تحوّلات الشّعر العربي الحديث والمعاصر

أوّلًا- شرح مفردات عنوان المقرر:

قبل أن نخوض في تحوّلات الشعر العربي الحديث والمعاصر ينبغي لنا أن نتعرف المفهومات التي يشملها هذا المقرر:

١- *الشعر:* عرّفه قدامة بن جعفر بقوله" "كلامٌ موزونٌ مقفى يدلّ على معنى" وفيه:

- (**كلام**): يخرجه من دائرة غيره من الفنون، كالرسم والنحت.
- (**موزون**): أي يجري على البحور الخليليّة، ما يخرجه من دائرة النثر.
- (**مُقفّى**): أي إن له قافية واحدة وحرف رويّ واحد.
- (**يدلُّ على معنى**): أي إنه كلام له دلالة.

٢- *العربي:* أي إن هذا الشعر مكتوب باللغة العربيّة، ولا ينحصر بحدود الوطن العربي من المحيط إلى الخليج؛ إذ امتدّ جغرافيّاً إلى أنحاء العالم.

٣- *الحديث:* هو الشعر الذي ظهر في منتصف القرن التاسع عشر مع بداية عصر النهضة العربية.

ثانيًا- الشّعر الحديث في بداية عصر النهضة:

بدأ هذا الشعر باشتعال أربع ثورات شعريّة متتالية في مسافة قصيرة تاريخياً، بدأت مع حركة الإحياء منذ نهاية القرن التاسع عشر، على يدي (محمود سامي البارودي)، ثم: (أحمد شوقي)، و(حافظ إبراهيم)، و(أحمد صدقي الزهّاوي)، و(معروف الرصافي)، خلال العقود الأولى من القرن العشرين.

وقد حققت هذه الحركة هدفها في بعث التيار الأصيل في الشعر العربي في حركة مزدوجة الاتجاه هي العودة إلى المثل العليا في الشعريّة القديمة، وتطويقها لبعض مقتضيات التحديث في التجربة والصياغة مع غلبة الطابع الخطابي الاجتماعيّ عليه.

وقبل أن تطوي هذه الحركة شراعها بعقود ظهرت في الشعر العربي ثلاث حركات وجدانية كبيرة، هي:

١- **جماعة الديوان:** قامت في (مصر) بعضويّة: (عباس محمود العقاد)، و(عبد القادر المازني)، و(عبد الرحمن شكري)، ولم ينتجوا شعراً ذا أهمية توازي ما نظّروا له في كتبهم، والملاحظ في شعرهم اعتمادهم النظرية الرومانسية للشعر الإنكليزي.

٢- **جماعة أبولو:** أسسها (أحمد زكي أبو شادي)، ومن أهم شعرائها: (أبو القاسم الشّابي)، و(إبراهيم ناجي)، وقد استمرّت إلى منتصف القرن العشرين.

٣- **جماعة المهجر:** وتقسم إلى: المهجر الشمالي (الرابطة القلمية)، والمهجر الجنوبي (العصبة الأندلسية)، وشعرها رومانسي مهموس يصف عاطفة ما، ومن أهم شعرائها: (جبران خليل جبران)، و(ميخائيل نعيمة)، و(إيليا أبو ماضي)، و(نسيب عريضة).

٤- **شعر التّفعيلة:** بعد هذه الثورات يظهر **شعر التفعيلة**، وهو شعر حر يتخذ من السطر الشعري بيتاً شعرياً واحداً، وقد يكون مؤلفاً من:

كلمات عدة، أو كلمة واحدة، أو جزء من كلمة، وذلك وفق الحالة الشعريّة، وقد تخلّى هذا الشعر عن الرويّ والقافية، ومن شعرائه (بدر شاكر السيّاب)، و(نازك الملائكة)، و(محمود درويش)، و(نزار قباني)، و(أحمد حجازي)، و(خليل حاوي)، ومن الملاحظ في هذا الشعر:

- مواكبته المدّ القوميّ في (العراق) و(الشام) و(مصر).

- هزّه منظومة التقاليد الشعرية (نظرية عمود الشعر) .
- تغييره أشكال القصائد .

وما قبل ثمانينيّات القرن العشرين تشكّلت مجموعة من الشعراء تسمّت (مجلّة شعر)، ألّفوا ما يسمّى **قصيدة النثر**، وخير من يمثلها (أدونيس) و(أنسي الحاج)، و(محمد عفيفي مطر) .

وأخيراً ظهر ما يسمّى **قصيدة الومضة**، التي تنقل حالاً شعريّة في سطر أو ثلاثة على الأكثر، ومن أبرز شعرائها في سورية (د . شاكر مطلق) .

هذه الألوان الشعرية تتعايش فيما بينها مشكّلة هويّة هذا الشعر العربي الحديث الذي لو أردنا بناء جسر بيننا وبينه لأدركنا أنَّ:

❶ *مفهوم الشعر تغيّر*، فلم يعد ذلك الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، بل هو فن وإحساس يؤثّر فينا، ويولّد حالات نفسية متضاربة في نفس متلقّيه.

❷ *وظيفته تغيّرت*، فلم يعد ديوان العرب، بل ناب عنه الإنترنت والفضائيات.

❸ *نظريته تغيرت من الداخل والخارج*، أي ضمن بنية الشعر من جهة، والظروف المحيطة بالشعر من جهة أخرى.

❹ *مفهومات جديدة تولدت*؛ مثل:

♥**إنتاج الدلالة**: فكلما كان المتلقي مثقفاً وعارفاً ببواطن النص الذي يقاربه وبفلسفته، استطاع الولوج إلى البنية العميقة للنص الشعري.

♥**موت المؤلف**: ينبغي للمتلقي أن يفهم أن الأديب قدّم شريطاً لغوياً، وانتهى أمره وأصبح الأمر منوطاً بالمتلقي الذي ينتج الدلالة، ولعل هذا أحد أسباب خلود تجارب شعرية قديمة.

♥ **تعدُّد الدلالات:** فكلُّ متلقٍ يستطيع وفقاً لثقافته أن يقبض على إحدى دلالات النص الشعري.

لذا ينبغي للمتلقي أن يعي أن الوصول إلى دلالة يقينية في هذا الشعر ضرب من الخيال، ومن ثم يبحث عن أدوات معرفيّة جديدة لمقاربة هذا الشعر، وهي أدوات مختلفة تماماً عن تلك التي يقارب بها الشعر التراثي، أساسها التثقف بثقافة الشعر الحديث من خلال:

- قراءة مراجع تخصه.
- مراجعة سيَر شعرائه وتجاربهم الشعريّة.
- الاطلاع على قصائده ومعرفة كلّ ما يتعلّق بها.
- الإلمام بخصائص الشعر العربي الحديث.
- التمييز بين قراءته الشارحة وقراءته التأويلية.

إنّ شعرنا العربي مرّ -كما يقول شوقي ضيف- بمراحل ثلاث؛ **إذ كان صنعةً، ثم أصبح تصنيعًا، ثمّ أضحى تصنّعًا.** وحين نصل إلى العصر الحديث نجد أنّ نهضة الشّعر لم تكن ثورةً على القديم، في بادئ الأمر، بل كانت تتّصل به اتّصالاً وثيقًا؛ إذ عاد الشّعراء وفي مقدّمتهم **البارودي** إلى **ديباجة الشّعر القديم ورونقه في العصر العبّاسي**، فكانت مهمّتهم **إحياء القديم وبعثه**، فحركة الشّعر عند البارودي وأمثاله **حركة رجوع بالشّعر إلى أساليب تعبيره القديمة، واستمداد من أفكار القدماء ومعانيهم وأخيلتهم**، وذلك عن طريق **المعارضة** لشعراء الماضي مثل النّابغة وأبي نواس والبحتري والشّريف الرّضي والمتنبّي والمعرّي، كما نرى في ديوان البارودي نفسه، ولكنّهم خرجوا على نطاق **شعراء أوائل عصر النهضة** أمثال (علي أبي النّصر، ومحمود صفوت السّاعاتي، وعبد الله فكري) وغيرهم ممّن كانوا **يقلّدون** شعراء عصور الدّول المتتابعة.

وإذا انتقلنا إلى **شوقي**- باني الشّعر بعد البارودي- وجدناه كسابقه يعارض القدماء مثل **أبي تمّام والبحتري وابن زيدون** وغيرهم، ولكنّ **حافظ إبراهيم** حاول الابتعاد عن المعارضة، حتّى برم بالشّعر، ووجد أنّه قد آن الأوان لتجديده، فقال في إحدى قصائده يخاطب الشّعر:

آن يا شعر أن نفكّ قيودًا قيّدتنا بها دعاة المحال

فهل استطاع حافظ أن يفكّ قيود الشّعر، كما قال؟ لم يستطع حافظ أن يسير في التّجديد أشواطًا بعيدة، على الرّغم من أنّه طرق موضوعاتٍ جديدة، خاصّةً في الشّعر الاجتماعي الّذي شارك فيه مجتمعه ومجتمعاتٍ أخرى.

أمّا **شوقي** فقد حاول هو أيضًا أن يجدّد فيما نظمه من مسرحيّات شعريّة، ولكن كانت تنقصه الدّراسة العميقة للمسرح الأوربي وتاريخه، حتّى يتمكّن من التجديد الحقيقي.

وفي شعرنا الحديث عامةً نجد قصائد نُظمت في **المناسبات السّياسيّة والوطنيّة والقوميّة**، كما نجد قصائد تتناول **الحياة الحديثة والمخترعات مثل الطّيّارة والغوّاصّة**، ولكنّ هذا كلّه يظلّ **حركةً سطحيّة في التّجديد**، لأنّه لا يقوم على منهجٍ مرسوم، ولا اتّجاه معيّن، ثمّ إنّنا نرى أكثر الشّعراء، يجمع قصائده الّتي نظمها في أوقات متفرّقة، ويطبعها في ديوان، فلا يعرف كيف يقدّم له، بل يطلب من بعض الكتّاب أن يقدّموه، ليكشفوا عن خصائصه الّتي لا يدري هو بها، لأنّه لم ينظم ليعبّر عن فلسفة خاصّة به في الحياة، أو اتّجاه معيّن يسير وفقه- كما يقول د. شوقي ضيف- وإنّما هي قصائد قيلت في أوقات ومناسبات عديدة.

وقد جرت محاولة أخرى لتجديد الشّعر العربي في العصر الحديث، آثر فيها الشّعراء، أن يستعيروا بعض اتّجاهات الغربيين، في تفكيرهم وشعورهم، وخاصّةً الاتّجاه الرّومانسي، حتّى أضحى كثيرٌ من قصائدهم كأنّه ترجمة للأساليب الغربيّة. وبالغ بعضهم فقال: إنّ الأساليب العربيّة القديمة لم تعد تلائمنا في هذا العصر، ونسوا أنّ صيغ التّفكير الفنّي لأمّةٍ من الأمم، لا يمكن أن تُهجر مرّةً واحدةً إلى صيغ أممٍ أخرى، أليست الأمّة عند ذاك تهجر

تقاليد قدمائها لتتّخذ تقليدًا آخر غريبًا عنها ؟ لذلك لم تحدث هذه الحركة الانقلاب المنشود، لأنّها كانت متطرّفة في التّجديد .

صحيح أنّ بعض هؤلاء الشّعراء نجح في هذه الحركة التجديدية الأخيرة، ولكن الّذين نجحوا هم الّذين استطاعوا أن يوازنوا بين الصّياغة العربيّة وبين الأفكار والصّور الغريبة، وهم أيضاً الّذين كانت لهم محاولات ناجحة في الشّعر العربي الأصيل.

البعث والإحياء

١_ محمود سامي البارُوديّ (١٢٥٥– ١٣٢٢ ه /١٨٣٩– ١٩٠٤ م):

هو محمود سامي البارُوديّ بن حسن حسني، وهو رائد النهضة الشعرية الحديثة، والإحيائي الأول للشعر العربي الحديث، وهو أخيرًا شاعر السيف والقلم. ينتمي البارُوديّ إلى أسرة شركسية تعود إلى حكام مصر المماليك.

وُلد في السابع من شهر تشرين الأول سنة (١٨٣٩ م) في أسرة ذات عزٍّ وجاه وفي كنف والد رُقّيَ إلى أعلى المناصب في الجيش المصري، فلما بلغ الطفل السابعة سلبه الموت والده، فأثّر ذلك الحدث في نفسيته تأثيرًا بالغًا، وفقد بفقدان والده الأب والصديق والراعي الرؤوف، وقد عبّر عن ذلك في رثائه له بعد أن تجاوز العشرين من عمره:

مضى وخلّفَنِي فِي سنّ سابعةٍ لا يرهب الخصمُ إبراقي وإرعادي
إذا تلفّتُّ لم ألمح أخا ثقةٍ يأوي إليَّ ولا سعي لإنجادي

عاش البارُوديّ في كنف أسرة ذات نعمة وجاه، فأحضرت له أمه المعلمين ليلقنوه الثقافة الإسلامية وبعض العلوم الأخرى، وبخاصة الشعر، ثم التحق على شاكلة أبيه ولِداتِهِ من أبناء الحكام المماليك بالمدرسة الحربية في سنة

(١٨٥٠ م)، وكانت هذه المدرسة في عهد عباس الأول تمنع طلابها من التكلم باللغة العربية؛ لكن الصبي كان قد نهل من مناهل الشعر العربي القديم، وعاشر الفحول، وأحب شعر الحماسة والبطولات والمشاعر النبيلة.

وقد رافقته دواوين الشعر القديم في حلّه وترحاله، وتعلّم اللغتين التركية والفارسية، ونظم فيهما شعرًا، وعاش في القصر قريبًا من الأحداث والخفايا، فتلمس عن كثب فساد إسماعيل وحاشيته، وخَبر الناس على حقيقتهم، فأخذ يتقرب من المصريين لاستعادة حكم أجداده، واستنكر الفساد، ودعا إلى ثورة عارمة على الذل وأسبابه، مستخدمًا أسلوب التقريع لاستنهاض الهمم النائمة:

فيا قوم هُبُّوا إنّما العمر فرصةٌ وفي الدهر طُرقٌ جمّةٌ ومنافعُ
أرى أرؤسًا قد أينعتَ لحصادها فأين ولا أين السيوفُ القواطعُ؟
أهبْتُ فعاد الصوتُ لم يقض حاجةً إليَّ ولبّاني الصدى وهو طائعُ

نفي البارودي إلى سرنديب، فابتعد البارُوديّ عن مرابع الأهل والأصدقاء، ثم تواردت عليه أخبار نعي أصدقائه، وفاجأه نعي زوجته عديلة يكن (١٨٨٣)م وقد خلَّفت له في مصر ابنًا وأربع بنات، فبكاها، وكان أول شاعر يرثي زوجته في العصر الحديث، وقد قال فيها:

يا دهرُ فيمَ فجعتني بجليلةٍ كانت خُلاصةَ عُدّتي وعتادي
إن كنتَ لم ترحم ضنايَ لبعدها أفلا رحمتَ من الأسى أولادي؟
لو كان هذا الدهر يقبل فِديةً بالنفس عنكِ لكنتُ أوّلَ فادي

أقام البارُوديّ سبعة أعوام في مدينة كولومبو، وتزوج في أواخر سنة ١٨٨٥ أمينة يعقوب سامي، تعلم خلالها اللغة الإنكليزية، وأخذ شعره في هذه الفترة يميل إلى العزلة والاغتراب، وبخاصة أن بعض رفاقه في المنفى أخذ يكدّر عليه حياته، ويتهمه بأنه ثار طمعًا في الملك، ونظم أجمل قصائده في الحنين إلى الوطن والأهل وأيام الشباب والفروسية والجاه، ويصف ما حلَّ به من شيخوخة ووهن:

كيف لا أندب الشباب وقد أصـ ـبحتُ كهلًا في محنةٍ واغتراب

أخلقَ الشيب جدَّتى وكسانى خِلعةً منه رثَّةَ الجلباب
ولوى شعر حاجبىَّ على عيـ ـنَّ حتى أطلَّ كالهُدَّاب
لا أرى الشىء حين سنح إلّا كخيال كأننى فى ضباب
وإذا ما دُعيتُ جِرتُ كأننى أسمع الصوتَ من وراء حجاب
كلّما رُمتُ نهضةً أقعدتنى وَيْبَةٌ لا تُقِلُّها أعصابى
لم تدعْ صَولةُ الحوداث منّى غيرَ أشلاء هِمَّةٍ فى ثياب
فجعتنى بوالدىَّ وأهلى ثم أنحتْ تكرُّ فى أترابى

أخذ البارُوديّ هناك يتقرب إلى ربّه ويفكر في الموت، فنظم أجمل زهدياته، ثم نظم قصيدته الطويلة في مدح الرسول (ص)، وسماها (كشف الغُمة في مدح سيد الأُمّة)، ثم أصيب بارتشاح في القرنيتين، فقررت جمعية الأطباء وجوب عودته إلى بلاده، فقدم التماسًا إلى الخديوي عباس حلمي الثاني الذي عفا عنه في عام (١٩٠٠) فعاد إلى مصر، وفقد بصره، فلزم بيته، وأخذ ينقح شعره، ويرتب مختاراته، ولكن الموت فاجأه في يوم الاثنين ١٢كانون الأول سنة ١٩٠٤.

تأثر البارُوديّ –نتيجة لقراءاته– بتقاليد الشعر العربي، فنهل من المعجم الشعري في العصر العباسي حتى الارتواء، وتأثر بصياغة الشعراء الفحول، وبخاصة في فترة ما قبل النَّفْي، واستمد كثيرًا من صوره ومعانيه من صور القدماء ومعانيهم، واحتفظ شعره بخصائص العبقرية الموسيقية للشعر العربي، وعلِقَ في قصائده كثير من صور الشعر القديم؛ ووقف في كثير من قصائده على الطلل، وكان صادقًا في الرثاء، قليل المديح، له قصائد في وصف الخمرة ومجالس الأنس والمجون والزهد والحكمة، ولكن البارز في شعره الفخر الذاتي والشكاية من فقدان الصديق الوفي والحنين إلى مصر.

البارُوديّ شاعر الإحياء الأول، تطلع إلى الماضي، ولكنه لم ينسَ حاضره، ففي شعره حنين إلى المكان والزمان والإنسان، وشعره في الغربة والاغتراب، وتجربة النفي، والشكوى من المجتمع، وتجاربه الشخصية في الحرب، جديد كل الجدة.

أوّلًا- التقليد في شعر البارُوديّ:

البارُوديّ زعيم مدرسة الإحياء في الشعر العربي الحديث، وهي المدرسة التي كثرت فيها معارضات القدماء ومحاكاتهم نتيجة لاهتمام شعرائها بالشعر القديم وإعجابهم به، وليس هذا الإعجاب ناجمًا عن حاجة فنية وحسب، ولكنه ناجم أيضًا عن محاولات لإثبات الشخصية العربية في مرحلة كانت فيها مستهدفة، وقد هيمن العنصر التّركيّ هيمنة تكاد تكون تامّة، وتراجعت الشخصية العربية تراجعًا خطيرًا، وأصاب اللغة العربية –وهي العنصر الأهمّ في بنية الشخصية العربية– ما أصابها من شيوع العامّيّات وابتلاء البلاغة والشعر بالزخرفة اللفظية وغثاثة المعاني، وكان لا بُدَّ من العودة إلى الينابيع لمواجهة هذا التحدي الكبير، وهذا ما قامت به المدرسة الإحيائيّة.

والبارُوديّ شاعر أقبل على قراءة الشعر القديم في المخطوطات والمنشورات التي بدأت المطابع بإصدارها في عصره، ومضى يستظهر روائع الشعر العباسي، ويستوعب أسرار العربية وعبقريتها وجمالياتها، فملك ناصيتها على الرغم من المضايقات التي كان يتعرض لها من أترابه في الكلية العسكرية ومن زملائه الضباط الشراكسة، فمضى غير آبه بذلك كله، وقد آلى على نفسه أن يعود بالشعر العربي إلى أساليبه الناصعة بعد أن أصيب هذا الفن الخالد في عصره بالركاكة والابتذال، وبعد أن كادت الألفاظ العامّيّة والأعجميّة تهيمن على المعجم الشعري الذي عاصره.

إن قراءة البارُوديّ للتراث الشعري قد أثرت في بنية قصائده وموضوعاتها، فتجلّت عناصر الشعر القديم في البنيتين الصغرى والكبرى في شعره.

أ- أثر التراث في البنية الصغرى:

١- **أثر التراث في معجم البارُوديّ الشعري:** من يتأمل شعر البارُوديّ يلاحظ تأثره الواضح بصياغة الشعراء الفحول في العصر العباسي، كما يلاحظ معجمه الشعري الممتد من العصر الجاهلي إلى عصره، وتبدو ألفاظه القديمة أوضح في شعره المبكر، ولذلك تكثر ألفاظ مثل: صَبا نجد، وكاسات الطِّلا، وعيون الظباء، وهضيمة الكشح، ورسم المنازل، والرّوامس، وسواها، وتتوقف –هنا– عند بعض أبياته من قصيدته التي عارض بها معلقة عنترة لنبيّن تأثره بهذا المعجم:

نَشَأَتْ بطَبْعِي للقَرِيض نَدائم لَيْستْ بِنحْلةِ شاعر متقدّم
قوَّمْتُهُ بعدَ اعْوجاج قَناتِه والرُّمْحُ ليسَ بَرَوْقُ غَيْرَ مُقَوَّم
أحكَمْتُ مَنْطِقَهُ بلَهْجَةِ مُفْلِق بَقظِ البديهةِ فِي القَرِيض مُحَكَّم
بَبْتَزُّ أُهْبَةَ كلّ فارس بُهْمَةٍ وبَزُمَّ شِقْشَقَةَ الفَتِيّق المُقْرَم
ذلّلتُ منه غَوارِبًا لا تُمْتَطى وخَطَمْتُ منه مَوارِبًا لم تُخْطَم

يفتخر البارُوديّ في هذه الأبيات بشعره وشاعريته، وهو موضوع محبَّب لديه، ومع ذلك فإن كثيرًا من ألفاظ الشعر الجاهلي تسللت إلى هذه الأبيات، بدءًا من نِحْلَة، واعوجاج، ويروق، ومفلق، ومحكم، وأهبة، وبهمة، ويزم، وشقشقة، وفتيق، وغوارب، وموارب، وإذا حاولنا أن ننسب هذه الأبيات إلى شاعر جاهلي، فإننا نتوجه مباشرة إلى عنترة العبسي، وهي ألفاظ بعيدة عن عصر البارُوديّ كل البعد، بل هي بعيدة عن شعره في الحنين إلى مصر بعد نفيه، وهي بعيدة أيضًا عن شعره الذاتي الذي تبرز فيه غنائيته الشفافة، وكأن البارُوديّ هنا غيره هناك.

٢ – **أثر التراث في صور البارُوديّ الشعرية:** إن مداومة البارُوديّ على قراءة الشعر القديم قد تركت بصماتها على صورته الشعرية، فليست الحبيبة سوى غزال نافر أو جؤذر أو شادن أو سوى ذلك مما خلعه القدماء على

حبيباتهم من أوصاف كانت صالحة في عصرهم، ولم يستطع البارُوديّ التخلص من أسر القديم وهو يحاول إحياءه، فإذا أراد أن يصور غفلة الأشراف والسادة في مصر عما كان يجري في البلاد من فساد في زمنِ توفيقٍ قال:

تداعَتْ لِدَرْكِ الثأر فينا ثُعالُهُ ونامتْ على طول الوتيرة أسْدُهُ

وهي صورة كانت قد اشتهرت في داليّة المتنبي في كافور الإخشيدي:

نامَتْ نَواطيرُ مِصْر عَن ثَعالِبها فقد بَشِمْنَ وما تَفْنَى العناقيدُ

وقد تنتقل هذه الصور إلى بعض موضوعاته العصرية، فلما وصف القطار الذي نقله إلى ضيعته بناحية قرقيرة بالدقهلية سنة (١٨٨١) قال:

ولقد عَلَوْتُ سَراةَ أَدْهَمَ لَو جَرَى فى شَأْوِه بَرْقٌ تَعَثَّرَ أَو كَبَا
تَطوى المَدى طَيَّ السِّجلّ وتَهْتدى فى كلّ مَهْمَهَةٍ تَضِلُّ بها القَطا
يجرى على عَجَل فلا تَشْكُو الوَجَى مَدَّ النَّهار ولا تَمَل مِنَ السُّرَى
رَبَّانُ مِلْءَ ضُلُوعِهِ لكنَّهُ تَشْكُو بزَفْرَتِهِ لَهيبًا فى الحَشا
ما زالَ تَنْهَجُ فى المَسيرِ طَرائقًا تَدَعُ الْجيادَ مُقيَّداتِ بالوَجَى

إن أمثال هذه الصور دعت بعض الدارسين إلى أن ينعتوا صور البارُوديّ بالجمود والمبالغة والنمطية والتعميم والحسية، إن هذا الحكم صحيح على الشعر التقليدي من شعر البارُوديّ، وفيه تتجلى هيمنة الصورة القديمة، ولكنّه لا يصحّ على شعره الوجداني الذي تتجلى فيه شخصيته، ثم إن الشاعر حين يبني نتاجه على صور الأولين لا يكون دائمًا مقلّدًا كما مرَّ معنا .

٣ – أثر التراث في موسيقا البارُوديّ الشعرية:

حاول البارُوديّ أن ينهج في موسيقاه نهج الشعراء الفحول في العصر العباسي، فحاكى أبا العلاء المعريّ في لزومياته، وقاربت موسيقاه موسيقا أبي نواس والبحتريّ وأبي فراس الحمداني، فكانت إيقاعاته هادرة في

حماسياته وفخره وقصائده في الحرب، وطروبة في غزلياته ولهوه، وشجية في حنينه ورثائه، وأوغل إيقاعه في الهمس بعد أن صار شيخاً، فأخذ يحن إلى زمن الشباب.

٤– أثر التراث في معاني البارُوديّ الشعرية: البارُوديّ شاعر الإحياء، ولذلك تسللت المعاني القديمة إلى شعره في موضوعاته كلها، وقد امتدت شاعرية البارُوديّ إلى أعماق الشعر الجاهلي حتى عصره يستقي منها معانيه، فقد قال الأخطل التغلبي في موضوع الخمرة:

إذا ما نَدِمى عَلَّنى ثُمَّ عَلَّنى ثلاثَ زُجاجاتٍ لهنَّ هَدرُ
خرجتُ أجرُّ الذّيلَ زهوًا كأنّنى عليكَ –أمير المؤمنينَ– أميرُ

فوقف البارُوديّ عند هذه الصياغة قائلًا:

فلما رأتُ اللَّيْلَ ولّى وأقبلَتْ طلائعُ من خيل الصَّباح تُغيرُ
ذهبتُ أجرُّ الذَّيلَ تيهًا وإنّما يَتيهُ الفتى إن عفَّ وهو قديرُ

وليس من الضروري أن يكون مصدر البارُوديّ شعريًا، فقد يمتد بمعانيه إلى التراث النثري، ليصوغ منه بيتًا أو أكثر، فلما كان البارُوديّ قلقًا على وطنه من أعمال الحكام المستبدّين قال يدعو الناس إلى الثورة:

أَرى أَرْؤُسًا قد أَينَعَتْ لِحَصادِها فأَنَّ ولا أَنَّ السُّيوفُ القواطعُ؟
فكونوا حَصِيدًا خامِدينَ أو افزَعُوا إلى الحَرْب حتّى يَدْفَعَ الضَّيْمَ دافِعُ

يعيد هذان البيتان إلى الأذهان سطرًا من نثر الحجّاج بن يوسف الثقفي في خطبته الشهيرة في مسجد الكوفة حين وليَ العراق، فقال: "يا أهل الكوفة، إنّي لَأَرى رؤوسًا قد أينعت وحان قِطافُها، وإنّي لَصاحِبُها".

والتداخل –هنا– بين جنسين مختلفين، أما الجنس المرجعيُّ فهو من الخطابة، وهي نثرية، وأمّا الجنس المنسوج فهو شعريّ، ثم إنّ الفاعل القاطف في الخطبة هو الحجّاج أو جنودُه، أمّا الفاعل في خِطاب البارُوديّ فهو الشَّعب، والرؤوس في خطبة الحجّاج هي رؤوس الشّعب، أمّا الرؤوس في بيتَي البارُوديّ فهي رؤوس الحكامِ المستبدّين،

ولكن الخطيب والشّاعر في موقف واحد هو موقف المُحَذِّر، وإن كان اتجاه التحذير عند الحجّاج تهديدًا، وهو عند البارُوديّ تنويريّ.

ثانيًا: أثر التراث في البنية الكبرى:

سار البارُوديّ في شعره التقليدي على طريقة الشعراء القدماء وفي أغراضهم، ويمكننا أن نتمثل ذلك في الأغراض التالية:

١ – **الوقوف على الطلل:** وقف البارُوديّ في بعض قصائده على الطلل الذي رفض أبو نواس من قبل الوقوف عليه، ونادى أحبته وبكى واستبكى، وهذه ظاهرة صحية في الشعر الجاهلي ومرضية فيما بعده، والبارُوديّ ابن القصور والرياض والخمائل والعصر الحديث، ولذلك كان شعره في هذا الجانب تقليديًّا ومُتَكَلَّفًا، وهذا مقطع من لاميّته في هذا الموضوع:

ألا حيّ من (أسماءَ) رسْمَ المنازل وإن هيَ لم تَرْجعْ بَيانًا لِسائل
خَلاءٌ تَعَفّتْهَا الرَّوَامِسُ والْتَقَتْ عليْها أَهاضِيبُ الغُيوم الحَوافل
فَلَأْيًا عرَفْتُ الدّارَ بعدَ تَوَسُّم أَرانِي بها ما كانَ بالأمس شاغِلي
غدَتْ وَهْيَ مَرْعًى للظّباءِ وطالما غَنَتْ وَهْيَ مأوًى للحِسان العَقائل
فَلِلعَيْنِ منها بعدَ تَزْيال أَهلِها مَعارفُ أطلال كَوَحْيِ الرّسائل
فأسبَلَتِ العينان فيها بوابِكٍ مِن الدَّمْع بَجرى بعدَ سَحّ بوابل
دِيارُ الّتِي هاجَتْ علَيَّ صَبابَتِي وأَغْرَتْ بقلبي لاعِجاتِ البَلابل

فنحنُ هنا إزاء شاعر جاهلي وقف في عصر النهضة يستعيد موضوعاتٍ وأساليبَ وصورًا ومعانيَ قديمة، وهذه الأبيات وأمثالها شئنا أم أَبَيْنا، جاءت في غير عصرها، فولدت ميتة.

٢ – **الرثاء:** سار البارُوديّ في موضوع الرثاء على طريقة القدماء في التفجع والشكوى من الزمن وإظهار محاسن الفقيد والوصول إلى حكمة الدهر في قضية الموت، ولكن رثاءه مختلف عن الرثاء في أشعار معاصريه، فهو في أهله

وأقربائه وأصدقائه، ولذلك كان البارُوديّ صادقاً كل الصدق في رثائه، ومن ذلك رثاؤه لزوجته (عديلة يكن) التي توفيت وهو بعيد عنها في منفاه، وكان أول شاعر في العصر الحديث يرثي زوجته، وجاء رثاؤه صادقاً حارًّا، فإذا البارُوديّ، وهو الفارس الشجاع، ينيخ إزاء مصائب الدهر ويستسلم لقياده، ويغدو أسيرًا للأحزان والدموع:

تَاللهِ ماجفَّتْ دموعي بعدَما ذهب الرَّدى بكِ يا سنةَ الأمجادِ
لا تَحْسَبيني مِلْتُ عنكِ مع الهوى هيهات ما تَرْكُ الوفاءِ بعادي
قد كنتُ أقضي حسرةً لو لم أكُنْ متوقّعًا لُقْياكِ يومَ مَعَادي
فعليكِ مِن قلبي التّحيّةُ كلَّما ناحَتْ مُطوَّقةٌ على الأعوادِ

ورثى البارُوديّ ولده (عَلِيًّا)، وهو من زوجته (أمينة يعقوب سامي)، وقد مات في طفولته، كما رثى والدته حين بلغه نعيها وهو في الحرب، ورثى والده، ولكن بعد زمن بعيد من وفاته، فجاء الرثاء مختلطاً بالفخر، ولما ورد عليه نعي ابنته (ستيرة) بعد زوجته (عديلة) لم يستطع البكاء من غلبة الحزن عليه، ولم يزد في رثائها على هذين البيتين:

فَزِعْتُ إلى الدموعِ فلم تُجِبْني وفَقْدُ الدَّمْعِ عندَ الحُزْنِ داءُ
وما قَصَّرْتُ في جَزَعٍ ولكنْ إذا غَلَبَ الأسى ذهَبَ البُكاءُ

رثى البارُوديّ أيضاً أصدقاءه الذين طوتهم يد الردى وهو بعيد عنهم في منفاه، ومنهم أحمد فارس الشدياق وعبد الله فكري وحسين المرصفي، ولكن مهما نَقُلْ في صدق التجربة الشعرية في رثائيات البارُوديّ لأهله وأصدقائه فهي تظل من شعر المناسبات، وهو شعر التقليد، ولكن ذلك لا يلغي أنه شعر النفس الإنسانية في كل العصور وعند كل الأجناس البشرية.

٣ – **الفخر:** هو من الموضوعات المحبَّبة لدى البارُوديّ، وقد أكثر الشاعر من هذا الغرض، وكان دائم التذكير بأخلاقه ونسبه وشعره ومكانته وفروسيته، وفي فخره مبالغات، ويمكننا أن نتلمس فخره بأصله ونسبه وفخره بنفسه وفروسيته، وفخره بشعره.

كان البارُوديّ دائم التذكير بأنه ذو حسب رفيع، وبأنه ينتمي إلى عِلْيَةِ القوم الذين لازمهم المجد وسار في ركابهم، والذين ما عرفوا الذل والهوان، وهم أصحاب الفضل الذين دانت لسيوفهم الرقاب:

رجالٌ أُولُو بأس شديدٍ ونجدةٍ فقولُهمُ قولٌ وفعلُهمُ فِعْلُ
إذا غَضِبُوا ردُّوا إلى الأُفْقِ شمسَه وسالَ بدُفَّاعِ القنا الحَزْنُ والسَّهْلُ
مَساعيرُ حَرْب لا يَخافونَ ذِلَّةً أَلا إنَّ تَهْيابَ الحُروب هُوَ الذلُّ
... أولئكَ قَوْمي أيّ قوم وعُدَّةً فلَا رَبْعُهُم مَحْلٌ ولا ماؤُهُمْ ضَحْلُ
يَفيضونُ بالمعروفِ فَيْضًا فليسَ فِي عطائِهمُ وَعْدٌ ولا نَعْدُهُ مَطْلُ

والبارُوديّ كثير الافتخار بنفسه وبفروسيته وأخلاقه، ويكاد المرء لا يجد قصيدة من قصائده الطويلة تخلو من الإشارة إلى ذلك، وهو يطيل الحديث عن نفسه إطالة لا نجدها عند شاعر من شعراء العرب قديمهم وحديثهم، ونختار من لاميته في الفخر هذه الأبيات:

أنا ابنُ الوَغى والخيلِ واللّيل والظُّبا وسُمْرِ القنا والرأيِ والعَقْدِ والحَلِّ
وما أنا والأيامُ شتّى صروفُها بمُهْتَضِمٍ جاري ولا خاذلِ خِلّي
أَسِيرُ على نَهْجِ الوفاءِ سَجِيَّةً وكلُّ امرئٍ في النّاس يَجري على الأَصْلِ
فما يبعَثُ الغاراتِ إلّا مُهَنَّدِي ولا يركبُ الأخطارَ إلّا فتًى مِثْلِي

ولا يقلّ افتخار البارُوديّ بشعره وعبقريته ودوره في إحياء الشّعر العربيّ عن افتخاره بنسبه أو بنفسه وفروسيته، فهو كثير الذكر لشعره وجودته وسبقه للشعراء القدامى والمعاصرين.

٤- الموضوعات الأخرى: لا يقتصر تأثير الشعراء الفحول القدماء في موضوعات البارُوديّ على ما مر معنا، وإنما نجد ذلك في موضوع المديح، وهو من أهم موضوعات الشعر العربي في القديم، ولكن قصائد المديح قليلة في ديوان البارُوديّ بالقياس إلى بقية شعره، وهذا أمر طبيعيّ، فالبارُوديّ ليس بالمتكسّب، فهو قد ورث المجد والمال، ومع ذلك فهو مقلِّد في أماديحه، ولم يخرج على ما قالته العرب في هذا الموضوع، وله قصيدتان في مدح الخديوي

إسماعيل، وقصيدة في مدح الخديوي محمد توفيق، وخصَّ الخديوي عباس حلمي الثاني بخمس قصائد نظمها بعد عودته من منفاه، وكان عباس قد عفى عنه، وأعاد إليه أملاكه وحقوقه المدنية، فقابله البارُوديّ بهذه الأماديح.

ومن موضوعاته التقليدية المراسلات الشعرية، وهي تتصل بالإخوانيات وموضوع الصداقة والصديق الذي تناوله الناثرون، ومنهم أبو حيان التوحيدي، وهو موضوع قريب أيضاً من غرض المديح، وفي ديوان البارُوديّ مراسلات شعرية لسبعة أدباء تربطه بهم صلات فكرية وشعرية وأدبية، وهؤلاء الأدباء هم الأمير شكيب أرسلان والشيخ حسين المرصفي وعبد الله فكري والشيخ الإمام محمد عبده ولشخصية هندية تدعى عليًّا وجان لويس صابونجي صاحب جريدة (النحلة).

ومن موضوعاته في هذا المجال وصف الخمرة ومجالس الأنس والمجون والطرديات والزهد والحكمة، وهذا كله يشير إلى أن البارُوديّ سار على دروب الأولين الذين أثروا في ألفاظه وصوره وموسيقاه ومعانيه وأغراضه، ومع ذلك فقد كان للبارودي دور في التجديد في عصره وفيما تلاه من عصور.

ثانيًا–التجديد في شعر البارُوديّ:

إن مصطلح الجديد نسبيّ مختلف بين عصر وآخر ومكان وآخر، ونحن ننظر –هنا– إلى جديد البارُوديّ بالقياس إلى الشعر العربي في عصره. ويمكننا أن نلتمّس الجديد في شعره في ثلاثة مواطن:

١. التجديد في معارضاته.

٢. التجديد في موضوعاته.

٣. نواحٍ تجديدية أُخرى.

١ – **التجديد في معارضاته:** المعارضات كثيرة في ديوان البارُوديّ كثرة تسترعي الانتباه، وهي تثبت وتؤكد تعلُّقها بالنموذج القديم من جهة، وتشير إلى طبيعة المرحلة التي عاش فيها الشاعر وضرورة هذه المعارضات لإثبات الشخصية العربية من جهة أخرى،

وقد عارض البارُوديّ في قصيدته التي مطلعها:

رضيتُ من الدّنيا بما لا أودُّهُ وأيُّ امرئ يَقْوى على الدَّهر زَنْدُهُ

قصيدةَ المتنبّي التي مدح بها كافورًا الإخشيديّ، ومطلعها:

أودُّ من الأيام ما لا تَوَدُّهُ وأَشْكو إليها بَيْنَنا وهْيَ جُنْدُهُ

قام البارُوديّ بتحوير الشطر الأول في مطلع قصيدته ليعبر من خلال المطلع الذي يتناصُّ مع شطر المتنبي عن تجربته الواقعية ومرارة خيبته من الوصول إلى ما كان يسعى إليه قبل هزيمته ونفيه، فالنص الغائب –وهو شطر المتنبي– يعبّرِ عن نفسية المتنبي في طموحه الذي لا حدود له، ولكنه في مطلع قصيدة البارُوديّ يعبر عن تجربته الجديدة.

والاختلاف بين النص الجديد والنص القديم واضح منذ المطلع، ومطلع المتنبي يحمل نفسية المتنبّي وصفات شخصيته التي لا تعرف الاستسلام، مع أنها تواجه الخيبة في إثر الخيبة، وكأنها الشخصية السّيزيفيَّة، ولكن مطلع البارُوديّ يلخص تجربته المرة وهزيمته النفسية، وربما يعود ذلك إلى أن تجربته أشد قساوة وأكثر واقعية من تجربة المتنبي، فقد وصل البارُوديّ إلى أعلى المراتب والرتب عسكريًّا ومدنيًّا وسياسيًّا، ثم تحوَّل بين ليلة وضحاها إلى رجل منبوذ وملاحق ومبعَدٍ عن وطنه وأسرته وأصدقائه، ولذلك استسلم لِقياد الدهر.

أما المتنبي فقد ظلت طموحاته حبرًا على ورق، أو على الأكثر أحلام إنسان غير عادي، ورغم انهزام البارُوديّ واستسلامه فإنه لا ينسى أنه الفارس المغوار، والسياسيّ الخبير

والشاعر الملهَم، وصاحب النسب العريق، ولذلك كانت موضوعات قصيدته في حديثه عن أخلاقه ووفائه في الحب والوصال، كما جرت عليه الحال في قصائده، ثم تحدث عن تعرضه لغدر الغادرين، وانبرى -بعد ذلك- للشكوى من الزمان، وانتهى إلى الفخر بأَرُومته، ولذلك هو لا يقل افتخارًا وطموحًا عن المتنبي، ولكن طموحه أوصله إلى ما وصل إليه، فاستحضر ثانية شطر المتنبي الأولَ ليعبر من خلال التضمين عن السبب الذي أوصله إلى ما هو عليه:

وما أُتيتُ بالحِرمان إلّا لأنّني "أَوَدُّ مِنَ الأيام ما لا تَوَدُّهُ"

استطاع البارُوديّ أن ينقل هذا الشطر من قصيدة المتنبي ليكون مكونًا في بنية قصيدته وعنصرًا من عناصرها، وإن كان هذا الشطر يشير صراحة إلى قصيدة المتنبي التي يعارضها .

ثم ينصرف البارُوديّ عن النص الذي يعارضه، ليعبر عن تجربة حقيقية خاضها حين كان رئيسًا لمجلس الوزراء، هي اشتراكه مع أحد وزرائه (أحمد عرابي) بالثورة، ولكنهما طُعِنا من الخلف، فقد اندسّ الخونة في صفوف الثوار وعرفوا خططهم، ووشَوْا بهم، وانصرفوا عنهم، والمعركة محتدمة، وهكذا انصرف البارُوديّ في قصيدته إلى الشكوى من الزمان ومن هؤلاء المنافقين الذين ارتدَوْا ثياب الأصدقاء، وهم في حقيقة الأمر ذئاب حاقدة، وهذا الموضوع من أقرب الموضوعات إلى نفسية البارُوديّ بعد نفيه، وتشاؤمه من وجود الصديق الحقيقي هو الوتر الذي ظل يعزف عليه هذا الشاعر نغماته السود:

لَعَمْرى لقد ولّى الشَّبابُ وحلَّ بى مِن الشَّيْب خَطْبٌ لا يُطاق مَرَدُّهُ
فأىُّ نعيم فى الزَّمان أَرُومُهُ؟ وأىُّ خليل للوفاءِ أُعِدُّهُ؟
وكيفَ أَلُومُ النّاسَ فى الغدر بعدَما رأَيتُ شبابى قد تغيَّرَ عَهْدُهُ؟
صَحِبْتُ بَنِى الدُّنيا طويلًا فلم أَجدْ خليلًا فهل مِن صاحب أَسْتَجِدُّهُ؟
وأصعبُ ما يَلْقى الفتى فى زمانِهِ صَحابةَ مَن يَشْفِى مِن الدّاءِ فَقْدُهُ

ثم يمتد به الحديث إلى تجربته الذاتية معلّلًا إخفاق ثورته مع عُرابي ليتوقف بعد ذلك طويلًا كعادته عند الافتخار بنفسه ونسبه، وتنتهي القصيدة بالتهديد والوعيد لدفع الظلم والفساد، ولا بُدَّ من يوم تدور الدوائر فيه على رؤوس الطغاة والمستبدين:

أصدُّ عن المَرْمَى القريب ترفُّعًا وأَطْلُبُ أَمرًا يُعْجِزُ الطَّيْرَ بُعْدُهُ
ولا بُدَّ مِن يوم تَلاعَبُ بالقَنا أُسُودُ الوغى فيهِ وتَمْرَحُ جُرْدُهُ
يُمَزِّقَ أستارَ النَّواظِرِ بَرْقُهُ ويَقْرَعُ أصدافَ المَسامِعِ رَعْدُهُ
تُدَبِّرُ أحكامَ الطِّعانِ كُهُولُهُ وتَمْلِكُ تَصْرِفَ الأَعِنَّةِ مُرْدُهُ
فإمَّا حياةٌ مِثْلُ ما تَشْتَهي العُلا وإمَّا رَدَى يَشْفِي مِنَ الدَّاءِ وَفْدُهُ

هكذا يتضح لنا أن هذه المعارضة وأمثالها تعبر في موضوعاتها ومعانيها وصورها عن تجربة البارُوديّ وشخصيته تعبيرًا صادقًا، وهي من شعره التجديديّ وإن كانت تترسم قصيدة المتنبي، ومن هنا رفع الشيخ حسين المرصفي في (الوسيلة الأدبيّة) شاعريَّةَ البارُوديّ إلى مرتبة أمراء الشعر في العصر العباسي، ورأى عباس محمود العقاد في شاعرية البارُوديّ وجدانيّةً راقية تدل على شخصيته في كل ما نظم فقال: "دعْ مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية، واستعرضْ ديوان البارُوديّ كلَّه لا ترى فيه بيتًا واحدًا إلا وهو يدل على البارُوديّ كما عرفناه في حياته العامة أو الخاصة، أو يدل على البارُوديّ كما وصفته لنا أعماله وصوَّرَه لنا مؤرِّخُوه. وهذه آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى وهو إذاً ليس بالشاعر الذي يستحقّ أن يتلقّى منه الناس رسالةَ حياة وصورةَ ضمير".

ثانيًا: التجديد في موضوعاته: إذا كان البارُوديّ مجدّدًا في بعض شعره الإحيائيّ فإن شعره الذاتي والعصري أولى بهذا التجديد، وثمة موضوعات تدل دلالة قاطعة على الدور الكبير الذي نهض به الشاعر، وأهمها:

١- الحنين: هو أهم موضوعاته التجديدية، ونقسمه إلى ثلاثة أقسام لتيسير دراسته.

- الأول هو **الحنين إلى المكان**، فقد ولد البارُوديّ وعاش ومات في مصر، وكانت موطنًا لآبائه وأجداده، فأحبّها حبًّا جارفًا، ولذلك كان يحنّ إليها حين يبتعد عنها، وهذا ما نجده في شعره، وهو يشترك في حرب كريت أو سواها، وهو حنين الإنسان الذي يترقب عودة قريبة إلى الديار بعد انتهاء الحرب، ولكن حنينه إلى مصر وهو منفيّ عنها إلى جزيرة سرنديب يختلف عن ذلك، فالبِعاد هنا قسري، ونفسية الشاعر مهزومة مكلومة، فجاء الحنين جارفًا صافيًا، كما في هذه الأبيات:

ليتَ شِعري متى أَرى رَوضةَ المَنْ يَلِ ذاتِ النّخيلِ والأَعناب
حيثُ تجرى السَّفينُ مُسْتَبَقاتٍ فوقَ نهر مثل اللجَيْن المُذاب
ذاكَ مَرْعَى أُنسِى ومَلْعَبُ لَهْوى وجَنَى صَبْوَتى ومَغْنَى صِحابى
لَسْتُ أنساهُ ما حَييتُ وحاشا أَنْ تَرانى لِعَهْدِهِ غَيْرَ صابى

-الثاني هو **الحنين إلى الإنسان**، فقد ظل البارُوديّ يبحث طوال عمره عن الصديق المثالي والعلاقات الإنسانية الخالصة، ولذلك كان قريبًا من الرومانسيّين في هذا المجال، كما ظل –وهو في منفاه– حريصًا على الصداقات التي كانت تربطه بأدباء مصر والوطن العربي، فلما كان في حرب الروس مع الدولة العثمانية سنة (١٨٧٧) أرسل قصيدته الداليّة إلى أستاذه وصديقه الشيخ حسين المرصفي، وقال فيها معاتبًا على قلّة مراسلاته له:

ومن شِيَمى حبُّ الوفاءِ سَجيَّةً وما خيرُ قلب لا يَدُومُ لهُ عَهْدُ؟
ولكنَّ إخوانًا بمصرَ ورُفْقَةً نَسُونا فلا عهدٌ لديهمْ ولا وَعْدُ
أَحِنُّ لهم شوقًا على أنَّ دوننا مَهامِهُ تعيا دون أقرَبها الرُّبدُ؟
فيا ساكنى الفُسطاطِ ما بالُ كُتْبنا ثَوَتْ عندكُم شهرًا وليسَ لها رَدُّ

-**الحنين إلى الزمن الماضي**، وهو الحنين إلى زمن الشباب والطفولة وأيام السعادة واللهو والقوة والفتوة والنشاط والصحراء، والشعراء أكثر الناس حنينًا إلى ذلك، والبارُوديّ دائم التَّحنان إلى تلك الأيام، وهو يعاتب دهره على ما آل إليه مرّةً، ويطلب منه ما هو متعذّرٌ مرّةً أخرى، وهو أن يعيد إليه أيام الشباب:

أَعِدْ يا دهرُ أيامَ الشّباب وأينَ مِن الصّبا دَرْكُ الطّلَاب؟
زمانٌ كلَّما لاحَتْ بفكرى مَخايلُهُ بكَيْتُ لِفَرْطِ ما بى
مَضى عنّى وغادرَ بى وُلُوعًا تَولّدَ منه حُزنى واكتئابى
وكيفَ تَلَذ بعدَ الشّيْب نفسى وفى اللّذّاتِ إنْ سنَحَتْ عَذَابى؟
وما فى الدّهر خَيْرٌ مِن حياةٍ بكونُ قِوامُها رَوْحَ الشّباب

٢- **الغربة والاغتراب والنفي:** سجن البارُوديّ بعد إخفاق الثورة، وحكم عليه بالإعدام في ٣ كانون الأول (١٨٨٢)، وخفف الخديوي الحكم واستبدل به النفي المؤبّد، وقد وصف سجنه وحالته فيه:

شفَّنى وجدى وأبلانى السَّهَرْ وتغشّانى سَمادِيرُ الكَدَرْ
فسوادُ اللّيْل ما إن بنقضى وبياضُ الصُّبْح ما إن نُنْتَظَرْ
لا أنيسٌ سمع الشّكوى ولا خبرٌ يأتى ولا طيفٌ نَمُرْ
بين حيطان وباب مُوصَدٍ كلّما حرّكه السَّجّانُ صَرْ
بتمشّى دونَهُ حتّى إذا لَحِقَتْهُ ثَبْأَةٌ مِنّى استقَرْ
كلّما دُرْتُ لأقضى حاجةً قالَتِ الظُّلْمَةُ مَهْلًا لا تَدُرْ
أتَقَرّى الشَّىْءَ أبغيهِ فلا أجدُ الشَّىْءَ ولا نفسى تَقَرْ
ظلمةٌ ما إن بها مِن كَوْكَب غَيْرُ أنفاس تَرامَى بالشَّرَرْ
فاصبرى يا نفسُ حتّى تَظْفَرى إنَّ حُسنَ الصّبْر مِفتاحُ الظَّفَرْ
هىَ أنفاسٌ تَقَضّى والفتى حيثُما كان أسيرٌ لِلْقَدَرْ

فالأبيات تنزع إلى الواقعية والرسم الحي لتجربة حية صادقة عاشها الشاعر فترة قبل نفيه، وفي الأبيات مرارة وهزيمة واستسلام لقدره المكتوب وسلطانه، وهي تكاد تكون فتحًا لأدب السجون في العصر الحديث.

ثم أقلّت إحدى السفن الإنكليزية المنفيين، ومنهم البارُوديّ، قبل فجر اليوم الثامن والعشرين من كانون الأول سنة (١٨٨٢) من السويس إلى سرنديب، فعاش البارُوديّ تجربته المرة ما يزيد على سبعة عشر عامًا بعيدًا عن أسرته وأهله وأصدقائه ووطنه في غربة جسدية وروحية، وقد وصف لنا ذلك في غير قصيدة له، فكانت هذه التجربة نقمة على نفسه ونعمة على الشعر العربي لصفاء ديباجته وإشراق عبارته، واختلاف أسلوبه هنا عن أسلوبه في

بقية موضوعاته، فقد اقتربت عبارته من الحديث اليومي في زمن كان فيه الشعر لا يزال يرسف بأغلال الصنعة في نهايات القرن التاسع عشر، ومن ذلك قوله:

ما ندمىَّ فى (سرندب) كُفَّا عن مَلامِى فليسَ تُغْنِى المَلامُ
أنا فى هذه الدّيار غريبٌ وغريبُ الدّيار ليسَ يُلامُ
واذكُرَا لِى فُسْطاطَ مِصْرَ فإنّى بهَواها متيَّمٌ مُسْتَهامُ

عاش البارُوديّ في منفاه القسريّ غريبًا مغتربًا بين قوم ما أحب معاشرتهم، ولا أحب عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم مما زاد في حدة اغترابه النفسي، فهذا هو يجيب بعض السادة عن قصيدة أرسلها إليه من الهند، ويصف له عيشته بين هؤلاء الناس:

ولكنَّنِى أصبحتُ فى دار غربةٍ مقيمًا لدى قوم على البُدّ عُكَّفِ
زعانِفُ هدَّاجون فى عَرَصاتهِمْ كخيطِ نَعَام بين جرداءَ صَفْصَفِ
مُجُّون من أفواههم رشحَ مُضْغَةٍ كنَضح دم سَهل من أنفِ مُرْعَفِ

وهو لا يتوانى –وهو في غربته النفسية– أن يهجو أهل سرنديب الذين يعيش فيما بينهم هجاءً مرًّا، وكأنهم كانوا وراء نفيه، فهم قباح الوجوه، أغبياء، قذرون، أهل زِنى، جهلة، بخلاء، إلى آخر هذه الصفات التي تجدها في قصيدته الهائية، ومنها قوله:

إنَّ (سرندب) على حُسنِها سكنُها قومٌ قِباحُ الوجوهْ
مِن كلّ فَدْم لائكِ مُضْغَةً نَمُجُّها كالدم فى الأرض فُوهْ
لا يشبهُ الوالدَ مولودُهُ منهم ولا المولودَ منهمْ أبوهْ

طالت غربة البارُوديّ عن مصر واغترابه في منفاه، فاستسلم للحياة الجديدة، وألف تجربته المرة، ومما زاد في الطين بِلَّةً أنَّ رفاق الأمس مالوا عليه يتهمونه اتهامات مختلفة، ويذهبون إلى أنه المسبّب فيما هم عليه الآن، فمال إلى الزهد في هذه الحياة واللامبالاة بما يلقاه المرء من عنت وظلم، ولم يجد بدًّا من الاستغاثة بالله والشكوى إليه:

سلْ مالِكَ المُلْكِ فهْوَ الآمِرُ النّاهى ولا تخَفْ عادًا فالحُكْمُ لله
هوَ الّذى يَنْعَشُ المظلومَ إنْ عَلِقَتْ بهِ الرَّزايا ويَجْزى كلَّ تيّاهِ
فاسجُدْ له واقتربْ تبلُغْ بطاعَتِه ما شئْتَ فى الدَّهْرِ مِن عِزّ ومِنْ جَاهِ
يا ربِّ قد طالَ بى شَوْقى إلى وطَنى فاحلُلْ وثاقِى وألْحِقنى بأشْباهِى

ولما صدر العفو عن البارُوديّ سنة (١٨٩٩) وأطلّ على ربوع وطنه بعد غياب يزيد على سبعة عشر عامًا نظم البارُوديّ رائيّته التي يتغنى فيها بمصر، ومنها:

أَ(بابلُ) رأْىَ العَيْنِ أمْ هذه مِصْرُ؟ فإنّى أرى فيها عُيونًا هِىَ السّحْرُ
نَواعِسُ أيقظنَ الهوى بلَواحِظٍ تَدِبنُ لها بالفَتْكَةِ البيضُ والسُّمْرُ
فليسَ لعقل دونَ سُلطانِها حِمًى ولا لفؤادٍ دونَ غِشْيانِها سِتْرُ

٣- موضوعات جديدة أُخْرَى: قد يجد الناظر في ديوان البارُوديّ موضوعات جديدة كثيرة، ومن أهمّها:

أ- الشّكوى من المجتمع:

موضوع شعري قديم يجده المرء في شعر المتنبي مثلًا، ولكنه ظاهرة من ظواهر الحركة الرومانسية التي خلقت شخصيات تضيق ذرعًا بالمجتمع وبتقاليده وقوانينه، وهي تتطلع إلى التحرر من هذه القيود، ففرّ الرومانسي بروحه وخياله من بيئته وواقعه إلى بيئات يحلم بها أو إلى ماضٍ يطلب فيه العزاء، فقدَّس الفردية، وراح يصبُّ جامَ غضبه على المجتمع ودساتيره، ولذلك كانت الفسحة التي وهبها الرومانسي لذاته أكبر بكثير من الفسحة التي قدرها له المجتمع وقوانينه ومصالحه. والبارُوديّ شاكٍ من مجتمعه من الطراز الأول، فهو يتألم من الزيف والخداع والتلون بكل لون بين لحظة وأخرى، وهو يتوخى كالرومانسيين المثالية في الصداقة والصديق، ويطالب أيامه بما ليس عندها، وقد يعود ذلك إلى تضخم الذاتية في شعره وافتخاره بأخلاقه وشعره، وهو يرى نفسه جديرًا بالمنصب الرفيع، لكن الدهر يؤخّره، وهو العالم والشاعر والفارس والوفي والصادق، ولذلك انتهى المقام بالبارُوديّ بالدعوة إلى العزلة عن المجتمع والناس والعصر، وهي دعوة رومانسية خالصة:

ومن الناس مَن تراه سليمًا وهو داءٌ تَدْوَى به الأفهامُ
قد -لَعَمْرى- بَلَوْتُ دهرى فماأحـ ـمَدْتُ منه ما تَحْمَدُ الأقوامُ
كلّما قلتُ قد أصبتُ خليلًا أضحكتنى مِن غَدْره الأيامُ
فتفرَّدْ تَعِشْ بنفسِكَ حرًّا رُبَّ فردٍ يخشاهُ جيشٌ لُهَامُ

ب- تجربته الذاتية في الحرب:

نشأ البارُوديّ في بيت عسكري، فأجداده المماليك من حكام مصر السابقين، ووالده حسن حسني من أمراء المدفعية، ولذلك تربى تربية عسكرية، وتقلب في مناصب عسكرية وسياسية مختلفة، وخاض عددًا من الحروب، وأهمها حرب جزيرة كريت، وحرب روسيا، واشتراكه في الثورة العرابية، وقد نظم في حرب جزيرة كريت (١٨٦٥) قصيدة وصف فيها المعركة، ومطلعها:

أخذَ الكرى سَعاقِدِ الأَجْفان وهَفَا السُّرَى بأَعِنَّةِ الفُرْسان

ولما أعلنت روسيا الحرب على الدولة العثمانية سنة (١٨٧٧) وتبعتها رومانيا وبلغاريا والصرب والجبل الأسود استنجدت تركيا بمصر، فأنجدتها بحملة كان البارُوديّ أحد قادتها، فأبدى شجاعة نادرة، فأنعم عليه السلطان برتبه أمير اللواء ومنحه نيشان الشرف ووسامًا من الدرجة الثالثة، وقد وصف البارُوديّ

هذه الحرب بثلاث قصائد وصفًا واقعيًّا أخّاذًا، ولا ينسى البارُوديّ أن يشير إلى فروسيته في تلك الملاحم، ولذلك أقام حكاية حوارية بينه وبين صاحبه في تلك المعارك، وقد أخذ صديقه ينصحه، وهو خائف عليه من الكريهة:

بكى صاحبى لمّا رأى الحربَ أقبلتْ بأسنانها واليومُ أغبَرُ كالِحُ
ولم يكُ مَبْكاه لخوفٍ وإنّما توهَّمَ أنّى فى الكريهةِ طائحُ
فقال: اتَّئِدْ قبل الصّيال ولا تكنْ لنفسِكَ حَرًّا إنّنى لكَ ناصِحُ
فقلت: تعلَّمْ إنّما هىَ خَطَّةٌ بطولٌ بها مجدٌ وتُخشى فضائحُ
فما كلُّ ما ترجو مِن الأمر ناجعٌ ولا كلُّ ما تَخْشى مِن الخَطْب فادِحُ

واشترك البارُوديّ في الثورة العرابية، وكان هو الزعيمَ الأكبرَ فيها، وربّما كان يطمح إلى استعادة مجد آبائه وأجداده من خلال هذه الثورة، فيثور عرابي والجيش المصري على محمد شريف أوّلًا، ثم ينقضّون على توفيق، فيزاح عن صدر مصر، ويخلو الجو للبارودي فيعتلي عرشها . وقد أشار البارُوديّ إلى اشتراكه في هذه الثورة في غير قصيدة، ولكن (قافيّته) أكثر توضيحًا، ويبدو أن الخديوي توفيق استطاع أن يتوصل إلى معرفة الخطط العرابية من خلال عيونه التي بثّها في الجيش العرابي، فأخفقت الثورة، ونقل إلينا البارُوديّ في شعره شيئًا من ذلك:

دعَوْنى إلى الجُلَّى فقمتُ مبادِرًا وإنى إلى أمثال تلكَ لَسابقُ
فلمّا استمرَّ الجَدُّ ساقوا حُمولَهم إلى حيثُ لم يبلغْهُ حادٍ وسائقُ
وقلتُ لهم: كُفُّوا عن الشَّرّ تَغْنَمُوا فَللشَّرّ يومٌ لا مَحالةَ ماحِقُ
ظننتُ بهم خيرًا فأُتبتُ بحسرة لها شجنٌ بين الجوانح لاصقُ
همُ عرَّضونى للقنا ثمَّ أعرَضُوا سِراعًا ولم يَطْرُقْ من الشَّرّ طارقُ
وقد أقسموا أنَّا نزولوا فما بدا سنا الفجر إلَّا والنّساءُ طَوالقُ

ت- شعره السياسي:

كانت مصر في أواخر القرن التاسع عشر مسرحًا لولادة الوعي السياسي نتيجة للحركة الفكرية النشطة بعد الاحتكاك بالغرب، ونزول جمال الدين الأفغاني أرض مصر، وفرار عدد كبير من رجالات الفكر والنهضة من بلاد الشام إلى مصر ودعوتهم إلى التحرر ومناهضة المستعمرين، ولذلك ارتفع صوت البارُوديّ واصفًا الفساد ومندّدًا به، وقصيدته اللّاميّة يذمُّ بها الحكام، ويحض الناس على طلب العدل في الأحكام في عهد إسماعيل، ويقول:

لكنّنا غَرَضٌ للشَّرّ فى زمنٍ أهلُ العقول به فى طاعةِ الخَمَل
قامتْ به مِن رجال السُّوءِ طائفةٌ أَدْهَى على النَّفس مِن نُوس على ثَكَل
مِن كلّ وَغْدٍ يكادُ الدَّسْتُ يدفعُه نُغْضًا ويَلْفِظُهُ الدّوانُ مِن مَلَل
ذلتْ بهم مصرُ بعدَ العزّ واضطَرَبتْ قواعِدُ المُلْكِ حتَّى ظلَّ فى خَلَل
وأصبحَتْ دولةُ (الفُسطاطِ) خاضِعَةً بعدَ الإباءِ وكانت زهرةَ الدُّوَل
... نَسَ العَشيرُ وبُسَتْ مِصْرُ مِن بلَدٍ أضحَتْ مُناخًا لأهل الزُّور والخَطَل

لا يكتفي البارُوديّ بوصف المظالم والمفاسد والخيانات والجهالة، فما هذه إلا ممهدات لهدف يسعى إلى التوصّل إليه، ولذلك يحاول أن ينال من شجاعة الأبطال في عصره، فيقرّعهم على استكانتهم، ويبيّن أن الظلم واقع عليهم، ويحرضهم على الثورة، ثم ينصحهم بأن يتدبروا أمرهم على وجه السرعة، وأن يختاروا من بينهم قائدًا يسير بهم من مجد إلى آخر، ويستعيد لهم وجه مصر العتيد وينبههم على أن يكون اختيارهم لذلك البطل دقيقًا، ويحدّد صفاته،

ومنها أن يكون حليمًا، شجاعًا، أخا ثقة، شهمًا، ماضيَ البصيرة، وفيًّا لا يتخلى عن جماعته ومبادئه في أيام الشدائد، والمتطلع إلى هذه الصفات يدرك من أول وهلة أن القائد الذي يعنيه الشاعر هو البارُوديّ نفسه:

فبادِرُوا الأمرَ قبلَ الفَوْتِ وانتزعوا شِكَالَةَ الرَّتْثِ فالدُّنيا مَعَ العَجَل
وقلّدُوا أمرَكُمْ شَهْمًا أَخا ثقةٍ يكونُ ردْءًا لكمْ فى الحادثِ الجَلَل
ماضى البَصيرةِ غلاّبٌ إذا اشتَبَهَتْ مَسالِكُ الرَّأْى صادَ البازَ بالحَجَل
إنْ قالَ بَرَّ وإنْ ناداهُ مُنْتَصِرٌ لَبَّى وإنْ هَمَّ لم يَرْجِعْ بلا نَفَل

وثمة قصيدة أخرى يصف البارُوديّ فيها الظلم الذي وقع على أهل مصر، فدب الرعب في نفوس العباد، وانعدم الأمن، وانتشر الفساد، ولذلك هو يتنبأ بثورة عارمة تطيح برؤوس القائمين على الأمر، وتعيد الحق إلى نصابه:

تنكَّرَتْ مصرُ بعد العُرْفِ واضطرَبَتْ قواعِدُ المُلْكِ حتّى ربعَ طائرُهُ
فأهمَلَ الأرضَ جَرَّا الظُّلم حارثُهَا واسترجَعَ المالَ خَوْفَ العُدْم تاجرُهُ
واستحْكَمَ الهَوْلَ حتّى ما بَبيتُ فتًى فى جَوْشَنِ اللَّيْل إلَّا وهْوَ ساهِرُهُ ...
لعلَّ بُلْجَةَ نُور تُستضاءُ بها بعدَ الظَّلام الّذى عَمَّت دَياجرُهُ
إنّى أَرى أنفُسًا ضاقَتْ بما حَمَلَتْ وسوفَ تَشْهَرُ حَدَّ السَّيْفِ شاهِرُهُ
شَهرَيْن أو بَعْضَ شهر إنْ هوَ احتَدَمَتْ وفى الجَديدَيْن ما تُغْنى فَواقِرُهُ

ث- وصف الآثار:

يُعَدُّ البارُوديّ من أوائل الشعراء الذين وصفوا آثار مصر الفرعونية في العصر الحديث، وقد فتح المجال واسعًا إزاء تلاميذه من الشعراء الذين وصفوا الآثار الفرعونية أو سواها، وفي مقدمتهم أحمد شوقي في فرعونياته التي جاءت تالية لقصيدتي البارُوديّ في هذا المجال، وكذلك استفاد خليل مطران من أستاذه البارُوديّ حين وصف قلعة بعلبك وصفًا أخّاذًا أو حين تحدث عن عملية بناء الأهرام في قصيدته (الأهرام) .

للبارودي رائيَّة في وصف هرمَيْ مِصْرَ وحضارتها الغابرة:

سَل الجيزَةَ الفيحاءَ عن هَرَمَيْ مِصْر لعلَّكَ تَدْرى غَيْبَ ما لَمْ تكُنْ تَدْرى
بناءَان ردَّا صَوْلَةَ الدَّهْر عنهما ومِنْ عَجَب أنْ غَلِبا صَوْلَةَ الدَّهْر
أقاما على رَغْم الخطوب لِيَشْهَدا لِبانِيهما بينَ البَرَّةِ بالفَخْر
فكَمْ أُمَم فى الدَّهْر بادَتْ وأعْصُر خَلَتْ وهُمَا أُعجُوبَةُ العَيْن والفِكْر

ثم ينظر الشاعر إلى الهرمَيْنِ، ويجول النظر فيما بينهما، فإذا رائعة أخرى من روائع الدهر، وهي أبو الهول، ويسميه البارُوديّ (بلهيب)، وهو في زِيِّ أسد رابض ينظر إلى الشرق بوجه إنسان، ويقف الشاعر بعد ذلك عند العقول التي أنتجت هذه الرسوم الخالدة، ويؤلمه ما أصاب هذه الآثار من تشويهات وتعدّيات على حرماتها، فقد انتشر تجّارُ الآثار ولصوصُها في كلّ بقعة:

وما ساءَنى إلّا صَنِيعُ مَعَاشِر أَلَحُّوا عليها بالخيانةِ والغَدْر
أَبادُوا بها شَمْلَ العُلوم وشَوَّهُوا مَحاسِنَ كانت زينةَ البَرّ والبَحْر
فكَمْ سَمَلُوا عَيْنًا بها تُبْصِرُ العُلا وشَلُّوا يَدًا كانت بها رايَةُ النَّصْر

وللبارودي قصيدة في العلم نظمها في صباه، وضمّنها وصفًا حيًّا لهذين الهَرَمَيْنِ الخالدَيْن، فقال:

فانظُرْ إلى الهرَمَيْن المائِلَيْن تَجدْ غَرائبًا لا تَراها النَّفْسُ فِي الحُلُم
صَرْحان ما دارَتِ الأفلاكُ منذُ جَرَتْ على نظيرِهما فِي الشَّكْل والعِظَم
قومٌ طَوَتْهُمْ يَدُ الأيام فانقَرَضُوا وذِكْرُهُمْ لم يَزَلْ حيًّا على القِدَم

ج- الدعوة إلى العلم:

عاش البارُوديّ في عصر الدعوة إلى العلم، وقد أقبلت مصر منذ عصر محمد علي باشا على افتتاح المدارس وإرسال البعثات إلى الغرب، والمهم في هذا الموضوع الشعري أن الشعراء تناولوه بعد البارُوديّ، ومنهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وشعراء الشام والعراق، وفي مقدمتهم الزّهاوي والرّصافي.

وقد دعا البارُوديّ في قصيدة قالها في صباه إلى بناء المدارس، فهي التي تُخرِّجُ بين صفوفها الشعراءَ والأدباء والمحاسبين ورجال الحقوق والعدل والمهندسين والأطباء وسواهم، وهي أساس النهضة السليمة:

شِيدُوا المدارسَ فَهْيَ الغَرْسُ إنْ سَقَتْ أفنانُهُ أثمَرَتْ غَضًّا مِنَ النّعَم
... كأنّها فَلَكٌ لاحَتْ به شُهُبٌ تُغنِي بروْنَقِها عن أنجُم الظُّلَم
يَجْنُونَ مِن كلّ عِلْم زهرةً عَبِقَتْ نَفْحَةِ تبعَثُ الأرواحَ فِي الرّمَم
فكَمْ تَرى بينَهُمْ مِن شاعر لَسِن أو كاتب فَطِن أو حاسِب فَهِم
ونابغ نالَ مِن عِلْم الحُقوقِ بها مَزَّنَةً أَلْبَسَتْهُ خِلْعَةَ الحَكَم
ولُجّ هندسةٍ تَجرِي بحكمتِهِ جداولُ الماءِ فِي هال مِن الأَكَم
بل كَمْ خَطيب شَفَى نَفْسًا بمَوْعِظَةٍ وكم طبيب شفى جسمًا مِن السَّقَم

ثالثًا- نواحٍ تجديدية أُخرى: البارُوديّ ابن القرن التاسعَ عَشَرَ بأحداثه وتجاربه وعالمه، وقد أدى دوره الشعري في حدود الإمكانات المتاحة له، ويتلمس القارئ فارقًا كبيرًا بين شعره وشعر معاصريه، ويمكننا أن نتوقف عند بعض النواحي الأخرى في شعره:

جديد الصياغة: شعر البارُوديّ بالقياس إلى شعر زمانه هو شعر الطبع والشخصية، فهو ينساب انسيابًا في يسر وتؤدَةٍ كما ينساب الماء من ينبوعه ويتدفق، وذلك لأنه يتمتع بدرجة عالية من الصدق وحرارة التجربة التي تشير إلى شخصيته من خلال شعره:

أنا ابن قولي وحسي في الفَخار به وإنْ غَدَوْتُ كريمَ العمّ والخال
فانظرْ لقولي تجدْ نفسي مصوَّرةً في صفحتَيه فقولي خطُّ تِمْثالي

وإذا أمعنت النظر في هذين البيتين وجدت أن البارُوديّ يتجه بالشعر نحو الذاتية، وهي تتجلى في تصوير تجاربه الشخصية التي تحدثنا عنها من خلال موضوعاته، فقد عاش تجارب حب ومغامرات وحروب ونفي وغربة واغتراب، مما جعل صياغته الشعرية تختلف عن التجارب الشعرية الاصطناعية التي كانت سائدة في أواخر عصور الانحدار.

استخدام ألفاظ معاصرة: استخدم البارُوديّ في معجمه الشعري مفردات قديمة (العقيق– البان– الحادي– القافلة– الصحراء ... إلخ)، ولكنه استخدم إلى جانبها ألفاظًا جديدة دخلت الحياة العامة في عصره، كاستخدامه لفظة (الكهرباء) للتعبير عن تأثير الحسن في نفسه:

وسرتْ بجسمي كهرباءُ حُسْنِهِ فمِنَ العُروقِ بهِ سُلُوكٌ تُخْبرُ

وكوصفه سَرَيَانَ الحب في الجسد كسريان الكهرباء في التيار، وكلاهما سرّ من الأسرار العميقة:

الحب معنًى لا يُحيطُ سرّه وَصْفٌ ولا يَجْرى عليهِ مِثالُ
كالكَهرباءَةِ دَرْكُها مُتعذّرٌ ونسيمُها مُتَحَدّرٌ سَيَّالُ

وكاستخدامه لفظة (الطيارة) للتعبير عن الهزال الذي ألمَّ به من جرّاء الحب:

لولا التّنفُّسُ لَاعْتَلَتْ بي زَفْرَةٌ فيَخَالُنِي طيّارةً مَن يُبْصِرُ

خلاصة ورأي:

هكذا نجد –ممّا سبق– أن ما ذهب إليه الدارسون في شعر البارُوديّ تعميمي، وهو غير مقبول وغير منطقي، فليس شعره من التجديد الخالص، كما ذهب إلى ذلك محمد حسين هيكل، ولا هو من التقليد الخالص كما ذهب إلى ذلك زكي نجيب محمود وأدونيس وسواهما، وإنما هو جدَّد في بعض قصائده وقلَّد في بعضها الآخر، وإن كان التقليد يهيمن على مرحلته المبكرة، ويهيمن التجديد على مرحلته المتأخرة، وبخاصة بعد النفي، ثم إن مفهوم التجديد نسبي ومتغير بين لحظة وأخرى، ولذلك علينا أن ننظر إلى النص الشعري من خلال مقاييس عصره، وإذا فعلنا ذلك كان البارُوديّ فارسَ تلك المرحلة الشعرية دون منازع، وبالجملة فإن شعر البارُوديّ هو طليعة شعر مدرسة الإحياء، وقد كان البارُوديّ أحد أهمّ رموزها الكبار.

الرّومانسية في الشّعر الحديث

☜خليل مطران : شاعر الذاتية والموضوعية☞

- وُلِدَ خليل بن عبده مطران في بعلبك.
- ومطران من أسرة ذات أصول عربية غسانية، تنتسب إلى بطن من بطون غسان يُعرف بـ «أولاد نسيم».
- كان والده «عبده» تاجراً وأمه «ملكة الصباغ» ذات ثقافة عالية تحسن الشعر، وهي تنحدر من أسرة فلسطينية، وجدته لأمه شاعرة.
- أرسله والده إلى الكلية الشرقية في زحلة ليتعلم فيها، وكان هناك حبه الأول الذي قال فيه:

هَلْ تذكُرِين ونحنُ طِفْلانِ عَهْداً بزحلةَ ذكرُهُ غنُمُ

إِذْ يلتَقي في الكَرْمِ ظِلاّنِ يَتضاحَكانِ ويأنسُ الكرمُ؟

➢ثم انتقل إلى المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك في بيروت، فدرَّسه فيها العربية الشيخان خليل اليازجي وإبراهيم اليازجي، كما درس الفرنسية على يدي أستاذ فرنسي قدير، وأتقن اللغتين إتقاناً تاماً، كما أتقن التركية، وهي لغة البلاد، وقد درس فيما بعد وهو في باريس الإسبانية بقصد الهجرة إلى أمريكا الجنوبية، وأتقن الإنكليزية وترجم عنها بعض مسرحيات «شكسبير»، وقد اطلع على العلوم الرياضية والفلكية وشؤون علم الفيزياء والكيمياء والحياة والحيوان وتواريخ الأمم وفلسفات الشعوب.

➢وبدأ مطران ينظم الشعر ضد السلطة العثمانية ويفضح الاستبداد العثماني، وربما عاد ذلك إلى تأثير شيخيه اليازجيين، فحاول جواسيس عبد الحميد أن يقتلوه، فأطلقوا عدة رصاصات على سريره، ولكنه لم يكن موجوداً عليه، ولذلك أرسله أهله إلى باريس في عام (١٨٩٠) خوفاً على حياته أولاً، وحُرص أسرته على علاقتها الجيدة مع الحكم العثماني، فعرّج في طريقه على الإسكندرية، واتصل بعاهل البلاد بوساطة سليم تقلا صاحب الأهرام، ثم انتهى المطاف به في باريس، فكانت له اتصالات سياسية مع جماعة «تركيا الفتاة»، فحاول جواسيس السلطان العثماني أن يصلوا إليه في باريس، وقد كانت علاقة السلطان بالدولة الفرنسية جيدة، ففكر بالرحيل إلى أمريكا الجنوبية وأخذ يدرس الإسبانية تمهيداً لذلك، ولكنه عاد الى الإسكندرية سنة (١٨٩٢)، فقد كانت مصر البلد البعيد عن أيدي العثمانيين وهبط الإسكندرية ونعي سليم تقلا يؤلم النفوس، فارتجل الخليل في أثناء التشييع خطبة هزت الأعماق، فعرض عليه بشارة تقلا شقيق سليم العمل في «الأهرام».

➢أصدر الخليل عام (١٩٠٠) «المجلة المصرية» وهي نصف شهرية، ثمَّ أصدر المصرية «الجوانب المصرية» سنة (١٩٠٣) وهي يومية، ثم وهب جريدته وباع المطبعة وودَّع الصحافة عام (١٩٠٤)، وبدأ يعمل في الشؤون المالية، يربح ويخسر، ولكنه أضاع في عام (١٩١٢) في صفقة واحدة كل ما يملك.

➢ثم عُيّن الخليل سكرتيراً مساعداً للجمعية الزراعية الخديوية في زمن الخديوي عباس حلمي الثاني، وأقيمت له حفلة تكريم في دار الجامعة المصرية الأهلية في عام (١٩١٣) تلاقى فيها شعراء مصر ولبنان وسورية والعراق والمغرب العربي، وبدأ الخليل يتعهد المسرح المصري، وكان يترجم المسرحيات عن الفرنسية والإنكليزية، وزار في عام (١٩٢٤) لبنان وسورية، فأقيمت له حفلات التكريم في حلب وبعلبك، وأنشد قصيدته «نيرون» في جامعة بيروت الأميركية في ذلك العام، ثم زار بعلبك مع صديقه حافظ إبراهيم في عام (١٩٢٩)، وأصبح في عام (١٩٣٤) رئيساً للفرقة القومية للتمثيل المسرحي.

➢كُرّمَ الخليل في عام (١٩٤٥)، ثم أقيم له مهرجان أدبي في دار الأوبرا في عام (١٩٤٧) برعاية جلالة الملك تكلم فيه لفيف من أدباء العربية وشعرائها، وقد جمعت القصائد والخطب والرسائل في كتاب ضخم، هو الكتاب الذهبي لمهرجانات خليل مطران، وأقيمت له عدة تماثيل في القاهرة ولبنان، وتوفي بداء النقرس في الأول من تموز (١٩٤٩).

➢ترك لنا الخليل أثاراً غنية متنوعة، أهمها «ديوان الخليل» في أربعة أجزاء، و«إلى الشباب» أرجوزة، و«من ينابيع الحكمة»، و«التاريخ العام» في ستة أجزاء. و«الإرادة» وهو فصول في أدب النفس، وغيرها من المؤلفات، وترجم عن الفرنسية «هرباني» لـ «هيغو» و«السيد» و«هاملت» و«مكبث» لـ «شكسبير».

★أولاً: الخليل شاعر الذاتية:★

➢تنحدر الذاتية في شعر مطران من مصدرين هامّين كوّنا ثقافته، الثقافة العربية والثقافة الفرنسية.

➢وقد بدأ الطفل خليل يتلقى ثقافته الشعرية العربية وهو طفل على أمه التي كانت أديبة وشاعرة، وفي كنف أبيه التاجر الأديب الذي كان يفضل قراءة ديوان ابن الفارض، وقد تتبع أحد الدارسين هذه الثقافة في ديوانه، وتوقف عند تأثره بالمتنبي وابن الرومي وابن الفارض والقرآن الكريم وأبي تمام، ولكن استفادته من قراءاته لا تعني أنه كان يترسَّم خطا الأولين، فإن ثقافته الفرنسية تفاعلت تفاعلاً كبيراً بثقافته العربية وغيرت في بنية القصيدة في ديوانه، ويذهب هذا الدارس إلى أن مطران في هذا القسم من إنتاجه مقلد، ولكن تقليده لا يصل إلى درجة العبودية للقديم.

➢والحقيقة أن قصائد الخليل التقليدية كثيرة في ديوانه الذي يعج بالرثاء والتهاني والمناسبات المختلفة.

➢ويذهب النقاد في هذا القسم من شعره مذهبين، فمنهم من يخلق المسوغات ليرفعه إلى مرتبة شعره القصصي والوجداني، أو يجعله –على الأقل– مقبولاً، ومن هؤلاء إسماعيل أدهم ووديع فلسطين، أو يردّه إلى الحياء الجم والتهذيب الرفيع والروح الطيبة التي تميّز بها الرجل.

➢ويحمل ميخائيل نعيمة على شعر المناسبات في ديوان الخليل، فيقول «ولقد شعرت وأنا أقلب الأجزاء الثلاثة من ديوانه الضخم بالكثير من الأسف على تلك القريحة الفيَّاضة المشرقة والإلمام الواسع بأسرار اللغة وتعاريج علم العروض تنفق جميعاً بإسراف ما بعده إسراف في الرثاء والتعازي والمديح وفي التهاني بمولود أو زفاف أو وسام أو عودة من سفر، وفي تمجيد «الجمعية التشريعية» والدعاية «للعرفة التجارية بالإسكندرية» و«للكشاف ورسالته» أو في «أغراض سياسية عابرة، ومواعظ زمنية مبتذلة».

➢وبعض شعره هذا هزيل كما عند غيره من الشعراء، صحيح أن الخليل قد هام بالتجديد هيامه بالحب، ولكن شعر المناسبات اعترض سبيله في ذلك، ولو اكتفى مطران «بالقليل من شعره الصافي الذي جاء عن إحساس وصدق عاطفة لكان قد سبق عصره بحق».

➢وإذا كان علينا أن ننظر في طبيعة النص الأدبي، لا في أخلاق الرجل وصفاته وصداقاته فإننا نتلمس التكلف والتقليد في بعض قصائد المناسبات في ديوانه.

✍ويبدو التكلف –مثلاً– في بعض قصائده في المديح، ففيها بعض الاهتمام بالزخرف البديعي، فقد قال في مطلع قصيدة يهنئ فيها الخديوي عباس الثاني بعد فتح السودان:

اَلنِّيلُ عَبْدُكَ وَالمِيَاهُ جَوَارِي بِاليُمْنِ وَالبَرَكَاتِ فِيهِ جَوَارِ

أَمَّنتَهُ بِمَعَاقِلٍ وَحَوَارِي وَجَعَلْتَهُ مُلْكاً عَزِيزَ حِوَارِ

➢ولا يختلف هذا المثال عن مثيله في عصور الانحدار، فالتكلف واضح في الجناس (جواري – جوار – جواري – جوار)، ولا نجد مثل هذا التعلق بالصنعة في شعره الوجداني أو القصصي، وتشوب شعر المناسبات هذا مبالغات كما في قصائد الحافظين.

☜أما المصدر الثاني في شعره فهو الثقافة الفرنسية التي تربَّى عليها مطران مذ صباه، وثقافة مطران الفرنسية ثابتة في وظيفتها، وهذا ما يوضح طبيعة آثاره وقيمتها.

➢ويتوقف الدارس نقولا سعادة في ثقافة مطران الفرنسية عند أعماله في الصحافة والمسرح والتاريخ وعلم الاقتصاد وعلم التربية والنقد الأدبي، ثم يتوقف –بعد ذلك– عند الشعراء الرومانسيين الفرنسيين «الفريد دي موسيه – فكتور هوغو – لامارتين – الفريد دي فيني» وأثرهم في شعره، وهذا يعني أن الخليل قد استفاد في تجديد بنية القصيدة من ثقافته الأوروبية وبخاصة من الشعراء الرومانسيين، وعلى رأسهم «الفريد دي موسيه»، فتفاعلت المكونات التراثية بالمكونات الخارجية تفاعلاً فنياً، فأنتج وجدد.

وبكى دمع عينيه في سطور جعلته على المدى مبكيا

منشد للغرام لم يشد إلا كان إنشاده نواحاً شجيا

شاعر كان عمره بيت تشبيب وكان الأنين فيه الرؤيا

إن في نظمه لحسًّا لطيفاً باقياً منه في السطور خفياً

➢ويعد خليل مطران في طليعة الشعراء المجددين، وتعدّ مقدمة ديوانه (١٩٠٨) أول وثيقة تجديد حقيقية في النقد العربي المعاصر، وهي تتضمن أربع قضايا أساسية في تجديد الشعر، وهي ضرورة المعاصرة، وضرورة الموهبة، وضرورة التجربة، وضرورة أن تكون القصيدة بنية واحدة متحدة.

➢وإذا كان مطران مجدداً فإن لذلك صلة بقصائده التي لا ترتبط مباشرة بمناسبة ما، ولم يكن التجديد غريباً عليه، فقد قال: «أردت التجديد في الشعر وبذلت فيه ما بذلت من جهد، عن عقيدة راسخة في نفسي، وهي أنه في الشعر –كما في النثر– شرط لبقاء اللغة حية نامية. على الي اضطررت مراعاة للأحوال التي حفّت بها نشأتي، أَلَّا أفاجئ الناس بكل ما كان يجيش بخاطري، خصوصاً أَلَّا أفاجئهم بالصورة التي كنت أوثرها للتعبير لو كنت طليقاً، فجاريت العتيق في الصورة بقدر ما وسعه جهدي وتضلعي في الأصول واطلاعي على مخلفات الفصحاء، وتحررت منه، –وأنا في الظاهر أتابعه– بنوع خاص في الوصف والتصوير ومتابعة العرض».

➢ويؤمن مطران بضرورة التجديد وضرورة أن يخرج الشعر العربي من الابتذال، وأن يعيش الأديب زمنه، لا ليجاري الشعراء الفحول في العصر العباسي كما فعل البارودي، ولكنه ليجاري «أسمى قرائح أعاظم الأدباء من الأجانب الذين أصبحت على اتصال روحي وذهني دائم بل غير منقطع دقيقة واحدة بيني وبينهم».

➢ويثبت هذا النص أن الخليل في دعوته إلى التجديد كان يضع نصب عينيه الأدب الأوروبي ويطمح إلى مجاراته، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أنه كان يدعو الى الخروج على أصالة الشعر العربي، وإنما يريد على حد قوله: «–كما تغير كل شي في الدنيا– أن يتغير شعرنا مع بقائه شرقياً ومع بقائه غربياً، وهذا ليس بإعجاز». ويمكننا أن نتلمس

صفحات من شعره الذاتي في موضوعات **الحب والطبيعة والتحرر**، أما شعره الذاتي في **الحب**

فهو ذو إحساسات مباشرة عنائية رفيعة، تعبر عن تجربة عنيفة مثالية عاشها مطران في شبابه، فقد روى لنا صاحب كتاب «حياة مطران» أنه أحب فتاة نمساوية، ودامت قصة حبه ست سنوات، بدأت حوادثها عام (١٨٩٧) وتمت سنة (١٩٠٣)، أما شطرا هذه القصة فسعادة الحب وشقاؤه، ومجالها في الديوان ثلاثون وسبع صفحات في قصيدته الطويلة «حكاية عاشقين»، أنهاها بهذا الألم الصارخ بعد أن توفيت حبيبته نتيجة مرض عضال.

سُرِرتُ في العمرِ مرّهْ وكنتِ أنتِ المَسَرّهْ

كانت حياتِيَ رَوضًا وكنتِ في الرَّوضِ نَضْرَهْ

وكان غصنًا شبابي وكنتِ في الغُصنِ زهرَهْ

وكان فكري سَماءُ وكان حُبُّك فجْرَهْ

وكان حُسنُك يُوحِي إلى يراعي سرّهْ

قد كان هذا ولكنْ مضى وأخلَفَ حَسْرَهْ

فبِتُّ لا شيءَ إلّا حالَيْنِ: ذِكرى وعِبْرَهْ

➢وظل مطران وفياً لهذا الحب الذي أورثه الحزن العميق، فكتب لحبيبته أجمل قصائده، بل إنه لم ينسها في شيخوخته، فكان الزمن في شعرة زمنين: زمنا مضى، وهو الزمن الجميل، وزمناً حاضراً، وهو الزمن الدفين الذي تراكمت فيه الأحزان والآلام النفسية والذكريات البعيدة، ولكن الماضي مستمر في حاضره، فقد ظل الشاعر

مخلصا لهذا الحب العذري الصوفي، فلم يتزوج طوال حياته بل ظل حراً ينشد للحبيبة الراحلة أجمل الألحان، فكان شعره مثالاً على ذلك.

➢ولذلك كان مفهومه للشعر الذاتي رومانسياً خالصاً، فالشعر سيلان القافية، والإيقاع النفسي، ونوح الساقية، وبكاء القلب، وأنين الروح، وهذا ما يطالعنا في مقطع من قصيدة يرثي بها الشاعر إسماعيل صبري:

اَلشّعرُ تَلْبِيَةُ الْقَوَا ... فِي وَالشُّعورُ بِها مُهِيبُ

وَبِهِ مِنَ الإِيقَاعِ ضَرْ ... ب لاَ تُحَاكِيهِ الضّرُوبُ

هُوَ مَحْضُ مُوسِيقَى وَحِسّ ... اتٌ تُصَوّرُهَا الضُّرُوبُ

هُوَ نَوْحُ سَاقِيَةٍ شَكَتْ ... لا قَدْرُ مَا يَحْوِي القَلِيبُ

هُوَ مَا بَكَاهُ الْقَلْبُ لاَ ... مِعْيَارُ مَا جَرَتِ الغُرُوبُ

هُوَ أَنَّة وَتَسِيلُ مِنْ ... جَرّائِهَا نَفْسٌ صَبِيبُ

➢وتُعَدُّ قصيدة «المساء» من عيون شعره الذاتي، وهي واسعة عند الرومانسيين، نظمها الشاعر سنة (١٩٠٢) بعد أن أصيب بمرض ظن أنه عضال، فنصحه الطبيب بالسفر إلى ثغر الإسكندرية، ثم نزل بحي "المكس"، فأصبح سجين داءين، وهما المرض وهجران الحبيبة، فإذا هما داءان يستحكمان بروحه و يخيمان على عقله لينالا منه:

داءٌ أَلَمّ فَخِلْتُ فِيهِ شَفَائِي ... مِنْ صَبْوَتِي فَتَضَاعَفَتْ بُرَحَائِي

يَا لَلضّعِيفَيْنِ! اسْتَبَدّا بِي وَمَا ... فِي الظُّلْمِ مِثْلُ تَحَكُّمِ الضُّعَفَاءِ

قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الصَّبَابَةُ وَالْجَوَى وَغِلَالَةٌ رَثَّتْ مِنِ الأَدْوَاءِ

وَالرُّوْحُ بَيْنَهُمَا نَسِيمُ تَنَهُّدٍ فِي حَالَيَ التَّصْوِيبِ وَالصُّعَدَاءِ

وَالعَقْلُ كَالمِصْبَاحِ يَغْشَى نُورَهُ كَدَرِي وَيُضْعِفُهُ نُضُوبُ دِمَائِي

➢ يمكننا أن نعد هذا المقطع، وهو الأول، مقدمة عامة أو تمهيداً في بنية هذه القصيدة، فهو يضعنا أمام عاطفة الألم المركبة من عاملين: المرض وهجر الحبيبة، ثم تبدأ هذه العاطفة تسري لتتوزع في بنية القصيدة، لتتداخل عواطف الحزن والألم والخوف والهيام في تركيب معين على طريقة الرومانسيين الذين قدّسوا الألم، وبخاصة «موسيه» في «الليالي» .

➢ وإذا كان التصوير في هذا المقطع يتداخل بالسرد والإخبار والشكوى في الحديث عن الذات المهزومة أمام هذين الضعيفين المستبدين به فإن الألم النفسي يتجمع مع نهايات المقطع الأول لينطلق الشاعر إلى المقطع الثاني، وهو يتحدث إلى الحبيبة عن حاضره المهزوم:

هذَا الّذي أَبقَيتِهِ يا مُنيَتِي منْ أَضلُعِي وحَشاشتِي وذكَائِي

عُمرَينِ فيكِ أَضَعتُ لَو أَنْصَفتِني لَمْ يَجدرَا بِتَأسُّفي وبُكائِي

عُمرَ الفَتَى الفَانِي وعُمرَ مُخلّدٍ ببيانِهِ لَولاكِ في الأَحيَاءِ

فغَدوتَ لَم أَنعَمْ كذِي جَهلٍ وَلَم أغنَمْ كذِي عَقلٍ ضمَانَ بقاءِ

➢ ويجتمع هذا الألم المركب من كل ناحية ويشتدُّ في خطابه للحبيبة خطاباً مباشراً في المقطع الثالث الذي يتجاوز فيه الشاعر التقرير إلى التصوير، ويقوي ذلك الصراع الداخلي الحاد الذي سببه وفاء الشاعر لحبه كل الوفاء ومقابلة الحبيبة ذلك بالهجران واللامبالاة، فإذا هي كوكب مضيء، ولكنه لا يوصل المهتدي بنوره إلا إلى ؟؟، وإذا هي

صورة لمورد، ولكنه في الحقيقة سراب يستهدف موت الورود الظمأى بعد أن يُمنيها بالحياة، وإذا هي زهرة فائقة الحسن، ولكنها تخبّئ في حسنها السم الزعاف لتقتل من يتنسم عطرها الأخاذ، ومع ذلك كله فإنه بعد هذا العتاب يعود إلى وعيه الرومانسي، فإذا الهوى قدرٌ مكتوب على العشاق، وإذا الألم في الحب أرقى أنواع الألم الإنساني، وإذا الحب بلا ألم لا طعم له ولا معنى، وإذا هو يعشق تلك الضلالة إذا ظل هذا الكوكب ينير طريقه، وسواءً في ذلك وصل إلى هدفه أم لم يصل إليه، مات أم عاش، سعد أم شقي، وهو يعشق ذلك السراب ما دام يمثل صورة المحبوبة، بل إنه يعشق الموت بالسم الزعاف ما دام ذلك يقرّبه من حبيبته:

يا كَوكَبًا مَن يَهتَدِي بضيائِهِ ... يهدِيهِ طالِعُ ضلّةٍ ورِيَاءِ

يا موردًا يسقِي الورُودَ سرابُهُ ... ظمَأً إلى أَن يهلِكُوا بظمَاءِ

يا زهرَةً تحيِي رواعِيَ حُسنهَا ... وتُمِيتُ ناشِقَهَا بلاَ إِرعَاءِ

هذا عتَابُكِ، غيرَ أَنّيَ مُخطِيءٌ ... أَيرامُ سَعدٌ في هوَى حَسنَاءِ

حاشَاكِ بَل كَتَبَ الشّقَاءُ عَلى الورَى ... والحُبُّ لَم يَبرحْ أَحبَّ شَقَاءِ

نِعمَ الضّلالةُ حَيثُ تُؤنِسُ مُقلِتِي ... أَنوارُ تلك الطّلعَةِ الزّهرَاءِ

نِعمَ الشفاءُ إِذا رويتُ بِرشفَةٍ ... مكذُوبَةٍ مِن وَهمِ ذاكَ الماء

نِعمَ الحيَاةُ إِذا قضيتُ بِنَشقَةٍ ... مِن طيبِ تلكَ الرَّوضَةِ الغنّاءِ

☹ولكن الأمل البسيط الكاذب في أن يظل هذا الكوكب ينير طريقه، أو يظل ذلك السراب في مخيلته، أو تظل قريبة منه تلك الزهرة الحسناء القاتلة، يتلاشى، فإذا هو العاشق المريض يعاني الوحدة والاغتراب في غربته، فلا كوكب ولا سراب ولا زهرة، وإذا الحبيبة بعيدة كل البعد، فيشتد الصراع الداخلي بين قوتي الانهزام والثبات،

وتتراجع الآمال لتحل محلها أمواج اليأس، بحيث لا يبقى لشفائه من مرضه أي معنى، ولم يبق أمام هذا الشاعر بعد هذه العبثية النفسية سوى أن يلتجئ إلى الطبيعة، فتحل في آلامه وتنحل آلامه فيها على الطريقة الرومانسية، ونصل –نتيجة ذلك– إلى نوع من التجاوب والمقابلة بين إحساسات الشاعر والمناخ النفسي الذي أضفاه الشاعر على عناصر الطبيعة البحر والرياح والصخر الأصم والأمواج والأفق.

إِنّي أَقَمتُ على التّعلّة بالمنَى ... في غُربةٍ قالوا تكُونُ دوَائِي

إِن يشْفِ هذا الجِسمَ طيبُ هَوائِهَا ... أيلطف النِّيرَانَ طيبُ هَواءِ

أو يُمسِكِ الحَوبَاءَ حُسنُ مُقَامهَا ... هَل مسكَةٌ في البُعدِ للحَوبَاءِ

عبَثٌ طَوافِي فِي البِلاَدِ وعِلّةٌ ... في علّةٍ مَنفايَ لِاستشفَاءِ

متَفَرّدٌ بِصبَابَتِي مُتفَرِّد ... بِكآبَتِي، مُتفرِّدٌ بَعنَائِي

شاكٍ إِلى البَحرِ اضطِرابَ خَواطِرِي ... فَيجِيبُنِي بِرِياحِهِ الهَوجَاءِ

ثاوٍ عَلى صَخرٍ أَصمّ وَلَيتَ لِي ... قَلبًا كَهَذِي الصّخرَةِ الصّمّاءِ

يَنتَابُها مَوجٌ كَموجِ مَكارِهِي ... ويَفُتُّهَا كالسّقمِ فِي أَعضَائِي

وَالبَحرُ خفّاقُ الجوَانِبِ ضائِقٌ ... كَمَدًا كصدْرِي ساعَةَ الإِمسَاءِ

تَغشَى البَرِيّةَ كُدرَةٌ وكأَنّهَا ... صَعِدتْ إِلى عَينيّ مِن أَحشَائي

وَالأُفقُ مُعتَكِرٌ قَرِيحٌ جَفنُهُ ... يُغضِي عَلى الغَمرَاتِ والأَقْذَاءِ

❖وتبدأ بنية القصيدة تميل شيئاً فشيئاً باتجاه النهاية في المقطع الخامس، ويعلو إيقاع الصراع إلى أن نصل إلى هذا الغروب النفسي الدامي، وليس هذا الغروب نتيجة للمرض الذي ألم به، وإنما هو نتيجة لهجران الحبيبة، ومع أنها غير حاضرة في المقطع تصريحاً فإن حضورها التلميحي أو حضور أثرها طاغ، فالغروب يودّع الحياة تاركاً لليل الكئيب فرصة لوجوده، وتصبح هذه اللوحة التصويرية الشعرية عبرة لمن يعتبر، فإذا الشمس تسعى إلى مصرعها، كالعاشق العذري الذي يعرف أن في حبه مقتلاً له، ومع ذلك لا يقدر أن يتخلى عنه، وإذا الأضواء تقبل عند الشفق على مأتم جرين، وكان هذا المقطع دفقة طبيعية قبل السكون الأخير، وهذا ما يجعل الإيقاع عالياً في الأبيات الأربعة الأولى ممَّا تحمله من تعجُّب واستفهام متكرر، ومنحدراً منخفضاً مستسلماً في البيت الأخير من المقطع.

يا لَلغُرُوبِ ومَا بِه مِن عِبرَةٍ ... لِلمستَهَامِ! وَعِبْرةٍ للرّائي

أَولَيْسَ نَزعًا للنّهَارِ وصَرعَةً ... للشّمْسِ بَينَ مآتِمِ الأَضْوَاءِ؟

أَولَيْسَ طَمسًا لِليقِينِ ومَبعَثًا ... للشّكِّ بينَ غلائِلِ الظّلمَاءِ؟

أَولَيْسَ مَحوًا للوُجُودِ إلى مدىً ... وإبَادَةً لمعَالِمِ الأَشيَاءِ؟

حتّى يكُونَ النّور تجْدِيدًا لهَا ... ويَكونَ شِبهَ البَعثِ عَودُ ذُكَاءِ

❖ويهبط إيقاع الصراع منحدراً إلى النهاية مع خاتمة القصيدة التي هي أشبه بإيقاع جنائزي، تشترك فيه الطبيعة والإنسان في وصف أخير لحالة الشاعر في تذكره الحبيبة وتعلق قلبه بها تعلق الشاعر العذري بالحبيبة الهاجرة، فإذا خواطره في عينيه حريح كالسحاب المخضب بدمائه، وإذا دموعه تسيل مشعشعة بسنى الشعاع الغارب وإذا الشمس في انحدارها الأخير بين السحاب كأنها آخر دمعة للكون تمتزج بدموع الشاعر لترثيه، وإذا تمعن في مرآة نفسه أدرك أن شمس عمره هي الأخرى إلى غروب:

ولَقَدْ ذَكَرتُكِ والنَّهَارُ مودِّعٌ والقَلْبُ بَينَ مَهابَةٍ ورَجاءِ

وخَواطِري تَبدُو تُجاهَ نواظِري كَلمَى كَدامِيَةِ السَّحابِ إزائي

والدَّمعُ مِن جَفنِي يسِيلُ مُشَعشَعًا بِسنَى الشُّعاعِ الغارِبِ المتَرائي

والشَّمْسُ في شفَقٍ يسِيلُ نُضارُهُ فَوقَ العقِيقِ على ذُرىً سَوداءِ

مرَّتْ خِلالَ غَمامَتَينِ تَحَدُّرًا وَتَقطَّرَت كالدَّمعَةِ الحَمراءِ

فكَأَنَّ آخرَ دَمعةٍ لِلكَوْنِ قدْ مزِجَتْ بآخرِ أَدمعِي لرِثائِي

وكأَنَّنِي آنَستُ يَومِيَ زائِلًا فَرأَيتُ في المِرآةِ كَيفَ مَسائي

☜تمثل هذه القصيدة التي درسناها دراسة كلية ذروة الشعر الذاتي عند مطران، وهي مثال رائع من شعره الرومانسي الرفيع، وهي تتمتع ببناء عضوي متماسك يضم موضوعاً واحداً، هو «المساء»، وتلفُّهُ نزعة وجدانية تصهر إحساسات الشاعر، وتحلها في عناصر الطبيعة، وعاطفته مركبة، فهي تجري منذ بداية القصيدة في مسارين: مسار الألم الناتج عن المرض، ومسار الحزن الناتج عن هجران الحبيبة ويتداخل هذان المساران متفاعلين في الصراع النفسي الذي تحدَّثنا عنه إلى أن يؤدي ذلك إلى غلبة عاطفة الحزب وهيمنتها على القصيدة، ولكن ذلك الانتصار لا يعني أن تتخلى عاطفة الألم عن وظيفتها في القصيدة؛ لأنها قد انصهرت بتلك، وهذا ما يؤدي إلى استحالة الفصل بين العاطفتين، وتبقى عاطفة الألم دافعاً للحزن النفسي ورافداً أساسياً في وظيفته، ومن هنا نجد أن الصراع بين المسارين وظيفي مركب، وهذا نقيض الآراء المستعجلة التي قررها أدونيس حين اتهم هذه القصيدة بالتكلف في بعض القوافي ومتابعة البيان العربي والنثرية والانفعال لا الفعل.

❖وفي قصيدته الطويلة «حكاية عاشقين» التي تمثل قصة حبّه نفثات من الحب العذري العميق، وفيها صلة هذا الحب بالموت الذي غيب جسد الحبيبة الشابة وأبقى روحها تهيم في عناصر الطبيعة وفي أفق الشاعر إلى النهاية، فالحب لم ينته بموت الحبيبة، وإنما ازداد أُوَاره على طريقة الشعراء الرومانسيين، وحلت الحبيبة في عناصر الطبيعة حلولاً كلياً، فهي تحل –مثلاً– في الوردة التي أهدتها له في يوم من أيام اللقاء:

بروحي أفدي وردة قد حفظتها لذكراك أسقيها الدموع جرارا

أقلها في كل يوم تشوقاً لمن نسجتها للغرام شعارا

وأحيي بها آثار حبك شاكياً واسمع نجواها دجى ونهارا

❖وشعر مطران في **الطبيعة** ذاتي، فهو يختلف بعض الاختلاف عن وصف الطبيعة في الشعر العربي، فقد كان الشاعر القديم يصف الأطلال وصفا حسياً ثابتاً، ولا يهمل وصف أثرها في نفسه وصلتها بالزمن الماضي، كما يصف مشاهد الظعن ومطيته وصفاً حركياً، ولكن ذلك كله ظلّ منفصلاً عن الشاعر، إذ لم تتوحد إحساساته بالطبيعة ولم تحلّ فيها ولم تكن الطبيعة مرآة لأعماقه، وكذلك الشأن حين وصف الشعراء في العصر العباسي والعصر الأندلسي الطبيعة الثرية من أزاهير ورياض وغير ذلك.

➢ولكن الجديد في وصف مطران أنه أحل إحساساته في الطبيعة وحلت فيها، حتى غدت الأخيرة مرآة للأولى، فإذا نظرنا فيها رأينا أعماق الشاعر، ويتجلى ذلك في أبهى صورة رومانسية في قصيدته «المساء»، فالطبيعة فيها كائن حيّ يعشق ويتألم ويحزن ويغضب، وهي تشارك الشاعر في إحساساته الداخلية، فإذا صور البحر والأمواج والصخرة الصماء والشمس والشفق وغيرها تعتبر كلها عن المناخ الشعري الذي يعيش فيه الشاعر وتساعد في تلوينه وإبرازه، بل كانت الطبيعة مرآة لنفسه، وكانت تتلون بالألوان النفسية التي تجيش في داخله، فإذا ضاق صدر

الشاعر بالحياة ضاقت معالم الطبيعة في شعره، وإذا اتسع اتسعت، وقد ذهب سعادة إلى أن «شعر الطبيعة في ديوان مطران يتميز بميزات الشعر التقليدي ويرتبط بالرومانسية الفرنسية» .

❖ولا ينفصل شعر الطبيعة عند مطران عن موضوعاته المختلفة الأخرى، فهو يتداخل فيها تداخلاً فنياً تفاعلياً وظيفياً، وبخاصة حين يلفّها اليأس والألم، حتى لنرى حلول الذات الإنسانية كما في «المساء» و«الأسد «الباكي» إذ يتوحد الإنساني في اللاإنساني والحيوي في الجماد، أو يتوحَّد الإنساني في بعض عناصر الطبيعة المتحركة والجامدة، فإذا هي مرآة لإحساسات الشاعر وتجربته:

يَكَادُ يَبُثُ المَجْدَ مَا لاَ أَبُثُّهُ ... مِنَ السَّقَمِ العَوَّادِ وَالسَّأَمِ الرَّاسِي

أَنَا الأَلَمُ السَّاجِي لِبُعْدِ مَزَافِرِي ... أَنَا الأَمَلُ الدَّاجِيَ وَلَمْ يَخْبُ بِرَاسِي

أَنَا الأَسَدُ الْبَاكِي، أَنَا جَبَلُ الأَسَى ... أَنَا الرَّمْسُ يَمْشِي دَامِيًا فَوْقَ أَرْمَاسِ

فَيَا مُنْتَهَى حُبَى إِلَى مُنْتَهَى المُنَى ... وَنَعْمَةَ فِكْرِي فَوْقَ شِقْوَةِ إِحْسَاسِي

دَعَوْتُكَ أَسْتَشْفِي إِلَيْكَ فَوَافِنِي ... عَلَى غَيْرِ عِلْمٍ مِنْكَ أَنَّكَ لِي آسِي

☜وإذا حاولنا أن نتلمس العوامل التي أدت إلى تطور شعر الطبيعة عنده مطران وتحويله إلى شعر ذاتي فإنَّنا نحدها في أمور، أهمها صلته بالشعر الرومانسي وتعلقه به، وجمال الطبيعة في موطنه الأصلي لبنان.

❖وكذلك فإننا نلمس شعره الذاتي في موقفه من **الحرية** فهو من أوائل الشعراء العرب الذين تغنوا بالحرية ودافعوا عن حرية بلادهم وحرية الإنسان أينما كان، وأرجح أنه كان لأستاذه إبراهيم اليازجي –وهو شاعر وذو نشاط سياسي معروف– دور في ذلك، ويبدو أن جواسيس السلطان العثماني وضعوا أيديهم على نشاطات

الخليل الشاب، فحاولوا قتله بأن أطلقوا عدة رصاصات على سريره، مع أن أسرة الخليل كانت على صلات جيدة مع الحكم العثماني، ولما سافر إلى باريس لاحقوه هناك، ومن هنا تفسر عدم استفادة الخليل الاستفادة التامة من إقامته لمدة عامين في فرنسا من الأدب الذي عاصره هناك ومن المذاهب الأدبية التي تلت الرومانسية، كالرمزية والبرنّاسية وغيرهما، فربما كان الخليل الشاب مشغولاً بتحرير وطنه أكثر ممَّا هو مشغول بالاطلاع على الأدب، وهذا ما يفسر لنا عودته إلى مصر فجاءة مع أنه كان يهيئ نفسه للهجرة إلى أمريكا الجنوبية، فقد أحب أن يكون قريباً من وطنه لبنان ومن اللبنانيين والسوريين الذين هاجروا إلى مصر في أواخر القرن الماضي بسبب الاستبداد العثماني في بلاد الشام.

📖وشعره في التحرير نوعان: شعر موضوعي وشعر ذاتي، فالموضوعي منه ما يقع تحت القصص التاريخي، وهو تعبير غير مباشر لثورته على الطغاة الظالمين وتنبيه النيام، وهذا ما سنعود إليه في الحديث عن شعره الموضوعي.

أما شعره الذاتي في الحرية فهو الذي نظمه للتعبير عن مواقفه وإحساساته تعبيراً مباشراً، وهو يعود إلى عاملين: أولهما أنه درس الأدب والتاريخ الفرنسيين دراسة متعمقة، واطلع من خلالهما على حقوق الإنسان، وأول حقوقه وأهمّها أن يكون حراً، وثانيهما أنه رأى بأم عينيه وطنه يرزح تحت نير الاستبداد العثماني، ففعلت أفكار معلمه في نفسه، فكان من أوائل من ثاروا على الاستبداد في أي مكان كان.

📖ويقسم شعره المباشر الذاتي في التحرير إلى قسمين: قسم يخاطب به المستبدين الغرباء، وقسم يخاطب به الحكام المستبدين فمن القسم الأول ما قاله في الطاغية جمال باشا السفاح، وما نظمه في دعوته إلى إعانة طرابلس الغرب يوم اعتدى عليها الطليان، وما نظمه في الشهيد عمر المختار، وما نظمه في دعوته إلى إعانة دمشق ومجاعة لبنان، وما نظمه في مصر في مقارعة الإنكليز، وهذا كثير مبثوث في ديوانه الضخم.

☜أما القسم الثاني فهو الذي يخاطب فيه الحكام المستبدين الذين يحاولون أن يستغلوا الشعب ويسلبوه حريته، وقد كان مطران لا يخشى في الحق صولة صائل، فلمَّا سلّط قانون المطبوعات على الأفكار على أثر اضطهاد الأحرار قال:

شرّدُوا أَخْيَارَهَا بَحْراً وَبَرا وَاقْتُلُوا أَحْرَارهَا حُرّاً فَحُرّا

إِنَّما الصَّالِحُ يَبْقَى صَالِحاً آخِرَ الدَّهْرِ وَيَبْقَى الشَّرُّ شَرّا

كَسرُوا الأَقْلاَمَ هَلْ تَكْسِيرُهَا يَمْنَعُ الأَيدي أَنْ تَنْقُشَ صَخْرَا ؟

➢ووصلت إلى رياض باشا رئيس الوزارة حينذاك توعَّد الشاعر بالنفي من مصر، فأجابه مطران بقصيدة عنوانها «تهديد بالنفي» فقال:

أَنَا لاَ أَخَافُ وَلاَ أُرَجِّي فَرَسِي مُؤَهَّبَةٌ وَسَرْجِي

فَإِذَا نَبَا بِيَ مَتْنُ برٍّ فَالمَطِيَّةُ بَطْنُ لُجِّ

لاَ قَوْلَ غَيْرَ الْحَقِّ لِي قَوْلٌ وَهَذا النَّهْجُ نَهْجِي

الْوَعْدُ والإِيعَادُ مَا كَانَا لَدَيَّ طَرِيقَ فُلْجِ

هذه نبذة عن الاتجاه الذاتي في شعر مطران، وهو شعر غنائي خالص، يتحدث فيه الشاعر عن إحساساته حديثاً مباشراً، فهو شاعر القصيدة والمتكلّم فيها، وهو البطل الذي تدور حوله الأحداث، فالبطل والشاعر المتكلم أو الذات الناطقة واحد، في حين أن الشاعر الراوي ينفصل عن البطل في الشعر الموضوعي.

★ثانياً: الخليل شاعر الموضوعية:★

❖يتجلى الشعر الموضوعي في ديوان الخليل في قصائده القصصية الدرامية، وهو من أوائل الشعراء الذين نظموا في هذا اللون، وربما كان لاطلاعه على الأدب الفرنسي الرومانسي دور في ذلك، وقد كثر فيه هذا النوع من الشعر الذي يقوم على وحدة الحدث وبناء الشخصية والصراع وما شابه ذلك، كما نرجح أن لترجماته المسرحية عن الفرنسية والإنكليزية صلة في ذلك.

❖ويختلف الشعر الموضوعي في ديوان الخليل من حيث موضوعاته الاجتماعية والتاريخية السياسية، كما يختلف من حيث جودته، ففيه قصائد تعكس الجديد في الشعر العربي، وفيه قصائد لا تخرج على كونها حكايات بسيطة نظمها من أجل حكمة يريد الشاعر أن يبرزها في نهاية قصيدته، وتتوافر في بعضها الوحدة العضوية، ولا تخرج في بعضها الآخر على وحدة الموضوع.

❖وشعره القصصي الدرامي الاجتماعي كثير، ومنة «شهيد المروءة وشهيدة الغرام» و«الجنين الشهيد» وسنتوقف عند الأخيرة لأنها تمثل ذروة شعره الدرامي الاجتماعي. تتألف «الجنين الشهيد» من ١١٥ مُخمَّساً، يذكر الشاعر أنَّه حضر وقائع هذه الحكاية في مصر، والقصيدة في أربعة مقاطع.

❖ومن شعره الموضوعي ما يدور حول الحرية مستخدماً في ذلك شخوصاً من التاريخ القديم أو المعاصر، ومن أفضل قصائده في ذلك «مقتل بزرجمهر» و«فتاة الجبل الأسود» و«نيرون».

❖استقى مطران قصته الشعرية «مقتل بزرجمهر» من التاريخ الفارسي القديم، يتناول فيه «كسرى» ملك الفرس العادل في حالة من حالات ظلمه حين قتل الوزير «بزرجمهر» ليبين من خلال هذا الحدث طغيان هذا الملك بعدما قدم الوزير الحكيم له نصيحة نافعة في حكم الرعية، وأحضرت الجماهير في اليوم المقرر، وهي تكظم في نفوسها الغيظ وتظهر السرور، ثم يساق الوزير في حضرة «كسرى»، وينادي الجلاد في الجمهور: «هل من شافع لبرزجمهر» فيصيح الحاضرون «لا . . لا . .»، ويرى الملك بين صفوف الحضور فتاة جميلة سافرة على غير عادة الفرس، وهي

ابنة الوزير جاءت تشهد مقتل أبيها وتملق الجماهير الذليلة، ويسألها رسول «كسرى» بإشارة من سيّده، عن سبب سفورها بين الرجال، فتجيبه بحكمة مطران:

ما كانَتِ الْحَسْنَاءُ تَرْفَعُ سِتْرَهَا لَوْ أَنَّ فِي هَذِي الجُمُوعِ رِجَالَا

♦في هذه القصيدة ثلاثة رموز: كسرى وهو رمز الملك المستبد، والشعب وهو رمز الشعب الجاهل الخانع المستضعف، وابنة الوزير وهي رمز الفتاة الثائرة في وجه الظلم، ولم يكن مقتل «برز جمهر» هدفاً لهذا العمل، وإنما كان يستهدف من ذلك الثورة على الحكم الملكي المطلق، وهذا ما يوضحه في المقدمة النثرية التي قال فيها «اشتهر كسرى بالعدل وكان بلا نزاع أعدل ما يكون الملك المطلق السيد في أحكام بلاده، فإن كان ما وصفناه في هذه القصيدة إحدى جنايات مثله في العادلين فما حال الملوك الظالمين؟»

✍وفي هذه القصة الشعرية عيوب كثيرة في نموها الداخلي، فهو يفتتحها بالوعظ والتقريع والخطابة المباشرة، ويشطر المقطع الرابع جسد القصيدة شطراً معيناً، فبين إطلالة «كسرى» وجلوسه مع أعيانه سبعة أبيات تدخل فيها الشاعر ليفسّر منطقياً طغيان هذا الحاكم، وثمة فصل آخر في بنية النص، وذلك حين يتدخل الشاعر ليستنكر –بعد جلوس الملك– أن يُساق حكيم فارس كمن أتى منكر.

«أبذرَجُمهُر» حكيم فارِس والوَرَى يطأُ السُّجُون ويَحْمِلُ الأَغْلَالَا ؟

«كِسْرَى» أَتُبْقِي كُلَّ قَدْمٍ غَاشِمٍ حَيّاً وتُرْدِي الْعادِلَ المِفْضَالَا ؟

✍أما قصيدته «نيرون» فهي أطول قصائده، وهي تتناول قصة من التاريخ الروماني القديم، وهي في ٣٢٧ بيتا على وزن واحد وروي واحد، يعالج فيها الشاعر الحكم الفردي المطلق المتمثل في الطاغية التاريخي «نيرون»، ومرمى حكمها –كما يقول الشاعر في المقدمة– إلى تأييد القول: «كما تكونوا يُولَّى عليكم».

◈هذه صورة سريعة عن مطران شاعر الذاتية والموضوعية، فقد اندفع في شعره الذاتي إلى رومانسية غنائية صافية مهَّدت لولادة الرومانسية العربية في مصر ولبنان والمهجر، وقد أجاد في شعره الموضوعي إجادة تامة، فبنى هذا النوع من الشعر بناء محكماً في بعض قصائده، وكان فاتحة عهد في الشعر الموضوعي، وقد أخذ الشعراء يطرقونه بعده، ومنهم الأخطل الصغير وإلياس أبو شبكة في لبنان، وأحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه المهندس في مصر، وإيليا أبو ماضي وإلياس فرحات في المهجر وغيرهم. ولكن ذلك لا يمنعنا من القول: إن في ديوان الخليل الكثير الكثير من القصائد التي كان ينبغي له حذفها، ولو حذفت لكان ديوان الخليل بحق درة الشعر العربي قديمه ومعاصره.

☜حركات الشعر التجديدية بعد البناة☞

◈في حديثنا عن بناة الشعر بعد البارودي، رأينا أن بعضهم قد أتقن لغة أجنبية إلى جانب اللغة العربية، مثل (الرصافي وشوقي والزركلي)، وأن بعضهم اقتصر على العربية مثل (حافظ إبراهيم) غير أن الثقافة الأجنبية، واللغة الأجنبية، لم يكن أثرهما كبيراً وواضحاً في شعرهم، ولا في ترجماتهم.

◈وفي أواخر العقد الأول من القرن العشرين، وجد بعض الشعراء الذين ثقفوا اللغة الإنجليزية، وتعمقوا في دراستها، واطلعوا على الآداب الغربية عامة، فأخذوا يثورون على الشعر العربي القديم، وعلى التقيد بصوره ومعانيه، وأوزانه وطرائق تعبيره من جهة، كما أخذوا يثورون على اتجاه الشعراء نحو الوطن والمجتمع والحياة العامة، لا نحو النفس الإنسانية وما يختلج فيها من خير وشر، ولا نحو الكون وما فيه من حقائق وأسرار -كما هي الحال في الشعر الغربي- من جهة ثانية.

◈وقد بدأت حركات الشعر التجديدية، والدعوة إليها بعد البناة، بشكل نقدي عنيف حيناً -كما سنرى عند أصحاب من يسمّون بمدرسة الديوان، وعند بعض أعضاء الرابطة الإقليمية- وبشكل هادئ رزين حيناً آخر - كما في (جمعية أبولو والعصبة الأندلسية)- ثم انتهت هذه الحركات بالدعوة الملحة المتطرفة إلى الشعر الحر أو الجديد (شعر التفعيلة).

◈وأخذ العقاد والمازني -التحطيم أصنام الأدب- ينشران كتابهما (الديوان) الذي قالا عنه أنَّه سيتم في عشرة أجزاء، لكنهما لم يصدرا منه سوى جزأين -وهما ورقات معدودات بحجم المجلات الصغيرة- وقد اضطلع العقاد بنقد (شوقي)، واضطلع المازني بنقد المنفلوطي.

◈أما (عبد الرحمن شكري) فكان قد أصدر الجزء الأول من ديوانه (ضوء الفجر) عام١٩٠٩م، وضمَّنه قصائد ذاتية وجدانية، نزع فيها نزعة رومانسية واضحة، تدلنا عليها ما أثبته على غلافه من شعار شعري، أضحى – فيما بعد– رمز مدرسة الديوان وهو:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

✍وقد نشر بعد هذا الديوان ستة دواوين أخرى، تتسم كلها بهذه السمة الرومانسية العاطفية.

◈ثم نشر المازني الجزء الأول من ديوانه، فقدم له العقاد بمقدمة صوَّر فيها الطريقة الشعرية الجديدة، وعبر عنها بأنها "تقوم على وصف آلام الإنسانية، والتعبير عن أناتها وأحزانها، حتى ليصبح الشعر زفرات وعبرات، فيكون عفوياً صادقاً لا تكلف فيه".

◈ثم نشر العقاد الجزء الأول من ديوانه عام ١٩١٦م، كما نشر المازني الجزء الثاني من ديوانه عام ١٩١٧م، واستمر عبد الرحمن شكري في نشر دواوينه الأخرى حتى عام ١٩١٩م.

✍وفي عام ١٩٢١م بدأ العقاد هجومه العنيف في الديوان على شوقي، فخاطبه ناقداً له بقوله: "اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها، ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول له عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه".

☜وفي هذا النص يريد العقاد أن يكشف عن جوهر الشعر وحقيقته، ووظيفته التشبيه فيه، وأنه إنما جعل لنقل الشعور بالأشكال والصور والألوان، لا لرسمها رسماً ظاهرياً.

✍ثم إن العقاد حاول أن يفصّل رأيه هذا ويطبقه على بعض قصائد شوقي في الرثاء، وخاصة رثاء الزعيم الوطني (مصطفى كامل) في قصيدته النونية التي مطلعها:

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مأتم والداني

فأشار الى تفكك أبياتها والإحالة فيها، كما أشار إلى أسلوبه التقليدي وولعه بالأعراض دون الجواهر، وقال منبّها إلى ضرورة توفر (الوحدة العضوية) في القصيدة: "إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنياً تاماً، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأوزانه، بحيث لو اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة، أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها".

✍ولكي يثبت العقاد صحة رأيه غير مواضع الأبيات في قصيدة شوقي التي أشرنا إليها، فقدم فيها وأخَّر، فلم يؤثر ذلك على القصيدة، ولم يفقدها شيئا من قيمتها، لذلك وجدها -كما قال- "كومة من رمل لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينظمها ويؤلف بينها . . ." فكأنما القريحة التي تنظم هذا النظم ومضات نور متقطعة، لا كوكب صامد متصل الأشعة، يريك كل جانب، وينير لك كل زاوية وشعبة.

◈ويرى (د. شوقي ضيف) أن "هذه العيوب في جملتها تسرد إلى اختلاف واضح بين العقاد وشوقي في فهم الشعر، وطريقة صناعته، وأن من التحكم أن يحاول شاعر من مذهب، إخضاع شاعر من مذهب آخر لمذهبه، ففي ذلك تعسف وظلم".

◈ويدافع (د. محمد مندور) عن شوقي، ويرى أنه لا توجد إهالة ولا سخف في آخر رثائه (مصطفى كامل) إذ قال:

مصر الأسيفة ريفها وصعيدها قبر أبرَّ على عظامك حان

☜وأنه نظير ما قاله (بركليس) لشهداء الوطنية في أثينا "إن الأرض كلها مقبرة للعظماء" أي أن ذكرهم يطبق آفاق الأرض كلَّها، كما لا يقر (د. مندور) العقاد في نقده لشوقي إذ يقول:

دقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثوان

جمعية أبولو

📖الحركة الثالثة في تجديد الشعر العربي بعد البناة، كانت على يد جمعية أو جماعة أبولو في مصر، فما هي هذه الجمعة؟ من مؤسسها وأعضاؤها؟ ما مبادئها وأهدافها؟ وما دورها في تجديد الشعر العربي؟

✍كلما مضينا قدما في العصر الحديث، ازداد اتصالنا بالغرب وبالثقافة الغربية... فكما كانت الميثولوجيا الإغريقية تتغنى بألوهة أبولو –رب الشمس والموسيقا– فنحن نتغنى في حمى هذه الذكريات التي أصبحت عالمية، بكل ما يسمو بجمال الشعر العربي، وبنفوس شعرائه، فهو إذن قد اختار اسماً عالمياً يعبر عن صبغتها الغنية.

✍وقد حدد (أبو شادي) الأهداف من تأسيس هذه الجمعية فيما يلي:

١– السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً.

٢– مناصرة النهضات الغنية في عالم الشعر.

٣– ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً، والدفاع عن كرامتهم.

✍وتطالعنا في دواوينه المختلفة قصائد ذات صياغة كلاسيكية، كما تطالعنا قصائد رومانسية وواقعية، متحرراً في صياغته من الكلاسيكية، فقد نظم بعضها شعراً مرسلاً.

➢وإلى جانب هذا نجد عند (أبي شادي) القصة الشعرية، وقد نظم الشعر في مختلف التيارات والمذاهب، ولعله في هذا يمثل اتجاهات أعضاء أبولو مجتمعين، الذين كان منهم الوطني الثائر والرومانسي الحائر، والمنطوي المتشائم، والمرح المتفائل، فبدا تارة منبسطاً، وأخرى يميل إلى العزلة والانفراد، مخلداً إلى الهموم والآلام.

📖ومن أبرز أعضاء أبولو: إبراهيم ناجي.

وقد كان يقرأ بعضاً من دواوين الشعراء؛ كالشريف الرضي وشوقي ومطران وحافظ.

وكما درس (أبو شادي) الطب، فقد فعل ناجي فعله.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University