استلهام التراث فى شعر

﴿ محمود سامي البارودي ﴾

" بواعثه ودلالاته "

بحث مقدم من

د/ وفاء مصطفى مصطفى أبوالسعود

الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد

بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

أجمع الدارسون الذين تصدوا لدراسة البارودى وشعراء مدرسته، على تأثرهم تأثراً قوياً ومباشراً بالشعر القديم. غير أن ما أفردوه من دراسات تعرضت لجانب من جوانب عصر البارودى فى قضية من قضاياه، أو فى شاعر من شعرائه، قد التزمت – قبل كل شيء – الحديث عن هذه القضية، أو عن ذلك الشاعر، حديثاً موضوعياً، ولم تتخط ذلك إلى دراسة أثر استلهام الشعر القديم فى هذه الجوانب دراسة تفصيلية مستقصية.

لهذا أقدمت على محاولة لبيان أثر استلهام الشعر القديم على شعر البارودى وشعراء مدرسته فى مصر، حيث استقر فى الأذهان، أن بعث القديم كان محور حركة الأحياء فى كافة مجالات الحياة الثقافية.

واذكر أن أبحاثاً كثيرة تناولت هذه الفترة، ودرست جوانب متعددة منها مثل " شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى " للأستاذ العقاد، وكتاب " البارودى رائد الشعر الحديث " و " شوقى شاعر العصر الحديث " للدكتور شوقى ضيف، و " فى الأدب الحديث " للدكتور عمر الدسوقى، و " البارودى شاعر النهضة للدكتور على الحديدى، و" التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث " للدكتور عبد المحسن بدر، و" الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر " للدكتور اليافى، و" الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر " للدكتور جابر عصفور.

هذا عدا بعض البحوث والدراسات والمقالات المختلفة التى أشرت إليها فى قائمة المصادر والمراجع.

ومع تقديرى للدراسات التى سبقتنى إلا أن هذه الدراسات تظل فى نطاق الدائرة التى وضعت ضمن محيطها، لا تتعرض لأثر استدعاء التراث تعرضاً تفصيلياً، ذلك لأنها لم تقم فى تخطيطها على هذا الأساس.

وقد حاولت أن أضع منهج هذه الدراسة، التى أتصدى فيها لأثر استلهام التراث على مدرسة المحافظين فى مصر ويكون البارودى أنموذجاً فى تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

عرضت فى التمهيد: مفهوم استلهام التراث ومظاهره، وقد بينت معنى الاستلهام وما كان لنا من ذلك الاستلهام من وجود مدرسة محافظة اتباعية أصيلة يمثلها البارودى وشوقى وحافظ ومن على شاكلتهم من الشعراء، وقد اكتسب الشعر من مواقف هؤلاء الشعراء العزة والقومية والبعث الجديد لمجد الماضى وتراثه العلمى والأدبى إحساساً مزهواً بالشعر العربى القديم فى لهيب المعارك القومية التى خاضها العرب ضد الهجمة الاستعمارية الشرسة التى بدأت بالحملة الفرنسية على مصر، وقد بينت أن ارتباط هؤلاء الشعراء بالشعر العربى القديم لم يكن مجرد رغبة فى التقليد، بل كان انتماء إلى عقيدة ومبدأ، ووجود، ومصير ووطن.

وقد خصصت الفصل الأول للحديث عن ظاهرة استلهام التراث بواعثها ومراميها الأدبية وبينت سبب اشتداد صلة الشعراء المحافظين بالشعر العربى القديم.

وخصصت الفصل الثانى للحديث عن أثر استلهام التراث فى شعر محمود سامى البارودى مظاهره ودلالاته ن وتناولت فيه الحديث عن الأغراض، محاولة تتبع تأثير القديم فى أغراض شعر البارودى وشعراء مدرسته تتبعاً نامياً يتصل بفهم البارودى وشعراء مدرسته لوظيفة الشعر، وينطلق من علاقاتهم الاجتماعية المختلفة، كما تحدثت عن أثر استلهام التراث على معانى البارودى وقد سلكت فى دراسته المنهج الذى اتبعته فى الأغراض المتصل بالفهم النظرى لوظيفة الشعر وبطبيعة الشعراء الاجتماعية.

وقد حاولت أن أرسم صورة نامية للتأثر ابتداء بالتقليد الضعيف وانتهاءً بالتمثل والنضج، كما تناولت أثر استدعاء التراث على بناء القصيدة لدى البارودى وبينت مدى تأثره ببناء القصيدة القديمة، واجتهدت فى تقديم صورة واضحة لبناء القصيدة، مبينة تأثرها المباشر بالقصيدة القديمة فى مختلف عصورها، وناقشت موقف القصيدة البارودية من المعارضات ومدى التزامها بنهج المعارضات القديمة وعدمه، وقد استعنت فى ذلك بالمفهوم النظرى والتطبيقى لبناء القصيدة لدى البارودى.

كما تحدثت عن أثر استلهام التراث على ألفاظ البارودى وصوره وقد تناولت أثر القصيدة القديمة فى القاموس اللفظى للقصيدة لدى البارودى، ودلالة هذا الأثر على طبيعة العصر الذى تأثر به، وعلى دلالة هذه الألفاظ

من الزاوية الفنية والاجتماعية ومدى ما تظهره من تأثر القديم والجديد على سواء.

كما تعرضت للصورة الفنية فى شعر البارودى، وطبيعة تأثرها بالصورة القديمة، وقد حاولت أن اصطنع المنهج التطويرى الذى اصطنعته فى الحديث عن الأغراض والمعانى، مبينة تطور استخدام الصورة، وتأثرها بالصورة القديمة فى مراحل شعر البارودى المختلفة ابتداءً بالتقليد الضعيف وانتهاءً بحالة النضج والتمثيل، ثم تحدثت عن العنصر الثالث من عناصر الصياغة وهو الموسيقى بنوعيها بالموسيقى الداخلية ودرجاته ونمو هذا التأثر تبعاً للناحيتين الفنية والزمنية، مستفيدة من المنهج الذى اعتمدته والذى يقوم على الرؤية الزمنية والإبداعية والفنية بالنسبة للبارودى، وقد كان لفكرة المعارضات وطور البارودى الفنى وثقافته أثر واضح فى ذلك.

وأما النوع الثانى: وهو الموسيقى الخارجية فقد بينت أن البارودى قد اتزم موسيقى القصيدة القديمة الخارجية فلم نلحظ عليها تجديداً فى بنائها الموسيقى، أو مغايرة لما ألفناه فى شكل القصيدة العربية بعامة.

وقد خصصت الفصل الثالث للحديث عن استلهام التراث فى رؤى النقاد وبينت أن الاتجاه المحافظ كان له تأثيرات حسنة وأخرى سيئة، وقد اتبعت هذه الفصول الثلاثة بخاتمة عرضت فيها أهم نتائج هذا البحث.

والله ولى التوفيق

تمهيد:

مفهوم استلهام التراث ومظاهره

شهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر حركة إحياء للتراث العربى بعد أن كان الحكم العثمانى وما أعقبه من تطورات قد انحدر بالمثقف العربى إلى حالة ركود امتدت أجيالاً فباعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والأدبية القديمة. ومع الوعد الجديد بالذات وحركات التحرر كان لابد من أرض صلبة تمنح الذات صلابة واطمئناناً؛ فليس من السهل أن يتحرر الإنسان والأرض وهو تحت قدميه أو – إذ نحن تركنا المجاز جانباً – لنقل إن الذات لا تتحرر إلا مع كامل الشعور بذاتها، وإلا إذا كان لها رصيد كاف من الوجود تعتز به، ومن ثم برزت ضرورة إحياء التراث العربى فى ضمائر الناس واستدعائه واستهدفت هذه المحاولة ربط حلقات التاريخ التى كانت قد انفصمت أعنى التاريخ الحى للثقافة العربية – بعضها ببعض[1] – وقد حمل لواء الدعوة إلى إيحاء التراث عدد من قادة الفكر وأهل العلم وأعلام الأدب ورواد النهضة من أمثال الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده وعلى مبارك وأحمد زكى وأحمد تيمور وغيرهم وذلك بالإضافة إلى ما كان ينشره المستشرقون من كنوز التراث وذخائره بعد تحقيقه وتمحيصه وفهرسته وتبويبه وإخراجه إخراجاً حديثاً بديعاً.[2]

ولقد أدت حركة الإحياء هذه إلى اتصال الفكر الحديث والثقافة العصرية بالفكر العربى الأصيل والثقافة فأتيح للأدب العربى الحديث أن يرقى ويتقدم بعد أن نهل الأدباء من حياض أعلام الأقدمين فى جاهليتهم وإسلامهم من مثل امرئ القيس وأبى نواس وأبى تمام والبحترى والجاحظ وابن المقفع والمتنبى وكان من ثمرة هذه النهضة شعراء وكتاب عادوا بالشعر والنثر إلى عهود القوة والازدهار والتزموا أساليب البلاغة العربية الأصيلة وتحركوا فى

(١) الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية عز الدين إسماعيل – الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة – دار الفكر العربى صـ٢١، ٢٢.

(٢) من تاريخ الأدب العربى فى العصر الحديث عبد الله حسين ١٩٩٢ صـ٣١.

إطار قواعد الفصاحة والبيان واتسم أدبهم بالرصانة والقوة والجزالة بمحاكاتهم الفحول من الشعراء والكتاب الأمويين والعباسيين.

وكان لنا من ذلك مدرسة اتباعية محافظة أصيلة يمثلها البارودى وشوقى وحافظ ومن على شاكلتهم من الشعراء فقد ظفر البارودى بالشعر من حضيضه الراكد الآسن إلى ثبج بحر خضم تتلاطم أمواجه ويعب عبابه عكف وهو بعد ضابط صغير حديث التخرج على قراءة مجاميع الشعر القديم وبخاصة ديوان الحماسة، واطلع بذلك على أروع النماذج الشعرية المختارة من التراث الشعرى واستظهرها ثم انطلق يتغنى ويعبر عن أزماته الخاصة والعامة فإذا هو صوت متميز النبرة بالقياس إلى من سبقوه من الشعراء وقد نجح الباوردى فى أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم فلفت بذلك الأنظار إلى قيمة هذا الشعر، سواء بما أنشأ من قصائد أو بما جمعه وقدمه للناس من " مختارات " من ذلك الشعر. وفى غمار هذه المحاولة عادت إلى أسماع الناس أصوات قديمة متميزة النبرة من خلال ما شاع حينذاك من مبدأ " المعارضات " على يد البارودى نفسه وأيدى من ساروا على نهجه حتى على الجارم. وليست هذه المعارضات – فى مدلولها – إلا استعادة واستحياء لقطع غريزة من تراثنا الشعرى. (١)

❁❁❁

ومن هنا يأتى التساؤل المهم فى هذا السياق وهو: ما مفهوم الاستلهام اللغوى ؟

(استلهم) الله خيراً : سأله أن يلهمه إياه .

(الإلهام) إيقاع شيئ فى القلب يطمئن له الصدر ، يخص الله به بعض أصفيائه و: ما يلقى فى القلب من معان وافكار. (٢)

وأعنى باستلهام التراث ذلك التيار الفنى الذى يضم مجموعة من الشعراء العرب المحدثين الذين تأثروا بالظروف السياسية والثقافية لحركة إحياء

(١) الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية عز الدين إسماعيل صـ٢٢.

(٢) المعجم الوجيز– الطبعة الأولى سنة ١٤٠٠هـ–١٩٨٠ مجمع اللغة العربية صـ٥٦٦ مادة (ل.هـ.م).

التراث التى نشطت فى العالم العربى منذ قدوم الحملة الفرنسية إلى مصر وهؤلاء الشعراء قد عاصروا اشتداد حركة الترجمة من الأدب العربى وازدهار التيارات والمذاهب الأدبية الوافدة من الغرب، وقد اكتسب الشعر من مواقف هؤلاء الشعراء العزة والقومية والبعث الجديد كمجد الماضى وتراثه العلمى والأدبى، إحساساً مزهواً بالشعر العربى القديم فى لهيب المعارك القومية التى خاضها العرب ضد الهجمة الاستعمارية الشعرية التى بدأت بالحملة الفرنسية على مصر، ولهذا نستطيع أن نقول إن ارتباط هؤلاء الشعراء بالشعر العربى القديم، لم يكن مجرد رغبة فى التقليد، بل كان انتماء إلى عقيدة ومبدأ، ووجود ومصير، ووطن.

وكان من نتائج هذا الوعى النامى فى تلك الفترة، أن أحس كثير من المثقفين بوجوب إبراز عظمة بلادهم، وإشراق تاريخهم، ورقى ثقافتهم، وجلال حضارتهم، وأنهم هم وحضارتهم ليسوا عالة على ما جاء من الغرب، وخاصة إذا كان ما جاء من الغرب ملكاً فى حقيقته لأولئك الأجانب الذين يمثلون السيطرة والاستغلال والتعالى.

وهكذا أراد هؤلاء المثقفون أن يواجهوا الثقافة الغربية الوافدة بثقافة عربية أصيلة. ولم يكن من الممكن أن تكون الثقافة التى خلفتها عصور التخلف الأخيرة هى الثقافة التى يمكن أن تسد حاجة هؤلاء المثقفين حينذاك، أو تصلح لمواجهة الثقافة الغربية.

ومن هنا اتجه هؤلاء المثقفون إلى التراث العربى القديم، وإلى انتفاء جمهرة من روائعه لإحيائها ونشرها، للاتكاء عليها فى إرضاء الوعى النامى، المتلهف إلى ثقافة عربية جيدة، تقف أمام الثقافة الغربية الوافدة. وقد كانت نواة هذه الحركة " جمعية المعارف " التى ألفت سنة١٨٦٨ م، وما لبث أن نمت نمواً سريعاً، وعنيت كثيراً بإحياء عدد كبير من الكتب التاريخية والأدبية العربية، كما عنيت بنشر طائفة من الكتب الشعرية، التى أنتجتها العصور العربية الزاهرة فى المشرق والأندلس مثل: أسد الغابة فى معرفة الصحابة لابن الأثير وتاج العروس فى شرح جواهر القاموس، وتاريخ ابن الوردى، وشرح التنوير على سقط الزند، وديوان ابن خفاجة الأندلسى، وديوان ابن المعتز

العباسى والبيان والتبيين للجاحظ، وشرح الشيخ خالد على البردة، ورسائل بديع الزمان الهمذانى.

وليس من شك فى أن جمعية المعارف قد سارت على الدرب الذى بدأه رفاعة وبعض رفاقه قبل ذلك بسنوات حين تم على أيديهم إحياء بعض الكتب العربية متأثرين بالمستشرقين، ومن الكتب التى نشرت على أيدى هؤلاء الرواد، تفسير الفخر الرازى، ومعاهد التنصيص، وخزانة الأدب، ومقامات الحريرى. ومن الأساتذة رفاعة وقد نشر كليلة ودمنة ومقامات الحريرى ورحلة عبد اللطيف البغدادى.

وقد ساعد تلك الجمعية على إحياء ما أحيت من كتب التراث ودواوينه، ما كان لديها من مطبعة يسرت لها نشر تلك الكتب ن ومكنت القراء من الانتفاع بها على نطاق واسع. ولما لم يكن من الميسور لجميع الناس اقتناء الكتب، فقد اقترح على مبارك إنشاء دار تجمع فيها الكتب المتناثرة فى الأضرحة والمساجد، وما يمكن من المكتبات الخاصة ليقصدها الناس للقراءة والإفادة مما بها من ذخائر. وهكذا أنشئت سنة ١٨٧٠م " دار الكتب المصرية " التى لعبت هى الأخرى دوراً كبيراً فى نشر الثقافة وإنماء الوعى ولفت أنظار المثقفين إلى ما فى تراثهم وأدبهم من روائع. (١)

وقد اشتد الاهتمام بالأدب العربى القديم فى عصر الاختلال حين قويت فكرة بعث الحضارة العربية وحين فرضت الإنجليزية كلفة للتعليم وأصبحت صلاحية اللغة العربية للحياة موضع شك، وصار الاهتمام بها مظهراً من مظاهر المقاومة للاحتلال. أخفق المصريون وأخفقت ثورة عرابى وما كان يريده من حقوق سياسية وعسكرية للمصريين، ولكن هذا الإخفاق لم يمس عقولنا ولا قلوبنا، بل ظللنا نضطرب ببواعث الثورة فى حياتنا العقلية والروحية، وظللنا نحاول الإصلاح، بل ظللنا نحاول التحرر فى كل ما يتصل بحياتنا.

---

(١) تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية أحمد هيكل الطبعة الرابعة ١٩٨٣م – دار المعارف صـ٤٦: ٤٨.

وتقدم رُوّاد فى الشعر يريدون أن يستأنفوا حياته الخصبة الأولى ويبعثوا الروح التى خمدت عندما تغلغلت العناصر الأجنبية والعثمانية فى حياتنا وحياة العرب من حولنا، وينشروا فيه حياتنا الجديدة التى نريدها، وهى حياة تقوم على دعامتين من الحرية القومية والحرية الفردية أو الشخصية.

وقد أخذت تظهر تباشير هذا التحول فى شعرنا عند محمود صفوت الساعاتى وعلى أبى النصر وعبد الله فكرى وعلى الليثى وعبد الله نديم وعائشة التيمورية، غير أنهم لم يتخلصوا تماماً من البديعيات والمخمسَّات والتضمينات، إنما الذى تخلص من ذلك كله هو محمود سامى البارودى، وهو يعد الزعيم والرائد المثاليَّ لهذه الحركة، إذ اشترك فى الثورة العرابية، أو بمعنى أدق أسهم فى مطالب الحرية القومية وما كان يبتغيه المصريون من معيشة سياسية وعسكرية واجتماعية كريمة.

وإذا أخذنا ندرس شعره نراه يتخذ الشعراء العباسيين ومن سبقوهم نماذج يقلدهم ويعارضهم، ولكن ليس المعارضة التى تكفى شخصيته، فنجده يصور فى شعره الحروب التركية الروسية التى شارك فيها، ويصور حياته الخاصة ومُتعه قبل منفاه، كما يصور آلامه وهمومه فى المنفى. فهو لم يكن مقلداً للقدماء بالمعنى السيئ للتقليد، إنما كل ما هناك فشخصيته أنه يريد أن يرد إلى شعرنا جزالته ونصاعته ورصانته ، أما بعد ذلك فشخصية فى شعره قوية بارزة، شخصية تستكمل حريتها. وليس هذا فحسب، فإنه يستشعر الحرية القومية فيتحدث عن مطامح أمته السياسية ويأسى لما تتردّى فيه من ضعف وخذلان، ويعرض للأحداث الخطيرة التى مرت بها، ويوازن بين ماضيها وحاضرها، ويصف أمجادها الغابرة. وبهذا كله يعد البارودى رائد شعرنا الحديث، فقد أنقذه من عثرة الأساليب الركيكة، ورد الحياة والروح، حياة نفسه وروح عصره وقومه فى الحقبة التى عاش فيها، إذ جعله متنفساً حقيقياً لمشاعره ومشاعر أمته وما ألم به وبها من أحداث وخطوب.

وعلى هذه الشاكلة أخذ شعرنا يتجه فى مجراه الحديث، وهو مجرى يصبُّ فيه فرعان عظيمان: فرع الحرية الشخصية وفرع الحرية القومية. ولعل ما يدل على أن الفرع الأخير هو الذى كان يغلب على المياه الدافقة فيه أنه

ظهرت أسراب تنحدر من جدول مصرى صميم، هو جدول العامية، فإن مجموعة من الأدباء أرادت أن تمصَّر أدبنا كما مصرت أوربا الحديثة أدبها، فأخذ كل شعب فيها منذ كانت النهضة ينفصل عن التعبير باللاتينية إلى لغته المحلية، فكانت الآداب الفرنسية والإنجليزية والإيطالية وغيرها من الآداب الغربية.

وبهذا القياس رأى محمد عثمان جلال أن من الأفضل لنا أن نخلع أردية العربية الفصحى عن أدبنا ونتخذ العامية أداة للتعبير عن مشاعرنا، فننشئ بها أشعارنا وتعطيها الفرصة لترسخ وتتوطد على نحو ما رسخت وتوطدت لغاتُ الأوربيين العامية، ولم يلبث أن نقل بعض قصص موليير كما نقل أساطير لافونتين إلى لغتنا العامية، ولم يلبث أن نقل بعض قصص موليير كما نقل أساطير لافونتين إلى لغتنا العامية واختار لذلك وزن الرجز، واستعمل بعض صور الأزجال وأوزانها لذلك وزن الرجز، واستعمل بعض صور الأزجال وأوزانها ولكن هذا الاتجاه لم ينجح فى محيط الشعر والشعراء، لأنه من ناحية يفقدنا تراثنا القديم ويقطع كل صلة ونسب بين حاضرنا وماضينا، ومن ناحية أخرى يفصلنا عن لغة القرآن الكريم، وأيضاً فإنه يفصل المصريين عن الأمة العربية. (١)

ولعل من أهم الأسباب فى إخفاق هذا الاتجاه أن البارودى ومن ساروا على دربه أثبتوا أن ضعف لغتنا لا يرجع إلى قصور ذاتى فيها، وإنما يرجع إلى الجهل بها وعدم التزود بأساليبها الناصعة الشفافة التى لا تحجب معنى من المعانى. فاللغة العربية بذاتها لم تكن جامدة كما أنها لم تكن ضعيفة محصورة فى خنادق البديع ومحنتها، وينبغى أن تعود إلى مجالها القديم لتعبر عما نريد من مدارك ومشاعر، ولن يكون ذلك إلا عن طريق التثقيف بها ثقافة حقيقية، نطلع منها على مصادرها وأساليبها وألفاظها الأولى.

وتقدم الشيخ سيد بن حسين المرصفى فألف كتاب " الوسيلة الأدبية " وهو يقع فى مجلدين ضخمين ساق فيهما بطريقة عصرية قواعد اللغة والنحو والبلاغة والعروض، وعرض هذه القواعد فى نماذج رائقة انتخبها من الأساليب

(١) البارودى رائد الشعر الحديث شوقى ضيف دار المعارف الطبعة الرابعة صـ٤٥.

القديمة الحية، ولم يكد يترك قطعة طريفة لشاعر جاهلى أو إسلامى أو عباسى إلا جاء بها، وكثيراً ما وقف فأنشد القصيدة التى يعجب بها عند شاعر من الشعراء. (١)

فأذاع بهذا الكتاب صور النماذج الفنية الطبيعية فى الشعر القديم، وأشاد بالبارودى إشادة عظيمة، فأنشأ طائفة من قصائده، وبخاصة تلك التى نظمها معارضة للشعراء العباسيين، وحاول أن يظهر تفوقه على من عارضه بما اختص به من ميزات وسمات فنية. وبذلك هيأ أذهان الشعراء وأعدها لطريقة ومنهج البارودى الجديدة التى لم تكن نقضاً للقصيدة العباسية القديمة، وإنما كانت نهضة وإحياء ورجوعاً بالشعر إلى صياغته الطبيعية الحرة التى تستمد جمالها ورونقها من جزالة الأسلوب ورصانته. وأعجب بذلك الشباب الناشئ من الشعراء وعلى رأسهم شوقى وحافظ، وهما خير من اضطلعا بهذه النهضة التى بدأها البارودى، فقد عكفا على قراءة الشعر العباسى ونماذجه المثلى، وما زالا يتزودان من هذه الينابيع متى استقامت لهما الأساليب. ومن ثم سماها الجيل الذى خلفهما محافظين، وهم ليسوا محافظين بالمعنى السيئ الذى تلغى معه الشخصية ويصبح فيه الشاعر نسخة مكررة لمن سبقه، أو يصبح طبق الأصول التى يطلع عليها بدون حذف أو تغيير فتلك مرتبة عقيمة، وهى نفسها التى زهد فيها هؤلاء الشعراء، وانصرفوا عنها بقدر ما وسعته جهودهم.

وإنما سموهم محافظين لأنهم وجدوهم يعتمدون فى شعرهم على المادة الأدبية القديمة ويتمسكون بأهدابها، وكأنما فاتهم ما وجدوه عندهم من تحديد فى معانى الشعر وموضوعاته، وذهابهم به نحو التعبير الحر عن نزاعاتنا الفردية والاجتماعية.

ومما لا شك فيه أنهم من حيث المادة محافظون، إذ كانوا يترسمون المثل الذى ضربه البارودى، مثل الاحتفاظ بجزالة الأسلوب ورصانته. أما بعد

(١) الوسيلة الأدبية حسين المرصفى ١٢٨٩ هـ – ١٨٧٢م – ج١ صـ٤، وكذا التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث عبد المحسن طه بدر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ صـ١٨٧.

ذلك فهم يفرضون ثقافتهم وعصورهم على شعرهم وما ينظمون منه فهم شعراء كانوا يلاءمون ملائمة شديدة بين القديم والجديد، بين الأسلوب العربى وبين الثقافة وروح العصر.

وهذا واضح فى شعرهم، وارجع إلى ديوان شوقى فسترى الصياغة العربية الفخمة، وسترى هذه الصياغة لا تستعصى على أن تحمل إليك زاداً وقبساً من الآداب الغربية، فقد كان مثقفاً على طراز الآداب الفرنسية، وقرأ فيها لفيكتور هيجو وغيره، وحاول أن يترجم فعلا قصيدة البحيرة للامرتين ولم يلبث أن نظم أشعاراً على ألسنة الحيوان مقلداً " لافونتين " فى أساطيره، كما قلد فيكتور هيجو فى ديوانه " أساطير القرون " فنظم قصيدته الطويلة:

نعمت الفلك واحتواها الماء وحداها بمن تقلُّ الرجا(١)

يحاكى هذا الأسلوب التاريخى، ورأى فيكتور هيجو وغيره يتحدثون عن أطلال الرومان واليونان، فوق جانباً كبيراً من شعره على أطلال وآثار مصر القديمة.

ومن هنا نستطيع أن تقول إن شوقى لم يقف ولم يجمد عند النماذج القديمة بل حدد، وحاول أن يبدع، ولكن فى هذه الحدود، حدود التمسك بالصياغة العربية الرائقة.

أما حافظ فكان مثل البارودى لا يتجه إلى الآداب الأوربية ولا يقلدها، بل كان اتجاهه إلى الأدب القديم، ومع ذلك لم يتأخر عن عصره وروحه، بل ربما كان أكثر تفاعلاً مع روح عصره وأمته، ولعل السبب فى ذلك أنه لم يكن أرستقراطى النشأة مثل البارودى وشوقى، فاندمج من أول وهلة فى الشعب.

ومن الواضح أن شعراء هذه المدرسة حافظوا محافظة دقيقة على صورة القصيدة العربية، ويظهر عندهم بوضوح تأثير المطبعة وانتشار التعليم وظهور الصحف، وما نتج عن ذلك من تحول الشعر إلى دوائر الشعب بعد أن كان مقصوراً على الخلفاء والأمراء وعليه القوم وكبرائهم ومن حولهم من المثقفين.

ولعنا لا نستطيع أن نقف على خطورة هذا التحول إلا إذا رجعنا بذاكرتنا إلى الشعر وقائليه فى العصور القديمة، فقد كان الشعر يذاع فى نسخ

(١) الشوقيات لأمير الشعراء أحمد شوقى المجلد الأول مكتبة مصر ج١ صـ١٥.

محددة مخطوطة، وكان شاعر مثل المتنبى حين يتوجه بشعره إلى الأمير مثل أبى فراس الحمدانى لم يكن يفكر إلا فى إرضائه وإرضاء الطبقة المثقفة التى تعيش حوله، وهى أرقى طبقة فى الأمة حينئذ، فيها العلماء المختلفون من لغويين وغير لغويين. فكان يحبَّر فى شعره، وما يزال يفتش ويبحث عن المعنى الدقيق واللفظ الرائع البديع، حتى يرضى هذه الطبقة الراقية ومن فيها.

ومن هنا كانت الدائرة التى يوجَّه إليها الشعراء شعرهم ضيقة محدودة، كما أنها دائرة أرستقراطية فى المال والعقل معاً، أما من حيث العقل فكانت هى الدائرة الرفيعة فى المجتمع ومن أجل ذلك غلب على الشعر المديح، وحاول الشعراء أن يعمقوا أفكارهم، ويجملوا ألفاظهم إلى أبعد حد ممكن، حتى يظفروا برضا الخليفة أو الأمير وحاشيته.

ولكن منذ انتشرت المطابع وعُرفت الصحف وانتشر التعليم أخذ الشعراء يوجهون شعرهم عن طريق الصحف أو عن طريق طبع دواوينهم إلى طبقات الشعب المختلفة، وحتى فى قصائد المديح الخاصة التى كانت توجه إلى صاحب القصر كان الشاعر يلاحظ هذه الطبقات ويحاول أن يرضيها بجانب إرضائه للأمير وحاشيته.

ولعل هذا التحول الذى أصاب الشعراء خلف آثاراً لا تحصى فى شعرهم فمن ذلك أنهم أخذوا ييسرون أساليبهم حتى تفهمها العامة، ولم يعودوا يغربون فيها كما كان يغرب أبو تمام أو أبو العلاء المعرى، لأنهم يريدون أن تفهم الطبقات الوسطى والدنيا ما يقولون حتى إذا كان العصر الحديث وظهر البارودى ثم حافظ وشوقى أخذت مصر نصيبها من التفوق والامتياز، فكان لها فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن قصب السبق فى مضمار الشعر والشعراء. وقد يرجع ذلك إلى أن نهضتنا بدأت مبكرة وأننا انفصلنا عن النفوذ العثمانى منذ أوائل القرن التاسع عشر وأخذنا نستأنف حياة نشطة أقبلنا فيها على العلم الغربى، ولم نلبث أن أرسلنا البعوث إلى أوربا، وأخذنا فى طبع الدواوين القديمة، كما أخذنا تسترد حريتنا وحقوقنا السياسية.

وكان ذلك سبباً فى أن نبعث قبل غيرنا من الأقطار العربية التى كانت ترزح تحت ظلم العثمانيين واستبدادهم، وأن نمكن لأنفسنا نهضة أدبية تسبق

نهضاتهم، وهى نهضة زاوج فيها شعراؤنا بين القديم العربى والجديد الغربى، ودفعوا شعرنا فيها إلى التعبير عن روح عصرهم ووطنهم.

ولسنا نقول ذلك متأثرين بفكرة قومية أو فكرة وطنية، وإنما نقوله للحق والتاريخ، فقد سبقنا فى القرن التاسع عشر الأقطار العربية إلى استئناف حياة أدبية وعقلية نشيطة، وإن أخذت بعد ذلك هذه الأقطار تزاحمنا وتسهم معنا فى هذه الحياة، فمما لا شك فيه أننا كنا السابقين وأن مصر احتلت زعامة النهضة الأدبية بين العرب فى هذه الحقب التى كان يصدح فيها البارودى وشوقى وحافظ، فإليهم يُرَدُّ هذا الفضل العظيم.

الفصل الأول

الارتباط بالتراث القديم لدى رواد المدرسة المحافظة

فـى أواخـر القـرن التاسـع عشـر وأوائـل القـرن العشـرين اشـتدت صـلة الشعراء بالشعر العربى القديم، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل من أهمها أن اتجاه الإصلاح فى تلك الفترة كان يهدف إلى بعث الحضارة العربية القديمة سواء فى الناحيـة السياسـية أو الاجتماعيـة أو الأدبيـة. وإذا كـان بعـض المصـلحين قـد تـأثروا بأنظمـة الحكـم أو بعـض المظـاهر الاجتماعيـة للحضـارة الغربيـة فـإنهم حاولوا صبغ هذه الأنظمة بالصبغة العربية الإسلامية، كما أن جهودهم لم تكن قد توجهت إلى الميدان الأدبى حتى هذه الحقبة، ولقد كان للشيخ محمد عبده جهود عظيمـة فـى ميدان الإصـلاح اللغوى وقد جعلـه الأسـاس الثانـى لدعوتـه الإصلاحية عموماً. وقد ساعد على زيادة الاهتمام باللغة العربية وبعث الأدب العربـى القديم ارتبـاط هذا الإصـلاح بمقاومـة الاحـتلال الـذى كـان يهـدف عـن طريـق سياسـته التعليميـة إلـى إضـعاف هـذه اللغـة كمـا حـاول أنصـاره الهجـوم عليها، ولذلك أصبح الدفاع عن اللغة العربية واجباً وطنياً مقدساً، ووجد هذا الـدفاع صـداه حتـى فـى ميـدان الشـعر نفسـه فـرد حـافظ علـى مهـاجمى اللغـة العربية بقصيدته " اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها " التى مطلقها:

رجعت لنفسى فاتهمت حصاتى ونـاديت قـومى فاحتسبت حيـاتى
رمونى بعقم فى الشباب وليتنى عقمت فلم أجزع لقول عُداتى[1]

والتى يقول فيها مدافعاً عن اللغة، مهاجماً من يتهمها بعدم قدرتها على التلاؤم مع الحياة الحديثة فيقول:

وسـعت كتـاب الله لفظـاً وغايـةً ومـا ضـقت عـن أى بـه وعظـات
فكيـف أضـيق اليـوم عـن وصـف آلـةٍ وتنسـيق أسـماء لمخترعات

(١) ديوان حـافظ إبـراهيم ضـبطه وصـححه وشـرحه ورتبـه أحمـد أمـين، أحمـد الـزين، إبـراهيم الأبيارى الجزء الأول – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ ج١ صـ٢٥٣.

أنـا البحـر فـى أحشـائِهِ الـدُّرُّ كـامِنُ فهـل سـآلوا الغَوَّاصَ عـن صـدفاتِيَ[1]

وإذا كانت الأساليب القديمة قد فرضت نفسها على النثر العربى بتأثير الاتجاه إلى بعث الحضارة العربية القديمة فإن سطوتها على الشعر كانت أكثر قسوة ن وذلك لأن الشعر كان الفن الأول والأكثر أهمية من فنون الأدب عند العرب، وذلك لعراقته وارتباطه بالجاهلية ولكونه المصدر الرئيسى لعلماء اللغة والنحو، كما أن النثر لم يظهر إلا على أكتاف الموالى مما جعل العرب يتعصبون للشعر باعتباره مظهراً من مظاهر تفوقهم، وتواترت الأقوال التى تؤكد أهمية الشعر وثبات مركزه من مثل قولهم: " إن الشعر ديوان العرب " وذلك بعكس النثر ليست له تقاليد عريقة وبذلك لم يكن التغيير فيه يقابل بنفس المقاومة التى يلقاها من يحاول التغيير فى الشعر. هذا بالإضافة إلى أن النثر أشد التصاقاً وتفاعلاً معها، وقد كانت الحاجة إلى الترجمة العلمية إلى جانب ظهور الصحافة عاملين ملحين دفعا النثر إلى التخلص من الأساليب القديمة المسجوعة إلى أساليب أخرى أكثر طواعية ومرونة. وإن كان من حقنا أن نقرر أن أساليب الصحافة أو الترجمة كانت كلما اقتربت من موضوع أدبى تعود مرة أخرى إلى الأنغماس فى السجع من جديد، مما أحدث نوعاً من الفصل بين الأسلوب العلمية الجديدة التى فرضتها ضرورات الحياة، ولكن هذين الأسلوبين كانا يقتربان بالتدرج من بعضهما البعض ليكونا فى النهاية أسلوبا مرناً ليس فيه جمود الأساليب القديمة ولا ابتذال الأساليب الجديدة. أما الشعر فلم يواجه بمثل هذه الضرورات العملية التى تجعل من تخلصه من القديم ضرورة لابد من حدوثها، ولذلك لم يكن عجيباً أن تواجه أية محاولة للخروج عن طبيعة الشعر العربى القديم بقسوة بالغة، ولا أدل على هذا من هجوم المويلحى على شوقى هجوماً شديداً فى قصيدته التى بدأها بقوله: "

(١) ديوان حافظ إبراهيم صـ٢٥٣، ٢٥٤.

خدعوها بقولهم حسناء " لاعتقاده أن شوقى يحاول تقليد الأوربيين فى غزلهم وأنه خرج بذلك عن طبيعة الشعر العربى. (١)

وإذا كانت نزعة المحافظة على اللغة وبعث الأدب القديم هى الروح العامة التى سيطرت على هذا العصر فقد كان من الطبيعى أن تسيطر هذه الروح نفسها على طبيعة الثقافة التى كان من الممكن لشعرائنا تحصيلها.

ونستطيع أن نتبين سيطرة هذه الروح إذا استعرضنا المؤسسات العلمية التى كانت تقوم على تدريس اللغة والأدب فى ذلك الوقت، أما الأزهر فلم يكن الأدب موضع اهتمام فيه إلا من حيث كونه شاهداً فى اللغة أو النحو، وكانت رسالته تتلخص فى محاولة ضبط اللغة العربية وحفظ سلامتها من ناحية القاعدة فقط ولم يكن تدريس الشعر علما من العلوم التى تدخل ضمن برامج العلوم فى الأزهر.

أما مدرسة دار العلوم فكانت تهدف إلى نفس الأهداف التى يهدف إليها الأزهر فلم تهتم هى الأخرى بدراسة الأدب وإنما عملت على تبسيط اللغة العربية وقواعدها وإعداد المدرسين الذين يستطيعون توصيل هذه المعلومات المبسطة إلى تلاميذ المدارس الذين يستطيعون التلاؤم مع الكتب العربية القديمة التى تبحث فى هذه العلوم.

ولعل تدريس الأدب كمادة بذاتها ارتبط بنشأة الجامعة المصرية التى لم تكن ظهرت فى هذه الحقبة ومارست رسالتها، كما يرتبط بنشأتها أولى المحاولات لتأريخ الأدب العربى والتى قام بها كل من جورجى زيدان ومصطفى صادق الرافعى، وغيرهما. حقاً لقد حاول الشيخ محمد عبده تشجيع المرصفى على إلقاء دروس اختيارية فى الأدب على طلبة الأزهر، ولكن هذه الدروس كانت غير معترف بها بصورة رسمية، وقد ترك أمر حضورها للطلبة اختيارى.

ومع ذلك فقد كان للشيخ المرصفى أثر كبير على شعراء هذه الفترة حتى إن كتابه "الوسيلة الأدبية" يعتبر المرجع الأول لشاعرينا حافظ وشوقى فى بدء تكوينهما الأدبى. ويصف مصطفى صادق الرافعى تأثير هذا الكتاب على حافظ فيقول: " وما كان الكتاب الأول الذى هداه إلى سر الأدب العربى وأرهف

(١) شوقى شاعر العصر الحديث ضيف القاهرة سنة ١٩٥٣م صـ١٠٤.

ذوقه وأحكم طبيعته هو كتاب " الوسيلة الأدبية " للشيخ حسين المرصفى "[١]، أما تأثيره على شوقى فيقول عنه الأستاذ عز الدين التنوحى: " تخرج شوقى فى اللغة على الأستاذ النابغة المرصفى "[٢]، ويكرر هذا المعنى الأستاذ مصطفى صادق الرافعى فيقول: " والكتاب الأول الذى راض خيال شوقى وصقل طبعه هو كتاب " الوسيلة الأدبية " للمرصفى "[٣]. وليس أدل على احتفال شوفى بكتاب الوسيلة الأدبية مما يقصه علينا الدكتور محمد حسين هيكل من أنه سأل شوقى يوماً عن كتاب فى اللغة يشعره استطاعة الاستغناء عن الأدب الغربى فأشار عليه بكتاب " أطنب فى مدحه غاية الإطناب " ويتساءل هيكل فى دهشة أفتدرى أى كتاب هو ؟؟ كتاب " الوسيلة للمرصفى ". والوسيلة كما سبق أن قلنا كتاب نحو وصرف واشتقاق واستشهاد بالشعر فى ذلك كله[٤]. وما دام للأستاذ حسين المرصفى ولكتابه هذا التأثير العظيم على شعراء هذه الفترة فلنحاول أن نحدد فهمه لطبيعة الأدب والشعر لنتبين طبيعة الثقافة الأدبية التى كان من الممكن لهؤلاء الشعراء أن يأخذوها عن أساتذتهم.

فالمرصفى يعرف الأدب بقوله: " إنه معرفة الأحوال التى يكون الإنسان المتخلق بها محبوباً عند أولى الألباب الذين هم أمناء الله على أرضه من القول فى موضعه المناسب فإن كل قول موضعا يخصه، بحيث يكون وضع غيره خروجاً عن الأدب كما قال " جرول " الشاعر المشهور بالحطيئة فإن لكل مقام مقالا "[٥].

فمن الملاحظ أن المرصفى يجعل من الأدب استهواء للنفوس ووسيلة للتقرب إليها ويتجه فى تعريفه إلى المعنى الأخلاقى للأدب أكثر من اتجاهه إلى المعنى الفنى، ونراه يجعل من الشعر صناعة هامشية ليست من ضرورات الحياة، وإنما هو ترف يمكن الاستغناء عنه بكل سهولة وفى ذلك يقول: "

(١) ذكرى الشاعرين أحمد عبيد دمشق ١٣٥١ – ١٣٥٢ ج١ صـ١٠٢.
(٢) نفس المرجع ج٢ صـ٣٩٣.
(٣) نفس المرجع ج٢ صـ٤٧٧.
(٤) نفس المرجع ج٢ صـ٤٢١.
(٥) الوسيلة الأدبية سيد بن على المرصفى – القاهرة ١٢٨٩ هـ – ١٨٧٢م ج١ صـ٤.

والقول العام فى الشعر أنه وإن كان صناعة من الصناعات يجود بدقة معناه،... لكنه متغير الأمر والحال يتغير العوائد تغييراً عظيما، إذ لم يكن من حوائج الناس، الأصلية إذ كان بمنزلة الفاكهة التى لا تطيب إلا بعد الغذاء ". (١)

بل إنه يورد أحياناً من الأقوال ما قد يفهم منه أن الشعر لا يتفق مع هيبة العلم فيورد قول الإمام الشافعى:

ولولا الشعر بالعلماء يزرى لكنت اليوم أشعر من لبيد

وحين يبرر المرصفى اهتمامه بالأدب هذا التبرير يتصل بالروح العامة للعصر التى كانت قائمة على المحافظة على اللغة فنجده يقول: " وخلاصة القول فى ذلك أن مدارسة الأشعار العربية لما فيها من الفوائد المتعلقة بأوضاع اللغة العربية أمر لازم لكونه معرفاً لمقاصد القرآن وأقوال النبى ". (٢)

فدراسة الشعر كما يرى المرصفى إنما تتخذ وسيلة إلى دراسة القرآن والحديث وهى نفس الفكرة الأزهرية فى مواجهة، الشعر الذى لا يدرس لذاته، ولكن لهذا الغرض الدينى يتمثل فى القدرة على الفهم الكامل للقرآن والحديث. ومن الملاحظ أن المرصفى قد وجد تبريراً آخر لدراسة الشعر فيما نسب إلى الرسول ﷺ فى قوله: **" إن من الشعر لحكمة ".** (٣)

ومن هنا نستطيع أن نقول إن الشعر عند المرصفى لا أهمية له فى ذاته وإنما تتبع هذه الأهمية من اتخاذه وسيلة لفهم النصوص الدينية أو لغرض أخلاقى.

وإذا كانت هذه هى وظيفة الشعر فى الحياة الإنسانية ومدى أهميته فما هى طبيعة هذا الشعر يقول المرصفى واصفاً طبيعة الشعر " هو كلام مفصل قطعاً متساوية فى الوزن متحدة فى الحرف الأخير من كل قطعة وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً، ويسمى الحرف الأخير الذى تتفق فيه

(١)الوسيلة الأدبية حسين المرصفى ج١ صـ١٠.
(٢) نفس المرجع ج١ صـ١١.
(٣) نفسه ج١ صـ٦.

رويا وقافية ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وينفرد كل بيت منها بإفادة تركيبه حتى كأن كلام وحده مستقل عما قبله ". (١)

ويتدلى من فهم المرصفى للشعر أنه نظر إلى الشكل الظاهرى للقصيدة العربية القديمة ولم يتعمق جوهر الشعر ليصل إلى فهم حقيقى لطبيعة، ثم حاول فرض هذا الشكل الزاهرى على الشعر فى كافة العصور بمنطق صارم، وكان الاحتفاظ بهذا المظهر الشكلى هو كل ما يميز الشعر عنده على جميع الفنون.

وما دام المرصفى ينظر هذه النظرة إلى الشعر فقد كان من الطبيعى أن يعدَّ الشعر صناعة يعتمد التفوق فيها على المهارة فى تقليد النماذج العربية القديمة، ونراه يحدد للشعر العوامل التى تضمن تفوقهم فى هذه الصناعة فيقول: " وإذا قد فرغنا من الكلام على حقيقة الشعر فلنرجع إلى الكلام فى كيفية عمله فنقول: " أعلم أن لعمل الشعر وأحكام صناعته شروطاً أولها الحفظ من جنسه أى من جنس شعر العرب حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتخير المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفى فيه شعر شاعر ومن فحول الإسلاميين مثل ابن أبى ربيعة وكثير وذى الرمة وجرير وأبى نواس وحبيب والبحترى والرضى وأبى فراس وأكثر شعراء كتاب الأغانى لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كلها، والمختار من شعر الجاهلية ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر ردئ ولا يعطيه الرونق والحلاوة الأكثرة المحفوظ... وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة... فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتعش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة، ثم لابد من الغلوة واستجادة المنظوم فيه من المياة والأزهار وكذلك المسموع لاستثارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور، ثم مع هذا كله فشرطه أن يكون على جمام ونشاط أجمع له وأنشط للقريحة أن تأتى بمثل ذلك النوال الذى فى حفظه، قالوا وخير الأوقات لذلك أوقات الذكر عند الهبوب من النوم ونشاط الفكر وفى هؤلاء الجمام... وليكن بناء البيت على

(١) الوسيلة الأدبية ج٢ صـ٤٦٤.

القافية من أول صوغه ونسجه يضعها ويبنى الكلام عليها إلى آخره لأنه إن غفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها فى محلها فربما تجئ نافرة قلقة ". (١)

هذه هى النصيحة التى يوجهها المرصفى إلى الشعراء وهى تجعل من الشعر حرفة غايتها أولاً وقبل كل شئ إتقان تقليد الشعر العربى القديم، وتحدد الوسائل العلمية والنفسية ليصل الشاعر إلى هذا الهدف، وأصبح هذا التقليد غاية فى ذاته بصرف النظر عن موضوع العقيدة وسياقها العام، كما جعل المرصفى معانى الشعر خادمة لصياغته، فأوصى الشاعر بتحضير القوافى أولاً لأهميتها ثم يركب على هذه القوافى ما شاء من الأبيات.

ومن الملاحظ أنه لا يختلف حديث المرصفى عن صياغة الشعر عن حديثه عن أغراضه ومعانيه فى اعتماده على القانون الصارم وعلى الحرفية والادعاء. (٢)

ومن هنا يظهر لنا بوضوح كتاب " الوسيلة الأدبية " الذى جعله شوقى من أهم الكتب فى التعريف على الأدب العربى عموماً، يؤكد بحدة مفهوم الصناعة فى العشر وفصله عن نفسية المتفنن وتحديد أهدافه فى تقليد الشعر العربى القديم، ولولا النماذج التى قدمها المرصفى فيه من شعر البارودى لأمكن اعتباره عقبة فى طريق هؤلاء الشعراء. هذه هى طبيعة الثقافة التى كان من الممكن للشعراء أن يأخذوها عن أساتذتهم وهى تعتمد كما قدمنا لعى محاولة تقليد الشعر العربى القديم ودفع الشعراء إلى محاولة النسج على منواله.

ولعل الباعث فى اعتماد هؤلاء الشعراء على الشعر العربى القديم، أن هذا الشعر كان النموذج الوحيد المعروض على الشعراء فى هذه الفترة فقد كانت حركة الطباعة تتأثر بروح العصر وتتجه إلى إحياء الأدب العربى القديم، كما أنها اتجهت فى بدايتها إلى طبع الكتب التى تشبه دوائر المعارف مثل كتاب الأغانى الذى تأثر به تأثراً كبيراً شعراء هذه الحقبة، لأن الفرصة لم تكن متاحة لهم دراسة دواوين الشعراء العرب دراسة تفصيلية وإلى جانب ذلك

(١) الوسيلة الأدبية حسين المرصفى ج٢ صـ٤٦٨، ٤٦٩.

(٢) نفس المرجع ج٢ صـ٦.

كانت مدرسة الشعراء الذين سبقوا شوقى وحافظوا من أمثال البارودى وإسماعيل صبرى وعائشة التيمورية تعتمد على تقليد الشعر القديم تقليداً مباشراً، وهكذا كان الشعر المعروض على الشعراء بقديمه وحديثه لا يخرج عن دائرة الشعر العربى القديم.

ولعل أيضاً من بواعث اعتماد هؤلاء الشعراء على الشعر العربى القديم عامة وعلى الشعر بصفة خاصة وذلك لصعوبة ترجمة الشعر ولإيمان الأدباء بأن الشعر العربى لا يفضله أى شعر آخر، كما كان من الملاحظ أن النفس المصرية لم تكن قد أصبحت مستعدة نفسياً لتذوق الشعر الأجنبى وتفهمه ولذلك لم تحظ ترجمة الشعر الغنائى الأوربى بأى قدر من الاهتمام. ولولا ترجمة محمد عثمان جلال لأساطير لافونتين التى سبق أن اشرنا إليها لقلنا إن ترجمة الشعر الغنائى كانت معدومة، ومن هنا لم يتعرف شعراؤنا على الشعر الأجنبى الذى كانت معرفته تتيح لهم الخروج من دائرة الشعر العربى القديم، ولعل مما ساعد على بعد شعرائنا عن الشعر الأجنبى أن أغلبهم كان يجهل اللغات الأجنبية، ولم يكن هناك من شعرائنا على أغلب الظن من يعرف لغة أجنبية إلا حافظ وشوقى، ومن هنا نستطيع أن نقول إن ضعف حافظ فى اللغة الفرنسية إلى جانب كسله الطبيعى كانا عائقين كافيين لحرمانه من ذوق الشعر الأوروبى والاستفادة منه، ولا أدل على ذلك مما يرويه مصطفى صادق الرافعى من أن حافظا دله بنفسه على صفحة بالجزء الثانى من البؤساء وقال أنه ترجمها فى خمسة عشر يوماً، وأنه حضره مرة يترجم أسطر من الجزء الأول فى قهوة الشيشة يخطها فى دفتر صغير دون حجم الكف فاجتمعت له ثلاثة أسطر فى ثلاث ساعات ". (١)

أما شوقى فقد ذهب فى بعثه إلى فرنسا حيث مكث بها عدة سنوات مما مكنه من إجادة اللغة الفرنسية، على الرغم من أن هدفه من ذهابه إلى فرنسا كان دراسة القانون لكننا نجد أن الخديوى قد نصحه بدراسة الأدب الفرنسى. ولكن تأثير الآداب الأوربية عليه وخاصة فى ميدان الشعر الغنائى كان ضعيفاً بوجه عام.

(١) ديوان مصطفى صادق الرافعى فى ذكرى الشاعرين القاهرة سنة ١٩٠٢م ج١ صـ١٠٦.

ويحدثنا الدكتور طه حسين عن مدى تأثر شوقى بالأدب الفرنسى وبالثقافة الأوربية عموماً فنجده يقول: " فمعرفة شوقى عن الثقافة الأوربية لا تتعدى معرفة طلاب المدارس عنها فى عصرنا الحالى، ولاشك أن شوقى سمع عن لامارتين وموليير ولكن ما أظنه قرأ قراءة تعمق قصة أو تمثيلية لهم وأظنه لم يعرف عن منتسكيو إلا أنه ألف روح القوانين وقد يكون سمع اسم روسو وكتاب العقد الاجتماعى، وربما سمع أيضاً عن فولتير ورسائله ولكننا نقول كما سبق أن معرفته بأدباء القرن السابع عشر والثامن عشر لا تتعدى معرفة طلاب المدارس الثانوية.

ولا نظن شوقى عرف كثيراً عن هوجو أو موسية أو مارمية أو جوته من رجال المدرسة الحديثة... فعلاقة شوقى إذن بالثقافة الأوربية والحياة الأوروبية كانت سطحية تمس الظاهر ولا تنحدر من الأعماق ". (١)

ليس معنى هذا أن الثقافة الأجنبية كانت معدومة التأثير على شعر شوقى فإنها تركت بعض الآثار فى جوانب من هذا الشعر. وليس هدفنا هنا بيان مدى هذه الآثار ولكننا نهتم بما يؤيد قضيتنا الرئيسة من أن هؤلاء الشعراء لم يستطيعوا التعرف بعمق على الشعر الأوروبى مما أدى إلى تمسكهم بالشعر القديم.

ولعل أيضاً من بواعث اعتماد الشعراء على الشعر العربى القديم سعيهم الواضح إلى تنقية الشعر من شوائب الصفة وبعث الصفاء فى لغته من جديد لم يكن هدف شعراء مدرسة البارودى من نظم شعرهم مجرد إظهار القدرة، أو الرغبة فى المسامرة والمنادمة، وإنما قالوا ليفهم الناس عنهم ما يقولون وقد تيسر لديهم الفراغ ووسائل الثقافة، إلى جانب معرفتهم بلغات غير العربية فعرضت عليهم نماذج أخرى للتعبير الشعرى. ولما وجدوا أن أسلوب التعبير فى العصر الذى كانوا يعيشون فيه لا يلاءم أغراضهم الجديدة لقيامه على إبراز القدرة فى الصناعة، واعتماده على المحسنات، حاولوا البحث عن أساليب جديدة للتعبير، ووجدوا هذه الأساليب فى الشعر العربى القديم الذى أتيحت لهم وسائل الاتصال به فحاولوا تقليد هذه النماذج، ووفقوا فى محاولتهم

(١) ذكرى الشاعرين أحمد عبيد ج٢ صـ٧٠٦.

إلى حد كبير وإن كانت محاولتهم لم تنجح بنفس الدرجة عند كل منهم، كما أنها تعرضت لظروف معينة لابد من توضيحها.

والظاهرة الأولى فى محاولتهم تتجلى فى موقفهم من أساليب التعبير السائدة فى عصرهم.

فلقد حاولوا بصورة عامة التخلص من الأساليب الصناعية المتكلفة، ولكنهم لم يستطيعوا التخلص تماماً من قبضتها، ولعل اتجاههم نحو القديم واستغراقهم فيه كان ميزة وعقبة فى الوقت نسفه، ميزة تمكنهم من الارتفاع على أسلوب عصرهم، وعقبة فى سبيل تحررهم النهائى من أساليب غيرهم قدماء أو معاصرين.

ومن الملاحظ أن البارودى كان أشد شعراء مدرسته نجاحاً فى تخليص شعره من أساليب عصره، وفى الوقت نفسه كان أشدهم ميلاً إلى الأساليب القديمة، وهو يحدثنا عن أسلوبه المفضل فى الشعر فيقول: " وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلف، بريئاً من عشوة التعسف، غنياً عن مراجعة الفكرة. فهذه صفة الشعر الجيد.. "(١).

وهذا النص يكشف لنا عن أن البارودى يعتقد أن الأسلوب الجيد هو الذى يخلو من شوائب الصيغة والتعقيد والتكلف، ويكون سهل الفهم، قريب المأخذ.

وأما الظاهرة الثانية التى تظهر فى أساليب شعراء مدرسة البارودى فهى تتمثل فى جهدهم فى تقريب أسلوب شعرهم إلى أسلوب الشعر القديم، وهم يشبهون فى موقفهم من هذا الشعر موقف الإنسان الخاضع الذى ما زال يتدرب ليتبين طريقه الذى لم يتضح بعد، ولم يبلغوا موقف الإنسان الناضج الذى يتمثل هذه النماذج ويحسها ثم يخرج علينا بأسلوبه الخاص، وتظهر محاولتهم التدريبية هذه فى عدة صور منها اعتراف الشعراء صراحة فى كثير من قصائدهم بأنهم لا غرض لهم منها إلا التدريب على قول الشعر، فكثير من قصائد البارودى تحمل هذا العنوان قال " يروض القول "، وواضح ما يكشف

(١) مقدمة ديوان محمود سامى البارودى طبعة دار الكتب القاهرة سنة ١٩٤٠ ج١ صـ٣.

عن هذا العنوان من محاولة التمرين، كما أن كثيراً من القصائد لا يظهر الغرض منها واضحاً، فهناك فى ديوان البارودى قصيدة عنوانها " قال يروض القول ويصف البازى والحية " وفى قصيدة أخرى تجد عنواناً لا يقل عن الأول غرابة وهو " قال على طريقة القدماء ".

ولعل من الواضح أن شعراء مدرسة البارودى لم يكونوا يتأثرون بالشعراء القدامى جمعياً بصورة واحدة وإنما كان كل منهم يحس بنوع من الميل إلى الشعراء الذين يشبهونهم فى ظروفهم النفسية.

فمن الملاحظ أن البارودى الطموح المتطلع للإمارة كان يفضل المتنبى الذى يشبهه فى الطموح وأبا فراس الحمدانى والشريف الرضى اللذين يشبهانه فى عراقة الأصل وهناك باعث أخير تجمع مع البواعث السابقة كلها وعمل معها على عدم الخروج عن الشعر القديم وذلك هو عدم ظهور النقد الذى ينظر إلى الشعر باعتباره تعبيراً عن ذات الإنسان ومشاعره وإنما كان النقد فى تلك الفترة يتكون من مجموعة من الأحكام السطحية فى مدح الدواوين مديحاً مبالغاً فيه ويسمى هذا المدح تقريظاً، ويمكننا أن نجد أمثلة كثيرة لمثل هذا التقريظ فى دواوين شعراء هذه الفترة، كما وجد نوع ثان من النقد تخصص فيه الأزهريون ويعتمد على تتبع الأخطاء النحوية واللغوية التى يقع فيها الشعراء. ويتسم أصحابه بالتعصب الشديد والاعتماد على التخريجات المفتعلة. بل أنهم كانوا أحياناً يسيئون فهم الشعر ويفترضون الخطأ افتراضاً، ثم يتقدمون بعد ذلك بإثبات مهارتهم اللغوية والنحوية، والأمثلة على هذا النقد موجودة فى كتاب " الشعراء الثلاثة للسندوبى وتظهر فى تعليق النقاد على قصيدة حافظ (العمرية). وهناك نوع ثالث من النقد يتصل بموضوعات خارجة عن حدود الشعر وفنيته كأن يحاسب النقاد الشاعر على ضعف فى وطنيته أو خطأ فى معلوماته.

ولعل لم يظهر النقد الصحيح للشعر إلا بظهور المازنى والعقاد ، وفى كتابهما المسمى بالديوان بصفة خاصة، وهنا تنبه الشعراء آفاقاً أخرى تتجاوز عالمهم وحاول حافظ أن يحلق بجناحيه إلى هذه الآفاق فأعلن ثورته على الشعر القديم فى قوله:

آن يا شعر أن تفك قيوداً قيدتنا بها دعاة المحال

فـارفعوا هـذه الكمـائم عنـا ودعونـا نشـم ريـح الشـمال[1]

وقوله فى قصيدة أخرى:-

ملأنا طباق الأرض وجدا ولوعة بهنـد ودعـد والربـاب وبـوزع
وملت بنات الشعر منا مواقفا بسـقط اللـوى والـرقمتين ولعـل
وأقوامنـا فـى الشـرق قـد طـال ومـا كـان نـوم الشـعر بـالمتوقع
تغيـرت الـدنيا وقـد كـان أهلهـا يرون متون العيسى ألين مضجع[2]

وقوله أيضاً:-

عرفنا مدى الشئ القديم فهل مدى.·. لشئ جديد حاضر النفع ممتع[3]

وحافظ لم يهجم على القديم ولم يكن بهذه الأبيات يريد أن يصرف الناس عنه ولكن من الملاحظ أن حافظ كان قد بلغ من الكبر والضعف ما يجعله غير قادر على التحليق وتؤخذ دعوته على أنها نوع من التملق للنقد الجديد حتى يتركه هؤلاء النقاد وشأنه. وكان لتجمع كل هذه البواعث السابقة أثره فى خضوع الشعراء للشعر القديم والتسليم تسليماً كاملاً واتخاذه مثلا أعلى لهم فى أغراضه وأهدافه ووسائل تعبيره. ويعترف لنا الشعراء بإيمانهم وتسليمهم للشعر القديم. فحافظ إبراهيم فى أثناء حديثه عن طبيعة الشعر يعترف بأن المثل الأعلى له ولغيره يتمثل فى الشعر القديم سواء فى أغراضه أو طريقة تعبيره عن هذه الأغراض وفى ذلك يقول: " وخير الشعر ما سبق دبيبه فى النفس دبيب الغناء ثم سبح بها فى عالم الخيال، فإن كان غزالا مر بها على مسارح الظباء وكنس الآرام وطاف بها على أودية العشق والغرام"، ومثله الأعلى لمثل هذا الغزل يتركز حول جميل يثنيه والمجنون، " وإن كان حماساً طار بها إلى

(١) ديوان حافظ إبراهيم ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد أمين، أحمد الزين إبراهيم الاربيارى ج١ صـ٢٣٨.
(٢) نفس المرجع ج١ صـ١٢٩.
(٣) المصدر نفسه ج١ صـ١٣٠.

مكامن البلاء ومساقط القضاء فشق بها صفوف الحوادث وكتائب الكوارث حتى إذا ارافها على مصافحة الحمام، ومكافحة الأيام انتقل بها إلى المعامع فحبب إليها لثم البتار ومعانقة الخطار... ثم ردها وهى تنظر إلى فرند القرضاب نظر المحب إلى لمس الرضاب " ومثله الأعلى فى الحماس عنترة. " وإن كان فخرا سما بها إلى عرش الجلال فأراها الشريف الرضى فى ناديه يطالع فى صحيفة أنسابه جريدة أحسابه.

وإن كان حكمة خرج بها عن ذلك العالم المجبول على الأذى وآسى عندها بين الوجود والعدة فروح عنها وهون عليها، وإن كان وصفاً مثل لها الشئ الموصوف حتى إنها تكاد تهم بلمسه، واثبت لها أن الشعر تصوير ناطق وأراها ذلك السيف الذى يقول فى وصفه أبو الطيب:

سَلَّهُ الركض وهى بعد بنجد فتصدى للغيث أهل الحجاز[1]

ولم يخرج عن اجتماع الشعراء على الخضوع الكامل للشعر العربى القديم غير شوقى الذى نبع تمرده على هذا الشعر تحت تأثير اتصاله النسبى بالحضارة الأوروبية فقد كان عصر الاحتكاك بين الحضارتين، والدعوات إلى التجديد تظهر على أشدها دائماً فى مثل تلك الأوقات، هكذا أدرك شوقى، وكان له موقف. فيهاجم الاستغراق فى القديم كما يهاجم الاستغراق فى الجديد. يهاجم شعراء الصناعة، ويهاجم الشعراء الذين اتخذوا المديح حرفة وقصروا الشعر على هذا الميدان وحده، ويهاجم كذلك الشعراء الذين يعيشون فى غير زمانهم، وأولئك الذين ابتعدوا بالشعر عن وادى الحقيقة، ولكنه بعد ذلك لا يستغرق فى الاتجاهات الغربية، فالعداء للشعر العربى سببه الجهل به، لأن به روائع ومعجزات المتنبى، وإنما السبيل أمام هذين التيارين هو أن نأخذ من صالح الموروث وصالح العصرى ونمخضهما معاً ليخرج مركب أساسه الماضى وبناؤه الحاضر. [2]

(١) شرح ديوان المتنبى وضعه عبد الرحمن البرقوقى – دار الكتاب العربى ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م بيروت – لبنان ج٢ صـ٢٨٦، وكذا ديوان حافظ إبراهيم من صـ٤ – ٧.

(٢) أعلام العرب (١٠٦) أحمد شوقى ماهر حسن – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ صـ٥٨.

وهو يحدثنا عن تمرده هذا فى مقدمة الجزء الأول من الشوقيات، ويكشف عن أسبابه وعن العوامل التى أدت إلى إضعاف هذا التمرد واقتصاره على مجال ضيق محدود، بل والتراجع عنه فيقول: " والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئه يحل عنها، ويتبرأ الشعراء منها. إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا فى وصفه، ذاهبين فيه كل مذهب آخذين بكل نصيب وهذا الملك هو الكون، فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه فى الذر ويجيل الأخرى فى الذرى. يأسر الطير ويطلقه ويكلم الجماد وينطقه. ويقف على النبات وقفة الطلل ويمر بالعراء مرور الوبل فهنالك 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 فى الهم ومنجياً من الغم وشاغلاً إذا مل الفراغ ومؤنساً إذا تملكت الوحشة، ومن جهة ثالثة لا يلبث أن يفتح الله عليه فإذا الخاطر أسرع والقول أسهل والقلم أجرى والمادة أغزر بحيث لا تمضى السنون حتى تتداول الأيدى مؤلفاته، وإذا مات أكبر الناس من بعده مخلفاته، أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى مثلاً حياته العالية ثم يموت عن نحو مائتى صحيفة من الشعر تسعة أعشارها لممدوحية والعشر الباقى وهو الحكمة والوصف للناس. هنا يسأل سائل وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب أنى قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء، والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً فى مقام عال، ولا يرون غير شاعر الخديوى صاحب المقام الأسمى فى البلاد فما زلت أتمنى هذه المنزلة واسموا إليه على درج الإخلاص فى حب صناعتى وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها، ثم طلبت العلم فى أوربا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفذ وإذا كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان، لا يطاق لقاؤه

ويؤخذ من خلف بأطراف البنات، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان إلى أن رفعت إلى الخديوى السابق قصديتى التى مطلعها:-

خدعوها بقولهم حسناء والغوانى يغرهن الثناء

والذى غزلها فى أول الديوان، وكانت المدائح تنشر يومئذ فى الجريدة الرسمية وكان يحرر هذه أستاذى الشيخ عبدالكريم سلمان فدفعت القصيدة إليه وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علما بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان فى محله وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت ". (١)

ويكشف لنا هذا النص عن جملة حقائق من أهمها أن شوقى فى بداية نشأته لم يجد أمامه إلا دواوين الشعر القديم والشعراء المعاصرين الذين يقلدون هذا الشعر، فحاول إجادة صناعته ضمن هذه الحدود المرسومة له. فلما انتقل إلى أوروبا أحس ضيق أفق الشعر العربى وخاصة لاقتصاره على المديح، فتمرد على الحدود الضيقة التى رسمت للشاعر وفرضت عليه وأراد أن ينتقل بالشعر من التسبيح بحمد فرد إلى التأمل فى الكون بأسره حتى يتسع للشاعر مجال القول وحتى يجد فى شعره العزاء والمتعة، بدلا من إحساسه الدائم بأنه عبد مسخر يؤدى ضريبة مفروضة عليه للخديوى.

كما يكشف لنا النص عن حقيقة أخرى وهى إحساس شوقى بأن البيئة ليست على استعداد لتقتل الجديد الذى حاول أن يأتى به فاضطر للتراجع عن محاولته تحت ضغط الظروف وشارك الشعراء فيما يصنعون، واضطر إلى انتظار الوقت الذى تكون البيئة فيه مستعدة لهذا الجديد، وهذا يكشف لنا عن سطوة التقاليد الأدبية وقسوتها على الشعراء. (٢)

كما يكشف لنا النص عن حقيقة ثالثة أشار إليها شوقى وهى أن ارتباطه بالخديوى لم يكن تابعاً من إحساس صادق وإنما هى ضرورة إضطر

(١) الشوقيات أحمد شوقى–الطبعة الأولى– القاهرة سنة ١٨٩٨م المقدمة ج١ صـ٢ – ٨.

(٢) التيار التراثى فى الشعر العربى الحديث سعد دعبيس – الطبعة الأولى ١٩٨٣ – دار الفكر العربى صـ٢٥، ٢٦.

إليها نتيجة لطبيعة ظروف الحياة الأدبية التى جعلت من الخديو القوة الأولى التى يتقدم إليها الشعراء بشعرهم، ولذلك تسابقوا جميعاً ليصلوا إلى شرف التقرب من الخديوى، وعسى أن يفوزوا بشرف الوصول إلى مرتبة شاعر القصر وحاول شوقى مثل ما حاولوا وشاءت له ظروفه أن يحظى بهذا الشرف الرفيع.

وتؤكد محاولة شوقى وتراجعه ما سبق أن قدمناه من خضوع شعرائنا لمطالب البيئة وللشعر القديم ويمكننا القول إن مرحلة الإحياء قد اتخذت من التراث العربى المشرق سبيلاً لبعث الروح الفنية العربية فى نفوس الناس عن طريق بعث الروح فى ذلك التراث، وتخليصه من الزيف والأثقال التى لحقت به وحاصرته من كل جانب حتى يعود للشعر العربى ما كان عليه من أصالة وجمال مقترنين بتجارب الشاعر الذاتية وقضايا وطنية وأحداث عصره.

الفصل الثانى
استلهام التراث فى الأفكار والمضامين

إذا كانت حياة أى شاعر تشكل بالضرورة رافدا من أهم روافد إبداعه الفنى، فإن حياة الشاعر الكبير محمود سامى البارودى بما تعاورها من قطوب وتهلل ومن إخفاق وانطلاق. ومن أمن وتشرد. قد أمدته بألوان من المعاناة التى أعنت شعره بتجارب كثيرة – فقد أورثه العنصر التركى فيه – كما يقول كثير من الباحثين – حدة فى المزاج وتراحبا فى آماد الطموح، وميلا إلى حياة الحرب والفروسية. كما أورثه العنصر العربى المكتسب من قراءاته للشعر القديم ميلا عارماً إلى الخيال، وعشقا جارفاً للشعر، وإحساساً مصيرياً بالإنتماء كذلك أورثته قراءاته فى التركية والفارسية والإنجليزية نوعاً من الشمول الثقافى الذى أهله لريادة حركة البعث والإحياء، هذا بالإضافة إلى ظروف حياته العسكرية التى دعته إلى أن يسافر إلى أوروبا ويشهد الحياة الأوربية.

وهو بهذا كله يشبه الشعراء العباسيين الذين كانوا يلمون بالثقافات الأجنبية المعروضة لعصورهم، وإن كان من المحقق إنه لم يتأثر فى شعره تأثراً واضحاً بما ألم به من ثقافات غير الثقافة العربية، ولكنها على كل حال تضيف إلى شخصيته شيئاً جديداً لا نراه عند معاصريه من الشعراء المصريين. (١)

ولعل أعمق المؤثرات التى تركت خلالها فى شعره معايشته الكاملة للبيئة المصرية بأجوائها السياسية والاجتماعية والطبيعية حتى إن شعره ليفيض بصورة هذه البيئة على نحو فنى يعايش الواقع الحى، ويعكس ملامحه من خلال رؤية شعرية خاصة، وليس من خلال رصد الواقع الخارجى للأشياء دون معاناة هذا الواقع أو الإحساس به. كما كان يفعل ذلك شعراء عصره ربما بلا استثناء وإذا أخذنا ننعم النظر فى شعره على ضوء هذه العناصر التى ألفت

(١) الأدب العربى المعاصر فى مصر شوقى ضيف – الطبعة الثالثة عشرة – دار المعارف صـ٨٦، وكذا البارودى رائد الشعر الحديث شوقى ضيف صـ٩٧.

شخصيته لاحظنا قوة العنصر العربى المكتسب، وهو عنصر لم يكتسبه بطريق التعلُّم على اساتذة اللغة والأدب فى عصره، وإنما اكتسبه بطريق مباشرة، هى قراءة النماذج القديمة للعباسيين ومن سبقوهم من الإسلاميين والجاهليين، وما زال يقرأ فيها حتى استقرت فى نفسه سليقة الشعر العربى الأصيلة، فصدر عنها فى نظمه وشعره. يقول الشيخ حسين المرصفى عنه فى كتابه " الوسيلة الأدبية ": " هذا الأمير الجليل ذو الشرف الأصيل والطبع البالغ نقاؤه والذهن المتناهى ذكاؤه لم يقرأ كتاباً فى فن من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سنَّ التعقل وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله، فكان يستمع بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين، أو يقرأ بحضرته، حتى تصوّر فى برهة يسيرة هيأت التراكيب العربية، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسب ما تقتضيه المعانى والتعلقات المختلفة فصار يقرأ ولا يكاد يلحن... ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة، واستثبت جميع معانيها ناقداً شريفها من خسيسها، واقفاً على صوابها وخطئها، مدركاً ما كان ينبغى من فن مقام الكلام وما لا ينبغى، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء ". (١)

ومعنى ذلك أنه لن يتسنَّ سنة معاصريه من تعلم النحو والعروض والبديع حتى يحسن نظم الشعر (٢)، وإنما استنّ سنة جديدة صحح بها موقف الشعر والشعراء، فردهم إلى الطريقة القديمة أو بمعنى أدق ارتدّ هو إلى تلك الطريقة وتقصد طريقة الرواية التى كان يتلقن بها الشاعر الجاهلى والأموى أصول حرفته ولعل هذا كان حدثاً خطيراً فى تاريخ شعرنا الذى تدهور إلى

(١) الوسيلة الأدبية حسين المرصفى صـ٤٧٤، وكذا الأدب العرب الحديث محمد عبد المنعم خفاجى ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م – الطبعة الأولى – الناشر مكتبة الكليات الأزهرية الجزء الأول صـ٣٨.

(٢) دراسات فى الأدب العربى الحديث ومدارسه محمد عبد المنعم خفاجى الناشر مكتبة الأزهر ج١ صـ٦٩، وكذا دراسات فى الأدب العربى الحديث والمعاصر أحمد عبدالغفار عبيد ١٤٢٠ – ١٩٩٩ م صـ٤٤.

أساليب غثة مكسوة بخرق البديع البالية، تُكرَّرُ فى صور من الهذيان على كل لسان. فأزال البارودى من طريقة هذه الأساليب، واتصل مباشرة بينابيع الشعر العربى القديمة فى العصر العباسى وما قبله من عصور، ولم يلبث أن أساغها وتمثلها تمثلا دقيقاً، فقد أشربتها روحه، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من شعره وفنه. (١)

ولعل هذا التلقى الذاتى عن التراث فى عصوره المضيئة سلح البارودى بحس الرفض نماذج الشعر التى كانت سائدة فى عصره. لأنها كانت استسلمت تماماً لطوفان التقليد. ووقعت بعيدا عن مناطق المعانة الذاتية لشاعرها من جهة. وعن مناطق المعاناة الجماعية للجماهير التى يعايشها الشاعر من جهة أخرى لقد أحس البارودى من خلال قراءاته الطويلة فى التراث الشعرى إن هذا التراث قادر على العطاء المعاصر، شكلا إذا أحسن استخدامه، ومضموناً إذا أحسن فهمه وتوجيهه فعمد إلى هذا التراث يستظهر منه ويتأمل تكويناته الفنية، متى استقامت له طريقة خاصة استطاع من خلالها أن يعكس بفحولة شعرية ملحوظة كل همومه الروحية العارمة، وكل قضايا عصره الشاغلة أى أن رجوع البارودى إلى التراث الشعرى القديم كان رجوع التأمل والفهم والاحتواء لتراث يصل حاضر الإبداع بماضيه، ويعطى من تجاريبه الغابرة فى التعامل مع لغة الإبداع وشكله ومحتواه ما يصحح به اتجاه الحاضر الآتى أو حتى يجنبه مزالق الطريق. (٢)

وواضح من ذلك أن مذهبه الفنى لم يكن يقوم على نبذ القديم كله، وإنما كان يقوم على نبذ صورة خاصة هى صورة الشعر الغثَّ الذى ينتجه عصره والعصور القريبة منه، أما الشعر القياسى وما سبقه فينبغى للشاعر أن

(١) فصول الشعر ونقده شوقى ضيف – الطبعة الثانية – دار المعارف صـ٢٧٣.

(٢) تاريخ الآداب العربية رشيد يوسف عطا الله (ساروفيم فيكتور) تحقيق على نجيب عطوى – الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م – مؤسسة عز الدين للطاعة – دار النشر المجلد الثانى صـ٤١٠.

لا يَنْبذه، بل عليه أن يسير فى دروبه وينسج على صيغه وقوالبه. وكان هذا الاتجاه يعدُّ ثورة فى عصره، لأنه خروج عن مألوف معاصريه، وعود بهم إلى أساليب لا يعرفونها ولا يألفونها، وكانت قد فسدت أذواقهم فأصبحت لا تقدرها قدرها ولا تشعر بما فيها من متاع وجمال أما البارودى فقد شعر بهذا المتاع والجمال إلى أبعد حد، وانطلق يصوغ شعره على طريقة العباسيين ومن سبقوهم، واتخذ ذلك مذهباً له، وأعلنه فى صراحة واضحة، فكان يحاكى الشعراء القدماء ويعارضهم من مثل النابغة وبشار وأبى نواس والمتنبى وأبى فراس والشريف الرضى، وأتيح له أن يتفوق فى أكثر معارضاته.

وهذا هو مذهبه الفنى بعث الأسلوب القديم فى الشعر وتعمدُ الشعراء إلى تقليده، ولعل من الطريف أن الشعر حين تحرر عنده من الأساليب التى عاصرته أخذ يعبر فى حرية عن مزاج الشاعر ونفسيته وكل ما يتصل به من أحداث. (١)

فالبارودى إنما يستعير من القدماء إطارهم الذى يقوم على قوة الأسلوب وجزالته، ولكنه يملأ هذا الإطار بروحه وبشخصيته، وكأنها خاتم يطبع على كل مأثور له اسمه. ومن هنا يأخذ مكانته فى الشعر العربى الحديث، فقد ردّ إليه مكانته ورصانته، وفرض عليه نفسه وبيئته وعصره، بحيث أصبح شعراً حيّاً يصور منشأه وقومه تصويراً بارعاً.

من هنا يلوح شعر البارودى صورة ممثلة لعصره المائج المضطرب بكل ما ينبئ عليه هذا العصر من مد وانحسار، وصورة أخرى ممثلة لحياته الضاحية المضببة بكل ما تنطوى عليه هذه الحياة من انتصارات وانكسارات، وصورة ثالثة لثقافته بكل ما تعنى هذه الثقافة من قراءات وتجارب ومعاناة فى

(١) فصول فى الشعر ونقده شوقى ضيف – الطبعة الثانية – دار المعارف صـ٢٨٥، وكذا تاريخ الأدب العربى الحديث ونصوصه محمد سعد فشوان ٢٠٠٢ – ٢٠٠٣ م صـ٣٤، وكذا أبداء لا تقرب عنهم الشمس فتحى رزق – الطبعة الأولى – المطبعة الفنية – الجزء الأول ١٩٧٥.

صياغة الإبداع وإذا كان الشعر قبل البارودى قد استلهم وحيه من الذاكرة اللغوية الركيكة. وتلكأ فى دروب الجناسات والتوريات والمقابلات وغيرها من فنون البديع التى كانت قد فقدت كل قيمتها الجمالية والشعورية. فإن الشعر فى يد البارودى قد استحال – فى عديد من نماذجه – إلى استلهام حقيقى من واقع التجربة الحياتية التى يحياها الشاعر كإنسان متفرد له همومه الخاصة وقضاياه الشاغلة والتى تحياها الجماهير من حوله كإطار حى يعيش داخله الشاعر – وينفعل بكل ما تواجه من تحديات وتعيش من عذابات. (١)

حتى حين كان البارودى يعود – فى رحلة الإبداع – إلى ذاكرته اللغوية يستثيرها ويستثيرها معا، فإنه كان يلجأ من ذاكرته إلى رافد أصيل، فقد كانت هذه الذاكرة الواعية تمده بأروع ما تنفس عنه الشعر العربى من بناءات ومحتوى وجماليات لا يستطيع الشعر بدونها أن يكون شعراً حقيقياً، ومع ذلك فإن البارودى كان لا يترك هذه الذاكرة اللغوية الرافدة تمده وحدها بما وعت من شكول القصيدة العربية القديمة، ولكنه كان يتأهل دائماً ليضيف إلى حس القديم فى قصائده حس الجديد، وإلى نبض الأصالة فى إبداعه نبض المعاصرة، فتألف له من هذا المزيج الرائع طبع شعرى عارم التدفق، وسليقة قفية قادرة على قيادة المرحلة إلى عالم شعرى جديد يضع الشعر الحقيقى مكان النظم الملفق، ويمهد لخلق كثير من حركات التمرد الفنى التى تسوى بالإبداع العربى المعاصر على أفق الحداثة الحية. إذن فالمرحلة كانت تتعامل مع نوع من الإبداع المتخلف الراكد، فى الشعر والنثر على السواء، لقد كان الجمود طابع الحياة الفكرية من جميع جوانبها ومختلف اتجاهاتها: فالنثر بألوان باهظة من المحسنات التى أخذت تتطفئ فى كتابات الكاتبين شيئاً فشيئاً حتى استحالت إلى أحجار غليظة لا تنبئ عن حس دافع، ولا تشى بانفعال مثير

(١) دراسات فى الأدب العربى على مر العصور مع بحث خاص بالأدب العربى السعودى عمر الطبيب الساسى – مكتبة دار جدة – طبعة جديدة منقحة ١٤١٨هـ –١٩٩٨م صـ٧٨، ٨٠، وكذا نصوص من الأدب الحديث دراسة وتحليل حسن أحمد الكبير – الطبعة الثانية ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م صـ١٤، ١٥.

وأما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن. والاستكثار من محسنات الصنعة فملأوه بالتورية والكنايات والجناس والترصيع، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليزينوا بها كتب البيان والبديع وظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس. وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال فى جمع الحصى الملون وتنضيده. وكان الشاعر منهم يلاحق البيت بالبيت، أو يشك المصراع بالمصراع ويخلط كلامه بكلام غيره. وهو لا يحسب أنه يخل بروح الشعر لأنه يلتزم حروف الروى فى كل بيت، وعروض البحر فى كل قصيدة. (١)

فلما ظهر البارودى أعاد للشعر بعض صوته الحقيقى وبارح به عهود التكلف الساذج الذى يدور من قيمة الفنية فى مجرد التسجيع والتوشيح والتبديع. ومن قيمة المضمونية فى مجرد المدح والشكر وتسول العطاءات. وهكذا تظهر القيمة الحقيقة لدور البارودى فى بعث الحركة الشعرية الحديثة حتى من مجرد تأمل التاريخ الشعرى السابق على حلوله الفنى: " فإذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودى لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تسامية أو تداينه، وكنت كمن تقف على رأس الطود المنفرد فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد إلى أقصى مدى الأفق البعيد، وهذه وثبة قديرة فى تاريخ الأدب المصرى ترفع الرجل بحق إلى مقام الطليعة أو مقام الإمام ". (٢)

مفهوم الشعر وموضوعاته لدى البارودى:ـ

أولاً: مفهوم الشعر لدى البارودى:ـ

قال البارودى فى مقدمة ديوانه: " إن الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوات الفكر فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينبعث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك

(١) الفصول – للعقاد صـ١٢.

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى عباس محمود العقاد ١٣٥٥ – ١٩٣٧ – مطبعة حجازى بالقاهرة صـ١٢٢، وكذا أدباء العرب فى الأندلس وعصر الانبعاث حياتهم – آثارهم – نقد آثارهم بطرس البستانى – طبعة جديدة منقحة، مشروحة، مفهرسة ١٩٨٨م دار نظير عبود صـ٢٥٣، ٢٥٤.

ويهتدى بدليلها السالك. وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ المرمى سليماً من وصمة التكلف بريئاً من عشوة التعسف، غنياً عن مراجعة الفكرة. فهذه صفة الشعر الجيد فمن آتاه الله منه حظا وكان كريم الشمائل طاهر النفس فقد ملك أعنة القلوب. ونال مودة النفوس وصار بين قومه كالغرة فى الجواد الأدهم والبدر فى الظلام الأبهم، ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس وتدريب الأفهام وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها مسرح وارتبأ الصهوة التى ليس دونها لذى همه مطمح. ومن عجائبه تنافس الناس فيه وتغاير الطباع عليه، وصغوا الأسماع إليه، كأنما هو مخلوق من كل نفس أو مطبوع فى كل قلب، فإنك ترى الأمم على اختلاف ألسنتهم وتباين أخلاقهم وتعدد مشاربهم، لهجين به عاكفين عليه، لا يخلو منه جيل، ولا يختص به قبيل دون قبيل. ولا غرو فإنه معرض الصفات ومتجر الكمالات ". (١)

وقال البارودى فى مدح الشعر نظما:-

للشعر فى الدهر حكم لا يغيره ... ما بالحوادث من نقض وتغيير
يسمو بقوم ويهوى آخرون به ... كالدهر يجرى بميسور
له أوابد لا تنفك سائرة ... فى الأرض ما بين إدلاج
من كل عائرة تستنُّ فى طلق ... يغتال بالبهر أنفاس المحاضير(٤)
تجرى من الشمس فى تيار ... على إطارٍ من الأضواء مسعور(٥)

(١) مقدمة ديوان محمود سامى البارودى طبعة دار الكتب ج١ صـ٣، وكذا أمراء الشعراء السيد فرج الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢م صـ٢٩٥.

(٢) تسمو: يعلو ويرتفع، تهوى: يسقط.

(٣) له: أى للشعر، الأوابد: المراد القصائد الرائقة السائرة فى البلاد – الإدلاج: السير فى أول الليلي – التهجير: السير فى الهاجرة.

(٤) عائة: قصيدة سائرة، تستنى: تجرى فى قوة نشاط، الطلق: الشوط، يغتال: يُهلك، البهر: النهج وتتابع النفس.

(٥) الشطر الأول: كناية عن سرعة الجرى الإطار: ما يحيط بالشئ، مسعور: متوقد مشتعل.

تطـارد البـرق إن مـرت وتتركـه ... فى جوش من حبيك المزن مزرور[١]
صـحائف لـم تـزل تتلى بألسـنة ... للدهر فى كل نادٍ منه معمور[٢]
يزهـى بهـا كـل سـام فـى أرومتـه ... وتبقى البأس منها كل مغمور[٣]
فكـم بهـا سـخت أركـان مملكـة ... وكـم بهـا خمـدت أنفـاس مغـرور
والشعر ديوان أخلاقٍ يلوح به ... ما خطه الفكر من بحث وتنقير
كـم شـاد مجـداً وكـم أودى ... رفعاً وخفضاً بمرحو ومحذور[٤]
أبقـى زهيـر بـه مـا شـاده هـرم ... مـن الفخـار حـديثاً جـد مـأثور[٥]
وفـل جـرول غـرب الزبـر قـان بـه ... فبـاء منـه بصـدعٍ غيـر محبـور[٦]
أخزى جرير به حى النمير فما ... عادوا بغير حديثٍ منه مشهور[٧]
لـولا أبـو الطيـب المـأثور منطقـه ... ما سار فى الدهر يوماً ذكر كافور[٨]

(١) الجـوش: الـدرع، حبيـك: محبـوك، مـتقن، المـزن: السـحاب، مـزرور: مشـدود: مـن زر الإنسان القميص.
(٢) صحائف: المراد صحائف الشعر، تتلى: تقرأ.
(٣) يزهى: يعجب ويفتخر، سام: عظيم القدر، الأرومة: الأصل والبأس. مغمور: خامل خفى.
(٤) المنقبة: المفخرة. محذور: من حذرت الشئ: إذا خفته.
(٥) " زهير بن أبى سلمى المزنى " شاعر جاهلى، جليل القدر، خالد الذكر، اشتهر بالصدق، وعفة القول، وكان يمدح هرم بن سنان. شاده: رفعه. الفخار: الفخر. جدّ مأثور: مأثور جداً.
(٦) فلّ غربه: كسر شوكته. " جرول " اسم الحطيئة العبسى الشاعر المشهور. " الزبرقان بن بدر التميمى السعدى ": صاحب رسول الله ﷺ وعامل عمر بن الخطاب: هجاه الحطيئة. باء: رجع. الصدع: الشق. مجبور: من جبرت العظم: أى أصلحته ولحمته.
(٧) " جرير بن عطية الخطفى ": شاعر إسلامى واسع الشهرة. حى التميز: قبيلة من قبائل العرب .
(٨) " أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبى ": الشاعر الذائع الصيت المتوفى سنة ٣٥٤ هـ. " أبو المسك كافور بن عبد الله الأخشيدى ": من أمراء مصر المشهورين ومدحه المتنبى. المأثور: المنقول. منطقه: المراد شعره.

وواضح من هذه المقدمة ومن هذه القصيدة التى يصف بها البارودى الشعر ووظيفته ووجهته المبكرة فى نظمه أنه يؤمن بأن الشعر وميض يلمع فى الفكر ويضئ فى جوانب القلب ويسيل على اللسان سيلا طبيعياً، بل سيلا لا مفر للشاعر منه، وكأنه لا يتم بصناعة ولا عمل، إذ يفيض كما يفيض النور فى الصباح بأشعته ورونقه وجماله، وكأنه يأتى من وراء القوة الظاهرة، وإن سندته قوى الأفكار والمشاعر.

ولعل البارودى بذلك يعبر عن جوهر شعره وأنه ليس وليد الصنعة والتكلف، وإنما هو وليد الطبع المتدفق ن ونراه يتغنى بذلك فى شعره بمثل قوله:

أقول بطبع لست أحتاج بعدهُ إلى المنهل المطروق والمنهج
إذا جاش طبعى فاض بالدُّرَّ منطقى ولا عجب فالدُّرُّ ينشأ فى البحر(٢)

وكأنما كان يحسُّ فى أعماقه أن ذلك أساس مجده الشعرى، إذ يَفْصل شعره من قلبه وتجرى فيه خفقاته الحية، يَفْصِلُ من دمه وشعوره وأعصابه وأفكاره. وتلك أهم ميزة يمتاز بها البارودى من معاصريه، فالشعر عنده قدرُدَّ إلى طبيعته، يتدفق من النفس كما تتدفق من الأفق أضواء الصباح المشرق. ومن هنا لم يعد ظلاً مطموساً لنفس صاحبه أو ظلاً ممسوخاً، بل أصبح صورة دقيقة لهذه النفس بحقائقها التى تروع بصدقها وما تكشف من أسرارها فى كلام منغم يشف عن معانيه. ويمضى البارودى فيتحدث عن الشعر بأنه وسيلة الحث على مكارم الأخلاق وأداة القوة لقائله وخلود الذكر بعد موته. وتلك طريقة فى وصف الحقائق النفسية أشبه بالطرائق التى نتبعها فى حث

أنظر ديوان رئيس الوزراء محمود سامى البارودى باشا شرح على عبد المقصود عبدالرحيم – الطبعة الأولى ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م – دار الجيل بيروت صـ٢٧٠ – ٢٧٢.

(١) المنهل: المورد. المطروق: الذى تطرقه الدواب والناس. المنهج: الطريق. الوعر: الصعب.

(٢) جاش طبعه: اهتز وتحرك. الدر: اللؤلؤ. منطقى: كلام. انر ديوان رئيس الوزراء محمود سامى البارودى باشا شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ٢٠١، ٢٠٢.

الأطفال على الكمالات التى لا يدركون حقيقة آثارها. فنحن نقول لهم على سبيل المثال إن الصدق يحببكم إلى الناس ويرفع درجاتكم بين الأقران ويطلق الألسنة بالثناء عليكم، وكلنا نعلم مع هذا أن الصدق مطلوب ولو كان جزاؤه البغض والنفور وضياع المنافع والتخلف عن الأقران. وكذلك الشعر قد يخلد وقد يوحى بغيرها، وقد يصف العظماء أو يصف الطلول، ولكنه فى جوهره شئ غير هذه الأشياء ومقصد غير هذه المقاصد، وليست هذه المقاصد هى التى أنشأته ودعت إليه كما أنها لم تنشئ لحن الموسيقى ودمية المثال وحركة الراقص وما إلى هذه المعانى من تعبيرات الجمال. إلا أنه من الملاحظ أن البارودى جرى على قول أبى تمام حين قال:

ولم أركالمعروف تدعى حقوقه مغارم فى الأقوام وهى مغانم
ولا كالعلا مالم ير الشعر بينها فكالأرض غفلا ليس فيها معالم
ولولا خلال سنها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم[1]

وتلك طريقة القدماء عامة فى تعظيم قدر الشعر والإشارة بفضله على قائله والمقول فيه.

ولعلنا حين نتأمل المفاهيم السائدة فى الشعر العربى منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين ، نجد أن شعر محمود سامى البارودى ، كان ذا أثر كبير فى مفهوم الشعر السائد فى هذه المرحلة التاريخية .

ثانياً : موضوعات الشعر لدى البارودى وأثر استدعائه التراث :ـ

سار البارودي فى بناء قصائده على النهج التقليدى القديم للقصيدة العربية وهو ما أتاح لنا معرفة قراءاته فى الشعر العربى القديم واستيعابه له واختزانه لكثير من الألفاظ والتراكيب القديمة ، " وأتى لنا بقصائد بدوية الروح والمبنى وحاكى فيها

(١) ديوان أبو تمام دار المعارف سنة ١٩٥١ المجلد الثالث صـ١٧٩ وكذا التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد عبد الحى دياب دار الكاتب العربى للطباعة ١٣٨٨هـ – ١٩٦٨م صـ٢٧.

شعر البداوة وأفرط فى المحاكاة حتى ذكر الرسوم والأطلال والرعيان والقبائل ، وأتى بشعر جاهلى اللفظ والمعنى والوجه والزى " .[1]

لكن ذلك كله لم يحجب عنا شخصية البارودى ولا مشاعره وأحاسيسه الخاصة وانفعالاته الشخصية بل ظهرت جلية واضحة فى أبياته .

ولعل شخصية البارودى هى أبرز ما يطالعنا من خلال ديوانه الضخم ، فقد اتخذ قوالب القدماء من الصياغة المتقنة واللفظ اللغوى ذى الجرس الموسيقى الأخاذ للتعبير عن معانيه المنبثقة من قلبه وعواطفه ، ومن تجاربه الذاتية وأحداث عصره .

طرق البارودى الموضوعات التى طرقها القدماء مثل المدح والفخر والرثاء والهجاء ووصف الخمرة والغزل والوصف والحكمة والزهد والحنين والاعتذار وسواها ، غير أنه لم يقتصر على الموضوعات التى تتصل بشعر العصور المتقدمة وحسب ، بل تعرض لبعض الموضوعات التى ذاعت فى العصور المتأخرة مثل المدائح النبوية والإخوانيات والتقاريظ وتأريخ المناسبات.

وقد نال غرض الغزل اهتماماً كبيراً فى ديوان البارودى " ومن المؤكد أن ثقافته التراثية قد لونت غزله بظلال من القديم فجاءت لوحاته الغزلية تضم فتيات من المقياس وحلوان يتخطران فى ثياب ليلى وعفراء ولبنى وبثينة ويتجملن بحلى الماضى ، وتنأى خصورهن عن أردافهن ... ألخ تلك الصورة الجمالية التى برزت فيها الفتاة العربية فى الماضى " .[2]

لقد احتوى البارودى لنفسه عناصر الشعر القديم ، ومضى يمدُّ طُنبها ويوسع فى جنباتها لتصبح صورة نفسه وصورة بيئته وعصره ولعلنا إذا قلنا عناصر الشعر القديم فإننا لا نقف عند لغته ولا عند ديباجته ، بل نفسح فيها لتشمل موضوعاته ومعانيه وصوره وما جرى على ألسنة الشعراء من خواطر

(١) محمود سامى البارودى شاعر النهضة على الحديدى – مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة الثانية صـ٤٠٢ ، ٤٠٣ .

(٢) الغزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر سعد دعبيس – الطبعة الأولى ١٩٧١م – الناشر مكتبة الوطنية بنى غازى صـ١٠٣ .

ومن تشبيهات واستعارات . فكل ذلك بُعث من جديد ، بل لكأنما بعث أسلافنا من العرب الأولين بمعيشتهم الصحراوية بين الكثبان والرمال والغزلان تحت ضوء نجوم البادية ، وريح الصبا تهبُّ عليهم فتملأ قلوبهم بالحنين ، وفى ذلك نراه يقول واصفاً إحدى قصائده المبكرة .

حضـــرية الأنســـاب إلا أنهـــا بدويـــة فـــى الطَّبْـــع والتّركيـــب[1]

وهى بداوة أُلْهمها البارودى لكى يتألق فى محيطها جوهر شعرنا العربى الحديث ، وقديماً تألق فى هذا المحيط جوهر الشعر العباسى واقرأ فى المتنبى وغير المتنبى فستجده هو وغيره من فحول الشعراء العباسيين تختلط روحهم الحضرية الجديدة بالروح البدوية القديمة اختلاطاً يزدهر فيه شعرهم كما تزدهر فيه عبقريتهم ، وهو اختلاط تظل البادية ماثلة فيه بأطلالها وديارها ورسومها ورياحها وظبائها وأزهارها وبروقها وكثبانها ونجومها ورعيانها .

وموضوع كموضوع الحب تظل معانيه وصوره عالقة بنفوس العباسيين ، فهم يذكرون الأطلال والرسوم الداثرة والرحيل والصدود والقدود والنهود والرَّدف ، الثقيل والخصر النحيل والقوام الممشوق . وكل ذلك وما يجرى مجراه ويسير على شاكلته من معانى الشعر العربى الجاهلى والإسلامى وصوره تمثَّله الشعراء العباسيون فى ضمائرهم وصدروا عنه فى أشعارهم . وبذلك استطاعوا أن يوصلوا بين حاضر الشعر العباسي وماضيه وصلاً استمرت للعروبة فيه روحها وكيانها الأصيل . وقد تمثل البارودى هذا الوصل إلى أقصى غاية ممكنة يظهر ذلك بوضوح فى قصيدته اللامية التى استهلها بقوله :

ألا حـى مـن أسـماء رسـم المنـازل وإن هـى لـم ترجـع بيانـاً لسـائل
خـلاء تعفتهـا الـروامس والتقـت عليهـا أهاضـيب الغيـوم الحوافـل[2]
فلأيـا عرفـت الـدَّار بعـد ترسـم أرانى بها ما كان بالأمس شاغلى[1]

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ٥٠ .

(٢) خلاء : خالية ، تعفتها : أبلتها ودرستها ، الروامس : الرياح التى تثير التراب ، الأهاضيب : دفعات الأمطار المتتابعة ، الحوافل : الممتلئة الكثيرة المطر .

غـدت وهـى مرعـى للظبـاء وطالمـا ... غنـت وهـى مـأوى للحسـان العقائـل
فـاللعين منهـا بعـد تزيـال أهـلا ... معـارف أطـلال كـوحى الرسـائل[٢]
فأسـلبت العينـان فيهـا بواكـف ... مـن الـدمع يجـرى بعـد سـح يوابـل[٣]
ديـار التـى هاجـت علـى صـبابتى ... وأغـرت بقلبـى لاعجـات البلابـل[٤]
مـن الهيـف مقـلاق الوشـاحين غـادة ... سـليمة مجـرى الـدمع ريـا الخلاخـل[٥]
إذا مـا دنـت فـوق الفـراش لوسـنة ... جفـا خصـرها عـن ردفهـا المتخـاذل[٦]
تعلقتهـا فـى الحـى إذ هـى طفلـة ... وإذا أنـا مجلـوب إلـى وسـائلى[٧]
فلمـا اسـتقر الحـب فـى القلـب ... غيابتـه – هاجـت علـى عـواذلى
فيالیـت أن العهـد بـاقٍ وأننـا ... دوارج فـى غفـل مـن العـيش خامـل[٨]
تمـر بنـا رُعيـانُ كـل قبيلـة ... فمـا يمنحونـا غيـر نظـرة غافـل
صـغيرين لـم يـذهب بنـا الظنَّ مـذهباً ... بعيـداً ولـم يسـمع لنـا بطوائـل[٩]
نسـير إذا مـا القـوم سـاروا غديـة ... إلـى كـل بهـم راتعـات وجامـل[١]

---

(١) اللأى : الإبطاء ، بعد ترسم : بعد تفرّس ، العقائل : جمع عقيلة : وهى المرأة الكريمة المصونة.

(٢) تزيال : زوال .

(٣) أسبلت العينان : بكتا ، واكف : سائل ، سحّ الماء : سال وانسكب وانصب .

(٤) الصبابة : رقة الهوى وحرارة الشوق ، لاعجات : محرقات ، البلابل : الوساوس والهموم .

(٥) الهيف : جمع هيفاء : وهى المرأة ضامرة البطن ، وقلاق الوشاحين : وشاحاها متحركان لدقة خصرها وضمور بطنها ، غادة : ناعمة ، ريّا : ممتلئة ، ريّا الخلاخل : كناية عن امتلاء ساقيها وجمالهما والخلاخل جمع خُلْخُل : وهو حلية للساق كالسوار لمعصم .

(٦) الوسنة : النعاس ، جفا : نبا وبعد .

(٧) تعلقتها : هويتها ، وسائلى : جمع وسيلة والمراد بها : الذرائع والأسباب .

(٨) دوارج : جمع دارجة : اسم فاعل من درج الصبى أى دب ومشى ، ويراد بالغفل الخامل: الحياة الفطرية الطبيعية الساذجة .

(٩) طوائل : عداوات وخصومات . انظر ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ٤٢٦ – ٤٢٨ .

وإن نحــن عــدنا بالعشــى أضــافنا إليــه ســديل مــن نقــاً متقابــل[٢]

والقصيدة ممعنة فى البداوة ، ويذهب بعض النقاد[٣] ، إلى أنها مجرد محاكاة الأقدمين تخلو من كل عاطفة ومن كل شعور ، وكأنه فاتهم أنها بداوة مقصودة ، أو بعبارة أدق بداوة طبيعية ، ليس فيها من التقليد إلا الرغبة فيه، وكأنما البارودى هنا ممثل قدير لبس دور الشاعر البدوى فوفاه لغة وشعورا وزياً وحركة ، فخلقه خلقاً جديداً وجعل له تمثالا من نفسه وحياته وأصبح مبتكراً فى الدور الذى أخذه كما يبتكر الممثل فى انتحال أدواره وأبطاله فهو فنان خالق فى أتباعه كما يكون المرء فنانا خالقا فى ابتداعه وفرق بين هذا التقليد وتقليد العاجز المتكلف الذى يظلع فى آثار القادرين بغير أداة المعارضة والمجاراة .

فمن الملاحظ التحام نفس البارودى بأسلافه الأولين التحاماً جعله يتحدث عن الدَّمن والأطلال والرُّعْيان كما يتحدث عن صاحبته بلسانهم وبنفس أوصافهم ونسيبهم ، بالضبط كما كان يتحدث شعراء العصر العباسى حين يخلصون من حياتهم الحضرية ويُغْرقون أنفسهم فى البيئة البدوية وكأنما يريدون لأرواحهم أن تنصهر فيها انصهاراً .

ولعل من الواضح أن استخدام العباسيين والبارودى للعناصر البدوية القديمة يخالف استخدام القدماء ، فقد كانت تُراد لذاتها قديماً ، أما عند العباسيين والبارودى فقد كانت تستخدم رمزاً للتعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم ، تعبيراً يستمد من جلال القديم ومن جماله الفطرى الذى يروع النفس العربية

---

(١) راتعات : جمع راتعة : اسم فاعل من رتعت الماشية : أى رعت وأكلت ، الجامل : القطيع من الإبل مع رعاته .

(٢) السديل الستر ونحوه ، النقا : الكثيب من الرمل . الديوان شرح على عبد المقصود صـ٤٢٦– ٤٢٨ ، وكذا تاريخ الأدب العربى فى العصر الحاضر إبراهيم على أبوالخشب– الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ م – الطبعة الرابعة صـ٢٢٦ ، ٢٢٧.

(٣) فى الأدب الحديث عمر الدسوقى – دار الفكر العربى – الطبعة السابعة – الجزء الأول صـ١٩١ .

فى كل جيل ، فهى مهما أوغلت فى التحضر لا تزال تنظر إلى القديم باحثة فيه ، وكأنما فاتها شئ وهى تريد الحصول عليه . وما هذا الشئ إلا روحنا الخالدة ، التى ظلت حية فى العصر العباسى على الرغم مما أصاب العرب من تحضر وما حصلوه من ثقافات . إذ لم تمت ولم تذبل ، بل ظلت متأججة مشتعلة بكل عناصرها الصحراوية ، وظلت هذه العناصر تلمع لمعان السراج ، والعرب يتجمعون من حولها مستضئين وكأنها جزء لا يتجزأ من حقيقتهم الخالدة .

وقد تعمقت البارودى هذه الأحاسيس ، فجاء من جديد يستخدم تلك العناصر ، ليعيش فيها بوجدانه . وإنه ليبلغ من ذلك أحياناً ما بلغه فى هذه القصيدة التى بين أيدينا ، وهى تعد ذروة اندماجه فى البدوى القديم .

ولقد تمكن البارودى من اللغة العربية وجودة الأسلوب الشعرى ، وفخامة العبارة " فمذهب البارودى فى الشعر هو مذهب الذى يعتز بروعة الأسلوب وجلال الصياغة الشعرية ، ويعقد لها السبق والأولوية ، ذلك لأنه تخير أرقى الأساليب العربية وجاراها وسار على نمطها "[1] فالتزم البحور التقليدية إلا فى القليل النادر ، وعنى بقوافيه ، كما عنى كل العناية بصوره الأدبية وجزالة اللفظ وقوة العبارة ومتانة التركيب والموسيقى الداخلية فى الأبيات . ولعل أوضح مثال على ذلك قصيدته التى كتبها بعد أن استقال من وزارة الجهادية والبحرية ووزارة الأوقاف عام ١٨٨١م وسافر إلى ضيعته بناحية " قرقيرة " والتى مطلعها :-

هجرت ظلوم وهجرها صلة الأسى فمتى تجود على المتيم باللقى ؟[2]

جزعت لراعية المشيب وما درت أن المشيب لهيب نيران الجوى[3]

ولوت بوعدك بعد طول ضمانة ومن الوعود خلابة ما تقتضى[4]

---

(١) محمود سامى البارودى شاعر النهضة على الحديدى صـ٣٦٧ .

(٢) ظلوم : اسم محبوبته ، المتيم : الذى ذله العشق.

(٣) راعية الشيب : أوائله ، الجوى : الحرقة .

(٤) لوت بالوعد : أخلفته ، خِلابة : مصدر خلبة : أى خدعه ، اقتضى دينه : أخذه منه .

ليت الشباب لنا يعود بطيبة ومن السفاه طلاب عُمرٍ قد مضى[1]

والشيب أكمل صاحب لو أنه يبقى ولكن لا سبيل إلى البقا

والدهر مدرجة الخطوب فمن يعش يهرم ومن يهرم يعث فيه البلى[2]

فاذهب بنفسك عن متابعة الصبا وارجع لحلمك فالأمور إلى انتها[3]

تناول البارودى فى هذه القصيدة تجربة ذاتية أو شخصية . وهى تجربة مهمة فى حياته ليس من شك فى أنها تركت ظلالها الحزينة على نفسه. وبدأ قصيدته بالغزل على عادة الجاهلين ، واختار لحبيبته اسما عربيا قديما هو اسم (ظلوم) التى هجرته فظللت حياته بالسواد . وهو متيم متدله فى حبها ولذا فإن وقع الهجر على نفسه شديد قاس وهو يتمنى أن تجود عليه باللقاء ففيه رد روحه وحياته إليه . ولكن تأمل هنا كيف عبر البارودى عن حالته النفسية السيئة بحال من هجرته حبيبته لتتركه غريقا فى بحار الأسى والشجن . ثم انظر كيف برع الشاعر ووفق توفيقا بعيدا فى اختياره لاسم المحبوبة التى هجرت فأحدثت كل هذا الأسى ونشرت كل هذا السواد . إنها (ظلوم) ويفتش البارودى عن السبب الذى من أجله هجرته ظلوم ليعرف أنها هجرته حين أدركت أنه كهل وخط الشيب رأسه . والمرأة تسعى إلى الشباب والقوة . والشيب نذير بالنهاية . فليس مشيب البارودى تأكيدا للعجز وكبر السن ، وليس علامة على الشيخوخة وقرب النهاية . إنه أثر من نيران الشوق المتقدة فى أعماقه . وعلامة على العاطفة الشابة والمشبوبة بين جوانحه ، وعلى الرغم من موقف ظلوم الأليم ، وعلى الرغم من آلام البارودى وبتاريخ هواه إلا أنه يتمنى لهذا الألم أن يدوم ، لو أن شيئاً فى الحياة يدوم .

---

(١) السفاه : الجهل ونقص العقل .

(٢) مدرجة : ممرّ وطريق ، العيث : الإفساد ، البلى : الفناء الديوان شرح على عبدالمقصود صـ٣٩ .

(٣) الصبا : جهل الشباب والحنين إلى المرأة ، متابعة الصبا : التمادى فيه ، الديوان شرح على عبد المقصود صـ٣٩ ، ٤٠ .

ومشكلتنا الأزلية مع الحياة أنها لا تعرف الديمومة ولا الاستمرار ، فكل ما نلقاه فى الحياة منذ ولادتنا ، لاشئ منه يدوم . إنها أشبه بصور تتابع فى شريط سينمائى ، لكل صورة مساحتها الزمنية الخاصة بها ، لكنها لا تملأ الشريط كله . ولذا لابد من الرضوخ إلى الحقيقة التى لا سبيل إلى التمرد عليها . إن كل شئ إلى زوال .

ومن الواضح أن انتقال البارودى من الغزل إلى وصف المشيب ثم إلى الحكمة قد جاء كله فى إطار تقليدى قديم من البناء الشعرى ، غير إننا نحس شيئاً آخر إلى جوار ذلك . نحس صدقا ونحس حرارة متدفقة ونحس نفسا مشبوبة ، ونحس بالبارودى .[1]

ونجد البارودى فى قصيدة أخرى يتحسر على الليالى التى قضاها مع حبيبته بوادى الغضا ، ويتشوق أيضاً إلى نجد وإلى ساكنيه وذلك على الرغم من أنه لا يوجد بمصر أنجاد ولا وديان وقد استهلها بقوله :-

أين ليالينا بوادى الغضا ؟ ذلك عهد ليته ما انقضى[2]
كنت به من عيشتى راضياً حتى إذا ولى عدمت الرضا
أيام لهو وصباً كلما ذكرتها ضاق على الفضا[3]
فآه من دهر بأحكامه جار علينا وقضى ما قضى[4]

وفى الغزل نجد أن البارودى يبدع شعره فى هذا الضرب على طريقة القدماء وذلك لأن أوصاف محبوبته يعج بها الشعر العربى القديم ، فهى شادن فى سربه :

يا من رأى الشادن فى سربه يتيهُ بالحسن على تربه[1]

---

(١) الشعر العربى الحديث عبدالله سرور عبدالله ، محمد مصطفى هدارة دار المعرفة الجامعية ١٩٨٦م الجزء الأول صـ٩٣ ، ٩٤ .

(٢) وادى الغضا : مكان بنجد ويريد به منزل الحب .

(٣) ضاق عليه الفضا : كناية عن حزنه وحسرته .

(٤) الديوان شرح على عبد المقصود صـ٢٩٧ .

وهى سمراء ، كالريح لينا ، تتهادى مثل المهاة :-

سـمراء تهفـو بقـدٍّ كـالرمح لينـاً وسـمره[٢]

مـرت علـيَّ تهـادى مثـل المهـاة بشـبره[٣]

وعلى نحو ما يتغنى البارودى بالحب يتغنى بالخمر والديوان يكتظ بوصف للخمر يأتى فى ثنايا قصائده ، وقد يُفرْد له مقطوعات وقصائد لا تقل روعتها عما نظمه شاعر الخمر القديم أبو نواس ، بل لكأنما كان يريد أن يبزَّه بخمرياته ويظهر ذلك بوضوح فى قوله :-

أدر الكـأس يـا نـديم وهـات واسـقينها علـى جبـين الغـداة[٤]

شـاق سـمعى الغنـاء فـى رونـق وسـجع الطيـور فـى العـذبات[٥]

أى شئ أشهى إلى النفس من كأ ـس مـدار علـى بسـاط نبـات ؟

هـو يـوم تعطـرت طرفـاه بشـمال مسـكه النفحـات[٦]

باسم الزهر عاطر النشر هامى الـ ـقطر وانـى الصـبا عليـل المهـاة[٧]

مسـرح للعيـون يمتـد فيـه نفـس الـريح بـين مـاض وآت[٨]

فامتثـل دعـوة الصـبوح وبـادر فرصـة الـدهر قبـل وشـك الفـوات[٩]

---

(١) الشادن : الغزال إذا كبر . ويريد هنا الجارية الحسناء المترعرعة ، السرب : القطيع والمراد جماعة النساء ، يتيه : يتكبر ، الترب : هو من ولد معك وكانت سنه مثل سنك . الديوان شرح على عبد المقصود صـ٦٥ .

(٢) تهفو : تميل ، القدّ : القامة المعتدلة .

(٣) تهادى : تتمايل ، المهاة : أنثى البقر الوحشى ، شبرا : من ضواحى ومدينة القاهرة . الديوان شرح على عبد المقصود صـ٢٥٤ ، ٢٥٥ .

(٤) النديم : من ينا دمك : أى يجالسك على الشراب .

(٥) رونق الفجر : حسنه وبهاؤه ، سجع الطيور : هديرها وتغريدها ، العذبات : الأغصان .

(٦) الشمال : الريح التى تهب من الشمال.

(٧) النشر : الريح الطيبة ، هامى القطر : كثير المطر ، وان : ضعيف ، الصبا : ريح تهب من مطلع الشمس ، المهاة : الشمس .

(٨) المسرح: المرعى ومعنى مسرح للعيون : أن العيون تجد فيه متعتها ، نفس الريح : نسيمها

(٩) امتثل الأمر: أطاعه ، وامتثل الدعوة : أجابها ، الصبوح : شراب الصباح ، وشك : سرعة

وتـدرج معـى إلـى روضـة المنـ ـــيل ذات النخيـــل والثمـــرات [١]
فهـــى مرعـــى الهـــوى ومغنـــى ومـــراح المنـــى ومســـرى الحيـــاة [٢]
ألفتهـــا النفـــوس فهـــى إليهـــا مـــن ألـــيم الأشـــواق فـــى حســـرات
تبعـث اللهـو والسـرور وتمحـو مـــن فـــؤاد الحـــزين كـــل شـــكاة [٣]
بـين نـدمان كالكواكـب حسـناً ورعابيـــب كالـــدمى خفـــرات [٤]
يتســـاقون بـــالكئوس مـــداماً هـــى كالشـــمس فـــى قمـــيص إيـــاة [٥]

(١) التدرج: المشى فى رفق، روضة المنيل: جزيرة فى النيل شرقى الجيزة بمصر.
(٢) المرعى: موضع الكلأ، المغنى: مكان الإقامة: تصابى المرأة: خدعها وفتنها. الراح: الموضوع الذى الذى يروح القوم منه أو يرجعون إليه، المسرى: اسم مكان من السُرَى وهو سير الليل.
(٣) الشكاة: الشكوى.
(٤) رعابيب: فتيات بيض حسان، الدمى: جمع دمًيْه: وهى الصورة المزينة من العاج ونحوه، خفرات: جمع خفرة: وهى الجارية الشديدة الحياء.
(٥) يتساقون: يسقى كل واحد منهم صاحبه، المدام: الخمر الإباة: نور الشمس وحسنها انظر الديوان صـ ٨٠، ٨١.

ومن الملاحظ أن البارودى يكثر فى حديثه عن الخمر من وصف دنانها ومجالسها وندمانها وكئوسها وسقاتها كما يكثر من الحديث عن عتقها وقدمها وما تصبه فى النفوس من فرحة هنيئة.

وهى فرحة تقترن بها أحاسيسه بجمال الطبيعة وجمال الحسان الفاتنات، وهو فى كل ذلك يتحدث بلغة القلب العاشق الذى يولع بالجمال وينتشى به انتشاءه بالصهباء، وكأنه بذلك يريد أن يدفع فى قلوب سامعيه موجة هذا الانتشاء، وهو دفع لا يأخذ حذره فيه، بل نراه يطلق لشاعريته العنان، فهو صريح إلى أبعد الحدود، وليس ما يحببنا فى خمرياته صراحته فحسب، بل يحببنا فيها أيضاً مزجه لها بتجاربه فى الحب وما تسكبه الطبيعة فى نفسه من فتنة ومن ثم يجمع جمعاً بديعاً بين الطبيعة والحب والخمر، وكأنما تلقى معانيها فى نفسه لقاء واحداً، وهو بذلك يجارى القدماء فى وصفه للخمرة، فغالباً ما يقرن الحديث عن الخمرة بوصف الطبيعة والحديث عن الندامى إلى آخر تقاليد وصف الخمرة فى الشعر العربى.

ومن الأغراض التقليدية التى طرقها البارودى الرثاء، وكان الرثاء عنده غرضاً ذاتياً خالصاً، قصره على أصدقائه الأقربين وذويه الأدنين، كالزوجة والوالدين والأبناء الخلصاء، ولم يكن رثاؤه مفتعلا أو من شعر المناسبات وإنما كان منبعثاً عن عاطفة صادقة، ولم يؤثر عنه أنه رثى شعراء البلاط، بل كان رثاؤه متصلاً بذاته لا يتعدها إلى المجاملة والتكلف وقد تمثل فى رثائه كل ما يخطر ببال الراثى، من تفجع وشكوى من الزمن والحياة وسخط عليهما وإظهار لمحاسن المرثى، وبعض الحكم يتأسى بها الشاعر أو يعظ بها غيره ويقدم العزاء أحياناً لأهل الميت، وقد يأتى البارودى ببعض المعانى القديمة فى قصائد الرثاء كأن يدعو الله أن ينزل الغيث على جدث الميت وما شابه هذا من الصيغ التقليدية المعروفة وهو يظهر الجزع والحزن الشديد دون مبالغة جارفة فى النعوت التى يضفيها على الميت وجزعه وحزنه يدلان على عاطفة مشبوبة وقلب وفىّ، وقد قال معظم مراثيه وهو فى المنفى فزاد من أساه لوعة النوى عن الوطن، وحرمانه التزود من الميت بنظرة أو حديث [1].

(١) نوابع الفكر العربى – محمود سامى البارودى عمر الدسوقى الطبعة الرابعة دار المعارف صـ ٤٢.

وإذا عددنا مراثى البارودى تجده رثى أصدقاءه الأدباء الذين كانت بينهم وبينه آصرة محبة ووداد، وتقدير وتفاهم، مثل أحمد فارس الشدياق وعبد الله فكرى، وحسين المرصفى، نجده رثى أولاده، وزوجه ورثى والده وإن كان قد توفى وهو صبى فى السابعة من عمره وقد رثاه حين بلغ العشرين من عمره بقصيدة مؤثرة يظهر فيها شدة وجده على أبيه الذى كان يحنو عليه ويحميه من نكبات ومصائب الزمان (١).

وقد استطاع البارودى فى قصيدته التى رثى بها والده أن يضمنها كل معانى الرثاء التى كانت شائعة وسائدة فى الشعر العربى القديم فقد أشاد بمناقب أبيه وعد خصاله وضرب به المثل الأعلى فى الشجاعة والوفاء والكرم يقول:

لا فارس اليوم يحمى السرح بالوادى ... طاح الردى بشهاب الحرب والنادى (٢)

مات الذى ترهب الأقران صولته ... ويتقى بأسه الضرغامة العادى (٣)

هانت لميتته الدنيا وزهدنا ... فرط الأسى بعده فى الماء والزاد (٤)

هل للمكارم من يحيى مناسكها ؟ ... أم للضلالة بعد اليوم من هادى ؟ (٥)

جف الندى واقتضى عمرا الجدا وسرى ... حكم الردى بين أرواح وأجساد (٦)

فلتمرح الخيل لهواً فى مقاودها ... ولتصدأ البيض ملقاة بأغماد (٧)

---

(١) مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالمنصورة العدد الثانى ١٤٠٩ هـ ١٩٨٩م بحث بقلم د / مصطفى مصطفى البسطويسى صـ ١٩٢.

(٢) السرح: الأنعام والدواب التى تسرح: أى ترعى الكلأ، طاح: ذهب، الردى: الهلاك، الشهاب: الشعلة الساطعة من النار.

(٣) الأقران: جمع قِرْن وهو كفؤك فى الشجاعة، الصولة: السطوة، البأس: الشدّة فى الحرب، الضرغامة: الأسد، العادى: الجائر الظالم.

(٤) فرط الأسى: غلبة الحزن وشدّته.

(٥) المناسك: العبادات أو مواضعها والمراد بها هنا: أعمال الكرم ومظاهره.

(٦) الندى الفضل، الجدا: العطاء والفضل، سرى: سار.

(٧) المقاود: جمع مقود: وهو الحبل يشدّ فى اللجام وتقاد به الدّابة، البيض: السيوف، الأغماد: جمع غمد وهو غلاف السيف.

مضى، وخلَّفنى فى سنَّ سابعةٍ ... لا يرهب الخصم إبراقى وإرعادى [1]
إذا تلفت لم ألمح أخا ثقة ... يأوى إلى ولا يسعى لإنجادى
فالعين ليس لها من دمعها وزر ... والقلب ليس له من حزنه فادى [2]
فإن أكن عشت فرداً بين آصرتى ... فهأنا اليوم فرد بين أندادى [3]
بلغت من فضل ربى ما غنيت به ... عن كل قارٍ من الأملاك أو بادى [4]
فما مددت يدى إلا لمنح يدٍ ... ولا سعت قدمى إلا لإسعاد
تبعت نهج أبى فضلا ومحميةً ... حتى برعت وكان الفضل للبادى [5]
أبى ومن كأبى فى الحى نعلمه ؟ ... أو فى وأكرم فى وعدٍ وإيعاد [6]
مهذب النفس غراء شمائله ... بعيد شأو العلا طلاع أنجاد [7]
قد كان لى وزراً آوى إليه إذا ... غاض المعين وجف الزرع بالوادى [8]
لا يستبد برأى قبل تبصرة ... ولا يهم بأمر قبل إعداد

(١) الابراق والارعاد: مصدران لأبرقت السماء وأرعدت.
(٢) الوزر: المعقل والملجأ، فاد: اسم فاعل من فداه يفديه ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ١٥٤، ١٥٥.
(٣) الآصرة: الرحم والقرابة، النداد: جمع ندّ وهو المثل والنظير.
(٤) القارى من الأملاك: الذى يكون فى القربة، الأملاك: جمع ملك وهو ما يملكه الإنسان، والبادى: الذى يكون فى البادية.
(٥) النهج: الطريق الواضح، محمية: مصدر حمى الإنسان من الشئ: إذا أنف منه واستنكف، برع الرجل: فاق أصحابه فى العلم وغيره، البادى: البادئ: ويقصد به والده.
(٦) الوعد: مصدر وعده يعده، الإيعاد: أو عده والأول يستعمل فى الخير، والثانى فى الشرّ.
(٧) غراء: شريفة كريمة، الشمائل: الأخلاق والطبائع، الشأو: الأمد والغاية، الانجاد: جمع نجد: وهو ما ارتفع من الأرض، طلاع أنجاد: ضابط للأمور.
(٨) الوزر: المعقل والملجأ، غاض: قلّ ونقص، المعين: الماء الظاهر الجارى على وجه الأرض.

تــراه ذا أهبــة فــى كــل نائبــة كالليــث مرتقبــاً صــيداً بمرصــاد (١)

نجد البارودى يستهل قصيدته بقوله إن الموت قد ذهب بأبيه على غرة وأخذه منهم وهم فى أشد الحاجة إلى رعايته ثم أخذ يعدد خصال أبيه على عادة الشعراء القدماء فهو الشجاع الذى يهابه الأسد الجائر الهائج، وهو النموذج الأعلى فى الوفاء حين يعد وفى الكرم والعفو حين يوعد، وهو الشجاع المهذب النفس الكريم الأخلاق والشمائل وهو الذى كان – رغم قوته وشدة بأسه – يستشير أصحابه ولا يستبد برأى ولا يُقِدْم على أمر من غير أن يُعدَّ له عُدَّتَهُ وإذا أنفذ أمراً لم يندم على إنفاذه وإبرامه.

ونراه فى البيت الثانى يرسم صورة فنية أوردها بطريق الكناية فى قوله:

مات الذى ترهب الأقران صولته ويتقــى بأســه الضــرغامة العــادى

فكلا الشطرين كناية عن شجاعة والده وقوته ودليل على السطوة والاستطالة حتى إن (الأقران) وهم من كفء أبيه فى الشجاعة تهابه وتخافه، ويتقى بأس والده فى الحرب الجائر الجبار الظالم العادى.

ومن خلال هذه القصيدة بين لنا البارودى مدى الحزن الذى أصابه بموت والده الذى تتجمع فيه كل هذه الصفات الكريمة التى تجعله النموذج الأعلى للرجل المتكامل – عند موته تتفجع المشاعر، ولتتخيل مدى الحزن الذى أصاب أهل بيته بموته يقول: إن الدنيا هانت أمامهم وزهدوا من غلبة الحزن وشدته عليهم بعده فى الماء والزاد، ثم يتساءل هل سيكون لأعمال الكرم ومظاهره وفعل الخير وجود بعده لن يوجد من يحييها بعد والده فقد كان يمثل كل ذلك الفضل وتلك الصفات الكريمة بموته انتهى ومات معه كل ذلك، فلتمرح الخيل وتلهو فرحة فى لجامها وزمامها، فكل ما هو مطلوب منها بعد موت والده اللهو والمرح، ولتصدأ السيوف فى جرابها لأنها لن تستعمل بعد ذلك، فوالده كان يمثل الشجاعة فى الحرب والسلم وبموته ماتت الشجاعة معه.

---

(١) الأهبة: المعدّة، المرصاد: طريق الارتقاب والانتظار ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ١٥٥، ١٥٦.

ونراه فى البيت الأخير يرسم صورة فنية أوردها بطريق التشبيه فى قوله (كاليث مرتقباً صيداً بمرصاد) حيث شبه البارودى والده بالليث (الأسد) فى الاستعداد والشجاعة والإقدام والجرأة فكما أن الأسد قبل أن ينقضَّ على فريسته نراه يستعد لها ويتربص بها ويرتقب منتظراً ظهورها، كذلك المرثى فى كل نائبة نراه على استعداد دائم وترقب وانتظار حتى يظهر له ظالم جائر، مجاوز للحد، عادى حينئذ ينقض عليه كالأسد دون خوف أو رهبة.

ومن الملاحظ أن المعانى التى رثى بها البارودى أباه لم تخرج عن المعانى التقليدية التى رثى بها الشعراء القدماء وهى معانى واضحة بسيطة ليس فيها تكلف ولا بعد ولا إغراق فى الخيال.

لقد تتلمذ البارودى على دواوين الشعر القديم فى عصوره الزاهرة مما جعل ذاكرته تلتقط كثيراً من ألفاظ السابقين وأساليبهم، فهذه القصيدة من القصائد التى نقرأها فنحس أننا نقرأ لشاعر من الشعراء الفحول السابقين، فقد حدد البارودى بأسلوبه الجزل الرصين أسلوب الرعيل الأول من شعراء العباسين ومن قبلهم.

فألفاظه هى ألفاظ الشعر القديم، والقصيدة التى سقناها تكتظ بالكثير من الألفاظ التى سبحت طويلا فى هذا الشعر لقد كان البارودى يستمد من شعر السابقين ولم يكن هنا – فى رأينا – من الألفاظ ما يشى به، أو يشير إليه، ولا عيب عليه فى ذلك فيكفى البارودى فخراً أنه أعاد للشعر أصالته التى كان عليها فى عصور الازدهار الأدبى [1].

ومن قصائد الرثاء التى حاكى فيها البارودى القدماء وقلدهم قصيدته التى رثى فيها زوجته والتى وصف فيها حالته بعد فراقها وما أصابه نتيجة عظم مصيبته والتى يقول فيها:

ورد البريد بغير ما أملته تعس البريد وشاه وجه الحادى [2]

---

(١) فى النص الأدبى الحديث نظرات ونقدات فى التعبير والفن محمد سعد فشوان الطبعة الأولى ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م مطبعة الجامعات للطبع والنشر صـ ١١.

(٢) ورد: حضر، أملته: رجوته، تعس: هلك، شاه: قبح، الحادى: اسم فاعل من حدا الرجل بالإبل إذا حثها على السير بالحداء وهو الغناء.

فسقطت مغشيا على كأنما نهشت صميم القلب حية وادى

ويلمه رزءاً أطار نعيه بالقلب شعلة مارج وقاد (١)

قد أظلمت منه العيون كأنما كحل البكاء جفونها بقتاد (٢)

عظمت مصيبته على بقدر ما عظمت لدى شماتةُ الحساد (٣)

ففى هذه الأبيات يصف البارودى حالته بعد فراق زوجته، وقد أطال الحديث عن هذا الجانب وفصل لنا كل ما لحقه وألم به من هم وكرب وحزن، وما حل بقلبه من لوعة وأسى حينما أتاه البريد حاملاً إليه نعيها، وهو يتخيل أن الرسالة التى وردت عليه نقلتها الإبل، على عادة العرب فى ذلك، وحين علم بموت زوجته سقط مغشياً عليه كمن أصيب بلدغ أخبث الخيَّات، وأصبح قلبه متقداً بنار حامية – كما كان لهذا الخبر تأثير شديد الصعوبة عليه وجعل الدنيا مظلمه أمام عينيه فلم تعد ترى من كثرة وفرط البكاء فقد كانت مصيبته فى فقد زوجته عظيمة.

والبارودى فى هذه القصيدة رغم شدة مصابه وما نزل به جاء بأروع التصوير لحاله وما أصبح عليه. كما نجده هنا ينظر إلى من سبقه من شعراء العربية الكبار وهو يتحدث عن حالته النفسية بعد أن حمل إليه البريد هذا الخبر المؤلم.

تأمل قوله وهو يصور دموعه فى براعة وإبداع وهى تجرى على خديه فى غزارة حين سمع خبر وفاة زوجته:

لم أدر هل خطب ألمَّ بساحتى فأناخ أم سهم أصاب سوادى (٤)

أقذى العيون فأسبلت بمدامعٍ تجرى على الخدين كالفرصاد (٥)

---

(١) المارج: النار لا دخان لها.

(٢) القتاد: شجر صلب له شوك كالإبرة.

(٣) انظر الديوان صـ ١٤٨، ١٤٩.

(٤) ألم به: نزل، أناخ: استقر، سواد القلب: سويدائه.

(٥) أقذع العيون: جعل فيها القذى: وهو ما يؤذى العين ويسيل دموعها، أسبل الدمع: هطل، المدامع: أطراف العيون ومجارى الدموع، الفرصاد: صبغ أحمر.

وتأمل قوله مصوراً فرط نحول جسمه من كثرة الحسرات التى ألمت به من جرّاء هذا الخبر المؤلم:

أبلتنى الحسرات حتى لم يكد جســمى يلــوح لأعــين العُــوَّاد (١)

وهل هناك شك فى أنه استوحى معنى هذا البيت من قراءته لأبيات المتنبى فى هذا المعنى وخاصة.

فى مثل قوله:

كفى بجسمى نحو لا أننى رجل لــو لا مخــاطبتى إيــاك لــم ترنــى

ولعل مما يدعو إلى الإعجاب ويسترعى الانتباه فى شعر البارودى بصفة عامة هو ذاتيته وروعته فى تصوير واقع نفسه وواقع مجتمعه كما هو فى بساطة وقوة دون اللجوء الكثير إلى المحسنات البديعية مع البعد عن الغرابة فى الخيال، وحرص على الصدق الفنى فى شعره الذى نعبر عنه فى نقدنا الحديث " بالتجربة الشعرية " ولم يكن البارودى ولا معاصروه يعرفون هذه التجربة الشعرية، وإنما اهتدى إليها بحاسته الخاصة (٢).

وهكذا فقد اجتمع لشعر البارودى كل المقومات التى أمدته بأسلوب إن يكن قديما فى شكله وبعض خصائصه لكنه جديد بالنسبة لعصره، متفوق بالنسبة لعصور التخلف التى مر بها الشعر العربى قبله. كما تحققت له التجربة الصادقة واللمسات الذاتية التى غابت عن الشعر العربى عند الكثير من شعراء العصور الماضية.

وأظهر ما يدل على سيطرة الشعر القديم على البارودى أن الأشخاص الذين رثاهم لا يكادون يتميزون بملامح خاصة وإنما كل ما يقوم به إزاءهم هو قرض نماذج الرثاء القديمة عليهم ويلفتنا بشدة إلى هذه الظاهرة ملاحظة طريفة قدمها ناشر الديوان فى تعليقه على إحدى قصائد البارودى يقول فيها: "

---

(١) انظر الديوان صـ ١٤٥، ١٤٦.

(٢) تطور القصيدة الغنائية فى الشعر العربى الحديث حسن أحمد الكبير ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربى. صـ ٤٩.

فى بعض أوراق البارودى ما يدل على أن هذه القصيدة قيلت أولا فى رثاء السيد جمال الدين الحسينى ثم حولت إلى رثاء فكرى باشا " [١].

وهذه القصيدة لا تصلح لرثاء الشخصين المشار إليهما فقط ولكنها تصلح لرثاء أى مخلوق على الطريقة العربية.

والمدح عند البارودى غرض من الأغراض التقليدية، ولم يكن البارودى شاعراً مداحاً يتخذ من شعره وسيلة للارتزاق كما كان يفعل أسلافه القريبون وبعض معاصريه، بل كان يرى فى الشعر عاملاً من عوامل المجد والرفعة فقد احتذى الأمثلة الرفيعة فى تاريخ الشعر العربى، فالتفت إلى عنترة وأبى نواس والمتنبى والشريف الرضى والطغرائى.

وإذا كانت بضاعة الشعراء الرائجة فى العصور القديمة هى المدح والهجاء فإن البارودى قد تخلص منهما بل عابهما وشن عليهما حرباً حيث قال:

الشعر زين المرء ما لم يكن وسيلة للمدح والذام [٢]

فهو يرى أن الشعر زين ما لم يكن وسيلة للمدح والهجاء [٣].

وإذا كان المدح فى شعر البارودى نادراً، فإنه لم يكن عفو الخاطر، وإنما كان يجئ بناء على مناسبة يدفع إلى القول فيها دفعاً، وكان طموحه هو الذى أدى به إلى مدح إسماعيل، وكان ثقل وطأة الحاجة هو الذى أرغمه إرغاماً على مدح عباس حلمى، ولم يكن فى مدحه متزلفاً كغيره من مداحى العصر، وإنما كان يجتهد أن يبلغ غايته مع احتفاظه بأكبر قدر ممكن من الكرامة.

وقد مدح البارودى الخديوى إسماعيل باشا حين ولى أريكة مصر بعدة صفات لم تخرج عن الصفات التقليدية التى مدح بها الشعراء القدماء

---

(١) القصيدة بالجزء الأول من الديوان (طبعة دار الكتب) جـ ١ صـ ٣٠، ٣١ والتعليق بهامش صـ ٣٠.

(٢) الديوان شرح على عبد المقصود الرحيم صـ ٥٢٨.

(٣) نوابغ الفكر محمود سامى البارودى عمر الدسوقى صـ ٤٣.

ممدوحيهم من كرم الأصل والنسب وجمال المنظر وحسن الوجه ووضاءته وأنه ذو هيبة وشمائل كريمة يقول:

طـرب الفـؤاد وكـان غيـر طـروب ... والمـرء رهـن بشاشـةٍ وقطـوب [١]
ورد البشـير فقلـت مـن سـرف المنـى ... أعد الحديث على فهو حسيبى [٢]
خبـر جـلا صـدأ القلـوب فلـم يـدع ... فيهـا مجـال تحفـز لـو جيـب [٣]
ضـرح القـذى كقميص "يوسـف" عنـدما ... ورد البشـير بـه إلـى "يعقـوب" [٤]
فلـتهن مصـر وأهلهـا بسـلامةٍ ... جـاءت لهـا بـالأمن بعـد خطـوب
بالماجـد المنسـوب بـل بـالأروع الـ ... مشبوب بـل بـالأبلج المعصـوب [٥]
رب العلا والمجد "إسماعيل" من ... وضـحت بـه الأيـام بعـد شـحوب [٦]
ورد الـبلاد وليلهـا متراكـب ... فأضـاءها كالكواكـب المشـبوب [٧]
برويـة تجلـو الصـواب وعزمـة ... تمضى مضاء اللهذم المذروب [٨]
ملـك ترفـع أن تكـون صـفاته ... إلا لـه أو لابنـه المحبـوب
ذو هيبـة تكفيـه سـوق جنـوده ... وبديهـة تغنـى عـن التجريـب [٩]

---

(١) البشاشة طلاقة الوجه، تقطيب الوجه: عبوسه.

(٢) السرف: مجاوزة الحدّ، مسيبى: كافىّ.

(٣) تحفز: تهئو، وجيب القلب: رجفانه واضطرابه. الديوان شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٤٧.

(٤) ضرحه: دفعه ونحّاه، القذى: ما يسقط فى العين والمراد به هنا كل ما يسب الألم.

(٥) المنسوب: ذو النسب، المشبوب: الحسن الوجه، الأبلج: طلق الوجه ذى الكرم، المعصوب: المتوّج.

(٦) الشحوب: تغير اللون من هزال، إسماعيل: الخديو إسماعيل.

(٧) ليل متراكب: ظلماته بعضها فوق بعض، المشبوب: المتعَّد.

(٨) اللهذم: السنان القاطع، المذروب: الحدّ المسنون.

(٩) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٤٧، ٤٨.

فنراه يقول إن الفؤاد طرب وفرح حين علم بأن الخديوى إسماعيل سيتولى حكم مصر فهذا الخبر أسعده وملأ قلبه فرحاً وطرباً بعد أن كان يشعر بالحزن ثم يبين أن المرء دائماً عرضةً للسرور والبشاشة كما أنه عرضة للعبوس والأحزان.

فهو لم يصدق نفسه حين أتاه البشير يبشر البلاد بعهد جديد بقدم " إسماعيل " حتى أنه طلب من هذا البشير أن يعيد على مسمعه حديثه حتى يتأكد من صحة الخبر الذى أسعده ومما صدأ القلب والحزن وأن مصر ستهنأ فى عهده بالأمن والسلام بعد المحن والخطوب التى عاشت فيها.

ثم نراه يصف الخديو إسماعيل بعدة صفات يصفه بكرم الأصل والنسب فى قوله " بالماجد المنسوب ".

ويصفه بالوضاءة وطلاقة الوجه فهو متوج بهما فى قوله (الأبلج المعصوب).

وأنه ذو هيبة وشمائل كريمة فهو حين أتى كانت حالة البلاد فى ظلام وجهل ولكن بمجيئه أضاء البلاد بالمدنية والتطور ونشر العلم كما يضئ الكوكب الليل فيحول الظلام إلى نور، وأن الخديو لا يتخذ قراراً قبل أن يتروى فى اتخاذه حتى يكون متأكداً من أن قراره صحيح فى الوقت المناسب. وأن عزيمته قوية لا تضعف أبداً.

ولا شك أن البارودى – وقد قضى الاحتلال بنفيه إلى جزيرة سيلان – كان يعقد شبهاً بين حالته وحالة أجداده الذين قضى عليهم محمد على مؤسس دولة الأسرة الخديوية فيرى فى توفيق صورة لمحمد على ومن هنا كان الحقد يضطرم فى نفسه على هذه الأسرة.

وأغلب الظن أن دوافع المديح هى نفس دوافع الذم والهجاء، فمن يتقرب إلى الحكام وكبار الموظفين بقصائد المدح، يتقرب إليهم أيضاً بهجاء خصومهم ومناوئيهم ومن هنا نجد ارتباطاً عضوياً منذ عصور الشعر الأولى بين غرض المدح والهجاء، ولم يكن البارودى الذى ينتمى إلى أسرة أرستقراطية ورث عنها نزعة ترفع شديدة لينظم فى الهجاء كما كان هؤلاء

ينظمون، ومن هنا ندر فى شعره الهجاء التقليدى، والهجاء نوعان: "شخصى وهو ما درج عليه معظم شعراء العربية، واجتماعى، ويراد به ذلك الهجاء التهكمى الذى يقصد إلى تجسيم عيب من عيوب المجتمع وتصويره فى أبشع صورة رغبة فى الإصلاح، وقد يتمثل هذا العيب الاجتماعى فى شخص من الأشخاص فيهجوه الشاعر ويبرز ذلك العيب فيه بشكل يسترعى انتباه القارئ أو السامع، وليس الشخص مقصوداً لذاته فى مثل هذا النوع من الهجاء، وإنما المقصود هو هذه السوءة الاجتماعية " (١).

وما نراه من شعر البارودى فى الهجاء يتعرض فى أغلبه للهجاء الانتقادى الساخر. وأغلب الظن أن هذا الشعر لم يكن طوع قريحة أو عاطفة، وإنما كان " رياضة للقول على عادة الأقدمين " ومن ينظر ويتأمل فى قصيدته التى يقول فيها:

إلى الله أشكو طول ليلى وجارةً ... تبيت إلى وقت الصباح بإعوال (٢)

لها صبية لا بارك الله فيهم ... قباح النواصى لا ينمن على حال (٣)

صوارخ لا يهدأ أن إلاَّ مع الضحا ... من الشر فى بيت من الخير ممحال (٤)

ترى بينهم – يا فرَّق الله بينهم – ... لهيب صياح يصعد الفلك العالى (٥)

كأنهم – مما تنازعن – أكلب ... طرقن –على حين المساء – برئبال (٦)

---

(١) فى الأدب الحديث عمر الدسوقى جـ ١ صـ ٢٢٠.

(٢) الإعوال: مصدر أعول: أى رفع صوته بالبكاء والصياح.

(٣) النواصى: جمع الناصية: وهى مقدم الرأس أو منبت الشعر فى مقدم الرأس " لا ينمن على حال ": أى لا ينعسون طوال الليل.

(٤) صوارخ: جمع صارخة اسم فاعل من الصراخ: وهو الصياح الشديد، الممحال: المحال المقفر.

(٥) " فرق الله بينهم ": جملة دعائية فهو يدعو عليهم بالتفرق، يصعد: أى يبلغ.

(٦) أكلب: جمع كلب، طرقت القوم: أتيتهم ليلاً، الرئبال: الأسد والذئب الخبيث.

فهجن جميعاً هيجة فزعت لها كلاب القرى ما بين سهلٍ وأجبال [١]
فلم يبق من كلب عقور وكلبة من الحى إلا جاء بالعم والخال [٢]
وفزعت الأنعام والخيل فانبرت تجاوب بعضا فى رغاءٍ وتصهال [٣]
فقامت رجال الحى تحسب أنها أصيب بجيش ذى غوارب ذيال [٤]
فمن حامل رمحاً ومن قابض عصاً ومن فزعٍ يتلو الكتاب بإ هلال [٥]
ومن صبية ريعت لذاك ونسوةٍ قوائم دون الباب يهتفن بالوالى [٦]
فيارب هب لى من لدنك تصبراً على ما أقاسيه وخذهم بزلزال [٧]

فنرى البارودى فى هذه القصيدة يصور جارة له تكثر من الصخب والضوضاء، ولها أولاد يتشاجرون كثيراً، ويملأن الجو صراخاً وعويلا، فهذه الجارة لا تراعى حرمة الجيران، ولا تعبأ براحة سواها ولا يزال هذا العيب منتشراً فى كثير من بلدان العرب بدعوى الحرية الكاذبة، فنجد الجار يقلق راحة جاره بشتى الطرق. والبارودى أديب ومفكر وقد ابتلاه الله كما يزعم بجارة مقلقة للراحة تبدء ضوضاؤها وجلبتها أفكاره وخيالاته.

(١) هاج: ثار واضطرب، فزعت: ذعرت وخافت، السهل من الأرض: ما كان ممتداً فبسطاً، الأجبال: جمع جبل.
(٢) عقور: صيغة مبالغة من عقره: أى عضّه.
(٣) الأنعام: جمع النعم: وهى الإبل، والبقر والغنم، انبرت: اعترضت، الرغاء: صوت الإبل وضجيجها، التصهال والصهل: صوت الخيل.
(٤) الحىّ: محلّة القوم، الغوارب: جمع الغارب وهو الكاهل: أى أعلى الظهر مما يلى العنق، ذيّال: طويل ممتدّ.
(٥) يتلو: يقرأ، ويريد بالكتاب: القرآن الكريم، الإهلال: مصد أهلّ: أى رفع صوته.
(٦) ريعت: أفزعت، لذاك: من أجل ذاك، قوائم: قائمات، الوالى: الحاكم.
(٧) تصبر على الأمر: صبر وحمل نفسه على الصبر انظر الديوان شرح على عبدالمقصود عبد الرحيم صـ ٤٥٣، ٤٥٤.

وأغلب الظن أن هذه القصيدة لا تسجل حادثة وقعت حقيقة، أو نحس أنها صدرت عن عاطفة صادقة والدليل على ذلك أن البارودى قد أظلته عراقة نسب وأستقراطية ووسعت عليه النعمة واليسار، ومن هنا لم يتح له مجاورة مثل هذه الجارة وأولادها، وأغلب الظن أن هذه القصيدة تجارى ما أتى به الشعراء الأقدمون وهذا اللون الانتقادى الساخر فى الهجاء.

وقد أغرته قصيدة ابن هانئ الأندلسى النونية المشهورة فى وصف أكول، أن ينظم على غرارها قصيدة دالية يصف فيها أكولا يشبه أكول ابن هانئ الأندلسى يقول فيها:

وصاحبٍ لا كان من صاحبٍ ... أخلاقه كالمعدة الفاسدة

أقبح ما فى الناس من خصلةٍ ... أحسن ما فى نفسه الجامدة (١)

لو أنه صور من طبعه ... كان – لعمرى – عقرباً راصده (٢)

يصلح للصفح لكيلا يرى ... فى عدد الناس – بلا فائدة

يغلبه الضعف ولكنه ... يهدم فى قعدته المائدة (٣)

يراقب الصحن على غفلةٍ ... من أهله كالهرَّة الصَّائده

كأنما أظفورُهُ منجل ... وبين فكيه رحى راعده (٤)

كأنما البطة فى حلقه ... نعامة فى سبسب شارده (٥)

تسمع للبلع نقيقا كما ... نقَّت ضفادى ليلةٍ راكده (٦)

---

(١) الخصلة: الخلّة والخُلُق.

(٢) راصده: أى ترصد وتترقب.

(٣) المائدة: الطعام، وهَدْمُها: التهام ما عليها من طعام.

(٤) الظفور: الظفر، المنجل: لا حديدة يحصد بها الزرع، راعدة: ذات صوت كالرعد.

(٥) السبسب: المغازة أو الأرض المستوية البعيدة، شاردة نافرة.

(٦) النقيق: صياح الضفدع، الضفادى: الضفادع، راكدة: ساكنة.

كأنمـــا أنفاســـه جرصـــف وبـــين جنبيـــه لظـــى واقـــده [١]
ويلمـــه إذ مخضـــت هـــل درت أن الـــردى فـــى بطنهـــا العاقـــدة [٢]
تبّـــاً لهـــا شـــنعاء جـــاءت بـــه مـــن لقحـــةٍ فـــى فقحـــةِ كاسِـــده [٣]
لا رحمـــــة الله علـــــى والـــــدٍ غـــــم بـــــه الـــــدنيا ولا والـــــده [٤]

ولعل من الواضح أن طبيعة شخصية البارودى كان فيها سخرية مرة جعلته يهزأ بمهجويه هزؤا شديداً، كما كان ذا حاسة مرهفة بعثته على أن يلتقط فيهم آفات أخلاقهم وطباعهم ويكبَّرها تكبيراً يبلغ منه كل ما يريد من إيذاء.

ونظم البارودى فى غرض الوصف، فقد كان لتجواله فى كثير من البلاد، وثرائه وسعة ذات يده من جهة، وسياحة فى شعر أسلافه القدماء من جهة أخرى ما جعله ينظم فى هذا القرص. فوصف طبيعة مصر الجميلة وحدائقها ونيلها وحقولها وطيورها ووصف الحروب والسجن والمناظر الطبيعية والنباتات، ووصف الطرد وخيله وكلابه وأدواته، ووصف مظاهر الطبيعة المختلفة [٥].

ولم يكن وصفه كله نابعاً من انفعال حقيقى، بل كان فى بداية حياته يحاكى الأقدمين ويقلدهم، ولا أدل على ذلك من قوله فى الطرد: " وقال يروض القول، وينعت البازى والحية ".

ومع ذلك، فإن كثيراً من قصائده فى الوصف، تنبئ عن تمثل واضح للشعر القديم، ويأتى بتشبيهات يردد فيها معانى القدماء وأخيلتهم، استمع إليه

---

(١) الحرجف: الريح الباردة الشديدة الهبوب، اللظى: الفار، واقدة: متقدة.
(٢) ويلمه: ويل لأمّة، مخضب الحامل: جاءها المخاض، وذلك إذا دنا ولادها وأخذها الطلق، الردى: الهلاك، عاقدة: غليظة.
(٣) تباً: هلاكاً، شنعاء: قبيحة، الفقحة: حلقة الدبر.
(٤) غم به الدنيا: حزنها بولادته وساءها. الديوان صـ ١٨٥، ١٨٦.
(٥) أحصينا له اثنتى عشرة قصيدة يصرح فيها بتقليده للشعراء القدماء فى طبعه المنصورى.

وهو فى حرب الرُّوسى التى كانت بينه تركيا وروسيا وحلفائها والتى أعلنتها روسيا سنة ١٨٧٧ م وانتهت بهزيمة تركيا يقول:

لعمرى لقد طال النوى وتقاذفت ... مهامه دون الملتقى ومطلوح (١)
وأصبحت فى أرض يحاربها القطا ... وترهبها الحنان وهى سوارح (٢)
بعيدة أقطار الدياميم لو عدا ... "سليك" بها شأوا قضى وهو رازح (٣)
تصيح بها الأصداء فى غسق الدُّجى ... صياح الثكالى هيجتها النوائح (٤)
تردَّت بسمور الغمام جبالها ... وما جت بتيار السيول البطائح (٥)
فأنجادها للكاسرات معاقل ... وأغوارها للعاسلات مسارح (٦)
مهالك ينسى المرء فيها خليله ... وينذر عن سوم العلا عن ينافح (٧)
فلا جو إلا سمهرى وقاضب ... ولا أرض إلا شمرى وسابح (٨)

---

(١) النوى: البعد، تقاذفت: تباعدت، المهامه: جمع مَهْمه أو مهمةٍ وهى الصحراء أو المفازة البعيدة والبلد القفر، المطاوح: المهالك.

(٢) يحار: يضل، القطا: ضرب من الحمام يضرب المثل بهدايته، الجنَّان: جمع الجانّ والجنّ والجنَّة، ويراد بالسوارح (هنا): السائرة المطلقة.

(٣) الأقطار: جمع قطر وهو الناحية، الدياميم: جمع ديموم أو ديمومة: وهى الأرض القفر، عدا: جرى، سليك بن يثربى بن سنان بن سُلكة وهى أمّه: لص جاهلى فتَّاك عدّاء يضرب به المثل فى العدو، الشأو: الأمد والغاية، قضى: مات، رازح:هزيلاً من الإعياء.

(٤) الاصداء: جمع صدى: وهو طائر يصرّ بالليل، والمراد بغسق الدجى: ظلام الليل، الثكالى: جمع ثكلى وهى المرأة التى فقدت ولدها، النوائح: جمع نائحة: وهى المرأة بتكى على الميت وتستبكى غيرها.

(٥) تردت: لبست الرداء، السمّور: حيوان برى ثديىّ من أكلات اللحوم، يتخذ من جلده فراء ثمين، ماجت: اضطربت، البطائح: جمع بطيحة: وهى مسيل واسع فيه دقاق الحصى.

(٦) الأنجاد: جمع نجد وهو ما ارتفع من الأرض، الكاسرات: الطيور تكسر أجنحتها. والمراد الجوارح من الطير فى العاسلات: الذئاب، المسارح: جمع مَسْرَح: وهو المرعى.

(٧) ينسدر: يسقط أو يهلك، المراد بسوم العلا: طلب الرخصة، ينافح: يكافح ويدافع.

(٨) السمهرىّ: رمح صلب منسوب إلى رجل اسمه سمهر، القاضب: السيف القاطع، الشمّرى: الشجاع المجرّب، السابح: الفرس يسبح بيديه فى سيره.

ترانـــا بهـــا كالأســـد نرصـــد غـــارة يطيـر بهـا فتـق مـن الصـبح لامـح [١]

مـــدافعنا نصـــب العـــدا ومشـــاتنا قيـــام تليهـــا الصـــافنات القـــوارح [٢]

ثلاثـــة أصـــناف تقـــيهن ســـاقة صـيال العـدا إن صـاح بالبشـر صـائح [٣]

فلســـت تـــرى إلا كمـــاة بواســـلاً وجـرداً تخـوض المـوت وهـى ضـوابح [٤]

نُغيـرُ علـى الأبطـال والصـبح باسـم ونـأوى إلـى الأدغـال والليـل جـانح [٥]

والبـارودى فـى هـذه القصـيدة يرسـم لنـا لوحـة رائعـة يلتقطهـا مـن ميـدان القتـال بأهوالـه الجسـام إذ تتقاذفـه فلـوات مهلكـة مخيفـة، لـو عـدا فيهـا سُلَيْك بـن السلكة العدَّاء الجاهلى المشهور شوطاً لمات من شدة الإعياء، فلوات فصلة مهلكة ترهب الجن بمخاطرها وما يغمرها من ظلام تنتشر فيه الأصداء المروعة المخيفة وهـى فلـوات تحـف بهـا جبـال عاليـة استطالت حتـى صـافحت الغمـام بـل لقـد غطاهـا بردائـه، والسـيول تحـت أقدامهـا تجـرى فـى الأوديـة، والطيـور مذعـورة، لاجئـة أسـرابها إلـى معاقـل التـلال، والـذئاب تعـوى فـى الأرض القفـر، وكـل إنسـان فـى شـغل عـن صديقه بما هو فيه من خوف وفزع وذعر شديد.

ثـم ينتقـل البـارودى بعـد ذلـك إلـى وصـف القتـال، ويقـول: إن البصـر لا يـرى فـى ذلـك الميـدان إلا الرمـاح الصـلبة والسـيوف القاطعـة والخيـل والفرسـان، وهـم جاثمون كأنهم الأسد ينتظرون ويترقبون انشقاق الفجر ليغيروا على العدو.

---

(١) ترصد: ترقب وتنظر، فتق الصبح: انشقاق الفجر، لامح: لامع.

(٢) نصب العدا: أمامهم، المشاة: جمع ماش، الصافنات: جمع الصافن: وهو من الخيل ما ما يقف على ثلاث قوائم وقد أقام الرابعة على طرف الحافر، وهى صفة محمودة للخيل. والقوارح من الخيل ونحوها: ما بلغ الخامسة من عمره.

(٣) ساقة الجيش: مؤخره، وصال على قِرْنه: سطا عليه وبطش به.

(٤) الكماة: الشجعان، البواسل: الأبطال الشجعان، الجرد: جمع أجرد: وهو الفرس السبّاق، السبّاق، ضوابح: جمع ضابح، وضبح الخيل: صوت أنفاسها عند العَدْو.

(٥) تغير: نهجم، الأدغال: جمع دغل: وهو الشجر الكثيف الملتف، جانح: مقبل الديوان شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٩٥، ٩٦.

ونراه يرسم صورة رائعة بدقة بارعة فى زحف الجيش، فالمدافع فى المقدمة أمامهم، والمشاة خلفها، ومن ورائهم الفرسان تليهم المؤخرة، وكلما بزغ صبح استبسل الأبطال فى القتال، حتى إذا أقبل الظلام اختبأوا بين الشجر الكثيف الملتف انتظاراً لأضواء الصباح.

وعلى هذا النحو يروعنا البارودى بتصوير المشاهد تسنده ملكته الخيالية الخصبة، وهى لا تتضح فقط فى مثل هذه المشاهد، بل تتضح أيضاً فى جميع جنبات شعره لكن لا هذا الاتضاح الكلى وإنما الاتضاح الجزئى، ونقصد ما تنشره من تشبيهات واستعارات مترعة بالحياة فى كل موضوع يتناوله وكأنما كانت له حاسة تكشف له الحجاب عن روح كل ما يبصره أو يحسه، وحقا تشبيهات القدماء واستعاراتهم تنضرم فى أشعاره تضرما سواء فى الغزل أو الخمر أو فى وصف الطبيعة أو غير ذلك من أغراض، غير أنه تضرُّم فجرَّ خياله تفجيراً، إذ مضى يجدد الصور القديمة وتبعث فيها الحياة مرة أخرى، كما مضى يضيف إليها أطيافاً وأشباحاً لا تحصى، وهى أطياف وأشباح تجعل له عالمه الشعرى الرائع بكثرة ما يجرى فيه من رؤى وأحلام.

ومن الأغراض القديمة التى خلع عليها البارودى لباس الجدة، وظهرت فيها شخصيته واضحة جلية تفصح عن نفسه الأبية المتمردة على الظلم والطغيان، المحبة للعدالة والشورى والمساواة بين الناس، ذلك الشعر السياسى الوطنى الذى دفعه إلى مركز الصدارة بين أبناء شعبه وجعل فيه زعيما محبوباً، ولذلك ألقى به فى غيابة السجن، ورمى به بعيداً عن وطنه وياليته كف عن مثل هذا الشعر وهو يتجرع غصص النفى والتشرد والمرض، ولذلك طالت غيبته عن دياره ووطنه وخاف أو لو الأمر من عودته حتى لا يعيدها جذعاً مشبوبة الضرام ؛ ولما هدأت تأثرته واشتكى ما به من ضعف وهزال أفنوا جانبه فأعادوه إلى وطنه.

وإذا كانت آماله السياسية قد أخفقت وكتب عليه النفى إلى سرنديب سبعة عشر عاماً وبعض العام فإن حبه لوطنه ظل معينه لا ينضب بل لقد سلك به سبيلا من الحنين إلى الوطن لم يُعرف لشاعر من قبله وحقاً الحنين إلى الوطن قديم فى الشعر العربى إذ يصل إلى العصر الجاهلى حين كان الشعراء يتغنون دائماً بالأطلال والديار وذكريات حبهم الداثر، وقد مضى من

خلفهم الشعراء يحاكونهم طوال العصور التالية، غير أنهم جميعاً لا يبلغون من الألم والحسرة والحزن واللوعة ما بلغه البارودى فى حنينه بمنفاه إلى وطنه، لقد زاده النفى صباً فى وطنه وتعلقا به، وترديداً لمحاسنه، ويتمثله على البعد جنة دانية القطوف عبقة الشذى فمن ذلك قوله وهو بالمنفى يتشوق إلى أيام لهوه التى حرمها، وإلى الأرض الطيبة التى أبعد عنها [١].

لبيك يا داعى الأشواق من داعى ... أسمعت قلبى وإن أخطأت أسماعى [٢]

مرنى بما شئت أبلغ كل ما وصلت ... يدى إليه فإنى سامع واعى [٣]

فلا وربك ما أصغى إلى عذل ... ولا أبيح حمى قلبى لخداع [٤]

إنى امرُؤ لا يرّدُّ العذلُ بادرتى ... ولا تفلَّ شباة الخطب إزماعى [٥]

أجرى على شيمة الحب صادقةٍ ... ليستاتهمُّ إذا ريعت بإقلاع [٦]

للحب من مهجتى كهف يلوذ به ... من غدر كل امرئ بالشرَّ وقاع [٧]

بذلت فى الحب نفسى وهى غالية ... لباخلٍ بصفاء الود منّاع [٨]

أشكو إليه ولا يصغى لمعذرتى ... من غير ذنب جنته النفس أو داعى

ويلاهُ من حاجة فى النفس هام بها ... قلبى وقصر عن إدراكها باعى [١]

---

(١) البارودى رائد الشعر الحديث شوقى ضيف صـ ١٢١، ١٢٢.

(٢) لبيك: لزوماً لطاعتك.

(٣) " كل ما وصلت يدى إليه ": كل ما استطعته وقدرت عليه .

(٤) أصغى: أميل بسمعى، العذل: اللوم، أبحتك الشئ: أحللته لك، حمى قلبى: قلبى الشبيه بالحمى: وهو المكان المصون الحصين.

(٥) البادرة: ما يبدر من الإنسان عند غضبه: والمراد بها (هنا): شدة العزم وقوة الإرادة، تفلّ: تضعف وتكسر، شباة: حدّ، الخطب: المصيبة، الإزماع: العزم.

(٦) جرى الإنسان على الشئ: دام عليه، شيمة: خُلق وطبيعة، ريعت: أخيفت، الإقلاع عن الأمر: تركه.

(٧) المهجة: القلب والروح، وقاع: يغتاب الناس من الوقيعة وهى الغيبة.

(٨) باخل: صفة من البخل، منّاع: صبغة مبالغة من المنع.

أسعى لها وهى منى غير دانية وكيف يبلغ شأو الكوكب الساعى ؟ (٢)
يا جندا جرعة من ماء محنية وضجعة فوق برد الرمل بالقاع (٣)
ونسمة كشميم الخلد قد حملت ريا الزاهير من ميثٍ وأجراع (٤)
يا هل أرانى بذاك الحى مجتمعا بأهل ودى من قومى وأشياعى (٥)
وهل أسوق جوادى للطراد إلى صيد الجآذر فى خضراء ممراع (٦)
منازل كنت منها فى بلهنية ممتَّعاً بين غلمانى وأتباعى (٧)

لعل من الواضح فى هذه القصيدة أن البارودى يعبر عن شوقه إلى وطنه وأرضه ومياهه ورياضه بصورة بدوية ممعنة فى البداوة، فنراه يتمنى جرعة من بئر فى منعطف واد، وضجعةً على بَرْد الرمل بالقاع، ونسمة محمَّلة بشذى الأزاهير المنبعثة فى الميث والأجراع، وجولة فوق فرسه لصيد الجآذر المنثورة وسط الأعشاب.

ومما لا شك فيه أنه قد بثَّ فى هذه الصورة البدوية من الحنين ما يعلو ويفوق كل صورة حقيقية، حتى لكأننا نحسُّ أن البارودى يريد أن يضم تراب

---

(١) المراد بالحاجة: قربه من ديار الحبيب، وهى مصير، هام بها: أغرم بها وتعلق، قصر: عجز، الباع: المراد به الجهد والقدرة.

(٢) لها: للحاجة، غير دانية: غير قريبة، الشأو: الغاية.

(٣) الجرعة من الماء: كاللقمة من الطعام، المحنية من الوادى: متعرجة ومنعطفة، الضجعة: النومة، القاع: أرض سهلة مستوية.

(٤) المراد بشميم الخلد: نسيم الجنة، ريّا الأزاهير: ريحها الطيبة، الميث: جمع ميثاء وهى الأرض السهلة اللينة، الأجراع: جمع جَرْع: وهو الأرض الرملية السهلة الطيبة.

(٥) المراد بالحى: الديار المصرية، أهل ودى: أحبائى، أشياعى: أتباعى.

(٦) الجواد: الفرس الكريم، الطراد: مطاردة الوحش مصيده، الجآذر: جمع جؤذر وهو ولد البقرة الوحشية، ممراع: خصيبة ذات عشب وكلأ.

(٧) البلهنية: الرفاهية وسعة العيش. ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبدالرحيم صـ ٣٣٨ – ٣٤٠.

وطنه إلى صدره، ويرتوى فى كل ما يجرى فى نهر النيل من مياه عذبة ويستنشق بكل ما يجرى على صفحته وصفحة الحدائق الحافة به من نسيم عطر كنسيم الفردوس الذى يحيى النفوس، ويمرح بغرسه فى جنبات الوادى يلهو ويصيد ضارباً فى آفاقه.

فقد التحمت نفس البارودى بأسلافه الأولين التحاقاً جعله يتحدث عن وطنه بصورة تعد ذروة اندماجه فى البدوى القديم على أن المسألة عنده تتسع فإذا هو يتمثل القديم فى كل ما يعالجه من موضوعات الشعر، يتمثله لكى يذكى الجذوة الشعرية فى نفسه ولكى يرمز به عن كل عواطفه.

ونراه حيناً يوغل فى الرمز وحيناً يتخفف، ولكنه دائماً تتمسك بالقديم فإذا تحدَّث فى أى موضوع جذبه إليه واستغرقه استغراقاً يروعنا، ومن ثم كنا نعجب به حين يتحدث فى أى موضوع من موضوعات الشعر ونحس كأننا بإزاء عربى فى شملته.

وكل ذلك يصطنعه البارودى رامزاً به عن خوالجه ومشاعره وكأنه يكشف به عن المجهول الكامن فى حنايا نفسه، ومن ثم تتسع دلالته. وهل الشعر إلا رمز عن حياتنا النفسية ومحيطها الذى تعجز الألفاظ عن وصفه، وإن من حق كل شاعر أن يستخدم من أدوات الرمز ما يراه خليقاً بالإفصاح عن مكنون نفسه، فإذا جاء البارودى واستخدم رمزاً أو رموزاً من حياة أسلافنا الأولين فإنه لا يقع بعيداً عنا، بل إنه يقرب من شغاف قلوبنا، لأنه يخاطبها بلغتها التى أودعت فيها مشاعرها وأحاسيسها من قديم، وكأنما يضع أمامها أعراقها بل لكأنما يبث فيها حياتها التى أنطفات وخمدت.

وليس معنى ذلك أن البارودى بلغ من محاكاة الأقدمين ما يجعله صورة طبق الأصل منهم، فقد كان يحتفظ فى شعره بشخصيته وبعصره وبقومه، وإنما معناه أنه اضطرمت فى نفسه روحهم اضطراماً جعله يبعث العناصر القديمة فى شعره بعثاً جديداً، بعثاً يريد به إلى الرمز عن عواطفه رمزاً يبلغ به كل ما يريد من تأثير فى عقولنا وقلوبنا.

وجمال الرمز فى هذه القصيدة التى يبين أيدينا لا يأتى من أنها بدوية فحسب، تقرن الماضى بالحاضر، بل يأتى أيضاً من أنها نفس الصورة التى

طالما تحدث بها عشاق البدو، مصورين ما يترقرق فى قلوبهم من حب ظامئ أبدا، وكأنما البارودى هو مجنون ليلى نفسه الذى يتغنى بليلاه، حتى شرد وغاب عنه عقله فهو يتمتم باسم ليلى واسم الحىَّ واسم القاع الذى تجرى فيه الآرام والظباء، وما ينبسط فيه من ميث وأجراع ويهب عليه من نسمات الصبا العطرة والبارودى بذلك كله يبث لواعج شوقه وجنينه، وكأنه يحلم بأرض وطنه الطيبة حلما يتمثل فيه خيال الحب العربى القديم.

وقد تعرض البارودى لغرض الحكمة وما شابها، وقد جرى فى ذلك مجرى القدماء، ولعله بهذا كان يبرز عملياً نظمه للشعر، ويدفع عن نفسه تهمة التكسب " حين عيره أبناء طائفته أن يحاكى النظامين الذين يلتمسون عطف حاكم أو عطاء أمير " (١).

وغرض الحكمة من الأغراض التى تتداخل فى نسيج قصائد البارودى منذ أخذ ينشد شعره وهى تأتى طبيعية عفو الخاطر دون تكلف، ولم يكن هذا الغرض بعيد الصلة بنفسه، وإن حاكى الأقدمين فى كثير من حكمهم إذ أن حياته المتعددة الأطوار، وما مر به من شقاء ونعيم، من إقبال الدنيا عليه، إلى إدبارها الجامح عنه، كفيلة بأن تجعله يتمثل فى شعره كلمة القدماء، وتلهمه ما يعبر به عما يقع له من أحداث.

وحقّاً كثير من هذه الحكم يرجع إلى مطالعاته فى شعر المتنبى وإضرابه، غير أنها تمتزج بروحه وأحاسيسه، فتظهر كأنها له ومن صنعه ، ولعل كثرة رحلاته وأسفاره نوَّعت فى خبراته وتجاربه، وأيضاً فقد نوعت فيها صور نشاطه السياسى وما تقلب فيه من شقاء ونعيم وما ذاقه من آلام النفى فى سر نديب كل ذلك جعل حياة البارودى غنية بالتجارب، وبالتالى أتاحت لشعره أن يزخر بهذه التجارب التى استخلصها من حياته.

ومن أبيات الحكمة التى اشتهر بها قوله:

والدهر كالبحر لا يفك ذاكدر وإنما صفوه بين الورى لمع (٢)

لو كان للمرء فكر فى عواقبه ما شان أخلاقه حرص ولا طبع (١)

---

(١) ديوان البارودى تحقيق على الجارم محمد شفيق معروف المقدمة صـ ص، ز.

(٢) الورى: الخَلْق والنّاس، اللمع: جمع لمعة وهى النقطة من أى لون من لون يخالفه.

وكيف يدرك ما فى الغيب من حدث ... من لم يزل بغرور العيش يتخدع
دهر يغر وآمال تسر وأعـ ... ـمار تمر وأيام لها خدع
يسعى الفتى لأمور قد تضربه ... وليس يعلم ما يأتى وما يدع
يأيها السادر المزور من صلفٍ ... مهلا فإنك بالأيام منخدع [٢]
دع ما يريب وخذ فيما خلقت له ... لعل قلبك بالإيمان ينتفع [٣]
إن الحياة لثوبُ سوف تخلعه ... وكل ثوب إذا مارثَّ ينخلع [٤]

فنجد إنها حكم قريبة المعنى مأخوذة من تجارب عادية ليست فيها فلسفة عميقة، ولا تدل على مذهب فى الحياة ومصيرها ومصدرها، أو على نظرة عامة شاملة للكون، وإنما نجدها نظرات عابرة ليس فيها تعمق ولا تحليل دقيق، ولا سبر لأغوار الحياة والمجتمع ونفسيته، ولكننا نراها حلوة الصياغة خفيفة على الألسنة متقنة السبك [٥] .

۞۞۞

(١) شان: عاب، الطبع: العيب والدنس.
(٢) السادر الذى لا يهتم لشئ، المزور: المنحرف المائل، الصلف: التكبر.
(٣) يريب: يوقع فى الريبة، " خذ فيما خلقت له ": أقبل على الطاعة والعبادة.
(٤) رثّ: بلى وخلق وذهبت جدّته ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٣٣٨.
(٥) فى الأدب الحديث عمر الدسوقى جـ ١ صـ ٢٣٤.

أثر استلهام التراث على معانى البارودى

مما لا شك فيه أن البارودى كان يضع أمامه هدفاً واضحاً محدداً، ويتمنى أن يبلغ فيه مبلغاً عظيماً، ذلك الهدف هو التفوق على القدماء فيما ينظمون من أشعار. ويظهر ذلك بوضوح فى قوله :

ولو كنت أدركت النُّواسىَّ لم يقل (أجارة بيتينا أبوك غيوُر) (١).

وهذا يوضح لنا طبيعة النظرة التى كانت توجه البارودى والتى جعلته يجهد نفسه فى محاكاة أسلافه القدماء، والتفوق عليهم، ولعل هذا يظهر بوضوح فى قصيدته الميمية التى استهلها بقوله :

كم غادر الشعراء من متردم ولربَّ تال بذَّ شأ ومقدَّم (٢)

مفاخراً الأقدمين، ومحاولاً التفوق عليهم، إذ أنه قد وجد معيباً أن يصمت الشعراء المحدثون عن الرد على عنترة فى " معلقته " التى يذكر فيها إتيان السلف على كل معنى حتى أنه لم يعد للخلف نصيب فى الابتكار ومطلعها :

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم (٣)

ومن يتأمل تأثر البارودى وشعراء مدرسته بمعانى الشعر القديم يجد أنهم يسلكون طرقاً عدة، تخضع للتطور الزمنى، ولشخصية الشاعر الثقافية والفنية ولتطور الشاعر الفنى فى أن واحد، كما تخضع لظروف القصيدة نفسها،

---

(١) يريد بالنواسى : أبو نواس الحسن بن هانئ الشاعر المتفنن الماجن مات بغداد سنة ١٩٩ هـ والشطر الثانى من هذا البيت مطلع قصيدة أبى نواس فى مدح " الخصيب " أمير مصر فى عهد الرشيد الديوان شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٢٠٦.

(٢) غادره : تركه وأبقاه، تردّم كلامه تردماً : أى تتبعه حتى أصلحه، تال : اسم فعل من تلاه : أى تبعه وجاء بعده، بذه : غلبه وفاقه، شأو : الغاية والأمد انظر الديوان صـ ٥١٦.

(٣) متردم : من قولك : ردمت الشئ إذا أصلحته ويروى من مترنم : والترنم صوت خفى ترجعه بينك وبين نفسك، والتوهم هنا : الإنكار، ويحتمل أن يكون بمعنى الظن انظر شرح ديوان عنترة دار الكتب العلمية بيروت – لبنان – الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥ م صـ ١١٧.

كالتماثل فى المضمون أو الشكل ويبدو التأثر المباشر عند البارودى وشعراء مدرسته فى المعارضات، والتشطير والتربيع والتخميس والتضمين وغيرها، كما يبدو هذا التأثر فى صورة مختلفة منها : أخذ المعنى القديم أخذاً مباشراً وتحويره تحويراً يقوم على المبالغة، وفى أخذ المعنى ونقضه أو تعديله، وفى أخذ المعنى وشرحه أو التفصيل فيه، كما يبدو أيضاً فى أخذ المعنى وتلخيصه ثم الالتفات إلى معان أخرى..

ومما لا شك فيه أن البارودى وشعراء مدرسته كانت عندهم قدرة فائقة على تمثل المعانى القديمة تمثلاً جيداً وبخاصة فى طور النضوج.

ونستطيع أن نجد صورة مباشرة لتأثر معانى القدماء فى قصائد المعارضة بشكل واضح، ذلك لأن الشاعر – وهو يعارض – يهدف إلى معارضة المعانى مثلما يهدف إلى معارضة الغرض والصور والموسيقى.

وقد يعود النظر فى معنى من معانى القصيدة التى يعارضها الشاعر إلى " تبنى " ذلك المعنى، مع تغيير بعض الكلمات التى لا تؤثر تأثيراً جوهرياً على المعنى، ويقترب ذلك من مفهوم " التضمين " الذى يحاول الشاعر أن يتفلت من قيوده، إظهاراً للقدرة، والبراعة فى تشكيل المعنى تشكيلاً جديداً، لا يقل عن المعنى السابق روعة وجمالاً ويظهر ذلك بوضوح فى قول البارودى :

من كل ناعمة الصبا بدوية ريَّا الشباب سليمة المتجرَّد (١)

متأثراً بمعنى النابغة الذبيانى فى شطره " الثانى " :

محطوطة المتنين غيرُ مفاضةٍ ريا الروادف بضةُ المتجرد (٢)

---

(١) الصبا : الصغر، ريّاً : ممتلئة، المتجردّ : مصدر ميمى بمعنى التجرّد والمتجرَّد : الجسم الديوان صـ ١٢٠.

(٢) محطوطة المتنين : أى متناها أملسان مكتنزان. المفاضة : الواسعة البطن الممتلئة باللحم والشحم. الريا : الممتلئة، البضة : الرحضة الرطبة. النظر ديوان النابغة الذبيانى المكتبة الثقافية بيروت لبنان – صـ ٣٩.

تلك هى براعة البارودى الأساسية، فقد استطاع أن يرُدَّ على الشعر العربى أساليبه الناصعة التى كانت قد غاضت ينابيعها وأن يرد على معانيه وصوره التى كانت قد تلاشت، ومن أجل ذلك نجده يستعيد تراثنا الشعرى متغلغلاً به إلى العصر الجاهلى مترسماً آثار أفذاذه، فقد استحال القديم كله فى نفسه ينبوعاً عذباً يفيض بخواطره، بحيث نستطيع أن نرى فيه كل مشاعره، بل حتى كل بيئته.

ومن هنا نستطيع أن نقول إن العناصر القديمة عند البارودى لا تحول بيننا وبين رؤية نفسه، بل هى تأتى لتمثل هذه النفس تمثيلاً قوياً، بما تضيف من جلال القديم الشعرى ومن روحه العربية الأصلية التى تستقر فى كياننا والتى ورثناها عن أجدادنا ميراثاً خالداً لا يزال يروعنا على مر العصور، ومن ثم لا تعجب إذا رأينا البارودى ليتحدث عن فاتناته المصريات فنجعلهن أعرابيات ويضفى عليهن نفس الأوصاف التى نقرؤها فى الشعر القديم من رقة الخاصرة وثقل الأرداف وغير ذلك من صفات تُسبغ عليهن الجمال.

ولعل من الملاحظ أن هناك أسلوب آخر فى تأثر المعانى المباشرة لا نجده فى قصائد المعارضة بمفهومها التقليدى، إذ أن البارودى وشعراء مدرسته يحاولون أن يقلدوا القدماء فى كل شئ تقليداً واعياً، ولا يشترط أن يأتى هذا التقليد فى ثوب المعارضة أو ما يشبهه كما نجد ذلك فى قول البارودى :

فلأيا عرفت الدَّار بعد ترسم أرانى بها ما كان بالأمس شاغلى (١)

فى قصيدته التى ينحو فيها منحى الشعراء الأقدمين فى حديثهم عن الحياة الصحراية وتصويرهم الأطلال الدائرة، وذكريات الحب القديم، فقد تأثر تأثراً يقترب من التضمين عجز بيت زهير بن أبى سلمى التالى من معلقته :

وقفت بها من بعد عشرين حجةً فلأيا عرفت الدّار بعد توهم (١)

(١) الديوان شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٤٢٦.

وفى قوله أيضاً :

فـلا تعتـرف بالـذل خـوف منيـة فإن احتمال الذل شر من القتل (٢)

متأثراً معنى المتنبى :

واحتمــال الأذى ورؤيــة جانبــه غــذاء تضــوى بــه الأجســام (٣)

وعلى هذا النحو نجد أن البارودى وشعراء مدرسته قد تأثروا القدماء فى المعانى تأثراً مباشراً فى الأغراض التى تستدعى هذا التأثر المباشر كالتضمين والمعارضة. فقد تأثر البارودى وشعراء مدرسته بالقديم تأثراً عميقاً، فالبارودى وإن تميز بشخصية فنية واضحة، لكنه ينهج منهج الأقدمين فينسج على أساليبهم، ويستلهم صورهم وأخيلتهم، ويقلدهم فى معانيهم فنجد من السهولة بمكان، أن نشير إلى مواضع التأثر بجلاء كاف، دون أن نتجشم مشقة كبيرة وهناك ميزة أخرى تميز البارودى وشعراء مدرسته تتصل بنوع التأثر..

إذ أن أغلب تأثرهم الفنى يعود إلى عصور القوة والازدهار، فبرغم اطلاعهم على الشعر المتأخر ومحاولة تأثره حتى فى أردأ عصوره بحيث أصبح وسيلة من وسائل التأريخ والأحاجى، لكن هذا التأثر لم يكن غالباً كما نجد الشعر القديم.

وعلى هذا النحو نستطيع أن نجد صورة قريبة لتأثر المعانى تأثراً مباشراً فى شعر البارودى وشعراء مدرسته فى شعر المعارضات كما نجد فى قول البارودى :

فكيف يعيب الناس أمرى وليس لى ولا لامرئ فى الحب نهى ولا أمرُ ؟ (٤)

---

(١) شرح القصائد العشر للأمام الخطيب أبى زكريا يحيى بن على التبريزى علق عليه السيد محمد خضر مكتبة الثقافة الدينية صـ ١٠١ وكذا شرح المعلقات السبع للإمام أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزنى صـ ٧٤.

(٢) ديوان البارودى شرح المنصورى مطبعة الجريدة ١٩٣٤ جـ ٢ صـ ٤٤٦

(٣) ديوان المتنبى المطبعة البهية ١٨٨٤ صـ ٢١٧.

(٤) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٢١٥.

متأثراً فى عجز بيته عجز بيت أبى فراس الحمدانى التالى :

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر ؟ (١)

غير أن ابتعاد البارودى وشعراء مدرسته عن دواعى تأثر المعانى القديمة تأثراً مباشراً قد جعله أكثر قدرة على تمثل المعانى تمثلاً كافياً ولاسيما أن البارودى قد بدأ يتخفف من قيود الصنعة والتكلف إذ أن القدرة على التمثل تعود أيضاً إلى مدى سيطرة البديع على القصائد الشعرية، وقد كان الشعراء قبل البارودى بطبيعة الحال أكثر شغفاً بالبديع، مما جعل هذا الشغف يحول دون التمثل لتعارضه فى الحقيقة معه، فقد كان البارودى وشعراء مدرسته أقدر على تمثل المعنى القديم، ذلك لأنها لم تضف إلى عقبة التقليد، عقبة تصنع البديع غالباً.. فلو تأملنا فى معنى المتنبى التالى :

لا افتخار إلا لمن لا يضام مدرك أو محارب لا ينام (٢)

ثم قرأنا بيت البارودى :

إذا المرء لم يدفع يد الجور إن سطت عليه فلا يأسف إذا ضاع مجده (٣)

وبيت الساعاتى :

إذا المرء لم يمنع من الأمر فلا فضل إذ لم يشق مثلى ويسعد (٤)

فإننا سنجد المعانى مختلفة من حيث التفاصيل، نابعة من فكرة واحدة، ملخصها : الحفاظ على الكرامة بردع العدوان ومواجهته بالقوة وليس هذا مهماً بالنسبة لنا، وإنما المهم هو كيف استطاع هؤلاء الشعراء الثلاثة أن يقدموا لنا هذه الفكرة فى الإطار الشعرى ومدى تمثل اللاحق لقول السابق.

---

(١) شرح ديوان أبى فراس الحمدانى منشورات دار مكتبة الحياة بيروت – لبنان صـ ٩.

(٢) ديوان المتنبى صـ ٦٩.

(٣) الجور : الميل عن القصد، سطت عليه : قهرته وأذلته ديوان البارودى صـ ١١٦.

(٤) ديوان محمود صفوت الساعاتى مطبعة المعارف بمصر ١٩١١ صـ ٣١.

فلو تأملنا معنى قول المتنبى لوجدناه قد أتى بالنتيجة فى مقدمة البيت، ثم قدم السبب فيما بعد، إذ لم يصرح فى البداية بعمل مضاد يقوم به تجاه الأعداء، وإنما اكتفى بذكر الأمر من وجهة سالبة " لمن لا يضام " ثم تدرج فى وصف أسباب عدم الضيم الذى يؤدى إلى الفخر.

أما البارودى فقد قدم لنا معناه فى أسلوب الشرط فجاء بالسبب فى مقدمة البيت ثم جاء بالنتيجة فى نهايته، غير أن الساعاتى لم يستطع أن يتمثل المعنى تمثلاً واضحاً، فبالرغم من تقديمه المعنى بأسلوب الشرط كما فعل البارودى إلا أنه لم يوفق إلى بيان المقصود من جواب الشرط بياناً كافياً، فقد اضطره شغفه بالبديع إلى أن يهتز فى تصوره المعنى.. إذ كان البارودى أقدر منه على تمثل المعنى برغم أن كليهما يقلدان، ولكن الاختلاف يرجع إلى الدرجة النوعية فى التقليد والتمثل.

كما أن البارودى مع أنه تمسك بغرض الأصل من النسيب والفخر فى هذه القصيدة فإنه حاول جاهداً أن ينفصل عن المتنبى بما أطال فيه من الفخر المضطرم بآبائه فخراً وصله يتأبينهم تأبيناً حاراً متحدثاً عن الحياة والموت.

وكما نجد أن البارودى وشعراء مدرسته قد نظروا فى معانى القدماء وحاولوا نقضها أو التعديل فيها فإذا قال المتنبى :

ذرينى أنل ما لا ينال من العلا فصعب العلا فى الصعب والسهل فى السهل (١)

وقد حاول البارودى أن يعدل فى معنى المتنبى ويقرن السهل بالصعب، فلا يحقق المرء اليسر ولا يطمئن إلى الراحة إلا بعد مكابدة الصعاب، وهو تعديل لمعنى المتنبى وإن لم يكن نقيضه يقول البارودى :

أرى السهل مقروناً بصعب ولا أرى بغير اقتحام الصعب مدرك السهل (٢)

---

(١) ديوان المتنبى صـ ١٨٣.

(٢) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٤١٦.

وقد قاد البارودى تأمله فى معانى الأقدمين إلى محاولة التفصيل والشرح ولعل ذلك جعله يضيع جمال المعنى فى شرح لا مبرر له فنياً فلو نظرنا فى قول المتنبى التالى :

لو لا المشقة ساد الناس كلهم الجود يفقر والإقدام قتَّال (١)

لوجدنا أن البارودى حاول أن يشرحه شرحاً يخلو إلى حد بعيد من لمجات الشاعرية، فيؤثر التفصيل على الرمز، والتصريح على الإيحاء والتلميح، فيتعثر فى التعبير عن المعنى الذى نظر إليه حين يحاول التوليد. يقول البارودى :

لو لا تكاليف السيادة لم يخب جبان ولم يحو الفضيلة ثائر (٢)

وشتان بين بيت البارودى وبيت المتنبى، ذلك لأن المتنبى حفظ للتعبير الشعرى قدرته على الإيحاء والرمز، وأحاطه بلون من ألوان الغموض المستحبة فى الشعر، أما البارودى فقد وجدناه يصرح تصريحاً يفسد على التعبير قدرته عل التأثير وذلك لتخطيه ركيزه مهمة من ركائز التعبير الشعرى فى محاولته الشرح والتفصيل والتوضيح.

فعلى الرغم من تمثل البارودى النسبى للأساليب العربية القديمة إلا أنه لم يستطع أن يقنعنا بتمثله المعانى التى قرأها فى شعر القدماء تمثلاً يضارع تمثله الأساليب، ومن هنا لا نستطيع القول بأن البارودى تمثل معانى القدماء تمثلاً كاملاً، ولعل ذلك يتضح على وجه الخصوص فى شعر المرحلة الأولى، ويبقى واضحاً بدرجات متفاوته فى شعره المتأخر.

كما تبدو صور التأثر فى أخذ معنى يقرر موقفاً معيناً، فيأتى البارودى، فيقرر نقيضه يقول :

فقد يشعب الإلفان أدناهما الهوى ويلتئم الضدان أقصاهما الحقد (١)

---

(١) ديوان المتنبى صـ ١٨٢.

(٢) يريد بالثائر : الوثاب الشجاع ديوان البارودى شرح على عبد المقصود صـ ٢٣٨.

حيث نظر البارودى فى قول مجنون ليلى :

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما يظنان كل الظن ألا تلاقيا (٢)

ولعل من يمعن النظر فى غرض الحكمة يجد أن أغلب معانى البارودى وشعراء مدرسته تتأثر معانى القدماء فى هذا الغرض تأثراً مباشراً، ولعل مرجع ذلك ما لهذه المعانى من أثر فى نفس البارودى وفى العصر بعامة، وقد شجع مفهوم الشعر على مدى العصور القديمة، وارتباط الشعر بالمثل السائر والحكمة الذائعة وقول الرسول – ﷺ – ((**إن من الشعر لحكمة**)) على هذا الاهتمام. وقد ظهرت الحكمة بصورة واضحة فى شعر البارودى ولنحاول أن نتأمل قول زهير بن أبى سلمى :

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ولو رام أسباب السماء بسلّم (٣)

ثم نتأمل قول البارودى :

وللموت أسباب ينال بها الفتى فمن بات فى نجد كمن بات فى وهد (٤)

لقد نظر البارودى فى معنى زهير، غير أنه عدل فى صياغة المعنى المقرر وهو أن الموت لابد أن ينال الفتى، ولم يكتف بذلك، بل حاول أن يعدل فى الموقف الذى سيتخذه الإنسان فراراً من الموت فبينما كان الموقف فى بيت زهير يتصل بالتخلص من الإقامة فى الأرض كلها، نجد البارودى قد عدل فى الموقف وجعل الأمر سيان سواء أقام فى أرض مرتفعة أم فى أرض منخفضة.

---

(١) يشعب : يتفرق، الإلفان : مثنى إلف : وهو الأليف، أدناهما : قربهما، يلتئم : يجتمع، الضدان : المختلفان، أقصاهما : باعد بينهما انظر الديوان شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ١٢٨.

(٢) ديوان مجنون ليلى دار الطباعة الكبرى ١٨٧٦ مكتبة الأنجلو المصرية مطبعة الرسالة ١٩٥٦ م صـ ٦٨.

(٣) الأغانى أبو الفرج الأصبهانى مطبعة بولاق ١٨٦٧ جـ ٩ صـ ١٤٦.

(٤) الوهد : الأرض المنخفضة ديوان البارودى شرح على عبد المقصود صـ ١٧٧.

ومما لا شك فيه أن معانى الحكمة قد دفعت البارودى إلى إظهار مقدرته بحيث نجده ينطلق من جزئية قديمة ويضيف إليها كثيراً من عنده فلو تأملنا الحكمة التالية التى أتى بها المتنبى :

ذكر الفتى عمره الثانى وحاجته ما فاته وفضول العيش إشغال (١)

ثم تأملنا قول البارودى :

وتخليد ذكر المرء بعد وفاته حياة له لا موت يلحقها بعدُ (٢)

لوجدنا أن البارودى قد أخذ جزئية واحدة من جزئيات البيت الثلاث هى " ذكر الفتى عمره الثانى " ثم حاول أن يفسر هذه الحكمة بحيث تستغرق البيت كله، وإذا كان فى تفسير البارودى شئ من الطرافة، فمن الملاحظ أن الشرح والتوضيح يقلل كثيراً من أثر المعنى فى نفس القارئ ؛ ذلك لأن النفس تميل إلى قدر من الغموض.

ولعل من الواضح أن البارودى كان يتجول بذاكرته عبر مختلف العصور الأدبية يتأثر بالحكمة من سائر من يعجب بهم من الشعراء. فإذا تحدث الشعراء عن الحياة والموت التقط البارودى فى شعره بثاقب نظرته جل ما يستطيع التقاطه فنجد قطرى بن الفجاءة يقول :

سبيل الموت غاية كل حى فداعية لأهل الأرض داعى (٣)

وكما يقول ابن المعتز :

وما العيش إلا مدة سوف تنقضى وما المال إلا هالك عند هالك (٤)

يقول البارودى فى هذا المعنى :

---

(١) ديوان المتنبى صـ ١٨٢.

(٢) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ١٣٣.

(٣) ديوان الحماسة، شرح التبريزى مطبعة بولاق ١٨٧٨ حـ ١ صـ ٥٠.

(٤) ديوان عبد الله بن المعتز مطبعة المحروسة ١٨٩١ جـ ٢ صـ ٤١.

كـــل حـــيٍّ ســـيموت لـــيس فـــى الـــدنيا ثبـــوت (١)

كما كان البارودى يميل إلى التقاط الحكمة المتصلة بالحسب والنسب والشجاعة والعرض والشرف يقول السموأل :

إذا المرء لم يدنس من اللؤم تعرضه فكـــل رداء يرتديـــه جميـــل (٢)

لقد أخذ البارودى هذا المعنى حيث يقول :

فما الفقر إن لم يدنس العرض فاضح ولا المال إن لم يشرف المرء ساتر (٣)

على الرغم من التقاط البارودى لهذه الحكمة من مختلف العصور على نحو ما بينا، إلا أننا تلاحظ أن تأثره المتنبى فى الحكمة كان تأثراً شديداً، غير أن إرادة التفوق كانت كامنة فى أعماقه، ومن يتأمل ما قاله البارودى فى الحكمة، يلحظ أنه لم يستسلم لأى معنى من معانى الحكمة، بل حاول أن يعدل ويغير ويضيف ويشرح حتى يستوى أمامه معنى جديد. ولعل السبب فى تأثر المتنبى فى معانى الحكمة يعود إلى نفسية المتنبى وفخره وتغنيه بالفضائل التى يتغنى بها البارودى. فإذا ما قال المتنبى :

إذا الجود لم يرزق خلاصاً من الأذى فلا الحمد مكسوباً ولا المال باقياً (٤)

نجد البارودى يتأمل فى هذا المعنى فيقول :

إذا المرء لم ينفق من المال وسع دعتـه المعـالى فـالثراء هـو الفقـر (٥)

مما لا شك فيه أن البارودى تأثر بقول المتنبى، غير أنه حاول كعادته أن يحور فى المعنى تحويراً يحقق له رغبته فى ذيوع شعره.

لكن هذا التحوير يصطدم مع الواقع، ويجنح إلى المثال جنوحاً شديداً، على عكس قول المتنبى الذى يجمع بين القيمة والواقع فى أن واحد. فالمتنبى

---

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٨٤.

(٢) ديوان الحماسة شرح التبريزى جـ ١ صـ ٥٦.

(٣) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٢٤٠.

(٤) ديوان المتنبى صـ ٢٥٣.

(٥) الوسع : الجهد والطاقة، ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ٢٧٥.

يذكر أن الكرم ينبغى أن يكون فى غد أذى، لأن ذلك مدعاة لذهاب المال، وعدم الحصول على نتيجة هذا الكرم وهو الثناء، لانتفاء علة وجوده، وهو أمر يتفق مع الحقيقة.

أما البارودى فقد جعل الغنى مساوياً للفقر بالنسبة للرجل الذى لا يجود بماله فى سبيل المعالى وهو أمر مشكوك فيه بالنسبة لمثل هذا الرجل على الأقل، ولا ينسحب على وجهات النظر الأخرى لأنه لا يقرر حقيقة بقدر ما يقدم وجهة نظر.

وعلى هذا النحو نلاحظ أن البارودى وشعراء مدرسته يتأثرون معانى القدماء بتمثل واضح، ذلك لأنهم قد تحرروا نسبياً وبخاصة فى طور النضج من قيود العصر الفنية والاجتماعية. ويخضع التمثل وعدمه كما رأينا، للون الفنى كالمعارضات الحاسمة وغير الحاسمة، والتشطير والترييع والتخميس والتضمين، كما تخضع للطور الزمنى أيضاً، ويستتبع ذلك تشابه القصائد من حيث الموسيقى الخارجية والقافية أيضاً.

ويبدو التمثل عند البارودى فى القصائد الذاتية التى نظمها بناء على عاطفة صادقة، ولم يكن للتقليد فيها دور واع مثل قصيدته التى نظمها يصف " السجن " إثر الثورة العرابية حيث يقول :

لا أنيس يسمع الشكوى ولا ... خبر يأتى ولا طيف يمر
بين حيطان وباب موصدٍ ... كلما حرَّكه السجان صر (١)
يتمشى دونه حتى إذا ... لحقته نبأة منى استقر (٢)
كلما ذرت لأقضى حاجة ... قالت الظلمة مهلاً لا تدر (٣)

وهناك كثير من القصائد الذاتية التى كتبها البارودى فى المنفى – وقد حلت به الهموم والأشجان – تصور حزنه وألمه الشديد وتبنئ عن عاطفة صادقة، وكثيراً ما تعرض للمواقف المؤلمة المحزنة فى منفاه فدلت على معان متمثلة يكاد يختفى فيها الأخذ المباشر اختفاءً كاملاً.

---

(١) صرّ صوّت.
(٢) دونه : على مقربة منه، لحقته نبأة : سمع صوت خفىّ منى .
(٣) انظر ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٢٥٠.

ولعل من يحاول أن يتعرف إلى طبيعة المعانى التى كان يقلدها البارودى وغيره من الشعراء يجدها تخضع لشخصية الشاعر الفنية والنفسية كما يجدها فى الوقت نفسه تخضع للمعانى التى تتصل بالموضوعات التقليدية.

ومن هنا يظهر بوضوح أن معانى البارودى التى يبدو فيها التقليد بصورة مباشرة، تتصل بالأغراض التقليدية التى تنسجم مع نفسيته كالفخر والحكمة والرثاء والغزل ووصف الخمر وغيرها.

وقد تفاوت الشعراء تفاوتاً يتراوح بين الضعف وبين التمثل المتصل بالنسيج والمعنى وقد رأينا البارودى وشعراء مدرسته ، قد اتضح عندهم التمثل المتصل بالنسيج مع وضوح التأثر بالمعانى القديمة حتى يبدو من السهل ردها إلى أصولها.

غير أننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نفصل فصلاً تعسفياً بين المعانى والصياغة، وإنما نقصد بهذه الملاحظة بيان درجة التأثر النوعية وصلتها بالتمثل.

فقد وضح فى شعر البارودىتمثل النسيج – على سبيل المثال – مثلما وضح تمثل المعانى، غير أن تمثل المعانى لم يكن بالقدر الذى يبدو فيه تمثل النسيج.

۞۞۞

أثر استلهام التراث على بناء القصيدة لدى البارودى :-

إن ميزة البارودى وشعراء مدرسته تبدو فى نظرتهم إلى التراث، نظرة غير متحيزة، فلم يقتصروا على عصر دون آخر، ولم يستأثروا

بلون دون لون، فقد حاولوا أن يتأثروا كل ما جد فى كل عصر وفى كل بيئة بالإضافة إلى تأثرهم أساليب وموضوعات الشعر القديم.

فلم يحافظوا على نهج معين ولم يثوروا على طريقة ويستدلوها بأخرى، ولم يختاروا لوناً موسيقياً دون آخر، فقد كانت الرغبة فى التقليد والتفوق معاً، تسيطر عليهم سيطرة كاملة، بل كانت توجه أصاغرهم هذه الوجهة المتوهمة، ولم يكن تأثر الشعراء عصراً معيناً أو شاعراً معيناً تأثراً مطلقاً، وإنما كان تأثراً نسبياً، يخضع للذوق والمزاج.

لقد نظر البارودى وشعراء مدرسته إلى التراث الشعرى القديم، كما قلنا نظرة غير متغيرة، تطورت من التقليد الصارم الفج إلى التمثل الناضج، وقد أثرت هذه النظرة على فهمهم المعارضة تأثيراً واضحاً، وبخاصة عندما نعلم أن أغلب قصائد البارودى وشعراء مدرسته نظمت فى فترات التقليد الأولى، ذلك لأن الشاعر وهو يشق طريقه فى عالم الشهرة يتوق إلى نموذج يحتذيه احتذاءً صارماً، غالباً ما يقع أسيره، وتغيب شخصيته فى ثناياه. ومن هنا لجأ هؤلاء الشعراء إلى المعارضة، كى يثبتوا قدرتهم وتفوقهم، ويبلغوا هدفهم فى التمتع بمثل مكانة الأقدمين الذين ملأوا الدنيا وشغلوا الناس.

وقد تنوعت نظرة البارودى وشعراء مدرسته إلى أغراض القصيدة، تنوعاً يعتمد طبيعة أغراض الشاعر، ومنزلته الفنية، وحالته الاجتماعية فالمتأمل فى ديوان البارودى ودواوين شعراء مدرسته يجد أنهم قد أمعنوا فى تقليد القدماء، ومعارضتهم، وقد أكثر بعضهم من المعارضة إكثاراً واضحاً، غير أنهم لم يصرحوا فى كل قصائدهم بتعمد المعارضة، لكن نظرة متأملة فى القصيدة تكشف عن هذا القصد الذى آثر الشاعر إخفاءه، وبخاصة فى تأثر المعانى والصور وتسرب بعض الصيغ جرساً ومعنىً، وفى طرق الأغراض المختلفة.

غير أن عدم التصريح بتعمد المعارضة، يعفى الشاعر من التزام تقاليدها المعروفة، فمن يتصفح دواوين البارودى وشوقى وحافظ يجد أنهم تعمدوا معارضة كثير جداً من القصائد، مصرحين وغير مصرحين.

ولو حاولنا على سبيل المثال أن نتأمل فى إحدى قصائد البارودى القديمة التى عارض بها النابغة الذبيانى، لوجدنا أنها تتشابه مع موضوعات قصيدة النابغة، غير أنها لا تطابقها تطابقاً تاماً.

يقول البارودى فى مطلع قصيدته التى استهلها بقوله :

ظـن الظنـون فبـات غيـر موسـد حيــران يكــلأ مســتنير الفرقــد (١)

" قد سلك فيها مسالك العرب فيما كانت تتمدح به من مباشرة الحروب، وارتياد المنابت، وركوب الخيل، وشرب الخمر، والتشبيب بالنساء " (٢).

لقد ذكر البارودى لوعته وألمه، وتحدث عن الوداع والرحيل، وشبب بمحبوبته البدوية، وفصل فى محاسنها وأوصفها، وتحدث عن الحروب التى شهدها، وفخر ببلائه فيها، ووصف حصانه والأماكن التى ارتادها وصفاً يشعرنا بالبداوة، ثم ينتقل إلى شرفه الشديد بالحسب والنسب.

وعلى هذا النحو فإن البارودى لم يعارض هؤلاء الشعراء معارضة حاسمة، بحيث يتناول الأغراض، غرضاً، كأن يستهل القصيدة بالحديث عن النساء والأطلال ثم ينتقل إلى الحديث عن رحلته قلوصاً إلى الفخر أو المدح. وإنما اقتصرت المعارضة على مجاراة من عارضه فى غرض من الأغراض، قد يتعرض من خلاله إلى توليد معنى من معانيه أو نقضه.

فلم يلتزم البارودى البناء التقليدى للقصيدة القديمة، كما لم يلتزم فى قصائد المعارضات بناء القصيدة التى عارضها أيضاً، فترك لنفسه حرية واسعة فى طرق الأغراض وترتيبها، فقد نجدها مرتبة، وقد تتداخل بحيث يطرق القرض أكثر من مرة واحدة داخل القصيدة.

إن حديثنا عن نظام القصيدة الموضوعى عند البارودى وشعراء مدرسته يقودنا إلى النظر فى مدى التزامهم باستهلال القصيدة، ومدى التزامهم بتعدد الأغراض ومدى انفلاتهم منها، ومدى فهمهم لبناء القصيدة الموضوعى.

---

(١) غيــر موســد : علــى غيــر وســادة، وهــذا كنايــة عــن القلــق والحيــرة، يكــلأ : يرعى، الفرقد : نجم قريب من القطب الشماليّ، ثابت الموقع تقريباً ولهذا يهتدى به وهو المسمى " النجم القطبى " انظر الديوان شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ١١٨.

(٢) الديوان صـ ١١٨.

لعل تعدد الأغراض داخل قصيدة المدح " أمر طبيعى ومقبول عند الشعراء الجاهليين، إذ أن التكسب بالشعر لم يلبث أن حمل الشعراء على المديح وعز عليهم أن يقصروا عليه شعرهم، فجمعوا فى القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم التلقائية القديمة " (١) إذ كانت تلك الأغراض نتيجة منطقية للحياة الاجتماعية التى كان يحياها الشعراء.

غير أن التكسب بالشعر لم يكن هدف البارودى وشعراء مدرسته وبناء على ذلك لم يتعرضوا للمدح إلا فى القليل النادر.

غير أن استهلال القصيدة، لم يرتبط بالمدح فقط، بل ارتبط بالفخر وبوصف الحروب، والمناظر الطبيعية ونحوها (٢).

وعلى هذا النحو نستطيع أن نفسر كثرة استهلال القصيدة عند البارودى مع ندرة المدح.

وبما أن البارودى وشعراء مدرسته مقلدون بطبيعتهم، فإنهم لم ينتهجوا الخمر حيث يصف ندماءه، ثم يتحدث عن مغامراته مع صاحبته حتى ينتهى إلى خاتمة القصيدة، حيث يتحسر على أيام اللهو والصبا، ثم يأتى بحكمة تقليدية.

ومن هنا نستطيع أن نسأل سؤالا هل نجد اختلافا بين منهج البارودى وبين منهج النابغة فى قصيدته التى مطلعها :

أمــن آل ميــة رائــح أو مغتــد عجــلان ذازادٍ وغيــر مــزوَّد (٣)

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون محمد مندور مكتبة نهضة مصر بالفجالة بدون تاريخ صـ ١١٢.

(٢) انظر ديوان البارودى شرح على عبد المقصود صـ ٨٠ فى القصيدة التى مطلعها **أدر الكاس يا نديم وهات ۞ واسقينها على جبين الغداة** حيث قدم بالخمرة ليخلص إلى وصف بعض مشاهد الطبيعة وروضة المنيل.

(٣) ديوان النابغة الذبيانى صـ ٣٨.

ففى هذه القصيدة تحدث النابغة عن لوعته وعشقه، وذكر الوداع والرحيل، وفصل فى أوصاف محبوبته، غير أنه لم يذكر الحروب ولم يتعرض لارتياد المنابت أو وصف الخيل وشرب الخمر وغير ذلك.

وعلى هذا النحو لم يبن البارودى قصيدته كما بناها النابغة، فلم يلتزم أغراضها التزاماً حرفياً، وإنما كان يستلهم فى أغراضها الشعر العربى بعامة.

إن أغراض القصيدة قد تعددت عند البارودى، غير أنها لم تلتزم أغراض قصيدة النابغة، ولم تلتزم طريقة القدماء فى ترتيب أغراض القصيدة، إذ أنهم غالباً ما ذكروا النساء والخمر فى أول القصيدة على عكس ما فعل البارودى، حيث تناولهما فى نهايتها، بل نراه تحدث عن محبوبته مرتين مرة فى بداية القصيدة وأخرى فى نهايتها.

وتختلف القصائد التى عارضها اختلافاً يقل أو يكثر فى التزامها وعدمه، غير أنها فى الغالب لا تلتزم أغراض القصيدة القديمة التزاماً حرفياً.

ولعل أكثر القصائد التزاماً قصيدته فى معارضة أبى فراس التى مطلعها :

طربت وعادتنى المخيلة والسكر وأصبحت لا يلوى بشيمتى الزَّجر (١)

ولعل ذلك يعود إلى صلته النفسية بأبى فراس التى انعكست على أغراض القصيدة المختلفة التى تلاقى هو فى نفس البارودى، إذ تشترك هذه القصيدة مع قصيدة أبى فراس التى مطلعها :

أراك عصىَّ الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر ؟ (٢)

فى الحديث عن الحب والنساء، وقيادة الجيوش ووصف الخيل والقتال، والفخر طريقاً واحداً يغلبونه أو يلتزمونه، وإنما زاوجوا وراوحوا بين طرائف الجاهلين والعباسيين فى استهلالهم وفى ذكر الرسوم والآثار والأطلال، ونسبوا

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٢١٤.

(٢) ديوان أبى فراس الحمدانى صـ ٩.

بأسماء وليلى وهند من ناحية، وتحدثوا عن الخمرة ووصفوا دنانها وندماءها وسقاتها، وعاصريها، وجناتها، إلى غير ذلك من ناحية أخرى فبينما نجد البارودى يقول :

ألا حى من أسماء رسم المنازل وإن هى لم ترجع جواباً لسائل

خلاء تعفتها الروامس والتقت عليها أهاضيب الغيوم الحوافل (١)

نراه يقول فى قصيدة أخرى :

غاد الندى بالجيزة الفيحاء واحد الصبوح بنعمة الورقاء (٢)

ونجده يقول فى أخرى :

لك روحى فاصنع بها ما تشاء فهى منى لناظريك فداء (٣)

فهو يراوح فى استهلاله بين ذكر الأطلال والتشبيب بالنساء وبين ذكر الخمرة ومتنقلاً بطرفه عبر عصور الشعر المختلفة دون أن يتقيد بعصر.

ولقد وضع النقاد أصولاً لبناء قصيدة المدح بخاصة ؛ ذلك لأنها أظهر القصائد المتعددة الأغراض، وألصقها بمن يتوجه إليهم الشاعر بشعره، وسار الشعراء على سنن معين، وتقاليد ثابته، لا تتخطونها بحال، وأظهرت القصيدة ذات الأغراض المتعددة قضية التخلص، فتحدث النقاد عن هذه القضية باهتمام بالغ، ولعلهم قد حاولوا أن يرشدوا الشعراء عن طريق ضرب الأمثلة الجيد منها والردئ. وتدل قضية التخلص – برغم بنائها على خطأ تعدد الأغراض – على إحساس سليم من جانب المتنومين والنقاد، ذلك الانتقال من غرض إلى غرض فجأة ودون توطئة، يؤذى الشعور ويصدم الذوق، ومن هنا جهد النقاد والمتذوقون فى تذليل هذه القضية. غير أن جهودهم – برغم صدقها فى هذا المقام – لم تقدم شيئاً يذكر فى تصحيح المفهوم الخاطئ الذى بنيت

---

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٤٢٦.

(٢) المصدر نفسه صـ ٢٩.

(٣) المصدر نفسه صـ ٣٥.

عليه أغراض القصيدة، ذلك لأن حسن التخلص يقوم على فكرة تتصل بالحذلقة اللفظية أكثر من اتصالها بنقلة نفسية موطئة، فالتخلص يتمثل فى اقتراب الألفاظ المؤدية، أكثر من تمثله فى موقف نفسى مقبول.

وقد حاول البارودى وشعراء مدرسته أن يجاروا أسس أسلامهم فى تبنى هذا الفهم، وحددوا لأنفسهم تصوراً ينبع من تصورات النقاد القدماء ويقدم لنا البارودى صورة للتخلص فى قصيدة الفخر حيث يخلص من النسيب إلى الحديث عن نفسه وغربته وأمجاده :

فهل إلى نظرة يحيا بها رمق ذريعة تبتغيها النفس أو سبب ؟ (١)

أبيت فى غربة لا النفس راضية بها، ولا الملتقى وشيعتى كثب

فلا رفيق تسرُّ النفس طلعته ولا صديق يرى بى فيكتئب (٢)

وهكذا رأينا البارودى وشعراء مدرسته لم يلتزموا بناء القصيدة القديمة فى أية مرحلة من مراحلها التاريخية، فلم تلتزم ترتيباً فى الأغراض، كما لم تلتزم أغراضاً بذاتها داخل القصيدة الواحدة، وينسحب عدم الالتزام على المقدمة الاستهلالية للقصيدة. ورأينا كيف أباح البارودى وشعراء مدرسته لأنفسهم حرية واسعة فى تأثر بناء القصيدة فى هذه العصور كافة.

---

(١) شيعة الرجل : أتباعه وأنصاره، الكثب : القرب.

(٢) منيت : بليت، انظر ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٦١، ٦٢.

أثر استلهام التراث فى العبارة والأسلوب والصورة

إن دراسة الألفاظ من الأمور المهمة التى ينبغى التصدى لها، ونحن بصدد التعرف على الصياغة ؛ ذلك لأنها تستطيع أن تفسر لنا موقف البارودى من ألفاظ العصور المختلفة، كما تحدد لنا طبيعة لغته ودلالتها على الحالة الحضارية والاجتماعية.

وحين نتصدى لدراسة الألفاظ، ينبغى علينا أن نتفهم طبيعة التقليد فى الشعر العربى، والحرص على انتهاج الأساليب العربية المعروفة، ما وسعت الشعراء الحيلة ومن هنا سنحاول أن نتحدث عن الألفاظ مستعنين بالتعابير المختلفة التى شاعت فى عصر وقل شيوعها فى عصر آخر ونقصد بالتعابير، الصيغ الجاهزة التى ألفتها الأذن فى عصر من العصور أو عند شاعر من الشعراء حتى أصبحت أقرب إلى " القالب الجاهز " مثل صبا نجد، كاسات الطلا، عيون الظباء والمها، نؤوم الضحى، إلى غير هذه التعابير وتتسع دائرة هذه التعابير لتشمل مألوف العصر أو الشاعر.

ولعلنا أثرنا ذلك حتى نستفيد من الألفاظ التى لا تستطيع أن تقدم لنا دلالة بمفردها فى بيان الدلالة المطلوبة وقد اضطرنا ذلك إلى التوسع فيما ينضوى تحت مفهوم الألفاظ، حيث شمل الصيغ التى أشرنا إليها، والتى قد تضطرنا أحيانا إلى الإتيان ببعض ألوان الصياغة الأخرى – عرضاً – لداعى الإيضاح والفهم الكامل.

وسنحاول أن تتبين تأثر البارودى وشعراء مدرسته ألفاظ القدماء وتعاييرهم انطلاقاً من الغرض والمرحلة الفنية وقدرة الشاعر ومواضعات العصر وتفاعل الشاعر مع أحداثه. فسنجد أن البارودى وشعراء مدرسته قد تأثروا فى شعرهم بعامة قاموس العباسيين وأوائل المتأخرين وأواخر العباسيين، والشعراء الأيوبيين – تأثراً ملحوظاً، وقد ظهرت فى شعرهم أيضاً ملامح لتعابير الجاهليين والإسلاميين وألفاظهم وبخاصة فى مراحل التقليد الواعية كما سنرى عند البارودى بخاصة.

وعندما نتحدث عن الألفاظ، فإننا نتحدث عنها كرموز لمعان معينة، تتطور فى دلالتها بتطور العصر والمجتمع والثقافة والمرحلة الحضارية، ونتحدث عن هذه الألفاظ، على أنها الوحدات التى يتم بتآلفها السياق.

فالصياغة لا تعدو أن تكون مجموعة من الألفاظ،ائتلفت فى نسق خاص، يعبر عن إحساس ما ومن البدهى أن اللفظة الواحدة، لا تستقيم إلا فى نسق معين، غير أن هذه الألفاظ المفردة، تستطيع أن توحى بطبيعة التأثر بالصياغة ومدى اتصالها بعصر من العصور.

ولعل من يتأمل داوين الشعراء فى مختلف العصور، يلحظ لكل عصر بل لكل شاعر قاموساً لفظياً، يتضح أو يقل اتضاحاً من عصر إلى عصر ومن شاعر إلى آخر.

وإن من يتأمل شعر البارودى وشعراء مدرسته يلحظ أن ألفاظهم وتعابيرهم قد تنوعت فى طابعها العام تنوعاً كبيراً فلم يبد فيها تأثر قاموس معين فى عصر من العصور بصورة حاسمة، وذلك لأن الشعر العربى – فى مختلف عصوره – متداخل فى الألفاظ الشعرية التى تشكل قاموس العصر والشاعر معاً، ولأن البارودى وشعراء مدرسته تأثروا بعصور الشعر العربى بنسب مختلفة، تحددها قدرة الشاعر الفنية، وطوره الفنى، والمرحلة الزمنية، وطبيعة التناول سواء أكان تقليداً أم تمثلاً. فلسنا نستطيع أن نزعم أن البارودى أو شوقى أو حافظاً تأثروا العباسيين وحسب، حيث نقيم على زعمنا هذا الدليل، وإن كنا نطمئن إلى أن تأثرهم العباسين يبدو بوضوح شديد.

وعلى هذا النحو سنحاول أن نتبين تأثر البارودى وشعراء مدرسته ألفاظ الشعراء القدماء وتعابيرهم بوضوح كما سنلاحظ الفرق بين شاعر وآخر فى استلهام الألفاظ الشعرية البدوية أو الحضرية كما ينبغى أن نفرق – ونحن بصدد الحديث عن التعابير والألفاظ – بين قاموس الشاعر اللفظى وقدرته الفنية، أو تمكنه من التمثل وعدمه.

وسنلاحظ أن ألفاظ وتعابير البارودى وشعراء مدرسته تتراوح بين تأثر الجاهليين إلى تأثر العباسيين والمتأخرين، ونحن لا نقصد بطبيعة الحال بالمتأخرين فى هذا المجال أولئك الذين عاشوا عصور الجمود والانحطاط، وإنما لقصد بهم أواخر العباسين وأوائل المتأخرين كالأيوبين.

فتبدو الألفاظ الشعرية القديمة فى شعر البارودى أوضح فى شعره المبكر، لأنه كان مفتوناً بتقليد الشعراء القدماء، ومحاولة التفوق عليهم، ولعله كان يرى أن هذا التفوق لا يتحقق إلا إذا انتحل صفاتهم، وتخلق بأخلاقهم وعاداتهم، واستعمل تعابيرهم وألفاظهم وقد ظهر ذلك بوضوح فى القصائد التى صرح بنظمها على أساليب العرب، أو التى عارض بها الجاهليين فإذا أمعنا النظر فى قصيدته التى سار فيها على طريقة الشعراء العرب، واصطنع مناهجهم، فسنتحقق من هذه الفكرة بوضوح، يقول البارودى فى مطلع هذه القصيدة :

ألا حيَّ من إِماء رسم المنازل وإن هى لم ترجع بياناً لسائل (١)

حيث تتردد فيها تعابير الجاهلين وبداوة الإسلاميين وألفاظهم مثل : أسماء، رسم المنازل، خلاء تعفتها الروامس، أهاضيب الغيوم الحوافل، فلأيا عرفت الدار بعد ترسم، غدت مرعى للظباء، الحسان العقائل، تزيال أهلها، أطلال كوحى الرسائل، أسلبت العينان بواكف، من الهيف مقلاق الوشاحين، ريا الخلاخل، تعلقتها فى الحى، مجلوب إلى وسائلى، دوارج، لم يسمع لنا بطوائل.

ويبدو هذا القاموس، فى قصيدة البارودى التى عارض بها معلقة النابغة الذبيانى إذ يقول :

ظنَّ الظنون فبات غير موسد حيران يكلأ مستتر الفرقد (٢)

---

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٤٢٦.

(٢) المصدر نفسه صـ ١١٨.

فنجده بدلاً من أن يقول بات ساهراً لم ينم قال : بات غير موسد، وندل أن يقول : بات يرعى النجم قال : يكلأ مستنير الفرقد، وبدل أن يقول: طارت بلبه الخمر قال : افترست بطائر حلمه مشمولة، وبدل أن يقول : تدفقت كالسَّيل قال : تدفقت كالأتىّ، وبدل أن يقول الرماح قال : المران، وبدل أن يقول : أفضى على شرابة المتمرد وسوء خلقه، فقال : أفل زعارة المتمرد إلى غير هذه التعابير والألفاظ مثل ؛ غطارف شم المعاطس، الحمّيم، تتابعت زيم الكواكب، فضلاً عن التعابير التى ترمز إلى مرحلة اجتماعية تتعلق بالبدواة وعاداتها وتقاليدها مثل : روعاء تفزع، عصافير الضحى، أبقيت عار المسند، ارجع لشأنك فالرجال بمرصد، طرقت حفاءها، تحمى النزيل، لحاظ الغيد بين شعابكم، استقيدونى، تدى، وغير ذلك.. الخ.

وتبدو فى شعر البارودى ألفاظ تدل على مرحلة حضارية مختلفة ولاسيما فى القصائد التى تدل على نضج وتمثل. ولو حاولنا أن نتعرف على قاموس البارودى فى الأغراض ذات الصلة بعصور الحضارة، وبخاصة العصر العباسى لوجدنا أن ألفاظ البارودى تتأثر قاموس العباسيين، ولنتأمل قصيدته التى نظمها فى الزهد والتى مطلعها :

إلام يهفو بحلمك الطرب أبعد ستين فى الصبا أرب ؟ ! (١)

حيث تتردد ألفاظ وتعابير : ولى الشباب، اقتربت ساعة الورد، ليس دون الجمام مبتعد، كل امرئ سائر المنزلة، ساكن بين حيرة قذف (متفرقين) لا نسب بينهم ولا قرب، الويل للظالمين والحرب، أربا يفاعاً أو اتخذ سربا، قصور خلت، أمم بادت، غصت بجمعها الترب، فنزل عامر ومنزل خرب، بعد والفتى لاهياً، الصاب والضرب (العسل الأبيض)، ماتح خان كفه الكرب، تصبوا إلى لهو غير مكترث، تترك البر غير محتسب، عقله فى الضلال مغترب، بئست الخمر من مختدعة، كما تفشى فى المبرك الجرب، تقى إلى الله قبل

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٧٧.

مندمة، تكثر فيها الهموم والكرب، اعتد على الخير، جديما خوت يداك، للدهر قوس من الموت سهمها غرب (لا يعرف من رماه) وتبدو ألفاظ هذه القصيدة منسجمة مع قاموس الزهد فى شعر العباسيين برغم وجود بعض التعابير البدوية التى تدل على مرحلة زمنية متقدمة مثل : كما تغشى فى المبرك الجرب، ماتح خان كفه الكرب، إلى غير ذلك.

كما أن تناول البارودى للخمرة، يعكس قاموس العباسين ومن تابعهم، ولا تبدو على قاموس هذا القرض السمة الجاهلية والإسلامية، وعلى الرغم من تعرض شعراء الجاهلية والإسلام لشعر الخمرة تعرضاً واضحاً، فسنحاول أن نتأمل بعض التعابير والألفاظ التى وردت فى قصيدة البارودى التى مطلعها :

ألا عاطفيهـــا كـــرمٍ تزوجـــت على نغمات العود بابن سماء (١)

حيث تتردد بنت كرم تزوجت بابن سماء، على نغمات العود، رفيق ذماء، إنقذت فى الكأس، وميضها نضح دماء، فمات وخذ واشرب ودرواسق، وارتجع إلى الدور من بدء على الندماء، دعنى من ذكر الوقار، ما العيش إلا ساعة ثم تنقضى، أبى آدم باع الجنان بحبة، بعث الدنيا يجرعة ماء.

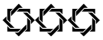
وخلاصة القول إن البارودى فى تأثره ألفاظ القدماء وتعابيرهم، لم يلتزم عصراً أو شاعراً معيناً يتأثر ألفاظه وتعابيره، لأن ذلك لم يكن ميسوراً لشاعر يمر بأطوار فنية واجتماعية ونفسية مختلفة، يستلهم من خلالها، ماكتبه أسلافه القدامى فى عصورهم جميعاً.

ومن هنا فقد ظهرت على قصائد التقليد الأولى سمة البداوة والجاهلية، فعبرت عن تأثر واضح بالقاموس القديم، الذى حفل بشتى التقاليد القديمة، واختلف الحال عندما تقدم البارودى فى الزمن، ونضجت شاعريته واكتملت شخصيته الفنية، فقد حاول أن يختار الألفاظ والتعابير التى تناسب وضعه الاجتماعى وتتلاءم مع المرحلة الحضارية التى يعيش فى إطارها، غير أنذلك

---

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٣٤.

لم يتميز تميزاً حاسماً حيث لا نلحظ تداخلاً فى الاستعمال، فلسنا نستطيع أن نزعم أن هذا قاموس الجاهليين أو العباسيين، وأن ذاك قاموس المتأخرين وإن كنا نستطيع أن نلمح السمة العامة التى تميز المرحلة الشعرية ولا يقصر قاموسه على قراءته فى الشعر، بل نجد أن ثقافته تتدخل فى تشكيل هذا القاموس تشكيلاً واضحاً، وبخاصة ثقافته الدينية، حيث نجد الآيات القرآنية والتعابير والمصطلحات الدينية، تتوزع شعره، سواء أكان قديماً أم كان متأخراً، وإن بدت فى شعره المتأخر أكثر وضوحاً.



أثر استلهام التراث فى الصورة الفنية لدى البارودى

فى البداية لابد وأن نسأل سؤالا إلى أى مدى استطاع البارودى وشعراء مدرسته أن يتأثروا الشعر القديم فى صورهم الفنية ؟، إن الصورة الفنية عند البارودى وشعراء مدرسته تتصل اتصالاً وثيقاً بفهمهم الشعر ووظيفته، وبدرجة استعدادهم الفنى، فقد كان هؤلاء الشعراء لا يلتزمون تأثر عصر دون آخر، بل إنهم انفتحوا على مختلف العصور، وسنجد الفرق فى التأثر بين هؤلاء الشعراء يعود إلى القدرة على التمثل فكلما ازداد الشاعر اقتداراً على التمثل، وضح ذلك فى الصورة الفنية، والعكس على هذا النحو صحيح فليس الفرق راجعاً إلى نظرة شمولية موضوعية أو نظرة جزئية، وليس راجعاً إلى صورة حسية حرفية، أو صورة خيالية خلاقة.

كما أنه ليس راجعاً إلى فهم خاص لوظيفة الصورة، وإنما يرجع الفرق إلى القدرة على التمثل السليم وعدمه.

غير أن تمثل البارودى وغيره قد قادهم إلى إيجاد صور تركيبية تقوم على أأداء معنى معين موحد فلو قرأنا قول البارودى مثلاً :

وخيل يعمُّ الخافقين صهيلُها نزائع معقود بأعرافها النصر (١)

لوجدنا أنه متأثر قول المتنبى فى وصف قوة الصوت الذى ينبعث من حركة الجيش :

خميس بشرق الأرض والغرب زحفه وفى أذن الجوزاء منه زمازم (٢)

وقول أبى فراس الذى يصف جيشه بأنه الجيش الذى لا يهزم :

وإنى لجرار لكل كتيبة معودة أن لا يُخلَّ بها النصر (٣)

---

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٢١٦.

(٢) شرح ديوان المتنبى عبد الرحمن البرقوقى جـ ٤ صـ ١٠٠.

(٣) شرح ديوان أبى فراس الحمدانى صـ ١٠.

ولعل تأثر البارودى بالصور التركيبية يرد إلى فترة مبكرة من الشاعرية، ذلك لأننا نجد هذه الصورة فى إحدى قصائد المعارضة التى نظمها البارودى فى صباه.

وقد يبدو التمثل الجيد للصورة مع وضوح التقليد فى الموسيقى كما فى قول البارودى معارضاً رائية أبى نواس :

وكم ليلة أفنيت عمر ظلامها إلى أن بدا للصبح فيه قتير (١)

متأثراً قول أبى نواس :

وما زلت توليه النصيحة يافعاً إلى أن بدا فى العارضين قتير (٢)

فقد انسجمت صورة البارودى مع السياق، حيث لا نلحظ فيها تفوراً أو اضطراباً، وهى جيدة فى تصوير تسلل خيوط الضياء عبر الظلام. فقد أستطاع أن يتمثلها بقدرة واضحة على الرغم من أنه عمد إلى معارضة القصيدة، وطرق هذه الصورة عن وعى بها.

ويبدو وضوح التأثر فى تشابه الأغراض أو إن شئت فقل فى " معارضة الأغراض " إن صح هذا التعبير فليس شرطاً أن يعمد الشاعر إلى معارضة صورة من الصور فى قصيدة يعارض بها أخرى على نفس الوزن والقافية والغرض أى بالمفهوم الواضح للمعارضة، ويظهر ذلك بوضوح فى الصورة التى تأثرها البارودى فى معارضته الواضحة للنابغة الذبيانى حيث يقول النابغة :

لو أنها عرضت لأشحط راهبِ عبد الإلّه صرورةٍ متعبَّدِ (٣)

رنا لبهجتها وحسن حديثها ولخاله رشداً وإن لم يرشد (٤)

---

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٢٠٨.

(٢) ديوان الحسن بن هانى (أبو نواس) المطبعة العمومية ١٨٩٨ صـ ٩٨.

(٣) الراهب العابد، الأشمط : الذى خالطه الشيب، الصرورة : الذى لم يتزوج.

(٤) رنا : أدام النظر، انظر ديوان النابغة الذبيانى صـ ٤١.

إذ تأثره البارودى فى صورته التالية :

هيفاء إن خطرت سبت وإذا رنت سلبت فؤاد العابد المتشدد (١)

وهكذا فإن قصائد المعارضة هى أكثر القصائد التى يبدو فيها التأثر واضحاً وضوحاً شديداً، سواء أكان هذا التأثر فى الوزن والقافية والموضوع، أم كان فى أحدهما، فنجد أن الصورة عند البارودى تتأثر صورة قديمة تتمثل فى اتفاق القصيدتين فى الوزن دون القافية يقول البارودى :

ترى به القوم صرعى لا حراك بهم كأنهم من عتيق الخمر قد سقطوا (٢)

متأثراً صورة جرير بعد تحويرها تحويراً بعيداً :

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به وهن أضعف خلق الله إنساناً (٣)

لقد كان البارودى وشعراء مدرسته يجهدون أنفسهم فى النظر فى صور الأقدمين وفى محاولة توليد صور جديدة. وقد قادهم التوليد إلى الخطأ فى ترتيب الأمور ترتيباً منطقياً يتفق مع حقائق الأشياء .

فالبارودى وشعراء مدرسته كانوا يجهدون أنفسهم فى محاولة توليد الصور الجديدة ناظرين إليها بأعين القدماء إلى الشعر فعلى الرغم من تمثل البارودى النسبى للأساليب العربية القديمة إلا أنه لم يستطع أن يقنعنا بتمثله للصور التى قرأها فى شعر القدماء تمثلاً كاملاً، ويظهر ذلك بوضوح فى شعر المرحلة المبكرة، ويبقى واضحاً بدرجات متفاوته فى شعره المتأخر. لقد كان البارودى واعياً تمام الوعى، يختار معانيه وصوره من الدواوين القديمة ثم يحاول أن يحور فيها أو يشرحها أو يأتى بملخص لها، هرباً من اتهامه بالسطو والسرقة والتقصير.

فإذا قال المتنبى فى تصوير بُعد طموحه وهمته :

---

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ١٢٠.

(٢) المصدر نفسه صـ ٣٠٥.

(٣) ديوان جرير بن عطية الخطفى المطبعة العلمية ١٨٩٦ جـ ٢ صـ ١٦١.

إذا غـامرت فـى شـرف مـروم فـــلا تقنـــع بمـــا دون النجـــوم

فطعـم المـوت فـى أمـر حقيـر كطعـم المـوت فـى أمـر عظـيم (١)

جاء البارودى ونظر فى هذا المعنى محاولاً تلخيصه بحيث يوهم من يقرؤه بأنه يختلف اختلافاً تاماً عن معنى المتنبى وتكلم بلسان المتكلم بدل أن يتكلم بضمير المخاطب، وشرح الفكرة فى صدر البيت ثم حاول أن يأتى بتحوير لمعنى المتنبى فى عجزه، فإذا كان المتنبى يطالب بعدم القناعة، بمطلب سهل يقع فى دائرة " ما دون النجوم " نلاحظ أن البارودى يطلب أمراً أبعد مجالاً من قدرة الطائر القصوى على التحليق فى أجواء الفضاء فيقول :

أصـدُّ عـن المرمـى القريـب ترفعـا وأطلـب أمـراً يعجـز الطيـر بعـده (٢)

فعلى الرغم من تبادر المبالغة إلى أذهاننا فى قول المتنبى، فإن معنى البارودى وإن كان أقل تواضعا إلا أنه يظل سمجا، وذلك لارتباط النجوم فى الذهن، بالأمور الصعبة التى لا يستطيع الارتفاع إليها إلا كل ذى عزيمة قوية وهمة بعيدة، على عكس تعبير البارودى، الذى نحس فيه التكلف ومحاولة التحوير القسرية.

وإذا كان البارودى قد حاول توليد صور جديدة من الصور القديمة، وقد عمد إلى إخفاء محاولته عن طريق التحوير المكشوف فإننا نجد فى شعره أيضاً لونا من التحوير الذى ينم عن قدر أكبر من التمثل ويظهر ذلك بوضوح فى قوله :

ومـا أنـا ممـن تأسـر الخمـر لبـه ويملـك سـمعيه اليـراع المثقـب (٣)

إذ نظر فى قول الشريف الرضى :

---

(١) ديوان المتنبى صـ ٢٢٢.

(٢) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ١١٧.

(٣) المرجع السابق صـ ٤٢.

وقور فلا الألحان تأسر عزمتى ولا تمكر الصهباء بى حين أشرب (١)

ونلاحظ إن البارودى قال : " أن اللحف لا يأسر سمعه " فى حين قال الشريف الرضى إن " الألحان لا تأسر عزمته " وقد تفرع من قول الشريف الرضى قول البارودى : إن " الخمر لا تأسر لبه ".

وأغلب الظن أن البارودى قد قاده النظر فى معانى القدماء ومحاولة التفوق عليهم إلى محاولة تلخيص الفكرة بصورة تقريرية، بعد أن كانت فى القديم فى إطار تعبيرى يقوم على الصورة. يقول البارودى :

لكننى فى زمان عشت مغتربا فى أهله حين قلت فيه أمثالى

وأين منه تشبيه المتنبى للوحدة الفكرية والغربة :

ما مقامى بأرض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليهود

أنا فى أمة تداركها اللّـ ـه غريبا كصالح فى ثمود (٢)

وقد حاول البارودى أن يتمثل الصورة القديمة التى تأثرها تأثيراً مباشراً غير أنه عمد إلى التخلص والتعميم، ونجد ذلك فى قوله :

فما العيش إلا ساعة سوف تنقضى وذا الدَّهر فينا مولع برماء

ولا تحسبن المرء يبعى مخلداً فما النَّقص إلا بعد كل نماء (٣)

فنجد أن البارودى قد تأثر تصوير أبى العلاء المعرى واتفق معه وتمثل المعنى بصورة واضحة.

وليس معنى ذلك أن البارودى تأثر صور القدماء واقتصر على التأثر المباشر فقد وضح فى شعره أيضاً التأثر غير المباشر، إذ نلمح صوراً لا يبدو فيها أدنى قدر من عدم التمثل ولاسيما القصائد التى عبر فيها عن مشاعره الذاتية بصدق وعمق حيث نحس حركة نفسية زاخرة تسرى فى صوره ويظهر ذلك بوضوح فى قوله يصف مشهداً نفسياً حياً فى السجن :

---

(١) الوسيلة الأدبية حسين المرصفى جـ ٢ صـ ٤٨٩.

(٢) ديوان المتنبى صـ ٥٤.

(٣) ديوان البارودى صـ ٣٤.

شـفنى وحـدى وأبلانـى السـهر وتغشـــتنى ســـمادير الكـــدر[١]

فســواد الليــل مــا إن ينقضــى وبيــاض الصــبح مــا إن ينتظــر

لا أنـيس يسـمع الشـكوى ولا خبـــر يـــأتى ولا طيـــف يمـــر

بـين حيطـان وبـابٍ موصـدٍ كلمـــا حركـــه السَّـــجَّان صَـــرّ

يتمشـــى دونـــه حتـــى إذا لحقتـــه نبـــأة منـــى اســـتقر

كلمـــا درت لأقضـــى حاجـــةً قالـــت الظلمـــة مهـــلاً لا تـــدر

أتقـــرَّى الشـــئ أبتغيـــه فـــلا أجـــد الشـــئ ولا نفســـى تقـــر [٢]

ظلمـة مـا إن بهـا مـن كوكـب غيـــر أنفـــاس ترامـــى بالشـــرر [٣]

فمن يتأمل هذه الأبيات يلحظ صورة عامة لسجين مرهف الإحساس، لا يقيم على تقيد حريته فى ظلام سجن رهيب منفرد لا يسمع أنينه حبيب وإذا دعا فليس من مجيب. ولعل تصويره السجن وصرير الباب الموصد، ومحاولته غير المجدية فى البحث عن الأشياء التى يريدها يوحى إيحاءات مؤثرة حتى أن الصورة التقليدية :

ظلمـة مـا إن بهـا مـن كوكـب غيـــر أنفـــاس ترامـــى بالشـــرر

جاءت منسجمة كل الانسجام مع السياق العام للمشهد، ومن هنا نستطيع أن نقول إن الأغراض الذاتية كانت قادرة على إعطاء الصورة دفعة نفسية حية.

---

(١) شفّنى : هزلنى، تغشتنى : أصابتنى، السمادير : جمع سمدور وهو غشاوة العين، الكدر : ضد الصفو.

(٢) اتقرى الشئ : أتبعه .

(٣) يريد بالظلمة : ظلام السجن، ويريد بالأنفاس : أنفاسه الحارة المنبعثة عن الهم والحزن، ترامى : تتراضى : أى ترمى. انظر ديوان البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم صـ ٢٥٠.

أثر استلهام التراث على موسيقى البارودى

تعد الموسيقى من أهم ركائز الصياغة الشعرية، ذلك لأنها تستطيع أن تحقق توافقاً وانسجاماً بين الشكل والمضمون، فى الوقت الذى يتمكن فيه الشاعر من ناصية القول، ومن عبقرية الموهبة. وبِقِينِنَا أن الشاعر الجيد يستطيع أن يطوع موسيقى الشعر، لخدمة الصياغة والمعنى معاً.

ولا تقتصر موسيقى الشعر على ما تعارف عليه القدماء بالوزن والقافية، ذلك لأن الوزن والقافية – لا يشكلان وحدهما الأنغام المتدفقة التى تزخر بها القصيدة، وإن كانا بطبيعة الحال من أبرز ركائز موسيقى الشعر.

فالوزن والقافية، يشكلان الموسيقى الخارجية للقصيدة فقط، أما الموسيقى الداخلية فلها ميدانها المختلف، فقد تتشاكل قصيدتان فى الوزن والقافية غير أنهما تختلفان فى النغمة التى تنتج عن توالى المقاطع، فتشكيل الشاعر لموسيقاه الداخلية يحتكم إلى القدرة الشعرية، وإلى طبيعة ملاءمة هذا الشاعر بين موسيقاه الداخلية وبين حالته النفسية. فالإيقاع غير النغمة، كما أن طبيعة البيت – وذلك يتعلق بالأساليب وطبيعة التراكيب – تسهم فى تشكيل الموسيقى الداخلية.

وعلى هذا النحو سنحاول أن نتحدث عن الموسيقى بركنيها الداخلية منها والخارجية، محاولين أن نبرز أثر قصيدة التراث فى قصيدة البارودى.

وسيكون حديثنا عن الموسيقى الداخلية مرتكزاً على طبيعة تأثر قصيدة البارودى القصيدة القديمة بصفة عامة فنتحدث عن أثر التقليد المباشر المتمثل فى المعارضات والتشطير والترييع والتخميس فى تشكيل الموسيقى الداخلية المتمثلة فى المعنى والموسيقى من جهة وفى الموسيقى دون المعنى من جهة أخرى، كما ستتحدث عن الصيغ الموسيقية الجاهزة وعن الصيغ والتراكيب العربية التقليدية الجاهزة أيضاً. وسيقودنا الحديث عن الموسيقى الداخلية إلى مناقشة طبيعة البديع وبخاصة الجناس وأثره فى تشكيل هذه الموسيقى.

وسنحاول أن نتحدث عن المعارضات لأنها تلقى الضوء على طبيعة التأثر سواء أكان فى الموسيقى الداخلية أم كان فى الموسيقى الخارجية، وسنرى فى المعارضات صورة لتأثر موسيقى البارودى موسيقى الأقدمين فنلاحظ فى قصيدة البارودى التى عارض بها ابن الفارض، ومطلع قصيدة البارودى هو :

يا صارم اللحظ من أغراك بالمهج حتى فتكت بها ظلما بلا حرج (١)

وأما مطلع قصيدة ابن الفارض فهو :

ما بين معترك الأحداق والمهج أنا القتيل بلا إثم ولا حرج (٢)

ولعل البارودى لم يعلن رأيه صراحة فى المعارضة بها غير أن تشابه القصيدتين فى الوزن والغرض يرجح إرادة المعارضة بالإضافة إلى تسرب كثير من الصيغ التى تضم الموسيقى الداخلية والمعنى إلى القصيدة الجديدة.

وعلى هذا النحو نجد المعارضات أكثر القصائد عرضة لتأثر صياغة الأقدمين بنسب متفاوته ذلك لأن تشابه هذه القصائد فى الوزن والقافية والغرض يؤدى إلى التوافق فى الصياغة الموسيقية أو المعنى أو فى كليهما معاً. وتكون فرصة التوافق أكثر توقعاً عندما تكون المعارضة حاسمة.

ويشتمل التأثر فى الصياغة على نوعين :

الأول :-

تأثر الموسيقى فقط دون المعنى ونحن – بطبيعة الحال – لا نعنى انفصال موسيقى الألفاظ بايحائها عن المعنى، فالإيحاء مرتبط ارتباطاً عضوياً، ولكننا نقصد هنا دلالة الألفاظ الموسيقية، دون أن تتشابه دلالات الألفاظ فقد تخفى هذه الصياغة خفاءً شديداً ولا تمتد إلا فى شطر من أشطار البيت بصورة واضحة كقول البارودى :

---

(١) ديوان البارودى شرح على عبد المقصود صـ ٨٨.

(٢) ديوان ابن الفارض المطبعة الشرفية ١٨٨٧ جـ ٢ صـ ٤٧.

صـريع لبانـات تقتسـمن نفسـه وغادرنـه نهـب الأكـف الخواتـل (١)

متأثراً صياغة الشنفرى فى الموسيقى الداخلية لبيته التالى :

طربـد جنايـات تياسـرن لبـه عقيرتهـا لأيهـا حـم أول (٢)

وقد ظهر لنا بوضوح تأثر البارودى فى شطر بيته الأول بيت الشنفرى الأول، وقد يبدو أثر الصياغة أكثر وضوحاً فى تقارب الموسيقى الداخلية والمعنى فى قول البارودى :

وعاشر من الخلان من كان سالما فلـيس سـواء سـالم ومـريض (٣)

وهو متأثر بيت السمو أل وبخاصة شطره الثانى :

سلى إن جهلت الناس عنا وعنهم فلـيس سـواء عـالم وجهـول (٤)

ويلاحظ المتأمل فى صياغة البارودى تأثره إحدى جزئيات البيت يقول:

وإذا أراد الله رحمـة أمـة بعـث الشـفاء لهـا بخيـر طبيـب (٥)

متأثراً نغمة الشطر الأول من بيت أبى تمام التالى :

وإذا أراد الله نشـر فضـيلة طويـت أتـاح لهـا لسـان حسـود

ومن الملاحظ أن الصياغة ليست منعزلة تقوم فى فراغ، فهى مرتبطة بالجو العام للنص، إذ ينبغى أن يكون هناك ارتباط قوى بين موسيقى الألفاظ وإيحائها وبين المعنى الخاص والعام.

فليست الصياغة مجرد أنغام منفصلة عن المعنى العام، بل هى أداة من أدوات التعبير عن المعنى الكلى بالإيحاء والموسيقى.

---

(١) ديوان البارودى صـ ٤٢٩.

(٢) مختارات شعراء العرب هبة الله بن على بن الشجرى طبعة حجر ١٨٨٨ صـ ٢٩.

(٣) ديوان البارودى صـ ٣٠١.

(٤) ديوان الحماسة جـ ١ صـ ٥٦.

(٥) ديوان البارودى صـ ٤٨.

إذ يفترض فى الشاعر وهو ينظم قصيدته أن يجعل من كل لفظة لبنة صالحة موحية مؤدية الغرض فى صرح البناء العام، ومن هنا كان على البارودى وشعراء مدرسته أن يتمثلوا صياغة أسلافهم تمثلاً تاماً حتى لا يقعوا فى هذا الخطأ الفادح، ولما كان البارودى وشعراء مدرسته يقومون بالدرجة الأولى بمهمة المنافس والمباهى فقد ضربوا صفحاً من الاهتمام بفكرة التمثل فى الصياغة، بل لم يفطنوا إليها فى غمار انبهارهم بالقديم، وقادهم سوء فهمهم للعملية الشعرية إلى الإكثار من حشد الصيغ والتعابير القديمة إظهاراً للبراعة وإدلالاً " بالفحولة " والشاعرية فمن يتجشم مشقة التنقيب فى دواوين هؤلاء الشعراء يجد فيضاً غزيراً من هذه الصيغ والتعابير يستطيع أن يردها إلى أماكنها بسهولة فى الدواوين القديمة.

ولكننا نجد تطوراً عند البارودى فى تأثر صياغة الأقدمين يعود إلى قدرته على التمثل حيث يقود إلى ذلك انسجام " الصيغة " مع المعنى العام للبيت يقول :

وكم ليلة أفنيت عمر ظلامها إلى أن بدا للصبح فيه قتير (١)

متأثراً قول أبى نواس :

وما زلت توليه النصيحة يافعاً إلى أن بدا فى العارضين قتير (٢)

فما زاد البارودى على أن أبدل الصبح بالعارضين، غير أن هذا الإبدال جاء موفقاً وموحياً فى الوقت ذاته فدرجة ظهور القتير فى الصباح لا تقل عن درجة القتير فى العارضين من حيث إيحاء الاستعارة.

كما نجد عند البارودى نوعاً من الموسيقى أكثر خفاء وانسجاماً مع المعنى على السواء يقول :

ودع من الأمر أدناه لأبعده فى لجة البحر ما يغنى عن الوشل (٣)

---

(١) ديوان البارودى صـ ٢٠٨.

(٢) ديوان أبى نواس صـ ٩٨.

(٣) ديوان البارودى صـ ٣٩٩.

متأثراً صياغة المتنبى :

خذ ما تراه ودع شيئاً سمعت به فى طلعة البدر ما يغنيك عن زحل

فعلى الرغم من عدم خفاء تأثر البارودى بصيغة سابقة المتنبى نجد انسجاماً واضحاً فى المعنى العام، مما يشير إلى تمثل الصياغة تمثلاً عاماً فى السياق العام.

ومن هنا نستطيع أن نقول إن الفارق بين البارودى وغيره من شعراء مدرسته هو مقدار تمثل الصياغة فى السياق العام وفى الموقف المناسب، فقد تتسرب إلى محفوظ شاعرين مختلفين صيغتان يثبتانهما بحرفيتهما، غير أن مجال السياق، والمكان المناسب، يحددان طبيعة النجاح من عدمه، فقد نجح البارودى مثلاً فى نقض معنى المتنبى، بعد أن جاء به تقريباً بحرفيته، فقد تمثل البارودى صياغة المعنى باتساقه داخل النص وانسجامه مع المعنى العام قد كفل له وضوح شخصيته، يقول البارودى :

فلا تثق بوداد قبل معرفة فالكحل أشبه فى العينين بالكحل (١)

متأثراً قول المتنبى :

لأن حلمك حلم لا تكلفه ليس التكحل فى العنين كالكحل (٢)

فالصياغتان جاءتا منسجمتين مع المعنى العام للسياق، ومن هنا تأكدت شخصية البارودى على الرغم من اختلاف طبيعة الشاهد الذى استند إليه كل من الشاعرين.

كما أننا نجد فى شعر البارودى أمثلة لتسرب الصيغ المختزنة المحفوظة نتيجة لتشابه الوزن والغرض :

تعلقتها فى الحى إذ هى طفلة وإذ أنا مجلوب إلى وسائلى
صغيرين لم يذهب بنا الظن مذهبا بعيدا ولم يسمع لنا بطوائل (٣)

---

(١) ديوان البارودى صـ ٣٩٩.

(٢) ديوان المتنبى صـ ١٤٨.

(٣) ديوان البارودى صـ ٤٢٧، ٤٢٨.

متأثراً قول مجنون ليلى :

تعلقت ليلى وهى ذات ذؤابة ولم يبد للأتراب ثديها حجم

صغيرين نرعى البهم ياليت أننا إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهم (١)

فقد قاد التشابه فى الغرض والوزن إلى تأثر الصياغة، غير أن خفاء الصياغة على الرغم من وضوح التأثر قد قاد إلى تغيير داخلى كبير لم يستسلم معه البارودى للتفاصيل.

ولا يعنى ذلك أن البارودى قد تفوق فى صياغته تفوقاً قام على التمثل تمثلاً كاملاً، فقد قاده تتبع القدماء فى صيغهم ومحاولة التفوق إلى استبدال كلمة بأخرى بغية إثبات التفوق وبخاصة فى أيام شبابه أى فى طوره الفنى المبكر يقول :

من كل ناعمة الصبا بدوية ربَّا الشَّباب سليمة المتجرد (٢)

متأثراً قول النابغة الذبيانى :

محطوطة المتنين غير مفاضة ريا الروادف بضة المتجرد (٣)

فأبدل الشباب بالروادف وأبدل سليمة ببضة، ولم تكن تعوقه هذه الصيغة قبل تغييرها عن الانسجام مع صدر البيت فى نسق معنوى عام، ذلك لأن محبوبته بدوية، ووصف النابغة منتزع من أعماق القيم البدوية فى الجمال.

كما نجد فى شعر البارودى كثيراً من الأمثلة التى توضح تأثره بالقدماء تأثراً لا يبدو فيه أدنى قليل من التمثل، إذ يحاول البارودى أن يخرج صياغته

---

(١) ديوان مجنون ليلى دار الطباعة الكبرى ١٨٧٦ مكتبة الانجلو المصرية مطبعة الرسالة ١٩٥٦ صـ ٣.

(٢) ديوان البارودى صـ ١٢٠.

(٣) ديوان النابغة الذبيانى صـ ٣٩.

من نطاق " التضمين : فيبدل كلمة بأخرى، تشابها فى الوزن والموسيقى، يقول :

على طلاب العز من مستقره ولا ذنب لى إن عارضتنى المقادر (١)

متأثراً قول أبى فراس الحمدانى :

على طلاب المجد من مستقره ولا ذنب لى إن حاربتنى المطالب (٢)

وقد كان البارودى وشعراء مدرسته يختلفون فى استخدامهم للبديع بحسب تطورهم الفنى، إذ نلحظ فرقاً فنياً واضحاً بين استخدام ألوان البديع فى مرحلة التقليد المبكر وبين استخدامها فى مرحلة النضج، كما نجد قلة استخدامهم لهذا اللون تطرد مع نموهم الفنى ونضجهم.

وقد جهد البارودى وشعراء مدرسته أنفسهم فى تتبع صيغ القدماء وأساليبهم " الجاهزة " موسيقى أو معنى وموسيقى على السواء، ظناً منهم أنهم بعملهم هذا، إنما يقدمون الدليل على قدرتهم وبراعتهم، وإنهم لا يقلون قدرة على الآتيان بالصيغ والأساليب العربية التى درج على استخدامها أسلافهم الشعراء.

وقد قاد هذا التصور إلى فهم متعدد الدرجات بطبيعة التأثر بهذه الصيغ، غير أننا نجدها – برغم خضوع نجاحها وفشلها النسبيين الذى يعود إلى القدرة الفنية عند كل من الشعراء – عاجزة عن فهم تواؤم الصيغة مع السياق الخاص أو العام.

وسنكتفى بالإشارة إلى بعض هذه الصيغ التى جاءت ضمن ألوان البديع، ضاربين صفحاً عن تصور القدماء لمعنى البديع وعلاقته بالعملية الشعرية.

---

(١) ديوان البارودى صـ ٢٣٩.

(٢) ديوان أبى فراس الحمدانى صـ ٨٤.

فمن أمثلة هذه الصيغ العامة " الجاهزة " الصيغة الشرطية : " وما أنسى لا أنسى " يقول البارودى :

وما أنسه لا أنسى يوماً تسابقت بـه عبرتاهـا والنـوى تصـدع الصـلدا (١)

وهو بذلك يشارك الأقدمين الذين ألحوا فى استخدام هذه الصيغة.

يقول جميل بثينة :

وما أنسى ملأ شياء لا أنسى قولها وقـد قربـت نضـوى أمصـر تريـد ؟ (٢)

ومن أمثلة هذه الصيغ حذف أداة النفى فى جملة القسم يقول البارودى :

فتا لله أنسى عهدها ما ترنمت بنـات الضـحى بـين الأراكـة والرنـد (٣)

وقد استخدم الشعراء هذه الصيغة استخداماً غير قليل كما نجد فى قول نصيب :

تـــا لله أنـــس مصـــيبتى أبـــدا مـــا أســـمعتنى حنينهـــا الإبـــل (٤)

وكما نجد فى قول امرئ القيس :

فقلـت يمـين الله أبـرح قاعـدا ولـو قطعـوا رأسـى لـديك وأوصـالى (٥)

ومن الملاحظ أنه تتحدد قيمة هذه الصيغ فى مدى نجاح الشعراء فى التوفيق بينها وبين السياق المعنوى والنفسى الذى تندرج خلاله، ولا شك أن نسبة النجاح تطرد مع قدرة الشاعر الفنية، ومدى سيطرته على أدوات صياغته.

---

(١) ديوان البارودى صـ ١٦٧.

(٢) الاغانى لأبى الفرج الاصبهانى مطبعة بولاق ١٨٦٧ جـ ٧ صـ ٨٣.

(٣) ديوان البارودى صـ ١٢٥.

(٤) الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى جـ ١ صـ ١٧٠.

(٥) شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم فى الجاهلية وصدر الإسلام ويليه أخبار النوابغ وآثارهم فى الجاهلية وصدر الإسلام تأليف حسن السندوبى المكتبة الثقافية بيروت – لبنان – الطبعة السابعة ١٤٠٢ هـ – ١٩٨٣ م صـ ١٦١.

وهناك صيغ تعرض لها الشعراء القدماء تعرضاً يقوم على دوافع مختلفة، فمنها ما أخذه الشعراء أخذاً يوفق بين الشكل والمضمون، ومنها ما أتى به هؤلاء الشعراء أدلالاً على البراعة، وإظهاراً للمقدرة على التحكم فى أدوات الصياغة، غير أن تأثر البارودى وشعراء مدرسته بمثل هذه الصيغ يتحدد أيضاً بمدى قدرتهم على تطويعها لانفعالاتهم الخاصة فى داخل النص.

فمن أمثلة ما أتى به الشعراء أدلالاً على البراعة وإظهاراً للمقدرة على التحكم فى أدوات الصياغة ما قاله البارودى متصنعاً :

فانعم وطب واله واطرب واسع واعل وسد واشرب وغنَّ وته والعب وهم وطر (١)

فقد حشد عدداً كبيراً من أفعال الأمر التى تنم عن مجهود مضن، بذل فى هذه الأفعال ومطابقتها موسيقياً ومعنوياً. ولم تقتصر هذه الصياغة المتكلفة على البارودى فحسب، فقد انساق وراءها، أدلالاً بالشاعرية وقوة الصياغة شاعر مثل المتنبى إذ يقول :

عش ، ابق ، سد ، ، قد ، مر، فه ، تسل ... الخ (٢)

كما التزمت القصيدة لدى البارودى موسيقى القصيدة القديمة الخارجية، فلم نلحظ عليها تجديداً فى بنائها الموسيقى، أو مغايرة لما ألفناه فى شكل القصيدة العربية بعامة، فانتهجت النهج الذى استقر عليه بناء موسيقى القصيدة فى مختلف العصور محافظة على أوزان الخليل المعروفة، وعلى قافية معينة تلتزم بها سائر أبيات القصيدة على وجه العموم.

وخلاصة القول إن تأثر الموسيقى الشعرية القديمة ينطلق من طبيعة المعارضة عموماً ومن تأثر الموضوعات والأغراض المختلفة.

وهكذا فإن البارودى وشعراء مدرسته يتوجهون بكليتهم إلى القديم فى مختلف عصوره، فى العصر الجاهلي والإسلامي، فى العصر العباسي، وفى

---

(١) ديوان البارودى صـ ٢٤٤.

(٢) ديوان المتنبى صـ ١٤٩.

العصور المتأخرة، ويتأثرونها بقدر ما يحاولون أن يقلدوا الأغراض، فيقلدوا بالتالى الموسيقى، ومن يتأمل ديوان البارودى يجد أنه لم يخالف مألوف القدماء فى الأغلب الأعم، وقد وردت نسبة ضئيلة من الأوزان القليلة فى هذا الديوان التى كانت أقرب إلى التقليد ومجاراة المولدين ومن تابعهم، من التجديد والابتكار، وقد كان أقل تحرراً فى استخدام الأوزان التى كان يستعيرها من الأقدمين.

وكانت أوزانه القصيرة فى أغراض تتصل باللهو والطرب فى أغلب الأحيان، غير أنه كما يبدو شعره لم يقصرها على أغراض معينة واعياً، وهو على هذا النحو لم يبتدع طريقة موسيقية فى تناسب الإيقاع مع الغرض.

۞۞۞

الفصل الثالث

استلهام التراث فى رؤى النقاد

لقد ظهر الاتجاه المحافظ البيانى الذى راده البارودى، وبعث به الشعر العربى، وذلك حين رده إلى استلهام النماذج الجيدة التى خلفها عصور الأزدهار، وحين جعل النموذج البيانى المشرق قالباً للتعبير عن أحاسيس الشاعر وتجاربه، وعن قضايا وطنه وأهم أحداث عصره.

ولم يكن هذا الاتجاه وقت ظهوره على يد البارودى هو الاتجاه الشعرى الوحيد، بل لم يكن الاتجاه الفنى الغالب، وإنما الغلبة كانت لذلك الاتجاه التقليدى الجامد، الذى كان يمثله شعراء عديدون، تقيدهم – عادة – بقايا أغلال العصرين التركى والمملوكى، وتكبل شعرهم – غالباً – ألوان من الألاعيب اللفظية والمحسنات المتكلفة، لتستر ضحالة الموضوعات، وفقر الأفكار، وبرودة المشاعر، وتهافت الأسلوب.

وقد أخذ هذا الاتجاه المحافظ البيانى يقوى ويشتد عوده رويداً رويداً، على يد الجيل الذى خلف البارودى، حتى استحصد حصاده، بل حتى سيطر سيطرة توشك أن تكون تامة، ومن هنا كاد يختفى ذاك الاتجاه التقليدى الجامد، وأصبح الاتجاه الذى يملأ الحياة الأدبية هو هذا الاتجاه المحافظ البيانى الحى، الذى راد طريقه البارودى وأصبح جيل الشعراء من بعده يسيرون فى نفس اتجاهه، ويترسمون خطاه ؛ فإسماعيل صبرى، وأحمد شوقى، وحافظ إبراهيم، ومحمد عبد المطلب وبقية شعراء هذا الجيل التالى من أمثال أحمد محرم وعلى الغاياتى، وغيرهم ؛ قد صاغوا شعرهم على طريقة البارودى، وساروا فى فنهم على دربه فقضوا قضاء شبه تام على الطريقة التقليدية الجامدة، وجعلوا السيطرة للاتجاه المحافظ البيانى، ويرجع ذلك إلى فضل تمكنهم من أسلوب هذا الاتجاه، وكثرة نتاجهم بطريقته، وقوة تمسكهم بتقاليده، ثم لإلحاح دواعى السير على منهجه.

ولعل أسباب ظهور هذا الاتجاه كانت تتمثل فى هذا الوعى الناضج عند بعض المثقفين، الأمر الذى حمل على الالتفات إلى مجد الماضى وتراث الأمس، للاتكاء عليه ومواجهة تحدى الحضارة الغربية به.

والحق أن الشعراء المحافظين قد انتقلوا بالشعر تماماً من طور الجمود والمحاكاة الذى تقوقع فيه خلال عهود الضعف والتخلف، إلى طور التصرف والابتكار والإبداع، الذى بدأ يتلمسه مع محاولات البارودى. فلم يعد مع هؤلاء الشعراء المحافظين مجال لهذا الشعر الركيك المتخلف، الذى منه نماذج تعمد إلى الألاعيب والمحسنات، بل إن الشعر قد وصل على يد هؤلاء المحافظين إلى أسمى منزلة من حيث جلال الصياغة وروعة البيان. كما عبر بنجاح عن تجارب الشعراء الذاتية وقضايا وطنهم الحية، وسجل بعض أحداث عالمهم العظيمة ولعل أبرز ما يسجل له بالثناء، إسهامه فى معركة النضال، التى تعددت مجالاتها ما بين سياسية واجتماعية وثقافية، مما يدل على استجابة الشعراء لروح العصر ووعيهم لمشكلاته وإدراكهم لدور الشعر بخاصة فى مراحل النضال.

ومن الحق أيضاً أن هؤلاء الشعراء المحافظين قد وقفوا بالفن الشعرى عند مرحلة اتخاذ النماذج القديمة الجيدة مثلا أعلى. فهم – إلى معارضتهم العديدة لشعراء أقدمين – قد حافظوا إلى حد كبير، على التقاليد الشعرية المتصلة بمنهج القصيدة وأسلوب الشعر ومعانيه وصوره، وبهذا وقفوا عند تلك المرحلة التى وصل إليها البارودى، والتى كانت مرحلة ضرورية فى طريق تطور الشعر العربى. هذا وإن كانوا قد أوضحوا معالم طريقة البارودى وزادوها تطويعاً وصقلا لمطالب العصر، ولكن مع الاحتفاظ بروح الطريقة والسير على هداها وخطاها.

ومن هنا نستطيع أن نقول : إن هؤلاء الشعراء المحافظين كانوا – إلى درجة كبيرة – يتمسكون بعمود الشعر العربى، أى بتلك المجموعة من التقاليد

الفنية، التى كان يسير عليها الشعراء الكبار الأقدمون والتى حاول النقاد العرب استنباطها والتصرف بها فيما بعد.

فأحياناً نرى شعراءنا المحافظين يسيرون فى نفس الطريق الذى سار فيه الشعراء الأقدمون من حيث بناء القصيدة وتأليف عناصرها ؛ فهم مثلا يبدءون القصيدة الحديثة بالغزل التقليدى كما بدأ سابقوهم، حتى ولو كان موضوع القصيدة أبعد الموضوعات عن الحب وتهالكه، وعن النساء ووصفهن، ثم يخلصون من ذلك إلى الغرض المقصود وقد بينا ذلك عند البارودى، كما نجده عند غيره من شعراء هذه المدرسة فهذا هو حافظ إبراهيم يقول فى مطلع قصيدة يمدح بها البارودى سنة ١٩٠٠ :

تعمد قتلى فى الهوى وتعمدا فما أثمت عينى ولا لحظه اعتدى
كلانا له عذر فعذرى شبيبتى وعذرك أنى هجت سيفى مجردا
هوينا فما هنا كما هان غيرنا ولكننا زدنا مع الحب سؤددا (١)

ثم يمضى واصفاً محبوبته سارداً مغامراته فى لقائها، إلى أن ينتقل آخر الأمر إلى التخلص من الغزل إلى المدح كما يفعل الشعراء القدماء فيقول :

فمالت لتعزينى وما لأها الهوى فحدثت نفسى والضمير ترددا
أهمُّ كما همت فأذكر أننى فتاك فيدعونى هواك إلى الهدى
كذلك لم أذكرك والخطب يلتقى به الخطب إلا كان ذكرك مسعدا (٢)

ومرات نرى الشعراء المحافظين يتوجهون بالخطاب فى القصيدة إلى الصاحبين، تماماً كما كان يفعل الشعراء الأقدمون، منذ استن لهم هذه السنة امرؤ القيس، حين قال " قفاتبك ". فهذا هو شوقى يقول فى قصيدة له فى إسماعيل :

---

(١) ديوان حافظ إبراهيم جـ ١ صـ ٧.
(٢) المصدر نفسه جـ ١ صـ ٩ – ١٠.

يـا خليلـيَّ لا تـذمالى المـوت فإنى مـن لا يـرى العيش حمـدا (١)

ومرات أخرى نرى الشعراء المحافظين يتحدثون وكأنهم يعيشون فى القرون الإسلامية الأولى، بل يرجعون إلى العصر الجاهلى، ويحيون بين الخيام، ومع العيس والآرام، فهم يتحدثون عن أماكن فى شبه الجزيرة العربية فيذكرون وادى الغضا ونحو ذلك، ويصفون حبيبه يعشقونها فيتصورون الظبا والمها، وهم يسافرون فيذكرون الركائب والرحال والجمال، ويتسوقون فيذكرون البرق الذى يلتمع من حيث يقيم الأحباب، ويدعون بأن يجود الغيث أماكن من إليهم يحنون، فهم بخيالهم وتصورهم يعيشون فى ذاك العالم العربى القديم، الذى عاش فيه أسلافهم الأقدمون. وهم لا يزالون يتخذون من هذا العالم القديم عالماً مثالياً أسطورياً، ينقلون عنه ويقتبسون منه ويعبرون عن العالم الجديد الذى فيه يعيشون. وقد يحس بعضهم أنه يرمى بالتخلف والتقليد فيحرر شعره ولكنه ليس هذا التحرر الذى يقطع الصلة بين ماضيه وحاضره، إنما التحرر الخصب الذى تتشابك فيه الصلة بين الماضى والحاضر تشابكاً من شأنه أن يحقق للشاعر سيطرته على مادته الفنية سيطرة لا تنعدم فيها العلاقات بين القديم والجديد، بل إن الجديد لينصهر فى هذه العلاقات انصهاراً يمكنه من التوهج الشديد.

ولعل هذا الانصهار نراه بوضوح عند البارودى عندما يتحد غرض قصيدته مع أغراض القدماء فى غزل أو رثاء أو هجاء فإنك تسمع نفس الرنين الموسيقى الحلو ونفس المعانى والصور والصيغ العذبة، ومن خلال ذلك تنفذ إليك مشاعره وأحاسيسه كما ينفذ إليك واقعه وبيئته وعصره. وأوضح دليل على استقرار هذا المنهج فى نفسه أنه حين يعمد إلى تصوير بعض الأشياء الحديثة العصرية يعود بك إلى الماضى وجذوره، ويظهر ذلك بوضوح فى وصفه للقطار يقول :

ولقـد علـوت سـراة أدهـم لـوجرى فـــى شـــأوه بـــرق تعثـــر أو كبـــا

(١) الشوقيات جـ ١ صـ ١٢٣.

يطوى المدى طيَّ السجل ويهتدى فـى كـل مهمهـةٍ يضـل بهـا القطـا
يجرى على عجل فلا يشكو الوجى مـدَّ النهـار ولا يمـل مـن السـرى
لا الوخـد منـه ولا الرَّسـيم ولا يـرى يمشـى العرضـنة أو يسـير الهيـذلى
ريَّـان مـلء ضـلوعه لكنـه يشـكو بزفرتـه لهيبـاً فـى الحشـا
ما زال ينهج فى المسير طرائقاً تـدع الجيـاد مقيـدات بـالوحى [1]

ففى هذه الأبيات يظهر لنا بوضوح أن البارودى رجع فى خطوط هذا التصوير وظلاله وأضوائه إلى صورة الفرس عند القدماء، ليحكم تصويره ومضى يتغلغل ويتعمق فى الصورة القديمة تغلغلاً جعله يذكر المهمهة والقطا الطائر الصحراوى الذى طالما تغنَّى به القدماء. وقرن إلى صورة الفرس صورة الناقة فى ضروب سيرها المختلفة كل ذلك لتزداد صورة القطار وضوحاً بما يعقد من مقابلات.

فالشاعر المحافظ يظل محافظاً، سائراً على طريقة القدماء، آخذاً بتقاليدهم، متمسكاً بعمود شعرهم ؛ لأنه لم يغير المنهج ولم يبدل الخطة، من حيث وصف الرحلة مثلا، والتمهيد بوصف أو ذكر ما يركب للدخول فى الموضوع الأساسى [2].

وهكذا كان الطابع الغالب على الجو الشعرى الذى يتنفس فيه الشعراء المحافظون، ويتنفس فيه معهم قراؤهم ومستمعوهم ؛ هو الجو العربى القديم، الذى يصل أحيانا إلى أن يكون جواً بدويّاً صحراوياً.

وقد سبق تبرير ذلك المسلك للبارودى بأمرين، الأول هو روح المدّة التى كانت مشدودة الوجدان إلى التراث بكل ما فيه وكل ما يصوره من ماض رائع، والثانى هو طبيعة المرحلة الشعرية التى كان يحققها البارودى، وهى مرحلة

(١) فى الأدب الحديث عمر الدسوقى جـ ١ صـ ٢٠٥.
(٢) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى عباس محمود العقاد صـ ٤٩ – ٥٢.

الإحياء، التى كان لابد منها والتى كانت ضرورية لكى يعود الشعر إلى الأصالة والجمال، بعد الركاكة والضعف، حتى ولو كانت الأصالة فيها روح التراث، ولو كان الجمال ذا سمات عريقة مضت عليها قرون، ولكنها خلدت على تلك القرون. فلم يكن من المستطاع أن يخلق البارودى أو غيره شعراً جديداً من العدم، وكان من الضرورى أن يقوم هو أو غيره، بصرف الأنظار عن الشعر الركيك الضعيف، وتوجيهها إلى شعر آخر حى نابض جميل، ولم يكن غير الشعر الجيد القديم، شعر التراث (١).

ومن الواضح أن الشعراء المحافظين الذين جاءوا بعد البارودى عمقوا تجربته، وجودوا الأسلوب الفنى الذى أخذ به، ولكنهم وقفوا عند ذلك، ولم يخطو بالشعر الحديث مرحلة جديدة، ومن هنا نستطيع أن نسأل سؤالا هل نبرر مسلك هؤلاء الشعراء كما برربرنا مسلم البارودى ؟ بالطبع لا ذلك لأن الزمن كان قد سار بهم، فابتعدوا عن أن يظلوا متصورين للعالم العربى القديم – حتى بما فيه من بداوة – كعالم مثالى أسطورى، ينقلون عنه ويغتروقون منه ويعبرون به عن عالمنا الجديد. كما أن الثقافة الفنية والأدبية قد أتيحت لبعضهم مثل شوقى، بما كان يتحتم معه أن يرى مناهج للشعر الحديث أكثر تلاؤماً من المناهج القديمة، التى كانت لعصور غير عصورنا ولحياة غير حياتنا ؟

فحيث إن مرحلة الإحياء كانت قد تحققت بفضل البارودى، وابتعد الزمن بالشعراء المحافظين بعده عن أن يظلوا عند اتخاذ الماضى مثلا أعلى للحاضر، وحيث قد أتيح لبعضهم من الثقافة ما كان يتحتم معه أن يدرك مثلا أعلى للشعر يكون أكثر ملاءمة لروح العصر ؛ فإن من العسير أن يدافع عن الشعراء المحافظين ويبرر وقوفهم بالشعر عند مرحلة البارودى.

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى عباس محمود العقاد صـ ١٢١.

ولعل ذلك يؤيد ما قاله الدكتور طه حسين فى هؤلاء الشعراء المحافظين الذين جاءوا بعد البارودى : " وعندنا شعراء، ولكنهم لم يجددوا شيئاً ولم يبتكروا ولم يستحدثوا، وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم، واستعاروا مجدهم الفنى من القدماء، فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء، وما زال ينقصهم فضل آخر، هو فضل الإنشاء والابتكار " (١).

كما وقف المنفلوطى عند هذه الظاهرة وصورها بشئ من المبالغة التى لا تخفى كل الحق فقال : " شعراء مصر فى هذا العصر ليسوا شعراء هذا البلد ولا هذا الزمن، وإنما هم جماعة من تجار العاديات، لا يزالون يصورون لنا فى هذه العصور تماثيل كاذبة لآداب الجاهلية الأولى " (٢).

ومن هنا نستطيع أن نقول إن الاتجاه المحافظ كانت له تأثيرات حسنة وأخرى سيئة، فإذا كان المحافظون قد أسهموا بشعرهم فى النضال الذى خاضته البلاد حينذاك فى كل الميادين، وحققوا انتصاراً للشعر بذلك، لم يحققه البارودى نفسه، وإذا كانوا قد جودوا التعبير الشعرى ووصلوا به إلى القمة والغاية المرجوة من حلاوة الموسيقى وروعة البيان وإشراق الصياغة؛ فإن هاتين الحسنتين كانت لهما سيئتان تقابلهما الأولى هى أن كثرة خوض الشعر للمعارك جره إلى كثير من المناسبات والمواقف المحفلية وقد بلغ تأثير المناسبات على الشعراء مبلغا كبيرا من القوة حتى إن حافظا كان ينظم القصيدة للمناسبة بمجرد توقعها وقبل أن تتحقق بالفعل، ويشير إلى هذه الظاهرة ناشر ديوان حافظ تعليقا على بعض أبياته فيقول : " بلغ حافظا أن جورج الخامس ملك انجلترا قد توفى، فلم يكد يسمع هذا النبأ حتى بدأ ينظم

(١) حافظ وشوقى طه حسين القاهرة سنة ١٩٣٣ صـ ١٩.

(٢) مقدمة ديوان أحمد الكاشف التى كتبها المنفلوطى القاهرة سنة ١٩١٣ – ١٩١٤ جـ ٢ صـ ل .

قصيدة فى رثائه، ثم تبين له بعد عدم صحة هذا الخبر وقد وقفنا على بيتين من هذه المرثية " (١).

أما شوقى فقد بلغ من تأثير المناسبات عليه أن داود بركات قد مدحه بقوله : " كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحا فلا يحل المساء حتى تذاع بين الجمهور بقصيدة شوقى لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه يهز أعصابه ويستثير نفسه ويحفز خياله... ولو أن قصائد شوقى جمعت بالتتابع مع مراعاة نظمها والظروف التى دعت الشاعر إلى النظم وبيان ما فيها من أشارة وتلويح وتلميح لكان من ذلك فى نظرى وعقيدتى أجمل ديوان، ولكان هذا الديوان أصدق تاريخ لحوادث مصر من عهد الخديوى توفيق إلى اليوم ".

ومن هنا وجدت منافسة بين الشعراء دفعتهم إلى النظم فى الموضوع الواحد ليظهر كل منهم مهارته بالقياس إلى زملائه.

وغاية ما نريد قوله إن الشاعر لم يكن ينظم قصائده بهدف وجدانى أو نفسى، وإنما كان ينظمها تحت ضغط الظروف وبدافع المناسبة وحدها.

ومن أجل أن تنشد فى حفلة أو تلقى فى مجتمع أو تنشر فى صحيفة وهذه الظاهرة واضحة وضوحا شديدا فى دواوين هؤلاء الشعراء بحيث يكون من السهل على الباحث رد القصيدة إلى مناسبتها حتى أصبح شعر المناسبات والمجاملات ظاهرة توشك أن تطغى على بقية الظواهر الشعرية الفنية الأخرى. وقد صور الدكتور طه حسين هذه الظاهرة فى أسلوب ساخر لا يخلو من المبالغة ولكنه لا يبعد كثيراً عن الحق، فيقول : " وأصبح الشعر بفضل الشعراء وكسلهم العقلى فنّاً عرضيّاً، لا يحفل به إلا للهو والزينة والزخرف. فإذا أراد بنك مصر أن يفتتح بناءه الجديد، طلب إلى شوقى قصيدة، فنظم له شوقى هذه القصيدة.. وإذا أرادت دار العلوم أن تحتفل بعيدها الخمسينى كما

(١) مجلة أبو لو السنة الأولى المجلد الأول عدد خاص بشوقى من مقال له بعنوان ذكريات صـ ٣٦٣.

يقولون، طلبت إلى شوقى والجارم وعبد المطلب أن ينظموا لها القصائد، فنظموا لها القصائد، وإذا مات عظيم وأريد الاحتفال بتأبينه، أونبه نابه وأريد الاحتفال بتكريمه، طلب إلى الشعراء أن ينظموا الشعر فى المدح. والرثاء، فنظموه كما ينظمه القدماء، فانحط الشعر، حتى أصبح كهذه الكراسى الجميلة المزخرفة التى تتخذ فى الحفلات والمآتم، وأصبحنا لا نتصور حفلة بغير قصيدة لشوقى أو حافظ، كما أننا لا نتصور عيداً أو مأتماً بغير مغن أو مرتل للقرآن " [1].

وقد جرت هذه الظاهرة السيئة – ظاهرة المناسبات والمحافل – إلى عدة ظواهر سيئة تفرعت منها، لعل من أهمها عدم تعبير الشعر فى كثير من الأحيان عن تجارب صادقة، وذلك لأن الشاعر لم يكن دافعه إلى قول الشعر نابعا من حاجته النفسية إلى التعبير عما يحسه وينفعل به وإنما كان هدفه أولا وقبل كل شئ أن يحظى برضاء الناس عامة عن شعره من ناحية وأن يدافع عن مصالح القوة التى يدين بالولاء لها من ناحية أخرى أو بتعبير أدق لم يكن موقف الشاعر هو موقف الإنسان الحساس الذى يحس الآمال والميول الغامضة التى تضطرم من حوله وفى بيئته فيحاول الكشف عنها ويمهد الطريق أمامها وإنما كان موقفه هو موقف الإنسان المترقب الذى ينتظر الحادثة ثم يعمد بعد ذلك إلى الحديث عنها من وجهة نظر السلطة التى تؤيده، ومن أهمها أيضاً تشكيل أسلوب الشعر، بما يلائم المحافل ومجامع الجماهير ومواقف خطابهم أى أن عمل الشاعر فى هذه المدة لم يكن عمل الفنان الحقيقى الذى يمهد للتطور ويكشف عن مطالب الجماعة النفسية والعاطفية كما تنعكس على نفسه، ولكنه كأن أشبه بعمل الداعية أو الخطيب الذى ينتظر حتى يحدث التطور ثم يصفق له مع المصفقين.

(١) حافظ وشوقى طه حسين صـ ١٤٩، ١٥٠.

ومن هنا كثر عند الشعراء المحافظين التعبير المباشر الذى يجعل الشعر أحياناً قريباً من النثر، فيفسد عليه كثيراً من قيمه الفنية ؛ لأن ما أمكن أن يقال نثراً، فإنه من الأفضل ألا يقال شعراً.

كذلك كثر عند هؤلاء الشعراء المحافظين الأسلوب الخطابى، وما يستلزمه من صيغ النداء وأفعال الطلب وما إلى ذلك، حتى أصبح ذلك كله مظهراً من مظاهر افتتاح القصائد عند بعضهم فكان من أثر هذا الأسلوب الخطابى على شعر حافظ أنه يتوجه بشعره غالباً إلى مخاطب يأمره بأمر وينهاه عنه أو يدعو إلى عمل من الأعمال أو يتوجه إليه بالنداء أو يلومه أو يتعجب منه، وقد يكون هذا المخاطب شخصا كما قد يكون بلدا أو جمادا حسب ظروف القصيدة.

وسنحاول توضيح هذه الظاهرة ببعض الأمثلة :

ففى قصيدته دنشواى التى يفتتحها بالنداء الموجه إلى المحفلين وهى قصيدة حافلة بالنداءات وأفعال الأمر والنهى يقول.

أيها القائمون بالأمر فينا هل نسيتم ولاءنا والودادا

ويتلو الأمر النهى فيقول :

لا تظنوا بنا العقوق ولكن أرشدونا إذا ضللنا الرشادا

وهكذا تتعاقب النداءات والأوامر والنواهى وطبيعى أن هذه الأوامر والنواهى تتعلق من الناحية البلاغية بأغراض أخرى كالتهكم أو الحث أو التعجب أو غير ذلك. ولكن ما يهمنا هنا هو أسلوب التعبير والذى يتجه فيه دائما إلى مخاطب.

ويختتم حافظ قصيدته دنشواى بتوجيه الخطاب إلى المدعى العام :

أيها المدعى العمومى مهلا بعض هذا فقد بلغت المرادا [1]

(١) ديوان حافظ إبراهيم جـ ٢ صـ ٢٠ – ٢٤.

ونستطيع أن نحصى فى شعر شوقى أيضاً عدداً كبيراً من هذه الافتتاحات الخطابية من مثل قوله : " قم ناج حلق " (١).

أو مثل قوله " قم حى هذى النيرات " (٢) أو مثل قوله : " قف ناج أهرام الجلال " (٣) أو مثل قوله " قم فى فم الدنيا " (٤) أو مثل قوله " قم ناد أنقرة " (٥) أو مثل قوله " قف بالممالك وانظر دولة المال " (٦) أو مثل قوله " قف على كنز بباريس دفين " (٧).

هذه بعض مظاهر الأسلوب الخطابى فى شعر شوقى حاولنا توضيحها على سبيل المثال لا الحصر.

أما السيئة الثانية، التى تقابل حسنة تجويد الصياغة، فهى أن كثرة العناية بالصياغة والإفراط فى الجانب البيانى، جعل المثل الأعلى فى الأداء الشعرى مثلا متعلقاً بالشكل، مهتما باللفظ، غير مكترث بالمضمون أو معنى بالمعنى.

ومن هنا أوشك الشعر أن يتحول إلى صياغات جميلة، وأساليب أسرة، وموسيقى تملأ الآذان، وقد جرت هذه الظاهرة السيئة كذلك عدة ظواهر سيئة أخرى تفرعت عنها أيضاً، لعل من أبرزها إهمال جوانب فنية تأتى وراء جمال الصياغة وأسر الأسلوب وروعة الموسيقى ومن أهم هذه الجوانب جانب الأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة، واتضاح شخصية الشاعر وطبيعته، ولون نظرته إلى الحياة والكون، ورسمه للطبيعة والناس وإضافته الخلاقة إلى كل ما يتحدث عنه.

---

(١) شوقيات لأمير الشعراء أحمد شوقى المجلد الأول جـ ٢ صـ ١٠٠.
(٢) المصدر نفسه جـ ١ صـ ٩٥.
(٣) المصدر نفسه جـ ١ صـ ١٠٦.
(٤) المصدر نفسه جـ ١ صـ ١٤١.
(٥) المصدر نفسه جـ ١ صـ ١٥٣.
(٦) المصدر نفسه جـ ١ صـ ١٧٣.
(٧) المصدر نفسه صـ ٢٤١.

ومن هنا أصبح كل الشعراء المحافظين سواء، يقولون تقريباً نفس الأفكار، ويرسمون نفس الصور، وربما يوشكون أن يحسوا نفس الأحاسيس، حتى لا نستطيع تمييز شاعر عن الآخر، أو معرفة بعضهم من بعض، اللهم إلا بما يكون من جودة صناعة أسلوبية يتفوق بها شاعر عن الآخر.

ولعل ذلك يرجع إلى أن هدفهم جميعاً واحد، هو روعة البيان وإشراق الصياغة كما أن مثلهم واحد، وهو النماذج الرائعة التى خلفها التراث. فبقدر موهبة الشاعر منهم وقدرته على إجادة الصياغة البيانية المشرقة، وبقدر قربه من نماذج التراث أو تفوقه عليها، كان نصيبه من التفوق والامتياز.

ولعل ما يؤيد ذلك قول العقاد فى حديثه عن شوقى كإمام لهذا الاتجاه المحافظ البيانى : " فى أحمد شوقى ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس " (١).

ويقول كذلك عن هذا الشعر المحافظ البيانى، الذى سماه شعر الصنعة، مقابلا بينه وبين شعر الشخصية : " ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه، لأنه أشبه شئ بالوجوه المستعارة التى فيها كل ما فى وجوه الناس، وليس فيها وجه إنسان " (٢).

كما نراه أيضاً يقول عن شوقى إمام هذا الاتجاه : " فإذا عرفت شوقياً فى شعره فإنما تعرفه " بعلامة صناعته " وأسلوب تركيبه كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة، ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية التى تنطوى وراء الكلام وتنبثق من أعماق الحياة " (٣).

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى عباس محمود العقاد صـ ١٥٦.

(٢) المصدر نفسه صـ ١٥٦.

(٣) المصدر نفسه صـ ١٦١.

ثم نجد العقاد أخيراً يسمى شعر هؤلاء الشعراء المحافظين باسم آخر غير اسم " شعر الصنعة "، وهو اسم " شعر النماذج " يقول : " ولقد وجد شعر النماذج فى شوقى رسوله المبين، بل خاتم رسله أجمعين، فأبطاله من الممدوحين والمرثيين طراز فى مراتب المجد، التى يرتضيها السمت والهيبة، وفصائل الأخلاق فى قصائده، هى الفضائل التى اصطلح عليها العرف، وتتابعت بها معايير الحمد والثناء، وعواطف الإنسان هى العواطف التى سمتها لنا تقاليد الزمن فى أحوال المحبين والطامحين، أو آداب الآباء والبنين. وآيته فيما عرض له من ذلك كله، تلك القدرة البارعة فى تجويد الصناعة التى لا تفوقها قدرة فى عصره، ونكاد نقول فى عصور الأقدمين والمحدثين " (١).

ولعل من البديهى أن الحديث عن شوقى وكلفه بالصياغة لا يخصه وحده وإنما ينسحب على كل شعراء مدرسة المحافظين، وفى ظاهرة عدم تمايز الشعراء المحافظين – نتيجة لولعهم بالصياغة أولا، ثم لاتخاذهم القديم مثلا أعلى ثانياً – نجد الدكتور طه حسين ينكر على شعراء المدرسة المحافظة حتى التمايز بالألفاظ والأساليب، فنراه غير مكتف بما أنكره العقاد من عدم التمايز بالشخصية والطابع النفسى فيقول : " وإن الشعراء بعيدون كل البعد عن أن يصلوا إلى ما وصل إليه الكتاب من التمايز بألفاظهم وأساليبهم وآرائهم وشخصياتهم، وأن يستقلوا عن القدماء من فحول الشعراء.. حتى أصبح من أيسر الأمور على الناقد إذا قرأ قصيدة لشوقى أو لحافظ أو غيرهما، أن يرد القصيدة إلى أصلها القديم الذى أخذت منه، أو أن يرد كل جزء من أجزاء هذه القصيدة إلى أصله الذى أخذ منه " (٢).

---

(١) انظر مهرجان شوقى " مجموعة الأبحاث والدراسات التى نشرها المجلس الأعلى لرعاية الفنون " صـ ٨.

(٢) حافظ وشوقى طه حسين صـ ١٣٧، ١٣٨.

وخلاصة القول : فكما جرت حسنة إسهام الشعر فى النضال إلى غلبة شعر المناسبات والمحافل على جميع الأغراض والذى جر بدوره إلى عدم الاهتمام بصدق التجربة الشعرية ثم إلى الخطابة والمباشرة فى التعبير، كذلك جرت حسنة الولع بتجويد الصياغة، إلى عدم العناية بالأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة، وإلى عدم اتضاح شخصية الشاعر وطبعه، ولون نظرته إلى الحياة والكون، ورسمه للطبيعة والناس.

ولعل هناك ظاهرة سيئة أخرى جاءت أيضا نتيجة لعدم رعاية الجانب المعنوى للشعر، وتلك الظاهرة هى عدم رعاية الوحدة العضوية، بحيث جاءت أغلب قصائد الشعراء المحافظين مشتملة على عدد من الأغراض أولاً، ثم جاء الغرض الواحد غير مترابط المعانى ولا مرتبها ترتيباً بنائياً متأزراً متماسكاً ثانياً.

وهكذا أصبح الشعر المحافظ البيانى ليس المثل الأعلى، رغم ما له من حسنات روعة الصياغة والإسهام فى النضال، والقضاء الكامل على الاتجاه التقليدى المتخلف، وملء الحياة الأدبية بالشعر المشرق النابض الحى، وأصبحت الحاجة ماسة إلى لون آخر من الشعر يخطو إلى مرحلة جديدة غير مرحلة البعث التى رادها البارودى ويتجنب عيوب الشعر المحافظ البيانى، التى فى مقدمتها : الالتفات إلى القديم ومحاكاته بالتمثل والاستحياء أو المعارضة، ثم الإكثار من القول فى المناسبات والمحافل والمجاملات، مما يجعل أكثر النتاج الشعرى متناولاً لخارج نفس الشاعر ووجدانه، غير صادر عن تجاربه ومشاعره وأحاسيسه ثم الاهتمام البالغ بجانب الصياغة، وعدم رعاية جانب المعنى، وما يطلبه من فكر صائب ووجدان صادق وأخيراً عدم رعاية الوحدة العضوية، نتيجة للاهتمام بجوانب بلاغية جزئية، والكلف بجمال البيت المفرد، وعدم النظر إلى القصيدة كبناء فنى.

الخاتمة

أولاً الخلاصة

وأخيراً آمل أن أكون قد رسمت صورة واضحة لطبيعة تأثر شعر البارودى وشعراء مدرسته بشعرنا العربى القديم، وبينت أنه لم يكن يتعصب لعصر من عصور الشعر، ولا لشاعر من الشعراء القدماء، بل كان يجيل الطرف فى مختلف عصور الأدب دون استثناء، غير أنه فى النهاية يحكم ذوقه ومزاجه الخاص.

وكأنما ألهم البارودى المنهج الصحيح لبعث الشعر العربى وتجديده بما أحدث من هذا التشابك بين حاضره وماضيه، إذ حافظ فيه على أوضاعه ومقوماته الموروثة محافظة سمت به عن الابتذال والاسفاف والصنعة البديعية وأضفت عليه الجزالة والرصانة حيناً والعذوبة والسلاسة حيناً آخر، بل لقد جعلته يحمل رواسب الشعر القديم التصويرية والمعنوية حملا يردُّ عليه كل ما كان له من رونق وبهاء. وكأنما أراد لشعره أن تندلع فيه الروح العربية بجميع خصائصها حتى ما أوغل منها فى القدم وفى بوادى نجد والحجاز، متخذاً من ذلك كله وقوداً يلهب به الشعلة التى ثبتها فى يده ويزيدها احتراماً واضطراماً، وقد فضى فى شعره يتمثل العناصر الشعرية القديمة تمثلا بعث روحنا العربية الأصيلة، وما أصاب هذه العناصر بين قوة الرمز عن المعانى النفسية عند العباسيين، ومن ثمَّ عَدَّ عمله بعثاً جديداً، وهو بعث احتفظ فيه لنا بشخصيتنا العربية بكل مقوماتها، ومن أجله مضى يعارض روائع القدماء، حتى يحول لنفسه الينابيع الموسيقية التى بهرت – ولا تزال تبهر العرب فى كل مكان – واستطاع أن ينفذ من خلال هذه الينابيع إلى موسيقاه الصافية، كما استطاع أن يخلط بين محيطه ومحيط القدماء خلطاً يستأثر بقلوبنا استئثاراً، فالحاضر والماضى يتزاوجان، الماضى يزدهر فى الحاضر ازدهاراً رائعاً.

وقد كان تأثير البارودى شديداً فى الجيل التالى له، فقلما ظهر فيه شاعر إلا ومضى يستضئ بمنزعه من الموازنة البارعة بين عناصر الشعر

التقليدية وعناصره التجديدية وكون مدرسة كبيرة أخذت تنشأ منذ حياته فى ظلال شعره، ومن الممكن أن نسميها مدرسة النهضة أو مدرسة الإحياء أو مدرسة الكلاسيكية الجديدة، أو المدرسة المحافظة، وهى مدرسة حافظت بقوة على تقاليد الشعر العربى وكل ما يتصل بشخصيته ومقوماته بحيث ثبتت فيه روحنا العربية ثبوتاً خصباً ولم تحل هذه المحافظة بينها وبين بثَّ عناصر جديدة كثيرة فى أشعارها، بل لقد أخذت تزدهر هذه العناصر وتوثق بفضل ما حدث بينها وبين العناصر القديمة من تزاوج، عصمها من الغلو المفرط فى التجديد والاندفاع الجامح الذى ينبو بالشعر عن الذوق العربى الأصيل.

وقد مضى كل شاعر من شعراء المدرسة يهتدى بطريقة البارودى مضفياً عليها من ملكته الأدبية ومما يغذَّى به من آداب غريبة إن كان قد تغذَّى بها ما أتاح لها أن تتجلَّى فى صور جديدة كثيرة.

ولعل طبيعة حركة الإحياء متمثلة فى استدعاء واستلهام التراث بشكل عام وتقليده وقد استقرت فى أعماق شعرائها صورة مقدسة للتراث وشعرائه، فكان طبيعياً أن يتجه هؤلاء الشعراء إلى التراث يبحثون عن سر العظمة فيه، فيعمدون إلى القصائد العبقرية الذائعة الصيت يحاكونها فى كل شئ فى المعانى وفى البناء وفى الصياغة.

وقد حاولت أن أبين مفهوم استلهام التراث وما كان لنا من ذلك الاستلهاء من وجود مدرسة المحافظين التى يمثلها البارودى وشوقى وحافظ ومن على شاكلتهم من الشعراء، وحاولت أو أوضح أن ارتباط هؤلاء الشعراء بالشعر العربى القديم لم يكن مجرد رغبة فى التقليد فحسب، بل كان انتماء إلى عقيدة ومبدأ، ووجود ومصير ووطن.

كما حاولت أن أبين سبب اشتداد صلة الشعراء المحافظين بالشعر العربى القديم، كما بينت أثر استدعاء التراث فى شعر محمود سامى البارودى تناولت الأغراض والمعانى وبناء القصيدة والألفاظ والصورة الفنية والموسيقى

محاولة تتبع تأثير القديم فى ذلك كله، كما تناولت استلهام التراث فى رؤى النقاد وبينت أن الاتجاه المحافظ كان له تأثيرات حسنة وأخرى سيئة.

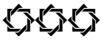
- بينت أن البارودى قد طرق الموضوعات التى طرقها القدماء مثل المدح والرثاء والهجاء والفخر ووصف الخمر والغزل والوصف والحكمة والزهد والحنين والاعتذار وسواها، ولقد حاولت أن أعرض للموضوعات فى صورة تحدد لنا ارتباط البارودى بالموضوعات حسب فهمه الشعر الذى يتصل بمنزلته وحياته الاجتماعية.
- أثبت قوة تأثير القديم فى معانى البارودى بوضوح تام وقد عزوت ذلك إلى النظرة التقليدية المحافظة للشعر ولطبيعة علاقة البارودى الاجتماعية، كما تحدثت فى هذا الصدد عن تطور المعانى ابتداء من مراحل التقليد الضعيف وانتهاء بمراحل التمثل والنضج.
- أثبت أن البارودى وشعراء مدرسته قد تأثروا الشعر القديم تأثراً محايداً من الوجهة النظرية، غير أنه فى الوقت نفسه، ملتزمٌ بذوق الشاعر الخاضع لظروف فنية واجتماعية ومرحلية، نجد أن البارودى يتأثر المتأخرين تأثراً ضئيلاً حيث يبدو تأثره للمتقدمين أشد وضوحاً.
- أثبت بعد تمحيص وتدقيق أن القصيدة لدى البارودى لم تلتزم تعدد الموضوعات من جهة، ثم إنها لم تلتزم ترتيب الموضوعات على نحو معين فى القصيدة المتعددة الأغراض من جهة أخرى.
- أثبت أن حرية البارودى فى التعدد أو عدمه، وحريته فى ترتيب الموضوعات – حتى فى قصائد المعارضة – كانت ترجع إلى تلك الممارسة المتحررة لتعدد الأغراض وترتيبها فى القصيدة الواحدة فى الشعر العربى بعامة، وفى شعر العصر العباس والعصور المتأخرة بخاصة ، قد حاولت أن أجد التزاما حاسماً بمفهوم المعارضة، فلم أعثر على ذلك ولو فى قصيدة واحدة، فكثيرا ما كان يبيح الشاعر لنفسه حرية واسعة فى تشكيل الموضوعات وفى ترتيبها من

ناحية، وفى تحديد طبيعة هذه الموضوعات من ناحية أخرى، إذ وجدت أن الالتـزام بمفهـوم تعـدد الأغـراض، وبخاصـة القصـائد المتعـددة الأغراض التقليدية كقصيدة المدح فقد التزم البارودى – بحكم دوره فى حركة الإحياء – محافظاً على تقليدية القصيدة القديمة.

- بينـت أن ألفـاظ البـارودى لا تتـأثر ألفـاظ المتـأخرين إلا فـى بعـض الأغراض المتصـلة بـالتكلف والمجاملـة الاجتماعيـة، ويقل هذا التـأثر ويتضح حسب وضع الشاعر الاجتماعى، وارتباطاته الخاصة والذى لا شك فيه أن هذا القاموس يبدو واضحاً فى شعر البارودى وبخاصة الطور الفنى الأول.
- أثبت أن البارودى فى تأثره ألفاظ القدماء وتعابيرهم لم يلتزم عصراً أو شاعراً معيناً يتأثر ألفاظه وتعابيره، لأن ذلك لم يكن ميسوراً لشاعر يمر بـأطوار فنيـة واجتماعيـة ونفسـية مختلفـة يسـتلهم مـن خلالهـا، مـا كتبـه أسلافه القدامى فى عصورهم جميعاً، ومن هنا فقد ظهرت على قصائد التقليد الأولى سمة البداوة الجاهلية، فعبرت عن تأثر واضح بالقاموس القديم، الذى حفل بشتى التقاليد القديمة، واختلفت الحال عندما تقدم البارودى فى الزمن، ونضجت شاعريته واكتملت شخصيته الفنية.
- بينت أن البارودى قد لجأ إلى الصورة التركيبية فى بداية حياته الفنية، غير أنـه كـان أكثر تمثلاً عندما تحققت لـه أدواتـه الفنيـة وبلـغ طـور النضج كما بينت أن الموسيقى الداخلية عند البارودى تأتى فى صورة تلاحم الموسيقى والمعنى، وقد تأتى فى صورة تأثر الموسيقى فحسب، وقد اتضـح ذلـك فـى المعارضـات، كمـا أنـه اسـتخدم الصـيغ العربيـة الجاهزة.
- أثبت أن البارودى قد تأثر الموسيقى القديمة، ولم يحاول الخروج على الشكل المألوف وقد كان نظمه فى الأشكال الطارئة مجرد رغبة فى

التقليد وإثبات الاقتدار، كما اتجه البارودى إلى تأثر الشكل الخارجى للقصيدة التقليدية وحافظ عليها محافظة تامة.

- أثبت أن الطابع الغالب على الجو الشعرى الذى يتنفس فيه الشعراء المحافظون، هو الجو العربى القديم الذى يصل أحياناً إلى أن يكون جواً بدوّياً صحراوياً وقد بررنا هذا المسلك للبارودى حيث إن مرحلة الإحياء كانت قد تحققت بفضل البارودى وابتعد الزمن بالشعراء المحافظين بعده عن أن يظلوا عند اتخاذ الماضى مثلا أعلى للحاضر، وحيث قد أتيح لبعضهم من الثقافة ما كان يحتم معه أن يدرك مثلا أعلى للشعر يكون أكثر ملاءمة لروح العصر، فإن من العسير أن يدافع عن الشعراء المحافظين ويبرر وقوفهم بالشعر عند مرحلة البارودى.
- بينت أن الاتجاه المحافظ كان له تأثيرات حسنة وأخرى سيئة.



ثانياً أهم النتائج

- أثبت أن الباعث فى اعتماد البارودى على الشعر العربى القديم، أن هذا الشعر كان النموذج الوحيد المعروض على الشعراء فى هذه الحقبة.
- بينت أيضاً أن من بواعث اعتماده على الشعر العربى القديم أن حركة الترجمة كانت بعيدة نسبيا عن الأدب بصورة عامة وعن الشعر بصفة خاصة وذلك لصعوبة ترجمة الشعر ولإيمان الأدباء بأن الشعر العربى لا يفضله أى شعر آخر، بالإضافة إلى أن النفس المصرية لم تكن قد أصبحت مستعدة نفسيا لتذوق الشعر الأجنبى وتفهمه ولذلك لم تحظ ترجمة الشعر الغنائى الأوربى بأى قدر من الاهتمام.
- أثبت أيضاً أن من بواعث اعتماده على الشعر العربى القديم سعيه الواضح إلى تنقية الشعر من ثوائب الصنعة وبعث الصفاء فى لغته من جديد.
- بينت أنه لم يكن هدف البارودى وشعراء مدرسته من نظم شعرهم مجرد إظهار القدرة، أو الرغبة فى المسامرة والمنادمة وإنما قالوا ليفهم الناس عنهم ما يقولون وقد تيسر لديهم الفراغ ووسائل الثقافة، إلى جانب معرفتهم بلغات غير العربية فعرضت عليهم نماذج أخرى للتعبير الشعرى ولما وجدوا أن أسلوب التعبير فى العصر الذى كانوا يعيشون فيه لا يلائم أغراضهم الجديدة لقيامه على إبراز القدرة فى الصناعة، واعتماده على المحسنات، حاولوا البحث عن أساليب جديدة للتعبير ووجدوا هذه الأساليب فى الشعر العربى القديم.
- أثبت أن البارودى وشعراء مدرسته لم يكونوا يتأثرون بالشعراء القدامى جميعا بصورة واحدة وإنما كان كل منهم يحس بنوع من الميل إلى الشعراء الذين يشبهونه.
- بينت أن أعمق المؤثرات التى تركت ظلالها فى شعر البارودى معايشته الكاملة للبيئة المصرية بأجوائها السياسية والاجتماعية والطبيعية حتى أن شعره ليفيض بصور هذه البيئة على نحو فنى يعايش الواقع الحى .

المصادر والمراجع

- أدباء العرب فى الأندلس وعصر الانبعاث حياتهم – أثارهم نقد أثارهم بطرس البستانى طبعة جديدة منقحة مشروحة مفهرسة ١٩٨٨ م.
- أدباء لا تغرب عنهم الشمس فتحى رزق الطبعة الأولى المطبعة الفنية.
- الأدب العربى الحديث محمد عبد المنعم خفاجى ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥ م الطبعة الأولى الناشر مكتبة الكليات الأزهرية.
- الأدب العربى المعاصر فى مصر شوقى ضيف الطبعة الثالثة عشرة دار المعارف.
- أعلام العرب (١٠٦) أحمد شوقى ماهر حسن الطبعة الثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.
- الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى مطبعة بولاق ١٨٦٧ م.
- أمراء الشعراء السيد فرج الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ م.
- البارودى رائد الشعر الحديث شوقى ضيف دار المعارف الطبعة الرابعة.
- تاريخ الآداب العربية رشيد يوسف عطا الله تحقيق على نجيب عطوى الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥ م. مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر.
- تاريخ الأدب العربى الحديث ونصوصه محمد سعد فشوان ٢٠٠٢– ٢٠٠٣م.
- تاريخ الأدب العربى فى العصر الحاضر إبراهيم على أبو الخشب الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ م الطبعة الرابعة.
- التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد عبد الحى دياب دار الكاتب العربى للطباعة ١٣٨٨ هـ – ١٩٦٨ م.
- تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية أحمد هيكل الطبعة الرابعة ١٩٨٣ م دار المعارف.
- تطور القصيدة الغنائية فى الشعر العربى الحديث حسن أحمد الكبير دار الفكر العربى.

- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث عبد المحسن طه بدر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١م.
- التيار التراثى فى الشعر العربى الحديث سعد دعبيس الطبعة الأولى ١٩٨٣ دار الفكرالعربى.
- حافظ شوقى طه حسين القاهرة سنة ١٩٣٣.
- دراسات فى الأدب العربى الحديث ومدارسه محمد عبد المنعم خفاجى الناشر مكتبة الأزهر.
- دراسات فى الأدب العربى الحديث والمعاصر أحمد عبد الغفار عبيد ١٤٢٠ هـ – ١٩٩٩ م.
- دراسات فى الأدب العربى على مر العصور مع بحث خاص بالأدب العربى السعودى عمر الطيب الساسى مكتبة دار جدة طبعة جديدة منقحة ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨ م.
- دراسات فى الشعر العربى المعاصر شوقى ضيف الطبعة السابعة منقحة دار المعارف.
- ديوان ابن الفارض المطبعة الشرفية ١٨٨٧ م.
- ديوان ابن هانئ الأندلسى المطبعة الأميرية ببولاق ١٨٥٦.
- ديوان أبو تمام دار المعارف سنة ١٩٥١ م.
- ديوان البارودى شرح المنصورى مطبعة الجريدة ١٩٣٤ م.
- ديوان البارودى على الجارم محمد شفيق معروف.
- ديوان جرير بن عطية الخطفى المطبعة العلمية ١٨٩٦ م.
- ديوان حافظ إبراهيم ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبيارى الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠ م.
- ديوان الحماسة شرح التبريزى مطبعة بولاق ١٨٧٨ م.
- ديوان محمود سامى البارودى شرح على عبد المقصود عبد الرحيم الطبعة الأولى ١٤١٥ هـ – ١٩٩٥ م.

- ديوان عبد الله بن المعتز مطبعة المحروسة ١٨٩١ م.
- ديوان المتنبى المطبعة البهية ١٨٨٤ م.
- ديوان مجنون ليلى دار الطباعة الكبرى ١٨٧٦ مكتبة الأنجلو المصرية مطبعة الرسالة ١٩٥٦ م.
- ديوان محمود سامى البارودى طبعة دار الكتب القاهرة سنة ١٩٤٠ م.
- ديوان محمود صفوت الساعاتى مطبعة المعارف بمصر ١٩١١ م.
- ديوان مصطفى صادق الرافعى مقالة فى ذكرى الشاعرين القاهرة سنة ١٩٢٠ م.
- ديوان النابغة الذبيانى المكتبة الثقافية بيروت – لبنان.
- ذكرى الشاعرين أحمد عبيد دمشق ١٣٥١ – ١٣٥٢.
- شرح ديوان أبى فراس الحمدانى منشورات دار مكتبة الحياة بيروت – لبنان.
- شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم فى الجاهلية وصدر الإسلام ويليه أخبار النوابغ وآثارهم فى الجاهلية وصدر الإسلام تأليف حسن السندوبى المكتبة الثقافية بيروت – لبنان الطبعة السابعة ١٤٠٢ هـ – ١٩٨٣ م.
- شرح ديوان عنترة دار الكتب العليمة بيروت – لبنان – الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥ م.
- شرح القصائد العشر للإمام الخطيب أبى زكريا يحيى بن على التبريزى علق عليه السيد محمد خضر مكتبة الثقافة الدينية.
- شرح المعلقات السبع للإمام أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزنى.
- شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى عباس محمود العقاد ١٣٥٥ – ١٩٣٧ مطبعة حجازى بالقاهرة.
- الشعر العربى الحديث عبد الله سرور عبد الله، محمد مصطفى هدارة دار المعرفة الجامعية ١٩٨٦ م.

- الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية عز الدين إسماعيل الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة دار الفكر العربى.
- الشوقيات أحمد شوقى الطبعة الأولى القاهرة سنة ١٨٩٨ م.
- شوقى شاعر العصر الحديث شوقى ضيف القاهرة سنة ١٩٥٣ م.
- فصول فى الشعر ونقده شوقى ضيف الطبعة الثانية دار المعارف.
- فى الأدب الحديث عمر الدسوقى دار الفكر العربى الطبعة السابعة.
- فى النص الأدبى الحديث نظرات ونقدات فى التعبير والفن محمد سعد فشوان الطبعة الأولى ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م مطبعة الجامعات للطبع والنشر.
- مجلة أبولو السنة الأولى المجلد الأول عدد خاص بشوقي.
- مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالمنصورة العدد الثانى ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩ م بحث بقلم مصطفى مصطفى البسطويسى.
- محمود سامى البارودى شاعر النهضة على الحديدى مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الثانية.
- مختارات شعراء العرب هبة الله بن على بن الشجرى طبعة حجر ١٨٨٨.
- المصباح المنير فى غريب الشرح الكبير للعلامة أبو العباس أحمد محمد على الفيومى المقرى.
- المعجم الوجيز – طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم ١٤١٤ هـ – ١٩٩٣ م – ١٩٩٤ م.
- مقدمة ديوان أحمد الكاشف التى كتبها المنفلوطى القاهرة سنة ١٩١٣ – ١٩١٤ م.
- من تاريخ الأدب العربى فى العصر الحديث عبد الله حسين ١٩٩٢ م.
- مهرجان شوقى مجموعة الأبحاث والدراسات التى نشرها المجلس الأعلى لرعاية الفنون.

- نصوص من الأدب الحديث دراسة وتحليل حسن أحمد الكبير الطبعة الثانية ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨ م.
- النقد والنقاد المعاصرون محمد مندور مكتبة نهضة مصر بالفجالة بدون تاريخ.
- نوابغ الفكر العربى محمود سامى البارودى عمر الدسوقى الطبعة الرابعة دار المعارف.
- الوسيلة الأدبية سيد بن على حسين المرصفى القاهرة ١٢٨٩ هـ – ١٨٧٢ م.

فهرس الموضوعات

الموضـــــــــــوع	رقم الصفحة
المقدمة :	٢٧١
التمهيد : مفهوم استلهام التراث ومظاهره.	٢٧٤
الفصـــل الأول :■ الارتبـاط بـالتراث القـديم لـدى رواد المدرسـة المحافظة	٢٨٤
الفصل الثانى :■ استلهام التراث فى الأفكار والمضامين.	٣٠٠
مفهوم الشعر وموضوعاته لدى البارودي	٣٠٦
أثر استلهام التراث على معانى البارودي	٣٤١
أثر استلهام التراث على بناء القصيدة لدى البارودي	٣٥٣
أثر استلهام التراث فى العبارة والأسلوب والصورة	٣٥٩
أثر استلهام التراث فى الصورة الفنية لدى البارودى	٣٦٥
أثر استلهام التراث على موسيقى البارودي	٣٧١
الفصل الثالث :■ استلهام التراث فى رؤى النقاد.	٣٨١
الخاتمة.	٣٩٥
أولاً : الخلاصة	٣٩٥
ثانياً : أهم النتائج	٤٠٠
المصادر والمراجع.	٤٠١
فهرس المحتويات	٤٠٦