مجلة جامعة الملك سعود، م ١٣، الآداب (١)، ص ص ٩٩-١٢٣ (١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م).

المفهوم النظري للشعر عند البارودي وشوقي

أحمد صالح الطامي

أستاذ مساعد، كلية الاقتصاد والإدارة، جامعة الملك سعود،
فرع القصيم، المملكة العربية السعودية

(قدم للنشر بتاريخ ٤/ ٧/ ١٤١٩هـ ؛ وقبل للنشر بتاريخ ١/ ٢/ ١٤٢٠هـ)

ملخص البحث . يهدف هذا البحث إلى تكوين مفهوم نظري للشعر لكل من البارودي وشوقي، وتطور هذا المفهوم عند كل من الشاعرين. تعتمد الدراسة على المقدمتين اللتين كتبهما كل من الشاعرين لديوانيْهما. يبدأ البحث بدراسة مقدمة البارودي لديوانه، مستخلصة مفهوما للشعر يرتكز على ثلاثة جوانب رئيسة فرضها واقع الشعر الذي يعيشه البارودي، وهي روح الشعر وكنهه، ولغته الشعرية، والغاية منه. ثم يناقش البحث مفهوم الشعر عند شوقي كما عبر عنه في مقدمته لديوانه، مستخلصا مفهوما نظريا للشعر يتشكل من جانبين رئيسين: الأول، مجالات الشعر، ووظيفته، وشروطه، واحترافه، وأسباب انحطاطه. الثاني، ضرورة التجديد والتجريب الشعريين، وموقف الشاعر العربي من الآداب الغربية. ويقارن البحث بين المفهومين، ويقارن آراءهما بمثيلاتها في كتب النقد القديم. كما يقارن بين مفهوميهما النظريين وممارستهما الفعلية للشعر. ويَختتم البحثَ إشارةٌ إلى تأثير مفهومَيْ الشاعرين للشعر على الشعراء الإحيائيين.

لم تعد ريادة محمود سامي البارودي (١٨٣٨-١٩٠٤م) لنهضة الشعر العربي الحديث وتأصيله لمبادئ المدرسة الإحيائية أمرا بحاجة إلى الإثبات، ولم تعد كذلك مسألة زعامة خلفه أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢م) للمدرسة نفسها أمرا بحاجة لمزيد نقاش أو إثبات.

لقد فرضت عبقريتاهما الشعريتان اعتراف القراء والنقاد على السواء بتينك المكانتين ؛ لذا صرف النقاد جُل اهتمامهم إلى دراسة شعرهما وسيرتيهما الشخصيتين والظروف الاجتماعية والسياسية التي عاشا في كنفها .

لقد صرفت قوة الإبداع الشعري للشاعرين اهتمام النقاد عن الكتابة النقدية للشاعرين التي تشكل الأساس النظري الذي استندا إليه وانطلقت منه ينابيع إبداعهما . لقد كتب كل منهما نصين نقديين هامين يؤسس كل منهما المفهوم النظري للشعر الذي انطلق منه كاتبه . النص الأول هو المقدمة التي كتبها البارودي لديوانه ، والثاني هو كذلك المقدمة التي كتبها شوقي لديوانه . ورغم كثرة الدراسات والأبحاث والندوات[١] والكتب التي خصصت للشاعرين ، فإن المقدمتين لم يحظيا بما يستحقان من الدراسة .

أما مقدمة البارودي ، فلا يكاد يكون لها ذكر عند النقاد إلا عرضا رغم اهتمام النقاد بالأسس والقواعد التي استند إليها الشاعر والمنابع التي تشرب منها ثقافته الشعرية . ويكاد ينفرد شوقي ضيف في كتابه *البارودي رائد الشعر الحديث* ، وعمر الدسوقي في كتابيه في *الأدب الحديث* و محمود *سامي البارودي* بالإشارة إلى هذه المقدمة وأبرز أفكارها . وهي إشارات متشابهة في الكتب الثلاثة ، ويُحمد الناقدان على هذه الإشارات رغم أنها مجملة ولم تعط المقدمة حقها من البحث والتحليل .[٢]

وأما مقدمة شوقي ، فقد ظهرت مع الطبعة الأولى لديوانه *الشوقيات* عام ١٨٨٩م ،

---

(١) مثل ندوة الدورة الثالثة «دورة محمود سامي البارودي» التي عقدت في القاهرة في ١٢/ ١/ ١٩٩٢م برعاية مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، وطبعت المؤسسة أبحاث الندوة في كتاب بعنوان *دورة البارودي : أبحاث الندوة ووقائعها* بالكويت عام ١٩٩٤م . وكذلك العدد الأول من المجلد الثالث لمجلة *فصول* الصادر في تشرين الأول-تشرين الثاني-كانون الأول ١٩٨٢م الذي خصص بأكمله لأحمد شوقي .

(٢) ضيف ، *البارودي رائد الشعر الحديث* ، ط٢ (القاهرة : دار المعارف ، د . ت .) ، ٩٩-١٠٢ ؛ عمر الدسوقي ، *في الأدب الحديث* ، ط٧ (بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٦م) ، ١ : ٢٣٤-٢٣٦ ؛ انظر أيضا كتابه : *محمود سامي البارودي* (بيروت : دار المعارف ، ١٩٥٣م ،) ٣٤-٣٧ .

ثم ظهرت في الطبعة الثانية عام ١٩١١م، لكنها أُسقطت في الطبعات اللاحقة واستبدل بها مقدمة محمد حسين هيكل دونما سبب يذكر. ولم يكن حظ هذه المقدمة المهمة من الدراسة والتحليل بأفضل من سابقتها، اللهم إلا إشارات متناثرة يركز معظمها على الجزء الخاص بسيرته الشخصية. والغريب أن طه حسين في كتابه حافظ وشوقي، وهو يتحدث عن مقدمات دواوين شوقي وحافظ إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢م) و خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩م)، يبدي إعجابه بمطران لأنه «الشاعر الوحيد الذي عني بشعره، ووجد في نفسه الشجاعة على تقديمه للقراء. أما الشاعران الآخران فقد آثرا أن يستظلا بغيرهما من زعماء النثر.»[٣] ولا أدري هل أن طه حسين لم يطلع على مقدمة شوقي لديوانه، وهو أمر مستبعد على أديب كبير واسع الاطلاع مثله، خاصة وأنه عاصر فترة من حياة شوقي؟ أم أنه كان يشير بأسلوب غير مباشر إلى أن شوقيا لم يجد في نفسه الشجاعة على استمرار ظهور مقدمته لديوانه، وآثر أن يستبدل بها مقدمة لناقد مشهور اختار أن يكون محمد حسين هيكل؟ ولعل هذا الاحتمال هو الأرجح.

ونظرا للقيمة النقدية والتاريخية لتلك المقدمة فقد دعا بعض النقاد والأدباء إلى عودة هذه المقدمة إلى مكانها في *الشوقيات*، وإلى إعطائها حقها من الدراسة والتحليل.[٤]

إن إبداعا ثرا كإبداع الشاعرين، ورؤى واسعة الأفق كرؤاهما، وسموقا شعريا كسموق شعرهما لا يمكن أن يصدر ذلك كله إلا من مفهوم نظري للشعر واضح المعالم، مدعوم بنظرة نقدية وفلسفية محددة. ذلك المفهوم وتلك النظرة هما ما أشار إليه الشاعران في مقدمتيهما لديوانيهما إشارات بحاجة إلى دراسة وتحليل وتفسير.

يهدف هذا البحث إلى دراسة مقدمتي البارودي وشوقي لديوانيهما دراسة نقدية بغية الوصول إلى تحديد المفهوم النظري للشعر لكلا الشاعرين من ناحية، وتطور هذا

---

(٣) طه حسين، *حافظ وشوقي* (القاهرة و بيروت: منشورات الخانجي وحمدان، د. ت.) ١٧.

(٤) طه وادي، شعر *شوقي الغنائي والمسرحي*، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م،) ١٦٣؛ انظر أيضا: فاروق شوشة، «مقدمة شوقي أهملها الدارسون والناشرون،» *الهلال* (أكتوبر ١٩٨٢م)، ٣٦-٣٩.

المفهوم من البارودي إلى شوقي من ناحية ثانية. وستدعم هذه الدراسة مقارنةً لآرائهما النظرية والنقدية في الشعر بمثيلاتها في التراث النقدي العربي، ومقارنةً أخرى بين مفهوم كل منهما للشعر وممارسته الفعلية له. وهي دراسة يأمل هذا البحث أن تضيء جانبا جديدا في تاريخ نهضة الشعر العربي الحديث. والمقدمتان هما جوهر الكتابة النثرية النقدية للشاعرين. وعلى الرغم من أن لهما كتابات نثرية متفرقة،(٥) وبخاصة شوقي، إلا أن مفهوميهما النظريين للشعر يتركز في مقدمتيهما المذكورتين.

مفهوم البارودي للشعر (٦)

يركز البارودي في مفهومه للشعر على ثلاثة جوانب، تشكل مجتمعة «الشعر الجيد» في نظره. الأول، هو روح الشعر وكنهه. يرى البارودي أن الشعر أساسا هو قوة روحية تتغلغل في نفس الشاعر، فتخرج على لسانه شعرا. يقول: «إن الشعر لُمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، و يهتدي بها السالك.»(٧) لقد وصف بعض النقاد هذا النص بالغموض، لافتقاره للتحديد العلمي، وامتلائه بالاستعارات والمجازات.(٨) لكن نظرة متأملة للنص تكشف لنا أن البارودي يشير إلى

---

(٥) مثلا، للبارودي كتابات نثرية متفرقة جمعها د. سامي بدراوي ونشرها بعنوان «أوراق البارودي: المجموعة الأدبية» نشرها المركز العربي للبحث والنشر بالقاهرة عام ١٩٨١م؛ أما شوقي فله كتاب نثري أدبي طبع بعد وفاته بعنوان *أسواق الذهب*.

(٦) سوف يعتمد البحث على آخر طبعة محققة لديوان البارودي والتي نشرتها دار الجيل في بيروت بشرح علي عبد المقصود عبد الرحيم عام ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ما عدا الإشارة المرجعية رقم ٥٤ لأنها تخص مقدمة محمد حسين هيكل لطبعة دار المعارف بمصر والتي نشرت في أربعة أجزاء في فترات زمنية مختلفة.

(٧) محمود سامي البارودي، *ديوان محمود سامي البارودي*، شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم (بيروت: دار الجيل، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م)، ١٥.

(٨) الدسوقي، *في الأدب الحديث*، ١: ٢٣٤.

الجانب الشعوري للشاعر، والباعث الأول الذي يثير نفس الشاعر ليكتب الشعر، أي لحظة الوحي الشعري، والباعث الشعوري والإلهامي للشاعر الذي يفضي به إلى كتابة القصيدة؛ وهي القوة الروحية التي تثير القريحة الشعرية التي تسيطر على الشاعر فتدفعه نحو القول الشعري دفعا. وقد أشار البارودي إلى هذا المعنى في موطن آخر من المقدمة بقوله: «ولقد كنت في ريعان الفتوة، واندفاع القريحة بتيار القوة، ألهج به لهج الحمام بهديله، وآنس به أنس العديل بعديله، لا تذرعا إلى وجه أنتويه، ولا تطلعا إلى غنم أحتويه، وإنما هي أغراض حركتني، وإباء جمح بي، وغرام سال على قلبي، فلم أتمالك أن أهبّت، فحركت به جرسي، أو هتفت فسريت به عن نفسي.»[٩] وتأكيد البارودي على هذه اللمعة التي يتألق وميضها في سماء الفكر، «فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب» هو تأكيد على أن الشعر يجب أن يصدر من إحساس وشعور صادقين، وينبثق من معاناة وتجربة مصدرهما معا القلب؛ لذا فقد جعل اللسان مجرد ناقل لذلك الإحساس وتلك المعاناة. وفي هذا التأكيد إشارة واضحة لضرورة «صدق التجربة» التي نادى بها النقاد بعد عصر البارودي، وهي عنده «حكمة» الشعر التي «ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك،» والتي لا يمكن أن يصل إليها الشاعر إلا بعد معاناة وتجربة صادقتين. وقد كثف البارودي هذا المعنى نظما بقوله:[١٠]

فانظُرْ لقولي تَجِدْ نفسي مُصوَّرةً ... في صَفْحَتَيْه، فقولي خط تمثالي

وبقوله:[١١]

أقول بطَبعٍ لستُ أحتاجُ بَعـــده ... إلى المَنهل المَطْروق، والمَنْهجِ الوعْرِ

. . .

إذا جاشَ طَبْعي، فاضَ بالدُّرِّ منْطقي ... ولا عَجَبٌ، فالدُّرُّ ينْشأُ في البحْرِ

الجانب الثاني لغة الشعر. يقول: «وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلقت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، وبريئا من عشوة التعسف،

---

(٩) البارودي، *ديوان*، ١٧-١٨.

(١٠) البارودي، *ديوان*، ٤٢٢.

(١١) البارودي، *ديوان*، ٢٠١-٢٠٢.

غنيا عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد، فمن آتاه الله منه حظا، وكان كريم الشمائل، طاهر النفس، فقد ملك أعنة القلوب، ونال مودة النفوس.»[١٢]

يتضح في هذا النص التزام البارودي بالمفهوم الذي أسسه النقاد العرب القدماء للغة الشعر. وليس هذا النص سوى صدى مختصر ومكثف لما سبق أن كتبه أولئك النقاد، كابن طباطبا (ت٣٢٢هـ)، والعسكري (ت ٣٩٥هـ)، وابن رشيق (٣٩٠-٤٥٦هـ)، عن معايير اللغة الشعرية. فائتلاف الألفاظ، وقرب المأخذ، والسلامة من التكلف، والتعسف، الواردة في نص البارودي السابق هي مفاهيم متداولة في الكتب النقدية القديمة. يقول ابن طباطبا: «وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق فيه أوله مع آخره على ما ينسقه قائله.»[١٣] ويقول: «وأحسن الشعر ما يوضع فيه كل كلمة موضعها حتى تطابق المعنى الذي أريدت له، ويكون شاهدها معها لا يحتاج إلى تفسير من غير ذاتها.»[١٤] وعن هذا الجانب يقول العسكري: «وينبغي أن تجعل كلامك مشتبها أوله بآخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقرونة بلفقها، فإن تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام.»[١٥] وعن التوعر والتكلف ينقل عن بِشر بن المعتمر في صحيفته قوله: «وإياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك... فإن ابتليت بتكلف القول، وتعاطي الصناعة، ... فلا تعجل، ودعه سحابة يومك ولا تضجر، وأمهله سواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك.»[١٦]

---

(١٢) البارودي، *ديوان*، ١٥-١٦.

(١٣) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا، *عيار الشعر*، تحقيق عبد العزيز المانع (الرياض: دار العلوم، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م)، ٢١٣.

(١٤) ابن طباطبا، *عيار الشعر*، ٢١٥.

(١٥) أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، *كتاب الصناعتين*، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٧١م)، ١٤٧-١٤٨.

(١٦) العسكري، *كتاب الصناعتين*، ١٤٠-١٤١.

وعن «قرب المأخذ» يقول ابن رشيق: «ولا يستغني المولّد عن تصفح أشعار المولدين، لما فيها من حلاوة اللفظ، وقرب المأخذ، وإشارات الملح، ووجوه البديع.»[١٧] فالبارودي في هذا الجانب لم يخرج عما أكد عليه النقاد القدماء. فبمقارنة نصه بالنصوص القديمة المستشهد بها، وهي نماذج لنصوص كثيرة مماثلة، يتضح أن نص البارودي تشرب وتكثيف لنصوص النقاد القدماء في مسألة وضوح العبارة، وسلاستها، ووضوح المعنى، وتناسق الألفاظ.

الجانب الثالث هو الغاية من الشعر. يبدو البارودي ملتزما بالغاية الأخلاقية من الشعر التي يراها أفضل محاسنه. يقول: «ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح، وارتبأ الصهوة التي ليس دونها لذي همة مطمح.»[١٨] فغاية غايات الشعر وجوهرها هو تهذيب النفوس، وتنبيهها إلى مكارم الأخلاق. ولعل هذا التأكيد على الغاية الأخلاقية من الشعر قد فرضه الدور الهامشي الذي كان يؤديه الشعر في زمن البارودي وما سبقه من قرون، حيث هبطت منزلة الشعر، وضعف تأثيره أو انعدم، واقتصر تداوله على فئة قليلة من الناس، هذا فضلا عن ركاكة أساليبه، وغموض معانيه. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، أراد البارودي أن يعيد للشعر مكانته الدينية والأخلاقية التي كان السلف من الصحابة وغيرهم يؤكدون عليها، من مثل قول عمر بن الخطاب مخاطبا أبا موسى الأشعري في كتاب بعثه إليه: «مُرْ مَن قِبَلك بتعلم الشعر، فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب.»[١٩]

وإلى جانب الالتزام الأخلاقي يشير كذلك إلى الالتزام الديني، وعلى ما لا يتعارض مع مبادئه. وقد ورد رأيه هذا في إشارة احترازية إلى بعض شعره في شكوى الزمان. يقول: «وقد يقف الناظر في ديواني هذا على أبيات قلتها في شكوى الزمان، فيظن بي

---

(١٧) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الجيل، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م)، ١٩٨.

(١٨) البارودي، *ديوان*، ١٦.

(١٩) ابن رشيق، *العمدة*، ٢٨.

سوءا من غير روية يجيلها، ولا عذرة يستبينها، فإني إن ذكرت الدهر فإنما أقصد به العالم الأرضي لكونه فيه، من قبيل ذكر الشيء باسم غيره، لمجاورته إياه، كقوله تعالى: «واسأل القرية،» أي أهل القرية.[٢٠] يتجلى في هذا النص التأكيد على عدم انتهاك النظرة الدينية من ناحية، وعلى تنبيه القارئ إلى ما يمكن أن يفهم من بعض نصوصه الشعرية أنه تجاوز لها من ناحية ثانية. وهذا تأكيد آخر على الغاية الأخلاقية للشعر؛ ومكارم الأخلاق من مبادئ الدين الأساسية.

وقد عبَّر البارودي عن هذا الجانب نظما فقال:[٢١]

الشـعر زَيْنُ المرءِ ما لم يَكُـنْ وســـيلةً للمـــدْح والذّامِ

. . .

فاجعله فيما شئت من حكمة أو عظـــةٍ أو حَســـَبِ نامِ

وقال أيضا:[٢٢]

والشِّعرُ ديوانُ أخلاق يَلوحُ به ما خطَّه الفكْرُ من بَحْث وتَنْقير

هذه هي الجوانب الثلاثة الرَّئيسة التي تشكل المفهوَم النظري للشَّعر عَندَ البارودي. ولكن اللافت للنظر أن البارودي، وهو يدرك أنه يؤسس لنهضة شعرية، لم يُشر إلى عنصر أساسي وجوهري من عناصر حدّ الشعر عند النقاد القدماء، وهو الوزن والقافية. إن جميع تعريفات الشعر في التراث النقدي العربي تؤكد عليهما ركنا من أركان الشعر الذي لا يقوم بدونه. فعلى سبيل المثال، لا الحصر، يعرف ابن طباطبا الشعر بقوله: «الشعر -أسعدك الله- كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُص به من النظم الذي إن عُدل به عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق.»[٢٣] ويُعرّف أسامة ابن منقذ (٢٦٠-٣٢٧هـ) الشعر بالتعريف الشهير: «إنه قول موزون مقفى يدل على

(٢٠) البارودي، *ديوان*، ١٨.

(٢١) البارودي، *ديوان*، ٥٢٨-٥٢٩.

(٢٢) البارودي، *ديوان*، ٢٧١.

(٢٣) ابن طباطبا، *عيار الشعر*، ٥.

معنى.»[٢٤] ويقيم ابن رشيق الشعرَ، بعد النية، على أربعة أشياء: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية.[٢٥]

وهذا ما يثير تساؤلا مهما عن سبب إغفال البارودي لهذا العنصر الجوهري، وهو يدرك أنه يؤسس لنهضة شعرية تستند على تراث عربي أصيل يرى في الوزن والقافية عنصرين جوهريين في الشعر. ويمكن تفسير هذا الإغفال أن البارودي أدرك أن ضعف الشعر في أيامه وما سبقها من قرون لم يكن بسبب غياب الوزن والقافية، بل إن هذين العنصرين هما ما استعصى على القرون المتأخرة-رغم كل عوامل الضعف-القضاءُ عليهما. فقد تأصل الوزن والقافية وتجذرا في الشعر العربي منذ بدايته وحتى عصر البارودي، إلى درجة ربما شعر البارودي أن التأكيد عليهما، أو حتى مجرد ذكرهما، تحصيل حاصل.

لكن البارودي لم يغفل القافية من الإشارة إليها في شعره، إذ قال:[٢٦]

لم تُبْنَ قافيةٌ فيـــه عـــلى خـــلَل كلا، ولم تَختلفْ في رَصْفها الجُمَلُ
فلا ســنادٌ، ولا حشـــوٌ، ولا قَلَقٌ ولا ســـقوطٌ، ولا سهوٌ، ولا عطَلُ

وله أبيات متناثرة في ديوانه في وصف شعره لا يضيف سردُها شيئا ذا بال في مفهومه للشعر أكثر مما ذُكر.

وعليه فإن المفهوم النظري للشعر عند البارودي في جوهره هو نفسه مفهوم النقاد العرب القدماء، لكنه أكد على الجوانب النظرية التي رأى أن الشعر- في عصره - يفتقر إليها. فالجانب الأول يؤكد على روح الشعر، وأنه إحساس من القلب، وصدق في الشعور، ونتاج لتجربة. وذلك كله ما كان الشعر بحاجة إليه ليتخلص من غثاثة التكلف وتوافه الموضوعات التي هوت بالشعر العربي أزمانا طويلة.

والجانب الثاني يؤكد على وضوح اللغة الشعرية وسلامتها من عيوب التكلف والتعسف، وهو جانب مهم في مواجهة شعر كان سائدا غلبت عليه الزخارف اللفظية،

---

(٢٤) أسامة بن منقذ، *نقد الشعر*، تحقيق س. أ. بونيباكر (ليدن: بريل، ١٩٥٦م)، ٢.

(٢٥) ابن رشيق، *العمدة*، ١١٩.

(٢٦) البارودي، *ديوان*، ٤٣٤.

والمحسنات البديعية المبتذلة، والأساليب المستغلقة.

ولا يقل الجانب الثالث أهمية عن سابقيه، فالبارودي رأى أن للشعر غاية جوهرية في المشاركة في انبعاث أمة تستيقظ بعد سبات طويل، وتنفض عنها غبار الجهل والضعف، وتنشد النهضة والقوة والمجد. وذلك لا يتم إلا على أسس أخلاقية كريمة، ومبادئ دينية سامية.

مفهوم الشعر عند شوقي

تأتي مقدمة شوقي لديوانه *الشوقيات* علامة بارزة على تطور مفهوم الشعر عند الإحيائيين، ونقلةً كبرى في تخطي بعض الأسوار التراثية أسلوبا ومضمونا، إلى شعر جذوره متأصلة في التراث، وأغصانه تستنشق الهواء من نسائم الحياة المعاصرة. وكما مرّ في بداية البحث، فقد أُسقطت المقدمة من الطبعات اللاحقة للطبعة الثانية، وقد نشرها طه وادي كاملة في كتابه *شعر شوقي الغنائي والمسرحي*، (٢٧) كما نشرها فوزي عطوي في كتابه *أحمد شوقي أمير الشعراء*. (٢٨)

يحدد شوقي في هذه المقدمة موقفه من الشعر، ويبدي رغبته الواضحة في التجديد والتجريب الشعريين. كما أنه لا يخفي احتراسه من المضي سريعا في التجديد. ويمكن القول إن هذه المقدمة حملت معها أولى الإشارات الصريحة في الدعوة إلى «تجديد الشعر» من شاعر إحيائي في تاريخ الأدب العربي الحديث. وبالإمكان تحديد جانبين مهمّين تناولتهما المقدمة يشكلان في مجملهما المفهوم النظري للشعر عند شوقي:

الأول يتعلق بموقفه من الشعر، أسلوبه، ووظيفته، ومجالاته، وأدواته. يبدأ شوقي بالتنديد بالشعراء الذين جنوا على الشعر حين آثروا الصناعة اللفظية، والتكلف، والتعقيد، على الفكر، والخيال، والإبانة، والسهولة؛ وحين قلدوا، على غير هدى، الشعراء القدماء. يقول شوقي: «اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جَنَوْا عليه، وظلموا قرائحهم النادرة، وحرموا الأقوام من بعدهم. فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال، ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة

(٢٧) سوف يعتمد البحث في الرجوع إلى مقدمة شوقي لديوانه على هذا الكتاب.

(٢٨) عطوي، *أحمد شوقي*، ١٧٩-١٩٦.

والسهولة. ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور «القديم على قدمه،» فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه، وأتوا المنازل من غير أبوابها، ودخلوا البيداء على سراب، وانغمس فريق في بحار التشابيه حتى تشابهت عليهم اللجج، ثم خرجوا منها بالبلل. وزعمت عصبة أن أحسن الشعر ما كان في واد والحقيقة في واد، فكلما كان بعيدا عن الواقع، منحرفا عن المحسوس، مجانبا للمحتمل، كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال وأجمع للجلال والجمال، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس، والغلو البغيض إلى العقول السليمة.»[٢٩]

ترتكز في هذا النص ثلاثة مبادئ اعتمد عليها شوقي في تشكيل مفهومه النظري للشعر. الأول، رفضه للصنعة اللفظية والتعقيد الأسلوبي الذي كان يطبع الشعر العربي لعدة قرون وحتى بداية عصر شوقي نفسه، واصما ذلك بالظلمات التي تاه في مجاهلها الشعر العربي، وداعيا صراحة إلى البحث عن «نور الإبانة والسهولة» في لغة الشعر. وهو يلتقي في هذا المبدأ مع ما أكده سلفه البارودي و أسسه النقاد القدماء من ضرورة كون الشعر «قريب المأخذ» بعيدا عن التكلف الأسلوبي والتوعر اللفظي.

الثاني، رفض التقليد الأعمى لطرائق القدماء في الأساليب الشعرية دونما معايشة فعلية وشعورية لما يعبر عنه الشاعر أو يصفه. وشوقي ينعى على الشعراء المقلدين ذوي القرائح الشعرية الكبيرة تقليدهم الأعمى الذي أفضى بهم إلى الغرق في أوصاف وتشبيهات لا هي مطابقة تماما لما اعتاد عليه الشعراء العرب القدماء، ولا هي صادقة في وصف تجاربهم ومشاعرهم. وهذه دعوة صريحة للخروج من أسر القوالب التعبيرية القديمة إلى أساليب متفردة تبدعها موهبة الشاعر وتستند إلى تجربته ومشاعره، وتعبر عن واقعه. الثالث، الصدق، والحقيقة، والواقع، التي يجب أن تكون منطلق الشاعر في إبداعه الشعري. وشوقي هنا يؤكد على رفض الغلو، والإغراق، والانحراف عن المحسوس، ومجانبة المحتمل. وهي عيوب كانت تطبع شعر «عصر الظلمات،» والذي يحاول شوقي تقويض ما تبقى من آثاره السلبية ليعود الشعر إلى سالف عصره قوة، وإبداعا.

هذه المبادئ الثلاثة: الوضوح والسهولة، وعدم تقليد القديم على قدمه، والاعتماد

(٢٩) وادي، شعر شوقي، ١٦٦.

على الواقع والمحتمل والمحسوس، هي مبادئ أساسية في مفهوم شوقي النظري للشعر، وتمثل جانبا أساسا من المبادئ النظرية التي ارتكزت عليها المدرسة الإحيائية. وفي هذه المبادئ الثلاثة تشخيص لمواطن الضعف وأسبابه التي أنهكت الشعر العربي لقرون. وليس من شك لدى النقاد أن أهم الأسباب التي أضعفت الشعر في تلك الحقبة كان الصنعة اللفظية التي أفضت إلى التكلف والتعقيد، والوقوع في أسر القوالب التعبيرية والأسلوبية القديمة، وتقليدها بابتذال غث، ومجانبة للواقع والحقيقة، ونجاوزهما إلى المبالغة والإغراق والغلو.

وفي سبيل سعي شوقي لتخليص الشعر من هذه الآثار رفض جعل الشعر حرفة يتعاطاه الشعراء تجارة، لينحصر دوره في المدح، وليقع بعد ذلك أسير هوى الممدوحين. يقول شوقي: «على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على حدة، واتخذوه حرفة وتجارة.»[٣٠] ورفض كذلك قصر الشعر على المدح: «والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح، ولا تقوم بغيره، تجزئة يجل عنها، ويتبرأ منها.»[٣١]

ثم يعتق شوقي الشعراء من أسر المدح ليفتح المجال واسعا أمامهم إلى فضاء حدوده الثرى والثريا، فيقول: «إلا أن هناك ملكا كبيرا ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه، ويتفننوا بوصفه، ذاهبين فيه كل مذهب، آخذين منه بكل نصيب. وهذا الملك هو الكون، فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى، يقلب إحدى عينيه في الذر، ويجيل أخرى في الذرى، يأسر الطير و يطلقه، ويكلم الجماد وينطقه، ويقف على النبات وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الوبل، فهناك ينفسح له مجال التخيل، ويتسع له مكان القول، ويستفيد من جهة علما لا تحويه الكتب، ولا تعيه صدور العلماء، ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسليا في الهم، ومنجيا من الغم.»[٣٢]

وهذا هو، في نظر شوقي، المدح الحقيقي للشاعر، وهو التغني بالكون، والتفنن في وصفه، وما يحويه، من خلال النظر الثاقب، والتأمل، واستنطاق الجماد، فيأتي الشعر واسع الخيال، غزير العلم، مفصحا عن مكنونات النفس، وأحاسيسها، فتسمو

(٣٠) وادي، شعر شوقي، ١٦٦.
(٣١) وادي، شعر شوقي، ١٦٧.
(٣٢) وادي، شعر شوقي، ١٦٧-١٦٨.

بذلك النفس فوق المادة، وتحلق بشعورها في عوالم وفضاءات لاحدود لها. فالشعر عند شوقي ليس احتياجا ماديا للإنسان، بل هو احتياج روحي تلجأ إليه النفس هربا من الحقيقة المجسدة، والمادة المجردة. يقول شوقي: «على أن الشعر ليس من حاجات العمران المادي الذي تتوقف عليه سعادة الإنسان في هذه الحياة الدنيا. لكنه من كماليات العمران الأدبي الذي تسأم النفس عنده الحقيقة المجسدة، والمادة المجردة، وتميل في بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر، ومن فضاء إلى سواه.»[٣٣]

ومن الشعر ينتقل شوقي إلى الشاعر، وما يجب أن يتصف به. يرى شوقي أن ثمة صفات يجب أن يمتلكها الشاعر الناجح، وهي «أزواد» ثلاثة يجب أن تجتمع فيه، ولا غنى لأي شاعر عنها: الأول والأهم هو الموهبة الشعرية. يجب على الشاعر أن يكون على ثقة من «كون الشعر في طباعه، وهذا هو الشرط الأوجب،»[٣٤] كما يقول شوقي. إن هذا الشرط أمر لازم لا يختلف عليه اثنان. ولعل شوقي أراد بهذا التأكيد إخراج المتشاعرين الذين لا يملكون من الشعر إلا نظمه. ولذلك عقب شوقي على هذا الشرط بضرورة رعاية الآباء الذين يأنسون في أطفالهم هبة الشعر، وأن يأخذوا بأيديهم ويعينوهم على صقلها. واللافت للنظر في هذه النقطة أنه جعل مسؤولية الآباء هذه واجبا دينيا «لأن الله سبحانه وتعالى، وهو الواهب، قد رأى له [أي الطفل] ذلك، وما يرى الله أفضل.»[٣٥]

الثاني، صقل الموهبة بالعلم والتجربة «لأن الشعر،» كما يقول شوقي، «لا يخرج عن كونه أخبارا وحكمة، وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب.»[٣٦] ولم يبتدع شوقي هذا الشرط، فقد أكد عليه معظم النقاد العرب القدماء كابن طباطبا[٣٧] وابن رشيق.[٣٨] واللافت للنظر أن شوقي هنا قصر الشعر على الأخبار والحكمة، وأهمل العاطفة وهي

---

(٣٣) وادي، شعر شوقي، ١٧٢.

(٣٤) وادي، شعر شوقي، ١٧٢-١٧٣.

(٣٥) وادي، شعر شوقي، ١٧٣.

(٣٦) وادي، شعر شوقي، ١٧٦.

(٣٧) ابن طباطبا، *عيار الشعر*، ٦-٧.

(٣٨) ابن رشيق، *العمدة*، ١٩٦.

الباعث الأساس لمشاعر الشاعر. لكنه تداركها في شعره، على الرغم من أنه نادرا ما يشير إلى الشعر وقواعده في شعره، وذلك في قصيدته «دمشق» التي مطلعها:

قُم ناجِ جُلّق، وانشد رسْم مَن بانوا مَشَت على الرسْم أحداثٌ وأزمانُ

حيث يقول:

والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفةً أو حكمةً، فهو تقطيعٌ وأوزانُ[٣٩]

الثالث عدم احتراف الشعر، كما أشار إليه سلفا. يقول شوقي: «والثالث ألا يأخذ الشعر حلية على عطل من سائر أمور الدنيا وأشغالها. فإن كان ولا بد من التفرغ للأدب حبا به أو طلبا للكسب، فليكن الشعر هو اليتيمة القعساء في عقد علومه، وصاحب العلم في موكب فنونه، لا ينافي تعاطيه الكتابة نثرا في جميع المطالب وضروب المواضع، فإنك لا تجد الشعر وسلطانه عندئذ إلا مُرشدين أمينين وذخرين ثمينين.»[٤٠]

وشوقي في هذا الأمر إنما يسير على سنة أوائل الشعراء العرب في العصر الجاهلي قبل بروز ظاهرة التكسب بالشعر التي بدأها النابغة الذبياني.[٤١] وشوقي أراد من هذا الشرط حماية الشعر من التكلف ومجانبة الصدق، وحماية الشاعر من الوقوع في أسر الاحتراف الشعري الذي يصرفه من القول الشعري الصادق إلى القول الاحترافي على حساب صدق الشعور وقوة التعبير. وقد تنبه النقاد القدماء إلى الآثار السلبية للتكسب بالشعر. يذكر ابن رشيق أن العرب كانت لا تتكسب بالشعر، وأن النابغة الذبياني حين قبل الصلة على الشعر سقطت منزلته.[٤٢] ويقول ابن رشيق عن الشعراء العرب المتقدمين: «وأما أكثر من تقدم فالغالب على طباعهم الأنفة من السؤال بالشعر، وقلة التعرض به لما في أيدي الناس، إلا فيما لا يزري بقدر ولا مروءة، كالفلتة النادرة، والمهمة العظيمة.»[٤٣]

الجانب الثاني لمفهومه النظري للشعر هو الدعوة إلى التجديد والتجريب الشعريين.

---

(٣٩) شوقي، *الشوقيات* (بيروت: دار الكتاب العربي، د. ت.)، ١: ١٠٠-١٠٣.

(٤٠) وادي، شعر شوقي، ١٧٣.

(٤١) ابن رشيق، *العمدة*، ٨٠.

(٤٢) ابن رشيق، *العمدة*، ٨٠.

(٤٣) ابن رشيق، *العمدة*، ٨٢.

من اللافت للنظر في هذه المقدمة أن شوقيا يصرح برغبته في التجديد من ناحية، والاطلاع والاستفادة من الآداب الأوربية في توليد معان جديدة من ناحية ثانية. وقد رأى في طلب العلم في أوربا نورا ووسيلة لصقل موهبته الشعرية، وتنميتها، إذ يقول: «ثم طلبت العلم في أوربا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم. وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي لاتحد ولا تنفد.»(٤٤)

لكنه كان يدرك ويعي الصدمة التي يحدثها كل جديد مخالف للأنماط السائدة. لذا كان حريصا على الاحتراس في تجديده، مؤثرا تقديمه بأسلوب حذر. يقول: «وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغي إرادتها كالأفعوان، لا يطاق لقاؤه، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة بجديد المعاني، وحديث الأساليب بقدر الإمكان.»(٤٥) في هذا النص إشكالية وتميّز. أما الإشكالية ففي مقصده من الأوهام التي تمكنت من الأمة وأصبحت إبادتها كالأفعوان لا يجُابه مواجهةً، وإنما يؤخذ من خلف. وقد أثار هذا النص، والنص السابق، حفيظة النقاد التراثيين في عصره ومن أبرزهم محمد المويلحي (١٨٥٨-١٩٣٠م) الذي تعجب، مستنكرا، من إعجاب شوقي بأوربا واستضاءته بنورها، ومن الأوهام المسيطرة على الأمة والتي شبّهها في عنفوانها بالأفعوان. يقول في رده على شوقي: «ومعنى هذا أنه وجد نور السبيل إلى الشعر العربي في أوربا من أول يوم. وأنه وجد في مصر أوهاما كالثعبان لا يؤخذ إلا بالحيلة فاحتال عليه بقصائده على الأسلوب العربي الأوربي الجديد لإبادة تلك الأوهام التي تمكنت من الأمة العربية. وهذا أغرب ما روي لأن الشعر ألفاظ ومعان، فالرجوع إلى العربية، والأخذ عن أهلها واجب من جهة الألفاظ. ومن جهة المعاني فقد طالعنا ما قدرنا على مطالعته من شعر الغربيين فلم نجدهم أطول باعا من الشرقيين في المعاني، بل الشرقيون يفوقونهم فيها، وهم إلى الآن لا يزالون في المعاني عيالا على اليونانيين والفرس، والعرب ينتحلونها ويزينون بها أشعارهم.»(٤٦)

---

(٤٤) وادي، شعر شوقي، ١٦٨.

(٤٥) وادي، شعر شوقي، ١٦٨-١٦٩.

(٤٦) مصطفى لطفي المنفلوطي، *مختارات المنفلوطي* (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، د.ت.)، ١٤٨.

ويتضح أن المويلحي أخذ كلمة «الأوهام» بأوسع معانيها وأكثرها سلبية. ولكن بالإمكان تفسير مقصد شوقي من الكلمة بأوهام الشعراء الذين يحتذون القدماء ويحترفون الشعر مدحا، على النحو الذي تمت الإشارة إليه، وأكده ثانية بقوله: «إني قرعت أبواب الشعر، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء.»[٤٧] أي الأوهام التي جعلت احتذاء القديم على قدمه، وقصر الشعراء اهتمامهم على المدح معيارين وحيدين للشعر المعترف به، وهي أوهام يرى شوقي أنها ترسخت في عقول شعراء عصره والمتذوقين للشعر. ولذلك لجأ شوقي إلى المدح وسيلة لكسب الاعتراف بأسلوبه الشعري المختلف. يقول: «والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا في مقام عال، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد. فما زلت أنمي هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان، وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها.»[٤٨]

أما التميز ففي كلمتي «جديد المعاني» و«حديث الأساليب» اللتين تردان ربما لأول مرة من شاعر إحيائي، مما يجعل من شوقي أول داعية لتجديد معاني الشعر، وتحديث أساليبه، ويجعل من الكلمتين كذلك، مبشرتين لأول مرة في الكتابات النقدية العربية بالجدة والحداثة. ويؤيد هذا استخدامه لكلمة «الشعر الجديد» في الفقرة التالية للنص السابق حيث أورد شوقي أنه رفع إلى الخديوي قصيدته التي مطلعها:

خَدَعوها بقَوْلهم حسناءُ والغواني يَغُرُّهنَّ الثَّناءُ

وطلب من محرر الجريدة الرسمية الشيخ عبد الكريم سليمان التي تنشر فيها المدائح الخديوية أن يسقط الغزل وينشر المديح، فرد عليه الشيخ: لو أسقط المديح ونشر الغزل. فكانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر. يقول شوقي معقبا: «فلما بلغني الخبر، لم يزدني علما بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في مجاله، وأن الزلل

---

(٤٧) وادي، شعر شوقي، ١٦٨.

(٤٨) وادي، شعر شوقي، ١٦٨.

معي إذا أنا استعجلت . »[٤٩] والنص تأكيد لما أشار إليه من ضرورة الاحتراس في الاندفاع بالتجديد دفعة واحدة . ويهمنا ، بالإضافة إلى ذلك ، استخدامه كلمة «الشعر الجديد» التي ترد لأول مرة أيضا في الكتابات النقدية العربية ، والتي أصبحت فيما بعد مصطلحا شعريا تطور مفهومه بعد ذلك دالاً على عدد من الأساليب الشعرية الحديثة بدءا بالشعر الرومانسي وانتهاء بشعر التفعيلة وقصيدة النثر .[٥٠] ويمكن القول باطمئنان إن شوقيا أول شاعر استخدم هذا المصطلح ليعني به الشعر الذي يحمل معاني جديدة بأسلوب حديث .

وتكمن أهمية هذا النص والنص الأسبق في تأكيد ريادة شوقي للدعوة للتجديد والتحديث الشعريين ، لكنها دعوة منطلقة من فقه دقيق ، وقراءة واعية للواقع الثقافي والاجتماعي المعاصر له ، والذي لم يكن مهيأ بعدُ لتَقبل «مفاجأة» ألتجديد ، لكنه مارسه محترسا ومتدرجا ، ثم متراجعا كما سيتضح لاحقا .

وفي سبيل البحث عن «جديد المعاني» وجد شوقي أن الاستفادة من بعض أجناس الآداب الأوربية وتقديمها بأسلوب أدبي عربي أمر مفيد للأدب العربي . لذا يذكر شوقي أنه نظم رواية «علي بك الكبير» وبعث بها إلى رشدي باشا ليعرضها على الخديوي ، فجاءه الرد التالي : «أما روايتك فقد تفكه الجناب العالي بقراءتها ، وناقشني في موضع منها وناقشته ، وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب ألا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع بقبس تستضيء به الآداب العربية . »[٥١] فصادفت هذه النصيحة هوى في نفس شاعر محكوم بالشعر والأدب ، فانطلق يترجم ، ويجرب ، «مضيئا» الأدب العربي بما تمخضته ثقافته العربية والغربية من إبداع شعري ونثري خصب . فترجم قصيدة «البحيرة» للامارتين ، ثم جرب نظم الحكايات على أسلوب «لافونتين ، » وأشعارا للأطفال . »[٥٢]

---

(٤٩) وادي ، شعر شوقي ، ١٦٩ .

(٥٠) Ahmed al-Tami, "Arabic Free Verse: The Problem of Terminology ," *Journal of Arabic*, 24, part 2 (July 1993), 193-94.

(٥١) وادي ، شعر شوقي ، ١٦٩ .

(٥٢) وادي ، شعر شوقي ، ١٦٩-١٧٠ .

وأخيرا يؤكد شوقي سياحته في فضاء الأدب الواسع، وذهابه فيه كل مذهب. كما يصرح بثنائه على خليل مطران الذي جمع بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر ونهج العرب، وهو ثناء يعبر عن تطلع شوقي الكامن في نفسه نحو التجديد والتجريب. يقول: «والخلاصة أني كنت ولا أزال ألوي في الشعر على كل مطلب، وأذهب من فضائه الواسع كل مذهب، وهنا لا يسعني إلا الثناء على صديقي خليل مطران صاحب المنن على الأدب، والمؤلف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر وبين نهج العرب. والمأمول أننا نتعاون على إيجاد شعر للأطفال والنساء، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمنية.»[٥٣] وهذا النص دعوة صريحة إلى التجديد والتحديث والتجريب، وأن تدخل عناصر المجتمع بكل فئاته في هموم الشعراء.

بين النظرية والتطبيق

إن من المنتظر من شاعرين كبيرين كالبارودي وشوقي أن يكون شعرهما خير تطبيق لمفهوميهما النظريين للشعر. أما البارودي فكان شعره تطبيقا لمفهومه. فالجانب الأول من مفهومه للشعر، الذي يركز فيه على أن الشعر أشعة تنبعث من صحيفة القلب فتفيض نورا من لسان الشاعر، كان مبدأ التزم به في شعره، الذي جاء تطبيقا فعليا لهذه النظرة. لقد كان شعره حياته، «فكل قصيدة في ديوانه صورة لحالة نفسية من حالات هذا الشاعر الملهم،» كما يقول محمد حسين هيكل في مقدمته التي كتبها لديوان البارودي.[٥٤] والحقيقة أن هيكل استوحى هذه الفكرة من شعر البارودي نفسه كقوله:[٥٥]

أنا ابنُ قَوْلي وحَسْبي في الفَخارِ به ... وإنْ عَدَوْتُ كريم العمِّ والخـالِ

وقوله في البيت السابق ذكره:

فانظُرْ لقولي تَجِدْ نفسي مُصـوَّرَةً ... في صفْحَتَيْه، فقولي خط تمثالي

---

(٥٣) وادي، شعر شوقي، ١٧٠.

(٥٤) محمود سامي البارودي، *ديوان البارودي*، تحقيق علي الجارم و محمد شفيق معروف (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١م)، ١: ٥.

(٥٥) البارودي، *ديوان*، ٤٢٢.

إن احتفاظ البارودي بالعناصر التقليدية لم «يُقمْ حجابا بين حواسه وشعره، فقد كان دائما يثبت ما ينطبع فيها من مشاهد وأحاسيس، سرعان ما تتحول على لسانه شعرا رائعا،» كما يقول شوقي ضيف.[٥٦] ويؤكد ضيف ما سبق أن أكده هيكل من أن شعر البارودي كله «صورة صادقة لحياته وقومه وبيئته المصرية وكل ما ألم به من بيئات.»[٥٧] كما جاء شعره مواكبا لمراحل حياته التي يقسمها بعض النقاد إلى ثلاث مراحل: مرحلة الشباب المبكر التي تمتد إلى سنة ١٨٦٨م، ثم مرحلة اتصاله بالحياة السياسية التي تنتهي بنفيه إلى جزيرة سرنديب عام ١٨٨٢م، ثم مرحلة المنفى وما بعده إلى وفاته سنة ١٩٠٤م. كان شعره خلال هذه المراحل صورة صادقة لحياته وانعكاسا لما عصف بها من مدّ وجزر.[٥٨]

أما الجانب الثاني الخاص باللغة الشعرية فقد سما بها إلى مستوى لغة الشعر العربي في أزهى عصوره. لقد خلّص البارودي لغة الشعر من الأغراض المبتذلة، وشعر المناسبات الرخيصة، ونقّاها من أثقال المحسنات البديعية، ومتاهات الصنعة اللفظية الغامضة، والحيل اللفظية والبديعية. كان شعره تطبيقا فعليا لمفهومه للغة الشعر، فجاء مؤتلف الألفاظ، مؤتلق المعاني، قريب المأخذ، بعيدا عن التكلف والتوعر. لقد ربط البارودي شعره بشعر العمالقة من شعراء العصر العباسي، طاويا ومتخطيا ثمانية قرون ترنحت فيها لغة الشعر العربي، ومترسما خطى أولئك الكبار، ومُستمدا من شعرهم معجمه اللغوي. ولغته الشعرية يتجلى فيها بصره النافذ باللغة العربية، وإدراكه لأسرارها ودقائقها. وهذا يعني أنه قد صقل موهبته الشعرية من خلال تعمقه بالتراث العربي القديم شعرا ونثرا. وبذلك حقق شعره ربطا وثيقا بروائع الشعر العربي القديم، وعودةً به إلى منابعه القديمة.[٥٩]

وفيما يتعلق بالجانب الثالث من مفهومه للشعر، الخاص بالغاية من الشعر، فشعره

---

(٥٦) ضيف، *البارودي*، ١٧٩.

(٥٧) ضيف، *البارودي*، ١٨٧.

(٥٨) يوسف خليف، «شعر البارودي بين التراث والمعاصرة،» *دورة البارودي: أبحاث الندوة ووقائعها* (الكويت: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ١٩٩٤م)، ٦٠-٦٢.

(٥٩) خليف، «شعر البارودي،» ٣٤-٣٦.

في مجمله منسجم مع نظرته في أن أسمى غايات الشعر تهذيب النفوس، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق. لقد طرق البارودي معظم أغراض الشعر العربي التقليدية مضيفا إليها أغراضا جديدة كالقصائد الوطنية. وهو في كل هذه الأغراض لم يأت بما يناقض تلك الغايات، سواء كان شعره مدحا، أو فخرا، أو وصفا، أو غَزَلا، أو غيرها من الأغراض. وربما يُستثنى من ذلك بعض شعره في وصف مجالس اللهو والطرب والخمر. وهو شعر ليس بالقليل قال معظمه أيام شبابه. ويرى بعض النقاد، كمحمد حسين هيكل، أن شعره في الغزل والخمر تقليد للأقدمين، ولا يعدو كونه مقدمة لقصائده في الفخر والوصف والسياسة وغيرها من الأغراض، على غرار ما يفعله القدماء، فلم تكن قصائده في الغزل والخمر واللهو صادرة عن عاطفة «ألهبها الحب أو حركتها الخمر بمقدار ما حركها الحرص على التفوق في حلبة الفحول الأولين.»[٦٠] ولكن هذا القول لا يصدق على كل ما قاله في الخمر خاصة، فله مقطوعات شعرية قصيرة يصف فيها الخمر وما يصحبها من لهو وطرب. ويرى نقاد آخرون، كشوقي ضيف، أن شعره هذا كان صادرا عن تجربة قد عايشها في فترة من حياته، وأنه «تعبير صادق عن كَلَفه بالخمر، وإنما كان يستمد وصفه لها من معاني القدماء كما هي طريقته في جميع أغراضه.»[٦١] وعلى أية حال، فإذا استثنينا هذا الغرض ذا العلاقة بالخمر ومجالسه، يمكن القول باطمئنان إن شعر البارودي جاء تطبيقا فعليا لمفهومه النظري للشعر.

أما شوقي، فقد التزم في شعره بمفهومه للشعر فيما يتعلق بالجانب الأول منه. لقد نَبَذَ شوقي كل أشكال التكلف والتعقيد اللفظي، وآثَرَ الإبانةَ، والسهولةَ، والارتكازَ على فكره وخياله. احتذى نهج الأقدمين في الكثير من أغراضه الشعرية، وصُوَره، ومعجمه اللفظي، وطرائق تعبيره. لكنه لم يقلدهم تقليدا أعمى لا لشيء إلا لأنهم قدماء، بل ترسم خطى سلفه البارودي في السير على مناهج عمالقة الشعر العربي في ذروة تألقه، كأبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي العلاء المعري وابن زيدون وغيرهم. يتجلى تأثره بهؤلاء وغيرهم في معارضاته التي لم يمارسها تقليدا ومحاكاة لنماذج قديمة، وإنما كانت بالنسبة

(٦٠) البارودي، *ديوان*، ١٨-١٩.

(٦١) ضيف، *البارودي*، ١٨٠-١٨٤.

له ميدانا للسباق مع أولئك الكبار، حيث كان على ثقة من موهبته الشعرية، وقدرته البيانية على منافستهم، خاصة وأنه لم يتجه إلى المعارضات إلا بعد تمكنه من ناصية النظم الشعري.[٦٢] لقد بلغت معارضات شوقي تسعا وثلاثين معارضة، وهو عدد كبير كاف لإلغاء شخصية أي شاعر يبلغ مثل هذا العدد من المعارضات لولا أن شوقيا كان يتمتعً بموهبة شعرية فذة من ناحية،[٦٣] وأنه ما كان يلجأ إليها بغية التقليد بل لجعلها مَعْبَرا لقدرته الشعرية لبلوغ شأو أولئك الكبار، وتوظيفها فنيا للتعبير عما يريد.

كما أن شوقيا لم يتخذ الشعر حرفة يتكسب من ورائها و إن كان في معظم فترات حياته شاعر القصر، إلى جانب أن المدح يشكل غرضا رئيسا من أغراضه الشعرية. لكن شوقيا، مع ذلك، كان واعيا بوضعه هذا، وأنه مناقض لما يدعو إليه من عدم قَصْر الشعر على المدح، والتكسب به. وقد مرّ أنه إنما لجأ إلى المدح بغية تحقيق الاعتراف بشاعريته؛ وهو تسويغ لا يمكن قبوَله لا سيما إذا لاحظنا أن هنالك شعراء كبارا، كحافظ إبراهيم الذي كان معاصرا له ومنافسا في الشهرة والمكانة، حققوا الاعتراف بشاعريتهم دون اللجوء إلى تلك السبيل. وقد أوقعه ذلك فيما حذّر هو منه. فلم يكن شوقي حين سلك تلك السبيل يعيش حرا لنفسه، بل أسيرا لممدوحيه؛ فجاءت مدائحه في أغلبها غَيْريّة لا شخصية.[٦٤] ومع ذلك فإن شوقيا، بالرغم من كثرة مدائحه، حقق ما دعا إليه أن يكون الكون من الثرى إلى الثريا ملكا للشاعر. لقد ساح شوقي في عوالم شعرية كثيرة، قديمة وحديثة، وكان حادي الشعراء لعدد من الفنون الشعرية الحديثة كالشعر المسرحي وشعر الأطفال الذين خصهم بعدد من مقطوعاته الشعرية القصصية مترسما في ذلك خطى لافونتين.

وإذا تجاوزنا هذا الجانب إلى الجانب الثاني الخاص بالدعوة إلى التجديد والتجريب الشعريين، فإننا نشهد مفارقة واضحة بين دعوته النظرية وممارسته الشعرية. لقد اتضح لنا

---

(٦٢) عبد الرحمن إسماعيل السماعيل، *المعارضات الشعرية: دراسة تاريخية نقدية* (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٤١٥هـ)، ١١٣.

(٦٣) السماعيل، *المعارضات الشعرية*، ١١٤.

(٦٤) شوقي ضيف، *شوقي شاعر العصر الحديث* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٣م)، ٢٢، ٥١.

قناعة شوقي بالتجديد في المعاني والأساليب. وقناعته هذه تنبئ أن شعره سيكون ممارسة ملتزمة بهذه الدعوة، ومبشرة بالتجديد والتجريب الشعريين، بل وحاديتهما على مستوى الكتابة الشعرية. لكن شوقيا لم يحقق من دعوته شيئا إلا قدرا يسيرا. إذ لم يخرج شوقي بشعره «ثائرا على القدماء، وإنما تأدب بأدبهم، وسار على دربهم.»[٦٥] ولم ينتهج شوقي في تجديده منهجا تجديديا واضح المعالم، فلم تلبث دعوته المتحمسة للتجديد أن هدأت في نفسه ماعدا محاولات بلغت ذروتها في شعره المسرحي.[٦٦] ولعل النقد الذي تعرض له من المويلحي وغيره بعد نشر مقدمته لديوانه قد ساهم بوضوح في انكفائه عن الاندفاع في التجديد؛ فجاء تجديده على استحياء، حيث لم يكن «يستقبل التجديد ولكن يستدبره، ... وهو لا يجدد في صراحة وشجاعة وثبات للخصوم، ولكنه يجدد في لباقة ومداورة والتواء على المناهضين،» كما يقول طه حسين.[٦٧]

خاتمـة

إن التطور في مفهوم الشعر في كتابات البارودي وشوقي واضحة من خلال الجوانب التي ركز عليها كل من الشاعرين. لقد كان كل منهما على وعي وإدراك بأزمة الشعر في عصره، فجاءت آراؤهما تشخيصا لجوانب تلك الأزمة وعلاجا لها في آن واحد.

لقد تشكل مفهوم الشعر عند البارودي من ثلاثة أسس كانت في نظره لازمة لنهضته من حالته المتدنية التي ترنح تحت وطأتها لأحقاب طويلة. حدد في أولها المنبع الذي ينبثق منه نور الشعر، فجعله ومضة يتألق إشعاعها في فكر الشاعر لتضيء لقلبه دروب أحاسيسه ومشاعره؛ فكان هذا الأساس نسفا لشعر المتشاعرين، ونُظّام المعاني المتكلفة، والصور المبتذلة التي لاروح فيها ولا صدق. وحدد في ثانيها معالم اللغة الشعرية، فَسَما بها إلى لغة رصينة، متماسكة التركيب، متناغمة الألفاظ، واضحة المعاني؛ فكان هذا الأساس وأدا للغة أعياها التعقيد، وأعماها الغموض، وقتلها التكلف. وحدد في ثالثها الغاية من

---

(٦٥) عطوي، *أحمد شوقي*، ٩٩.

(٦٦) ضيف، شوقي، ٩١.

(٦٧) طه حسين، *حافظ وشوقي* (القاهرة وبيروت: منشورات الخانجي وحمدان، د. ت.)، ١٧٤.

الشعر، ورسالته الأخلاقية السامية في تأثيره على الجمهور؛ فكان هذا الأساس إعتاقا للشعر من قيود المدح، وعقم الصنعة اللفظية، واحتكار النخبة، وإطلاقا للشعر ليمارس تأثيره الأخلاقي والجمالي في نفوس القراء.

وجاء أحمد شوقي فأسس مفهومه للشعر من حيث انتهى البارودي. أطلق شوقي عنان الشاعر ليسبح في فضاء الكون الفسيح متأملا، ومتعلما، ومستنطقا الجماد؛ فأثرى بذلك تجربته وكثّف معانيه. حظر على الشاعر احتراف الشعر خوفا عليه من جنايته، واتقاء من الوقوع في عبودية التكسب. جعل الموهبة الشعرية المصقولة لازمة للشاعر؛ فأخرج بذلك المتشاعرين وحُذاق الكلام من مملكة الشعر، وجعل الشعر حاجة من حاجات الروح تفرّ إليها حين تسأم العالم المادي. ولم يتطرق شوقي إلى معايير فنية أو نقدية للشعر الجيد، خاصة من حيث النظم أو اللغة الشعرية، كما فعل سلفه البارودي. فقد رأى أن تأثير البارودي قد بدأ يظهر، وهو نفسه أحد المتأثرين بالبارودي، فواصل طريق البعث والتجديد الشعريين، مركّزا على ما تتطلبه المرحلة التي يعيشها، مرسلا طرفه وفكره في أعماق مستقبل الشعر. دعا إلى تحديث الأساليب الشعرية، وتجديد المعاني، والاطلاع على الآداب الغربية، وتجريب بعض من أجناسها الأدبية، إثراء للشعر العربي. أكد على ضرورة التجريب الشعري، والذهاب في فضائه الواسع كل مذهب، وحيّا كل من سار على هذا الدرب. دعا الشعراء إلى أن يكون المجتمع بفئاته كافة ضمن همومه، بمن فيهم النساء والأطفال؛ فألغى بذلك نخبوية الشعر، وعزلة الشاعر.

ويمكن القول إن المفهوم النظري الذي أسسه البارودي، وطوّره شوقي، كان له تأثير واضح على الشعراء الذين عاصروا شوقيا أو تلوه؛ فواصلوا «تحديث» أساليبهم، و«تجديد» معانيهم، وتوسيع أفق مفهومهم النظري للشعر، مطورين بذلك مفهوم المدرسة الإحيائية للشعر، وإن اختلفوا في درجة التأثر بأيّ منهما. إن نظرة فاحصة للمقدمة التي كتبها جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣-١٩٣٦م) لديوانه، أو المقدمة التي كتبها علي الجارم (١٨٨٢-١٩٤٩م) لديوانه كذلك، تؤكد هذه النتيجة.

فالجارم يبدو تأثره واضحا بالبارودي في وصفه التعريفي للشعر، إذ يقول عنه إنه: «شعاع يضعه الله في قلب من يشاء، وهبة يمنحها لمن يشاء، وحاسة معنوية يزيدها في

خلق نفر من عباده يحسون بها ما لا يحسه كثير من الناس، فيترجمونه بيانا ساحرا، وقولا مبينا.»[٦٨] كما يبدو تأثره بالبارودي أيضا في مفهومه للغة الشعرية، إذ يرى أن جمال الشعر يكمن في لغته الشعرية، وموسيقاه، «وفي انتقاء ألفاظه وتجانسها، وفي ترتيب هذه الألفاظ ترتيبا يبرز المعنى في أروع صورة و أبدعها.»[٦٩]

أما الزهاوي فيبدو أكثر تأثرا بمفهوم شوقي، وأجرأ منه على التصريح بتجاوز قيود القديم، فيقول: «إن الشعر ما ينظمه الشاعر من إحساس يجيش به في نفسه، بأوزان موسيقية فيهز به السامع.»[٧٠] ويرى أن ليس للشعر قواعد، بل هو فوق القواعد «حر لا يتقيد بالسلاسل والأغلال، . . . يتجدد. . . بحسب الزمان، ويرتقي من الأدنى إلى الأعلى، ومن البسيط إلى المركب.»[٧١] يؤكد ما سبق أن أكد عليه كل من البارودي وشوقي من تجنب المبالغات، وما ليس حقيقيا، مضيفا: «ما أخلق الشاعر بأن يخرق القواعد والتقاليد التي ورثها الأبناء من الآباء، فيقول ما يشعر به هو، لا ما يشعر به آباؤه.»[٧٢] وهذا تأكيد لما سبق أن رفضه شوقي من احتذاء القديم على قدمه. كما يؤكد ما أشار إليه سلفاه من ضرورة تجريد الشعر من الصناعة اللفظية، والخيال الباطل، والإغراق، مع التمسك بالواقع ومسايرة العصر.[٧٣]

وأخيرا، يمكن القول إن مفهوم الشعر الذي طوره شوقي خاصة، وإن لم يتمكن من تطبيقه تمام التطبيق، كان إرهاصا لتفجر التجديد الشعري الذي شهده الشعر العربي خاصة في الربع الثاني من القرن العشرين بدءا بمدرسة الديوان، ثم جماعة أبولّو. انتهى.

---

(٦٨) علي الجارم، *ديوان علي الجارم*، ط٢ (القاهرة: دار الشروق، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م)، ١٤.

(٦٩) الجارم، *ديوان*، ١٤.

(٧٠) جميل صدقي الزهاوي، *ديوان جميل صدقي الزهاوي*، ط ٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩م)، ١: ٣.

(٧١) الزهاوي، *ديوان*، ٣.

(٧٢) الزهاوي، *ديوان*، ٣.

(٧٣) الزهاوي، *ديوان*، ٣.

The Poetic Conception of al-Barudi and Shawqi

Ahmed Saleh al-Tami

Assistant Professor, King Saud University
Gaseem Branch, Gaseem, Saudi Arabia

Abstract. The aim of this paper is to trace the literary critical ideas of both Mahmud Sami al-Barudi and Ahmed Shawqi as stated in their introductions to their diwans, in order to form a distinct poetic conception for each poet. The two introductions have not yet been given what they deserve of critical and exclusive studies. Al-Barudi concentrates in his poetics on the essence of poetry and its spirit, the poetic language, and the moral aim of poetry. On the other hand, Shawqi's poetics consists of two main parts: The first deals with the function of poetry, its subjects and fields, the negative influence of practicing poetry as a profession, and the poetic talent and other skills that the poet must acquire. The second discusses the issues of renovating and modernizing poetry, experimenting with new poetic genres, and his attitude toward Western literature. Their ideas will be compared with similar ones in traditional Arabic critical books and, on the other hand, with their practice of poetry. The paper concludes with reference to the impact of their ideas on contemporary and later poets.