبوي وذِكر سيَر السلَف والفخر. وقد كان لتسلّط الحكّام الأتراك وهيمنتهم على جميع مناحي الحياة الأثر المباشر في عزوف الشّعراء عن طرق الموضوعات الواقعية وانصرافهم إلى الموضوعات الرّوحية، «حتى لهج بها شعراء العرب حين فقدوا مراكزهم في الحكم ووجدوا فيها مُتَنفَّسا بعد أن خنقهم الحكام بمظالمهم وفرضوا الضرائب على الفلاحين منهم»[1]. فقد انصرف الشعراء عن الانشغال بالسياسة وبهموم الشعب ومشاكله، وانغمسوا في موضوعات ذاتية، لا تنير عقلا ولا توقظ روحا ولا تخدم المجتمع في شيء. «وخلاصة القول: إنّ الدولة العثمانية لم تبن الفرد المسلم، بل تظن أنها إن فعلت ذلك تنمي القوة في تلك الجهة فتشق عصا الطاعة

1) - حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، خصائصه، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993، ص 14-15.

2) - المرجع نفسه، ص15-16.

عن الدولة، ولما تقدمت أوروبا حجرت عليهم الدولة العثمانية فلم توصل ذلك التقدم إلى أبنائها مما ساعد على سقوطها.» [2]، ومع ذلك ، كان العثمانيون يقدّمون أنفسهم في صورة حُماة الإسلام والمسلمين، فالتفّ حولهم بعض الأدباء ، ومدحوا قوّتهم وبطشهم بالأعداء، قال أحمد محرّم:

دَعُوا الخِلافَةَ إنَّ اللهَ حافِظُهـــــا وَإنَّ بَأسَ بَني عُثمانَ واقيهـــــا

يمشي الزمانُ مُكباً تحت ألويـــــة راموا السماءَ فنالتها عواليهـــا

صانوا) الكتاب) فصان اللهُ دَولتهم واستؤصلت دولٌ بالسوء تبغيها

إلى أن يقول:

إنّ السيوفَ سيوفُ الترك ما بَرِحت تَحمي حُمَاها وتمضي في أعاديها

لقد بقي الأدب عامة، والشعر بالخصوص، مُسايرا للبيئة العربية وما أصابها من انحطاط فكري واجتماعي، ممّا خلق فراغا سياسيا وفكريا رهيبًا استغلّه بعض المتطفّلين على الأدب، فراحوا يوظفون الخرافات والأباطيل والسحر لخداع العامة باسم الدين والتصوف، ونتج عن هذه الأوضاع ركود تام للحركة الأدبية دام أمدًا طويلا جفّت خلاله منابع الإبداع، وبقي الشرق كلّه منغلقا على نفسه يسير في دُجى الجهل والفقر الثقافي. وقد أطلق النقاد على تلك الحقبة السّوداء الّتي تبدأ من سقوط بغداد في غزو هولاكو سنة 1258م وتنتهي بدخول نابليون مصر 1798م اسم الفترة (المظلمة)، ودامت زُهاء ستّة قرون، عمّ فيها الرّكود جميعَ جوانب الحياة الاقتصادية، السياسية والاجتماعية. وغرق الشعر العربي خلالها في الصنعة الفنية إلى حدّ الانحطاط. فلم يُبقِ العثمانيون من النشاط الفكري سوى أماكن العبادة التي لم تعُد تؤدي دورها كاملاً في تنوير العقول.

**ب- عوامل النهضة الأدبية ومظاهرها في القرن 19م::**

كانت السنون الطويلة الّتي قضتها الأمة العربية ترزح تحت حكم عثماني لا يشجع ثقافتها بمثابة القيد الّذي كبّل قرائح المبدعين، والسدّ الّذي حجب آفاق الفكرو الإبداع، فاتّسع الشّرخ الحضاري بين الأمّة العربيّة التّائهة في ظلام التّخلّف، ونظيرتها الغربية الّتي شدّت حبال التطور بعضها إلى البعض الآخر، وامتدّ الوضع إلى غاية سنة 1798م، تاريخ الحملة الفرنسيّة على مصر، الّتي فتحت أمام الشّرق بوابةً مكّنتهُ من اكتشاف منجزات الحضارة الغربية وإدراك حقيقة وضعه المتردّي. ونذكر في هذا السياق أنّ لبنان قد سَبَقَ مصر إلى الاحتكاك بالغرب بسنين عديدة، ذلك الاحتكاك الذي كان الممهّد الأبرز للنهضة العربية الحديثة، إضافة إلى عوامل أخرى سيأتي ذكرها.

---

1) - المرجع نفسه ، ص16.

2) - مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد، العربية السعودية، ط 1، 2009 ص 9.

1- **الاحتكاك الثقافي بالغرب**:

كان لاتصال العرب بالغرب تأثير بالغ في تجديد الوعي الفكري والروحي لدى الأدباء والمفكرين، فقد فتح هؤلاء أعينهم على ما قطعته الحضارة الغربية من تطور في جميع نواحي الحياة، تحوّل لديهم الحلم في الانعتاق من ظلمة التبعية إلى مشروع قابل للتحقيق. وقد بدأ اتصال لبنان بالغرب منذ عهد الأمير الدُّرزي فخر الدّين المعني الثاني الكبير (980هـ – 1044هـ /1572م- 1635 م)، وذلك بتشجيع حركة البعثات الأوروبية الى الشرق وإنشاء مدارس في روما وباريس للبنانيين وأبناء الشرق عامة لتكون النّواة الأولى لحركة الاستشراق، جانب المدارس القديمة كمدرسة المعلم بطرس البستاني سنة 1863، ومدرسة عينطورة (1734) ومدرسة «عين ورقة» (1789) التي تعد أم المدارس الوطنية في لبنان، وقد تسابقت الدول الأمريكية والأوربية على افتتاح المدارس والمعاهد لتسهم في كسر حالة الجمود الفكري والثقافي، وهو ما دفع الدولة العثمانية إلى اتّهام اللبنانيين بالموالاة للغرب وبالعمل ضد الخلافة الإسلامية باسم القومية العربية، بينما كان العرب النصارى في لبنان يـــرون أن العربية تجمع الأمة بجذورها ولسانها، وقد صور ذلك الشاعر القروي(رشيد سليم خوري) عام1913م في قصيدة ضمّنها موقف المفكر اللبناني المعادي للدولة العثمانية:

مَمَالك ظمأى للدمـــاء ودولةٌ لها ... من شكاوى العجز سيفُ ومغفِرُ
بكت واشتكت كالطفل يؤلم نفسه ... فكان البلاء منها، ومنها التذمّـــر
ولو ذكرَتْ عبد الحميـــد لأدركت ... مثارَ الشّقا لو يُستطاعُ التّذكُّر
يكاد يفرّ الطُّرسُ ذُعْـــرا لذكـــره ... ويُحجم في الكفّ اليراع المُسَطَّر
إذا لاح لاح الموتُ فيه مُجسَّمـــــاً ... وإن غاب يستدني أذاهُ التصوّرُ

– **احتكاك مصر بالغرب**:

كانت بداية تواصل مصر مع الغرب مع الحملة الفرنسية على سنة 1798م، حيث فتح نابوليون للمصريين نافذة عرّفتهم بها على أهمّ مستجدّات التطور الحضاريّ فكانت الحافز الذي أذكى الفكر ونشر الوعي الحديث في مصر، ونفضَ عنها ثقل سنين الانحطاط، يقول مسعد بن عيد العطوي: «وقد بدأ الاستعمار بحملة نابليون بونابرت، تلك الحملة الفرنسية التي توجهت إلى مصر عام 1122هـ/ 1798م، وجاءت بهدف التعليم الذي منعته الدولة العثمانية، وكانت الحملة مُعدَّة إعدادا فكريا وعلميا أبهرت العرب والمسلمين في مصر، فكوّن نابليون مجلس شورى (برلمان) وقام بأنواع التجارب العلمية والتطور

التكنولوجي، وأتى بمطبعة، وأصدرت الحملة صحيفتي (الستار المصري ) و (بريد مصر ) وكانت دعواهم أنهم يريدون تنوير بصائر الناس، وقد ثار الأزهريون في وجه هذه الحملة، لأنهم أدركوا مغبة ما وراءها».[1] فالفرنسيون قد استقدَموا في حملتهم فريقا كبيرا من العلماء والمفكرين والباحثين، فأنشأوا في القاهرة مدرستين ومجمعا علميا ومكتبة قيمة وصحيفتين ناطقتين بلسان الحملة والمجمع العلمي»[2]. أمّا الصحيفتان فهما «بريد مصر Courrier d'Egipte» ، لسان حال الحملة الفرنسيّة، وصحيفة « العُشارة المصرية La décade égiptienne» وهي لسان حال المجمع العلمي، فكانتا بمثابة الوجه الإعلاميّ الذي رسم للمصريّين صورة برّاقة عن الحضارة الغربية. وتجسّد الاحتكاك بصورة أقوى بعد خروج فرنسا من مصر سنة 1801، ثمّ اعتلاء محمّد عليّ كرسيّ الحكم سنة 1805، وإعلانه استقلال مصر عن الحكم العثماني، حيث قام بفتح منافذ الاحتكاك بالغرب فأوفد البعثات إلى فرنسا وإلى دول أوربية أخرى، وشجع حركة النقل والترجمة، بهدف الإسهام في نهضة مصر[3]، كما شجّع حركة النّقل والتّرجمة وأنشأ المدارس. بمجرد محمّد علي كما أنشأ المدارس العسكرية والهندسية والصناعية، ثم مدرسة للطب عام 1826، بينما كان الازدهار العلمي الفعلي في عهد خليفته إسماعيل باشا الذي أنشأ مدرسة للحقوق وأخرى للفنون، ومدرسة للمعلمين ثم الجامعة المصرية سنة 1906،

2- **الطباعة:**

أسهم ظهور الطباعة في بعث النهضة العربية الحديثة بشكل لافت، من خلال توسيع فضاءات الإعلام والمعرفة، كان لبنان رائدا في إنشاء المدارس والمطابع الحديثة، «وأوّل مطبعة دخلت البلاد العربية هي مطبعة دير قَزَحيّا بلبنان سنة 1610 ...، وأول مطبعة عربية عرفها الشرق هي مطبعة حلب التي أنشأها البطريرك أثناسيوس الرابع الدباس سنة 1702»[1]. أمّ نابليون فقد جلب معه إلى مصر، سنة 1798، ثلاث مطابع مجهّزة بحروف لاتينية ويونانية وعربية، ثمّ تأسست أوّل مطبعة أمريكية ببيروت سنة 1834 ثم المطبعة اليسوعية ببيروت سنة 1848، بينما كانت أول مطبعة عربية هي مطبعة بولاق التي أسسها محمد علي باشا في مصر سنة 1802. وكان لانتشار المطابع الفضل في إنشاء الصّحف وانطلاق حركة الطّباعة والتصنيف وإحياء المخطوطات.

1) – مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، ص14.

2) - حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، طبعة دار الجيل ، ص11.

3) - يُنظَر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، المطبعة البولسية، القاهرة، 1953، ص904.

3- **التعليم**:

كان وضع التعليم خلال حكم الأتراك متردّيا، حيث عملوا على خنق منابره خشية انتشار الوعي التحرري في أوساط الشعوب العربية، لذا عملوا على عرقلة التعليم حتّى يسهل عليهم بسط أيديهم على البلاد العربية، فلم يبقوا سوى على بصيص يلوح من قَبَسين علميين هما:

✓ **الكتاتيب**:

أسهمت الكتاتيب في الحفاظ على هوية الفرد المصريّ وتمتين ارتباطه بأصالته من خلال تحفيظ القرآن الكريم، وتعليم علوم الدين.

✓ **الأزهر الشريف**:

هو مسجد بُني أصلا للعبادة ثمّ تحوّل إلى جامعة لتدريس العلوم الدينية، غيرَ أنّ دوره انحسر في عصور الانحطاط واقتصر على تدريس العلوم الدينية وبعض أصول الحساب البدائية. وفي نهاية ق19 أدخل إليه العلماء العلوم الطبيعية والرياضيات، واضطلع محمد عبده بتوسيع نشاطه ودوره في الحياة العامة.

4- **الصِحافة**:

ساعد ازدهار المطابع في ظهور الصِحافة وانتشارها، حيث كانت جريدة «التنبيه» التي أصدرها بونابرت في مصر عام 1800، أول صحفية عربية تظهر في العالم العربيّ، بينما تُعدّ صحفية «الوقائع المصرية » التي أسسها محمد علي سنة 1828، ثاني أقدم صحيفة عربية، ثم تلتها جريدة «المبشر» الجزائرية، التي أصدرها الاستعمار الفرنسي عام 1847. أما الميلاد الحقيقي للصحافة العربية فكان على أيدي ثُلّة من اللبنانيين الذين هاجروا الى مصر في عهد السلطان عبد الحميد، حيث «أنشأ محمد علي سنة 1828 «**الوقائع المصرية**»، وأنشأ رزق الله حسون الحلبي في القسطنطينية سنة 1855 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

1) – حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، (الأدب الحديث)، طبعة دار الجيل، ص 11.

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]. وقد كانت للصحافة آثار بالغة في الفكر واللغة والأدب، أهمها نشر الوعي وتنوير الرأي العام، وفتح أعين الشعب على مختلف التيارات الفكرية العالمية. أما من الناحية الأدبية فخلّصت الأسلوب الأدبي من قيود الصنعة والتكلّف، أسهمت في ازدهار النقد الأدبي والسياسي والاجتماعي.

5- **المجامع العلمية والأدبية**:

كان للمجامع العلمية والأدبية والجامعات أثر بالغ في انطلاق النهضة الأدبية الحديثة. وأوّل مجمع علمي تمّ تأسيسه في المشرق العربي مطلع العصر الحديث، المجمع العلمي الذي أسسه نابليون في مصر، وضمّ 48 عضوا، قاموا بإجراء عديد التجارب العلمية في الطبيعة والكيمياء بحضور العلماء والباحثين المصريّين الذين انبهروا بتلك التجارب المخبرية وأقبلوا على طلب المعرفة العلمية الحديثة. ثم تأسست مجامع أخرى (**كالجمعية السورية**) ببيروت (1847)، و(**المجمع العلمي الشرقي**) ببيروت سنة 1882، والمجمع العلمي العربي بدمشق، وأخيرا (**مجمع اللغة العربية**) في القاهرة سنة 1932.

6- **المكتبات**:

لعبت المكتبات دورا حاسمًا في بعث النهضة الأدبية العربية الحديثة، فبعدما كانت كتب التراث العربي مكدسة في خزائن الحكام العثمانيين أو في المكتبات الأوربية، بادَرَ المفكّر علي مبارك بإنشاء (دار الكتب) سنة 1870م، فجمع فيها ما كان مبعثرا من كتب في المساجد والكتاتيب والقصور، وحوّل الدار إلى مكتبة ضخمة ، أعادت ربط القارئ العربيّ القارئ العربي بتراثه الفكريّ والأدبيّ. 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 ومكتبة المدينة المنورة ومكتبة مكة المكرمة. وشكّلت المؤسسات كانت موردا فكريا، نهلَ منها جيل العصر الحديث.

7- **الترجمة والتأليف**:

أسهمت كلّ من الترجمة والتأليف والنشر في نهضة الأدب العربي الحديث، ومن أهمّ رواد الترجمة العربية بلبنان القسّ جبرائيل الصّهيوني الّذي نقل إلى اللاتينية كتاب (نزهة المشتاق في ذكر الأمصار

1) - ينظر: حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، (الأدب الحديث)، طبعة دار الجيل، ص 14.

والآفاق) للشريف الإدريسيّ. أمّا في مصر فعرفت حركة الترجمة في عهد محمد علي نشاطا كبيرا، حيث قام بإرسال البعثات إلى أوربا أملا في تكوين صَفوة علمية تقوم بتعليم المصريين، وشجّع على ترجمة الآثار العلمية والأدبية، فعرّب أديب إسحاق رواية (**أندروماك**) لراسين، و(**الباريزية الحسناء**) للكونتس داش، وترجم نجيب الحداد رواية (**الفرسان الثلاثة**) للروائي الفرنسيّ ألكسندر دوماس، كما عرّب عدّة مسرحيات فرنسية. وهذه عيّنات محدودة ممّا أنتجته حركة التأليف والترجمة في العصر الحديث. واللّافت للانتباه في هذه النهضة أنّ حركة التأليف والترجمة كانت تتجه في مصر منذ بدايتها اتجاها علميا، بينما اتجهت في الديار الشامية منذ بدئها وجهة أدبية.

- **أثر الترجمة في الأدب العربي**:

تجلى تأثير الترجمة على **الشعر** خصوصا من خلال اطلاع الشاعر العربي على الأغراض والفنون والمفاهيم الجديدة الوافدة من الغرب، حيث مكّنته من ارتياد أغراض وفنون لم يكن له عهدٌ بها من قبلُ، مثل الشعر المسرحي والوطني والقومي والتحرري، والملاحم الشعرية. مقابل تَخَلّيه تدريجيا عن الأغراض الشخصية القديمة كالمدح والهجاء الشخصي والرثاء.

ولم يقتصر تأثير الترجمة على شكل القصيدة العربية وأغراضها فحسب، بل امتدّ إلى المضامين الشعرية، فمال الشعراء إلى الطبيعة وإلى استخدام الرمز والإيحاء، وظهرت لديهم مفاهيم جديدة كالوحدة العضوية والتجربة الشعرية، الصورة الشعرية والغموض وعمق المعنى. أمّا من حيث الشكل فقد ظهر شعر التفعيلة فتنوعت فيه الأوزان والقوافي، ومال الشعراء إلى اللغة البسيطة ذات الإيحاءات البعيدة.

أمّا تأثير الترجمة على **الكتابة النثرية** العربية فظهر جليا من خلال تخلّي الأدباء العرب عن الفنون القديمة كالمقامات والرسائل، وانشغالهم بالفنون الجديدة كالمقالة الأدبية والأقصوصة والقصة والمسرحية وفنّ التراجم والسّير. كما ظهرت بفضل الترجمة مذاهب النثر، كالمذهب التحليلي: الذي يعتمد فيه الكُتاب على التحليل والتعليل، مستفيدين من المعارف التي تمدّهم بها الدراسات النفسية والاجتماعية والاقتصادية، وظهر المذهب الفلسفي القائم على ذكر البراهين والأدلة والمقدمات والنتائج، كما ظهر المذهب العلمي الذي يقوم على البحوث العلمية المُنسّقة المنظمة، القائمة على الحقائق والأفكار، والمعتمدة على الملاحظات والتجارب والاستنتاج الموضوعيّ..

أمّا من الناحية الفنية، فقد خلّصت الترجمة أسلوب النّثر من السجع والصنعة المتكلفة، وصار الكتاب يميلون إلى السهولة والوضوح في الألفاظ، والاهتمام بالمعنى.

8- <u>المسرح التمثيلي</u>:

كان لظهور الفن المسرحي عند العرب دور كبير في تحديث الفكر وبعث حركة فنية جديدة من خلال تمكين الأدب من الوصول إلى شرائح واسعة من المجتمع، فالتمثيل يقوم على عرض حادثة واقعية أو خيالية على خشبة المسرح، بواسطة شخصيات تنطبق أفعالها وأقوالها على الواقع المَعيش.

نشأ الأدب التمثيلي العربي في لبنان، في القرن التاسع عشر، على يد الأديب اللبناني مارون النقاش (1817-1855) الذي قام بترجمة مسرحية (البخيل) لموليير سنة 1847، بعد أن أجرى عليها بعض التعديلات لتلائم الذوق العربي، ثم كتب مسرحية (الحسود السليط)، و(أبو الحسن المغفل). ثم جاء بعده سليم النقاش، فألّف عدّة مسرحيات، منها: (ميّ) التي مَدح فيها مظاهر التحضّر، و(عائدة).

انتقل فن المسرح الى مصر على يد اللبنانيين والسوريين، فقد أنشأ الخديوي اسماعيل الأوبرا الملكية، فجمع سليم النقاش من بيروت جماعة للتمثيل وتوجّه بها إلى مصر سنة 1876، وكان لفرقته تأثير كبير على الجماهير، ففتحت الباب لميلاد فرق مسرحية أخرى، منها فرقة (يوسف وهبي) سنة 1923م، وفرقة (محمد تيمور) عام 1914، كما برز كبار كتاب المسرح، أمثال (سعيد عقل) وعزيز أباظه وعلي أحمد باكثير وتوفيق الحكيم. . فقد ألّف توفيق الحكيم (أهل الكهف) و(شهرزاد). بينما كان (أحمد شوقي) رائدا للمسرح الشعري بمسرحيات كثيرة، منها (مصرع كليوباترا) و(قَمبيز) و(علي بك الكبير)

لقد كان تأثير المسرح على الحياة الفكرية والأدبية والاجتماعية العربية خلال العصر الحديث بليغا، فأَسهم في نشر الوعي السياسي والاجتماعي، وقام بصقل الذوق الفني وتهذيب السلوك، وعالج المشكلات الاجتماعية بأسلوب نقدي جريء.

9 - **<u>الإستشراق</u>**:

الاستشراق هو اتجاه فكري يُعنى بدراسة المجتمعات الشرقية والإسلامية خاصة، ويُطلق مصطلح الاستشراق (Orientalisme) على مجموع البحوث الموجهة لدراسة البنى الثّقافيّة للشّرق من وجهة نظر غربية، فقد شهدت بدايات العصر الحديث بروز فئة من العلماء والنقاد الغربيين، تخصّصوا في دراسة لغة الشرق وآدابه وعلومه وتاريخه وتراثه، لغايات استعمارية في الغالب، إما لترسيخ فكرة التفوّق الغربي أو لتَسويغ التصورات الاستعمارية والترويج لثقافة الغرب. لذا كانت بداية نشاط المستشرقين بدراسة لغة العرب وأدبهم وفكرهم، ثمّ قام الاستعمار بفتح مَدارس لتعليم اللغة العربية للتمكّن من التواصل مع أهلها وفهم عقليتهم وطرائق تفكيرهم، لتسهيل عملية التوسع الاستعماري، وإن كانت بعض بحوث المستشرقين قد حققت أهدافا علمية خالصة. غير أن العديد من المفكّرين العرب قد تفطّنوا لأهداف المستشرقين الاستعمارية والدينية، فعملوا على استغلال جهودهم لتطوير البحوث الفكرية وخدمة العلم والتاريخ والفكر الإنساني وفتح قنوات حوار جديدة بين الشرق والغرب.

اشتغل المستشرقون في عدّة مجالات كالمدارس والجمعيات والمعاهد والمكتبات، حيث تمكنوا من جمع كم هائل من الكتب والمؤلفات العربية بغرض دراستها ونقدها، فقد قام الفرنسيون في وقت مبكّر بإنشاء مدرسة اللغات الشرقية الحية سنة 1795 وعلى رأسها المستشرق سلفستر دي ساسي (Sylvester de Sasi)، وأُنشئت الجمعية الأسيوية بباريس 1820م، والجمعية الملكية الأسيوية بلندن 1723م، ومكتبة جامعة ليدن (Leiden) في هولندا التي كانت تضم نفائس المخطوطات، ومكتبة المجمع الملكي في أمستردام، إضافة إلى مراكز الاستشراق في كلّ من مدريد، وروما، وموسكو، وصقلية وغيرها. وعَقد المستشرقون العديد من المؤتمرات مثل مؤتمر باريس سنة 1873م، وعديد المؤتمرات في أمريكا، كالمؤتمر السابع والعشرين سنة 1967م. وانكبّ المستشرقون على ترجمة الآثار الفكرية والأدبية العربية، فقد ذكَر ماجد مصطفى في كتابه (في الأدب الحديث والمعاصر) أنّ المستشرقين «ترجموا إلى الفرنسية وحدها 2466 كتابا حتى عام 1959 »[1]، فقد عمل المستشرقون على فهم الإنسان العربي من خلال دراسة آثاره وإنتاجه الفكري، وقدّموه للغرب في صورة مشَوّهة في الغالب، مقابل التسويق لمركزية الغرب وصورته المشرقة.

ومن أشهر المستشرقين: (لوي ماسنيون(1883-1962) Louis Massingon ) و(دي ساسي Silvester de Sacy) من **فرنسا**، (كارل بروكلمان (1868- 1956) Carl Brockelmann) و(جوزف شاخت(1902-1969) Josef Schacht ) من **ألمانيا**، و(ديفيد صموئيل مرجليوث David Samuel Margoliouth (1858-1940) و(سير هاملتون جيب. Sir Hamilton R. A. Gibb)، و(مونتجمري واتMontgomery Watt ) من **إنجلترا**، و(كارلو نللينو(1872- 1938) Carlo Alfoso Nallino) و(إغناطيوس جويدي (1844-1935) Ignazio Guidi ) من **إيطاليا**، و(شميت-1871 A.E. Schmidt. (1941)، و(إجناطيوس يوليانوفيتش كراتشكوفسكيIgnaij Julianovic Krackovskij.) من **روسيا**.

كان للمستشرقين دور كبير في تنشيط الحياة الفكرية في البلاد العربية، ومهما قيل عن تعصّبهم الديني ومحاولاتهم المتكررة لتشويه صورة الإسلام وصورة الإنسان العربي في المخيلة الغربية، فقد كان لبحوثهم ودراساتهم فضل كبير في جمع تراثنا العربي في مكتبات أوربا ومنعه الضياع، ونبّهوا الشرق، بالمقابل، إلى قيمة إلى تراثه فسارع إلى حفظه والعناية به بتصويره والاحتفاظ بنُسخ منه لتكون في مُتناول الدارسين المحليين. ولا ننسى حجم الدراسات الاستشراقية التي إضاءة جوانب كثيرة كانت خفيّة من تراث الشرق، مثل تأليفهم دائرة المعارف الإسلامية ونشرها سنة 1908م، كما كان لهم دور بارز في تأسيس

1) – ماجد مصطفى، في الأدب العربي الحديث والمعاصر، دارة الكرز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2005، ص174.

المعاهد والجامعات العربية والتدريس بها، فوجهوا الدارسين إلى الاتجاهات الفكرية والأدبية الجديدة وتتلمذ على أيديهم الكثير من رواد الفكر والأدب في نهضتنا الحديثة.

هذه، إذن، أهمُّ العوامل الموضوعية والذاتية التي أفرزت يقظة العقل العربي، وأسهمت في بعث النهضة الأدبية الحديثة على أيدي ثُلّة من أساطين الفكر والأدب.

## الفصل الأوّل:

## حركة الشعر الحديث بين المشرق والمغرب.

كان الشعرُ العَرَبِيُّ خلال القرن 19م استمرارا لحالة الضعف والتصنع التي سادت خلال العصر العثماني، ثم شهد النصف الثاني من هذا القرن، بداية من عهد الخديوي إسماعيل (1830 - 1895) الذي يعدّ المؤسس الثاني لمصر الحديثة، ظهور شعراء حملوا البذور الأولى لعصر البارودي، ومنهم محمود صفوي الساعاتي (1825 –1880)، الذي حدا حَدو المتنبي في مدائحه، لكنه لم يتمكن من التخلص من الصنعة، ومن شعره:[1]

إذا ارتفعت بالنحو أعلامُ عِلمِنا جعلنا جوابَ الشرط حذفَ العمائم

ليعلم مَن بالنصب يرفع رأســـه بأنّ حروفَ الخفض غيرُ الجـــوازم

ويعلم من أعياه تصريف نفســه بأنّا صرفناه كصرف الدراهـــــم

نُصِبنا على حالٍ من العلم والعُلا وكنا على التمييز أهـــــلَ المكارم

ومن أعلام الشعر في تلك الحقبة علي الليثي (1830 – 1896)، وعائشة التيمورية الملقَّبة بخنساء عصرها، لما نظمت من رثاء صادق لابنتها (توحيدة) التي ماتت في ريعان شبابها، ومن ذلك قولها:

أمّاه قد عزَّ اللقاء ومن غَـــــد سترين نعشي كالعروس يسير

وسينتهي المَسعى إلى اللحد الذي هو منزلي وله الجموع تصيـــر

قولي لرب اللحد رفقـــــا بابنتي جاءت عروسًا ساقها التقدير

لقد تخلّلت أبياتَ الخنساء عاطفة هادئة يحدوها الإيمان والصبر، كما رسمت لابنتها صورة بأبعاد دينية إسلامية حيث يغلب شعور الصّبر والرّضا بالقضاء والقدر على عاطفة الأمومة ويعمل على تهدئتِها وتوجيهها. ويبدو واضحا أنّ الخنساء متأثّرة بموقف الشاعرة المُخضرمة الخنساء التي عاشت حياتها في الجاهلية ترثي أخاها صخرا، بينما غيّر الإسلام رؤيتها لفكرة الموت فصارت تراه شرفا ما دام في سبيل الله وليس مصيبة، حيث قالت كلمتها المشهورة يوم استُشهد أبناؤها الأربعة في معركة القادسية: (الحمدُ لله الذي رزقني بشهادتهم). ومنهم الشاعر اللبناني ناصيف اليازجي (1800 – 1871) القائل في وصف الزهر:

مرّ النسيم على الرياض مُسَلّمًا سَحَرًا فرَدَّ هزارُها مُترنّما

1 - سامي يوسف أبو زيد، الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2014، ص 29.

أحنى إليه الزهرُ مَفرِق رأسِه أدبًا ولو ملك كلاما تكلّما

ومن الشعراء الذين عبّروا عن ضجرهم من حالة الانحطاط الأدبي وعن حاجتهم إلى تجاوز الموضوعات والأساليب التقليدية، الشاعر الشامي رزق الله حسّون (1880م / 1298هـ) فقال:[1]

ليت شعري متى أرى شعراء الشرق يوما بفضلهم أغنيـاءَ

ورثوا مَن تَقَدَّموهم فنالـــوا شرَّ إرثٍ مذلّةً وشقَـــــــاءَ

بين هجو كالسبّ أو هو أدنى ومديح تعدّه استجـــــــداء

إنّما الشعر للنفوس غــذاء أفسدوه فصيّروه هِـــــذاء

يتبع الشعر أهله فامتهانـــا وابتذالا أو عزّة وإبـــــــاء

يمثل شعر رزق الله حسون بادرة وعي جديدة، وتطورا واضحا في فهم الشعراء لحقيقة والشعر ودوره في نشر الوعي وإيقاظ النفوس. «ولكن هذا التطور الذي أراده الشعراء استغرق وقتا طويلا، حتى تتشرَّبُه نفوسهم وتستوعبه عقولهم، فظلت دواوين أوائل الشعراء حتى بداية القرن العشرين، تحمل صور الصراع بين القديم المنبوذ – بما فيه من تقليد مملّ، وشعر مناسبات فارغة وعواطف زائفة، والتلهي بالأحاجي والزخارف البديعية – وبين الجديد الذي يعبر عن نفس الشاعر، وقضايا الإنسانية والوطنية ويسقط عن كنهله أساليب الزيف والبهرجة في الشكل والمضمون على السّواء»[2]

1- **<u>الأدب الحديث</u>: المصطلح والمفهوم:**

جاء في (تاريخ كمبردج): «المقصود بالأدب العربي الحديث هو الأدب الّذي كتب حصرا باللغة العربية. أمّا تلك الظاهرة الجديدة والمتمثلة في الكتاب العرب الذين اختاروا للتعبير عن الذات إحدى اللغات الأوربية الحديثة كالإنجليزية أو الفرنسية، فلا شكّ أنّها ظاهرة طريفة ومهمة، وتستحق دراسة جادة لاعتبارات أدبية وأخرى خارجة عن نطاق الأدب. ولكن إذا ما توخينا الدقّة فإنّ هذه الظاهرة لا تنتمي إلى الأدب العربي.»[3]

ويرى حامد حفني داود أنّ الأدب الحديث «يبدأ من حيث الزّمن بدخول الفرنسيين إلى مصر عام 1718م/ 1212هـ، وينتهي إلى ما شاء الله من عصور المستقبل. أمّا الأدب المعاصر فإنّنا نعني به الأدب الّذي

1 - مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 18- 19.

2 - مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص 19.

3) - مصطفى بدوي، تاريخ كمبردج للأدب العربي، الأدب العربيّ الحديث، ترجمة: عبد العزيز السبيّل وآخرون، النادي الأدبي الثقافي ، جدّة، السعودية، ط1، 2002، ص18.

نعيشه خلال الخمسين عامًا الأخيرة، وهي الفترة الّتي تبدأ من ثورة 1798 إلى اليوم»[1]، وقد علّل تحديد فترة المعاصرة بخمسين سنة بكون «هذه الفترة الزّمنية تساوي متوسّط عمر الأديب أو العالم مستندين إلى علم الإحصاء، وهو امتداد زمني كاف لإبراز خصائص معينة في حياة جيل معيّن من الأدباء أو العلماء تعاصروا في حقبة معينـــــة من الزّمن وكانت لهم انطباعاتهم الخاصّة وسماتهم الفنية التي تميزهم عن غيرهم من السابقين لهم واللّاحقين بعدهم»[2]

«كلمة (الحديث) بمعنى الجديد كلمة مرنة للغاية، فما يكون حديثا اليوم يصبح قديما في المستقبل [...] وكذلك كلمة (المعاصر) تخضع لنفس هذا النّاموس الزّمني، فما هو في عداد المعاصرة اليوم لا يكون معاصرا في المستقبل حين يمضي ركب التّاريخ يحلّ غيره محلّه، ويفقد بالتالي معنى المعاصرة [..]. لكننا لو أمعنّا النظر نرى أنّ هناك فرقا شاسعا بين مدلول الأدب الحديث ومدلول الأدب المعاصر، ولا شكّ أنّ الأول أوسع مجالا وأعمق مدى من الثّاني، ونستطيع أن نقول: كلّ أدب معاصر يُعتبر أدبا حديثا وليس كلّ أدب حديث داخلٌ في مفهوم المعاصرة إلّا بقدر محدود.»[3]

ونظرا لصعوبة التحديد الزمني والجغرافي الدقيق، سعى محمد بنيس إلى تعريف الشعر العربي الحديث من منطلق نظري لا زمني، فاعتبر أنّ كل شعر عربي تجسّد فيه التجديد والحداثة هو شعر حديث، باعتبار أنّ «المنطلق النظري للشعر العربي الحديث هو ميتافيزيقا التقدم، بما هو تجاوز زمني ونقدي، سواء بالعودة إلى الماضي لدى التقليدية، أم بالتوجه نحو المستقبل المتخطي للماضي كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر، وهو مُعبَّأ، ككلٍّ، بالتصور الأوربي للحداثة وموسوم بها. »[4]، غير أنّ ما اتفق النقاد على تسميته (الشعر الحديث) أو (الأدب الحديث) عامّة، هو ذلك الشعر الذي ظهر بعد الحملة الفرنسية، وجاء حاملا لبوادر وعي جديد بضرورة بعث نهضة جديدة على أسس إسلامية عربية أصيلة، تنفتح على الآخر، دون أن تذوب فيه أو تضمحلّ أمام إغراءاته، وهذا ما يؤكّده توجه رواد النهضة الحديثة إلى إحياء التراث الأدبي العربي، محاكاته ، ومحاولة ربطه بالواقع الجديد.

2- **<u>ماهية الشعر العربي الحديث</u>**:

أثار محمد بنيس في مقدمة كتابه «الشعر العربي الحديث» ثلاث إشكاليات متعلقة بهذا المصطلح، توحي كلها بكون مصطلح (الشعر الحديث) فضفاضا يستعصي عن التحديد العلمي الدقيق:

1) - حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، خصائصه، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993، ص6- 7.

2) - المرجع نفسه، ص 7.

3) - حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، خصائصه ، ص6.

4 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 1: التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 33.

✓ يتمثل الإشكال الأول في صعوبة تحديد مفهوم الشعر من منظور الشعرية العربية الحديثة، فإذا انطلقنا من منظور الدراسة النقدية الحديثة التي تقوم على الوصف والتحليل وتتجنب القراءة المعيارية، «فنحن، على مستوى القراءة، نتخلى عن وضع تعريف مسبق للشعر، يمارس بسلطته عنفا على القارئ والمقروء. تلك وضعية الشعرية الحديثة... بل إن التعريف الراسخ والمطمئن للشعر لم يعد اليوم ممكنا، بعد أن خرجت القصيدة عن كائنها المتعارف عليه أو القابل للضبط»[1]

✓ أما الثاني فيكمن في مصطلح العربي الذي يوحي بأنَّ اللغة العربية الفصحى «هي وحدها المعتبرة كمحدد للعروبة»[2]، ويغضُّ الطرف عن الشعر المكتوب باللغات العامية رغم أنّه يمتلك سلطة اجتماعية وجمالية إضافة إلى سلطته التاريخية التي تعود إلى عصر الانحطاط، وهو مصدر إبداع هام لا يمكن التغاضي عنه. كما يسكت عن الشعر العربي المكتوب بلغات أجنبية، كشعر البارودي الذي كتبه بالتركية والفارسية.

✓ وأما الإشكال الثالث فيتعلق بالمكان الجغرافي للشعر العربي، حيث جُزّئ إلى مشرق ومغرب، ثم حُصر المشرق في مصر والعراق وسوريا ولبنان، بينما نَسي المشرقُ المغربَ وغيّبه.

ونضيف إلى هذه النقاط الصعوبة التي تكتنف التحديد الزمني لكلمة (حديث)، فالحداثة «ليست فقط من إنتاج أوربا في القرن التاسع عشر. إن لكل زمن حي وفاعل حداثته وقد عرف العالم القديم، في حوض البحر الأبيض المتوسط كنموذج، حداثته الأولى في القرن الرابع قبل الميلاد، عندما ظهرت الإسكندرية كمدينة تمنح الحضارة اليونانية خصّيصة مغايرة لما كانت عليه في أثينا.»[3]

**3- <u>الإحياء الشعري في المشرق العربي</u>**

ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بوادر نهضة أدبية واعدة، رسمت معالمَها ثُلّة من الأدباء والمفكرين، أدركوا حقيقة الركود الذي غرقت فيه أمتهم منذ عقود، مقابل التطوّر الّذي بلغه الأدب والفكر الغربيان، فتطلعت أعينهم إلى استرجاع بريق الشخصية الأدبية والفكرية العربية، عن طريق شدّ حاضرها إلى ماضيها، بالرجوع إلى المنابع الأولى للشعر العربي، مع مواكبة الغرب والاستفادة من إنجازاته الأدبية، وكانت تلك هي المبادئ الأولى التي تأسّست عليها الفلسفة الاتباعية في الشعر العربي.

أ- **عصر النهضة الأدبية الحديثة:**

1 - المرجع نفسه، ص 26.

2 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 1: التقليدية ، ص 27.

3 - المرجع نفسه ، ص 29.

يجمع أغلب الباحثين على أنّ التأريخ لعصر النهضة العربية يبدأ من حملة نابليون على مصر، سنة 1798م/1213هـ، وإن كانت بذور الوعي الحديث قد بدأت تلوح، قبل ذلك بسنوات، عندما ثار بعض الضباط المصريين بقيادة أحمد عرابي على قادتهم الأتراك، عام 1881م، غير أنّ الثورة أُجهضت بتدخّل الإنجليز، ونُفي عرابي ورفيقه البارودي إثرَها إلى سَرنديب (سريلانكا حاليا)، وكانت تلك الثورة إيذانًا ببداية تسلّل الوعي القومي إلى فكر النخبَة المثقّفة. غير أنّ العامل الأكبر الذي حرّك النهضة العربية هو الحملة الفرنسية، لما كان لها من دور في فتح أعين العرب على الحضارة الغربية، فقد أراد نابوليون استعمار الشعب المصريّ ثقافيا، فضمّ إلى حملته عددا كبيرا من المفكرين والعلماء والباحثين الفرنسيين في شتى العلوم والتخصصات، وجلب مختبرا للتجارب العلمية، ومطبعتين، الأولى فرنسية والثانية عربية، وأقام مسرحا في القاهرة ومجمعا علميا متحفًا ومرصدًا وأسّس ثلاث جرائد، اثنتان منها ناطقتان باللغة الفرنسية، هما (بريد مصر) ذات الطابع العسكري، و(لاديكاد اجيبسيان) العلمية، أما الثالثة فكانت باللغة العربية وسُميت (التنبيه).

كانت السنوات الثلاث التي استقرّت فيها الحملة بمصر كافية لإحداث تغييرات جذرية في الحياة الثقافية والفكرية للمجتمع المصري، كما قدمت للمجتمع الشرقي نموذجا حيا عن التطور الذي بلغته الحضارة الغربية الحديثة. ثمّ تلا الحملة الفرنسية مباشرة وصول محمد علي باشا إلى سُدّة الحكم سنة 1805م، فأعلن الحرب على المماليك والإنجليز، وألغى النظام الملكي وأعلن الجمهورية، واستطاع أن ينهض بمصر في شتى المجالات العلمية والأدبية والعسكرية، كما اعتنى بالتعليم، فأنشأ المدارس الابتدائية ومدارس عليا للطبّ والهندسة والصيدلة والمعادن وغيرها، وكثُرت البعثات العلمية إلى أوربا في عهده، فخطا بمصر خطوات عملاقة في طريق النهضة.

أثمرت موجة الوعي الحديث التي تزامن ظهورها مع الحملة الفرنسية وبداية الاحتكاك بين الشرق والغرب، إذن، بروز عدد كبير رواد الإحياء الشعري، منهم علي الليثي (1830 – 1896م)، وعبد الله فكري ( 1834. 1890) ، وكلاهما كان ثائرا مُساندا للثورة العرابية، وعائشة التيمورية (1840 – 1902)، والشيخ ناصف اليازجي (1800 – 1871)، وحفني ناصف (1855 – 1919)، وغيرهم، وفي تلك الأثناء طفا اسم البارودي في الأوساط الأدبية والنقدية بعدما أخرج القصيدة من ركودها وشق لها طريقها نحو النهضة الحديثة، فقد «وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمتانة، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرّج ولا تمهيد»[1]، وقد أطلق البارودي وتلامذته أمثال شوقي وحافظ

1 - عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ط2، 1950، ص 121.

إبراهيم وأحمد محرّم على مدرستهم تسمية (مدرسة الإحياء)، تحديدا لغايتهم المتمثّلة في إحياء الشعر العربي القديم، والعودة إليه في أوجّ مراحل نضجه وتطوره، لمحاكاته والنسج على مِنواله، «وأتاح لهم النضج الثقافي في عصرهم الاطلاع على دواوين الشعراء العظام، فانكبوا عليها يستوحونها، ويجعلونها نماذج أمام عيونهم يعارضونها، ويتمرسون بأساليبها العربية النقية الخالية من بهرجة الصناعة والتكلف، ويستلهمون موضوعاتها فيما يشغلهم من أمور أنفسهم ومشكلات حياتهم المعاصرة»[1]، فكانت أشعارهم تأتي بمضامين ثوريّة جديدة في حلل من بلاغة الشعر العربي القديم، فقد أعادوا بناء علاقة المتلقي العربي بالشعر، واستهووا أذواق العامة بأشعار تُعالج أدقّ مناحي المعاناة الإنسانية الحديثة في الوطن العربي، 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]، حيث يمكن القول إنّ حركة الإحياء الشعري لم تقتصر على إعادة بعث الحياة في الأشكال الفنية القديمة فحَسب، بل سعت، بالموازاة مع ذلك، إلى إحياء الفكر والروح العربيين عن طريق الإصلاح الديني والسياسي، واستلهام المعاني والأغراض الشعرية القديمة، وهو ما جعل هذه المدرسة تتميّز، منذ بداياتها الأولى، بسِمات فنية، كانت بمثابة الطابع المشترك بين شعرائها، وأهم تلك الميزات:

- غلبةُ الطابع القديم على شعرهم، فكانت تراكيبهم تميل عادة إلى الفخامة والإتقان وحسن السّبك، خلاف أساليب عصر الضعف الواهية، بينما مالت لغتهم إلى السلاسة والمرونة والبعد عن التعقيد.

- استلهام أغراض الشعر القديم، فقد عاد الفخر والرثاء والوصف والحماسة بقوة فيشعر الإحيائيين.

- تأثر رواد مدرسة الإحياء بحركة الإصلاح الديني، فجاء شعرهم حافلا بالقيم والمعاني والصيغ الدينية.

- شاع بين شعراء الإحياء توظيف الصور البلاغية القديمة، حيث ارتبط خيالهم بالبيئة العربية القديمة، فشبّهوا بما شبّه به القدماء وبنوا استعاراتهم وكناياتهم على طريقة أسلافهم.

- تجلّت مظاهر الاتجاه الإتباعي في الشعر العربي الحديث في دعوة الشعراء إلى التمسك بعمود الشعر.

---

1 - مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص20.

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

ويمكننا استجلاء هذه المميزات من خلال استقرائنا لتجربتي اثنين من رواد النهضة الشعرية العربية، محمود سامي البارودي وأحمد شوقي.

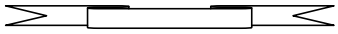
**في المشرق العربي.**

يجمع دارسو الأدب العربي الحديث على أنّ الشاعر المصري محمود سامي البارودي (1838 - 1904م) هو رائد مدرسة الإحياء والبعث في المشرق العربي، بينما يعدُّ الأمير عبد القادر الجزائري (1807-1883م) وائدها الأول في المغرب العربي. وقد استقطب تيار الحداثة العديد من شعراء تلك الفترة أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم من مصر، وشكيب أرسلان وخليل مطران وعمر أبو ريشة وسليم الزركلي، ومحمد اليزم، وعثمان مردم بك من بلاد الشام، ومعروف الرُّصافي وأحمد الصافي النَجَفي وجميل صدقي الزهاوي من العراق، ومحمد بن عثيمين من السعودية ومحمد الشاذلي خزنه دار ومحمد غربط وأحمد رفيق المهدوي وأحمد علي الشارف ومحمد العيد آل خليفة من المغرب العربي.[1]

**البدايات الأولى** :

بدأت إرهاصات التجديد الشعري ومحاولات التخلص من أساليب عصور الانحطاط تظهر جليّة في كتابات عديد الشعراء أمثال على الليتي وعبد الله فكري وعائشة التيمورية، إسماعيل صبري فيذه الأسماء تمثل الإرهاصات الأولى لظهور تيار الإحياء في الشعر العربي، فقد تجسّدت في أشعار هؤلاء عملية الانتقال من شعر السطحية والابتذال والصنعة الذي شاع في العهد العثماني، إلى مرحلة الإبداع والتجديد والتفاعل مع قضايا العصر.

وقد انقسم الشعراء في تلك الفترة إلى قسمين حيث نزعت المجموعة الأولى نحو « التأصيل والتواصل مع القديم كما يبدو على استحياء لدى الشيخ حسن العطار، وهو يمثل بداية التململ من ربقة الصنعة والاتجاه نحو الإحياء ومن شعراء هذه الموجة السيد علي الدرويش والمعلم بطرس كرامة من شعراء الشام، والشيخ ناصيف اليازجي وشهاب الدين الألوسي من العراق وشعراء هذه المرحلة تقليديون إلى حد بعيد»[2]، بينما جمعت مجموعة أخرى من شعراء هذه المرحلة، مثل عائشة التيمورية وعبد الله فكري ومحمود صفوت الساعاتي بين التقليد والتجديد، حيث تخلصوا من الصنعة نسبيا.



1)- ينظر : عباس بن يحي مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004، ص 43.42.

2) – محمد صالح الشنطي الأدب العربي الحديث مدارسة وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، 1992، ص 24

## المبحث الأوّل:

## روّاد الإحياء في المشرق العربيّ

**أوّلاً: محمود سامي البارودي (1839 – 1904)**

تطرح إشكالية تجديد القراءة النقدية نفسَها بشدّة عند ذكر اسم الشاعر محمود سامي البارودي، لا لقلّة الذين تناولوا شعره بالدراسة، بل لكثرة ما قيل عنه وكتب من كلام هو في الغالب الأعمّ تكرار لنتائج صارت بمثابة مُسَلَّمات نقدية، تتردّد في كتب النقدّ. فمن منّا لم يعترف للبارودي بريادة الشعر الحديث؟ ومن منّا لم يقُل بأَنَّ حداثة البارودي تكمن في قُدرته على بعث الروح في القصيدة العربية القديمة بأغراضها وبلاغتها وعمودها الشعريّ؟ بل إنّ الدرس النقديّ قد علّمنا بأنّ البارودي قد نال فضلَ الحفاظ على القيم الشعرية العربية القديمة ومدّ الذائقة العربية بقوّة الصمود أمام إغراءات الحملة الفرنسية.

إنّ براعة البارودي في محاكاة القديم وتَمَثّل جمالياته لأَمرُ لا يختلف فيه اثنان، لكنّ هذا الاعتراف نفسَه يبعث على التساؤل: كيف لشاعر فذّ كالبارودي أن يجتمع فيه موقفان متباينان، مَوقف الإنسان الثائر الأنِف، الحامل لقيم التحرّر من استبداد الآخر/الأجنبي، حيث تحمّلَ الإبعاد النفي ثَمَنًا لرفضه الخُضوعَ لظلم قائده؛ ومَوقف الإنسان السّلبي المُقلّد الذي تشغله قشور البلاغة والأسلوب فتشغله عن رسالة الروح والفكر؟ وذاك سؤال يوعز للدارِس بضرورة قراءة شعر البارودي قراءة جديدة، لعلّها تُضيء ما يمكن أن نتجاوز به صورته الجاهزة المعلقة على صفحات الكتب النقدية.

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، فقد رثاه وهو في سن العشرين بقوله:

مضى وخلفني في سن سابعةٍ لا يرهب الخَصم إبراقي وإرعادي
إذا تَلَفتُّ لم ألمح أخـــا ثِقةٍ يأوي إليّ ولا يسعى لإنجـــــادي

تلقّى البارودي تعليمه الابتدائي، وحفظ القرآن، ثم التحق بالمدرسة الحربية التي كان ينضمّ إليها، عادة، أبناء الأعيان والوجهاء، من الأتراك. وقد برزت لديه القدرات القيادية والقتالية، أهّلته لتقلد مناصب في الدولة، فتولى وزارة الحربية ووزارة الأوقاف، وعُيّن مديراً لمحافظة الشرقية ثمّ رئيسًا للوزارة، كما 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 أحمد عرابي 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. وخلال فترة نفيِه، نظم أروع قصائده، كقوله:

لَعَمرَكَ ما فارقتُ رَبعي عن قِلًى ولا أنا ودّعتُ الأحبّة ساليـــا
ولكن عَدَتني عن بلادي وجيرتي عَوادٍ أَبَتْ في البُعد إلا تَماديا[1]

توفي البارودي سنة 1904، بعد أربعة أعوام من رجوعه إلى مصر، وترك ديوان شعر وأعمالا أخرى، منها (مختارات البارودي)، ومختارات نثرية سمّاها (قَيد 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.[2].

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

1)- محمود سامي البارودي،الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، ص 727. الربع: الدار. القلى: البغض والكراهية. ساليًا: ناسيا. عدتني: صرفتني.

2)- يُنظر: شوقي ضيف، البارودي رائدا الشعر الحديث، دار المعارف ، القاهرة، مصر، ط2، 1964.

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»[1]، فصَقَلَ بفضلها موهبتَه، ووجدَ فيها ما كانت تتوق إليه نفسه من قوّة ومقام رفيع، وما كان يطمح إليه من قول شعريّ رَفيع. 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 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»[2]. 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»[3]، 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:[4]

تكلّمتُ كالماضين قبلي بما جَرَت  به عادةُ الإنسان أن يتكلّما

1) - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 2، 2007، ص60..

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

(3) حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 44.

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

فلا يَعتَمِدني بالإساءةِ غافــلٌ  فلا بُدَّ لابن الأيكِ أن يتَرنّما

أمّا تعريفه للشعر فلم يبتعد عمّا كان سائدًا من مفاهيم في العصر العباسي، حيث قال في مقدمة ديوانه إنّ أفضل الشعر «ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى. سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف غنيا عن مراجعة الفكرة. فهذه صفة الشعرالجيّد.» [1]

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»[2]، لذا فإنّ ريادة البارودي للشعر الحديث، ترجِع 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 كَون 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 يدلك هذه الميزة 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: [3]

أقول بطبع لست أحتاج بعـــــده  إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر

إذا جاش طبعي فاض بالدُرِّ منطقي  ولا عجبٌ فالدر ينشأ في البحر

وأمّا **الصدق** فيعني أن تكون القصيدة صادرة من تجرِبة الشاعر ومن عمق مُعاناته، فالبارودي يرى أنّ الشعر يجب أن يكون الشعر صادرا من سَليقةٍ وطبع سليم، وقد تجسّد هذا الموقف في شعره بشهادة النقاد، فقيل: «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.» [4]، وذلك خلافا لما دأَبَ

1) – المصدر نفسه ، ص 252 – 253..

(2) - المصدر نفسه ، ص 33 - 34.

(3) - محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف،ص 203.

4) – يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، النادي الثقافي العربي، جدّة، العربية السعودية، ط1، 1986، ص 32.

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»[1]. 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 مَنفاه، حيث علَت لديه نبرات الحزن والحنين، وفاضت آلامه ومعاناته الإنسانية بعيداً عن وطنه وأهله، ولم يكن له أنيس غير شعره الذي بثّ فيه أدقّ أحزانه وانكساراته فقال[2]:

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

لقد خطّ البارودي ديوان الحزن والألم وراء حدود المنفى، وتفجّرت قصائده وهو في غربته شعوراً متدفقاً بمرارة العيش في وحشة المكان، كقوله يشكو وحدته[3]:

أبِيتُ في غُرْبَةٍ لا النَّفْسُ رَاضِيَةٌ بِها وَلا المُلْتَقَى مِنْ شِيعَتِي كَثَبُ
فَلا رَفِيقٌ تَسُرُّ النَّفْسَ طَلْعَتُـهُ 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: [4]

(1) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1950، ص 133.
(2) - محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ص 252 – 253.
(3) - المصدر نفسه، ص 74.
(4) – المصدر نفسه، ص153. **الشرح**: الحملة: الكَرّة في الحرب. الطراد: المطاردة والكرّ على العدوّ في المعركة. سواد الإنسان: شخصه، وسواد القلب حَبّته وسُويداؤه. الفرصاد: صبغ أحمر.

أَيَدَ المَنون! قَدَحْتِ أيَّ زنـــاد؟ وأطرْتِ أيّةَ شُعلة بفـــــؤادي
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 كالفرصـاد

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 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 نظـــرتي فنهـــاني خِلٌّ رعيتُ وِدادَه فرعـــــــاني
أخفيتُ عنه سَريـــــرتي فوشى بي دمعٌ أباح له حِمى كِتمـــــــاني
فبأيّ معـــــذرة أُكذِّبُ لوعـــــةً شهِدت بها العَبَرَاتُ من أجفاني
يا صاحِ لا أبصرتَ ما صنع الهـوى بأخيك يوم تفـرُّقِ الأظعـــان

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 قصيدةـ 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.

**إحياء الأغراض القديمة:**

بدأ البارودي طريق الإبداع باقتفاء نهج الرعيل الأول من الشعراء، ولم 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

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

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 البارودي:

1- **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 القيادية والرقّة التي يقتضيها هذا الغرض والوجداني، حيث اجتمعت في شعره الغزليّ رقّة المحبّ المخلص ونخوةُ القائد العسكري الذي يأبى الخضوع، فلم يتذلّل ولم ينكسر كما كان يفعل الشعراء العُذريون، وإنّما جعل الفخر سبيلا لكسب ودّ المرأة وإعجابها، وجعل وفاءَهُ وكَرَم أخلاقه عنوانا لرِفعته وشَرفه ورجولته، فقال:[2]

أَنَـــا 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 تَعلـــمي
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 يهنَ أو يتذلّل كما كان يفعل بعض الشعراء العذريين.

2- **الرثاء**: نظم البارودي في الرثاء فأبدع فيه وألبسه حلّة من اللغة الرصينة الشبيهة بلغة القدماء، وبثّ فيه الكثير 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:[3]

أَيَدَ المنُونِ قدَحْتِ أيَّ زِنـــادِ  وأطرتِ أيَّ شعلةٍ بفـــــؤادي

1) – محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص 71..
2) – محمود سامي البارودي، الديوان ، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ص 574.
3) – محمود سامي البارودي، الديوان ، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف ، ص 153.

أوهَنتِ عزمي وهو حَملة،فيلقٍ وحَطَمتِ عودي وهو رُمحُ طِرادِ

إلى أن يقول:

لا تَحْسَبِينِي مِلْتُ عَنْكِ مَعَ الْهَــوَى هَيْهَاتَ مَا تَرْكُ الْوَفاءِ بِعَادِي

قَدْ كِدْتُ أَقْضِي حَسْرَةً لَوْ لَمْ أَكُنْ مُتَوَقِّعاً لُقْيَاكِ يَوْمَ مَعَــادِي

فَعَلَيْكِ مِنْ قَلْبِي التَّحِيَّةُ كُلَّمَـــــا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ عَلَى الأَغْـوَادِ

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. فقد كان جُلّ رثاء البارودي نابعا من تجَارب معيشة، ومحمَّلا برسائل اجتماعية ودينية.

3- **شعر الحكمة:** من الأغراض القديمة التي عادت إلى الحياة بقوّة في شعر البارودي، الحكمة، وهي غرض عربي ضارب في القِدم، وقد تكشف عودته ما بلغه الشاعر الحديث من مستوى فكري رفيع ووعي كبير بحاجة أبناء جيله إلى مُراجعة أنفسهم بتبصُّرٍ وفكر رزين، وافَقَ منزلة البارودي الاجتماعية الرفيعة وخبرته الطويلة في الحياة حيث اكتسب منها معارف كثيرة ودُروسًا جاد بها على قرائه.

وهذه 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.

**الالتزام بالمقدمات القديمة:**

يُعبّر البارودي ارتباط البارودي بالشعر القيدم عامة وبالمقدمات الطللية بشكل خاص عن رغبته في إحياء كل ما له صلة بالروح العربية القديمة من مَعانٍ وقيم وصور تعلّقت بهانفس ارعربيّ وتشكلت متها معالم شخصيته المتفرّدة. لقد 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، ولم يكن الأمر بالنسبة إليه مجرّد تقليد فني، بل استطاع تطويع المقدمة القديمة للتعبير عن حاجات معاصرة، ولو بطريقة غير مباشرة، ومن تلك المقدمات.

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، وقدرتَه 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 حيّ مِنْ (أَسْمَاءَ) رَسْـمَ المنازِلِ وَإنْ هِيَ لمْ تَرْجِعْ بياَنَاً لِسَائـــلِ
خلاءٌ تعفَّتها الروامـــسُ، والتقتْ عَلَيْهَا أَهَاضِيبُ الْغُيُومِ الْحَوَافِـلِ
فَلَأْياً عرفتُ الدارَ بعدَ ترسُّـــمٍ أراني بها ما كانَ بالأمس شاغــلي
غدتْ وهيَ مرعًى للظباءِ، وطالمـا غَنَتْ وَهْيَ مَأْوًى لِلْحِسَانِ الْعَقَائِلِ
فَلِلْعَيْنِ مِنْهَا بَعْدَ تَزْيَالِ أَهْلِهَـــــا مَعَارِفُ أَطْلالٍ، كَوَحْيِ الرَّسَائِـــلِ
فَأَسْبَلَتِ الْعَيْنَانِ فِيـــهَا بِوَاكِفٍ منَ الدمعِ، يجري بعدَ سحٍّ بوابلِ
دِيـــارُ الَّتِي هَاجَتْ عَلَيَّ صَبَابَتِي وأَغْرَتْ بِقَلْبِي لاَعِجَاتُ الْبَلابِـــلِ

يرى بعض الباحثين أنّ هذا الشعر كان «جاهليَّ اللفظ والمعنى والوجه ولا يمتُّ إلى العصر بِصلة»[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، وهذا بالرّغم من أنّ تساؤلات الشاعر الجاهلي لم يَعُد لوجودها معنى بعدما قدّمت الرسالة الإسلامية إجابات وافية لكل أسئلة الإنسان الغيبية .

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

1) – محمود سامي البارودي، الديوان ، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ص 462 – 463.
2) – علي الحديدي، محمود سامي البارودي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1967، ص 403.

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 الحَبِيب 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 مُقَدَّمِ

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.

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: [3]

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

أغارت عليه فاحتَوَتهُ بلَحظهـــــا  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.

---

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

2) – المصدر نفسه، ج 3، ص 548. بزّ: غَلَبَ. الشأو: الغاية أو المكانة والشّأن الرفيع.

3) – محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، ج 3، ص 69.

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 بلَحاظِ الْفَـــتَى صِبغًا بِه يَعْتَرِفُ النَّـــاكرُ

تَفْعَلُ بِالشَّارِبِ أَضْعَافَ مَـا جَرَّ عَلَى عُنْقُودِهَا الْعَاصِرُ

عَتَّقَهَا الدُّهْقَانُ فِي دَيـــرِهِ حِيناً وَلَمْ يَشْعُرْ بِهَا شَاعِـرُ

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 أسلمهُ عَقلـــــهُ فَمَا لَهُ مَنْ بَعْدِهِ نَاصِـــرُ

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

**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:

وكيف أنسى ديارا قد نشأتُ بها في مَنبِتِ العزِّ بين الأهل والحَشَم

أين الذين كانت بهم نواظرُنا ترعى المحاسن من فَرع إلى قَدم[2]

فالشاعر يعيش تجربة الحنين غلى اهله ووطنه على طريقة القدماء، لكنّه يصبّ حَدثًا جديدا معيشا داخل مشهد قديم مُستوحى من نونية ابن زيدون التي يقول فيها:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

بنتم وبنّا فما ابتلّت جوانِحُنـــا شوقا إليكم ولا جفّت مآقينا

1) – المصدر نفسه، ص 263. الشرح: الأمر: أمرُ الحياة وأحوال الناس. الشغب الثائر: الشرّ المُنتشر الظاهر.

2) – محمود سامي البارودي، الديوان ، تح: علي الجارم، ج 3، ص 69.

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

**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. والبارودي واحد من الشعراء الحريصين على إحياء تلك القيم الرفيعة، حيث كان يخصّ بعضها بقصائد كاملة ويبثّ البعض الآخر في ثنايا مقطوعاته وقصائده. ومن أمثلة ذلك قوله في الفخر:

أنا المَرء لا يُطغيه عزٌّ لثروةٍ أصـــابَ ولا يُلْوِي بأخلاقـــــــه الكَدُّ

أصُدُّ عن المَوفورِ يُدركُهُ الخَنـــــا وأقنعُ بالمَيسور يعقُبُهُ الحَمدُ

ومَن كان ذا نفسٍ كنفسي تصدّعت لعِزّته الدّنيا وذلَّت الأســـــد

**ب- 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. فالبارودي «لم يدرس قواعد العروض والقافية ولا قرأ النحو والتصريف ومعاجم اللغة، وإنما اتخذ الأدب إمامه، 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 فترتين بارزتين من حياة الشعر العربيّ، فترة تقوقُعِه وضعفِه وبطء حياته خلال عصر الانحطاط، والثانية مرحلة يقظة الشعر ونهضته وعودته للانخراط في الحياة العامة من جديد. وأصبح، بإحساسه 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 المَعيشة.

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

لقد طوّر البارودي اللغة 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 الأسلوب بسمات فارِقَة نُجمِلُها في الآتي:

1- **العناية بالألفاظ:**

كان البارودي شديد العناية باللفظ، ينتقيه انتقاءً، فيأتي مشرقا، ينجلي به المعنى 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.

اختار البارودي من ألفاظ العرب أفصحَها وأقربها إلى النفس، يقول في إحدى مقدّماته الغزَلية:[1]

هَنِيئاً (لِرَيَّا) ما تَضُمُّ الْجَوَانِـــحُ ... وَإِنْ طَوَّحَتْ بِي فِي هَوَاهَا الطَّوَائِحُ

فَتَاةٌ لَهَا فِي مَنْصِبِ الْحُسْنِ سُورَةٌ ... تُقَصِّرُ عَنْهَا الْغِيدُ وَهْيَ رَواجِـــحُ

أَحَاطَ عَلَى مِثْلِ الْكَثِيبِ إِزارُهَـــا ... ودَارَتْ عَلَى مِثْلِ الْقَناةِ الْوَشائِـحُ

فَفِي الْغُصْنِ مِنْها إِنْ تَثَنَّتْ مَشابِهٌ ... وفِي الْبَدْرِ مِنْها إِنْ تَجَلَّتْ مَلامِـحُ

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)، وكان حريصا على عنصر الإيقاع، فاختار من الألفاظ ما اشتمل على حرف (الحاء)، حيث كرّره في هذه الأبيات الخمسة إحدى عشرة مرّة بين قافية وحشو، خمسٌ بين تَصريع ورويّ، وستّ مرات في الحشو. ولا شكّ أنّ قدرته على المُزاوجة بين القديم والجديد، وبين الوضوح وحسن الإيقاع، لدليل على سعة دراية البارودي 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:[2]

---

1) - محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ص 103. و(ريّا): اسم محبوبته.

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.

وما هو إلاّ الشعرُ سارت عيابُهُ وفي طيبِها ممّا ضُمِّنَتْ به نَشْـــرُ
فألِقِ إليه السّمـــع يُنبئكَ أنّه هو الشّعرُ لا ما يَدَّعي المَلأُ الغُمْرُ
يزيد على الإنشــاد حسنًا كأنّني نفثتُ به سحرًا وليس به سحــرُ

فالصياغة الجيّدة والسّبك المتين يُكسِبان شعر البارودي سحرا وتأثيرا عند إنشادِه، شأنه في ذلك شأن رواد الحداثة الذي أدركوا خطورة المُنحدر الفني الذي سلكته القصيدة العربية 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»[1]، فراحوا يمتدحون في الشعر نقاوَة لُغته وسلاسة أسلوبه وحسن توشيته بألوان البيان في غير تكلّف ولا إسراف، قال البارودي يمدح ديوان حافظ إبراهيم:[1]

حاكَ القَريضَ بلهجةٍ عربيّـــةٍ أغنتْ عن الإسهاب بالإيجازِ
ألفاظُها نمَّت على ما تحتَهـــا وصُدورُها دلَّتْ على الأَعجاز
فإذا تَلاها قارئٌ لمْ يَشتَبِـــهْ في القَولِ بينَ حقيقةٍ ومَجازِ
قدْ كان جِيدُ القَول عُطْلاً قبلَه فَحَباهُ أحسنَ حِليَةٍ وطِـرازِ

تعكس الأبيات، افتتان البارودي باللغة الشعرية الراقية، فوضع لجودتها معايير دقيقة، هي الإيجاز وعذوبة اللفظ، وجلاء المعنى، وسلامة الصورة من الغموض والتعقيد. وتلك هي المعايير 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

1) – يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، النادي الثقافي العربي، جدّة، العربية السعودية، ط1، 1986، ص 102.

ديباجتها القوية، وردّها إلى مجدها التليد»[2]. 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.

3- **متانة الأسلوب:**

تميّزت أساليب البارودي بكونها «أساليب عربية قوية، متينة الأسر، ورصينة السبك، تطالع فيها قوة الجاهليين، وعذوبة الإسلاميين، ودقة العباسيين، ورقة الحضارة المصرية.»[3] ذلك أنّ البارودي كان مولعا بأساليب القدماء، ويجد في قوّتها ومتانتها سبكها صورة تنسجم مع نفسيته التواقة للقوة إلى المعالي وإلى مراتب القوّة. ولعل هذه الأبيات التي قالها في رثاء والده، تقدّم لنا مثالا واضحا عن أهمّ خصائص أسلوب البارودي:[4]

لا فارسَ اليومَ يحمي السَّرحَ بالوادي ... طاح الرَّدَى بشِهاب السّهل والنادي

مات الذي ترهَب الأقرانُ صـــولتَه ... ويتّقي بأسَه الضِّرغامَةُ العـــادي

هانت لميتَته الدنيا، وزهّدَنَـــــــا ... فرطُ الأسى بَعدَه في الماء والـــزاد

هل للمكارم من يُحيي مَنْسَكَهـــــا ... أم للضَّلالة بعد اليومِ من هـــادي

فلْتَمرحِ الخيلُ لهواً في مقاودهـــــا ... ولْتَصْدِإِ البِيضُ مُلقاةً بأغمـــــاد

أوّل ما زانَ أسلوب الأبيات سلاسته، فلا تعقيد فيه ولا حذفا مُخلاً 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

---

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

2) – محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، ص 53.

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

(4) - محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ص 161 - 162

القديمة فتكتسب حياة جديدة في سياق مُعاصر. فحين نقرأ شعر البارودي نجد فيه تكرارا واضحا لصور قديمة مع إدخال تحويرات طفيفة عليها. كقوله:[1]

أحييتُ أنفاسَ القريض بمَنطِقي وصرعتُ فُرسانَ العَجاج بِلَهذَمي
سَلْ مِصْرَ عَنّي إنْ جَهِلْتَ مَكَانَتِي تُخْبِرْكَ عَنْ شَرَفٍ وَعِزٍّ أَقْـــدَمِ
بَلِهٌ نَشَأْتُ مَعَ النَّبَاتِ بِأَرْضِـــهَا وَلَثَمْتُ ثَغْرَ غَدِيرِهِ الْمُتَبَسِّـــمِ

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 المُتَبَسِّـــمِ

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 يُشخِّص 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.

## ثانيًا: أحمد شوقي (1868م – 1932م).

## (مرحلة الانفتاح والتجديد)

**تعريفه:**

1) – محمود سامي البارودي، الديوان، تح: علي الجارم، ص 585. الشرح: العَجاج: الغبار الذي تثيره الخَيل. اللهذم: الحد القاطع. بَله: حَسَنُ الخُلُق.

ولد أحمد شوقي بك في القاهرة سنة 1865م، في قصر الخديوي إسماعيل، لأب شَركَسيّ وقيل كُرديّ، وأمّ يونانية تركية، وتكفلت جدّته لأمه بتربيته، وكانت 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.

بعد عودته، نظم شوقي شعرا كثيرا في مدح الخديوي عباس اعترافا بفضله عليه وبما يرمز إليه مَنصبُه، حيث كان يرى فيه رمز الخلافة الإسلامية المُهدَّدة بالزوال من قِبَل الإنجليز، وقد «قرَّبه 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 تجرِبة 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

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 نظَم إسلاميات أشهرها قصيدة (نهج البُردة).

**الخصائص العامة لشعر 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 (1932 – 1872) ومعروف الرصافي (ت) 1945، «وكان شوقي من 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»[2]، فجمع 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 العربي فبرع فيها.

توافرت للشاعر أحمد شوقي عوامل النبوغ والعبقرية، حيث 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، 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»[3]، وذلك هو الطور الأوّل من حياته الفنية، أما الطور الثاني الذي يبدأ من تاريخ نفيه «فهو طور الانعتاق الشعري، والانفتاح على الشعر الشخصي»[4]، لأنّ تجربة المنفى قد أعادته 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- <u>الخصائص الموضوعية في شعر شوقي:</u>

1) – حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، (الأدب الحديث)، طبعة دار الجيل، ص 435.
2) – محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 96.
3) – حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، (الأدب الحديث)، طبعة دار الجيل، ص 436.
4) – المرجع نفسه، ص 454.

**1- معارضاته وتأثره بالأغراض القديمة:**

شبَّ 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 أكثر الأحايين، على مجاراة ما وعاه من شعر عربي قديم»[1]، وقد دفعه وَلَعُه بالشعر القديم إلى نظم العديد من المُعارضات الشعرية، كمُعارضته لبائية أبي تمّام التي مطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إنْبَاءً مِنَ الكُتُـــــبِ  فِي حَدهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِد واللَّعِـــــبِ

بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي  مُتُونِهِنَّ جَلاءُ الشَّك والرِيَـــــــبِ

فقال مادحاً مصطفى كمال أتاتورك[2]:

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

استلهم أحمد شوقي من أبي تمام الغرض والمعاني كما تأثر به على مستوى الصور والوزن والإيقاع. غير أنّ ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ أحمد شوقي قد استطاع في معارضاته أن يجدّد القصيدة بحيث ربطها بواقع الحياة الجديدة، وجعَلها تستجيب لحاجات الجيل العربي الحديث فتكون له مصدرا رائقا للغة الشعرية الفصيحة والأسلوب النقيّ، كل ذلك دون أن تخرج القصيدة دائرة الأغراض والمعاني القديمة.

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 المَيل 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

1) – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، طبعة دار الجيل، ص 453

2) – أحمد شوقي، الشوقيات، ج 3، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2012، ص 601.

الشعري.»[1]. وأمّا عن التجديد في المَعاني فنابع أساسا من وعيه الجديد لانشغالات 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[2]:

رَكَزوا رُفاتَكَ في الرِمالِ لِـــواءَ  يَستَنهِضُ الوادي صَباحَ مَساءَ
يا وَيحَهُم نَصَبوا مَناراً مِـن دَمٍ  توحي إِلى جيلِ الغَدِ البَغضـــاءَ
ما ضَرَّ لَو جَعَلوا العَلاقَةَ في غَدٍ  بَينَ الشُعوبِ مَوَدَّةً وَإِخـــــاءَ
جُرحٌ يَصيحُ عَلى المَدى وَضَحِيَّةٌ  تَتَلَمَّسُ الحُرِّيَةَ الحَمـــــــراءَ

فالقصيدة تجمع بين الطابع الوجداني، وبين الرؤية الموضوعية التي يحدوها التفكير في شؤون الأمة، فاتّخاذُ واحد من أكبر رموز المقاومة العربية الحديثة موضوعا للقصيدة هو اختيار موضوعيّ صائب لما يقدّمُه من قدوة واقعية مَعيشة، كما أنّ النبرة الخطابية الغالبة على الأبيات هي أيضا استجابة لخطاب العقل وإيقاظ الضمائر، ومن ثمّ فإنّ شوقي قد أخرج 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 الفني المتطور، وتجمع بين الرثاء الحزين والإشادة العالية بقضية التحرير وانعتاق الأوطان من أغلال الاحتلال»[3]. 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[1]:

بسيفكَ يعلو الحقُّ والحقُّ أَغلَبُ  ويُنصَرُ دينُ الله أَيَّانَ تَضرِبُ

1) – عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، 1988، ص 32.
2) – المرجع نفسه، ص 19.
3) – أحمد شوقي، الشوقيات، ج 3، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2012، ص 601.

وما السيفُ إلاّ آيةُ المُلكِ في الوَرَى ولا الأمـــرُ 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. وهذا ما يظهر جليّا حين نقارن أبيات شوقي بقول أبي تمام:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِـــنَ الكُتُبِ فِي حَدهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِد واللَّعِبِ

بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جـــلاءُ الشَّك والرِيَبِ

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: [2]:

اختلافُ النَّهارِ واللَّيْلِ يُنْسِـــي أُذْكُرَا لِي الصِبَا وأَيَّامَ أُنْسِي

وَصِفا لِي مُلاوَةً مِنْ شَبـــــابٍ صُوِّرَتْ مِنْ تَصَوُّراتٍ وَمَسِّ

عَصَفَتْ كالصَّبَا اللَّعُوبِ ومَرَّتْ سِنَةً حُلْوَةً ولَذَّةَ خـــــلْسِ

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 شُغِلْتُ بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد 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 ينشد شعرا وجدانيا رقّت فيه المشاعر الإنسانية وانسابت العواطف الرفيعة على وقع موسيقى شجيّة مُؤثّرة.

5- **الحنين**:

---

1) – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988، ص 42

2) – أحمد شوقي، الشوقيات، ج 2، مؤسسة هنداوي، ص 429 – 430.

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 الجــوابَا وأجزيه بدمعيَ لو أثابَـــــا
وقَلَّ لحقِّه العَبراتُ تجـــــري وإن كانت سوادَ القلب ذابَـا
سبقنَ مُقبّلاتِ التُّرْبَ عـــــنّي وأدَّينَ التحيةَ والخطابَـــــا
فنثري الدمعَ في الدِّمن البوالي كنظمي في كواعبها الشَّبابَـا

إلى أن يقول:

ويا وطني لقِيتُكَ بعد يأسٍ كأني قد لَقِيتُ بك الشبابَا
وكلُّ مسافرٍ سيئُوبُ يومًـا إذا رُزقَ السلامةَ والإيابَـا
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- **النزعة 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

1) – حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، طبعة دار الجيل ، ص 81.
2) – أحمد شوقي، الديوان، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988، ص 64..

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 المَلَكية في حفلة افتتاح مؤتمر تكريمه الذي انعَقَد فيها: رمزية لم تبتعد كثيرا عن ألوان البلاغية العربية من استعارة وتورية: [1]

مرحبًا بالرّبيعِ في رَيعانِـــــــــهِ وبأنواره وطيبِ زمانِـــــــه
رفّتِ الأرضُ في مَـــــواكِبِ آذا رَ، وشَبَّ الزّمانُ في مِهرجانِهِ
نَزَلَ السَّهلَ ضاحكَ البِشْرِ يمشي فيه مَشيَ الأمير في بُستانــه
عاد حَلْيًا براحَتيه وَوَشيًـــــا طولُ أنهارِه وعرضُ جِنانــه
ساحرٌ فتنةُ العيـــــونِ مُبينٌ فَصَّلَ الماءَ في الرُّبى بجُمانــه
عبقريُّ الخَيالِ، زاد على الطَّيْـ ـفِ، وأَرْبى عليه في أطيافِه[2]

فقد أكسَب عنصرُ التشخيص هذه القصيدةَ بُعدًا رمزيا، فصورة الربيع وما تخلّلها 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. غير أنّ رمزية شوقي لا علاقة لها بالمفاهيم والمذاهب الفنية الغربية المعاصرة، بل هي رمزية مستَمَدّة من البلاغة العربية القديمة وما تتيحه للشاعر من إمكانيات كبيرة للتصوير والإيحاء والتشخيص بتوظيف مختلف المؤثرات الصوتية والبصرية والنفسية التي تتيحها اللغة.

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-

1) – أحمد شوقي، الديوان، ج1، دار العودة، ص 190.
2) – أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي، ص575 - 576.

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

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 شَـرفٍ  والبحرُ دونك في خيرٍ وفي كـــرمِ
شُمُّ الجبالِ إذا طاولتَها انخفضت  والأَنجُمُ الزُّهرُ ما واسَمْتَها تسِـــمِ
والليثُ دونك بأْسًا عند وثبتِـــــه  إذا مشيتَ إلى شاكي السلاح كَمِي
تهفو إليكَ - وإن أَدميتَ حبَّتَهـــا  في الحربِ - أَفئدةُ الأَبطالِ والبُهَمِ
محبةُ اللهِ أَلقاه، وهيبتُـــــــــه  على ابن آمنةٍ في كلِّ مُصطَـــدَمِ
كأَن وجهَك تحت النَّقْع بدرُ دُجًى  يضيءُ مُلْتَثِمًا، أَو غيرَ مُلتثِـــــمِ

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 المدنيَّة الحديثة بخيال واسع وتشخيص جميل. وكان مجدّدا في موضوعات السياسة والاجتماع والمسرح.[2]

**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:[1]

بسيفكَ يعلو الحقُّ والحقُّ أَغلَبُ  ويُنصَرُ دينُ الله أَيَّانَ تَضرِبُ
وما السيفُ إلاّ آيةُ المُلكِ في الوَرَى  ولا الأمـــــرُ إلاَّ لِلَّذي يتغلّبُ

لوجدنا فيها صَدًى واضحا لبائية أبي تمام (فتح الفُتوح)، التي قال في مطلعها:[2]

1) – أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي، ص 259. الشرح: الريم: غزال خالص البياض. البان: ضربٌ من الشجر. العلم: الجبل. النقع: غبار الحرب.

2) – المصدر نفسه، ص 981.

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِـــنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِد واللَّعِبِ
بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جلاءُ الشَّـــك والرِيَبِ.

حيث تشابهت المواقف والمشاعر، وتشابه الجو الحماسيّ الذي صدر منه كلا الشاعرين، فكلاهما يشيدان بشيم القوة والحزم اللّذان لا يتحقق النصر إلاّ بهما، وجاء الإيقاع في القصيدتين، بالمقابل، متقاربا جدّاً، 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 يَنِمّان 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) بقصيدة لمّا تبيّنت له حقيقة العداء الذي كان كمال أتاتورك يكنُّه للإسلام والعروبة، حيث ألغى الخلافة وأظهر وَلاء غير مَسبوق للغرب، فقال شوقي:[3]

عادَت أَغاني العُرسِ رَجعَ نُواحِ وَنُعيتِ بَينَ مَعالِمِ الأَفـــراحِ
كُفِّنْتِ في لَيلِ الزَفافِ بِثَوبِـهِ وَدُفِنتِ عِندَ تَبَلُّجِ الإِصبـــاحِ

لقد كان الشاعر موفَّقً في اختياره لحرف الحاء المكسور رَوِيًّا، فهو حرف يوحي بما يختلج في نفسه من حرقة الندم وألم الإحساس بالخيانةِ، خيانة مصطفى كما أتاتورك لتوجهات أمّته الإسلامية.

**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»[4]. وموضوعُ هذه القصيدة وصف حفلة رقص بقصر عابدين، حيث قال فيها:[5]

مالَ واحتجبْ وادَّعَى الغضبْ
لَيتَ هاجِـري يَشـرَحُ السَبَب

1) – أحمد شوقي، ديوان الشوقيات، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2012، ص 49.
2) – ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التبريزيّ، تح: محمد عبده عزام، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 5، 1987، ص 40.
3) – ديوان شوقي، شرح أحمد محمد الحوفي، الجزء الأول، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1980، ص 283.
4) – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1952، ص 200.
5) – ديوان شوقي، شرح أحمد محمد الحوفي، ج1، ص 49.

عَتبُهُ رِضـــىً لَيتَـــــهُ عَتَب

عَلَّ بَينَنـــــا واشِيًـــا 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. وهو خروج يُبرّره المقام الذي قيلت فيه هذه الأبيات، وقد دأب كبار الشعراء منذ القديم على النزول من أعلى بروج البلاغة والبيان فيأتي الواحد منهم بشعر بسيط حين يقتضي المقام ذلك، فقد نظَمَ بشار بن برد أبياتا في جارته التي لم تكن تفقه في الشعر وفي أفانين القول، منها:

ربابةٌ ربَّـــــة بيت تصُبُّ الخلَّ في الزيت

لها عشرُ دجاجات وديك حَسن الصوت

ولمّا استهجَن بعض الناس بساطة كلامه، احتجّ بأنّ البيتين قد قيلا في امرأة لم تكن تفقه في الشعر ولم تكن تعرف غير أساليب حياتها البسيطة، فمَدَحها بما تفهم وتُحبّ.

**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- إحياء اللفظ القديم:**

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

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 والأخيلَة والصور؟» [1]، 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 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» [2]. ولم يَجِد 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، قال أحمد **شوقي** مُخاطبا السّفينة:

يا ابنةَ اليمِّ ما أبوكِ بَخيلٌ ما لَهُ مولَعًا بمَنعٍ وحَبـــــسِ

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

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

نَفَسي مِرْجَلٌ وَقَلْبِي شِـرَاعٌ  بِهِمَا فِي الْدُمُوْعِ سِيْرِي وَأَرْسِي[1]

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، كثيرا الحضور في الخيال الرومانسي، وقد أسهَمَا في تكثيف الدلالة على ما يضطرب في قلبه من لهفة وشوق وجُمُوح لا يُقاوَم.

**14- براعة التصوير:**

يزخر ديوان شوقي بلوحات، أتقن رسمها شعرا بأبعادها ودقائق تفاصيلها، فقدّم من خلالها أمثلة حية عن شاعر لانَتْ 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:[2]

هَمَّتِ الفُلكُ وَاحتَواهـــا المـاءُ  وَحَداها بِمَن تُقِلُّ الرَجـــــاءُ
ضَرَبَ البَحرُ ذو العُبابِ حَوالَيْ  ها سَماءً قَد أَكبَرَتها السَمـــاءُ
وَرَأى المارِقونَ مِن شَـــرَكِ الأَر  ضِ شِباكاً تَمُدُّها الدَأمـــــاءُ
وَجِبالاً مَوائِجاً في جِبـــــالٍ  تَتَدَجّى كَأَنَّهـــا الظَلمـــــــاءُ
وَدَوِيّاً كَما تَأَهَّبَتِ الخَيـــــــ  لُ وَهاجَت حُماتَها الهَيجـــاءُ
لُجَّةٌ عِندَ لُجَّةٍ عِندَ أُخـــــرى  كَهِضابٍ ماجَت بِها البَيـــداءُ
وَسَفينٌ طَوراً تَلوحُ وَحيـــناً  يَتَوَلّى أَشباحَهُنَّ الخَفـــــاءُ
نازِلاتٌ في سَيرِها صاعِـــداتٌ  كَالهَوادي يَهُزُّهُنَّ الحُـــــداءُ

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، فقد عمَد الشاعر، من حيث الإيقاع مَثلا، إلى تكرار لفظ الماء أربع مرات بلفظه، إمّا كاسمٍ منفصل أو كمقطع من كلمة أخرى (المـاءُ، السَمـاءُ، الدَأمـاءُ، الظَلمـاءُ)، وكرّره مرتين بمعناه في البيت الخامس (لُجَّةٌ ، لُجَّةٍ)، وتُدعى هذه التقنية في علم الأسلوب بالضغط الأسلوبي الذي كان له هنا دور واضح في ترسيخ صورة الماء وتكثيفها باعتباره أهم عنصر تتشكّل منه الصورة الشعرية. ويُضاف إلى هذا التأثير البصري القويّ تأثير حسّي آخر في الأبيات الثلاثة الأخير، حيث تردّدت الأفعال الدالّة على الحركة والتموّج بكثافة ملحوظة (ماجَت، تَلوحُ، الخَفاءُ،

1) – ديوان شوقي، شرح أحمد محمد الحوفي، ج1، نهضة مصر، القاهرة، ص 205.
2) – ديوان شوقي، شرح أحمد محمد الحوفي، ج1، ص 169 - 170.

نازِلاتٌ، يَهُزُّهُنَّ، صاعِداتٌ) لتتّخذ الصورة أبعادا سمعية وبصرية وحسيّة متنوّعة، تجعلها مُفعمة بالحيوية.

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 نُلائم 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.

لقدّ أنشأ شوقي صورة مبنية وفق نظام تقابليّ بين مجموعتين من الصُوَر الحِسّيَة، 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 عير بيئته وزمان غير زمانه، فبعثها من جديد نابضة بالحياة.

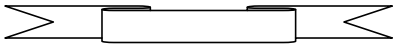
15- **جمال الإيقاع:**

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:**

1) – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، طبعة دار الجيل ، ص 445

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



**ثالثًا: معروف الرُصافي.**

ولد الشاعر العراقي **معروف الرُصافي:** ببغداد سنة 1875 لأب كردي وأم تركمانية الأصل. نشأ في جانب من بغداد يسمى (الرُصافة) 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 "بالرُصافيات" 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 الرُصافي:**

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 [1]

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:

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 الرُّصافي:**

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:

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

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

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 والتفـــــادي على الأيام بينهـــــم الدواعي
ولو ساروا على طرق انفـــــراد لما كانوا سوى هَمَجَ رعـــــاع
وإن صَفِرت يدٌ من رَيْـــــع زرع أعيد ثراؤها بيد صنـــــــاع
بذاك قضى اجتماع الناس لمّـا أن اعتصموا بحبل الاجتماع
يساند بعضهم في العيش بعضا مساندة ارتفاق وانتفـــــاع
ولم يَصْلُح فســـادُ النـــاس إلاّ بمال من مكاسبهم مُشـــاع
تُشادُ بِـــــه الملاجىء لليتـــامى وتُمتار المطاعم للجيـــــاع

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 الرُصافي أنّ السبب الرئيسي في تخلف الشرقيين عامة والعرب خاصّة هو انتشار الجهل في ربوعهم»[2] فلا مَناصَ للشرق من طلب العلم إذا أراد ظُهورا. قال الرصافي:

إذا ما عقّ موطنَهم أناس ولم يبنوا به للعلـــــم دورا
فإنّ ثيابهم أكفان موتي وليس بيوتهم إلا قبـــــورا
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 زُحَـــــلا
جودوا عليها بما درّتْ مكاسبكم وقابلوا باحتقار كُلَّ من بَخُـــلا
لا تجعلوا العلم فيها كُلَّ غايتكم بل علّموا النّشء علماً ينتج العَمَلا

---

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

[2] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، طبعة دار الجيل ، ص 485.

ربُّوا البنين مع التعليم تربيـــــةً يُمسي بها ناطق الدنيا به المُثَّـــلا
فجيّشوا جيش علم من شبيبتِنا عَرَمْرَماً تضربْ الدنيا به المثَـــلا
إنّا لِمَنْ أُمَّة في عهــد نهضتِنـــــا بالعلم والسيف قبلاً أنشأت دوَلا

2. **الدين:** كان الرصافي «لا يرى الدين في القصور والتعصُّب 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»[1]، وفي ذلك قال:

فيا قومنا إنّ العلــوم تجدّدت فإن كنتم تهوونها فتجـــدّدوا
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 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 الرُّصافي:

إن جفتنا أوطاننا فهي حُـــبٌّ ومن الحب يستلذ الجفاء
لم نحل عن عهودها مذ جفتنا بل لها الود عندنا والوفاء
قد بكينا شجواً عليها ومنهـــا وعَناناً سقامها والشقـــاء
كم أردنا سخطاً عليـــها ولكن غلب السُّخطَ في القلوب الرضاءُ
إنّما هـــذه المواطـــــن أمٌّ مستحقٌّ لها علينا الولاء
إن خدمنا فلا نريـــــد جَزاء 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

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

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 الرُّصافي 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:

ألم نرَ في الحسان الغيد قبلا ... أوانسَ كاتبات شاعرات
وقد كانت نساء القوم قديما ... يرُحْنَ إلى الحروب مع الغزاة
يكنَّ لهم على الأعداء عــونا ... ويضمِدن الجروح الداميات
لئن وأدوا البنات فقــد قبرنا ... جميع نسائنا قبل المَمَــات
حجبناهن عن طَلب المعــالي ... فعشن بجهلهـــنَّ مهتّكات
وما ضرَّ العفيفةَ كشفُ وجهٍ ... بدا بين الأعِفّــاء الأُبــــاة

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 ذكرانـــا ... فلقد شجاني ذلُّها وخضوعها
ضعفت فحجتها البكاء لخصمها ... وسلاحها عند الدفاع دموعها
هي متعة المستمتعين وليتهــا ... كانت لزاماً لا يجوز مبيعهــا
فوليُّها عند الزواج يبيعهـــا ... وحليلها عند الطلاق يضيعها

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، طبعة دار الجيل ، ص491.

وكلاهما متحكم في أمرهـــا هذا يعرّيها وذاك يُجيعهـــا

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 مجـدداً بالمال لا بالحب عاد مخرّبـــا

إنّ الزواج محبة فإذا جـــرى بسوى المحبة كان شيئاً متعبا

خير النساء أقلها لخطيبهـــا مهـــــراً وأكثرهـــــا تحبُّبا

وإذا الزواج جرى بغير تعارف وتحابب فالخير أن تترهبـــا

شرف المليحة أن تكون أديبة وحجابها في الناس أن تتهذّبـا

**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 بعيـــــن الازدراء

كن إذا كنت غنيـا راحما للفقـــــراء

أنت لولاهم لما أصـ ـبحت بعضُ الأغنياء

إنّ أهل الفقر يشقو ن لأرباب الثـــــراء

إنهم يسعون للمُثـ ـرين سعي الأجَـــراء

إنهم قد مهنوا النـا س بكد ، وعنـــــاء

**أ- شعره قومي:** تجاوز الشاعر العربي الحديث الحدود الضيقة لوطنه بعدما أدرك أنّ الأمة محكومة بمصير مشتَرك واحد، وأنّ الخطر الذي يتهدّد كل أقطارها واحد هو المستعمر القادم من الغرب، فلم يكد يخلو ديوان شاعر عربي حديث واحد من قصيدة ناصَر بها بلدا عربيا غير وطنه، ولم

يكن الرُّصافي ليحدث الاستثناء حيث رافق ثورات البلدان العربية وناصرها بشعره، ومن ذلك قوله في الثورة الليبية:

لك الله يا قتلى طـــرابُلسَ التي بها حكَّم الطليانُ أسيافَهم غَـــدرا
أداموا بها قتلَ النُّفوس نِكايَـــة إلى أن أصـــاروا كلّ بيت بهـــا قبرا
ومن مُبكيات الدهر أو مُضحكاته لدى النّاسِ حُرٌّ لم يكن خصمُه حرّا[1]

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

يا قوم لا تتكلمـــوا إن الكلام محَـــرَّم
ناموا ولا تستيقظوا ما فاز إلا النُـــوّم
وتأخروا عن كلّ مـا يقضي بأن تتقدموا
ودَعوا التفهّم جانباً فالخيرُ ألاّ تفهّمـوا
وتثبتوا في جهلكم فالشر أن تتعلمـوا
أما السياسة فاتركوا أبداً وإلا تندمـــوا

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.

[1] – معروف الرصافي، الديوان، ص 699 – 700 .

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

لقيتها ليتني ما كنت ألقاهـــــا! تمشي وقد أثقل الإملاق ممشاها
أَثوابُها رثَّةٌ والرِّجْلُ حافيـــــــةٌ والدمع تذْرفه في الخدِّ عيناهـــا
بكت من الفقر فاحمرَّت مدامعها واصفرَّ كالوَرْس من جوعٍ مُحياها
مات الذي كان يحميها ويسعدها فالدهر من بعده بالفقر أشقاها
الموت أفجعها والفقر أوجعهـــا والهمُّ أنحلها والغمُّ أضناهـــــا
فمنظر الحزن مشهود بمنظرها والبؤس مرآهُ مقرونٌ بمرآهـــــا

**هـ- 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 جَبْـــــر ولا كلُّ سرٍّ يُستطاع به الجَهر
لقد ضَرَبَتْ كفُّ الحياة على الحِجا ستاراً فعِلمُ القوم في كُنهها نَزْرُ
فقمنا جميعا من وراء سِتارهـــــا 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:**

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في الأدب الحديث، طبعة دار الجيل ، ص488.

**أ- مضمون الشعرومعانيه:**

- 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.

**ب- اللغة الشعريّة:**

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

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ، ص 150.

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 يقَصّر 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 مملوءًا 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 المقيَّد 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

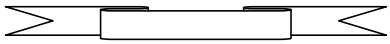
فتشبيه قدّ المرأة بغصن البان من الصور الشائعة في الشعر القديم وهذا بعض من مظاهر تمسّك الشاعر بالقيم بالخيال الشعري القديمة.

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 تُحابِــه

وإذا حللتَ بموطــــن  فاجعل مَحلَّك بهضابه

**خاتمة:** يصنَّف معروف الرُصافي 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 السُبل 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.



## رابعًا: محمد مهدي الجواهري.

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 ورقَّتُها 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 دَجَى، أَطبِقْ ضَبابُ ... أطبِقْ جَهامًا يا سَحابُ
أطبِقْ دَمارُ على حُمـــاةِ ... دَمارِهم، أَطبِقْ تَبَابُ
أَطبِقْ على مُتبلِّديـــــن ... شَكا خُمولَهم الذُّبـــاب
لم يعرفوا لون السّمـــاء ... لِفَرط ما انحَنت الرّقابُ
ولِفَرطِ ما دِسَتْ رُؤوسُهم ... كما دِيـــــسَ التُّراب
أَطبِقْ على المِعزى يُـــرادُ ... بها على الجـوعِ احْتِلابُ
أَطبِق على هذي المُسـوخ ... 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 مَحَارِبـا
كيف استَحال المجدُ عارًا يُتّقى، ... والمَكرُماتُ مِن الرجالِ مَعايِبا
ولقد رأى المُستعمِرون فرائسًا ... مِنّا، وأَلفَوا كَلبَ صيدٍ سائبا
أَعَرَفْتَ مملَكةً يُباحُ ((شَهيدُها)) ... للخائنين الخَادِمين أَجانِبـــا
مُستَأجَرين يُخَرِّبون ديارهـــم ... وَيُكافَؤُون على الخَرابِ رَوَاتِبا.

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.

---

[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، طبعة دار الجيل ، ص 508-509.

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 القَصفـــا

فَبِحسبِ قَدّك أن تُسَنِّدَه ... هذي القُلوبُ وإنْ شَكَتْ ضَعْفَا

أُعجِبتُ منكِ بكُلِّ جَارحَةٍ ... وخَصَّصتُ مِنك جُفُنَكِ الوَصفا

عشرون طَرفًا لو نُجَمّعُها ... ما قُسِّمَتْ تَقسيمَكِ الطّرْفَـــا

يلاحظ القارئ سلاسة الأسلوب وانسياب التعبير ورقّة 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 أُعجِبَ ابن الروميّ بسلاسة الصوت عند المُغنية (وَحيد)، فهي تُبدِع دةن أن تبدو عليها علامات الكلفة والتصنّع، فَغَدا تناسُق صوتها صورة لتناسُق عناصر الجَمَال في جسَدها، فقال:

يا خَلِيـلَيَّ تَيَّمَتْني وَحيـدُ ... فَفُؤادي بها مُعَنَّىً عَمِيـدُ

غادةٌ زانها من الغُصْن قَدٌّ ... ومن الظَّبي مُقلتان وجِيدُ

وزهاها من فَرْعِها ومن الخَدَّ ... ديْنِ ذاك السَّـــــــوادُ.

تَتَغَنّى كأنّهـــــا لا تُغَـــنّي ... مِن سُكونِ الأوصَالِ وَ هي تُجيدُ

فبين لُغتي الشاعرين وأسلوبهما شَبَه كبيرٌ، ما يؤكّد نزعة الإحياء لدى الجواهري وحرصَه على تَمَثُّل أساليب القدماء. وربمّا كان حرصه على سلوك مسالك القدماء في تقصيد القصيد ذا تأثير مُزدَوج على أسلوبه الشعري، فهو أحيانا مُشرق في معانيه عذبٌ سَلِسُ 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]

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

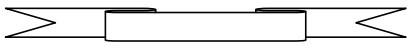
[1] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص 264-265.

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، وقد كان له أسلوب شعريّ خاص، أهمّ ميزاته:

- كانت جلّ قصائده شعر مناسبات، غير أنّ المناسبة لديه ليست احتفالا زائفا، بل منبرا للنقد ومنطَلَقا للتغيير.
- الفُحولة 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 .



## المبحث الثاني:

# الحداثة الشعريّة في المغرب العربيّ

## - مَعالم الريادَة في شعر الأمير عبد القادر الجزائريّ.

## مَعالم الريادَة في شعر الأمير عبد القادر الجزائريّ

ظهر الاتجاه التّقليدي الإحيائي في الشّعر الجزائري الحديث في بيئة ثقافية قاسية، سدّ في المحتل أغلب منافذ الثقافة والفكر، غير أنّ تجذّر العقيدة والفكر السلفي في نفوس الجزائريين، إضافة إلى الاحتكاك الدائم بالحركات الأدبية في المشرق العربي قد أبقيا على قبَسٍ من نور الفكر، وفسحا المجال لظهور حركة إصلاحية في الجزائر، تتقاطع مع حركة البعث في عدّة نقاط، أهمّها طبيعة مبادئها السّلفية وتمسكها بالتراث العربي، فقد أبدى الإصلاحيون إعجابهم بشعر البعث ووجدوا فيه سبيلا للحفاظ على التراث. يقول الإمام عبد الحميد بن باديس: «ثمّ هذا الشّعر العربي، هو أصل ثروتنا الأدبية، وأصل بلاغتنا ومرجع شعرائنا في اللّغة، والبلاغة، والأساليب العربية، فدرسه والاستفادة منه، أمر ضروري لحفظ

اللّسان المبين »[1]، لذا فمن الطبيعيّ أن يلقى شعر الأمير عبد القادر مثلاً استحسان المتلقي الجزائريّ، فقد جمع الرجل بين فحولة الشعر وعلوّ الهمّة وشرف المنزلة ورجاحة الفكر.

**دورالأمير في الإحياء الشعري:**

يتفق جلّ الباحثين على الأمير عبد القادر الجزائري هو رائد الشعر التقليديّ في الجزائر، حيث شكّل رفقة الرّعيل الأول من الشعراء المغاربيين قطبا للإحياء الشعري في المغرب العربي، يضاهي الحركة الإحيائية التي قادها البارودي في المشرق، بل إنّ الأمير عبد القادر قد حقّق السبق في نظم شعرٍ تناول فيه موضوعات متصلة براهن الحياة العربية وقضاياها المعيشة، لكن وفق معايير شكلية وقيم فنية مستوحاة من الشعر العربي القديم، فهل استطاع الأمير عبد القادر أن يعيد للقصيدة العربية حياتها؟ وما هي مظاهر الإحياء في شعره؟

وُلد الأمير عبد القادر الجزائري[2] سنة 1807 بمدينة معسكر، غرب الجزائر، وظهرت موهبته الشعرية قبل بداية التأريخ للعصر الحديث، باعتبار أنّ المؤرخين اتفقوا على أنّ التأريخ لنهاية العصر القديم وبداية على العصر الحديث يبدأ من تولّي محمّد علي باشا حكم مصر سنة 1803، ما جعل شاعرية الأمير المبكّرة تثير معضلة للنقاد عند تصنيف تطور الشعر العربي تاريخيا، وهذا ما أشار إليه صالح خرفي فقال: «إنّ المدلول الزمني للفظة بالنسبة للشعر الجزائري، يأتي في طليعة الأمور التي تحتاج لوقفة وتأمل، «إنّ المدلول الزمني لهذه اللفظة بالنسبة للأدب العربي، وفي المشرق بالذّات قد يوغل في القرن الماضي (التاسع عشر ) إلى عهد محمد علي، وهذا العهد يصادف عندنا في الجزائر ظهور شخصية بطولية أدبية هي شخصية (الأمير عبد القادر ) فلم لا تكون هذه الشخصية عتبة النهضة»[3]، ومن الضروريّ الإشارة إلى أنّ الأمير عبد القادر قد تحقّق له فضل النبوغ المبكّر في بيئة ثقافية أقسى من بيئة

1) - لحسن بن علجية : أشعار الإمام عبد الحميد بن باديس" القصائد والمقطوعات والنّتف الشّعرية"، قرطبة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2018 ، ص19

2) - ولد الأمير عبد القادر الجزائري سنة 1807م بولاية معسكر، ينحدر نسبه إلى آل البيت، نشأ نشأة عربية محافظة فتعلم علوم العربية والإسلامية، وحفظ القرآن الكريم صغيرا، وتمرّن منذ الصغر على الفروسية، في عام 1832 بايعه الشعب أميرا فجاهد الاستعمار الفرنسي، وأقام صرح الدولة الجزائرية الحديثة، لينتهي به الحال أسيرا بيد الاستعمار، ثم نُفي إلى دمشق بسوريا، حيث توفي فيها عام 1883 ، من مؤلفاته ديوانه الشعريّ، وقصائد مبثوثة في كتابه المواقف، كتاب (وشاح الكتائب وزينة الجيش المحمدي الغالب)، وكتاب (المقراض الحاد لقطع لسان الطاعن في دين الإسلام من أهل الباطل والإلحاد)، وكتاب (ذكرى العاقل وتنبيه الغافل)، وكتاب (المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد)، وهو أعظم مؤلفاته وأوسعها، وإن كان بعض الدارسين يشككون في نسبته إلى الأمير لما فيه من غلو فكري أقرب إلى مذهب غلاة التصوف أمثال ابن عربي.

3) - صالح خرفي : المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 101.

المشرق العربي بحكم إطباق المحتلّ على الحركة الأدبية وسدّه المُحكَم لمنافذ المدّ الثقافي رغبةً منه في تجهيل الشعب واستعباده.

أ- **أهمّ أغراض الشعر عند الأمير:**

حدا الأمير عبد القادر حَدوَ فحول الشعر العربي القديم فتناول ما تناولوا من الأغراض الشعرية، وإن كانَ أَميَلَ إلى الفخر وأبعد عن الأغراض التي تتنافى وعزّة الرجل الكريم كالاعتذار والشكوى والمدح.

**1- الفخر:**

شغل الفخر حيزا كبيرا من ديوان الأمير، وكان فخره نابعا من نضاله وبطولاته، متأثرا بتكوينه الديني، وقد انقسم فخر الأمير عند إلى قسمين: **فخر بمجده** الموروث كالفخر بنسبه وأمته، و**فخر مكتسب** بإنجازاته وبطولاته، فمن **الأول** قوله مُفتخرًا بحَسَبه ونسبه ومجده:

بعليائنا، يعلو الفخار، وإن يكن به ... قد سما قوم ونالوا بها نصـــرا
وبالله،أضحى عزنا، وجمالنـــــا ... بتقوى وعلم والتزود للأخـــرى
ومن رام إذلالاً قلتُ :حسبُنـــــا ... إلهُ الورى، والجَدُّ ... أنعِمْ به ذخرا

ومن فخره بصفاته المكتسبة كبطولاته ومكارمه قوله:

لنا في كُل مكرُمة مجـــال ... ومن فوق السِّماك لنا رجالُ
ركِبنا للمكارم كلَّ هَـــول ... وخضنا أبحراً ولها زِجَـــالُ
إذا عنّا توانى الغيرُ عجزاً ... فنحن الراحلون لها العِجالُ

ومن هذا النوع الثاني قولُه مُفتَخرًا بحنكته السياسية:

وقَدْ سِرْتُ فيهم سِيرة عُمَرِية ... واسْقَيْتُ ظَامِيها الهدايَة فارْتَوَى
وَإنيَ لأرجو أن أكون أنا الذي ... يُنيرُ الدَياجِي بالسنا بَعْدَ مَا لَوَى

2- **الفخر السياسي:**

كان الفخر السياسيّ وسيلة لمواجهة المحتلّ وشحذ عزائم المقاومين، ومن أمثلته قصيدته التي نظمها وهو بسجن لومبواز بفرنسا، وواجه بها ضباط السجن الذين استهانوا ببَدازته:

يا عاذراً لامرئٍ قد هام في الحضـر ... وعاذلاً لمحبّ البدو والقفـــــر
لا تذممنّ بيوتاً خفّ محملهـــا ... وتمدحنّ بيوت الطين والحجـــر
لو كنت تعلم ما في البدو تعذرني ... لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر

3- **الغزل:**

كان الأمير عبد القادر معروفا برصانته، وعفّته، وترفُّعه عن الغزل المادي الفاحش:

ألا قل للتي سلبت فؤادي وأبقتني أهيـــــم بكل واد
تركت الصب ملتهبا حشاه حليف شجى يذوب بكل ناد
ومالي في اللذائذ من نصيب تودع منه مسلوب الفؤاد

4- **المدح:**

اتخذ شعر المدح عند الأمير عبد القادر بعدا روحيا مرتبطا بنزعة التصوّف، فلم يكن الشاعر يهتم بالأوصاف المادية بقدر اهتمامه بالصفات الروحية، فصار المدح لديه ذا صبغة روحية أعمق، وقد تنوع مدحه بين مدح سياسي قليل، ومدح دينيّ صوفيّ موَجّه لرجال الدين. فمن أمثلة مدحه الديني قوله في شيخه الشاذلي ووصفه لتأثيراته الروحية العميقة حيث يؤكد أن حضوره يبعد الآلام والأشجان ، فيقول:

أهلاً وسهلاً بالحبيب القـــادم هذا النهار-لدي-خيرُ المواسم
جاء السرورُ مُصاحباً لقُدومه وانزاح ما قد كان قبل مُلازمي
طالت مساءلتي الرُكاب تشوُقاً لجمال رؤية وجهك المتعاظم

**<u>الخصائص الفنية في شعر الأمير:</u>**

اتّسم شعر الأمير عبد القادر بخصائص أسلوبية وموضوعية تعكس نزعته التقليدية من جهة، وارتباطه بواقع الحياة التي عاشها قائدا وطنيا وشخصية أدبية قلّ نظيرها في عصره، حيث ارتقى بالعبارة والخيال الشعريين إلى مصاف فحول الشعراء، فجمع بين اللفظ الفصيح والتركيب البليغ في غير تكلّف ولا صنعة ، وعَزفَ (ابتعد) بشعره عن المعاني الهزيلة والانفعالات الزائدة، وأهم ما يمكن رصده في شعر الأمير من سمات:

1- **دقة الوصف النفسي:**

إنّ الوصف النفسي الدقيق لما يَغور في النّفس من عواطف والقدرة على تمثيل العواطف حيّة مثيرة، إنّما يدل على صدق التجربة وعمق الشعور بمشكلات الحياة، وهذا مثال من غزل الأمير ذي البعد الديني الصوفي، فهو يذكر شوقه دون أن يشخّص المحبوب الذي تعلّق به، ثم يزيد الصورة الغزلية غموضا وقربا من الدلالة الصوفية حين يربطها بمكان مقدّس هو (طيبة) المدينة المنوّرة:

تذكرت وشك البين قبل حلوله فجادت عيوني بالدموع على الخـدّ
وفي القلب نيران تأجج حرّهـــا سرت في عظامي ثم سارت إلى جلدي
ومالي نفس تستطيع فراقهم فيا ليت قبل البين سارت إلى اللحـــد

بطيبة طــاب العيش ثم تمرَّرَت حَلاوته، فالنَحسُ أَرْبى على السَعْد

2- **دقة الوصف المادي:**

يقف القارئ لديوان الأمير على صور حية، واضحة التفاصيل لبعض المشاهد التي استوقفته، ما يؤكّد قدرته على تطويع الأوزان وسعة معرفته للغة العربية، ومن أمثلة إبداعه في هذا المجال وصفه لمدينة (دُمّر) التاريخية بدمشق، فقال:

عُجْ بِي- فَدَيْتُكَ- في أَبَاطِحِ دُمَّـــرَ ذَاتِ الرَّياضِ الزهرات النُّضَّرِ
ذَاتِ المِياهِ الجَارِياتِ عَلَى الصَّفَـا فَكَأَنَهَا مِنْ مَاءِ نهْرِ الكَوثَـــرِ
ذَاتِ النَّسِيمِ الطَّيِبِ العطر الذي يُغنيكَ عن زَبَدٍ ومِسكٍ أذَفَــرِ
والطَّيْرُ في أَدْوَاحِهـــا مُتَرَنِّـــمٌ بِرَخِيمِ صَوْتٍ نغمَةَ مِزْهَـــرِ
مَغْنًى بِهِ النُسَّـــاكُ يَزهُـــــو حَالُهَا مَا بَيْنَ أَذْكار وَبَينَ تفكر

3- **غلبة البعد الروحي على غزلياته:**

كانت غلبة البعد الروحي على شخصية الأمير واضحة في أشعاره، فهو ينظر إلى الأشياء من مَنظور صوفيّ، لا يكاد يقيم وزنا للجوانب المادية، وهذا ما يظهر في بعض غزلياته التي تبدو أشبه بمناجاة المتصوف، كقوله:

أقول لمحبوب تخلف من بعــدي عليلاً بأوجاع الفراق وبالبعــد
أما أنت حقاً لـــو رأيت صبـــابتي لهان عليك الأمر من شدة الوجد
وقلت أرى المسكين عذبه الهـــوى وأنحله حقاً إلى منتهى الحـــد
وساءك ما قد نلت من شدة الجوى فقلت وما للشوق يرميك بالجد
وإني وحق الله دائـــم لوعـــة ونار الجوى بين الجوانح في وَقْدِ
غريق أسير السقم مُنْكَلِمُ الحَشـا حريقٌ بنارِ الهَجر والوَجد والصَدِّ

4- **التصوف:**

كان الأمير محي الدين، والد الأمير عبد القادر رجلا متديّنا محافظا متصوّفا، تأثر به ابنه، فمال إلى التصوف منذ الصغر. يقول الأستاذ الأديب رابح بونار: « كان الأمير يميل إلى التصوف منذ صغره، ولا شك أن أباه محيي الدين الذي كان صوفياً كبيراً من أتباع القادرية كان ذا تأثير عليه في تربيته الدينية، وكان أكبر موجه له في حياته الروحية الصوفية، كان العصر عصر تصوف انتشرت فيه طرق كثيرة ورسخ في الأذهان أن اتخاذ شيخ عارف ضروري،ولهذا كله كان الأمير متصوفاً،ولكننا عندما رجعنا إلى ديوانه لم نجد له قصائد في التصوف في مرحلته الأولى بالجزائر، وإنما تجد له قصائد تعود إلى ما بعد الاعتقال،

والاستقرار بالشام، وقد يكون ذلك عائداً إلى أنه لم ينظم في فترته الأولى لعدم نضجه في الأدب الصوفي، وبعد نضجه في الفترة الثانية أخذ يقرض فيه القصائد، والأمير في شعره الصوفي قد يكون متأثراً بمحيى الدين بن عربي، وابن الفارض، والنابلسي، وغيرهم، وهو في شعره هذا يُعنى بتصوير ما يحس به، ويسجل الواردات التي ترد على خاطره، ومن الحق أن نقول إن الأمير في شعره الصوفي يتجلى عن روح شعرية، ويطفح بعواطف صادقة، وأخيلة ملونة في أسلوب سهل متوسط، وقد استغل الأمير رمزية المتصوفة فزَانَ بها شعرَه، ومن أشهر قصائده في هذا الموضوع قصيدته الرائية، التي صور فيها بروح قصصية فتوحاته الربانية مع شيخه محمد الفاسي الذي التقى به في مكة المكرمة، وأخذ عنه الطريقة، وفي مطلعها يقول:

أمَسعودُ جاء السعد والخير واليسر ووَلّت جيوشُ النَحْسِ ليس لها ذِكر»[1]

وقد عُرف عن الأمير بأنه تفقّه في عدّة طرائق صوفية، واكتسب خلال حياته معرفة عميقة بمختلف تيارات التصوف.

5- **توظيف الرمز الغزلي والخمري في شعر التصوف:**

تأثّر الأمير عبد القادر بأساليب الشعراء الصوفيين وتعبيرهم عن حالات العشق الإلهي والشوق إلى لقاء الخالق والارتقاء في مراتب التصوف برموز غزلية وخمرية، ومن ذلك وصفه لليالي الوصال التي جمعته بالحبيب قائلاً:

أوقات وصلكم عيدٌ وأفـــــراحُ يا من هُم الرُوحُ لي والرَّوحُ والراحُ

يا من إذا اكتحَلَت عيني بطَلعتهم وحقَّقت في مُحَيَّا الحُسن ترتاحُ

لقد سار الأمير على طريقة العشاق الصوفيين في مخاطباتهم لمحبوبهم الحق، واستطاع بقريحته الشعرية الفذة أن يحاكي النماذج الإبداعية القديمة،

وأن يعبر أصدق تعبير عن حياته وتناقضاتها، وأن يستلهم المعجم الشعري والأساليب البيانية القديمة، بحيث استطاع

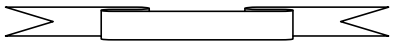
أن يحاكي المتصوفة القدامى الذين تأثر بهم، ويمثّل أفكارهم الروحانية خير تمثيل.

**التراكيب القديمة:**

ظهر إعجاب الأمير بالنماذج العربية القديمة جليّا في جميع قصائده، حيث كان يحتذي الأساليب البيانية القديمة، ويكثر من توظيف التراكيب الجاهزة ، ذلك أنه اتخذ من الشعر القديم أنموذجا يحاكيه، كما هو الشأن لدى الشعراء الإحياء في هذه الفترة، ولعل مرد ذلك إلى نشأته المحافظة واعتزازه

1) - الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تح : العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط 3، 2007، ص 114- 115.

بتراثه العربي الأصيل، فنراه يستخدم تراكيب متنوعة ممّا دأب أسلافُه على استخدامه في شعرهم، فكان له أن ارتقى بالقول الشعري إلى جلاء اللفظ ونقاء العبارة ومتانة التركيب، بعد أن كان قبله في الغالب شعرا ضعيفا لا يحبل بفكر ولا يسمو بذوقٍ .



## المبحث الثاني:

## مظاهر التجديد في الأدب العربي الحديث

## الاتجاه الرومانسي

## المذهب الرومانسي ( Le Romantisme ) في الأدب العربي

شهدت نهايات القرن الثامن عشر تحولات جذرية في حياة الإنسان الغربي عامة، وفي حياة الفنان خاصة، فقد ظهرت طبقة البورجوازية الصغرى حاملة معها آمالا جديدة في الحياة، وتوقا متزايدا إلى التحرر والانعتاق، ورغبة ملحة في إعادة الاعتبار للذات الإنسانية بخيالها ووجدانها وإيقاعات وجودها الخاص، وتبلورت هذه التحولات في شكل مذهب فنّي كان له بالغ الأثر في الآداب الإنسانية كافة، وهو المذهب الرومانسي. فما هي الرومانسية؟

أ - **لغة**: الرومانسية مشتقة من كلمة "رومانيوس" وقد أطلقت هذه الكلمة على اللغات والآداب الأوربية التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة، وكانت تعتبر خلال العصور الوسطى لهجات عامية لتلك اللغة الأم، ثم صارت لغات مستقلة لها آدابها وعلومها في عصر النهضة. ويرى البعض أن "رومانس" لفظة إسبانية تدل على نوع من الصياغة الشعرية، أو نوع من الشعر الوجداني.

ب- **اصطلاحا**: ظهرت الرومانسية في أوربا كردّة فعل على قواعد المذهب الكلاسيكي وأصوله التي أصبحت أكثر تشدّدا وتقييدا للفن، فقد رفض الرومانسيون إغراق الكلاسيكية في الصنعة ومبالغتها في تقديس العقل، وفي تمجيد العظماء والسَّير على منوالهم. لذا دعا رواد الرومانسية إلى فتح آفاق التجربة والموهبة الحرة المنطلقة، المَشحونة بالإحساس المنطلق والشعور المتدفق والطبع الوثاب، بينما رفضوا التقيد بقوانين العقل الصارمة، قال الدكتور محمد مندور في كتابه (الأدب ومذاهبه) : «...يمكن القول بأنّ الروكمانسية قد كانت في جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة ومن كافة القواعد والأصول التي استنبطت من تلك الآداب »[1].

**نشأتها**: نشأت الرومانسية في فرنسا في **أواخر القرن 18م وبلغت قمة ازدهارها في منتصف القرن 19م**، حيث ذهب بعض الدارسين إلى أن الرومانسية عند الغرب "كانت نتيجة حتمية للغات التي انفصلت عن الأصل اللاتيني، كما كانت نتيجة ظهور الآداب القومية في أوربا وما حدث بينها وبين اللاتينية القديمة من معارضة ومقارنة" [2] ، أما عبد القادر القُطّ فيرى أنّ ميلاد الرومانسية مرتبط بجوانب كثيرة، "ولعل أهم هذه الجوانب تأثيرا في نشأة الحركة الرومانسية التطور الاقتصادي الذي رفع من شأن الطبقة المتوسطة وخلق من أبنائها طبقة من المثقفين تدفعهم ثقافتهم إلى الإيمان بذواتهم وبحقهم في الحياة الحرّة الكريمة، وإلى تبني المثل العليا والقيم الجديدة لمجتمعهم الجديد، ومن هنا كانت الذاتية المسرفة في

[1] – حفني داود، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، القاهرة، (د ط)، 1974، ص59.

[2] - المرجع نفسه، ص 110.

الشعر الرومانسي – في أول الأمر – وجها مشرقا من وجوهه الإيجابية؛ لأنها تمثل الإيمان بقيمة الإنسان وفرحة الفرد بالاهتداء إلى ذاته التي ظلت ضائعة عصورا طوالا تحت الحكم المطلق والنظام الإقطاعي. ومن هنا كان عشق الجمال والطبيعة والحرية والحديث عن شقاء المحرومين والالتفات إلى الحياة في الريف جوانب تمثل ما كان في نفوس هؤلاء المثقفين من تطلع إلى الإصلاح لا يدرون السبيل العملي إليه فيصورونه في تلك التهويمات الضبابية الرومانسية." [1]، وإذا تمعنّا في آراء مختلف النقاد نستنتج أنّ المحرك الأساس لتيار الرومانسية هو توق الإنسان الغربي إلى التحرر من الهيمنة المتعددة الأوجه، وبالأخص هيمنة القواعد الكلاسيكية فنيا، وهيمنة اللغة والأدب اللاتينيين، وهيمنة الإقطاع، وهيمنة العقل على العاطفة، مما سدّ أفق الخيال والوجدان، وزاد من شعور الإنسان الغربي بالمعاناة والقهر والضياع.

قامت الرومانسية على أساس فلسفي هو الفلسفة العاطفية التي مثلها - جون جاك روسو- الفيلسوف الفرنسي الذي توفي سنة 1778 وعلى أساس اجتماعي هو بروز الطبقة البورجوازية التي عبرت عنها الرومانسية مصورة حالة الكآبة والتشاؤم التي سادت تلك الفترة، وأساس تاريخي يتمثل في ظهور القوميات واللغات الأوربية الجديدة المُحَمّلة بروح الاستقلال عن تقاليد روما القديمة، وأساس حضاري هو بروز الطبقة المتوسطة المتطلعة إلى إعادة الاعتبار للإنسان وبناء إنسانية ملؤها العدالة والتحرر ، فقد أصيب المجتمع الغربي بخيبة أمل كبيرة من نتائج الثورات البرجوازية التي حملت معها استعبادا آخر للإنسان في شكل هيمنة رأسمالية، فتحولت كل القيم الى سوق من المنافسة والجشع، ولم يكن للأديب أو الفنان أن يتقبل هذا الوضع المهين، لذلك نمت فكرة استمدت جذورها من فلسفة (هيغل وكانط) ومن الروحانية المسيحية القائلة بفردية الفنان وغربته في الوجود، وارتفعت الدعوة الى هجر المدينة واللجوء الى البراري، كما اتسع نطاق الرومانسية من خلال بعض الأعلام البارزين مثل الفرنسي فيكتور هيغو "1806 - 1895"، إلا أن وليام شكسبير "1564-1616" يعد بحق واضع القاعدة الأولى للرومانسية الغربية في مسرحه الشهير في إنجلترا اهتم بتحليل عواطف القلب البشري من حب وبغض . ومن رواد هذا المذهب أيضا الشاعران الإنجليزيان واردزوارث"1770-1850" وكلوريدج "1772-1834" اللذان نظما وأصدرا ديوانهما "المواويل الغنائية" وقد جعلا الإنسان بهمومه واهتماماته محورا لشعرهما في هذا الديوان وقد شهدت إنجلترا أيضا أدباء رومانسيين آخرين نالوا شهرة واسعة وتركوا بصماتهم في الأدب الإنجليزي الرومانسي منهم: وليم بلاك "1757-1827 "وجامس طومسون "1700-1742 "

1) - عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار غريب، القاهرة، ط1، 2001، ص 106.

ومن راوادها الألماني يوهان فولفغانغ فون غوته Goethe، صاحب رواية "آلام الشاب وارذر" التي اعتبر بطلها بطلا للرومانسيةأما في فرنسا فنذكر لامارتين، وفيكتور هيجو صاحب المقولة الشهيرة "يجب أن نخلص الشعر من الموضوعات المأخوذة من عصور غربية عنا".

**أهم خصائص الرومانسية:**

يمكننا أن نجمل خصائص الرومانسية في جملة من النقاط هي: ب

- بروز الذاتية في الأعمال الأدبية لأن الأدب في نظرهم أدب ذاتي وشخصي، يعبّر عن أحلام الفرد وآماله وذكرياته وخياله.
- التعبير عن معاناة الضعفاء، مثل رواية (البؤساء) لفكتور هيجو.
- التعبير عن مظاهر القلق والحزن والتشاؤم، وذلك بسبب القهر الناتج عن رأسمالية تشيّأ في ظلها الإنسان.
- الهروب من الواقع إلى الخيال والحلم ومن شرور الإنسان إلى الطبيعة الأم الخالية من شرور الحياة، حتى تحولت الكتابة عند بعض الرومانسيين إلى فعل انطوائي عاجز عن مواجهة الواقع، وإيجاد حلول لمعاناة الإنسان، "فقد أحس هؤلاء الشعراء – رغم إيجابيتهم – بكثير من العجز والضياع، وامتزجت تجاربهم الإيجابية بكثير من السلبية، من تشاؤم وتصوير لتجارب الحب الفاشلة التي كانت عندهم نوعا من الإسقاط تعكس إحساسهم بالفشل." [1]، علما أنّ الهروب يعبّر عن النزعة الانهزامية التي تمَلّكت الشعراء الرومانسيين وأدخلت الكثير منهم في دوّامة التشاؤم وفشل والضّياع.
- التعمق في أسرار الكون عن طريق تقديم الخيال على العقل وتقديس النزعة العاطفية.
- الطموح إلى عالم تسوده مبادئ العدل والمساواة والإخاء.
- تحطيم القيود والقواعد المفروضة على الأدب من قبل الكلاسيكيين.
- العفوية والتلقائية والسليقة الحرة.

**مدخل إلى <u>الرومانسية في الأدب العربي</u>:**

كان محمود سامي البارودي وأحمد شوقي أبرز رواد التيار التقليدي في عصر النهضة، مع اختلاف طفيف في تكوينهما وتوجُّههما الأدبيين، باعتبار أنّ أحمد شوقي قد تفرّد باطلاعه على الأدب الفرنسي وتأثره به، فنسج على منواله شعرا مسرحيا مثل مسرحيات كليوباترا، عنترة، وعلي بك الكبير. أما فنيا، فقد التزم كلا الشاعرين بالبنية التقليدية للقصيدة العربية (عمود الشعر)، في أوزانها وصياغتها وخيالها،

1) - عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، ص 106.

فكانت بالنسبة إليهما النموذج القادر على إعادة الحياة إلى جسد القصيدة العربية المتهالك، وحتى إن كان شوقي أكثر حداثة في فهمه للشعر في بعده الحضاري والإنسانيّ، إلاّ أنّه بقي من حيث أساليبه وطريقة تعبيره اتباعيا محافظا، ولعل هذا ما دفع بالناقد على أحمد سعيد (أدونيس) إلى القول بأنّه « لا يغيّر من الأمر شيئاً أن يكونا قد تناولا موضوعات وقضايا غير قديمة، أو تحدّثا عن المدنية الحديثة من خلال إنجازاتها وبخاصة العلمية. فكلاهما كان ينظر إلى أشياء العالم وأفكاره كحوادث أو مظاهر خارجية يقف إزاءها موقف المشاهد المعتبر ثم يلبسها الثوب البياني - الفكري الذي يراه ملائماً» (أدونيس: صدمة الحداثة). وهو ما أدى بالشاعر - حسبه - إلى أن يكون صدى يردد الأصوات القديمة، وإلى انعدام ذاتيته وذوبانها. «والنتيجة هي أنّ هذا الشعر لم يحقق أية إضافة من الناحية الفنية (...) بحيث أصبح الشعراء بلا هوية فنية».

في هذا المناخ الموسوم بالجمود وبعدم القدرة على تجاوز القديم نشأت الرومانسية العربية، مستفيدة مما حققته الترجمة من احتكاك وتفاعل بين الأدبين العربي والغربي، كما يرى بعض النقاد "من جهة أخرى أنّ التأثّر بالأدبين الإنجليزي والفرنسي بصفة خاصة وبالثقافة الأوربية بصفة عامة وبالأدب الرومنطيقي في هذه الثقافة على وجه التخصيص، قد يكون له بعض الصدى في الذوق الأدبي الجديد الذي كان موزعا بين العودة إلى الأدب العربي في عصور اندثاره وبين التطلع إلى الآداب الأجنبية." [1].
ونضيف إلى هذه العوامل الظروف القاتمة التي مرّت بها البلاد العربية آنذاك تحت آلة الاستعمار ونير القمع وظلمات الفَقر، مما غذّى في نفوس الشعراء إحساسا عميقا بالحزن والانكسار والعجز عن مواجهة أوضاعهم القاتمة، وحين اكتشفوا فيما وصلهم من أدب رومانسي غربيّ مَنافذ نحو الطبيعة والحلم والخيال، انفجرت فيهم القرائح تصدح بمكنونات النفس المرهَقة، وتجول في سماء الحُلم والخيال الشاسعة هروبا من ضنك العيش في الواقع، ثم تبع تحرُّرَ الخيال والوجدان تحَرُّرٌ آخر على مستوى القوالب الفنية ولغة التعبير، وكلاهما تفلّتا من ربِقة النّموذج القديم ومن قيود الاتباعية، فراح روادها ينادون برفض اتباع النموذج الشعري القديم، والبحث عن شعر يتآلف مع المكان والزمان، ويلامس حدود تجربة الإنسان.

لقد شهد الأدب العربي انفتاحا غير مسبوق على الآداب الغربية بفعل تضاعف منَافذ الاحتكاك بالغرب عن طريق البعثات والرحلات وحركة الهجرة، وبدأت معالم التأثير الغربي المباشر في الأدب العربيّ تظهر جَليّة في شكل تيارات ومدارس تأسست في الداخل والخارج، رفعت كلُّها شعار تحديث النص

1) - فؤاد قرقوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، 2006، تونس، ص 29.

الشعري، فظهرت بوادر هذا التأثير على يد الشعراء المهجريين أمثال جبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي الذين اطّلعوا على الأدب الغربي عامة والأمريكي خاصة فاكتشفوا ما فيه من سمات رومانسية تستجيب للوضع النفسي العام الذي كان سائدا آنذاك في البلاد العربية وتلبي تطلّع الشاعر العربي إلى التجديد. ولأنّ أكثر شعراء الرومانسية كانوا يعيشون في المهاجر الأمريكية فقد كانوا هم أكثر قربا من مصادر التيارات الغربية، وأكثر مُسايرة لمظاهر التجديد فيها.

**رواد الرومانسية العربية:**

ليس من السهل تحديد تاريخ دقيق لميلاد الرومانسية في الأدب العربي كما يصعب نسبة الريادة في ذلك إلى أديب بعينه، لأنّ مثل هذه التيارات تتشكل بالتدريج لدى فئة معينة من الكتاب ولا تولد دُفعة واحدة، وهذا ما يفسر الخلاف الحاصل بين النقاد حول الريادة الفعلية لحركة التجديد الرومانسيّ، حيث رأى بعضهم أنّه إذا كان من الضروري التحديد، «فإنّه من الواجب علينا أن نعتبر خليل مطران وبعده أمين الريحاني من أوائل الذين ظهرت على أيديهم الإرهاصات الأولى للرومنطيقية العربية»[1]، بينما أبدى نقاد آخرون، ومنهم العقاد وعبد الرحمان شكري وعبد الرحمان الدّسوقي، مُعارضة واضحة لهذه الفرضية، فقال العقاد: «والأستاذ خليل مطران من جيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، فهو أكبر من الجيل الناشئ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهو عَلَمٌ وحده في جيله ولكنه لم يؤثر بعبارته أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين. لأنّ هؤلاء كانوا يطّلعون على الأدب العربي من مصادره ويطلعون على الأدب الأوربي من مصادره الكثيرة ولا سيّما الإنجليزية»[2]، فالفضل في انتشار الرومانسية فبين الأدباء العرب لا يرجع، وفق العقاد، إلى تأثرهم بمطران بل إلى اطلاعهم على الأدب الرومانسي الغربي من مصادره. فما هي الملامح الأولى للتوجه الرومانسي عند مطران؟

كان خليل مطران أوّل من استحدث الشعر القصصي كنوع جديد في الأدب العربي، وكان له الفضل في انتشاره، كما نظم الكثير من الشعر الوصفي، وشغَلَ وصف الطبيعة، بالتحديد، مساحة واسعة من دواوينه، وكان لهذا التوجّه الجديد تأثير واضح فيمن جاء بعده من الشعراء الرومانسيين، ومنهم أحمد زكي أبو شادي وعبد الرحمان شكري، فقد اتسم شعره بمسحة الخيال وبالميل إلى وصف مظاهر الطبيعة وما تثيره في نفسه من عواطف إنسانية، وصفًا لا يرقى في الغالب إلى مستوى ما يدعو إليه الرومانسيون الغربيون من التحام بعناصر الطبيعة واتخاذها سبيلا للتعبير عن ذات الشاعر، «وفي الحالات النادرة التي يهتدي مطران فيها إلى التعبير عن ذاته، يميل إلى شيء من التأمل وتستثير الطبيعة

1) – فؤاد قرقوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث، ص 30.

2) – عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1950، ص200 - 199 .

فيه خيطًا من العواطف والذكريات، لكنّ الشاعر لا يصبح جزءاً من الطبيعة ملتحما بها، شأن الرومانسيين. كما أنّه لا يبلغ دائما ذلك الاندماج الصوفي الذي نجده عند جبران، بل يتميّز شعره عموما بعاطفة منضبطة يغلب أن يثيرها خياله.»[1]. ومن هنا يمكن اعتبار خليل مطران قد خطا بالقصيدة العربية خطواتها الأولى باتجاه العوالم الرومانسية، لكنه لم يتمكّن من التمثُّل العميق لكلّ مبادئ هذه المدرسة الجديدة، ومع ذلك يمكننا أن نعتمد ديوانه الأوّل الذي أصدره سنة 1908 مَعلَما زَمنيا واضحا لميلاد الرومانسية العربية، أمّا أمين الريحاني، «فإنّه كتب قسما هاما من القصائد المشورة في ديوانه (هتاف الأودية) سنة 1907 و 1912، وفي هذه القصائد نغمات رومنطيقية واضحة »[2]. ومن هنا فإن ميلاد الرومانسية العربية يرجع إلى بداية القرن العشرين، وسط تنامي الإحساس بالضّجر من تردي أوضاع الإنسان العربي في ظل الفقر والقهر والتسلّط، ومن ثقل التقاليد الشعرية الجامدة التي سنّها رواد الإحياء، ولم تَعُد قادرة على مأن تُساير بأدواتها الفنية القديمَة الأوضاع النفسية المعقدة التي فرضتها تعقيدات الحياة الجديدة. ومن الشعراء الذين أحسنوا التعبير عن ضجرهم من ذلك الواقع علي محمود طه، فقال:

ورفرف القلب بجنبي كالذبيـح ... وأنا أهتف: يا قلب اتّئِـدْ
فيجيب الدمع والماضي الجريح ... لمَ عُدنا؟ ليت أنّا لم نعدْ
لمَ عُدنا؟ أو لمْ تَطــوِ الغـرام ... وفرغنا من حَنين وألَــم
ورضينا بسكون وســـلام ... وانتهينا لفراغ كالعــدم
موطن الحسن ثوى فيها السّـأم ... وسرت أنفاسه في جــوّه
وأناخ الليل فيـــه وجَثَم ... وجرت أشباحه في بَهــوه
والليل أبصرتُه رَأيَ العيـــان ... ويَداه تنسجـان العنكبوت

فالشاعر يصور في هذه الأبيات آلامه وأحزانه، مطلِقا العنان لعاطفته ووجدانه، تسيحان في أرجاء خياله الواسع، فيغدو القلب يرفرف كالذبيح والماضي جريح، وتتزاحم التساؤلات النابعة من حيرة وجدانية عميقة، أما شكل القصيدة فقد تحرر من القافية الواحدة التي طالما تمسك بها رواد الشعر الحديث.

وقد أوجَدَت الترجمةُ مقابلات كثيرة لمصطلح (الرومانسية) في اللغة العربية، منها: الوجدانية، الذاتية، الرومانسية، الرومانتيكية، الإبداعية، الابتداعية. وكان لها شعراء أرسوا أسسها كجبران خليل

1) – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 2، 2007، ص91.

2) – فؤاد قرقوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث، ص 31.

جبران وعلي محمود طه وإيليا أبي ماضي، وإبراهيم ناجي، كما قامت باسمها مدارس أدبية كمدرسة الديوان والرابطة القلمية والعصبة الأندلسية ومدرسة أبولو.

أ- **عوامل ظهور الرومانسية في الأدب العربي:**

نشأ التوجُّه الرومانسي في الأدب العربي نتيجة عوامل كثيرة، منها ما ذكرناه آنفا مثل تأثر الشعراء بالمدّ الأدبي الغربي القادم عبر بوابة الترجمة والبعثات العلمية، ورغبتهم الملحّة في كسر الجمود المخيّم على القصيدة العربية بسبب التزامها المفرط بالنموذج القديم، فهم في أمس الحاجة إلى الحرية الفنية التي تحترم شخصية الشاعر واستقلال الفن عن الصنعة اللفظية والأشكال التعبيرية الجاهزة. وهناك عوامل أخرى، أهمّها:

- معاناة الجيل العربي ما بين الحربين العلميتين من ظلم الاستعمار وظلمات الجهل والفقر وسوء الأحوال.

- الرغبة في التجديد، والبحث عن وسائل فنية جديدة تتّسع للتعبير عن اهتمامات العصر وقضاياه الجديدة المعقدة، وعن نفسيات الشعراء المتّقدة إحساسا بآلام الواقع الجديد.

- اطلاع الشعراء على مستجدات الأدبين الفرنسي والإنجليزي، وخاصة أشعار (ت س إليوت)، لا مارتين، ألفرد دوموسيه، ألفرد دوفينيي، شيلي، ورذرورث.

ب- **ميلاد الرومانسية في الأدب العربي**:

ظهرت الرومانسية في الأدب العربي كمذهب نظري نقدي ثائر من خلال كتابين نقديين هما : الديوان سنة 1921 لكل من عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني. وكتاب ميخائيل نعيمة (الغربال) الذي صدر سنة 1922 ، قبل أن تتجسد فنيا في إبداعات الأدباء، كمذهب "أعلى من قيمة الفرد وغالى بكرامة الإنسان، ونادى باحترام حريته وإقرار مسؤوليته في دواوين ثلاثة كان ظهورها تباعا بمثابة إعلان حقوق الإنسان العربي. تلك الدواوين هي: الجزء الثاني من ديوان عبد الرحمان شكري (ضوء الفجر)، الصادر سنة (1913) والجزء الأول من ديوان المازني (1914)، وقد كتب العقاد مقدمتهما، والجزء الأول من ديوان العقاد (1916) وقدم له المازني"[1] وقد تأسست عدة تنظيمات أدبية تنادي بقيم هذا المذهب النظري، أهمها:

- **مدرسة الديوان**: سميت كذلك نسبة إلى كتاب(الديوان) الذي ألفه ثلاثة من روادها. ومؤسسو هذه المدرسة هم عباس محمود العقاد (1889-1964م) و (إبراهيم عبد القادر المازني 1889-1949م) و

1) - نعمات أحمد فؤاد، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980، ص 15.

(عبد الرحمن شكري 1886-1958م)، وأحيانا يطلق على هؤلاء الثلاثة (الجيل الجديد) وهم تأثروا بمطران ثم بقراءتهم في الأدب الانكليزي والفرنسي. وقد كانت بداية انطلاقة هذه المدرسة مع إصدار ديوان عبد الرحمن شكري (ضوء الفجر) عام 1909م، الذي اتضحت ملامح التجديد فيه، ثم تبعه المازني بإصدار ديوانه الأول سنة 1913م، وأخيراً ظهر الديوان الأول للعقاد (يقظة الصباح) سنة 1916م.

تعد مدرسة الديوان من أهم المدارس النقدية في العصر الحديث، والانطلاقة الحقيقية لحركة التجديد في الشعر العربي؛ لما صاحبها من توجّه نقدي واضح، ورؤية جديدة لمفهوم الأدب. ويلخّص شعارَها بيتان شعريان، لعبد الرحمان شكري في قصيدته (عصفور الجنّة)، اعتبر فيهما الشعر وجدانا وصدى لذات الإنسان:

ألا يـا طـائـر الفـردو  س إنَّ الشعر وجدان

وفي شدوِك شعرُ النّفـ  ـسِ قلبي لك بستان

لقد جسدت جماعة الديوان رؤية نقدية واضحة وموقفا فنيا يجمع بين التنظير الهاديء عن الشعر، والتحرر العنيف من الآراء المتحجرة التي كانت تسيطر على الشعر، فكبلته وتركته عاجزا عن مسايرة عصره وعن التعبير عن نفسية الإنسان العربي المعاصر.

قامت هذه المدرسة على دعامتين أساسيتين هما:

- سعة ثقافة أصحابها، فقد عكفوا على قراءة التراث العربي الأصيل والتحصيل منه، ودراسته وتحليله.

- إلى جانب اطلاعهم الواسع على الأدب الرومانسي الغربي، وخاصة الأدب الإنجليزي الذي نال رواده الرومانسيون أمثال (شيلي) و(وردزورث) و(ت س إليوت) قسطا وافرا من الاهتمام، وكان لهم الحظ الأوفر من التأثير في الأدب العربي.

**أهمّ الخصائص الفنية لأعمال جماعة الديوان**

- اتسم أدب رواد مدرسة الديوان بكونه أدبا إنسانيا يحمل رسالة سامية، فصار الشاعر مطالبا بالتأمل والتفكير العميق في الحياة وفي الإنسان.

- وقفت مدرسة الديوان منذ نشأتها بوجه القصيدة العربية التقليدية في الشكل، والمضمون، والبناء، واللغة، وقد تأثر روادها في ذلك بنماذج الشعر الغربي. ويمكننا أن نجمل خصائص الديوان الفنية كالآتي:

**البناء الفني:**

رفضت هذه المدرسة تفكك القصيدة وتحولها إلى مجموعة أبيات ومقاطع لا تربطها وحدة معنوية صحيحة، فنادت بالوحدة العضوية، وقال أصحابُها إنّ القصيدة كالجسم الحي يقوم كل عضو من أعضائه بوظيفته الخاصة التي لا يمكن الاستغناء عنه أبداً، دعوا إلى الشعر المرسل وتعدد القافية في القصيدة على خلاف النظام القديم، حيث توجهوا نحو شعر المقطوعات، وشعر التوشيح، ومن شعر شكري الذي اتضح فيه هذا التيار قصيدته (حلم بالبعث) التي اتخذت صورة حكاية تقع أحداثها في حلم الشاعر، يتحدث فيها عن فكرة البعث، وما فيه من فزع وهول، حيث يتخذ منها وسيلة لتصوير إحساسه بثقل الحياة وعبء العيش، حتى ليتمنى الموت الأبدي، ويكره البعث الذي يعود به إلى الحياة من جديد؛ لأن العودة إلى الحياة في تصوره تكرار لما فيها من آثام الناس وسخافاتهم:

رأيت في النوم أني رهن مظلمة
من المقابر ميْتاً حوله رمم
ناءٍ عن الناس لا صوتٌ فيزعجني
ولا طموح ولا حلم ولا كلم
مطهر من عيوب العيش قاطبة
فليس يطرقني هم ولا ألم
ولست أشقى لأمر لست أعرفه
ولست أسعى لعيش شأنه العدم
فلا بكاء ولا ضحك ولا أمل
ولا ضمير ولا يأس ولا ندم

حاول شكري التخلص من قيود القافية التي تجبر الشاعر أحياناً على قول ما لا يريد قوله، فجسّد مبدأ الصدق الفني في التعبير عن التجربة الشعرية، مثلما عرّفها العقاد:" إن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه الى مصدره، فإن كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحواس، فذلك هو شعر القشور والطلاء".

1- **اللغة**: رفض روادها أن تختصّ القصيدة بما يسمى لغة الشعر أو القاموس الشعري، ونادوا باستخدام لغة الحياة اليومية التي تستعمل في المجتمع، لتقريب العمل الشعري من واقع الحياة المعاصرة، مع البعد عن الصنعة والتكلف والتوجه نحو الذات والوجدان حتى يكون الأدب مفعما بالمشاعر القوية والأحاسيس الذاتية. ومثال ذلك واحدة من أجمل قصائد العقاد، يقول فيها:

ظمآن ظمآن لا صوبُ الغمام ولا
عذبُ المدام ولا الأنداءُ ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا
معالم الأرض في الغماء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا
ويني ولا سمر السمار يلهيني

فالعقاد يصور في هذه الاسطر الشعرية تجربة ظمئه الروحي، وحيرته العقلية، واالملل الذي اعترى نفسَه جراء عجزه عن نيل السعادة المنشودة، كل ذلك بلغة عذبة تصدر من خلجات روحه دون تكلّف ولا تصنُّع.

لقد جسّد رواد الديوان ملامح التوجه الرومانسي الجديد الذي سرعان ما احتضنه شعراء العصر الحديث، فقد وجدوا فيه متنفَّسا لأحاسيسهم الإنسانية المرهفة، وملجأ يلوذون به فرارا من إكراهات الحياة، وفضاء فنيا تتفتق فيه شاعريتهم بعدما تنعتق من القواعد الفنية الجامدة التي لم تعد تستجيب لحاجات العصر.

**الرابطة القلمية:**

تأسست في نيويورك سنة 1920، برئاسة الشاعر جبران خليل جبران ومن أبرز أعضائها ميخائيل نعيمة رشيد أيوب وإيليا أبي ماضي ونسيب عريضة وعبد المسيححدّاد، ورشيد أيوب، وغيرهم من أدباء المهجر الذين كان لحياة الغربة تأثير واضح على كتاباتهم، فجاءت مُفعمة بالعواطف الإنسانية الرقيقة والخيال الواسع واللغة العذبة. ولم يقتصر نشاطهم على الإبداع الأدبي، بل أصدروا عدّة صحف باسم الرابطة منها:

- مجلة "الفنون" ، نشرها نسيب عريضة، وتعنى بالأدب .
- جريدة "السائح"، نشرها عبد المسيح حداد، وكانت تعنى بشؤون المهاجرين وناشرها كان د .
- مجلة "السمير"، نشرها إيليا أبو ماضي وتعنى بشؤون العرب في أمريكا.

**أهمّ مبادئ الرابطة القلمية:**

- النزعة الإنسانية، ونقصد بها التعبير عن معاناة الإنسان والاهتمام بها دون النظر إلى جنسه وعرقه ودينه، فالشاعر الرومانسي يسعى إلى التّرفُّع عن كل الاعتبارات التي يتفاضل بها البشر، باستثناء القيم الإنسانية المَحضة كالحق والعدل والحب والتسامُح.

- المبالغة في ذكر الأوطان، بحكم كون أعضائها جَميعِهم مغترِبين.
- النزعة الرومانسية، بما تعنيه من سعة في الخيال ونُزوع نحو العاطفة والوجدان، ومَيل إلى الطبيعة وتعبير عن المشاعر والأحلام الدفينة...
- التأمل وتقصي جوهر الأشياء.
- الدعوة إلى قيم الحق والخير والجمال.
- سهولة اللغة ورقّتها وبُعدها عن التكلّف والغرابة والتعقيد. بل إنّ الكثير من الرومانسيين قد قلَ التزامه بالدقة اللغوية وقواعد الصرف والنحو.
- بُعد الصور عن التكلف والتعقيد.
- توظيف عناصر الطبيعة لصياغة التجربة الشعرية، فأغلب الرموز والصور والتشبيهات الرومانسية مُستوحاة من الطبيعة، لأنّ الطبيعة في نَظرهم ترمز إلى النّقاء والخير.
- تميز إنتاج شعراء الرابطة القلمية بالتجديد الذي مسّ كل مستويات القصيدة، فقد خالفوا النهج الذي سار عليه الإحيائيون، ورفضوا البقاء مُرتبطين بالشعر القديم.

**جماعة أبولو** (أبولو رَبُّ الشعر والموسيقى عند اليونان وهو اسم يوحي باتساع مجالات ثقافات رواد هذه المدرسة التي تأسست سنة 1932، حيث دعا إليها أحمد زكي أبو شادي، وترأسها أمير الشعراء أحمد شوقي مدّة سنة واحدة، وإثر وفاته في شهر أكتوبر من السنة نفسها، تزعمها الأديب خليل مطران وكان لها بمثابة الأب الروحي، وانضم إليها علي محمود طه (ت 1949) والشاعر أبو القاسم الشابي (ت 1934) وإبراهيم ناجي وحسن الصيرفي، وعلي العناني، وكامل كيلاني، ومحمود عماد، وجميلة العلايلى.

كانت للجماعة مجلة سُميت باسمِها "أبولو"، ترأسها أحمد زكي (أبو شادي) وكانت تُرَوّج لما يكتبه الشعراء الرومنسيون الأوروبيين أمثال ألفريد دي موسيه، وشيلر، وجورج ملتون، وبودلير وغيرهم من الشعراء المجددين. كما وقف أعضاؤها مساندين لقضايا أوطانهم وشعوبهم، فهذا الشاعر أحمد شوقي يصور الآلام والمعاناة التي عاشها أبناء سوريا:

بني سوريا اطرحوا الأمانـــي وألقوا عنكم الأحلام ألقوا
فمن خدع السياسة أن تغروا بألقاب الإمـــارة وهي رِقُّ
نصحت ونحن مختلفون دارا ولكن كلنا في الهـــمّ شرق

**خصائص مدرسة أبوللو من حيث الشكل**: لم تبتعد (أبولو) عن التوجه الرومانسي الذي سبقتها إليه (الرابطة القلمية)، بل ارتادت آفاقا جديدة من التجديد في شكل القصيدة، كتعدّد القوافي وكتابة الشعر المُرسَل. وأهم خصائصها:

**الخصائص الشكلية**:

- استعمال اللغة استعمالاً جديدً، بالاعتماد على الرمز والإيحاء، وهذا ما نلاحظه في عنايوين دواوينهم التي جاء كلها مَوسومة برموز ذات إيحاء ودلالات نفسية بعيدة، مثل (الشفق الباكي) لأبي شادي، (أغاني الكوخ) لأحمد حسن إسماعيل، وديوان (وراء الغمام الغمام) لإبراهيم ناجي.
- الانغماس في الطبيعة: باستلهام الرموز والصور من عناصرها، وتشخيصها والحديث إليها، وبثّها المعاناة والآلام.
- الوحدة العضوية: صارت القصيدة على أيدي شعراء أبولو شبيهة بالجسم الحيّ المتكوّن من أعضاء متصلة مُتكاملة، ولكل عضو من أعضائه موضعه الذي لا يَعدوه من الجسم، فلا يمكن تغيير مَوضعه، كما لا يمكن الاستغناء عنه،
- الميل إلى تحرير القصيدة من وحدة القافية كتعبير عن تَوق روادها إلى التحرر من ربقة الأشكال الشعرية الثابتة، وقد استمرت ثورتهم فقسّموا القصيدة إلى مقاطع تتعدد قوافيها وأوزانها وتحرر بعضهم من الوزن، فيما يسمى بالشعر المُرسَل.
- الميل إلى الموسيقى الهادئة لا الصاخبة.

. **خصائص مدرسة أبولو من حيث المضمون**:

- التجربة الشعرية: فقد ابتعد روادها عن تصوير الشّطحات والمواقف العابرة، وسعوا على نقل تجارب إنسانية ناضجة. ونقصد بالتجربة الشعرية الخبرة النفسية التي يكتسبها الشاعر من تأثره بموقف أو أيّ مُؤثّر، فيتفاعل معه بطول تأمّل وتفكير حتى يتعمّق وَعيُه به وبأبعاده، قبل أنْ يصوغ تلك التجربة شعرا ذا أبعاد إنسانية عميقة.
- الحنين إلى مواطن الذكريات: كقول إبراهيم ناجي مُتسائلا عن موعد أوبته إلى وطنه:

مَتَى يَجْمَعُ الدَّهرُ ما فَرَّقَا؟ سألتُكِ يا صَخْرةَ المُلْتَقَى

- الاعتماد على التجربة الذاتية والحوار الداخلي: كقول إبراهيم ناجي:

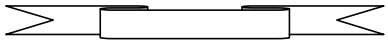
وأنا أهتِفُ يا قلبي اتَّئدْ رفَرف القلبُ بجنْبى كالذَّبيـــح

لِمَ عُدْنا؟ ليتَ أنَّا لم نَعُدْ فيجيبُ الدمعُ والماضي الجرِيح

وبالإضافة إلى جماعتي الرابطة القلمية وأبولوا، تأسست جماعات أدبية أخرى في داخل الوطن العربي وخارجه، وإن كانت لم تبلغ قدرا كبيرا من التأثير في الحياة الأدبية مقارنة بالمدرستين الأوليتين، وأهمّها:

•**العصبة الأندلسية** : تأسست في مدينة ساو باولو بالبرازيل عام 1933، على يد الشاعر اللبناني المهاجر ميشيل نعمان معلوف وتولى رئاستها ثم خلفه الشاعر القروي رشيد سليم الخوري سنة 1958.

• **عصبة العشرة** : تأسست في بيروت سنة 1930،وكان من أبرز مؤسسيها : ميشال أبو شهلا (الرئيس)، إلياس أبو شبكة (رسام)، الشيخ خليل تقي الدين والشيخ فؤاد حبيش وهم أربعة أدباء صمموا على محاربة القديم البالي من الأدب العربي، يقول إلياس أبو شبكة : "إن عصبة العشرة صممت أن تخدم الأدب العربي عن طريق النقد، ولن ترجع عن تصميمها مهما توالت عليها تهجمات السباب والشتائم من أولئك الذين لا يطربهم إلا المدح حتى السخيف المبتذل.". وكان توجه روادها رومانسيا مَحضا.



## الفصل الثاني:

## قراءت جديدة لشعرنا الحديث

## (دراسات تطبيقية)

## المبحث الأوّل:

## حداثة الخطاب الشعريّ في غَزَليات البارودي

## قراءة في قصيدة (اخلَع عِذارك)

تُحاول هذه الدّراسة الإمساكَ بالدلالة العميقة للمعرفة الغزليّة في شعرِ مَحمود سامي البارودي، قصد اكتشاف الكيفيّة التي كان يتصوّر بها فعل البعث والإحياء. فالغزلُ غرضٌ شعريٌّ قديمٌ، طالما كان خزّانًا لمعرفةٍ تراكمت عبر العصور. لذا فإنّ أيّةَ مُحاولة لإحياء الغَزَل تقتضي وضع المعرفة المتصلة به موضع مُساءلة واختبار، لألاّ يصبح فعل الإحياء مجرّد ترديد لأشكال لا تستجيب لانشغالات العَصر ولأسئلة القصيدة الحديثة.

تتبادر إلى ذهن أيّ مُتلقٍّ عربيّ، وهو يسمع اسم الشاعر محمود سامي البارودي، جملة من الأحكام النقدية والعبارات الجاهزة التي شبّت عليها أذواق عامّة القرّاء، وطالما تردّد صداها في أذن المتلقّي العربي، فهو شاعر الإحياء، ورائد مدرسة البعث، الذي أعاد بثّ الحياة في تقاليد الصياغة الشعرية الأصيلة، فعادت تتهادى على يديه بخطى رصينةٍ، في أبهى طلعة تعبيريّة مُشرقة وقَدٍّ أسلوبيّ رشيق. وتغفو العين مأخوذةً بإيقاعات الماضي الجميل وفرحة انبعاثه من رميم، وفي غمرة المؤانسة والإمتاع يغيب سؤال الدلالة عن الأسماع، ويتلاشى قسط وافر من شعرية الخطاب الحداثي المحموم بأوجاع واقع حضاري هشّ، تلوح منه تقاسيمُ صورة شائبة تنعكس فيما بقي من أشعار رثّة تسعى يائسة إلى سدّ فراغات عصر الضعف القاتمة، وقد أثخنتها أورام الصّنعة حتى شارفت على الاحتضار، فيقول قائل بعفوية: «كان البارودي شاعر الصياغة والأسلوب التعبيري أكثر مما كان شاعر الفكر والعمق، وجديده قام على التقليد الواعي والشخصيّ »[1]، وهنا تتبادر إلى أذهاننا عديد الأسئلة النقدية المتعلقة بحقيقة المشروع الحضاري الذي اضطلع أدباء النهضة العربية بحمل أوزاره، وما مدى وعيهم بالواقع الفكري لأمتهم وهي تتعرض وقتئذ لأكبر حملات الغزو الثقافي الحديث؟ هل كان مشروع الحداثة لدى البارودي مُختَزَلاً في إحياء الأشكال التعبيرية القديمة، لتقومَ مقام الهياكل الشعرية الجوفاء التي سادت في عصر الانحطاط؟ هل كان تعامله مع أغراض الشعر العربي القديم مجرّد استعراض شاعرٍ لقدرته على إحياء عمود القصيدة العربية؟ ألم يَتَعَدَّ مشروعه الحداثيّ حدود الشّكل ليلامس تخوم المفاهيم القديمة التي صارت في حاجة إلى إعادة نظر وترتيب؟ فأين حداثة الفكر وحداثة الرؤية في شعر البارودي؟ وفي قصيدة (اخلَع عِذارك) بالتحديد، بوصفها الأنموذج المعني بالمساءلة والبحث عمّا يُخفيه مُحيّاها الغَزلي من دلالات متمَنّعة خلف زينة الأشكال.

حملت قصيدة (اخلَع عِذارك) حضورا فاعِلاً لذات الشاعر المدفوع برغبة البحث والاستقصاء، ولمسات حداثة تشيع من وراء كثير من مظاهر التقليد، فقد اتّخذت الحداثة لديه مسارات خفيّة يحدوها

[1]- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث، طبعة دار الجيل ، ص124.

التفكير فيما هو مسكوت عنه، وما لم يُفكَّر فيه. ولم يمنع النسقُ الشّعريُّ القديمُ الشّاعرَ من أن يكون حاملاً لرسالةٍ حداثيّةٍ في ثوبٍ بلاغيٍّ عتيق.

تتبادر إلى ذهن أيّ مُتلقٍّ عربيّ، وهو يسمع اسم الشاعر محمود سامي البارودي، جملة من الأحكام النقدية التي شبّت عليها أذواق عامّة القرّاء، وعبارات جاهزة طالما تردّد صداها في أذن المتلقّي العربي، فهو شاعر الإحياء، ورائد مدرسة البعث الذي أعاد بثّ الحياة في تقاليد الصياغة الشعرية الأصيلة، فعادت تتهادى على يديه بخطى رصينةٍ، في أبهى طلعة تعبيريّة مُشرقة وقَدٍّ أسلوبيّ رشيق. وتغفو العين مأخوذةً بإيقاعات الماضي الجميل وفرحة انبعاثه من رميم، وفي غمرة المؤانسة والإمتاع يغيب سؤال الدلالة عن الأسماع، ويتلاشى قسط وافر من شعرية الخطاب الحداثي المحموم بأوجاع واقع حضاري هشّ، تلوح منه تقاسيمُ صورة شائبة تنعكس فيما بقي من أشعار رثّة تسعى يائسة إلى سدّ فراغات عصر الضعف القاتمة، وقد أثخنتها أورام الصّنعة حتى شارفت على الاحتضار، فيقول قائل بعفوية: « كان البارودي شاعر الصياغة والأسلوب التعبيري أكثر مما كان شاعر الفكر والعمق، وجديده قام على التقليد الواعي والشخصيّ»[1]. وهنا يتبادر إلى أذهاننا الأسئلة التالية: هل كان مشروع الحداثة لدى البارودي مُختَزَلاً في إحياء الأشكال التعبيرية القديمة، لتقومَ مقام الهياكل الشعرية الجوفاء التي سادت في عصر الانحطاط؟ هل كان تعامله مع أغراض الشعر العربي القديم مجرّد استعراض شاعرٍ لقدرته على إحياء عمود القصيدة العربية؟ ألم يَتَعَدَّ مشروعه الحداثيّ حدود الشّكل ليلامس تخوم المفاهيم القديمة التي صارت في حاجة إلى إعادة نظر وترتيب؟ فأين حداثة الفكر وحداثة الرؤية في شعر البارودي؟

نحن نفترض من البداية أنّ الخطاب الشعري خطاب مُوارِب، تتملَّص فيه الدلالة بسهولة، وهو خطاب مفتوح على آفاق التأويل. ونفترض، تبعا لذلك، أنّ قراءة شعر البارودي، بوصفه عتبة مفصلية في مسار تحولات القصيدة العربية، تحتاج إلى تجاوز مرحلة البحث في مظاهر الإحياء على مستوى الأشكال والبنيات الخارجية، وتوجيه الأداة النقدية نحو طبقات المعنى لاستِكناه مظاهر الاختلاف ومؤشرات التجديد الفكري والدلالي التي يُعَدُّ وجودُها دليلا على حداثة شعريّة لم يُطرَق بابُها بعد، بل تؤسّس لنوع من التفكير المحموم بأسئلة نقدية جديدة، تنطلق من مبدإ الشكّ، وتعيد النظر في عديد القضايا التي طالما اتَّخَذتْ شكلَ مُسلَّمات مدّة قرون من عمر القصيدة العربيّة.

[1]- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث، طبعة دار الجيل ، ص124.

المُتَّفَقُ عليه أنّ سَنَا البارودي قد لاح في ظرف تاريخي واجه العقلُ العربيُّ فيه تحدّيين قويّين، يستدعي كلّ منهما موقفا شعريًّا خاصًّا، أوّلهما الحداثة الغربية الوافدة الساعية إلى إبهار روح الشرق تمهيدا لإذابتها، أما التحدّي الثاني فيتمثّل في تراث شعريّ عاجز عن تجديد نفسِه لمُواكبة العصر.

كان البارودي من الأدباء الذين أدركوا مبكّرا أنّ الحداثة "هي، جوهريا، رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد. فلحظة الحداثة هي لحظة التوتّر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية في البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها."[1] وتلبيّة لحاجةِ تلك البنى المجتمعية المتهالِكة إلى روح جديدة تُعيد بثَّ الحياة في أوصالها، وحاجةِ الشاعر نفسه إلى إيجاد مُعادِل فكريّ وفنّيّ يوازن به كفّة المعرفة الغربيّة التي أَلْقَت بكلّ ثقلها الثقافيّ في مصر آنذاك، اتّجه البارودي صوب التراث الشعري العربيّ في أبهى فترات عمره، يُسائله ويستكشف ما فيه من طاقات لغويّة وتجارِب ماضيّة قد تصلح لإنارة الحاضر وبعث الحياة في أوصاله من جديد..

**1. سؤال الحداثة:**

ليكُن المعجمُ الشعريُّ، مدخلَنا إلى قصيدة "اِخلَعْ عِذارَكَ". ولنُسلم القياد إلى مطلعها:

عَرَفَ الهَوَى مِنْ نَظْرَتِي فَنَهَانِي  خِلٌّ رَعَيتُ وِدادَه فرَعاني

أَخفيتُ عَنهُ سَريرَتِي فَوَشَى بِي  دَمْعٌ أَبَاحَ لَهُ حِمى كِتماني

المَطلع مَوسوم بانزياح أسلوبي بيّن، فظاهرُهُ يُحيل إلى مضمون غزليّ تطفو فيه معاني الشوق والهوى، كما هو الشأن في أيّة قصيدة غزليّة قديمة، غير أنَّ حضور فعل المعرفة (عَرَفَ) كعنصر نقيض ومُعادل للواجهة الوجدانيّة التي تحملها كلمة (الهوى)، من شأنه تغيير مسار الدّلالة من النقيض إلى النقيض، فما عاد الهوى شعورا يُتَغَنّى به، بل صار تجرِبة تُدرَك بالعقل وتُقَوَّم بالفكر.

يؤيّد التركيبُ النّحوي هذا التأويل، فجملة (عَرَفَ الهَوَى) فعليّة، فعلُها ماضٍ، يفيد التقريرَ، تَقريرَ حدوث نوعين من الانتقال: أوّلهما انتقال العقل من حالة الجهل والاتّباع إلى حالة المعرفة والرؤية الواضحة، وثانيهما تحَوُّلُ الهوى من مُعطى وجدانيّ نشعر به إلى مُعطى معرفيّ يُدرَك بالعَقل، ومِن عاطفة تسري في الروح إلى قضيّة خلافية مطروحة للنقاش.

صار الحبّ موضوع جدال بين طرفين، هما خِلّان يقِفان في خندق فكريّ واحد، لكنّهما ينظران إلى الأشياء من زاويتين مختلفتين: الطرف الأوّل متمسّك بالقضيّة (الهوى)، مُؤيّد لوجودها واستمرارها، وذلك هو الشاعر، والطّرف الثاني هو الخِلّ المُعارض لفكرة تكرار التجربة الوجدانية القديمةِ نَفسِها بأَبعادها

[1]- أدونيس، علي أحمد سعد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، لبنان، ط 1، 1980، ص321.

الوجدانية المَحضَة، لأنّ العاطفة لم تعد تستجيب لمُتطلَّبات الحاضر. ولعلّ الشاعر وخليلَه ليسا سوى تمثيلاً لموقفين متناقضين يتجاذبان البارودي، هذا يدفعه نحو الثّبات ويشدّه إلى الماضي (التراث)، وذاك يدعوه إلى التحَوّل والتجاوز، ممّا يفسّر حيرته وقلقه.

جَعَلَ الشاعر الطّرف المتمسّك بالماضي في موقع ضعف، فهو يُخفي الهوى ولا يجرُؤ على إظهاره، فقال: (أخفيتُ عنه سَريرَتي) ، بينما جَعَلَ الطرفَ المُعارضَ للهوى في مَوضعِ قوّة، فهو ينهَى ويأمُر ويُقدّم النّصيحة للآخر، تأكيدًا منه على تغليب الرؤية الحداثية التي حوّلَت الغزل من تجربةٍ تتخذ شكل مُسَلَّمة يُعاد إنتاجها شعريًّا منذ قرون، إلى فكرة قابلة للنقاش والمساءلة، وإيذانًا بميلاد فكر حداثيّ يعيدُ النظر في التراث بحثا عن عناصر القوّة فيه، ليتخذها سَنَدًا في مواجهة رياح العصر، فالحداثة "هي الاختلاف في الائتلاف: الاختلاف من أجل القدرة على التكيّف، وفقا للتغيُّرات الحضارية، ووفقا للتقدّم. والائتلاف من أجل التأصّل والمقاومة، والخصوصيّة."[1] إنّها تعني السير الحَذر بين حدّين مُرهَفين هما الاختلاف الذي يحقّق للشّاعر تَمَيُّزَه، والائتلاف الذي يربطه بأصله وهويته، دون مبالغة في الأمْرَين، لأنّ المبالغة في الاختلاف إمّا أن يكون مآلُها التبخُّر التامّ أو الذّوبان في الآخر، أمّا الإفراط في الائتلاف فَمَآلُه الطّبيعيّ التحجُّر والعجز عن مواكبة الحاضر. وبين الموت تَبَخُّرًا والموت تَحَجُّرًا يقبَع قلقُ الشّاعر.

تكشف عِبارةَ (فبأيّ مَعذرة أُكذّبُ لَوعةً؟) عن تَحوّل عميق في موقف الشّاعر، من الانقياد التّام لمُغريات المعرفة الغزلية إلى الشكّ فيها، ومن التقليد المبنيّ على الاتّباع والاستهلاك، إلى التفكير الحداثيّ القائم على المُساءلة والاستكشاف، "فأن يفكر العربيّ، حقّا، تفكيرا حديثا، وأن يكتب كتابة حديثة، أمران يعنيان أوّليًّا أن يُفكّر فيما لم يُفَكَّر فيه حتى الآن، وأن يكتب ما لم يُكتَب حتى الآن ... وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة، واستقصاء أبعاد التجرِبة."[2]. وذلك غاية ما يطمح إليه شاعر إحيائيّ كالبارودي.

**2. فشل المعرفة القديمة:**

أَزالَت القصيدة صفة الوُثوقية عن المعرفة الغزلية، وصار الهوى فيها عنصرَ هدم لا بِناء، يصيب الشّاعرَ العاشق فيُفقِده الحِلم والقلب معًا، ويتركه جسدا بلا روح، عاجزا عن مواجهة واقعه ومصيره:

يوم فقدتُ الحِلْمَ فيـه وشَفّــني ... وَلَهٌ أصـابَ جـوانحي فرمــاني

فعليكَ من قلــبي ســلامٌ فإنّــه ... تبِع الهوى فمضى بِغير عِنـان

---

[*])- الخِلاج: الشكّ أو الظنّ.

[2])- محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة بيروت، لبنان، 1998. ص 548.

أصبحت المعرفة الغزلية في صورتها القديمة عامل تثبيط لعزيمة الشاعر، وهَدر غيرِ مُجْدٍ لطاقاته، لذا وجَبَ عليه تجديدها أو تحيينها لتلائم الراهن، وذلك موقفٌ ينسحب على جُلّ غزليات البارودي، فطالما كان حريصا فيها على إعادة إنتاج أساليب القدماء وصورهم بل وحتّى أحاسيسهم، فتجاربه الغزلية تنقل في الغالب صورًا ومواقف لا تَمتُّ إلى الحاضر بصلةٍ ولا يربطها به سوى ضمير المتكلّم (التاء في: فقدتُ، والياء في: قَلْبِي)، أمّا القوالب والصور والأحاسيس فكلّها قديمة أُعيد إنتاجُها، وكأنّنا بالشاعر يُسائلها ويبحث فيها عن إجابات لأسئلة الحاضر. غير أنّ تلك المعرفة الغزلية لا تأتي إليه إلاّ وهي حاملةٌ لعناصر سلبيةٍ كالحزن والوَهَن والمعاناة، وقلّما كان الغزل لديه مصدَر قوّة، عكس المعارف الأخرى الأدبية والعسكرية والأخلاقية التي ما فتئت تُشكّل مصدر قوّة وافتخار. فهل صارت المعرفة الغزلية عاجزة عن إمداد الشاعر بالطاقات الإيجابية التي يواجه بها واقعه الجديد؟

يتردّدُ النَّسيب بكثرة في ديوان البارودي، وتتردّد معه الصورة القديمة للمرأة العربية بغنجها وتمنُّعها، مع ما يصاحبُ ذِكرَها من معاني اللوعة والحرمان؛ علمًا أنّ أغلب تلك الصور التي ترتسم في شعره مستوحاة من شعرنا القديم، وتعكس رغبة خاصّة في استحضار تجارب الماضي المُحَمَّلة بمعرفة غزليّة طالما كانت مصدرَ قوّة وتَمَيُّز للإنسان العربيّ، سوى أنَّ تلك المعرفة التي كانت بالأمس مصدر قوّة، لم تعُد تَصلح لمواجهة الواقع اليوم، وتلك هي الحقيقة التي نلمسها في ثنايا غزليات البارودي، فهو لا يفتأ يربط الهوى بدلالة الوَهَن والفشل:

والهَوى يَجْعَلُ الخِلاجَ يَقيـــنًا ويغُرُّ الحَليمَ بالأوهــام [*]

خَطَراتٌ لَهَـــــا بمِرآة قلبي صُوَرٌ لا تَزول كالأَحلام [1]

الهوى يُذهب العقل ويُبعِدُ عن الحقيقة، ويفسح المجال للخيال والوهم، بينما الشاعر يحتاج اليوم إلى عقل قويّ مفكّر، لا إلى أحاسيس رقيقة يتغنّى بها. فتلك العاطفة التي كانت لَصيقة بشخصيّة الرجل العربيّ، والتي تَجذَّرت في قلب البارودي حتّى صارت (أحلامًا) لا تَزول، لَمْ يَعُد لوجودها مبرّر في الزمن الحديث الذي تأكّدت فيه حاجَةُ العربيّ إلى التخلّص من أحلامٍ مَضت وانقضت بانقضاء الزمن الذي أوجدَها، وإلى امتلاك فكر حديث قويّ وعقل مُتَّزن، يُواجه بهما حاضرَه المَوجوعَ بتخلّف العقل العربيّ مقابل تفوّق العقل الغربيّ، ومن هنا يبدأ مشروع الحداثة عند البارودي. "فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيرا عقلانيا واعيا. ورَأَتِ الحداثةُ أنّ

[1] ) ـ ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002، ص 225.

مثل هذا المشروع لا يتمّ ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتمّ باللحظة الراهنة العابرة: أي بالتجربة الإنسانيّة كما هي في لحظتها الآنيّة."[1] فكيف تناول البارودي الغزل في ظل هذا المُعطى التاريخيّ الجديد؟

**3. المعرفة الغزلية والسياق الحداثيّ الجديد:**

كان الغزلُ في التُراث الشعريّ العربيّ عامّة، معرفةً قائمة مستقلّة، تُمثّل أحد المكوّنات الثّقافية الأساسية لشاعريّة الشعراء، إلى جانب معارف وخبرات أخرى كثيرة، فلا يكتمل تكوين الشخصية الفنّيّة والأدبيّة للشاعر ولا يبلغ المكانة الفنية المنشودة دون الإحاطة بها، بل إنّ المعرفة الغزليّة كانت منذ القديم خزّانا من الطاقة الروحية الإيجابية المحفّزة لبقية الشّيم العربية في نفوس الشعراء كالكرم والبطولة والإباء، والمثال واضح في قول عنتَرة:

ولَقد وَدِدتُ تقبيلَ السُّيُوف لأنَّها لَمَعَتْ كَبارِقِ ثَغرِكِ المُتَبَسِّمِ[2].

الغَزَل عنصر محفّز للشاعر، فمنه يَستمدّ كلَّ طاقاته. إنّه المحرّك الروحيّ الأساس لكل القيم الإيجابية كالشجاعته والفحولة، حيث غدَا الإعجاب بالثغر حافزا قويًّا حرّكَ في نفسه حماسَتَها وتَوقَها إلى قِيَم البُطولة، فنَقَلَتْ بصدقِ العاشقين صورةً تشبيهيّةً بليغةً، استشعَرَتْ فيها أدقّ جماليات السّيف الكامنة خَلفَ مظهره القويّ الحادّ، ألا وهي اللَمَعانُ الحاملُ لدَلالة الرِفعة والجاذبيّة والنَقاء، فَضلاً عن ارتباطه دلاليا بعَديد الأشياء التي ما كان العربيّ لِيذودَ عنها إلاَّ مُمتَشِقًا الصّارمَ المَصقول، ونقصد بذلك الشرَف العربيّ اللاّمع نقاءً، وثَغر الحبيبة أو وجهُها اللاّمع جَمَالاً، فالمرأة أعزّ حِمًى عند العرب، وهي العنصر الأكثر استدعاءً لحضور السّيف، والأكثر تذكيرا بقيمته في قلب المحبّ، فبِهِ يتمُّ الذَودُ عنها بوَصفِها معقِدُ الشرفِ الأوَّلُ. وبالتالي فكلّ القيم الرفيعة مُنبثِقة من سُويداء القلب، من عاطفة الحبّ المبنيّة على معرفة غزليّة واسعة، تُحرّك إنسانيّة الشاعر وكيانَه.

أدّت حياة الاستقرار والدّعة التي شهدتها الحواضر العربية في العصر الأموي إلى تحوّل واضح في مسار المعرفة الغزليّة عند الشعراء العذريّين، سواء من حيث استحواذها على مركز اهتمام شعراء الغزل، أو زيادة عمقها الوجداني، أوميل المعاني والأساليب المتصلة بها إلى الرقّة واللّين، مُقابل انحسار الأغراض والمعاني الحماسية كالصيد والفروسية ووصف النّزال. قال جميل بن معمر:

لَتَكليمُ يومٍ، من بُثَينَةَ، واحِـدٍ، أَلَذُّ من الدنيـا، لديَّ، وأَملَـحُ

مِنَ الدهرِ لو أَخلو بكُنَّ، وإنَّما أُعالجُ قَلبًا طامِحًا، حيثُ يَطْمَحُ[3]

---

[1]- الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1412هـ - 1992م، ص 191

[2]- جميل بثينة، الديوان، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ / 1982م، ص65.

[3]- حامد حفني داود، تاريخ الأدب العربي الحديث، تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص33.

لقد كان الهوى العنصر المحفّز لدى عنترة، وغاية ما يطمح إليه المرء عند جميل؛ والفرق بين غزل هذين الشاعرين وغزل البارودي جليّ، فقد أتاح الاستقرار الفكري لعنترة وجميل الانغماسَ الكلّيَّ في لُجّة الوجدان وصبَّ كلّ طاقاتهما في الغزل، بينما أرغمت خُطوبُ العصر الحديثِ البارودِيَّ على الالتزام بقضيّة موضوعيّة ومشروع فكريّ مَصيريّ، رصد لهما كلّ طاقاته الإبداعية، وهذا ما لم يَخْفَ عن أعين النقّاد، فقال بعضهم: "ونلاحظ أنَّ الروح الحماسيّة في شعر البارودي لا تقتصر على قصائده المتعلّقة بوصف الحرب والبُطولات، بل تراها واضحة في كلِّ غرض قَرَضَ فيه الشعر مهما كان بعيدا عن الأغراض الحماسيَّة كالرثاء والغزل"[1]، ومن هنا فإنَّ البارودي قد وجّه الغزل صوب غايات أوسع، أَبرزُها إحياءُ هذا الغرض الشعريّ وإعادة بثّ الحياة في القيم الفنّيّة المتصلة به، ثمّ إخضاعه لمتطلَّبات الرّاهن العربي، دون المساس المباشر بطبيعته الوجدانية الرّقيقة، فَشِعرُهُ "يكاد يشبه - في نسجه ومعجمه وبناء عبارته وصوره وأخيلته- شعر الكبار من شعراء العصر العباسي، وشعر العذريّين من شعراء الدولة الأمويّة، ومع ذلك يتميّز بلمسات (عصريّة) تنمُّ عن انتمائه إلى العصر الحديث، وهي لمسات تظل مجرد إحساس خفيّ يشيع من وراء كثير من مظاهر التقليد" [2]، وهذا الإحساس الخفيّ هو ما نسعى إلى الكشف عنه بتقفّي الدلالة العميقة للقصيدة.

### 4. عتبات الحداثة:

تخلّلت قصيدةَ "اِخلَعْ عِذارَكَ" مجموعةٌ من التمفصُلات الدّلاليّة، تحدّدت بموجبها مَعالم العتبات الكبرى التي مرّ بها البارودي في مساءلته للمعرفة الغزليّة. وتكشف لنا القراءة المتأنية للقصيدة أنّ كلّ عَتبة تُعبّر عن مرحلة جديدة من مراحل نموّ المَوقف الشّعريّ، وتدفعُ بالتجرِبة الشعريّة تدريجيا نحو النّضج والاكتمال. ونعني بالقراءة المتأنية القراءة التي تتجاوز الدلالة السطحية المتواضع عليها، من مُنطلق أنّ «الفكرة الأصلية للعلامة لم تتأسس على التساوي وعلى التعالُق المحدّد من قبل السنن وعلى التكافؤ بين العبارة والمضمون، بل إنّها تتأسّس على الاستدلال وعلى التّأويل وعلى ديناميكيّة توليد الدلالة».[3] فبالتقَفّي الدّقيق لآثار الدلالة يمكن الوصول إلى إجابات نوعيّة عن الأسئلة التي أرّقت الشاعر الإحيائيّ.

#### 1.4- بين القلب والعقل:

---

[1]- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988، ص25.

[2]- أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية، سوريا، ط2، 2001، ص39.

[*]- الأظعان. ج/ ظَعينة: المرأة في الهودَج.

نعود إلى الحديث عن المقطع الأوّل (الأبيات الثلاثة الأولى)، حيث انزاح (الهوى) من دلالته الوجدانية إلى الدلالة المعرفيّة، وتحوّلَ إلى قضيّة خلافيّة بين خِلّين ينتميان إلى مُعسكر فكريّ وروحيّ واحد، هو مُعسكر الفكر الشّرقيّ الذي تتنازعُه قوّتان، القوّة الأولى جاذِبة نحو المعرفة الغزليّة (المَوروث)، ويُمثّلها الشاعر المُتمسّك بالهوى، والقوّة الثانية (نزعة التجديد) دافعةٌ باتجاه التغيير والبَحث عن بَديل للمعرفة الغزلية.

رسمَ هذا المطلع - كما أسلفنا - صورة سلبية للمعرفة الغزلية، فحاملُها (الشاعر) يتكلّم من موقع ضعف، أمّا غريمُه (الخِلُّ)، فينصَحُ وينهى من موقف قوة، وكأنّ الصّراعَ صراعٌ بين عقل نَاهٍ قويّ يُنتِج الحكمة، وقلبٍ ضعيفٍ تقودُه أوهامُ الهَوى. والحقيقة أنّ هذا التصوّر يُعَدّ بادرة من بوادر التفكير الحداثي عند البارودي، فهو يدفع باتّجاه التحرّر من متاهة الماضي الغارق في الوجدان، والتوجُّه صوب الحاضر لمواجهة التجربة الموضوعية المَعيشة كما هي في لحظتها الآنية، وهذا هو التوجّه الحداثيّ الجديد الذي بدأت تباشيرُه تلوح في أفُق البارودي.

2.4- **نَبْضُ المعرفَة القَديمَة**:

تزداد هُوّة الخلاف بين الخِلَّين، فينادي الشاعر صاحبه باستعمال (يا) النّداء، وهي حرف لنداء البعيد، والبُعد هنا معنويٌّ بين شاعِرٍ مُنقَاد للهوى وخليلِه الذي يُمثّل صوت العقل والتحرّر من أوهام القلب، فيقول:

يا صاحِ لا أبصرتَ ما صنع الهـوى ... بأخيك يوم تفـرُّقِ الأظعــان [*]

يوم فقدتُ الحِلْم فيــه وشَـفّـني ... وَلَهٌ أصــابَ جــوانحي فرمــاني

فعليك من قلبي سلامٌ فإنّه ... تبِــع الهوى فمضى بغير عنـان

هَيهاتَ يَرجع لعدَما عَلِقَتْ بـ ... ـه لَحَظات ذاك الشّــادِنِ الفَتَّان [*]

يبدو من ظاهر القول أنّ البارودي لم يزِدْ شيئا عن تكرار طريقة القدماء في استخدام النداء للتعبير عن بعد المُنادى مِن حيثُ الزمان، كقول النابغة الذبياني:

يادارَ ميَّةَ بالعَلياءِ، فَالسَنَدِ، ... أَقْوَتْ، وطالَ عَلَيْها سالِفُ الأَبَدِ [1]

أو من حيثُ المسافة، كقول عنترة:

يا دَارَ عَبلَةَ بالجِواء تَكَلَّمي ... وعِمِي صَباحًا دارَ عَبلَةَ واسْلَمي [2]

---

[*])- الشادن: الظبي أو الغزال.

[1])- ديوان النابغة الذبياني، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ، 2005م، ص32.

[2])- الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، ص، 148.

غير أنّ نداء البارودي يحمل دلالة معرفيّة خاصّة، لا علاقة لها بالبُعدَين الزماني والمكاني، فما يفصل بين المتخاطبين ليسَ مسافةً وليسَ حِقبة زَمَنيّةً، بَلْ أمرٌ مَعرِفيّ محضٌ، يَتَعلَّق باختلاف تصوّرَيهِما أو رؤيَتَيْهِما للغَزَل كمعرفة تَصلُح، أو لا تَصلُحُ، لتحقيق أمل الشاعر في تحقيق النهضة والخروج من نفق التخلّف.

يبدو سَنَد المعرفة الغزليّة واهيا، فقد خَذَلَت الشاعرَ حين تَفرّقتْ عنهُ (الأظعان) فأفقَدْنَهُ العقلَ والقلبَ معًا، فصار شاردَ الذّهنِ كحال القائل:

فأصبحتُ من لَيلى الغدَاةَ كناظرٍ  مع الصُبح في أَعقاب نَجْمٍ مُغرِّب [1]

غير الفرق بين دلالة تعَلُّق الشاعرين، مجنون ليلى والبارودي، بالحبيبة كبير، فالأوّل تعلّق بامرأة ذات بُعد واقعيّ، لديها اسمٌ وهويّةٌ ووُجود مَحسوس، يراها رَأْيَ العَين وهي تُغادِر، تتحدَّدُ بينها وبينَهُ المسافة بدقّة، وإن كانت بَعيدةً بُعْدَ النّجم المُغرِّب، ومجالُ الرّؤية لديه واضحٌ، يُجليه نورُ الصّباح وسَنا النّجم السّاطع، ممّا أكسَب تجربته بُعدَها الواقعيّ المَعيش. فمَعرفته الغزليّة واقعيّة بسيطة بَسَاطة العلاقات الإنسانية المُنطلِقة على سَجيّتها.

أمّا البارودي فكلّ شيء في صورته الشّعرية يوحي بانتِفاء البُعد الواقعيّ. فرغم وجود مؤشّرات توهِمُ بوُجودِ تجرِبة حُبّ حقيقيّة مُعاصرة، كضمير المتكلّم (فقدتُ، شَقّني، قلبي،...) وضمير المُخاطَبَة (عليكِ منّي سلامٌ)، إلاّ أنّ أركان التّجرِبة الغزلية تبقى، في المقطع الذي بين أيدينا، مَنقوصةً من العنصر الأساس الذي هو المَرأة، فلا يستقيمُ أنْ يَهفوَ قلبُ الشّاعر إلى امرأة ذابَ اسمُها وتاهَتْ صورتُها بين جماعة من (الأظعان)، فهي امرأة لمْ تُختَصّ باسم ولا بصفة، ولمْ تَظْهَر ملامحُها، لا في الواقع ولا في الخيال، سوى أنها تُشبه (الشّادنَ الفتّان). فالأمرُ، إذَن، لا يتَعلَّقُ بقصّة عاشها الشاعر في الواقع أو في الخيال، بل بِمَعرفة غزليّة قديمة استحضرَها البارودي في ثوب تجربة وِجدانيّة عامّة مُتَخيَّلة، لعلّها تحمل إليه إجابات عن أسئلة العصر التي تؤرّق نفسه الشّاعِرة.

قدّم البارودي تجربة الحبّ (المُتَخَيّلة) في ثوب لُغوي ومَعرفيّ قديم، فالأظعان والعنان...إلخ كلمات من قاموس لغويّ قديم، وتَشبيه المرأة بالغزال صورة مُستَوحاة من الخيال الشعريّ القديم أيضًا، فكأنّه يحاول تَقَمُّصِ تجارب القدماء فيحبّ ويتغزّل على طريقتهم، ويُعيد بَعثَ مَعرفتهم الغزلية لتكون روحًا تسري في أَوصال حاضره المُتَهالك فتُعيد إليه الحَياة.

[1]- ديوان قيس بن الملوّح (مجنون ليلى)، رواية أبي بكر الوالبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1460هـ- 1999م، ص 80.

تبدو المعرفةُ الغزليّةُ القديمة عاجزة عن الانبعاث من جديد، لأنّها تفتقر إلى عُنصر التعيين، فالشاعر لا يَتَغَنّى بامرأة ذات هويّة، بل بصورة ضبابيّة مُتَخيّلة لامرأة تشبه الغزال، ثمّ ما فتئت المرأة الواحدة أنْ صارت جماعة من النسوة المُغريات، فقال: (أغويني فتبعتُ شيطان الهوى)، وهذا يدلّ على أنّ ما حرّك قَريحةَ البارودي في هذا النصّ لم يكُن عاطفة فرديّة متعلّقة بحبّ امرأة، بل سؤالا فكريّا أبعد من ذلك، لقد جرَّدَ القصيدة من دلالتها الغَزليّة وأَدرَجَها في سياق استحضار التّراث، ليس من أجل إحياء أشكاله وصُوره فحسب، بل من أجل بَعْث تجاربه القديمة ووضعها في سياقات زمانية ومَكانية مُعاصرة، لعلّها تتمكّن من بثّ روح جديدة في واقع الشاعر المتردّي، إنّها مُساءلةٌ للتّراث الغزليّ العربيّ وبحثٌ في ثناياه عن قبَس قد ينيرُ دَربَ الشاعر، ويُخلّصه من ظلمات عصر الضّعف التي تحاصره. لكن هيهات، فقد رحلت كلّ النسوة ورحل معهنَّ عقل الشاعر ووجدانُه، دون أن يَحصُل على الجواب المَنشود. بدَليل اسم الفعل الماضي (هيهات) الدالّ على مُبالغة القلب في الابتعاد عن الشّاعر، مما تسبب في بُعدُه عن إدراك الحقيقة.

لقد خذلتِ المَعرفةُ الغزليّةُ البارودِيَّ، ولمْ يُمَكِّنه تقمُّصه لتجربة غزلية قديمة مِن إخماد لوعة السُّؤال المختلجة بين جوانحه.

**3.4- استحضار القديم:**

فشلت تجربة الشاعر الغزلية في الحاضر بالرغم ممنّ الشاعر قد ضَخَّ فيها بعضَ أَريج الزمَن القَديم، ولم تستطع الإجابة عن أسئلة القصيدة، فقرّر فجأة هجر الحاضر والهروب إلى الماضي، لينغمس في سياق زماني ومكانيّ، يذكّرنا بالبيئة العربية التي كان الحبُّ فيها مَنهلاً يعُبُّ منه الشاعر الفرح والحياة. ويظهر التمَفصُل واضحا في البيت الثّامن، حيث استَفاق الشّاعر من غفوة الهوى، فَخلَع ثوب الأسى والبكاء على الأحبّة الرّاحلين، ودخل في إيقاع جديد مِلؤهُ اللّهو، على طريقة امرئ القيس في مُعلّقته، فقال:

وعلى الرحائل نسـوةٌ عربيّـــةٌ  يخدَعـن لُبَّ الحـازم اليقظان
أَغوَينَني فتبعتُ شيطانَ الهـوى  إنّ النســاءَ حبائـلُ الشيطـان
ما كنتُ أعلمُ قبل بادِرة النَّـوى  أنّ الأُسُـــودَ فَرَائـسُ الغـزلان
رَحَـلُوا فأيّـهُ عَـبرَة مَسفوحَـة  ويَدٍ تضُمّ حشًا مِن الخَفَقَان

كلّ شيء في هذا المقطع يُحيل إلى الزّمن العربيّ القديم، فالأُسود والرحائل والغزلان عناصر من البيئة الصحراوية، وتشبيه النساء بالغزلان في الجَمال وبحبائل الشيطان في قوّة الإغواء صُوَر قديمة أيضا، فقد رسم الشاعر لوحة من الماضي تَدِبّ فيها الحركة ويفورُ فيها الوجدان، وانغمس فيها باحِثا عن تلبية حاجات لم تَفِ بها تجربةُ الحاضر في المقطع السابق، استَبدل الواقعيّ المَعيش بالمُتَخيَّل الافتراضيّ.

كان يعيش في المقطع السّابق حاضرًا مَسكونًا بروح الماضي، وحين أدرَكَ فشل ذلك الحاضر في إنتاج المعرفة المَفقودة، تَخَلّى عنه واتّجه صوبَ بيئة وزمن ماضيين قويّين، ثريّين بتجارب الحبّ والغزل، مَلينَين بالنّساءِ رُموزِ الأنوثة والخصب، لعلّه يجد فيهما إكسيرَه المَفقود.

إنَّ تَعدُّدَ النساء لا يرتبط بدلالة الخصب والأنوثة فحسب، بل يُحيل إلى ضُمُور الدّلالة الغزلية في القصيدة، مقابل بُروز الدلالة المعرفيّة، فمُحَرِّك الصورة الشعرية في هذا المَقطع هو، كما في المَقطع السابق، الإعجابُ بمَشهدٍ عامّ مَرئيّ من بيئة عربيّة قديمة، وليس عاطفة حبّ فرديّ تجاه امرأة معيّنة كما في قصائد الغزل الأخرى، والشاعر لم يَدَّعِ التَعلُّق بامرأة يحبُّها، بل أبدى إعجابَه بمَشهد مَوسوم ثقافيا بعادات وصور ورموز حدّدت بدقّة معالم أصالتَه العربيّة. وهذا ما يدفعنا إلى القول بأنّ أسئلة القصيدة تقع خارج حدود الدّلالة الغزلية التي تتدثّر بها، والكشفُ عنها يقتضي تحويلَ مسار القراءة من اتّجاهه الأفقي المُسالم، إلى اتّجاه عموديّ مُشاكس يُطارد المُختلِف والمسكوت عنه، وذلك ما أشار إليه محمّد بنيس في قَوله إنَّ "تَبَنّي شعرية عربية مفتوحة واختبار الحداثة، لن يتمّ من غير إبدال لمكان القراءة، بما هو يَسكُت عنه ولا يُفكّر فيه وينساه ويكبتُه، فضلا عمّا يقول ويصرّح به"[1]، وكلّ العلامات والسّنن في قصيدتنا هذه يمكن أن تكون دليلا يقود إلى مَسكوت عنه، بما في ذلك تغيّرات الإيقاع التي تعَدُّ صدى النّفس النّاطق بمكنوناتها.

شكّل هذا المَقطع تَحَوُّلا حادًّا في مَسار القصيدة، فبعد أن كان الإيقاع في المقطعين السابقين رَتيبًا هادئًا، مُسايِرًا لما يتطلّبُه موقف الجدال في المقطع الأوّل من رَزانة، وما يقتضيه بَثُّ المَشاعر في المَقطع الثاني من تأمّل هادئ، ها هو البارودِيّ يَقطع حبلَ الأَنين والشكوى فجأة في البيت السابع، ويسترسِل في وصف مَشاهد قصيرةٍ مُتسارعةٍ من الماضي، بعيدةٍ تماما عن الزمن الحاضر، ومُناقِضةٍ للحالة النّفسيّة المُنهالِكة التي كان عليها من قَبل. فالنّسوة يَظهَرْنَ بغتةً، يُغوين الشّاعر فيتبع هواهنّ، ثمّ يرحَلن فجأة. كل ذلك في حيّز زمنيّ وَجيز تزاحمت فيه المشاهد، وكأنّه غَفوة تحرَّرَ فيها الخيال من ثقل الحاضر. فهل يُغني الشّاعرَ هروبُه السريعُ نحو الماضي؟

اجتمعت في مَشهد النسوة كلّ العناصر الإيجابية التي يسعى إليها شاعرٌ أرّقته أسئلةُ واقِعهِ المتردّي، كالأنوثة، والخصب، والعروبة، والأصالة، والجاذبيّة. لكنّ كلّ تلك العناصر التي مَنَحتها إيّاه المَعرفة الغزلية القديمة، لم تفلِحْ في تَبديد قلقه وريبته تجاه كلّ تجربة مرّ بها، بدليل الحضور المتتابع السريع لأفعال تشترك كلّها في دلالة الخداع وانعدام الثقة: (يخدعن، أغوينني، تبعتُ، رحلوا)، فالمشهد طيفيّ شبيهٌ

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 1: التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 16.

بالحلم أو بخدعة بصريّة تلوحُ فتُغري وتُبهِر ثمّ تَغيب، كلّما أوشكت أن تُعيد الحَياة والأمل للشاعر انطفأتْ وأَغرقت في الغياب من جَديد.

ليس الرّحيلُ رحيلَ النسوة فحسب، بل هو رحيلُ المشهَد الغزليّ المُستَحضَرِ كاملاً، لأنّ واو الجماعة في الفعل (رحلوا) لا تُحيل على النسوة وحدهنّ، بل على جماعة بينها رجالٌ، فالضمير يشمل (الفرائس) و(الغزلان) وكلّ مكوّنات المشهد. لقد كانت رحلة بحث سريعة عن المعرفة في ذاكرة القصيدة العربيّة، رحلة قصيرة في الزّمن، عمرها كعمر حلُم استفاقَ منه الشاعر على حقيقةٍ مِلؤُها الحزن وخيبة الأمل في العثور عن إجابات للأسئلة التي شغلت القصيدة.

لقد أثبتت المعرفة الغزلية عَجْزَها وخذلت الشّاعر في الماضي كما خَذَلتهُ في الحاضر. يَحينُ الرحيل وينوبُ عن الحضور الغيابُ تاركا أسئلة الشاعر دون جَوَاب، سوى يدٍ تضمّ حَشًا من الخفقان:

رَحَلوا فأَيّةُ عَبرة مسفوحَةٍ ويدٍ تضمُّ حَشًا مِن الخَفقان

ولعلّ الخفقان هو نَبض الحياة التي يتشبّث بها الشاعر، أو الأمل الذي يُنبِئُ بانبعاث قريب في الأبيات الآتية:

**4.4- الاستنجاد بالطبيعة:**

يواصل الشاعر رحلةَ البحث والتّجريب في القصيدة لإيجاد بلسم يشفي جراح واقعه المُتَردّي، وبعد فشل كلّ من التجربة الغزليّة القديمة والجديدة مَعا في تحقيق غايته، اتّجه صوب المستقبل في تمفصل واضح، يبدأ من البيت الثاني عشر:

ولقد حننتُ لبـارقٍ شَخَصَتْ له منّا العُيـــون بأبرُقِ الحنـــان [*]

يَستَـنُّ في عَـرَضِ الغمام كأنّه لَهَبٌ تردّد في سمـاء دخـــان

فانظُر لعلّكَ تَستَبين رِكابَـــهُ طَوعَ الرياح يُصيبُ أيَّ مكـــاني

فهناك تجتمعُ الشعوب وتلتقي هُدبُ الخُدور على غُصون البـــان

يبقى الشاعر متمسّكا بخيط الأمل في إيجاد ضالته، يقوده الحنين صَوب أملٍ (بارق) أعتى قُوّةً من كلّ الآمال التي تَعلّق بها من قبلُ، بدليل قوله: (شَخَصَتْ له منّا العُيون) ، وشُخوص البصر كناية عن صفة الذّهول أمام أمر مَهول، ومنه قوله تعالى: "إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الأَبْصَارُ"[1]، إشارةً إلى

[*])- شَخَصَ البصرُ، شُخُوصًا: اِتَّسَعَ دُونَ أَنْ يَطْرَفَ."شَخَصَ بِبَصَرِهِ إِلَى السَّمَاءِ" : رَفَعَهُ إِلَى أَعْلَى دُونَ أَنْ يَطْرَفَ بِهِ. وأبرُق الحنان: مَوضع رحلَت إليه حبيبتُه أو حبيباتُه.

[1])- سورة إبراهيم، الآية 42.

هَول ما تراه العينُ يوم القيامة رؤية حسّيّة. أمّا في القصيدة فالشخوص غير مرتبط بالرؤية الحسّيّة، بل يدلّ على نوع من الرؤيا الشعرية أو النّبوءة المُتعلّقة بآمال شاعرٍ يبحث عن الخَلاص.

لا تتحقّقُ الرؤيا الشعريّة بالعين، بل تتحقّقُ بالقلب ويصوغها الفكر والخَيال، فيُؤمن بها الشاعر فتَصيَ لديه كالعَقيدة الراسخة، يحنّ إليها وإنْ لم يرَ تفاصيلَها، باستثناء (بارِقٌ) يخطف الأبصار ويضطربُ في (عرض الغمام)، والغمام دليل الغموض والضّبابيّة التي تمنع العين من رؤية ذلك الأمر العَظيم القادِم بوُضوح.

ذهب بعض شُرّاح البارودي إلى القول بأنّ البيتين الأوّلين من المقطع الذي بين أيدينا غزليان بامتياز، فقال بعضُهم: "ولعلّ صلة هذا البيت [الأوّل] بما سبقه من أبيات الغزل أنّ حبيبته أو حبيباته رحلن إلى أبرُق الحنان ... والبيت [الثاني] وَصفٌ لاستِنان البرق في عرَض الغَمام وتشبيهه بلهب يتردّدُ في سماء من الدخان فالغمام يشبه الدخان والبرق لَهب متردّدٌ فيه"[1]، فأيّ بَرق هذا الذي لَمع بالمكان المُسمّى (أبرق الحنان)؟

يبدو شرح التركيب البلاغي بهذه الطريقة منطقيا في الظّاهر، فهو تشبيه تمثيليّ، شبّه فيه الشاعرُ البرَق المستنّ وسط السحاب باللّهب المنبعث وسط الدخان، ووَجْهُ الشَّبه مُنتَزَع من متعدّد هو الوميضُ المُتقطّع والنورُ المتلألئُ وسط الظلام. غير أنّ خطّ الدلالة السطحيّة يصطدم بمحتوى البيتين اللّاحقَين، حيثُ كلّ العلامات تنفي تلك الدّلالة الغزلية، وتدفع بالقارئ نحو تَقَصّي سُبل استدلال جديدة، لا تقنع بالمعنى السطحيّ للعلامة، لأنّ «الفكرة الأصلية للعلامة لم تتأسس على التساوي وعلى التعالق المحدّد من قبل السنن وعلى التكافؤ بين العبارة والمضمون، بل إنّها تتأسّس على الاستدلال وعلى التّأويل وعلى ديناميكية توليد الدلالة»[2]

يكشف التركيب النحويّ للبيت الثالث من المَقطع عن مُفارقة قد تُنير طريق البحث عن الدلالة المَفقودة، فالبيت مَبدوء بفعل أمر مَسبوق بفاء استئنافية (فَانظُرْ)، وكأنّ الشّاعر يريد للفعل الذي تلا الفاء أن يكون استئنافًا لاستِنان البرق، يَعقُبُه مُباشرة. وصيغة الأمر هنا تفيد الالتماس، فيها إغراء للمُتلقّي قَصد إشراكه في رؤية شيء غريب نادر الحُدوث هو الغَمام المَشحون بالبرق، غير أنّ هذا التفسير يتهاوى أمام حضور عنصرَي (الرّكاب) و(الرّياح) معًا في صورة واحدة، فالركاب دليل القوّة والبَأس، والريح رمز الثّورة العارمة التي (تُصيب أيّ مكان)، وفي ذلك دليل آخر على أنّ أمل الشاعر لا يتعلّق بامرأة يحبّها، بل بشيء أعظم، قد يكون ثورة كُبرى تجلبُ الخصب والحياة كما يجلب الغمامُ المطر.

قد يقولُ قائل: إنّ التركيب يتضمّن تعبيرا مَجازيا، شُبِّهَ فيه الغمامُ والبرقُ اللامع وسطَه بجيشٍ عَرمرَم تُثيرُ خَيلُه قَدحًا، وسُيوفهُ بلَمَعانها وَميضًا، ثمّ حُذف المشبه به وأُبقيَ على شيء من لوازمه (الرّكاب) على سبيل الاستعارة المَكنية، غرضها تجسيد عظمة البرق الذي قد يكون رمزًا لأمل الشاعر في لقاء مَن

[1]- محروس منشاوي الجالي، منتخبات من الأدب العربي الحديث – دراسة فنية – مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1987م، ص 11.

[2]- أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، ص39.

يُحبّ. غير أنّ هذا الفَهم قد يؤدّي – رغم صِحّته بَلاغيًّا - إلى اختلال واضح في دلالة الصورة، فلا يستقيم أن يكون البرق وهو بهذه الصورة المَهولة (صورة الجيش المَهيب) رمزًا لشيء رقيق كالأمَل في لقاء الحبيبة. بل إنّ الأمر يتعلّق هنا بتحوّل واضح من الدلالة الوجدانية الرقيقة المُصاحبة للغزل وما يتعلّقُ به من أمل في لقاء الأحبّة، إلى دلالة مَوضوعية، يكون التعلُّق فيها بأملٍ أقوى قادرٍ على تغيير مجرى حياة الشّاعر، أو بثورة مُختلفة لا تَقودُها الأحاسيس الغزلية الرقيقة. الصّورة تُعبّر عن حالة يأسٍ تامٍّ من قُدرة المعرفة الغزلية على الإجابة عن انشغالات القصيدة، حيث تحوّل الشاعر نهائيّا من الذّاتي إلى المَوضوعيّ، من الحلم الغزليّ الفاشل إلى الواقع الثوري الواعد.

لا عَجَبَ أن ينتقلَ الشاعر مِن أَمَل كلُّه رقّة إلى أمَل مَليء بمَظاهر القوّة والجَبروت. فقد أثبتت التجربة الغزلية القديمة والجديدة مَعًا، فشلها في تقديم المعرفة المَنشودة التي تُنقذه وتُزيل حيرته، وصار لِزامًا عليه البحثُ عن غاية أخرى، عن بارِق ثورةٍ تنطلق من بقيّة الرّوح النابضة التي عبّر عنها في البيت الحادي عشر (الخفقان)، وتحدّدت ملامحها بوضوح في البيت الخامس عشر حيث (تجتمع الشّعوب)، فالشعوب هي الرمز المَوضوعيّ الأخير الذي يُعلن البارودي بموجبه تَوَقُّفه التام عن البحث في ثنايا المعرفة الغزلية عن إجابات لأسئلة القصيدة، أسئلة الرّاهن المُتهالك. لقد صار كلّ الأمل مَعقودا على الشعوب التي من شأنها بعث الحياة من جديد في جسد الأمّة، فهي القادرة على تحقيق الأمل في نهضة حقيقية تجلب معها الحياة الحقيقية للشاعر، حيث يصير اللّقاء المَنشود في قوله: (تلتقي هُدُبُ الخُدور على غُصون البانِ) نتيجةً من نتائج الثورة وثمرةً من ثمراتها، لا غاية مَقصودةً لذاتها كما هو الحال في تجارب الغزل.

**5.4- الانعتاق الأخير:**

أتي المقطع الأخير من القصيدة مُشَكَّلا من بيت فَريد، تملَؤُه غبطة شاعرٍ يعيش لحظة انجِلاءِ الحقيقة، حيث أدرك أخيرا أنّ المعرفة الغزلية لا تملك الدواء اللائق لجراح الحاضر، فقد بحث في ثناياها وعايَشها في الحاضر والماضي، ولم تَزِده إلاّ ألما، فقرّر هجرها قائلاً:

فاخلع عِذارَك واغتنم زمن الصّبا  قبل المشيب فكلُّ شيء فـــان [*]

لا يستقيم اعتبار البيت دَعوةً للانحلال، فهذا أمر لا يتماشى البتّة مع شاعر مُحافظ كالبارودي، وإنّما خَلعُ العذار هنا إجابةٌ صريحة لنهي الخِلّ في البيت الأوّل: (نَهَانِي خِلٌّ)، أو نتيجة أخيرة خلُص إليها البارودي بعد بحث طويل فالرحلة الطويلة التي خاضها عَبر مقاطع القصيدة قد أثبتت له أنّ المعرفة الغزلية عاجزة عن إمداده بوصفة لعلاج حاضره المُتهالك، فلا طائل من التشبّث بها.

الزّمن في هذا البيت مليء بالفرح والبُشرى، لأنّه زمن التحوّل من مرحلة المُعاناة التي قضاها الشاعر ضائعا في متاهة الغَزَل، إلى مرحلة الصّبا المُتوثّب، حيث تنجلي الحقيقة، وتتحرّر روح الشاعر من ربقة

[*] - العِذار: عِذار الفَرس ونحوه: السير الذي يكون على حدّه من اللجام، وخلع فلان عذاره: ظهر استهتارُه وقلّ حياؤه واتبع هواه، وانطلق في الغيّ كالدابة تنطلق بلا رسن.

الماضي، فيدعوها إلى أن تعيش الحاضر وترتمي في غمرة الحياة الحقيقيّة قبل أن تصيرَ إلى مَشيبٍ وزَوال، فالبيت الأخير يرصُدُ لحظة الانعتاق الشعري من أسر بنى مجتمعية تجاوزها الزمن الحديث، ولم تعد تستجيب لحاجات العصر.

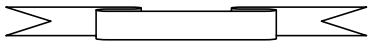
كانت قصيدة "اِخلَعْ عِذارَكَ" مخاض بَحث عَسير مرّت به ذات الشّاعر المتطلّعة إلى الخلاص من رِبقة الحاضر العربيّ المتردّي، حيث اتّجه صوبَ المعرفة الغزليّة يتحرّى في حناياها إجابات شافية عن أسئلة القصيدة، لكنّه لم يجد ضالّته، فقرّر هجر الغزل تارِكا مشروع القصيدة مفتوحا على آفاق أخرى للبحث والتجديد.

كان حُضور ذات الشاعر فاعلاً في القصيدة، حيث أزاح هالةَ القداسة المحيطة بالتراث، وتعامل معه من مَنطق البحث والمُساءلة لا من منطق التقليد، ولعلّ هذا ما يدعونا إلى إعادة النظر في تَصوّرنا لعلاقة البارودي بالتراث، ولمفهوم الإحياء في شعره.

يرى محمّد بنيس، مثلاً، أنّ التزام البارودي بعناصر البناء الشعري القديم قد جعل حُضورَ الذات في شعره قليلا مقارنة بحضور الغير (الماضي)، فقال: "فالعروض أو المعجم أو التركيب لا تقدر على استنهاض السريّ في النصّ. ولكن هذا البناء في الوقت ذاته، يقلّص حضور الذات على أقصى الحدود، وذلك أوّلا من خلال إلغاء المَعيش والحاضر لصالح ما هو ذهنيّ وماضٍ..." [1] بينما كشفت لنا القراءة المُتأنية للقصيدة أنّ فكرة الإحياء عند البارودي لا تتنافى البتّة مع حضور ذات المُبدع وبقائها مرتبطة بأسئلة الحداثة، فقد وَقف البارودي على مسافة من التجربة الغزلية القديمة ليعرض عليها أسئلة من روح العصر القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

**خاتمة:**

لعلّنا تمكنّا من خلال هذه الدّراسة المقتَضبة من إضاءة بعض حنايا الدّلالات العميقة أو المضمَرة التي غالبا ما تتوارى خلف زِينَة الأشكال، فتحجبُ عن المُتلقّي الأسئلةَ الحداثيّة الخطيرة التي تؤرّق ذات الشاعر، والانشغالات الحسّاسة التي تعتَصرُ القصيدة. كانت قصيدة (اخلع عذارك) نصًّا إحيائيا مسكونا بهاجس التجاوز والتجديد، ساءَلَ البارودي من خلاله التراث الشعري الغزلي، بحَثَ فيه عن مصدر قوّة يشدّ بها هشاشة الحاضر، وعن قَبَس من مَعرفة قديمة يبدّد بها ظلمات التخلف والانحطاط، من باب محاولة استقراء الماضي لفهم الحاضر. وتلك هي أولى عتبات الحداثة التي واجهها الشاعر الإحيائي قبل مرحلة التجاوز، تجاوز صدمة الحداثة، والثبات أمام المعرفة الوافدة، بالتأسيس لمعرفة تجتمع فيها الأصالة وروح العصر.



[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 1: التقليدية، ص 211.

## المبحث الثاني:

## دراسة أسلوبية لقصيدة (البَدو والحَضَر)

## للأمير عبد القادر

تسعى هذا القراءة إلى دراسة البنية الأسلوبية الأسلوبية وآليات تشكّل المعنى في شعر الأمير عبد القادر، من خلال تحليل واحد من أنضج أشعاره، قصيدة (البدو والحضر)، بُغية الإمساك بدلالتها الإحيائية العميقة، ومن ثمّ اكتشاف المضمر الثقافي الموجّه للمتخيل الشعري لدى الأمير عبد القادر، فالقول إنّ الشاعر كان تقليديا أو إحيائيا مُقلّدا لا يفي البتّة برسم حدود التجربة الذاتية الموسومة بموروث تكويني، يفتَرض أن تنعكس صورته، بيّنة كانت أم ضبابية، في جزئيات بنائه الأسلوبي وتنضيداتها المَخصوصة.

يمثّل شعر الأمير عبد القادر ظاهرة فنية متميّزة، سواء بالنظر إلى السياق الأدبي الذي تمخّض عنها وحيّز الجدب الذي أينعت فيه، أو بالنظر إلى المستوى الفني الذي اتّسمت به، حيث اجتمع فيها جمال الصنعة وعمق الرؤية الفنية. لقد كانت شاعرية الأمير طفرة فنية في حيّز ثقافي انتقاليّ محصور بين فترتين منغلقتين، فترة الحكم العثماني وما شابها من جدب فكري وركود أدبيّ قسريّ، وبداية الاستدمار الفرنسي الذي لم يُخفِ منذ البداية سَعيَه إلى خنق البقية الباقية من قبس الفكر والثقافة العربية الإسلامية. ومن ثمّ فإنّ الأمير عبد القادر كان ظاهرة أدبية أشرقت في الأدب المغاربي دون مقدّمات سابقة أو تدرّج طبيعيّ، ولم يُعرَف لريادته نظيرٌ في أدبنا العربيّ الحديث سوى محمود سامي البارودي في المشرق، وما أكثر القواسم المشتركة بين هذين العَلمين، فقد كان الأمير مثل البارودي جامحا، طامحا إلى بعث الروح الشرقية وصونها من التفسّخ والذوبان؛ كما برزت في كليهما عديد المكونات الفنية والشخصية، من فروسية وحماسة وثورية وتكوين تقليديّ، وكان كلّ منهما حاملَ مشروع حضاريّ، سياسي، تحرُّري. لذا فإنّ أيّة مقاربة نقدية لشعر الأمير، تتطلّبُ من صاحبها النّظر إليه، بعينين، عين على التشكيل والصياغة، وعين على الرؤية الفنية، وذانك هما شقّا الخطاب الشعريّ الأساسان بطبيعة الحال، وأية قراءة حديثة لشعر الأمير يجب أن تمرّ عبر الغوص في ثقافة الشاعر وفكره، لاكتشاف المضمَر المُحرّك لشاعريته، ومن ثمّ تجاوز الدلالة الحرفية والقراءة السطحية إلى استكناه الأنساق الثقافية المضمرة المندسّة في ثنايا الخطاب، باعتبارها المعبّر الحقيقي عن هوية الخطاب الشعري وتوجهاته الفعلية التي لا يمكن للقارئ اقتفاء أثرها دون توظيف مهاراته في التأويل والتفاعل مع المؤلّف، وذلك ما قصده بعض رواد نقد (ما بعد الحداثة) بقولهم: «إنّ كلّ أثر تقليديّ، وإن كان مكتملا ماديا، يشترط من مؤوّلِه جوابا شخصيا، وإبداعيا. فهو لا يستطيع فهمه دون أن يعيد اكتشافه بالتعاون مع المؤلّف»[1]، ومن ثمّ فإنّ أيّة قراءة نقدية واعية، يجب أن تتجاوز المعنى السطحيّ ومغريات البنيات والأشكال، وتسعى إلى ملامسة القصدية من خلال

[1]- أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 2، 2001، ص17.

إشراك المتلقّي باعتباره الطرف الذي يحدد قصدية الشكل إن وجدت، من خلال تفاعله معه. ثمّ أخذ المبدع بعين الاعتبار كطرف تحركه خلفياته الثقافية والفكرية والنفسية، لأنّ هدف التأويل ما هوى سوى «إعادة بناء الخبرة الذهنية لمؤلّف النصّ»[1]، ومن هنا سيكون مُنطلق هذه الدراسة تفاعليا بين متلقّي النص ومبدعه، بين ماضيه وحاضره. ونقصد بالماضي كلّ العناصر الغائبة، غير المصرَّح بها في الخطاب الشعري، سواء أكانت عناصر شخصيّة أم خطابية أم سرديّة.

**1- سيميائية العنوان وسلطة حضور البداية:**

يُعَدُّ العنوانُ من أهم العتبات النصية الموازية للنص، والتي يتمّ من خلالها تحديد المعالم الأولى لفعل القراءة، والولوج إلى أولى طبقات القصيدة، التي هي، بطبيعة الحال، مطلَعُها أو بدايتُها الرّئيس؛ وإنَّ التعالُق بين هاتين العتبتين غالبا ما يكون قويّا في الشعر، حاملا لأبعاد إشارية مُحفّزة لوعي المتلقّي وموجّهة لعملية التأويل، كاشفة في الغالب عن أهمّ دلالات النص المركزية، فالعنوان «إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي، وهو، بما هو إشارة سيميائية، يؤسس لفضاء نصي واسع، قد يفجر ما كان هاجعاً أو ساكناً في وعي المتلقي أو لاوعيه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقي معها فوراً عملية التأويل»[2]، ومن ثمّ فعلاقة العنوان بالمتلقي تحفيزية توجيهيّة في الوقت نفسه، أما بالنسبة للمُبدع، فتُعدُّ العنونة تشكيلا إبداعيا يقوم على مجموعة من العمليات الذهنية، أو اللغوية، والجمالية المفتوحة على إمكانات واختيارات عديدة، يدخل فيها ما هو تجاري هادف إلى إغراء القارئ وترويج الكتاب، وما هو موضوعي، وما هو جمالي، وما هو تأويلي، حيث لا يمكن إنكار قصدية المؤلّف ورغبته، من خلال تشكيل العنوان، في أداء رسائل جمالية ودلالية مَخصوصة.

اتّخذ عنوان قصيدة الأمير عبد القادر (البدوُ والحَضرُ) بنية اسمية تعيينية تقريرية، فيها دعوة قويّة للتأمل والتأويل، فهي جُملة اسمية خبرها مَحذوف، تقديره (موجودان) أو (هنا موضعهما) ، أي أنّ وظيفة الخبر في هذه الحالة هي إثبات وجود المبتدأ. وإذا كان التقدير كذلك، فالأرجح أن يكون هذا العنوانُ قد جاء إجابةً عن ادّعاء سابق بالغياب أو التغييب، تغييبِ المبتدأ (البدو والحَضر) أو أحد مكوّنيه، أي (البدو) على الأرجح، بُغية طمس هويته وحقيقة وجوده. بينما تدفع بنية العنوان صوب إبرازه ومحاولة حَصر النّظر فيه دون غيره من الأشياء المحيطة به، كما تعمل الإشارة إلى المكان (هنا) على لفتِ انتباه المُتلقّي لأمر كان غافلا عنه أو جاهلاً به، لغايات، يُستَبعد أن تكون مادية (ترويجية) بحُكم الطبيعة

[1]- عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2007، ص 461.

[2]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص36

الإنسانية والحضارية للمُسنَد إليه (البدو والحضر)، بل إنّ لتلك الإشارة أبعادًا جماليةً وموضوعيةً أعمق، حيث تَضَمّنَتْ دعوة إلى التفكير في حال فئتين اجتماعيتين ومجتمعين بَشَرِيَّين متناقضين لكنهما موجودان معا، يجمعهما حيّز مكانيّ واحد، وذاك أمرٌ يتطلب قدرا وفيرا من التأمل العميق في كلّ العناصر الإنسانية والجمالية المميّزة لكلتا الفئتين اللتين عُقدت بينهما المُوازنة.

قد تكون القصيدة، إذن، معبّرة عن وَضعٍ أوجَزَهُ العنوان في الكلمتين المُشكّلتين للمبتَدأ (البدو والحضر)، وَضْعٍ كان خافيا عن المُتلقّي، إمّا لقصر النظر لديه، أو بسبب قوّة التّدليس التي طَمَسَت الحقيقة وزيّفتها، ومن ثمّ فالقصيدة توجّهُ للآخر خطابا نِدّيا رافضا لهيمنته، فتفضح لعبة الإلغاء والتَّغييب التي دَأَبَ على ممارسها ضدّ الأنا، من جهة؛ ومن جهة ثانية، فهي تفتح أمام القارئ نافذة واسعة لاستكشاف مسارات البعث والإحياء وما رافقها من وعي جديد، استهدف، منذ البداية، إيقاظ الروح الشرقية وإثبات وُجودها وإعادة بثّ الثقة فيها بقصائد أعادتها إلى أحضان الشعر، ديوان العرب ومَنهل قيمهم، فقد أدركَ الشاعر العربيّ الحديث «أنّ اللغة الشعرية تحرّك وتهزّ الأعماق وتفتح الأبواب وتخزّن الطاقات، فهي أكثر من حروف وموسيقى أنّها تحمل دم الحياة، وهي كيان جوهره في إيحائه لا في إيضاحه»[1]، فراح الشاعر يُعيد للقصيدة دورها الرياديّ في استنهاض الشعوب وإعادة الاعتبار لمقوّمات الهوية العربية الإسلامية.

وممّا يؤكّد القيمة الدلالية لعنوان القصيدة، نوع الأسلوب الذي صيغَ به، فهو خَبريّ طَلَبيّ مُؤَكَّد باسميّة الجُملة، يُفيد التقرير، تقرير حقيقة وجود المبتدأ بمكوّنيه المتقابلين مَعًا (البدو والحضر)، فهما ندّان متساويان في الوجود، لا يفضُل أحدهما على الآخر.

أمّا بنية الخبر فتدعم بدورها ذاك التأكيد، كما أسلفنا، تأكيدَ وجود البدو والحضر معًا، فإن قدّرنا الخبر مفردا (موجودان)، فهو دالٌّ على ثبوت الوجود صراحة، وإن قدّرناه جملة اسمية خبرُها ظرف مكان (هنا موضعهما)، فإنّ الظرف (هنا) دالٌّ بدوره على التعيين الدقيق لموضع الوجود.

وممّا يميّز بنية جملة العنوان كَونُها جملةً اسمية حذف ركنها الثاني (الخبر) وأُبقيَ على رُكنها الأوّل (المبتدأ)، لأهميته، ومن المعلوم في اللّغة أن يحرص المتكلّم على إبراز العنصر الأهم في الكلام إمّا بتأكيده أو تقديمه، وقد حُذِفَ في هذا العُنوان الخبر وأُبقي على المبتدأ بارزا تأكيدًا لكونه الحاملَ الأساس للرسالةِ التي تَنقُلُها القصيدة.

[1]- أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، 1986، ص 79.

لقد تشكّل لفظ العنوان هنا مِن اسمين، أوّلهما (البدو)، وهو مَعطوف عليه، والثاني (الحَضَر)، وهو اسم مَعطوف أُلحِق بالأول وصار تابعا له، ومن ثَمّ فالبدو هو الأصل بينما (الحَضَر) مُلحَق به تابع له، وهنا تنجلي الدلالة الشعرية بوضوح، حيث رسم لنا الملفوظ الشعري مَعالم الانتقال بين مراقي الدلالة الشعرية، بَدءًا من الدعوة إلى التأمّل الشعري الموصل حتمًا إلى دحض فكرة دونية الآنا وتفوّق الآخر، ووصُولا إلى إثبات الندّية بين المتقابلين، ما يفسح الباب لمقابلة شعرية لاحقة، لا تصدُّها الحواجز النفسية المُتوَهَّمة.

تكشف لنا القراءةُ المتأنّية أنّ خطاب الأمير يتوَجّه صَوبَ متلقيين مُتناقضين، يتلقيان من خلاله رسالتين مُتباينتين يتضمّنُهما ملفوظ واحد. المتلقي الأوّل هو الآخر/المستعمر الذي يتلقّى المعنى السطحي الظاهر، فهو في تصوّر الشاعر مستكبر، تفكيره سطحيّ، لا يرى من الحياة إلاّ ظاهرَها، فهذا المتلقّي هو الذي يوجّه إليه الأمير رسالة مُكابَرة لا تكبّر، فيواجه تَرَفُّعه بعزّة ظاهرة، ويُناظِر أشياءه المادية بمَفاخر أحسنَ منها، تنبُضُ بالحياة كالروضَ والنَسيم والوحش والشجر. أمّا المتلقّي الثاني فهو الأنا/الجزائريّ الذي يجد لنفسه صورة إيجابية في القصيدة، تساعده علة إعادة بناء عنصر الثقة في نفسه، وتُثبّت قَدَمه في دوّامة الصراع مع الآخر.

إنّ العنوان في شعر الأمير لم يعد مجرّد تقليد شعري يقضي أن يكون لكل قصيدة اسم تعرَف به أو مفتاحٌ يولَج به إليها، بل صار العتبةَ الأساسَ التي تُنبِئُ بما يَكتنِفُ القصيدة من فضاءات شعرية خاصّة، بل إنّه اختزال لما يَنوءُ به فكر الشاعر وروحه من نظرة واسعة ورؤية عميقة للحياة، تنمّ عن وعي جديد لمفهوم الشعر ووظيفته عند الأمير الشاعر الذي صار الشعر لديه تجربة حياة تمتزج بها تجربة القوافي والأوزان، وهذا ما نعدّه تحوّلا جوهريا مبكّرا في مفهوم الشعر ووظيفته، سبق به الأمير دعوة أعلام الحداثة الشعرية العربية إلى إعادة ربط القصيدة بالتجربة الذاتية وبقضايا الإنسان العربي الحديث. لقد صار الشعر عند الأمير تجربة فنيّة نابعة من فكر الأمير وروحه وحدسه، تحمل نظرة متكاملة في الحياة، ورغبة في تغيير المفاهيم والاعتقادات الزائفة، وهو تصوّر جديد ينطبق تماما على التعريف الذي صاغه أدونيس لاحقًا للشعر الحديث، حيث قال: «إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدا فكريا وإنسانيا، بالإضافة إلى بُعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نُعرّف الشعر الحديث بأنّه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها»[1]، فالرؤيا مفهوم له أبعاد روحية وفكرية

[1]) - أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 6، 2005، ص150.

وإنسانية عميقة وليس مجرّد تصوير خارجي أو نظرة سطحية، ومن ثمّ فقصيدة الرؤيا تحمل وعيا فنيا أو نوعا من المعرفة الكاشفة الخلاّقة المتطلّعة إلى تجاوز الظاهر والمحسوس.

يُمارسُ العنوان، من مَوقعه التُّخوميّ، سلطَته الإيحائية كاملة على القصيدة والقارئ معًا، ويقوم بدور الموجّه الرئيس لفعل القراءة بتحديد معالمها ورسم أُفُقها العام، فهو، أي العنوان، خطابٌ مَوسومٌ بالإيجاز الشديد وقوّة الإيحاء، ما يجعله عاملا محرّكا لعملية القراءة ومحفّزا قويا لتَفاعُل القارئ مع النص، فلا تخفى قيمة الدور السيميائيّ الذي تؤدّيه آليتا الإيجاز والتلميح من خلال إيقاظ رغبة القارئ الطبيعية في اكتشاف المعرفة والإحاطة بأبعاد المُتَخيّل الشعري، كنوع من المشاركة الفاعلة في العملية الإبداعية. وقد كانت هذه القيمة بارزة بوضوح في عنوان قصيدة الأمير عبد القادر (البدو والحَضر). فقد جاء محمَّلاً بزخم دلاليّ ناتج عن اجتماع بنيات أسلوبية معيّنة، كالحذف والعطف والتقابُل، وهي بنيات مُحفِّزة، تدفع القارئ إلى خوض تجرِبة البحث والاستكشاف التأويلي لحيثيات المعرفة التي تَعِد بها رمزية العنوان.

**2- شعرية البداية الرئيس:**

يشكّل العنوان، إذن، عَتبة مفتاحية لولوج القصيدة، لكنّ وجودَه يبقى محصورا في المستوى الرمزيّ غير القابل للتحقُّق شعريا، فلا يكتمل الحضور الفعليّ للعنوان إلاّ بالعُبور إلى طبقة النصّ التالية، التي هي المَطلَع أو البداية أو ما نصطلح على تسميته (البداية الرئيس) للتفريق بينها وبين بداية العنوان، فهي الطبقةُ التي يُعلن فيها الشاعر فاتحَة القول وبداية التجرِبة، فإذا كان العنوان موجودا بالقوة، فإنّ «البداية هي التي تحقق له هذا الوجود الفعلي»[1]، فالبداية تعني العبور من مستوى الرمز إلى مستوى الواقع، ومن الإيحاء بالمعنى إلى خوض التجربة ومحاولة الإمساك بالمعرفة «بمحاولة انتزاع المعنى من خلال فهم عقل المؤلِّف»[2]، أي من مرحلة ما قبل القراءة إلى مرحلة التفاعل القرائي المباشر مع النص.

افتتح الأمير عبد القادر قصيدته بنداء (يا عاذِرًا... وعاذِلاً)، انزاحت فيه العبارة عن دلالتها الأصلية (دعوة المنادى لينتبه إليك أو يُقبلَ عليك) إلى معنى التنبيه والزجر، بدليل بنية النداء ذاتها، التي جرَّدَها المُتكلِّم من دلالة التّقريب، ليُسبِغَ عليها منطق الإبعاد والتّسامي، حيث اختار لندائه الحرف (يا)، وهو حرف لنداء البَعيد بُعدًا معنويًّا وليس حسّيًّا، في مقامنا هذا، لأنّ المنادى/الآخر (الفرنسي) حاضر قريب

[1])- عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2013، ص63

[2])- عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2007، ص 461.

بجسده، لكنه بعيد معنويا، بُعدَ العداوة وبُعد المكانة الدُّنيا التي حطّته إليها القصيدة، ليس هَدرًا لإنسانيته، بل انتقاصا من قيمة نظرته السطحية، العاجزة عن إدراك جوهر الأشياء أو الارتقاء إلى مستوى الرؤية الشعرية الكاشفة التي تمتّعَ بها الأمير الشاعر، فاستجلى الحقيقة بعين العارف المُتبصّر، لا بعين الآخر الماديّة السطحية، وذلك بدلالة حرف الشرط (لو) الذي يفيد الامتناع للامتناع، حيث امتنع العذر من قِبَل المستعمر لامتناع العلم. امتنع تَقَبُّل الآخر (الفرنسي) للأنا (الجزائري) لسبب وحيد هو جهله لثقافته الروحية الإنسانية، يقول الأمير عبد القادر:

يا عاذراً لامرئٍ قد هام في الحضر  وعاذلاً لمحبّ البَدو والقَفر
لا تذممنّ بيوتاً خفّ محمَلُها  وتمدحنّ بيوت الطين والحَجَر
لو كنت تعلم ما في البدو تعذرني  لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر

يظنّ الآخر بجهل أنّه أسمى من غيره بما أوتي من تفوّق ماديّ، فيُنَصّب نفسه حَكَمًا ظالما بَيّنَ الظلم، يوجِد العذرَ للهائم المجنون ويلقي باللّومَ على المحبّ السويّ، والمعلوم أنّ الهُيام في اللغة العربية هو الجنون من شدّة العشق، أو أشَدّ العطش، أو مَرَض يصيب الإبل فتهيم في الأرض لا ترعى، وفي كل الأحوال فهو شعور غير سويّ أو حالَةٌ مَرَضية، عكس الحب الفطريّ السَوِيّ الذي يَبدُرُ من ساكن البَدو والقَفر، ولأنّ اللغة العربية دقيقة، ودقّتُها من دقّة المَلَكات في أهلها، كما قال الرافعيّ، فهي تُنزل النّاسَ ببلاغتها مَنازلَهُم ولا تُسوّي بين السويّ والمُختلّ، حيث كان التعبير في شعر الأمير بالغ الدقّة حين نَسَبَ الحبَّ للأنا ونَسَبَ الهُيامَ (الجُنون) للآخر.

إنّ موقف الآخر مختلّ وسببُ اختلاله افتقارُه للمعرفة التي هي السبيل الوحيد لتعايش البشر، ومن ثمّ فليس غريبا أن نجد الآخر يرفض الأنا ويعجز عن التعايش معه، فهو ينكره وينأى عنه، لكن بجهل منه؛ وفي المقابل يقف الأمير موقف النّأي بنفسه عن الآخر، ليس ازدراءً لإنسانيته، بل اتّقاءً لجهله، وذلك أرقى وأكثر إنسانية، وهنا تبدو المفارقة جليّة بين ثنايا الملفوظ الشعري، بين مستعمر نرجسيّ ينعم بجهله ويسعى إلى إقصاء الآخر، وشاعر إنسانيّ يمتلك المعرفة، فيَنأى بنفسه عن الآخر اتّقاء لشرّه لكن دون أن يمارس عليه فعل الإقصاء، وإن كانت النتيجة الحتمية لهذه العلاقة هي اتّساع الهوّة أو المسافة بين الأنا والآخر، ما يُمهّد الطريق للمواجهة والصّدام.

إنّ لسان حال بنية النداء وما يليها من المطلع يقول: إنّ الشاعر تسامى بإنسانيّته وارتقائه في مَدارج التبصُّر والعلم، أمّا الآخر فتعالى بجهله وانخداعه بزينة الظاهر، وذاك موقف يختزل في كُنهه صورة صراع

قديم بين ثقافة غربية مادية، صاغتها أدبيا قصّة (روبنسون كروزو)[1] الذي أهَمَّه السعي إلى إرضاء حاجاته المادية، وثقافة شرقية إسلامية إنسانيّة جسّدتها قصّة حيّ بن يقظان[2] الذي استجاب لنداء الروح وحاجاتها على حساب وسائل العيش المادية؛ ومن ثمّ فإنّ البداية الرئيس تنُبئُ بأنّ للقول الشعريّ خلفيةً ثقافيةً عميقةً، تتجاوز مستوى الفخر الفرديّ الذي طالما حفلت به القصائد العربية القديمة، لتتحوّل إلى تصويرٍ فنيّ لمواجهةٍ وصِدامٍ قويّين بين ثقافتين، ثقافة دخيلة غايتُها السطو والاحتواء ووسيلتُها القوّة المادية الظاهرة، وثقافة أصيلة مقاوِمة، تستمدُّ قوّتها من إنسانيتها وزادها الروحيّ المَعرفيّ، وهنا مَكمن الوظيفة التحرّرية الجديدة التي حملها الشعر العربي الحديث على عاتقه، وتتمثّل أساسا في سعيه الحثيث إلى تقويض ادّعاءات المركزية الغربية وصور الهيمنة الاستعمارية المتجاهلة للآخر.

إنّ قصيدة الأمير هي تأريخ ثقافي لبدايات المواجهة بين المثقف الجزائري ودُعاة (التحضُّر!) الفرنسيين، حيث حصل التقابل بين ثقافتين، وعندما تتقابل ثقافتان متناقضتان (أ) و(ب)، فثمّة ثلاثة احتمالات، فإما أن يحدث بينهما تبادل يثمر نظاما ما للتعايش السلمي بينهما، أو يحدُث سَطوٌ، فتستحوذ إحدى الثقافتين على بعض مكوّنات الثقافة الأخرى وتضمّها إلى رصيدها الخاص، مثلما حدث خلال حملات الاستشراق، أو تكون هناك عمليّة إخضاع كما هو الحال مع الاستدمار الفرنسيّ. ففي حالة الإخضاع (Conquest) «لا يستطيع أفراد الثقافة (أ) التعرّف على أفراد الثقافة (ب) بوصفهم بشرا طبيعيين (والعكس صحيح) ويطلقون عليهم (البرابرة) ... [فإمّا] أن يعملوا على تحضّرهم، أي يحوّلونهم إلى نُسخ مقبولة منهم، أو يدمّرونهم.»[3]، وقد خيّر الفرنسيُّ الجزائريَّ بين الانسياق وراءَ وَهْم التحضُّر، أو التعرّض للإبادة والتّدمير، وذلك موقف إنّما ينمّ عن جهل الفرنسيّ نفسِه بجوهر الإنسانية والتحضّر، وجهله، فوق ذلك، بأنّه يجهل.

تزامنت بداية الحداثة العربية مع ميلاد وعي جديد بفشل المشروع الحداثي الغربي، فقد تبيّن جليا أنّ ما حقّقته الحداثة للإنسان الغربي نَفسِه من آمال أقلُّ بكَثير ممّا كان يُبشّر به دُعاتُها الأوائل، أمّا في علاقاتها الخارجية مع باقي الثقافات، فلم تُنتج الحداثة الغربية لشعوب العالم غير الأسى والدّمار، ممّا أدّى إلى "اتّهامها بالمركزية الثقافية التي جعلت العالم يدور في قطب واحد. وكلّ ما عدا ذلك المركز فهو

---

[1]- **روبنسون كروزو** هي قصة إنجليزية كتبها دانيال ديفو، نشرت للمرة الأولى سنة 1719،وهي سيرة ذاتية تخيلية تروي شاب انعزل في جزيرة ما، لمدة طويلة دون أن يقابل أحدا من البشر، فكانت بداية سعيه إلى التأقلم بالبحث عن الأشياء المادية التي تسهّلُ له العيش، وبعد عدة سنوات صادف إنسانا بدائيا، فعلمه بعض ما وصل إليه الإنسان المتحضر.

[2]- قصة فلسفية خيالية، ألّفها ابن سينا، ثمّ أعاد ابن طفيل كتابتها، فنُسبت إليه، بطلها **حي بن يقظان** الذي نشأ وحيدا في جزيرة، فكان أكبر همّه امتلاك معرفة عن الكون والخالق. فهي ترمز للإنسان وعلاقته بالكون والدين، وتعكس الطابع الروحي للإنسان الشرقي.

[3]- أمبرتو إيكو، حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2006، ص 41.

بدائيّ ومتخلّف. مثلما أعطت الحداثة قيمة مطلقة لمفهوم (الليبرالية) ومفهوم (العقلانية) وجعلتهما بمثابة الإجابة المطلقة على معضلات البشر الحياتية والفكرية"[1] فالليبرالية التي قدّمت نفسها كحلّ لمعاناة الإنسان قد أنتجت صُوَرًا جديدة من المعاناة والظلم والاستعباد ليست أقل خطورة مما أنتجته صراعات الحربين العالميتين، حيث تبخّر حلم تحرير الإنسان أمام أشكال الفقر والظلم والعبودية والإحباط التي رافقت عصر الآلة، أمّا (العقلانية) التي اعتُبِرَت بادئ الأمر حلاً سحريًّا لمشاكل البشر فقد قيّدت الذات المبدعة، وصارت بدورها حاجزا يحول دون المشاركة الفاعلة للثقافات والنظريات الأخرى.

لقد أدرك رواد النهضة العربية بدورهم، ومن بينهم الأمير عبد القادر، ذلك التناقض الجوهري الكامن في الحداثة الغربية، والذي أكّدته عمليا ازدواجية الممارسات الكولونيالية، فكان تَصَدِّيهم لها وِفق ما اقتَضَتهُ معطيات الصراع المتباينة في كلّ من المشرق والمغرب العَربيّين، وذلك بالتركيز على فكرة البعث والتأصيل الفكري والثقافي في المشرق، والمزاوجة بين الفكري والثوري في الجزائر؛ لكن، وفي كلتا الحالتين، فإنّ تلك المواجهة المبكّرة قد أبانت عن بوادر وعي ما بعد حداثي سابق لأوانه لدى هؤلاء الرواد حين راحوا يتساءلون بعمق "عن وَجاهة تعالي الحاضر على الماضي، والكلام على ما قبل الحديث، ويرفضون تفضيل الحداثة للمعقد ولأسلوب الحياة المدنية والإعلاء من هذه كلّها مع تحقير الريفيّ والفطريّ"[2]، وذلك تمامًا ما عبّر عنه الأمير عبد القادر شعرا حين كشف للمستعمر زيفَ حضارته المادية الجوفاء، وافتخر، بالمقابل، بالثقل الإنساني الذي تستمدّ منه حياة البادية قيمتها.

لم يكن الفكر العربيّ في هذه المرحلة ليبلُغ هذا المستوى من الوعي (ما بعد الحداثي) لولا التناقضات التي تخلّلت الحملات الغربية وهي تبشّر العرب بحداثة زفّتها إليهم حَمْلَةُ نابليون عروسًا مُغرية في المشرق، وحمَلَها إليهم الجيش الفرنسيّ لعنةً على مُتون المدافع، فكان الجزاءُ من جنس العمل ووسيلةُ المقاومة من جنس الابتلاء، حيث تأسّس في المشرق العربيّ مشروع حداثة قائمة على فكرة الإحياء الفني والفكري، لكون الصراع الدائر هناك ثقافيًا محضًا؛ أما في المغرب العربي، وبالتحديد في الجزائر، فلم تكن الوسيلة الثقافية وحدها قادرة على حسم صراع غَمَرتْ فيه عنجهيةُ العسكريّ نعومةَ الفكريّ المَزعوم في مواجهة عدوّ متعدّد الوسائل والحيَل، فكان لزاما على الشاعر سُلوك اتّجاه البعث والإحياء متمثلاً في التمسّك بعمود الشعر وبالروح العربية الإسلامية من جهة، ثمّ تعدّي ذلك إلى مُناطحة رغبة الآخر في إلغاء الأنا بإلغاءٍ مثله، فكان الأميرُ أميرَ حرب في ميادين المعارك، وأميرَ شِعرٍ في مِنبَر الإنشاد.

[1])- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2005، ص40.

[2])- المرجع نفسه، ص39.

نكتشف من خلال تحليل العلاقة القائمة بين طرفي الصراع في القصيدة أنّ الأمير عبد القادر قد سلك نهجا إحيائيا فريدًا، حيث أحيا غرضا قديما هو الفخر، وأحيا من خلاله عديد القيم الخُلقية الإيجابية القديمة التي يمكنها أن تعيد للإنسان العربيّ تلك القوّة الروحية التي تميّزه عن الإنسان الغربي، كالكرم والصبر وغيرها مما سنأتي على ذكره لاحقا، لكنّه لم يكتفِ ببعث القديم بل راح يضخّ في فخره قيَمًا معاصرة تبشّر بميلاد رؤية ثورية جديدة، فأَولى البُعدين الإنساني والمعرفي اهتماما خاصّا كفيلا برسم صورة إنسانية معاصرة مشرقة للجزائري، تدحض الصورة القاتمة التي روَّج لها الإعلام الفرنسي.

إنّ الظرف التاريخي وملابسات الواقع الاستدماري المتأزّم قد فرضا على الأمير الأسير سلوكَ استراتيجية ثنائية الاتجاه في فَخره، فخطابُه موجّه إلى مُتَلَقِّيَين متمايزين، مُتلقٍّ عربيّ، يُقاسِمُه قدرا من التقاليد الثقافية لكنّ معرفته بذاته مَحدودة، ما قلّل من ثقته في نفسه، فهو جاهل بمقدار؛ ومُتَلقٍّ فرنسيّ نرجسيّ اجتَمَعَ فيه الغُرور الزائد والجهل بثقافة الأنا وقيَمِه، فصار سَقيمًا بجهله، فقال فيه الشاعر:

لو كنتَ تعلمُ ما في البَدو تَعذرُني  لَكنْ جهِلتَ وكم في الجهل من ضَرَرِ!

ومن ثمّ فإنّ الخطاب مَنوط بغايتين أساسَين: غاية الهَدم وغاية البناء، بناء (الأنا) من خلال تعميق مَعرفتها لذاتها، وهدم (الآخر) أو تثبيطُه عن طريق كشف حقيقة جهله، ومن ثمَّ مواجهته بسلاحه، بجعله أحوَجَ إلى التحضّر من أولائك الذين يزدريهم بجَهْلٍ، فالأمر شَبيهٌ بحرب إعلامية نفسية مُعلَنَةً شعرًا، تجمع بين العمل على تقوية الأنا وشحنها بالثقة والعزيمة عن طريق الفخر والاعتزاز، وتثبيط الآخر بكشف جهله. وفوق ذلك كلّه فقد تحقّقت للشاعر غاية إحيائية لا تقلّ قيمةً وأهميّة من مسألة استعادة الثقة في الذات، هي استرجاع القصيدة لمكانتها التقليدية المفقودة، كخطاب إنسانيّ راقٍ مَشحون بالمكوّنات الثقافية والروحية التي طالَما أمدَّتْ العربيّ بأسباب القوة والبقاء، بل إنّ الأمير لم يبقَ رَهين القيم الأصيلة التي أحياها شعرا، بل تجاوزها إلى تغنّى بقيمٍ إنسانية مستمدّة من روح العصر، وهو تَجاوُزٌ يدحَض ادّعاءات الجمود والتخلّف التي راهن الآخر/الكولونيالي على إلصاقها بحضارة الشرق عامّة.

أنباء مَن شهد الوقيعة:

يعتمل العنصر الثقافي في قصيدة الأمير ويتحكم في خيوط تجرِبةٍ شعريّةٍ، كانت في أساسها اتّباعية، تنهَلُ من الموروث الشعريّ العربيّ القديم وتعمل على إحياء قيمه الفنيّة وتأصيل أبعاده الإنسانيّة، وتلك حقيقة يؤكّدها تمَسّك الشاعر بعمود الشعر التقليدي والتزامُه بكلّ العناصر الشكلية الثابتة فيه، غير أنّ إعادة إنتاج الشكل لا يمكنها أن ترقى لوحدها بالقصيدة إلى مستوى الإحياء الفنيّ الذي دعا إليه رواد الشعر الحديث عامّة، ما لم يُصاحِبْها إحياءٌ للجانب الروحيّ والجوهر الثقافيّ الذي بَثَّ في شعرنا القديم

حياةً إنسانيَّةً غير حياة الأشكال وأكسبهُ هويته؛ ولو أمعنّا النّظر لوجدنا أنّ الجوانب المهمّة في قراءة قصيدة الأمير أو أيّة قصيدة إحيائية أخرى، وفق ما ذهب إليه روبرت شولز «هي الآتية: 1- لكي نقرأ قصيدة ما ينبغي علينا أولا أن نعرف موروثها النوعي (أي ما يسميه جيرار جنيت: جامع النص Architext وعددا من نماذج ذلك النوع). 2- لا بدّ أن نكون ماهرين في فرز عناصر النصّ (السردية، الدرامية، الخطابية، الشخصية) الغائبة بسبب الطبيعة الإجمالية التي تعتمد الحذف البلاغي في الخطاب الشعري»[1]، ومن هذا المنطلق، فإنَّ اهتمامنا لن يقف، في مقامنا هذا، عند حدود البنيات اللغوية المشحونة بالشفرات الجمالية والمحمولات الدلالية فحسب، بل يتّجِهَ صَوبَ الفحص القرائي للمسكوتات الخطابية والخلفيات الثقافية التي تتحدد بموجبها هوية الذات وانتماؤها وعلاقتها بالآخر، "فإذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ من الجملة الأدبية، فلا بدّ لنا من تصوّر خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تتولّد، وهو هنا ما نسميه بالجملة الثقافية"[2]، ولمزيد من التوضيح نقول إنّ ما نقصِدُه بمصطلح الثقافة في مقامنا هذا ليس العادات والتقاليد المحسوسة المتوارثة بل نقصد به آليات الهيمَنة التي تتحكّم في سلوك الإنسان وتوجّهه.

يقول الأمير مخاطبا جلاّده:

لو كنتَ تعلم ما في البَداوة تَعذرني  لكن جَهلتَ وكمْ في الجهل من ضَرَر
أو كنتَ أصبحتَ في الصَحراء مرتَقياً  بساط رملٍ به الحَصبـــاء كالدُّرر
أو جُلتَ في رَوضةٍ قد راقَ مَنظرُهـا  بكلّ لونٍ جَميل شيّــق عَطِـــــر
تستَنشـقَنَّ نسيماً طـابَ مُنَتَشَـقًـا  يزيد في الروح لم يمرُر على قَـــذر
أو كنتَ في صُبح ليْـل هاجَ هَاتِنُـه  عَلَوتَ في مَرقبٍ أو جُلتَ بالنظَـــر
رأيتَ في كلّ وَجهٍ مِـن بَسَائطهـــا  سِرباً من الوَحش يَرعَى أطيَبَ الشجَر

تتكرّر الجملة الشرطية في هذا المقطع بصيغ عديدة، ومع التكرار يزيد الضغط الأسلوبيّ على المتلقّي سعيًا إلى إقناعه والتأثير في معرفته ورؤيته للأشياء، فالمسألة متعلّقة بمفاهيم ثقافية انغرست في الأذهان مَقلوبة ولم يعد من السهل تقويمها، فلا مَناص من التكرار والإلحاح على المقارنة بين الأضداد حتّى ينجلي الخلل الذهني الذي أنتج تلك التصورات المغلوطة. ولأنّ الخلل ثقافيّ، أنتجته آلة الإعلام الكولونيالي، فحريٌّ بالقصيدة أن تبحث عن الجواب الشعري بين ثنايا الثقافة الغربية وتستقطبَ جميع عناصر الخطاب الشعري لإنتاج صورةٍ جديدة للأنا والآخر، مغايرةٍ لكل ما أنتجه الآخر من صوَر مشوّهة.

[1])- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 77.
[2])- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص73.

ما يسترعي الانتباه في المقطع السابق، إذن، ذلك الضغط الأسلوبي الممارس على المتلقّي عن طريق التكرار، تكرار جملة الشرط التي تفيد الامتناع لامتناع إمّا بذكر الأداة (لَو) حرفيا كقوله (لَوْ كُنتَ)، أو بحذف الأداة مثل (أو جلتَ)، والتقدير: (أو لو جلتَ). فما أكثر الأشياء الجميلة التي امتَنَعَ وصُولُهَا إلى الآخر وحَرَمته منها القصيدة!، فالحرفُ (لو) حرف امتناع لامتناع يفيد الشرط، تقيّدت به ثلاثة أفعال مُكوّنة لجملة الشرط فيه، هي: (جُلتَ، كُنتَ في صُبحٍ، كنتَ أصبحت في الصحراء مُرتقيا)، وتسبّب امتناع تحققها في امتناع تَحَقُّقَ جواب الشرط (علوتَ في مَرقَبٍ أوجُلتَ بالنّظَرِ)، فلا علوَّ ولا ارتقاء لمن لم تحتضنه البَداوة، ولا وجود لوهم التفوّق الذي صنعه الآخر الكولونيالي لنفسه.

إنَّ تلك المُفاخرات التي تضمّنها المقطع السابق ليست سوى معاني سطحية مُوارِبة، فالشاعر يقف إزاء مُخاطَب مُختلف ثقافيا، ولا يستقيم أنْ يُفاخرَهُ بالمبالغة في وَصف وتعداد صفات لا وُجود لها أصلا في قاموسه الثقافي، لأنّ التفاخُر والتفاضل يكون في الأشياء المشتركة بين المُتفاخرين، كقول المتنبّي:

كمْ تطلبـــــون لنا عيبًا فيعْجِـزُكم ... ويكرَهُ الله ما تأتون والكَرَم
ما أبعَدَ العيبَ والنقصان عن شرفي ... أنا الثُريَّا وذَانِ الشيبُ والهَرَم

لقد فاخَر المتنبّي العربَ بخُلّة يشتركون معَه جميعًا في طلبها، بينما كانت مفاخرة الأمير للفرنسيين بأشياء ليست من ثقافتهم ولا من بنات حياتهم؛ ما يجعل فخره قَولاً بلا جدوى إذا أُدْرِجَ في سياق الصّراع الثقافي الذي يؤطّرُه.

يمكننا، بقليل من التمعُّن أن ندرك بأنّ في هذه المُفاخَرات تتضمّن جملتين ثقافيتين ظاهرُهما تعداد المناقب وباطنها مُضمران ثقافيان، فهما يكمُنُ جانبٌ كبيرٌ من شعرية القصيدة.

أمّا **الجملة الأولى** فتتمثّل في محاولة الشاعر إعادة إنتاج الفضاء العربي المفقود وإحاطته بحشد من الأوصاف الدالّة على التّسامي والعلوّ (عَلَوتَ، مُرتقِيًا...) والسِّعة والحريّة والانطلاق في مَلَكوت الصحراء الشاسعة (جُلتَ، هاجَ...) والرفعة والجمال (الدُّرَر، راقَ، الدُرَر، شيّق عَطر...)، حيث تغدو الحرية والرّفعة والحُسن جوهرا إنسانيا ثابتًا في الأنا، بينما هي لدى الآخر مظهر شكليٌّ مُصطنع، لاتعدو أن تكون بُيُوتًا من طين وحَجَر، قد تصير في يومٍ أطلالا. والنتيجة أنّ هيمَنة الآخر مادية وتفوُّقه شكليّ ظرفيّ آيل للزوال، بينما تبقى الهيمنة في ثقافة الأنا إنسانيّة روحية خالدة وجوهرا ثابتا وقيمة أصيلة لا تزول.

محاسن الآخر مادية ظاهرة، حسنُها ثابتٌ جامد مكشوفٌ للعيان (بيوت جامدة من طين وحجر)، أمّا محاسن الأنا/الشاعر فَروحيّة إنسانية، جمالها مُبهرٌ لكنّه خفيّ، بسيطة في ظاهرها لكنّها تُضمِرُ جَمالاً حيًّا، لا يُسفِرُ عن مُحيّاه إلاّ بوجود قوّة روحية تُحرّكه وتتذوّقه. وشتّان بين جمال الآخر الظّاهر المادي المُشاع وجَمال الأنا الروحي المُتمنّع. والصورة اختزال لحضارتين، حضارة تفوّقت ماديا لكنّها هشّة لا

حياةَ فيها، وحضارة تدنّت وفقدت مركزيّتها لكنّها تبقى مسكونة بأسباب البقاء من خلال الروح التي تسكنها.

إنّ الأمير عبد القادر قد أحيا من خلال المقابلة السابقة سُنّة الفخر الذي ظهر في صدر الإسلام بالتحديد، حين أوجد شعراء الرسول نوعا جديدا من التمركز الروحي حول القيم الدينية أو الروحية بدلا من التمركز المادي والعرقي الذي كان سائدا بين العرب في الجاهلية، حيث أثبت التاريخ أنّ هذا الحافزَ الروحيَّ قد كان هو الأساس الذي قامَت عليه أكبر حضارة على مر العصور، وهو الحافز الذي فجّر في المسلمين طاقات لم تكن في الحسبان.

وأمّا **الجملة الثانية** فتتمثّل في خطاب الشاعر الموَجّه إلى الآخر/الفرنسيّ حيث نَبّهَهُ إلى ما في البَداوة من حُسنٍ وما في الأمير من فُحولة. هُنا يقِفُ المتلقّي على نوع آخر من الخطابات المُوَارِبة التي تُعرَض في هيئة خطاب واحد مُكتَفٍ بدلالته الظاهرة، لكنّها في الواقع خطابات ثقافية نابعة من تصوُّر مزدوج لمفهومي الأنا والآخر، وتؤدّي رسالة مزدوجة، على سبيل ما تؤديه التورية في البلاغة القديمة من حيث حضور مَعنَيين في ملفوظ واحد، فللقول الشعري عند الأمير ظاهر مُسالم وباطن مَسكون بمضمرات ثقافية متوارثة من حماسة العرب القدماء، لا يكاد يخلو القول الشعريّ لديه من جُمل ثقافية يتحرك المُضمر في جوفها ليقوم بمهمّة توجيه القول الشعري من الدّاخل. ومن بين تلك الجُمل ما تضمّنَه أسلوب الشرط المتكرّر في القصيدة بصيغة (لو)، والتكرار يفيد الضغط الأسلوبي والتأكيد، كما أسلَفنا، حيث دعا الأمير الآخرَ بإلحاح إلى اكتشاف مظاهر القوة والجمال الموجودة في البادية، مظاهر تُوشّيها المحاسن الأنثوية سواء تلك المبثوثة في الطبيعة كالرياض العَطِرة وشقائق النعمان والبسائط الخضراء، أو تلك المرتبطة بالمرأة مباشرة حيث ذكر العذارى المَصونات في الهوادج اللاّئي يزورهنّ الشاعر خلسة ليلا كدأب أسلافه من فُحول شعراء العرب. هذه جملة ثقافية وخطاب مسكون بلغة الشاعر الجاهليّ وهو يتباهى بفحولته فيُبدي لصاحبته ما خَفي عنها من مظاهر الرجولة، كقول عنترة بن شدّاد:

هلاّ سَأَلتِ الخيلَ يا ابنةَ مالِكٍ  إن كُنتِ جاهلة بما لم تعلمي

يُخبركِ من شَهِد الوَقيعة أنّني  أغشى الوغى وأعفُّ عند المَغنَم

إنّها الصورة النمطيّة القديمة التي رسمتها المخيّلة العربية للمرأة والرجل مَعًا، لها الخِدرُ المُغلَقُ الذي يحجب عنها الرّؤية ويمنعها من المعرفة، وله الفضاء الخارجي المفتوح على سماء المعرفة وتجارب الحياة المتنوّعة، فالفحل لا يتحكّم في جسد المرأة فحسب، بل يستولي على منافذ المعرفة كلّها، فيصبح هو العين التي تبصر بها والأذن التّي تسمع بها. والفحل، وفق تلك الثقافة القديمة، هو مصدر الرزق ومصدر

السّعادة، لا تحتاج الأنثى إلى الخروج لطلب الرزق بل جَلبُ الرزق مَنوطٌ بالفَحل وحده، وليسَ لها أن تطلُب المتعة لأنّ الفحل وحده المُطالَبُ بإيصالها إليها دون أن تضطرَّ إلى مُغادرة غَبيطِها. إنّها صورة تمنَح السلطة المطلقة للرّجُل مقابل الخضوع التامّ للأنثى. قال امرؤ القيس:

وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَـذَارَى مَطِيَّتِي فَيَا عَجَباً مِنْ كُوْرِهَا المُتَحَمَّـلِ
فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَـا وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ
وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إنَّكَ مُرْجِلِي
تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِل

سواء أكانت الأنثى عبلةً أم عُنَيزةً فإنّ نظام تقسيم العمل في المجتمع العربي التقليديّ قد حدّد لها وظيفةً متواضَعًا عليها سَلَفًا، لا يُسمح لها بتغييرها مهما كانت مكانتُها الاجتماعية، ولا تَحيد عنها ولو بلَغت سُدّة الحُكم وتقاسمت السلطة مع الرجُل. أوَلَمْ تكُن هندٌ بنت عُتبةَ زوجُ أبي سُفيانَ بن حَرب من أشهر نساء العرب في الجاهلية، وكانت أكثر النّساء تحريضًا للمشركين على محاربة المسلمين في بَدر، فأمدّت جيش قُريش بقَدْرٍ كبيرٍ من الحَماس لم يُمدِدهم به أشهَرُ الخُطباء؟ لكنّها حين حلّ النزالُ اكتفتْ بتَرقّب ما يُنجزه الفحول وهي في خِدرها، فالذي يصنع أخبار النّصر أو المعرفة ويُهديه للمرأة هو الرجُل، بينما ينحسر دور الأنثى فتكتفي بالانتظار، وهنا تقول هندٌ مقولتها الشهيرة التي حدّدَتْ دور الأنثى في ثقافة العرب بمعالم دقيقة، فهي كَلٌّ على الرجل مُكتفية بدورها السلبيّ المقتصر على توفير دفء أنوثتها مقابل أن يوفّر لها كلّ حاجاتها المادية حتّى يبلُغ بها حدّ البَذخ:

نحن بنات طـارق نمشي على النمـارق
الدُرُّ في المَخَـــانِق والمِسكُ في المفارِق
إن تُقبِلوا نُعانِـقْ أو تُدبروا نُفـارق
فراقَ غَيْر وامِق

يرتبط معنى الفحولة في الشعر الغزلي بمفهوم الأنوثة ارتباطا شرطيا، فكلّما بدَت في المرأة علامات الأنوثة كالغنج ولبس النفيس كان ذلك دليلا على مكانة الرجل وقدرته على حمايتها وتوفير رغد العيش لها، لذا تبارى الشعراء في وصف زينة النساء وحِليتهنّ، كقول المرقش الأصغر:

تَحمِلن ياقوتاً وشذرًا وصِيغةً وجَزْعًا ظَمَاريًا ودُرًّا تَوائما[1]

فغِنى المرأة عند العرب من غنى رجالها وغَنَجُها دليل على ثَراء الفحل وقوّته المادية، تلك قوانين سنّتها ثقافة العربيّ القديم ومدلولات، إذا حَضَرت في مقامٍ غير مَقامِها الأصلي، لازَمَتها ظلالُ دلالاتها

[1]- أحمد محمّد الحوفي، الغزل في العصر الجاهليّ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط 2، (د ت) ، ص 296. **الشرح**: الشذر: الؤلؤ أو القِطع الصغيرة من الذهب، صيغة: كلّ ما صيغ من ذهب، الجزع: الخرز اليمانيّ (نوع من الطرز)، ظفار: بلد باليَمَن.

الأصلية ولم تَغِب عنها، شأنُها في ذلك شأن الاستعارة في البلاغة العربية، يغيب فيها اللفظ وتَنوب عنه القَرينة، وهنا يعود بنا الحديث إلى مقام الفخر عند الأمير، حيث يتحرّك نَسق الفحولة من جديد، فيأتي الخطاب في قصيدته مُفعَمًا بمعاني الفحولة المُستمدّة من حَماسة فحول الشعر العربي، لكن في سياق مختلف، لا علاقة له بالغزل؛ فالخطاب في (البدو والحَضَر) غير مُوجَّه إلى الأنثى، بل إلى جلاّدٍ ذَكَرٍ، خاطبَه الأمير خطاب الفحل للأنثى، على طريقة عنترة في معلقته حين خاطب عبلة بأسلوب تَحضيض يدعوها إلى الانتباه لفحولته وفروسيته، فقال:

هلاّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ إن كنتِ جاهلة بما لم تعلمي

يُخبرك مَن شَهِد الوَقيعـــةَ أنّني أغشى الوغى وأعفّ عند المغنم

بمثل هذا الكلام افتخر الأمير أمام الفرنسيّ فقال:

ونحن فوقَ جياد الخيل نركضها شليلُها زينةُ الأكفال والخصر

نطارد الوحش والغزلان نلحقها على البعاد وما تنجو من الضُمر

نروح للحيّ ليلا بعدمـــا نزلوا منازلاً ما بها لطخٌ من الوضر

فكلا الشّاعرين قد رافع بشجاعته وعفته وكَرَم منزلته، غير أنّ المتلقّي لم يكن واحدا، فعنترة أظهر فحولته لأنثى بينما أظهَرها الأمير للفرنسيّ، ممّا لا يَدَع مجالا للشكّ في أنَّ في أبيات الأمير نوع من التّعريض الثقافيّ الذي لا يَمَسّ المُخاطب/الآخر في رُجولته فحسب، بل يستهدف ثقافة الآخر/المستدمر برمّتها فيجرّدها من معاني الإنسانية والرجولة.

لقد تضمّنت الجملة الثقافية السّالفة نسقين مُضمرين مُتلازمين، يَخدم كل واحد منهما الثاني، فهي تستحضرُ أقدم أسلوبين اتّبعهما الشاعر القديم لتأكيد فحولته، هما تضخيم الذات ومُخاطَبَة الأنثى. فالنداء الذي شرحناه سابقا صورة تعيد إلى الأذهان ما سمّاه الغذامي (اختراع الفحل) في الثقافة العربية، فقال إنّ فنّ المديح قد خلق طبقة ثقافية ذات سمات خاصة قوامها الكذب والمبالغة وتضخيم الذات، «وهذه الطبقة أخذت بالتشكّل منذ ذلك الزمن، وعبرها جرى ثقافيا اختراع الفحل الذي ابتدأ فحلا شعريا غير أنّه تحوّل ليكون فحلا ثقافيا يتكرّر في كل الخطابات والسلوكيات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وما ذاك إلا لأنّ الشعر في الأصل هو علمُنا وديوانُنا، وما يحدث فيه يصبغ شخصياتنا ويؤثّر في تكويننا وتوجيه سلوكنا»[1]. قد يعدّ البعض تضخيم الذات في بعض مقامات المديح مُبالغة مستهجنة، لكنّها في أصلها الثقافي مَحمَدة تؤكّد أنّ عنصر الثقة سندٌ ثابت في الشخصية العربية، به صالت وجالت في

[1])- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، ص74.

مشارق الأرض ومغاربها لقرون خَلَت، وإحياؤه إحياءٌ لمنهل من مناهل القوة التي صارت شخصية المقاوم الجزائريّ، مُمَثّلة في الأمير عبد القادر، في أمسّ الحاجة إليها.

دأَبَ الشاعر العربيّ القديم على التغني بفُحولته إذا تَغزّل، وهذا الأمير يتغنّى بفحولته، لكن أمام الفرنسي، وفي الحالتين يصدق المثل القائل: (بضدّها تتبيّن الأشياء). لقد كانت تلك طريقة الأمير الشاعر في خوض المواجهة الثقافية ضدّ الفرنسيّ الغاصب.

لقد تمكّن الأمير من الجمع بين البعث متمثلاً في التمسّك بعمود الشعر وبالروح العربية الإسلامية من جهة، ثمّ تعدّى ذلك إلى مُناطحة رغبة الآخر في إلغاء الأنا بإلغاء مثله، فكان الأمير أمير حرب في ميادين المعارك، وأمير شعر في منبر الإنشاد.

**3- عابرون:**

استبدل الأمير مُغرَيات الآخر المادية بمغريات روحية، تمثلت في بعض القيَم التي التي تضمّنها فخره؛ وكان لزاما عليه بعدما أغرق في ذِكر تفاصيل الثنائية، ثنائية المادة والروح أنْ يصل إلى نهاية تحمل نتيجة الصراع، فتكون خاتمة القصيدة بيتين يُلَخّصان الغاية المُثلى التي يطمح إليها الأنا/المسلم ويتّخذ منها الحافز الأساس لمقاومة الآخر، فيقول الأمير:

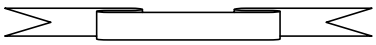
وصحّةُ الجسم فينـــــا غيرُ خافيـةٍ والعيب والداء مقصورٌ على الحضَر

من لم يمت عندنا بالطعن عاش مدى فنحن أطوَل خلق اللّه في العُمُـــــر

يبدو البيت الأخير من أوّل قراءة عابِرة تكملة لسلسلة المفاخر التي عدّدَها الشاعر في المَقاطع السابقة، لكن المُتمَعّن فيه يدرك نوعًا من الانزياح المفاجئ، فيتوقّف الشاعر عن تعداد تلك الصُوَر النابضة بالحياة التي تملأُ حياة البدو، ويتحوّل بَغتةً إلى إثارة عنصر الزّمن في بين نَحسبُه نتيجة تنسجم أتمّ الانسجام مع ما سبقها من مقدّمات، فالآخر السّاعي وراء المادّة لا ينعَم سوى بحياة قصيرة ثمّ يفنى ولا يبقى له ذكر، ولا سعادة أخرى ينالُها بعد الموت، وحتمية التاريخ تقضي بأنّ المحتلّين (عابرون في كلمات عابرة)، وفق تعبير الشاعر محمود درويش، وأمّا الأنا المتَمسّك بالحياة الروحيّة فله عُمران، كلاهما طويل، فإن سَلِم عاش مَدًى، وإن مات نال خُلودًا، والخلود يُمثّلُ هنا القيمة المركزية أو قيمَةَ القِيم التي تتمركز حولها القصيدة، هي سرّ البقاء والصّمود، بل هي المحرّك الأساس لحضارة الشرق الإسلامية.

لقد كانت خاتمة القصيدة ثقافية الأبعاد، تستهدف إحياء أكبر قيمة روحية حقّق بها المسلمون انتصاراتهم على مرّ التاريخ، ومن ثمّ فإنّ فخر الأمير كان مستندا إلى رؤية ثقافية، لا تختلف في جذورها عن فكرة الإحياء التي جاء بها دعاة الإصلاح في المشرق العربي، بل إنّ القصيدة التي بين أيدينا قد كانت واحدة

من بواكير قصائد الإحياء في المغرب العربي، بل كانت تجرِبة فريدة في بعث الهويّة الجزائرية بأبعادها الثقافية الأصيلة لمواجهة الدّخيل الغربيّ.



**خاتمـــة:**

تكشف القراءة المتأنية لتجربة الإحياء التي خاضها رواد الحداثة الشعرية العربية عن حاجة القارئ العربي إلى إعادة النظر فيما كتبه جيل الرواد في العصر الحديث، بِعينٍ نقدية، تنأى بجانبها عن جملة الأحكام النقدية الجاهزة التي تحوّل أغلبُها إلى مُسَلَّمات، أغلقت باب التأويل أمام نصوصٍ طابعُها الأوّل الانفتاح على تعدّد القراءات، لفهم ما تضمره من علاقات ظاهرة وباطنة مع الذات وثِقَل ماضيها ومع الآخر في صورته الحاضرة.

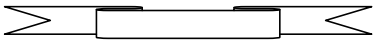
لقد حَبَلت كتب النقد الحديث بكثير من القراءات الشكلية المكتفية في الغالب الأعمّ بظاهر القول الشعري دون مُضمَرِه، وبسياقه الخارجي دون دلالاته العميقة، بل إنّ بعضها يكتفي بالمقارنة الجاهزة بن النصوص من منظور زمني أو جغرافي، ويلغي بالمقابل القيمة الدلالية والبُعد الجماليّ الذي به يسمو النصّ الشعريّ أو يدنو.

لقد استَندت حركة الإحياء الشعري التي قادها جيل الرواد، منذ بدايتها، إلى خلفية ثقافية تقليدية وثيقة الصلة بالماضي، ووعي ثوريّ متزايد، أذكته في المشرق ثورة أحمد عرابي وحشية الغزو الفرنسي التي فضحت الوجه الحقيقي للآخر والنوايا التي توجّه علاقته بالمشرق، ومن ثمّ فإنّ حداثة الأمير عبد القادر والبارودي، مَثلاً، قد قامت على تمثُّل عميق لتلك التجاذبات الحظارية، فصارت مَدفوعة برغبة واعية في تأصيل الذات حِفاظًا عليها من الاندثار،وليس مُجَرَّد تقليد ارتباط شكليّ بالشعر القديم.

لقد كانت الحداثة الشعرية في بداياتها مُحاولةً لإعادة توجيه ذائقة فنيّة تشوّهت وإحياء عقلٍ عربيّ تَعطّل فترة طويلة من الزمن، عن طريق إعادة ربط المتلقّي العربيّ بمخيّلة الماضي وقيمه الفنيّة في أقوى صور نُضجها، كلّ ذلك من أجل إعداده لتلقّي صدمة الحداثة الوافدةِ بعينٍ انتقائية ورؤية واعيةٍ، تُمكّنه من التفاعل معها وتَحُولُ دون انجرافه الكامل خلف البديل الفكري والحضاريّ المغري الجاهز الذي جاءت به.

إنّ ما قام به هؤلاء الرواد إنّما كان مُحاولة فريدة لإحادة فتح أعين المتلقّين على شعرية النصّ القديم وشَدّها إليه خشية أن تنفصم عنه، وهي مُحاولَة لا يُضاهيها في التاريخ إلاّ كتابي (دلائل الإعجاز) للجرجاني و(إحياء علوم الدين) للغزالي، وإن كانا كتابين في علوم الدين وفي القرآن وليسا في الشعر مباشرة، ومن ثمّة فإنّ قراءة تجربة الإحياء لا يمكن أن تستقيم إلاّ بوضعها في سياق الرؤية الفنيّة البعيدة والوعي الحضاريّ المضمر الذي يوجّهها.

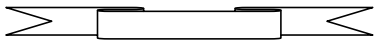
ليست النصوص المعاصرة، في أغلبها، ببعيدة عن سياق تلك التجاذبات المُضمَرة، ولا عن المحاولات الرامية إلى تشكيل رؤية جديدة للأنا والآخر، سواءٌ من خلال محاورة التراث واستقرائه أو من خلال إعادة النظر في كيفية تلقّي الآخر فنيا وفكريًّا، حيث تقف كلّ الخطابات الأدبية المعاصرة موقفا حواريا مُعلَنًا أو غير معلَن مع طرفي المعادلة الثقافية، والأمر لا يقتصر هنا على العلاقات التناصية الظاهرة فحسب، بل إنّ الأمر يتعدّى حدود الاختيار الفنيّ ليغدُوَ نوعا من الإكراهات التي تمارسها الثقافة ذاتها على الخطاب فتنتجُ عن ذلك تلك الهُجنة الأدبيّةالفكرية والحضارية بين الشرق والغرب، بأسلوب حواريّ راقٍ.



# ملاحـــــــــق

**1- قصيدة (اخلَع عِذارك) لمحمود سامي البارودي**

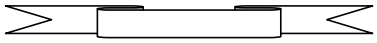
2- عرف الهَوى في نظـــرتي فنهـــاني ... خِـــلٌ رعيتُ وِدادَه فرعـــــاني
3- أخفيتُ عنه سَريـــرتي فوشى بي ... دمعٌ أباح له حِـــى كِتمـــــاني
4- فبـــأيّ معـــذرة أُكذِّبُ لوعـــةً ... شهِدت بها العَبَرَاتُ من أجفاني
5- يا صاحِ لا أبصرتَ ما صنع الهـوى ... بأخيك يوم تفـرُّقِ الأظعـــــان
6- يوم فقدتُ الحُلُم فيـه وشَفّـــني ... وَلَهٌ أصـابَ جـوانحي فرمـــاني
7- فعليك من قلـبي سـلامٌ فإنّـــه ... تبِـع الهوى فمضى بغير عنـان
8- هيهـــات يرجـع بعدما علِقت بـه ... لحظـات ذاك الشّـادن الفتّـان
9- وعلى الرحائل نسْـوة عربيّـــة ... يخدعـن لُبَّ الحـازم اليقظـان
10- أغويني فتبعتُ شيطـان الهـوى ... إنّ النسـاءَ حبائـل الشيطـان
11- ما كنتُ أعلمُ قبْـل بادرة النَّـوى ... أنّ الأسُـــود فرائـس الغـزلان
12- رحلوا فأيّـةُ عَـبرة مسفُـوحَـــة ... ويَدٍ تضُمّ حشًـا مِن الخَفَقَـان
13- ولقد حننتُ لبـارقٍ شَخَصَـتْ له ... منّا العُيـــون بأبـرُقِ الحنـان
14- يَستَـنُّ في عَـرَضِ الغمـــام كأنّه ... لَهَبٌ تردّد في سمـــاء دخـــان
15- فانظُـــر لعلّكَ تَستَبين رِكابَـــهُ ... طَوعَ الريـــاح يُصيبُ أيَّ مكاني
16- فهناك تجتمِـعُ الشُعـوب وتلتقي ... هُدبُ الخُدور على غُصون البان
17- فاخلع عذارَك واغتنِـم زمن الصّبا ... قبـل المشيب فكلُّ شيء فـاني



**2- قصيدة (البدو والحَضر) للأمير عبد القادر**

يا عاذراً لامرئٍ قد هام في الحضـر ... وعاذلاً لمحبّ البدو والقفـــر
لا تذممنّ بيوتــاً خفّ محملهـــا ... وتمدحنّ بيوت الطين والحجـــر
لو كنت تعلم ما في البــدو تعْـذرني ... لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر
أو كنتَ أصبحت في الصحراء مرتقياً ... بساط رملٍ به الحصبـــاء كالدرر
أو جلتَ في روضةٍ قد راق منظرها ... بكل لونٍ جميل شيّق عطـــــر
تستنشقنّ نسيماً طاب منتشقًـــا ... يزيد في الروح لم يمرر على قَـــذَر
أو كنت في صبح ليل هاج هاتنُــه ... علوت في مرقبٍ أو جلت بالنظـــر
رأيت في كلّ وجهٍ من بسائطهـــا ... سرباً من الوحش يرعى أطيب الشجر
فيا لها وقفة لم تبق من حَـــــزن ... في قلب مضنى ولا كدّا لذي ضجر
نباكرُ الصيـــد أحيانا فنبغتُـــه ... فالصيد منّا مدى الأوقات في ذعر
فكم ظلمنا ظليما في نعامتِـــه ... وإن يكن طائراً في الجو كالصقـــر
يوم الرحيل إذا شدّت هوادجنـــا ... شقائق عمّها مزنٌ من المطَـــر
فيها العذارى وفيها قد جعلن كوىً ... مرقعاتٍ بأحداقٍ من الحَـــــوَر
تمشي الحداة لها من خلفها زجَـلٌ ... أشهى من الناي والسنطير والوتَـر
ونحن فوقَ جياد الخيل نركضهـــا ... شليلها زينة الأكفـال والخصَـر
نطارد الوحش والغــزلان نلحقها ... على البعاد وما تنجو من الضمر
نروح للحيّ ليلا بعدمَـــا نزلـــوا ... منازلاً ما بها لطخٌ من الوضَـــر
ترابها المسك بل أنقى وجَـــاد بها ... صوب الغمائم بالآصال والبُكَـر
نلقى الخيام وقد صفّت بها فغدت ... مثل السماء زهت بالأنجم الزهـر
قال الألى قد مضوا قولا يصدّقــه ... نقلٌ وعقلٌ وما للحق من غيَــر
الحسن يظهر في بيتين رونقُـــــه ... بيتٌ من الشعرِ أو بيتٌ من الشعَر
أنعامنا إن أتت عند العشيّ تخـل ... أصواتها كدويّ الرعد بالسحـــر
سفائن البرّ بل أنــجى لراكبهـــا ... سفائن البحر كم فيها من الخطر
لنا المهاري وما للريم سُـــرعتهـــا ... بها وبالخيل نلنا كل مفتخـــر
فخيلنا دائما للحرب مسَـرّجـــةٌ ... من استغاث بنا بشّره بالظفـر
نحن الملوك فلا تعدل بنا أحــداً ... وأيّ عيشٍ لمن قد بات في خفر
لا نحمل الضيم ممَّـن جار نتركه ... وأرضه وجيمع العزّ في السفـر
وإن أساء علينا الجار عشرتـــه ... نبين عنه بلا ضرٍّ ولا ضـــرَر
نبيت نار القرى تبدو لطارقتنـــا ... فيها المداواة من جوع ومن خصر
عَــدوّنا مَـــــا لَه ملجـــأ ولا وزرٌ ... وعندنا عاديات السبق والظفَـــر

شرابها مِـــــن حليبٍ ما يُخالطـه ماء وليس حليب النوق كالبَـــــقر
أمـــــوال أعدائنـــا في كلّ آونِـــة نقضي بقسمتها بالعدل والقَـــــدر
ما في البـــــداوة من عيب تذمّ بـه إلّا المروءة والإحســـان بالبِـــــدرِ
وصحّة الجسم فيها غير خافيـــــةٍ والعيب والداء مقصورٌ على الحضَر
من لم يمت عندنا بالطعن عاش مدى فنحن أطـول خلق اللهَ في العمُـــر



# مَراجع البحث

- القرآن الكريم، برواية ورش.

## • قائمة المصادروالمراجع:


1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1952.
2. أحمد أبو سعد، الشعر والشعراء في العراق، دراسة ومختارات، دار المعارف، بيروت، 1959.
3. أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، الشوقيات، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988.
4. أحمد شوقي، الشوقيات، ج 2، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، 2012.
5. أحمد محمّد الحوفي، الغزل في العصر الجاهليّ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط 2، 1980 .
6. أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 6، 2005
7. أدونيس، علي أحمد سعد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة بيروت، لبنان، ط 1، 1980.
8. أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، 1986
9. أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 2، 2001.
10. أمبرتو إيكو، حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2006.
11. أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية، سوريا، ط2، 2001.
12. الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، تح : العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط 3، 2007.
13. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.
14. جميل بثينة، الديوان، دار العودة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1402ه / 1982م
15. حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معلمه الكبرى، خصائصه، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993.
16. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1986.
17. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث، المطبعة البولسية، القاهرة، 1953.
18. الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1412ه - 1992م
19. ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التبريزيّ، تح: محمد عبده عزام، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 5، 1987.
20. معروف الرصافي، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014 .

21. ديوان النابغة الذبياني، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ، 2005م.
22. ديوان شوقي، شرح أحمد محمد الحوفي، الجزء الأول، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1980.
23. ديوان قيس بن الملوّح (مجنون ليلى)، رواية أبي بكر الوالبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1460هـ - 1999م.
24. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.
25. سامي يوسف أبو زيد، الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2014.
26. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 2، 2007.
27. شوقي ضيف، البارودي رائدا الشعر الحديث، دار المعارف ، القاهرة، مصر، ط2، 1964.
28. صالح خرفي : المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
29. عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2007.
30. عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1950.
31. عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2، 1988.
32. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1988.
33. عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار غريب، القاهرة، ط1، 2001.
34. عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2005.
35. عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2013.
36. علي الحديدي، محمود سامي البارودي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1967
37. فؤاد قرقوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 2006.
38. لحسن بن علجية :أشعار الإمام عبد الحميد بن باديس" القصائد والمقطوعات والنّتف الشّعرية"، قرطبة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2018.
39. ماجد مصطفى، في الأدب العربي الحديث والمعاصر، دارة الكرز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2005.
40. محروس منشاوي الجالي، منتخبات من الأدب العربي الحديث – دراسة فنية – مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1987م.

41. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث – بنياته ودلالاتها – (1—التقليدية)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1989.
42. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 1: التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
43. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
44. محمد صالح الشنطي الأدب العربي الحديث مدارسة وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، 1992.
45. محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل بيروت، لبنان، ط 1، 1992.
46. محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998م.
47. مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2009.
48. مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
49. معروف الرصافي، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 2014.
50. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
51. نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1984.
52. نعمات أحمد فؤاد، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي، كتاب إلكتروني متاح في موقع عين الجامعة: https://ebook.univeyes.com/24815 ، تاريخ آخر معاينة: : 15-02-2026.
53. ينظر عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004.
54. يوسف عز ادين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، النادي الثقافي العربي، جدّة، العربية السعودية، ط1، 1986.
55. ماجد مصطفى، في الأدب العربي الحديث والمعاصر، دارة الكرز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2005.
56. محروس منشاوي الجالي، منتخبات من الأدب العربي الحديث – دراسة فنية – مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1987م.
57. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث – بنياته ودلالاتها – (1—التقليدية)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

58. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 1: التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
59. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
60. محمد صالح الشنطي الأدب العربي الحديث مدارسة وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، 1992.
61. محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل بيروت، لبنان، ط 1، 1992.
62. محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998م.
63. مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2009.
64. مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
65. معروف الرصافي، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 2014.
66. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
67. نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1984.
68. نعمات أحمد فؤاد، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي، كتاب إلكتروني متاح في موقع عين الجامعة: https://ebook.univeyes.com/24815 ، تاريخ آخر معاينة: : 15-02-2026.
69. ينظر عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004.
70. يوسف عز ادين، التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، النادي الثقافي العربي، جدّة، العربية السعودية، ط1، 1986.

## فهرس


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| **مقدمة** ..... | 1 |
| **مدخَل: مقدّمات الحداثة في الأدب العربيّ.** ..... | 3 |
| أ- حالة الأدب العربيّ خلال عصر الانحطاط..... | 4 |
| ب- عوامل النهضة الأدبية ومظاهرها في القرن 19م..... | 5 |
| **الفصل الأول: حركة الشعر الحديث بين الشرق والغرب.** ..... | 13 |
| **المبحث الأوّل:** رواد الإحياء في المشرق العربيّ. ..... | 21 |
| أوّلاً: محمود سامي البارودي بين الاتباع والتجديد..... | 22 |
| ثانيًا: أحمد شوقي: مرحلة الانفتاح والتجديد. ..... | 38 |
| ثالثًا: معروف الرُصافيّ ..... ..... ..... | 51 |
| رابعًا: محمّد مهدي الجواهريّ. ..... ..... | 62 |
| **المبحث الثاني:** الحَداثة الشعريّة في المغرب العربيّ. ..... | 67 |
| أوّلاً: معالم الريادة في شعر الأمير عبد القادر. ..... | 68 |
| **المبحث الثالث:** مظاهر التجديد في الأدب العربي الحديث (الاتجاه الرومانسي) ..... | 75 |
| **الفصل الثاني: قراءت جديدة للشعر الحديث (دراسات تطبيقية)** ..... | 88 |
| **المبحث الأوّل:** حداثة الخطاب الشعريّ في غَزَليات البارودي قراءة في قصيدة (اخلَع عِذارك) ..... | 89 |
| **المبحث الثاني:** دراسة أسلوبيّة لقصيدة (البدو والحضَر) للأمير عبد القادر..... | 105 |
| خاتمـــــــة ..... | 124 |
| ملاحـــــــق ..... | 126 |
| قائمة المراجع ..... | 129 |
| فهرس ..... | 133 |