جامعة النِّيلين
كلِّية الدِّراسات العُليا
قسم اللُّغة العربية

# التَّيار الرُّومانسي في الشِّعر العربي الحديث

## "دراسة تحليلية تاريخية"

بحثٌ مقدم لنيل درجة الدِّكتوراه في الأدب العربي الحديث

إعداد:
أسامة خليل عبدالحافظ
إشراف:
د.عبدالله محمد أحمد

2009م

# الآيـــــة

**"... رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ"**

**سورة النَّمل الآية "19"**

# إهـــــداء

## إلى سليل الدَّوحة النَّبوية المباركة
## السَّيد تاج السَّر بن السَّيد محمد سرالختم الميرغني
## تقديراً ووفاءً لأيادٍ سلفت ودينٌ مستحقٌّ

# شُكر وعرفان

في البدء الشُّكر من قبلُ ومن بعدُ لله سبحانه وتعالى الذي أنعم علي بنعـم لا تعـد ولاتحصـى وأجلهـا أن نكـون مـن أمـة سـيد الأولين والآخرين عليه أفضـل الصَّـلاة والسَّـلام وعلـى آلـه الكـرام وصحابته الغرّ المحجلين، ونحمده على أن وفقنا في استكمال هــذا الجهد لنيل درجة الدُّكتوراة في الأدب العربي والنَّقد.

أجد نفسي في هذه السَّانحة مُديناً بالشُّكر والتَّقدير لأولئك الذين شملوني بالرِّعاية والمساندة القيِّمة حتَّى أكمـل هـذا البحـث بالصُّورة التي ترونها أمامكم وأخص بالشُّـكر المشـرف علـى هـذه الأطروحة الدَّكتور عبدالله محمد أحمد لسعيه الـدؤوب فـي تقـديم أفضل ماعنده من خـبرات، ونسـأل اللـه عـزَّ وجـلَّ أن يجزيـه خيـر الجزاء بما قـدم وأعطـى لبنـي وطنـه دُونَ مَـنٍّ، والشُّـكر موصـولٌ لإدارة جامعـة النِّيلين وإدارة كليـة الدِّراسـات العليـا وقسـم اللُّغـة العربية بالجامعـة؛ وذلـك لسـعيهم المخلـص للارتقـاء بهـذا الصَّـرح الشَّامخ، والشُّكر موصول –أيضاً- لمكتبة الدِّراسات العليا والمكتبـة المركزية بجامعة النِّيلين ولأسرة مكتبة السُّودان بجامعة الخرطـوم

ومكتبة الآداب بجامعة أم درمان الإسلامية، ولا يفوتني أن أزجي الشُّكر أجزله إلى زملائي وأصدقائي بالدِّراسات العليا بجامعة النِّيلين وأخص منهم د.التِّجاني ود.أبوهدايا ود.مرتضى، والشُّكر أجزله إلى فضيلة الشيخ عبدالرَّؤوف أحمد موسى والشَّيخ الأمين محمد البدوي الفقيه في مراجعة المسائل العقدية. والشُّكر موصول –أيضاً- إلى صديقي المترجم صلاح محمد خير والأستاذ عماد ختمي.

# ملخـص البحـث

تناولت الدِّراسة موضوع"التَّيار الرُّومانسي في الشِّعر العربي الحديث" من خلال المدارس الرُّومانسية الثَّلاث:الدِّيوان والرَّابطة القلمية وأبولو، وقد مهَّدت الدِّراسة بالشِّعر العربي في العصر الحديث، للوقوف على مناحي التَّجديد والتَّطور الذي أحرزته القصيدة العربية على يد رواد النَّهضة الأوائل من شعراء البعث والإحياء في عصر النَّهضة.

ومن المعروف بداهة أن أي دراسة علمية منهجية لابدَّ أن تأخذ مبدأ التَّحقيق والتَّوثيق قبل الشَّروع في الدَّرس والتَّحليل خصوصاً فيما يتعلق بمدارس الشِّعر ونقده، فكان لابدَّ من التَّطرق إلى الجانب النَّظري عن نشأة الرُّومانسية في جذوره الأوربية وتطورها في الشِّعر العربي الحديث مع الأخذ في الاعتبار وجود ملامح هذا التَّيار في أدبنا العربي القديم، تأكيداً لأصالة هذا المذهب في الشِّعر العربي. والحديث عن أبرز مدارس الرُّومانسية في الشِّعر العربي الحديث ممثلة في:الدِّيوان والرَّابطة القلمية وأبولو وأثرهم في تطور الأدب العربي وترسيخ المفاهيم النَّظرية لهذا المذهب من خلال رواد التَّيار الرُّومانسي الذين أحدثوا نقلة أدبية ضخمة وخطوا بالشِّعر العربي خطوات كبيرة انتقلوا به من مرحلة التَّأصيل وردِّ الرُّوح إلى مرحلة المواكبة والمعاصرة.

كما ركزت الدِّراسة على الجانب التَّطبيقي تركيزاً واضحاً من خلال تناول الظَّواهر الموضوعية في الفصل الثَّالث،مثل:الموقف من الطَّبيعة والمرأة والحب والموقف التَّأملي والرُّوحي إضافة إلى الموقف الاجتماعي والوطني، و لم تغفل الدِّراسة الجانب الفنِّي، فكان الحديث عن:المعجم الشِّعري عند شعراء الرُّومانسية والوحدة الموضوعية ثم الصُّورة الفنِّية وأخيراً الوزن والموسيقا،

وقد حاولت الدِّراسة أن تعقد ربطاً وثيقاً بين الظَّواهر الموضوعية والظَّواهر الفنِّية ليس فقط في بعدها اللُّغوي؛ بل في إطارها الأشمل بشكل عام من خلال تحليل النَّماذج الشِّعرية تحليلاً يفي بجوانبه الموضوعية والفنِّية.

وذُيلتُ الرِّسالة بخاتمة خَلصتُ إلى أنَّ الرُّومانسية مذهبٌ أدبي له أبعاده الموضوعية والفنِّية، وأن هذه الأبعاد متشابكة في رؤيا متكاملة للإنسان والعالم يحتويهما جميعاً الإطار الوجداني، من خلال خلفياتها التَّاريخية والاجتماعية.يلي ذلك قائمة للفهارس تشمل: فهرس المصادر والمراجع وفهرس للأعلام وآخر للموضوعات.

## ABSTRACT

This study deals with the romance current subject in modern Arabic poetry through the three romance schools viz : the diwan, Arrabita al-Qalamiyyal and Apollo. This has paved the way for studying modern Arabic poetry so as to recognizing the innovation, and development sides

the Arabic poem has attained through the earliest pioneers of the renaissance of awakening , and those alive of the renaissance .

It is well known obviously that any kind of study , scientific , or systematic should inevitably be taken into action the principle of investigation and documentation before beginning to study and analyze , especially into what is related to poetry schools and its critique . It was inevitable , both in the first and second chapters , of the theoretical side over the romance and to stand at romantic school at its European roots and to argue at the establishment of the romance and its development at the modern Arabic poetry , taking into consideration the existence of that current in our old Arabic literature assuming the originality of that poetic ideology , thereby touching the romantic schools in the Arabic modern poetry , represented in the diwan , the study group and Apollo society . Such type of school had a great effect on the development of Arabic literature and establishing of the theoretical concepts of the romance ideology in the modern Arabic poetry . The concepts of the romance current pioneers who have caused a great literature movement and took the Arabic poetry into great steps , they took it into Arabic literature we know to day to a higher stage of compatibility and contemporaneous .

The study has also concentrated on the technical side to a great extent through the handling of the subjective phenomena at chapter three such as it stands against science , woman , love , scrutiny and spiritual , in addition to the social and patriotic position . The study did not neglect the applicable technical side at chapter four. The matter was about the poetical dictionary at the romance poets and subjective unity and then the technical picture . And at least , the measure and music , the study has tried to link between the subjective phenomena and technical phenomena , not only in its linguistic dimension , but in its most comprehensive framework in general and through analyzing the poetical styles to an extent quite competent to cover all its subjective and technical sides .

The thesis has been concluded under the concept that romance is literature ideology with its subjective and technical dimensions , and that such dimensions are complex in a complimentary scenery both for human being and the world , both contained by the emotion framework through its historical and social background . This is followed by a list of indexes , containing a sources index , and reference , another for the information and another for subjects.

**بسم الله الرحمن الرحيم**

## مـــقـــدمـــة

**الحمدُ لله الذي علَّم الإنسان مالم يعلم، والصَّلاة والسَّلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم، وبعد:**

1-1 اختلف نقاد الأدب ودارسوه حول التَّيار الرَّومانسي في الشِّعر العربي وتباينت فيه الآراء بين التَّقليد والتَّجديد والتَّأصيل والتَّغريب في كثير من الدِّراسات التي تناولت المدارس الرُّومانسية التي أسَّست لهذا التَّيار في شعرنا العربي الحديث،ولذلك تُكمن أهمية اختياري لهذا الموضوع في تقديم وجهة نظر مغايرة في تناول التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث؛ استكمالاً للدراسات السَّابقة التي تناولت المذهب الرَّومانسي في الشِّعر العربي الحديث، والوقوف على أبرز المذاهب الأدبية التي أثرت بصورة واضحة في تطور الشِّعر العربي في هذا العصر من حيث التَّنظير النَّقدي والتَّطبيق العملي.

**1-2 الدِّراسات السَّابقة**

كان لابدَّ للباحث من الوقوف على الرُّومانسية بمفهومها العام في مصادره الغربية وما كُتب عن الرُّومانسية في الشِّعر العربي المعاصر وأشير هنا إلى ثلاثة مراجع مهمة في هذا المجال منها كتاب الدَّكتور محمد غنيمي هلال "الرُّومانتيكية"،وكتاب الدَّكتور عبدالقادر القُط "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، وكتاب عيسى يوسف بلاطه "الرُّومانطيقية في الشِّعر العربي الحديث" وغيرها من الكتب التي درست الرُّومانسية وفق سياقها العربي ولم تغفل الرَّبط بينها وبين المتون الرُّومانسية الغربية، وهذا لا يقلل بحالٍ من الأحوال المراجع القيِّمة التي استند عليها الباحث وهيَ في جملتها من العُمد في بابها. وهذا لا يعني أن الباحث قد قصر البحث في بطون الكتب، فالدِّراسة تتسم بالشِّمول والاستقصاء ولكن ملاحظتنا في هذا المجال تصبُّ في خانة الطُّموح والتَّقصي المتناهي لظاهرة الرُّومانسية في الأدب وخصوصاً في الشِّعر العربي الحديث وظروف شعرائه وحساسيتهم الوجدانية. وأن يوازن بين هذه الرُّؤى المختلفة عند شعراء التَّيار الرُّومانسي في المدارس الشِّعرية الثَّلاثة وفقاً لمناهجهم وأفكارهم المتمايزة تتبعاً مستقصياً لنقف على مدى ما أحرزوه من تطور في القصيدة العربية الحديثة من خلال تناولهم لأهم القضايا الأدبية.

**1-3 فروض البحث:**

تفترض الدِّراسة أنَّ التَّيار الرُّومانسي في الشِّعر العربي الحديث ليس تطبيقاً حرفياً للمذهب الرُّومانسي في الشِّعر الغربي؛ بل هو تيار أصيل في الشِّعر العربي. كما يمثِّل شعراء التَّيار الرُّومانسي العرب حجر الأساس في نهضة الشِّعر العربي الحديث وبدايات الحداثة بما حمله شعراء التَّيار الرُّومانسي من أفكار وأهداف من حيث الرُّؤية الفنية للنص الشِّعري وما قدموه من معالجات نظرية وتطبيقية لأهم القضايا الأدبية وبذلك أسهموا في نهضة الشِّعر العربي وأصالته.

كما تفترض الدِّراسة أن المدارس الرُّومانسية قد عالجت قضية مفهوم الشِّعر في الشِّعر العربي وفق الرُّؤية الرُّومانسية على اعتباره من أهم المذاهب الشِّعرية التي دفعت الشِّعر العربي إلى الأمام من حيث التَّجديد والمواكبة في بدايات مرحلة النَّهضة في العصر الحديث.

**1-4 منهج البحث:**

يستخدم الباحث في هذه الدِّراسة المنهج التَّأريخي والتَّحليلي متبعاً في ذلك المنهج التَّكاملي بصورة عامة.

**1-5 حدود الدِّراسة:**

وهو محاولة لتقديم صورة واضحة عن طبيعة الشِّعر الرُّومانسي في المدارس الرُّومانسية الثَّلاث:الدِّيوان والرَّابطة القلمية وأبولو، وهي المدارس التي ظهرت في الشِّعر العربي الحديث منذ العقد الأول من القرن التَّاسع عشر وحتى منتصف القرن الماضي، وتتناول الدِّراسة هذه الفترة من خلال التَّعرض لأهم ظواهره وسماته في حدود إطاره الزَّماني والمكاني بما يلقي نظرة شاملة على هذا التَّيار وهي المدارس التي أسَّست لهذا الاتجاه في الشِّعر العربي الحديث.

**1-6 هيكل البحث:**

تحتوي الدِّراسة على تمهيد وأربعة فصول، فقد مهَّدت الدِّراسة بالشِّعر العربي في العصر الحديث للوقوف على بدايات التَّجديد بدءاً من البارودي باعتباره رائد النَّهضة الشِّعرية في أدبنا العربي الحديث وما تلا ذلك من تطور وتجديد على أيدي رواد البعث والإحياء من الشُّعراء وعلى رأسهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم.

أما الفصل الأول فهو"دراسة نظرية للشِّعر الرُّومانسي"، يتعرض الباحث في مبحثه الأول لنشأة الرُّومانسية وتطورها في جذرها الأوربي من حيث المصطلح والمفهوم والمدارس الرُّومانسية الَّتي نشأت وفقاً لهذا التَّيار في الغرب وأبرزها

المدرسة الفرنسية والإنجليزية والألمانية مع الحديث عن العوامل التي أسهمت في نشأة هذا التَّيار والتَّعرف على خصائصه.

بينما سيكون المبحث الثَّاني عبارة عن دراسة لنشأة الرُّومانسية وتطورها في الشِّعر العربي مع التَّعرض لملامح هذا التَّيار في شعرنا العربي القديم بما يمكن أن نسميه بالنَّزعة الرُّومانسية تأكيداً لأصالة هذه التَّيار في شعرنا العربي القديم وإن لم تأخذ صفة المذهب، وتواصل هذا المد إلى أدبنا العربي الحديث فتطرقنا إلى الشَّاعر مطران خليل مطران باعتباره أول من بدأ السَّير في هذا الطَّريق وإن لم تتضح ملامحه بصورة جلية؛ لأنَّه مازج بين المدرستين التَّقليدية والرُّومانسية ولكن يبقى التَّجديد الحقيقي هو ما تمَّ على أيدِ شعراء المدراس الرُّومانسية الثَّلاث وقد أفردنا الفصل الثَّاني للحديث عنها.

ويتناول الفصل الثَّاني دراسة التَّيارات الرُّومانسية في الشِّعر العربي الحديث ممثلاً في أهم مدارسها التي قادت حركة التَّجديد الشِّعري والنَّقدي"الدِّيوان والرَّابطة القلمية وأبولو"، نتطرق في المبحث الأول منه إلى مدرسة الدِّيوان على أساس أنها المدرسة الأولى التي وضعت المنهج النَّظري لهذا التَّيار في الشِّعر العربي الحديث وما واجههم من صراع وحوار أدبي مع التَّيار التَّقليدي ممثلاً في رواد مدرسة البعث والإحياء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وما دار من صراع بين التَّجديديين أنفسهم.

وجاء المبحث الثَّاني عن مدرسة الرَّابطة القلمية وهي المدرسة التي ذهب أغلب النقاد إلى أنَّها المدرسة الأولى من حيث التَّطبيق العملي للمنهج الرُّومانسي في إنتاجهم الشِّعري، يلي ذلك المبحث الثَّالث عن مدرسة أبولو وهي المدرسة التي استفادت من ترسيخ المباديء الرُّومانسية في الشِّعر العربي من خلال مدرستي الدِّيوان والرَّابطة القلمية ونتعرض في المبحث عن مدى تأثرهم بمدرسة الدِّيوان واختلاف النقاد حول أبولو حيث ذهب أغلب النقاد إلى أنها جماعة أدبية واعتبرها الآخرون مدرسة.

أما في الفصل الثَّالث فقد تناولت الدِّراسة المدارس الرُّومانسية الثَّلاث باعتبارها مدرسة واحدة، ولعل السِّمات المشتركة بين هذه الجماعات أكثر بكثير من السِّمات التي تختص بها كل مدرسة على حدة، وإن كانت هناك فروق فهي تنحصر في الأفراد الذين يتفاوتون ذوقاً ومزاجاً وطبعاً وإبداعاً وموهبة؛ بل هذه الفروق توجد على مستوى المدرسة الواحدة، فشعر شكري مثلاً غير شعر العقاد وشعر العقاد غير شعر المازني.

ولهذا كان الفصل الثَّالث عبارة عن دراسة موضوعية فيما يتصل بموضوعات الشِّعر الرُّومانسي، يتناول المبحث الأول منه

الموقف من الطَّبيعة والذِّي تجاوز فيه شعراء التَّيار الرُّومانسي النَّظرة التَّقليدية للطبيعة عند القدماء في نقلهم للمشاهد الحسية إلى الامتزاج بالطَّبيعة واعتبارها مرآة صادقة لأحاسيسهم ووجدانهم.

وكان المبحث الثَّاني عن الموقف من المرأة والحب باعتبارهما من أهم موضوعات الشِّعر الرُّومانسي وسمة عامة لدى شعراء التَّيار الرُّومانسي، وقد تراوحت نظرتهم للمرأة بين النَّظرة الحالمة للحب فترتفع المرأة فيها إلى مصاف الملائكة وأحياناً قد تسفل في نظرهم إلى درجة الشَّياطين وفي الحالتين يظل وجدانهم المتقلب دافعاً إلى هذه النظرة.

أما المبحث الثَّالث فيتناول الموقف التَّأملي والرُّوحي والشِّعر الرُّومانسي في حقيقته يرتكز على المنطلق الذاتي للتجربة الشُّعورية ولهذا كان لتأمل شعراء الرُّومانسية في النَّفس الإنسانية والعالم من حوله أثر عميق في الشِّعر التَّأملي لدى شعراء هذا التَّيار. بينما يتناول المبحث الرَّابع الموقف الاجتماعي والوطني والذي يأتي تعبيراً عمَّا في نفوسهم حول القضايا الاجتماعية والأحداث السِّياسية في وطنهم العربي.

وبناءً على ما أسلفنا من قول حول اشتراك شعراء التَّيارات الرُّومانسية الثلاثة في الأهداف، سوف نأتي بنماذج من شعرهم في الفصل الرَّابع باعتبارها تياراً واحداً يتَّسم بالتَّجديد والاتجاه الرُّومانسي، لنقف بشكل أفضل على مناحي التَّجديد وملامحه في شعر هذا التَّيار التَّجديدي الرُّومانسي، ولنوازن بينها لمعرفة مدى التَّوافق بين التَّنظير والتَّطبيق في تجديد هذا التَّيار من خلال المناحي التي يحتوي عليها الشِّعر، والتِّي يمكن أن نتناولها مفصلة على هذا النَّحو:

المبحث الأول يتناول المعجم الشِّعري لدى شعراء الرُّومانسية وذلك من خلال تحليل النَّماذج الشِّعرية المختلفة وتقييم ألفاظها ومعانيها للوقوف على مدى ما تحقق من تجديد ومواكبة يقف شاهداً على التَّطور الشِّعري من حيث المفردات والتَّراكيب.

بينما تتناول الدِّراسة في المبحث الثَّاني الوحدة العضوية للقصيدة الرُّومانسية للوقوف على التَّطبيق العملي للمنهج النَّظري الَّذي ارتضاه شعراء التيار الرومانسي في دعوتهم إلى ضرورة توفر الوحدة العضوية بين أجزاء القصيدة من حيث السِّياق ووحدة الشُّعور.

والمبحث الثَّالث يتناول الصُّورة الشِّعرية والخيال في أشعارهم وبيان مدى مقدرة شعراء هذا التَّيار في استيحاء صورهم من إحساسهم الوجداني وعمق نظرتهم إلى الحياة، بعد أن كانت

تستمد من المادي والمحسوس، أصبح الخيال مصدراً لها من خلال التَّعبير التَّصويري.

وكان ختام هذا الفصل المبحث الرَّابع الذي يتناول الباحث فيه البنية الإيقاعية للشعر الرُّومانسي، وما كان بها من تجديد على الموروث الموسيقي العربي. وخاتمة شملت نتائج البحث وتوصياته.

## تمـهيـد

## الشِّعر العربي في العصر الحديث

ظلَّ الشِّعر العربي فناً موصول التَّاريخ منذ نماذجه الأولى في عصره الجاهلي وحتَّى العصر العباسي على أيَّام الدولة العباسية، تلك النَّماذج الرَّفيعة مازالت عظيمة التَّأثير في تكوين وتطوير تراثنا الشِّعري في عصرنا الحالي على الرَّغم من مرور قرون فصلت بيننا وبين هذا التُّراث الحضاري، منذ أواخر العصر العباسي حتى العصر الحديث، ولذا كان رجوع رواد النَّهضة الشِّعرية إلى هذا الإرث الضَّخم ضرورة من ضرورات النَّهضة الشِّعرية بعد أن كاد يخبأ بريق عبقريتنا الشِّعرية تماماً في ظل الأجواء العربية التي حفلت بنقيق النَّاظمين ومهارات العروضيين الذين عكفوا على إجادة المحسنات البديعية وإبراز قدراتهم اللُّغوية في نظم الألغاز وتلفيق التَّواريخ في نسجٍ مهلهل وعبارات ركيكة، وصمم تام عن متابعة حركة الحياة والإحساس بجمال الوجود، وذلك عندما دخل الشِّعر العربي مع ذبول الفعل الإبداعي للأمة العربية إلى نفقٍ مظلم فيما يُعرف بفترة الانحطاط والجمود التي امتدت من سقوط بغداد وحتى بدايات عصر النَّهضة.

ولعل أبرز ما في هذه المرحلة غياب الحركة النَّقدية التي صاحبت الشِّعر الأصيل في عصورها الذهبية لتنهض بديلاً منها ما يُعرف بشعر المناسبات والقصاصين وأصحاب الحرف، وقد وصف الدكتور صالح الشنطي شعر هذه المرحلة بأنه:"مترف متأنق مدني مصنوع قام على الكلام المأنوس والمعنى القريب، وقد تطوَّرت لغته حيث تعددت الإيقاعات داخل البنية الواحدة، وظهرت ألوان من التعبير الشعبي -الزجل والدوبيت والكان كان والمواليا-... وليس من شكٍّ أنَّ الصَّنعة الفنية التي بُولِغ فيها حتى

وصلت بالشِّعر إلى درجة الانحطاط قد كانت إفرازاً لذوق العصر"[1].

ومن الواضح أن توغل المجتمع العربي في دياجير النَّفي الإجباري عن تراثهم وتأريخهم أدَّى إلى ضعف الشِّعر وتحوله إلى هياكل لفظية بعد أن أصبح الضَّعف سمةً عامة تطبع العصر برمته، وقد كان لهذا الفعل أسبابه المنطقية منها:

أولاً- أسباب سياسية نجمت عن تدخل العناصر غير العربية في الحياة السِّياسية،فسيادة العنصر الفارسي والتُّركي في الحياة السِّياسية للدولة الإسلامية أدَّى إلى هروب الشِّعر من بلاط السُّلطان، حيث إن دخول العنصر المستعرب هو أحد أسباب التَّدني نتيجة لانقطاع الصِّلة بين الشَّاعر وولي الأمر، ولهذا كان المتنبي شديد القسوة على الحكام الذين أدخلوا العناصر الفارسية والتُّركية والبويهية في إدارة دفة الحكم ممَّا أدَّى إلى انصراف الأمة عن الشِّعر والأدب ليصل إلى هذا الحضيض الذي أدَّى بدوره إلى اختلال المعادلة المطلوبة في توازن السُّلطة السِّياسية والنُّخبة المثقفة في بناء الدَّولة، ولعلنا إذا عدنا إلى ابن خلدون في مقدمته[2] نجده يبرز تأثير غلبة العنصر ودورها في انهيار الحضارات، وكذلك إذا التفتنا إلى الكثير من المؤلفات السِّياسية والاجتماعية نراها تشير إلى أهمية البعد السِّياسي وعلاقته بالأدب أو صاحب الإبداع.

ومن المعلوم أن معطيات الواقع الثَّقافي تتأثر سلباً وإيجاباً، إزدهاراً وتدهوراً بالنُّخبة السِّياسية وبلاط السُّلطان في مدى اهتمامها بهذه النَّاحية؛ لأنَّها عصب الحياة السياسية وعليها تدُور أفلاكها فإذا ضعفت الحياة السِّياسية لأي أمة من الأمم تبعها ضعف مباشر في الحياة الثَّقافية والاجتماعية.

ثانياً- التَّمازج بين هذه العناصر التي حكمت، مثل:الأتراك والفرس والشَّراكسة وغيرهم بما حملوه من حضارات وثقافات غريبة على المجتمع والعنصر العربي بقدرما أسهمت في بناء الأمة وحركتها الثَّقافية عندما كانت الأمة العربية الإسلامية في أوج ثورتها وانفعالها، كان ذاك العنصر التَّمازجي في الحضارات الأخرى سبباً مباشراً في تدهور المنتوج الثَّقافي الإبداعي للأمة العربية؛ نتيجة لابتعاد المبدعين عن الالتقاط من المنهج والأصل، فدخول الثَّقافات الوافدة أبعدت الشعراء والأدباء عن التَّناول من الجذور والينابيع والالتصاق الحميم بمكامن الإبداع للأمة في القرآن الكريم وعلومه

---

[1]- د.محمد صالح الشِّنطي، "الأدب العربي الحديث"، دار الأندلس للطباعة والنَّشر حائل،السُّعودية، ط 3، 1422هـ-2001م، ص 18.

[2] - ابن خلدون، "مقدمة ابن خلدون"،ج 1، ص 201.

واللُّغة العربية وآدابها الذي يقود إلى الفطرة السليمة وتثقيفها من الشَّوائب الوافدة واللَّحن المستهجن.
ثالثاً- فساد الذَّوق العام في التَّلقي لسيادة الأذواق الهجينة التي تخلخلت في البنية الفكرية للمجتمع العربي بدخول العناصر الأجنبية سالفة الذكر فكان لجوء الشُّعراء إلى الحكايات الشَّعبية وتأليف الشِّعر المنحول والأحاجي؛ أدَّى بدوره إلى رواج اللَّهجات العامية الدَّارجة من قبل الشُّعراء لردم الهوة المفتعلة بين الشَّاعر والجمهور ومن هذا الباب دخل الشُّعراء عصر الغناء المرذول.

هذه الأسباب وغيرها قعدت بالأدب و الشِّعر على أن ينهض، وقعدت بالأمة على أن تسعى لتأكيد ذاتيتها أمام الأجيال المتعاقبة ممَّا قادتها إلى حالة من الاستلاب الفكري؛ فأخذت الحكايات المنسوجة حول الحقائق تجد طريقها إلى عقل المثقف العربي ويتقبلها من قِبل المسلمات طمساً للهوية وبعداً عن الحقيقة من مظانها المتوارثة في عهود الصَّفاء ودِقَّة الرِّواية.

بمعنى أنَّ الحِطَّة التي سادت في تلك العصور كادت أن تذهب بتاريخ الأمة وفعلها الرَّاشد في بناء الأمة والدَّولة معاً بقيام منهجيتها وتاريخها على أسس من الوجدان السَّليم والحقائق الواقعية فصار الإرث الشَّعبي ماهو إلا بقعة عسلٍ في بئرٍ آسنة وسارت الأمة في هذه الحقب المظلمة من تأريخ الأمة طَويلاً تجاوزت أكثر من عشرة قرون حتى بدأ عصر الإحياء الثَّقـافي والذي يعرف بعصر النَّهضة والذي يربطه الباحثون بالتَّلاقح الحضاري بين الشَّرق والغرب جنباً إلى جنبٍ مع المشروع الإحيائي النَّهضوي الذي يربط بين الأصل والعصر، أي بين التراث العربي في عصوره الذَّهبية والتَّناول العـقـلاني من التُّراث العالمي.

ولكن هناك فريق آخر يرى أن عصور الحطَّة لم تكن قاتمة في تلك الفترة إلى هذه الدَّرجة التي تصوِّرُها الأقلام التي تناولت تأريخ الأدب العربي بالدِّراسة والنَّقد؛ لأن الأدب ليس بمعناه الضَّيق الذي اعتدنا عليه، مجرد الشِّعر والنَّثر الفني والمتمثل في أشكال الخطابة والرَّسائل والمقامات وماشاكلها إنَّما ينبغي توسيع دائرة الأدب كما هو الحال في آداب الأمم الاخرى لتضم جوانب أخرى من الإبداع الكتابي الذي أداته الكلمة، فيمكن أن يدخل فيه عناصر من التَّأريخ والقصص وكتب الرَّحلات والمذكرات والسِّير. وضروب من النَّظم الأخرى غير الشِّعر المبني على العروض العربي المعروف في شكل القصيد التَّقليدي، وإذا صار الأمر إلى ذلك فإن الأدب في هذا العصر يمكن أن يكون غنياً تنوعت فيه الأشكال الأدبية.

فإذا ما أعدنا النَّظر في أدب العصر التُّركي بشيء من الإحاطة والفهم وجدناه تخلَّف في جوانب وتقدم في جوانبٍ أخرى

كثيرة كغيره من العصور، فقد تطورت الرَّسائل والمقامات وتنوعت موضوعاتها فظهرت إلى جانب الرَّسائل الدِّيوانية والإخوانية، رسائل الوعظ والإرشاد والزُّهد، كما كثرت الرَّسائل في وصف الفنون والمعارك وفي الإشادة بالابطال والقادة، وألفت التراجم والسِّيرِ وكتب الرِّحلات.

ونبغ في اللُّغة والنَّحو جماعة من كبار العلماء ممن لا تزال كتبهم بين يدي النَّاس وشهرتهم لاتحتاج إلى بيان، كابن مالك صاحب الألفية المشهورة في النَّحو،وابن الحاجب صاحب "الكافية"، وابن عقيل وابن هشام وابن حيان وغيرهم. إضافة إلى أصحاب المعاجم اللغوية وأشهرهم على الإطلاق ابن منظور صاحب معجم "لسان العرب"، وهناك معجم "تاج العروس في شرح القاموس" لأبي الفيض أحمد بن محمد بن عبدالرازق الشَّهِير بالمرتضى الحسيني الزُّبيدي.

وفي العصر نفسه تبلوَّر الأدب الشَّعبي وشهد ميلاد أدب قصصي وعظي جديد بعيداً عن القصور والدَّواووين، يستمد وجوده من الطَّبقات الشَّعبية التي أقبلت عليه؛ لأنَّه منها وإليها. كما ظهر في الشِّعر لون جديد من المديح بلغ قمته عند البُوصيري وخاصة في قصيدته البردة التي يقول في مطلعها[1]:

**أَمِنْ تَذَكُّرُ جِيْرَانَ بِذِي سَلَمٍ  مَزَجْتُ دَمْعَاً جَرَى مِنْ مُقْـلَةِ بِدَمِ**

وقد سار شوقي على نهج البردة في قصيدته التي يقول في مطلعها[2]:

**رِيْمٌ عَلَى القَاْعِ بَيْنَ البَاْنِ وَالعَلْمِ  أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الأَشْهُرِ الحُرُمِ**

كما كان لابن الفارض القدح المعلى في الشِّعر الوجداني المرتبط بالحب الإلهي حتى سُمي "سلطان العاشقين"، إضافة إلى غيره من شعراء التَّصوف الذين وضعوا بذور المدرسة الرُّومانسية في العصر الحديث مثل:السَّهروردي والصَّرصري وعبد الرَّحيم البُرعي اليماني والنبهاني.

بناءً على ماسبق من قول يرى الباحث أن هناك ومضات مشرقة في تلك الفترة وهو ماذهب إليه الأستاذ العوضي الوكيل حيث قال:"ولا يعني هذا أن معالم الشِّعر الصَّحيح قد انطمست منذ

---

[1]- البُوصيري"أبو عبدالله محمد بن سعيد"، "ديوانه"، تحقيق محمد سيد كيلاني، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي،ط 1، القاهرة 1955م، ص 10.

[2]- أحمد شوقي "ديوانه"،شركة فن الطباعة، القاهرة 1948م، ج 1، ص 240.

العصر العباسي فلا نورٌ و لا ومضةٌ تدل على نور، ففي ظلمات تلك العصور ظهرت نجوم متألقة صادقة الحس والتعبير بالقدر الذي سمحت به ظروف عصرها"[1]. ولكن الحطَّة التي تحدَّث عنها النُّقاد هو ممَّا تعلق بالإبداع الأدبي الذي تحول إلى نظمٍ مكرور وفق قوالب جامدة دون إضافة نوعية تبين المنحى الإبداعي للشاعر المنتج للنص الشِّعري.

وجديرٌ بالإشارة هنا أن المفهوم الحضاري لكلمة النَّهضة ارتبط على ما أطلقه الباحثون في الأدب ونقاده كتسمية على الحقبة التي بدأ الأدب العربي يستعيد عافيته، ويجدد نشاطه بعد نيفٍ وأربعة قرون من الانحطاط الذي بدأ بسقوط بغداد 1358م. وطمَى الخطب فيه إبان الحكم العثماني وخاصة في بلاد الشَّام: لبنان سوريا، فلسطين، العراق؛ فجاءت كلمة نهضة أو يقظة موازية لعصر الانبعاث أو عصر النهضة الذي فجَّره الفكر الأوربي من أجل إستعادة القيم العلمية والفنية والأدبية ووَضْعهَا مجتمعة في مسارها الصَّحيح، خدمة للحضارة الإنسانية.

والنَّهضة كمفردة وردت معانيها في "لسان العرب" في باب النُّون، من الفعل نَهضَ. والنِّهوض: البَرَاحُ من الموضع والقيام عنه، نهض ينهض نهوضاً وانتهض أي قام[2]. ومهما توسعت كلمة نهضة وتعددت يظل مدلولها الحي في أي لغة تحمل في جوهرها معنى التَّحديث أو الانبعاث أو اليقظة من السَّبات كما حدث لأدبنا العربي الذي نتهيب الحديث عن نهضته الحديثة التي أعادته إلى حياة جديدة بدأت أنوارها تشعُّ فى المشرق العربي منذ القرن التَّاسع عشر.

وقد ذهب المهتمون بأمر النَّهضة الأدبية الحديثة مذاهب شتَّى في تحديد مبدئها،فمنهم من يرى أن غزو نابليون لمصر الذي مثل بداية التَّماس الحضاري المباشر بين العرب والغرب يمثل البداية الحقيقية للنهضة وذلك بما حملته معها من مداخيل هي في ظاهرها غزواً ولكن أخذت الشَّكل الحضاري الثَّقافي.

إلاَّ أنَّ شلتاغ عبود يحذر من هذا الارتباط الوثيق بين النَّهضة الشِّعرية في أدبنا العربي ودخول نابليون إلى مصر عند أغلب النُّقاد والمؤرخين لأن:"ظاهر الأمر وحقيقته يدل على أن وراء هذه المصطلحات دلالات نفسية وسياسية وحضارية عامة، ضمن ماتدل

---

[1]- العوضي الوكيل، "الشِّعر العربي بين الجمود والتَّطور"، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والتَّرجمة والطِّباعة والنَّشر، القاهرة أول أغسطس 1964م، ص 8.

[2]- انظر ابن منظور،"لسان العرب"، دار صادر للطباعة والنَّشر، بيروت 1965م، باب نهض.

على أن المنطقة العربية الإسلامية؛ بل الشَّرق عموماً كان في ظلام دامس حتى جاءته نعمة الغرب فأحيته ونفخت فيه الحياة النَّهضة والتَّقدم في حين أنَّ واقع الأمر أن الغرب جاء غازياً مدمراً للحرث والنسل مستعبداً للأجساد والأرواح مدمراً لحضارة الشَّرق، مسيطراً على أرضه ومقدراته وكانت حملاته في العصر الحديث امتداداً حقيقياً لعصر الحملات الصَّليبية على أرض العرب والمسلمين ولذلك فإن أصدق وصف لهذا العصر وأفضل مصطلح – في رأينا هو تسميته بعصر الاستعمار"[1].

بينما التزم بعض النُّقاد عصر محمد علي باشا على ذلك البدء، على الرُّغم من قصر المسافة بين العهدين، يشير إلى ذلك ما ذهب إليه الدَّكتور عبدالله الطيِّب حيث يقول:"مبدأ العصر الحديث عندنا في الشَّرق العربي منذ ولاية محمد علي باشا على مصر. إذ هو أول من حاول جاداً أن ينقل من معارف الغرب وأساليبهم الجديدة في الحرب والبحرية والطِّب والهندسة ما تمكن به تقوية بلاده. وبعض المؤرخين يُؤرِخ لمبدأ العصر الحديث بالغزوة الفرنسية التي شنَّها نابليون على مصر. إلا أن الحملة الفرنسية مع الذي تركته من أثر لم تصل بين الشَّرق العربي والمعارف الغربية كما وصلت محاولات محمد علي"[2].

ومن جملة الآراء التي تناولت مسألة انبعاث النَّهضة الشِّعرية في أدبنا العربي الحديث، يرى الباحث أن واقع الحال يؤكد أن الدَّوافع الحقيقية التي أدَّت إلى انطلاقة نهضتنا الأدبية في العصر الحديث تدور حول عدة عوامل تضافرت مع بعضها البعض لتسهم بصورة فاعلة في تجاوز الشِّعر العربي لمحنته إبان عصر الانحطاط إلى آفاق أرحب وتتلخص هذه العوامل في الآتي:

أولاً- التَّحدي الحضاري في مواجهة الثَّقافات الوافدة، ومن هذا المنطلق نأسف أن نقول إن الاستعمار الفرنسي يؤرخ به لبدايات النَّهضة في العصر الحديث في العالم العربي إلاَّ أن واقع الحال يؤكد أن الحملة الفرنسية وغيرها من الحملات الاستعمارية الأوربية على العالم العربي شكَّلت تحدياً حضارياً للأمة العربية وساعد على استكمال اكتشاف الذات وتحقيقها، فقد اتضح للأمة –حين تفتحت أمامها آفاق المعرفة بالآخر– أنَّها متخلفة وأن عليها أن تعدَّ الخُطى لتلحق بالرَّكب،وعلى الصَّعيد الأدبي كان لابدَّ من أن يرتاد

---

[1]- د.شلتاغ عبود شراد، "تطور الشِّعر العربي الحديث- الدَّوافع، المضامين، الفن"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، عمان،1419هـ-1998م، ص 11-12.

[2]- د.عبدالله الطيب، "الحماسة الصغرى"، ط جامعة أكسفورد، لندن 1964م، ص 231.

الشَّاعر موضوعات جديدة ولَّدتها ضرورة الحياة الجديدة، فبرزت الدَّعوة إلى نبذ التَّوجه التَّقليدي نحو قصائد المديح والهجاء، والبصر بما أسماه البعض بالحقائق الكونية والبشرية واستتبع ذلك بالضرورة البحث عن أساليب جديدة في التَّعبير. ويذكر أحمد هيكل في هذا السِّياق أنه:"لم يكن من الممكن أن تكون الثَّقافة التي خلفتها عصور التَّخلف الاجتماعي هي الثَّقافة التي يمكن أن تسد حاجة هؤلاء المثقفين حينذاك، أو تصلح لمواجهة الثَّقافة الغربية المتحدية. ومن هنا اتجه هؤلاء المثقفون إلى التُّراث العربي القديم،وإلى إنتقاء جمهرة من روائعه لإحيائها ونشرها، للإتكاء عليها في إرضاء الوعي النَّامي،المتلهف إلى ثقافة عربية جيدة، تقف أمام الثَّقافة الغربية الوافدة"[1].

ثانياً- لابدَّ لكل نهضة من مرتكز تراثي تتكيء عليه إذ ليس هناك بداية من فراغ ونعلم أن المرتكز الأساسي الذي نهض عليه الشِّعر في العصر الحديث هو الإرث الذي جاءه من السَّابقين "وتجد الأمم نفسها مدفوعة بحكم طبيعة الوجود الإنساني الممتد بين الماضي والحاضر والمستقبل إلى أن ترجع إلى ماضيها وتراثها تستمد منهما ذخراً لنهضتها الجديدة بعد عصور التَّخلف أو الرِّكود الطَّويلة. وكما لجأ الأوربيون إلى تراثهم الإغريقي والرُّوماني القديم يلتمسون فيه ذخراً ينتفعون به في بناء نهضتهم الحديثة ويربطون به بين حاضرهم وماضيهم، عاد العرب إلى تراثهم في الفكر والأدب والثَّقافة يفتشون فيه عن قيم تصلح أن تكون بداية لنهضة جديدة"[2].

لهذا كان العودة إلى عصر نقاء الجنس والعصر الذَّهبي لأي أمة من الأمم هما الأساس للنهوض، وفي عصر النَّهضة الحديثة عاد الشُّعراء العرب إلى العصر الجاهلي والعصر العباسي فاستلهموا النَّماذج الرَّفيعة فيهما واحتذوا ونسجوا على منوالها، وقد ساعد البارودي على إحياء التُّراث بوضع نماذج شعرية رفيعة أمام أعين الشُّعراء حين طبع البارودي مختاراته الشَّهيرة التي انتقاها بعناية من دواوين الشِّعر العربي في العصرين الجاهلي والعباسي وبعض النَّماذج من العصور الأخرى.

ثالثاً- أثر الثَّورة الثَّقافية التي أفرزها التَّقدم العلمي والتَّقني كالطِّباعة ودور النَّشر التي ساهمت بدورها في إحياء التُّراث فأعطت المتلقي قدراً من العلم من التُّراث المنقول والمطبوع

---

[1]- أحمد هيكل، "تطور الأدب الحديث في مصر بين أوائل القرن التَّاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثَّانية"، دار المعارف،القاهرة 1968م، ص 47.

[2]- د.عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، دار النَّهضة العربية للطباعة والنَّشر، ط 2، بيروت 1981م، ص 19.

معاً، إضافة إلى التَّراجم التي شملت النَّاس والمفاهيم وقدمت الفكرة في صورة ملموسة قريبة من الذِّهن وفي متناول اليد، فالشُّروح والتَّحقيقات لأمهات الكتب التي طبعت وأُعيد ترتيبها قدمت المعارف المخبؤة في المخطوطات فازدادت حصيلة المعرفة مما أدَّى إلى التفات الأدباء إلى هذا الموروث الضَّخم الذي أرسى دعائم حصيلة معرفية متجددة للأجيال المتعاقبة. والصَّحافة التي ارتبطت في نشأتها بالطِّباعة فضلاً عن المذياع والتِّلفاز ووسائل النَّشر الحديثة، كل ذلك أسهم بصورة ملموسة في تشجيع الإنتاج الثَّقافي للأدباء والشُّعراء؛ لأنهم كانوا يجدون أمامهم فرصاً واسعةً للنشر وما استتبع ذلك في رواج حركة النَّقل والتَّرجمة في ضوء التَّماس الحضاري بيننا والأمم المتقدمة والبعثات الدِّراسية التي نقلت بعض المعارف والمفاهيم من خلال الاحتكاك المباشر، تلازم هذا مع ظهور رواد الفكر والثَّقافة مثل رفاعة رافع الطَّهطاوي ولطفي السَّيد وغيرهم.

رابعاً- العودة إلى المنابع الأساسية والارتباط بالأصول بعد عهود من الانقطاع كادت فيها الهُوية العقدية والفكرية للأمة أنْ تمحى أو تتلاشى، وليس من شكٍّ في أن الارتباط بالجذور الذي مثلته المراكز الإسلامية كالأزهر الشَّريف والنَّجف في العراق بجانب مراكز التَّصوف والمتصوفة الذين أولوا اللُّغة العربية وآدابها اهتماماً منقطع النَّظير على اعتبارها المُرتكز الأساسي لفهم النَّصوص الشَّرعية في الكتاب والسُّنة وما تبع ذلك من أثرٍ عميق في مناهضة الأفكار الوافدة، ولقد كان لرواد تلك المراكز أثرهم في الثَّورات التَّحررية التي قامت في الوطن العربي ضد الاستعمار وهي في نظرنا ثورات تأصيلية انطلقت من الخلوة تحمل العلم ومعارف الإسلام وتحمل معالم التَّغيير المنبني على الغيرة على الإسلام، وهي الأساس والمرتكز للنهضة الإسلامية في العصر الحديث والتي صحبت معها عدداً من الشُّعراء في العالم العربي وعلى رأسهم الشَّاعر محمود سامي البارودي الذي أرسى دعائم الانطلاقة الشِّعرية. وتعتبر هذه الأسباب من أهم المرتكزات التي تلفت نظر المؤرخ والباحث لتطورات الأدب العربي الحديث في مطالع القرن الماضي.

ومن المعلوم بداهة أن النَّهضة الأدبية في العالم العربي ارتبط بالشِّعر وكان لهذا الأمر أسبابه الموضوعية، من أهمها ارتباط الموروث الأدبي للعرب في عصوره المختلفة سواء في مجال التَّنظير النَّقدي أو في المنتج الابداعي لشعرائنا في الحقب المختلفة ارتبطت بالشِّعر، فالشِّعرُ كان ديوان العرب منه يأخذون وإليه يرجعون، ولذلك كان الاهتمام منصب على الشِّعر باعتباره

الميدان الأدبي الذي بدَّ فيه العرب غيرهم من الأمم، وهو ما لم يتوافر في شتَّى فنون الأدب الأخرى ومن ثَمَّ كانت الالتفاتة الكبرى إلى الأجناس الأدبية الأخري من رواية وقصة ومسرح وغيرها من فنون الأدب المختلفة.

لذلك كان هذا الارتباط الوثيق بين الشِّعر والنَّهضة الأدبية في الأدب العربي الحديث وهو ما يؤكده الدَّكتور محمد غنيمي هلال حيث يقول:"كان طبيعياً أن نبدأ نهضتنا الأدبية في الشِّعر الغنائي ذلك أنَّه أعرق جنس أدبي ورثناه عن أسلافنا. وكاد يكون وحده مشغلة نقادنا القدامى، ولنا فيه تركة غنية بألوان من النَّقد وصنوف التَّقليد في القديم، وفينا خلف من الشُّعراء يقومون على هذه التركة لأسلافهم بالتَّثقيف وطلب درجات الكمال فيها. وواضح أن التَّجديد في جنس أدبي موروث أيسر منالاً من خلق أجناس أدبية جديدة"[1].

ومن هذا المنطلق كان ارتباط النَّهضة الأدبية في العالم العربي وثيق الصِّلة بالنَّهضة الشِّعرية –التي سارت في خطٍ صاعد- بظهور الشَّاعر محمود سامي البارودي الملقب بربِ السَّيف والقلم. وهي نهضة ارتبطت في بدايتها بالشِّعر العربي في عصوره الذَّهبية، ولا سيَّما العصر العباسي. وبرغم هذا الارتباط الذي جنح أحياناً إلى التَّقليد والمعارضات استطاع البارودي أن يرتقي بلغة الشِّعر من الصِّياغات الضَّعيفة والرَّكيكة إلى المتانة والقوة في العبارة، كما أضاف البارودي إلى الشِّعر العربي عنصر الذَّاتية الذي افتقده الشِّعر العربي قروناً طويلة، وقد قال عنه العقاد:"إن مكان البارودي في الطَّليعة من مرحلة الابتكار... إذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي لم تكد تنظر إلى قمة واحدة سامية تساميه أو تدانيه"[2].

ولعل أهم ما يلفت النَّظر في شاعرية البارودي أنه أول من أدرك من المتأخرين في الأدب العربي الحديث أن للعصر حقاً على الشَّاعر. ولذلك كان هيكل مصيباً في رأيه عندما تحدث عن شعره على اعتباره صورة واقعية لعصره ووجدانه. وربما كان الدَّكتور عبدالقادر القُط أكثر دقَّة حين وضَّح معنى الذَّاتية في معرض حديثه عن شاعرية البارودي بقوله:"ليس المراد بالذَّاتية أن يقتصر الشَّاعر على التَّعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها – وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذَّاتية– بل أن يكون للشاعر كيان

---

[1]- د.محمد غنيمي هلال، "قضايا معاصرة في الأدب والنَّقد"، دار نهضة مصر للطباعة والنَّشر الفجالة،القاهرة،"د.ط"، "د.ت"، ص 12.

[2]- عباس محمود العقاد، "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، مطبعة حجازي،القاهرة 1937م، ص 48.

مستقل ونظرة متميزة للحياة والنَّاس،ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطَّبيعة والنَّفس الإنسانية"[1].

ويذهب القط إلى أكثر من ذلك حينما يعدُّ البارودي إرهاصاً للحركة الرُّومانسية حيث يقول:"يمكن أن يقال إن شعر البارودي– برغم ما به من تقليد ظاهر– يعدُّ إرهاصاً للحركة الرُّومانسية بما ردَّ لتجربة الشِّعر من عنصر ذاتي طالما افتقدته وبما شاع فيه من صدق التَّجربة الشِّعرية"[2]

سار على نهج البارودي جيل من الشُّعراء على رأسهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم في مصر، وخليل مطران في الشَّام ثم في مصر وعبد المحسن الكاظمي في العراق ومحمد سعيد العباسي وعبدالله عبدالرَّحمن في السُّودان؛ حيث مضوا يعتمدون في شعرهم على احتذاء النَّماذج الرَّفيعة في التُّراث، وإن كانوا في الوقت نفسه قد عبروا عن ثقافتهم وعصرهم وقضايا أمتهم بمعنى أنهم كانوا يلائمون بين القديم والجديد؛ ومن ثمَّ عرفوا بأنهم شعراء مدرسة البعث والإحياء ثم أسماهم الجيل الذي تلاهم بالشُّعراء المحافظين.

وجاء شوقي ليقود مرحلة النَّهضة التي تلت فترة البعث وكانت حركة تستهدف إحياء سنة السَّلف، فنادت حركة النَّهضة بالتَّجديد والابتكار والالتفات إلى أدب الغرب للاستفادة منه، ونرى حافظ إبراهيم ينادي[3]:

**فَأَرْفَعُـوا هَذِهِ الكَمَأْئِمْ عَنَّا  وَدَعُـوْنَا نَشُـمُّ رِيْحَ الشَّمَأْلِ**

كان أحمد شوقي يمثِّل حركة النَّهضة ويؤكد حضور الشِّعر العربي وقدرته على المعاصرة والتَّحدي بعد قرون من الضَّياع في غياهب التَّخلف والصَّنعة وكان يستقي في ثقافته من
نبعين:الموروث العربي العريق في لغته وأدبه من ناحية وثقافته الفرنسية التي اكتسبها أثناء بعثته الدِّراسية في فرنسا من ناحية أخرى.

وتقرر سلمى الجيوسي أن ظهور شوقي كان نقطة مفصلية في سبيل النِّهوض بالشِّعر العربي في العصر الحديث واعتبرته أعظم حدث في عصر النَّهضة حيث تقول:"كان بروز شوقي إلى السَّاحة الشِّعرية أعظم حدث شعري في القرن التَّاسع عشر وأوائل القرن العشرين... كان إنجازه في عصره عظيماً وحيوياً

---

[1]- د.عبدالقادر القط "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 26.

[2]- المصدر نفسه، ص 32.

[3]- حافظ إبراهيم، "ديوانه"،ج 1، مطبعة دار الكتب المصرية،القاهرة 1937م، ص 238.

فهو استمرار وتتويج للمدرسة الكلاسيكية المحدثة التي بدأها البارودي في مصر، لقد استطاع شوقي أن يعيد للشعر العربي ما كان يحتاج إليه الشِّعر في تلك اللَّحظة أكثر من أي شيءٍ آخر وهو جزالته الأصيلة وامتلاكه لناصية التَّعبير الشِّعري السَّيال المتدفق بالحياة"[1].

وهنا لابدَّ أن نتطرق إلى حقيقة كبرى لعبت دورها في تأخر الشِّعر تارة ونهوضه مرة أخرى هي قضية مفهوم الشِّعر. ويقول العقاد في هذا الشَّأن:"إنَّما التعريف عندنا دليل الفهم، والفهم معين على الإجادة في كل شيء إذا كان الفاهم مبتكراً مطبوعاً على القول فذلك أعون لابتكاره وطبعه وتسديد بصيرته وربَّما ضاعت ملكات كثيرة؛ لأنها لا تفقه حدود ما تعمل فيه ولم تضع ملكة واحدة؛ لأنَّها تفقه أغراضها وتتبصر مناشئها ونهاياتها"[2].

كان لهذا المفهوم الجديد للشعر أثره في ما تلا رواد النَّهضة وعلى رأسهم مطران الذي كان يتلمس طريقاً جديداً في إبداعه الشِّعري وذلك من خلال هذا المفهوم الجديد للشعر، حيث سار التَّجديد بخطى جادة ووعي لا يشوبه حذر إلا من دعاة التَّقليد والمحافظين على التراث وقوالبه اللُّغوية القديمة التي لم تعد تفي باستيعاب المضامين، ولم تعد قادرة على أن تتجاوز قدراتها-عند أغلب الشُّعراء- في عطاء ينسجم مع واقع العصر وتقدمه.

ومما سبق من حديث كان لابدَّ من ظهور جيل جديد لاستكمال النَّهضة الشِّعرية الحديثة التي أرسى دعائمها رواد النَّهضة الأوائل من شعراء البعث والإحياء ومن هذا الباب ولج رواد التَّيار الرُّومانسي الذين أحدثوا نقلة أدبية ضخمة وخطوا بالشِّعر العربي خطوات كبيرة انتقلوا به من مرحلة التَّأصيل وردّ الرُّوح إلى الشِّعر العربي إلى مرحلة المواكبة والمعاصرة استيفاءً لمتطلبات العصر وحتمية التَّغيير المنبني على مفاهيم ومعايير جديدة لفن الشِّعر، وهذا ما سنتناوله بالحديث في الفصول التَّالية لنرى مدى ما أحدثه شعراء التَّيار الرُّومانسي في الشِّعر العربي الحديث من أثرٍ ظلَّ موضوع بحثٍ وتقصي إلى يومنا هذا، سواء في الأطروحات العلمية أو من خلال المنابر الأكاديمية والأدبية المختلفة.

---

[1]- د.سلمى خضراء الجيوسي، "الاتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث"، مركز دراسات الواحدة العربية، بيروت، ط 1، مايو 2001م، ص 73.

[2]- د.أحمد هيكل، "تطور الأدب الحديث في مصر"، ص 165.

# الفصــل الأول

# الرُّومانسية في الشِّعر "دراسة نظرية"

## المبحـث الأول:الرُّومانسية: النَّشأة والتَّطور

## المبحث الثَّاني: الرُّومانسية في الشِّعر العربي

## المبحث الأول
## الرُّومانسية: النَّشـأة والتَّطـور

تُعَدُّ الرُّومانسية من أكثر المصطلحات التي أثارت جدلاً واسعاً عند نقاد الأدب ودارسيه في تعريفها على وجه التَّحديد والدِّقة، وذلك لاتساع المعنى الذي تدُور عليه كلمة الرُّومانسية كمصطلحٍ ذي مفهوم محدد في النَّقد الأدبي، ممَّا جعل بول فاليري يصرخ ساخراً:"لابدَّ أن يكون المرء غير متزن العقل إذا حاول تعريف الرُّومانسية"[1].

وإلى ذلك أشار الدَّكتور محمد غنيمي هلال إلى صعوبة هذا الأمر لتوافر التَّعريفات التي وقف عليها في هذا المنحى حتى قال:"من العسير أن تُعطِي تعريفاً قصيراً لهذا المذهب الأدبي المعقد الجوانب، وكثيراً مايؤدي تعريف الأشياء على هذا النَّحو إلى تنكيرها والتَّضليل في مفهومها"[2].

وتعلل جيهان صفوت لذلك بأن:"صعوبة الوصول إلى تعريفٍ محددٍ للرُّومانسية يعودُ بالدَّرجة الأولى إلى طبيعة الحركة الرُّومانسية ذاتها، فهي حركة فنِّية أدبية معقدة متعددة المظاهر والاتجاهات. ولذا فإنَّه من العبث محاولة صياغة تعريف محدد في عبارة مقتضبة للرُّومانسية بعامة ومن الأفضل أن نحاول فهم الرُّومانسية على أنها مذهب أدبي من أخطر ماعرفته الحياة الأدبية العالمية، سواء في فلسفته العاطفية ومبادئه الإنسانية أم في آثاره الأدبية والاجتماعية دون أن نحاول تعريفها تعريفاً دقيقاً"[3].

بينما ترى النَّاقدة ليليان فيرست:"قصور التَّعريفات الواسعة والمحددة على السَّواء من حيث إن بعضها يعتبر صحيحاً بالنسبة إلى أعمال معينة بينما لا يعتبر صحيحاً بالنسبة إلى أعمال أخرى"[4].

---

[1]- د.محمـد غنيمـي هلال، "الرُّومانتيكيـة" نهضـة مصـر للطباعـة والنَّشـر والتوزيع،"د.ط"، القاهرة، سبتمبر 2003، ص 5.

[2]- المصدر نفسه، ص 3.

[3]- جيهان صفوت، "شلي في الأدب العربي في مصر"، دار المعارف، القاهرة 1982م، ص 24.

[4]- جيهان صفوت، "شلي في الأدب العربي في مصر"، ص 24.

من هنا تتضح صعوبة الوصول إلى تعريف محدد للمصطلح من خلال المحاولات التي جرت من قبل بعض مؤرخي الأدب في عام 1925م، الذين أحصوا أكثر من مائة وخمسين تعريفاً في سبيل وضع تعريف محدد للرُّومانسية. وقد سبقتها محاولة أخرى على يدِ الألماني شليجل الذي:"جمع محاولات تعريف الرُّومانتيكية في مائة وخمس وعشرين صفحة"[1]، ولم يكن الأمر في مجمله إلا اجتهادت غاية ماوصلت إليها أنَّها وضعت الخطوط العريضة للمصطلح.

وعلى الرُّغم ممَّا يعترض مصطلح الرُّومانسية من مشكلات تفوق الحصر يرى الباحث أنَّ دراسة هذا الموضوع يتطلب إلماماً بالظُّروف التَّاريخية والعوامل الاجتماعية التي نشأ في ظلها هذا المذهب؛ لأنَّ كثيراً من أسماء المذاهب والنَّظريات الاجتماعية أو الأدبية تتخذ لنفسها علاقة وثيقة إن لم تكن لصيقة بالظروف والبيئة التي نشأت في ظلها.

ويتطلب تعريف المصطلح الذي اتخذه هذا الاتجاه أو تلك النَّظرية الرُّجوع إلى أصل الكلمة، أو إلى ما كانت تنطبق عليه، وإلى مدلولاتها المختلفة سواء في الماضي أو الحاضر، ومن هنا يمكن الإنطلاق لبحث الجانب الموضوعي، وإبداء وجهات النَّظر المتباينة فيما يمكن أن يندرج تحتها من مذاهب واتجاهات.

ولكي نصل إلى نتيجة منطقية في بحثنا لهذا الموضوع سنتناول الرُّومانسية بالتَّحليل، ثم نتعرض للظروف الاجتماعية والسِّياسية والفكرية التي أدت إلى ظهور هذا الاتجاه، يستلزم ذلك أن نتناول شيئاً من ملامح الأدب الكلاسيكي وتحليله؛ لأن الرُّومانسية في الواقع ماظهرت إلا لأنَّ الكلاسيكية كانت سائدة، ثم نتعرض بشيء من التَّحديد والتَّفصيل إلى السِّمات والخصائص العامة التي ميزت هذا المذهب.

وينبغي أن نشير هنا على أن اللاحقة"إزم– ism" في اللُّغة الإنجليزية عند إضافتها إلى الكلمة تعني اتجاهاً أو عقيدةً أو مذهباً، والغالب أن تضاف اللاحقة "إزم – ism" إلى الصفة لا إلى الاسم، إذاً فكلمة "رومانس Romance" اسم و"رومانتيك-Romantic" الصِّفة المشتقة منه، وأضيفت علامة الحركة أو الاتجاه"إزم" إلى هذه الصِّفة فأصبحت"رومانتيسزم Romanticism-" بينما نجد كلمة "رومانس Romance" اسم وصفة.

وقد ورد في تعريف الرُّومانسية في موسوعة المصطلح النَّقدي:"الرُّومانس:اسم وصفة، يشير إلى نمطٍ من التَّأليف الشِّعري أو النَّثري، تعني بقصص البطولة أوالمغامرة والعجائب، عمَّا نجده في قصص ألف ليلة وليلة وبطولات الزير سالم. لذلك

[1]- د.محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 5.

لايمكن ترجمة الكلمة إلى مقابل دقيق في العربية،ويحسن تعريبها، والإبقاء عليها اسماً وصفةً، كما جرى في اللُّغات الأوربية عامةً"[1].

كما وردت الكلمة في الكتب والبحوث الأدبية المختلفة بمسميات مختلفة للمصطلح نفسه فتارةً تأخذ مسمى الرُّومانسية وتارةً أخرى تطلق عليها الرُّومانطيقية أوالرُّومانتيكية، وقد وقع اختيارنا على كلمة الرُّومانسية، وهو المصطلح المعرب من رومانتيكية في اللُّغة العربية، وهو ما أجمع عليه أغلب الدَّارسين. وفي محاولة لتحديد مصطلح الرُّومانسية في دراستنا لهذا المذهب ينبغي أن نتبع الجذور اللُّغوية لهذه الكلمة حتى نقف على أرض صلبة تمكننا من الانطلاق إلى معرفة المصطلح ومفهومه وماهيته في هذا الفصل.

فقد اختلفت الآراء في تأصيل المصطلح من حيث تأريخه وماهيته، فتشير بعض المصادر على أن أصل كلمة رومانسية مشتقة من "رومانيوس" التي أطلقت على الآداب التي تفرعت عن اللاتينية باعتبارها إحدى اللُّغات المبتذلة آنئذ، ثم انتقلت إلى الفرنسيين فاستعملت على غير معنى، وعلى حقب متباعدة لكنها حافظت على معنى الحنين والحزن، وفي الإنجليزية حملت معاني الخيال والمغامرة، ذهب إلى هذا الرَّأي بعض النُّقاد من بينهم محمد بنيس في كتابه عن الرُّومانسية العربية حيث يقول:"ولنا أن نقترب قليلاً من بعض المعطيات التي أنتج في ضوئها مصطلح الرُّومانسية، إنه التَّأريخ اللُّغوي لأوربا حيث كانت اللُّغات الرُّومانسية في العصور الوسطى كلها تعتبر لغات مبتذلة، وينظر إليها كلغات مشتقة من الرُّومانسية المعارضة للاتينية رجال الكنيسة والمثقفون. ولكن هذه اللُّغات انتزعت شرعية نصوصها الأدبية، في الفترات اللاحقة، ثم أصبحت لهذه النِّصوص أشكالها المتميزة بتسميات "Romant"و Romanze""و Romancero""، وتبعاً للوضعية التَّاريخية للأدبين الألماني والإنجليزي فإن تسمية Romantick""و Romantisch"" كانت تدل على القيمة المحتقرة لنوع الأدب العجائبي كما لأدب الفروسية والأحاسيس الجموحة والمتوقدة. ومع ظهور فلسفة الحماسة أصبح هذا المصطلح يأخذ قبولاً وصفياً أو إيجابياً أحياناً، وهو ما يربط تأريخ مصطلح

[1]- د.عبدالواحد لؤلؤة، "موسوعة المصطلح النَّقدي"،"مترجم"، المجلد الثالث، المؤسسة العربية للدراسات والنَّشر، ط 1،بيروت 1983م، ص 281.

الرُّومانسية بالفلسفة من حيث الوعي بقضايا العقل الحديث وعلم الجمال"[1].

إلا أن أغلب المصادر التي وقف عليها الباحث، ترجع المدلول الاشتقاقي للرُّومانسية إلى الكلمة الفرنسية القديمة"رومانتس"، والتي كانت تدل في العصور الوسطى على قصة من قصص الخيال والمغامرات شعراً أو نثراً، ومن هذا الجذر تفرعت وتطورت كلمات وأوصاف أخرى في مختلف اللُّغات الأوربية، وقد اقتبستها اللُّغة الإنجليزية عن الفرنسية، فحملت فيما بعد معنى الخيال والمغامرة،وحينما استعملت هذه الكلمة لأول مرة في اللُّغة الإنجليزية كانت تدل على نوع من الإغراق في الخيال.

يؤكد هذا القول ما جاء في تعريف الرُّومانسية في دائرة المعارف البريطانية:"أنَّها كلمة انحدرت من الفرنسية القديمة وتطلق على الأعمال الخيالية خاصة في الملاحم النَّثرية. وهي في المعنى اللُّغوي تستعمل كمقابل للكلاسيكية،وتعني شيئاً شعبياً مغامراً من غير تشكل، وتطورت الرُّومانسية في كل البلدان مسبوقة بانهيار المجتمعات الأرستقراطية وتوضيح الطَّريق والرَّغبة في النَّهضة لدى الطَّبقات الوسطى، كما ترتبط بسقوط الكلاسيكية والجانب المثير في الشِّعور الإنساني ليكون مؤكداً عليه"[2].

والواقع أن ماجاء في دائرة المعارف من إشارة إلى سقوط وانهيار الكلاسيكية ماهو إلا دليل على أن سيادة مذهب أدبي ما في مرحلة تأريخية بعينها يعدُّ مظهراً من مظاهر ارتباط الآداب بجوانب فكرية وعقدية وسياسية كانت تسودُ في تلك المرحلة.

وبحلول العام 1760م، بدأ التَّحول الحقيقي لمفهوم الكلمة يتبلور في المحيط الأدبي، فأصبحت تطلق للدلالة على أدب مغاير للأدب الكلاسيكي؛ وذلك عندما استخدمها النَّاقد الألماني ويلهم شليجل A.w.schlegel بهذا المعنى في مجلة الآثنوم "1798-1800م" باعتباره أول من وازن بين المذهبين، فخلص على أن الرُّومانسية اتجاه جديد في الأدب يتميز عن الكلاسيكية، وكان لهذا المفهوم أثرٌ كبيرٌ في عناية الأدباء ببعث تراث الأدب الأوربي، ويكاد

---

[1]- محمد بنيس، "الشِّعر العربي الحديث -بنياته وابدالاته– الرُّومانسية العربية"، دار توبيقال للنشر، الدَّار البيضاء، المغرب، ص 26. انظر العربي حسن درويش"النَّقد الأدبي الحديث- مقاييسه واتجاهاته وقضاياه ومذاهبه"، ص.238.

[2]- Gsasealls Encyclopeadia of lit.vol.1.p.475.، انظر د.طه وادي،" شعر نـاجي- الموقـف والأداة"، دار المعـارف، القـاهرة، ط 2، 1981م، ص 37. وانظر –أيضاً د.محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 3.

أن تكون هذه النَّظرة إحدى دعائم فكرة القومية التي تبنتها الطَّبقة الوسطى التي تعتبِر القرون الوسطى الإرث الحقيقي للأوربيين.

ثم أخذ هذا المفهوم يتطور- بمرور الأجيال- فأصبحت تطلق على المناظر الطَّبيعية والحوادث الخرافية والأساطير الخيالية، وأكدت هذا الاتجاه مدام دي ستال متأثرة بالألماني شليجل فعرَّفت الرُّومانسية بأنَّها:"الشِّعرُ الذي يحيا فيه الماضي الوطني، وأنَّه اتجاهٌ مقابل للكلاسيكية من ناحية الشَّكل الفنِّي والتَّعبير العاطفي،وبهذا المعنى انتقلت الكلمة إلى إيطاليا أواخر العشرينيات من القرن التَّاسع عشر ثم إلى إسبانيا"[1]. كما أن شيوع الرُّومانسية في أوربا أكسبتها معانٍ متعددة من تلك المعاني الحرية والعـاطفة:"، وهما معنيان مرتبطان كما أنهما من أكثر معاني الكلمة دلالة، فالحرية تتضمن الفردية والثَّورة ضد القواعد والسلطة والتَّقاليد. أما العاطفة فتتضمن التِّلقائية واللاوعي ومنابع الأحداث والخلق الفنِّي وغيرها من السِّمات الإنسانية الأخرى التي تتصف باللاعقلانية، مثل:دفقة الحياة والملكة الصُّوفية"[2].

ظلت الرُّومانسية محافظة على معناها الحرفي بجانب مدلولها المذهبي على الرُّغم من تعدد التَّعريفات التي تناولت المصطلح بالشَّرح والتَّفسير سواء أكان من مناصري الرُّومانسية أو من معارضيها فجاءت بعض التَّعريفات شاملة وأخرى ذات طبيعة قاصرة ومحددة:فيرى البعض أنه مذهب أدبي جديد مغاير للمذهب الكلاسيكي، بينما يرى أخرون أنه في مقابل الواقعية وذهب فريق ثالث في تعريفها وفقاً لخصائصها الفنية.

وكان من أصحاب الاتجاه الأول برونتير الذي يرى أن الرُّومانسية هي:"حركة أدبية تبنت كل ما ترفضه الكلاسيكية"[3]. وعند فكتور هوجو:"هي التَّحريرية في الأدب، وهي مزج الخيال الغريب بكل ما هو تراجيدي أو متسام،وهذا هو ماترفضه الكلاسية، إنَّ الرُّومانسية هي حقيقة الحياة في صورتها الكاملة"[4]. بينما يرفض آبر كرومبي جملة الآراء التي ترى في الرُّومانسية أدباً مقابلاً للأدب الكلاسيكي، فيُعرِّف الرُّومانسية بأنَّها:"ليست ضد

---

[1]- د.نبيل راغب، مقال بعنوان:"الرُّومانسية بين السَّلبية والإيجابية"، مجلة "الآداب البيروتية" السَّنة الثَّانية، العدد الخامس، آيار 1954م، "، ص 18.

[2]- د.عبدالوهاب المسيري ومحمد علي زيد، "مختارات من الشِّعر الرُّومانتيكي الإنكليزي" "مترجم"،المؤسسة العربية للدِّراسات والنَّشر، بيروت،ط 1، أكتوبر 1979م، ص 114.

[3]- آرنست بيرنبوم "دليل الرُّومانسية" 1949م. نقلاً عن: جيهان صفوت"شلي في الأدب العربي"، ص 22.

[4]- المصدر نفسه، ص 22.

الكلاسيكية ولكنها عكس الواقعية، هي إنسحاب من عالم الخبرة الخارجية إلى عالم الخبرة الدَّاخلية"[1].

في الوقت نفسه هناك بعض الآراء التي تُعرِّف الرُّومانسية باعتبارها حركة تمثل طبيعة المرحلة وتفي بمتطلباتها الأدبية والفنِّية وعلى هذا الأساس عرفها ستندال بأنَّها:"الفن الأدبي الذي يراعي عادات زمانه ومعتقداته،أي أنَّها ترتبط بكل ماهو حديث معاصر"[2]، وهو لذلك يَعدُّ كل الشُّعراء العظام رومانسيين في عصرهم. وعلى هذا النَّسق يعتقد شيلنج أن:"المزاج الكلاسيكي يميل إلى دراسة الماضي، أما المزاج الرُّومانسي فلا يهتم بالماضي"[3].

وهناك وجهات نظر أخرى تميل إلى تعريف الرُّومانسية وفقاً لخصائصها وسماتها التي تميزها عن المذاهب الأخرى وعلى هذا يعرفها ووتر هاوس:"محاولة للهروب من عالم الواقع"[4]. أو هي:"إضفاء الغرابة على الجمال"[5] كما يراها باتر. بينما يعرفها هير فورد بأنها:"تطور غير عادي للحساسية الخيالية". وفيلبس لا يذهب بعيداً حين يعرف الرُّومانسية بأنَّها:"الذَّاتية، وعشق كل ماهو مثير أو مفجر للصور الذِّهنية"[6].

وعلى العموم لم يخرج مفهوم الرُّومانسية عند النُّقاد والفلاسفة والشُّعراء الذين تناولوا المصطلح عن المعنى المتعارف عليه من ربط العاطفة والخيال الابداعي بالمنطلق الذَّاتي ورؤيتهم للعالم من هذا المنظور.

**أولاً-عوامل نشأة الرُّومانسية:**

مثل كُلّ المذاهب الأدبية والفنية جاءت الرُّومانسية تعبيراً فكرياً عن طبيعة العصر وروحه ولقد:"سبق ميلاد الرُّومانتيكية عوامل كثيرة منها ما يرجع إلى العصر: في خصائصه الاجتماعية والسِّياسية، ومنها ما يرجع إلى التَّيارات الفلسفية السَّائدة التي مهَّدت لتمجيد العواطف والإشادة بها، ومنها ما يرجع أخيراً إلى منابع أدبية جديدة أتيح للآداب الأوربية أن تمتاح منها، وتتشبع بها، قبل أن تظهر الرُّومانتيكية مدرسة ذات قواعد محددة. ولابدَّ من

---

[1]- المصدر نفسه، ص 22.
[2]- جيهان صفوت "شلي في الأدب العربي"، ص 25.
[3]- المصدر نفسه، ص 23.
[4]- المصدر نفسه، ص 23.
[5]- المصدر نفسه، ص 22.
[6]- المصدر نفسه، ص 22.

الإلمام بهذه العوامل جميعاً ليتسنى لنا فهم المباديء الرُّومانتيكية في مصادرها"[1]

والواقع أنَّ البحث عن البدايات الحقيقية الممهدة للحركة الرُّومانسية هي بحث عن أصول العاطفة الإنسانيَة؛لأنَّها خليطٌ من مشاعر فردية وتطلعات مثالية، وقياساً على ذلك يمكن اعتبار أفلاطون[2] إحدى محطات الأصل لهذا المذهب مروراً بشكسبير حتى نصل إلى القرن الثَّامن عشر فنجد عدة عوامل مهَّدت لظهور هذا المذهب.

تتضح العوامل السِّياسية والاجتماعية في الانتفاضات التَّحررية التي هزَّت أوربا في القرن الثَّامن عشر؛ ممَّا نتج عنها قيم جديدة وتحولات اجتماعية أدَّت إلى سيادة الطَّبقة البرجوازية التي قادت النِّضال في سبيل التَّحرر السِّياسي والثَّقافي من الطَّبقة الأرستقراطية؛ وقد توج نضالهم بقيام الثَّورة الأمريكية عام 1765م و الثَّورة الفرنسية عام 1789م، وما لهما من تأثير في دفع الحركة الرُّومانسية إلى الأمام.

وممَّا لا شكَّ فيه فإن الحركة الرُّومانسية قد طبقت مباديء الثَّورة الفرنسية: الحرية والإخاء والمساواة على الأدب الرُّومانسي الجديد:"طبقت عليه"الحرية"؛ لأنَّه تحرر من القيود الكلاسيكية القديمة، ولم يعد خاضعاً لقواعد النَّقاد الذين يريدون ماتريده القاعدة النَّقدية لا مايحسه الأديب، وتحرر من بعض الأوزان التي لقنها الكلاسيكيون عن الأدب القديم، وأرادوا أن يكبِّلوا فيها الجمل والعبارات تسمع صلصلتها ولا تعرف لها وقعاً...وطبقت عليه كلمة "المساواة"؛ لأنَّ الفنون كلها متساوية وطبقت عليها كلمة "الإخاء" وفهم منها أمران:الأول:أن الأنواع الأدبية متكافئة. فليس ما يمنع من خلط المأساة بالملهاة في الأدب المسرحي...والثَّاني:أن الآداب لاينبغي أن تحجزها القومية، فلا تختلط بغيرها، ولاتنقل عنه ماتشاء، وكان من أثر هذه المقارنة بين الثَّورة السِّياسية والثَّورة الأدبية أن قال فكتورهوجو:إن الرُّومانسية هي الثَّورة الفرنسية، أداتها القلم لا المنجل"[3]. إذن فالرُّومانسية كانت موقفاً ثقافياً عاماً من قضايا المجتمع في

---

[1]- د.محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 26.

[2]- انظر د.عزالدين إسماعيل، "الأسس الجمالية في النَّقد العربي–عرض وتفسير ومقارنة"، دار الفكر العربي، ط 1،1955م، ص 5 ومابعدها. وانظر –أيضاً- د.عبدالمنعم تليمه، "مقدمة في نظرية الأدب" ص 180 ومابعدها.

[3]-د.إبراهيم سلامه، "تيارات أدبية بين الشَّرق والغرب"، مكتبة أنجلو المصرية 1412هـ-1992م، ص 303.

جوانبها الإنسانية والفكرية والسِّياسية في مواجهة الأوضاع السَّائدة في تلك المرحلة.

يقول محمد غنيمي هلال:"كان الكاتب الكلاسيكي يعتمد على الطَّبقة الأرستقراطية التي كانت تعوله.وكان يعتقد أن العبقرية لاتقوم مقام نبل المولد، فهو سعيد؛ لأنَّه يشغل مكاناً متواضعاً في بناء فسيح الرِّحاب ركناه الكنيسة والملكية ولكن حين ظهرت الطَّبقة البرجوازية في القرن الثَّامن عشر وجد للكاتب جمهور جديد يقرأ له ويمكنه أن يعتمد عليه، ويتطلب منه ذلك الجمهور أن يساعده على نيل حقوقه. وكان كثير من الكتَّاب يشعر بأن جمهوره الجديد من طبقة مهضومة الحقوق، وهي الطَّبقة البرجوازية التي نشأ فيها هؤلاء الكتَّاب، فاختاروا لأنفسهم أن يتحرروا من قيود أسلافهم، ليناصروا مطالب طبقتهم...وقد توجت هذه الجهود بالثَّورة الفرنسية التي كان تأثيرها عميقاً في الأدب الرُّومانتيكي في أوربا جميعاً،بما أوحت من أفكار جديدة في علاقة الأدب بالمجتمع"[1].

أما العامل الفلسفي فيبدو في المفاهيم الفلسفية التي مجّدت العاطفة، ومهّدت للحساسية والشِّعور، فالرُّومانسية:"لم تبلغ هذه المرحلة المناهضة لإمبريالية الدولة والعقل إلاَّ عندما تهيأت لها العلاقة بين الفلسفة وعلم الجمال لدى "كانط" من خلال علم الجمال المثالي. هناك من يعتقد أن فتخه كان العتبة الأولى لبناء الوعي الجمالي عند الرُّومانسيين الألمان بفصله بين الذَّات وغير الذَّات، ثم قدرة الذَّات على التَّخيل الذي به تتعرف على نفسها وعلى ماهو غيرها"[2].

يعود هذا الأثر الفعَّال لرواد الفلسفة الرُّومانسية الذين وضعوا معاييراً جديدة لبعض المسائل المتعارفة عليها من خلال المناقشات التي شغلت الفلاسفة والأدباء- من رواد حركة التَّنوير- طوال القرن الثَّامن عشر مثل مسائل:"الجمال والذوق والعبقرية التي:"أصبحت معقدة عند المفكرين الذين أثروا ببحوثهم في الرُّومانتيكية إذ مرد الجمال عندهم إلى الذَّوق، والذَّوق فردي. وخلق الفنان للجمال يستتبع القريحة أو العبقرية، ومن هنا وجدت مسائل أخرى: فما الذَّوق ؟ وما العبقرية؟ فيضٌ من البحوث زلزلت القواعد الكلاسيكية. فبعد أن كان الجمال موضوعياً أصبح ذاتياً، وبعد أن كان مطلقاً صار نسبياً، وبعد أن كان تطبيقاً لقواعد

---

[1]- د.محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 27-28.

[2]- محمد بنيس، "الشِّعر العربي الحديث"، ص 21.

تجريدية صار مرده إلى تقاليد تجريبية خاصة أساسها الحاسة النَّفسية التي هي منبع ما فينا من مشاعر وعواطف"[1].

والأدب في ضوء الفلسفة المثالية التي تستند عليها نظرية التَّعبير تقدم:"الشِّعور والوجدان والعاطفة على العقل والخبرة والتَّجربة. والفن في هذا السِّياق تعبير عن الصُّورة الخاصة للعالم وهي الصُّورة التي خلقتها الذَّات معتمدة الشِّعور والوَعِي العاطفي.. وكمال "التَّعبير" ها هنا هو قدرة الفن على تصوير خلق الذَّات لعالمها الخاص"[2]. ولذلك يرى الفيلسوف "كانط" أنَّ طريق المعرفة الحقيقية هو الشِّعور. بينما يرى هيغل:أن الفن إدراك خاص للحقيقة وأن أداة هذا الإدراك الخيال، وقد استندت نظرية التَّعبير على هذه الفلسفة.

على ضوء تلك النَّظرية يرى الفلاسفة أن الشَّاعر هو الأقدر على المحاكاة في نظرية المحاكاة الأرسطية ومايولد عنه هو الإلهام عند إفلاطون أو غريزة المحاكاة عند أرسطو لكن عند الرُّومانسيين هنا هو الأقدر على التَّعبير ليكون الانفعال والشِّعور هو مصدر الإلهام[3].

يؤكد هذا القول الدَّكتور عيسى بلاطه في حديثه عن دور الفلسفة المثالية وتأثيرها في بلورة مفاهيم الرُّومانسية في الأدب الأوربي قائلاً:"وعلى الصَّعيد الفلسفي نشأت المثالية، وجاء أمانويل كانت 1724-1804، في كتاب:نقد العقل الخالص-1781 يحاول أن يظهر أن العقل وإن كان باستطاعته شرح العالم المادي فإنه لايستطيع أن يكشف عالم ماوراء المادة؛ لأن ذلك منوط بالتَّجربة الفردية والشِّعور الدَّاخلي أو الحدس. ووضع الحدود التي يمكن أن ينشط فيها كل من العقل والفهم.ومن المؤكد أنَّ هذه الحركة الجديدة لم تنتشر دون أن تلاقي مقاومة شديدة. فقد تصدت لها الأفكار القديمة بالنَّقد والتَّجريح حيناً، والسُّخرية حيناً آخراً. لكنها انتصرت في النِّهاية لأنها لاقت تاييداً كبيراً في تعبيرها عن روح العصر"[4].

إضافة إلى ما ذكرنا هناك عامل آخر لعب دوراً مؤثراً وممَّهِداً للحركة الرُّومانسية تمثل في استلهام شعراء الرُّومانسية الغربيين

---

[1]- د.محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 31.

[2]- د.عبدالمنعم تلّيمه، "مقدمة في نظرية الأدب"، دار الثَّقافة للطباعة والنَّشر،القاهرة 1976م ص 194.

[3]- المصدر نفسه، ص 196.

[4]- عيسى يوسف بلاطه، "الرُّومنطيقية ومعالمها في الشِّعر العربي الحديث"، دار الثَّقافة للطباعة والنَّشر، بيروت، ط 1، أيار 1960م، ص 13-14.

للتراث الشَّرقي في خياله وأحلامه وفنه فيما يعرف بعملية التَّلاقح الحضاري بين الشَّرق والغرب والتي كانت غايتها:"الموازنة بين العادات والمباديء والفلسفات والدَّيانات. بغية الوصول إلى معنى النِّسيبة في الأدب والفن. وكانت نتيجة ذلك أن أمحت العقلية الكلاسيكية التي كانت تؤمن بأن المباديء والأفكار العامة التي لايختلف فيها أحد من الناس.

وقد ساعد الرَّحالة على إطلاق خيال مواطنيهم في الحلم بحياة خير من حياتهم في المناطق البعيدة في الأفق المجهول. وكان بعض هذه الرِّحلات في الشَّرق حيث وصفت فيه حكمة المصريين القدماء وتسامح الشَّرقيين، حيث وصفت فيه كذلك بلاد الخيال والأحلام، بلاد شهر زاد الفاتنة التي استطاعت أن تصوِّر عادات الشَّرق وتقاليده وحفلاته الدِّينية في قصصها اللَّيلية السَّاحرة، وسيطرت بها على السُّلطان لا بالمنطق والعلم، ولكن بقوة الخيال والتَّصوير. وحين ترجمت هذه القصص كان لها أثرٌ في الغرب في خياله وأحلامه وفنه"[1].

يذهب الدَّكتور طه وادي في مدى تأثر الرُّومانسية بالأدب العربي إلى أكثر من ذلك، قائلاً:"إذا كان هناك مجال للزهو–عند الحديث عن الرُّومانسية خاصة– فهو للثقافة العربية التي ألهمت الأدب الأوربي كله كثيراً من سمات المذهب الرُّومانسي وتقاليده، فقد كان استلهام أدب الشَّرق العربي سمة من سمات نشأة الرُّومانسية في ألمانيا وفرنسا"[2].

ويؤكد مارون عبود اعتراف الأوربيون في مؤلفاتهم بهذا التَّأثر، فيقول: "الفرنسيون أنفسهم يقرُّون بأن أدبنا الشَّرقي أثَّر في أدبهم الرُّومانطيقي، ليس من حيث بنيانه فقط؛ بل أنَّه قدم له أزهى صور الوصف. وضربوا مثلاً على هذا كاتبهم الأشهر شاتوبريان في رحلته من باريس إلى القدس، وشاعرهم العظيم هوغو في مشرقياته وكاتبهم وشاعرهم لامرتين برحلته إلى الشَّرق"[3].

إضافة إلى ما ذكرنا هناك أسباب أدبية مهَّدت للحركة الرُّومانسية فإذا عدنا إلى هذه الأسباب محاولين أن نستشف من الأحداث ما كان عليه تاريخ ما قبل ظهور الرُّومانسية لألفينا الكلاسيكية قد صاحبت النَّهضة الأوربية في وجودها،وكانت من مميزات النَّهضة وخصائصها إحياء العلوم والآداب والفنون. ففي

---

[1]- د.محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 29-30.

[2]- د.طه وادي، "شعر ناجي الموقف والأداة"، ص 39.

[3]- مارون عبود "مجددون ومجترون"، دار مارون عبود ودار الثَّقافة، ط 4،بيروت 1968، ص 237.

إيطاليا مثلاً هاجر العلماء الإغريق الذين فروا من القسطنطينية بعد سقوطها ومن أبرزهم دانتي صاحب الكوميديا الإلهية، وبترارك وبوكاتشيو وكانوا بذلك الرَّعيل الأول الذي بدأ يستلهم وحيه من إنتاج الأدب اليُوناني والرَّوماني القديم ويسيرون على منواله.

وينبغي أن نذكر هنا بأن الكلاسيكية ترمز إلى نوعين من الأدب والفن،فالكلاسيكية في اشتقاقها اللُّغوي:مأخوذة من كلمة رومانية قديمة حيث كان النَّاس ينقسمون إلى عدة طبقات في قمتها طبقة الكلاسيك ومعناها طبقة الفئة الممتازة، من هنا أطلق من أتوا مع النَّهضة أو بعدها على الأدب الرُّوماني واليوناني القديم اسم الأدب الكلاسيكي بمعنى أنه أدب ممتاز، أو نموذج يُحتذى به وما إلى ذاك كما يدل على التَّفوق، ولذلك أطلق على كتاب النَّهضة بأنهم كلاسيكيون باعتبارهم كانوا مقلدين ومحتذين للأدب الكلاسيكي القديم.

وعندما أصبح الكتَّاب القدماء مقدسين كاملين لا يخطئون في شيء-على حد زعمهم - كان لزاماً على الأدباء أن يسيروا على منوالهم، ولكي يسيروا على منوالهم كان عليهم أن يتَّبعوا قواعد معينة ويراعوا حدوداً موضوعية، وألا يخالفوا تلك القواعد ولا ينتهكوا هذه الحدود. وهكذا انقلب الشَّاعر إلى صانع ألفاظ وعبارات، كل ماتعبر عنه ألفاظه حدثٌ مفتعل، يهتم بالشَّكل أكثر من اهتمامه بالجوهر، ويولي زخرف القول أهمية تفوق أهمية إحساسه وخياله، فيصبح متكلفاً أكثر من كونه صادقاً فيما يقول أو يكتب ولو نظرنا إلى مؤلفات ميكافيلي وتاسو وغيرهم لوجدناهم يسيرون على نهج الأقدمين ويحذون حذوهم سواء فيما يختارونه من موضوعات أو في طريق التَّعبير عنها أو فيما يوردونه من أحداث، ومن هذا يتضح أن:"الكلاسيكية مذهب تقيده القواعد والتَّقاليد، وأن الرُّومانطيقية مذهب يتميز بالحرية التي تفتح المجال واسعاً أمام الأصالة والخلق والابداع"[1].

ويجب أن نلفت النَّظر في هذه النَّقطة بأنَّ الرُّومانسية ظهرت بكثير من ملامحها في كتابات الأقدمين ولكنها تميزت بالعمومية والشُّمول فيما بعد ظهورها كحركة استهدفت أنظار النَّاس فشغفوا بها وساروا على منوالها. ويمكن القول أن الرَّعيل الأول من الرُّومانسيين لم يبتدعوا المذهب من عدم؛ بل وجدوا جذوره منبثَّةٌ في أعماق القرون الوسطى، حيث وجدوا فنوناً لم يعرفها الكلاسيكيون في بعض الأعمال المتفرقة في القرون الوسطى، وأهم ما كشفت بحوثهم القصة الغرامية بما فيها من سمو عاطفة

[1]- عيسى بلاطه، "الرُّومنطيقية ومعالمها في الشِّعر العربي الحديث"، ص 8-9.

وخصب خيال مثل مسرحيات عملاق الأدب الإنجليزي شكسبير التي حلَّل فيها النَّفس البشرية بما له من قدرة على التَّصوير،حتَّى أن هذا النَّوع من القصص أصبح وسيلة التَّعبير الوحيدة بالنِّسبة لأشهر الرُّومانسيين وهي "جورج صاند" ولكتاب جاءوا بعدها.

أضف إلى ذلك كتاب"الفصول" الذي أصدره جيمس ثومبسون عام 1730م،الباكورة الأولى للشعر الذي يتخذ موضوعه الطَّبيعة وجمالها وروعتها مثل مرثية "جراي" وقصيدة جولد سميث "القرية المهجورة" وتبلوَّرت فيما بعد في الشِّعر الوصفي الذي أبدعه بيرون ووردزورث وكيتس وسكوت وشيلي.

**ثانياً-تأثير الحركة الرومانسية في أوربا:**

كانت الرُّومانسية في نشأتها أشبه بثورة أدبية واجتماعية وسياسية موجهة ضد الكنيسة والنَّظام الملكي، والأدب الكلاسيكي، وقد استطاع الشَّاعر الرُّومانسي أن يزلزل القيم والمباديء التي يقوم عليها نظام المجتمع آنذاك، ويقول محمد غنيمي هلال في ذلك:"نهج الرُّومانتيكيين نهجاً مخالفاً لأسلافهم فمجدوا شأن العاطفة،وجعلوا حقوق القلب تطغى على قوانين المجتمع ونظمه، ولم يتحفظوا في مهاجمة ما استقر في المجتمع من عقائد سياسية أو دينية. فكان كل شيء في أدبهم موضع تساؤل، ولكنهم في شبوب عواطفهم وفي عالم أحلامهم ساعدوا على نشر العدل الاجتماعي وهدم الطَّبقات الطَّفيلية الأرستقراطية أو مهَّدوا لمحوها، ويسروا الطَّريق أمام الطَّبقة البرجوازية لتملك مقاليد الحكم، وعطفوا على كثير من ضحايا المجتمع"[1]. والأدب الكلاسيكي في رأيه:"أرستقراطي يبجل تراث الحاضر، ويرى مثله الأعلى في الماضي، والأدب الرُّومانتيكي أدب تقدمي، ينظر إلى المستقبل ليغير الحاضر ويستبدل به خيراً منه، فليس للحاضر عنده من قداسة إلا بمقدار ما يساعد على بناء المستقبل الذي يحلم به"[2].

ليس هذا فحسب؛ بل أن الحركة الرُّومانسية شكَّلت حدَّاً فاصلاً وعلامةً فارقةً بين عصرين في الحضارة الأوربية وهو ماذهب إليه عبدالقادرالقط:"فقد جاءت الحركة الرُّومانسية في الأدب الأوربي تعبيراً عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوربي من نمط من أنماط الحياة إلى نمطٍ جديدٍ يناقضه ويكادُ يضع حداً حاسماً بين عالمين مختلفين في أعقاب الانقلاب الصناعي وحروب نابليون، وقد شمل التَّحول كل مظاهر الحياة السِّياسية والاجتماع

---

[1]- د.محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 21.

[2]- المصدر نفسه، ص 22.

والأخلاق والمدنية والأدب والفن، وانتقل من مرحلة عرفت بالكلاسيكية الجديدة إلى مرحلة عرفها النَّاس باسم الرُّومانسية"[1]

ومما يُرسِّخ هذا المفهوم أن الرُّومانسية لم تكن مذهباً أدبياً اقتضتها ضرورة المرحلة فحسب؛ بل هي:"مذهب أدبي من أخطر ماعرفت الحياة الأدبية العالمية سواء في فلسفته العاطفية ومبادئه الإنسانية أم في آثاره الأدبية و الاجتماعية"[2].

ومن هذا يمكن القول بأن الرُّومانسية كانت لازمة اجتماعية وسياسية أيضاً لتجسير النَّهضة الأوربية الحديثة آنذاك من أَسْرِ القرون الوسطى ذلك أن الرُّومانسية كانت:"روحاً عامة، تسيطر على مشاعر الرُّومانسي وآرائه، يمكن أن نتوصل إليها حين نربط المذهب الفني بحذره الاجتماعي، فإذا كانت الطَّبقة البرجوازية قد حررت "الفرد" –ابن طبقتها– اجتماعياً من أسر تقاليد العصور الوسطى، بحيث يُعدُ هذا التَّحرير الإنساني للفرد كشفاً من أهم الإنجازات البشرية التي حققت النَّهضات الحديثة في جميع المجالات، فإن تحرير الإنسان أدى بالضَّرورة إلى تحرير الأدب – أيضاً- من أسرِ القوالب الكلاسيكية التي أدت إلى تحجر الأدب وجموده"[3].

هذه التَّغيرات التي أوجدتها الرُّومانسية في مرحلة التَّحول الحضاري وما صاحبتها من تغيرات أدبية واقتصادية وسياسية هي التي أوجدت ظروفاً اجتماعية جديدة مواتية للإبداع والتَّطور أثرت في إيجاد سياقة جديدة لأفكار الفلاسفة والأدباء، ولعل تعريف جاك بارزون للرُّومانسية يلقي أسطع الأضواء على طبيعة الحركة الرُّومانسية وتأثيرها في الفكر الأوربي باعتبارها:"الثَّورة التي نقلت الفكر الأوربي من توقع الثبات والرَّغبة فيه إلى الرَّغبة في التَّغيير وتوقعه"[4].

**ثالثاً-مدارس الرُّومانسية في الغرب:**

إنَّ البحث المتأمل للمذهب الرُّومانسي في الشِّعر الأوربي يشيرُ إلى عددٍ من الاتجاهات نحو التَّغيير نشأت في أواخر القرن الثَّامن عشر واستمرت حتَّى منتصف القرن التَّاسع عشر، وهي مدارس تتباين في أوقاتها وأماكنها ودعاتها،وتتدرج من مجرد بحثٍ عن نواحٍ جديدة في إطار القديم إلى الثَّورة الصَّريحة على

---

[1]- د.عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 10.

[2]- د.غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 3.

[3]- د.طه وادي، "شعر ناجي- الموقف والأداة"، ص 38.

[4]- مارون عبود، "مجددون ومجترون"، ص 20.

هذا الإطار نفسه إلا أنَّها تتفق في جملتها على أنها اتجاهات رومانسية تبرز الخيال الإبداعي والتَّعبير الذَّاتي والولع بالطَّبيعة موضوعاً للأدب ومعياراً لجودته.

ومن أبرز المدارس الرُّومانسية التي أسَّست لهذا المذهب في الأدب الأوربي:المدرسة الفرنسية والإنجليزية والألمانية، حيث يقول صاحب معجم المصطلحات الأدبية تعريفاً بالرُّومانسية في الأدب بأنه:"يقصد بها ثلاث مذاهب متشابهة في بلاد مختلفة: فيُراد بها أولاً مدرسة الكتَّاب الألمان في أواخر القرن الثَّامن عشر بقيادة فردريك شليجل، وتتميز بالثَّورة على المباديء والنَّواميس الجمالية الموروثة من أرسطو، واستبدال الوجدان والانفعالات الشَّخصية بها،واعتبار الرِّواية النَّثرية أهم نوع أدبي يعبر عن عصر هذه المدرسة تعبير الملحمة عن العصر الكلاسيكي. ويقصد بها ثانياً:مدرسة الشِّعر والنَّقد الإنجليزية التي ظهرت في العقد الأخير من القرن الثَّامن عشر تحت قيادة كولوردج ووردزورث، والتي ثارت كذلك على الأوضاع الأرسطوطالية الشَّائعة في الأدب الانجليزي أثناء هذا القرن وذلك في سبيل تحرير الشِّعر من القوافي الجامدة ومن الإفراط في استعمال المحسنات البلاغية، وجعل الأدب أداة للتَّعبير عن نفسية الكاتب تعبيراً صادقاً، والاهتمام بالطَّبيعة الخارجية في الوصف الشِّعري. وأما المدرسة الثَّالثة فقد ازدهرت في فرنسا بين 1820و 1850م، وأهم خصائصها شدة العناية بـ"الأنا" والتَّعبير عن الشُّعور بالوحدة والحزن الناشيء عن القلق،وقد انبثق عن هذا الاتجاه اهتمام جديد باللآداب الجرمانية والأسكندیناوية مقترناً بالرِّجوع إلى مصادر الوحي في الآداب الشَّعبية القومية"[1].

ومن هذا يرى الباحث أنه عندما يتحدث الدَّارسون عن العصر الرُّومانسي،يتبادر إلى الذِّهن الفترة الأدبية التي ميزت الأدب الفرنسي في أواخر النِّصف الأول من القرن التَّاسع عشر، ولكن الواقع أن الرُّومانسية بدأت في ألمانيا وإنجلترا قبل ظهورها في فرنسا بزمنٍ غير قصير وبعد ذلك سادت المزاج الأوربي كله حوالي القرن التَّاسع عشر. ولكن أسبقية الفرنسيين تأتي من أنهم أول من جعلوا من الرُّومانسية مدرسة أدبية لها أعلامها ودستورها، إضافة إلى أن الحركة الرُّومانسية قد بلورت مباديء الثَّورة الفرنسية في أدبها.

وهو ما يقرره الدُّكتور شفيق البقاعي حيث يقول:"لقد عرف الإنكليز والألمان هذا النَّوع من الأدب قبل الفرنسيين. إنمَّا الوهج

---

[1]- كامل المهندس ومجدي وهبـه، "معجــم المصـطلحات العربيـة فـي اللُّغـة والأدب"، مكتبة لبنان، ط 2، بيروت 1984م، ص 189.

الذي أعطاه الأدب الفرنسي استجابة لثورته عام 1776م، كان صداه أعنف وأقوى على السَّاحة الفنِّية في نفوس النَّاس أكثر مما قدمه الأدب الإنكليزي والألماني؛ لأنَّ الفرنسيين جسَّدُوا في شعرهم الإحساس العميق من حيث التَّقييد والرَّفض لذهنية المباديء السِّياسية التي قام من أجلها وسلط الأضواء ضدها هذا الأدب والتي تتمثل بالملكية. إذن قامت الرُّومانطيقية لتحطيم الأساليب القديمة التي كانت سائدة في السِّياسة وما ينعكس عنها في الأدب القومي؛ لأنَّ الأديب بعرفهم ينبغي أن يكتب لقضية عامة لا لملك أو لأمير أو نبيل"[1].

وقد أخذت الرُّومانسية في كل بيئة نشأت فيها طابعاً خاصاً؛ فكانت ظلاً للمجتمع الذي ظهرت فيه، ولبست في كل منها ثوباً اختلف عن الآخر، وتأثرت الحركة بأوضاع البلاد المختلفة ونفسيات الشِّعوب التي تبنتها والظُّروف الاجتماعية السَّائدة في كُلٍّ منها،ففي إنجلترا لم تكن شديدة العداء للأدب القديم؛ بل كانت أسلوباً يتبعه بعض الشُّعراء للتحرر من ربقة التَّقاليد ويعودوا لاتخاذ الطَّبيعة موضوعاً لكتابتهم، ويتفننوا في إضفاء لون من الجمال التَّعبيري على جمال الطَّبيعة. ولعل ذلك عائد إلى أن تشوسر وشكسبير وملتون وغيرهم من الشُّعراء القدماء الذين أسهموا بقدر وافر في بعض مفاهيم الرُّومانسية، وإلى أن الإنجليزي محافظ بطبيعته وهو يحب التَّجديد تعديلاً للقديم لا ثورة عليه، ولذلك لم يظهر للرُّومانسية أثرٌ كبيرٌ في الفكر الإنجليزي كما يبدو في الفكر الألماني؛ بل اقتصرت على الأدب والفن.

من المعلوم أن تعريف هذا المصطلح لم يكن موضع اهتمام رواد الرُّومانسية الإنجليزية ومما يدلل على ذلك أن المصطلح لم يرد-على الإطلاق- في أهم وثائقهم التي تشرح النَّظرية الرُّومانسية الإنجليزية في الشِّعر وهي:"دفاع شلي عن الشِّعر"، و"السِّيرة الأدبية" لكلوردج ومقدمة وردزورث لقصائده الغنائية.

والواقع أن استخدام كلمة رومانسي في الأدب الانجليزي للدلالة على اتجاهات أدبية متعارف عليها بالفعل يعزي بصفة أساسية إلى كتاب مدام دي ستال عن"ألمانيا"، وإلى كتاب"الفن الدِّرامي والأدب" الذي ألفه أوجست شليجل ونُشرت ترجمته الإنجليزية عام 1815م. وقبل هذا التَّاريخ كانت سمات الأدب الرُّومانسي واضحة من خلال التَّرجمات التي صاحبت إنتاج القرون الوسطى وقد بدأت مردودها يظهر في الأدب الإنجليزي

---

[1]- د.شفيق البقاعي، "أدب عصر النَّهضة"، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1،أغسطس 1990م، ص 227.

بعد نشر كتاب "فنجال" عام 1762م، ولم يكن هذا غير ترجمات لأشعار وضعت في القرون الوسطى.

وتقرر جيهان صفوت في هذا المنحى أن:"الوثائق النَّقدية الثَّلاث خير دليلٍ على مدى تنوع الرُّومانسية الإنجليزية واتِّساعها. ومع أنَّ هذه الوثائق الثَّلاث تعبر عن وجهات نظر فردية لكنها تشترك في أربع نقاط جوهرية في الرُّومانسية الإنجليزية:فكُلّها تعطي الشِّعر مكانة عالية بين الفنون، وكلها تبدي اهتماماً باللُّغة الشِّعرية، وكُلُّها تؤكد على أهمية الدَّور الذي يلعبه الخيال في الخلق الفني، وكُلُّها تركز على علاقة العالم المرئي بعالم المثل. إنَّ الرُّومانسية الإنجليزية تتسع لواقعية ورد زورث وتمسكه بعالم الطَّبيعة المرئي، ومثالية "شلي" بفلسفته المتسامية الحالمة. لقد تركت الرُّومانسية الإنجليزية كثيراً من الأفكار النَّقدية البناءة كما تركت ثروة من الشِّعر المُلِهم"[1].

وعلى العكس من ذلك نجد اهتمام المدرسة الألمانية بالدِّراسات النَّظرية للمذهب إلى جانب اهتمامها بالإنتاج الشِّعري ويعزى ذلك لأسبقية المدرسة الألمانية وجهود فلاسفتها ونقادها في تقعيد المذهب ومن أوضح الأمثلة على هذا جهود الإخوة شليجل في وضع تعريف محدد للمصطلح:"ففريدرش شليجل هو أول من قدم المصطلح "رومانسي" في المحيط الأدبي، وكتب مايقرب من مائة وخمس وعشرين صفحة في تعريف الرُّومانسية"[2].

أضف إلى ذلك أن الرُّومانسية وجدت ترحيباً على نطاقٍ واسعٍ في ألمانيا بما تحملها من أفكارٍ جديدة في المحيط الأدبي. وتعزو مدام دي ستال ذلك إلى أنَّ شعر الشَّمال يلائم عقلية الشُّعوب الحرة أكثر من شعر الجنوب، شعر هوميروس. بينما يبرر بعض النَّقاد على أنه:"كان الإحساس بضآلة تراث الماضي سبباً أساسياً في التَّرحيب بالأفكار الجديدة وكان لهذا أثره في تحطيم الكلاسيكية الأدبية في ألمانيا على يد "ليسنج" الذي يعتبر تجسيداً حيَّاً لحركة التَّنوير الفلسفية"[3].

وقمينٌ بنا أن نذكر أن المدرسة الألمانية ظهرت بوادرها متطرفة في حركة "العاصفة والشِّدة" والتي استطاعت أن تخلص الأدب الألماني من أثر الكلاسيكيين الفرنسيين مثل راسين وكورني وفولتير وأخذت تقترب من روسو وديدرو، ومن الأدب الشَّعبي الألماني، وقد أثرت في الشِّعر الغنائي "لكن هذه الحركة

---

[1]- جيهان صفوت، "شلي في الأدب العربي"، ص 26.
[2]- جيهان صفوت، "شلي في الأدب العربي"، ص 24.
[3]- المصدر نفسه، ص 31.

بالغت في التَّطرف بحيث أن ثورتها على ماكان يدعى الاستنارة كانت تذوب في فوضى عنيفة إلى أن أنقذ الأدب الألماني منها الشَّاعر غوته 1749-1832م"[1].

بينما تميزت الرُّومانسية الفرنسية بالتَّحررية الأدبية والتَّعبير عن العواطف الجياشة والحنين إلى الجمال الغريب وكل ماهو مسرف في الخيال، وقد ظهر هذا المصطلح باكراً عند روسو في سنة 1777م، حيث استخدم الكلمة نفسها في الجولة الخامسة من كتابه "أحلام متجول منفرد"، الذي نشر عام 1782م. ثم غدت الكلمة شائعة الاستعمال في السَّنوات الأخيرة من القرن الثَّامن عشر واعترفت الأكاديمية الفرنسية اعترافاً رسمياً بها في سنة 1798م. إضافة إلى ماذكرنا من تميز الرُّومانسية الفرنسية بتأطير النَّظرية الرُّومانسية من خلال المدرسة الفرنسية التي اشتهرت بأدبائها وأعلامها.

**رابعاً-خصائص المذهب الرُّومانسي:**

تتجاوز الحركة الرُّومانسية بمفهومها الاصطلاحي المظاهر البارزة التي أشار إليها كثير من النُّقاد فيما سبق من آراء إلى معنى أعمق ينهض على أسس أدبية و فلسفية باعتبارها حركة شاملة ومتنوعة امتدت لتشمل أكثر فروع المعرفة في الأدب والفن و الفلسفة. ورغم أنها قد تختلف من بلد إلى آخر، ومن كاتب إلى آخر فإن لها مميزات عامة مشتركة أبرزها العاطفة مقابل العقل عند الكلاسيكيين، فالقلب عند الرُّومانسيين هو منبع الإلهام والهادي الذي لا يخطيء؛لأنه موضع الشُّعور ومكان الضَّمير. ولذالك يعرف شليجل الشِّعر الرُّومانسي بأنَّه:"هو الذي يصف القضايا العاطفية بشكل خيالي، ويتساءل ماذا نعني بالعاطفي؟ ليجيب أنه الشَّيء الذي يظهر لنا حيث تكون فيه المشاعر مسيطرة. ليست مشاعر حسية لكنها روحية"[2].

ومن سماتها أيضاً التَّأكيد على الفردية والذَّاتية وفي اعتقادي هي من أهم السِّمات التي لعبت دوراً مهماً في ثورة الرُّومانسيين على الشِّعر الكلاسيكي يقول كمال زكي:"إنَّ الفردية لازمة لبناء الفن الحر الخالص، وأنَّها كلما قويت في الأثر الفني كانت دليلاً على أصالته"[3].

---

[1]- عيسى بلاطه، "الرُّومنطيقية ومعالمها في الشِّعر العربي الحديث"، ص 34-35.

[2]- محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 21.

[3]- أحمد كمال زكي، مقال بعنوان:"الفردية في الأدب"، مجلة "الآداب البيروتية"، العدد الخامس، السَّنة الثَّانية، آيار 1954م، ص 22 .

هذا الانفعال المفرط بالذَّاتية والفردية صبغ شعرهم بالحزن والسَّوداوية حيث وجدوا في الحزن تطهيراً للنفس الإنسانية ومن خلاله نشدوا العظمة والسِّمو حتَّى قال أحدهم:"لا شيء يجعلنا عظماء مثل ألم عظيم"، إلاَّ أنَّ هذه النَّظرة التَّشاؤمية لم تكن حائلاً في سبيل بحثهم عن مجتمع مثالي يحققون من خلاله ذواتهم ممَّا قادهم إلى الإعجاب بالقرون الوسطى، والحنين إلى الماضي، والبحث عن الأمان في أحضان الطَّبيعة، وهذا الفعل كان يتم بشكل واعٍ بحثاً عن الذَّات والجمال في عالم مثالي هو في نظرهم عالم سرمدي خالد وواقعي، في مقابل عالم المظاهر الخارجية وهو عالم مثخن بالجراح والشُّرور والتَّعاسة غير الحقيقية،ممَّا يجبرهم على الاكتئاب والنَّقمة. ولذلك اهتم الرُّومانسييون بالخيال الذي يعتبرونه أداتهم الجوهرية والأساسية والقوة المدهشة التي تحلق بهم في العوالم المثالية وهو عالم الخلود، ويعتقدون باستحالة الشِّعر بدونه. فالخيال كما يرى بليك:"قوة خالقة يستطاع بها تعميق الحقيقة، وقراءة الطَّبيعة على أنها رموز تشير إلى عالم أعمق وأرحب وراءها، أو إلى شيء كامن فيها لا يمكن قراءته بالطَّاقة العادية"[1].

ويرى الدَّكتور محمود الرَّبيعي:"في إطار هذا المفهوم العام للشعر عند الرُّومانتيكيين تتحدد خصائص الشِّعر، وهي خصائص مشتركة كذلك، وإن كان هناك خلافٌ في بعض التفصيلات التي تبدو في تركيز طائفة على بعض هذه الخصائص، بينما تركز طائفة أخرى على خصائص أخرى، وهكذا. من هذه الخصائص المشتركة إعطاء الخيال أهمية عظمى واعتبار العالم الشِّعري عالم المعرفة بأعمق الحقائق، والتَّفكير في الطَّبيعة على أنها كائن حي، وإعطاء الجانبين الإسطوري والرَّمزي أهمية كبيرة في التَّعبير الشِّعري"[2].

ويضيف كيتس في رسالة من أهم رسائله*:"إنَّ الشِّعر ينبغي أن يُدهشنا عن طريق التَّطرف الرَّقيق لا عن طريق الفردية. ينبغي أن يقرع القارئ بحيث يحسُّ كأن هذا الشِّعر يعبر عن أفكاره هو نفسه وفي أعلى حالاتها"[3].

ويكفي أن نذكر هنا أن الأدب الرُّومانسي أدب ثورة، فالثَّورة هي روحه والدافع إليه والهدف منه في نفس الوقت، وليس مبادئه خاصة بثورة بعينها؛ لأن الثَّورة عنده يجب أن تكون أبدية، غايتها إقرار حرية الفرد في المجتمع، وبها انتقل التَّقديس

---

[1] - د.محمود الرَّبيعي، "في نقد الشِّعر"، دار المعارف، مصر، ط 3، ص 92.
[2]- المصدر نفسه، ص 90-91.
[3]- المصدر نفسه، ص 93.

والتَّبجيل إلى المباديء الإنسانية نفسها
ومن هنا يتَّضح لنا أن الكتَّاب الرُّومانسيين لم يكونوا مقيمين في في أبراجهم العاجية كما يزعمون؛ بل كانوا في قلقهم وجهودهم مثار السَّخط والإعجاب في ذات الوقت، ولكن مما لاشكَّ فيه أنهم ساعدوا على إقرار المباديء الإنسانية والاجتماعية، وتمهيد المستقبل لبناء المجتمع الحر. ويبدو هذا من حديث الدَّكتورة رشيده مهران عن قيمة الأدب حيث تقول:"ومن هنا نرى أن عالم الأدب لايمكن أن يقتصر على قيمة بعينها.. وإنَّما هو في شموله ورحابته يضم القيم الاجتماعية والقيم النَّفسية. فهو كما يصور حياة الجماعة بكل واقعها.. يصف الواقع النَّفسي بكل خلجاته وانفعالاته"[1].

إذن فالشَّاعر الرُّومانسي يجسد هذا المفهوم من خلال رؤية العالم في مرآة ذاته وانعكاسها على ما حوله في صياغة جديدة للواقع بحثاً عن المثالية في تجلياتها المختلفة. ولعل حديث مندور يؤكد هذا المنحى قائلاً:"فالإنسان سيظل دائماً في حاجة إلى التَّعبير عن ذاته.. والتَّنفيس عن آماله وآلامه الخاصة.. والشَّاعر إذ يتغنى بكل هذا لا يتغنى به لنفسه فحسب؛ بل يتغنى لنا جميعاً بحكم ما يجمعنا به من مشاركة وجدانية وإنسانية"[2].

ومن هذه الوجهة الذَّاتية التي ذكرها مندور يعبر الشَّاعر الرُّومانسي عن العالم من حوله ليحقق رسالة إنسانية ذلك أنه حين يصف عواطفه الإنسانية يتجاوب فيها مع الآخرين من خلال المشاركة الوجدانية بينه وبين جمهوره الذي يكتب له.

وخلاصة الأمر كما يرى الباحث كانت الرُّومانسية تعبيراً عن الذَّات كفرد وعن الذَّوات كشعب وأمة، وكان الوجه الأول يحتم ضرورة الاهتمام بالطَّبيعة البشرية في غموضها وعمقها وفي إمكاناتها غير المحدودة للتحليق فوق الكائنات والنَّظر إلى ما وراء المرئيات، بينما كان الوجه الثَّاني مادياً ملتصقًا بالأرض في مضمونه وآثاره، يرى رسالته في ضرورة تحرير الإنسان من ربقة الاستبداد سواء ما تعلق منه بالسِّياسة أو العرف. تعكس جوهرها يقظة حتمية أملتها الضَّرورة الاجتماعية والنَّفسية للمجتمعات البشرية في ذاك الوقت. وما تزال فعلاً خلاقاً يتمدد في شرايين

---

[1]- د.رشيده مهران، "الواقعية واتجاهاتها في الشِّعر العربي المعاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، الإسكندرية 1979م، ص 9.

[2]- د.محمد مندور، "محاضرات في الشِّعر المصري بعد شوقي"، معهد الدِّراسات العربية المالية، القاهرة 1958م.
ص 195.

الإبداع الشِّعري إلى عصرنا الحاضر تعبيراً عن الذَّات المبدعة في تفاعلها مع الحياة والكون.

## *المبحث الثاني*

## *الرُّومانسية في الشِّعر العربي الحديث*

لم تكن المعركة في أدبنا العربي الحديث سواء أكان في مشرقه أو في مغربه فيما يتعلق بمدارس الشِّعر ونقده أمراً ارتبط بما جاءنا من التُّراث الغربي أو المفاهيم الغربية، إنَّما المعركة الأساسية التي اشتدَّ أوارها خصوصاً في مجال الشِّعر كانت بين رواد القديم ورواد الجديد؛ ولأن الحياة لا تتوقف أبداً فهي إذن تجدد نفسها بنفسها، والأدب كسائر الأشياء الحيَّة فهو من موجبات التَّواصل بين الشُّعوب والثَّقافات بمعناها الأعم والأشمل في كون الثَّقافة ركيزة حضارية لحركتها في شمولها وعمومها ويلزم من ذلك أن يتطوَّر الأدب والحياة الثَّقافية في ذات الاتجاه.

وفي المشرق العربي عموماً ونحن نتحدث عن المدارس الشِّعرية سواء اعترفنا بهذا أو لم نعترف نقول أن الثَّقافة الوافدة من الغرب تركت أثراً لاتخطئه عين الدَّارس المواكب فقد كان الأثر الغربي في ثقافتنا العربية ملمساً مطروقاً منذ أن تلاقحت الحضارة الإسلامية العربية بغيرها من الحضارات وذلك إثر انفتاح عصر الكلام ونشوء مدارس المتكلمين الذين اطَّلعوا على ذلك بعد التَّرجمة الواسعة التي ازدهرت في العصر العباسي، وهو من أزهى

عصورنا الأدبية قاطبة حيث تعرَّف المشرق العربي على الفلسفة اليونانية والفارسية والهندِّية، فظهرت المدارس السِّياسية والفكرية والثَّقافية، فكانت ثمرة ذلك أن ظهرت أنماط جديدة في القصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى.

إذن دعوة الخروج على المعايير المتعارفة عليها في الأدب العربي تطلعاً إلى التَّجديد والمواكبة لم تكن بدعاً من المحدثين وإنَّما كانت سنة متوارثة عبر العصور المختلفة للأدب العربي بما يستوعب مفاهيم وقضايا العصر، يؤكد ذلك ما ذهب إليه الدَّكتور عزالدِّين الأمين في كتابه"نظرية الفن المتجدد"،حيث يقول:"عرف العرب مواهب أدبية متعددة، إذ أنَّ دعوة التَّحديث ليست دعوة حديثة في الآداب العربية، فهناك مذهب الغزل العذري، وما نادى به أبونواس عندما هاجم المطالع القديمة، فسخر من الوقوف على الأطلال، ثم نزعة أبي تمام للاستعارات البعيدة،وكغرابة التشبيه، والغموض في المعانى، مع تأثره بالفلسفة، كل ذلك اعتبر خروجاً على عمود الشِّعر العربي واعتبر تجديداً كذلك، وكان له أنصاره، وكان له خصومه ومعارضيه"[1]

ومن هنا نرى أنَّ التَّجديد كان أمراً حتمياً في أدب كل عصر للخروج من نفق الرَّتابة والنَّمطية والجمود حتى يظلَّ الشِّعر مواكباً حاجات العصر ومطلوباته وخاصة في أدبنا العربي الحديث بعد أن استنفذ شعراء البعث والإحياء مشروعهم التَّأصيلي في عودة الشِّعر العربي إلى حضوره الفاعل في الحياة، وقد أشار إلى ذلك الدَّكتور جمال سلطان حين أكَّد:"إن ضرورات التَّجديد تنبع من استغراق الماضي أو الموروث دون الوفاء بما يستجد في الواقع الإنساني، والوجدان العام من أحاسيس ومعانٍ وقضايا ومفاهيم"[2].

إذن كان للتحول الحضاري في العالم العربي دوره وثمرته؛ وتبعاً لذلك كان لابدَّ أن ينشأ نمط جديد من القصيدة العربية الحديثة يتمتع برؤية تنظر إلى الحاضر والمستقبل بدلاً من الرُّؤية الإحيائية التي تستمد عناصر رؤيتها من الموروث وتجعله المقياس والنَّموذج، وقد استلزم ذلك النَّظر إلى الآداب العالمية من خلال رؤية متعقلة لاستيعاب المضامين التي يمكن أن تسهم إيجابياً في كسر الطَّوق والخروج من عنق الزّجاجة التي كبَّلت الشِّعر فيما تلا من حقبٍ بعد انحسار الإبداع الشِّعري في عصر الانحطاط، وبعد أن وضع رواد البعث والإحياء الشِّعر العربي الحديث في مساره

---

[1]- د.عزالدين الأمين، "نظرية الفن المتجدد"، مكتبة وهبة، ط 1،القاهرة 1964م، ص 68 ومابعدها.

[2]- د.جمال سطان، "أدب الردَّة- قصة الشِّعر العربي الحديث"، مركز الدِّراسات الإسلامية،ط 1،بريطانيا، برمنجهام 1992م، ص 98.

الصَّحيح ليأتي شعراء التَّجديد الرُّومانسي للانطلاق بالشِّعر العربي إلى آفاق جديدة انعتاقاً من أسر الدَّوران حول النَّماذج المُعَدَّ سلفاً من حيث المباني والمعاني التَّقليدية.

ويشير الدَّكتور أحمد أبو حاقة في كتابه"الالتزام في الشِّعر العربي" إلى حقيقة هذا التَّحول حيث يقول:"رأينا أن الحركة الفكرية قد عرفت في فترة ما بين الحربين بعض محاولات التَّجديد، إذ رافقت المحاولات انتفاضات التَّحرر ووثبات الانعتاق وانتشار الوعي القومي والوطني والوقوف على الثَّقافة الغربية، ورغبة الأدباء والشُّعراء في كسر طوق الجمود والخروج من الرِّكود الذي يسيطر على الثَّقافة والأدب. وأبرز محاولات التَّجديد يتلخص في أعمال جماعة الدِّيوان،وجماعة أبولو والمهجريين وبعض الأدباء والشُّعراء المثقفين ثقافة غربية عميقة فهؤلاء المجددين استطاعوا أن يحققوا جملة من التَّغيرات الجوهرية في بنية الشِّعر العربي وموضوعاته ومفاهيمه"[1].

ويضيف الدَّكتور شوقي ضيف في معرض حديثه عن أثر الثَّقافة والآداب الغربية في إغناء شعرنا العربي الحديث بمفاهيم جديدة، قائلاً:"ولمَّا أطلَّ علينا القرن الحاضر[2] واتصلنا بالغرب ووكدنا هذا الاتصال بمعرفة لغات القوم وآدابهم رأي شعراؤنا آثارهم الشِّعرية، ورأوا فيها أنواعاً جديدة لا عهد لهم بها ولم يلبث شعراؤنا الغنائيون أن تفتحت عيونهم على الشِّعر الغربي، فإذا هذا الشِّعر لا يتجمد في قواعده ثابتة، وإذا هو يتحول في مذاهب مختلفة من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية وفي كل مذهب من هذه المذاهب يحاول الشُّعراء جاهدين أن يعبروا عن المعاني الإنسانية العامة وعلاقة روحهم بالكون والطَّبيعة في صدق وإخلاص"[3].

لكن قبل أن نذهب بعيداً في هذا المنحى يجب أن نقف هنا لتحديد ماهية المذاهب الأدبية وتعريفها على وجه التَّحديد، ثم التَّطرق إلى نشأتها وأثرها في أدبنا العربي الحديث. ويتطلب تحديد المفاهيم الأدبية حول المذاهب التَّعريف بالمذهب الأدبي أولاً، وهو كما ورد في "لسان العرب"، المذهب:المعتقد الذي يذهب إليه،وذهب فلان لذهبه:أي لمذهبه الذي يذهب فيه. وقال اللِّحياني عن الكسائي:مايدرى له أينَ يذهبُ، لا يدرى له ما مذهب،

---

[1]- أحمد أبو حاقة، "الالتزام في الشِّعر العربي"، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت 1979م،ص 352.

[2]- يقصد القرن الماضي

[3]- د.شوقي ضيف، "دراسات في الشِّعر العربي المعاصر"، دار المعارف،القاهرة 1959م، ص 90.

أي لا يدرى له أين أصله"[1]. وجاء في القرآن الكريم:"فأين تذهبون"[2]، أما تعريف المذهب فنياً:"آراء وتقنيات يعتمدها الفنان أو الأديب في تحقيق آثاره..."[3].

إذن المذهب الأدبي:هو مدرسة ذات خصائص أو اتجاه في صناعة الأدب وهو أسلوب يتصف بمميزات خاصة، يتضح فيه مظهر من مظاهر التَّطور الفكري يتولد من اختلاف الأفكار في فترة زمنية حيث تتبلور هذه الأفكار في اتجاه التَّعبير يتكون نتيجة تغيرات وتحولات في المجتمع وواقع الحياة.

والمذهب الأدبي يبرز في زمن "ما" و في مكان "ما" ثمرة لظروف معينة تكونه وتجعله يتغلب على غيره من المذاهب الأدبية الأخرى، ثم يزل متغلباً مادامت دواعيه قائمة حتى إذا ضعفت أسبابه، وقويت أسباب مذهب آخر غطى عليه هذا الأخير، وتراجع الأول. والمذاهب الأدبية على تباين تياراتها هي أساليب تعبيرية أدبية تقوم على أسس من العقل، والعاطفة والخيال. وقد يتاح لأحد هذه الأسس السيطرة في عصر ما، فتتعاقب على هذا الأساس هذه المذاهب الأدبية مرتبطة بتحول حياة الإنسان.

وفي هذا السِّياق يجب أن نقف مع رأي اثنين من نقاد الأدب المهتمين بقضية المذاهب الأدبية وأثرها في شعرنا العربي الحديث وهما محمد مندور وعباس محمود العقاد في حديثهم عن المذاهب الأدبية وهو أمرٌ لابدَّ من بحثه على وجه التَّفصيل حتَّى نكون على بيِّنة من الأمر فيما يختص بالرُّؤية الفنية في أدبنا الحديث والتي اقترنت بالمذاهب الأدبية الأوربية مثل الرُّومانسية والرَّمزية والواقعية.

يشير الدَّكتور محمد مندور في حديثه عن نشأة المذاهب الأدبية إلى أنَّ:"الذي تجب الفطنة إليه عند البحث في نشأة المذاهب الأدبية هو أن لا نتصور أنه قصد إلى خلقها، فوضع الشُّعراء أوالكتَّاب أو النُّقاد أصولها من العدم، ودعوا إلى اعتناق تلك الأصول، وذلك لأنَّ الحقيقة التَّاريخية هي أن المذاهب الأدبية حالات نفسية عامة ولَّدتها حوادث التَّاريخ وملابسات الحياة في العصور المختلفة، وجاء الشُّعراء والنُّقاد فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النَّفسية أصولاً وقواعد تتكون من مجموعها المذاهب، أو ثاروا على

---

[1]- ابن منظور، "لسان العرب"، ج 3، المادة ذال، ص 1522.

[2]- سورة التكوير الآية 26.

[3]- كامل المهندس ومجدي وهبه، "معجـم المصطلحات العربية في اللُّغة والأدب"، ص 54.

هذه القواعد والأصول لكي يتحرروا منها،وبذلك خلقوا مذهباً جديداً، على نحو ما ثار الرُّومانتيكيون على الكلاسيكية"[1].

بينما يرى العقاد أنَّ:"الفوارق بين المدارس الصَّحيحة والمدارس المُختلقة كثيرة في النَّشأة والدَّلالة. ولكن الفارق الأكبر بينها هو أن المدرسة الصَّحيحة ثمرة طبيعية نميزها بعد وجودها، وأن المدرسة المختلقة ثمرة صناعية يسبقها التَّدبير والتَّواطؤ قبل أن يعرف لها وجود، وأصدق ما عُرف من المدارس الأدبية والفنية فإنَّما عرفه النُّقاد بعد الملاحظة والمقابلة بين ثمرات الفن والأدب في عصر واحد أو عصور كثيرة، وقد تتفرق أجزاء هذه المدارس في بلدان شتى على أوقات متقاربة أو متباعدة؛ لأنَّها مظهر لحالة طبيعية واحدة تشترك فيها جميع البلدان"[2].

ويعلق الدَّكتور شكري محمد عيَّاد على رأي النَّاقدين فيقول:"إن كلاً من العقاد ومندور أصاب جانباً من الحقيقة. فأن يكون المذهب نتيجة تأمل وتفكير لا ينافي كونه ثمرة طبيعية، ولا يستلزم كونه "مختلقاً" بالضَّرورة -العقاد وصاحباه – حين أعلنوا عن مذهبهم في مقدمات دواوينهم كانوا كما كان مذهبهم "ثمرة طبيعية" لتطور الحياة العربية والفكر العربي في الرُّبع الأول من القرن العشرين، فلم يختلقوا هذا المذهب ليلفتوا الأنظار إليهم فحسب. وحين أصدر العقاد مع زميله المازني كتابهما المشترك "الدِّيوان" بجزءيه وأختارا أسلوب الهجوم العنيف لم يكن تغيير الأسلوب علامة على اختلاق المذهب أيضاً. وهكذا الشَّأن في كُلِّ إبداع فكري أو أدبي، فلا شيء من ذلك يتم بصورة تلقائية، وليس المذهب الأدبي إلاَّ حصيلة جهدٍ مشترك ومتصل بين المنشئين والنُّقاد"[3].

وجديرٌ بنا أن نذكر أن الحديث عن المذاهب الأدبية في أدبنا العربي يثير كثيراً من التَّساؤلات ووجهات النَّظر المختلفة على اعتبارها تعبيراً عن وجوهنا المستعارة -من خلال احتكاكنا بالغرب- أكثر من تعبيرها عن أصالتنا. ولكن ممَّا يدحض هذه الحجة ما قرره الدَّكتور إحسان عباس من أن الكلاسكية والرُّومانسية خاصيتان تبرزان منهج التَّفكير والاتجاه الفني لصاحب الإبداع، ويرى أن الأمر لا يحتاج لهذا الحذر ويتأتى خطل هذه النَّظرة عند الآخرين لانبهام هذه المصطلحات في الأدب العربي وبعضهم يراها تطبيقاً لمفاهيم

---

[1]- محمد مندور، "في الأدب والنَّقد"، القاهرة 1952م، ص 104-105.

[2]- عباس محمود العقاد، "بين الكتب والنَّاس"، القاهرة 1952م، ص 7.

[3]- د.شكري محمد عيَّاد، "المذاهب الأدبية والنَّقدية عند العرب والغربيين"، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،العدد،1،77سبتمبر 1993م،ص 147.

غربية، يقول:"ظلت دراسة الشِّعر العربي بعيدة عن تناول هذا الموضوع لانبهام الكلاسيكية والرُّومانسية في النِّفوس ويرون فيهما تطبيقاً للنقد الغربي على الشِّعر العربي والمسألة بعد ذلك كله لايحتاج إلى كثير من هذا الحذر؛ لأنَّ الكلاسيكية والرُّومانسية خاصيتان تحددان الشَّخصية الإنسانية، والخلق والتَّفكير، كما يحددان الاتجاهات الفنية، بل أنَّك تستطيع أن تدرس بهما الميول السِّياسية والتَّفكير الاجتماعي"[1].

ومن جملة النُّقاد الذين ذهبوا إلى النَّقيض من الرَّأي السَّابق، النَّاقد محمد غنيمي هلال، وهو من الذين أوقفوا الكثير من دراساتهم في الأدب الحديث والمقارن في المذاهب الأدبية، ويعزو هلال غياب المذاهب الأدبية في أدبنا العربي الحديث إلى عاملين أولهما كما يرى أن:"كثيراً من كبار نقادنا وطلائع مجددينا يخلطون بنظراتهم القيمة العميقة مهاترات وأباطيل دفع إليها الحسد تارة، وغذتها الغايات الفردية المحضة تارات أخرى، فكان ولاء هؤلاء الكتاب لأنفسهم أكثر من ولائهم للمجتمع ومطالبه، وطغت الأثرة عندهم على عقيدتهم في المجتمع وعلى العمل لقيادة وعي العصر نحو آماله المنشودة. فلم يحاولوا أن يصدروا في أدبهم عن إدراك فلسفي اجتماعي يحدد نزعة إنسانية عامة، على نحو مارأينا في المذاهب الأدبية العالمية"[2].

وأما العامل الآخر في رأي محمد غنيمي هلال:"يرجع إلى تخلف النَّقد الأدبي بعامة، وقد سبق أن أشرنا إلى أن النَّقد العربي القديم تركة غارمةً على أن أكثر الكتاب الخالقين عندنا ليسوا بنقاد، ولا يعنون بالنَّقد؛ بل يهونون من شأنه والقائمين به. وهذا على خلاف ما ألفناه في المذاهب الأدبية العالمية، إذ أن كُلَّ كبار الكتَّاب لديهم نقاد في وقت معاً"[3].

ويخلص الدَّكتور هلال إلى أنَّ الكاتب إذا أراد أن يدرس عصره ومشكلاته،ويصدر إبداعه الأدبي عن فلسفته وتفكيره السَّليم الذي لا يغترب به في قومه:"فإننا لانعدو أن ندعوه إلى مايجب أن يفرضه على نفسه من صدق واقعي ممَّا هو مرآة الأصالة والحق، وهي الأصالة التي أجمعت المذاهب الأدبية كُلُّها-على اختلافها- على وجوب توافرها في العمل الأدبي الأصيل"[4].

---

[1]- د.إحسان عباس، "فن الشِّعر"، دار الثَّقافة، ط 3، بيروت 1955م،ص 49-50.

[2]- د.محمد غنيمي هلال، "قضايا معاصرة في الأدب والنَّقد"، ص 19-20.

[3]- المصدر نفسه، ص 20.

[4]- المصدر نفسه، ص 22-23.

وهنا يختلف الباحث مع الدَّكتور غنيمي في المبررات التي ساقها لنفي المذاهب الشِّعرية في أدبنا العربي، وممَّا يدعم حجتنا في ذلك أن الدَّكتور غنيمي هلال نفسه يذكر أن ما أجمعت عليه المذاهب أن يصدر الإبداع عن أصالة وصدق وهذا مايتسق مع رؤية شعراء التَّيار الرُّومانسي في الأدب العربي؛ لأنَّ المذهب الرُّومانسي كان اعتقاداً صادقاً وثمرة طبيعية واتجاهاً خلاقاً هدفوا من ورائه إلى تجاوز تقليد القدماء والنَّسج على منوالهم دون ترك بصمة خاصة إلى صدق التَّجربة الشِّعرية والانفعال الصَّادق حتَّى يكون الشِّعر منطلقاً ذاتياً للتجربة الشِّعورية تتحول إلى معالجة نصية لعالم الشَّاعر الدَّاخلي وفق رؤية خاصة للحياة والكون.

هذا ما أشار إليه الدَّكتور محمد زغلول سلام حين ذكر أن حركات التَّجديد المختلفة في الآداب العربية الحديثة قائمة على المبادئ الرُّومانسية قائلاً:"ونكاد أن نقول أنَّ حركات التَّجديد في آدابنا الحديثة، والقيم التي نادي بها النَّقاد متطلِّعين إلى آفاق جديدة عصرية، كانت كُلَّها، أو معظمها قائمة على القيم الرُّومانسية، ولعل استجابة أدبائنا ونقادنا لأدب الرُّومانسيين ونقدهم أسباباً متصلة بواقع الحياة العصرية الجديدة التي كان الأفراد يتطلعون فيها إلى التَّحرر والإحساس بالذَّات،والتَّعبير عنها في عواطف جيَّاشة"[1].

بناءً على ماسبق يرى الباحث في اعتناق شعرائنا للمذهب الرُّومانسي في أدبنا العربي الحديث يعود إلى أن الشَّاعر مثل سائر البشر في حاجة إلى الاستعانة بجهود الآخرين وتطويره، والشَّاعر المبدع صاحب النَّص الأدبي يأخذ من تلك المذاهب والآراء ما يوافق حياته وعصره ليعبر بصدق عن واقعه، من هنا يكون الشَّاعر مجدداً وليس مقلداً للآخرين، ولاغضاضة في الاستفادة من معالجة الغربيين للقضايا الأدبية من خلال واقعه وعصره. لذلك ركز العقاد في حديثه عن مدى استفادته من المذاهب الأدبية الأوربية على حقيقة الوعي والتَّميز، والإفادة من الأدب الأوربي-والمذهب الرُّومانسي على وجه التحديد- دون الذوبان فيه، ودون رفضه كلياً، إفادة تستند على الاعتدال والاختيار والهضم والاستيعاب، ومن ثم إخضاعه لميزان العقل والذَّوق العربي نقداً ودراسة، بحيث يأتي التَّجديد المنشود في شعرنا العربي أصيلاً لا زائفاً يعتمد التَّرجمة والتَّقليد والنَّقل الحرفي.

وممَّا يجدر ذكره في هذا السِّياق أن هناك الكثير من المفاهيم المغلوطة حول الشِّعر الرُّومانسي من حيث الموضوعات والخصائص، ويرى الباحث في الوقوف حيالها ضرورة تحتمها

---

[1]- محمد زغلول سلام، "النَّقد الأدبي الحديث-أصوله واتجاهات رواده"، منشأة المعارف الإسكندرية 1981م، ص 124.

النَّظرة الدَّقيقة والبحث المستقصي لجوانب هذا المذهب الذي كان تأثيره عميقاً في بلورة المفهوم الشِّعري الجديد لشعرائنا العظام في العصر الحديث، ومن ذلك ربط الرُّومانسية بالموضوع دون الموقف والمنطلق.

فالدَّكتور عبد القادر القط في كتابه "الاتجاه الرُّومانسي في الشِّعر العربي المعاصر" يدحض ما قرَّ في نفوس الكثيرين الذين يربطون الرُّومانسية بموضوعات بعينها لا تتعدى الطَّبيعة والحب،يقول القط:"وقد قرَّ في نفوس الكثيرين أن الاتجاه الوجداني -أو الرُّومانسي- يرتبط بموضوعات بعينها كالطَّبيعة والحب؛ولا يمكن أن ينكر دارس جنوح هذا الاتجاه نحو التَّجارب العاطفية ومشاهد الطَّبيعة لكنا نود أن نقرر أنَّ التَّجربة في ذاتها لاتصنع أدباً رومانسياً أو كلاسيكياً أو واقعياً، أو منتمياً إلى غير هذه من المذاهب الفنية، وإنَّما يتحقق ذلك الانتماء بطبيعة موقف الشَّاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه، أي بالتَّصوّر في الموضوع والصُّورة في الشَّكل. فكل موضوع يمكن أن يكون في ذاته مجالاً لتجربة واقعية أو رومانسية حسب تصوُّر الأديب له وموقفه منه وتعبيره الفني عنه،وليست الطَّبيعة والحب بجديدين على الشِّعر العربي ولكن الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنهما يمتزجان بوجدان الشَّاعر امتزاجاً يكاد يتحد فيه الوجود الخارجي بالوجود الدَّاخلي، فتحمل التَّجربة دلالات أرحب من الدَّلالات المألوفة في التَّجربة العاطفية التَّقليدية، ويصبح للشعر مستويان أحدهما مرتبط بحدود التَّجربة في الواقع الخارجي والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع وليس كل شعر وجداني على هذا النحو بالضرورة، ولا يعني ذلك أيضاً تجاهل التَّجربة الذَّاتية العاطفية أو الاستهانة بذلك المستوى الأول للقصيدة، فالشُّعراء الوجدانيون يتفاوتون في ذلك حسب موهبة كل منهم واتجاهه الفني وطبيعة تجربته وموقفه العام من الحياة والناس"[1].

ويقرر القط أنَّ في الحركة الرُّومانسية إيجابية تقوم على فرحة الفرد باكتشاف ذاته وتطلعه إلى المثال حيث يقول:"الحركة الوجدانية حركة إيجابية لأنها تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلَّت هذه الذَّات ضائعة مقهورة ... كما تقوم على اعتزاز الفرد بثقافته الجديدة ووعيه الاجتماعي والسِّياسي

---

[1]- د.عبدالقادر القط "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 14.

وحسه المرهف وتطلعه إلى المثل الإنسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفة، وعشق للجمال ونفور من القبح والتخلف"[1].

بينما يرى أن سلبية الحركة الرُّومانسية في صورها المختلفة، سلبية موجبة لها دورها الحضاري والسِّياسي والفني:"فهي ترضي هذا الجانب المتخلف من حياتنا وتعمق إحساسنا بتخلفه وحاجتنا إلى تغييره مما يجعل منها طريقاً إلى التَّغيير والتَّجديد ونوعاً من الايقاظ الواعي الذي يطلعنا على الجانب السيء من حياتنا – إنها ليست انغلاقاً ذاتياً ولكنها في حقيقتها احتجاج وجداني على بعض ما عجز الشَّاعر الوجداني عن إدراكه إدراكاً عقلياً أو رفضٌ لما لم يستطع أن يتكيف معه من أوضاع"[2] .

إذن سيطر المذهب الرُّومانسي على حركات التَّجديد المختلفة، ولكن ما الدَّوافع والعوامل التي ساعدت على انتشار هذا المذهب في الأدب العربي؟.

ويجيب الباحث عن هذا التَّساؤل من خلال استقراء الأسباب والدَّوافع التي حددها بعض النَّقاد والكتَّاب، فبعض النَّقاد العرب يرجعون انتشار الرُّومانسية في الأدب العربي إلى عدة عوامل تشبه تلك التي أدت إلى ظهورها في أوربا. ومن هؤلاء أنطون كرم الذي يقول في ذلك:"يخيل إلي أنَّ الأسباب التي دعت إلى-داء العصر- بعد اندحار نابليون شبيهة بالتي زيّنت للمصريين واللّبنانيين هذا الأدب،وذلك بعد فشل الدَّستور عام 1908م، وبعد آلام الحرب الكبرى"[3].

ويسانده الرَّأي محمد مصطفى هداره الذي يقول:"أشبهت ظروف سيادة المذهب الرُّومانسي في أوربا – من جوانب كثيره– ظروف تسلله إلى العالم العربي، ومصارعته للتقليديين بالثَّورة عليهم، والسُّخرية بالمضمون، ومحاولة تحطيم الشَّكل التَّقليدي للقصيدة، والاهتمام بالمضمون أكثر من الاهتمام بالشَّكل،ولا شكَّ أن اتِّساع قاعدة الثَّقافة العربية واطِّلاع الشُّعراء العرب على آثار الحركة الرُّومانسية المجدّدة كان من العوامل الفعالة في التَّعجيل بظهور طلائع الرُّومانسية العربية في الرُّبع الأول من القرن العشرين الميلادي"[4].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 12.

[2]- د.عبدالقادر القط "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 12.

[3]- سعيد حسين منصور، "التَّجديد في شعر مطران"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، القاهرة 1977م، ص 180.

[4]- د.محمد مصطفى هداره، "دراسات في الأدب العربي الحديث"، دار العلوم العربية، ط 1، بيروت 1990م، ص 26.

بينما يرى بعض الكُتَّاب أمثال محمود أمين وأنور المعداوي أن الأسباب النَّفسية والاجتماعية والسِّياسية بخاصة تشكل الدَّافع الوحيد وراء ظهور الحركة الرُّومانسية في الشِّعر العربي[1].

ويفسِّرُ عبدالقادر القط السَّبب الذي دفع الشعراء العرب إلى الاتجاه نحو الرُّومانسية تفسيراً نابعاً من التَّطور الحضاري االعربي وأسلوب مواجهته، ويبين قرب الحركة الرُّومانسية الغربية من نفوس الأدباء العرب المحدثين في هذه المرحلة الحضارية لذلك تجاهلوا المذهب الواقعي في أوربا وغيرها، واقتبسوا من الحركة الرُّومانسية الغربية عن طريق التَّرجمة والاحتذاء؛ لأنَّهم وجدوا فيها ما يعبر عنهم بوجهٍ من الوجوه، فيقول:"وما كانت الواقعية لتصلح تعبيراً عن هذا الوجدان المبلبل أمام مرحلة انتقال معقدة سريعة يصعب رصدها ورسم تفصيلاتها وانتقاء نماذج بشرية وأنماط اجتماعية منها، كما يفعل الأدب الواقعي في مجتمع قد استقرت قيمه واتضحت معاييره. فالواقعية وليدة مجتمع قد تجاوز مرحلة الانتقال إلى حياة ثابتة تتطور ببطء غير ملحوظ يسهل معها ملاحظتها ومراقبة سلوك أفرادها وبنائهم النَّفسي ودقائق المجتمع الذي يعيشون فيه"[2].

ويرى في تعبير الشَّاعر الرُّومانسي:"التَّعبير عن "وقع" هذا العالم على وجدانه هو، ويصبح الوجود الباطني للأديب الرُّومانسي هو الوجود الحقيقي عنده لتلك المظاهر الخارجية التي لا تثبت على حال، والتي تنطوي في كثير من الأحيان على المفارقة والتَّناقض"[3].

ترفض الدَّكتورة سلمى الجيوسي الأسباب السِّياسية لظهور التَّيار الرُّومانسي في الشِّعر العربي، قائلة:"لم يكن انعكاساً صادقاً للتغير السِّياسي كما يظن بعض النُّقاد. فالنَّظر المدقق في الحركة الرُّومانسية بوجهٍ عام يبين أن الرُّومانسية في أي قطر عربي كانت ترتبط بالوعي المتنامي بالأوضاع الثَّقافية والاجتماعية الخاصة التي تدور حول حياة الفرد الشَّخصية وشوقه إلى الحرية الذَّاتية. لقد نزلت نكبات كثيرة أخرى لم يكن لها كبير أثر في تغيير الشِّعر نحو الرُّومانسية"[4].

---

[1]- د.سلمى الخضراء الجيوسي، "الاتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث"، ص 375.

[2]- د.عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 11-12.

[3]- المصدر نفسه، ص 12.

[4]- د.سلمى الجيوسي، "الاتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث"، ص 376.

وتخلُص الدَّكتور سلمى الجيوسي من ذلك أنَّ الرُّومانسية العربية تعبير عن تغير عام في المزاج العربي، قائلة:"النَّظر الدَّقيق في التيَّارات التي أثرت في الحياة العربية يكشف أن الرُّومانسية لابدَّ كانت استجابة لتغيّر عام في المزاج المصري وغيرها في الوطن العربي. ويكشف كذلك أن الإخفاق السِّياسي لم يكن بشكل خاص هو الذي دفع إلى هذا التَّغير في المزاج. لقد نزلت بالوطن العربي نكبات كثيرة أخرى لم يكن لها كبير أثر في تغير الشِّعر نحو الرُّومانسية"[1].

مجمل القول كما يرى الباحث أنَّ النَّظر المدقق للدوافع الموضوعية لسيادة الحركة الرُّومانسية في ذاك الوقت بوجه عام يشير إلى أنَّ الرُّومانسية في العالم العربي ارتبط بالوعي المتنامي بالأوضاع الثَّقافية والاجتماعية الخاصة التي كانت تدور حول حياة الفرد الشَّخصية، ولا ضير بتأثير الثَّقافات المختلفة وانتشارها بين الشِّعوب والأمم، ومن بينها الأدب العربي، فقد تأثر بالرُّومانسية العديد من الشُّعراء العرب؛ بل اعتنقها بعضهم مذهباً ونادى بها وسط الشُّعراء ودعوا للتجديد في الموضوعات التي تتعلق بالرُّومانسية ومبادئها المختلفة والمتعددة. ورغم كل ما قيل إلا أن أول ما نلاحظه أن المجتمع العربي في مطلع القرن العشرين كان يحفل بنهضة أدبية وكفاح وطني، وتقدم ثقافي وتطور اقتصادي استيعاباً للمفاهيم الوافدة وبصورة متسارعة نتيجة لعملية التَّرجمة وانتشار المجلات والكتب المحلية والأجنبية وقد أسهمت المطابع ودور النَّشر في ذلك.

ومما يرتبط بالدَّوافع التي أسهمت في بلورة الرُّومانسية في الشِّعر العربي الحديث هناك عوامل تعود إلى ارتباط الشِّعر العربي القديم بالنَّزعة الرُّومانسية.

يرى بعض النَّقاد أن غنائية الشِّعر العربي في بعض خصائصه تبرز المنحى الرُّومانسي فيما سبق من فترات تأريخية مختلفة في مسيرة أدبنا العربي،وكانت هناك ملمحاً لهذه النَّزعة الرُّومانسية كما يرى محمد النَّويهي، حيث يقول إن النَّزعة الرُّومانسية:"قديمة في تاريخ الآداب والفنون؛ لأنَّها تتجلى من القدم في شتى الأغاني والقصص والحكايات والمقطوعات الموسيقية... ثم هي نزعة تغلب على كل فرد إنساني في مرحلة من مراحل تطوره، فلابدَّ لها في كل عصر من أدب وفن يصورانها، وهذا التَّصوير ينسجم مع أحوال العصر المادية والثَّقافية وتختلف من عصر إلى عصر، وأما المذهب الرُّومانسي فحركة تاريخية معينة شهدتها أوربا في أواخر القرن الثَّامن عشر وأوائل القرن التَّاسع عشر،نشأت استجابة

[1]- المصدر نفسه، ص 376-377 .

طبيعية صادقة لعوامل وظروف عصر النَّهضة واستكملت تلك الحركة طريقة فنية خاصة وقاموساً شعرياً خاصاً، وأنتجت عدداً من الشَّوامخ في الشِّعر والقصص والفنون بلغ فيها الخلق الفني الإنساني ذرى متميزة"[1].

فإذا كان النِّويهي يفرق في حديثه السَّابق بين النَّزعة الرُّومانسية في الأدب العربي القديم والحركة الرُّومانسية كمذهب أدبي في أدبنا العربي الحديث فإن الدَّكتور إحسان عباس يرفض التَّمييز بين النَّزعة والحركة في الأدب العربي قديمه وحديثه، ويرى أن الرُّومانسية متجذرة في أدبنا العربية في عصوره المختلفة ولكن الحدود المرسومة حالت دون تمظهره إلا في التيَّارات الرُّومانسية في العصر الحديث، ويقول في ذلك:"ويجب أن أسرع فأقطع طريق الظَّن على من يتوهم أن الرُّوح العربية لم تكن مفعمة بالرُّومانطيقية في أي عصر. إنّ هذه الرُّوح كانت عاتية في بعض الأحيان، وكان القلق من جرائها على أشده، ولكن التَّعبير عن هذه الرُّوح في الأدب لم يكن يستسلم إلا في الحدود المرسومة. وأوضح العصور رومانطيقية ذلك العصر الباكي-أعني العصر الأموي- الذي أوجد الشُّعراء العذريين والزُّهاد البكائيين، وشعراء الشِّيعة. فإذا نظرنا إلى غزارة الدِّموع ورقة القلب، والهيام بإمرأة لها صورة عجيبة في الخيال، وجدنا حقاً هنا مظاهر رومانطيقية"[2]

إذن من حديث الدَّكتور النُّويهي والدَّكتور إحسان عباس تبدو الرُّومانسية نزعة مركوزة في نفسية الشَّاعر العربي في أدبنا العربي القديم إلاَّ أنَّه لم تتبلور في مدرسة شعرية بعينها؛ لأنَّ الشِّعر القديم كان ينتظم في قوالب متعارف عليها فكان يسير وفق الحدود المرسومة وهذا لا يمنع من الخروج على هذه المضامين عند بعضهم فتبدوا الخصائص والسِّمات الرُّومانسية من خلال إبداعهم الشِّعري .

فقد كان في العصر الجاهلي ثورة على التَّقاليد والبحث عن الذَّات في مجتمع يتماهى فيه شخصية الشَّاعر بحياة قبيلته ممَّا يؤدي إلى امتزاج التَّجربة الذَّاتية بالتَّجربة الجماعية إلاَّ أنَّ المنحي الذَّاتي كان طابعاً مميزاً لعددٍ من فحول الشِّعر الجاهلي، تجلت بصورة شديدة الوضوح في أدب الشُّعراء الصَّعاليك أمثال:سليك بن السُّلكة والشَّنفرى وعروة بن الورد وبشر بن عوانة، وفي ذلك يقول إحسان عباس: "لعل شعر الصَّعاليك كان أهم خطوة تجديدية

---

[1]- د.محمد النَّويهي،"الرُّومانسية بين السَّلبية والإيجابية"، مجلة الآداب البيروتية، العدد الثَّاني عشر، ديسمبر،السَّنة الثَّامنة، ص 18.

[2]- د.إحسان عباس "فن الشِّعر"، ص 49-50.

تحررية في هذا العصر، فإنَّ هؤلاء الشُّعراء قد تخلصوا من الشَّخصية القبلية التي كان الشَّاعر يذوب فيها، واتَّسم شعرهم بطابع الذَّاتية والتَّعبير عن خوالجهم النَّفسية وانفعالاتهم الخاصة، كما اتَّسم بوحدة الموضوع،... وشاعت فيه النَّزعة القصصية وهذه كلها سمات تكاد تتفق مع أحدث ما انتهى إليه الشِّعر العربي اليوم من رومانسية"[1].

ثم جاء العصر الإسلامي وانشغل النَّاس من أجل التَّمكين للدعوة الإسلامية وكاد أن ينحسر الشِّعر الوجداني الصرف إلاَّ فيما نرى عند كعب بن زهير وقصيدته المشهورة التي عرفت بالبردة، ولكن حديثنا عن العصر الإسلامي يقودنا هنا إلى حيث استقرت الأمة الإسلامية بعد الفتنة الكبرى في العصر الأموي وبدأت مرحلة من التَّرف والخلود إلى الرَّاحة بين بطاح الجزيرة العربية وتمثل المدرسة العذرية الملمح الثَّاني في الشِّعر العربي بعد الجاهليين في النَّزعة الرُّومانسية التي تقوم على رفض القديم، وعلى رفض التَّقاليد البالية للقبيلة في الزَّواج الذي يحرم منه العاشقان بمجرد أن يذيع سر العلاقة خاصة إذا فاضت عواطفه شعراً، ثم الأحكام القاسية التي تفرض بعد ذلك حتى يحولوا دون التقائهم إلى الأبد، إذاً المدرسة العذرية كانت حدثاً شديد التَّفرد في الشِّعر العربي بالمفهوم الرُّومانسي ليس من باب الأثر الذي تركه فحسب؛ بل من حيث أثره الفعَّال في المذهب الرُّومانسي الأوربي بما احتوته من مضامين أسهمت بصورة أو أخرى في بلوَّرة بعض مفاهيم الرُّومانسية لدى شعراء الرُّومانسية في أوربا إثر عملية التَّبادل الحضاري والانفتاح الأوربي على الموروث الشَّرقي في القرنين السَّابقين.

ومن ثَمَّ جاء العصر العبَّاسي بكل مافيه من انبساط للدولة وتمازج للحضارات الفارسية والرُّومانية والهندية بعد الفتوحات التي امتدت حتى الصِّين وحتى بحر الظُّلمات "المحيط الأطلسي" منذ أن أدخلت الرُّوم والعرب والأفارقة ضمن حضارة واحدة ولدت لدينا الأمة الإسلامية وأبرز هذا التَّلاقح في العصر العبَّاسي، فكانت الذَّاتية والتَّغني بأحوال النَّفس وأحلامها سمة بارزة عند المتنبي على وجه الخصوص.

ومما تجب الإشارة إليه في هذا المبحث أن مفهوم الرُّومانسية في الأدب العربي الحديث يتسق في سماته وخصائصه مع المذهب الرُّومانسي في الأدب الأوربي إلا أن هناك ما يدعو للتوقف عنده لمعرفة نقاط التَّلاقي والافتراق بين الأدبين العربي والأوربي من حيث الخصائص الرُّومانسية لكُلٍّ منهما.

---

[1]- إحسان عباس، "فنُّ الشِّعر"، ص 49.

ونرى القُط في تصحيحه لمفهوم الحركة الوجدانية في النَّقد العربي والحركة الرُّومانسية في الشِّعر الأوربي يلحُّ على رفض الاتجاه الغالب في هذا النَّقد إلى النَّظر إلى الأدب الرُّومانسي والأدب الوجداني نظرة شاملة مجرداً كلاً منهما في خصائص عامة يتَّخذ منها الدَّارسون مبادئ نقدية يقيسون عليها هاتين الحركتين مغفلين مابين الحركة الواحدة من فروق في المزاج والثَّقافة والبيئة الشَّخصية ومتخذين من تلك السِّمات دليلاً على طبيعة الحركة وأدبها على اختلاف ألوانه.

وينطلق القُط من التَّفرقة بين هاتين الحركتين من حقيقة أنه وإن كانت الذَّاتية ومواجهة التَّحول الحضاري محورين يجمعان بين الرُّومانسية الغربية والعربية فإن الظُّروف التَّاريخية والحضارية التي مهَّدت لنشأة كل منهما وطبيعة النَّتائج التي حققتها الرُّومانسية في الشِّعر الأوربي والحركة الرُّومانسية في الشِّعر العربي تفرق بينهما "فقد جاءت الحركة الرُّومانسية في الأدب الأوربي تعبيراً عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوربي من نمط من أنماط الحياة إلى نمطٍ جديد يناقضه ويكاد يضع حداً حاسماً بين عالمين مختلفين في أعقاب الانقلاب الصَّناعي وحرب نابليون. وقد شمل التَّحول كل مظاهر الحياة في السِّياسة والاجتماع والأخلاق والمدنية والأدب والفن وانتقل الأدب من مرحلة عرفت بالكلاسيكية الجديدة إلى مرحلة عرفتها النَّاس باسم الرُّومانسية"[1].

ويضيف القط:"أما التَّغير الذي طرأ على المجتمع العربي فلم يكن -برغم جسامته- على هذا النَّحو من الحسم والشُّمول؛ بل ظل محصوراً إلى حد كبير في أبناء الطَّبقة الوسطى وبخاصة المثقفين منهم، وظل ارتباط هؤلاء بالتُّراث ومصادر الدِّين واللُّغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحِدُّ من استجابتهم التِّلقائية لدواعي التَّحول الجديد... فالأسرة ما زالت في الأغلب تضم أجيالاً ثلاثة يتجاوز بينهم ما يكون من خلاف طبيعي بين جيلٍ وجيل، إلى بونٍ كبير في التَّفكير والسُّلوك والأخلاق والمدنية بحيث يمكن أن ترى في كل جيل من الأجيال الثَّلاثة ممثلاً لمرحلة زمنية بعينها، ومازال الفرق بين الرِّيف والمدينة يتجاوز بينهم ما يكون من تباين تستدعيه طبيعة كل من البيئتين وإن اشتركتا في إطار حضاري عام حتى لتمثل كل بيئة مجتمعاً يكاد يكون مستقلاً في قيمه وأخلاقه ومستواه الحضاري والمدني"[2].

---

[1]- د.عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص 10-11.

وكان لابدَّ من أن تؤدي هذه الظِّروف الخاصة للمجتمع العربي إلى ما أدت إليه فعلاً من نشأة حسٍّ أدبي عام تتعايش فيه كثير من الاتجاهات الأدبية المختلفة على الرُّغم من أنَّ كلا منها يمثل مرحلة حضارية بعينها؛ فالكلاسيكية الجديدة والرُّومانسية والواقعية تعيش جميعاً جنباً إلى جنب وأن غلبت إحداها حسب طبيعة المرحلة وظروف العصر!"[1].

ويرى الدَّكتور القط من الضَّروري لتصحيح مفهوم الأدب الرُّومانسي العربي والغربي، وتحديد طبيعة كل منهما من النَّاحية الفنية من أن يتجاوز النُّقاد رصد الخصائص العامة إلى السِّمات الخاصة، فالأدباء الرُّومانسيون "يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً في الموقف والفن، فليس ورد زورث وبيرون وشيلي وكيتس،من الرُّومانسيين الإنجليز سواء في طبيعة التَّجربة الشِّعرية وفي الصُّورة الفنية، وليس على محمود طه وإبراهيم ناجي والشَّابي والتِّجاني يوسف بشير وإيليا أبو ماضي وإليَّاس أبو شبكة وغيرهم من الوجدانيين العرب صورة مكررة في موقف كل منهم من الحياة والطَّبيعة والمجتمع وفي التَّعبير الفني عن ذلك الموقف:فقد نجد عند أحدهم التفاتاً ملحوظاً إلى الطَّبيعة وعند الآخر انشغالاً واضحاً بالحب، وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبة. وقد نرى في أسلوبهم توازناً بين القديم والجديد أوثورة عنيفة على التَّقاليد الفنية أو تاثراً بأساليب وافدة أو ابتكاراً ذاتياً يربط فيه الشَّاعر بين التُّراث وروح العصر الحديث"[2].

ويعدُّ مطران أول شاعر عربي خطى خطوات جادة في سبيل الانتقال بالشِّعر العربي الحديث إلى مرحلة جديدة في اتجاه الرُّومانسية، فقد كتب مطران عام 1900م، في مجلة "المصرية" مبشراً بالرُّومانسية، لافتاً الأنظار إليها بمثل قوله:"إنَّ اللُّغة غير التَّصوّر والرَّأي، وإن خطة العرب في الشِّعر لايجب حتماً أن تكون خطتنا؛ بل لهم عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وعلومنا، ولهذا وجب أن يكون شعرنا مماثلاً لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم، وإن كان مفرغاً في قوالبهم، محتذياً مذاهبهم اللَّفظية"[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 11-12.

[2]- د.عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 13-14.

[3]- المجلة المصرية،سنة 1900م،العدد الثَّالث، نقلاً عن:د.حسين علي محمد "الأدب العربي الحديث- الرُّؤية والتَّشكيل"، دار الوفاء لدنيا الطِّباعة والنَّشر،الإسكندرية، ص 74.

ثم صدَّر ديوانه عام 1908م بمقدمة تمثِّل الخطوط الأساسية لهذا الاتجاه الجديد. فكتب تحت عنوان "بيان موجز" نادى فيه بوحدة القصيدة ووحدة الموضوع ونادى بالتَّجديد في المعنى والغرض والقالب، كما دعى هذا التَّجديد إلى الاحتفاظ بأصول اللُّغة في غير خروج على ذلك، يقول مطران:"هذا شعر ليس ناظمه بعبده ولا تحمله ضرورات الوزن أوالقافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصَّحيح باللَّفظ الفصيح. ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيها وفي ترتيبها وفي تناسق معانها وتوافقها وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع التَّصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وعن الشُّعور الحر وتحرِّي دقَّة الوصف واستيفائه على قدر"[1].

وقد أعجب الدَّكتور طه حسين في كتابه"حافظ وشوقي" باتجاهات مطران التي وضحها في هذا البيان، وقال عنه:"فمطران ثائرٌ على الشِّعر القديم، ناهضٌ مع المجددين، وهو قد سلك طريق القدماء فلم تعجبه، فأعرض عن الشِّعر ثم اضَّطر فعاد إليه، وحاول أن يعود إليه مجدداً لا مقلداً"[2]. ثم يقول بعد ذلك:"هو فتى له في جمال الشِّعر مذهب إن لم يكن واضحاً كُلَّ الوضوح، ولا مبتكراً كُلَّ الابتكار، فهو على كل حال مذهب قيِّمٌ؛ لأنه يمثل شيئاً من المثل الأعلى الفني في هذا العصر"[3].

وتجلت النَّزعة الرُّومانسية في شعر مطران، وظهرت خصائصها في بعض قصائده من ناحية الموضوعات والأغراض والأخيلة والمعاني والعواطف التي سيطرت على شعراء هذا المذهب جميعاً وطبعت حياتهم وشعرهم،ولعل قصيدته"المساء"تصور الحالة التي وصل إليها الشَّاعر، وفي هذه القصيدة يرينا مطران نفسه من خلال الطَّبيعة ويفتح لنا قلبه لنشاركه ألمه،والطَّبيعة في هذه القصيدة هي اللَّوحة التي يرسم عليها مطران مشاعره، ولم تعد هذه الطَّبيعة هي هذه الظَّواهر الخارجية التي تحيط بالإنسان إنَّما هي في هذه القصيدة جزء من الإنسان يتألم بألمه، وينقلب ليصور شجونه، أو لعلها على أقلِّ

---

[1]- مطران خليل مطران "ديوانه"، ج 1، دار مارون عبود، بيروت 1975م، ص 10.

[2]- طه حسين، "حافظ وشوقي"، مكتبة خانجي، ط 2، القاهرة 1953م، ص 17.

[3]- المصدر نفسه، ص 21.

تقدير المرآة التي ينعكس عليها ظلال النَّفس وأنوارها وفيها يتمنى أن يكون قاس كالصَّخرة الصَّماء علَّه يتخلص من ألمه الذي تسببه له حساسيته الفائقة. انظر إليه يقول[1]:

**شَاْكٍ إِلَى البَحْرِ اضْطِرَاْبَ خَوَاْطِرِي فَيُجِيْبُنِي بِرِيَاْحِهِ الهَوْجَاْءِ**

**نَاْوٍ إِلَى صَخْرٍ أَصَمٍّ وَلَيْتَ لِي قَلْبَاً كَهَذِي الصَّخْرَةِ الصَّمَّاْءِ**

**يَنْتَاْبُهَا مَوْجٌ كَمَوْجِ مَكَاْرِهِي وَيَفُتُّهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَاْئِي**

وعلى العموم فان مطران لم يقد حركة التَّيار الرُّومانسي في شعرنا العربي الحديث كما يرى الدَّكتور محمد مندور إلا أن هذا لا ينفي دعوته صراحة إلى الاتجاه الرُّومانسي ويمكن أن يسجل له قصب السَّبق في التَّجديد؛ لأنَّ هناك ظروف وعوامل متعددة لم تكن لتتيح له أن يقود مدرسة تجديدية في الشِّعر العربي الحديث.

ثم ظهر على خريطة الشِّعر- بعد مطران- جيل من الشُّعراء، أرادوا أن يطوروا الأداء الشِّعري، من خلال دعوتهم إلى التَّعبير عن الوجدان وعن الحياة الإنسانية بما فيها من خير وشر، حيث كان:"الأسلوب الابتداعي أو الرُّومانسي هو الأسلوب الغالب على المشاعر والأذواق في الشَّرق العربي أوائل القرن الماضي؛لأنه الأسلوب الذي يجمع بين الفكر والعاطفة والخيال. وقد تمثل هذا الأسلوب فيما سمي بشعراء التَّيَار الرُّومانسي الممثل في المدارس الشِّعرية المعروفة على نطاق العالم العربي في بدايات القرن الماضي وعلى رأسها مدرسة الدِّيوان والرَّابطة القلمية وأبولو. وسنتناول في فصولنا القادمة تلك المدارس التي أسست لهذا المذهب الشِّعري في أدبنا العربي الحديث من خلال الدِّراسة النَّظرية والتَّطبيقية.

وخلاصة الأمر ينبغي أن نذكر أن اتجاه الشُّعراء العرب إلى الرُّومانسية كان اتِّجاهاً خلاقاً هدفوا من ورائها إلى الإنتقال بالشِّعر من تقليد القدماء والنَّسج على منوالهم دون ترك بصمةٍ خاصة تبين صدق التَّجربة الشِّعرية والانفعال الصَّادق إلى التَّعبير عن المنطلق الذَّاتي للتَّجربة الشِّعورية على اعتبار أن النَّص الشِّعري معالجة نصية لعالم الشَّاعر الدَّاخلي وفق رؤية خاصة للحياة والكون.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 18.

# الفصـل الثَّـاني

# المدارس الرُّومانسية في الشِّعر العربي الحديث

## المبحث الأول: مدرسة الدِّيوان

## المبحث الثاني: مدرسة الرَّابطة القلمية

## المبحث الثالث: مدرسة أبولـو

## *المبحث الأول*

## *مدرسـة الدِّيـوان*

كان ظهور المدراس الرُّومانسية على مسرح الشِّعر العربي مقدمة لثورة شاملة في الأدب العربي ونقده، بدأت بوادرها تبرز بصورة جلية مع مطلع القرن العشرين حيث ساهمت الأوضاع الاجتماعية والسِّياسية والأدبية في التفات الأجيال الشَّابة إلى البحث الحر في الأدب لتخرج على النَّاس بآراء جديدة؛
لأنَّ:"البواعث الحقيقية لصوغ الشِّعر قد ظهرت بعد أن كانت مفقودة أو محجوبة وأنَّ الأذواق الحية قد أخذت تحل محل القواعد

الدِّراسية، ولا يحدث ذلك إلاَّ بعد أن تحدث في الأمة أمور كثيرة، متشابكة مختلفة، تتناول عناصر الحياة في جميع الأنحاء"[1].

ونتيجة لهذا التَّحول الذي انتظم الحياة السِّياسية والثَّقافية والأدبية كان ظهور مدرسة الدِّيوان في الحياة الأدبية تعبيراً عن مرحلة جديدة تتسق مع تطور حركة الإبداع الشِّعري التَّجديدي في مواجهة الحركة التَّقليدية التي كانت تحتل المكان الأول، وتجاوب مع هذه الحركة ميخائيل نعيمة إمام حركة التَّجديد في المهجر وأصدر كتابه "الغربال" على غرار كتاب"الدِّيوان". وقد أطلق مصطلح مدرسة الديوان على تلك المجموعة من الشُّعراء المجددين الذين حاولوا أن يخرجوا الشِّعر العربي- إبان عصر النَّهضة- من اجترار القديم وفق رؤية خاصة موحدة تجمع بين شعرائها فيما يعرف بالاتجاه الرُّومانسي، يقف على رأس هذه المدرسة عباس محمود العقاد إلى جانب زميليه عبدالرَّحمن شكري وإبراهيم عبدالقادر المازني إضافة إلى شعراء آخرين لم تكن جهودهم منظورة في إطار هذه المدرسة .

لهذا نجد أن البحوث التي توافرت على دراسة هذه المدرسة، ركزت جهودها على الثَّلاثي العقاد وشكري والمازني على اعتبار أن هذه المجموعة كانت خاضعة لمؤثرات فكرية وفنية واجتماعية وسياسية مشتركة، رسَّخت هذه الرُّؤية اشتراكهم في تيارات موضوعية وفنية تبدو في أشعارهم ومقدمة دواوينهم ودراساتهم النَّقدية التي تواضعوا على وضع معيار نقدي وتطبيقي من حيث جودته ووظيفته كتعبير يعكس البعد الذَّاتي للشاعر "يضاف إلى هذه الملامح الفنية بين شعرائها اشتراكهم في ملامح نفسية وفكرية متقاربة كالجراءة الفكرية والاعتداد بالنفس، وميلهم إلى الذِّهنية الحادة أحياناً والمعتدلة أحياناً أخرى في شعرهم، وكذا غلبة روح التَّشاؤم الذي يتخذ له- أحياناً طابعاً فلسفياً في شعرهم"[2].

والواقع أن ظهور مدرسة الدِّيوان كان:"ثورة أدبية ونقدية تترجم النَّموذج الثَّقافي الاجتماعي الجديد، الذي يدعو في صرامة

---

[1] - عباس محمود العقاد "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، دار الهلال، ص 12.
هذا الكتاب "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، عبارة عن سلسلة مقالات كان ينشرها العقاد في صحيفة" الجهاد" لصاحبها محمد توفيق دياب. انظر د.محمد عبدالمنعم خفاجي "حركات التَّجديد في الشِّعر الحديث"، ص 58.

[2]- د.سعد دعبيس، "قراءة جديدة في الشِّعر العربي الحديث"، الصَّدر لخدمات الطِّباعة، ط 1، القاهرة 1990م، ص 50.

إلى القطيعة مع الاتجاه السَّائد والحثُ إلى إرساء اتجاه جديد. ويمكن أن تعدَّ -مدرسة الدِّيوان- تعبيراً عن مجمل القيم الشِّعرية والذَّقدية التي نجدها لدى خليل مطران وشعراء المهجر، وحركة أبولو في الثَّلاثينيات. وقد تركزت جهود هذه الحركة في محاولة الخروج على بنية الشِّعر القديم وتغير المفهوم الشِّعري"[1].

وينبغي أن نذكر أن شعراء الدِّيوان الثَّلاثة هم الذين جعلوا إدخال التَّغييرات على الشِّعر العربي قضية كبيرة، وهم الذين قادوا أول موجة حقيقية في النَّقد العربي الحديث، وهيئوا الطَّريق للتيار الرُّومانسي في الأدب العربي الحديث. وقد حمل العقد الأول من القرن الماضي بوادر ثورتهم على الاتجاه التَّقليدي السَّائد بما طرحوه من آراء نقدية في شعرهم تهاجم روَّاد مدرسة البعث والتَّأصيل، وكان العقد الثَّاني محصلة حقيقية لنتاجهم الأدبي من حيث تطبيق المعايير النَّقدية الجديدة لمذهبهم الرُّومانسي في إنتاجهم الشِّعري، ومثَّل العقد الثَّالث بداية الجهود الكبرى بإصدارهم لكتاب "الدِّيوان" الذي تجسد فيه ملامح مذهبهم التَّجديدي ممَّا حدا بالدكتور مندور أن يطلق هذه التَّسمية الشائعة في دراساتنا المعاصرة "مدرسة الديوان".

ولكن يبدو من المخالفة الشَّكلية التي صحبت صدور الدِّيوان عن اثنين من رواده دون ثالثهم كان مثار أخذ وردٍّ بين نقاد الأدب ودارسيه، ولهذا يرى الدَّكتور طه وادي:"أن تسمية هؤلاء الشُّعراء بمدرسة الدِّيوان "أغلوطة" يرددها كثير من الدارسين– دون وعي حقيقي فيما يبدو بخطورة القضية– وذلك نسبة إلى كتاب بالعنوان نفسه أخرجه في جزأين العقاد والمازني سنتي 1922-1923م، والخطأ في هذه التَّسمية هو أن هذا الكتاب ينقد ويهاجم، أكثر من كونه يرسي أسساً فنية أو يضع تقاليداً جمالية، فالعقاد ينقد شوقي، والمازني ينتقد المنفلوطي وشكري أيضاً لذلك فأي خطيئة تاريخية يمكن أن ُيقترف حين ُتنسب مدرسة إلى كتاب يهاجم أهم مؤسسيها الحقيقيين، فشكري هو المعلم الرَّائد لهذه المدرسة"[2].

يرى الباحث أنه مع تسليمنا جدلاً بوجاهة هذا الرَّأي ومنطقه في هذا المنحى إلا أن اعتراضنا يأتي من عدة نواحي، أولاً:إنَّ التسمية شاعت حتى أصبحت مصطلحاً أدبياً ونقدياً متعارفاً عليه، ومن الاستحالة تغييرها فلا مشاحة من استخدامها.

ثانياً- تنبع التَّسمية من إحساس جوهري بالأشياء، فالدِّيوان يضم في مجمله معظم وجهات النَّظر التي كان هؤلاء الشُّعراء قد

---

[1]- إبراهيم رماني، مقالة "فصول"، "المجلد السَّابع"، الثَّالث والرَّابع، أبريل 1986م.

[2]- د.طه وادي، "شعر ناجي الموقف والأداة، ص 42.

ذكروها في مقالاتهم ومقدمات دواوينهم فهو بمثابة صياغة أخيرة ومجملة لآراء هؤلاء الشُّعراء الثَّلاثة جميعاً في التَّجديد الشِّعري، لوجهات نظرهم في جوانب الشِّعر السَّائد في ذلك الحين.

ومما يجب ذكره هنا أن أعلام مدرسة الدِّيوان الثَّلاثة كانوا على قدر كبير من الثَّقافة –ولاسيما الثَّقافة الإنجليزية– وقد درسوا آدابها وأخذوا من شعرها ونقدها عدداً من الأصول والمفهومات، وأدخلوها في شعرهم ودعوا إليها في نقدهم، فكانوا كما يقول العقاد نفسه:"مدرسة لاشبه بينها وبين من سبقها في تأريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي، كما كان يغلب على أدباء الشَّرق النَّاشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشُّعراء الإنجليز لم تنسَ الألمان والطَّليان، والرُّوس، والأسبان، واليونان، واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النَّقد الانجليزي فوق فائدتها من الشِّعر، وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطيء إذا قلت أن "هازلت" هو إمام هذه المدرسة كلها في النَّقد؛لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشِّعر، والفنون، وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والإستشهاد"[1].

ويذهب محمد مندور على غير ما ذهب إليه العقاد في مدى اطلاعه على الأدب والنَّقد الغربي والإنجليزي منه على وجه الخصوص بل ينتقده حين قال:"لانميل إلى تصديق ما زعمه العقاد من اتساع اطلاعهم على الأدب الإنجليزي، وأغلب الظَّن أن منهجهم الأصيل قد كان مجموعة المختارات الشَّهيرة عند الإنجليز باسم"الكنز الذَّهبي"... ولا أدلّ على صحة ما نقول أن كافة القصائد التي ترجمها المازني من الشِّعر الإنجليزي ونشرها في الجزء الثَّاني من ديوانه موجودة في هذه المجموعة، كما أن الكثير من المعاني الشِّعرية التي لاحظ النُّقاد اشتراكها بين شعراء هذه المدرسة والشُّعراء الإنجليز موجودة أيضاً في هذه المجموعة"[2].

ويسانده في هذا الرَّأي الدَّكتور ماهر حسن فهمي الذي يقول بأن جماعة الدِّيوان:"كانت حركة تجديدية غير أصيلة، فهم رواد

---

[1]- عباس محمود العقاد،، " شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، ص 191.

[2]- هنري رياض، "محمد مندور رائد الأدب الإشتراكي"، دار الثَّقافة بيروت ومكتبة النهضة السُّودانية، ط 2، 1967م، ص 82.

*الكنز الذهبي:مختارات من الشِّعر الإنجليزي من عهد شكسبير إلى القرن العشرين،اختارها وجمعها مشرف إنجليزي في وزارة المعارف المصرية حينئذٍ اسمه"فرانسيس بلجريف"، وكان أستاذ الشِّعر في جامعة إكسفورد، وكانت هذه المجموعة رومانسية الطابع.

الرُّومانتيكية الأولى؛ولكنهم كانوا أقرب إلى التَّرجمة منهم إلى تأصيل هذا التَّجديد"[1].

ولكن حديث النَّاقدان مندور وفهمي لاينهض إلى مستوى الحقيقة، فأبرز النُّقاد والكتاب الذين تناولوا شعراء الدِّيوان بالدِّراسة أكدوا اتصال الدِّيوانيين بالمذاهب الأدبية الغربية وتأثروا بالمذهب الرُّومانسي في النَّقد والشِّعر وكان هذا التَّأثر تدبراً واستيعاباً لهذه المفاهيم لا أخذ نقل وترجمةً:"وربما كان الثُّلاثي شكري والمازني والعقاد أهم من زاوج في مطالع القرن العشرين – بين شعرنا القديم وهذه الاتجاهات الغربية التي بعثت في شعرنا حياة وقوة، فلم يفنوا ولم يذوبوا في محيطهم؛ بل استمر لهم استقلالهم واستمر لهم في الوقت نفسه تجديدهم القائم على دعائم ثابتة"[2]، والعقاد نفسه ينفي هذا الاتهام قائلاً:"الواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزي؛ ولكنها مستفيدة منه، مهتدية على ضيائه، ولها بعد ذلك رأيُّها في كل أديب من الإنجليز كما تقدره هي، لا كما يقدره أبناء بلده، وهذا هو المطلوب من الفائدة الأدبية التي تستحق الإشادة، إذ لاجدوى فيما يلغي الإرادة ويشل التَّميز، ويعطل حقك في إدراك الخطأ والصَّواب، وإنَّما الفائدة الحقَّة هي التي تهديك إلى نفسك، ثم تتركك لنفسك تهتدي بها وحدها كما تريد؛ ولأن تخطيء على هذا النَّمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه"[3].

وممَّا يدعم القول في هذا الإطار أن تأثير العقاد والمازني وشكري كان كبيراً في ريادة وترسيخ المفاهيم التَّجديدية للحركة الرُّومانسية في شعرنا الحديث من خلال ما قدموه من مفهومات جديدة للشعر استمدوها من ثقافتهم الإنجليزية وتأثروا فيها بصفة خاصة بـ"هازلت" يتضح ذلك عند المازني في كتابه "الشِّعر غاياته ووسائطه" وفي كتاب "الدِّيوان في الشِّعر والنَّقد" الذي أصدره العقاد والمازني معاً ،وفي كتاب العقاد "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" وما تلا ذلك من دراسات له. إلى جانب المفاهيم النَّقدية التي قدمها شكري في مقدمات دواوينه.

ولاشكَّ أن الدِّيوانيين قد جاؤوا إلى الشِّعر العربي في هذا العصر بعددٍ من القيم الفنية، استمدوا معظمها من الأدب الغربي، وأفادوه في عدة جوانب منها:إعادته إلى التَّعبير عن الوجدان الفردي

---

[1]- د.ماهر حسن فهمي، "قضايا في الأدب والنَّقد"، دار الثَّقافة، قطر،"د.ط"،الدوحة 1986م، ص 174.

[2]- د.شوقي ضيف، "دراسات في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 90.

[3]- عباس محمود العقاد، "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، ص 189.

بإخلاص وصدق، ولهذا لم يكن تجديدهم ثورة عارمة لهدم القديم دون منهج منظم أو هدف معين أو غاية محددة؛ بل كان الأمر يتعلق برُؤية واقعية ترى أن تلازم الحالة الاجتماعية والسِّياسية مع الواقع الأدبي لا ينسجم مع رؤية شعراء مدرسة الدِّيوان على اعتبار أنَّ الشِّعر أصبح مرتبطاً بالطَّبقة العالية وبلاط السلطان، غير حافل بالسَّواد الأعظم من الشَّعب وقضاياه المصيرية، أي أن رسالة الأدب انحرفت عن مسارها كتعبير عن وجدان الشَّاعر وذاته وهموم عصره إلى مهنة للارتزاق، كما يذكر الدَّكتور دياب في كتابه "العقاد ناقداً" حيث يقول:"قد نشأ اتجاه هؤلاء إبان شيوع الشِّعر التَّقليدي وسيطرته على الحياة، متأثراً بمختلف اهتماماتها، ومرتبطاً في الوقت نفسه بالطَّبقة العَلِيَّة من المجتمع، غير حافل بالسَّواد الأعظم منه وقد انساق شعراء التَّقليد في هذا التَّيار الذي يعبرون فيه عن غيرهم، وينسون وجداناتهم ومشاعرهم الخاصة، وغدت رسالة الشَّاعر تعادل رسالة الموظف لدى كبار الشُّعراء... وفي هذا الجو الخانق لفردية الشَّاعر وحريته ونسيان ذاته ومشاعره ووجداناته برز هؤلاء الثَّلاثة من الشِّبان"[1].

ونذكر أن كل من العقاد والمازني وشكري إلتقوا في الخصائص الفنية والثَّقافية واللُّغوية وراحوا يبشرون بالتَّجديد وفق رؤيتهم الرُّومانسية في شعرهم ونقدهم ويدعون إلى مذهبهم الجديد في مقدمات دواوينهم ونقدهم الأدبي، وقد أشار الدَّكتور عبدالقادر القط على أن:"أغلب ما جاء في هذه المقدمات يدور حول طبيعة الشِّعر واتصاله بالوجدان وتصويره للحظات النَّفسية والمزاوجة بين عواطف الشَّاعر ومظاهر الطَّبيعة، والنَّظر في أمور الحياة والنَّاس نظراً عصرياً يقوم على البصيرة النَّافذة والإدراك الوجداني الشَّخصي. ويتفرع عن هذا الأصل آراء تتصل بشكل الشِّعر وتتحدث عمَّا تقتضيه تلك النَّظرة الوجدانية الذَّاتية من وحدة في الموضوع وتماسك بين أجزاء القصيدة واستخدام لمعجم شعري جديد وصور شعرية حديثة"[2].

وحرصوا في دعوتهم إلى تخليص الشِّعر من صخب الحياة وضجيجها، والتَّعبير عن الذَّات، ولعل أصدق تعبير عن هذه الدَّعوة قول شكري في بيت من الشِّعر صدَّر به ديوانه الأول "ضوء الفجر" الذي صدرعام 1909م:[3]

**أَلَا يَـا طَــائِـرَ الفِـرْدَو سِ إِنَّ الشِّـعْـرَ وِجْــدَانُ**

---

[1]- د.عبدالحي دياب، "عباس العقاد ناقداً"، الدَّار القومية للطباعة والنَّشر، القاهرة 1964م، ص 117.

[2]- عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 136.

ويرى كثيرٌ من الدَّارسين أن الانعطافة الحقيقية التي يؤرخ بها لظهور المدرسة الرُّومانسية ممثلة في مدرسة الدِّيوان تعود إلى ظهور الجزء الثَّاني من ديوان عبدالرحمن شكري "لآلي الافكار" عام 1913م وفي العام الذي يليه أصدر المازني الجزء الأول من ديوانه سنة 1914م والثَّاني 1918م، ولانصل إلى عام 1919م، حتى أصدر شكري دواوينه السَّبعة، بينما أصدر العقاد مجموعة من أشعاره في ديوانه الأول "هدية الكروان" سنة 1916م وما أن نصل إلى عام 1929م حتى نشر العقاد دواوينه الأربعة في مجلد واحد ، ثم توقف ولم يّعُدْ إلى الشِّعر إلا بعد عام 1933م حيث أخرج ديواناً جديداً يُعدُّ بداية مرحلة جديدة في شعره، أما شكري والمازني فقد توقفا مبكراً بين عامي 1917م و1918م وتفرغ الأخير للكتابات النَّثرية.

ولقد لخص العقاد آراء جماعة الدِّيوان بقوله:"ليس التَّجديد هو إنكار فضل العرب، أو تعمدُّ الخروج على الأساليب العربية ولكنه هو إنكار أوهام الذين يحصرون الفضل كله في العرب دون أمم المشرق والمغرب من سابقين ولاحقين،أو الذين يختمون على الأساليب بعد القرن الرَّابع للهجرة فلا يجيزون لأحد أن يكتب بغير أقلام الأدباء الذين عاشوا في ذلك الزمان...وإنَّما التَّجديد أن يقول الإنسان أنه يجد في نفسه ما يحسه، ويقول ما يجدر به أن يُحس ويُقال. فالتَّجديد على هذا شيء غير الذي فهمه أنصار القديم"[1].

ويوافقه شكري في اتجاهه نحو التَّجديد قائلاً:"لقد فسد ذوق المتأخرين في الحكم على الشِّعر حتى صار الشِّعر كله عبثاً لاطائل تحته، فإذا تغزلوا جعلوا حبيبهم مصنوعاً من خمر وغصن بانٍ...ألخ، ومن أجل ذلك شاع عندهم أن الشِّعر نوع من الكذب وليس أدلَّ على جهلهم وظيفة الشِّعر من قرنهم الشِّعر إلى الكذب،فليس الشِّعر كذباً؛ بل هو منظار الحقائق ومفسِّرٌ لها، وليس حلاوة الشِّعر في قلب الحقائق بل في إقامة الحقائق المقلوبة ووضع كُلَّ واحدة منها في مكانها"[2].

أما المازني في كتابه "شعر حافظ" فقد حدد بعض أهداف المذهب الجديد ومن هذه الأهداف:"الدَّعوة إلى الإقلاع عن التَّقليد

---

[3]- عبدالرحمن شكري، "ديوان عبدالرَّحمن شكري"، جمع وتحقيق نقولا يوسف، دار المعارف بالإسكندرية 1960م، ج 1"ضوء الفجر"، من قصيدة "عصفورالجنة"، وهي ضمن قصائد الجزء الثَّالث من ديوان شكري، ص 266.

[1]- كمال نشأت، "أبو شادي وحركة الشِّعر العربي الحديث"، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967م، ص 267 ومابعدها.

[2]- المصدر نفسه، ص 333.

في الأدب، فإن ذلك يفقده فضيلة الصِّدق ومزية النَّظر، وهما عماد الأديب وقوام الشِّعر والكتابة، ولكن على الأديب أن يستفيد من آثار القدماء في أدبهم ويدرس في فنهم الأصول الأدبية العامة التي لاينبغي لأديب أن يحيد عنها أو يغفلها بحال من الأحوال كالصِّدق والإخلاص في العبارة عن الرَّأي أو الإحساس. وهذا وحده كفيل بالقضاء على الابتداع، ودليل على فقدان الشّخصية وفنائها في غيرها"[1].

وقد تكفل شكري بالدِّفاع عن الاتجاه الجديد في مقدمات دواوينه فهو في الجزء الثَّالث من ديوانه"أناشيد الصِّبا" يتحدث عن العاطفة في الشِّعر، ويوجِّه نظر الشُّعراء إلى لون جديد بالنِّسبة للآراء حينئذٍ، وذلك حيث يقول:"ولشعر العواطف رنَّة ونغمة لاتجدها في غيره من أصناف الشِّعر.وسيأتي يوم من الأيام يفيق النَّاس فيه إلى أنه هو الشِّعر ولا شعر غيره، فالشِّعر مهما اختلفت أبوابه لابدَّ أن يكون ذا عاطفة، وإنَّما تختلف العواطف التي يعرضها الشَّاعر ولا أعنى بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدلُّ على التَّوجع أو ذرف الدِّموع. فإنَّ شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها"[2].

إذن شكري يدافع عن أهمية الشِّعر ودوره في الحياة واتصاله بالنَّفس الإنسانية ولذلك لم يكتفِ بمقدمات دواوينه يشرح فيها مفاهيمه الجديدة، وإنَّما أصدر كل جزء من أجزاء ديوانه التي نُشرت متخمة بأبيات من شعره. موضوعها الشِّعر كما يفهمه كل شاعر مجدِّد، يقول في الجزء الثَّالث الصادر عام 1913م[3]:

**ومَا الشِّعْرُ إلا القَلْبُ هَاْجَ وَجِيْبُهُ وَمَا الشِّـعْرُ إِلَا أَنْ يَثِيـرَ مثيرُ**

**تَرَى سَمَاءَ النَّفْسِ مَا فِي سَمَائِنَا وَنَبْصِـرُ فَيِهَا البَـدْرَ وَهَوَ مُنِيْرُ**

أما العقاد فله آراء متعددة عن الشِّعر، وقد صدرت بجزء منها دواوينه المختلفة، فهو يدعو في ديوانه"يقظة الصَّباح" إلى:"أن يكون الشِّعر شاهداً من شواهد نهوض الأمم ومرآة يتصفح فيها النَّاس صدور نفوسهم في كل عصر وطور. وأن يكون الشِّعر فيضاً من الطَّبع لا ذكاء يدفع إلى تلفيقات، وأوهام وتصيد خواطر. ويرى

---

[1]- د.عزالدين الأمين، "نشأة النَّقد الأدبي الحديث في مصر"، دارالمعارف، ط 3، القاهرة "د.ت"، ص 202.

[2]- عبدالرَّحمن شكري، "ديوانه"،ج 3"أناشيد الصبا"،مقدمة شكري، ص 209.

[3]- المصدر نفسه، ص 226.

أنَّ الشِّعر يعمق الحياة فيجعل السَّاعة من العمر ساعات... فإذا قلنا لك أحبب الشِّعر فإننا نقول لك عِشْ، وإذا قلنا أن أمة تطرب للشعر فكأننا نقول إنَّها أخذت تطرب للحياة"[1].

ويعمق العقاد هذا الارتباط الوثيق بين الشِّعر والحياة فيرى أنَّ الشِّعر صورة صادقة لنفس صاحبه الحيَّة الواعية لما يدور فيها ويطيف بها، ويجري داخلها . والشَّاعر يتكلم ويسمع السَّامع بالحياة المستقرة في كل منهما. فكأنَّ الحياة إنَّما تخاطب نفسها بالشِّعر، والشِّعر يدوم مادامت الحياة في الإنسان، ويصوِّر ذلك كُلّه في قصيدته "الحب الأول"، والتي يقول فيها[2]:

**وَالشِّعْرُ أَلْسِنَةٌ تَقْضِي الحَيَاْةَ بِهَا إِلَـى الحَيَـاْةِ بِمَا يَطْوِيْهِ كِتْمَاْنُ**

**لَوْلَا القَرِيْضُ لِكَاْنَتْ وَهْيَ فَاْتِنَـةٌ، خَرْسَـاْءُ لَيْسَ لَهَا بِالقَوْلِ تِبْيَاْنُ**

**مَاْدَاْمَ فِي الكَوْنِ رُكْنٌ لِلحَيَاْةِ يُرَى فِـفِـي صَحَاْئِفِهِ لِلشِعْـرِ دِيْوَاْنُ**

والعقاد في تعريفه للأدب يلتقي مع شيلي"Shelly" وغيره من الشُّعراء النُّقاد في نظرته للشعر وهي أحد أجناس الأدب بأنَّها "صورة لحقيقة الحياة مشروحة على حقيقتها الأبدية وهي خلق حوادث بالنِّسبة إلى تلك الصُّور عديمة التَّغير للطبيعة البشرية كما تحيا في ذهن الخالق الأعظم والتي هي صورة لسائر العقول الأخرى ومن ناحية أخرى متميز عنها ويرمز فقط إلى مقدار محدود من الزَّمان ومجموعة معينة من الحوادث التي تسنى لها أن ترجع ثانية"[3].

وحول المفاهيم النَّقدية التِّي بشَّر بها الدِّيوانيون تقول الدَّكتور سلمى الجيوسي:"كانت الثَّورة في النَّقد الشِّعري التي قام بها هؤلاء الشُّعراء – النُّقاد الثَّلاثة-تتميز بصفتين رئيستين:الأولى، أنَّها ثورة جاءت في وقتها. فقد كانت المدرسة الكلاسيكية المحدثة ترسِّخ مفهوماً في الشِّعر لو تُرك بلا معارضة لضرب جذوره بعيداً بحيث يغدو الوصول إلى الحداثة مطلباً في غاية الصُّعوبة. وكانت موهبة شوقي الفذة تساند ذلك المفهوم حتى بلغ هيمنة كبيرة على عقول العرب وقلوبهم. كانت المشكلة تتركز في كيفية إدخال الوسائل القادرة على تحطيم حصون الكلاسيكية المحدثة لكي تقيم أساساً لجيل مختلف من الشُّعراء يبني عليها صرحاً شعرياً

---

[1]- العقاد، "ديـوانه"، منشـورات المكتبـة العصـرية، بيـروت، المجلـد الأول،ج 1"يقظة الصباح"، ص 73.

[2]- المصدر نفسه، ص 73.

[3]- انظر عبدالحي دياب "العقاد ناقداً"، ص 326-327.

جديداً. فعن طريق السُّخرية والجدل المرير الذي لايلين والحماس للشعر الذي بلغ حد التَّقديس، استطاع هذا الثَّالوث أن يسترعى انتباه معاصريه إلى القضايا الحيوية الرَّاهنة. ثانياً:كانت ثورة هؤلاء النُّقاد مفاجئة بشكل مذهل. فقد كان التَّنظير الهاديء عن الشِّعر الذي قدمه مطران لا يقاس بشيء إلى جانب ذلك التَّحرر العنيف الكامل من الآراء المتحجرة العتيقة التي كانت تسيطر على الشِّعر،كما عبرت عنه كتاباتهم النَّقدية. وكانت أعمال شوقي وحافظ في الوطن،وهما من أكبر ممثلي الكلاسيكية المحدثة في مصر– وفي حالة شوقي في الوطن العربي أجمع- موضع هجومهم الأشد"[1].

وتضيف سلمى:"كان إدخال هؤلاء الشُّعراء للعنصر العاطفي الذَّاتي إلى الشِّعر أهم انجازاتهم الشِّعرية، فقد انتقل هذا الشِّعر خطوة أخرى نحو الوصول إلى شعر التَّجربة الذَّاتية الذي أصبح يكتب بعد حين"[2].

**ظهور كتاب الدِّيوان**:

كان لظهور كتـاب الدِّيوان[3] في الحياة الأدبية بداية مرحلة جديدة من الصِّراع الأدبي بين المدرسة التَّقليدية والمدرسة التَّجديدية في الشِّعر، وقد أوضح لنا العقاد والمازني في هذا الكتاب المزية والغاية من مذهبهم الجديد، حيث قالا في مقدمة كتابهما:"هو كتاب موضوعه الأدب عامة ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشِّعر والنَّقد والكتابة... وأوجز ما نصف به عملنا إن أفلحنا فيه أنه إقامة حد بين عهدين، لم يبق مايسوق اتصالهما والاختلاط بينهما، وأقرب مانميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي:إنساني؛ لأنَّه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصِّناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النِّفوس قاطبة. ومصري؛ لأنَّ دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي؛ لأنَّ لغته عربية، فهو بهذه المثابة أتمَّ نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وُجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعمِّ مظاهره إلاَّ عربياً بحتاً يدير بصره إلى عصر الجاهلية"[4].

---

[1]- د.سلمى الجيوسي، "الاتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث"، ص 208.

[2]- المصدر نفسه، ص 210.

[3]- كان المؤلفان يرغبا أن يصدرا الكتاب في عشرة أجزاء، بيد أنه لم يظهر منه سوى جزءين طبع أولهما في يناير وثانيهما في فبراير سنة 1921م.

[4]- العقاد والمازني، كتاب "الدِّيوان في الأدب والنَقد"، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2000م ص 23-24.

إذن العقاد يشرح في هذه المقدمة شرحاً وافياً خطط هذه المدرسة كما حرص المؤلفان على تأكيد أنَّ الغاية من تأليف كتاب "الدِّيوان" أمران الأول:الإبانة عن المذهب الجديد في الشِّعر والنَّقد بـ:"إقامة حدٍ فاصل بين عهدين، لم يبق مايسوق اتصالهما والاختلاط بينهما". والآخر:هو تحطيم مكانة شوقي وغيره من دعاة التَّقليد، وقدم فيه العقاد والمازني كثيراً من القضايا والموضوعات المتصلة بالتَّجديد الذي كانا يدعوان إليه.

إزاء هذا الموقف انقسم النُّقاد وكتاب الأدب في موقفهم من "الدِّيوان" إلى مذاهب شتى حيث يرى الفريق المؤيد لمنهج الدِّيوان في قسوته على خصومه بأنَّها ضرورة اقتضتها المرحلة باعتبارهم أصحاب دعوة نهضوية تجديدية للتحرر من أسبال التَّقليد؛ لأنَّ "مؤلفي الكتاب أصحاب دعوة إلى نهضة يريدونها، وأصحاب عقيدة يؤمنون بها وكلا الأمرين لايدع صاحبه متفقاً مع خصومه، إن أصحاب الدَّعوات الكبيرة، يهدمون كل مذهب يعترض دعوتهم بلا هوادة ولا لين، وإن الذين يريدون كسر الأصنام لايمسحونها ولكن يهدمونها بالفئوس والمعاول ويذرون بقاياها في الهواء"[1].

ويذهب الكاتب نفسه والذي رمز لاسمه بالأحرف "ط.ر" في الاتجاه النَّسويقي للمسلك العنيف الذي انتهجه "الدِّيوان" في مقارعة خصومه، فيرى:"أنَّ هذا الكتاب لو كُتب بعطف ولين ومداراة كما يطلب أسرى التَّقليد والجمود لمرَّ بالأذهان التي طال عليها النَّوم، وخدرها الرِّكود مروراً عابراً، وهل يجمل بمن يريد إنهاض الآداب أن يتملق خصومها ؟!! إنَّه لابدَّ من صرخة قوية لإيقاظ الجامدين ولابدَّ من المجاهرة لِيبِيْنَ الحق من الباطل"[2].

ثم يسوق الكاتب -الآنف الذِّكر- الأسباب التي أدَّت بأسرى القديم على مهاجمة الدِّيوان ووصفه بالنَّقد الهدام وأن دفاعهم عن شوقي والتَّقليد ماهو إلا دفاع عن أنفسهم؛ لأنَّ الكلام يصيبهم باعتبار عدم تحرر عقولهم، على أن هؤلاء لا شأن لهم مع الكتاب؛ لأنه مكتوب لأبناء الجيل الجديد من الأدباء، ويرى الكاتب"أن هذا الجزء من الكتاب قد احتوى مع النَّقد والهدم كثيراً من الآراء النَّاضجة النَّظرات الصائبة"[3].

ومن وراء البحار كان الصَّوت المهجري ممثلاً في مُنْظِّرها الأول ميخائيل نعيمة حاضراً في تلك المعارك ومؤيداً لهذا المنهج

---

[1]- صحيفة السِّفور 14/1/1921م، نقلاً عن: "الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 158.

[2]- المصدر نفسه، ص 158.

[3]- صحيفة السِّفور 14/1/1921م، نقلاً عن: "الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ، ص 159.

النَّقدي العنيف إذ جاء فيه قوله: "إذا كان العقاد قد فضح شوقي شرِّ فضيحة فشريكه المازني قد أماط اللِّثام عن اثنين آخرين، هما شكري والمنفلوطي، فأرانا الأول شاعراً يتصنع الجنون في نظمه ونثره، ظناً منه بأن الخروج عن الموضوعات الشِّعرية المطروقة إلى الغريبة الآبدة، تؤهله لأن يُدعى مبتكراً ومجدداً، غير أنه في نظر المازني ما أفلح إلا في إثبات جنونه الحقيقي لا المجازي"[1].

وهناك فريق آخر يقف مع الدِّيوان في دعواه للتجديد من خلال النَّقد الموضوعي مع استنكارهم للنقد الجارح الذي صدر في حق شكري باعتباره رائد هذا الاتجاه، يقول زكريا عمر:"لقد أنصف العقاد في الكلام عن شوقي وانتقاد شعره، وانتقاد خضوع النَّاس للشهرة، ولكنه كان يجب أن يغلب في النَّقد الحقيقة النَّاصعة والحجة الدَّامغة فالقائد هو الذي يسفك ويهدم، ولكن النَّاقد يناقش ويقنع"[2].

وينكر الكاتب نفسه على المازني نقده لشكري"لأنَّ شكري وضع أهم أحجار النَّهضة الأدبية، وضحى في سبيلها بشخصيته وشهرته، فهل جزاءه في النَّهاية أن يسمى صنم الألاعيب؟ وأخذ يذكِّر المازني بما سبق أن كتبه عن شكري وحافظ من قبل"[3].

إضافة إلى ماذكرنا هناك فريق ثالث من دعاة التَّجديد صدموا بالآراء النَّقدية للمازني والعقاد من خلال كتاب "الدِّيوان" على اعتبار أن الرُّؤية النَّقدية لأصحاب الدِّيوان تتناقض مع دعاويهم التَّجديدية وقد كشف كاتب رمز لاسمه"م.ع. من علماء الإسكندرية" سرقة المازني أفكاره النَّقدية من دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني مع قليل من التَّحوير والتَّبديل، وأخذ النَّاقد يعرض نماذجها ساخراً من المازني ثم يعلق بقوله:"وما كان لصاحب المذهب الجديد في الأدب، ولمن أعطى نفسه منصب الحكم على كتَّاب العصر وشعرائه أن يسف هذا الإسفاف أو ينزل هذا النِّزول"[4]. ويأخذ على كاتبي الدِّيوان العقاد والمازني:"غمط الحق والحيف في الحكم، فهما لم يعترفا لشكري بدقة ملاحظاته وحسن وصفه لحركات النَّفس،وخلجات الفؤاد"[5].

---

[1]- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنَّشر 1964م،لبنان ص 217.

[2]- انظر السِّفور 21/1/1921م ص 4"حول كتاب العقاد والمازني" نقلاً عن: "الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 160.

[3]- المصدر نفسه، ص 160.

[4]- السِّفورعدد 1/4/1921م، نقلاً عن:"الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 164.

[5]- المصدر نفسه، ص 164.

ويستند عبد الحميد حمدي صاحب صحيفة السِّفور ومديرها المسئول على المقال السَّابق في إبداء رأيه حول نقد الدِّيوان لشوقي وشكري، فيتساءل في لهجة ساخرة من هذا التَّجديد الذي تمَّ على أيدِ الدِّيوانيون قائلاً:"وبعد هذا نعود إلى الدِّيوان لننظر هل هذا جديد صرف لم يألفه النَّاس فيما مضى من أجيالهم، أم هو دعوة إلى الأخذ بقديم صالح أهمل النَّاس أمره؟"[1].

وبعد أن أورد الدَّكتور محمد أبو الأنوار الآراء المختلفة حول الدِّيوان يعود فيقول عن النَّقد السَّابق حول المازني وسرقته من عبدالقاهر الجرجاني فيقول:" وفيما يتصل بالمازني فإنه مع الباحث قد يضيف جديداً بسبب متابعة المازني لعبدالقاهر، لكنه لايملك القول بأن المازني كان عالة على أحد في فكره النَّقدي وفي تطبيقاته الظالمة والمنصفة في هذا الكتاب"[2].

وبغض النَّظر عن الصِّراع الذي دار حول "الدَّيوان" يرى الباحث أنه يمثل مرحلة مهمة في تاريخ النَّقد العربي الحديث بما احتواه من مفاهيم نقدية جديدة أسهمت بشكل كبير وواضح في تطور الشِّعر العربي الحديث.

**الصِّراع مع الاتباعيين:**

تميزت هذه المدرسة بالعنف والقسوة في هجومها على مدرسة المحافظين وخصوصاً حافظ وشوقي -فهم الممثلون الحقيقيون لهذا الاتجاه- وهذا الموقف أدَّى بهم إلى النِّزوع العدواني أحياناً ولم تقتصر هذه النَّزعة على التَّقليديين؛ بل تعدتها إلى شعراء هذه المدرسة أنفسهم كما فعل المازني حين كتب مقاله "صنم الألاعيب".

لم تكن دعوة الدِّيوانيين من هذا الصِّراع مع الاتجاه المحافظ محاربة للقديم ونبذه، وإنَّما كانت دعوة الابتداع، وترك التَّقليد والاستجابة لوحي الشِّعور الصَّادق والوجدان الصَّحيح، فهم يرون أنَّ الشِّعر العربي في عصوره المختلفة من الجاهلية وحتى العصر العباسي مطبوعاً لاتصنَّع فيه وعلى هذا الأساس كان شعر العرب في نظرهم "وكانوا يصفون ما وصفوا في أشعارهم، ويذكرون ما ذكروا لأنهم لو لم ينطقوا به شعراً لجاشت به صدورهم زفيراً، وجرت به عيونهم دمعاً. واشتغلت به أفئدتهم فكراً، وأما نحن فلا موضع لتلك الأشياء من أنفسنا فهي لاتهتاجنا كما اهتاجتهم ولاتصيبنا كما أصابتهم، وإذا سكتنا عن النَّظم فيها لا تخطر لنا إلاَّ

---

[1]- المصدر نفسه، ص 166.

[2]- د.محمد أبو الأنوار،"الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 165.

كما تمرُّ الذِّكرى بالذِّهن، والمرء إذا تذكر لا يقلد من يتذكرهم ولكنه يتحدث فيهم"[1].

ثم يضيف العقاد على أنَّ "الشِّعر العصري كهذا الشعِّر في أنَّه شعر الطَّبع وأنَّه أثر من آثار روح العصر في نفوس أبنائه، فمن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر فما هو من أبنائه، وليست نفسه من خواطره"[2].

ولهذا رفض الدِّيوانيون تكالب الشُّعراء التَّقليديين على الأحداث اليَّومية،والموضوعات والقضايا الاجتماعية، وجعلها ميدان أفكارهم وأعمالهم؛ لأنَّها في نظرهم "لاتعكس إحساساً صادقاً، إذ ليس يكفي أن يذكر الشاعر بعض المعالم القومية، الشَّاعر هو الإنسان الذي يشعر بقومه وبالنَّاس وبالدُّنيا... وليس معنى ذلك في نظرهم رفض الصَّدقية أو الابتعاد عن التَّغني بها"[3].

ومن هذا المنطلق "كان طبيعياً أن يصطدم الفريقان وأن يلاقي أصحاب الثَّقافة الغربية عنتاً كبيراً في تثبيت قواعدهم وإقناع العقول بآرائهم وأفكارهم"[4]. وقد كانت المعركة التي خاضها المازني ضد حافظ على صفحات "عكاظ" ابتداءً من يوليو سنة 1913م أولى معارك الدِّيوانيون مع أصحاب الاتجاه الاتباعي وقد بلغت مقالات المازني في هذه المعركة أربعة عشرة مقالة طويلة تحت عنوان: "شعر حافظ" وقد اتخذ المازني أسلوب الموازنة بين شكري وحافظ لبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن "وألح المازني في مقالاته خاصة بعد الثَّالثة على نماذج شتى من شعر حافظ وأخذ يستوعبها بالنَّقد ويكشف فيها عن سرقات حافظ مع العناية بنقد المعاني والكشف عن فسادها والسُّخرية من مبالغاته وإنكارها، ويعرض أحياناً لمسائل تتصل بالنَّقد اللُّغوي، وقد تناول في ذلك قصائد مشهورات لحافظ مثل: زلزال سيناء، ورثاء الشَّيخ محمد عبده، واللُّغة العربية وحريق ميت غمر... وغير ذلك"[5].

ويدلل المازني –بعد ذلك- على تقليدية شعر حافظ قائلاً:" أليس شعر حافظ قاصراً على المديح والرَّثاء ونظم منثور الأخبار، وصوغ مقالات الجرائد؟ وهل خرج حافظ عن الطَّريق القديم

---

[1]- إبراهيم عبدالقادر المازني، "ديوانه"، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مراجعة وضبط وتفسير محمود عماد، القاهرة 1961م، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص 10.

[3]- عامر العقاد، "لمحات من حياة العقاد"،مؤسسة دار الشَّعب،القاهرة 1968م، ص 275-276.

[4]- د.عزالدين إسماعيل، "الأسس الجمالية في النَّقد العربي"، ص 5.

[5]- د.محمد أبوالأنوار"الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 94.

الدَّارس أو قال في غير ما قالت فيه العرب؟ ... وإذا لم يكن التَّقليد عنواناً على العجز عن الابتكار فأي شيءٍ أدلَّ منه وأبلغ في إظهار العجز والقصور... وفقدان الشَّخصية وفنائها في غيرها"[1].
ويخلص المازني في موازنته بين الشَّاعرين على أن "المقلد لايبلغ شأو المبتكر وأنَّك مهما قلَّدت العرب فلن تأتي بخير ما جاءوا به"[2].

وفي خضم الصِّراع مع الاتجاه التَّقليدي يضيف المازني جهداً نقدياً آخراً في تدعيم الفهم الجديد للشعر والنِّهوض به، وذلك في مقالاته التي جمعها في كتابه:"الشِّعر غاياته ووسائطه" وكان مجرد نشر هذه الأفكار تدعيماً للصراع القائم بين القيم النَّقدية الجديدة السَّاعية إلى فرض نفسها عن طريق الشَّرح والبثّ، والقيم القديمة التي كانت وما تزال تحظى بالجمهور الأوسع انتشاراً والأعلى كفةً في حياتنا الأدبية العامة.

ولم يلبث أن دخل العقاد طرفاً في هذا الصِّراع مؤازراً المازني في حملته على الاتجاه التَّقليدي"وقد دفع العقاد إلى هذه الحملة ماسمع منهم من شعر النَّدابة في رثاء الشَّيخ على يوسف والطَّيار العثماني فتحي يكن بك وغيرهما، ويسخر العقاد من حرصهم على الارتباط بالمناسبات التي لا تمت إلى صدق مشاعرهم بشيء، ويعجب من حافظ؛ لأنَّه كان يعد قصيدته في استقبال فتحي يكن الطَّيار العثماني عند مقدمه إلى القاهرة فجاء خبر نعيه من دمشق فعدل من القصيدة نفسها وحولها من تهنئة إلى رثاء وحملها إلى النَّاس دون أن يوفق في تضمينها للأسف بفقد الشَّهيد الطَّيار، وأنَّه كان يرصد أن يستقبله بالتَّهنئة فأخلف القدر ظنَّه"[3].

ويشير العقاد -من خلال نقده لشعر المناسبات عند حافظ- للفهم المغلوط للشعر العصري فينحي باللَّائمة والتَّقريع والسُّخرية من أؤلئك الشُّعراء المقلدين الذين يفهمون أن وصف المخترعات الحديثة هي العصرية ثم يبين أنَّ مقياس العصرية ليس في تناول المخترعات الحديثة ووصفها وإنَّما "الشِّعر العصري كشعر العرب في أنه مستمد من الطَّبع، وأنه أثر من آثار روح العصر في نفوس أبنائه، فمن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر فما هو من أبنائه وليست خواطر نفسه من خواطره"[4].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 92.
[2]- جريدة عكاظ 4/8/1913م، نقلاً عن:"الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 91.
[3]- عكاظ 9/3/1914م، نقلاً عن:"الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 96.
[4]- المصدر نفسه، ص 472 .

لاشكَّ أنَّ المعركة الكبرى التي قادها العقاد مع الاتجاه التَّقليدي ممثلة في أحمد شوقي كانت السَّبب المباشر في الدَّوي الذي أحدثه كتاب "الدِّيوان" في الحياة الأدبية، فقد خرج العقاد عن الإجماع إذ انعقد الرَّأي -أو كاد- على أنَّ شوقي هو أعظم شعراء العربية في عصره، وأنه مجدد ديباجة الشِّعر العربي منذ المتنبي.

استخدم العقاد في نقده لشوقي منهجاً نفسياً وتحليلياً وحاول من خلاله أن يدعم المنهج النَّظري بالدِّراسة التَّطبيقية للنماذج التي تناولها بالنَّقد في شعر شوقي،وقد ساق العقاد مآخذه على شوقي من خلال رؤيته النَّقدية لشعر شوقي وتتلخص هذه المقاييس في ركاكة الأسلوب الشِّعري، وفساد الذَّوق،والإحالة والتَّقليد، والتَّفكك، والولع بالأعراض دون الجواهر. كما عيَّبه بالسَّرقة وتفاهة الحكمة والوصف الحسِّي وعقم الأفكار وعامية الرُّوح وتبذل الملكة"[1].

وقد استأثر نقد العقاد لشوقي بأكثر صفحات الدِّيوان، وهو نقد يدور حول موضوعين أساسيين هما:شخص شوقي ومكانته الاجتماعية من ناحية وشعره وقيمته الفنية من ناحية أخرى. ومن ذلك ما خصصه للهجوم على سلوك شوقي والتَّشكيك في مكانته.

اختلف النُّقاد في الأسباب الحقيقية وراء معركة العقاد مع شوقي، فالنَّاقد محمد أبوالأنوار يرجع ذلك لعدة أسباب منها أن شوقي دون غيره - سيد الاتجاه المحافظ وأمير دولته، وشوقي في هذه المرة أصبح خالصاً لنفسه وللنقاد فلم يعد في حماية الخديوي كما كان، وأيضاً هناك أسباب أخرى تتعاون مع السَّبب السَّابق وترجع إلى أن النُّقاد المجددين يرون أساليب شتى- لاترضيهم تلعب دوراً في إفساد الحياة الأدبية، وهذه الأساليب تتجمع أهم خيوطها في يد شوقي وأتباعه نظراً لقدرته الشِّعرية العالية في هذا الاتجاه من ناحية ثم لمكانته الاجتماعية من ناحية أخرى"[2].

ويضيف أبو الأنوار –أيضاً- أن "هناك عقيدة أدبية تلحُ على ضمير العقاد وقلبه وفكره إلحاح أصحاب المباديء والدَّعوات الإصلاحية الكبرى الذين يرخصون حياتهم وحياة من حولهم في سبيل عقيدتهم. ويؤكد -أيضا- أن هناك سبب شخصي هام وخطير هو أنَّه كان للاتجاه المحافظ أصابع قوية، في تعميق الخلاف بين شكري والمازني مستغلين موقف شكري من سرقات المازني الأدبية"[3]

---

[1]- العقاد والمازني، "الدِّيوان في الأدب والنَّقد"، ص 27 وما بعدها.

[2]- د.محمد أبوالأنوار، "الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 121.

[3]- المصدر نفسه، ص 121-122.

وفي السِّياق نفسه يشير الدَّكتورعبدالله بريمه:"إنَّ المبدأ الذي انطلق منه العقاد كأساس فكري اعتمد عليه في إعادة بناء قصيدة شوقي هو مبدأ التَّوقع، وهو عنده قسمان:توقع يتصل بالموضوع وتوقع فني يتصل ببناء القصيدة :

أما التَّوقع الفكري فتتقارب فيه أفـكـار النَّاس جميعاً وتكاد تتحد في جميع الأحيان ويمكن التَّنبوء به كما يمكن توقعه، أما الثَّاني:التَّوقع الفني فهو ما لاتتقارب فيه القرائح والأفكار وتتراوح ما بين الابتذال والعبقرية في الإبداع الفني وهو المجال الذي تظهر فيه المقدرات، وتتاح فيه الفرصة للشعراء للإتيان بالجديد وتختص التَّوقع الفكري بالموضوع، والتَّوقع الفني بالبناء، وتتقارب الأفكار في الأول وتتفاوت في الثَّاني، والفكرة التي يمكن أن يتوقعها الجميع فكرياً يستطيع الفنان الشَّاعر إبرازها في صورة لا يتوقعها الجميع "فنياً" وذلك مناط الإبداع والمقصود في هذه القصيدة" بالتَّوقع الفكري" لاتصاله بالموضوع أو الغرض ألا وهو الرَّثاء.

نجدهما– أحمد شوقي والعقاد- متفقين على أن هذه هي البداية الصَّحيحة لأنَّ الأديب له الحرية المطلقة في أن يبدأ من حيث شاء وهذه الحرية هي التي ترسم خط سيره الفكري؛ لأنَّه إن صحَّ أن يبدأ كيف شاء فلا يصحُّ أن يضيف إلى تلك البداية الحرة أي شيء لابدَّ أن يحكمه قانون يراعي الخواطر والأفكار التي تعتمد عليه مبدأ التَّوقع بجانبيه الفكري والفني معاً، أخذ العقاد يلتقط الأبيات المتشابهة التي يمكن أن تكون منها خاطرة أو صورة شعرية ويضعها جانباً إلى جانب ثم يعيد تشكيل الصورة المتراسلة حتى تبدو أشبه بالشَّريط السِّينمائي المتتابع المنظر وبذلك أعاد بناء القصيدة من جديد"[1].

ويخلص الدَّكتور بريمه من حديثه في نقد العقاد لشوقي على:"أنَّ لا اعتساف في تطبيق العقاد لمبدأ التَّوقع ولا جور على شوقي في الحكم، ويرى أن عنصر المفاجأة من جراء تطبيق ذلك لأول مرة على أمير الشُّعراء بتلك القوة والصَّرامة دوره في إصدار الحكم على العقاد باعتساف التَّطبيق، وأن ذوق المثقفين الذي مايزال في بداية الطَّريق لم يقوا على هضم تلك المواجهة العقلية الصَّارمة"[2].

ويعلق الدَّكتور طه وادي على موقف العقاد وهو موقف الرُّومانسيين عامة من شعر شوقي بقوله:"إنَّما يعنينا توضيح مدى

---

[1]- د.عبدالله بريمه فضل، محاضرة ألقاها بجامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية "على الآلة الكاتبة"، أم درمان 2002م، ص 28- 29-30.

[2]- - د.عبدالله بريمه فضل، محاضرة ألقاها بجامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية "على الآلة الكاتبة"، أم درمان 2002م، ص 31.

المفارقة في موقف هؤلاء النُّقاد بين النَّظرية والتَّطبيق، وإنَّهم كانوا يدنون بأبصارهم نحو أفقٍ بعيد بينما أقدامهم راسخة في واقع سلفي، كانوا يحاسبون شوقيً على استلهامه ونسوا أنَّهم يقترفون من نفس المعين الذي انتقدوه عليه؛ بل أن الآمدي لم يصدر حكمه على أبي تمام والبحتري إلاَّ بعد دراسة مستفيضة، بينما كانت أحكام العقاد وطه حسين تقوم على مبحث جزئي ودرس قاصر"[1].

يختلف الباحث مع الدَّكتور طه وادي فيما ذهب إليه حول النَّقد التَّطبيقي للرُّومانسيين حيث يرى أن نقدهم يتخذ منحاً تراثيا تقليدياً بعيداً عمَّا يدعونه من تجديد-على حدِّ قوله- مستدلاً في ذلك باستخدامهم لمصطلحات تراثية مثل:التَّقليد والطَّبع والتَّشبيه، دون أن يقرُّ بالتَّطور النَّقدي الذي خطى خطوات كبيرة إلى الأمام على يد الدِّيوانيين، ويعدُّ الدِّيوان من الكتب المهمة في النَّقد الِتي صدرت عن فكر وأسس نقدية ساق فيها العقاد الأدلة والبراهين على صحة مقاييسه النَّقدية في تحليل شعر شوقي، وإن كنَّا نقرُّ في أسلوبه بالقسوة والتَّعسف والصَّرامة إلا أنه كتاب عظيم لايختلف عليه أحد، وفائدته كبيرة للنقد والنُّقاد.

وهنا كلمة أخيرة حول الصِّراع بين التَّقليديين والتَّجديديين– أو بالأحرى بين العقاد وشوقي– وهو أن العقاد كان في آخر أيامه يميل إلى إنصاف شوقي وعدل رأيه دون أن يتراجع عن عمَّا كتبه في نقده، فكتب مقالاً بعنوان:"شوقي في الميزان" عن شاعرية شوقي وأقرَّ له بالنِّبوغ في الصَّنعة والتَّمكن.

وعندما جاء مهرجان شوقي سنة 1958م، أعطاه العقاد المكان الأول بين شعراء جيله في مدرسة الانتقال بالشِّعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية إلى دور التَّصرف والابتكار. وجعله بحق جامعاً كل الخصائص والمزايا التي تفرقت في شعراء عصره، ثم يجعل العقاد مكان شوقي في قصيدة "كبار الحوادث في وادي النيل" مكاناً متفرداً ويشهد له أيضاً بأنَّه لم يكن في شعر الحكمة ناقلاً أو مترجماً، وموجز القول عند العقاد:"أنَّ شوقي عَلَمٌ لمدرسة الشِّعر في مطلع النَّهضة التي بدأت من منتصف القرن التَّاسع عشر"[2].

ثم يوضح العقاد في إيجاز جوهر الخلاف بين اتجاهه واتجاه شوقي على المستوى الأدبي بعيداً عن كل الأسباب التي أدَّت إلى

---

[1]- طه وادي، "شعر شوقي الغنائي المسرحي"،دار المعارف،ط 2،القاهرة 1985م، ص 114.انظر محمد عبدالغني حسن وآخرين "العقاد وقضية الشِّعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1979م، ص 119.

[2]- مهرجان أحمد شوقي، إشراف المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دار الكتب 1958م، ص 7.

أنواع شتَّى من التَّجريح والإغاظة والكيد فيقرر أن الخلاف يدور على أمرين:"يرجع أحدهما إلى النَّظم والتَّركيب...وخلاصته أن القصيدة هي وحدة الشِّعر، وأنَّها خليقة من أجل هذا أن تكون بنية حيَّة متماسكة ... والآخر يرجع إلى لباب الفن في الشِّعر كما يرجع إليه في سائر الفنون من تصوير ونحت وموسيقى وغناء وتمثيل، وخلاصته أن الشِّعر تعبير عن النَّفس الإنسانية في الطَّبيعة، وفي الحياة، وليس بالتَّعبير عنها كما يحكيها لنا العرف في جملته..."[1].

**الصِّراع بين المجددين:**

ومن الغريب أن شعراء الدِّيوان الثَّلاثة فشلوا في صداقتهم بعد فترة وجيزة وانفضَّت جماعتهم بعد أن هاجم عبد الرَّحمن شكري المازني لاختلافهم في بعض القضايا الأدبية، ووقعت الجفوة بين الاثنين بعد أن كتب شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه "الخطرات" 1916م، عن انتحال المعاني الشِّعرية ونقد صديقه المازني، فاشتعلت نيران الخصومة بينهما. يقول شكري في اتهامه للمازني:"وقد لفتني أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها "الشَّاعر المحتضر" اليائية التي نشرت في عكاظ. واتضح لنا أنها مأخوذة من قصيدة "أدوني" للشاعر شلي الأنكليزي، كما لفتني أديب آخر إلى قصيدة المازني التي عنوانها" قبر الشِّعر" وهي منقولة عن هيني الشَّاعر الألماني. ولفتني آخر إلى قصيدة المازني "فتى في سباق الموت" وهي للشاعر "هود" الأنكليزي. ولفتني- أيضاً- أديب إلى قصيدة المازني التي عنوانها "الرَّاعي المعبود" وهي منقولة عن الشَّاعر "لويل" الأمريكي. وقصيدة المازني التي عنوانها "الوردة الرَّسول" وهي للشاعر "ولر" الأنكليزي. وأشياء أخرى ليس هذا مكان إظهارها"[2]. وغيرها من سرقات المازني كشفها عبد الرَّحمن شكري، ويدعي شكري أنه نبَّه المازني إلى هذه القصائد فاعترف أنها ليست له؛وذلك لأنَّه حفظ المعاني ونسيَ أنها لغيره فنصحه شكري بأن يتجنب ذلك فوعده المازني أن يتجنب مثل هذه المآخذ في المستقبل ولكنه لم يفِ بوعده.

ثم انتقل شكري من سرقة القصائد إلى الدِّراسات، وأشار أن مقالة المازني "تناسخ الأرواح"المنشورة في البيان مأخوذة من أولها إلى آخرها من مجلة السبكتاتور لأديسون الكاتب الأنكليزي. ومن مقالاته في" ابن الرُّومي" التي نشرت في البيان، قِطْعٌ طويلة عن العظماء. وهي مأخوذة من كتاب "شكسبير والعظماء"

---

[1]- المصدر نفسه، ص 7-8.

[2]- عبدالرَّحمن شكري، "ديوانه"، ج 5"الخطرات"، ص 373.

تأليف فيكتور هوجو الشَّاعر الفرنسي في "العبقرية والعظماء"، ومن مقالات "كارليل" الأدبية"[1].

وهناك ما يسوغ هذا النَّقد اللَّاذع من قبل شكري للمازني، ومن أبرزها أن الجبهة المحافظة أخذت تتسلل من وراء الكواليس لضرب الاتجاه التَّجديدي من خلال اتهام شعراء الدِّيوان بالسَّرقة أسوة بزميلهم المازني ولهذا كان شكري قاسياً في نقده للمازني ومن يروجون لهذه الاتهامات فيقول:"ولكن ممَّا زاد الطِّين بلة، أن بعض الأدباء لا يرعى حرمة، ولا يردعه ضميره عن السَّرقة الفظيعة، وأمثال هذه الأفعال قد بثَّتْ في أذهان كثير من القراء، أن كُلَّ شيءٍ جليل معناه، غريب موضوعه، مسروق لامحالة. وروج هذا الرَّأي...الغلمان المغرورون والجهلاء ... ومغلقوا الأذهان، ممن يكره كل جديد ويتهمه، وشعراء المسلك القديم الَّذين ظهر عجزهم، ونقص تعليمهم... فالاتهام الذي أساسه سوء الظَّن والجهل والحسد والسَّفالة وقلة التَّبصر والكسل، الذي ينأى بالمتهِم عن البحث والتَّدقيق، يؤدي إلى الفوضى التي هي فرصة ينتهزها اللِّصُّ"[2].

ثم يوجه سهام نقده للمازني فيقول:"إن الجهل لا يمنع السَّرقة، كما أن الاطلاع لا يمنع الأمانة... ولو كنت أعرف أن المازني تعمد أخذها لقلت أنه خان أصحابه بهذه الأعمال، ولكني لا أصدق تعمد أخذها، ولو أنِّي رأيت عفريتاً لما عرَّاني من الحيرة والدَّهشة قدر ما عرَّاني لرؤية هذه الأشياء ولا أظن أنِّي أبرأ من دهشتي طول عمري. وفي أقل من ذلك مبرر لمروجي الإشاعات والتُّهم، ولا أظن أحداً يجهل مدحي المازني... وصداقتي له، ولكن كُلَّ هذا لايمنع من إظهار ما أظهرت ومعاتبته في عمله؛ لأنَّ الشاعر مأخوذ إلى الأبد بكل ما صنع ... وليس الاطلاع قاصراً على رجل دون رجل.. ولسنا في قرية من النَّمل حتى تَخْفَى"[3].

وذكر شكري في رسالة بعث بها إلى المازني أنَّه قد نبهه إلى انتحاله لتلك القصائد، وكان ردُّ المازني:"ماذا أصنع إذا كنت أكتب الشَّيء ولا أعرف أنه لي،هل أطوف على النَّاس أسألهم هل رأوه إلى أن قُبِل؟"[4].

وعلى الرُّغم من ذلك نرى المازني يشير في مقدمة ديوانه الثَّاني على أن دليل شاعريته لازال قائماً مسوغاً لذلك بأن ديوانه

---

[1]- المصدر نفسه، ص 373.

[2]- عبدالرَّحمن شكري، "ديوانه"، ج 5"الخطرات"، ص 372.

[3]- المصدر نفسه، ص 372-373.

[4]- انظر عكاظ 19/3/1917م، نقلاً عن: "الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 131.

الأول موضوع النَّقد يحوى نحو ألف بيت من الشِّعر، وأن ما أخذ عليه قليل وليس هو خير ما حواه الدِّيوان،ثم قال:"ولئن كان هذا دليلاً على شيء، فهو دليل على سعة الاطلاع وسرعة النَّسيان،وهو مايعرفه عنَّا إخواننا جميعاً. هذا ولايسعنا إلا أن نشكر لصديقنا شكري أن نبهنا إلى مآخذ شعرنا والسَّلام"[1].

والواقع أن المازني يعترف بسرقاته ولكنه يعلل لذلك بسعة الاطلاع وسرعة النَّسيان، وهذا لاينهض دليلاً وحجة على ما أصابه من اتهامات بالسَّرقة أدَّى إلى هدم ما بناه كل من شكري والعقاد من مفاهيم تجديدية في شعرهم،فشكري نفسه يرفض هذا المبرر في حديثه السَّابق حينما قال أن"الجهل لايمنع من السَّرقة،كما أنَّ الاطلاع لايمنع من الأمانة "إلاَّ أنَّ المازني يحاول أن ينفي عن زميليه صفة الانتحال ليخفف ما أصابهم من اتهامات بسبب سرقاته من الشِّعر الغربي حينما قال:"ولقد كان الإنصاف ألا يُلام غيري إذا صحَّ ما نُسب إليَّ، ولكن النَّاس تجاوزوني إلى غيري، واتهموا سواي قياساً عليَّ"[2].

ولكن إحساس شكري بالمحنة والكارثة التي حلَّت على الاتجاه الرُّومانسي من داخله أضرمت نار الحرب بين رفيقي الدَّرب وذلك من خلال الصُّحف التي يقف من ورائها الحرس القديم من شعراء ونقاد المدرسة التَّقليدية؛ أدَّي بشكري أن يواصل هجومه على المازني فتحولت الصَّداقة إلى عداء مستحكم، واستتبع ذلك أن ينال شكري من العقاد ففي ظنه أنه لم يكن موفقاً في موقفه من الصِّراع .

ومن هنا فإن الخصومة قد دخلت طوراً جديداً وهو طور الرَّدِّ على استفزاز شكري المتكرر للمازني والعقاد، وكان الرَّدُّ من جانب المازني على صفحات جريدة عكاظ بعنوان:"شيء من أشياء في شعر شكري"[3]، حيث ذكر فيها أن شكري كان مسرعاً في إخراج دواوينه والسُّرعة لا تعني الإجادة فكان شعره متشابهاً وهذا بدوره أثَّر على جهازه العصبي، ويرى أن كلمة "الجنون" التي وردت كثيراً في دواوينه لاتخلو من دلالة، وهي نفس الأفكار التي ردَّدها المازني في كتاب الدِّيوان.

ولهذا تردَّد المازني في أن ينتهز فرصة سفر العقاد إلى أسوان لكي يشفي ما في نفسه بنقد عبدالرَّحمن شكري في فصل ألحقه بالجزء الأول من "الدِّيوان في الأدب والنَّقد"، وكانت لهجته

---

[1]-إبراهيم عبدالقادر المازني، "ديوانه"، ج 2، القاهرة، ص 120.

[2]- إبراهيم عبدالقادر المازني، "ديوانه"، ج 2، القاهرة ، ص 119.

[3]- أنظر عكاظ 19/3/1917م، نقلاً عن:"الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 131.

في نقد شكري عنيفة تخللها اتهام بالجنون والخرس والادعاء والبكم والحقد، وأنه منكود ومائق إلى آخره. ففي مقال سماه "صنم الألاعيب"[1] في "الدِّيوان"هاجم شكري ونعته بأنه أخرس أبكم، بينما وقف العقاد موقفاً وسطاً فلم ينحاز لأي من الطَّرفين، حتَّى ترك عبدالرَّحمن شكري مدرسة الدِّيوان وانطوى على نفسه إلى العزلة بينما انصرف المازني عن قول الشِّعر وآثر كتابة القصة والمقال الصَّحفي وبقي العقاد وحده ممثلاً لهذا الاتجاه جاعلاً الشِّعر من اهتمامه الأدبي والفكري وهكذا ظلَّ العقاد وحيداً يحمل لواء هذه المدرسة.

ثم كتب العقاد مقالاً، ووصف ماجرى بينهما بأنَّه مصارعة أصدقاء لامقاتلة الأعداء، وانقشعت السَّحابة وعادت سماؤهما صفواً على أن المازني أحسَّ بإحساس الشَّاعر المبدع أنه كان عنيفاً في نقده لحافظ وشكري.

وعلى الرُّغم مما حدث بينهما إلاَّ أن المازني ندم على ما بدر من عنف في نقده ووصفه لشكرى، وعزا ذلك إلى أنَّها كانت ثورة شباب، فكتب بعد أن تقدمت به السِّن مقالاً في جريدة السِّياسة بتاريخ أبريل 1931م في شكري تحت عنوان:"التَّجديد في الأدب العصري"، قال فيها:"من اللؤم الذي أتحافى بنفسي عنه،أن أنكر أنه أوَّل من أخذ بيدي، وسدَّد خطاي ودلَّني على الحجة الواضحة. وأنني لولا عونه المستمر لكان الأرجح أن أظل أتخبط أعواماً أخرى، ولكان من المحتمل جداً أن أضل طريق الهدى"[2]. ولم يكتب المازني هذه المقالة الاعتذارية يترضى بها شكري؛ بل أنه كتب مقالة ثانية في جريدة"أخبار اليوم" بتاريخ 25أكتوبر 1947م، يعلن فيها فضل شكري وتوجيهه له وتأثيره فيه ولكن بعد أن جرت كثير من المياه تحت الجسر وتفرقت بهم السُّبل.

**في مفهوم الشِّعر:**

تُعَدُّ مدرسة الدِّيوان من أكثر المدارس الرُّومانسية في أدبنا الحديث إنتاجاً في النَّقد وملازمة له، وتأصيلاً لقواعده التي جعلتها الجماعة محوراً في إبداعها الأدبي، وتعتبر الأصول الأولى لاتجاه المدرسة بالضَّرورة أصولاً لمنهجها الرُّومانسي، والذي تمثل في إبراز الجانب الإنساني والذَّاتي والاهتمام بشخصية الأديب وبيئته ثم صدق تعبيره عن عواطفه ومشاعره، وقد أوضح شعراء الدِّيوان

---

[1]- العقاد والمازني، "الدِّيوان في الأدب والنَّقد"،ج 1، ص 93-112، ج 2، ص 249-264.

[2]- جريدة السِّياسة، 5أبريل 1931م، نقلاً عن مقدمة"ديوان عبدالرَّحمن شكري"، بقلم:نقولا يوسف، ص 4.

رأيهم في الشِّعر مفهومه والغاية منه في مقالاتهم أو في كتبهم النَّقدية وفي مقدمات دواوينهم.

ومن المعلوم أن المفهوم التَّقليدي للشعر عند البارودي وتلاميذه صناعة متقنة تقوم على مجموعة من القواعد والقوانين، وهو ما رفضه الدِّيوانيين وقرروا أن الشِّعر إبداع يعبر عن ذات الشَّاعر، ويصور عالمه الدَّاخلي، بكافة مناحيه وطاقاته النَّفسية ويصدر عن الشُّعور ويضطرب بالعاطفة، يقول عبدالرَّحمن شكري في تعريف الشِّعر:"هو كلمات العواطف والخيال والذَّوق السليم، فأصوله ثلاثة متزاوجة"[1]. وقد تأثر شكري في ذلك بآراء "ورد زورث" وغيره من الرُّومانسيين القائلين بأن الشِّعر هو:"التَّدفق التِّلقائي لعاطفة قوية"[2].

وكانت مقدمة العقاد للجزء الثَّاني من ديوان شكري البيان الأول لهذه الحركة الشِّعرية، وركز في هذه المقدمة على الشِّعر ومزاياه وعلى الجانب الذَّاتي للشعر فهو يقول:"الشِّعر ترجمان النَّفس والنَّاقل الأمين على لسانها"[3]. ويرفض العقاد التَّفريق على أساس زمني إلى قديم وعصري ويرى أنَّ:"الشِّعر العصري يشبه الشِّعر القديم؛ لأن كليهما يعبر عن الوجدان الصَّميم. ولكن المراد منه التَّفريق بين الشِّعر المطبوع وشعر التَّقليد الذي تدلى إليه الشِّعر العربي في القرون الأخيرة"[4].

وأما المضمون فالصِّدق فيه عندهم أن يعبر الشَّاعر عن خلجات المشاعر وهمسات شجون ترجع إلى الإحساس، وعلى الشَّاعر أن يكون صادقاً في إحساسه بالواقع والطَّبيعة في الأحداث القومية والاجتماعية، وبما يتصل به من أفكار وآراء. إنَّ هذه المدرسة تلغي بالها كله إلى شعور الإنسان، فالشِّعر عندهم تعبير عن وجدان الشَّاعر، ولهذا دعوا إلى التَّجديد في الشَّكل والمضمون وقد أخذوا ينظمون على مذهب جديد يلغي شعر التَّهاني والمديح والهجاء ويوضع مكان ذلك شعر التَّجربة التي تحدّث حديث النَّفس وتصور حياة النَّاس وأحلامهم وأوهامهم وخواطرهم العقلية. يقول عمر الدَّسوقي"إن هذه المدرسة وقفت عند باب الشِّعر الوجداني الذَّاتي، منصرفة عمَّا سواه من ضروب

---

[1]-عبدالرَّحمن شكري،"ديوانه"، مقدمة ج 4"زهر الربيع"، ص 288.

[2]- محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 45 ومابعدها.

[3]- عبدالرُّحمن شكري، "ديوانه"، مقدمة ج 2"لآليءُ الأفكار"بقلم العقاد، ص 97.

[4]- المصدر نفسه، ص 106.

الشِّعر الأخرى، ومناداتهم بالنَّظر إلى من قال لا إلى ماقيل واهتمامهم بظهور شخصية الشَّاعر في شعره"[1].

فإذا كانت وظيفة الشَّاعر عند شوقي وأعوانه أصحاب مدرسة الإحياء والبعث تأخذ صفة أخلاقية. فإن وظيفة الشِّعر عند أصحاب الدِّيوان انحصرت في التَّعبير عن ذات الشَّاعر والتَّنفيس عن آماله وآلامه. ويؤكد العقاد الوظيفة التَّعبيرية ويرى أنه بدونها لايصبحُ الشِّعر شعرًا ولا الشَّاعر شاعراً يقول:"أن الشَّاعر الذي لايعبر عن شخصيته بكلامه ليس بشاعر موفور الحظ من الطَّبيعة، وقد أدى الوعي بهذه الوظيفة التَّعبيرية إلى ظهور كلمات كثيرة عندهم أقرب إلى الحكم النَّفسي منها ألى الأدب والنَّقد مثل:الشَّخصية،والنَّفس، والرُّوح،والوجدان، الذَّوق العاطفة،الخيال والوهم"[2].

ويرى العقاد وعبدالرَّحمن شكري والمازني أن الأدب لايعتبر أدباً ما لم يكن إنسانياً يعبر عن ذات الإنسان بأدق أحاسيسه ومشاعره تعبيراً صادقاً لا تكلف فيه ولاتصنُّعُ وكل أدب لا تتوفر فيه هذه الصِّفات لا يعدُّ أدباً في المفهوم الحديث. ويقول عنه العقاد:"والشَّاعر الذي لاتعرفه بشعره لايستحق أن يعرف"[3].

أما موضوع الشِّعر فيقول العقاد في مقدمة ديوانه عابر سبيل:"كل مانخلع عليه أحساسنا، ونضيف عليه من خيالنا، ونتخيله بوعينا، ونبثُّ فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو الشِّعر وموضوع للشعر؛ لأنه حياة وموضوع للحياة"[4].

ويضيف شكري على أنَّ الشِّعر هو تعبير عن وجدان الشَّاعر ومن السُّخف أن يظل الشُّعراء مؤمنين بتقسيم الشِّعر إلى أبواب أو فنون كالوصف والحكمة والغزل والمدح والرَّثاء وما إليها؛ لأنَّ الشِّعر في جوهره عاطفة، يقول شكري في مقدمة الجزء الرَّابع من ديوانه:"ليس شعر العاطفة باباً جديداً من أبواب الشِّعر،كما ظنَّ بعض النَّاس فإنه يشمل كل أبواب الشِّعر. وبعض النَّاس يقسم الشِّعر إلى أبواب منفردة. فيقول:باب الحكم، وباب الغزل، وباب الوصف،الخ.. ولكن النَّفس إذا فاضت بالشِّعر، أخرجت ما تكنه من الصِّفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة، فإن منزلة أقسام الشِّعر في النَّفس كمنزلة المعاني من العقل، فليس

---

[1]- عمر الدَّسوقي، "في الأدب الحديث"، دار الكتاب العربي، ،ط 7، ج 2، القاهرة 1966م، ص 276.

[2]- عباس محمود العقاد "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، ص 164.

[3]- محمد زغلول سلام "النَّقد العربي الحديث"، ص 222.

[4]- عباس محمود العقاد، "ديوانه"، المجلد الثاني، ص 548.

لكل معنى حجرة من العقل منفردة بل تتزاوج وتتوالد فيه، فلا رأى لمن يريد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النَّفس في قفص وحدها"[1].

إذن النَّظرية التي تحمس لها العقاد وزميلاه شكري والمازني هي النَّظرية التي تطالب بأن يكون الشِّعر تعبيراً عن وجدان الشَّاعر وحياته الباطنية، أي صورة لنفسه، ولهذا اهتم شعراء مدرسة الدِّيوان في مضامينهم الشِّعرية وموضوعاتهم بالقضايا الوجدانية ووجهوا الشِّعر نحو استبطان الذَّات والتَّعبير عن الإحساسات الفردية.

**في شكل الشِّعر:**

دعا الدِّيوانيون إلى الوحدة العضوية في القصيدة لتكون"كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه"[2]، ويعدُّ شكري أول من نادى من الدِّيوانيين إلى ضرورة الوحدة العضوية للقصيدة العربية، وثار على أصحاب الذَّوق التَّقليدي ممن يعدون كل بيت في القصيدة وحدة تامة. وينبغي أن نذكر أن العقاد قد تفرد في مفهومه للوحدة العضوية فقد كان مؤسساً لهذا المفهوم حيث قدم مفهوماً جديداً لم يكن سائداً من قبل وطبقه على شعر شوقي[3].

ودعوا -أيضًا- إلى تطوير الصُّورة الشِّعرية لتكون تعبيراً عن الشُّعور أو قضية، ولذلك هاجموا الصُّورة العربية القديمة عند شوقي، واتهموها بالافتعال والمبالغة والسَّطحية والحسية.

أضف إلى ذلك دعا الدِّيوانيون إلى التَّحرر من القافية الواحدة، ورأوا أنَّها قيدٌ على الإبداع. إلا أن العقاد نفسه رجع عن كثير من أفكاره، خاصة تلك المتعلقة بعمود الشِّعر، وذكر أنَّه أمضى في التَّيار الجديد نحواً من ثلاثين سنة ومع ذلك فإن أذنه لم تألف موسيقى الشِّعر الجديد وإيقاعه، والغريب أن العقاد جاء كل شعره موزوناً مقفى إلاَّ في بعض القصائد التي تعددت قوافيها ولم تختلف أوزانها.

ومجمل القول عن مدرسة الدِّيوان أن أثرها في الشِّعر العربي الحديث يظل واضحاً وبيناً، في هذه المفاهيم الجديدة التي هزَّت عالم النَّقد، وبثَّت فيه روحاً جديداً من الحيوية، جعلت للجيل

---

[1]- شكري،"ديوانه"، ج 4"زهر الربيع"، ص 289.

[2]-العقاد والمازني، "الدِّيوان في الأدب والنقد"، ص 185-186.

[3]- كان العقاد قد اتهم شعر شوقي بالتَّفكك، وضرب مثالاً على ذلك بقصيدته "في رثاء مصطفى كامل" حيث حللها وأظهر أنها كومة من الرمل، يمكن إعادة ترتيبها بشكل آخر دون أن يتأثر المعنى، أنظر تحليل العقاد لقصيدة شوقي في كتاب"الديوان" ص 130-140.

الجديد-في ذلك الوقت- أن يشق لنفسه، منهجاً وطريقاً جديداً في عالم الشِّعر، كما كان لمدرسة الدِّيوان فضل في إنزوا جماعة العروضيين الذين لا يملكون من الشِّعر غير وزنه، وحسن رصف الكلمات في أبيات؛ لأنَّ نقدهم كان لاذعاً وهجومهم كان عنيفاً.

## *المبحث الثانـي*

## *مدرسة شعراء الرَّابطة القلمية*

تعدُّ مدرسة الرَّابطة القلمية -في المهجر الشَّمالي- من أبرز المدارس الرُّومانسية التي أسهمت بقدرٍ وافرٍ في تطور الشِّعر العربي الحديث وفقاً لمفهوم جديد للشعر يرتبط بالحياة وتحريره من التَّقليد، والوصف الدَّقيق لحالات النفس البشرية في صراعها الدَّائم مع الحياة وتجاربها، مع الاهتمام في شعرهم بالمنهج الفلسفي والطَّبيعة والوجدان ممثلة في إنتاج جبران وأبي ماضي ونعيمة وآخرين،إلى جانب التَّحرر من القديم والثَّورة عليه وغلبة المعنى الإنساني على المعنى القومي، وكانوا أكثر اتصالاً بالغرب وأدبه لذا اتسم شعرهم بالجرأة والحرية المطلقة "ولقد أسهمت الهجرة إسهاماً كبيراً في أن يتجه أدبهم اتجاهاً إنسانياً خالصاً ،فأكملت فيهم ملامح الرُّومانتيكية، وجعلهم يستمرؤون العزلة والانطواء،وأكسبت أدبهم طابع القلق الصَّادر من الغربة، وبذور ظاهرة الهروب والخلاص من العالم المرئي، ومحاولة استبطان الذَّات وكشف أغوارها وأسرارها"[1].

[1]-أنس داؤود، "التَّجديد في شعر المهجر"، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967م، ص 183.

كان الهدف الأكبر لهذه الرَّابطة هو تجديد الأدب العربي وفق رؤية رومانسية تعمل على بثُّ الحياة في أوصالها التي أنهكتها عصور التَّخلف والرَّكاكة وعصور الحكم الأجنبي بأنواعه المختلفة من الحكم العثماني الطَّويل الذي عمل جاهداً على عثمنة العرب ولغتهم حتَّى كاد ينجح في مسخهم عن أصولهم وقوميتهم، إلى الحكم البريطاني والحكم الفرنسي اللَّذَين شاءا نقل العرب إلى مظاهر الحياة الغربية والفكر الغربي.

اختلف مؤرخو الأدب ونقاده في تقدير أسباب الهجرة إلاَّ أن الدَّافع الاقتصادي الذي نتج عن فقر البلاد وضيق مواردها يظل السَّبب الرَّئيسَ للهجرة، بالإضافة إلى أنَّ اضطهاد الأنظمة الحاكمة وسوء الإدارة الحكومية وفساد الأحوال كان عاملاً سياسياً مهماً، كما كانت للأسباب الاجتماعية والنَّفسية -أيضاً- أثرها في التَّشجيع على الهجرة والحثُّ عليها. وقد كانت ثمرة الهجرة إلى العالم الجديد اتصال العقل العربي بالحضارة الأمريكية بعد أن عرف كيف يستوعب روحها بجميع خصائصها من خلال تمتعهم بالحرية التي تتناسب مع كرامة الإنسان فطالبوا بتوفرها في أوطانهم وظهرت كأمنية يرمون إلى تحقيقها في أوطانهم وتمثلت هذه الحرية في اتصالهم بالمدارس الأدبية الحديثة في الغرب وتجاوب أدباء الشَّرق معهم في مختلف الأقطار العربية.

أضف إلى ذلك فقد كان للهجرة مردودها الإيجابي في أن يسير تجديدهم دون معارك أدبية عنيفة تصرفهم عن مفهومهم الجديد للشعر كما حدث لمدرسة الدِّيوان وهو ما قرره الدَّكتور عبدالقادر القُط في معرض حديثه عن الأسباب التي أسهمت في الاتجاه الرُّومانسي لشعراء الرَّابطة قائلاً:"لم يكن في تلك البيئات من الشُّعراء التَّقليديين المرموقين من يمكن أن يمثل لديهم عائقاً في سبيل الظُّهور أو التَّجديد فيتخذوا من شعره محوراً لمعركة أدبية عنيفة كتلك التي دارت حول شعر شوقي وحافظ وغيرهما من الشُّعراء والأدباء، ولم يكن هناك من النُّقاد واللُّغويين من يستثير وجودُه حميتهم للهجوم على الشِّعر التَّقليدي والدِّفاع عن نزعتهم نحو التَّجارب الوجدانية وماتقتضيه من تجديد في اللُّغة والأساليب، لذلك جرى تجديدهم في تيار هاديء إلاَّ من دعوات نظرية مجردة ترفض الخضوع المطلق للتقليد وتدعو إلى لغة عصرية وأساليب لا تحتذى التُّراث إحتذاءً تاماً، وترى في التجارب الذَّاتية والتَّعبير عن العواطف المجال الصَّحيح للشعر الرَّفيع"[1].

---

[1]- د.عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 212.

هذا الدَّافع البيئي في المهجر صادف ميولهم الرُّومانسية فجاء شعرهم استجابة تلقائية لوجدانهم وموهبتهم فإذا "كان الاتجاه في الوطن العربي قد اتخذ أحياناً صورة تجديد تلقائي نابع من مزاج الشَّاعر أو طبيعة موهبته، وأحياناً صورة الخصومة الحادة بين القديم والجديد، فإنه عند شعراء المهجر قد كان أميل إلى التِّلقائية المستجيبة لنفوس هؤلاء الشُّعراء وبيئاتهم الجديدة"[1].

ويرى الدَّكتور حسن جاد حسن في رومانسية الرَّابطة القلمية "رومانسية التَّجديد في الأساليب الموروثة والأفكار القديمة والمضمون الجامد المحدود"[2].ويضيف "أن مضمون الأدب المهجري في إنسانيته وواقعه الاجتماعي والوطني والوجداني يرتفع فوق مستوى الشَّك والنُّكران، ويسمو إلى آفاق الأدب المثالي الرَّفيع، إنه نبضات المشاعر الرَّهيفة، وخلجات النِّفوس الشَّاعرة وومضات التَّجربة المتوهجة"[3].

ولابدَّ لكل شيء من بداية ينطلق منها، ومن أساس ينبني عليه وجوده واستمراره، والرَّابطة القلمية ليست استثناءً من هذه القاعدة، لذا كانت النَّشاطات الأدبية في الدَّوريات اليومية والشَّهرية هي ضربة البداية لهذا النَّشاط وبخاصة الصُّحف اليومية ذات الجهد الفردي، ومن أبرزها منبران ساعدا على انتشار الشِّعر الطَّليعي، والنَّظرية الشِّعرية التي قالت بها الرَّابطة القلمية وهذان المنبران هما: مجلة الفنون ومجلة السَّائح. وقد كانت مجلة الفنون التي أصدرها نسيب عريضة -في نيويورك عام 1913م- مجمعاً للأدباء والشُّعراء المهاجرين، ينشرون فيها أعمالهم الأدبية والفنية بجانب ماعنت به من موضوعات اجتماعية.

أما مجلة السَّائح التي أسَّسها وأدار تحريرها عبد المسيح حداد، فكانت عوضاً عن مجلة الفنون، وقد أصبحت ملجأ للأدباء والشُّعراء، فأحسُّوا بوحدة الغرض الذي من أجله يجتمعون ويعملون، وهيأت الطَّريق لهذه الجماعة، فتولدت لديهم الرَّغبة في إنشاء رابطة أدبية تضم معظم الشَّباب السُّوري واللُّبناني الذي حرص على المحافظة على الأدب العربي وضرورة تجديده، وفي الثَّامن والعشرين من أبريل عام 1920م، أصبحت هذه الرَّابطة حقيقة وسميت "الرَّابطة القلمية" يرأسها جبران خليل جبران "عميداً للرَّابطة"، ويعاونه في إدارتها ميخائيل نعيمة "مستشاراً"

---

[1]- د.عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 212.

[2]- د.حسن جاد حسن، "الأدب العربي في المهجر"، دار قطر بن الفجاءة للنشر والتوزيع،"د.ط"، الدَّوحة 1985م، ص 442.

[3]- المصدر نفسه، ص 442.

ووليم كاتسفليس "أميناً للصندوق"، ويعمل تحت لوائها سبعة آخرون يحملون اسم العمال- أي الأعضاء العاملين – وهم:إيليا أبو ماضي ونسيب عريضة وعبدالمسيح حداد وندره حداد ورشيد أيوب وإلياس عطا الله ووديع باحوط. وقد بدأت هذه الرَّابطة صغيرة يجمعهم الذَّوق الفني والميل الأدبي برغم اختلافهم في الميول والمواهب والإنتاج.

ولعله من المناسب هنا أن نذكر أن "أكثر عمال الرَّابطة نشاطاً في الإنتاج الأدبي وغزارة المادة، وأبعدهم أثراً في حياتها، وفي الشِّعر المهجري كانوا خمسة وهم، جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، يليهم نسيب عريضة ورشيد أيوب. فهؤلاء كان يتميز إنتاحهم الأدبي بالخلق والإبداع من جهة وبروعة التَّجديد من جهة أخرى، وسرعان ما انتشر أدبهم في الدُّنيا الغربية لما يحمله من بذور الحياة الجديدة"[1].

وكما هو معلوم فإن الأدب المهجري قد اتخذ منذ نشأته سمة التَّمرد والثَّورة على التُّراث وكان أمين الرِّيحاني –ذا مزاج ثوري حاد، وهو صاحب أول دعوة إلى الشِّعر المنثور في الأدب العربي ومن أشدِّ المتحمسين له، وكان الرَّائد الثَّاني جبران ثورة عارمة على المقاييس النَّقدية والشِّعرية التُّراثية كُلِّها، بينما عرف نعيمة بفيلسوف الحركة المهجرية ومُنَظِّرها الأول يدعو إلى تفسيرات مهمة في مفهوم الأدب ووظيفته، وقد سجل معظم المباديء التي دعت إليها الرَّابطة القلمية في كتابه النَّقدي "الغربال"، أما إيليا أبوماضي فقد آثر أن يكون تجديده عملياً، يطبقه في قصائده المتوالية دونما ضجة.

وترى الأستاذة نادرة جميل:"أن مجرد النَّظر إلى عناوين الدَّواويين الشَّعرية التي صدرت عن أعضاء الرَّابطة القلمية بنيويورك تعطينا فكرة واضحة عن ماهية الشِّعر وأغراضه عندهم، فهي إما أسماء مستقاة من الطَّبيعة بمظاهرها المختلفة كالجداول،والخمائل، وأوراق الورد، وإما أسماء معبرة عن حالات نفسية وأفكار فلسفية تأملية مثل الأرواح الحائرة، وهي الدُّنيا، وأغاني الدِّرويش وغيرها"[2].

وفي تلك الأجواء الجديدة التي عاشوا في ظلالها بأمريكا اتصل شعراء الرَّابطة القلمية برواد المدرسة الرُّومانسية في أوربا تدبراً لميولهم الرُّومانسية واستيعاباً لرؤيتهم الجديدة للشعر ورسالته في الحياة، ومن أبرزهم جبران خليل جبران الذي تأثَّر بالشَّاعر

---

[1]- نادرة جميل سراج، "شعراء الرَّابطة القلمية"، دار المعارف مصر،القاهرة 1957م، ص 120-121.

[2]- نادرة جميل سراج، "شعراء الرَّابطة القلمية"، ص 120-121.

الإنجليزي وليم بليك"William Blake" المتمرد على العادات والتَّقاليد القديمة المتوارثة، فشخصية بليك مثل شخصية جبران، لذا أعجب بهِ وبخياله وتفكيرِه وتأمله في النَّفس والرُّوح والعالم العلوي، وبالتَّالي أثَّر جبرانٌ في أعضاء الرَّابطة بصفة خاصة. وقد دفع جبران الرَّابطة إلى الظُّهور على مسرح الأدب بهذه الصورة المتميزة واحتلال مكانتها في فترة زمنية وجيزة من خلال الصِّلة الوثيقة بينه وبين المنتديات الأدبية الأمريكية في نيويورك وشعرائها وبخاصة الشَّاعرة "باربارا يُونج" التي أتاحت له عضوية جمعية الشِّعر النُّيويوركية،وشجعته على الكتابة بالإنجليزية في مجلة "الفنون السَّبعة"، إلى جانب ميخائيل نعيمة الذي لم يفته أثناء دراسته في الجامعة الأمريكية الإطلاع على الثَّقافة الأمريكية، وأغلب الظَّن أن بقية أعضاء الرَّابطة القلمية قد تأثروا –أيضاً- بالحركة الرُّوحية القوية التي ظهرت على أيدي "أمرسون" والتي تعدُّ مظهراً متأخراً من مظاهر الحركة الرُّومانسية الأوربية كما أن بعض الكتاب الأمريكيين الذين انتموا لهذه الحركة يشبهون نظرائهم من شعراء الرُّومانسية الأوربية[1].

ولا شك أن النَّزعات التَّجديدية الرُّومانسية عند شعراء الرَّابطة قد أسهمت فيها روافد متعددة. يسوغها محمد مندور بأنَّهم:"قومٌ مثقفون قد أمعنوا النَّظر في الثَّقافات الغربية التي لاغنى عنها اليوم وعرفوا كيف يستفيدون منها في شعرهم بعد أن هضموها بلغتها الأصلية"[2]،أما السَّبب الأهم كما يرى صيدح – هو:"موهبتهم الفطرية"[3].

وتأسيساً على رأي العديد من النَّقاد و من بينهم إحسان عباس وسلمى الجيوسي وعيسى بلاطه تُعَدُّ الرَّابطة القلمية أول مدرسة رومانسية عرفها الأدب العربي الحديث فإذا:"كان جبران أول رومنطيقي عربي فإن الرَّابطة القلمية كانت أول مدرسة رومنطيقية عرفها الأدب العربي الحديث. وصحيح أن معظم أعضائها كانت تجمعهم مجلة الفنون لنسيب عريضه. ثم جريدة السَّائح لعبد المسيح حداد قبل تأسيس الرَّابطة، ولكن الرَّابطة وحدت أهدافهم ووفقت مذاهبهم وجعلتهم قريبين من الإشعاع الجبراني الذي ترك أثراً في كل منهم ما لبث أن انتشر في الأقطار

---

[1]- انظر نادرة جميل، "شعراء الرَّابطة القلمية"، ص 122 وما بعدها، وص 102 وما بعدها.

[2]- د.محمد مندور، "في الميزان الجديد"، مكتبة نهضة مصر،القاهرة 1963م، ص 85.

[3]- جورج صيدح، "أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية"، دار العلم للملايين،ط 3، بيروت 1964م، ص 102.

العربية"[1]. وهذا لايتنافى مع التَّنظير النَّقدي لمدرسة الدِّيوان ودورها الرِّيادي في هذا المنحى ولكن حديثنا ينصبُّ على النَّاحية التَّطبيقية.

وتضيف سلمى الجيوسي أن:"جبران ومن معه من شعراء الرَّابطة القلمية في المهجر الشَّمالي هم الَّذين أسَّسوا المدرسة الرُّومانسية الأولى في الشِّعر العربي وأطلقوا بذلك قوة التَّيار الرُّومانسي"[2].

ولعل تأسيس الرَّابطة كان أعظم حدث أدبي في النَّصف الأول من القرن العشرين. فقد تأسست عام 1920م في نيويورك، ونظم قانونها وأهدافها ميخائيل نعيمة ووضع له مقدمة يقول فيها:"إنَّ هذه الرُّوح الجديدة التي ترمي إلى الخروج بآدابنا من دور الجمود والتَّقليد إلى دور الابتكار في جميل الأساليب والمعاني لحرِية في نظرنا ومؤازرة فيها أمل اليوم وركن الغد، كما أن الرُّوح التي تحاول بكل قواها حصر الآداب واللُّغة العربية ضمن دائرة تقليد القدماء في المعنى والمبنى هي في عرفنا سوس ينخر ميسم آدابنا ولغتنا وإن لم تقاوم ستؤدي بها إلى حيث لانهوض ولا تجدد. بيدَ أننا، إذا عملنا على تنشيط الرُّوح الأدبية الجديدة، لا نقصد بذلك قطع كُلّ علاقة مع الأقدمين– فبينهم من فطاحل الشُّعراء والمفكرين من ستبقى آثارهم مصدر إلهام لكثيرين غداً وبعد غدٍ- إلا أننا لسنا نرى في تقليدهم سوى قُوتٌ لآدابنا، فالمحافظة على كياننا الأدبي تضطرنا للانصراف عنهم إلى حاجات يومنا ومطالب غدِنا"[3].

هذا الحديث يحدد بشكل موضوعي موقف مُنَظِّر الرَّابطة من التُّراث الأدبي القديم في أسلوب يتسم برؤية نقدية هادفة بعيد عن الهدم والنَّظر باحتقار لهذا الموروث الضَّخم في عصوره المختلفة. ولهذا يرى ميخائيل نعيمة:"ليس كل ما سطِّر بمداد على قرطاس أدباً ولا كل من حرر مقالاً أو نظم قصيدة موزونة أديباً،فالأديب هو الَّذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها، وهو الذي خُصَّ برقة ودقة التَّفكير، وبُعد النَّظر في تقلبات الحياة"[4].

---

[1]- عيسى بلاطه، "الرُّومنطيقية ومعالمها في الشِّعر العربي الحديث"، ص 134.

[2]- سلمى الجوسي،"الاتجاهات والحركات في الشِّعر العربي الحديث"، ص 131.

[3]- ميخائيل نعيمة، "جبران خليل جبران"، دار بيروت، ط 4، بيروت 1960م، ص 160.

[4]- ميخائيل نعيمة، "سبعون ميخائيل نعيمه"،ج 2، "د.ت"، ص 163.

ثم تحدث ميخائيل نعيمة بعد ذلك عن الرَّوح الجديدة التي تهدف إلى الخروج بآدابنا العربية من الجمود والتَّقليد إلى الابتكار والتَّجديد في الأساليب والمعاني. وقد حدد المباديء التي نادت بها الرَّابطة القلمية في مقاله"المقاييس الأدبية""[1]، التي تجعل الأدب خالداً وجديراً بالحياة "وقد جمعها في أربعة عناصر هي:
أولاً- حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النَّفسية... وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتَّأثيرات.
ثانياً- حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة. وليس هناك نور نهتدي به غير حقيقة ما في أنفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا، وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة.
ثالثاً- حاجتنا إلى الجميل في كل شيء. ففي الرَّوح عطش لاينطفيء إلى الجمال،وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال، فإنَّا، وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسبه جميلاً أو نحسبه قبيحاً، لايمكننا التَّعامي عن أنَّ في الحياة جمالاً مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان.
رابعاً- حاجتنا إلى الموسيقى، ففي الرَّوح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لاندرك كنهه.

**الموقف من الشِّعر التَّقليدي:**

كانت الثَّورة على الشِّعر التَّقليدي من أولى مباديء الرَّابطة القلمية، التي سار عليها شعراء الرَّابطة القلمية، فهذا هو جبران يوضح ويشرح نظرته ونظرة زملائه إلى الشِّعر التَّقليدي بقوله:"ما أنا من المتعنتين، لكن يعزُّ عليَّ أن لغة الأرواح تتناقلها ألسنة الأغبياء وكوثر الآلهة يسيل على أقلام المدّعين، ولست منفرداً في وهدة هذه الأشياء"[2]، ثم يقول: "الشِّعر ياقوم روح مقدسة متجسمة من ابتسامة تُحي القلب، أو تنهَّدة تسرق من العين مدامعها. أشباح مسكنها النَّفس وغذاؤها القلب ومشربها العواطف، وإن جاء الشِّعر على غير هذه الصُّور فهو كمسيحٍ كذَّاب نَبْذَهُ أوفى"[3].

ويفرق جبران بين الشَّاعر والمقلِّد. وكأنَّما يريد أن يقول أنَّ المقلد ليس بشاعر انظر إليه يقول:"أعني بالشَّاعر ذلك المتعبد الذي يدخل هيكل نفسه فيجثوا باكياً فرحاً، نادباً مهللاً مصغياً مناجياً، ثم يخرج وبين شفتيه ولسانه أسماء وعروض واشتقاقات

---

[1]- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1964م، ص 70-71. انظر محمد عبدالمنعم خفاجي،"قصة الأدب في المهجر"، ص 172-173.
[2]- جبران خليل، "دمعة وابتسامة"، ص 170.
[3]- نادرة جميل، "شعراء الرَّابطة القلمية"، ص 119.

جديدة لأشكال عباراته التي تتجدد في كُلِّ يوم، وأنواع انجذابه التي تتغير في كل لحظة فيضيف بعمله هذا وتراً إلى قيثارة اللُّغة، وعوداً طيِّباً إلى موقدها. أما المقلد؛ فهو الذي يردد صلاة المصلِّين وابتهال المبتهلين،بدون إرادة ولاعاطفة، فيترك اللُّغة حيث يجدها، والبيان الشَّخصي حيث لا بيان ولا شخصية"[1].

ويعترف ميخائيل نعيمة بأن الأدب العربي الحديث "قد أخذ عن الغرب أمثولة جعلها حجر الزَّاوية في نهضته الأدبية...وأن الأدب واسع كالحياة، عميق كأسرارها ينعكس فيها وتنعكس فيه، وهو يمتدح هذا النَّهج الجديد في الأدب الحديث، وخاصة أنه يبتعد عمَّا اعتاد أن ينظمه الأقدمون من شعر تقليدي لا يمثل حياتنا اليوم ولا يمتُّ إليها بصلة"[2]، ويقول نعيمة:"أدركنا–بفضل الغرب– أن نظم الشِّعر ممكن في غير الغزل والنَّسيب والمدح والهجاء- لذلك أطربتنا نغمة بعض شعرائنا الحديثين الذين تجاسروا وتعدُّوا هذه الحدود المقدسة"[3]، ويقصد بهؤلاء الشُّعراء جبران وأخوانه في الرَّابطة وهو منهم .

**بين الرَّابطة والدِّيوان:**

يعدُّ تأسيس الرَّابطة القلمية وظهور كتاب "الغربال" إيذاناً بتنظيم الثَّورة على القديم، وهذا يعني أن الثَّورة لم تعد صيحات تطلق في مقالات متفرقة تكاد تعصف بالأخضر واليابس من تراثنا الأدبي كما كان يفعل جبران من قبل، ومقالته "لكم لغتكم ولي لغتي" خير شاهد على ذلك؛ بل هي ثورة في وضع المقاييس الأدبية والنَّظرية وتوضيحها من ناحية، ثم خلق نتاج يحققها ويطبقها من ناحية أخرى ولايمكن انتصار هذه المقاييس انتصاراً حاسماً إلاَّ بمثل هذا الدَّعم التَّطبيقي .

وقبل أن نتحدث عن التَّقارب الفكري والمنطلق الرُّومانسي بين جماعة الدِّيوان والرَّابطة القلمية يجب أن نتساءل:هل تأثرت الرَّابطة خُطى أية رابطة عربية قديمة في الشَّرق أو في الغرب؟.

ذكرت الأستاذة نادرة جميل:"أن الرَّابطة القلمية لم تتأثر خطى أية رابطة عربية قديمة في الشَّرق أو الغرب؛ بل على العكس، لقد كان من أهدافها أن تكون جديدة في بابها، طريفة في أسلوبها، لم يسبق لها مثيل في الأدب العربي"[4]، إلاَّ أن الباحث يرى أن هناك تقارباً في الأفكار والرُّؤى التَّجديدية بين جماعة

---

[1]- أنس داؤود، "التَّجديد في شعر المهجر"، دار الكتاب العربي،"د.ط"، القاهرة 1967م، ص 94.

[2]- نادرة جميل، "شعراء الرَّابطة القلمية"، ص 119-120.

[3]- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، ص 84.

[4]- نادرة جميل سراج، "شعراء الرَّابطة القلمية"، ص 101.

الديوان والرَّابطة القلمية وقد وصفها العقاد بأنَّها "قرابة صحيحة، وجوارٌ ملاصقٌ في الحي"[1]، واستطرد قائلاً:"وأكاد أقول إنه لو لم يكتب قلم النعيمي هذه الآراء لوجب أن أكتبها أنا"[2].

يؤكد هذه الصِّلة ماكتبه جبران في رسالته إلى نعيمة التي يقول فيها:"وإذا كان لابدَّ من الاشتراك فلنشترك مع من يماثلنا ويقول قولنا، وفي عقيدتي عباس محمود العقاد لأقرب إلينا من جماعة بما يقاس من منازعنا ورغائبنا"[3]. بجانب أن كليهما قد تأثر بالأدب الغربي وثار على القديم.

هذا التَّقارب بين المدرستين -الدِّيوان والرَّابطة القلمية- يسوغه توجههم الرُّومانسي الذي كان نقطة الالتقاء بينهما "فمدرسة الدِّيوان كانت تبحث عمَّا يعبِّر عن وصفها ويساعدها على احتلال مكان تحت الشَّمس، فوجدت ذلك في الرُّومانسية بينما عاشت مدرسة المهجر تجربة الغربة وضياع الإنسان فالتقت بالرُّومانسية"[4].

وبالرُّغم من هذا التَّقارب بين المدرستين إلا أن العقاد يشير في مقدمته لكتاب "الغربال" إلى نقطة خلافه مع نعيمة فيما يتعلق برأيه في اللُّغة، فأبان عن رأيه الشَّخصي فيها، يقول العقاد:"أما كلمتي أنا ففي خلاف صغير بيني وبين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأنَّ الاتفاق بيننا في غير هذا الموضع عظيم. وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللَّفظ فضولاً، ويرى أن الكاتب أو الشَّاعر في حلٍّ من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي إليه مفهوماً، واللَّفظ الَّذي يؤدي به معناه مفيداً. ويعنَّ له أن التَّطور يقضي بإطلاق التَّصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها. وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الرُّملاء الفضلاء، ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التَّحريم والتَّحليل. فرأيي أن الكتابة الأدبية فن، والفن لا يكتفي فيه بالإفادة ولا يغني فيه مجرد الإفهام"[5].

ومن المهم هنا أن نشير إلى أن نعيمة قد أخذ على العقاد والمازني أنهما لو ترفعا "كل التَّرفع عن الوخز في شخصيات من ينتقدانهم من الكتَّاب والشُّعراء، لما كان على كتابهما -يعني الدِّيوان- من غبار لوم وتثريب، ولما وقعا من هفوات إلاَّ فيما يقع

---

[1]- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، ص 4.
[2]- المصدر نفسه، ص 5.
[3]- ميخائيل نعيمة، "جبران خليل جبران"، ص 258.
[4]- حنَّا عبود، "المدرسة الواقعية في النَّقد العربي الحديث"، منشورات وزارة الثَّقافة والإرشاد القومي، دمشق 1978م، ص 33.
[5]- ميخائل نعيمة، "الغربال"، ص 7-8.

فيه سواهما من النَّاقدين من تقدير بعض الآثار أكثر من قدرها أو أقل،إذ ليس من ذي عصمة بين البشر"[1].

إذن نعيمة يأخذ على العقاد والمازني أمرين يمكن ردهما إلى مرجع واحد أولها:السُّباب الشخصي الَّذي نراه بين يدي نقدهما لِكُلِّ من تناولاه بالنَّقد في الدِّيوان، من شوقي إلى المنفلوطي إلى الرَّافعي إلى شكري فهذا إسفاف معيب. والثَّاني:مقالاتهما في القدح أوالمدح لما يتناولاه من آثار بالنَّقد فهذان الأمران يرجعان إلى العنف الحاد الذي ميز نقد الدِّيوانيين.

**أثر الرَّابطة في الشِّعر العربي والغربي:**

أثَّرت كتابات أعضاء الرَّابطة القلمية في العالم العربي تأثيراً كبيراً في المشرق العربي خاصة وأنَّ أفكار الجيل الجديد في العالم العربي قد بدأت تتفتح نحو التَّجديد الذي ظهر في قصائد مطران وجماعة الدِّيوان وغيرهم، فأصبح لهذه الكتابات مؤيِّدون كثيرون ومقلدون أكثر خاصة بلاغة جبران خليل جبران التي تتميزت بالتَّشبيهات الخيالية الرَّقيقة والألفاظ ذات الجرس الموسيقى الحنون، ومن الَّذين قلدوا جبران أعضاء مدرسة أبولو ومؤيدوها.

هذا التَّأثير لم يتوقف أثره في المشرق العربي فحسب بل راقَّ أدبهم إلى الكثير من أبناء أمريكا الشَّمالية، فقد كتب جبران ثماني كتب باللُّغة الإنجليزية منها كتاب "النبي" الذي ترجم إلى لغات عديدة، ووضع ضمن مناهج التَّعليم في المدارس،كذلك كان لأمين الرِّيحاني كتاباً باللغة الإنجليزية بالإضافة إلى العديد من المقالات الصَّحفية والمحاضرات والنَّدوات الأدبية، وممَّا يدل على ذلك قول الرَّئيس الأمريكي الأسبق تيودور روزفلت لجبران:"أنت أول عاصفة انطلقت من الشَّرق واكتسحت الغرب ولكنها لم تحمل إلى شواطئها غير الزِّهور"[2].

وأضاف جورج صيدح كتاب: "This man From Lebanon"الذي ألفته الآنسة الأمريكية بربارا يونج" عن جبران خليل جبران ذكرت فيه آراءه وأفكاره ورأي صيدح:"أنها قد أسهمت في تحويل مجرى الفكر الأمريكي إلى جهة الشَّرق العربي"[3].

**الرَّابطة في ميزان النقد:**

وجدت الرابطة القلمية معارضة عنيفة في الشَّرق والغرب شأنها في ذلك شأن كل نزعة تجديدية، حيث نظم أنصار التَّقليد هجومهم على هذا الشِّعر الجديد في أساليبه ومعانيه. ومن أبرز

---

[1]- المصدر نفسه، ص 217.

[2]- جورج صيدح، "أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية"، ص 94.

[3]- المصدر نفسه، ص 97.

المعارضين في الشَّرق الدَّكتور طه حسين الذي كتب نقداً لديوان"الجداول" لإيليا أبوماضي، وفي الغرب هاجم شعراء المهجر الجنوبي المحافظون هذا الشِّعر الجديد عند الشَّماليين وقد عبر عن ذلك إلياس فرحات في رباعيتن نشرها في ديوانه الأول" الرباعيات" وهما[1]:

**إِنِّي لَأَعْجَبُ مِنْ آدَابِ رَابِطَـةٍ قَدْ أَوْجَدَتْ فِي نِظَامِ الشِّعْرِ تَشْوِيْشَا**

**شَنَّتْ عَلَى الأَدَبِ المَيْمُوْنِ غَارَتِهَا فَـأَمْعَنَتْ فِيْهِ تَشويهاً وتَخدِيشَا**

**وطَّارَتْ فَخِلْنَا نُسُوْرَاً فَوْقَنَا ارْتَفَعَتْ ثُمَّ اسْتَقَـرَّتْ فَكَـانَتْ كُلُّهَا رِيْشَا**

**أَشْعَارُهُمْ عَلْقَـمٌ مَعْ أَنَّهَا شَرِبَتْ مِنْ مَاءِ صَنِيْنِ وَالعَاصِي وَقَادِيْشَا**

والثانية[2]:

**أَصْحَابُنَا المَتْـمَرِّدُوْنَ خَيَالُهُـمْ تَقْضِـي قُرَيْشُ بِهِ، وَتَحْيَا حِمْيَرُ**

**لُغْـةٌ مُشَوَّهَةٌ وَمَعْنَـىً حَائِـرٌ خَلْـفَ المَجَـازِ وَمَنْطِـقٌ مُتَحَيِّرٌ**

**وَزَعِيْمهُمُ فِي زَعْمِهُـمْ مُتَفَنِّـنٌ عَجَـبَاً أَكَـانَ الفَـنُّ فِيْهَا يُضْمَرُ**

**لَا الأَرْضُ تَفْهَمُ مَا يُسْطِرَهُ لَهَا ذَاكَ الزَّعِيْمُ وَلَا السَّمَـاءُ تُفَسِّـرُ**

ولكن شعراء الرَّابطة القلمية لم يسكتوا على هذه الصَّيحات، فردَّ عليهم جبران خليل جبران مبيناً الفرق بينه وبينهم شارحاً أهداف رابطته ومعتداً بها، وقد ضَمَّنَ ذلك في قصيدته "يا من يعادينا"، فيقول[3]:

**جَاوَرْتُمُ بِالأَمْـسِ وَقُلْنَـا إِلَـى يَوْمٍ مُـوَشَّى صُبْحَـهُ بِالخَفَاْءْ**

**وَرُمْتُمْ الذِّكْـرَى وَأَطْيَـافَهَـا وَنَحْنُ نَسْعَى خَلْفَ طَيْفِ الرَّجَاْءْ**

**وَجُبْتُـمُ الأَرْضَ وَأَطْـرَافَهَـا وَنَحْنُ نَطْوِي بِالفَضَاْءِ الفَضَاْءْ**

---

[1]- د.عيسى النَّاعوري "أدب المهجر"، دار المعارف، القاهرة 1977م، ص 358.

[2]- حسن جاد حسن، "الأدب العربي في المهجر"، ص 416.

[3]- نادرة جميل سراج، "شعراء الرَّابطة القلمية"، ص 99.

يقول ميخائيل نعيمة عن أثر هذه الرَّوح المعارضة لأدب الرَّابطة القلمية:"فما كانت نقمتهم إلا لتزيدها قوة واندفاعاً ولتنمي عدد أنصارها ومريديها ومقلديها والمعجبين بها في كل قطر عربي، حتى حار في أمرها أصحابها وأعداؤها على السَّواء، فما عادوا يعرفون إلى ماذا يعزون سر قوتها وبعد تأثيرها. فمن قائل أن السَّرَّ في الأدب الأمريكي الذي تأثر به عمال الرَّابطة، وهو قول فارغ. ومن قائل أنه جو الحرية الأمريكية وهو قول أفرغ..أما الحقيقة فلا يعلمها إلا الذي جمع عمال الرَّابطة القلمية في فسحة محدودة من ديار غربتهم، ولمحة معلومة من زمان هجرتهم"[1].

**مفهوم الشِّعر:**

يعترض نعيمة في مقاله الذي جاء تحت عنوان "الشِّعر والشُّعراء" على قصور التَّعاريف التي وضعت للشعر حيث يرى أن كل من تصدى لتعريفه لم يهتد إلى حقيقته وجوهره؛ لأنَّ كل التَّعاريف تنظر إلى الشعر من أحد جوانبه دون الآخر. يقول نعيمة:"أن الذَّين حاولوا أن يعرِّفوا الشِّعر بعبارة أو أكثر لجيش غفير؛لكن ليس بينهم من اهتدى إلى تعريف يشمل الشِّعر من كل وجوهه؛ لأن الشِّعر غير محدود ولو ألقينا نظرة سطحية على التَّعاريف لوجدناها مع كُلِّ ما فيها من الاختلاف الظَّاهر في التَّعبير، تدور حول نقطتين جوهريتين:قسم منها ينظر إلى الشِّعر من جهة تركيبه وتنسيق عباراته وقوافيه وأوزانه، والآخر يرى في الشِّعر قوة وحيوية قوة مبدعة قوة مندفعة دائماً إلى الأمام والشِّعر في الحقيقة ليس الأول وحده ولا الثاني فقط؛ بل هو كلاهما"[2].

ثم يأتي نعيمة بعد رفضه كل ماسبق من آراء لتعريف الشِّعر إلى الحديث عن ماهية الشِّعر ومفهومه فيقول:"الشِّعر هو غلبة النُّور على الظُّلمة والحق على الباطل هو ترنيمة البلبل ونوح الورق وخرير الجدول وقصف الرَّعد هو ابتسامة الطفل ودمعة الثَّكلى وتورد وجنة العذراء وتجعّد وجه الشَّيخ هو جمال البقاء وبقاء الجمال، الشِّعر لذة التَّمتع بالحياة والرَّعشة أمام وجه الموت هو الحب والبغض والنَّعيم والشَّقاء هو صرخة البائس وقهقهة السَّكران ولهفة الضَّعيف وعجب القوي، الشِّعر سيل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها وهو انجذاب أبدي لمعانقة الكون بأسره والاتحاد مع كُلِّ ما في الكون من جماد ونبات وحيوان هو الذَّات الرُّوحية تتمدد حتى تلامس أطرافها أطراف الذَّات

---

[1]- جبران خليل جبران، "دمعة وابتسامة"،دار المكتبة العلمية بيروت، 1994م،61.

[2]- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، ص 76.

العالية، وبالإجمال فالشِّعر هو الحياة باكية وضاحكة وناطقة وصامتة ومولولة ومهلهلة وشاكية ومسبِّحة ومقبلة ومدبرة "[1].

هذا –لعمري- لايمكن أن يكون تعريفاً للشعر حيث يستنبط الباحث من تعريف نعيمة للشعر وصفاً منمقاً يحلقُ في الخيال بما فيه من طلاوة وحلاوة يأخذان بسحرها الألباب والعقول دون أن يقدم تعريفاً محدداً للشعر وماله من مقومات وخصائص في مضمونه وأشكال صياغته. ولكن قد يستشف الباحث ايضاً من حديث نعيمة أنه يمجد الشِّعر ويقدسه، ويبدوا أن نعيمة قد نظر إلى مجال الشِّعر وموضوعه من خلال هذا الوصف إذ مجاله هو الحياة بكل مافيها، ولعل هذه الرُّؤية للشعر التي تتسم بالشُّمول والانبساط والتَّحليق الخيالي عند نعيمة تقف وراءها نزعة المهجريين الرُّوحية والرُّومانسية.

ويتحدث لنا ميخائيل نعيمة عن الغاية من الشِّعر عند الأدباء وهي لا تتعدى غايتين، فكرة تحصر غاية الشِّعر في ذاته؛ لأنها غاية جمالية خالصة.والآخر يرى أن الشِّعر رسالة إنسانية اجتماعية كانت أو اقتصادية أو سياسية أو نفسية أو أخلاقية أو ثقافية، أي الشِّعر من أجل الحياة والمجتمع. وقد كان نعيمة يعتقد في الفكرة الثَّانية، أي الشِّعر من أجل الحياة دون أن يعترض على الفريق الأول القائل بالشِّعر من أجل الشِّعر.

يقول نعيمة:"أن الشَّاعر لا يجب أن يكون عبد زمانه ورهين إرادة قومه،ينظم ما يطلبون منه فقط، سواء كان هذا مايعنيه أصحاب المذهب الأول فلا شك أنهم مصيبون؛ لكننا نعتقد –في الوقت نفسه– أن الشَّاعر لا يجب أن يطبق عينيه ويصم أذنيه عن حاجات الحياة، وينظم ما توحيه إليه نفسه فقط، سواء كان لخير العالم أو لويله - ومادام الشاعر يستمد غذاء لقريحته من الحياة فهو لا يقدر – حتى لو حاول ذلك– إلاَّ أن يعكس أشعة تلك الحياة في أشعاره فيندد هنا ويمدح هناك. لذلك يقال:إنَّ الشَّاعر ابن زمانه، وذاك صحيح في أكثر الأحوال، إن لم يكن في كلها"[2].

**وظيفة الشَّاعر:**

أما عن وظيفة الشَّاعر فيقول نعيمة:"أنتم لم تبدعوا الرَّبوة ولا الغابة ولا اختلقتم البحر ولا الشَّمس ولا الفضاء ولا الجدول. كُلّ ذلك رأيتموه وشعرتم بوجوده. ولكنكم قد قابلتم وميزتم، ونبذتم واخترتم ثم رتبتم ما اخترتموه في نسبة معلومة كانت نتيجتها الصُّورة التي رسمتها لكم المخيلة. جرى ذاك كُلّه وأنتم لم تغيروا حقيقة الموجودات. ولم "تخلقوا" شيئاً إنَّما أخذتم ما وجدتموه في

---

[1]- المصدر نفسه، ص 76-77.

[2]- ميخائيل نعيمة، "لغربال"، ص 69.

الطَّبيعة فطرحتم منه وزدتم عليه، وبدلتم في ترتيبه حتى حصلتم على ما طلبته وأحبته أنفسكم"[1].

هنا يحدد نعيمة وظيفة الشَّاعر التي لا تتعدى النَّظر في الموجودات التي أمامه وإعادة ترتيبها وتنظيمها، ووضع نسبة جديدة لها غير التي نراها سائدة في حياتنا اليومية وفقاً لرؤيته الخاصة.

والشِّعر أولى بتلك النَّظرة من غيره من الأجناس الأدبية؛ لأنه يستخدم اللُّغة استخداماً خاصاً، تترفع فيه اللُّغة أن تكون مجرد لباس أو رمز تنقل الأفكار والعواطف نقلاً مباشراً عقيماً دون اختيار وانتقاء وتكنيك خاص يراعي فيه الجمال والتَّصوير من أجل التَّأثير في نفوس المتلقين، وهذا التَّأثير لا يتحقق إلا إذا توافر في إطار اللُّغة الشِّعرية الجمال والتَّصوير.

**التَّجديد في شكل القصيدة:**

وفي ميدان الشَّكل تمثل تحديث شعراء الرَّابطة القلمية في عدة جوانب،أهمها جانبان هما:التَّشكيل الموسيقى والمعجم الشِّعري. وكانت قضية التَّحرر اللُّغوي من أهم القضايا الفنية لدى شعراء الرَّابطة القلمية، إذ كانوا يزعمون أن اللُّغة العربية في صورتها الموروثة فقدت حيوتها، من هنا كانوا يرون ضرورة التَّحرر من القيود النَّحوية والصَّرفية لتنطلق طاقاتها الفنية وتنعتق من قيودها. على أساس أن اللُّغة العربية في صورتها المدونة التي نقلت بها إلينا آثار السَّابقين فقدت حيويتها وتحولت إلى مجرد رموز قاموسية لاقيمة لها ولا جدوى من الاعتماد عليها في قيام أدب عصري يخدم العصر وهي عندهؤلاء أصبحت من العوامل التي أصابت الأدب الحديث بالجمود، فاللُّغة عند المهجريين لم تستطع أن تفي بما يريدون التَّعبير عنه، ومن هنا وجبت الثَّورة والقضاء عليها بكل مقوماتها لتطلق الحرية للكتاب والشُّعراء لكي يبرزوا ما في أنفسهم المكبوتة لذلك دعوا إلى التَّحرر اللُّغوي.

وقد كتب جبران خليل جبران مقالاً مطولاً في كتابه "البدائع والطَّرائف" بعنوان "مستقبل اللُّغة العربية" دعا فيه إلى هدم العربية الفصحى وإحياء العاميات. وهذه الدَّعوة الباطلة كانت محوراً أساسياً من محاور التَّجديد لدى شعراء الرَّابطة القلمية، فقد خلطوا بين محاربة المقلدين الجامدين ومحاربة اللُّغة، ولكنهم لم يفلحوا فكتبوا أشعارهم بالفصحى على الرُّغم من أن جبران يرى أن الفصحى هي الفانية والعامية هي الباقية، وليس أدل على بطلان هذا القول من أدب جبران ذاته فإن أهم ميزة ضمنت له الانتشار لغته، فهي راقية فصيحة ولو أنه كتب بالعامية لما عرف

---

[1]- المصدر نفسه، ص 67.

في العالم العربي البتَّة. ويبدو أنه تراجع عن هذه القطيعة فدعى إلى اللُّغة العربية الفصيحة، ورأى أن الفيصل في ذلك هو حسّ الشَّاعر بمواقع الكلمات ودلالاتها.

أما ميخائيل نعيمة فقد شنَّ غارة شعواء على التَّقليد والمقلِّدين ممَّن يجعلون اللُّغة غاية في ذاتها، وقد تجاوز حدود المنطق حين نفى وجود صلة بين لغتنا المعاصرة ولغة أسلافنا في مقاله"نقيق الضفادع"حيث يقول:"لو تبصر ضفادع اللُّغة العربية يوماً تاريخ لغتهم لوجدوا فيه أصدق شاهد على هذا القول ألا يرون أن اللُّغة التي نتفاهم بها اليوم في مجلاتنا وجرائدنا ومن على منابرنا هي غير لغة مضر وتميم وحمير وقريش، ألا يرون أنه لو أتيح لأسلافهم تقليدنا منذ ألف سنة لما كان لنا اليوم لغة سوى لغة الحيزبون والدريس ولطخا والنَّقاخ والعلطيس"[1].

ثم أخذ نعيمة يهاجم -في مقاله المذكور آنفاً- الأدباء والنُّقاد المتزمتين في اللُّغة وقواعدها ويرى في تزمتهم هذا مايشبه نقيق الضَّفادع الذين يكثرون "الوقوقة" في كل الأقطار العربية حفاظاً على اللُّغة وتمسكاً بقواعدها وأصولها ومن صرف وبيان وعروض وما إليها وتحولت مقاييس الشِّعر الفنية بالنِّسبة لهؤلاء إلى مجرد مقاييس لغوية همها هو إجادة الشَّاعر لتلك القواعد، ويرى أن الشَّاعر حرٌّ في أن يبتدع ماشاء من الألفاظ والتَّعابير، وهذا تصور فاسد؛ لأنَّ اللُّغة ظاهرة اجتماعية وليست ظاهرة فردية، ولقد عارض العقاد في مقدمته ما جاء في هذه المقالة من آراء لغوية وأثبت بطلانها. كما ناقش النَّاقد محمد مندور ميخائيل نعيمة وردَّ عليه مؤكداً أن قواعد اللُّغة ليست قيوداً وإنمَّا هي أدوات تعبيرية بالغة الأهمية.

ويقرر عبدالحكيم بلبع أن القضايا التي أثارها نعيمة في مقاله المشار إليه منها ماتجاوز حدود الغاية، ومنها ما بني في تصوره على منطقٍ فاسد ومنها مغالطات لايكاد يقبل منها إلا تزويق النَّعيمي ويرى أن تطرُّق الفساد إلى هذه القضية من ناحيتين: أولاً:أن اللُّغة حينما تتطور استجابة لظروف الحياة وعوامل التَّاريخ فإن ذلك لايعني أنها تفقد خصائصها ومقوماتها، وتنغلق رويداً رويداً حتى تضعف ثم تتلاشى و تموت؛ وذلك لأنَّ التَّطور شيء وبقاء الأصل شيء آخر، وفرق بين أن يحتفظ الكائن بمادة وجوده وعوامل بقائه فيستمر ويعيش وبين أن يفقد هذا أو ذاك فلا يلبث أن تحيق به عوامل الفناء والموت، والذي حدث للّغة العربية التي نتحدث عنها منذ وجودها قبل الإسلام هو التَّطور. ويرى في خلاصة اللُّغة العربية التي يتحدث بها اليوم ونكتب بها في مجلاتنا ونخاطب

[1]- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، ص 78.

بها فوق منابرنا هي بذاتها لغة أسلافنا لم تزد عليها بشيءٍ ولم تنقص أو تزيد أو تنقصه عوامل التَّطور المحدودة التي يمكن أن تمس جوهر اللُّغة أوكيانها.

ثانياً:إنَّ اللُّغة التي ورثناها من أسلافنا والَّتي هي حلقة الاتصال بيننا وبين تاريخنا ثم بين أقطار الأمة العربية التي تباعدت حدودها الجغرافية اليوم ليست هي لغة الحيزبون والدَّريس ولطخا والنقاخ والعلطيس؛ ذلك لأن هذه الكلمات العربية ومن إليها لا تشكل ظاهرة واضحة في متن اللُّغة التي استخدمها الجاهليُّون والإسلاميون والتي نستخدمها في أدبنا اليوم وإن كانت هذه الكلمات وما إليها قد وردت في نصوص شعرية أو نثرية قديمة لسبب من الأسباب فإنه ليس من التَّحقيق العلمي في شيء أن يؤخذ هذا السَّبب حجة على اللُّغة بحيث تصبح هذه الكلمات ومافي حكمها هي قاعدتها الأساسية"[1].

وناقش مندور آراء ميخائيل نعيمة في إمكان التَّحرر من قواعد اللُّغة وأصول صياغتها قائلاً:"إن قواعد اللُّغة ليست قيوداً متطفلة؛ بل أدوات تعبير بالغة الأهمية وإذا كانت ألفاظ اللُّغة هي رموز التَّعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم فإن أدوات الإعراب هي وسائل التَّعبير عن العلاقات التي تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية وإخبار وإنشاء، وتحديد زمني ونوعي للأحداث، واللُّغة التي تتهاون في قواعدها إنَّما تتهاون في أهم جانب من جوانب وظيفتها وهو التَّعبير عن الرَّوابط والعلاقات"[2].

استمر مندور في مناقشة نعيمة فينقد ما قاله من اللُّغة ليست إلاَّ رموزاً تعبر عن حاجات النَّفس وعوامل الحياة فيقرر:"إن اللُّغة إذا كانت تتنزل إلى مستوى الرِّموز في التَّعبير عن بعض الحقائق العلمية والرِّياضية، فإنَّها كثيراً ما ترتفع إلى مستوى الغاية في الأدب؛ ذلك لأنَّ الأدب إنَّما يتميز كثيراً عن غيره من الكتابات،بأنه لا يهدف إلى مجرد نقل معنى أو إحساس من نفس إلى نفس؛ بل يهدف أحياناً كثيرة إلى ما نسميه بالتَّصوير البياني وقد تتركز عملية الخلق الأدبي في هذا التَّصوير ذاته، وبذلك لا تصبح اللُّغة مجرد أداة للتعبير أو التَّقرير"[3].

كما نشير إلى أن ثورة شعراء الرَّابطة لم تقتصر على اللُّغة فحسب؛ بل شملت الأوزان والقوافي فثاروا على الأوزان القديمة

---

[1]- د.عبدالحكيم بلبع، "حركة التَّجديد الشِّعري في المهجر بين النَّظرية والتَّطبيق"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1980م، ص 81-83.

[2]- محمد مندور، "النَّقد والنُّقاد المعاصرون"، نهضة مصر للطباعة والنَّشر والتوزيع،"د.ط"، القاهرة 1997م، ص 34.

[3]- محمد مندور، "النَّقد والنُّقاد المعاصرون، ص 34.

وخاصة على الأوزان ذات البحور الطَّويلة، فمالوا إلى استخدام الأوزان القصيرة والمجزوء والتَّفاعيل.

وهاجم ميخائيل نعيمة في حديثه عن العروض ولوع النَّاس بعد الخليل جيلاً بعد جيل بالعروض إلى درجة أصبحوا معها يعدُّون العروض والشِّعر أمراً واحداً دون أدنى تفريق بينهما، فجاء نعيمة ليكشف أن العروض غير الشِّعر، والشِّعر غير العروض، ليشن هجومًا علنياً على الطَّريقة الميكانيكية في حفظ مصطلحات العروض، وترداد زحافاته وعلله وقواعده والإلمام بها إلماماً واسعاً، وكأنَّ الإنسان لا يتأهل لأن يكون شاعراً إذا ما لم يكن على إدراك كامل بمصطلحات هذا الفن وقواعده التي تفوق الحصر، يقول نعيمة في ذلك:"العروض لم يسيء إلى شعرنا فقط؛ بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام، فبتقديمه الوزن على الشِّعر قد جعل الشِّعر في نظر الجمهور صناعة، إذا أحاط الطَّالب بكل تفاصيلها أصبح شاعراً، إذ أنَّ للشاعر منذ بدء التَّاريخ مقاماً رفيعاً بين قومه، أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنه أقرب الموارد، وبذاك انصرف أكثر مواهبنا إلى قرض الشِّعر فافقنا اليوم ولا روايات عندنا، ولا مسارح، ولا علوم، ولا اكتشاف ولا اختراعات"[1].

تطرف ميخائيل نعيمة في هجومه على موسيقا الشِّعر العربي، فعدَّ الزّحافات والعلل تصيب القصيدة، ولم يحسبها تنويعات موسيقية تسري نغمها فقال:"والزحافات والعلَّل أوبئة تتنزل بأوزان الشِّعر العربي فتحرِّك ساكناً أو تسكِّن متحركاً، وتقضم حرفاً هنا ومقطعاً هناك، وقد عني بها الخليل عناية خاصة،فأعطى لكُلٍّ منهما اسماً ورتبها في أبواب وفصول، وهي أكثر عدداً من خطاياي"[2].

كما يرى الدَّكتور عبدالحكيم بلبع أن مقال نعيمة عن الزّحافات والعلل "مليء بالمبالغات والتناقضات التي لا يسوغها شيء إلاَّ تلك الرَّغبة المستمرة في تدمير تراثنا والإساءة إليه بكل الوسائل الممكنة، وإلا فإذا كانت الرَّغبة الحقيقية هي مجرد النِّهوض بالأدب عن طريق محاربة التَّقليد والمقلِّدين فلماذا إذن تلك الحملة المشبوبة ضد العروض وصاحبه، ولماذا هذه السُّخرية التي تشوب روح المقال من أوله الى آخره.

نعيمة كان يريد إلغاء الأنماط الموسيقية المحددة بالبحور؛ لأنها في وجهة نظره لم تعد تناسب ذوق العصر، ولا تفي بمطالب التعبير عن حاجات الإنسان لذلك وجب تبديلها بموازيين موسيقية أخرى تكون أقدر على تحقيق هذه الغايات،فالعروض وقواعده

---

[1]- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، ص 97-98.

[2]- المصدر نفسه، ص 88-89.

عنده قيود وضوابط تحكم موسيقى الشِّعر وهو شديد الكراهية للضوابط والقيود.

غير أن نعيمة يناقض نفسه في قضية الوزن، فهو يهاجمه في مكان من غرباله ويشيد به في مكان آخر منه، فيقول مبيناً أهميته وأثره في تنسيق موسيقا الشِّعر:"الوزن والتَّناسب أخدان لا ينفصلان والشَّاعر الذي يعانق روحه روح الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه، لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم، والوزن ضروري، أما القافية العربية فليست من ضروريات الشِّعر لاسيَّما إذا كانت كالقافية العربية بروي واحد يلزمها في كل قصيدة"[1]

وبذلك يتراجع عن رأيه السَّابق الذي يجعل الوزن كالنِّقوش في المعابد ويتساهل في أمر القافية. هذا يؤكد أن الشِّعر عملية إبداعية يتفاوت فيه البشر والشُّعراء، خاصة حسب مواهبهم وقدراتهم وثقافتهم ومنطلقاتهم، ومن ثم فليس في العروض إساءة الى شعرنا كما رأي نعيمة؛ بل إن كانت هناك إساءة فإنها تعود إلى العروضيين أي الشُّعراء الذين وقع في حسِّهم أن الشِّعر مجرد أوزان.

ومن البدهي أن العروض في حد ذاته ليس هو الذي يقدم الوزن على الشِّعر،ولا هو الذي جعل الشِّعر صناعة ولا هو الذي حال دون معرفتنا بالرِّوايات والمسارح والعلوم والاكتشافات والاختراعات، إذ لا يمكن بحال أن نحمل العروض وحده مسؤولية انتفاء هذه المنظومة إلا أنَّها ترجع إلى أسباب كثيرة ومعقدة تتصل بصورة عامة بحضارة العرب ومدنيتهم وتراثهم وطبائعهم.

ومحصلة الرَّأي في هذه المسألة أن كثيراً ما تحدث الدَّارسون عن أثر المهجرين في موسيقا الشِّعر العربي الجديد، وكثيراً ما عدّوهم ممهدين للتغييرات الواسعة التي نادى بها الحداثيون فيما بعد، والحقيقة أن تجديدهم في هذا الميدان ليس كبيراً قط، فقد دعا أمين الرِّيحاني إلى الشِّعر المنثور، وكتب نماذجاً منه،وظلَّ متمسكاً به إلى آخر حياته ولكن دعوته لم تنتشر بين شعراء المهجر، وظل هؤلاء مخلصين لإطار القصيدة التَّقليدية والموشحات، يدخلون عليها في بعض الأحيان تنويعات بسيطة لا تخرجها عن بنيتها الأساسية.

**المضمون الشِّعري:**

كان تجديديهم في موضوعات الشِّعر أقوى من تجديدهم في شكل القصيدة العربية من حيث الوجهة الرُّومانسية التي صبغت

---

[1]- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، ص 25.

موضوعاتهم فاتجهوا إلى التَّأمل العميق في الكون والحياة وتوثيق الصِّلة بالطَّبيعة، والتَّفكير من خلالها، وتحايلوا على أشد الموضوعات الفلسفية صلابة فصبغوها بلون شعري كقضايا الموت والخلود والرُّوح،ونمت في قصائدهم نزعة إنسانية قوية، تدافع بضراوة عن حقوق الإنسان، وتنشد العدالة المطلقة، وتدعو إلى المحبة، كما ظهرت في أشعارهم الرَّوابط الأسرية، ومن الطَّبيعي أن تظهر وتشتد، فالغربة والحنين إلى الوطن ومافيه يجعلان أوهى الرَّوابط قوياً متيناً، لذلك كانت الغربة والحنين المحورين اللذين تلتقي عندهما قصائد شعراء الرَّابطة القلمية. يقول ميخائيل نعيمة:"أننا في كل ما نفعل وفي كل ما نقول وكل ما نكتب إنمَّا نفتش عن أنفسنا في الجمال وإن طلبنا الفضيلة فلا نطلب أنفسنا إلا في الفضيلة"[1].

ومن المؤكد أننا نجد صوراً لهذه الموضوعات في الشِّعر العربي القديم،ولكن هذه الصُّور قليلة، تزاحمها الموضوعات السَّائدة آنئذ، وهذا ما يجعلنا نقول:"أنَّ المهجريين قد وجهوا الشِّعر العربي في العصر الحديث إلى العناية بهذه الموضوعات، وأعطوها صدارة القصائد وجعلوا شعرهم مثالاً عملياً يحتذيه كثيرون من بعدهم، ولاشك أن مرارة الغربة والصُّعوبات الكثيرة التي واجهتهم في سبيل لقمة العيش، والرُّوح الشَّرقية التي تنفر من صخب ومادية الحضارة الغربية، والثَّقافة التي يصدر عنها هؤلاء، هذه العوامل كلها ساعدت على تآلف الموضوعات الجديدة في الأدب المهجري، يضاف إلى ذلك اطلاعهم على جانب من الفلسفة التي تعنى بالرُّوح من وجهة نظر غربية "فلسفة آمرسون"، والأعمال الأدبية المتأثرة بها،قد ضاعف اهتمامهم بالموضوعات الإنسانية الجديدة، ولاسيَّما موضوعات العناية بالنَّفس والرُّوح والعالم العلوي –حسب التَّصور النَّصراني– ومن جبران سرت هذه الموضوعات إلى عدد من الشُّعراء االمهجريين ومن ثم إلى عدد من الشُّعراء الشَّرقيين.يقول محمد أحمد العزب:"وربما نستطيع إيجاز هذه الظواهر في اتجاهات عامة تتمثل في رومانسية الرُّؤية، وواقعية المحتوى،والتَّحرر المطلق في مواجهة الذَّات والفن والكون وما بعد الطَّبيعة"[2].

عاشت الرَّابطة القلمية إلى عام 1932م حين توفي عميدها جبران في أبريل 1931م ثم تلاه رشيد أيوب وإلياس عطا الله، وعاد بعضهم إلى وطنه فانتشر العقد الذي انتظم حياة الرَّابطة مدة

---

[1]- ميخائيل نعيمة،"الغربال"، ص 25.

[2]- محمد أحمد العزب، "عن اللُّغة والأدب والنَّقد- رؤية تاريخية ورؤية فنية"، دار المعارف بمصر،ط 1، القاهرة 1980م، ص 140.

من الزَّمان وتآلفت أرواح اصحابه عدداً من السنين. ومهما يكن من أمر فقد كان للرَّابطة القلمية الأثر الملموس في الشَّرق العربي واستطاعت بفضل مفكريها وأدبائها أن تكون إطاراً ثقافياً عاماً في المهجر.

كما أشاع نقادها وشعرائها تياراً أدبياً خصباً أينعت ثماره في الشِّعر العربي الحديث، ويبدوا أن شعراء الرَّابطة القلمية قد حققوا الكثير من أهدافهم، ساعدهم على ذلك ماكان يجمع بين أعضائها من تآلف وتشابه في الميول والاهتمامات إضافة إلى المناخ الحر الذي كان يستنشقون أريجه، وما كان يعجُّ به من أحدث التَّيارات الفكرية والاتجاهات الأدبية آنذاك.

ومجمل القول أن أثر الرَّابطة القلمية في الشِّعر العربي كان عظيماً فقد أدخل إلى الشِّعر العربي نوعاً جديداً من الشِّعور ومن صدق الرُّؤيا ومواقف جديدة نحو الحياة والإنسان، واستطاعوا أن يكيفوا اللُّغة والشَّكل الشِّعري لموضوعاتهم وأفكارهم التي تميزوا بها في تناسق وانسجام يثير الإعجاب حيث استخدموا مستويات متفاوتة في الأسلوب والمفردات. كما استطاعوا أن يصقلوا لغتهم ويخلصوها من النَّبرة الخطابية لتعبر عن أعماق ذواتهم، فضلاً عن دور الرُّومانسية كمذهب أدبي في دفع حركة التَّطور في الشِّعر العربي إلى الأمام.

## المبحث الثَّالث

## مـدرســة أبـولـــو

كان لظهور مدرسة أبولو[1] في الشِّعر العربي ضرورة أملاها تطور الحياة الأدبية ومواكبة العصر في ذاك الوقت الذي فسدت فيه الحياة السِّياسية وأفسدت معها الحياة الأدبية فتوزع الشُّعراء شيعاً وأحزاباً، فسيطر تيار التَّقليد وتشتت شعراء الدِّيوان واختلفوا فيما بينهم فاعتزل عبدالرَّحمن شكري الحياة الأدبية برمتها، وانصرف المازني إلى النَّثر والصَّحافة، ولم يبقَ من هذا العقد سوى العقاد الذي توزع بين أكثر من فن واتجاه وأغوته الحياة السِّياسية.

وفي خضم هذه الأحداث السِّياسية القاتمة والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والفكرية المتقلبة المتردية، انبثق شعراء أبولو، وكان لابدَّ لهذه الظُّروف أن تطبع الجيل الثَّاني من الشُّعراء المجددين بطوابع خاصة فقد:"كانوا يعيشون في ظروف واحدة، وأحسُّوا جميعاً الفرق بين أحلامهم وطموحهم، وبين واقع الحياة المرير الذي حطَّم أمانيهم، ولفح بصرامة نفوسهم المرهفة الرَّقيقة،فانطووا جميعاً في عزلة يبكون أحلامهم الضَّائعة ويهرعون إلى الطَّبيعة أمهم الحنون يغسلون في رحابها أوضار نفوسهم، ويلوذون بأحضانها لتقيهم هجير الحياة، وراحوا يتفلسفون ويتأملون، تراهم أحياناً متصوفين، وأحياناً شاكين متمردين يتساءلون ما الوجود، وما العدم، ولماذا جئنا، وأين المفر"[2].

وجديرٌ بالإشارة أن مدرسة أبولو في مصر جاءت بعد جيلين أشدَّ اختلافاً فيما بينهم ومتصادمين غاية التَّصادم:جيل يمثل تيار التَّقليد والاتباع وهو جيل شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهما، وجيل يمثل تيار التَّجديد الرُّومانسي الذي ثار على التَّقليد والجمود في الشِّعر ورأى أنَّه لابدَّ من الإبداع والابتكار والتَّجديد في مفهوم الشِّعر وطبيعته وغايته، وهو جيل العقاد والمازني وشكري الذي تبلور في جماعة الدِّيوان.

---

[1]- أبولو:تعني في الأسطورة اليونانية القديمة إله الشمس والعلوم والفنون والصَّنائع.

[2]- د.عبدالعزيز الدَّسوقي، "جماعة أبولو أثرها في الشِّعر الحديث"،معهد الدِّراسات العربية العالمية، القاهرة 1960م، ص 172.

وإزاء هذا الصِّراع العنيف بين التَّيارين السَّابقين، وقف شعراء الجيل الثَّالث المتمثل في جماعة أبولو على محاسن ومساويء الاتجاهين السَّابقين عليه، ومن ثم اختطوا لأنفسهم فهماً ومنهاجاً في الحياة الأدبية يحتذي التَّيار الرُّومانسي الذي أرسى دعائمه شعراء الدِّيوان وتجنب المزالق التي وقعوا فيها من حيث التطبيق الشعري للمفاهيم النظرية، التي مهَّد لها الدِّيوانيون والرَّابطيون. فكان التَّيار الرُّومانسي العربي يبدأ بمطران، ويقوى بشعر الدِّيوانيين والمهجريين، ويتكامل في شعر جماعة أبولو ونظرائهم من الشُّعراء العرب الذين ارتبطوا وجداناً وتوجهاً مع أبولو من حيث المنحى الرُّومانسي.

ولهذا يرجع الدَّكتور أحمد هيكل العوامل التي أسهمت في نشأتها إلى:"الصِّراع بين الاتجاه المحافظ "المدرسة التقليدية" والاتجاه التَّجديدي مدرسة الدِّيوان كذلك التَّأثر بشعر الرُّومانسيين الإنجليز والتَّأثر بأدب المهجر المبكر خاصة إنتاج جبران خليل جبران، بالإضافة إلى أن مصر كانت تجتاز في تلك الفترة التي ظهرت فيها جماعة أبولو حلقة سوداء من حلقاتها التَّأريخية في العصر الحديث،وهي حلقة فقد فيها الشُّعراء حرياتهم، فكان طبيعياً أن ينطوي الشُّعراء على أنفسهم وأن يحسوا الألم والحزن ويعكسوهما على ما حولهم من الطَّبيعة،وهي رسالة رومانسية تتضح أصداؤها في أشعارهم وفي عناويين دواوينهم، فلأبي شادي الشُّعلة وفوق العباب ولإبراهيم ناجي من وراء الغمام ولعلي محمود طه الملاح التَّائه ولحسن الصيرفي الألحان الضائعة"[1].

إذن حديث الدَّكتور هيكل يشير إلى المؤثرات التي أسهمت في ظهور هذا الاتجاه ونجملها في عدة أسباب منها:الأدبية النَّاشئة من الصِّراع الذي كان قائماً بين المحافظين والمجددين مما أوقف جماعة أبولو على محاسن الفريقين، إضافة إلى التَّأثر بالشُّعراء الرُّومانسيين في المهجر والغرب، أما الأسباب الاجتماعية والسِّياسية فتمثلت في الانقلابات المفاجئة، وعدم الاستقرار السِّياسي، حيث عطل الدَّستور ثلاث مرات وألغي البرلمان المصري، وصودرت الحريات، واستشرى الفساد والاستبداد من قبل الحكومة والاستعمار.

من المعلوم بداهة أن جماعة أبولو تشارك جماعة الدِّيوان في الثَّقافة والإتجاه الرُّومانسي، الأمر الذي قاد الدَّكتور عبد العزيز الدَّسوقي إلى أن يجعل جماعة أبولو الامتداد الطَّبيعي لجماعة الدِّيوان"على الرُّغم من أن جماعة أبولو وفي مقدمتهم مؤسسها

---

[1]- د.أحمد هيكل، "تطور الأدب الحديث في مصر"، ص 298 ومابعدها بتصرف.

أحمد زكي أبو شادي يعترفون بأستاذية مطران لهم وتأثرهم به،مع علمنا بأن ثقافة مطران تختلف عن ثقافتهم، في أن هذه فرنسية وتلك إنجليزية، وعلى الرُّغم من ذلك فإن جماعة أبولو قد خاضت صراعاً عنيفاً مع العقاد وهو على رأس جماعة الدِّيوان، لعله قد بدأ حين كتب العقاد مقالاً في العدد الأول من مجلة أبولو تعرض فيه بالنَّقد لاسم المجلة؛ لأنَّه لا يمت للعرب بأية صلة، واقترح على أصحابها إبداله باسم عطارد، وكذلك حين تناول أحمد زكي أبوشادي ديوان العقاد -وحي الأربعين- بالدِّراسة والنَّقد"[1].

وعلى الرُّغم من دور مطران وأثره في التَّطور الشِّعري في العصر الحديث إلا أنَّ الدَّكتور عبدالعزيز الدَّسوقي ينفي أستاذية مطران لجماعة أبولو فيقول:"إذا كنَّا لا ننكر أن مطران كان من الأوائل الذين حاولو التَّجديد في الشِّعر العربي،فإننا ننكر أن مدرسة أبولو هي رجع الصَّدى لهذا الصَّوت البعيد الذي ردَّده مطران لما بيَّنا أن ظروف مطران وثقافته كانت مختلفة عن ظروف هؤلاء الشُّبان وثقافتهم،وهم أولى أن يستفيدوا التَّجديد من المدرسة التي تشاركهم في الثَّقافة الإنجليزية وظروف الحياة وهي مدرسة الدِّيوان وأن يكونوا الصَّدى القريب لهذه المدرسة كما تحتم ذلك طبيعة الظُّروف والأحداث"[2].

وينكر الدَّكتور عبد العزيز الدَّسوقي هذا التَّأثر فقد ذهب إلى أن هذا الاعتراف من قبيل المجاملة الأدبية؛ لأنَّ تأثرهم بمطران وأستاذيته لهم لا وجود لها على أرض الواقع، فيقول:"إذا كانت الظُّروف السِّياسية فرضت على هؤلاء الشُّبان أن يحتموا بمطران ويجعلوا منه أستاذاً لهم ورائداً لمدرستهم فإن من حقنا –أيضاً- بعد أن عشنا في هذه المدارس الشِّعرية واختبرناها وتتبعنا نشأتها وتطورها أن نقرر أن هذه الأحكام التي كانوا يطلقونها على مطران كانت من قبيل المجاملة،ولاتطابق الواقع الأدبي"[3].

ولكن هل كانت جماعة أبولو امتداداً طبيعياً لجماعة الدِّيوان أم كانت متأثرة بأستاذية مطران كما ذهب إلى ذلك شعراء المدرسة أنفسهم؟.

ذكر عبد العزيز الدَّسوقي في كتابه"جماعة أبولو وأثرها في الشِّعر الحديث" إلى أنَّ أبا شادي متأثر بمدرسة الدِّيوان ودليل هذا وثيقة نقدية، هي مقال لأبي شادي نشر في المقتطف أرسله من

---

[1]- د.عبدالعزيز الدَّسوقي، "جماعة أبولو وأثرها في الشِّعر الحديث"، ص 381.

[2]- المصدر نفسه، ص 314.

[3]- د.عبدالعزيز الدَّسوقي، "جماعة أبولو وأثرها في الشِّعر الحديث"، ص 315.

انجلترا ليناقش فيه انتحال المعاني الشِّعرية ومن هذا المقال قوله:"قرأت ملتذاً رسالة الأستاذ عبدالرَّحمن شكري في موضوع انتحال المعاني الشِّعرية وانتقاد شعر المازني، فأكبرت شعوره بالواجب نحو الأدب دون تحيز بحكم صداقة أو قرابة في المذهب الشِّعري، وهذه صفة تكاد تكون معدومة في مصر؛ لأنَّها فوق الشَّجاعة الأدبية ذاتها التي تعد على ندرتها بيننا من نقائض الأخلاق العصرية ويلوح لي أن من بين الأسباب التي دفعت شكري إلى الجهر بتلك الملاحظات غيرته على حسن سمعة صديقه المازني الذي أبدع أيَّما إبداع في ديوانه الصَّغير باكورة ثماره الشَّهية وظهر بين أقطاب الشِّعر الحديث الذين تنكسر فوق دروعهم نبال الجاحدين"[1]، ويعترف أبوشادي في هذا المقال أنَّ المازني والعقاد وشكري قد حرروا الشِّعر من الجمود والتَّقليد، وفي هذا القول اعتراف ضمني بريادتهم لهذا التَّجديد.

ثم يعلق الدَّسوقي بعد نقل هذه الوثيقة فيقول:"هذه الوثيقة النَّقدية تدلنا على أن أحمد زكي أبو شادي كان متبعاً لحركة التَّجديد التي يقودها أصحاب مدرسة الدِّيوان وكان متجاوباً معها وقد اعترف صراحة بأن المازني والعقاد وشكري قد حرروا الشِّعر العربي من الجمود والتَّقليد، وأنهم أوشكوا أن يغنموا الموقعة الأدبية التي غنمها شوقي ومطران"[2].

يؤكد الدَّكتور العربي حسن درويش هذا التَّأثر من خلال الإبداع الشِّعري الذي جاء موافقاً للمفاهيم النَّظرية التي أرسى دعائمها شعراء الدِّيوان لذلك "كانت جماعة أبولو امتداداً لجماعة الدِّيوان، فقد تأثرت بها وانبثقت من خلال الصِّراع العنيف الذي دار بين شعراء التَّقليد وجماعة الدِّيوان وكانت لجماعة الدِّيوان أثرها في النَّقد وصياغة نظريات التَّجديد أوضح من أثرها في الشِّعر، فجاءت جماعة أبولو لتحقق هذه النَّظريات التَّجديدية على أوسع نطاق ولكن في إنتاجها الشِّعري"[3].

بينما يستدل الدَّكتور عبدالعزيز السَّالم في حديثه عن المدرستين على توافق الرُّؤى بينهما وتأكيداً لهذا التَّأثر يقول:"كان لأبي شادي رمزها وصانعها تعاليم تدلُّ في مجملها عليها... ومن بينها احتقاره للصَّنعة والتَّقليد، والاحتفال بالشِّعور الصَّادق وحب الطَّبيعة والاهتمام بالمواضيع الفنية والإنسانية والتَّصوف وحب

---

[1]- أحمد زكي أبوشادي، "شعر الوجدان-مختارات من نظم أبي شادي"، جمع ونشر:محمد صبحي، 1925م، ص 20-21.

[2]- عبدالعزيز الدَّسوقي "جماعة أبولو وأثرها في الشِّعر"، ص 160.

[3]- د.العربي حسن درويش، "النَّقد الأدبي بين القدامى والمحدثين- مقاييسه واتجاهاته وقضاياه"، ص 192.

الجمال، ونحن لا نرى اختلافاً بين هذه التَّعاليم وبين ما كانت تهدف إليه مدرسة الدِّيوان"[1].

ويختلف الباحث مع وجهات النَّظر السَّابقة التي ترى أن مدرسة أبولو كانت امتداداً طبيعياً لمدرسة الدِّيوان والحقيقة أن التأثر لم يتجاوز الدَّعوة إلى التجديد، أي أن مدرسة أبولو امتداد لمدرسة الدِّيوان في الجانب النَّظري لا في الجانب العملي التَّطبيقي لا سيَّما ما يتصل منه بشعر الوجدان، وبهذا تختلف مدرسة أبولو عن جماعة الدِّيوان في نجاحها في أن يأتي جلَّ إنتاجها الشِّعري متوافقاً مع دعوتها النَّظرية إلى التَّجديد واعتبار الشِّعر تعبيراً عن الذَّات والوجدان "من المؤكد أن هذه الدَّعوة لم تتحقق على نطاق واسع إلا بفضل الجماعة التي تعرف في تأريخ أدبنا العربي الحديث بجماعة أبولو"[2]، على حد تعبير الدَّكتور محمد مندور.

كما أشار إلى هذا الاختلاف بين المدرستين في هذه النَّقطة الدَّكتور شلتاغ عبود شراد قائلاً:"يبدو الفارق كبيراً بين شعر هذه الجماعة –أبولو- وشعر جماعة الدِّيوان،وإذا كان الاسم المناسب لتلك الجماعة هو الاتجاه الذِّهني فإن الاسم المناسب أيضاً لهذه الجماعة هو الاتجاه الابتداعي العاطفي، على الرُّغم من صدورهما معاً عن الرُّوح الوجداني،والطَّابع الوجداني إلا أن اتجاه جماعة أبولو كان اتجاهاً تصعيدياً للطابع العاطفي والتَّجديدي في النَّسيج"[3].

وممَّا تجب الإشارة إليه في هذا السياق أن مدرسة أبولو لم تكن امتداداً لمدرسة الدِّيوان بحسب ماورد من حديث الدَّسوقي والعربي وعبدالعزيز السَّالم وإنَّما كانت متأثرة بها ضمن المدارس الرُّومانسية التَّجديدية التي أرست دعائم هذا المذهب في الشِّعر العربي كالرَّابطة القلمية، أضف إلى ذلك اتصالهم بشعراء الرومانسية الغربيين والإنجليز منهم على وجه الخصوص؛ ويعترف الشاعر إبراهيم ناجي أحد شعراء أبولو بهذا التَّأثر في سياق حديثه عن المؤثرات الثَّقافية لمدرسة أبولو حين قال:"ومن البديهي أن المدرسة الحديثة التي يرفع علمها أبوشادي في الشِّعر ويتزعمها

---

[1]- د.كمال نشأت، "أبوشادي وحركة التَّجديد في الشِّعر العربي الحديث"، وزارة الثَّقافة دار الكتاب العربي للطباعة والنَّشر، القاهرة 1967م، ص 334.

[2]- د.كمال نشأت، "أبوشادي وحركة التَّجديد في الشِّعر العربي الحديث، ص 306.

[3]- شلتاع عبود، "تطور الشِّعر العربي الحديث"، ص 155.

بحق متأثرة بالثَّقافة الإنجليزية"[4]، حيث كانوا مفتونين برواد الرُّومانسية الإنجليز مثل ورد زورث، وبيرون، وشيلي وكيتس، ساعدتهم على ذلك ثقافتهم الواسعة و معرفتهم العميقة باللُّغة الإنجليزية والفرنسية.

والواقع أنَّ الثَّقافة الإنجليزية -على وجه الخصوص- هي التي أعانتهم على الإلمام بنظرات التَّجديد عند الإنجليز في الأدب والشِّعر والنَّقد ، ومن ثم جعلتهم يتلمسون سبيل التَّجديد في شعرنا العربي الحديث موضوعاً وصياغة وموسيقى وتصويراً، فترجموا واقتبسوا وتأثروا وأنتجوا إنتاجاً شعرياً كبيراً أسهموا به في إثراء الشِّعر العربي إثراءً منقطع النَّظير، لما يتمتع به شعراء أبولو من مواهب شعرية فطرية وطاقات إبداعية عالية، وأحاسيس رقيقة مرهفة، ونفوس ملؤها الوجدان العاطفي الذَّاتي، فجاء شعرهم إنعكاساً لكل ذلك وتعبيرًا ذاتياً دافقاً يسيل رقة وعذوبة وسلاسة وخيالاً وجرساً إيقاعياً هامساً موسوساً على نحو ما سنرى. ولكن أعتقد أن الثَّقافة وحدها لا تستطيع أن تصنع شاعراً، فاجتماع الاستعداد الفطري والثَّقافة في الشَّاعر له آفاقٌ من التَّصورات والرُّؤى والتَّعابير والموضوعات، وما كان ليبلغها لو فقد أحد هذين المقومين.

إلى جانب ذلك كان لعملية التَّرجمة الواسعة لنماذج الشُّعراء الرُّومانسيين الغربيين أثره في بلورة مفاهيم هذا المذهب في تلك المرحلة، وربما كان الشِّعر المترجم الذي كان ينشره العقاد وشكري والمازني وغيرهم، عاملاً مشابهاً لهذا العامل، من حيث التَّأثير على طائفة من الشُّعراء الشَّباب الذين تطلعوا إلى الابتداع وفاضوا بالعاطفة وآثروا هذا الاتجاه الشِّعري الثَّالث، دون اتصال مباشر بروافد ثقافة أجنبية؛ بل اعتمدوا على الشِّعر المترجم عن الرُّومانسيين.

وتتصل بهذه العوامل-أيضاً- تأثرهم بالشِّعر المهجري؛ لأنه كان أقرب إلى روحهم التي تميل إلى التَّحرر والانطلاق من أسر القديم على اعتبار أن الشعر المهجري قدم نماذجاً رائعة تؤكد ريادتهم للاتجاه الرومانسي في الأدب العربي.

نتيجة لهذه العوامل والروافد الثقافية المتعددة رأى بعض الشُّعراء وعلى رأسهم أبوشادي ألا مناص من تكوين جماعة تملأ هذا الفراغ الشِّعري استمراراً للنهج الابتداعي الرُّومانسي بعد انحسار دور مدرستي الدِّيوان والرَّابطة ، فاختاروا "أبولو" اسماً

---

[4]- أحمد هيكل، "تطور الأدب الحديث في مصر"، ص 299. أنظر أيضاً اعتراف ناجي بهذا التأثر في مقدمة ديوان أحمد أبو شادي، ديوان"أطياف الرَّبيع"، ص "ل".

لهذه المدرسة؛ تعبيراً عن نزعتهم إلى التَّجديد، فهو اسم عالمي عند الإغريق أرادوا أن يجذبوا الانتباه إليهم.

وقد اعترض بعض الأدباء على هذه التَّسمية ومن بينهم العقاد الذي اقترح اسم عكاظ أوعطارد ليكون قريباً من العربية، ولكن هذا المصطلح –أبولو- شاع وذاع وأصبح موضوعاً لأكثر من أطروحة جامعية وكتاب، كما أن اختيار هذا الاسم جاء في إطار توجه عام للانفتاح على الثَّقافات الإنسانية واستثمار معطياتها في القصيدة العربية الحديثة لدى أجيالها. وقد ردَّ أبوشادي على المعترضين علي هذه التَّسمية قائلاً:"لقد كان الرَّائد في تسمية هذه المجلة اعتباراً فريداً، وهو أن تحمل إسماً فنياً عالمياً يلائم صبغتها فلم نرى أجمل ولا أنسب من أبولو وهذه الصياغة أخف ظلاً من أبولون، وليس فيها أي شيء يمس كرامة العربية التي استوعبت في تطورها الكثير من الألفاظ الأجنبية حتى أن كلمة أستاذ التي يرددها الكثيرون بإعجاب يونانية الأصل بل الصِّياغة"[1].

وممَّا يسجل للدَّكتور أبي شادي- في تطور تأريخ الأدب العربي في العصر الحديث- تأسيسه لمدرسة أبولو في القاهرة سنة 1932م. وقد جاء في المادة الثَّالثة من دستور هذه الجمعية أن أغراضها:"السّمو بالشِّعر العربي وتوجيه جهود الشُّعراء توجيهاً شريفاً. ومناصرة النَّهضات الفنية في عالم الشِّعر. وترقية مستوى الشُّعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً، والدِّفاع عن كرامتهم"[2].

وقد اكتفى أبو شادي بالدَّستور الإداري للجماعة يحدد من خلاله-كما أوردناه-الأهداف العامة لهذه الجمعية من السّمو بالشِّعر العربي، وتوجيه جهود الشُّعراء في هذا الاتجاه، والرُّقي بمستوى الشُّعراء فنياً واجتماعياً ومادياً، ودعم النَّهضة الشِّعرية والسَّير بها قدماً إلى الأمام. وكان يفترض من أبي شادي أن يُضمِّن في هذا اللائحة الوجهة الفنية لهذه الجماعة ونظرتها إلى الإبداع الشِّعري وقضاياه المتفرقة من أسلوب ومضمون وشكل وفكر، ولكن ضرورات المرحلة التي كانت تمر بها البلاد أقتضت هذه النَّظرة الجامعة للاتجاهات الأدبية في بداية تأسيسها.

وفي أول اجتماع لها أُسندت رئاسة مدرسة أبولو للشاعر أحمد شوقي ولكن لم يمكث طويلاً فخلفه -بعد وفاته- الشَّاعر مطران خليل مطران، ثم أحمد زكي أبوشادي، واستمرت الحركة من عام 1932م إلى 1936م، فقدمت نماذج رفيعة في التَّطبيق العملي للتَّيار الرومانسي.

---

[1]- مجلة أبولو عدد "1"، مجلد 1، سبتمبر 1932م، ص 46.

[2]- عبد العزيز الدسوقي، "جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث"، ص 309.

وكان لها مجلة دورية باسم أبولو التي توقفت عن الصّدور عام 1934م؛أنتجت جيلاً شعرياً ينتمي إلى الاتجاه الرُّومانسي بحق من أبرزهم:أحمد زكي أبوشادي، وإبراهيم ناجي، وعلى محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل،ومحمد عبدالمعطي الهمشري، وأبوالقاسم الشَّابي، وحسن كامل الصَّيرفي، وصالح جودت وغيرهم.

وتعدُّ مجلة أبولو أهم وثيقة أدبية وتأريخية وفكرية لهذه المدرسة التي نازعت مدرسة الدِّيوان سيطرتها وحلَّت محلها، وكان كلاً من الجماعة والمجلة في خدمة الشِّعر؛ ولكن من البديهي أن يكون تأسيس جماعة أبولو قد سبق إصدار مجلتها؛لأن الرُّؤى والآمال والتَّصورات تسبق تكوين الجمعيات، ثم تتبلور في صورة عملية بتكوينها ثم يأتي مع التَّكوين الطَّموح والرَّغبة في إصدار مجلة تحمل اسم الجمعية؛ولكنها لا تصبح عملاً واقعاً ملموساً إلا بعد تكوين الجمعية، ومن هنا فإن جماعة أبولو ما عرفت بهذا الاسم إلا بعد تأسيس الجمعية، ولم تسم بهذا الاسم نسبة إلى المجلة وإنَّما نسبة إلى الجمعية؛ لأن تكوينها قد سبق إصدار المجلة.

صدر العدد الأول من هذه المجلة في سبتمبر 1932م، واستمر إصدارها شهرياً حتى عام 1935م، وقد صدر منها خلال هذه السَّنوات الثَّلاثة خمسة وعشرون عدداً، جمعت في ثلاثة مجلدات وكان رئيس تحريرها أحمد زكي أبو شادي. جاء في صدر العدد الأول من مجلة أبولو في سبتمبر 1932م، قصيدة لشوقي ذكر فيها ميلاد جمعية أبولو ومجلتها، يقول فيها[1]:

**أَبَوْلَو، مَرْحَبَاً بِكَ يَا أَبَوْلُو فَإِنَّكَ مِنْ عُكَـاْظِ الشِّعْرِ ظِلِّ**
**عُكَاْظٌ وَأَنْتَ لِلبُلْغَـاْءِ سُوْقٌ عَلَـى جَنْبَاْتِهَا رَحْلُوا وَحَلُّوا**
**وَيَنْبُوْعٌ مِنْ الإِنْشَـاْدِ صَاْفٍ صَـدَى المَثْـأَدِبِيْنَ بِهِ يُبْـلُ**
**وَمِضْمَاْرٌ يَسُوْقُ إِلَى القَوَاْفِي سَوَاْبِقَهَـا إِذَا الشُّعْرَاْءُ قَلُّوا**

وقد حدد أبو شادي في العدد "الأول" من المجلة الهدف الفني وتوجه المدرسة قائلاً:"ولكننا نأبى أن تقصر المجلة على لون واحد من الأدب الشِّعري خصوصاً في دور الانتقال الحالي من النَّزعة الكلاسيكية إلى النَّزعة الرُّومانطيقية، إذ يساعد نشر النَّماذج المختلفة على المقارنة المفيدة وعلى التَّعرف على المدارس الشِّعرية المتنوعة القائمة في العالم العربي، وهو تمهيد لابدَّ منه وعلى الأخص في العام الأول من حياة هذه المجلة قبل أن يجتذب

[1]- أحمد شوقي،"ديوانه"،ج 4، ص 86.

المجددون من أنصارها أعيان الشِّعر إلى الوجهة الخاصة التي تنطق بها مبادئها وروحها الفنية"[1].

هذا الكلام يدل على أن أبا شادي كان يُدرك إدراكاً واعياً المرحلة التي كان يمرُّ بها الشعر العربي الحديث في تطوره، وأنه كان يحاول أن يؤثر في اتجاهه" وعلى الرُّغم أنَّه كان يدعو في مجلة أبولو إلى التَّعاون بين الشُّعراء، وإلى التَّوفيق،إلاَّ أنَّ النَّزعة الرُّومانطيقية كانت غالبة على جماعة أبولو وقوامها الإيمان بوجوب تمثيل الشِّعر لخلجات النَّفس وتأملات الفكر في لفظ رشيق وأسلوب متحرر وخيال مبتكر بحيث تظهر شخصية الشَّاعر الفنية وينطبع نتاجه بها"[2].

**أبولو بين الجماعة والمدرسة:**

لم يقف اعتراض النَّقاد على مدرسة أبولو حول التَّسمية فحسب؛ بل امتد الاختلاف بينهم حول إسباغ سمة "المدرسة" أو "الجماعة" على هذه الجمعية الشعرية حيث يرى الفريق المعترض على إطلاق المدرسة على "أبولو" عدة اعتبارات تبرر رأيهم فيما أوردوه من أدلة على ذلك منها:أن أبولو ليست مدرسة فنية ولا تمثل اتجاهاً موحداً، فشعراؤها خليطٌ غير متجانس من الإحيائيين والرُّومانسيين -أي من المجددين والمقلدين- ويكفي أن يكون أحمد شوقي رئيساً لها حتى نطمئن على أنها لم تكن تمثل تياراً أو مذهباً ادبياً، وهو ماذهب إليه الدَّكتور محمد مندور وآخرون.

وقد ردَّ الدَّكتور عبدالعزيز الدسوقي على هذا الزَّعم بقوله:"إذا كنا نتفق معه-مندور- في أن جماعة أبولو قد جمعت مجموعة من الشُّعراء يختلفون في بعض الملامح الشِّعرية ويتباينون في المذاهب الفنية، فإننا نعتقد أنهم جميعاً كانوا يلتقون في وحدة التَّبادل الفني والطَّلاقة وحرية التَّعبير، بالإضافة إلى ظروفهم الواحدة التي جعلت لشعرهم جميعاً مذاقاً واحداً وإن اختلفت ألوانه"[3]

ويضيف الدَّكتور سعد دعبيس:"وعلى الرُّغم من أن هذه المدرسة قد ضمت بين صفوفها بعض أعلام الشِّعر التُّراثي كشوقي، وأحمد محرم، وغيريهما، فإنَّها فيما تقدمه من إنتاج شعري في مجلتها، تكاد تصدر عن اتجاه أدبي واحد متقارب فغالبية أقطابها ممن تأثروا بالرُّومانتيكية الغربية، ومزقت آمالهم الوطنية. عواصف التَّمزق الحزبي، والنَّفعية السِّياسية، ومن يراجع أعداد

---

[1]- مجلة أبولو، العدد 1، سبتمبر 1932م، "كلمة التحرير".

[2]- عيسى بلاطه، "الرُّومانطيقية في الشِّعر العربي"، ص 128.

[3]- د.عبدالعزيز الدَّسوقي، "جماعة أبولو وأثرها في الشِّعر الحديث"، ص 278.

مجلة "أبولو" يجد سيطرة التَّيار الرُّومانتيكي على شعرائها، ولهذا يمكن بشيء من التَّجوز أن نعتبر هذه الجماعة مدرسة أدبية ،ناظرين إلى التَّيار الذي كان يسود غالبية أعضائها،وبالتَّالي كان يسود غالبية الشِّعر الصادر عنها، ولايهمنا في هذه الحالة وجود أقلية من أعلام الشِّعر التُّراثي بين مؤسسيها"[1].

ويؤكد الدَّكتور أحمد زكي أبوشادي ماذهب إليه الدَّسوقي ودعبيس في كلمة التَّحرير في مقال بالعدد "الخامس" يناير 1933م، حيث يقول:"ويطيب لنا أن نرد على أي نقد معين يوجه إلى ما ننشره ولكننا نأبى أن نقصر المجلة على لون واحد في الأدب الشِّعري خصوصاً في دور الانتقال الحالي من النَّزعة الكلاسيكية إلى النَّزعة الرُّومانطيقية إذ يساعد نشر النَّماذج المختلفة على الموازنة المفيدة وعلى التَّعرف على المدارس الشِّعرية المتنوعة القائمة في العالم العربي، وهو تمهيد لابدَّ منه وعلى الأخص في العام الأول من حياة هذه المجلة قبل أن يجتذب المجددون من أنصارها أعيان الشِّعر إلى الوجهة التي تنطق بها مبادئها وروحها الفنية"[2].

وفي هذا الحديث إشارة صريحة إلى وجهة المدرسة الفنية وتبريرٌ لدواعي التَّعاون الأدبي بين المذاهب ووجهات النَّظر المختلفة في طور التَّأسيس حتى يقف الجيل الجديد من الأدباء والجمهور على الموازنة بين النَّزعات المختلفة من النَّماذج الشِّعرية مقارنة بالوجهة الجديدة لشعراء أبولو وماتنطق به مبادئهم وروحهم الفنية،ولاغبار عليهم في سبيل النُّهوض إذ تسامحت مع مخالفيها في النَّزعة الرُّومانسية وبهذا يسقط قول بعض النَّقاد الذين خلعوا عنها صفة "المدرسية".

وإذا كان بعض النَّقاد ممن أنكروا إطلاق اسم المدرسة على حركة أبولو بحجة أنها كانت تضم خليطاً من الشُّعراء من كلاسيكيين ورومانسيين ورمزيين وغيرهم؛ بل أن الواحد منهم كان يحتوي شعره على كل تلك المذاهب المختلفة أو المتنوعة، وأنَّ رئيسها كان من المحافظين أو الكلاسيكيين الجدد وهو أحمد شوقي فإن أبا شادي يقول في تلك الكلمة:"لقد انتهى هذا العبث منذ أول عدد صدر من هذه المجلة ومنذ تأسيس جمعية أبولو برئاسة المغفور له أحمد شوقي الذي لم يعرف فيها إبان حياته وهو رئيسها المبجل إلا بشهادة ميلاده فقط فدعونا من هذه الألاعيب"[3].

---

[1]- د.سعد دعبيس، "قراءة ثانية في الشِّعر العربي الحديث"، ص 90.

[2]- مجلة أبولو، يناير 1932م،العدد "الخامس"، كلمة التحرير بقلم أبوشادي.

[3]- مجلة أبولو، يناير 1932م،العدد "الخامس"، كلمة التحرير بقلم أبوشادي.

إضافة إلى ماذكرنا هناك كثير من النقاد أنكروا أن تكون جمعية أبولو مدرسة شعرية معللين حكمهم بأن المدرسة لابدَّ أن يتوفر لها مذهب أدبي يصدر عنه أعضائها جميعاً، إيمانهم به إيماناً قوياً قائماً على فلسفة خاصة تنبع قبل كل شيءٍ من اعتبارات عدة وتخلقها ضروراتها الملحة، ومن هؤلاء الدَّكتور محمد مندور الذي ذكر في كتابه "محاضرات في الشِّعر المصري بعد شوقي، قائلاً "أن جمعية أبولو ومجلتها لم تكونا مدرسة شعرية أدبية متجانسة ومذهباً موحداً ذات خصائص مميزة؛ لأنَّ رائدها أحمد زكي أبو شادي قد كان نفسه موسوعة شعرية،وكان نشاطه أكبر من أن يحتويه مذهب شعري بل تخطى الشِّعر إلى مجالات أخرى كالنَّثر والنَّقد والعلم وبعض الفنون وبخاصة فنّ التَّصوير الزَّيتي"[1].

وعنده أيضاً أن جماعة أبولو جماعة فردية النَّزعة، وكانت تنفر من روح المذهب وسطوته، ورشح رأيه بما ذكره الشَّابي وهو أحد شعراء أبولو البارزين،وقد أشار إلى أن النَّزعات والدَّعوات النَّقدية لاتستطيع وحدها أن تخلق المذاهب وتضاريسها قبل كل شيء. ومقتضى كلام مندور إلى أنَّه لا يوجد ثمَّة مدارس أدبية في العربية وأن الرُّومانسية هي الطَّابع الغالب على نتاج شعراء أبولو لم تكن في الواقع إلا أثراً من آثار ثقافتهم الغربية.

ويوافق شوقي ضيف في كتابه "الأدب العربي المعاصر" رأي مندور فيما ذهب إليه، ويزيد عليه بقوله:"فحركة أبولو الشِّعرية جماعة وليست مدرسة ولكنه زاد على ذلك أنها جماعة تفتقد التَّخطيط الفني منذ أول الأمر كجماعة الجيل الجديد السَّابقة"[2].

ويعلق عبدالعزيز الدَّسوقي على الرَّأيين السَّابقين فيقول:"ولسنا نقصد بهذا القول -والاختلاف مع الدَّكتور شوقي ضيف والدَّكتور مندور- أن جماعة أبولو كان لها مذهب شعري له قواعد وأصول محددة ثابتة واضحة، يقتتلون حوله وينضوون تحت لوائه. ويختلفون بمقتضاه مع غيرهم من الشُّعراء الذين لا يؤمنون به، على نحو مارأينا في المذاهب الغربية... نحن لانقصد هذا على الاطلاق لأنَّا رأينا كيف كان يختلط أكثر من مذهب من المذاهب الغربية في شعر الواحد منهم،وهذه الظَّاهرة تنطبق أيضاً على جماعة الدِّيون"[3]. وقد أرجع الدَّسوقي السَّبب في ذلك إلى

---

[1]- د. محمد مندور، "محاضرات في الشِّعر المصري بعد شوقي"، الحلقة الثَّانية، ص 3.

[2]- د. شوقي ضيف، "الأدب العربي المعاصر"، ص 61.

[3]- د.عبدالعزيز الدَّسوقي، "جماعة أبولو وأثرها في الشِّعر الحديث"، ص 279.

الظِّروف القاسية المضطربة التي كانت تمنع من التماس أسس فكرية يقوم عليها مذهب موحد.

ويضيف الدَّسوقي:"أنه من المرجوح أن جماعة أبولو قد أتيح لشعرائها أن يقوموا بتخطيط مذهبهم الشِّعري وتقنينه وتأصيله بأكثر مما أتيح لجماعة الدِّيوان"[1].

ثم يعود ويقرر أنَّ "هذه الجماعة تفتقد الأسس الفكرية والنَّظريَّة التي تعطي لنظراتهم صفة المذهب"[2]. ولسنا ندري ما المذهب؟ والدَّكتور تاج السِّر الحسن في كتابه "الابتداعية في الشِّعر العربي الحديث" يعرِّف المدرسة بأنَّها:"تتشكل من الميول المشتركة لأعضائها، في توجههم نحو مقاييس بعينها في الفنِّ والفكر"[3].

ويضيف الدَّكتور تاج السِّر أن مصطلح المدرسة في نظرية الأدب الحديث يعني:"التفاف الفنانين حول مبدأ ما، من الكاتب نحو اتجاه أدبي بعينه أو تيار فكري بالذَّات"[4]،وهذا التَّعريف ينطبق برمته على مدرسة أبولو.

والحقيقة أن الدَّسوقي تعوزه الدِّقة في بحث تلك القضية، فإذا نظرنا إليه فيما أوردنا من آراء متضاربة لما أشرنا إليه من حديثه نراه متردداً إزاء قضيته مختلف الرَّأي فيها، بيد أننا نسمح له بهذا الخلف في حالة إعلانه الصَّريح عن رجوعه في رأيه.

بل أنَّ الدَّكتور هيكل في دراسته عن تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثَّانية يقابل مدرسة البعث بالاتجاه المحافظ البياني والدِّيوان بالاتجاه التَّجديدي الذِّهني وأبولو بالاتجاه الابتداعي العاطفي، وهي الاتجاهات الثَّلاثة التي قام عليها الجانب الأكبر من هذا الكتاب. واذا جاز لنا ان نوافق جدلاً على جعل الديوان وأبولو– اتجاهاً، فلا يجوز أن نوافق على جعل الاتجاه المحافظ البياني سمة على مدرسة البعث الشِّعري التي يقف على رأسها البارودي علماً على رأسها؛ لأنها مدرسة بكل ما تشير إليه كلمة مدرسة من حدود وأبعاد. إذن مدرسة أبولو الشِّعرية مدرسة؛ بل الدِّيوان مدرسة أيضاً هذا هو المنطق من هذه التَّفريعات والتَّقسيمات.

فإذا كان النَّقاد قد جعلوا مبدأ اختلافهم في إطلاق "المدرسة" على جمعية "أبولو" الشعرية وجود المذهب الأدبي أو عدمه فهل

---

[1]- المصدر نفسه، ص 276.

[2]- المصدر نفسه، ص 140.

[3]- د.تاج السِّر الحسن، "الإبتداعية في الشِّعر العربي الحديث"، دار الجيل بيروت،ط 1، 1412هـ-1992م، ص 140-141.

[4]- د.تاج السِّر الحسن، "الابتداعية في الشِّعر العربي الحديث"، ص 140.

ينكر أحد من النقاد أو الدارسين أن مدرسة البعث تفتقد المذهب الأدبي الذي يصدر عنه وتقتتل من حوله؟ كلا .. فالنُّقاد والدَّارسون جميعهم يعلمون تماماً أنَّ هذه المدرسة كانت تنتهج منهجاً تقليدياً، ويديرون معاركهم الأدبية مع خصومهم من المجددين على تلك الأسس الكلاسيكية أو المبادئ التَّقليدية المرعية التي أقاموا مذهبهم عليها.

ومما ينفي هذا الزَّعم إذ نظرنا إلى نتاج شعراء أبولو قبل مجلتهم والإعلان عن تشكيل جمعيتهم وبعد صدور تلك المجلة فإنَّا لانجد فارقاً كبيراً بين كلا النِّتاجين؛ بل كانت بذور التَّجديد الذي دعا إليه شعراء أبولو الأصليون منبثة في تضاعيف دواوينهم وفي نتاجهم الشِّعري قبل تأليف تلك الجمعية وإصدار المجلة التي حملت آراءهم في الشِّعر والتَّجديد فيه، وكانت المجلة بمثابة إشارة البدء في سبيل تأكيد التَّيار الرُّومانسي الجديد عند الأبوليين، وكان هذا المنبر هو خير معوانٍ في سبيل ما يهدفون إليه من غايات.

ومن هذا المنطلق فإن ما قدمه الباحث من أدلة دامغة تؤكد أن أبولو ليست جماعة شعرية تفتقد المنهج والتَّوجه؛ بل هي مدرسة شعرية تتخذ المذهب الرُّومانسي اتجاهاً ومذهباً شعرياً بما تحمله من خصائص وسمات، وفيما سقناه من حجج و آراء ما ينهض دليلاً على ما ذهبنا إليه في مقابل وجهات النَّظر المختلفة التي لاترقى إلى مستوى الرَّأي القاطع في نفي "المدرسية" عن جماعة أبولو.

**الصِّراع مع الدِّيوانيين:**

تعرضت هذه المدرسة لهجوم ومقاومة من رواد الاتجاه التَّجديدي أبرزهم العقاد بدافع أن هذه الجماعة "على صلة بأبي شادي ومجلته، وأبو شادي كان- في رأي العقاد- على صلة برئيس الدِّيوان الملكي حينذاك، كما كان له كبوة في مدح الملك فؤاد، وعثرة في التَّودد إلى رئيس وزرائه في ذاك العهد إسماعيل صدقي. والعقاد كان على عداء للملك فؤاد. وقد عرض به في البرلمان وسجن من أجل هذا التَّعريض. وكان ذلك كله في عهد إسماعيل صدقي، الذي كان ينكل بالوفد ويضطهد كتابه في مقدمتهم العقاد. فكان من الطَّبيعي أن يشكَّ العقاد في أبي شادي وأن يسخط على المتصلين به، وأن يعبر عن ذلك بالهجوم على الشُّعراء الذين ينضوون تحت لوائه ويسيرون في اتجاهه، وخاصة إذا نمى إليه أن تلك الحركة التي يتزعمها أبوشادي قد أقامها القصر لتحاربه. ومن هنا هاجم العقاد ناجي هجوماً عنيفاً حين

أخرج ديوانه الأول -من وراء الغمام- واتهمه بالسَّرقة والسَّطحية والرَّخاوة"[1].

فهذا العامل السِّياسي كان من الأهمية بمكان؛ لأنَّه من المعروف أن الفترة التي بدأت بواكير الدَّعوة تظهر فيها هي التي وصفها المؤرخون بفترة الظَّلام السِّياسي المبكر على مصر، حيث كان صدقي يحكم البلاد حكماً قاسياً، وهي أيضاً الفترة التي أعقبت خروج العقاد من السِّجن بعد أن قضى تسعة شهور بتهمة العيب في الذَّات الملكية. "ونحن نعلم أنَّ جماعة أبولو وصلت ذروة نضجها واكتمالها في سنة 1932م عندما كونت جمعيتها أبولو، وأصدرت مجلتها بالاسم نفسه، وإذا كان التَّيار في هذه المرحلة قد أخذ يثير دوياً أدبياً ويجتذب أنظار الشُّبان إليه فإنه كان في الوقت نفسه يثير ريبة بعض الأدباء الكبار، ولهذا كان العقاد يتوهم أن كل حركة تظهر في هذه الظُّروف إنَّما كان القصد منها تحطيم مجده الأدبي بعد أن خرج من السِّجن"[2].

ويرجع الدَّكتور عبدالعزيز الدَّسوقي سبب هجومه على جماعة أبولو أن العقاد بعد خروجه من السِّجن:"حاول القصر أن يسند إليه وظيفة في الدِّيوان الملكي فأبى ومن هنا بدأوا يخلقون اتجاهات أدبية تحاربه وتصارعه ولذلك أوحى زكي الأبراشي -وكان رئيساً للدِّيوان الملكي- بإنشاء جماعة أبولو وإخراج مجلتها، من ناحية أخرى كانت مناقشة أنصار العقاد للأبوليين أثر عميق في إثارة نيران المعركة بين العقاد وبين أبي شادي وجماعته"[3].

إذن كانت الظُّروف السِّياسية هي الشَّرارة التي جعلت الخصومة تشتد بين العقاد وأبي شادي. فقد عرف عن العقاد ضيقه بشعراء هذا الاتجاه، ومن هنا بدأت المعركة بين العقاد وجماعة أبولو بعد أن تناول أحمد زكي أبوشادي ديوان "وحي الأربعين" للعقاد بالدِّراسة والتَّحليل على صفحات مجلة أبولو وهذه أبرز معركة تبين لنا الخلاف بينهما في فهم الشِّعر، ركز أبوشادي في هذا المقال حول الألفاظ الشِّعرية وأخذ على العقاد بأن العصرية مفقودة في شعره وعاب للعقاد الغموض الذي سببه غلبة العنصر الذِّهني حيث أخذ أبو شادي بعض المآخذ على شعر العقاد منها أن العقاد" يتعثر في تعابيره بغير موجب، ويرى ذلك راجعاً إلى اعتداد العقاد بنفسه وسخطه على القدامى العابدين للصور الكلامية والألفاظ الجوفاء"[4].

---

[1]- مجلة أبولو عدد"5"، مجلد 1، يناير 1932م، ص 510– 511.

[2]- د.عبدالعزيز الدَّسوقي، "جماعة أبولو"، ص 493.

[3]- المصدر نفسه، ص 494.

[4]- نقلاً عن: محمد أبوالأنوار، "الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 334.

ويضيف أبوشادي:"أن العقاد أحياناً شديد التَّركيز في أسلوبه حتى لا يكاد يبين عن مراميه"[1].

ثم بدأت المعركة تأخذ شكلاً عنيفاً ويثأر العقاد ويخرج بمقالات عنيفة ينتقد فيها أبا شادي، ويتهمه بالضَّعف والقصور ثم راح يرمي الذين تعرضوا لديوان "وحي الأربعين"، بأنهم أنذال[2]. لم يغضب أبوشادي لهذه القسوة البالغة؛ بل ردَّ في هدوء على العقاد وتعجب من غضبه، ومن هنا تدخل كثير من أنصار أبي شادي وقد استمرت المعركة محتدمة فترة طويلة حتى توقفت مجلة أبولو عن الصّدور.

**خصائص شعرهم:**

لا يختلف مفهوم الشِّعر عند شعراء أبولو والدِّيوان كثيراً؛ لأن كلاً من المدرستين يقولان بشعر الطَّبع "وقانون الطَّبع عندهم هو الفيصل بين الشِّعر الحق والشِّعر الباطل، والشِّعر العصري، وغير العصري، والشِّعر الجديد والشِّعر التَّقليدي"[3].

وممَّا يتفق مع هذا الحديث ما ذكره الدَّكتور مندور في تعريف مفهوم الشِّعر بأنه "صياغة فنية لتجربة بشرية"[4]. ثم يقول:"وليس من شكٍّ في أن هذا التعريف بألفاظه أو بمدلوله العام قد انتشر عند دعاة التَّجديد وبخاصة في الشِّعر في العالم العربي الحديث، فعنه صدر المازني، والعقاد عند نقدهما لشوقي وحافظ،وبخاصة في كتاب "الدِّيوان"، كما نجد مدلوله الواضح في كتاب "الغربال" لميخائيل نعيمة، وذلك فضلاً عن مقدمات الدَّواويين العديدة التي نشرها أحمد زكي أبو شادي والعقاد والمازني وغيرهم من شعرائنا المعاصرين"[5].

هذا الحديث يصدق على النَّموذج النَّظري في فهم الشِّعر بين المدارس الرُّومانسية في العالم العربي ولكن "عندما يبرز كل طرف منهما إلى الإبداع،ويقدم النَّموذج الشِّعري الذي يرضيه، ولا يُرضي الطرف الآخر نتبين الفرق في الطَّبيعة الفنية للنموذج، وبالتَّالي في تذوقه والحكم عليه، والفرق في مثل ذلك لابد أن يكون موجوداً -إذا أغضينا النَّظر عن الخلاف الشَّخصي- وإلا لأصبح الفنّ قوالب وقوانين ذات ثبات ووحدة، وهو أمر يخالف طبيعة الفن"[6].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 335.

[2]- انظر محمد أبوالأنوار، "الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 336 وما بعدها.

[3]- محمد مندور،"محاضرات في الأدب ومذاهبه"، ص 4.

[4]- محمد أبوالأنوار، "الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص

[5]- أحمد هيكل، "تطور الشِّعر العربي في مصر"، ص 352.

[6]- محمد أبوالأنوار، "الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 446.

ومن هنا يرى الباحث على الرُّغم من تباين الخصائص الشَّخصية بين شعرائها إلا أن هناك سمات عامة تغلب على الأبوليين ومن أهمها الرَّغبة في تجديد الشِّعر ودفعه خطوة أخرى بعد الدِّيوان والرَّابطة القلمية، والتَّأثر بالثَّقافة الغربية، والإعجاب الكبير بمباديء الرُّومانسية الغربية - والإنجليزية منها على وجه التَّحديد- ولهذا قدم شعراء مدرسة أبولو الصُّورة التَّطبيقية النَّاجحة.

ويقول الدَّكتور سعد دعبيس في ذلك "ولا يكاد الدَّارس لشعر هذه الفترة، يجد تطبيقاً لمباديء الثَّورة التَّجديدية، أصدق من ذلك التَّطبيق الذي يجده عند مدرسة"أبولو" التي مهد لها شعر ونقد الرُّواد الأوائل، وهم:مطران وشكري والعقاد، والمازني"[1].

فإذا نظرنا إلى المضامين الشِّعرية لدى الأبولويين فأهم ماتميز به معظم شعراء أبولو المنحى الرومانسي حيث يكثر في إنتاجهم الشِّعري معاني هذا اللَّون من الشِّعر مثل:الألم والحزن والقلق والضياع والغرام واللَّهفة والتَّوتر، والآمال والأشواق وغيرها من معاني الشِّعر الرُّومانسي المعروفة لدينا. وقد جاء هذا النَّوع من الشِّعر ردَّ فعل للواقع السِّياسي الطَّاغي المستبد، وانعكاساً صادقاً لنفوسهم المرهفة، وقلوبهم الرَّقيقة.

ويلخص الدَّكتور أحمد هيكل خصائص المضمون عند الأبوليين، ومن أهمها "غلبة الجانب الوجداني على المضمون الشِّعري بحيث تبدو العاطفة أوضح خيط في نسيجه، أو بحيث تمثل أهم ما عند الشَّاعر، وأبرز ما ينقله إلى الآخرين. والخاصية الثَّانية هي غلبة طابع الحزن على تلك العاطفة، بحيث تصدر عن أسى ومرارة حيناً وعن يأس واستسلام حيناً،... والخاصية الثَّالثة هي فردية النَّزعة بحيث يعبر الشَّاعر- في الأعم الأغلب- عن أحاسيسه هو، ويهتم بهمومه الفردية ولواعجه الذَّاتية وشؤونه الخاصة على وجه العموم"[2].

وعندما ننظر إلى التَّجديد في القالب الشِّعري نجد أن أبا شادي يؤمن في نقده بالشِّعر المرسل، فهو إذن قد خطا خطوة تطبيقية بعد أن قدم شكري محاولاته الأولى كما رأينا، بل أن أباشادي يذهب إلى تنويع القافية والبحور على الرُّغم من اصطدام مدرسة أبولو بالعقاد في معارك قاسية، إلا أن هذه المدرسة جاءت نتاجاً طبيعياً لكل الحركات التَّجديدية بعد انتشار آراء الدِّيوان والرَّابطة القلمية.

كما يرفض أبو شادي أن يكون الشِّعر غرضاً أو وسيلة لإحياء الألفاظ اللُّغوية القديمة وإن كان لا يعارض الإحياء في حد ذاته،

---

[1]- د.سعد دعبيس، "قراءة ثانية في الشِّعر العربي الحديث"، ص 88.

[2]- أحمد هيكل، تطور الشِّعر العربي في مصر"، ص 352 .

وإنَّما يعارض على حد قوله:"التَّصنع المؤدي إلى مخالفة ذوقنا الشَّعبي المحبوب، وننكر القول بأن السَّهل الممتنع ضعف وغثاثة وأن للكلمات الجوفاء الرَّنانة والألفاظ الغريبة جمالاً وقوة"[1].

ويرى أن دفاع المحافظين يشير إلى عجز اللُّغة وهي عنده غير عاجزة حيث يقول:"والواقع نقيض ذلك فهذا التَّدلي بلغتنا لا معنى له ولا موجب، والأولى بمن يأخذون علينا تطويع لغتنا للتعبير عن كل ما توحي به الحياة بدل أن نواجهها كالبكم المشدوهين– الأولى هم إذا لم يعرفوا تقدير ذلك لنا أن ينظروا في الخطر الدَّاهم على اللُّغة الفصحى من سيل العامية الذي يعززها الشُّعراء المتقربون إلى الجماهير على حساب الإساءة إلى الأدب الرَّفيع، وإن عانت الفصحى من وراء ذلك ما تعاني من إعراض وإصغار"[2].

ومن أهم الموضوعات التي دعت إليها جماعة أبولو الوحدة العضوية للقصيدة، أي أن تكون القصيدة عملاً متكاملاً وبنية عضوية حية، تتفاعل عناصرها جميعاً وتنموا بها من داخلها في اتساق تام نحو نهايتها، يقول مصطفى السَّحرتي:"بالوحدة العضوية نرى ذكاء الشَّاعر وبراعته في التَّوفيق بين الصُّور والأشكال والظِّلال والألوان، وحذقه في إيقاظ الحياة في ألفاظه وأساليبه وأفكاره وأخيلته"[3]. فمدرسة أبولو تدعو إلى التَّحرر من القافية الموحدة واستخدام قوافي متعددة في القصيدة الواحدة وهو نظام المقطوعة التي أصبحت وحدة ثنائية معنوية بدلاً من وحدة البيت، وكتبوا الشِّعر المرسل، فضلاً عن الشِّعر المقفى، ثم اندفعوا خطوة أبعد من ذلك ودعوا إلى الشِّعر الحر. وقد سار شعراء أبولو الرُّومانسيون في ركب الدِّيوانيين، وقدموا الصُّورة التَّطبيقية لدعوتهم الرُّومانسية، فاهتموا بتناسق الشَّكل والمضمون في العمل الشِّعري، وعنوا بالوحدة العضوية عناية خاصة.

كان التَّجديد في نظر شعراء أبولو يملأ نفوسهم وخواطرهم، ويعبرون عنه من خلال إنتاجهم الشِّعري، ومن خلال نظراتهم النَّقدية، فهم يدعون إلى الوحدة العضوية للقصيدة، ويدعون إلى التَّحرر البياني والطَّلاقة الفنية واستقلال الشَّخصية الأدبية بحيث تعكس الحياة والطَّبيعة ولاتردد النَّماذج القديمة بصورة أخرى وكانوا يدعون إلى البعد عن الأغراض والمناسبات، بالإضافة إلى ما تركه لنا شعراء هذا المدرسة من دواويين ومجموعات شعرية تبدو

---

[1]- نقلاً عن: محمد أبوالأنوار، "الحوار الأدبي حول الشِّعر"، ص 437.

[2]- المصدر نفسه، ص 442.

[3]- محمد عبدالمنعم خفاجي، "دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه"، مكتبة الأزهر بالقاهرة،ج 2، ص 75.

فيها النَّزعة الرُّومانسية هي الأقوى مضموناً وشكلاً وانفعالاً، فإن جماعة أبولو التي كانت تنشر جميع قصائدهم وأفكارهم كانت المنبر الذي التف حوله الشُّعراء من العواصم العربية،والمنارة التي نشرت إشعاعاتهم وإبداعهم الشِّعري.

# الفـصــل الثَّــالـث

## موضوعات الشِّعر الرُّومانسي

### المبحـث الأول: المـوقف مـن الطَّـبيعـة

### المبحث الثَّاني: الموقف من الحب والمرأة

### المبحث الثَّالث: الموقف التَّأملي والرُّوحي

### المبحث الرَّابع:الموقف الاجتماعي والسِّياسي

## المبحث الأول
## الموقـف من الطَّـبيعة

إنَّ النَّظرة إلى الطَّبيعة عند شعراء التَّيار الرُّومانسي يتجاوز الموقف المادي المحسوس والنَّفاذ إلى ماوراء المحسوسات على اعتبارها من أهم الموضوعات التي عني بها شعراء هذا الاتجاه، فكلهم أحبَّ الطَّبيعة وعشقها، بل منهم من حاول أن يمتزج بها ويذوب فيها. وقد كانت الطَّبيعة عندهم مهرباً يلوذون بصفائها من كدر الحياة، ويغسلون في طهرها مايصيبهم من رجس العيش، ويجدون في رحابته متنفساً لما يعانون من ضيق وتأزم. كل هذا بما يخلعونه عليها من خيال مجنح،هو الذي يجعل لحديثهم عن الطَّبيعة قيمة إبداعية يكاد يفتقرها الموروث الشِّعري العربي القديم.

يعكس الشَّاعر التَّقليدي الذي كان "يشير إلى طبيعة ورثَها عن الشُّعراء العرب القدامى وتتمثل في نسيم الصبا، وغصون البان، وعيون المها، وفي الفرس والنَّسر، وفي النَّرجس والأقاحِ أو السُّحب والمطر وقوس السَّحاب. وقد تحولت هذه الطَّبيعة بفعل التَّكرار إلى طبيعة تزينية أو مستودع للزخارف الجاهزة يتناول منها الشَّاعر ما ينمق القصيدة، فشاعر القرن التَّاسع عشر لم يكن يرى الطَّبيعة،كان يقرأها في الأشعار، لم يمنحها معنىً خاصاً به، لم يكتشف علاقة جديدة بها"[1].

كان الشَّاعر الرُّومانسي عميق الإحساس بالطَّبيعة في جميع مظاهرها وراحوا يستلهمونها ويستوحون أسرارها، على نحو ما نجد في أدب ورد زورث الذي يقول:"وبفضل حنوه ومسراته ومخـاوفه، توحي إليَّ أقل الورود المتفتحـة شـأناً بأفكـار غالبـاً مـا تكـون جـد عميقة حتى لتفجر دمـوعي"[2]. فـالعودة إلـى الطَّبيعـة "عـودة إلـى الفطرة والذَّات. وهي، إذن إعـادة الاعتبـار إلـى العفويـة والحريـة، هي تجاوز للتقاليد بصيغها الاجتماعية والفنية"[3].

وقد ذهب بعض الباحثين إلى تفسير استغراق الشَّاعر الرُّومانسي في الطَّبيعة،واختلاف شعره فيها عن الشِّعر القديم أو

---

[1]- د.خالدة سعيد، "حركية الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث"،دار الفكر للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، ط 3، 1406-1986م، ص 27.

[2]- د.محمد غنيمي هلال"الرُّومانتيكية"، ص 170-171.

[3]- د.خالدة سعيد، "حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث"، ص 28.

التَّقليدي، بأنه لون من الهروب من الواقع ولكنه هروب ينطوي-عن طريق غير مباشر-على التَّمرد وثورة على الواقع البشري، خاصة وأن الشَّاعر الرُّومانسي يقارن بينه وبين العالم الطَّبيعي،حيث الحرية والطَّلاقة والفطرة والبراءة والطُّهر والنَّقاء والصَّفاء والجمال والحب، وكل ما ليس موجوداً في الواقع البشري، فالاتجاه إلى عالم الطَّبيعة يحمل في طياته كراهية وثورة وتمرداً على واقع البشر الذي لا يمثل مثله العليا وطموحاته والذي يتمناه أن يكون كعالم الطَّبيعة الذي يفضله عليه.

بينما يرى آخرون في ظاهرة الالتجاء إلى الطَّبيعة لدى الشَّاعر الرُّومانسي أثر من آثار الشِّعر الأوربي الرُّومانسي الذي اطلع عليه الشَّاعر العربي الرُّومانسي؛ فتأثر به في هذا اللَّون من ألوان الشِّعر الذي بلغ قمته عند الشَّاعر الأوربي الرُّومانسي، نظراً للصخب والزِّحام الذي تعانيه المدن في المجتمع الصَّناعي. ويبرز هذا الاتجاه في قصائد الشَّاعر الإنجليزي المشهور ورد زروث وأضرابه من الشُّعراء الرُّومانسيين الذين يعتبرون تشخيص الطَّبيعة فيها عنصراً من عناصرها الرَّئيسَ.

وهناك من يعلل هذه السِّمة في الشِّعر الرُّومانسي إلى انتقال هذا الجيل من الشُّعراء الرُّومانسيين من طور الانتماء الجماعي بالمكان إلى طور الانتماء الفردي به، الذي يستند فيه الشَّاعر إلى أحاسيسه ورؤيته وذوقه الخاص لا إلى ذوق الشَّاعر القديم ورؤيته وإحساسه.

ولما ذكرنا من أسباب أحبَّ الرُّومانسيون الطَّبيعة وأشادوا بها، وفهموا أن عواطف النَّاس والشُّعراء تكون متسقة مع صور الطَّبيعة الجميلة الخالدة، فكان هيام وردزورث بالطَّبيعة التي يراها ينبوع الشِّعر الحق، وكان هذا الفهم الجديد للشعر ورسالته، وامتزاج عواطف الشَّاعر بالطَّبيعة، ذلك الفهم الجديد الذي نقله وتأثر به الرُّومانسيون. وكان هذا الفكر النَّقدي الذي حمل رسالته "شكري" والذي يعلِّي من شأن الطَّبيعة حيث يقول عن الشَّاعر:"... ولكنه رسول الطَّبيعة ترسله مزوداً بالنَّغمات العذاب، كي يصقل بها النَّفوس ويحركها ويزيدها نوراً وناراً. فعظم الشَّاعر في عِظم إحساسه بالحياة... فإذا أردت أن تميز بين جلالة الشَّعر وحقارته،فخذ ديواناً من الشِّعر وأقرأه. فإذا رأيت أن شعره جزء من الطَّبيعة، مثل النَّجم والسَّماء أو البحر فاعلم إنَّه خير الشِّعر"[1].

---

[1]- عبدالرَّحمن شكري "ديوانه"، مقدمة الجزء الرابع "زهر الرَّبيع"، ص 287-288.

ولذلك كانت العودة إلى الرِّيف من أهم الموضوعات التي عالجها شعراء التَّيار الرُّومانسي في الشِّعر العربي الحديث وهي من أبرز سمات المدرسة الرُّومانسية؛ لأنهم يعتزون بالحرية، ومن ثم كرهوا قيود المدينة ولجأوا إلى الرِّيف حيث الحرية والبساطة، يستلمهونه أعذب ما ينظمون من أناشيد وقصائد في وصف الطبيعة. فنرى الشَّاعر محمود حسن إسماعيل في قصيدته "النَّأي الأخضر" يرسم صورة حيَّة من المرح والنَّشوة التي تملأ وجدانه بمظاهر الطَّبيعة البسيطة، وكأنه يستعيض بها عمَّا حُرِمَ من مرح ونشوة في دنيا النَّاس بقوله[1]:

**زُمَارَتِي فِي الحُقُوْلِ قَدْ صَدْحَتْ فَكِـدْتُ مِنْ فَرْحَتِي أَطِيْرُ بِهَـا**
**الجَـدَي فِـي مَرْتَعِي يُرَاْقِصُهَا وَالنَحْـلُ فِي رَبْـوَتِي يُجَاْوِرُهَا**
**وَالضَوْءُ مِنْ نَشْوَةٍ بِنَـغْـمَتِهَا قَدْ مَـاْلَ فِــي رِدَاْءٍ يُلَاعِبُهَـا**
**رَنَـا لَهَا مِنْ جِفُوْنِ سَـوْسَنْهِ فَـكَـاْدَ مِنْ سَكْرَةٍ يُخَـاْطِبُهَـا**
**نَفْخَتْ فِي نَأْيِـهَـا فَـطَـرَّبْنِي وَرَاْحَ فِـي عُـزْلَتِي يُـدَاْعِبُهَـا**
**سَكْرَاْنُ مِنْ بَهْجِـةِ الرَّبِيْـعِ بِلَا خَمْـرٍ بِهِ رَقْـرَقَـتْ سَوَاْكِـبُهَا**

وبمثل هذا الإحساس بالطَّبيعة الغنَّاء في الرِّيف يصور لنا الشَّاعر نسيب عريضة تشوقه إلى عالم مثالي بين أحضان الطَّبيعة في البادية حيث البساطة والسَّعادة بعيداً عن صخب حياة المدن المادية ذات الإيقاع السَّريع والحركة الدَّائبة فيقول[2]:

**نَفسِي عَلَى عَهـدِ البَــوَا دِي لَـم تَـزَل بَينَ الخِيَامِ**
**وَلِجَلسَـةٌ عِنْـدَ المَسَــا ءِ لَـدَى الغَـدِيرِ بِلا كَلامِ**
**أَجْـدَى إِلَى قَلْبِي مِـنْ الضَوْضَـاْءِ فِي المُـدُنِ العِظَـامِ**

فإذا كان الشُّعراء الرُّومانسيون يلجؤون إلى الرِّيف في وصفهم للطبيعة فإن التَّجاني يوسف بشير يلجأ إلى المدينة في وصف رومانسي خالص بعيد عن المظاهر الحسية لدى الشُّعراء التَّقليديين، يبتعد فيها الشَّاعر عمَّا ألفناه من شوارع ومباني وأحياء المدينة، ليقدم لنا لوحة طبيعية يمتزج فيها الخيال بالعاطفة في

---

[1]- محمود حسن إسماعيل، ديوان"أغاني الكـوخ"، طبعـة دار الكتـاب العربـي بمصر،ط 2،القاهرة 1967م، ص 120-121.

[2]- نسيب عريضه، ديوان "الأرواح الحائرة"، ط نيويورك 1946م، ص 269.

تعابير شعورية آخذة بألباب القلوب حينما تتحول الخرطوم بكل ما فيها إلى زهرة مونقة، فيقول[1]:

**مَدِيْنَـةٌ كَالـزَّهْرِةِ المُـوْنِـقَـهْ تَـنْـفَـحُ بِالطِّيْبِ عَلَـى قَطْرِهَا**

**وَضِفَافِهَا السِّحْـرِيَةُ المُـوْرِقَـهْ يَخْـفِـقُ قَلْـبُ النِّيْلِ فِي صَدْرِهَا**

**تَحْـسَبُـهَا أُغْنِيَــةً مُطْـرِقَـهْ نَـغْـمِهَا الحُسْـنِ عَلَى نَهْـرِهَا**

**مَبْهَـمْـةٌ أَلْحَـاْنِهَـا مُـطْلَقَـهْ رَجْـعِهَـا الصَـيْدَحُ مِنْ طَيْـرِهَا**

**وَشَمْسُهَا الخَمْـرِيَةُ المُشْرِقِــهْ تُفْـرِغُ كَـأْسَ الضَوْءِ فِي بَدْرِهَا**

هذا الشَّوق الفطري إلى الطَّبيعة مبعثه الهروب من الواقع الذي لا ينسجم ومُثُل الشَّاعر الرُّومانسي وطموحاته، أو هو صورة من صور الثَّورة على المجتمع، وقد يكون الهروب إلى الغابة حملة على الشَّر الكامن داخل النَّفس البشرية في المجتمع الذي يتكون من مجموعة من البشر، فحاول هؤلاء الشُّعراء الهروب من هذا المجتمع إلى عالم الغاب حيث الطمأنينة والحياة البسيطة والطَّبيعة الخلابة بين أحضان الطَّبيعة، ولهذا نرى الشَّابي يرتاح إلى العيش في الغاب بعيداً عن الظُّلم الاجتماعي، وتطلعاً إلى الحرية والبراءة، وبحثاً عن القيم المفقودة في المجتمع الذي لا يقدر قيمة الشَّاعر ذي القلب الشَّفيف في قوله[2]:

**إِنَّنِي ذَاهِبٌ إِلَى الغَابِ، يَا شَعْبِي لأَقْضِي الحَيَاةَ، وَحْدِي، بِرَمَـسِ**

**إِنَّنِي ذَاْهِـبٌ إِلَى الغَـاْبِ، عَلِّى فِي صَمِيْمِ الغَاْبَاْتِ أَدْفِنُ بُؤْسِـي**

**ثَمَّ أَنْسِاْكَ مَا اسْتَطِعْتُ، فَمَا أَنْتَ بَأَهْـلٍ لِـخَمْـرَتِي وَلِكَـأْسِـي**

**سَوْفَ أَتْلُو عَلَى الطُّيُوْرِ أَنَاشِيْدِي وَأُفْـضِي لَهَـا بَأَشْوَاق نَفْسِـي**

**فَهْيَ تَدْرِ مَعْنَى الحَيَاْةِ،وَتَـدْرِي أَنَّ مَجْـدَ النِّفُـوْسِ يَقْظَةُ حِسِّ**

---

[1]- التجاني يوسف بشير، ديوان "إشراقة"، دار الجيل، لبنان،ط 8،، بيروت 1987م،ص 23.

[2]- أبوالقاسم الشَّابي، ديوان "أغاني الحياة"، دار الكتب الشَّرقية ،ط 1، تونس 1955م، ص 102-103.

كما يتجسَّد هذا الموقف من الواقع -أيضاً- عند جبران في "مواكبه" حينما يجد في الغابة عالماً مثالياً بعيداً عن البشر حيث الطَّبيعة الجميلة، فيقول[1]:

**هَلْ نْخَذْتَ الغَابَ مِثْلِي مَنْزِلاً دُوْنَ القُصُوْرْ**
**فَتَتَبَّعْتَ السَّوَاْقِي وَتَسَلَّقْتَ الصُّخُوْرْ**
**هَلْ تَحَمَّمَتَ بِعِطْرٍ وَتَنْشَّفْتَ بِنُوْرْ**
**هَلْ فَرَشْتَ العُشْبَ لَيْلاً وَتَلْحَّفْتَ الفَضَا**
**زَاْهِدَاً فِي مَا سَيَأْتِي نَاْسِيَاً مَا قَدْ مَضَى؟**

والغاب وهو المكان الذي وجد فيه الشُّعراء جمال الطَّبيعة والمساواة التَّامة بعيداً عن صخب المدينة ومتناقضات العالم الواقعي من عدل وظلم وضعف وقوة،فهو أسمى من ذلك، فهذا نعيمة يقول في" صدى الأجراس"[2]:

**هَوَذَا قَدْ أَقْبَلَ أَتْرَابِي**
**أَهْلاً، أَهْلاً بِأُصَيْحَابِي!**
**النَّاسُ تَسِيْرُ إِلَى القَدَّاسِ**
**وَنَحْنُ نَكُرُّ إِلَى الغَاْبِ**

وهكذا غدا الغاب عند الشَّاعر الرُّومانسي"نقيضاً للمدينة وشرائعها وقوانينها ومصانعها والعودة إلى الغاب عودة إلى البدائية والبساطة، حيث يتعرَّى الإنسان مما علق به من تصنُّع... وفي الغاب الجمال، وفيه الحب والتَّضحية، وإذا شاء الإنسان أن يهذب نفسه وجب عليه أن يُحاكي الطَّبيعة، ويستمد منها أخلاقه ومُثله العُليا"[3].

أما إيليا أبو ماضي فإنه لم يجد في الغاب مبتغاه، فلم يعد الغاب بالنسبة له عالم الكمال فجعل يجول في عالم الرُّوح إلى أن اهتدى إلى الحقيقة الكاملة فوجدها في الذَّات الإنسانية، ففي باديء الأمر يجد حلاً لشكوك الرُّوح وقلقها في الغاب أو الطَّبيعة كغيره من شعراء الرَّابطة القلمية،يقول إيليا[4]:

**إِنَّمَا نَفسِي التِي مَلَّتِ العُمْـ رَانَ مَلَّتْ فِي الغَاْبِ**
**صَمْتَ الغَاْبِ**
**فَأَنَا فِيْهِ مُسْتَقِلٌّ طَلِيْقٌ وَكَأَنِّي أَدِبُّ فِي سِرْدَاْبِ**

---

[1]- جبران خليل جبران، "الأعمال الكاملة"، دار الحرية للطباعة والنَّشر،ط 3، بغداد 2002م ص 820-821.

[2]- ميخائيل نعيمة، ديوان"همس الجفون"، دار صادر، ط 2، بيروت 1952م، ص 42.

[3]- د.إحسان عباس، د.محمد يوسف نجم "الشِّعر العربي في المهجر- أمريكا الشَّمالية"، دار صادر،ط 3، بيروت 1982م، ص 87.

[4]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الجداول"، مكتبة النَّصر،حلب، سوريا،"د.ط"،"د.ت"، ص 35.

لكنه لايلبث أن يملَّ الغاب، وكأنه يستجيب لهاتف القلب في قوله[1]:

**وَتَقَطَّـعَتْ أَمْرَاْسُ آمَـاْلِي بِهَـا وَهْيَ الَّتِي مِنْ قَبْـلِ لَمْ تَتْقَطَّـعُ**
**عَصَرَ الأَسَى رُوْحِي فَسَاْلَتْ أَدْمُعَاً فَلْمَحْتُهَا وَلَمَسْتُهَـا فِي أَدْمُـعِي**
**وعَلِمْتُ حِيْنَ العِلْمَ لَا يُجْدِي الفَتَى إِنَّ الَّتِـي ضَيَّعْتُـهَا كَاْنَتْ مَعِي!**

ويصف أبو ماضي الطَّبيعة التي جنت عليها التَّقنية الحديثة، والحروب المختلفة فيقول[2]:

**قَدْ بَدَّلَ الإِنْسَاْنُ أَطْوَاْرَهَا وَاغْتصَبَ الطَيْرُ مَآوِيهَـا**
**وَفُتَّ بَالبَـاْرُودِ جَلْمُودَهَا وَاجْتَـثَّ بِالفَأْسِ دَوَالِيْهَا**
**وَشَاْدَ مِنْ أَحْجَـارِهَا قَـرْيَةً سُكَاْنُهَـا النَّاْسُ وَأَهْلُوْهَا**

ويستصحب شعراء التَّيار الرُّومانسي في عودتهم إلى الطَّبيعة-بوجه أعم-التَّغني بالماضي وذكريات الطِّفولة بين أحضان الطَّبيعة، ومن ذلك النَّموذج ما سجله الشَّاعر الهمشري في قصيدته"أحلام النَّارنجة الدَّابلة"، جامعاً حولها أعذب ذكريات صباه، وأجمل أيام حداثته، بكل مافيها من نقاء وطهر وصفاء، قائلاً[3]:

**كَاْنَتْ لَنَا عِنْدَ السِّيَاجِ شُجَيْـرَةٌ أَلِـفَ الغِنَـاءِ بِظِلِّـهَا الزُرْزُوْرُ**
**طَفِـقَ الرَّبِيْعُ يَزُوْرُهَا مُتَخَفِّيَـاً فَيَفِيْـضُ مِنْهَا فِـي الحَدِيْقَةِ نُوْرُ**
**حَتَّى إِذَا حَـلَّ الصَّبَـاحُ تَنَفَّسَتْ فِيْهَا الزُّهُوْرُ وَزَفْـزَقَ العُصْفُـوْرُ**
**وَسَرَى إِلَى أَرْضِ الحَدِيْقَةِ كُلِّهَا نَـبَـأُ الرَّبِيْـعِ وَرَكْبِـهِ المَسْحُوْرُ**
**كَاْنَتْ لَنَاْ..يَاْلَيْتَهَـا دَاْمَـتْ لَنَـا أَوْ دَاْمَ يَهْتُـفُ فَـوْقَهَـا الزُرْزُوْرُ**

ويرى بلاطه أن:"ممَّا لاتخطئه عين في شعر الرَّابطيين هذا الحنين العذب الذي يتخلل نتاجهم، ولانقصد به مجرد الشَّوق إلى الوطن البعيد وحسب، ولكننا نقصد به شوق أعظم إلى عالم مثالي ترآى لهم حيناً في فكرة الغاب ومظاهر الطَّبيعة، وحيناً آخر في

---

[1]- المصدر نفسه، ص 11.
[2]- إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، دار العلم للملايين، ط 17، 1987م، ص 159.
[3]- الهمشري، "ديوانه"، طبعة وزارة الثَّقافة بمصر، القاهرة 1974م، ص 150.

عالم النَّور الخالد الذي تشعُّ فيه نار إرم. وهذه نزعة رومنطيقية واضحة تنزع بالشَّاعر إلى البعد عن عالم الواقع والهرب إلى عالم المثال حيث لاحدود ولاقيود"[1].

ويوازن شعراء التَّيار الرُّومانسي بين عالم الإنسان والطَّبيعة فيجدون البون شاسعاً بين عالم القتل والظُّلم والإثم والاستغلال والمكر، وعالم البراءة والنَّقاء والعطاء دونما حدود، انظر إلى هذي المعاني كيف تتجسد في شعر إيليا أبي ماضي حيث يقول[2]:

**تَتَلْمَذَتْ للإِنْسَانِ فِي الدَّهْرِ حِقْبَةً فَلْقَـنَّنِي غَيَّـاً، وَعَلَّمْنِـي جَهْـلاً**
**نَهَانِيَّ عَنْ قَتْلِ النُّفُوْسِ،وَعِنْـدَمَا رَأَىَ غِـرَّةً مِنِّـي تَعَلَّـمَ بِي القَتْلاً!**
**وَذَمَّ إِلَـىَّ الـرِّقَّ ثُـمَّ اسْتَـرْقَّنِـي وَصَـوَّرَ ظُلْمَاً، فِيْهِ تَمْجِيْدَهُ،عَـدْلاً**
**وَكَادَ يُرِيْنِي الإِثْمَ فِي كُـلِّ مَـا أَرَى وَكُـلُّ نِظَـامٍ غَـيْرَ مَا سَنَّ مُخْتَـلاً**
**إِلَى أَنْ رَأَيْتُ النَّجْمَ يَطْلَعُ فِي الدُّجَى لَذِي مُقْلَةٍ حَسْرَى وَذِي مُقْلَةٍ جَذْلَى**

كذلك يرافق الحنين إلى الأوطان الحنين إلى وطن الذِّكريات ومرابع الطُّفولة وأحلامها، وبكل ما في الماضي من مواجد وعواطف تتصل بالعلاقات الأسرية والاجتماعية وذكريات الماضي وأيام الطُّفولة، وهذه الظَّاهرة نجدها شديدة الوضوح عند شعراء الرَّابطة القلمية على وجه أخص. حيث نجد الشَّاعر اللُّبناني الكبير إيليا أبوماضي يقرن ما يراه في بلاد الغرب بين معالم الطَّبيعة الجميلة بطبيعة بلاد الشَّرق الخلابة السَّاحرة في لبنان وسوريا، ويتذكر أيام طفولته وشبابه فيها،ويتذكر البساتين والحقول وشجر الصفصاف قائلاً"[3]:

**وَطَــنَ النُّجُـوْمِ أَنَا هُنَـا حَــدِّقِ أَتَذْكُـرُ مَنْ أَنَـا؟**
**أَلَمَحْتَ فِي المَاضِي البَعِيْـدِ فَـتَـًى غَـرِيْرَاً أَرْعَـنَـا**
**جَـذْلانَ يَمْـرَحُ فِي حُقُوْلِكَ كَالنَّسِـيْـمِ مَـدَنْـدِنَـا**
**المُفْتَنَـى المَمْلِوْكِ مَلْعَبُـهُ وَغيْـرُ المُـفْـتَـنَـى!**
**يَنْسَلَقُ الأَشْجَارَ لَا ضَجِـرَاً يَجِــسُّ وَلا وَنَـــى**
**وَيَخُـوْضُ فِي وَحْلِ الشِّتَا مُتَـهَـلِّـلاً مُـتَيَمِّـنَـا**

---

[1]- عيسى بلاطه، "الرُّومانطيقية ومعالمها في الشِّعر العربي الحديث"، ص 141.

[2] - إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، ص 81-82.

[3]- إيليا أبوماضي، ديوان"تبر وتراب"، دار العلم للملايين، بيروت،لبنان ط 12، 1986م، ص 7.

وكثيراً ما كان الهروب إلى مواطن الذِّكريات يصاب بخيبة الأمل ويصطدم بالواقع المرير الذي يضاعف الحسرة ويزيد مما يحس به الشَّاعر من مرارة. يقول ناجي في دار أحبابه، مجسماً فجيعته حين عاد إليها وهي مهدُ أعذب ذكرياته فوجدها قد تحولت إلى أطلال [1]:

**هَذِهِ الكَعْبَـةُ كُنَّــا طَـائِفِيْهَـا وَالمُصْلِّيْـنَ صَبَـاْحَـاً وَمَسَاءَ**

**كَمْ سَجَدْنَا وَعَبَدْنَا الحُسْنَ فِيْهَـا كَيْـفَ بِاللهِ رَجَعْـنَـا غُـرْبَاءَ**

**دَارُ أَحْـلامِي وَحُبِّــي لَقِيَتْنَـا فِـي جُمُوْدٍ مِثْلَمَا تَلْقَى الجَّدِيدْ**

**أَنْكَرَتْنَا وَهَـيَ كَاْنَـتْ إِنْ رَأَتْنَـا يَضْحَكُ النُّـوْرُ إِلَيْنَا مِنْ بَعِيـدْ**

أما الشَّاعر اللِّبناني رشيد أيوب فنجده يتحدث عن طبيعة بلاده التي استحوذت على وجدان حنينه عن مرابع صباه في لبنان فيخاطب مظاهر الطَّبيعة الغناء فيها،فيقول مصوراً حنينه لذلك [2]:

**يَا ثَلْجُ قَـدْ هَيْجَتْ أَشْجَـاْنِي ذَكَّـرْتَـنِي أَهْـلِي بِلَبْنَــاْنِ**

**بِاللهِ قُـلْ عَنِّـي لإِخْـوَاْنِـي مَـا زَاْلَ يَرْعَـى حُرْمَةَ العَهْدِ**

**يَا ثَلْـجُ قَـدْ ذَكَّرْتَـنِي أُمِّي أَيَاْمَ تَقْضِـي اللَّيْـلَ فِي هَمِّي**

**مَشْغُوْفَـةً وَتُحاْرُ فِي ضَمِي تَحْنُـو عَلَّـى مَخَاْفَـةِ البَرْدِ**

كما يرتبط وصف الطَّبيعة ارتباطاً وثيقاً بالحالة النَّفسية للشاعر الرُّومانسي نتيجة لامتزاجهم فيها، على اعتبارها ملاذاً آمناً يغسلون في طهره مايصيبهم من رجس العيش، ويجدون في رحابته متنفساً لما يعانون من ضيق وتأزم. كل هذا بما يخلعونه عليها من خيال مجنح، يكسب حديثهم عن الطَّبيعة قيمة ابتداعية، فنرى شكري يلقي بظلال حزنه على مشاهد الطَّبيعة من حوله، ومن قصائده الرَّائعة في ذلك قصيدته في الجزء الخامس "إلى الرِّيح" وفيها يقول [3]:

**يَارِيْحُ أَيُّ زَئِيْرٍ مِنْـكْ يُفْـزِعَنِـي كَمَـا يَرُوعُ زَئِيْرُ الفَاتِـكِ الضَارِي**

**يَا رِيْحُ أَيُّ أَنِيْـنٍ حَـنَّ سَامِعَـه فَهَـلْ بُلِيْـتِ بَفَقْدِ الصُّحِبِ وَالجَارِ؟**

---

[1]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، شرح وتحقيق:مجيد طراد، دار الفكر العربي، ط 1، بيروت 2002م، ص 21.

[2]- رشيد أيوب، ديوان"أغاني الدِّرويش"، طبعة نيويورك 1928م، ص 70.

[3]- شكري،"ديوانه"،ج 5"الخطرات"، ص 401.

**يَا رِيْحُ مَـالَكِ بَيْنَ الخَلَـقِ مُوْحِشَةً مِثْـلَ الغَرِيْبِ:غَرِيْبِ الأَهْلِ وَالدَّارِ!**
**أَمْ أَنْتِ ثَكْلَى أَصَابَ المَوْتُ وَاحِدَهَـا تَظِـلُّ تَبَغَّـي يَـدُّ الأَقـدَارِ بَالثَأرِ؟**
**يَارِيْحُ مَـالَكِ مِنْ إِلْـفٍ فُجِعْـتِ بِهِ مِثْلِي،وِلا لـَكِ آمَـالِي وَأَوْطَـارِي**

وهو يستلهم في هذه القصيدة "الشَّاعر الإنجليزي الرُّومانسي شلي دون أن يسطو على معانيه، بل يهتدي من بعيد على ضيائه إلى هذه الأنغام الشَّجية، وكان على هذا النَّحو دائماً يستضيء بالنَّماذج الغربية، ولكنه لاينقلها نقلاً في أساليبه العربية، وإنَّما يكتفي بالإلهام من بعيد،ثم يغني عواطفه وشجوه في شعره"[1].

ومثل هذا المستوى نجد رؤيتهم للطبيعة لا تقف عند نقـل صورة وصفية عن أي مشهد من مشـاهدها، بقـدر مـا أصـبح همهـم التَّأمل مـن خلال الوحـدة فـي اللَّيـل فـي مصـيره وهمـومه، فنـرى شكري يحـس بـأن النِّجـوم تتأمـل وتستكشـف دخـائله وتحـاول أن تسبر غوره[2]:

**أَبِيْتُ فَـلاَ أَدْرِي أَتْلَكَ أَزَاْهِرُ مُفَتَّـحَةٍ أَمْ قَدْ رَأَيْتُ الدَّرَاْرِيَا**
**وَيَبْعَثْنَّ نَحْوِي بِاللِّحَاظِ كَأَنَّمَا يَرِدْنَّ لِيَعْرَفْنَّ الَّذِي فِي فُؤَاْدِيَا**

ومن صور التَّواصل الوجداني مع الطَّبيعة لدى شعرائنا أننا نجد لديهم ظمأ شديداً إلى الطَّبيعة وحنيناً إلى أحضانها، مثلما نجد هذا التَّوجه في شعر أبي القاسم الشَّابي وفي شعر غيره أيضاً، يقول الشَّابي في قصيدته الشَّهيرة "إرادة الحياة"[3]:

**ظمئتُ إِلَى النَّوْرِ، فَوْقَ الغُصُوْنِ! ظَمِئْتُ إِلَى الظِـلِّ تَحْتَ الشَّجَرْ**
**ظَمِئْتُ إِلَى النَّبْعِ، بَيْنَ المَرُوْجِ، يُغَنِّي، وَيَرْقُصُ فَـوْقَ الزَّهَــرْ**
**ظَمِئْتُ إِلَى الكَـوْنِ،أَيْنَ الوُجُودُ؟ وَأَنِّـي أَرَى العَالَـمَ المُنْتَظَرْ؟**

ويصل امتزاج المازني بالطَّبيعة -حباً وهياماً- إلى أقصاه حين يتمنى أن يكون حبـه وردة يخلـع عليهـا كـل جمـال يستشـعره فـي

---

[1]- د.شوقي ضيف "الأدب العربي في مصر"، ص 133-134.
[2]- شكري،"ديوانه"،ج 5"الخطرات"، ص 376.
[3]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 169.

الطَّبيعة الحانية، ويتسع خياله وهو يعيش بوجدانه في الطَّبيعة، ويتمنى أن يكون حمامة صداحة في حنايا الشَّجر فيقول[1]:

**يَا لَيْتَ حُبّي وَرْدَةً تَرُوْقُ حُسْنَا مَنْ نَظَرْ**
**يُوْمِضْ فِيْهَا ظِلُّهَا مُبْتَسِماً إِلَى الغُدُرْ**
**تُفَاْوِحَ الغَيْثَ كَمَا فَاْوَحَ شِعْرِي مِنْ سَحَرْ**
**أَبْكِى إِذَا أَلْوَتْ بِهَا هُوْجُ الرِّيَاْحِ وَالمَطَرْ**
**أَبْكِي وَأَسْتَبْكِي لَهَا بِمَعْزَلٍ عَنْ البَشَرْ**
**أَوْ لَيْتَنِي حَمَاْمَةٌ أَصْدَحُ فِي ضَوءِ القَمَرْ**
**حَتَّى إِذَا عَاْدَ الرَّبِيْعُ وَاكْتَسَى الرَّوْضُ حَبَرْ**
**غَنَّيْتُهَا مُؤهِّلاً مَرْحَبَاً بَيْنَ الشَّجَرْ**

أما عن تأثر شعراء التَّيار الرُّومانسي بفصول السَّنة المختلفة وامتزاجها بنفسية الشَّاعر، فكان لفصل الخريف نصيب في هذا الشِّعر؛ لأنه فصل يمثِّل حزن الطَّبيعة ذلك؛ لأنَّ الرِّياح تهبُّ على الأشجار فتتساقط أوراقها وثمارها، وحياة هؤلاء الشُّعراء أشبه بأوراق الشَّجرة في زمن الخريف، تتوقع السِّقوط في كل لحظة تهب فيها الرِّياح، فها هو ذا الشاعر ندره حداد صاحب ديوان "أوراق الخريف"، يقول[2]:

**لَمَّا أَطَلَّ الخَرِيْفُ أَدْرَكْتُ إِخْفَاقِي**
**وَقُلْتُ قَوْلَ الأَسِيْفَ سُبْحَانَهُ البَاْقِي**
**وَفِي فُؤَاْدِي الصَّعِيْفَ أَعْدَدْتُ أَشْوَاْقِي**
**إِلَى النَسِيْمِ اللَّطِيْفِ والجَدْوَلُ البَاْقِي**

بينما يرى ميخائيل نعيمة في تساقط أوراق الخريف ما يوحي ببهجة الطَّبيعة تجددها وحركتها الدَّائبة بين الفصول، فيقول في ذلك[3]:

**تَنَاْثَرِي... تَنْاثِرِي**
**يَا بَهْجَةِ النَّظَرْ**
**يَا مَرْقَصَ الشَمْسِ وَيَا**
**أَرْجُوْحَةِ القَمَرْ**
**يَا أَرْغُنَ اللَّيل ويَا**
**قِيْثَاْرَة السَحَرْ**

وفصل الشَّتاء -أيضاً- لا يقلُّ حزناً وكآبة عند الشُّعراء الرُّومانسيين عن الخريف لما تثيره في نفوسهم من هموم وآلام، فقد أوحى النَّهر المتجمد في فصل الشَّتاء للشاعر ميخائيل نعيمة

---

[1]- المازني،"ديوانه"، ص 41.

[2]- ندرة حداد"ديوانه"، نقلاً عن: نادرة جميل "شعراء الرابطة القلمية"، ص 181.

[3]- ميخائيل نعيمة، ديوان"همس الجفون"، ص 47.

بمعانٍ نفسية جعلته يعقد من خلالها مقارنة بين النَّهر وقلبه الذي كان ضاحكاً مثل المروج ولكن جمدت فيه أمواج الأمل كما جمَّد الجليد حياة هذا النَّهر فغدا ثقيلاً باليأس مقيداً بالقنوط والحيرة، يقول مصوراً ذلك[1]:

**قَدْ كَانَ لِي،يَا نَهْـرُ، قَلْبٌ ضَاْحِـكٌ مِثْلَ المَرُوجْ**
**حُــرٌّ كَقَلْبِـكَ فِيْـهِ أَهْـوَاءٌ وَآمَـاْلٌ تَمُـوْجُ**

***

**قَدْ كَاْنَ يَضْحَى غَيْرَ مَا يَمْسَى وَلاَ يَشْكُو المَلَلَ**
**وَاليَّوْمَ قَـدْ جَمْدَتْ كَوَجْهِكَ فِيْهِ أَمْوَاْجُ الأَمَـلْ**

***

**يَا نَهْـأرُ، ذَا قَلْـبِـي،أَرَاْهُ، كَـمَاْ أَرَاْكِ، مُكَبَّـلاً**
**وَالفـَرْقُ أَنَّكَ سَوْفَ تَنْشَطْ مِنْ عِقَاْلَكِ،وَهَوَ... لاَ**

بينمـا يمثـل فصـل الرَّبيـع بـوروده وأزاهيـره وطيـوره وأنغـامه ومباهجه ومفاتنه مبعثاً لحيوية الحياة ونضـارتها، ولكنهـا فـي أغلـب الأحايين تثير كوامن الشَّوق وذكريات الصِّبا الأول عند الرُّومانسيين وما فيها من مرح وسـرور بيـن أحضـان الطَّبيعـة. فالشَّـاعر رشـيد أيوب يسترجع ذكريات شبابه عند حلول الرَّبيع بأمريكا متحـدثاً عـن ربيع حياته الذي ولى وليس له رجوع فيقول[2]:

**قَاْلُوا رَبِيْعٌ قُلْتُ أَيْنَ الصِّبَا أَيْنَ الفَرَاشَاْتُ وَأَيْنَ الطُّيُـوْرُ**

ثم يقول مخاطباً الربيع[3]:

**عَجَبَاً، تَمْضِي زَمَاْنَاً وَتَعُوْدُ وَرَبِيْعِي قَـدْ مَضَى لَمْ يَرْجَـعْ**

وكما للمواسم والفصول ارتباطها بأحاسيس الشَّاعر الرُّومانسي فقد ارتبط المساء:"بكثير من معاني الألوان والضِّياء والظِّلال والحزن العميق والفرحة الغامرة والحركة والسِّكون، حتى غدت كياناً نابضاً بالحياة والعواطف والذِّكريات يتجاوز مدلول الكلمة اللُّغوي أو البياني المألوف إلى مدى بعيد"[4].

ونرى هذا النَّموذج في قصيدة "المساء الحزين" للشاعر أبي القاسم الشَّابي حينما تتداخل فيه مشاعر الأسى والفرح والسِّكون والحركة بألوان الطَّبيعة في ذاك المساء، قائلاً[5]:

**أَظْلَّ الوُجُـوْدَ المَسَاءُ الحَـزِينْ، وَفِـي كَـفِّـهِ مِعْـزَفٌ لَا يُبِيْنُ**

---

[1]- ميخائيل نعيمه، ديوان"همس الجفون"، ص 12-13.
[2]- رشيد أيوب، ديوان"هي الدُّنيا"، ط نيويورك 1942م، ص 99.
[3]-المصدر نفسه، ص 100.
[4]- نادرة جميل، "شعراء الرَّابطة القلمية، ص 185.
[5]- الشَّابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 59-60.

**وَفِي ثَغْـرِهِ بَسَماْتُ الشُّجُـوْنِ، وَفِـي طَـرْفِهِ حَسْـرَاْتِ السِّنِيْنِ**
**وَفِي صَـدْرِهِ لَـوْعَةٌ لَا تَقِـرُّ وَفِـي قَلْبِـهِ صَعْقَـاْتُ المَنُـوْنِ**
**ضَحُوْكٌ وَقَـدْ بَلَّلَتْـهُ الدَّمُـوْعَ طَـرَوْبٌ وَقَـدْ ظَلَّلَـتْهُ الشُّجُوْنُ**
**أَظَـلَّ الفَضَاءَ جِنَـاحُ الغُـرُوبِ، فَأَلْـقَى عَلَيْـهِ جَمَـالاً كَئِيْــبِ**

أما اللَّيل فقد كانت معادلاً موضوعياً لنفوسهم الحـائرة فجعلوا اللَّيل إنساناً يتكلم ويناجونه ويبثونه همومهم وتكون محمَّلـة بدلالات رومانسية موحيـة"وأكـثر الرُّومانسـيون مـن الحـديث عـن اللَّيل؛ لأنَّه مليء بالأسرار التي لا تـدرك ولأنـه مثـارُ الأحلام، وكـانوا يولعون بوصفه قبيل غروب القمر، أو بعيده، إذ تثور خواطرهم فـي هدأة الكون، حين تبدو الظُّلمات مشوبة بأضواء شاحبة في طريقها إلى الفناء وهذا الفناء الذي يذكي الشِّعور بالموت يفتح أمامهم باب الأبدية؛ لأنهم يعتقدون أن الحقائق تتجلى فـي ظلمـات الأحلام.ومـا ظلمات الموت إلا فجر الخلود"[1]. ولهـذا يبـدو اللَّيـل ملاذاً للشـابي، ومأوىً يهـرب إليـه مـن عنـت الحيـاة، فيـرى اللَّيـل سـكون وتأمـل وهدوء وراحة للنفوس يقول الشَّابي[2]:

**يَهْجَعُ الكَوْنُ، فِي طُمْأَنِيْنَةِ العُصْفُوْرِ،طِفْـلاً بِصَدْرِكِ الغَرْبِيْـبِ**
**وَبِأَحْضَـاْنِكِ الرَّحِيْمَةِ يَسْتَيْقِظُ،فِي نُضْـرِةِ الصَحُوْكِ الطَرُوْبِ،**
**وَبِقِيْثَـاْرَةِ السَّكِيْنَـةِ، فِــي كَفَّيْـكِ،تَنْهَـلُّ رَنَّـةُ المَكْـرُوْبِ**
**فِيْكِ تَنْمُو زَنَاْبِقُ الحُلْمِ العَـذْ بِ،وَتَذْوَى لَدَى لَهِيْبِ الخُطُوْبِ**

ويكثر عند شعراء التَّيار الرُّومانسي السعي وراء المثل الأعلى الذي ينشده الرُّومانسي في عالم غيـر منظـور، كمـا تسـمع أنينهـم الدائم وشكواهم من الزمان،فيتخذون من مظـاهر الطَّبيعـة رمـوزاً لأحاسيسهم وملاذاً لغربتهم النَّفسية عن عالمهم الأرضـي، فالعقـاد يخلع على اللَّيل والبحر مشاعره الذَّاتية قائلاً[3]:

**غَـرُبَ البَـدْرُ؟ أَمْ دَفِيـنٌ بِقَبْـرٍ وَهْوَ وَالنَّجْـمُ أَمْ أَوَى خَلْفَ سِتْرٍ**

---

[1]- د.محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 174.
[2]- الشَّابي، ديوان "أغاني الحياة"، ص 25-26.
[3]- عباس محمود العقاد، "ديوانه"، ص 73.

**وَتَرَى البَحْرَ تَحَسِبُ المَاْءَ حَبْـراً وَكَـأْنَّ السَّمَـاْءُ أَعْمَـاْقَ بَحْـرِ**

**ظُلْمَـاْتٌ تُحِيْـطُ بِالطَّـرْفِ أَنَّـى امْتَـدَ لَمْ يَعُـدْ مَـدَّهُ قَيْـدَ شِبْرِ**

**وَلَهَذَا الظَّـلَامُ خَيْرٌ مِـنْ النُّـوْرِ إِذَا كُنْـتَ لَا تَـرَى وَجْـهَ حُـرِّ**

**هَا هُنَا أَطْلِقُ العَنَـاْنَ لأَشْجَاْنِي وَأَبْكِـي نَفْسِي وَأَنْشُـدُ شِعْـرِي**

بينما تتحول الطَّبيعة عند أبي شادي إلى مخلوقٍ حيَّ يحب ويكره، يخاف ويطمئن ويتأمل، في قوله[1]:

**يَا سَاْعـةٌ عِنْـدَ الغُـرُوْبِ كَأَنَّهَـا خُطْفَـتْ مِـنْ الأَحَلامِ وَالأَجْيَاْلِ**

**مَا بَاْلُ هَذِي الشَّمْسِ تَرْسِلُ وَجْدَهَا فَوْقَ اللَهِيْـبِ عَلَى المَيَاْهِ حَيَاْلِي**

**مَا بَاْلُ هَذَا المَـوْجُ يَخْـفِقُ هَكَذَا خَـفْـقُ الحَيَـاْة تَوْثَبَـتْ لِزَوَاْلِ**

**مَابَاْلُ هَذَا الحُسْنُ يَبْعَـثُ شَوْقَـهُ فَـوْقَ الرِّمَـاْلِ إِلَى نُهَـي وَرِمَاْلِ**

**مَا بَاْلُ هَذَا الجَـوُّ أَشْبَـعَ رُوْحَـهُ بِالخَــوْفِ وَالآلَاْمِ وَالآمَـــاْلِ**

ولهذا يقول عبدالمجيد هندي عن شعراء التَّيار الرُّومانسي:"لقد أحبوا الطَّبيعة وجمالها واندمجوا فيها وناجوها واستلهموها روائع الشِّعر وهذا منبعث عن نزعة الجمال المثالي الذي صنعه باريء الكون؛ بل تجاوزوا وصف الطَّبيعة المنظور إلى ما ورائها من معانٍ وأسرار، فالطَّبيعة عندهم تشعر النَّفس كأعمق ما تمس وتشعر الحواس يقول:"بودلير"هي تفكر خلالهم كما هم يفكرون خلالاها، هذا الحب جعلهم يذوبون في حب الطَّبيعة ويهيمون بعشقها على نحو حبّ ابن الفارض للخمر وعشقه لها. وهو لايريد الخمر ذاتها وإنَّما يريد معنى أسمى من الخمر وهو الذَّات العَلِية"[2].

فالطبيعة ليست في كل الأحوال مبعثاً للحزن ومهرباً من العالم المرئي؛ بل قد تكون مبعثاً للتفاؤل بحثاً عن إشراق الحياة وجمالها بين ربوعها، وفي ذلك يقول إيليا أبوماضي حاضاً على

---

[1]- أحمد زكي أبو شادي، ديوان"أطياف الرَّبيع"، القاهرة 1933م، ص 111.

[2]- د.عبدالمجيد هندي، "الشِّعر العربي الحديث"،مكتبة عين شمس،القاهرة 1975م، ص 192.

التَّفاؤل والبحث عن متاع الحياة وذلك من خلال فهم الحياة في قصيدته" فلسفة الحياة"[1]:

**كُنْ هَـزَاْرَاً فِـي عُشِّـهِ يَتْغَنَّـي لَا غُرَاْبَاً فِي اللَّيْلِ يَبْكِـي الطُّلُوْلَا**

**كُنْ غَدِيْرَاً يَسِيْرُ فِي الأَرْضِ رَقْرَاْقَاً وَيَسْقِـي مِـنْ جَاْنِبَيْهِ الحُقُـوْلَا**

**لَاَ وَعَـاْءٌ يُقَيْـدُ المَــاْءَ حَتَّـى تَسْتَحِيْـلُ المَيَـاْهُ فِيْـهِ وَحُـوْلاً**

**أَيُّهَـذَا الشَّــاْكِي وَمَـا بِكَ دَاءٌ كُـنْ جَمِيْلاً تَرَى الوُجُـوْدِ جَمِيْلاً**

ويمزج هؤلاء الشُّعراء بين الحب وأحوال النَّفس، فتبدو صورته هادئة شجية حيناً، أو حادة صاخبة حيناً آخر،حسـب طبيعـة التَّجربـة ومزاج الشَّاعر واتجاهه الفني. والشَّاعر المهجري يميل بـوجه عـام إلى الهدوء والتَّأمل وربط الحب بأحوال النَّفس والطَّبيعـة وبخاصـة في شجنها الرَّقيق ولحظاتها ذات الهدوء العميق، وممَّـا يمثـل هـذه النَّزعة قول رشيد أيوب[2]:

**أَنَا فِي سَبِيْلِ الحُبِّ أَهْـوَى العَيْــنَ فِـي عَبْرَاْتِهَا**
**وَالطَّيْرَ إِنْ نَاْحَـتْ عَلَـى الأَغْصَـاْنِ فِي غَدْوَاْتِهَا**
**وَالرِّيْحَ،يَحْيَـا العَاْشِـقَ المُشْتَـاْق مِنْ نَفْحَـاْتِهَا**
**وَاللَّيْـلَ أَصْغِـي فِيْــهِ لِلأَفْـلاَطِ فِـي رَنَاْتِهَـا**
**أَنَـا أَعْشَـقُ النَّـفْـسَ الَّتي تَلْتَـذُ فِي حَسْرَاْتِهَـا**

ولا شك أن شعراء التَّيار الرُّومانسي إعتمدوا على رؤيتهم الخاصة للطبيعة على عكس الموروث الشِّعري في هذا الموضوع، تبدو هذه النَّظرة في الوئام الدَّافيء مع الطَّبيعة، ومشاركتهم الوجدانية والعاطفية العميقة لها، فشخَّصوا بذلك الطَّبيعة حتى صارت أليفتهم، يخاطبونها وتخاطبهم، ويرمزون لصورها بحالات نفوسهم، فهُمْ والطَّبيعة ومظاهرها شيء واحد، وأن اختلفت الأسماء. فالشِّعر عندهم انفعال بحدث، وتأثر بموقف أو مثير كما نعرف في علم النَّفس. فرُؤية زهرة حبيسة بإناء في أحد القصور توحي لإيليا أبو ماضي الشِّعور بمرارة السِّجن وألم الحبس، والتَّشوق إلى الحرية، حيث يقول[3]:

**لَهَا الحُجْرَةُ الحَسْنَاءُ فِي القَصْرِ إِنَّمَا أَحَبُّ إِلَيْـهَا رَوْضَةٌ وَكَثِيْبُ**

---

[1]- إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، ص 38.
[2]- رشيد أيوب، ديوان "أغاني الدِّرويش"، ص 53.
[3]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الجداول"، ص 12.

فالشَّاعر يصف الزَّهرة السَّجينة الحبيسة وصفاً مادياً، ولكن رمز من خلالها إلى الشِّعور بمرارة السِّجن وألم الحبس، والتَّشوق إلى الحرية. وها هو يقول في الفراشة المحتضرة[1]:

**لَوْ كَانَ لِي غَيْرُ قَلْبِي عِنْدَ مِرْآكِ لِمَـا أَضَـافَ إِلَى بَلْـوَاهُ بَلْوَاكِ!**

**فِيْمَ ارْتِجَاْجُكِ؟هَلْ فِي الجَوِّ زَلْزَلَةٌ أَمْ أَنْـتِ هَـارِبَةٌ مِنْ وَجْهِ فَتَّاْكِ؟**

ثم يقول في القصيدة نفسها[2]:

**فَيَاْ رِيَاْحُ الخَرِيْفِ العَاْتِيَاْتِ كُفِّـي عَصْفَاً! فَقَدْ كَثُرَتْ فِي الأَرْضِ قَتْلَاْكِ**

**كَيْفَ اعْتِذَاْرُكِ إِنْ قَاْلَ الإِلَـهُ غَدَاً: هَـلْ الفَـرَاْشَةُ كَاْنَتْ مِنْ ضَحَاْيَاْكِ؟**

بينما يلجأُ شكري إلى الطَّبيعة فيعدُّها الملاذ الآمن؛ لأنها تلهمه صوراً مختلفة بما في نفسه من مشاعر ومعانٍ، فيرى الصِّلة بينه وبين الطَّبيعة متبادلة، فصورة الزَّمان والمكان تنعكس على قلبه كما أن الكون على اتساعه مرآة للفؤاد جمالاً وقبحاً، فيقول[3]:

**وَالقَلْبُ مِرْآةُ الزَّمَانِ فَصَيْقُهُ فِي صَيْفِهِ وَشِتَاؤُهُ كَشِتَائِهِ**

**وَالكَوْنُ مِرْآةُ الفُؤَادِ فَقُبْحُهُ وَجَمَالُهُ فِي نَحْسِهِ وَرَخَائِهِ**

والطَّبيعة ليست في كل الأحوال مهرباً من بؤس الحياة والنَّاس بل تتخذ أحياناً منحاً إيجابياً حين نرى إيليا أبو ماضي في قصيدته "تأملات" يدعونا لننظر إلى الطَّبيعة بكل موجوداتها لنتعلم من كائناتها الاطمئنان والعيش الهنيء، ولو كان الخطر يحدِّق بها من كل الجهات.وفي ذلك يقول[4]:

**وَلَقَدْ نَظَرْتُ إِلَى الحَمَائِمِ فِي الرُّبَى فَعَـجِبْتُ مِـنْ حَالِ الآنَامِ وَحَالِهَا**

**تَشْدُو وَصَائِدُهَا يَمـدُّ لَهَا الـرَّدَى فَأَعْجَـبُ لِمُحْسِنَـةٍ إِلَـى مُغْتَالِهَا**

وهذا أبوشادي يفرُّ من عالم الناس إلى محراب الطبيعة فيقول[5]:

**وَرَجَعْتُ للمَـاءِ المَعَرْبِدَ مُسْتَزِيدَاً مَا حَكَـاْهُ**

**وَتْرُكْت كَوْنِ النَّاْسِ فِي يَأْسٍ إِلَى كَوْنٍ سِوَاْهُ**

وأصبحت مفردات الطَّبيعة وعناصرها صفحات مفتوحة لما يختلج في نفس الشَّاعر الرُّومانسي تعبيراً عن أحلامه وآماله

---

[1]- إيليا أبو ماضي، ديوان الخمائل"، ص 50.

[2]- المصدر نفسه، ص 57.

[3]- عبدالرحمن شكري،"ديوانه"، ص 468.

[4]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الجداول"، ص 54.

[5]- أبو شادي،ديوان"عودة الرَّاعي"،القاهرة 1942م، ص 97.

وأحزانه، حيث طهارة الفضاء تنتقل إلى الأرواح وبشاشة الأرض تقشع الكآبة عن الصّدور، يقول الشّاعر إيليا أبو ماضي يقول[1]:

**وَلِيْكُ اللَّيْلَ رَاهِبِـي وَشُمُـوْعِي الشُّهْبَ، وَالأَرْضُ كُلَّهَا مِحْرَابِي**

**وَكِتَابِي الفَضَـاْءُ أَقْــرَأُ فِيْـهِ سُوْرَاً مَــا قَـرَأْتَهَا فِي كِتَابِ**

**وَصَلاتِي الَّذِي تَقُـوْلُ السَّوَاقِي وَغِنِـائِي صَوْتُ الصَّبَا فِي الغَابِ**

ونجد الشاعر إيليا أبوماضي مثل صديقه نعيمة يقرن مايراه في بلاد الغرب بين معالم الطبيعة الجميلة بطبيعة بلاد الشرق الخلابة الساحرة في لبنان وسوريا ويتذكر أيام طفولته وشبابه فيها، ويتذكر البساتين والحقول وشجر الصفصاف،يقول في" تأملات"[2]:

**لَيْتَ الَّذِي خَلْقَ الحَيَـاْةَ جَمِيْلَةً لَمْ يَسْدُلُ الأَسْتَاْرُ فَوْقَ جَمِاْلَهَا**

**زَمْنَ الشَّبَاْبِ رَحَلْتِ غَيْرِ مُذَمِّمٍ وَتَرَكْتَ لِلحَسْرَاْتِ قَلْبِي الوَاْلِهًا**

ولاشكَّ أن في هذا الوصف لمظاهر الطَّبيعة تجديد واضح فـي شعرنا العربي الحـديث، وقـد تـأثر فيـه شـعراء التَّيـار الرُّومانسـي العربي بالحركة الرُّومانسية الإنجليزية التي يعتبر تشخيص الطَّبيعة فيها عنصراً من عناصرها الرَّئيسَ،ويتضـح هـذا الاتجـاه فـي قصـائد الشُّــاعر الإنجليــزي المشــهور وردزروث وأضــرابه مــن الشُّــعراء الرُّومانسيين. فالشِّعر عندهم انفعال يحدث، وتأثر بموقف أومــثير، ويوضح شـكري رؤيتـه للطبيعـة وانفعـال النَّفـس بهـا والصِّـلة بيـن النَّفس والشِّعر والطَّبيعة في قوله[3]:

**نَرَى فِي سَمَاْءِ النَّفْسِ مَا فِي سَمَاْئِنَا وَ نُبْصِـرُ فِيْهَـا البَدْرَ وَهْوَ مُنِيْـرُ**

**وَمَا النَّفْسُ إلا كَالطَبِيْـعَـةِ وَجْهُهَـا رِيَـاْضٌ وَأَضْـوَاْءٌ بِهَـا وَبِحُـوْرُ**

ولعل أكثر شعراء الرُّومانسية تأملاً في مظاهر الطَّبيعة هو إيليا أبوماضي،فهو يعجب بالطَّبيعة؛ لأنَّها لا تفرق بين غني وفقير، فنجومها تضيء وتهدي الجميع إلى سواء السَّبيل، والنَّهر يبذل ماءه للجميع والمطر يغشى السَّهول والوديان والصِّخور...ألخ فيقول[4]:

---

[1]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الجداول"، ص 34.
[2]- إيليا أبو ماضي، ديوان" الخمائل"، ص 96-99.
[3]- شكري،"ديوانه"،ج 3"أناشيد الصبا"، ص 226.
[4]- إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، ص 84-85.

**تَجِيء إِلَيْهِ الطَّيْرُ عَطْشَى فَتَرْتَوِي وَإِنْ وَرْدَتْهُ الإِبْلَ لَـمْ يَزْجُـرُ الإِبِلّا**
**وَيَغْتَـسِلُ الذَّنْـبَ الأَثِيْـمُ بِمَاْئِـهِ فَلَا إِثْمٌ ذَا يُمْحَى،وَلَا طُهْـرَاً ذَا يُبْلَى**
**فَمَا اسْتَّتَرَتْ كَيْمَـا يَضِـلَّ مُسَاْفِرٌ وَلا بَزْغَـتْ كَي يَسْتَنِيْرُ الَّذِي ضَلّا**
**وَلَيْسَ لَهَا أَنْ تَمْنَعَ النَّاْسَ ضَوْءُهَا وَلَـوْ فَتْـلُوا مِنْهُ لِتَكْبِيْـلِهَا حَبْـلا**

لقد صار الشَّاعر الرُّومانسي يمزج بين الطَّبيعة وأحاسيسه الذَّاتية، ويرى في حركة الطَّبيعة وجمودها صورة لما يجري في داخله من ثورة أو خمودٍ أحياناً،ويصوغ هذه الأحاسيس بتساؤلات وتأملات لاتخلو من جدة وطرافة. نلحظ هذا في شعر حسن كامل الصَّيرفي مخاطباً الطَّبيعة[1]:

**أَنَا أَنْتِ، لَكِنْ خَبِّرِيْنِي أَتَرَى أَعُوْدُ إِلَى رَبِيْعِي**
**تَرْوِيْكِ أَمْطَاْرَ الشِّتَاْءِ إِذَا ارْتَوِيْتِ مِنْ الدُّمُوْعِ**

يقول الدُّكتور فهمي:"وقد أجاد مطران وشكري وأبو شادي وناجي وعلى محمود طه والشَّابي ولفيف من شعراء أبولو في وصف الطَّبيعة وترنموا بجمالها وكذلك فعل الشُّعراء المهجريون؛ لأنَّ النَّزعة الغالبة عليهم وعلى شعرهم هي النَّزعة الرُّومانسية"[2].

إن شعراء التَّيار الرُّومانسي أحبُّوا الطبيعـة وأشـادوا بهـا، لأن عواطفهم تكون متسقة مع صور الطَّبيعـة الجميلـة الخالـدة، فكـان هـذا هـو الفهـم الجديـد للشـعر ورسـالته ولـذلك نجـد الشَّـاعر الرُّومانسي يتخذ من الطَّبيعة ملجأ لأصداء روحه، فهي لحنُ الوجود الدَّال على عظمة الله وعزته وقدرته، وإذا كان ثَمَّة جمال فـي هـذا الوجود فهو جمال الرُّوح وجمال الطَّبيعة الـذي هـو أثـر مـن جمـال المبدع الأكـبر لهـذا الوجـود، نلحـظ هـذا فـي إبتهـالات نعيمـة الـتي يطلب فيها من اللـه أن يفتـح قلبـه علـى نـداءات الطَّبيعـة ويتملَّـى الجمال في رموزها سواء منها الجماد أو الحيوان حتى ما كان منهـا غير محبب لدى النَّاس، قائلاً:[3]

**وَأَفْتَحْ اللَّهُمَّ أُذَنـــــــَيِ**
**كَي تَعِي دَوْمَاً نِـــــــدَاْكَ**
**مِنْ عُـــــــــــلاكْ**
**فِي ثُغَاْةِ الشَّاْةِ، فِي زَأْرِ الأُسُـودْ**
**فِي نَعِيْقِ البُوْمِ،فِي نَوْمِ الحَمــاْمْ**

---

[1]- نقلاً عن:أحمد هيكل، "الشِّعر الحديث في مصر"، ص 317.
[2]- د.ماهر حسن فهمي، "تطور الشَّعر العربي الحديث في مصر"، ص 173.
[3]- ميخائيل نعيمة، ديوان"همس الجفون"، ص 36.

**فِي خَرِيْرِ المَاْءِ،فِي وَصْفِ الرِّعُوْدِ،**
**فِي هَدِيْرِ البَحْرِ، فِي زَحْفِ الغَمَـامْ**

ونخلص إلى أن هذ الأثر العميق للطبيعة في شعر الرُّومانسيين- وهم من ذوي المشاعر الرَّقيقة والأحاسيس المرهفة- ليست رغبة في الإنعزال والانطواء من المجتمع ولكنها فـي غايتهـا موقـف منـه وبحثاً عن عالم مثالي بما فيه من نقاء وسعادة بين أحضان الطَّبيعة بعيداً من الصِّراع الدَّائر في المجتمع وهو أثر مـن آثـار الرُّومانسـية التي اجتاحت الأدب في تلك الفـترة بحثـاً عـن الفـردوس المفقـود لدى الشَّاعر الرُّومانسي.

## *المبحث الثَّاني*

## *الموقـف من الحب و المرأة*

عَظَّمَ الرُّومانسيون في شعرهم شأن المرأة والحب"فهم يرون أن الحب قوة روحية عظمى، تستقطب جميع قوى الحياة والنَّفس، وتوجه المرأة والرَّجل على السَّواء، نحو أسمى المثل الإنسانية وتهذيبها بالمعرفة والإيمان، وتوقظ كيان كل منهما بشتى المعاني الخيرية التي تكمن وراء التَّضحية والبطولة"[1].

هذه النَّظرة المثالية الرُّوحية للحب والمرأة سمة عامة لدى الشُّعراء الرُّومانسيين، فأكثرهم يرى "أن المراة ملك هبط من السَّماء، يهزُّ قلوبنا بالحبِّ ويرقي بعواطفنا، ويُذكي شعورنا، ويشجعنا على النُّهوض بأعباء واجباتنا الخلقية والسِّياسية والوطنية"[2]. ولقد برزت المرأة بقوة في شعر الرُّومانسيين،لما كانت توحي به من عواطف صادقة ونبيلة؛فأودعوها ذوب جنانهم وهدف آمالهم،فكانت قصائدهم تروي لنا معاناة العشق عند الرُّومانسيين؛فعرفوا بها القلق والألم والعذاب بجانب السَّعادة والهناء، فتيمتهم الغادة الحسناء حتى رأوا أن معاجم اللُّغة لاتكاد تستوعب مقاصدهم، ولا تصور لواعجهم، وكانوا يرون فيها دنيا الرُّؤى والأحلام بعيداً عن واقع مليء بالألم والصِّراع والاضطهاد

---

[1]- عبد اللطيف شرارة، "فلسفة الحـب عنـد العـرب"، منشـورات دار مكتبـة الحياة،بيروت،"د.ت"،"د.ط"، ص 15.

[2]- محمد غنيمي هلال، "الرُّومانتيكية"، ص 190.

فيراها الرُّومانسي"حرية تخدير للذَّات أو موضوعاً تشغل به الذَّات نفسها حتى تتسرب في إفرازها في القاع ويعدُّ كل شيء جميلاً وساراً في هذا الوجود"[1].

ولعل هذه العاطفة سمة واضحة عند شعراء التَّيار الرُّومانسي العرب، ولهذا نجد شكري في مقدمة الجزء الرَّابع من ديوانه يقول:"ولقد رأيت بعض القراء لايفهم منزلة الغزل في الشِّعر. إن مزية الغزل سببها أن حب الجمال حب الحياة،وكلما كان نصيب المرء من حب الجمال أوفر كان نصيبه من حب الحياة أعظم. وحب الحياة والجمال من العوامل الاجتماعية القوية التي تزجي الأمم إلى التَّفوق والاستعلاء. ولا أعني بالغزل الشَّهواني، بل الغزل الرُّوحاني الذي يترفع عن أوصاف الجسم، إلا ما بدأ للروح أثر فيه"[2]

ويضيف شكري أن الغزل الذي يعنيه"سببه العاطفة التي تجعل المرء يحسُّ الجمال إحساساً شديداً في جميع مظاهره. سواء جمال الوجوه والأجسام، أو جمال الأزهار والأنهار... وهذه العاطفة الشِّعرية تفيض ضياءها على كل شيء،حتى على جوانب الحياة المظلمة الكريهة. فتحيلها جمالاً فنياً"[3].

لذلك نجد المرأة عند أغلب الشُّعراء الرُّومانسيين مثالاً يطمع كل منهم أن يحظى بعناقه في عالم الواقع، ولكنه يعزُّ ويصبح بعيد المنال، فيزدادون تشوقاً إليها وتحرقاً، وينظرون إليها نظرة تقديس وتهيب وإجلال حتى لتراهم يتحدثون عن المحبوب وكأنهم في محاريب عبادة وتبتل. نلاحظ هذا في شعر إبراهيم ناجي الذي يتطهر بالحب ويسمو به حتى يصبح روحاً شفافاً لا تنتمي إلى عالم المادة والطِّين،ويتجاوز خطايا النَّاس ويغفر لهم زلاتهم معه لأنه تجاوز عالمهم الحسي المحدود إلى عالم أوسع وأرحب بفضل هذا الحب الكبير[4]:

**سَنَاكِ صَلاةُ أَحْلامِي وَهَذَا الرُّكْنُ مِحْرَابِي**
**بِهِ أَلْقَيْتُ آلامِي وَفِيْهِ طَرْحَتُ أَوْصَابِي**
**هَوًى كَالسِّحْرِ صَيَّرَنِي أَرَى بِقَرِيْحَةِ الشُّهْبِ**
**وَطَهَّرَنِي وَبَصَّرَنِي وَمَزَّقَ مُغْلَقَ الحُجْبِ!**
**سَمَوْتُ كَأَنَّمَا أَمْضِي إِلَى رَبٍّ يُنَادِيْنِي**
**فَلَا قَلْبِي مِنْ الأَرْضِ وَلَا جَسْدِي مِنْ الطِّيْنِ**

---

[1]- د.عز الدين إسماعيل، الشِّعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967م، ص 370.
[2]- شكري،"ديوانه"، ج 4"زهر الربيع" المقدمة، ص 290.
[3]- المصدر نفسه، ص 290-291.
[4]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"،ص 60.

**سَمَـوْتُ وَدَقَّ إِحْسَـاْسِي وَجُـزْتُ عَوَاْلِـمَ البَشْـرِ**
**نَسِيْـتُ صَغَـائِرَ النَّـاْسِ غَـفَـرْتُ إِسَاْءَةِ القَــدْرِ!**

وفي قصيدته "مناجاة حبيب" يعكس شكري حالته النَّفسية ومعاناته التي تتجدد مع معشوقته فيقول[1]:

**أَومَا عَلِمتِ بأنَّني لَـكِ عَاشِـقٌ أَفْنَـى الزَّمَـاْنَ صبابةً ونَحِيبَا**
**يَا بُؤْسَ مَن سَكَنَتْ إِلَيْكَ لِحَاْظَهُ إِنْ كُنْتَ أَنْتَ عَلَى المُحِبِّ رَقِيْبَا**
**أَرْنُو إِلَيْـكِ فَتَحْتَـوِيْنِي هَيْبَـةٌ فَـأَرُدُّ طَـرْفِي خَاْشِعَاً مَغْلُوْبَا**

وأحياناً تسمو هذه النَّظرة التَّقديسية للمرأة عند الرُّومانسيين حتى تبدو لغزاً غامضاً، ويتضح ذلك المفهـوم عنـد الشَّـاعر محمـود حسن إسماعيل في قصيدته "الغدير الذَّهبي" التي يقول فيها[2]:

**أَيُّ نُـوْرٍ فَـاْضَ كَاللُجَّـةِ مَجْـهُـوْلُ الضِـفَـاْفِ؟**
**رَفَّ فِـي ذِهْنِـي بِمَعْـنَى غَامِـضِ الأَطْيَـاْفِ خَاْفٍ**
**أَثْـرَاْهُ لَمْعَـةً سِحْـرِيَّـةً مَـاْجَـتْ بِتَبْـــرِكِ؟**
**أَيُّ عِطْرٍ ذَاْكَ لَـمْ يُخْلَـقُ لَمَـــا يُزْكِيْـهِ زَهْـرُ**
**جُنَّ حِسِي حِيْنَ لَفَّ الرُّوْحَ مِــنْ سَـاْرِيْهِ نَـشْـرُ**

كما يراها الصَّيرفي-أيضاً- عالماً غامضاً مليئاً بالأطياف والرُّؤى عندما يصور حبيبته لغزاً كأمواج البحر[3]:

**حَدِّثِـي المَـوْجَ حَدِّثِـي وَاكْشِفِي السِّرَّ وَأَشْرَحِي**
**لا تَظُنِّـيْـهُ مُعْلِنَــاً مَــا تَبُتِّيْنَ فَأَفْــرَحِي**
**أَنْتُمَــا سِـرُّ سَاْحِـرٍ سِتْـرَهُ لَـمْ يُزَحْــزَحِ**
**أَنْتِ كَالبَحْـرِ عَاْلَــمٌ مُغْـرِبٌ غَيْـرَ مُفْصِـحِ**

أما المرأة في شعر ناجي فليس لها صفات حقيقية في الواقع الإنساني في كثير من الأحيان، بل أنه يجردها من هذا الواقع فتشف عن"موضوع" وجودي يغمر كيان الشَّاعر ويتجسد في النَّظرة إلى المطلق بما فيه من حيرة وقلق وذهول نلحظ هذا في قصيدته "زازا"[4]:

**أَنَا وَحْدِي فِي البِيْدِ حَيْرَاْنُ هَاْئِمْ فَمَتَى تَذْكُـرُ القِفَــاْرَ الغمائمْ**

---

[1]- شكري،"ديوانه"، ج 1،"ضوء الفجر"، ص 31.
[2]- محمود حسن إسماعيل، ديوان "أغاني الكوخ"، ص 147.
[3]- الصَّيرفي، ديوان "صـدى ونـور ودمـوع"، دار الكتـاب العربـي،القـاهرة،ط 2،1967م، ص 90.
[4]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 177.

**رَحْمَةً يَاْسَمَاْءُ إِنَّ فَمِـي جَـفَّ وَحَلْقِـي عـن المَـوارِدِ صَائِمْ**
**غَاْضَ نَبْعُ المُنَى وَلَمْ يَبْقَ حَتَّى وَمْضَةُ الحُلْمِ فِي مَحَاجِرِ نَاْئِمْ**

وقد يرتفع مفهوم الحب عند الرُّومانسيين إلى درجة التَّقديس، فـفي هذه التَّجربة يضعنا الشَّاعر أمام طقوس عبادية وليس أمام صورة الحب المعروفة في الشِّعر العربي في جانبيه الحسي والعذري، وإن وجدنا شبهاً بين تجربة العذريين وتجربة الوجدانيين المعاصرين، ولكنه شبه لا يعكس درجة العمق وصفاء الرُّؤية والتَّوجه الكلي المثالي نحو المرأة كما نلاحظه لـدى الرُّومانسيين المحدثين. فنرى محمود حسن إسماعيل قديساً في معبد الحب،مطلقاً حوله البخور والعطور، هائماً مع الظِّلال والأطياف، ويتضح ذلك في قصيدته "وقفة حيال القصر"، قائلاً[1]:

**يَا صَرْخَةَ الأَعْصَاْبِ لاَ تَهْدَئِي**
**فِي مُهْجَةِ المَحْرُوْمِ مِنْ مَوْرِدِهِ**
**فَالنَّاْرُ مَا زَاْلَتْ عَلَى مَضْجَعِي**
**بَعْدَ الضَنَى الكَاْوِي..وَمَا مَزَّقَتْ**
**مِنْ كَبْدِ المَفْتُوْنِ أَهْدَاْبَهَا**
**وَإِفَيْتُهَا ظَمْآنُ، فِي لَهْفَةٍ**
**فَأَوْصَدْتَ دُوْنِي مَحَاْرِيْبُهَاَ**

وقد عبَّر شكري عن هذا الحب الرُّوحي في بعض قصـائده، فجاء غزله فيها أقرب إلى المفهوم العذري. ومن أمثلة ذلك قوله[2]:

**اللهُ فِـي نَزْعَـاْتِ الوَالِـهِ العَـاْنِي وَفِـي شَفِيْـعٍ مِنْ العَيْنَيْـنِ هَتَّـاْنِ**
**وَفِي الوَجِيْبِ الذِي تَشْقَى الضُّلوعُ بِهِ وَفِـي الفُؤادِ الذِي يَحْنُو عَلَى الجَّانِي**
**وفِي اللِحَاظِ التِي نَاجَـتْ ضَمِيْرَكَ مِنْ وَرِاءِ مُسْتَرْسِلِ الهَـدْبَيْنِ وَسْنَـانِ**

إضافة إلى ذلك كان شعراء هذا التَّيار يتخذون من الحب ملاذاً يفرون إليـه مـن عـذاب الحيـاة، وعـزاء يعوضـون بـه ظلـم الـدَّهر، فالحب عند أبي شادي يصبح موئلاً أميناً يفرُّ إليه مـن جشـع النَّـاس وأذاهم. فتراه يقول في قصيدته "الفنان"[3]:

**أَمَـاناً أَيُّـهَا الحُـبُّ سَلامَـاً أَيُّهَـا الآسِي**
**أَتَيْتُ إِلَيْـكَ مُشْتَفْيَـاً فِـرَاراً مِنْ أَذَى النَّاْسِ**

---

[1]- محمود حسن إسماعيل، ديوان"أغاني الكوخ"، ص 82.
[2]- عبدالرحمن شكري، "ديوانه"،ج 2"لآلي الأفكار"، ص 177.
[3]- أحمد زكي أبو شادي، ديوان" أطياف الرَّبيع"، ص 29.

**حَنَانُكَ أَيُّهَـا الدَّاعِـي فَأَنْـتَ مَلِيْـكُ أَنْفَاسِي**
**فَرَرْتُ وَحَوْلِيَ الدُّنْيَـا تَحَارِبُ كُـلَّ إِحْسَاسِي**

ويعبر إبراهيم ناجي -أيضاً- عن تلك النَّزعة الصُّوفية الذي يزكيه الحب في نفس الشَّاعر قائلاً[1]:

**لَسْتُ أَنْسَـاكِ وَقَـدْ أَغْرَيْتِـنِي بِالذُّرَى الشُمِّ فَأَدْمَنْتُ الطُمُوحْ**
**أَنْـتِ رُوْحٌ فِـي سَمَاْئِي وَأَنَا لَكِ أَعْلُو، فَكَأَنِي مَحْضُ رُوحْ**
**يَاْ لَهَـا مِنْ قِـمَـمٍ كُنَّـا بِهَا نَـتْـلَاقَـى وَبِسِرَّيْنَـا نَبُوحْ**
**نَسْتَشِفُّ الغَيْـبَ مِنْ أَبْرَاْجِهَـا وَنَرَى النَّاْسَ ظِلَالاً فِي السُّفُوحْ**

ومن صور الحب الحالمة عند المازني تلك الصُّورة التي يربط فيها حبه بعزلته وبعده عـن عـالم البشـر ويندمـج بالطَّبيعـة إنـدماج الجزء في الكُل، ومن نماذجه تلك الأبيات التي يتمنى أن يرى نفسه حمامة سابحة في ضوء القمر يسترجع ذكريات حبه، قائلاً[2]:

**تَغْنِيْنِـي الحَمَـاْئِمُ فِـي ذُرَاهَـا وَقَدْ هَـبَّ النَّسِيْمُ مَعْ الظَّــلامِ**
**تُذَكِّــرَنِي لَيَـالِيْنَـا وَكَانَـتْ مَسَلْسَـلةُ البَشَـاشَةِ فِي نِظِـامِ**
**وَمَا إِنْ أَرْتَجِـي شَيْئَـاً وَلَكِـنْ هِيْ الأَحَـلامُ عَـوْنِ ذَوِي السِّقَامِ**

وقد كان شعراء هذا الاتجاه يتخذون من الحب ملاذاً يفرون إليه من عذاب الحياة، وعزاءً يعوضون به ظلم الدهر، ومرقـى يسـمون عليه فوق العالم الأرضي. ومن ذلك قول ناجي[3]:

**هَوَى كالسِّحْـرِ صَيَّـرَنِـي أَرَى بِقَـرِيْحَـةِ الشُّهُــبِ**
**وَطَهَّـرَنِي وَبَصَّـــرَنِي وَمـزَّقَ مُغْلَـقَ الحُجُـبِ!**
**سَمَوْتُ كَأَنَّمَـا أَمْضِـي إِلَـى رَبٍّ يُنُــاْدِيْـنِي**
**فَـلَا قَلْـبِي مِـنْ الأَرْضِ وَلَا جَسْـدِي مِنْ الطِّيْـنِ!**
**سَمَــوْتُ وَ دَقَّ إِحْسَاسِي وَجُـزْتُ عَـوَالِمَ البَشْـرِ**
**نَسِيْتُ ضَغَــاْئِرَ النَّــاْسِ غَفَـرْتُ إِسَـاءَةَ القَــدْرِ!**

وقد يتعمق هذا الإحساس الهروبي للحب عند الرُّومانسيين إلى ربطه بالموت وتمثل سمة بارزة من سمات التَّيار الرُّومانسي،

---

[1]- إبراهيم ناجي "ديوانه"، ص 104.
[2]- إبراهيم عبدالقادرالمازني،"ديوانه"،ج 2، ص 39.
[3]- إبراهيم ناجي،"ديوانه"، ص 60.

ففي قصيدته"الغدير الذَّهبي" نجد في شعر محمود حسن إسماعيل الشَّاعر ذلك الهروبي الذي يربط الحب بالموت[1]:

**مَا لِشَعْـرَاْتِكِ صُفْــرَاً كَرَيَاحِيْــنِ الخَـرِيْفِ؟**
**ذَابِــلاتٌ تَتَهَالَكْـنَّ بِمُـسْـوَدِّ الشَـفَـوفِ**
**هَلْ شَجَاهُنَّ أَسَى ضَـرَّ مَـهُ بَــرْحُ الشَّتَـاتِ**
**فَتَهَـاوَيْنَ مِنْ اللَهْفَـةِ - مِثُـلِي- فَـانِـيْـاتٍ**

وينعطف المازني في شعره العاطفي إلى لقاء ما بعد الحياة، وذلك حين يترك خياله الحالم المتشائم يصور تلك المشاهد تصويراً رومانسية[2]:

**وَفِي ظُلْمِ القُبُوْرِ لَنَا مُجِيْرٌ يُجْـلِي وَحْشَةُ العَيْشِ الجِهَامِ**
**أَجْنُونِي إِذَا مَـا مِتُّ رَمْسَاً يُنَادِمْنِي بِـهِ خَضِـلُ الغَمَـامِ**
**تَرَقْرَقُ عِنْدَهُ غَدْرَانِ مَـاءٍ عَلَـى ضَـفَّاتِهَا أَثْرُ الهَـوَامِي**
**وَمَا أَنْ أَرْتَجِي شَيْئَاً وَلَكِنْ هِي الأَحَلامُ عَوْنِ ذَوَى السِقامِ**

وكثيراً ما نرى الشَّعراء الرُّومانسيين يربطون بين الحب والطَّبيعة فيمزجون بين أحوال أنفسهم وعناصر الطَّبيعة.وهذه السِّمة عامة لديهم، وهم إن حزَّبهم أمر من هموم الحياة يهرعون إليها ويجدون فيها الملاذ والملجأ، كما كانوا يجدون هذا الملاذ والملجأ لدى الطَّبيعة بقلبها الكبير وحنانها الأمومي الرَّحيم. كما في شعر الشَّاعر رشيد أيوب في قوله[3]:

**أَنَا فِي سَبِيْلِ ا لحُّبِّ أَهْوَى العَيْـنَ فِـي عَبْـرَاْتِهَا**
**وَالطَّيْرُ إِنَّ نَأَحَـتْ عَلَـى الأَغْصَـانِ فِي غَدْوَاْتِهَا**
**وَالرِّيْحَ،يَحْيَـا العَاْشِــقُ المُشْتَـاْقُ مِنْ نَفْحَـاْتِهَا**

ونرى الشابي يتحدث بوجدانه المشبوب الذي تنصهر فيه عاطفة الحب بعناصر من الطَّبيعة والمجتمع والنَّفس والموت، تلخص موقف الشَّاعر الرُّومانسي وهو يضفي على الحب أجواء من القداسة تقترب من طقوس الدِّين والعبادة. مطلقاً وجدانه على سجيته كاشفاً أعماق نفسه بألفاظ وعبارات رومانسية محشودة متتابعة. في قصيدته "صلوات في هيكل الحب" فيقول[4]:

**عَذْبَةٌ أَنْتِ، كَالطِفُـوْلَةِ، كَالأَحْـلامْ كَاللَحْـنِ كَالصَبَـاحِ الجَـدِيْـدِ**

---

[1]- محمود حسن إسماعيل، ديوان"أغاني الكوخ"، ص 149.
[2]- المازني، "ديوانه"، ص 39.
[3]- رشيد أيوب، ديوان "أغاني الدِّرويش"، ص 53.
[4]- الشابي،ديوان"أغاني الحياة"، ص 121.

**كَالسَّمَاءِ الضَّحُوْكِ،كَاللَيْلَةِ القَمْرَاءِ - كَالـوَرْدِ،كَابتِسَـامِ الوَلِــيْدِ**

**أَنْتَ فَوْقَ الخَيَالِ وَالشِّعْرِ وَالفَـنِ وفـوق النُّهى وفَـوْقَ الحُـدُوْدِ**

**أنْتِ قُـدْسِي وَمَعْبَـدِي وَصَبَـاحِي وَرَبِيْعِـي وَنَشْـوَتِي وَخُلُـوْدِي!**

وهناك صور أخرى يتضح فيها الارتباط بين المرأة والطبيعة، كما في شعر أبي شادي، حيث نجد أحزان حبه تمتزج بأحزان الشَّمس وقت الغروب، وذلك إذ يناجي حبيبته بما فيها من مناظر الجلال والرَّوعة الذي يقترن بحب الجمال، فهذه المناظر ذاتها قد تشحذ الحنين إلى الجمال وتذكر المرء به، وقد تطغى كل من العاطفتين على الأخرى على نحو قوله[1]:

**إِنْ تَبْحَثِي خَلْفَ الغُرُوبِ فَخَلفَهُ مَا خَلفَ نفسِي مِن جَوَى وَحَنَانِ**

**دُنْيَا احْتَوَتْهَا مُهجَتِي وَلرُبَّمَـا نِـمْتُ عَـنِ الأَرْبَـابِ وَالأَكْوَانِ**

**دُنيَا تملَّكَهَا الجَمَـالُ بِكُـلِّ مَا يَعنِي الجَمَالَ وأنـتِ مـن معناه**

ونظيره شكري الذي يخاطب حبيبته التي يذكرها مع كل صورة جميلة من صور الطَّبيعة الثَّرية بآيات الحسن، فيستشعر الحنين إليها وإلى أن يتمتع بمرآه،حيث يقول شكري في قصيدته "مرأى الجمال وذكرى الجلال"[2]:

**ذَكَـرْتُكِ فِي البِحَـارِ الزَّاخِـرَاتِ وَفِي مَجْـرَى السَّفِيْنِ الجَارِيَاتِ**

**كَأَنَّ البَحْـرَ حَـيٌّ ذُو جِنَـانٍ وَمَوْجُ اليَـمِّ نَبْـضُ النَابِضَاتِ**

**وَفِـي ذَاكَ الجَـلَالِ بَـلَاغُ رَاءٍ وَرَوْعٌ لِلنُـفُـوْسِ الوَاعِيَـاتِ**

**وَلَكِنِّـي ذَكَرْتُـكِ يَا حَبِيْــبِي كَمَـا حَنَّ المَرِيْضُ إِلَى الحَيَاةِ**

**كَمَا حَـنَّ الهَـزَارُ إِلَى الرَّبِيْعِ وَأَفْنَـانُ الرِّيَاضِ إِلَى الأَضَاءَةِ**

**وَكَمْ غَلْبَ الجَمَالُ عَلَـى جَـلَالٍ كَمَا غَلْبَ الرُّقَـادُ عَلَى التِفَاتِ**

فإذا كان بعض الشُّعراء يكلف بالمرأة يهيم بها جسداً ومتعة، فالشُّاعر صالح جودت يحتمي بأحضان إمرأة من ضرام الألم، وذلك

---

[1] - أحمد زكي أبو شادي، ديوان"أطياف الرَّبيع"، ص 27.

[2]- شكري،"ديوانه"،ج 8، ص 650.

بعد أن دفنته الحيرة في لهيب الحيـاة. فهـو يعشـقها جسـداً شـهياً ويستمتع بها ويناجيها[1]:

**فَكَمْ آيَةٌ فِي ثَنَـايَا العُيُـوْنِ تَـرُدُّ الشُـرُوْرَ لِإِيْمَـانِهِ**
**وَيَاهَيْكَلاً لِلهَـوَى وَالشَّبَابَ وَهَـبْتَ الحَيَـاةَ لِأَوْثَـانِهِ**
**وَأَحْرَقْتُ رُوْحِي وَقَـرَّبْتُهَا بَخُـوْرَاً يَشِيْـعُ بِأَرْكَـانِهِ**
**تَعَاوِدَنِي خَطْـرَةً عَـذْبَةً تَجُوْسُ خِلَالَ مَكَانِي الحَزِيْنِ**
**وَتَصْحَكْ فِي القَلْبِ مَجْنُوْنَةٍ بِعَهْـدِ المِيَـاهِ فَهَلْ تَذْكُرِيْنِ؟**

ولعل هذه البلبلة التي احتوت مشاعره قد بعثت فـي شـعر شكري شيئاً من الغموض واتجهت به أحياناً إلى الرَّمزية، ولعل من بواعث هذه الرَّمزية اختلاج أمور غامضة في نفسه تجـاه محبـوبته، يحاول التَّعبير عنها، فلا يكاد يبلغ غرضه إلا عـن طريـق الرَّمـز، كمـا في قوله[2]:

**كَمْ حَاجَـةٍ للنَفْـسِ مَمَزُوْجَةٍ بِحَاجَـةِ الجِسْمِ كَخَمْرٍ وَمَاءْ**
**كَذَلِكَ الحُـبُّ بِهِ شَهْـوَةُ الـ ـجِسْــمِ للنِفُـوْسِ الظِّمَـاءْ**
**ونَفْحَةُ الزَّهْرِ بِهَا شَهْوَةُ الـ أَنْـفِ إِذَا سِيْقَتْ بِرِيْحٍ رَخَـاءْ**

بينما نجد الشَّاعر إبراهيم ناجي واصفاً لصاحبته مـا يعـاني مـن وحدة وجوى،وخداع وهم وخيبة أمل[3]:

**كَـمْ مَـرَّةٍ يَا حَبِيْبِـي وَاللَّيْـلُ يَغْشَى البَرَاْيَا**
**أُهِيْـمُ وَحْــدِي وَمَـا الظَّـلَامِ شَـاْكٍ سِوَاْيَا**
**أُصَبِّـرُ الدَّمْـعَ لَحْنَـاً وَأَجْـعَـلُ الشِّعْـرَ نَاْيَا**
**إِذَا بِحُـلْـمِي تَلَاشَـى وَاسْتَيْقَـظَتْ عَيْنَـاْيَا**
**وَرُحْتُ أُصْغِي، وَأُصْغِي لَـمْ أَلْـفِ إِلا صَـدَاْيَا!**

ويقول صالح جـودت معـبراً لصـاحبته عمَّـا يعـانيه مـن الوجـد، واللَّهـفةِ إلـى عناقِ محبوبته التي يطمع إليها في خياله[4]:

**أَجَلْ ظَمْـآنُ يَا لَيْـلَـى وَمَا الحُـبُّ فِي نَهْـرِكْ**
**خُذِيْـنِي فِـي ذِرَاْعَيْـكِ وَضُمِّيْـنِي إِلَـى صَدْرِكِ**
**دَعِيْنِي أَشْـرَبُ النُّــوْرَ الَّـذِي يَنْسَاْبُ فِي شَعْـرِكِ**
**وَرِوَى لَهْفَـةُ الظَمْـآ ـنِ بِالقُبْـلَةِ مِـنْ ثَغْـرِكِ**
**هَبِيْـنِـي لَيْلَـةً أَثْمَــلُ يَالَـيْـلَاي مِـنْ خَمْـرِكِ**

---

[1]- صالح جودت"ديوانه"، نقلاً عن: عبدالعزيز الدَّسوقي،"جماعة أبولو وأثرها في الشِّعر الحديث"، ص 374.
[2]- شكري"ديوانه"، ج 2"لآلي الأفكار"، ص 139.
[3]- إبراهيم ناجي "ديوانه"، ص 23-24.
[4]- صالح جودت، "ديوانه"، القاهرة 1934م، ص 80.

وإذا كان العقاد قد عرف الحب الهروبي فإنه قد عرف الحب الحسي الذي يصور الجوانب المادية، حيث يراه أحياناً يصور حبيبته في البحر، وقد أصبحت فتنة مكشوفة، وذلك إذ يقول في قصيدة "الحمام"[1]:

**مَا حَاجَـةِ الأَمْـلاكِ للطُهْـرِ؟ أَمْ تِلَـكَ بَعْضُ عَرَائِسَ البَحَرا!**
**أمْ لُـؤْلُـؤ رَطْـب تَوَأْئِـمَـهُ عَرِيَـتْ عَـنْ الأَصْدَافِ وَالقِشْرِ**
**لا بَلْ مُنِيْـتُ بِفِتْنَـةٍ خَلَعَــتْ جُلَبَـابَـهَــا، لِلكَـزِّ وَ الفَـرِّ**
**وَالغِيـْدُ أَنْفَــذَ مَا رِمَـيْنَ إِذَا جُـرِّدَنَ عَـنْ زَرْدٍ وَعَـنْ سُتْرِ**

وفي مقابل التَّبجيل المسرف والسَّعادة بين أحضان المرأة المعشوقة يعبر هؤلاء عن خيبة أملهم في مثلهم التي صاغها وجدانهم المرهف، فيصورونها قليلة الوفاء كثيرة التَّقلب والخيانة؛ وكأن المرأة في كلتا الحالتين معادل للحياة عند الشَّاعر، فيما تمنحه للمرء من ساعات الصفاء والإقبال، وفيما يجد فيها من شقاء وإدبار.

ومن أبرز الشُّعراء في هذا الاتجاه الشَّاعر إبراهيم ناجي في قصيدته"رسائل محترقة" التي يصور فيها تجربة حب محروم يؤرق وجدانه، هذه القصيدة تصور حالة من حالاته النَّفسية العاتية، حيث استبد به القلق، وأرقه الهم والسُّهد، وطافت به مواكب الذِّكريات الحاشدة، تزحم وجدانه وتطغى على تفكيره، فحاول أن يتخلص من هذا الجو القاتم فلم يجد سبيلاً إلى ذلك، فكل شيء يذكره بحبيبته، وهنا يقسم أن يشعل النَّار في الرَّسائل قائلاً[2]:

**ذَوَتْ الصَّبَابَةُ وَانْطَوَتْ وَفَرَغْتُ مِنْ آلامِهَا**
**لَكِنَّنِي أَلْقَى المَنَا يَا مِنْ بَقَايَا جَامِهَا**
**عَادَتْ إِليَّ الذِكْرَيَا تُ بِحَشْدِهَا وَزِحَامِهَا**
**فِي لَيْلَةٍ لَيْلَاءَ أَرَّ قَنِي عَصِيْبُ ظَلَامِهَا**
**هَدَأَتْ رَسِائِلُ حُبِّهَا كَالطِّفْلِ فِي أَحْلَامِهَا**
**زَرْقَاءُ صَيِّرَهَا البِلَى كَسَحَابَةٍ بِغَمَامِهَا**
**أَشْعَلْتُ فِيْهَا النَّارَ تَرْ عَى فِي عَزِيْزِ حُطَامِهَا**
**تَغْتَالُ قِصَّةَ حُبِّنَا مِنْ بَدْئِهَا لِخِتَامِهَا**
**أَحْرَقْتُهَا وَرَمَيْتُ قَلْبِي فِي صَمِيْمِ ضِرَامِهَا**
**وَبَكَى الرَّمَادُ الآدْمِيُّ عَلَى رَمَادِ غَرَامِهَا**

---

[1]- العقاد ،"ديوانه"،المجلد الأول،ج 1 "يقظة الصباح"، ص 89.
[2]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 116.

وكذا نظيره عند محمود حسن إسماعيل الذي يعـبر عـن غـدر الأنثى بعد أن تصير مثل السِّلعة في سوق الهوى، فيقول[3]:

**وَبَاْعَـتْ الحُبَّ لِشَارٍ جَـدِيْدٍ ...لَـوْ أَنَّـهُ دَاْرِ**
**مَا أَحْرَقَتْ نَاْرِي، لِبَاْعَتِهَا، وَاْرْتَدَّ يَسْعَ العَبِيْـدِ!**
**وَالإِثْمُ خَفَاْشٌ تُحِبُّ الظَلَاْمَ ...فِي طُهْرِهِ أَوْزَاْرِهِ**
**قُلْ لِرِدَاْءِ العُرْسِ: أَرْخِ اللِثَاْمَ...وَانْظُرْ إِلَى عَاْرِهِ**
**وَزَهْرُ أَبْكَاْرَهُ ... يَبْكِي عَلَى العِطْرِ بِتِلْكَ الرَّمَاْمِ!**

ومن أمثلة قصائد شكري الرَّمزية قصيدة "الصَّنم المكسور" التي يرمز بالصَّنم المحطم إلى حبه المفقود[2]:

**عَاْبِدٌ يَبْكِي عَلَـى صَنمِهِ عاَفَ وَرْدَ العَيْشِ مِنْ سُقْمِهِ**
**عَاْبِدٌ مِنْ حُسْنِـهِ صَنْمَـاً خَـاْلَ كُلَّ الفَضْلِ فِي صَنْمِهِ**
**حَطَّمَتْهُ مِنْ قَوْلَةٍ فَهَـوَى كَحَـطِيْـمِ الجَصِّ مَنْهَشِمَه**
**كُنْتِ لِي حُلْمَاً أَلُـوْذُ بِهِ خَـاْبَ مِنْ يَبْكِي عَلَى حُلْمِهِ**
**إِنْ رَضِيْتُ العَيْشَ بَعْدِكُمْ فَحَـيَاْةُ المَـرْءِ فِـي أَلْمِهِ**

ويختمها بهذا البيت:

**كَانَ قَلْبِـي مَعْبَدَاً لَكُـمْ وَيْـحَ قَلْبٍ رِيْـعَ فِي صَنْمِهِ**

وعلى المثال نفسه نجد الشَّاعر جبران خليل جبران في قصيدة "بالأمس" يرى الحب أضغاث أحلام وهمٌ سرعان مـايزول كالظِّـل، وذلك في قوله[3]:

**كَاْنَ لِي بِالأَمْسِ قَلْبَاً فَقَضَى وَأَرَاْحَ النَّاْسَ مِنْهُ وَاسْتَرَاْحَ**
**إِنَّمَا الحُبُّ كَنَجْمٍ فِي الفَضَا نُوْرَهُ يُمْحَى بِأَنْوَارِ الصَّبَاْحِ**
**وَسُرُوْرُ الحُبِّ وَهْمٌ لَا يَطُوْلُ وَجَمَـاْلُ الحُبِّ ظِلٌ لَا يُقِيْمُ**
**وَعُهُوْدُ الحُبِّ أَحْـلامٌ تَزُوْلُ عِنْدَمَا يَسْتَيْقِظُ العَقْلُ السَّلِيمْ**

وكثيراً مايرتبط المنحى العاطفي عند شعراء التَّيار الرُّومانسي بثورة الألم،ومن هذه النَّماذج قول الشَّاعر حسن كامل الصَّيرفي في قصيدته "خلود الشِّعر"[4]:

**سَيَفْنَـى الشِّعْرُ لَـوْ أَنَّا نَسِـيْنَـا ثَـوْرَةَ الأَلْمِ**
**فَلا نَجْـوَى وَلا شَكْـوَى وَلا حَيْـرَاْنَ لَـمْ يَنُـمِ**

---

[3]- محمود حسن إسماعيل، ديوان"أين المفر"، ص 13.
[2]- عبد الرحمن شكري"ديوانه"،ج 6، ص 498.
[3]- جبران خليل جبران، "الأعمال الكاملة"، ص 832.
[4]- حسن كامل الصَّيرفي، ديوان"الشُّروق"، دار المعارف بمصر"د.ت"، ص 5.

أما العقاد فقد كان شكَّه ووساوسه الذِّهنية من العوامل التي تفسد عليه سعادة الحب أحياناً، فهو لم يكتف بهذا الشَّك في محبوبته، فراح يعكس وساوسه على مظاهر الطَّبيعة أيضاً، إنه يراها مخدوعة مغرراً بها من الرَّبيع الماجن الخليع حين يقول[1]:

**ضِحْكُ الطَّبِيْعَة فِي الرَّبِيْعِ كَأَنَّهُ ضِحْكُ الغَرِيْرَةُ فِي عِنَاقِ خَلِيْعِ**

**فَإِذَا تَبْسَمَ فِي الخَرِيْفِ جَبِيْنُهَا أَبْصَرْتُ نَظْرَةُ رَيْبَةٌ وَخُشُوْعِ**

**كَالغَادَةِ الحَسْنَاءِ يَغْرُبُ حُسْنِهَا أَثْنَاءَ شَيْبٍ فِي الشَّبَابِ سَرِيعِ**

وأحياناً يرتبط العشق بالأمل كما في قصيدة الشَّاعر إبراهيم ناجي "قصة حب" ومنها قوله[2]:

**مَرَّتْ حَيَاتِي دُوْنَ أُمْنِيَةٍ وَتَقَلَّبتْ مَلْلاً عَلَى مَلَلِ**

**حَتَّى لَقِيْتُكَ ذَاتَ أُمْسِيةٍ فَعَرَفْتُ فِيْكِ مَطَالِعَ الأَمَلِ**

**طَافَتْ بِي الأَيَّامُ وَاْحِدَةً لَمْ تَلْقِنِي فَرِحَاً وَلَا جَزِعَاً**

**وَتَمُرُ فَارِغَةً وَحَاشِدَةً وَقَدْ اسْتَوَتْ ضَيْقَاً وَمُتَّسَعَاً**

وليست المرأة في كل الأحوال موئلاً للسكينة والأمن النَّفسي عند الرُّومانسيين بل قد تكون مصدر الشَّقاء والخطيئة، ففي قصيدته حواء الخالدة يتحدث شكري عن خطايا المرأة التي يدفع ثمنها الرجل أو أنها ضريبة الحب والجمال يدفعها الرجال راضين، وهنا يتوالى الحديث عن شخصية حواء عبر التَّاريخ،قائلاً"[3]

**كُنْتِ هِيْلِيْنَ الَّتِي مِنْ أَجْلِهَا خَرْبَتْ طَرْوَاْدَةٌ ذَاْتَ الحُصُوْنِ**

**وَقَلِيْلٌ لَكَ يَاهِيْلِيْنُ أَنْ يَهْلَكُ الأَبْطَاْلُ فِي الحَرْبِ الزَّبُوْنِ**

**كُنْتِ سِيْفُو إِذْ رُمْتِ بِالشِّعْرِ كَالجَمْرِ تُذْكِي لَقْطَهُ لِلسَاْمِعِيْنَ**

**كُنْتِ اسْبَرْيَا الَّتِي قَدْ فُتِنَتْ بِاقْتِرَاْنِ الحُسْنِ وَالفَهْمِ الفَطِيْنِ**

**كُنْتِ لَيْلَى،كُنْتِ بُثْنَا، كُنْتِ عَزَّا، بَاْعِثَاْتِ الوَجْدِ وَالشِّعْرِ المُبِيْنِ**

**كُنْتِ مَا كُنْتِ وَلَكِنْ أَنْتِ أَنْتِ لَكِ سِحْرُ الضَوْءِ وَاللَّيْلِ الدَجِيْنِ!**

---

[1]- العقاد، "ديوانه"، المجلد الأول،ج 1"يقظة الصباح"، ص 53.

[2]- ناجي "ديوانه"، ص 183.

[3]- شكري، "ديوانه"،ج 8، ص 652-653.

ومن هنا يعكس غزله صراعًا بين نفسه المقبلة على الحياة، وذهنه المتشائم الشَّاك، ولذا نجد القصيدة الغزلية تبدأ متفائلة، تتحدث عن نعيم الوصال، وتنتهي متشائمة تتحدث عن الموت، وما أكثر هذه القصائد التي مزج فيها شكري همسات الحب الرَّقيقة بأكفان القبر وصمت الموت، ومن ذلك قوله في قصيدة "جنة الحب وجحيمه"[1]:

**مَا أَحْسَنَ الحُبُّ يَا حَبِيْبِي وَأَحْسَنُ الحُسْنُ لَـوْ يَدُومْ!**
**لَسْتُ أَرَيْـدُ الخُلُـوْدَ دَاْرَاً إِلا إِذَا كُنْــتَ لِـي نَدِيْمْ.!**
**مَا أَهْوَنَ البُؤْسُ حِيْنَ تَبْدُو وَأَهْـوَنُ الوَجْـدُ وَالهُمُوْمْ**

ولكن نفاجأ في نهاية القصيدة شبح الموت يخيم على أفراح الحب[2]:

**غَدَاً يَنَاْلُ المَمَـاْتُ مِنَّـا فَمَنْ دَفِيْنٍ وَمِنْ رَمِيـمْ**
**فَخَفِّفُوا هَجْرَكُـمْ قَلِيْـلاً فَالمَوْتُ مِنْ خَلْفِنَا غَرِيمْ**

كما تفيض دواوين شعراء الرُّومانسية بالقصائد الحافلة بتجربة الموت، وقد سبق أن لاحظنا في فصل "معاناة الخواء العاطفي"، أن الشعراء قد ذاقوا الإمتلاء العاطفي أثناء علاقتهم بالمحبوب، وحينما فقدوا الحب أو المحبوب ذكروا الموت والرحيل ولهذا نجدهم في كثير من ألفاظهم يلجأون إلى مثل هذه الألفاظ للتعبير عن حقيقة مشاعرهم في حضور المحبوب، وهي في جملتها تعبر عن الحب والوله والشَّوق والإحساس بالسَّعادة في حضور المحبوب[3]:

**وبَكَـى الَّرمَـادُ الآدْمِيُّ عَلَـى رَمَـادِ غَـرَامِهَا**

ونرى هذا المزج الغريب بين الحب وأكفان الموتى عند العقاد، والدُّود الذي سيمرح ويعبث في جسد محبوبته بعد رحيلها عن الدُّنيا، وذلك حينما تأتي لتبحث عن حبها الذي مات في قلبه فيشبهها بنابشي القبور حيث يقول في هذا المعنى[4]:

**أَتَى يَنْبُشُ القَلْبَ عَنْ حُبِّهِ وَيُوْمِيء لِلعَيْنِ مُسْتَخْبِرَا**
**أَتَنْبُشُ حُبْـكَ فِي لَحْـدِهِ؟ وَمِنْ أَيْنَ لِلمَيِّتِ أَنْ يَنْشُرَا؟**
**أَلا فَأَطْمَئِـنَّ فَـإِنَّ الَّـذِي تَطُلُبُـهُ بَاْتَ نَضْـوَ الثَّرَى**
**وَطَاْرَتْ مَعَ الرِّيْـحِ ذَرَّاْتُهُ فَسَلْهَـا لِتَجْمَعَ مَا بَعْـثَرَا**
**وَإِنَّكَ عِنْدِي كَبَعْضِ الوَرَى هَوَاْنَاً،وَقَدْ كُنْتِ كُـلَّ الوَرَى**

---

[1]- شكري، "ديوانه ج 4 "زهر الربيع"، ص 218.
[2]- المصدر نفسه، ص 219.
[3]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 182.
[4]- العقاد، "ديوانه"، ص 169.

وأحيانا تتحول صورة المرأة عند الرُّومانسيين الى صورة شائهة، فالصَّيرفي في قصيدته "فتنة" يراها شيطاناً ومأخور جسد مخمور، وحيَّة تلدغ، فيصب الصَّيرفي هذه اللعنات على المرأة قائلاً[1]:

**الحَيَّـةُ الرَّقْطَـاْءُ تَنْسَاْبُ فِي دَرْبِـي**
**وَالحَيَّـةِ الفِـتْنَـةْ**
**بِاللهِ يَا حَــوَاْءُ لا تَشْـغِـلِ قَلْبِـي**
**عَنْ رَحْمَـةِ الجَنَّـةِ**

ومع هذا كان شعراء هذا التَّيار يجلُّونَ المرأة ويكبرونها، وكانوا يغفرون زلاتها ويلتمسون الأعذار لآثامها، وقد فرضت عليهن الظُّروف القاسية أن يحيِّن حياة بنات اللَّيل، أو يخضنَّ خوضاً في الوحل. فهذا على محمود طه المهندس يقول عن مغنية دخل مخدعها ذات مساء، فتتحول لحظات المتعة لديه إلى تأمل مايحيط بها من مآسي وأحزان[2]:

**فَمَضَتْ فِي عِتَاْبِهَا:كَيْفَ لَمْ نَدْ رِ بِمَا بَرَّحَـتْ بِكَ الأَثَـرَاْحُ؟**
**إِنْ أَسَاْنَا إِلِيْكَ فَاليَوْمَ نُجْزِيـْ كَ بِمَا ذُقْنَـهُ رِضَـىً وَسَمَـاْحُ**
**وَلَكَ اللَّيْلَـةُ الَّتِـي جَمْعَتْنَـا فَاغْتَنِمْهَا حَتَّى يَلُوْحَ الصَّبَاْحُ!!**
**قُلْتُ:حَسْبِي مِنْ الرَّبِيْعِ شَذَاْهُ وَلِعَيْـنَّي زَهْـرَهُ اللَّـمَّـاْحُ**
**نَحْنُ طَيْرُالخَيَاْلِ وَالحُسْنِ رَوْضٌ كُلَّنَــا فِيْـهِ بُلْبُـلٌ صَـدَاْحُ**
**فَنِيَتْ فِي هَـوَاْهُ مِنَّا قُلُـوْبٌ وَأَصَـاْبَـتْ خُلُـوْدَهَا الأَرْوَاْحُ!!**

والتِّجاني يعالج في هذا الموضوع مشكلة اجتماعية يعاني منها في واقعه ومجتمعه، فالتَّناقض الرئيسَ في القصيدة هو بين إرادة الإنسان في حب متبادل،والقهر الاجتماعي الذي يحول دون تحقيق رغباتهم[3]:

**هَكَـذَا يَا قَلْـبُ جُنَّـتْ "قَمَـرْ" وَهْيَ فِـي أَزْهَرِ مَا كَانَ القَمَرْ**
**كَالرَّبِيْعِ الغَـضَّ وَجْـهٌ نَضِـرُ وَصْبَـاً مِثْـلَ بَوَاكِيْرِ الزَّهَـرْ**

---

[1]- حسن كامل الصَّيرفي، ديوان "صدى ونور ودموع"، ص 109.
[2]- على محمود طه المهندس، "ديوانه"، شرح وتحقيق:د.محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي بيروت،ط 1،2001م، ص 29.
[3]- التِّجاني يوسف بشير، ديوان"إشراقة"، ص 108.

**حَسَبُوا يَا نُكْرَ مَا قَدْ حَسِبُـوا قَلْبُهَا الخَافِـقُ يُشْرَى وَيُبَاعْ**
**وَهَبُـوْهَا لِلـرَّدَى إِذْ وَهَبُـوا "لِلفَتَـى" اللَّـذَةَ مِنْهَا وَالمَتَـاعْ**
**ضِلَّةً جَمَّعَ أَهْلُوْهَا الرِّفَـاْقَـا وَأَدَاْرُوا طَلَبَـاً فِـي طَلَــبْ**
**فَرَضُوا الصَّمْتَ عَلَيْهَا وَالوِفَاْقَا وَأَبُــوا إِلاَّ بَـرِيْـقُ الذَّهَبْ**

وكذا نظيره إبراهيم ناجي يقول لراقصة رآها في مرقص ذات ليلة، ثم جمعهما لقاء في اللّيلة التّالية ليسجل موقفـاً إنسـانية مـن خلال قصيدته التي يقول فيها[1]:

**هَاْتِ حَدْيْثَ السُّقْـمِ وَالوَضْبِ وَصِفِي حَقَـاْرَةَ هَـذِهِ الدُّنْيَا**
**إِنِّــي رَأَيْتُ أَسَـاْكِ عَنْ كَثْبِ وَلَمِسْتُ كُـرْبَكِ نَاْبِضَاً حَيَّـاً**
**لاتَكْتُمِي فِي الصَّدْرِ أَسْـرَاْرَاً وَتَحَدَّثِي كَيْـفَ اَلأَسَـى شَاْءَ**
**أَنَا لا أَرَى إِثْمَـاً وَلا عَـاْرَاً لَكِـنْ أَرَى امْـرَأَةً وَبَأْسَـاءَ**

**

**تَمْضِي وَتَجْهَلُ كَيْفَ أَكْبِرَهَا إِذْ تَخْتَفِـي فِي حَـاْلِكَ الظُّلَمِ**
**رُوْحَـاً إِذَا أَثْمَتْ يُطْهِـرُهَا نَاْرَاْن، نَاْرُ الـصَّبْرِ وَالأَلْـمِ**

لم تقتصر دعوة هؤلاء الشُّعراء إلى العدالة فحسب بل نجدهم دعوا إلى المساواة والى إزالة الفوارق والطّبقات الاجتماعية وإشاعة العدل بين النّاس،وتصل قمة الملامح الإنسانية في العدالة الاجتماعية والمساواة عند نسيب عريضه في قصيدته "على قبر غوية" التي عبَّر فيها عمَّا يجيش في نفسه من أسى على ما لاقته هذه النَّزعة الإنسانية من آلام ومذلة وعن جناية المجتمع الذي دفع بها إلى هذا الطّريق الوعر، يقول في مطلعها[2]:

**هُنَا قَبْرُهَا هَلْ طَهَّـرَ المَـوْتُ عَاْرَهَا وَهَلْ خَلَعَتْ عَنْ حَنِيْنِهَا الظَّنَّ وَالإِثْمَا**
**هُنَــا قَبْـرُهَا فَلَيَغْـفِرْ اللهُ ذَنْبَـهَـا إِذْ كَـاْنَ عَـدْلاً أَنْ تُعَدَّ الشَّقَا جُرْمَا**
**أَمِنْ العَدْلُ أَنْ تُجْزَى عَلَى الإِثْمِ وَحْدَهَا وَتَحْمِلُ دُوْنَ القَوْمِ مِنْ عَاْرِهَا وَسْمَا**

---

[1]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"،ص 31.
[2]- نسيب عريضه، ديوان"الأرواح الحائرة"، ص 205.

وأبرز دلائل هذه المحبة الإنسانية الكبيرة هو هذا النِّداء الرَّقيق الذي أشاعه الرُّومانسيون في الشِّعر العربي –وبخاصة شعراء الرَّابطة القلمية- فنجد في أشعارهم ألفاظاً مثل:ياأخي، ويارفيقي،وهو نداء شفاف القلب يحيله الشَّاعر الرُّومانسي إلى شعلة من الحنان والمحبة. هذا النِّداء المتسامح علمنا أن نغض الطَّرف عن الأدران والأشواك وننطلق إلى رياض الزِّهور مع فراشات الرَّبيع إلى فضاء الحرية مع طيور السَّماء في قول إيليا أبوماضي[1]:

**يَرِيْدُ الحُبُّ أَنْ نَضْحَكَ فَلِنَضْحَـكَ مَعَ الفَجْـرِ**
**وَأَنْ نَرْكُضَ فَلِنَرْكُضَ مَعَ الجَـدْوَلِ وَالنَّهْـرِ**
**وَأَنْ نَهْتَفَ فَلِنَهْتُـفَ مَعَ البُلْبُـلِ وَالقُمْـرِي**
**فَمَنْ يَعْلَمْ بَعْدَ اليَّـوْمِ مَا يَحْـدُثُ أَوْ يَجْرِي؟**

كما علمنا الحب نبذ الأنانية ومشاركات الكائنات في العطاء حتى لاتستغنى عنَّا ويصيبنا ما أصاب التَّينة الحمقاء[2]:

**مَنْ لِيْسَ يَسْخُو بِمَا تَسْخُو الحَيَاة بِهِ فإنَّهُ أَحْمَـقٌ بِالحِـرْصِ يَنْتَحِرُ**

ونرى المازني يتوسل إلى حبيبته لتنقذه بحنانها من الجنون الذي يقترب منه[3]:

**دَمِي فِي عُرُوْقِي لَيْسَ يَهْـدَأُ فَانْجِنِي فَـإِنِّي مِـنْ خَطْـبِ الجِنُـوْنِ قَرِيْبُ**
**وَإِلا فَصُبَّ السُّمَّ فِي الكَأسِ وأَسْقِنِـي فَـإِنَّ حَيَـاْةَ اليَـأسِ لَيـسَ تَطِيْـبُ**

ولهذا نجد أن المستقريء للشعر الرُّومانسي فيما يتصل بعاطفة الحب يرى تجاوزه للعلاقة بين الرَّجل والمرأة إلى علاقة إنسانية سامية، مقدسة تنير الطَّريق بل الوجود كله وقد ارتفعوا بعاطفتهم تلك الى سماوات الحب الإلهي وبذلك أضفوا السَّعادة بين بني البشر، ونقرأ هذه الأبيات المنتخبة للعاطفة الإنسانية بين البشر من أبيات إيليا أبوماضي التي يقول فيها[4]:

**قَالَ قَوْمٌ إِنَّ المَحَبَّــةَ إِثْــمٌ وَيْـحَ بَعْضُ النُّفُوْسِ مَاْ أَغْبَاْهَـا**
**إِنَّ نَفْسَاً لَمْ يَشْرِقُ الحُبُّ فِيْهَـا هِيَ نَفْـسٌ لَمْ تَـدْرِ مَا مَعْنَـاهَا**

---

[1]- إيليا أبوماضي،ديوان"الجداول"، ص 23.
[2]- إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، ص 32.
[3]- المازني،"ديوانه"،ج 2، ص 130.
[4]- إيليا أبوماضي، ديوان"الجداول"، ص 206.

**لَيْسَ عِنْدَ الإِلَهِ نَارٌ لَـذِي حُبٍّ وَنَــارُ الإِنْسَـانُ لاَ أَخْشَـاهَـا**
**أَنَا بَالحُبِّ قَدْ وَصَلْـتُ إِلَى نَفْسِي وَبَالحُــبِّ قَـدْ عَـرَفْـتُ اللهَ**

والحبُّ عند العقاد هو أصل الحياة، ومنبعها الأول، فقانون الجاذبية سرُّ الكون،والتَّجاذب بين الأحباب سرُّ بقاء النوع[1]:

**هِيَ الحَيَاةُ جَنِيْنُ الحُبّ مِنْ قِدْمٍ لَوْلاَ التَجَاْذُبُ مَا ضَمَّتْكَ أَكْوَاْنُ**

بل وجدنا في شعرهم حب الأم والأسرة والبشر جميعاً فيعرف"بالنَّزعة الإنسانية" التي يتحلل من القومية المحلية والانتساب إلى العالم كله.هذه النَّزعة العاطفية عندهم عشقٌ سامٍ، يتدفق في دواخلهم، وخاصة ذوي القربى لا سيَّما الأم ذلك النَّبعِ الصَّافي والحب الطاهر، فقد تغنوا بحب الأم وقدسوا تلك العاطفة، وقد قال إيليا أبو ماضي في الأم قصيدة عنوانها:"هي"[2]:

**صُوْرَتُهَا فِي القَلْبِ مَطْبُوْعَةٌ لَا شَيْءٌ حَتَّى المَوْتَ يَمْحُوْهَا**
**لَا تَتْرَضَاْنِي رَيَاْءً ولَا تَلْتُمُنِـي كَــــذِبَـاً وَتَمْـوِيْـهَـا**
**يَضِيْعُ مَـاْلِي وَتَزُوْلُ الصِّبَـا وَحُبِّهَـا لِي بَـاْقٍ وَحُبِّهَـا**
**قَدْ وَهْبَتْنِـي رُوْحَهَا لَكِنَّهَـا لَـمْ تَخْـفُ أَنِّـي أُصْحِيْهَا**

والعقاد يجيد تصوير براءة الطِّفولة وأحاسيسها السَّاذجة، ومنها تلك اللَّوحة الـتي يصـور فيهـا لهـوه مـع طفلـة فـي قصـيدة "غيـرة طفلة"[3]

**مَا كَـاْنَ أَمْلَحُ طِفْلَةٍ مِنْ غَيْــرَ شَـيءٍ تَخْجَـلُ**
**وَرَجَـوْتُ مِنْهَـا قُبْلَـةً فَـأَبَـتْ كَمَـنْ يَتْـدَلَّلُ**
**وَتَعِبْتُ وَهْـيَ تَصَـدْنِي حِيْنَـاً وَحِيْنَـاً تَقبِــلُ**

"فهـذا العملاق الأعزب، كان شديد الشَّغف بالأطفال، رقيق الشِّعر في حديثه إليهم أو عنهم ... وإن جبروت العقاد ليختفي، ولا يكاد يظهر في هذا الشِّعر الخفيف اللَّطيف المؤثر"[4].ويربط العقاد بين الحب وطنه، فيرى أنه لا قيمة للوطن بغير الحبيب[5]:

**إِذَا القَلْبُ أَقْفَـرَ فِي جَنَّـةٍ فَلَيْسَ بِهَـا مَنْبَـتٌ نَاْضِرُ**

---

[1]- العقاد، "ديوانه"، ص 47.
[2]- إيليا أبوماضي، ديوان"الجداول"، ص 81.
[3] - العقاد، "ديوان العقاد"، ص 53.
[4]- د.محمد مندور، "الشِّعر المصري بعد شوقي"، الحلقة الأولى، ص 86-87.
[5]- العقاد، "ديوانه"، ص 117.

وفي ذلك اللَّون من الحب العذري نـرى هذا الإحساس الصُّوفي عند شعراء التيار الرُّومانسي يدفع إلى الرَّغبة الجموحة في عشق صوفي ولعل هذه المشاعر تتصح في قصائدهم حينما يصف الشَّاعر روحه المتجردة من الشَّهوات،على نحو قول الصَّيرفي[1]:

**نَسِيْـتُ اللَهْـوَ وَالشَّيْطَا نَ وَالفِـتْنَـةُ وَالإِثْمَــا**
**وغرت بِرُوْحٍ صُــوْفِي يَرَى مَا حَيَّــرَ الفَهْمَـا**

وهكذا نرى الرُّوح الإنسانية النَّبيلة تسري بالحب والإخـاء فـي التَّيار الرُّومانسي

والرسالة الاجتماعية للأدب جزء من الرِّسالة الإنسانية،هدفها خلــق مجتمع إنساني تسوده المحبة والإلفـة. مجتمـع يـواكب المجموعـة البشرية، ويسهم في تحقيق العدالة الإنسانية.

## *المبحث الثالث*

## *الموقف التَّأملي والرُّوحي*

تعدُّ ظاهرة التَّأمل من أكثر الظَّواهر المعنوية حضوراً في الشِّعر العربي الحديث عند شعراء التَّيار الرُّومانسي وذلك لما في نفوسهم من ميل إلى الخيال الجامح في تصورهم للمشاهد الكونية المختلفة واستكناه أسرارها. ويتجه هذا التَّأمل عند الشَّاعر الرُّومانسي إلى حقائق الكون بلمحة الصُّوفي حيناً، أو يرمقها بعين المتفلسف حيناً آخرَ. ولكن هذا التَّأملات كان يغلب عليها الجيشان العاطفي-المتسق مع طبيعة هذا الاتجاه - لا الطَّابع الذِّهني فهناك اختلافات جوهرية يجدر الإشارة إليها بين الأدب التَّأملي والتَّأمل الفلسفي.

فالأدب التَّأملي:"يراد به ما ينعكس عن الإنسان في الحياة والطَّبيعة وما بعدهما. وغايته التَّعبير عمَّا تثيره هذه المجردات في النَّفس من خوالج وصور خيالية"[2]. أما التَّأمل الفلسفي:"فهو يتناول هذه المجردات فيدقق النَّظر فيها إدراكاً لكنهها معتمداً في ذلك على التَّحليل العقلي، فالأول مصور خيالي والثَّاني محلل منطقي"[3].

إذن التَّأمل الفلسفي يعنى بالقوانين والتَّعريفات المحددة التي تعطي منهجاً متكاملاً له صفة الثَّبات والتَّوحد بينما يستضيء

---

[1]- حسن كامل الصَّيرفي، ديوان"صدى ونور ودموع"، ص 92.
[2]- أنيس الخوري المقدسي، "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث"، ط 3، دار العلم للملايين، بيروت 1963م، ص 301.
[3]- المصدر نفسه، ص 302.

التَّأمل الأدبي بوميض العقل الصَّافي الذي يكشف الطَّريق ولا يحدد الأبعاد مع مؤازرة الوجدان والشِّعور وليس من غرائب الطَّبائع أن تتوفر لدى الفيلسوف قدرة الشَّاعر أو يستقر في أعماق الشَّاعر ومض لماح من عقلية الفيلسوف.

والأدب التَّأملي ليس بجديد على تراثنا الأدبي، فإن للقدماء منه نثراً وشعراً ما لايخفى على الباحث المطلع، فالشِّعر العربي القديم لا يخلو- بطبيعة الحال- من التَّأمل الرُّوحي والفكري في قضايا الإنسان والكون والحياة والطَّبيعة،حيث نجد ذلك النَّزوع إلى التَّأمل عند زهير بن أبي سلمى وأمية بن أبي الصَّلت، وابن الرُّومي والمتنبي والمعري وابن الفارض وغيرهم،ومنه قول المتنبي[1] :

**وَمَنْ تَفَكَّرَ فِي الدُّنْيَا وَمُهْجَتِهِ أَقَامَهُ الفِكْرُ بَيْنَ العَجْزِ وَالتَّعْبِ**

إلا أن هذا التَّأمل لم يكن عاماً في الشِّعر العربي القديم ، كما هو الحال في الشِّعر الرُّومانسي الحديث "فالأدب التَّأملي في الشِّعر العربي الحديث قد نشأ عن روح حية متجددة فالحياة الفكرية في هذا العصر- الذي اتسم بالتَّطور العلمي– التي تؤمن بقيمة الحياة، وبالنِّضال المحتدم في الغرب بين الطَّبيعيين والإلهيين فنشأ عن ذلك أدب روحي جديد"[2].

ولكن الاختلاف في التَّأمل بين الشَّاعر القديم والشَّاعر الرُّومانسي لا يقف عند العموم وعدمه، بل يتجاوزه إلى طرائق العرض والأداء والتَّناول، وطوابع النَّفس والفكر والرَّصيد الثَّقافي الذي يختلف عمقاً وتفصيلاً واتساعاً وخيالاً وتصوراً بين شعراء التَّأمل قديماً وحديثاً.

إن السَّبب الذي يؤدي بالشَّاعر إلى التَّأمل سبب ذاتي أكثر من كونه سبباً موضوعياً أو غيرياً؛ لأنَّ التَّأمل عبارة عن استغراق فردي ذاتي عميق في الكون والحياة والموت والنَّفس، يخرج منه الشَّاعر بتصورات ورؤى وأفكار ومواقف خاصة به تشكل مذهبه، وكلما أعانت التَّأمل ثقافة وفلسفة وفكر، كان التَّأمل أكثر عمقاً واتساعاً واتساقاً.

ولما كان التَّأمل استغراقاً فردياً ذاتياً عميقاً قد يستند إلى ثقافة وفلسفة وفكر،كان من الطبيعي أن يتفاوت الشُّعراء الرُّومانسيون في درجة هذا التَّأمل،فنجد التَّأمل ذا الجانب الفلسفي المجرد عند شعراء الدِّيوان ولاسيمَّا عند العقاد، والتَّأمل

---

[1]- عبد الرَّحمن البرقوقي، "شرح ديوان المتنبي"، ط دار الكتاب العربي، لبنان،"د.ط"، ج 1، بيروت 1986م، ص 225.

[2]- أنيس الخوري المقدسي، "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث"، ص 306 ومابعدها.

ذا الطَّابع الفلسفي الممزوج بالجيشان العاطفي عند شعراء أبولو والمهجر؛ ولكن مع ذلك يختلف تأمل شعراء المهجر عن تأمل شعراء أبولو.

ولعل هذا الاختلاف مرده إلى العقيدة؛ وذلك أن التَّأمل قد يصل –في بعض الأحيان–بالاستغراق الذَّاتي والاستبطان الدَّاخلي إلى أن يترجح الشَّاعر بين الشَّكِّ واليقين أو الاطمئنان والقلق أو الاستسلام والتَّمرد أو المادة والرُّوح "على أن هذا الاهتمام بعنصر الرُّوح في أشعار الوجدانيين لا يعني أنهم على انسجام مع إيمانهم بالله، وأنهم جميعاً في وئام مع النَّظرة الدِّينية للكون والحياة والإنسان، بل أنا نجد في أشعارهم ما يدل على خلاف هذا من شكٍّ وريبة وفهم يناقض والتَّوجه الدِّيني ... والملاحظ أن هذه الشكوك تتبدى لدى الشُّعراء المسيحيين في المهجر أكثر من بروزها لدى الشُّعراء المسلمين في مدرسة الدِّيوان أو أبولو"[1].

ويرجع الدَّكتور محمد عبدالغني حسن ظاهرة التَّأمل عند شعراء الرَّابطة على وجه الخصوص إلى:"التَّطور العلمي والفكري في العصر الحديث، فنجدهم كثيراً ماتساءلواعن ماهو الإنسان ؟ ومن أين جاء؟وإلى أين سينتهي ؟ وغايته من الكون؟ حقيقة الرُّوح؟ وما علاقتها بالجسد؟ وتساءلوا عن الزمان وعن الحياة وعن دربها.. أسئلة فلسفية عميقة كثيراً ماترددت في أدبهم حتى شغلت حيزاً كبيراً من الشِّعر والنثر"[2].

وعلَّل الدَّكتور عبد الحكيم بلبع التَّأمل المنطوي على الشَّك والقلق عند شعراء الرَّابطة القلمية إلى العقيدة، بعد أن فسره بالتَّحـول من المجتمع الشَّرقي الرُّوحي إلى المجتمع الغربي المـادي وذلك حين يقول:"ولعل الصِّراع المرير الذي اجتاح نفوس هؤلاء الشُّعراء، وهم يحاولون التكيُّف مع مقومات البيئة الجديدة ومواصفاتها الأخلاقية وتقاليدها الاجتماعية وحضارتها المدنية؛ قد ساعد على إثارة ذلك القلق النَّفسي الذي دفع بهم إلى تلك الموجة الهائلة بعد أن كانوا يعيشون في الشَّرق على ألق الحضارة الرُّوحية المتسامية فوق حدود المادة وسدودها ويجب ألا يغيب عن أذهاننا أن عنصراً مهماً من عناصر ذلك الصِّراع كان يتصل بتجربة العقيدة"[3].

---

[1]- شالتاغ عبود شراد، "تطور الشِّعر العربي الحديث"، ص 168.

[2]- محمد عبدالغني حسن، "الشِّعر العربي في المهجر"، مطبعة لجنة التأليف، ط 2، القاهرة 1962م، ص 71.

[3]- عبد الحكيم بلبع، "حركة التَّجديد الشِّعري في المهجر"، ص 201. وانظر كذلك د.شوقي ضيف "دراسات في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 374.

هذا عن ضرورة تفسير التَّأمل خاصة الذي يصل إلى حد الشَّك والقلق والتَّمرد من خلال التَّصور العقدي الذي يصدر عنه الشَّاعر الوجداني في التَّعبير عن الكون والحياة والتفس، وصولاً إلى أن شعراء المهجر نسبة إلى مسيحيتهم،يختلفون في تأملاتهم النَّفسية والكونية عن شعراء الدِّيوان وشعراء أبولو نظراً إلى إسلاميتهم.

وهناك سبب آخر أدى بشعراء الاتجاه الرُّومانسي إلى التَّأمل النَّفسي والفكري والفلسفي فهو عند سيد قطب سبب فني يتصل بالعناية بالأسلوب البياني اللَّفظي عند التَّيار الشِّعري الذي يسبق تيار التَّجديد، وخاصة عند شوقي وحافظ.

يقول سيد قطب في هذا الشَّان أن:"الموجة الفكرية الفلسفية في الشِّعر العربي الحديث، كانت ضرورة في وقت من الأوقات؛ لأنَّها كانت ردّ فعل طبيعي لموجة أخرى سبقتها، موجة الأسلوب اللَّفظي، أو الأسلوب الإيقاعي، فكانت مهمة الموجة الجديدة أن تدخل القصد والمعنى إلى الأدب، وأن تمدّ الشِّعر بروافد نفسية وفكرية حيَّة، لتنقذه من ذلك العبث بالمحسنات البديعية، ومن الإيقاع الموسيقى الذي لايحمل وراءه حياة ولا جدا، وقد استطاعت أن تُحِيي الشِّعر العربي، وتجدد مجده،وتزيد عليه متاعاً قيماً من صور الحالات النَّفسية الصَّادقة، عبرت عنها بدقةٍّ بالغة فأوجدت في الشِّعر العربي لوناً جديداً حقاً"[1].

أما الدَّكتور شوقي ضيف فيذكر سبباً ثالثاً يراه قد زاد من التَّأملات النَّفسية والفكرية لدى شعراء التَّجديد والوجدان، ذاك السَّبب هو ظهور الدِّراسات والأبحاث النَّفسية، الذي يقول عنه شوقي ضيف:"ولما ظهرت الأبحاث السَّيسلوجية في عصرنا ترامت منها ظلال كثيرة إلى شعرنا منذ مفتتح هذا القرن العشرين فالشعراء يعنون بتحليل النِّفوس والعواطف والأهواء... وقلما يخلو شاعر من وقفة أو وقفات نفسية، وخاصة من نزعوا إلى التَّجديد في شعرهم"[2].

يعتقد الباحث أن هذه الأسباب مجتمعة هي التي طبعت شعر التَّيار الرُّومانسي بطابع التَّأمل الذي يشتمل على عدة ميادين شغلت شعراء الديوان،فراحوا يفكرون ويتأملون فيها تأملات روحية تختلف في طبيعتها ولونها النفسي من شاعر إلى آخر، تفاؤلاً أو تشاؤماً، فرحاً أو حزناً، أملاً أو ألماً. من هذه الميادين:الكون، الطَّبيعة،والحياة والموت، والوجود، والنَّفس وغيرها.

---

[1]- سيد قطب، "كتب وشخصيات"، دار الشروق، ط 2،القاهرة 1981م، ص 70.

[2]- د.شوقي ضيف، "دراسات في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 216.

ففي ديوانه "عابر سبيل" يرى العقاد كل ماتقع عليه عينه ويثير وجدانه وحسه موضوعاً للشعر والتَّأمل، وهو في تلك التَّجارب يكشف المعاني الإنسانية ويستبطن الأسرار التي تحتويها تلك المشاهد فيؤلف بينها وبين أفكاره التَّأملية في صور رائعة. ومن أمثلتها:"واجهات الدَّكاكين" و"عسكري المرور" و"أصداء الشَّارع" و"القطار العابر" و"المتسول" و"الفنادق"، وفي قصيدته الأخيرة يقول[1]:

**حَسْبُ الفَنَـادِقَ أَنْ تُذْكِـرنا مَـرُّ الفَنَـاءِ بِكُـلِّ مَنْ يَحْيَا**
**تَبْـدُو الوُجُوهُ لِعَيْـنِ عَابِرَهَا وَتْغِيْـبُ عَنْـهُ كَأَنَّهَـا رُؤْيَا**
**فِي كُـلِّ تَوْدِيْـعٍ وَتَفْرِقَــةٍ شَـيءٌ مِـنْ التَوْدِيْـعِ لِلدُّنْيَا**

ومن المعروف أن شعر نعيمة في معظمه إن لم يكن كله من النَّوع التَّأملي وهو القائل:"كنت أميل إلى الشِّعر الذي يدفعني إلى التَّأمل في مشكلات الحياة والموت أكثر من الشِّعر الذي يدغدغ عاطفتي"[2].

كما نجد إن المنظور الذي من خلاله شهد شعراء التَّيار الرُّومانسي حياتهم هو منظور مأساوي يحتاج إلى استبطان ذاتي وتأمل وجداني للكشف عن جوهر ماعانوه من صراع وألم وحزن فرضته عليهم ظروف الحياة السِّياسية والاقتصادية في تلك الفترة التي عاش فيها هؤلاء الشُّعراء. ويظهر ذلك جلياً واضحاً في شعرهم الذي عبروا فيه عن معاناة مريرة نسجت فصولها الفقر والتَّشرد وظلم المجتمع؛ لأنَّ كثيراً من العوامل التي تدفع الإنسان إلى التَّأمل من خلال النِّتاج الأدبي بوجه عام مرده إلى رغبة الإنسان في التَّعبير عن الظُّروف المحيطة به وتصوير آلام النَّفس وما يعتريها، فالتِّجاني يوسف بشير في قصيدته "دنياي" يتخذ من المجتمع موقف الزاهد الرَّافض الغريب عن عالم الأطماع في مقابل مجتمع التِّجارة والمال فيصور ذلك في قوله[3]:

**دُنْيَايَ وَهْيَ مِنْ الدُّنْيَا عَلَى نَفْسٍ أَثْرَى مِنْ التِّبْرِ وَأَسْمَى مِنْ المَالِ**
**وَهَبْتُ لِلنَّاسِ مِنْ دُنْيَا مَطَاْمِعِهِمْ مَا عِنْـدَهَا لِي مِنْ نُعْمَى وَإِقْبَاْلِ**
**فَلْيَتْرُكُوا لِي أَحْلامِي وَمَا نَسَجَتْ حَوْلِي مِنْ الضَّنْكِ إِنْ لَمْ يَرْضِهِمْ حَاْلِي**

---

[1]- العقاد، "ديوانه"، المجلد الثَّاني،ج 7 "عابر سبيل"، ص 565.
[2]- ثريا ملحس، "ميخائيل نعيمة"، دار بيروت للطباعة والنَّشر، بيروت 1964م، ص 41.
[3]- التِّجاني يوسف بشير، ديوان "إشراقة"، ص 101.

**وَهَبْتُهُمْ مِنْ لَذَاْذَاْتِي وَصُمْتِ فَلَمْ أَطْعَـمْ لَذِيْذَاً وَلَمْ أَفْطِرْ عَلَــى حَالِ**

**وَلا غَنِيْتُ وَمَا أَبْغِي وَلا زَغَبَتْ دَنْيَـايَ فِـي وَفْرَةٍ مِنْــهَا وَإِقْلالِ**

**وَعِشْتُ أَنْعُمُ فِي عُدْمِي وَيَسْعُدُنِي أَنِّــي تَخَفَّفْتُ مِنْ إِصْرِي وَأَثْقَالِي**

هكذا وقف الشَّاعر موقفاً رافضاً لتلك الأوساط التي تتسابق للمغامرات والمطامع المالية، وسادت حياته الحيرة والشكوك، والظنون، ذلك أنه لم يدرِ كيف الخلاص من هذا الطَّريق الذي بدأ مسدوداً أمامه. وهكذا يظل ضحية الشّكِّ والحيرة.

أما المازني حين يتأمل في نفسه وواقعه يبدي أسفه على العمر الذي ضيعه في معالجة الشِّعر وموضوعاته، فيرثي نهايته المأساوية بعد مماته حيث لايندبه فيها أحد ولا يأسى عليه أحد غير "أجيرة" تبكي ولا تفكر إلا في أجر دموعها الكاذبة!!، كأنَّما يرثي لهذا المجتمع الذي لا يقدر الفنان، ولا يرعى حقه،ولايعترف بعبقريته قائلاً[1]:

**قَضَى غَيْرَ مَأَسُوْفٍ عَلَيْهِ مِنْ الوَرَى فَتًى غره في العيش نظم القصائِدِ**

**وَقَدْ كَاْنَ مَجْنُوْنَـاً تُضَاْحِكَهُ المُنَـى وَفِي رِيْقِهَا سُمُ الصَـلالِ الشَّوَاْرِدِ**

**فَعَاْشَ وَمَا وَاْسَاْهُ فِي العَيْشِ وَاْحِـدٌ وَمَـاْتَ وَلَمْ يَحْفَـلْ بِهِ غَيْرَ وَاْحِدِ**

فالتَّأمل في الحياة ومافيها من المظاهر المتعددة والمفارقات العجيبة تثير الاهتمام وتبعث على التَّفكير لما فيها من غموض وما يكتنفها من ظلال، ومعظم هذا الشِّعر يختلط بشعر الطَّبيعة والحب. ولهذا يبقى الكون والنَّفس هما محراب التَّأمل للشـاعر الرُّومانسي وكل مايحلم به من قيم، وما بين الحلم والواقع ينشأ التَّناقض والصِّراع بحثاً عن الحلول في عالم متخيل لدى الشَّاعر الرُّومانسي، ومما يمثل هذا الطَّابع من شعر العقاد قصيدته التي يصور فيها تجربة الظمأ الرُّوحي،والسَّأم النَّفسي،والحيرة العقلية، واليقظة الشِّعورية، والعجز المعذب عن نيل السَّعادة أو السَّلو عنها، قائلاً[2]:

**ظَمْآنٌ ظُمْـآنٌ،لا صَوْبَ الغَمَامِ ولا عَذْبُ المُدَاْمِ، وَلا الأَنْـدَاْءُ تَرْوِيْنِـي**

---

[1]-عبد القادرالمازني، "ديوانه"، ص 201.

[2]- العقاد، "ديونه"،المجلد الأول،ج 2، ص 166.

**حَيْرَاْنٌ حَيْرَاْنٌ ،لانجـمُ السَّمَاْءِ،ولا مَعَـاْلِمَ الأَرْضِ فِي الظَلْمَـاْءِ تَهْدِيْنِي**
**يَقْظَاْنٌ يَقْظَاْنٌ،لا طِبْـبَ الرُّقَادِ يُـدَا وِيْنِـي، وَلا سَمْـرُ السَّمَاْرِ يُلْـهِيْنِي**

وتُشكِل الطَّبيعة في تجربة الرُّومانسيين معادلاً موضوعياً لما يعتمل في نفوسهم من تقلبات وأطوار، ومن نماذجه قول شاعر الرَّابطة القلمية ميخائيل نعيمة يخاطب البحر بلسان الفيلسوف المتأمل في الأشياء في قصيدته "يابحر"،حيث يرى الطَّبيعة ميدان فسيح للبحث في أسرار الكون فيوازن بين ما في البحر من هيجان واضطراب، وما في قلبه من صراع وعراك، قائلاً[1]:

**أَمَــا تَعِبتَ عَجِيجٌ كـرٌّ فَفَـرٌ فَـكَـرٌّ**
**مَـاْذَا تَـرُوْمُ وَأَنَّـي تَسيْرُ لاَ تَسْـتَقِـرُّ؟**
**كَأَنَّمَـا فِيـْكَ مِثْلِـي قَلْبَـان: عَبْـدٌ وَحُرٌّ**
**هَـذَا يَـرُوْمُ فِـرَاراً مِـْن ذَا وَلَيْسَ مَفَـرٌّ**
**يَا بَحْرُ،يَابَحْرُ، قُلْ لِي هَلْ فِيْكَ خَيْـرٌ وَشَرٌّ؟**

ولكن يظل التَّأمل في الغيبيات التي أعجزت العقول وترفعت عن الوضوح مغلقة بالغموض المقدس على مرِّ العصور من أهم ما يلفت النَّاظر إلى الشِّعر التَّأملي عند الرُّومانسيين،
مثل:سرالوجود، والقضاء والقدر وحقائق الحياة.ومن هذا النَّموذج تلك الحالة التي كان يصدر عنها شكري في نظره إلى سر الوجود من خلال نظرته إلى ما حوله من غيبيات فيبدو عاجزاً عن كشف السِّتار عن المجهول الذي يتوق إلى معرفته واستكناه خفاياه وأسراره، استمع إليه يقول[2]:

**يَاْلَيْتَ لِي نَظْرَةٌ فِي الغَيْبِ تُسْعِـدُنِي لَعْـلَ فِيْـهِ ضَيْـاْءَ الحَـقِّ يُبْدِيْهِ**
**إِخَاْلُ أَنِّي غَرِيْبٌ وَهْوَ لِي وَطَـنٌ خَـاْبَ الغَرِيْبُ الَّذِي يَرْجُو مُقَاْصِيْهِ**
**أُوْلِيْتُ خَطْوةٌ لِي تَدْحُـو مَجَاْهِلَهُ وَتَكْشِفْ السِّتْرَ عَنْ خَاْفِي مَسَاْعِيْهِ**
**كَأَنَّ رُوْحيَ عُـوْدٌ أَنْـتَ تَحْكِمَهُ فَأَبْسِطْ يَدِيْكَ وَأَطْلِــقْ مِنْ أَغَاْنِيْهِ**
**وَالرُّوْحُ كَالكَوْنِ لَا تَبْـدُو أَسَـاْفِلُهُ عِنْـدَ اللَّبِيْبِ وَلَا تَــبْدُو أَعَـاْلِيْهِ**

تعبِر هذه القصيدة عن التَّشتت الفكري والقلق النَّفسي عند الشَّاعر، فهو يتحدث إلى المجهول حديثاً يعبر عن شوقه إلى

---

[1]- ميخائيل نعيمه، ديوان"همس الجفون"، ص 97.
[2]- شكري، "ديوانه"،ج 5"الخطرات"، ص 397-398.

معرفة هذا المجهول، ولكنه يعود في نهاية المطاف إلى حيرة مضنية بلا علم ولا معرفة ولا جواب، فيقول[1]:

**هَيْهَاْتَ مَا كَشْفَتْ لِيَ الحَقُ خَاْطِرَةً وَلَمْ يَجِـبْ لِي سُـؤَاْلاً مَـا أَنَاْدِيْـهِ**

ومن نماذج هذا الشِّعر التَّأملي في مآلات الحياة والإنسان في الكون، قول الصَّيرفي من قصيدة بعنوان"الحيارى"مناجياً الله عزَّ وجلّ، ومعبراً عن حيرة الإنسان إزاء سره[2]:

**قَدْ سَبَحْنَا بِالفِكْرِ عِنْدَكَ يَارَبُّ فَتَـاْهَتْ أَرْوَاْحُنَا فِي سَمَـاْئِكِ**

**وَشَدَوْنَا مَا قَدْ شَدَوْنَا وَلَكِـنْ ضَـاْعَ هَذَا جَمِيْعَهُ فِي فَضَائِكِ**

**وَعَرَفْنَـا مِـنْ الخَيَـاْلِ مَعَاْنِيْهِ وَغَـاْبَتْ عَنَّـا مَعَاْنِـي جَلَاْئِكِ**

**وَسَمِعْنَاْكَ فِي الضَمَـاْئِرِ تُوْحِي مَا يَهْـزُّ القُلُـوْبِ مِنْ اَيْحَـاْئِكِ**

**فَجَهَلْنَاْهُ وَاستَمَعْنَا إِلَـى مَا يَمْلأُ الجَـوَّ مِنْ صَفِيْرِ هَـوَاْئِكِ**

**وَرَأَيْنَـاكَ فِي الظَـلامِ مُضِيْئَاً فَمَشَيْنَـا بِهِ حَيَـاْرَى ضِيَـاْئِكِ**

أما نسيب عريضه فقد اشتهر بالحيرة الشَّديدة ، بحيث يكاد معظم شعره أن يُطبع بطابع الحيرة، وهو صاحب ديوان "الأرواح الحائرة"، وهذا الاسم يدل على حيرة صاحبه الذي يبحث عن الحقيقة وراء كل شيء، حيث نجده متسائلاً في قصيدة له بعنوان"على الطّريق"[3]:

**لِمَاذَا وَقَفْتِ بِخَوْفٍ وَحَيْرَةٍ،**
**أَيَا نَفْسُ، عِنْدَ الطَّرِيْقِ العَسِيْرَةِ؟**
**أَلا أَمْشِي فَإِنَّ الحَيَاْةَ قَصِيْرَة**
**ألا أمشي !**

ومما يمثل هذا الطَّابع في شعر جبران خليل جبران ذلك البحث المضني عن المجهول كشأن الرُّومانسيين الآخرين في تطلعه إلى اقتحام الغيب، وما يعانيه في هذا الوجود الذي يعبر فيه الشَّاعر عن إحساسه بغربته النَّفسية عن العالم من حوله فيقول في قصيدته "البلاد المحجوبة" التي يخاطب فيها نفسه[4]:

---

[1]- المصدر نفسه، ص 398.
[2]- حسن كامل الصَّيرفي، ديوان "الألحان الضَّائعة"، ص 29.
[3]- نسيب عريضة، ديوان "الأرواح الحائرة"، ص 167.
[4]- جبران خليل جبران، "الأعمال الكاملة"، ص 835.

**مَا طَلَبْنَـاكِ بِرَكْـــبٍ أَوْ عَـلَى مَتْـنِ سُفُـنٍ أَوْ بَخِيْـلٍ وَرِحَـالْ**
**لَسْتِ فِي الشَّرْقِ وَلا فِي الغَرْبِ وَلا فِي جَنَوْبِ الأَرْضِ أَوْ نَحْـوَ الشَّمَالْ**
**لَسْتِ فِي الجَـوِّ وَ لا تَحْتَ البِحَـارْ لَسْـتِ فِي السَّهْلِ ولا الوَعْرِ الحَرِجْ**
**أَنْـتِ فِـي الأَرْوَاْحِ أَنْـوَاْرٌ ونَـاْرٌ أَنْـتِ في صَـدْرِي فُـؤَاْدِي يَخْتَلِـجْ**

وكذا نظيره الشَّاعر إيليا أبوماضي الذي يسعى في حيرة لفك طلاسم ذلك السرُّ المستتر عن حقيقته وحقيقة الوجود الماثل أمامه فيسأل: كيف كان قبل أن يوجد،وكيف وجد، وهل هو مسير أم مخير، وما المصير بعد الموت؟وهو يردد[1]:

**أَجْدِيْدٌ أَمْ قَدِيْمٌ أَنَا فِي هَذَا الوُجُوْدِ**
**هَلْ أَنَا حُرٌّ أَمْ طَلِيْقٌ أَمْ أَسَيْرٌ فِي قُيُوْدِ**
**هَلْ أَنَا قَائِدُ نَفْسِي فِي حَيَاتِي أَمْ مَقُوْد**
**أَتَمَنَّى أَنَّنِّي أَدْرِي وَلَكِنْ..**
**لَسْتُ أَدْرِي**

ومن هنا يرى الباحث إن العقيـدة التي يعتنقها هؤلاء المهاجرون هي المسيحية أو النَّصرانية على وجه الدِّقة، ومن البديهي أن تكون لهذه العقيدة النَّصرانية لدى معتنقها تصور معين ينطلق منه في النَّظر إلى الوجود والتَّعبير عنه يتجلى أكثر ما يتجلى في النَّتاج الفكري والنَّقدي والشِّعري على وجه السَّواء. ولهذا كان الشكّ عند أبي ماضي أسئلة دون إجابات بالرَّغم من الغنائية العذبة. ففي هذه القصيدة نجد أن المعتقد يقوم بدور أساسي في حيرة الشَّاعر تجاه وجوده من عدمه.

وعلى النَّقيض من ذلك نجد الشَّاعر إبراهيم ناجي يبين في قصيدته "الحياة" كيف يضل الإنسان في تأمله، حتى ليستوي جهله وعلمه؛ لأنَّ حقيقته أنه صغير مغرور، فهو في ختام النَّص يصل إلى حقيقة الوجود من خلال التَّسليم للباري جلَّ شأنه، ولسلامة المعتقد أثره في رؤيته الشِّعرية في هذه القصيدة، فلا يكاد يمضي إلى قليلٍ من التَّأمل حتى ينتهي به الأمر إلى الإذعان والإستسلام للباري المصور،حيث يقول[2]:

**سَيَّـاْنِ مَا أَجْهَـلُ أَوْ أَعْـلَمْ مِنْ غَاْمِـضِ اللَّيْلِ وَلَغْـزِ النِّهَارْ**

---

[1]- إيليا أبوماضي، ديوان"الجداول"، ص 94.
[2]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 26-28.

**سَيَسْتَمِرُّ المَسْرَحُ الأَعْظَـمُ رِوَاْيَةً طَـاْلَتْ وَأَيْـنَ الـسِتَارْ**

***

**عُيِّيْــتُ بِالدُّنْيَـا وَأَسْـرَاْرِهَا وَمَا احْتِيَاْلِي فِي صِمُوْتِ الرِّمَاْلِ!**

**أَنْشُـــدُ فِـي رِاْئِعِ أَنْوَاْرِهَا رُشْـدَاً فَمَا أَغْنَمُ إِلَّا فِي الضَّلالِ!**

***

**يَــاْرَبِّ غُفْــرَاْنَكْ إِنَّا صِغَاْرٌ نَدُبُّ فِي الأَرْضِ دَبِيْبِ الغُرُوْرْ**

**نَسْحَبُ فِي الدُّنْيَا ذُيُوْلَ الصِغَـارْ وَالشَّيْبُ تَأْدِيْبٌ لَنَــا وَالقُبُوْرْ!**

ويبدو هذا الفعل أعمق في تأملات الشَّاعر التِّجاني يوسف بشير وبخاصة في قصيدته "الصُّوفي المعذب" فنراه ينفذ إلى أعماق الكون محاولاً معرفة ما في الذرة من الأسرار، ببصيرته النَّافذة معبراً عن إيمان قلبه الرَّاسخ بالله حتى ليمتثل له في الذَّرات الضَّئيلة دنيا مؤمنة تسبح بذكر الخالق، فيرى الله من حوله في الطَّبيعة وفي كل مظهر من مظاهر الكون ومجاليه ،تلك الصُّور التي تصدر منه وتفيض عنه، فكل ما حوله هو مظهر تدل على وجود الله، وليس كما ذهب بعض النقاد على اعتباره من يعتقدون الاتحاد والحلول، فهذه المظاهر الكونية المختلفة نوعٌ من التَّطمين الذَّاتي عند التِّجاني لمحاربة الشَّك في عقيدته وصحة ذكائه، اسمعه يقول عن ذلك في قصيدته[1]:

**....هَذِهِ الـذَرَّةُ كَمْ تَحْمِـ ـلُ فِي العَــاْلَـمِ سِـرَّا**

**قِفْ لَدَيْهَا وَامْتَزِجْ فِي ذَاْتِهَــا عُمْقَــاً وَغَوْرَا**

**وَانْطَلِــقْ فِي جَوِّهَــا المَـمْلُـوءِ إِيْمَاْنَاً وَبِرَّا**

**وِتَنَـقَّـلْ بَيْـنَ كُبْـرَى فِـي الذَّرَارِي وَصُغْـرَى**

**تَرَ كُـلّ الكَـوْنِ لاَ يَفْتَـ ـرُ تَسْـبِيْحَـاً وَذِكْــرَى**

***

**كُلُّ مَا فِي الكَوْنِ يَمْشِي فِي حَنَـاْيَاْهُ الإِلَــهُ**

**هَـذِهِ النَّمْلَـةُ فِـي رِقَّتِـ ـهَــا رَجْــعُ صَــدَاْهُ**

**هُوَ يَحْيَا فِي حَوَاشِيْهَــا وَتَحْيَــا فِــي ثَــرَاهُ**

**وَهْيَ إِنْ أَسْلَمَتْ الــرُّوْ حَ تَـلَـقَّـنْـهَـا يَـدَاهُ**

**لَمْ تَمُتْ فِيْهَـا حَيَـاْةُ اللهِ إِنْ كُـنْــتَ تَــرَاهُ**

هذه المعاني معروفة عند المتصوفة، فهم ينزعون إلى الاتصال بالعالم العلوي،وهم يبصرونه متجلياً في كل ما حولهم من الكون

[1]- التجاني يوسف بشير، ديوان" إشراقة"، ص 124-125.

بجميع صوره ومظاهره،فالصُّور والمظاهر تتعدد، والحقيقة واحدة، وهي الجمال الإلهي المطلق،ولكن كثير من النُّقاد يرون أن في بعض قصائد شعراء التَّيار الرُّومانسي مثل القصيدة السَّابقة انعطافاً إلى ظاهرة الاتحاد والحلول، اعتقاداً أن بعض الأعلام من أئمة التَّصوف يعتقدون عقيدة الاتحاد والحلول وهذا ما فُهِمَ من بعض أقوالهم وأشعارهم كما في قول الحلاج "ما في الجبة إلا الله" أو كما في قول عبد الغني النابلسي[1]:

**مَنْ يكن بالله قائمٌ لم يكن أنتَ ظل الله من أسمائه بل أنت هو**

والأمر بخلاف ذلك لأن العبارات المعجمية قد تضيق عليهم -أحياناً - لما يشاهدونه من الحضرة الإلهية، فهم يرون المُكوِّن قبل الكون والمؤثر قبل الأثر،فيقول النَّابلسي"من يكن بالله قائم"؛ لأنَّ الموجود أما موجود قائم بنفسه وهو وجود الله سبحانه وتعالى وهو وجود ذاتي ليس ممتداً من الغير، وأما الموجود بفعل الغير وهو ما دون الله سبحانه وتعالى. أما قوله" أنتَ ظل الله من أسمائه" لأن القادر يقتضي مقدور والعالم يقتضي معلوم والمريد يقتضي مراد وهكذا إلى آخر الأسماء والصفات الإلهية[2].

وتشكل الرُّؤية الصُّوفية عنصراً مهماً عند شعراء التَّيار الرُّومانسي لما فيها من اهتمام بتفاصيل الحياة الغيبية وما فيها من بحثٍ عميق عن أسرار الكون والنَّفس الإنسانية بتناقضاتها المختلفة، على أساس أن النَّظرة الصوفية عند الرُّومانسيين أوجدت حلاً منطقياً لما يعانونه من حيرة في عالمهم المرئي وعالم المثال الذي يتطلعون إليه في المتخيل؛ ولذا نرى عند شعراء التَّيار الرُّومانسي نفس أشواق المحبة التي نراها عند المتصوفة وما ينطوي فيها من رغبة في الاتصال بالعالم العلوي وقد مرَّ بنا كيف كانت تستغرق التِّجاني هذه المحبة وكيف كان يشعر شعوراً عميقاً يبارقها في قلبه. فالأثر الصوفي عند الرُّومانسيين كان بحثاً عن الجمال المثالي في الحياة الرُّوحية النَّقية الخالدة، البعيدة عن صخب الحياة وقيود المادة.

ولعل من أبرز الأبيات التي تجسد لنا هذه التَّأملات الرُّوحية عند الرُّومانسيين ما كتبه نسيب عريضه حينما يضل في بيداء الحياة ويضنيه الطَّريق الطَّويل يفرُّ إلى الصلاة ليجد راحته وبداية طريقه، ويناجي ربَّه في خشوع:[3]

---

[1]- عبدالغني النابلسي، "ديوانه"، دار الجيل،ج 1،بيروت 1986م، ص 203.

[2]- الشيخ أحمد الدرديري،"شرح الخريدة البهية"، مصطفى البابي الحلبي، "د،ط"،"د.ت"، ص 48.

[3]- نسيب عريضه، ديوان"الأرواح الحائرة"، ص 61.

**أَيَا مَنْ سَنَـاْهُ اخْتَفَـى وَرَاْءَ حُــدُوْدِ البَشَــرْ**
**نَسِيْتَـكَ يَوْمَ الصَفَــا فَـلَا تَنْسَـنِي فِـي الكَدَرْ**

***

**مَرَاْعِيْـكَ خُضْـرُ المُنَى هِيَ المُشْتَهَـى سَيْـدِي**
**وَجِسْــمِي دَهَـاْهُ العَنَا حَنَــاْنَيْكَ خُـذْ بِيْـدِي**

وأحياناً- ينزع نسيب عريضه منزعاً صوفياً خالصاً في تأملاته؛ لأن الشِّعر التَّأملي يتميز بالسِّمو والتَّحليق بأخيلتهم فوق الحياة البشرية العادية. هو يرى نار الخلود هذه تومض على بعد فتشرئب إليها نفسه فيأمر قلبه بالمسير إليها ليفنى فيها تطلعاً إلى ناراً الخلود[1]:

**صَاْحِ، قُلْ ، هَلْ تَـرَى**
**فَـوْقَ أُفْقِ الـدُّرَى**
**بَاْرِقَـاً قَـدْ سَـرَى**
**مَـا وَرَاءِ الحُـدُوْدِ؟**
**تَلْكَ نَاْرُ الخُلُوْدِ**

***

**نَحْوَ ذَاْكَ الوَمِيْضُ**
**سِرْ بِنَا نَسْتَعِيْضُ**
**عَنْ ظَلَامِ الحَضِيْضِ**
**وَشَقَاْءِ الوُجُودْ**
**بِسَنَاْءِ الوُعُودْ**

كذا نجد نظيره عند إيلَيا أبوماضي الذي يحاول أن يتلمس الحقيقة عن طريق التَّأمل في المظاهر الكونية المختلفة، لهذا يصور تجلي إلله سبحانه وتعالى في مظاهر الكون المختلفة، من خلال التَّجليات الجمالية، حيث يقول[2]:

**مَنْ أَحَـبَّ الله جَبَّــاْرَاً وَفَتَّــاْكَاً وَقَــــاْهِرْ**
**فَأَنَـا أَهْــوَاهُ رَسَّــاْمَاً وَفَنَّــاْنَاً، وَسَـاْحِــرْ**
**وَأَرَاْهُ فِي النَّدَى وَالـزَّهْرِ وَالشُّهْــبِ السَّوَافِـرْ**
**فَـإِذَا الأَنْجُــمُ غَــاْرَتْ وَانْطَـوَتْ كُـلَّ الأَزَاْهِـرْ**
**وَتَلَاَشَى كُـلُّ مَـا أَنْشَـا وَسَـوَّى مِـنْ مَنَـاظِـرْ**
**لاَحَ لِي فِي حُسْنِهِ الأَكْمَـلِ فِـي دِيْــوَانِ شَـاْعِـرْ**

بينما ينظر نعيمة إلى أصداء الرُّوح وصلتها بالطَّبيعة باعتبارها جزءً من عناصرها؛ لأنَّها جميعاً "النَّفس والعالم" فيض من الإله، كما يقول[3]:

---

[1]- نسيب عريضه، ديوان"الأرواح الحائرة"، ص 186.
[2]- إيليا أبو ماضي، ديوان "الخمائل"، ص 193.
[3]- ميخائيل نعيمة ،ديوان"همس الجفون"، ص 21.

**إيهِ نَفْسِي! أَنْتِ لَحْنٌ فِيَّ قَــدْ رَنَّ صَدَاهْ**
**وَقَّعَتْـهُ يَـدُ فَنَّــانٍ خَـفِـيٍّ لا لأرَاهْ**
**أَنْتِ رِيْـحٌ وَنَسِيْـمٌ،أَنْتِ مَوْجٌ، أَنْتِ بَحْرُ**
**أَنْتِ بَرْقٌ، أَنْتِ رَعْدٌ،أَنْتِ لَيْـلٌ، أَنْتِ فَجْرُ**
**أَنْتِ فَيْضٌ مِنْ إِلَهْ!**

ومما تقدم نجد أن المعرفة يقينية عند الشُّعراء المسلمين من هذا التَّيار بخلاف غيرهم مثل إيليا أبو ماضي في تردده بين الشَّك واليقين، فهو فيَ باديء أمره يجد حلاً لشكوك الرُّوح وقلقها في الغاب أو في الطَّبيعة كغيره من الرُّومانسيين، لكنه لايلبث أن يمل الغاب، ولكنه في النَّهاية يهتدي إلى الحقيقة الكاملة فوجدها في الذَّات الإنسانية بعد أن تاهت به السُّبل فيقول في ذلك[1]:

**حَتَّى إِذَا نَشْرَ القُنُـوْطُ ضَبَـاْبَهُ فَوْقِي فَغَيَّبَنِي وَغَيَّبَ مَوْضِعِي**
**وَتَقَطَّعَـتْ أَمْرَاْسُ آمَاْلِي بِهَـا وَهْـيَ الَّتِي مِنْ قَبْلُ لَمْ تَتَقَطَّعُ**
**عَصْرَ الأَسَى رُوْحِي فَسَاْلَتْ أَدْمُعَا فَلْمَحْتُهَـا وَلَمَسْتُهَا فِي أَدْمُعِي**
**وَعَلِمْتُ حِيْنَ العِلْمُ لَا يُجْدِي الفَتَى أَنَّ الَّتِـي ضَيَّعْتُهَا كَاْنَتْ مَعِي!**

نجد أن شعراء التَّيار الرُّومانسي قد انشغلوا بالتَّفكير في مصير الإنسان في هذه الحياة وهل هو مخير أم مسير؟ كما في النَّموذج السَّابق وعند أبي ماضي في طلاسمه وغيرها من القصائد، والملاحظ في هذا الصَّدد أن شعراء الرَّابطة تناولوا مبدأ الجبر وفسَّروا سير الحياة على أساسه دون أن يكون لمبدأ الاختيار ذكر وصدى في مقابل ذلك، كما كان الشَّأن عند المعتزلة من قبل، ومرد هذه الظَّاهرة ربما يرجع إلى طغيان الحياة المادية الصاخبة في بلاد المهجر، و اخفاقهم وعدم نجاحهم في الحصول على رزق واسع، والتَّقاليد وسط خضم هذه الحياة الجديدة ذات الإيقاع السَّريع، والذي يجب أن يلاحظ –أيضاً- أن هذا الاتجاه الذي سلكه الشُّعراء في شعرهم يدل بطريقة غير مباشرة على نزعة رومانسية ناتجة عن عجز نفوسهم الطَّامحة للعلا في تحقيق رغائبهم وآمالهم. لذلك نرى إيليا أبي ماضي بعد أن يكتشف أن الحقيقة الكاملة في ذاته، لايدري ما هي هذه الذَّات فتراه في "الطَّلاسم" يعود إلى الحيرة والقلق" فيقول[2]:

**أَنَا لا أَذْكُرُ شَيْئَاً مِنْ حَيَاْتِي المَاْضِيَة**

---

[1]-إيليا أبو ماضي، ديوان"الجداول"، ص 11.
[2]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الجداول"، ص 117.

**أَنَا لاَ أَعْرِفُ شَيْئَاً مِنْ حَيَاْتِي الآتِيَـهْ**
**لِي ذَاْتٌ ، غَيْرَ أَنِّي لَسْتُ أَدْرِي مَاْهِيَه**
**فَمَتَى تَعْرِفُ ذَاْتِــي كُنْـهَ ذَاْتِــي؟**
**لَسْتُ أَدْرِي** -

ومما لاشك فيه أن شعراء التَّيار الرُّومانسي قد جعلوا النَّفس الإنسانية محور اهتمامه،وأولوها عنايتهم الفائقة إما نشداناً للخلاص من حصار الواقع أو البحث عن أسرارها وطبيعتها، وهل هي خالدة أم فانية، وكذلك علاقتها بالجسد وما ينشأ بينها من صراع، ومن المعروف أن:"الصِّراع بين قوى النَّفس-الرُّوح والجسد- قد شغل الفلاسفة والمفكرين الإسلاميين، فذهب أكثرهم على أن الصِّراع ناتج من أن النَّفس كانت منذ الأزل في عالم المثل ثم هبطت مكرمة لتحل في البدن الذي شوه صورتها النَّقية الطَّاهرة، وبذلك فهي في حالة صراع معه لتتخلص من هذه القيد الحديدي المتسخ، لترجع إلى حالتها الأولى"[1]. ولهذا الأمر كـان"التَّعبير عن النَّفس في كل حالاتها أول مجال انطلق منه الرُّومانتيكيون؛ لأنَّ الرُّومانتيكية أساساً تقوم على الفردية والشُّعور بالذَّات"[2].

ويعلل الدَّكتور عبدالمجيد هندي شيوع التَّأمل عند شعراء الرُّومانسية فيراه: "نتيجة لتأملهم الطَّويل في الذَّات وفي ما حولهم من الكائنات وانشغلوا بما انطوى في أعماق النَّفس من دفائن وودائع، كما اهتموا بمشاكل الوجود، وقضايا الفناء والخلود فاتجهوا في فنهم إلى استجلاء غوامض النَّفس والحياة وهذا الاتجاه الرُّوحي،والمواضيع المجردة، هو أروع ما في تاريخ الأدب الحديث من تجديد وعمق نظر"[3].

ومما ينبغي ذكره هنا أن ظاهرة الثُّنائية في الشِّعر التَّأملي والفلسفي تولدت لدى شعراء الرُّومانسية عندما انعطف تفكيرهم في الحياة ومابها من خير وشر،وهي ليست جديدة في الشِّعر العربي، فقد عرفت في شعر أبي العتاهية الذي أنشأ معظم نظراته في الحياة والكون على ثنائية العناصر، وقد تولدت هذه النَّظرة نتيجة للنظرة التَّشاؤمية للحياة لدى بعض شعراء الرُّومانسية، ورغبتهم في التَّخلص منها، وميخائيل نعيمة أحد شعراء الرُّومانسية الذين تعرضوا لمسألة أو ظاهرة الثُّنائية في شعرهم ومن هذا قوله عن الخير والشَّر في قصيدة له بعنوان"

---

[1]- محمد على أبوريان، "أصول الفلسفة عند شهاب الدِّين السَّهروردي"، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية 1987م، ص 286.
[2]- محمد مصطفى هداره، "تيارات الشِّعر العربي المعاصر"، ص 198.
[3]- د.عبدالمجيد هندي، "الشِّعر العربي الحديث"، 1975م، ص 190.

العراك"، فالشَّاعر نعيمة يلحظ نفسه ومايحتوي في داخلها من تناقض تبين نزعات الخير والشَّر،وما يتصارع في أعماقها من ميول، فيقول[1]:

**دَخَلَ الشَّيْطَانِ قَلبِي فَـرَأى فِيْهِ مَلاكْ**
**وبِلَمْحِ الطَّرْفِ مَا بَيْنَهُمَا اشْتَدَ العِرَاكْ**
**ذَا يَقُوْلُ: البَيْتُ بَيْتِي فَيْعِيْدُ القَوْلَ ذَاكْ**
**وَأَنَا أَشْهَدُ مَا يَجْرِي وَلا أُبْدِي حَرَاكْ**

***

**وَإِلَى اليَوْمَ أَرَاْنِي فِي شُكُوْكٍ وَارْتِبَاكْ**
**لَسْتُ أَدْرِي أَرْجِيْمٌ فِي فُؤَادِي أَمْ مَلَاكْ**

هذا الصِّراع الدَّائم الذي تنطوي عليه النَّفس هو أكثر ما شغل الرُّومانسيين انظر إلى نسيب عريضه الذي أضنته ثنائية النَّفس والجسد متلمساً حقيقتها في حيرة مجسدة ويري نفسه تعذب جسده بما تثيره من شكٍّ ومن حيرة ومن قلق. فراح يؤنبها ويعاتبها على إيلامها الجسد الذي رمز إليه بالقلب، فقال[2]:

**يَا نَفْــسُ، مَالِكِ وَالأَنِيْنِ؟**
**تَتَــأَلَّمِيْنَ وَتُـؤْلِمِيْـنَ!**
**عَذَّبْـتِ قَلْـبِي بِالحَنِيـنْ**
**وَكَتَمْتِهِ مَـا تَقْصُـدِيْـنَ**
**يَا نَفْسُ مَالِكِ فِي اضْطِرَابْ**
**كَـفَـرِيْسَةٍ بَيْنَ الذِّئَـابْ**
**هَلَّا رَجَعْتِ إِلَى الصَّـوَابِ**
**وَبَدَّلْـتِ رَيْبَـكِ بِاليَقِـيْنِ!**

ومما سبق من قول يرى الباحث في قضية الصِّراع بين قوى النَّفس والرُّوح عند الرُّومانسيين على أن النَّفس بمعنى الرُّوح، والرُّذوح وهي من عالم الأمر ولا يعلم حقيقتها إلا الله سبحانه وتعالى،والنَّفس لها خمس إطلاقات يراد بها العين الجارحة ويراد بها الذَّات ويراد بها الدَّم والنَّفس، ولكن تكمن الاشكالية في إطلاق قوى النَّفس على الرُّوح نفسها، والصِّراع يتمثل بين حاجيات ثلاثة هي:النَّفس وشهواتها والهوى والرُّوح وإذا أضفنا إليه رابعاً وهو الشَّيطان وجسد الإنسان أشبه بالمملكة التي يتربع على عرشها الرُّوح ومعاونيه هم الحواس الخمس. وميزان حكمه إنَّما يقوم على الشَّرع فإذا حاد عنه أتبع في ذلك الشَّيطان والهوى وهذا يقود إلى سقوط مملكته في مهاوي الرَّدى كما قال الإمام البُوصيري[3]:

---

[1]- ميخائيل نعيمة، ديوان "همس الجفون"، ص 96.
[2]- نسيب عريضه، ديوان"الأرواح الحائرة"، ص 87.
[3]- البوصيري، "ديوانه"، ص 11.

**وَخَالِفْ النَّفْسَ وَالشَّيْطَانَ وَالهَوَى  وَإِنْ هُمْ مَحَّضَاكَ النُّصْحَ فَاتَّهِمِ**

أما حقيقة الموت تلك الحقيقة القاسية، والتي لا مفر منها ولا مهرب منها،فقد شغلت شعراء التَّيار الرُّومانسي، وما قبله من نزعات الموت، وفي الموت نفسه من أسرار، وما بعده من نشر وحساب ونشور وخلود، هذه العوالم تشغل حيزاً كبيراً من تأملات الشُّعراء الرُّومانسيين. وهي عوالم طالما شغلت الشُّعراء السَّابقين من زهير بن أبي سلمى إلى أبي العلاء المعري، ولكن الأدوات تختلف والطَّوابع النَّفسية والفكرية تختلف أيضاً؛ لأنَّ الشَّاعر الرُّومانسي- في كثير من الأحيان- يعبر عن إحساسه بوظيفته في الحياة وهدف وجوده فيها ومآله إلى ما بعدها، حيث يتخذ جبران ويعتقد أنه لولا حياة الخلود التي تلي هذه الحياة لقضى على حياته بيده.  وهو يرى أن الدَّأب والجهد والشَّقاء الذي يعانيه في هذه الحياة له مايبرره،وأنه السَّبيل إلى السَّعادة الأبدية في الحياة التَّالية الخالدة[1]:

**يَا نَفْسُ مَا العَيْشُ سِوَى  لَيْـلٍ إِذَا جَـنَّ انْتَهَـى بِالفَجْرِ، وَالفَجْرُ يَدُوَمْ**

ثم يستدل على زوال هذا الجسد وخلود الرُّوح التي فيه بصورة حسية تتمثل بزوال الزِّهور وبقاء البذور بعدها[2]:

**يَانَفْسُ إِنْ قَالَ الجَهُوَلْ  الرُّوْحُ كَالجِسْـمِ تَزُوَلْ وَمَا يَزُوْلَ لا يَعُوْدُ**
**قُـوْلِي لَهُ إِنْ الزُّهُـوْرَ  تَمْضِي وَلَكِـنَّ البُـذُورْ تَبْقَى، وَذَا كُنْهُ الخُلُودْ**

والشَّاعر ميخائيل نعيمة يرى الموت بدء الحياة[3]:

**وَعِنْدَمَـا المَـوْتُ يَدْنُــو  وَاللَحْدُ يَفْغَــرُ فَــاهْ**
**أَغْمِـضْ جُفُـوْنَكْ تُبْصِـرُ  فِي اللَحْـدِ مَهْـدَ الحَيَــاْهْ**

يرى الباحث من حيث المعتقد أن دورة الحياة لاتنتهي بالموت، أي لا تلاشي مطلقاً؛ لأنَّ ثمت دار غير هذا الدار فإما حفرة من حفر النَّار أو روضة من رياض الجنة.

وعلى وجه العموم فإن الإحساس بالشَّيخوخة واقتراب الموت وترصده للشاعر وطموحاته يكاد يكون عاماً لدى الشُّعراء الرُّومانسيين عندما يتملكهم الحيرة والشكوك في تأملاتهم في الحياة؛ فيغلب عليهم اليأس وتتحطم نفسياتهم وآمالهم على صخرة الحياة القاسية؛ فيتمنى الشَّاعر الرُّومانسي الموت رغبةً

---

[1]- جبران خليل جبران، "الأعمال الكاملة"، ص 834.
[2]- المصدر نفسه، ص 834.
[3]- ميخائيل نعيمة، ديوان"همس الجفون"، ص 9.

في التَّخلص من ثقل الحياة وعبئها وظلم النَّاس وعدوانيتهم، كما نلحظ هذا في شعر عبدالرَّحمن شكري[1]:

**رَأَيْتُ فِي النَّوْمِ أَنِّي رَهْنُ مُظْلِمَـةٍ مِنْ المَقَـاْبِرِ مَيِّتَـاً حَـوْلَهُ رِمْمُ**

**نَاْءٍ عَنْ النَّاْسِ،لا صَوْتٌ فَيْزْعِجَنِي وَلا طُمُـوْحٌ وَلَا حُلْـمٌ وُلَا كَلِـمُ**

**مُطْهَّرٌ مِنْ عُيُوْبِ العَيْشِ قَاْطِبَـةً فَلَيْسَ يَطْرُقْنِــي هَـمٌ وَلَا أَلْـمُ**

**وَلَسْتُ أَشْقَى لَأَمْـرٍ لَسْتُ أَعْـرِفَهُ وَلَا ضَمِيْرٌ وَلَا يَـأْسُ وَلَا نَـدْمُ**

**وَالمَوْتُ أَطْهَرُ مِنْ خُبْثِ الحَيَاْةِ وَإِنْ رَاْعَتْ مَظَاْهِـرَهُ الأَجْدَاْثُ وَالظُّلَمُ**

والهمشري يرى الموت يقترب من حياته، فيجسد إحساسه بالتَّمزق والضَّياع واليأس من الحياة،قائلاً[2]:

**غَدَاً يَا خَيَاْلِي تَنْتَهِـي ضَحْكَـاْتِنَا وَآلاَمُنَـا تَفْنَـى وَتَفْنَـى المَشَاْعِرُ**

**وَتَسْلِمُنَا أَيْدِي الحَيَـاةِ إِلَى البِلَـى وَيَحْكُـمُ فِيْنَا المَوْتُ وَالمَوْتُ جَاْئِرُ**

**أَرَى صَفْحَةَ الآمَاْلِ قَدْ ضَاْقَ أُفْقَهَا وَلاَحَ عَلَى اليَّـأْسِ البَعِيْـدَ مَدِيْدَا**

**لَقَدْ عِشْتَ فِي دُنْيَا الخَيَـاْلِ مُعَذَّبَاً فَيَا لَيْـتَ شِعْرِي هَلْ أَمُوْتُ سَعِيْدَاً**

وكذا الحال عند الشَّابي عندما يستنجد بالموت وغشيان عالمه رغبة في إنقاذه من ظلم الحياة وسكانها، فيقول في قصيدته "إلى الموت"[3]:

**إِلَى المَوْتِ؟ إِنْ عَذَّبَتْكَ الدُّهُوْرِ، فِفِي المَوْتِ قَلْبُ الدُّهُوْرِ الرَّحِيْمِ**

وفي قصيدته"البلاد المحجوبة" يرى جبران في الموت الخلاص لنفسه عن العالم، والحل الحاسم لكل مشكلات وجوده[4]:

**تِلْكَ حَاْلِي فَـإِذَا قَاْلَـتْ لَكَـمْ مَاعَسَى حَلَّ بِهِ قُـوْلُوا الجِنُوْنُ**

**وَإِذَا قَاْلَـتْ أَيَشْـقَـى وَيَزُوْلُ مَـاْ بِهِ؟ قُوْلُوا سَتَشْفِيْهُ المَنُوْنُ**

---

[1]- شكري،"ديوانه"، ج 3"أناشيد الصبا"، ص 241-242.

[2]- الهمشري،"ديوانه"، ص 118-119.

[3]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 76.

[4]- جبران خليل جبران، "الأعمال الكاملة"، ص 835.

فإذا كان التَّأمل مدعاة للانسحاب من الحياة عند بعض الرُّومانسيين وتمني الموت للخلاص من هذا العالم فعند إيليا يختلف الأمر، فهو من خلال تأمله في الحياة يدعوا إلى التَّفاؤل والبحث عن متع الحياة من خلال فهم الحياة وفق هذا المنظور الإيجابي في قصيدته "فلسفة الحياة" حيث يقول[1]:

**أيُّهـذا الشَـاكِي وَمَا بِـكَ دَاءٌ كَيـفَ تغـدو إذا غدوت عليلاً**
**إنَّ شرَّ الجناةِ فِي الأرض نفسٌ تتـوَقَى قبـلَ الرَحِيْـلَ رحيلاً**
**وَتَرَى الشَّوك فِي الوَرْدِ وتَعْمَى أَنْ تَرَى فَـوقَهَا النـَدَى إكلِيلاً**
**هَوَ عِبْءٌ عَلَـى الحَيَـاْةِ ثَقِيْـلٌ مَـنْ يَظُـنُ الحَيَـاةَ عِبئَاً ثَقِيلاً**
**وَالَّـذِي نَفْسُه بِغِـيْرِ جَمَـاْلٍ لَا يَرَى فِي الوُجُـوْدِ شَيْئَاً جَمِيْلاً**

وفي الحقيقة إن النَّزعة التَّأملية عند شعراء الرُّومانسية كانت بداية انفصامهم عن الحياة المحيطة بهم من خلال بحثهم عن عالم مثالي يصادم الواقع التي يعيشون فيه سواء في الوطن العربي كما عهدنا عند الدِّيوانيين والأبوليين أو خارج المحيط العربي في المهجر الأمريكي عند شعراء الرَّابطة القلمية.

فقد انعطف تفكير شعراء التَّيار الرُّومانسي في شعرهم التَّأملي إلى السمو والتَّحليق بأخيلتهم فوق الحياة البشرية العادية ويحاولون في ذلك كشف أسرار الحياة، وتحليل النَّفس البشرية، على أن هذا الاهتمام بعنصر النَّفس والرُّوح في أشعار الرُّومانسيين لا يعني أنهم على انسجام مع إيمانهم بالله، وأنهم جميعاً في وئام مع النَّظرة الدِّينية للكون والحياة والإنسان، بل أننا نجد في أشعارهم مايدل على خلاف هذا من شك في اليوم الآخر وما يجري فيه من حساب وتغابن، كما يلاحظ هذا في "طلاسم" إيليا أبي ماضي والملاحظ أن هذه الشكوك تتبدى لدى الشُّعراء المسيحيين في المهجر أكثر من بروزها لدى الشُّعراء المسلمين في مدرستي الدِّيوان وأبولو.

وممَّا لا شك فيه أن النَّماذج السَّابقة تمثل تأملات ونظرات وجدانية عن الكون والحياة وتتوزع هذه التَّأملات على قضايا كثيرة ابتداء من ذات الشَّاعر ونظراته إلى فنه ثم تلقي ظلالها على الكون والحياة بما فيهما من تعدد وجزيئيات على أن الشَّاعر يتعامل مع هذه القضايا من خلال رؤيته وإحساسه الكظيم، وقلبه الذي يحتمل الألم والحسرات، هذا هو قدر الشَّاعر الرُّومانسي أو

[1]- إيليا أبو ماضي، ديوان "الخمائل"، ص 38.

قل هو الطَّريق الذي يلذ له أن يسلكه حتى أنَّـه فـي بعـض الأحيـان يستعذب هذا الألم ويعتـبره ينبـوع عبقريتـه وعطـائه. هـذه الأفكـار التَّأملية التي وجـدت بيـن شـعراء التَّيـار الرومانسـي،قـد عالجوهـا معالجـة شـعرية فـي كـثير مـن الرِّقـة والعذوبـة والخيـال فوقفـوا مواقف متشابهة إزاء الموت والحيـاة والتَّجـدد والإنسـان والطَّبيعـة والمجتمع.

## *المبحث الرَّابع*

## *الموقـف الاجتماعي والوطني*

مما لاشك فيه أن المنظور الذي من خلاله شهد حياة شعراء التَّيار الرُّومانسي حياتهم؛ هو منظور مأساوي لما عانوه من صراع وألم وحزن، فرضته عليهم ظروف الحياة الاجتماعية والسِّياسية

والاقتصادية في تلك الفترة التي عاش فيها شعراء هذا التَّيار. ويظهر ذلك جلياً في شعرهم الذي عبروا فيه عن معاناة مريرة نسج فصولها الفقر والتَّشرد وظلم المجتمع والأحوال السِّياسية القاتمة التي كانت تحدق بالعـالم العربي.

ولذلك يرى شلتاغ عبود:"أن الرُّؤية لهذه القضايا الاجتماعية والسِّياسية تختلف لدى الشَّاعر الوجداني عنها لدى الشَّاعر القديم أو الأحيائي، فالشَّاعر الوجداني ذاتي التَّوجه، فهو ينظر لهذه القضايا من زاويته الوجدانية ولا يناقشها على أساس نظريات للاجتماع أو السِّياسة أو الدِّين كما كان يفعل الشَّاعر الإحيائي،فتكون رؤيته الشِّعرية مثقلة بالطَّابع الفكري أكثر من الطَّابع الشِّعوري. وبهذا تكون موازين القلب ومقاييسه هي لدى الشَّاعر الوجداني في تناوله للأحاسيس الذَّاتية أو القضايا الاجتماعية والسِّياسية"[1].

ويضيف شلتاغ في التوجه نحو القضايا الاجتماعية والوطنية عند شعراء التَّيار الرُّومانسي أن في ذلك:"ثورة إيجابية تتمثل بالنقمة على المواضعات الاجتماعية الزَّائفة، والقيود الاستعمارية التي كبَّل بها المجتمع العربي والإسلامي،مما لا قبل لأحد من تخفيفها إلا برفع الأصوات الشِّعرية، ممَّا كان يسمح به المجال آنذاك"[2].

ولهذا لم يبتعد شعراء الرُّومانسية عن المجتمع والغوص في مشاكله ومحاولة الوصول إلى حلٍّ ملائم يسعد الإنسان ويقيه شر الموبقات أياً كانت وفي مقدمتها الجهل والفقر والمرض والتَّبشير بالقيم الأخلاقية في المجتمع، من خلال إبداعهم الشِّعري. فالشَّاعر إيليا أبو ماضي يندب في قصيدته "الفقير" أحوال تعساء والفقراء من بني أمته، ويظهر تألمه وتحسره لإخوانه المحتاجين البائسين. يقول[3]:

**وا رَحمَتَا للبَائِسِيـنَ فَإنَّهُـمْ مَوتَى وَتَحسَبَهُمْ مِن الأحيَـاءِ**

**إنِّي وَجَدتُ حُظُوظَهُم مُسوَّدَةً فَكَأنَّـمَا قُــدَّتْ مِنْ الظَّلْمَاءِ**

كما يناهض أبو ماضي التَّفرقة بين الطَّبقات ويدعو إلى المساواة الطَّبقي بين أفراد المجتمع ويدلل على ذلك بوحدة الأصل البشري في قوله[4]:

---

[1]- شلتاغ عبود شراد، "تطور الشِّعر العربي الحديث- الواقع، المضامين، الفن"، ص 183.

[2]- المصدر نفسه، ص 183.

[3]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الجداول"، ص 149.

[4]- المصدر نفسه، ص 27-28.

**نَسِيَ الطِّيْـنُ سَاْعَةً أَنَّهُ طِيْـنٌ حَقِيْـرٌ فَصَـاْلَ تِيْـهَاً وَعَرْبَـدْ**

**وَكَسَى الخَـزُّ جِسْمَهُ فَتَبَـاْهَـى وَحَـوَى المَـاْلَ كِيْسَـهُ فَتْمَـرَّدْ**

**يَاأَخِي، لَا تَمِـلْ بِوَجْهِكَ عَنِّـي، مَا أَنَـا فَحْمَـةٌ وَلَا أَنْـتَ فَرْقَدْ**

**أَنْتَ مِثْلِي مِـنْ الثَرَى وَإِلَيْـهِ فَلِمَاْذَا يَا صَاْحِبِي التِيْـهُ وَالصَدُّ؟**

والهدف الاجتماعي هدف إصلاحي اشترك في أدائه كل شعراء التَّيار الرُّومانسي ثورة على العلل التي تنخر جسم المجتمع العربي كالفساد والمحسوبية والبعد عـن القيـم الأخلاقيـة، الـتي يتميـز بهـا المجتمع العربي.وفي ذلك يفصح شكري عن سـر حسـرته وبكـائه، حين يتقدم اللئيم الكريم لالفضل فيه بطبيعة الحـال، ولكنـه الرِّيـاء الذي يقلب المعـايير، فيقـدم الوغـد علـى الحُـرِّ،والبخيـلِّ علـى ذِي الفضل. وهكذا يجد الشَّاعر نفسـه غريبـاً بيـن قـومه وأولـى قربـاه حين يرفع من لايستحقون التَّكريم فيتسـلقون إلـى المراتـب العليـا حـتى صـاروا مـن أصـحاب الجـاه، وبـدت عليهـم سـمات التَّكريـم والتَّعالـي، وعافت قلوبهم الغليظة لمسات الرَّحمة، ونـرى شـكري يعزي نفسه بفكرة تتكررعنده حين يقول[1]:

**وَكَمْ وَغْدٌ رَفِيْعِ الجَـاْهِ يَغْـدُو كَأَنَّ الكَـوْنَ لَيْسَ بِهِ سِوَاْهُ**

**تَعَـاْفُ الرَّحْمَــةَ الغَــرَّاْءَ قُلُـوْبَاً أَضَـرَّ بِهَا التَعَـاْلِي**

**فَـإِنَّ الزَّهْرَ فِي القِيْعَاْنِ يَنْمُو وَإِنَّ الثَّـلْجَ فِي قِمَمِ الجِبَـاْلِ**

بينما نرى الشَّاعر ندره حداد يهتم بالنَّزعة الإنسانية والشِّعور بالآخرين والمحبـة لهـم،وذلـك لإيمـانه بـأن الإنسـانية هـي السَّـبب الأساسي للسـعادة الاجتماعيـة بيـن النـاس فلـه فـي هـذا المجـال قصيدة بعنوان"سر معي" يقول فيها[2]:

**يَاأَخِـي السَّاْعِي لِنَيْلِ المَـجْـدِ خَفَّفَ عَنْكَ جُمْحَـكْ**

**وَسَأَنْسَـى جُـرْحَ قَلْبِــي كُلَّمَـا شَاْهَـدْتُ جُرْحَكْ**

**وَأَرَى لَيَـلَـكَ لَيَــلِي وَأَرَى صُبْحِـي صُبْـحَكْ**

**وَإِذَا أَخْطَـأْتُ نَحْــوِي فَأَنَا الطَـاْلِبُ صَفْحَــكْ**

نجد في هذه الأبيات دعوة أخوية صادقة نادى بها الشَّاعر في إنسانية مخلصة،دعته إلى بذل النَّصح لأخيه بما يحفظ عليه إنسانيته، فالتَّنافس في الحياة لا يستدعى الطغيان، ويجب على الإنسان أن يأخذ حظه في الحياة دون هضم حقوق الآخرين.

---

[1]- شكري، "ديوانه"،ج 1"ضوء الفجر"، ص 89-90.

[2]- ندره حداد، ديوان"أوراق الخريف"، ط نيويورك 1941م، ص 50.

ولهذا يرى أنيس المقدسي:"أن الدَّعوة إلى الحقوق الإنسانية العامة مبنيةٌ على المباديء الأساسية التي يجب أن تشمل جميع البشر وهي:الحرية والمساواة والعدالة وهذه المباديء لها معنى إنساني عام هو تحقيق أساس كل مجتمع دستوري راقٍ؛ فالحرية هي حق الفرد أن يفكر ويتصرف كما يشاء ضمن النّطاق القانوني والمساواة بأن يفتح للجميع -على السَّواء- أبواب التَّقدم، لا يعوقهم عن ولوجها عائق ولادة أو مال أو مقام. والعدالة هي التي بموجبها تتحقق كرامة الإنسان"[1].

هذه المباديء نفسها هي التي دعت إليها الحركة الرُّومانسية في جذرها الأوربي وطبقتها الثورة الفرنسية آنذاك على صعيدها السِّياسي والاجتماعي،وهذه المباديء كانت ديدن شعراء الرُّومانسية في أدبنا العربي، ولهذا كثير ما نددوا بالظلم والاستبداد وحكم الفرد، كما دعوا إلى عودة الحرية إلى أوطانهم لتنعم بالعدالة الاجتماعية، وفي ذلك يقول الشَّاعر إيليا أبو ماضي[2]:

**لَوْ لَمْ يَكُ الظُّلْمُ فِي الطَّبَائِعْ مَا اسْتَنْصَرَ العَاْجِزُ بِالعَدَاْلَةْ**

**لَوْ عَدَلَتْ فِيْهُمُ السَّرَاْئِعْ مَا اسْتَحْدَثُوا لِلقِتَاْلِ آلَهْ**

**عَجِبْتُ لِلقَاْتِلِ المُدَاْفِعْ جَزَاْؤُهُ المَوْتُ لَا مَحَاْلَهْ**

**لِكَنَّمَا سَاْفُكُو الدِّمَاْءِ**

**يَوْمَ الوَغَى قَاْدَةٌ قُرُوْمُ**

**وَهَكَذَا المُجْرِمُ العِدَاْئِي**

**فِي عُرْفِهِمْ فَاْتِحٌ عَظِيْمُ!**

**أَقْبَحُ مِنْ هَذِهِ الضَّلَاْلَةِ أَنْ يَحْكُمَ الوَاْحِدُ الأُلُوْفَا**

**وَيَدَّعِى الفَضْلَ وَالنَّبَاْلَهْ مَنْ يَسْلُبَ العَاْمِلَ الرَّغِيْفَا**

لم تقتصر دعوة هؤلاء الشُّعراء إلى العدالة فحسب؛ بل نجدهم دعوا إلى النَّزعة الإنسانية التي تحضُّ على المساواة وإلى إزالة الفوارق والطَّبقات الاجتماعية وإشاعة العدل بين النَّاس، وتصل قمة الملامح الإنسانية في العدالة الاجتماعية والمساواة عند نسيب عريضه في قصيدته "على قبر غوية" التي عبر فيها عمَّا يجيش في نفسه من أسى على ما لاقته من آلام ومذلة ومن جناية المجتمع الذي دفع بها إلى هذا الطَّريق الوعر، يقول في مطلعها[3]:

**هُنَا قَبْرُهَا هَلْ طَهَّرَ المَوْتُ عَاْرَهَا**

**وَهَلْ خَلْعَتْ عَنْ الظَّنِّ وَالإِثْمَا**

---

[1]- أنيس المقدسي، "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث"، ص 239.

[2]- زهير ميرزا، "إيليا أبوماضي شاعر المهجر الأكبر"، دار اليقظة العربية، ط 2،بيروت 1963م، ص 655-656.

[3]- نسيب عريضه، ديوان"الأرواح الحائرة"، ص 205.

**هُنَا قَبْرُهَا فَلِيَغْفِرْ اللهُ ذَنْبَهَا**
**إِذَ كَانَ عَدْلاً أَنْ تُعْدُ الشَّقَا جُرْمَا**
**أَمِنْ العَدْل أَنْ تُجْزَى عَلَى الإِثْمِ وَحْدَهَا**
**وَتَحْمِلُ دُوْنَ القَوْمِ مِنْ عَارِهَا وَسْمَا**

ونرى إيليا يفعل الخير لذات الخير، كما في فوح الورد وتغريد البلبل،وآية الاستجابة لذلك باعتناق المحبة التي تقنع الإنسان بأن سعادته كامنة في إسعاد البشرية، يقول في قصيدته التي عنوانها "كُنْ بلسماً"[1]:

**إِنَّ الحَيَـاْةَ حَبَتْـكَ كُنُـوْزِهَا لَا تَبْخَلَنَّ عَلَى الحَيَاْةِ بِبَعْضِ مَا..**
**مَنْ ذَا يُكَاْفِيء زَهْـرَةً فَوَاْحَـةً أَوْ مَنْ يُثِيْـبُ البُلْبُلَ المُتْرَنِمَا؟**
**يَا صَاْحِ خُذْ عِلْمَ المَحَبَّةِ عَنْهُمَا إِنِّـي وَجَـدْتُ الحُبَّ عِلْمَاً قَيْمَا**
**فَأَعْمَلْ لإِسْعَاْدِ السِّوَى وَهَنَاْئِهِمْ إِنْ شِئْتَ تَسْعَدُ فِي الحَيَاْةِ وَتَنْعَمَا**

وكثيراً مايجدُ الشَّاعر الرُّومانسي في الطبيعة مأوى له يحميه من فساد النَّـاس ويجنبـه الآلام الـتي يشـعر بهـا بينهـم، اسـمع أبـو شادي يردِّد هذا المعنى في قصيدته "في الطَّريق الحزين" فيقول[2]:

**يَا طَرِيْقِي الحَزِيْنِ ! عَرِّجْ عَلَى الغَرْ سِ وَسِرْ بَيْنَهُ بِرُوْحِي وَحِسِي**
**فِي صَمِيْمِ الحُقُوْلِ سِرْ بِي وَخُـذْنِي مِنْ وُجُـوْدٍ وَهَبْتَــهُ كُلَّ يَأْسِ**
**أَنَا بَعْـضٌ مِنْ الوُجُـوْدِ الَّذِي يَـأْ بَى وُجُـوْدَاً عَلَى فَسَاْدٍ وَرِجْسِ**

كما نجد الشُّاعر الرُّومانسي يحثُّ بهذا التَّناقض بين الخير والشَّر في مجتمعه وهو تناقض بين الطَّبيعة والمدينة وغيرها من التَّناقضات مما يثير ثورته على الثنائيات لأنه مظهر خفي أو رمز إلى الثورة على القيود التي رصفها المجتمع،والتي شطرت الحياة إلى شطرين متوازيين يرجع كله إلى خير وشر، وفي سبيل بحثه عن حالة فضلى للإنسان يسعى الشَّاعر الرومانسي إلى حلِّ هذه التَّناقضات كل على طريقته التي يؤمن بها،فجبران خليل جبران مثلاً وجد في مواكبه حلاً لتحطيم كل التَّناقضات وأصبح الغاب عنده مثابة للخلود والكمال، وقد قال[3]:

---

[1]- إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، ص 87-88.
[2]- أحمد زكي أبوشادي، ديوان"عودة الراعي"، ص 283.
[3]- جبران خليل جبران، "الأعمال الكاملة، ص 232.

**لَمْ أَجِدْ فِي الغَاْبِ فَرْقَـاً بَيـْنَ نَفْـسٍ وَجَسَـدْ**
**فَالهَوَاء مَـاْءٌ تَهَـاْدَى وَالنَّـدَى زَهْـرٌ رَكَـدْ**
**وَالشَّـذَا زَهْـرٌ تَمَـاْدَى وَالثَّـرَى زَهْـرٌ جَمَـدْ**

أضف إلى ذلك فقد كان لنكبات الدَّهر التي ألمت بالرُّومانسيين أثرها في تقوية التَّيار التَّشاؤمي في نفوسهم وأدبهم، وبالتَّالي موقفهم من المجتمع، فشكري رزىء في اعتقال والده على يد أعوان المستعمر البريطاني في صباه من بني وطنه وعاني من الظُّلم في سلك التَّدريس، كما رزىء بغدر الأصدقاء، وحملات التجني والافتراء، ولهذا عبَّر عن غدر الأصدقاء والمجتمع في شعره كثيراً، ومن ذلك قوله[1]:

**فَلَا تَنْخَدِعْ بِالنَّاْسِ عَنِّي فَإِنَّهُمْ كِلَابٌ تَـرَى أَنَّ العَوَاْءَ يَزِيْـنُ**
**أَعَزُّ صَدِيْقٍ فِي الخَفَاءِ يُكِيْدَنِي وَأَصْـدَقُ صَحْبِي فِي الوَدَاْدِ يَمِيْنُ**
**وَكُلُّ فُـؤَاْدٍ فِي المَحَبَّةِ كَـاْذِبٌ وَلِكَنْ قَلْبِـي فِـي هَـوَاْكَ أَمِيْنُ**

وقد عانى المازني–أيضاً- من نكبات الحياة وأرزائها مثل رفيق دربه شكري،عانى يتمه صغيراً مما أشاع في شعره نبرة حزينة ساخرة بالحياة ،وقد قاده إحساسه باليتم إلى انطواء على النَّفس وشعور بوحشة من النَّاس؛ وفي ذلك يقول[2]:

**تَلاَقَيْتُ وَالدُّنْيَا لِقَاءً لِفُـرْقَــةٍ وَبِالرَّغْمِ مِنْ أَنْفِي اللِقَا وَالتَّفُرُقُ**
**وعُزِّيتُ مِنْ أَهْلِي صَبِيّاً فَلَـمْ أَذَقْ حَنَـاْنَ أَبٍ يُرْعَى عَلَّى وَيُشفق**
**فَمَا مُصْعِدٌ فِي شَاْهِقَاْتٍ مِنْ الذُّرَى بِأَكْثَـر مِنِّي وَحْشَة وَهْوَ مُعَتَّقُ**
**فَصَاْدَقْتُ نَفْسِي فِي الحَيَاْةِ كَمَا خَلَا بِمِزْمَـاْرِهِ رَاْعٍ أَمْلَّتْــهُ أَيْنَقُ**

ومثَّل الاغتراب المعنوي الذي شعروا به في هذا العالم سمة بارزة في شعر الرُّومانسيين، فعبروا عنه بالحنين إلى عالم نوراني صنعه خيالهم وحاكته رغباتهم الدَّفينة،ويبدو ذلك في شعر ناجي حين نراه يصور الكون جحيماً ينبغي الفرار منه ولعل ناجي في غرامه الشَّديد بفكرة"النفي الأبدي" الذي تأثر فيه "بلامرتين" في قصيدة "البحيرة"، يتحدث عن الكون الذي يعاني فيه منفاه من

---

[1]- شكري، "ديوانه"، ج 3"أناشيد الصبا"، ص 212.
[2]- المازني، "ديوانه"، ص 194.

المجتمع الظَّالم الذي انهارت فيه قيم العدل والحق والخير، يقول ناجي[1]:

**يَا دِيَارْاً يَوْمُهَا مِنْ حُجَبْ وَغُيُوْمٍ... وَضَبَابْ أُفْقِ غَدِ**
**أَخْلَـفَ المِيْثَـاْقُ مَنْ كَانْ بِهَا كُـلُّ آمَـالِي، فَلَـمْ يَبْقَ أَحَدْ**
**ضَاْعَ عُمْـرٌ وَحَصَـاْدٌ وَغَـدَا مِنْ هَشِيْمٍ كُلَّ مَا كُنْتُ أُعِدْ...!**
**قُـمْ بِنَا وَالكَوْنُ جَهْـمٌ كَالدُجَى نَتْلَمَّـسُ مِنْ جَحِيْـمٍ مَخْـرَجَا**
**وَأَنْـجُ مِنْـهُ بِبْقَــاْيَا رَمْـقٍ أَوْ حُطَـاْمٍ ..وَقَلِيْـلٌ مَـنْ نَجَا**

وقد يقع الشُّعراء الرُّومانسييون أحياناً أسرى لحيرتهم وقلقهم وفشلهم، في رحلة البحث عن ذواتهم المتمردة على أوضاع المجتمع الظَّالم، فإبراهيم ناجي يرى أن قلب حبيبته وطنه الوحيد، ولكن حين يلوذ بذاك الوطن لا يجد أمامه إلا المنفى من جديد، فيقول مخاطباً حبيبته[2]:

**وعَلَى بَابكَ أُلقِــي جُعْبَــتِي كَغَــرِيْبٍ آبَ مِنْ وَادِي المِحَنْ**
**فِيْكَ كَفَّ اللهُ عَنِّي غُرْبَتِــي وَرَسَا رَحلِي عَلَى أَرْضِ الوَطَنْ!**
**وَطْنِي أَنْتَ .. وَلَكِنِّي طَرِيـدْ أبَــدِيُّ النَفِي فِي عَالمِ بُؤسي!**
**فَإِذَا عُدْتُ فَلِلنَجْـوَى أَعُــودْ ثُــمَّ أَمْضِي بَعْدَمَا أُفرِغ كَأسِي!**

ويقول عبدالقادر القط إن:"شعر هؤلاء الشُّعراء عن الحرية الذَّاتية قلَّ أن يتخذ صورة إيجابية ترسم معالم الحرية التي ينشدونها، لكنهم بدلاً من ذلك يتحدثون عن إحساسهم بفقد الحرية ويعبرون عن ضيقهم بوطأة المجتمع وتطلعهم إلى الانطلاق من قيود التَّقاليد الصَّارمة، ما داموا قد وضعوا لأنفسهم تلك المعايير الخلقية والرُّوحية التي تعصم انطلاقهم وحريتهم، ممَّا يدنس الرُّوح أو يطمس الوجدان. وهم يحسون بتميزهم وبما تهيئه لهم مواهبهم، من تفرد ويشعرون بأنهم مغبونون لم يبلغوا من المكانة ولم ينالوا من الاعتراف ما هم جديرون به، فالحياة لا تنصف أمثالهم من الموهوبين"[3].

---

[1]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 72.
[2]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 21.
[3]- عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشِّعر العربي المعاصر"، ص 298-299.

ولكنهم يدركون أن مواهبهم هي حريتهم وأغلالهم معاً، فهي تغدو طموحهم إلى عوالم المثل، وهي في الوقت نفسه تعوق انطلاقهم إليها بما تثير في وجدانهم من تمزق بين هذه العوامل ودنيا النَّاس، على نحو قول محمود حسن إسماعيل[1]:

**أَلفيتَنِي بَيْنَ شِبَاك العذابْ وقلتَ لِي: غَنِّ!**
**وَكُلُّ مَا يُشْجِي حَنِيْنَ الرَّبَابِ ضَيَّعَتْهُ مِنِّي**
**هَذَا جِنَاحِي صَارِخٌ لايُجَابُ فِي ظُلْمَةِ السِّجْنِ**
**أَوَاهُ يَا فَنِّي!**

إلى جانب الاغتراب المعنوي عن المجتمع نرى شعراء التَّيار الرُّومانسي يقاسون الاغتراب الحقيقي عن الوطن والأهل، والذي عبروا عنه في قصائد الحنين إلى ربوع بلادهم الجميلة. وهو ما يكثر عند شعراء الرَّابطة – على وجه الخصوص- أسمع إيليا أبو ماضي يقول في لبنان[2]:

**إِثْنَانِ أَعيَا الدَّهْرُ أَنْ يُبْلِيْهُمَـا لُبْنَانُ وَالأَمَـلُ الّـَذِي لِذَوِيهِ**
**نَشْتَاقُهُ وَالصَّيْفُ فَوْقَ هِضَـابِهِ وَنُحِبّـُهُ وَالثَّلْـجُ فِـي وَادِيهِ**
**وَإِذَا الصَّبَايَا فِي الحُقُوْلِ كَزَهْرِهَا يَضْحَكْنَ ضِحْكَاً لاَ تَكَلَّفَ فِيْـهِ**
**هُنَّ اللّوَاتِي قَدْ خَلَقْنَ لِيَ الهَوَى وَسَقَيْنَنِي السِّحْرَ الَّذِي أَسْقِيْـهِ**
**هَذَا الَّذِي صَانَ الشَّبَابَ مِنْ البِلَى وَأَبَـى عَلَى الأَيَـامِ أَنْ تَطْوِيْهِ**

ويكثر في شعر المهجريين الحنين إلى الوطن؛ لأنَّهم يعيشون بعيدين عنه تفصلهم عنه البحار والمحيطات والعوالم الجديدة التي يحسون فيها بمعاني الغربة والفقد، حيث تتركب الغربة في معاني متعددة روحية وجسدية. وحين يحنون إلى الوطن يحنون إلى الحبيبة التي خلفوها وراءهم في أرض الوطن، فتتحد الحبيبة بالوطن ويصبح أحدهما انعكاساً للآخر، فالشَّاعر المهجري رشيد أيوب له قصيدة رائعة بعنوان"وولّى ماعرفناه"يصور فيها الدَّرويش المشرد، ويرمز بها للمهاجر الغريب[3]:

**وَقَفْنَـا عِنْـدَ مَـرْآهُ حَيَارَى مَا عَرَفْنَــاهُ**
**عَجِيْبٌ فِـي مَعَانِيْـهِ غَـرِيْبٌ فِـي مَزَايَـاهُ**
**لَهُ سِرْبَـالُ جَـوَابٍ غُبَـارُ الدَّهْرَ غَشَّـاهُ**

---

[1]- محمود حسن إسماعيل، ديوان"أين المفر"، ص 6.
[2]- إيليا أبو ماضي، ديوان "الخمائل"، ص 142.
[3]- رشيد أيوب، ديوان"أغاني الدرويش"، ص 12-13.

**وَوَجْهُ لَوْحَتَهُ الشَّمْسَ غَـارَتْ فِيْـهَ عَيْنَـاْهُ**
**سَأَلْنَا النَّاسَ:مَنْ هَـذَا؟ فَقَـالُـوا: يَعْلَـمُ اللهُ**
**فَلاَ نَـدْرِي بِمَا فِيْـهِ وَيَسْهُـو إِنْ سَـأَلْنَاه**
**كَـأَنَّ بِصَـدْرِهِ سِرٌّ وَذَاْكَ السِّـرُّ يَنْـهَـاْهُ**
**تَرَاْهُ إِنْ سَرَى بَـرْقٌ تَمْـنَـاْهُ مَـطَـايَاْهُ**
**وَإِنْ أَصْغَى لِصَوْتِ النَّأَيَ أَشْجَـاْهُ وَأَبْـكَــاْهُ**
**إِذَا أَعْطَيْتَـهُ شَيـْئَـاً أَبَـتْ جَـدْوَاكَ كَفَّـاْهُ**

بينما نرى جبران خليل جبران في مقطوعته"حرقة الشِّيوخ" يصور لنا حالة حزنه وشوقه إلى ماضيه في وطنه العربي يقول[1]:

**يَا زَمَاْنَ الحُبِّ قَدْ وَلَّى الشَّبَاْبُ وَتَوَاْرَى العُمْرُ كَالظِـلِّ الضَئِيلْ**
**وَامِحَّى المَاْضِي كَسَطْرٍ مِنْ كِتَاْبٍ خَطَّهُ الوَهْمُ عَلَى الطِّرْسِ البَلِيْلْ**
**وَغَــدَتْ أَيَّاْمُنَا قَيْـدَ العَذَابْ فِي وُجُـوْدٍ بِالمَسَرَّاْتِ بَخِيـلْ**
**فَالَّذِي نَعْشِقَـهُ يَأْسَـاً قَضَـى وَالَّـذِي نَطْلُبُــهُ مــرَّ وَرَاحْ**

كما نجد نسيب عريضة يبين حالة الانفصام النَّكد الذي يعيشه بين واقعه الخارجي المرير ووجدانه الذي يظل أسـير ذكريـاته فـي وطنه، قائلاً[2]:

**أَنَا المُهَاْجِرُ! ذُوْ نَفْسَيْنِ، وَاْحِدَةٌ تَسِيْرُ سَيْرِي وَأُخْرَى رَهْنَ أَوْطَاْنِي**
**ابْنُ العُرُوْبَةِ لا أَسْلُو الرِّبُوْعَ وَإِنْ كَاْنَتْ مُثِيـْرَةَ أَوْصَاْبِي وَأَشْجَاْنِي**
**مَا إِنْ أُبَاْلِي مَقَاْمِي فِي مَغاْرِبِهَا وَفِي مَشارِقِهَا حُبِّـــي وَإِيْمَاْنِي**

ويقول إيليا أبو ماضي في هذا المعنى[3]:

**أَنَا فِي نُيُوَيـوَرْكَ بِالجِسْمِ وَبالرُّوْحِ فِـي الشَّرْقِ عَلَـى تِلْكَ الهِضَابِ**
**فِي ابْتِسَاْمِ الفَجْرِ، فِي صَمْتِ الدُّجَى فِي أَسَى"تِشْرِيْنَ" فِي لَـوْعَةِ "آبِ"**
**أَنَا فِـي الغُـوْطَـةِ زَهْرٌ وَنَــدَى أَنَا فِـي لُبْنَـاْنِ نَجْـوَى وَتَصَاْبِي**

---

[1]- جبران خليل جبران،"الأعمال الكاملة"، ص 836.
[2]- نادرة جميل، "شعراء الرَّابطة القلمية، ص 201.
[3]- إيليا أبو ماضي، ديوان"تبروتراب"، ص 76.

وشكري لا يخلو من هذا الحنين الدَّافق إلى وطنه حينما ذهب إنجلترا حيث يطبع ذكرياته لبلاده بالشَّوق إلـى طبيعـة بلاده فيقـول في قصيدته "حنين غريب"[1]:

**أَنْشِقُوْنِي نَسِمْاَئِمَ النِّيْـلَ، إنِّـي لِعْلِيْـلٌ وَالنُّيْـلُ حَاْجَـةُ نَفْسِي!**

**أَنَا فِـي بَلْدَةٍ يَمُرُ بِهَا الدَّهْـ رُ حَـزِيْنَـاً لا يَسْتَضِىءُ بِشَمْسِ**

والوطن يرافق خيال نسيب عريضه في غدواته وروحاته فيرى في المشاهد العادية ما لايراه غيره فما طاف بأثر أو وقف على معلم إلا ووطنه حاضراً في مخيلته، فهذه السَّلة التي فيها ماطاب من أنواع الفواكه عند الحانوت تذكره بثمار لبنان اليانعة[2]:

**وَقَفْتُ رَغْمَاً،وَحَوْلِي النَّاْسَ مَا وَقْفَتْ أَرَاْقِـبُ السَّلَّ وَالأَثْمَاْرَ قَدْ بَسْمَتْ**

**كَأَنَّـهَـا مُذْ رَأَتْنِي مُذْهَشَاً عَرْفَـتْ أَنِّي غَرِيْبٌ، فَحَيَّتْنِي وَمَا نَطْقَـتْ**

**فَطَاْرَ قَلْبِـي حَنِيْنَـاً نَحْـوَ أَوْطَـاْنِي.**

وكثيراً ما يرافق الحنين إلى الأوطان مواجد وعواطف تتصل بالعلاقات الأسرية والاجتماعية، وهذه الظاهرة نجدها عند أغلب شعراء الرومانسية المهجريين. وهذا ميخائيل نعيمة يصور لنا حالته النَّفسية وأسرته في بلاد المهجر وهم ينشدون العودة إلى الوطن، فيصور مايعانيه في غربته من شقاء وضياع كما النَّائه الذي ضلَّ الطريق فيقول[3]:

**نَحْنُ يَا ابْنِي عَسْكَرٌ قَدْ تَاْهَ فِي قَفْرٍ سَحِيقْ**

**نَرْغَبُ العَـوْدَةَ وَلا نَذْكُرُ مَنْ أَيْنَ الطَّرِيـقْ**

ولم يقتصر حب شعراء الرُّومانسية لوطنهم على الحنين فحسب؛ بل نراهم يصورون هوان أنفسهم ببعادهم عن الأرض التي أنهكته وجعلته يرتدي رداء الذُّل،وهم بعد ذلك يستنهضون من عزمه، ينشدون الأناشيد الحماسية المتدفقة ليثيروا قوته ويبرزوا شوكته. ولهذا نجد شعراء الرُّومانسية يقتربون إلى المعنى السِّياسي حين يتحدثون عن محنة الوطن من خلال النَّظرة الذَّاتية والفردية التي يعرف بها الشَّاعر الرُّومانسي، هذا إبراهيم ناجي يتحدث عن حالة مصر إبان الحرب العالمية الثانية في قصيدته "ليالي القاهرة" فيقول[4]:

---

[1]- شكري، "ديوانه"،ج 2 "لآلي الأفكار"، ص 155.

[2]- نسيب عريضه، ديوان "الأرواح الحائرة"، ص 148.

[3]- ميخائيل نعيمة، "ديوان همس الجفون"، ص 46.

[4]- إبراهيم ناجي، "ديوان ناجي"، ص 96.

**أَيَّا مِصْرَ مَا فِيْكَ العَيْشَّةَ سَاْمِرُ وَلَا فِيْكِ مِنْ مُصْغٍ لِشَاْعِرِكِ الفَرْدِ**
**أَهَاْجِرتِي، طَاْلَ النَّوَى فَاَرْحَمِي الَّذِي تَرَكْـتِ بَدِيْدِ الشَّمْلِ مُنْتَشِرَ العِقْدِ**
**فَقَدْتُكِ فُقْدَاْنَ الرَّبِيْـعِ وَطِيْبِـهُ وَعُدْتُ إِلَى الإِعْيَاْءِ وَالسُّقْمِ وَالوَجْدِ**
**وَلَيْسَ اَّلذِي ضَيَّعْتُ فِيْكِ بِهَيِّـنٌ وَلَا أَنْتِ فِي الغِيَاْبِ هَيِّنَـةُ الفَقْـدِ**

ولا يخفى أن هذه النَّظرة التَّقديسية للوطن نظرة جديدة في أدبنا العربي،متولدة من المحن التي تعرضت لها الأوطان وبخاصة عند شعراء الرَّابطة القلمية. ولهذا لم تغب عن ميخائيل نعيمة عاطفته الوطنية عندما عَلِمَ بأخبار المجاعة في لبنان فزفر زفرته الدَّامية في قصيدته "أخي"[1]:

**أَخِي مَنْ نَحْنُ؟ لاَ وَطَنٌ وَلاَ أَهْلٌ وَلاَ جاْرُ**
**إِذَا نِمْنَـا،إِذَا قُمْنَـا،رِدَاْنَا الخِزْيُ وَالعَاْرُ**
**لَقَدْ خُمَّتْ بِنَـا اِلدُّنْيَاَ كَمَـا خُمَّتْ بِمَوْتَاْنَا**
**فَهَاْتَ الرَّفْشُ وَأْتْبَعْنِي لِنَحْفِرْ خَنْدَقَـاً آخَرْ نَوَاْرِي فِيْهِ أَحْيَاْنَا**

ومن أجمل الصُّور الايحائية التي رسمها شكري وصولاً إلى فكرة "الوحدة الوطنية" التي كان يدعو لها شكري تجاه المستعمر، هذه الأبيات، التي يقول فيها[2]:

**أَبْنِي أَبِيْنَا وَالأمُـوْرُ صَعِيْفَـةٌ أَسْبَاْبُهَا أَنْ تَقْطَعُوا اليَـدَ بِاليَدِ**
**أَنَّ الثُرَيَا لَوْ تَسِرْ نُجُـوْمُـهُا غَيْرَ الوِفَاْقِ غَدَتْ بِشَمْلٍ مُشَرَّدَ**
**وَالفَرْقَدَيْنِ إِذَا تَخَـلَّى عَنْهُمَـا وَدٌ تَنَـاْءَى فَرْقَـدٌ عَنْ فَرْقَـدِ**

لكنهم –أحياناً– لا ينظرون إلى وطنهم هذه النَّظرة الحالمة دائماً فقـد ثـاروا أحيانـاً وغضـبوا لضـعفه حتَّـى بلـغ غضـبهم درجـة الاستفزاز وهـذه الـرُّوح الوطنيـة الملهبـة ليسـت كـافرة بالشَّـعب ولكنها تقرر غضباً على ضعفه، فتقذفه بـالحمم علَّـه يفيـق. أسـمع نسيب عريضة يقول في قصيدة" النهاية"[3]:

**كَفِّــنُـوْهُ! .....وَأَدْفِـــنُـوْهُ!**
**أَسْكِـنُوْهُ هُـوَّةَ اللَّحْـدِ السَحِيـقْ**

---

[1]- ميخائيل نعيمه، ديوان"همس الجفون"، ص 15.
[2]- شكري، "ديوانه"،ج 1، ديوان"ضوء الفجر"، ص 48.
[3]- نسيب عريضة، ديوان"الأرواح الحائرة"، ص 65.

**وَاِذْهَبُـوا ، لاتَنْـدِبُـوهُ**
**فَهَـوَ شَعْـبٌ مَيِّـتٌ لَيْـسَ يَفِيْـقُ**

والشَّاعر رشيد أيوب حين يلتفت إلى وطنه وهو في أرض المهجر، يتحدث في لهجة ساخطة عمَّا يعتري وطنه من ظلم وفساد تحول دون عودته إلى مرابع صباه بين عشيرته وبني وطنه قائلاً[1]:

**أَلَا لَا أَرَاْنَا اللهُ عَــوْدَاً لِدَوْلَـةٍ نَكُوْنُ لَهَا أَسْرَى وَأَمْوَالُنَـا نَهْبَـى**
**أَلَسْنَا الأُلَى عَافُوا الحَيَاْةَ بِظِلِّهَا وَجَاْبُوا بِلَاْدَ اللهِ وَاسْتَوْطَنُوا الغُرْبَاء**

ويصف الشَّاعر علي محمود طه في شعره فساد الأحزاب السِّياسية وزعمائها المهيمنين عليها إذ يقول[2]:

**أَحَقَّاً مَا يُقَـاْلُ؟ شُيُـوْخُ جِيْـلٍ عَـلَى الأَحْقَــاْدِ فِيْـهِ أَكَبُّوُا**
**وَكَاْنُوا بِالأَمْسِ أَرْسَخُ مِنْ جِبَاْلٍ إِذَا مَا زُلْزِلَـتْ قِمَـمٌ وَهَضْبُ**
**فَمَاْلَهَمْ وَهَــتْ مِنْهُمْ حُلُـوْمٌ لَهَا بِيْـدِ الهَوَى دَفْـعٌ وَجَذْبُ**

ولما كان نشدان الحرية من أبرز العوامل التي أدت إلى ثورة الرُّومانسيين على مجتمعاتهم كان البحث عن الحرية أنشودة عذبة في شفاههم وعلى متون دواوينهم الشعرية، والحق أن النزعة الوطنية هذه لهي أجدر بأن تجعلهم يدعون إلى الحرية في وطنهم العربي. والشَّاعر إيليا أبو ماضي يستنهض بني وطنه للوقوف ضد المستعمر وذلك بالدَّعوة إلى ثورة تحررية، تنقذ الأوطان العربية من عبودية الاستعمار، فالشَّاعر إيليا أبوماضي عندما تهزه النَّكبات التي حلت بأمته ينظم قصائداً ثورية بعيداً عن الخطابية معاتباً عشيرته ليثير فيهم الحماسة والحمية بالنَّغم الهادىء، فتصير للتجربة الوطنية وهج الوجــدان الذَّاتـي،قائلاً[3]:

**نَغْشَى بِلَاْدَ النَّاْسِ فِي طَلَبِ العُلَى وَبِلَادُنَا مَتْرُوْكَـةٌ لِلنَـاْسِ!**
**وَنَكَاْدُ نَفْتَرِشُ الثَّرَى،وَبِأَرْضِنَا لِلأَجْنَبِـّي مَوَاْئِـدٌ وَكَرَاْسِي**
**وَنَلُوْمُ هَاْجِرُهَا عَلَى نِسْيَاْنِهَا وَاللَائِمُ النَاْسِـيْنَ أَوَّلَ نَاْسِي**

---

[1]- رشيد أيوب، ديوان، "الأيوبيات"، دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت 1959م، ص 38.
[2]- علي محمود طه، "ديوانه"، ص 418.
[3]- إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، ص 76-77.

**وَنَبِيْتُ نَفْتَخِرُ بِالصَوَارِمِ وَالقَنَا وَرِقَاْبِنَـا مَمْـدُوْدَةٍ لِلفَـأْسِ**

ويؤكد مصطفى هدارة هذا الجانب الثوري في شعر الرومانسيين العرب فيقول:"إذا كانت الرومانتيكية الأصيلة تتضمن ثورة على التقاليد والعرف والشرائع فإن الرومانتيكية في السودان تضمنت أيضا هذا الجانب الثوري، أو هذا الرفض لبعض ما تواضع عليه الناس في مجتمعهم. ويجب ألا ننسى قط أن الظروف السياسية في السودان، بل في العالم العربي كله–في ذلك الوقت– كانت تهيئ لقيام الرومانتيكية وسريانها بسبب ما وجده الناس من ضيق في الحياة السياسية، وضغط مستمر من جانب الإستعمار، وكبت للحرية الفردية في كل مجالاتها"[1].

ولذلك نرى التِّجاني يوسف بشير رائد الرُّومانسية في الشِّعر السُّوداني الحديث يهاجم المستعمر الذي جثمَ على صدر الوطن وأذاقه الأمرين، فعبر عن ثورته على الواقع الاجتماعي في السُّودان من خلال رفضه لهؤلاء المغتصبين الذين اغتصبوا خيرات البلاد؛ فأصبحت نهباً للمستعمرين الإنجليز وأذيالهم من الأرمن واليونانيين تاركين أبناء الوطن يتضورون فقراً وجوعاً[2]:

**قِفْ نَمَلأ البِـلادَ حَـمَاْسَـاً وَنُقَـوِضَ مِنْ رُكْنِهَا المَرْجَحِنَّ**

**هِي لِلنَاْزِحِيْـنَ مَـوْرِدُ جُـوْدٍ وَهْيَ لِلأَهْلِيْـنَ مَبْعَـثُ ضَـنٍّ**

**يَسْتَدِرَّ الأَجَاْنِبَ الخَيْـرَ مِنْهَـا وَالثَرَاْءِ العَرْيْضِ فِي غَيْرَ مَـنٍّ**

**أَبْطَرَتْهُـمْ بِـلادِنَـا فَتَعَـاْلَـى ابْـنُ أَثِيْنَـا وَاسْتَكْبَرَ الأَرْمَنِـي**

والشابي من أكثر الشُّعراء الرُّومانسيين مزجاً بين عواطفه الذَّاتي ومشاعره الوطنية في إطار من الطَّبيعة التي تكون عنصـراً مهماً في كثير من صوره الشِّعرية. ففي قصيدته "النبي المجهول" يتمنى الشَّاعر لو كان له قوة السيول والشتاء والعواصـف ليقضـي على كل مايشـيع القبـح والهـوان فـي الحيـاة، وينفـث غضـبه علـى شعبه الذي "يكره النور" فيقول[3]:

**أَيُّهَا الشَّعْبُ! لَيْتَنِي كُنْتَ حَطَّاْبَاً فَأُهْـوِي عَلَى الجَّـذُوْعِ بِفَأْسِي!**

---

[1]- محمد مصطفى هداره، "تيارات الشِّعر العربي المعاصر في السودان"، دار الثقافة، "د.ط"، بيروت 1972م، ص 210.

[2]- التجاني يوسف بشير، ديوان"إشراقة"، ص 51-52.

[3]- الشابي، ديوان "أغاني الحياة"، ص 102.

**لَيْتَنِي كُنْتُ كَالسُّيُوْلِ، إِذَا سَاْلَتْ تَهِـدُّ القُبُـوْرَ،رَمْسَـاً بِرِمْسِ!**

وبعد أن افتضح وعد بلفور وارتسم في الأفق مصير فلسطين القاتم على يد الغاصبين، فها هو الشَّاعر إيليا ابو ماضي يحزن لما ألمَّ بفلسطين من بلاءٍ، قائلاً[1]:

**دِيَاْرُ السَّلاَمِ، وَأَرْضُ الهَنَـا يُشَقُّ عَلَى الكُلِّ أَنْ تَحْزَنَا**
**فَخَطْبُ فَلَسْطِيْنَ خَطْبُ العُلَى وَمَا كَاْنَ رِزْءُ العُلَى هَيِّنَا**
**سَهِرْنَا لَهُ فَكَـأَنَّ السَّيُوْفَ تَحِـزُّ بَأَكْبَـاْدِنَا هَهُـنَـا**

وفي القصيدة نفسها تتضح الرِّسالة القومية لشعراء التَّيار الرُّومانسي فقضية فلسطين تمثل بعداً قومياً -لشعراء التَّيار الرُّومانسي العربي- في سبيل حرية الأوطان؛ لأنَّها جزء من الوجود الشَّامل للأمة العربية، فيخاطب الشاعر إيليا أبو ماضي اليهود منددا بهم بعد سيطرتهم على فلسطين يقول[2]:

**فَقُـلْ لِلِيَهـُوْدِ وَأَشْيَاْعِهِـمْ لَقَدْ خَدَعَتْكُمْ بُرُوْقُ المُـنَـى**
**أَلاَ لَيْـتَ "بَلْفَورَ" أَعْطَاْكُـمُ بِـلاَدَاً لَــهُ لاَ بِلاَدَاً لَنَــا**
**"فَلَنْـدَنُ" أَرْحَـبُ مِنْ قُدْسِنَا وَأَنْتُـمْ أَحَـبُّ إِلَـى "لَنْـدَنَا"**

وفي تناول شعراء التيار الرومانسي للقضايا السِّياسية والوطنية هناك مساحات واسعة من دائرة الصِّراع بين الشرق والغرب، فالشاعر على محمود طه يشدد على النفوس التي لازالت تظن بالغرب خيراً بأن يقطعوا خيط الرَّجاء؛ لأنهما على طرفي نقيض مادام هذا الغرب أعدَّ للشرق خنجراً وقبراً ويحذرهم من سراب الآمال المخبوء تحت قناع الأحلام والوعود، فيقول[3]:

**قُلْ لِلدُعَاْةِ المُحْسِنِيْنَ ظُنُوْنَهُـمْ بِالغَرْبِ مَاْذَا فِي السَّرَاْبِ المَاْتِحِ؟**
**لَا تَغُرَّنَكُـمُو وُعُـوْدُ مُخَـاْلِـفٍ يَطَـأُ لِلمَـاْلِكَ بِإِدِّعَاْءِ مَصَاْلِحِ**
**تَمْضِي السُّنُوْنَ وَأَنْتُمُو مِنْ وَعْدِهِ تَتْقَلْبُـوْنَ عَلَى ظُهُـوْرِ أَرَاْجِحِ**
**وَالله لَوْ حَسَرَ القِنَاْعَ لِرَاْعَكُـمْ قَبْـرٌ أُعِدَّ لَكَمْ وَخَنْجَرُ ذَاْبِـحِ!**

---

[1]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الخمائل"، ص 166.
[2]- المصدر نفسه، ص 167.
[3]- على محمود طه، "ديوانه"، ص 418.

وعندما يضيق الشَّاعر إيليا أبو ماضي بالمستعمر يُعلِـن رفضه للواقع المزري ويطالب بحق بلاده في الحرية والاستقلال من الظلم الذي حاق ببني وطنه جراء القهر التركي الذي سقاهم الأمرين قائلاً[1]:

**رِجَالُ التُّرْكِ مَا نَبْغِي انتِفَاْضَـاً لَعَمْـرَكُمْ وَلاَ نَبْغِـي انْتِقَاْمَا**
**وَلَكِنّـَا نُطَــاْلِبُـكُمْ بِحَـقٍّ وَنَكْـرَهُ مَنْ يُرِيْدُ لَنَا اهْتِضَاْمَا**
**حَمَلْنَا نَيْـرَ ظُلْمِـكُـمْ قُرُوْنَـاً فَأَبْـلاهَا وَأَبْـلانَا وَدَاْمَــا**

ويذكر الأتراك المغتصبين لبلاده بالخيانة وعدم الوفاء لمباديء دولة الخلافة الإسلامية الذي يسـوقون شـعاراته لتحقيـق مـآربهم فيقول[2]:

**وَقَاْلُوا:نَحْـنُ للإَسْـلامِ سُـوْرٌ وَإِنَّ بِنَـا الخِـلافَـةَ "والإماما"**
**فَهَلْ فِي دِيْنِ أَحْمَدَ أَنْ يَجُـوْرَوا وَهَـلْ فِي دِيْنِ أَحْمَدَ أَنْ نُضَاْمَا**

وتظل واقع مجتمعه ماثلة أمامه وهو في ديار الغربة، فيتحدث الشاعر أبوماضي عن الأزمات السِّياسية الطاحنة في وطنه فيقول[3]:

**غَيْرِي يَرَاْهُ سِيَاْسَةً وَطَوَاْئِفَاً وَيَظَــلُّ يَزْعَمُ أَنَّـهُ رَاْئِيْـهِ**
**وَيَرُوْحُ مِنْ اشْفَاْقِهِ يَبْكِي لَهُ لِبْنَـاْنُ أَنْـتِ أَحَقُّ أَنْ تَبْكِيْهِ**
**لَا يَسْفَرُ الحُسْنُ النَزِيْهِ لِنَاْظِرٍ مَا دَاْمَ مِنْهُ الطَرْفِ غَيْرَ نَزِيْهِ**

ويتجلى حساسية الشُّعراء الرُّومانسيين إزاء المستعمر الغربي الغازي عند الشاعر أبو القاسم الشابي في قصيدته "إلى طغاة العالم" التي يتحدث فيها عن المستبد الطاغي دون أن يشير إليه في تعبير رمزي، ويتنبأ بالزوال الحتمي للوجود الاستعماري مستخدما رموز الطبيعة وغضبها المشتعل فيقول في ذلك[4]:

**أَلاَ أَيُّهَـا الظَـاْلِمُ المُسْـتَبِـدُّ حَبِيْبُ الفَنَـاْءِ، عَـدُوْ الحَيَاه**
**سَخِرْتَ بَأَنَاْتِ شَعْبٍ ضَعِيْـفٍ وَكَفُّـكَ مَخْضُـوْبَةٌ مِنْ دِمَـاهْ**
**رُوَيْدَك لاَ يَخْـدَعَنْكَ الرَّبِيْـعُ وَصَحْوُ الفَضَاءِ، وَضَوءُ الصَّبَاْحْ**

---

[1]- زهير ميرزا، "إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر"، ص 684-685.
[2]- المصدر نفسه، ص 685.
[3]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الجداول"، ص 79.
[4]- الشَّابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 185.

**فَفِي الأُفُقِ الرَّحْبِ هَوْلُ الظَّلاَمِ وَقَصْفُ الرُّعُوْدِ ،وَعَصْفُ الرِّيَاْحْ**

ولعل قصيدته "إرادة الحياة" من أقوى قصائد الرُّومانسيين دلالة فهي ثورة على الاستعمار وبثٌّ روح الأصالة في جماهير الأمة والتَّمرد وطلب الحرية وقد ذهبت بعض أبيات القصيدة على كل لسان، كقوله[1]:

**إِذَا الشَّعْبُ يَوْمَاً أَرَاْدَ الحَيَاْةَ فَـلابُدَّ أَنْ يَسْتَـجِيْـبَ القَـدَرْ**

**وَلابُـدَّ لِلّيْـلِ أَنْ يَنْجَـلِـي وَلابُـــدَّ لِلقَـيْـدِ أَنْ يَنْكَسِرْ**

ولكن مما يؤخذ على شعراء الرَّابطة على وجه الخصوص– تجاوزهم في شعرهم الوطني والقومي الدَّعوة إلى تحرير الوطن العربي من الاستعمار التركي والأجنبي إلى التحرر من سلطان الدين، وتمثلت هذه النزعة في الحملات الصليبية الضيقة التي شنها الرابطيون على التعصب الدِّيني ورجال الدِّين. وذلك مثل أبيات الشَّاعر الرابطي الذي يشن هجومه على الرِّسالات السماوية في قوله[2]:

**أَجْمَعُـوُا كُتُـبَ اللاهَـوْتَ وَأَحْـرِقُـوْهَـا كُلِّـهَـا**

**خُذُوا شَرِيْعَتِكُـمْ مِنْ سُنَـنْ الطَبِيْعَـةِ وَسُنَنْ الكَـونْ**

وللحق فإن من يتصفح دواوينهم يجد عند بعضهم ما يناقض هذا الهجوم غير المبرر على الرسالات السماوية وذلك مثل قول عريضه[3]:

**أَيَا مَنْ سَنَـاْهُ اخْتَفَـى وَرَاْءَ حُـدُوْدِ البَشَــرْ**

**نَسِيْتُكَ يَـوْمَ الصَّفَــا فَلا تَنْسَنِي فِـي الكَـدَرْ**

وينبغي أن نذكر هنا أن الشاعر ليس خطيباً ولا هو واعظ وليس الشاعر لسان الجماعة، وإنَّما هو الشخص الذي يعبر عن واقعه من قضايا ومواقف من خلال تجربته الذاتية تجاه مايبدعه من فن شعري، وعلى ذلك نرى أن الحديث عن سلبية الشاعر الرومانسي من قبل بعض النقاد وهروبه إلى عالم حالم بعيداً عن الواقع الاجتماعي والقضايا الوطنية يجانب النَّظرة الموضوعية لأن"التَّغني بآمال الجماعة وآلامها في صدق وجمال التَّعبير ورنم موسيقي متكامل، يكافيء في نظرنا، التَّغني بالآمال الخاصة للشاعر من ناحية القوام الشِّعري والقيمة الفنية"[4].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 167.

[2]- سامي الكيالي، "أمين الريحاني"،طبعة معهد الدراسات العربيـة العالميـة، القاهرة 1960م،ص 133.

[3]- نسيب عريضه، ديوان"الأرواح الحائرة"، ص 61.

[4]- العوضي الوكيل، "الشِّعر بين الجمود والتَّطور"، ص 103.

ومما تقدم يتبين لنا أن شعراء التيار الرومانسي قد عبروا عن القضايا الاجتماعية والأحداث السِّياسية في وطنهم العربي، تعبيراً نابعاً عن عواطف متأججة في نفوسهم، وتجارب صادقة صوروها أدق تصوير، فاتت عن عقيدة واحساس حقيقي في شعرهم، الذي اختلف عن شعر المناسبات، والذي يأتي في أغلبه تعبيراً عن حاجة مادية أو كسباً للحظوة عند السُّلطان، كما نراه في أغلب شعر المديح والهجاء العربي القديم. ولهذا فقد أسهم شعراء التَّيار الرُّومانسي بإنتاجهم الأدبي إسهاماً فعالاً في نمو الوعي الاجتماعي والوطني والقومي تجاه المهددات التي جابهت العالم العربي آنذاك والتي ألقت بظلالها على الواقع الاجتماعي.

# الفـصــل الرابع

# دراسة فنية للشعر الرُّومانسي

## المبحـث الأول: المعجـم الشِّعـري

## المبحث الثَّاني: الوحـدة العضـوية

## المبحث الثالث: الصُّـورة الفنـيـة

## المبحث الرَّابع: الـوزن والمـوسيقا

## المبحـث الأول

## المـعـجـم الشِّـعـري

تتألف القصيدة من ألفاظ ومعان ينظمها الوزن والقافية، وتذيبها حرارة التَّجربة الشِّعرية فتنشأ فيها حياة جديدة، واللُّغة الشَّاعرة أسمى أشكال التَّعبير، فهي تكشف عن قدرة الشَّاعر في استعمال الألفاظ وإحالتها إلى نسيج شعري، يحسن تجاوزها واستغلال جرسها الموسيقي بما تحمل من دلالات "ويتأثر إلى حدٍ كبير المعجم الشِّعري والتَّراكيب اللُّغوية بنوعية التجربة التي يعبر عنها الشَّاعر أو بنوعية رؤيته، فنوعية الرُّؤية تفرض نوعية خاصة في المعجم الشِّعري وفي التَّراكيب اللُّغوية المستخدمة في الشِّعر، بغض النَّظر عن الشكل الخارجي الذي يأخذه العمل الشعري"[1].

ولذلك فقد اختلفت مضامين الشعر أيَّما اختلاف عند شعراء التَّيار الرُّومانسي عمَّا كانت عليه عند الشعراء التقليديين، وذلك نسبة لتغير الظروف واختلاف الطباع بين المدرستين، والذي يعود بالدرجة الأولى إلى أن التعبير عند شعراء التيار الرومانسي تعبير وجداني إنساني لا تعبير صناعي لساني كاذب "لقد نظر الوجدانيون إلى ما في اللغة العربية من طاقات إيحائية، وحاولوا أن يفجروا طاقات الإيحاء هذه، بوضع اللغة في سياق تجربة عاطفية لتصبح وعاء لهذه التجربة الحية، وليست وعاء لمحفوظات الشاعر وذاكرته كما هو الحال مع الشاعر الإحيائي. بالوقوف عند هذا الجانب الإيحائي في اللُّغة أصبحنا أمام لغة هامسة نديَّة رقيقة عذبة فيها حرارة وقرب من القلب والوجدان"[2].

ولابدَّ من بيان أننا لا ننظر في هذه الألفاظ على ورودها دون دلالاتها التي اكتسبتها في ظل التجربة الشعورية لهؤلاء الشعراء لأن الحديث عن المفردات المرتبطة بالتجربة الذاتية والطبيعة لم يكن شيئاً جديداً، لكن الجديد هو الرابط الشعوري بين ذوات هؤلاء الشعراء والطبيعة، ويتسق هذا القول بتطبيق الحكم نفسه على

---

[1]- د.عزالدين إسماعيل، "الشعر المعاصر في اليمن- الرؤية والفن"، مطبوعات البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1972م، ص 241-242.

[2]- د.شلتاغ عبود شراد، "تطور الشعر العربي الحديث"، ص 191.

المفردات الأخرى التي تناولها شعراء الرومانسية في موضوعاتهم المختلفة. ولهذا تتأتى أهمية الألفاظ في التعبير الشعري عند شعراء التيار الرومانسي أنه يثير:"كثيراً من الأفكار والمشاعر والأحاسيس التي تحدد علاقة الشاعر بموضوعه، وترسم بوضوح صورة حسية من نفسه وذاته، ولا يكتفي اللفظ الشعري بتسجيل الواقع العياني المرصود أمام الشاعر، بل تستطيع اللُّغة الشعرية بألفاظها وتراكيبها تشكيل الأحاسيس والمشاعر وما وراء المحسوسات وحينئذ يثير اللفظ لدى المتلقي كثيراً من المدركات الحسية التي يتفرق إدراكها بين مختلف الحواس"[1].

وقد أكد هذا الحكم عبدالقادر القط الذي ذهب إلى أن الرومانسية حملت مفرداتها دلالات شعورية وجمالية جديدة سواء كانت هذه المفردات تقليدية أوجديدة ارتبطت بهذه التجربة. يقول القط أن المعجم الشعري:"من عناصر الشعر الأولى التي تتأثر بالتطور الحضاري...ومنذ أن بدأ الشعراء يتجهون إلى التجربة الذاتية ويهتمون بتصوير المشاعر والانفعالات ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم، أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحمَّلة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد في عباراتهم وصورهم، ممتزجة أحياناً بألفاظ تقليدية وخالصة أحياناً لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة"[2].

وأهم العوامل المعاصرة لهذا التحول هو سيادة تيار الشعر الرومانسي الذي أدى إلى سيادة مفردات بعينها لها القدرة على التعبير عن النفس ويرتبط الكثير منها بالطبيعة فقد"رفع أصحاب هذه المدرسة الوجدانية من مكانة الطبيعة في شعرهم فأصبحت الحرم المقدس الذي يلجؤون إليه في ابتهالات روحية ضارعة،فوجدوا في أحضانها زاداً ورحمة وحناناً ولا يكاد يخلو شعر واحد منهم من ذلك الغناء الروحي الخالص للطبيعة"[3].

وأكثر ما دار من مفردات الطبيعة في شعرهم أسماء المظاهر والمشاهد الكونية المختلفة والأشياء المرتبطة بالطبيعة على وجه العموم، فهم يكثرون من ذكر ألفاظ كالشفق والأفق، والشروق والغروب، والفجر والصباح، والشعاع والضياء، والبحر والعباب، والواحة والحقل، والموج والغاب، والربوة والصخرة؛والضباب

---

[1]- طلعت عبدالعزيز أبوالعزم، "الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية 1980م، ص 368.

[2]- د.عبد القادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، ص 350.

[3]- محمود شوكت، "مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر"، دار الفكر العربي، بيروت لبنان،"د. ط"، "د.ت"، ص 269.

والظلام،والغيم والبرق، والرياح والعواصف، والنسيم والزورق،والشراع والملاح،الحقول والهضاب والثلج والأنجم والكواكب والزهر والبدر والقمر والورد والنور والهزار والبلبل والعصفور وما إلى ذلك مما يتصل بعالم الطبيعة.

ولو نظرنا لأسماء دواوينهم لوجدناها تؤكد اهتمامهم بالطبيعة منها: الجداول،والخمائل، وأوراق الخريف، والشفق الباكي، وأزهار الربيع، وضوء الفجر، قطرات الندى، ودموع وأزهار، وشاطي الأعراف...ألخ.

ولعل أهم ماتتميز به لغة التعبير الرومانسي هو أنها لغة تستمد مفرداتها من الطبيعة، وتحملها دلالات شعورية جديدة، بحسب الحالة النفسية التي تنتاب الشاعر ودورانها في شعر المجددين ارتبط في كثير من الأحيان بدلالات شعورية، انظر إلى أبي ماضي في قصيدته "لبنان" يتحدث عن طبيعة بلاده، فيستوحي ألفاظ الطبيعة بمظاهرها المختلفة، قائلاً[1]:

**نَشْتَاقَهُ وَالصَّيْفَ فَـوْقَ هِضَابِهِ وَنَحِبُـهُ وَالثَّلْـجُ فِـي وَادْيْـهِ**

**وَإِذَا تَنْقَطْهُ السَّمَـاْءُ عَشِيَّـةً بِالأَنْجُـمِ الزَّهْـرِاْءِ تَسْتَرْضِيْـهِ**

**وَإِذَا الصَّبَاْيَا فِي الحُقُوْلِ كَزَهْرِهَا يَضْحَكْـنَ ضَحِكَاً لاَ تَكَلُّـفَ فِيْهِ**

كما نرى بهجة الروح والإشراق عند التجاني تنعكس على مرآة النفس لوحةً طبيعية آسرة يمتزج فيها الخيال بالعاطفة، في تعابير شعورية آخذة بألباب القلوب حينما تتحول المدينة الخرطوم بكل ما فيها إلى زهرة مونقة، في قول التجاني[2]:

**مَدِيْنَـةٌ كَالـزَّهْرِةِ المُـوْنِـقَـهْ تَـنْـفَـحُ بِالطِّيْبِ عَلَـى قَطْرِهَا**

**وَضِفَاْفِهَا السِّحْـرِيَةُ المُـوْرِقَـهْ يَخْـفِـقُ قَلْـبُ النِّيْلِ فِي صَدْرِهَا**

**تَحْـسَبُـهَا أُغْنِيَــةً مُطْـرِقَـهْ نَـغْـمِهَا الحُسْـنِ عَلَى نَهْـرِهَا**

**مَبْهَـمْـةٌ أَلْحَـاْنِهَـا مُـطْلَقَـهْ رَجْـعِهَـا الصَـيْدَحُ مِنْ طَيْـرِهَا**

**وَشَمْسُهَا الخَمْـرِيَةُ المُشْرِقَــهْ تُفْـرِغُ كَـأْسَ الضَوْءِ فِي بَدْرِهَا**

---

[1]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الخمائل"، ص 142.

[2]- التجاني يوسف بشير، ديوان "إشراقة"، ص 23.

يلاحظ استخدام الشاعر للألفاظ الرومانسية المبهجة للنفس، مثل "الـزهرةِ المُونِقة،وضفافها السحرية،وأغنيــة مطرقه، ألحـانهـا مطلقه، وشمسها الخمرية...ألخ.

كما ارتبطت كلمة المساء:"بكثير من معاني الألوان والضياء والشجى الرقيق والظلال والحزن العميق والفرحة الغامرة والحركة والسكون، حتى غدت كياناً نابضاً بالحياة والعواطف والذكريات، يتجاوز مدلول الكلمة اللغوي أو البياني المألوف إلى مدى بعيد"[1]. ونرى هذا النموذج في قصيدة"المساء الحزين"للشاعر أبوالقاسم الشابي حينما تتداخل فيه مشاعر الأسى والفرح والسكون والحركة بألوان الطبيعة في ذاك المساء، يقول[2]:

**أَظُلَّ الوُجُـوْدَ المَسَاءُ الحَـزِين، وَفِـي كَـفِّـهِ مِعـزفَ لا يُبِيْنْ**

**وَفِي ثَغْـرِهِ بَسَماْتُ الشُّجُـوْنِ، وَفِـي طَـرْفِهِ حَسْـرَاْتِ السِنِينْ**

**وَفِي صَـدْرِهِ لَوْعَـةٌ لَا تَقِــرُّ، وَفِـي قَلْبِـهِ صَعْقَـاْتُ المَنُـوْنِ**

**ضَحَـوْكٌ،وَقَدْ بَلَّلَتْـهُ الدُّمُـوْعُ، طَـرَوْبٌ،وَقَدْ ظَلَّلَتْـهُ الشُّجُـوْنِ**

**أظَـلّ الفَضَـاءَ جِنَاحُ الغُـرُوْبِ فَأَلْقَـى عَلَيْـهِ جَمَـالاً كَئِيْـبِ**

وإلى جانب استخدام شعراء الرومانسية لكلمة المساء فقد استخدموا كلمة الليل أيضاً في لغتهم الشعرية التي تعتبر لديهم معادلاً موضوعياً لنفوسهم الحائرة،فالليل لديهم يشكل هو ومشتقاته ومرادفاته لغة شعرية قائمة بذاتها استخدموها بجميع مجالاتهم وحالاتهم النفسية، فالليل سكون وهدؤ وراحة للنفوس والليل وحش رهيب مخيف، فهو يمثل لديهم نفوسهم في تقلباتها، وقد أضفوا على استخدامها هذا روح العصرالحديثة فجعلوا الليل إنساناً يتكلم ويناجونه ويبثونه همومهم.وقد ترددت كلـمة الليل في أشعارهم كثيراً محملة بدلالات رومانسية موحية تتفق وروح العصر الحديث،فالليـل نغم وسكون وجمال للنفوس يقول الشابي[3]:

**أَيُّهَا اللَّيْلُ ! أَنْتَ نَغـمٌ شَجِـيٌّ فِي شِفَاْهِ الدُّهُوْرِ، بَيْنَ النَّحِيْبِ**

---

[1]- عبد القادر القط ، "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، ص 350.

[2]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 59-60.

[3]- أبوالقاسم الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 25.

**إِنَّ أَنْشُوْدَةَ السِّكُوْنِ،الَّتِي تَرْتَجُ، فِي صَـدْرِكِ الرَّكـُوْد ِ،الرَّحِيْبِ**
**تَسْمَعُ النَّفْسَ،فِي هِدُوءِ الأَمَانِي رَنَّـةَ الحَـقِّ،وَالجَمَالِ الخَلُوْبِ**

كما كان لارتباط الشاعر الرُّومانسي بالعالم العلوي أثره في الألفاظ الشعرية التي توحي بمعاني النور والشعاع والألق. يقول القط في هذا الصدد:"يؤلف النور ومشتقاته ومرادفاته وما يتصل بمعانيه من ألفاظ محوراً مهماً تدور حوله كثير من قصائد هؤلاء الشعراء وصورهم. وهم يُؤْثرون من تلك المشتقات والمرادفات ماكان بعيداً عن الدلالات المادية المحدودة، قادراً على الإيحاء بمعانٍ روحية ونفسية عديدة، كالشعاع والسنى واللألاء والألق وغير ذلك من الألفاظ"[1]. فنرى الشاعر نسيب عريضه يهفو إلى نار الخلود في خياله الشعري، حين تومض على بعد فتشرئب إليها نفسه فيأمر قلبه بالمسير إليها ليفنى فيها[2]:

**صَاحِ قُلْ،هَلْ تَرَى فَوْقَ أُفْقِ الذُّرَى**
**بَارِقَاً قَدْ سَرَى مَا وَرَاءِ الحُدُوْدِ؟**
**تِلْكَ نَارُ الخُلُوْدِ**
**ضَلَّ عَنْهَا الأَنِامُ وَاسْتَحَبُّوا الظَّلاَمَ**

***

**نَحْوَ ذَاْكَ الوَمِيْضُ سِرْ بِنَا نَسْتَعِيْضُ**
**عَنْ ظَلاَمِ الحَضِيْضِ وَشَقَـاْءِ الوُجُوْدِ**
**بِسَنَاْءِ الوَعُوْدِ.**

وتبدو تلك الإيحاءات الرومانسية المتصلة بالعالم الروحي أظهر في تأملات الشاعرالتجاني يوسف بشير وبخاصة في قصيدته "الصوفي المعذب" فنراه ينفذ إلى أعماق الكون محاولاً معرفة ما في الذرة من الأسرار، فتجد من الألفاظ المعبرة عن هذا الجانب مثل: الـذرة،العـالم، وسـرا، امتزج في ذاتها إيماناً وبرا، تسبيحاً وذكرا، قائلاً[3]:

**...هَـذِهِ الـذَرَّةُ كَمْ تَحْمِـ لُ فِـي العَــاْلَـمِ سِـرَّا**
**قِفْ لَدَيْهَـا وَامْتَـزِجْ فِـي ذَاْتِهَــا عُمْقَــاً وَغَوْرَا**
**وَانْطَلِــقْ فِـي جَوِّهَــا المَـمْلُـوءِ إِيْمَـاْنَاً وَبِـرَّا**
**وِتَنَـقَّـلْ بَيْـنَ كُبْــرَى فِـي الـذَّرَارِي وَصُغْـرَى**
**تَـرَ كُـلّ الكَـوْنِ لاَ يَفْتَـ رُ تَسْـبِيْحَـاً وَذِكْـــرَى**

---

[1]- عبدالقادر القط "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، ص 354.
[2]- نسيب عريضه، ديوان"الأرواح الحائرة"، ص 186.
[3]- التجاني يوسف بشير، ديوان" إشراقة"، ص 124.

وكان لتأملاتهم الوجدانية أثره في أن يحمل شعرهم كثيراً من الألفاظ الدالة على طقوس العبادة والتنسك المتصلة بالحياة الدينية أو بالعالم الروحي على وجه العموم، ومن ذلك ما ورد في شعر إيليا أبو ماضي في كثير من قصائده، فحين يستنهض بني وطنه للوقوف ضد المستعمر يبين حالهم في عدم مبالاتهم بما يجري أمامهم بمن يضع أصابعه في آذانه، فيقول[1]:

**مَا بَالُ قَوْمِي كُلَّمَا أَسَتَصْرِخَهُمْ وَضَعُوا أَصَابِعَهُمْ عَلَى الآذَانِ**

وعندما يتحسر على مجد أمته الآفل يشبههم بأعجاز نخلٍ خاوية فيقول[2]:

**وَاجْتَاْحَ مُجْتَاْحُ العُرُوْشِ مُلُوْكَهَا "فَكَأَنَّهُمْ أَعْجَاْزُ نَخْلٍ خَاوِيَةْ"**

**أَيْنَ القُصُوْرُ الشَاْهِقَاْتِ وَأَهْلُهَا بَاْدَ الجَمِيْعُ، "فَمَاْ لَهَمْ مِنْ بَاْقِيَةْ"**

ولعلنا في هذه الأبيات نلاحظ ثقافة الشاعر الدينية، وإلمامه بالقرآن الكريم على الرغم من مسيحيته، فالبيت الأول اشتق معناه من قوله تعالى:" أَوْ كَصَيِّبٍ مِنْ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ مِنْ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَاللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ"[3]. والبيتان الثَّالث والرَّابع من قوله تعالى:"سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُوماً فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ، فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ "[4].

كما يستخدم أبو ماضي لفظي"سَقرَ والجنة" في قصيدته "الفقير" حينما يدعو الفقراء والمحتاجين إلى الصبر وعدم الشكوى؛ لأن الله سيجزيهم الجنة على صبرهم، بينما البخلاء لا يجدون سوى الخلود في النار، قائلاً[5]:

**سَيسُمُونَ فِي "سَقرٍ" خَاْلِدِينَ وَتَمْسُوْنَ فِي جَنَّةٍ تَنْعَمُوْنْ**

ونجد الشاعر الأبولي إبراهيم ناجي عندما يقف على أطلال حبيبته يستدعي الموروث الإسلامي بما فيه من أماكن ومناسك تعبيراً عمَّا ألمَّ به من حسرة وذهول عند وقوفه على ديار أحبابه قائلاً[6]:

---

[1]- زهير ميرزا، "إيليا أبوماضي شاعر المهجر الأكبر"، ص 37.
[2]- المصدر نفسه، ص 844.
[3]- سورة البقرة، الآية 19.
[4]- سورة الحاقة، الآية 7-8.
[5]- إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، ص 127.
[6]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 21.

**هَـذِه الكَعْبَةُ كُنَّا طـائفيهــا وَالمُـصَلِّيْنَ صَبَاْحَاً وَمَسَــاْءَ**
**كَمْ سَجَدْنَا وَعَبَـدْنَا الحُسْنَ فِيْهَا كَيْفَ بِاللهِ رَجَعْـنَا غُـرْبَــاْءْ**
**دَاْرُ أَحْـلامِي وَحُبّـِي لَقْيَـتْنَـا فِي جِمُوْدٍ مِثْلَمَا تَلْقَـى الجَدِيْـدْ**

وفي سبيل البحث عن الأمان بين أحضان الحبيبة يصاب هؤلاء الشعراء-أحياناً- بخيبة أمل فيعبرون تعبيراً عاطفياً مسرفاً في الحرمان والتشاؤم فيغلف آلامه بنسيج رقيق من صور مهومة وألفاظ موحية وجو ضبابي يمتزج فيه الحلم بالواقع المرير، فأصبحت الألفاظ ذات دلالات وثيقة بحالاتهم النفسية وهي معاناة الخواء العاطفي، كما في قصيدة ناجي "رسائل محترقة" التي يقول فيها[1]:

**أَشْعَلْــتَ فِيْهَا النَّـاْرَ تَرْ عَـى فِي عَـزِيْزٍ حطَاْمِهَا**
**تَغْتَاْلُ قِصَّــةَ حُبِّنَــا مِـنْ بَدْئِـهَا لِخِتَــاْمِهَا**
**أَحْرَقْتَهَـا وَرَمَيْـت قَلْبِـي فِـي صَمِيْـمِ ضِـرَاْمِهَا**
**وَبَكَـى الرَّمَـاْدُ الآدْمِـي عَلَـى رَمَـاْدِ عَــرَاْمِهَا**

وكان للقلق الروحي الذي ينتاب شعراء التيار الرومانسي- وما تفيض به نفوسهم من الحزن واليأس والتمزق- أثره في في استخدامهم للفظ الموت وإيحاءاته على كل مظاهر الحياة حولهم من خلال نصوصهم الشعرية لأنه في"الشعر العربي الرومانسي المتخذ من الموت موضوعاً شعرياً، نجد أنفسنا دائماً أمام علاقة خاصة وحميمة بين اللفظ والحالة النفسية والشعورية للشاعر، فقد أكدت تجربة الإحساس بالموت والتفكير فيه أن اللفظ في القصيدة يصبح جزءاً لا ينفصل من فكر الشاعر وعاطفته معبراً عن أحاسيسه ومشاعره، ودائماً ماتوحي الألفاظ والتراكيب التي يبثها الشاعر في القصيدة بنوع من التجربة التي مر بها نفسه واهتز لها وجدانه في الشعر"[2]، على نحـو قول الشابي[3]:

**وَأَرَى نُفُـوْسَاً،مِنْ دُخَاْنٍ،خَاْمِـدٍ مَيْـتٍ، كَأَشْبَـاْحٍ، وَرَاْءَ ضَبَـاْبِ**
**مَوْتَى،نَسُوَا شَوْقَ الحَيَاْةِ وَعَزْمَهَا وَتْـحَرَّكُـوا كَتَحَـرُّكِ الأَنْصَـاْبِ**

---

[1]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 116.

[2]- طلعت عبدالعزيز أبوالعزم، "الرؤيـة الرومانسـية للمصـير الإنسـاني لـدى الشاعر العربي الحديث"، ص 368-369. .

[3]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 184.

**وَخَبَابِهِمْ لَهَبُ الوُجُوْدِ، فَمَا بَقُـوا إِلا كَمَحْـتَرِقٍ مِـنْ الأَخْـشَــابِ**

**لا قَلْبٌ يَقْتَحِمُ الحيَـاْةَ،وَلا حِجَـى يَسْمُو سَمُـوَّ الطَـاْئِـرِ الجَـوَّاْبِ**

**بَلْ فِي التُّرَاْبِ المَيِّتِ حُزْنِ الثَّرَى تَنْـمُـو مَشَاْعِرُهُمْ مَعَ الأَعْشَـابِ**

وبرز تأثير قضاياهم العربية على ألفاظهم فأضافت بعداً عميقاً للمعاناة والحرمان، ومن ذلك مخاطبة الشاعر إيليا أبوماضي لليهود بعد سيطرتهم على فلسطين قائلاً[1]:

**فَقُلْ لِلِيَهُوْدِ وَأَشْيَاْعَهُمْ لَقَـدْ خَدَعَتْـكُـمْ بُرُوْقُ المُـنَـى**

**أَلاَ لَيْـتَ "بَلْفَورَ" أَعْطَاْكُـمْ بِـلاَدَاً لَـهُ لاَ بِـلاَدَاً لَنَــا**

**"فَلَنْـدَنُ" أَرْحَـبُ مِنْ قُدْسِنَا وَأَنْتُـمْ أَحَـبُّ إِلَـى "لَنْـدَنَا"**

كما نجد عندهم أسمى معاني الخير والنزعة الإنسانية الصادقة التي تبين عمق إحساسهم بالقيم الأخلاقية الرفيعة التي دعا إليها الإسلام، مما كان من أثر عميق في استخدم شعراء التيار الرومانسي للألفاظ والتعبيرات الدالة على الفضائل والحقوق الإنسانية والعلاقات الأسرية،على نحو قول ميخائيل نعيمة[2]:

**يَاْ رَفِيْقِي، رَفِيْقَ جِسْمِي وَرُوْحِي،**

**وَشَرِيْكِي فِي نِعْمَتِي وَشَقَاْئِي**

وللموروث الأدبي القديم نصيبه في الصياغة الشعرية لشعراء التيار الرومانسي فقد استعملوا ألفاظاً من التراث الشعري لها تأثيرها الواضح في نفوس المتلقين وإثارة إحساسهم تدل على إبداعهم في استغلال التراث، فالموروث يعطي الشعر الجزالة ومنها:الأرقم والورقاء، في قول الشاعر إيليا أبو ماضي[3]:

**كُنْ بَلْسَمَاً إِنْ صَارَ دَهرُكَ أَرْقَمَا وحَلاوَةً إنْ صَاْرَ غَيْرُكَ عَلْقَمَاً**

والورقاء في قول الشاعر رشيد أيوب[4]:

**أَلَمْ تَرَنِي أَنِّـي أَصُـمُّ حَشَـاشَتِي أُعَلِّمُ وَرْقَـاْءَ الحِمَى كَيْفَ تَصْدَحُ**

---

[1]- إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، ص 167.

[2]- ميخائيل نعيمه، ديوان"همس الجفون"، ص 75.

[3]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الخمائل"، ص 87.

[4]- رشيد أيوب، ديوان"الأيوبيات"، ص 47.

ومن الأساليب البدوية الرصينة قصيدة "الدمعة الخرساء" لشاعر الرابطة القلمية إيليا أبو ماضي يقول فيها[5]:

**سَمِعَتْ عَوِيْلَ النَّائِحَـاتِ عَشِيْةً فِـي الحَي يَبْعَثْ الأَسَى وَيَثِيْـرُ**

**يَبْكَيْنَ فِي جُنْـحِ الظَّلامِ صَبِيَّـةً إِنَّ البُكَـاءَ عَلَـى الشَّبَابِ مَرِيْرُ**

**فَتْجَهَّمَـتْ وَتَلَفَّـتَـتْ مُرْتَاعَةً كَالظَّبِـي أَيْقَـنَ أَنَّهُ مَـأَسُـورُ**

**وَتَحَيْرَتْ فِـي مُقْلَتِهَـا دَمْعَـةٌ خَرْسَاءُ لاتَهْـمَى وَلَيْسَ تَعْـذِرُ**

**فَكَأَنَّهَا بَطَـلٌ تَكْتَنِفْـهُ العِـدَى بِسِيُوْفِهِـمْ وَحُسَـاْمِهِ مَكْسُـوْرُ**

**وَجْمَتْ فَأَمْسَى كُلُ شَيءٍ وَاْجِمَاً النُّــوْرُ وَالأَظْـلاَلُ وَالدَّيْجُـوْرُ**

نلاحظ في الأبيات السابقة بعض العبارات والألفاظ البدوية،وذلك مثل:عويل النائحات،مرتاعة، تهمى، تغور،وجمت،الديجور...الخ.

وجاءت ألفاظهم أحياناً من الواقع الذي يتحدثون عنه، وتتناسب مع الموضوع الذي يتناولونه، بحيث يتوخون استخدام الألفاظ الخفيفة الموحية والألفاظ السائغة السهلة مراعين في ذلك شيوع الكلمات وقربها من النفوس فلا يجد الشخص صعوبة في قراءتها ولا في حفظها "فمعجمهم الشعري من الألفاظ اليومية المستعملة المألوفة التي لاترى فيها موضع ضعفٍ بل قوة؛ لأن الألفاظ المألوفة هي التي تستطيع في الغالب أن تستنفذ إحساس الشاعر، وأقدر على دفع مشاعرنا إلى التّداعي، وقد كثر استعمالنا لها في الحياة فتحددت معانيها وتلونت نفوسنا فحملت شحنة عاطفية"[2].

وقد دعا نعيمة إلى تطوير اللُّغة، وفتح الباب أمام الشعراء ليدخلوا الكلمات التي يرونها دون عوائق، وهاجم بعنف مآخذ بعض النقاد على لغة شعراء الرابطة القلمية فقد عابوا على جبران استخدامه كلمة "تحمَّم" مكان "استحم"، حين قال في مواكبهِ وهو يتحدث عن جمال الغاب[3]:

**هَلْ انْخَذْتَ الغَـابَ مِثْلِـي مَنْـزِلاً دُوْنَ القُـصُـوْرْ؟**

**فَتَـتَّبعَـتَ السَّـوَاقِـي وَتَسَلَقْـتَ الصُّخُــوْرْ**

---

[5]- زهير ميرز، "إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر"، ص 364.

[2]- محمد مندور، "في الميزان الجديد"، ص 78.

[3]- جبران خليل جبران، "الأعمال الكاملة"، ص 821.

**هَـلْ تَحَمَّـمَتَ بِعطْـرٍ وَتَنـشَـفْـتَ بِنُــور؟**
**وَشَرِبْتُ الفَجْـرَ خَمْـرَاً فِي كُـؤوسٍ مِنْ أَثِـير؟**

ورفض ميخائيل نعيمة الاحتكام إلى المعاجم اللغوية، وجعل ذوق الشاعر الحكم الفيصل في هذه القضايا قال:"لماذا جاز لبدوي لا أعرفه ولا تعرفونه أن يجعلها استحم، ولا يجوز لشاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها تحمم؟ وأنتم تفهمون قصده،بل تفهون تحمم قبل استحم"[1].

ولكن الذوق وحده لا يكفي حكماً لقبول الكلمات الجديدة وهو معيار شخصي ولايجوز أن يتدخل في لغة لها قواعدها وأصولها التي استقرت منذ قرون عديدة ويرى بعض النقاد أن دعوة جبران ونعيمه إلى إهمال العنصر اللغوي والدفاع عن ذلك لم تكن إلا محاولة لتبرير واقع لم يكن منه بدٌ، فرضته ظروف البعد عن مواطن اللغة. لذلك لم يرضَ العقاد عن رأي نعيمة، وأعلن مخالفتهِ الصريحة له في المقدمة التي كتبها للغربال فقال:"الأديب في حلٍّ من الخطأ في بعض الأحيان،ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً وأوفى من الصواب، وأن يكون مجاراة التطور فريضة وفضيلة، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة التي لم تخلق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها في طريقنا، وأن التطور فريضة إنَّما يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول. ومتى القواعد والأصول فلماذا نهملها أونخالفها؟ إلا لضرورة قاسرة لامناص منها"[2].

وقد استنكر الدكتور طه حسين استخدام ناجي لعبارة "فجاء الأمر بالعكس" واعتبرها منافية للغة الشعر في قصيدته التي يقول فيها[3]:

**عَجْبَـاً لِقَـلْبٍ كَـاْنَ مَـطْعَمُــهُ طَـــرَبَاً فَجَـاْءَ الأَمْرُ بِالعَكْسِ**
**وَأَشَدُّ مَـا فِي الكَـوْنِ أَجْـمَـعَـهُ بَيْـنَ القُلُـوْبِ أَوَاْصِـرَ البُؤْسِ**

كما استنتكر بعض النقاد على إيليا أبو ماضي استخدامه لكلمة "غرابيب" بدل "غربان" وهي ليست معجمية صحيحة[4].

وترفض نادرة جميل وصم شعر الرابطة القلمية بالضعف اللغوي وشيوع العامية فتقول:"وليس معنى هذا أنهم يكثرون من استخدام الكلمات العامية، بل على العكس،لأنك لا تجد في

---

[1]- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، ص 84.
[2]- المصدر نفسه، ص 8.
[3]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 30. وانظر د.طه حسين، "حديث الأربعاء"،ج 3، دار المعارف القاهرة 1964م، ص 155.
[4]- نادرة جميلة،"شعراء الرابطة القلمية"، ص 273-274.

دواوينهم سوى كل فصيح مليح. ولا مانع عندهم، في الوقت نفسه، من اللجوء إلى بعض هذه التعابير العادية إذا وجدوها ملائمة للغرض وافية بالمطلوب غير قبيحة أو سخيفة"[1].

هذا المنحى وثيق الارتباط بالتيار الرومانسي الذي يميل شعرائه إلى استخدام ألفاظ من الواقع ولغة العامة، ويسوق ورد زروث في مقدمة ديوانه "أغنيات شعبية" هدفه من اللغة الشعبية أو العامة بأنه"ينتزع من الحياة العامة أحداثاً ومواقف،يصفها أو يرويها، من أولها إلى آخرها، في نخبة مختارة من الألفاظ،التي يستخدمها الناس في حياتهم العامة، ويخلع عليها في الوقت ذاته لوناً من الخيال الذي يجب أن نكسو به الأشياء المألوفة حين نقدمها إلى العقل، لكي تصبح خلابة المظهر، وبعد ذلك،بل وفوق ذلك كله يخلق المتعة في تلك الحوادث والمواقف،بأن يجربها-بالحق لا بالمظهر الخادع- وفق النواميس الأساسية للطبيعة الإنسانية، وأهمها ما يتعلق منها بالطريقة التي يستقبل بها الإنسان والأفكار وهو ثائر النفس"[2].

ويبدو الأثر الرومانسي واضحاً في آراء شكري النقدية حول استخدام اللغة،فهو ينأى بالشعر عن الغرابة، والغريب شرطاً لجيد الشعر بل يرى:"أن أجل الشعر العربي وأفخمه، وأجزله وأيسره، وأكثره نفعاً وتوكيداً لبقاء اللغة، هو الشعر الذي لم تتلكف فيه الغرابة"[3]. ومن تلك الألفاظ المستخدمة لدى العامة في الحياة العادية"العكاظ" في قول جبران خليل جبران[4]:

**فَــإِذَا الأَمْيـالُ فِـي صَدِرِي فَشَتْ فَبِعُكَازِ اصْطِبَارِي نَسْتَعِيْنْ**

ولفظ "الرغيف" في قول الشاعر إيليا أبوماضي منددا بحكم الفرد[5]:

**وَيَدّعِـي الفَضْـلُ وَالنَبَـالَةُ مَـنْ يَسْلُـبَ النّـَاسَ الرَّغِيْـفَا**

كما أن الاختلاف في مدلول الكلمة من عنصر لآخر ومن بيئة لآخرى، ومن شخص لآخر بحسب رؤيته وأفكاره وعواطفه، والكلمة المفردة لها قيمة تعبيرية في ذاتها من ناحية موسيقاها ومن ناحية دلالاتها على معنى مباشر، ومن ناحية إيحائها بمعانٍ أخرى خصبة غير ظاهرة ترتبط بالإدراك الوجداني أو التجربة

---

[1]- نادرة جميل، "شعراء الرابطة القلمية"، ص 273.

[2]- وليم ورد زورث، مقاله:"الشعر وألفاظه"، من كتاب د. زكي نجيب محمود "قشور ولباب"،ص 7.

[3]- شكري، "ديوانه"، مقدمة الجزء الخامس "الخطرات"، ص 367.

[4]- جبران خليل جبران، "الأعمال الكاملة"، ص 833.

[5]- زهير ميرزا، "إيليا أبوماضي شاعر المهجر الأكبر"، ص 656.

الذاتية،ولكن قيمة الكلمة المفردة تكمن في ارتباطها وتلاؤمها مع ألفاظ أخرى كي تؤدي معنىً معبراً ومحدداً.

ولذلك نلاحظ أن شعراء الرومانسية قد راوحوا في الأساليب بين الرصانة والمتانة،وبين اليسر والسهولة فبينما مال الديوانيون إلى المتانة غلب التحرر في شعر الرابطيين فاشتقوا ألفاظاً جديدة لم تستعمل من قبل. كان حضور الألفاظ الأجنبية لافتاً للنظر في ثنايا قصائد المهجريين؛ ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن الشاعر عندما يريد أن ينظم في موضوع كان يستوحي الألفاظ والمعاني من بيئته المشرقية،وحين تعجز لغته عن إسعافه لأداء المعنى الذي يحسه بداخله يلجأ الى الاشتقاق، أو إلى استعمال بعض الألفاظ العامية، والكلمات الأجنبية أحياناً أخرى وكانت هذه الألفاظ الجديدة التي اشتقها شعراء الرابطة وليدة الحياة الأجنبية المحيطة بهم من كل ناحية. وتبدو هذه الناحية واضحة في شعر رشيد أيوب ومن ذلك استعمال كلمة "راديو" مع العلم بأن لها مرداف معروف في اللغة العربية وهي كلمة مذياع وذلك في قوله[1]:

**فَإِذَا سَمِـعْـتِ "الرَّادِيُـو" يَاأُخْتَ رُوْحِي فِـي المَسَاءْ**
**فَأَصْـغِي إِلـى نَغْمَاتِهَـا فِي طَـي مَوْجَــاتِ الهَوَاءْ**

أما قصيدته التي بعنوان "نهر الهدسون" حين وقف الشاعر أيوب يصف جمال مدينة نيويورك، يستخدم ألفاظاً من القاموس الإنجليزي يقول[2]:

**كَأَنِي "بِالصَبْوَاي" يَوْمَ تَجَمْهَرَتْ بِهَا النَّاس خلت**
**الناس في موقف الحشر**
**تروح بها "الكارات" مـلأى خلائق وما برحت تلقى**
**التهافت فيها البشر**

والملاحظ هنا "أن كلمة "الصبواي" كلمة غير عربية، فهي إنجليزية ""Subway والمراد بها"الأنفاق" التي تحت الأرض، وكذلك نلاحظ أن كلمة "الكارات" غيرعربية ،وهي أيضاً إنجليزية، والتي يراد بها السيارات ومفردها السيارة وهي باللغة الإنجليزية " Car"،ثم بعد أن عرَّبها جمعها مؤنث سالم شعراء"[3].

يضاف إلى تلك الخصائص التعبيرية المتصلة باللفظة المفردة -عند شعراء الرومانسية العرب- خاصة استدعاء الأسطورة مثل استخدام بعض أسماء من "المثيولوجيا" اليونانية. وهذه الخاصة تتضح عند شعراء مدرسة أبولو، فأبو شادي يكثر من ذكر أسماء

---

[1]-رشيد أيوب، ديوان"هي الدنيا"، نقلاً عن: نادرة جميل "شعراء الرابطة القلمية"، ص 274.

[2]- المصدر نفسه، ص 189.

[3]- نادرة جميل "شعراء الرابطة القلمية"، ص 249.

من الأساطير والتاريخ مثل:"أزوريس" و"أخناتون" و"فينوس"،وأحياناً يبلغ به الإصرار على ذكر بعض تلك الأسماء، حدِ تحويرها بما يتلاءم مع الوزن، ومن ذلك قوله مثلاً عن" فينوس"[1]:

**وَلَو لَمْ يَكُنْ "لِفَنُوْسِ" الخَلَـوْجَ لِزُلْـزِلَـتْ الأَرْضِ زَلْـزَالَـهَـا**

والشاعر على محمود طه يذكر أسماء مثل "سافو" و"تاييس" و"بليتيس" و"كيوبيد" وما إلى ذلك. ومنه قوله في"مخدع مغنية"[2]:

**نَامَ فِي بَابِهِ العَزِيزُ "كُيوبِيـ دُ"، وَلَكِـنْ فِـي كَفِّـهِ المُفتَـاْحُ**

وقد عمد شعراء التيار الرومانسي في إنتاجهم الأدبي إلى اختيار الألفاظ الرقيقة الملائمة للمعاني الجديدة ذات الطاقات الشعورية اللازمة والإيحاءات الوجدانية، ويبرزون كل ذلك بإبداعهم في الصور الجميلة من خلال دواوينهم.

وترى اليزابيث درو أن الشاعر كلما كان أصيلاً "كانت ألفاظه تنضح بالقيم فتقطر من ألفاظه الموسيقا والمعنى والذاكرة والبساطة والزخرفة والصورة والفكرة والقوة الدرامية والتركيز الغنائي والعبارة الصريحة والكناية واللون والضوء والقوة"[3]. ولا شك أن شعراء التيار الرومانسي العربي قد تأثروا بالترخص والسهولة في استخدام الألفاظ على نحو ما يقول [4]:

**سَيَّرْتُ فِي فَجْـرِ الحَيَـاْةِ سَفِيْنَتِـي وَاخْتِـرْتُ "قَلْـبِي" أَنْ يَكُوْنَ إِمَاْمِـي**

**فَجَّرْتُ عَلَى الأَمْوَاْجِ قَصْرَاً مِنْ الرُؤى مَـلْءُ الفَضَا مَلْءُ المَدَى المَتْـرَامِي**

**وَأَقَـلَّ مِنْهَـا البَحْـرُ حَيْـنَ أَقَلَّهَـا دُنْيَـا مِـنْ الأَصْـوَاْءِ وَالأَنْغَــاْمِ**

**وَمَشَى الخَيَاْلُ عَلَى الحَيَاْةِ بِسِحْـرِهِ فَإِذَا الهَـوَى فِي المَـاْءِ وَالأَنْسَـاْمِ**

**وَإِذَا الرِّمَـاْلُ أَزَاْهِـرُ فَـوَّاْحَــةٌ وَالشَّــطِّ هَيْكَـلُ شَـاْعِـرٍ رَسَّـاْمِ**

وقد استحدث شعراء التيار الرومانسي بعض الألفاظ الرشيقة، ذات الخفة على اللسان وحسن الوقع في الأذن، ووظفوها لخدمة

---

[1]- أبوشادي، ديوان"الشفق الباكي"، ص 763.

[2]- علي محمود طه، "ديوانه"، ص 28.

[3]- اليزابيث درو، "الشعر كيف نفهمه ونتذوقه "، ترجمة د.محمد ابراهيم الشوش، ص 91. نقلاً عن: طلعت عبدالعزيز أبوالعزم، "الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني"، ص 368.

[4]- إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، ص 206-207.

غرضهم الشعري، بما لها من رنين خاص ترددت في قصائدهم كثيراً، ومن الألفاظ التي استخدموها واتخذوا منها رمزاً يقوم مقام الحقيقة لفظ"القيثارة"،وهي من لفظة مستحدثة تربط بين الشعر والموسيقا والغناء إذ يصورالشابي القيثارة على أنها الحياة وأن أهل الحياة كالأنغام والألحان، فيقول[1]:

**إِنَّ هَـذِهِ الحَيَــاْةَ قِيْثَاْرَةُ إلله، وَأَهْــلُ الحَيَـاْةِ مِثْـلَ اللَّحَوْنِ**

**نَغَمَ يَسْتَبِـي المَشَاْعِرَ كَالسِّحْرِ، وَصـوْتٌ يُخِــلُّ بِالتَلْـحِيْـنِ**

ومن أبرز الخصائص التعبيرية للتيار الرومانسي في شعرهم اختيار الكلمات الأنيقة، والألفاظ الحالمة الهامسة في معجمهم الشعري، كما يجيدون توزيع الظلال والألوان في الصور الشعرية التي يرسمونها، ومن تلك الصور، ما نراه عند حسن كامل الصيرفي الذي يقدم صورة وصفية لساقي حبيبته قائلاً[2]:

**إِنَاْءَاْنِ لِلزَهْرِ- زَهْرِ الجِنَاْنِ**

**عَلَى كُلِّ آنِيْةٍ يَزْهُوَاْنِ**

**كَأَنَّهُمَا فِي الهَوَى عَاْشِقَاْنِ**

**قَـدْ اجْتَمْعَا تَحْتَ ظِلِّ الجِنَاْنِ**

**إِذَا الفَجْرُ شَدَّ سِتُوْرَ المَكَاْنِ**

**بَدَتْ لِلعِيَاْنِ هُنَا فَتْنَتَاْنِ**

وقلَّما نجد ظاهرة الهمس في الشعر العربي القديم لأنه كان يعتمد الجرس الموسيقي القوي والعبارة الرصينة الجزلة، ولهذا فإن بعض النقاد المعاصرين الذين تناولوا الأدب المهجري بالنقد وصفوه بأنه أدب غامض يخلوا من الهمس[3].

وردَّ على هؤلاء أحد الباحثين قائلاً:"الهمس في الشعر ليس معناه الإرتجال،وإنَّمَا هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائه... والهمس ليس معناه قصر الشعر على المشاعر الشخصية، فالأديب الإنساني يحدثك عن أي شيء يهمس به فيثير فؤادك"[4]. ومن ذلك الشعر المهموس قصيدة الشاعر ميخائيل نعيمة "أخي"[5]:

**أَخِي، إِنْ ضَجَّ بَعْدَ الحَرْبِ غَرْبِيٌّ بِأَعْمَاْلِهِ**

---

[1]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 15.

[2]- حسن كامل الصيرفي، ديوان "صدى ونور ودموع"، ص 86.

[3]- د.عبدالله الطيب، "المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها"، ط 4،دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر،ج 1، الخرطوم 1991م، ص 33.

[4]- د.محمد مندور، "في الميزان الجديد"، ص 69.

[5]- ميخائيل نعيمة، ديوان"همس الجفون"، ص 14.

**وَقَدَّسَ ذِكْرَ مِنْ مَاْتُوا وَعَظَّمَ بَطْشَ أَبْطَاْلِهِ**
**فَلاَ تَهْزَجْ لِمَنْ سَاْدُوا وَلاَ تَشْمَتْ بِمَنْ دَاْنُوا**
**بَلْ أُرْكَعْ صَاْمِتَاً مِثْلِي بِقَلْبٍ خَاْشِعٍ دَاْمٍ**
**لِتَبْكِي حَظَّ مَوتَانَا**

ويمكن أن نجد أوضح مثال لذلك في شعر محمود طه، في استخدام الألفاظ الرشيقة التي تخلق هذا الجو الشعري المحلق، ففي قصيدة الجندول مثلاً على وجه أخص من أبرز نماذجه الشعرية التي تحتوي حشداً من تلك الألفاظ التي لها رشاقة وفيها طاقة موسيقية كبيرة وإشعاع نفسي، وراء الدلالات المعجمية المجددة والمعني اللغوية الضيقة، مثل: المجالي وعروس وحلم وخيال وعشاق وسُمَّار ومهد وجال وموكب وغيد وكرنفال، حيث يقول[1]:

**أَيْنَ مِنْ عَيْنَّي هَاْتِيْكَ المَجَاْلِي يَاعَرْوْسَ البَحْرِ يَا حُلْمَ الخَيَاْلِ**
**رَقْصَ الجَنْدوْلُ كَالنَّجْمِ الوَضِيءِ فَأَشْدُ يَا مَلاحُ بِالصَّوْتِ الشَّجِي**
**وَتَرَنَّمْ بِالنَّشِيْدِ الوَثْنَـــــى هَذِهِ اللَّيْلةُ حَلْمٌ عَبْقَـــــرِي**

وكثيراً ما استخدم شعراء التيار الرومانسي الكلمات الموحية التي تصور إحساسهم الأصيل من مشاعر وانفعالات محملة بدلالات شعورية جمالية ليعبروا بها عن مشاعرهم، من خلال أساليب التعبير عن الألم التحسر والتمنى، على نحو ما يقول الشابي في تحسره على أهوال الحياة وقساوة المجتمع مبيناً كل ذلك من خلال استخدام ألفاظ التحسر والتألم[2]:

**آهٍ! مَا أَهْوَاْلَ إِعْصَاْرَ الحَيَاةْ! آهٍ! مَا أَشْقَى قُلُوْبُ النَّاْسِ!آهٍ!**

وقول الهمشري مستخدماً أداة التمني "ليت"، وهو يسترجع ذكريات صباه الأول في قريته، قائلاً[3]:

**كَاْنَتْ لَنَا يَالَيْتَهَـا دَاْمَتْ لَنَا أَوْ دَاْمَ يَهَتُفُ فَوْقَهَـا الزَرْزُوْرُ**

ويتبع ذلك استخدام أدوات الاستفهام في الشعر الرومانسي في كثير من قصائدهم كقول الشابي[4]:

---

[1]- علي محمود طه المهندس، "ديوانه"، ص 108.
[2]- أبو القاسم الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 89.
[3]- الهمشري"ديوانه"، ص 151.
[4]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 138.

**وَمَاْذَا يُرْجَي رَبِيْبِ الخُلُـوْدِ مِنْ الكَوْنِ وَهْوَ المُقِيْمُ البَعِيْدُ؟**
**وَمَـاْذَا يَـوَدُّ وَمَاْذَا يَخَـاْفُ مِنْ الكَوْنِ وَهْوَ المُقِيْمُ الأَبِيْدُ؟**

إضافة إلى ذلك فقد أصبحت الجمل تعكس اهتمام الذات الرومانسية بنفسها فاهتم الشاعر بضمير المتلكم المفرد "أنا" في الجمل من خلال التكرار ويقصد منها استئناف توليد الصورة الشعرية فيأتي في سياق شعوري كثيف، حيث يقوم التكرار بدور التضخيم والمبالغة في توصيل الدلالة، ومن ذلك قول أبوماضي[1]:

**أَنَا نَهْرٌ لَمْ أُتَمِّمَ فِـي الأَرْضِ انْسِيَاْبِي**
**أَنَا رَوْضٌ لَمْ أُذِعْ كُلَّ عَبِيْرِي وَمَلاَبِي**
**أَنَا نَجْمٌ لَمْ يُمَزِّقْ بَعْدُ جُلْبَاْبَ الضَّبَاْبِ**
**أَنَا فَجْرٌ لَمْ تُتَوِّجْ فِضْتِي كُـلَّ الرَّوَاْبِي**

وأحياناً -يأتي ضمير المتكلم في الجمل متصلاً بالفعل أو الظرف أو حرف الجر في القصيدة؛ لتعكس هذه الجمل اهتمام الذات الرومانسية بنفسها ولتفجر قضايا النفس الرومانسية من قلق وتمزق وحزن وإحساس بالغربة، على نحو قول الشاعر الهمشري[2]:

**اطْلَعِـي فَتَي لَيْـلَ حُزْنِي كَوْكَبَاً تَعْـصِمِيْنِي مِنْ ضَلالِ العَاشِقِيْنَ**
**اطْرَحِي فِي قَفْـرِ عُمْرِي زَهْرَةً عَلَّهَا تَـزْكُو وَتَنْمُـو بَعْـدَ حِيْنِ**

وتكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة، يرد في نصوص شعراء الرومانسية بكثرة مثل الشاعر أبي القاسم الشابي في قصيدته"الكآبة المجهولة" حيث نلمح دور الكلمة المتكررة في بناء القصيدة حيث يكرر"الكآبة" بغية عمل يقظة في ختام المقطوعة توحد جو القصيدة في اتجاه واحد ليصف واقعه النفسي الحزين، وكعادة الرومانسيين فهو غريب عن كل شيء في واقعه ووجه الغرابة هنا في"الكآبة"،والتي تختلف عن كآبة الآخرين شعلة تخمد مع الأيام،ولكن كآبته شعلة متتأججة تحت الرماد تنتظر ريحاً خفيفة لتزيح عنها الرماد، حيث يقول[3]:

**كآبة النَّـاْسِ شُعْلَةٌ وَمَـتَي مَـرَّتْ لَيَـاْلٍ خَبَتْ مَعَ الأَمْدِ**
**أَمَّا اكْتِئَـاْبِي فَلَوْعَةٌ سَـكَنَتْ رُوْحِيَ، وَتَبْقَى بِهَا إِلَى الأَبْدِ.**

---

[1]- زهير ميرزا، "إيليا أبوماضي شاعر المهجر الأكبر"، 164.
[2]- الهمشري، "ديوانه"، ص 20.
[3]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 23.

وفي مقطع تالٍ من القصيدة يحدثنا عن الكآبة نفسها، وهذه المرة يتصور عالماً للكآبة يعيش تفاصيله [1]:

**وَلَيْـسَ فِي عَـالَمِ الكَـآبَةِ مَنْ يَحْمِلْ مِعْشَارَ بِعْضُ مَا أَجِدْ**

**كَآبَتِـي مُرَّةً، وَإِنْ صَـرَخَـتْ رَوْحِـي فَلا يَسْمَعَنَّهَا الجَسَـدُ**

ويلمح الباحث في قصيدة شكري "كلمات العواطف" وهو يستغرق في بكائه،ويشكو ما صنع الزمان به، حتى يعلو نحيبه، يكرر كلمة "بكائي" في صدر أبياته وتفسيرها في كل بيت يعكس للمتلقي إلحاح الشاعر على معنى الحزن، حين ظلمه الدهر، حين رفع من لا يستحق التكريم من الأدنياء وخفض الزمان من قدره وأهدر حقه، فيقول [2]:

**بُكَآئِي أَنْ أَرَى رَجُـلاً لَئِيْمَـاً يُقْـدِمَهُ الرِّيَـاْءُ عَلَـى الكَرِيْمِ**

***

**بُكَاْئِـي أَنَّ لِـي طَبْعَـاً أَبِيَّــاً وَرَأْيَاً مِثْـلَ حَـدِّ السَّيْفِ مَاْضٍ**

**بُكَاْئِـي أَنْ أَرَى الدُّنْيَـا أُمُـوْرَاً يَضِيْقُ بِمِثْلِهَا الصَّـدْرُ الرَّحِيْبِ**

**وَكَـمْ وَغْدٌ رَفِيْعُ الجَـاْهِ يَغْـدُو كَــأَنَّ الكَـوْنَ لَيْـسَ سِـوَاْهُ**

وقد تعتمد الجملة في القصيدة على الإيقاع الداخلي للمفردات من خلال "التقسيم" لما فيه من إيقاع منغم وتأكيد لجانب الصورة أو الإحساس من خلال الإيحاء بالألفاظ ذات الدلالات العاطفية، ومنها قول إبراهيم ناجي في ديوانه "وراء الغمام" [3]:

**مُنَاْجَـاْةَ أَشْوَاقٍ، وَتَجْـدِيْدُ مُوْثَقٍ وَتَبْـدِيْدَ أَوْهَـاْمٍ، وَفَـضِّ ظُنُوْنِ**

**وَشَكْوَى جَوًّى قَاْسٍ، وَسُقْمِ مُبَرَّحٍ وَتَسْهِيْدَ أَجْفَـاْنٍ، وَصَبْـرَ سِنِيْنِ!**

ويلاحظ في المعجم الشعري لشعراء الرومانسية اهتمامهم بالجمل القصيرة،حيث يهتم الشاعر الرومانسي ببث مشاعره في جمل اسمية أو فعلية قصيرة، ولهذه الجمل علاقة وثيقة بنفسيته فالجملة القصيرة سريعة الإيقاع والشاعر حريص على أن يفضي بما في نفسه من مشاعر وبما في فكره من خواطر بصورة

---

[1]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 23.

[2]- شكري، "ديوانه"،ج 1،"ضوء الفجر"، ص 89-90.

[3]- إبراهيم ناجي،"ديوانه"، ص 25.

واضحة لاتحتمل الإبطاء فكان الإفضاء بالمشاعر نوع من التفريج النفسي أو قل أنه صورة من صور التخفيف من آلام النفس، كما في قول الشابي[1]:

**أَسْكُنِـي يَاجِرَاحْ وأسكني يا شجونْ**
**مَاْتَ عَهْدُ النَّوَاحْ وَزَمَـاْنُ الجِّنُون**
**وَأَطَـلَّ الصَّبَـاحْ مِنْ وَرِاءِ القُرُونْ**
**فِي فِجَـاج الرَّدَى قَدْ دَفَنْـتُ الأَلَـمْ**
**وَنَثَـرْتُ الدِّمُوْعَ لِرِيَـاْحِ العَــدَمْ**
**وَاتْخَذْتُ الحَيَـاْةَ مِعْـزَفَـاً لِلنَّغَـمْ**

ومما تقدم نخلص إلى أن المعجم الشعري لشعراء التيار الرومانسي من أهم عناصر الشعر الرومانسي التي تأثرت بالتطور الحضاري مما جعلهم لا يستخدمون من الألفاظ والمعاني إلا ماكان غاية في الدقة، مليئاً بالقدرة على إثارة الإحساس في تجاربهم الشعورية، بما فيها من دلالات توحي بعضها بمعاني الجمال والبهجة،وهي في الوقت نفسه توحي بمعانٍ نفسية ووجدانية، ويشعُّ منه الثقافة والمعرفة والفهم والصحيح لنواحٍ قريبةً إلى النفوس، حبيةً إلى الآذان.

## *المبحث الثاني*

## *الوحـدة العضـوية*

كانت الوحدة العضوية من أولى معالم التجديد في الشعر العربي الحديث ومن بواكير تأثرنا المحمود بشعر الغرب، وقد نبّه مطران-في بداية العصر الحديث للشعر العربي- إلى أنه لم يجد في الشعر العربي ارتباطاً بين الأجزاء التي تتضمنها القصيدة الواحدة ولا تلاحماً بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها

[1]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 159.

وتوحِّد بين أركانها، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل وقد اتبع في شعره المنهج الجديد وخصه في ديوانه، يقول مطران:"هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أوالقافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح. ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وعن الشعور الحر وتحري دقَّة الوصف واستيفائه على قدر"[1].

ويعرِّف الدكتور يسري العزب الوحدة العضوية في القصيدة بأنها:"ترابط القصيدة ترابطاً عضوياً وتناميها تنامياً حياً، بحيث تتطور الرؤية تطوراً طبيعياً من خلال البناء الفني"[2].بينما يفضل مندور أن تطلق مصطلح:"التصميم الهندسي" في القصيدة بدلاً من الوحدة العضوية، يقول في ذلك:"فالشاعر لا يستطيع أن يعالج موضوعاً محدداً في صورة القصيدة التقليدية أياً كان البيت يعتبر وحدة تعبيرية وموسيقية مستقلة مكتفية بذاتها حتَّى يصاب فيها التضمين، أي استمرار التعبير من بيت إلى بيت والموضوع على العكس من ذلك لا يتطلب وحدة في القصيدة من حيث الغرض كما نادى أصحاب الديوان في بعض الأحيان في الربع الأول من هذا القرن، بل لا وحدة عضوية كما نادوا أيضاً في بعض الأحيان، وإنَّما يتطلب بناءً هندسياً للقصيدة على نحو ما تصميم القصيدة أو المسرحية"[3]

ويرد غنيمي هلال على محمد مندور، قائلاً:"لكن تفضيل اسم الوحدة العضوية على اسم التصميم، لابد لها على الرغم من مرونتها في القصيدة، أثر عظيم في إدراك وحدة القصيدة بوصفها عملاً فنياً تتآزر الأجزاء في بنيتها هذا إلى أثرها العظيم كذلك في صياغة الشعر وفي الصور الأدبية في القصيدة"[4]

---

[1]- خليل مطران، "ديوان الخليل"، ج 1، ص 10.

[2]- د.يسري العزب، "القصيدة الرومانسية في مصر"،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1986م، ص 146.

[3]- محمد مندور، "محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي"،الحلقة الأولى، ص 105.

[4]- محمد غنيمي هلال، "النقد الأدبي الحديث"، دار الثقافة، ط 2، بيروت 1973م، ص 385.

ويذهب عبدالحي دياب في الاتجاه نفسه-مع هلال- تعليقاً على رأي مندور قائلاً:"إذن مندور يستبدل بالوحدة العضوية التي تعني البناء الهندسي من غير أن يبين لنا موقف الشعور والخليط النفسي من هذا التصمميم الهندسي الذي يريده دكتور مندور"[1].

والواقع أن شعراء التيار الرومانسي قد دعوا إلى ضرورة توفر الوحدة العضوية في القصيدة، والوحدة الفنية هي الإيقاع الخفي الذي يربط بين أجزاء القصيدة التي تتمتع بهذه المزية ولايمكن أن يحذف منها أو يضاف إليها، لأن ذلك يؤدي إلى الإخلال بالرؤية والبناء فيها. ولكن لابد أن نشير إلى أن نقاد وشعراء الديوان لم يكونوا أول من نادى بوحدة القصيدة العضوية؛ ذلك أن الوحدة العضوية للقصيدة كانت قضية من القضايا النقدية التي تطرق إليها النقد العربي القديم، والتي فهمها النقاد الأقدمون على نحو معين مركزين على جانب واحد من مفهوم هذه الوحدة، يتمثل في إجادة وصل أجزاء القصيدة بعضها ببعض دون أن تكون هناك صلة بين هذه الأجزاء نفسها[2].

إن محاولات القدماء في وحدة القصيدة هي محاولات تؤكد أن القدماء كانوا يعبرون عن وحدة المبنى في الجملة والعبارة والبيت والبيتين على تفاوت بين النقاد أنفسهم تفاوتاً واضحاً، بعكس ما نرى عند شعراء ونقاد العصر الحديث في سبيل بحثهم عن مفهوم جديد للشعر يتوافق مع رؤيتهم للقصيدة العربية الحديثة من حيث المبنى والمعنى.

بدأت ملامح الوحدة العضوية تتضح شيئاً فشيئاً في عصرنا الحديث على يد الرعيل الأول للوقوف على الوحدة العضوية ومعرفة حقيقتها، وأولى تلك المحاولات كانت على يد الشيخ حسين المرصفي في كتابه"الوسيلة الأدبية" من خلال تعليقه على قصيدة البارودي التي مطلعها[3]:

**تَلاهَيْتُ إِلَّا مَا يَجِنَّ ضَمِيْرُ  وَدَاْرَتْ إِلَّا مَا يَنِمُّ زَفِيْرُ**

يقول المرصفي:"انظر إلى أبيات هذه القصيدة فأفردها بيتاً بيتاً تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف، ثم اجمعها

---

[1]- عبدالحي دياب، "عباس العقاد ناقداً"، ص 693.

[2]- ابن طباطبا "محمد بن أحمد طباطبا العلوي"، "عيار الشعر"، تحقيق د.طه الحاجري، ود.محمد زغلول سلام، شركة فتى للطباعة والنشر، القاهرة 1956م، ص 12-127.

[3]- كان مطلع القصيدة حين أوردها المرصفي في مجلة "الرسالة"، ويبدو أن هناك تعديلاً حدث للبيت في الديوان من قبل الشاعر بعد التنقيح، فقد ورد البيت على النحو التالي:

أي شوق إلا مايحن حميد  وكل مشوق بالحنين جديد

وانظر جمال السياق وحسن النسق فأنك لا تجد بيتًا يصح أن تقدم أو تؤخر ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث"[4]

أما ما قدمه شعراء مدرسة الديوان من مفهوم جديد للوحدة العضوية يغاير فهم نقادنا القدماء له، وهذا الأمر لم يكن نتيجة خطأ في المفهوم لدى الأقدمين بقدر ما كانت ثمرة جديدة لتلاقح المفاهيم بين الأدبين العربي والغربي وفقاً لمقتضيات العصر وظروفه ووسائله المتاحة، ومن ثم جاءت مدرسة الديوان بفهم جديد لهذه القضية أتمُّوا به النقص الذي كان حادثاً في فهم النقاد الأقدمين لها؛ إذ لاريب في أن أصحاب الديوان قد أطلعوا على مفهوم هذه الوحدة في نقدنا الشعري القديم من جهة، وقد وقفوا على مفهومها في النقد الأوربي القديم والحديث على السواء من جهة أخرى.

المقصود بالوحدة العضوية في القصيدة، وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثرها الموضوع. ومايستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن يكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفة فيها. ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر "ويستلزم هذه الوحدة العضوية إلى التفكير في منهج القصيدة وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه، ثم في الأفكار والصور التي تشتمل عليها كل جزء، حيث تتحرك القصيدة إلى الأمام لإحداث المقصود منها عن طريق التتابع المنطقي؛ لابد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة، صادرة عن ناحية تقتفي بها طبيعة الموضوع ووحدة الفكرة فيه،ووحدة المشاعر التي تنبعث منه، أي أنها صلة تقتفي بها طبيعة الموضوع ووحدة الأثر الناتج عنه، ليس للقصيدة الجاهلية ووحدة عضوية في شكل ما من الأشكال، لأنه صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة العضوية فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح،وتقتضي الوحدة الانتقال إلى الفكرة التالية.

كان عبدالرحمن شكري من أوائل شعراء الديوان الذين عرضوا لمفهوم الوحدة العضوية في القصيدة، فقد نظر شكري إلى الوحدة العضوية من زاوية أخرى هي البيت لا باعتباره وحدة مستقلة قائمة بذاتها، لا صلة بينه وبين ما قبله أو بعده من الأبيات؛ لكن بوصفه جزءاً مكملاً لبناء القصيدة الكلي، يحمل معنى على صلة وطيدة بمعاني القصيدة وعلى ارتباط عضوي بموضوعها،

---

[4]- حسين المرصفي، "الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية"،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1982م، ج 2، ص 479.

فشكري يرى أن النظرة الصحيحة للقصيدة هي التي تنظر إلى القصيدة باعتبارها بنية حية واحدة وعملاً فنياً متكاملاً تتحد فيها الأبيات من حيث المعاني والمشاعر، لا من أبيات مستقلة يستقل فيها كل بيت عن الآخر في مبناه ومعناه بحيث لو قدم بيت على آخر اختل البناء.

يقول شكري:"فإن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة؛لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت، وحسن معناه رهيناً بتفهم الصلة التي بينه وموضوع القصيدة. ومن أجل ذلك لا يصلح أن نحكم على البيت بالنظرة العجلى الطائشة، بل بالنظرة المتأملة الفنية، فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة"[1].

وقد قدم شكري نماذج جيدة لمفهوم الوحدة العضوية في تطبيقه للمفهوم في قصائده المختلفة ومن تلك النماذج التي لم يعد البيت المفرد وحدة مستقلة في القصيدة، هذه المقطوعة المكونة من ستة أبيات يصور الشاعر فيها إعجابه بالفونغراف- هذه الآلة العجيبة لعصره، يقول فيها شكري[2]:

**هَلْ عَلِمَ الغِّـرِيْدُ فِـي وَكْـرِهِ شَأنَ الَّـذِي خَفَّـضَ مِنْ قَدْرِهِ؟**
**وَهَلْ دَرَى المُطْرِبُ مَـاذَا الَّذِي يَسْتَحِضرُ المَلْحُودَ مِـنْ قَبْرِهِ؟**
**يَاعَجْبَـاً مِنْ نَاطِـقٍ أَبْـكَـمْ تَأْتَلِفُ الأَلْحَـانُ فِي صَـدْرِهِ!**
**يَسْتَخْرِجُ اللَحْنَ بِمَسْنُــوْنِهِ تَـزِيْلُ ذَاكَ اللَّبْسَ مِنْ أَمْرِهِ**
**تَخُـطُّ فِي أَعْـطَافِـهِ أَحْـرُفَاً كَـأَنَّهَـا تَبْحَـثُ عَـنْ سِـرِّهِ**
**يَرْوِي أَحَادِيْـثَ أُنَاسٍ مَضُوا كَأَنَّـهَا مَـرَّتْ عَلَـى فِـكْـرِهِ**

يلاحظ الباحث أن الوحدة العضوية تتحقق في هذه الأبيات، لذلك فإن القصيدة يمكن أن تنتظم فكرياً مجموعة من الأبيات تعالج فكرة واحدة أو موضوعاً واحداً بمعالجة فنية جديدة من خلال هذه الصور المتتابعة مستخدماً الاستفهام البلاغي.

لم تقف مجهودات شكري في الوحدة العضوية عند المقطوعات القصيرة فحسب بل كان ينحو على هذا الطريق حتى في قصائده الطويلة ومن ذلك قصيدته المعروفة "المجهول" التي

---

[1]- د.أحمد عبدالحميد غـراب، "عبـدالرحمن شـكري"،سلسـلة الأعلام،الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1977م، ص 276.

[2]- شكري، "ديوانه، ج 1"ضوء الفجر"، ص 37.

يمكن اعتبارها نموذجاً لهذا المنحى في البناء التراكمي للنص الأدبي من خلال نظرته المتأملة في الكون في حديثه عن سرِّ الوجود،فيقول في بعض أبياتها[1]:

**يَحُوْطَنِي مِنْكَ بَحْـرٌ لَسْتُ أُعْرِفَـهُ وَمَهْمَـهٌ لَسْـتُ أَدْرِي مَا أُقَاْصِيْهِ**

**أَقْضِي حَيَاْتِي بِنَفْسٍ لَسْتُ أَعْرِفُهَا وَحَـوْلِيَ الكَـوْنُ لَمْ تُدْرَكْ مَجَاْلِيْهِ**

**يَاْلَيْتَ لِي نَظْـرَةٌ لِلغَيْبِ تُسْعِدَنِي لَعْـلَ فِيْـهِ ضِيَـاْءَ الحَـقِّ يُبْدِيْهِ**

**إِخَاْلُ أَنِّي غَرَيْبٌ وَهْوَ لِي سَكَـنٌ خَـاْبَ الغَرِيْبُ الَّذِي يَرْجُوْ مُقَاْصِيْهِ**

**أُوْلِيْتُ أَي خَطْوَةٌ تَدْعُوْ مَجَاْهِلَـهُ وَتُكْشِفُ السِّتْرَ عَنْ خَاْفِي مَسَاْعِيْهِ**

وبالرغم مما قدمه شكري من جهود في سبيل ترسيخ مفهوم الوحدة العضوية في الشعر العربي الحديث إلا أن الوحدة العضوية بهذا المفهوم العميق الجديد الذي تبلور بشكل واضح في النقد والشعر العربي الحديث، يتولى العقاد لا شكري فضله الأكبر؛ لأن العقاد قد تناول هذه الوحدة باستقصاء وتدقيق وبيَّن أبعادها وحيثياتها،بل طبَّقها كمعيار نقدي على بعض قصائد شوقي فوجدها تفتقد الوحدة العضوية، مثل قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل، فقد أنكر العقاد أن تكون ذات وحدة عضوية فأعاد بناء القصيدة من وجهة نظره السابقة التي ذكرها في القصيدة وعنده القصيدة تفتقد الوحدة العضوية، بدءاً من مطلع القصيدة كما يراها صاحبها ثم جاء بالبيت الرابع عشر يليه الحادي والعشرون فالرابع والستون والسابع والعشرون فالتاسع. وهكذا حتى أتمَّ إعادة بناء القصيدة من وجهة نظره.

وقد كان للتفكير المنطقي والنظر الفلسفي أثره الفاعل عند العقاد في ذلك،وهما مما يحتاج إليهما الشاعر الذي يريد لقصيدته أن تتسم بالوحدة العضوية التي تقتضي"أن يفكر الشاعر تفكيراً طويلاً في منهج قصيدته، وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه، وفي الأجزاء التي تندرج في إحداث هذا الأثر، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة، بوصفها وحدة حية، ثم في الأفكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام، لإحداث الأثر المقصود منها،عن طريق التتابع المنطقي، وتسلسل الأحداث أو الأفكار"[2].

---

[1]- شكري، "ديوانه"، ص 397-398.

[2]- محمد غنيمي هلال، "النقد الأدبي الحديث"، ص 373.

ويعتبر العقاد أوضح منهجاً وأكثر عمقاً في دعوته للوحدة العضوية في القصيدة وطبقها العقاد تطبيقا تاماً بعد أن عبر عنها تعبيراً واضحاً في كتابه الديوان قائلاً:"إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلَّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها"[1].

حدد العقاد الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية وما ينبغي أن تتجه وتسير عليه، وكان لهذه الدعوة أثر ثوري بعيد المدى في إدراك الشعر أوالقصيدة بوصفها وحدة حية كاملة في السمو بموضوعها وغاياتها وفي صدق صورها وتآزرها جميعاً إلى الوصول إلى هدفها، فالقصيدة ذات الوحدة الموضوعية عند العقاد لابد أن تكون منتظمة الأفكار متسلسلة كالكواكب الصامد يصل الأشعة بريقاً من كل جانب أو كائناً حَيَّاً يقوم كل عضو فيه بوظيفته. وكان لقراءآته في الأدب والنقد الأوربي والرومانسي منه على وجه التحديد أثره في بلوَّرة مفهوم الوحدة العضوية بصورتها المتعارفة عليها الآن في الدراسات النقدية في أدبنا العربي الحديث.

وقد حاول العقاد أن يطبق مفهوم الوحدة العضوية في أغلب قصائده وإن جانبه التوفيق في بعضها، بعكس ما ذهب إليه الكثير من النقاد في افتقاد النصوص الشعرية لمدرسة الديوان لهذا المفهوم على مستوى التطبيق- وخصوصاً عند العقاد[2]- وهذا الحكم ليس سليماً على إطلاقه فلجماعة الديوان قصائد بمثابة النموذج للتجديد النظري، ومن هذه النماذج قصيدة العقاد عن الكروان التي تمثل نموذجاً للوحدة العضوية والتي يقول فيها[3]:

**زَعْمُوْكَ غَيْرَ مُجَـدَّدَ الأَلْحَـانِ ظَلْمُوْكَ بَلْ جَهْلُوْكَ يَا كَرْوَانِي**

**قَدْ غَيَّرَتْـكَ وَمَا تَغَيَّـرَ شَاْعِرٌ عُشْرُوْنَ عَاْمَاً فِي طِرَاْزِ غَاْبِرِ**

---

[1]- العقاد والمازني، "الديوان في الأدب والنقد"، ص 185.

[2]- عمد محمد مندور إلى قصيدة العقاد" رفيق الصبا المعسول" التي رثى بها حسن عبدالحكيم وحللها بالطريقة نفسها ووصل إلى النتائج التي وصل إليها العقاد من قبل في تحليله لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل، أنظر تحليل العقاد لقصيدة شوقي في"الديوان في الأدب والنقد" ص 130-140 .وتحليل د.محمد مندور لقصيدة العقاد في"النقد والنقاد المعاصرون"، ص 118.

[3]- العقاد، "ديوانه"،المجلد الأول،ج 6،"هدية الكروان"،نهضة مصر للطباعة والتوزيع والنشر "د.ط"،1997م، ص 471.

**اسْمَعْتَنِي بِالأَمْسِ مَا لاعَهْدَ لِي بِسَمَـاْعِهِ فِـي غَابِرِ الأَلْحَاْنِ**

**وَرَوَيْتَ لِي بِالأَمْسِ مَا لَمْ تَرْوِهِ مِنْ نَغْـمَةٍ وَفَصَـاْحَةٍ وَمَعَاْنِ**

**شَكْوَاْيَ مِنْكَ، وَإِنْ شَكَوْتَكَ، أَنَّهُ سِرٌ تَصِـرُّ بِهِ عَلَـى الكِتْمَاْنِ**

**شُكْرِي إِلَيْكِ، وَإِنْ شَكَـوْتُكِ،أَنَّهُ سِـرٌّ تُـؤَخِّـرَهُ لِخَيْـرِ أَوَاْنِ**

**كَنْزٌ يُصَاْنُ فَهَـاْتِ مِنْ حَبَّاتِـهِ ذُخْـرُ القُلُـوْبِ وَحَبِيْبَةٌ لِلآذَاْنِ**

يخاطب العقاد في هذه القصيدة طائر الكروان المغرد، ولعل في هذه القصيدة نتبين العلاقة الحميمة بين الشاعر وهذا الطائرالمغرد، وتبدو الإلفة الكريمة بينهما ونلمحها في قوله"ياكرواني" فيصور هذا الطائر بأغاريده التي تنساب عبر الفضاء الرحب في حرية وطلاقة تتجاوب مع الطبيعة والحياة في نفوس البشر. ويصل هذا الامتزاج بين الشاعر والكروان مداه وغايته حين يقول العقاد[1]:

**أَنَا لا أَرَاْك! وَطَاْلَمَـا طَـرَقَ النُّهَى وَحَيٌ، وَلَـمْ تَظْـفَـرْ بِهِ عَيْنَـاْنِ**

**أَنَا فِي جِنَاْحِكَ حَيْثُ غَاْبَ مَعَ الدُّجَى وَإِنْ اسْتَقَرَّ عَلَـى الثَّرَى جُثْمَاْنِي**

**أَنَا فِي لِسَاْنِكِ حَيْثُ أَطْلَقْهُ الهَـوَى مَرِحَاً، وَإِنْ غَلَبَ السُّرُوْرَ لِسَـاْنِي**

**أَنَا فِي ضَمِيْرِكَ حَيْثُ بَاْحَ فَمَا أَرَى سِرَّاً يُغَـيِّبَهُ ضَـمِـيْرُ زَمَاْنِـي**

**أَنَا مِنْكَ فِي القَلْبِ الصَّغِيْرِ مُسَاْجِلٌ خَـفْـقَ الرَّبِيْعُ بِذَلِـكَ الخَفْقَاْنِ**

**أَنَا مِنْكِ فِي العَيْنِ الَّتِي تَهُبُّ الكَرَى وَتَضِـنُّ بِالصَحْوَاتِ وَالأَشْجَـاْنِ**

ففي الأبيات السابقة يصل الامتزاج إلى اتحاد بحيث لا يمكن التمييز بينهما إلا من خلال الضمير المنفصل "أنا" فالكروان هنا هو نفس الشاعر ومايعتمل في دواخله من آمال وأحلام، وهكذا يوحد الشاعر إحساسه ورؤيته للحياة في هذه القصيدة من خلال وحدة الشعور والفكرة في النص التي عالج خلالها فلسفته للحياة في قصيدة تتوفر فيها كل خصائص الوحدة العضوية للقصيدة الرومانسية.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 472.

أضف إلى ذلك فقد استطاع شعراء الرومانسية أن يرفدوا الأدب العربي الحديث بفن خيالي كبير تجلت ملامحه في شعراء الرابطة القلمية، حيث برعوا في الشعر القصصي وبلغوا فيه شأواً عظيماً، وهذه القصائد على وجه التحديد تتوافر فيها خصائص الوحدة العضوية للقصيدة بحيث يعتمد النص الشعري على عنصر الحدث المتتابع في إطار الحلم وهو قوام الوحدة العضوية من خلال البناء القصصي ومن أبرز قصائد إيليا أبوماضي في هذا المنحى قصيدته "الأشباح الثلاثة"، فالشاعر قد رأى في النوم أشباحاً ثلاثة، وتمثل الأشباح الثلاثة فترات زمنية في حياة الشاعر وتمثل مراحل حياته المختلفة، حيث يقول[1]:

**رَاوَدْنِي النَّوْمَ وَمَـا بَرَحَـا حَتَـى طَـأْطَـأْتُ لَهُ رَأْسِي**
**أَطْبَقْـتُ جِـفُـوْنِي فَانْفَتْحَا بَابُ الـرُّؤْيَا وَالوَسْـوَاسِ**
**أَبْصَرْتُ كَأَنِّي فِي مَوْضِـعٍ مَـا فِـيْـهِ غَيْـرَ الأَرْوَاْحِ**
**فَوْقَفْتُ بَعِيْــدَاً أَتْـطَلَّـعُ فَلْمَحْـتُ ثَـلاثَةَ أَشْبَـاحٍ**
**وَلْــدٌ يَتْهَادَى فِي العَشْرِ وَفَتًـى فِي بَرْدِ العِشْـرِيْنَا**
**وَالثَالِثُ شَيْخٌ فِـي طِمِـرٍّ ذُوْ جِسْـمٍ يَحْكِي العُرْجُوْنَا**

فالمرحلة الأولى يمثله طفلاً وصبياً ويدير بينه وبين هذا الطفل حواراً يستعرض فيه ملامح طفولته في مشاهد تتداعى إلى مخيلته تداعياً تلقائياً:

**وَإِذَا بِالطِّفْلِ يُخَاْطِبُـنِي بِكَـلامٍ لا يَتْكَـلَّـفَـهُ**
**وَيُمَاْزِحَنِي وَيُدَاْعِبْـنِي فَكَـأَنِّي شَخْصٌ يَعْرِفُهُ**
**مَا بَاْلُكَ مُنْكَمِشَاً كَمْدَا قُمْ نَلْعَبُ فِي فَيءِ الشَّجَرِ**
**وَنَهُزُّ الأَغْصُنَ وَالعَمْدَا وَنَزُوْدُ الطَّيْرَ عَنْ الثَّمَرِ**

ثم ينتقل الشاعر إلى المرحلة الثانية فيمثله شاباً وقد انطلق غير هيَّاب ولا وجل يجوب الآفاق يرى الحياة جميلة فالطيور تغني صادحة للزهور وكذلك الزهور ترحب بالفجر ودماء الحياة تتفجر في عروقه وهو نشوان يحلم بالمستقبل الباسم،فيقول عن طيف الشباب[2]:

**وَنَظَرْتُ إِلَيْهِ فِـي البَـرِّ يَتْمَـنَّى لَوْ بَلْغَ البَــرَّ**
**يَتْأَفُّ مِنْ بُطْءِ الدَّهْرِ وَالدَّهْرُ يَسِيْرُ بِهِ وَثْبَا**
**وَيَنَــاْمُ لِيَحْلَـمُ بِالفَجْرِ وَالفَجْرُ يَضِيءُ لَهُ الدَّرْبَا**
**وَصَبَرْتُ وَلازَمْتُ الصَّمْتَا حَـتَّى دَاْنَي الظِّلُّ الظِّلَّ**

---

[1]- إيليا أبوماضي، ديوان"الجداول"، ص 69ومابعدها.
[2]- إيليا أبوماضي، ديوان"الجداول"، ص 72-73.

**فَأَشِـرْتُ إِلَيْـهِ مَنْ أَنْتَا؟ فَأَجَـابَ: أَنَا ذَاْكَ الطِّفْلُ**

وأما في المرحلة الثالثة فقد صار الشبح المتخيل عند إيليا وقد بلغ من العمر عتياً والشمس تؤذن بالمغيب والظلام بالدنيا أقبل في صورة شيخ يمشي بطيئاً متخاذلاً، ويدور بين الاثنين حديث يفهم منه أن هذا الشيخ ولّت أيامه ومعها آماله ومطامحه وأنه أصبح شبيها بالميت الذي لم يستمتع بشيء ولا يأمل شيئاً في الحياة. وهذا الشيخ الفاني هو الشاعر نفسه يندب حظه العاثر بعد أن ولّى شبابه ولم يخلف له إلا غصة في الحلق وشكّة في القلب، قائلاً[1]:

**يَا شَيْـخُ...لِمَاْذَا لا تَقِـفْ دُمْيَتْ رِجْـلاكَ مِنْ الرَّكْـضِ**
**فَأَجَاْبَ بِصَـوْتٍ يَرْتَجِـفُ الأَرْضُ تَسِيْرُ عَلَــى الأَرْضِ**
**يَا شَيْـخُ رِوِيْـدَاً فَالبَـدْرُ سَيْضِيءُ الدَّرْبِ فَتَسْتَهْــدِي**
**فَأَجَـاْبَ :وَيْتْلُـوْهُ الفَجْـرِ لِكَنْ سَيْضِيءُ لِمَنْ بَعْــدِي**
**أَيْلِـدُ لِغُصْـنٍ مُنْكَسِـرٌ عَرَفَتْـهُ الرِّيْـحُ مِـنْ الوَرَقِ**
**يَا شَيْخُ: شَجَـاْنِي مَا قُلْتَـا وَزَرَعْـتَ بِنَفْـسِي آلامَـكْ**
**مَنْ أَنْتَ؟ أَجَـاْبَ: أَنَا أَنْتَـا أَنَا ذَاْتَكْ تَمْشِـي قُـدَاْمَـكْ**

وكما رأينا في هذا النص كان الزمان كونياً عاماً والمكان منتمياً إلى عالم الأرواح والأشباح، فضلاً عن أن التعبير الرمزي الشفيف هو الوسيلة خصوصاً فيما يتعلق بالطبيعة والكون، فالشاعر يصور ملامح تطور العقل الإنساني من البراءة إلى الاكتشاف إلى التأمل والحيرة إلى اليأس من خلال حوار لافت مع الأشباح الثلاثة هي شخوص في القصيدة، فالشاعر يلمح كل هذه الأبعاد داخل نفسه في لحظة واحدة ويتحول التطور عبر الزمن إلى حركة دائرية ترقبها عين الشاعر وتتأملها في لحظة زمنية آنية.

أما الشاعر ميخائيل نعيمة في قصيدته "من أنت يا نفسي" يبرز تطور حركة التجديد في الشعر الرومانسي من حيث الوحدة العضوية، فهي مكونة من عدة مقاطع لها نظامها الخاص في البناء الوزني والتقفية ولاتسير على النمط المألوف من حيث البنية الشكلية للقصيدة العربية القديمة. حيث مزج فيها شاعر الرابطة القلمية ميخائيل نعيمة بين خطرات النفس والطبيعة مزجاً حيَّاً والتي يقول في بعض أبياتها[2]:

**إِنْ رَأَيْـتِ البَحْـرَ يَطْغَـى فِيْـهِ وَيَثُـوْرْ،**
**أَوْ سَمِعْتِ البَحْرَ يَبْكِي عِنْدَ أَقْدَاْمِ الصُّخُوْرْ،**

---

[1]-المصدر نفسه، ص 73-74.

[2]- ميخائيل نعيمه، ديوان"همس الجفون"، ص 16-19.

**تَرَقَّبِي المَوْجَ إِلَى أَنْ يَحْبِسَ المَوْجُ هَدِيْرَهْ،**
**وَتَنَاْجِي البَحْرَ حَتَّى يَسْمَعُ البَحْرَ زَفِيْرَهُ**
**رَاجِعَاً مِنْكِ إِلَيْهِ**
**هَلْ مِنْ الأَمْوَاْجِ جِئْتِ؟**
**إِنْ رَأَيْتِ الرَّيْحَ تُذْرِي الثَّلْجَ عَنْ رُؤوسِ الجِبَالْ،**
**أَوْ سَمِعْتِ الرَّيْحَ تَعوِي فِي الدَّجَى بَينَ التِّلالْ،**
**وَأَنَاْدِيْكَ، وَلَكِنْ أَنْتِ عَنِّي قَاْصِيَهْ**
**فِي مُحِيْطٍ لا أَرَاْهُ.**
**هَلْ مِنْ الرِّيْحِ وُلِدْتِ ؟**

هذه النزعة التأملية الخالصة في النص تتبدى في هذا الاستغراق والتساؤل والاستنطاق للمظاهر الطبيعية الكونية إلى أن يختم الشاعر قصيدته مجيباً على هذه التساؤلات بقوله[1]:

**إِيْهِ نَفْسِي! أَنْتِ لَحْنٌ فِيَّ قَدْ رَنَّ صَدَاه**
**وَقَّعَتْكِ يَدُّ فَنَاْنٍ خَـفِيٍّ لا أَرَاهُ.**
**أَنْتِ رِيْحٌ وَنَسِيْمٌ، أَنْتِ مَوْجٌ، أَنْتِ بَحْرٌ**
**أَنْتِ بَرْقٌ ، أَنْتِ رَعْدٌ أَنْتِ لَيْلٌ،أَنْتِ فَجْرٌ**
**أَنْتِ فَيْضٌ مِنْ إِلَهْ!**

يلاحظ الباحث أن الشاعر قد مزج في هذه القصيدة بين خطرات النفس والطبيعة مزجاً حيّاً، فهو يخاطب نفسه محدثاً نوعاً من التفاعل بين هواجسه الداخلية وحركة الطبيعة من حولها مقدماً لنا عدة صور على شكل مشاهد متتابعة تبين الربط الوثيق بين أجزائها في وحدة عضوية متماسكة.

وتتضح الوحدة العضوية عند شعراء أبولو بصورة أعمق، فنرى الشاعر إبراهيم ناجي في قصيدته "العودة" والتي يعدها النقاد من روائع الشعر العربي الحديث، وهي تصور الشاعر وقد عاد إلى دار أحبابه فوجدها متغيرة على غير عهده بها مما يذكرنا بمطلع القصيدة في الشعر العربي القديم حيث يقف الشاعر على أطلال الحبيبة الدارسة، وقد تبنى شعراء التيار الرومانسي هذا الثورة على البنية التشكيلية للقصيدة العربية القديمة وعلى الأغراض الشعرية من مدح وهجاء وغزل ورثاء، ويقول إيليا أبو ماضي في هذا المجال نظماً[2]:

**أَنَا مَا وَقَفْتُ لِكَي أُشَبِّبَ بِالطِّـلا مَاْلِـي وَلِلتَّشْبِـيْبِ بِالصَّهْبَـاْءِ**
**لاتَسْأَلُوْنِي المَدْحَ أَوْ وَصْفَ الدُّمَى إِنِّـي نَبَـذْتُ سَفَاْسِفَ الشُّعَرَاْءِ**

---

[1]- المصدر نفسه، ص 21.

[2]- نادرة جميل، "شعراء الرابطة القلمية"، ص 122.

**بَاْعُوا لأَجْلِ المَاْلِ مَاْءَ حَيَاْئِهِـمْ مَدْحَاً وَبِـتُّ أَصُوْنَ مَاْءَ حَيَاْئِي**

ولهذا نشير على أن الرمز هنا مختلف تماماً، فقد كان الوقوف على الأطلال تقليداً أدبيا شعرياً لايستغرق إلا أبياتاً قليلة كمقدمة في القصيدة يخلص منها الشاعر إلى موضوعه الرئيسي، في حين تمثل هذه القصيدة تجربة عاطفية حقيقية يعبر فيها الشاعر عن لوعته ومعاناته فتبرز من خلالها الذات الحزينة الملتاعة. حيث لم يقف التجديد عند إبراهيم ناجي في الخروج على الأغراض الشعرية المتبعة في نظام القصيدة العربية القديمة بل اشتمل القصيدة على تنوع القافية وهو مظهر من مظاهر التجديد في قصائد شعراء الرومانسية في الأدب العربي المعاصر، فهي في قافيتها تسير على نظام الرباعية، كل مقطع من مقاطعها مكون من بيتين، أي من أربعة أشطر،كل شطرين يشتركان في قافية موحدة في الصدر وفي العجز، وقد دفع الشعراء إلى ذلك الرغبة في التعبير عما يختلج في صدورهم من مشاعر تجِدُ من انطلاقاتها القافية الموحدة، ويتيح هذا التنويع للشاعر مجالاً لتصوير انفعالاته المضطربة المتوترة التي تعلو وتهبط وتثور وتهدأ حسبما يمليه الموقف العاطفي والموسيقى صدى للعاطفة والإيقاع.

يبدأ الشاعر بتصوير شعوره بالغربة حين زار دار أحبابه بعد أن عاد إلى تلك الدار فوجدها واجمة جامدة، فقد أنكرته ولم يخف أحد لاستقباله فيها، وكانت تستقبله بالأنوار الباسمة عندما تلمحه على البعد وها هي جامدة لاحركة فيها ولاحياة، فيقول[1]:

**هَـذِه الكَعْبَـةُ كُنَّـا طَاْئِفِيْهَـا وَالمُصَلِّيْـنَ صَبَاْحَـاً وَمَسَـاْءَ**
**كَمْ سَجَدْنَا وَعَبَدْنَا الحُسْنَ فِيْهَا كَيْـفَ بِاللهِ رَجَعْنَـا غُـرْبَـاْءَ**
**دَاْرُ أَحْـلامِي وَحُبِّـي لَقْيَتْـنَا فِي جُمُوْدٍ مِثْلَمَا تَلْقَـى الجَدِيْـد**
**أَنْكَـرَتْنَا وَهْـيَ كَاْنَتْ إِنْ رَأَتْنَا يَضْحَـكُ النُّـوْرُ إِلَيْنَا مِنْ بَعِيد**

لقد أدى هذا المشهد إلى اضطراب الشاعر فخفق قلبه خفقاناً سريعاً كما يحدث للطائر الذبيح، وقد خاطب قلبه راجياً أياه أن يخفف من حزنه واضطرابه وبدلاً من أن يستجيب قلبه لهذا النداء تنهمر دموعه ويصرخ به الماضي معاتباً وتناديه الذكريات وكأنها تسائله باستنكار لماذا عدت؟[2]:

---

[1]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 21.
[2]- المصدر نفسه، ص 21.

**رَفْرَفَ القَلْبُ بِجَنْبَي كَالـذَّبِيْحْ وَأَنَا أَهْتُـفُ يَا قَلْـبُ اتَّـئِـدْ**
**فَيُجِيْبُ الدَّمْعُ وَالمَاْضِي الجَّرِيْحُ لِـمَ عُـدْنَا ؟ لَيْـتَ أَنَّا لَمْ نَعُدْ!**

فالشاعر إبراهيم ناجي يستخدم الضمير"أنا" في الجزء الأول من القصيدة،ثم يربط الشاعر بين الماضي والحاضر معمقاً هذا الإحساس، ويتساءل عن أحبابه وعن السمار الذين كانوا يتهللون فرحاً للقاء الأحبة ويتجاذبون معهم أطراف الحديث في سعادة وبشر فلا يجيبه إلا الدمع الذي يحجب الرؤية عن ناظريه بعد أن تحول الدار من مثوى للحسن والجمال إلى موئل للملل والسأم الذي يملأ أرجاء المكان ويأتي بصور قاتمة لتبين ما يحمله، حيث تتردد في هذه القصيدة ألفاظ بعينها شاعت كثيراً في أشعار الرومانسيين، فالليل يوحي بالوحشة والمعاني النفسية الأخرى التي تتعلق بالكآبة ومشتقاتها، كذلك القلب والدمع والشجن والظلال والغربة والنجوى وما إلى ذلك، وقد عبر الشاعر عن كآبته في القصيدة حينما تحدث عن خطى الوحدة والوحشة في دار الحبيبة، وكذلك البلى والليل ورياح الصحراء العاتية فيقول[1]:

**أَيُّهَا الوَكْرُ إِذَا طَـاْرَ الأَلِيْـفُ لا يَرَى الآخَـرُ مَعْنَى لِلسَّمَاءْ**
**وَيَرَى الأَيَّامَ صُفْرَاً كَالخَرِيْفِ نَائِحَـاْتٍ كَرِيَاْحِ الصَحْـرِاءْ**
**آهِ مَمَّـا صَنْـعَ الدَّهْـرُ بِنَـا أَوْهَـذَا الطَلَـلُ العَاْبِسُ أَنْتَ!**
**أَيْنَ نَاْدِيْـكَ وَأَيْـنَ السَّمْـرُ أَيْنَ أَهْلُوْكَ بِسَاْطَـاً وَنَدَاْمَـى**
**كُلَّمَا أَرْسَلْتُ عَيْنِي تَنْـظُـرُ وَثَبَ الدَّمْعُ إِلَى عَيْنِي وَغَاْمَا**
**والبِلَى! أَبْصَرْتُهُ رَأي العَيَـانَ وَيَـدَاْهُ تَنْسُجَـاْنِ العَنْكَبُوتْ**
**صُحْتَ يَا وَيْحَكَ تَبْدُو فِي مَكَاْنٍ كُـلُّ شَيْءٍ فِيْهِ حَيٌ لا يَمُوتْ**
**كُلُّ شَيءٌ مِنْ سُرُوْرٍ وَحَـزَنْ وَاللَّيَـاْلِي مِنْ بَهِيْـجٍ وَشَجَى**
**وَأَنَا أَسْمَـعُ أَقْـدَاْمَ الزَّمَـنْ وَخُطَـى الوَحْـدَةِ فَوْقَ الدَّرَجْ**

ثم يتحدث عن آثار الصدمة في نفسه وما انعكس على وجدانه، فيعود إلى استخدام الضمير المفرد حينما يفرغ من استعراض الماضي وينتقل إلى الحاضر حيث الوحدة والغربة والألم[2]:

**عَلِمَ اللهُ لَقَدْ طَاْلَ الطَـرِيْقُ وَأَنَا جِئْتُكَ كَيْمَـا اسْتَرِيحْ**

---

[1]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 21-22.
[2]- المصدر نفسه، ص 22.

**وَعَلَى بَأْبِكَ أُلْقِى جُعْبَـتِي كَغِرِيْبٍ آبَ مِنْ وَادِي المِحَنْ**

**فِيْكَ كَفَّ اللهُ عَنِّي غُرْبَتِي وَرَسَا رَحْلِي عَلَى أَرْضِ الوَطَنْ!**

**وَطَنِـي أَنْتَ وَلَكِنِّي طَرِيْـدُ أَبْـدِيُّ النَّفْيَ فِي عَالَمَ بُؤْسِي**

**فَإِذَا عُدْتُ فَلِلنَجْوَى أَعُوْدُ ثُمَّ أَمْضِي بَعْدَمَا أُفْرِغَ كَأْسِي**

تبدو السردية واضحة -في هذه القصيدة- عبر استثمار الشاعر للفعل الماضي وأخذه بزمام الزمن في حركته من الماضي إلى الحاضر، حيث إنَّ السرد هو الذي يجسِّد الوحدة العضوية في هذه القصيدة ويسهم في تماسك البناء داخل القصيدة،فالوحدة العضوية في القصيدة ماثلة والمعاني مترابطة والقصيدة قائمة على وحدة الموضوع لاوحدة البيت، وأي حذف لأي جزء من القصيدة يخل بهذه الوحدة ويفسد إيحاءاتها وأثرها في النفس، وهذه –أيضاً- من خصائص الشعر الرومانسي، ومن مظاهر التكامل في المعنى والترابط بين أجزائه. وتسلسل خواطر الشاعر من مقطوعة إلى أخرى حيث تتآلف المقطوعات لتكشف عن جوانب التجربة.

ومن نماذج الوحدة العضوية عند شعراء هذه المدرسة نجد الشاعر أبي القاسم الشابي في قصيدته"إلى طغاة العالم" يوجه رسالته إلى طغاة العالم إحساساً منه بأن مشكلة الحرية والحصول عليها همٌ يتطلع إليه كل شعب حر، وتتكون القصيدة من ثلاث مجموعات من الصور الشعرية، تمهد كل واحدة لما يأتي بعدها،وتضيف كل مجموعة إضافات جمالية إلى التشكيل، فالمجموعة الأولى تمثل موقف المستعمر من الوجود والشعوب، معتمدة على السخرية من المستعمر، الذي يستهزىء بأنات الشعب الضعيف، وفي الوقت نفسه كفّه مخضبة بالدماء وهو يعتمد تشويه سحر الوجود، بل تمتد يده وتبذر شوكاً في كل مكان يجب أن تبذر فيه الورود والزهور ولهذا نجد التشكيل الجمالي يخلق تأثيراً وتأثراً بين الصور الشعرية، وهذا واضح في تماسك الصور ونمائها، وفي الوقت نفسه تمهد للمجموعة الثانية حيث يقول الشابي في هذه المجموعة[1]:

**أَلاَ أَيُّهَـا الظَـالِمْ المُسْـتَبِـدُّ حَبِيْبُ الفَنَـاْءِ، عَـدُوْ الحَيَاه**

**سَخِرْتَ بَأَنَاْتِ شَعْبٍ ضَعِيْـفٍ وَكَفُّـكَ مَخْضُـوْبَةٌ مِنْ دِمَـاهْ**

**وَعِشْتَ تَشْـوِهُ سِحْرَ الوُجُوْدِ وَتَبْـذُرُ شَـوْكَ الأَسَى فِي رُبَاْهْ**

[1]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 185.

بينما تمثل المجموعة الثانية تحذير من مصير مؤلم لابد أنه لاحق بالمستعمر؛لأن صمت الشعوب المقهورة تأمل وتفكير في محاولة للخلاص،تشترك فيها كل مظاهر الطبيعة، فإن ماتراه من البهجة الظاهرية للطبيعة، من سماء الصافية، ومن ضوء الصباح المشرق، كل هذه المظاهر الصامتة تحمل لك الويلات والنذر، فعدالة الطبيعة المتمثلة في مظاهرها المختلفة تقف مع الحق والحرية إلى جانب الشعب الأبيّ ضد المستعمر البغيض، وسوف ينقلب الفضاء إلى هول يخيفه، مع "هول الظلام" وقصف الرعود و عصف الرياح فيقول:

**رُوَيْـدَك لاَ يَخْـدَعَنْـكَ الرَّبِيْــعُ وَصَحْـوُ الفَضَاءِ، وَضَوءُ الصَّبَاْحْ**
**فَفِي الأُفْـقِ الرَّحْبِ هَوْلُ الظَّـلاَمِ وَقَصْفُ الرُّعُـوْدِ، وَعَصْفُ الرِّيَاْحْ**
**حَـذَارْ! فَتِحْـتَ الرَّمَاْدِ اللَّهِيْـبُ وَمَنْ يَبْذرْ الشَّـوْكَ يَجْـنِ الجِرَاحْ**

والمجموعة الثالثة هي ختام لهذا البناء النامي، يكشف فيها الشاعر غلظة قلب هذا المستعمر، وتمرسه بالقتل الجماعي حتى أصبح الدم سيلاً. ويلاحظ أن الوحدة العضوية متتابعة مضيفة لما قبلها ولما بعدها. و تضع نهاية لهذا المستعمر وتحدد مصيره، لأن الجزاء من جنس العمل قائلاً له:

**تَأَمَلْ! هُنَـاْكَ.. أَنِّـي حَصْـدَتْ رُؤُوْسِ الـوَرَى، وَزُهُـوْرِ الأَمَلْ**
**وَرَوَيْـتُ بِالـدَّمِ قَـلْبُ الثُـرَاْبِ وَأَشْـرَبْتَهُ الـدَّمَ، حَـتَّى ثَمِــلْ**
**سَيَجْرِفْكَ السَّيْـلُ، سَيْـلُ الدِّمَاْءُ وَيَأْكُـلُـكَ العَـاْصِـفْ المُشْتَـعِلْ**

ونخلص مما تقدم على أن الوحدة العضوية في القصيدة عند شعراء التيار الرومانسي في أدبنا العربي الحديث هي من أهم مباديء الشكل الشعري، حيث تترابط الألفاظ والصور والنغم معبرة عمَّا في القصيدة من انفعالات وعواطف وأفكار، نتيجة لتسلسل خواطر الشاعر من مقطوعة إلى أخرى حيث تتآلف المقطوعات لتكشف عن جوانب التجربة في سياق شعوري متحد.

## المبحث الثـالـث

## الصـــورة الشـعـرية

سار شعراء التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث على مباديء نظرية تمثلت في آراء العقاد وشكري والمازني وأبي شادي في مصر وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران في الرابطة القلمية ينسجون على منوالها، فقد رأت المدرسة الرومانسية في الشعر العربي الحديث أن الشعر تعبيرٌ عن العواطف والخيال والوجدان والذوق السليم، وأنه"استيعاب للمحسوسات وقدرة على التعبير عنها في قالب جميل"[1].

ويرى نعيمة أن"الشاعر من يمدُّ أصابع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبهم وأفكارهم، فيرفع جنباً منها ويحول أبصارهم إلى ما انطوى تحتها فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار"[2].

تعدُّ الصورة الشعرية ركناً مهماً من أركان الشعر فهو"قائم عليها منذ وُجد وحتى اليوم"[3]. وهي عبارة عن كيفية إبراز الشاعر للمرئيات والوجدانيات- في الموضوع الذي يتناوله- إلى المتلقي على درجة كبيرة من التأثير؛ لأن الشعر فناً لغوياً، يتوسل بالكلمة ليصور ما بداخل الشاعر من عوالم جديدة، وفق صياغات جديدة.

ويذكر عبدالقادر القط في كتابه "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر" أن الصورة الشعرية:"هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية"[4]. من هنا فالصورة الشعرية هي جوهر التجربة، والأداة الفذة للتشكيل الجمالي،والحل الوحيد الذي يواجه الشاعر حين يحاول تصوير رؤيته الخاصة، وإدراكه الخاص لواقعه. والصورة مع غيرها من الصور تشكل القصيدة عند الرومانسيين.

---

[1]- العقاد، "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، ص 23.

[2]- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، ص 86.

[3]- إحسان عباس، "فن الشعر"، ص 230.

[4]- عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، ص 391.

ويقول بلاطه عن الصورة الشعرية عند شعراء التيار الرومانسي:"جاءت الرومانطيقية بثروة من الصور والاستعارات والتشبيهات جامحة الخيال، وهجرت صور الكلاسيكية واستعاراتها وتشبيهاتها لتفتح أمام الأديب الخلّاق مجالات التعبير الحر عن تجاربه الخاصة بأسلوبه الخاص الملائم لعبقريته الشخصية، لكن بعض هذه الصور مال إلى الغرابة وكثيراً ما إقترن الرائع بالفظيع أو المدهش. وإنَّما ذلك للمبالغة في مفاجأة القاري وإدهاشه. وقد قال ثيودور وطس دنتون:إن الدهشة هي:تلك الغريزة التي تؤدي إلى إثارة التحدي. والتحدي في رأيه ضروري لزحزحة الجمود الفكري الذي سماه" القبول".وقد برر هوغو في مقدمة "كروميل" اقتران الجليل بالمضحك والرائع بالغريب بقوله:إن الحياة مبنية على مثل هذه الثنائية. وقال كولوردج: إن تلك القوة السحرية التركيبية التي نطلق عليها اسم الخيال تظهر في التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة وإظهار الجدَّة في ماهو مألوف"[1].

وأبرز ما يميز الصورة الشعرية عند العرب قديماً أنَّها كانت صورة حسية جميلة،كما كانت الصورة الشعرية شكلية خارجية دون تعمق شديد في نفس الشاعر فقد ظلت الصورة الفنية في الشعر تستمد عناصرها من الماديات التي يراها الشاعر القديم في الطبيعة من حوله، وظل شأنها كذلك لدى الإحيائيين.

أما الصورة الشعرية في العصر الحديث عند شعراء التيار الرومانسي فقد تميزت بالحيوية وبارتباطها بموقف الشاعر من الأشياء ودلالاتها على ثقافته وتجربته، وغايتها إبراز الحقائق الواقعية بتصويرها من خلال انفعالات الشاعر ومشاعره وخياله، لأن المشاعر تمنح القوة والحيوية والدفء والحرارة لتجلية الصورة لتكون أجمل وأروع من الحقيقة، والتصوير الفني يحتاج إلى براعة وقدرة من الشاعر،ويستطيع الشاعر بقوة شاعريته واتساع خياله أن يؤلف ويربط بين الأطراف المتباعدة، وبمقدار قوة خيال الشاعر وخصوبته تكون قيمة القصيدة قوية من الناحية التصويرية والفنية.

إذن الصورة الشعرية هي "جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والإبتكار والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع، بل اللغة قادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من واقعه. وخطت الصورة لدى الشعراء الرومانسيين خطوات واسعة-في النظرية والتطبيق- فغدت أقرب إلى المعنويات،إذ أصبحت وظيفة الصورة "شرح عاطفة أو توضيح حالة، أو بيان

[1]- عيسى بلاطه، "الرومانطيقية في الشعر العربي الحديث"، ص 78-79.

حقيقة"[1]، فوظيفة الصورة عندئذٍ هي نقل المعنى مجملاً، وبعد أن كانت تستمد من المادي والمحسوس، أصبح الخيال مصدراً لها.

تأتي الصورة الشعرية عند شعراء التيار الرومانسي من خلال التشبيهات التي تقوم العلاقة بين طرفي التشبيه فيها على المشابهة النفسية والتداعي النفسي. ففي هجومه على شوقي يقول العقاد إن الشاعرالحقيقي هو:"من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزيَّة الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنَّما مزيته أن يقول ماهو ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به"[2]. ويرى الرومانسيون- عموماً- على أن التعبير الشعري تعبير تصويري لا تقريري،والتصوير في حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور،"وأن الوصف الذي استخدم التشبيه من أجله لايطلب لذاته، وإنَّما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان،وكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس وأقرب إلى العقل، كان حقيقاً بالوصف، ... وإن أجلَّ الشعر هو ماخلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية"[3].

فإذا نظرنا في شعر شكري، نجد التشبيه كثيراً ما جاء لتوضيح عاطفة أو شرح حالة شعورية، أو إلقاء الضوء على فكرة غالبة، حيث يتحول المحسوس إلى ما يشبه الفكرة في تشبيه اللحن بالمنظر الغض، إذ استعار من مجال المرئيات صورة معبرة عن وقع اللحن الصوتي حيث يقول شكري[4]:

**رُبَّ لَحْنٍّ كَأَنَّهُ المَنْظَرُ الغَضُّ يَبُـثُّ الآمَـالَ وَالأَوْطَــاْرَا**

وقد تتخذ هـذه الأنمـاط اللغويـة عنـد الرومانسسـين صـورة التشبيهات المتتابعة فتأخذ العلاقة بين طرفي التشبيه بعداً نفسياً، حين يربط الشاعر أبو القاسم الشابي بين طرفـي التشـبيه برابـط نفسي يجمع بينهما في قصيدته "صلوات فـي هيكـل الحـب" حيـث يبدأ التشبيه بوصف هذه المحبوبة العذبة الحلوة ويستسلم بعد ذلك لتـداعيات هـذه العذوبـة مـن خلال التشـبيهات السـريعة المتتابعـة فيشبهها بفيض من التشبيهات المتتابعة ويختار الشاعر وجوهاً لهذه العذوبة في الطفولة، والأحلام، واللحن والصـباح الجديـد، والسـماء الضحوك، والليلة القمراء، والـورد وابتسـام الوليـد. وهـي جزيئـات يجمع الشاعر بينها في وجه شبه واحد وهو العذوبة التي يحسها في

---

[1]- شكري، "ديوانه"، ص 363.

[2]- العقاد والمازني، "الديوان في الأدب والنقد"، ص 45.

[3]- عبد الرحمن شكري، "ديوانه"،ج 5،"الخطرات"، ص 363-364.

[4]- المصدر نفسه"،ج 1،"ضوء الفجر"، ص 45.

نفسه رابطاً بين تلك التشبيهات المتتابعة بـأداة التشـبيه"الكـاف". يقول الشابي[1]:

**عَذْبَةٌ أَنْتِ، كَالطِفُـوْلَةِ، كَالأَحْـلامْ كَاللَحْـنِ كَالصَبَـاحِ الجَـدِيْـدِ**

**كَالسَّمَاءِ الضَّحُوْكِ،كَاللَيْلَةِ القَمْرَاءِ - كَالـوَرْدِ،كَابتِسَـامِ الوَلِــيْدِ**

كما يزخر ديوان شكري بالصور الجديدة الرائعة، فقلبه الأخضر بستان لطائر الفردوس[2]:

**ألا ياطائرَ الفَرْدَوْ سِ قَلْبِي لَكَ بُسْتَانُ**

**فَفِيْهِ الزَّهْرُ وَالمَاْءُ وَفِيْهِ الغُصْنُ فَيْنَانُ**

**فَغَرِّدْ فِيْهِ مَا شِئْتَ فَإِنَّ الحُبَّ مِرْنَانُ**

ومن ذلك قوله في أهمية الصديق[3]:

**وَكُنْتَ كَالأَمَلِ المَمْدُوْدِ جَانِبُهُ فِي لَيْلَةٍ للعَوَادِي ذَاتِ أَنْوَاءِ**

فالصورة هنا ذات طابع جديد، إذ يشبه الصديق بالأمل، ثم يجسد ذلك الأمل فيجعله ممدود الجوانب في ليلة قاسية الأنواء، من ليالي أعداء. وبهذا يعبر عن خطورة الصديق وأهميته في الوقت الحرج فهي صورة ذهنية مبتكرة، ذات طابع متميز وإيحاء وارف الظلال.

وقد تأتي الصورة الشعرية عند شعراء التيار الرومانسـي مـن الصورة التجسيمية، أي تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسِّي، ثم بـثُّ الحيـاة فيهـا أحيانـاً وجعلهـا كائنـات حيَّـة تنبض وتتحرك. برغم ما فـي عمليـة التجسـيم وحـدها مـن صـعوبة أدركها النقاد، ومن هذا النموذج قول ناجي في معاودة ذكريات حب قــديم، فالصــبابة –وهــي تجريديــة- يجعلهــا الشــاعر تــذوى كالنبات،وتنطوي كالبسـاط، كأنهـا أشـياء مجسـمة أو كائنـات حيَّـة وليست معاني مجردة فيقول في ذلك[4]:

**ذَوَتْ الصَّبَـاْبَةُ وَانْطَـوَتْ وَفَـرَغْـتُ مِـنْ آلامِهَـا**

**عَـاْدَتْ إِلـىَّ الذِّكْـرَيَـاْتُ بِحَشْـدِهَـا وَزِحَـاْمِهَـا**

كذا في حديثه عن الغد وما يزحمه من ظنون وهواجس، تتحول الصورة التجريدية للظنون إلى التجسيم في – ترتعد- في قول ناجي[5]:

**إِنَّ غَـدَاً هُـوَّةٌ لِنَـاْظِــرِهَا تَكَـاْدُ فِيْهَا الظُّنُـوْنُ تَرْتَعِـدُ**

---

[1]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 121.

[2]- عبد الرحمن شكري، ديوانه"،ج 3"أناشيد الصبا"، ص 266.

[3]- عبد الرحمن شكري، "ديوانه"، ج 1"ضوء الفجر"، ص 81.

[4]- إبراهيم ناجي،"ديوانه"، ص 116.

[5]- المصدر نفسه، ص 203.

**أُظَـلُّ فِـي عُمْقِهَـا أُسَاْئِلُهَـا أَفِيْـكَ أَخْـفَى خَيَاْلَهُ الأَبْـدُ؟**

فالغالب على شعراء هذا التيار هو عدم التعبير المباشر عن الأفكار والعواطف والأحاسيس، وإنَّما التعبير عنها من خلال صورة شعرية، وهذه الصورة تكون صوراً جزئية تؤول لتجسيم الفكرة، أو لتعميق الإحساس بالعاطفة،كقول أبي شادي في ملاحة حسناء[1]:

**هَيْفَاْءُ يَنْبُضُ بِالمَلاحَةِ جِسْمُهَا فَتَرَى الحَيَاْةَ مِنْ الثِّيَاْبِ تُطِـلُّ**

ونجد صور رائعة من خلال التصوير التشخيصي الناطق للنسيم والربيع معاً حين يقول شكري[2]:

**عَطَفَ النَّسِيْمُ عَلَى الأَزَاهِـرِ هَامِسَاً إِنَّ الرَّبِيْــعَ سَعَـى إِلَى نُدَمَائِهِ**

**إِنَّ الرَّبِيْعَ أَخَـا الصَّبِيْحَـةِ مُقْبِـلٌ إِقْبَــالَ وَجْـهِ الحُـبِّ فِي لاَلائِهِ**

وهو الذي يصور-أيضاً- ماتفعله الريح بقلبه الشجي، فيخلع على الريح صفات البشر في هذه الإستعارة المكنية[3]:

**يَارِيْحُ رِفْقَاً بِقَلْبٍ هِجْـتَ لَوْعَتَهُ يَارِيْحُ أَفْشَيـتِ أَشْجَانِي وَأَسْرَارِي**

ومن وجـوه الصـورة التشخيصـية الآسـرة عنـد شـعراء التيـار الرومانسي، منح الحياة الإنسانية لما ليـس بإنسـان، حـتى ليتصـور شعراء هذا التيـار مـا ليـس إنسـاناً وكـأنه إنسـان يحـس أحساسـه ويفكر تفكيره ويفعل أفعاله ونرى هذا المنحى في قـول الهمشـري في النسيم الذي يسرق عطراً[4]:

**وَنَسِيْمُ المَسَاْءِ يَسْرُقُ عِطْرَاً مِنْ رِيَاْضٍ سَحِيْقَةٍ فِي الخَيَاْلِ**

ونراه –أيضاً- في صورة المغرب الذكي التي تحكي عن مدينة الأحلام كما نرى الأزهار مستغرقة في أحلامها، وهي تستنشق عبق النارنج من خلف السياج في قوله[5]:

**صّـوَّرَ المَغْرِبُ الذَّكـيُّ رُبَـاْهَا فَهْـيَّ تَحْكِي مَدِيْنَةَ الأَحْـلامِ**

**إِنَّ هَذِي الأَزْهَاْرُ تَحْلَمْ فِي اللَّيْـلِ -وَعِطْرُ النَّاْرِنْجِ خَلْفَ السِّيَاْجِ**

---

[1]- أحمد زكي أبو شادي، ديوان"الشفق الباكي"، ص 822.
[2]- شكري، ديوانه"،ج 6"الأفنان"، ص 464.
[3]- المصدر نفسه،ج 5"الخطرات"، ص 401.
[4]- م.ع.الهمشري "ديوانه"، ص 162.
[5]- المصدر نفسه، ص 162-163.

وخاصية التجسيم ليست جديدة في الشعر العربي، فهي ميزة الشعر عموماً،ولكن ما أبدعه الشعراء الرومانسيون في هذا المجال هو تلك العلاقات الجديدة بين الأشياء من حيث السياقة ومدى صلتها بحياتهم وعصرهم، ومدى إحداثها للهزة الشعورية في كياننا، على نحو قول على محمود طه[1]:

**وَانْتَحَيْنَا مِنْ جَانِبِ البَحْرِ مَجْرَى  مُطْمَئِنَّ الأَمْوَاْه شَاْجِي الخَرِيْرِ**

**نَزَلَتْ فِيْهِ تَسْتَحِمُّ النُّجُوْمُ الزُّهْرُ  فِي جَلْوَةِ المَسَاْءِ المُنِيْرِ**

**رَاْقِصَاْتٍ بِهِ عَلَى هَزَجِ المَوْ  جِ عَرَاْيَا مُهْدَّلاتِ الشُّعوْرِ**

حيث يستنطق الشاعر علي محمود طه الطبيعة فنجد الأمواج تطمئن والخرير له شجي البشر،والنجوم تستحم في الماء راقصة عرايا مهدلات الشعور. بل أن التشخيص ومنح الحياة الإنسانية، لا يقتصر على المحسوسات، وإنَّما يتجاوزها إلى المجردات. ومن ذلك قول ناجي وقد عاد إلى بيت أحبابه فوجده قد تغير[2]:

**والبِلَى! أَبْصَرَتُهُ رَأي العَيَاْنِ  وَيَدَاْهُ تَنْسِجَاْنِ العَنْكَبُوتْ**

**صُحْتُ! يَاوَيْحَكَ تَبْدُو فِي مَكَاْنٍ  كُلُّ شَيءٍ فِيْهِ حَيٌّ لَا يَمَوتْ!**

ففي الأبيات السابقة يتحول "البِلَى" وهو معنى تجريدي– لا يجسمه الشاعر فحسب، ولا يخلع عليه الحياة فقط ، وإنَّما يمنحه حياة إنسانية ويشخصه، حتى ليراه ويداه تنسجان العنكبوت.ويستمر ناجي في هذا المنحى من التصوير الشعري عند وقوفه على ديار أحبابه في القصيدة نفسها، فنجد "الزمن والوحدة"-وهما معنيان مجردان- يمنحهما الشاعر حياة البشر، حتى يكون للزمن وقع أقدام،وللوحدة صوت خُطى، وهما يجوسان خلال بيت الأحباب المهجور وذلك حين يقول[3]:

**وَأَنَا أَسْمَعُ أَقْدَاْمَ الزَّمَنْ  وَخُطَى الوَحْدَة فَوْقَ الدَرَجْ**

وقد تتجاوز الصورة الشعرية عند شعراء هذا الاتجاه وطريقة التعبير في التعاطف مع الأشياء إلى حد الامتزاج بها أو الحلول فيها والتفكير من خلالها. فالشاعر لا يكتفي بخلع الحياة على الشيء غير الحي، ولا يقف عند منح الإنسانية لما ليس بإنسان، ولا يقنع

---

[1]- على محمود طه، "ديوانه"، ص 75.
[2]- إبراهيم ناجي، "ديوانه"، ص 22.
[3]- المصدر نفسه، ص 22.

بإقامة مشاركة وجدانية بينه وبين الأشـياء، وإنَّمـا يتجـاوز ذلـك كلـه إلى جعل الشيء يفكر بدلاً منه، ويحس نيابة عنه ويعـبر عمـا يريـد هو أن يوميء إليه. ومن ذلك قـول الهمشـري فـي قصـيدته "أحلام النارنجة الذابلة"[1]:

**وهُنا تَحَركَت الشُّجَيرة فِي أَسَى وبَكَى الرَّبِيعُ خَيَـالهَا المَهجُورُ**

**وَتَذْكَرْتُ عَهْدَ الصِّبَا فَتَأَوَّهَـتْ وَكَأَنَّهَا بِيَـدِ الأَسَـى طَنْبُــوْرُ**

**وَتَذَكَّـرْتُ أَيَّـامَ يَرْشِفُ نُوْرَهَا رِيْقُ الضُّحَى وَيَزُوْرُهَا الزَرْزُوْرُ**

كما نجد شكري- من خلال الوحدة في الليل- يحسُّ بأن النجوم تتأمل وتستكشف دخائله وتحاول أن تسبر غـوره[2]:

**أَبِيْتُ فَلا أَدْرِي أَتَلْكَ أَزَاْهِـرٌ مُفْتَحَةٌ أَمْ قَـدْ رَأَيْتُ الـدَّرَارِيَا**

**وَيَبْعَثْنَ نَحْوِي بِاللِّحَاْظِ كَأَنَّمَا يَرِدْنَّ لِيَعْـرَفْنَ الَّذِي فِي فُؤَاْدِيَا**

وتأتي الصورة الشعرية أحياناً لتعبرعن فكرة، ومن أفضل الصور الإيحائية التي رسمها شكري وصولاً إلى فكرة "الوحدة الوطنية"، من خلال تلك التسبيهات الضمنية،والصريحة في هذه الأبيات، التي يقول فيها[3]:

**أَبْنِي أَبِيْنَا وَالأُمُوْرُ ضَعِيْـفَـةٌ أَسْبَـابِهَا أَنْ تَقْطَعُوا اليَدَ بِاليَدِ**

**إِنَّ الثُرَيَّا لَوْ تَسِرْ نُجُوْمِهَــا غَيْرَ الوِفَاقِ غَدَتْ بِشَمْلٍ مُشَرَّدِ**

**وَالفَرْقَدَيْنِ اذَا تَخَـلَّى عَنْهُمَـا وُدُّ تَنَاءَى فَـرْقَــدٌ عَنْ فَرْقَدِ**

ومن أهم سمات الصورة الشعرية عند شعراء هذا التيار تلك الصور القائمة على تراسل الحواس، بحيث يستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أوالمرئي أو المسموع، وهكذا. ومن هنا يتحدثون عن نعومة النغم، أو بياض اللحن،أو تعطـر الأغنية، كما يتحدثون عن العطر القمري، أوالأريج الناعم،أو العبير المنغوم وهي صور تعتمد على نقل الألفاظ من مجالات استعمالها المألوفة،إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة تختلف فيها

---

[1]- م.ع.الهمشري، "ديوانه"، ص 150.
[2]- شكري، "ديوانه"،ج 5"الخطرات"، ص 376.
[3]-المصدر نفسه،" ج 1"ضوء الفجر"، ص 48.

الصورة عن المجاز القديم المعتمد على العلاقات التي ذكرها البلاغيون. ومن ذلك قول إبراهيم ناجي"[1]:

**خَنْقَـتْ جُفُـوْنِي ذِكْـرَيَـاتٌ حُلْـوَةٌ مِنْ عِطْرِكَ القَمْرِي وَالنَّغَـمِ الوَضِي**

**فَانْسَاْبَ مِنْكِ عَلَى كَلِيْـلِ مَشَاْعِـرِي يَنْبُـوْعُ لَحْنٍ فِي الخَيَـاَلِ مُفْضَّضِ**

**وَهَفَتْ عَلَيْكَ الرُّوْحُ مِنْ وَاْدِي الأَسَى لِتَعُـبَّ مِنْ خَمْـرِ الأَرِيْـجِ الأَبْيَضِ**

فالشاعر في البيت الأول يستعمل للعطر- وهو مشموم- صفة القمرية الدالة على الإشراق. وشأنها أن تستعمل للمنظور. كما يستعمل للنغم -وهو مسموع- صفة الوضاءة، وشأنها ان تستعمل كذلك للمنظور. وفي البيت الثاني يستعمل كلمة ينبوع مع اللحن، وشأنها أن تستعمل مع الماء ونحوه، ثم يجعل هذا اللحن مفضض، كما تجعل الأشياء التي تدرك بالعين لا بالأذن،وفي البيت الثالث يعطي الأريج وهو من المشموات صفة البياض التي تطلق للمرئيات.

ويتضح ذلك في بعض الصور الشعرية للشاعر محمود حسن إسماعيل التي استخدم فيها ظاهرة تبادل معطيات الحواس، فيصف اللحن المسموع بالدم والجرح المنظوران، وذلك إذ يقول، متحدثاً عن طيف محبوبته التي أسكرته[2]:

**فتسكب ألحَانَهَا الدَّامِيَاتِ مُجَرَّحَة مِنْ وَرَاءِ الحُجُبُ**

كما يصف رفافة الأهداب المنظورة أيضاً بما توصف به المسموع في قوله[3]:

**ونهلت-أعذب ما نهلت-روائعاً من لحنه رفافة الأهدابِ**

ونرى فكرة الخيال الخلاق التي نادى بها رواد الحركة الرومانسية في أوربا تبدو في شعر التيار الرومانسي العربي الحديث واضحاً، وقد استطاع معظم شعراء هذا التيار أن يقدموا شعراً تسيطر عليه الإيحائية في الصورة والخيال في أسلوب حالم تهدهده موسيقى يسترخى لها العقل. ومن أمثلة الصورة التي تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، قول الهمشري في قريته وقد لفَّها المساء[4]:

---

[1]-إبراهيم ناجي، "ديوانه"، دار العودة بيروت،1988م، ص 252.

[2]- محمود طه إسماعيل، ديوان "أغاني الكوخ"، ص 132.

[3]- المصدر نفسه، ص 29.

[4]- محمود فهمي، "الروائع لشعراء الجيل"،لجنة التأليف والترجمة الحديثة، القاهرة،"د.ت"، ج 1، ص 28-29.

**وَقَدْ نَسْجَتْ أَيْدِي الشِّتَاْءِ سِيَاْجِهَا عَلَيْهَـا، وَأَسْوَاْرُ الظّـلامِ تُحَـاْصِرُ**
**لَقَدْ رَنَّقَتْ عَيْنُ النَّهَـاْرِ وَأَسْدَلَتْ ضَفَـاْئِرَهَا فَـوْقَ المَـرُوْجِ الدَّيَاْجِرُ**
**وَقَدْ خَرْجَ الخَفَاْشُ يَهْمِسُ فِي الدُّجَى وَدَبَّـتْ عَلَـى الشّطِّ الهَـوَاْمُ النَّوَاْفِرُ**
**وَطَاْرَتْ مِنْ الجُمَّيْزِ تَصْرَخُ بُوْمَةٌ عَلَى صَوْتِ هِـرٍّ فِي الدُّجَـى يَتْشَاْجَرُ**
**وَفِي فَتْـرَاْتٍ يَنْبَـحُ الكَلْبُ عَاْبِسَاً يَجَـاْوِبَهُ ذِئْـبٌ مِـنْ الحَقْـلِ خَـاْدِرُ**

تمثل هذه القصيدة مشهداً حسياً تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، فنرى النهار ترنق عينه للنوم، وهناك الدياجر تسدل ضفائرها على المروج، وهناك الخفاش يمس في الظلام؛ والهوام النوافر تدبُّ على الشطِّ، وهناك البومة تطير من الجميز صارخة،على صوت هرٍّ يتشاجر في الدجى، وخلال هذا كله ينبح كلب عابس،ويعوى على ذئب وسنان، وغالباً ماتكون تلك الصورة رمزاً لنفسية الشاعر،وما فيه من قتام وكآبة وتشاؤم.

وقد استخدم شعراء الرومانسية الخيال استحداماً واسعاً في أشعارهم،فالخيال هو أهم ما يخلق الصورة ويشكلها، وله ارتباط قوي بالعواطف وكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قوي يعين عليها وضعف أحدهما يؤثر أثراً قوياً في ضعف الآخر،والخيال هو الذي يولِّد الصور الشعرية الكثيرة التي يهيمون بها في أشعارهم، وبذلك بذلوا جهداً كبيراً في الابتعاد عن الصور الشعرية التقليدية وحاولوا ابتكار صور جديدة توائم أفكارهم ومحاولات تعبيرهم التي سلكوا فيها منحى جديداً، وأصبحوا يستخدمون في تشبيهاتهم واستعاراتهم علاقة جديدة بين المشبه والمشبه به والمستعار له والمستعار منه، ومن أمثلة ذلك عيون النجوم وحراسة الأفراح وما إلى ذلك من التعبيرات التي تحفل بها أشعارهم. ومن تلك النماذج في هذا المنحى، تصوير شكري لطيف الجنون الذي يحاصر عالمه فينعكس على الطبيعة من حوله قائلاً[1]:

**يَاْ رِيْحُ.. أَيُّ زَئِيْرٍ فِيْـكَ يُفْزِعَنِـي كَمَا يُرَوْعُ زَئِيْرُ الفَاْتِكِ الضَّـاْرِي**
**يَا رِيْحُ..فِيْكِ جُنُوْنُ النَّفْسِ يُفْزِعَنِي إِذَا سَطَـوْتِ بِعَصْفٍ مِنْكِ إِعْصَاْرِ**

[1]- شكري، "ديوانه"،ج 5"الخطرات"، ص 401.

والمـازني يتخيـل نفسـه فـي عزلتـه وحيـداً مـع الريـاح العاصفة،وظلام الليل والجن[2]:

**ولِلصَّدَى حَولَنَا حَـالٌ مروِّعةٌ كَانَّمَـا تَسكُنُ الغِيرانَ جِنَّانُ..!**

فالنزعة الرومانسية التعبيرية المنعتقة من كل القيود هي أقصى من العاطفة "وهي بعد أساسي من أبعاد الموقف الرومانسي، كما أن الخيال الذي تتشكل الصورة من خلاله عبر عمليات متعددة ومتشاركة تتجاوز الصور البيانية التقليدية التي حظيت باهتمام الرومانسيين الذين وردت كثير من مؤلفاتهم وتنظيراتهم حولها وخصوصاً كولوردج إذ يعتمد نشاط ملكة الخيال على علاقة جوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة، علاقة يدركها الإنسان في لحظة رؤيا عاطفية وعقلية معاً فالشاعر من وجهة - يراه في الطبيعة المحسوسة رمزاً لحياته الباطنة- وتجربة الخيال عبارة عن شعور حاد بهذه الخيالات الموحية التي تشتمل الطبيعة الإنسانية وتتعداها "[2].

ويبدو تأثر شكري بالروح الرومانسي للشعر الإنجليزي في رقة تصويره للحب في قصيدته "رثاء الحب" حين يتخيله طائراً يترفق به بعد موته، فهو يختار للراحل مكاناً شعريا بحيث تغريد الطيور وطيب المقام، ولم يرحل الحب عن عالمنا ولكنه خيال الشاعر الذي صوره ميتاً يترفق عند دفنه، يقول في بعض أبياتها[3]:

**لا تَـدْفِنُـوْهُ بِأَرْضٍ خَــلَاءٍ فَقَدْ كَانَ يَأْبَى المَكَانَ الجَدِيْبَـا**
**وَلَا تَنْـزِلُـوْهُ صَمِيَّـمَ الفُـؤَادِ فَـإِنِّي أَخَـافُ عَلَيْهِ الوَحِيْبَا**
**وَلَكِـنْ بِحَيْثُ غِنَـاءِ الطُّيُـوْ رِ يُقْرِيْهُ لَحْنَـاً لَذِيْـذَاً رَطِيْبَا**

وكان للمصادر الموروثة - أيضاً- نصيبها من الصورة الشعرية لـدى شـعراء التيـار الرومانسـي، فنراهـم يستصـحبون ذلـك فـي صورهم الخيالية من خلال الحكايـات الشـعبية والأسـاطير وعـوالم الجنِّ والشياطين، وهذه ارتبطت في الأذهان بالحكايـات الخرافيـة، وعوالم الجن وهو جزء مـن حيـاة خياليـة عـامرة اسـتطاع الشـاعر العربي القـديم أن يجسـم فيهـا الـرؤى ويشـخص الطبيعـة ويصـور نوازع النفس الإنسانية. وقد أخذ الشاعر الرومانسي هذا الموروث ووظفه في عمله الشعري لخلق صورة مشـابهة للصـورة القديمـة واستعمل المجازات والتراكيب اللغوية لبناء عباراته الشعرية وخلق

---

[2]- المازني،"ديوانه"، ص 103.

[2]- محمد مصطفى بدوي، "كولوردج"، دار المعارف بمصر، القاهرة 1958م، ص 156.

[3]- شكري "ديوانه"،ج 1"ضوء الفجر"، ص 62.

علاقـات بيـن الأشـياء. فالشـابي يوظـف الأسـطورة فـي عملـه الشـعري بانتقـاء ألفـاظ مثـل:الجـن الأرواح الشـياطين السـحر والخيالات المـأخوذة مـن خيـالات الجـن الـتي تـتراءى للنـاس فـي الغاب والوديان في الحكايات الخرافية لإبراز هذا الجـو الأسـطوري القديم المستوحى من الحكايات القديمة وليجعـل هـذه المفـردات تسهم في تكوين صورته الجديدة، فيقول[1]:

**قَدْ أَضَاعَ الرَّشَادُ فِي مَلْعِـبِ الجِّـنِّ فَيَـا بُـؤْسَـهُ أُصِيْـبَ بِمَـسِّ**

**طَـالَمَا خَاْطَبَ العَوَاْطِفَ فِي اللَّيْـلِ وَنَاْجَى الأَمْوَاْتَ فِـي غَيِـرِ رَمْسِ**

ويرسم شكري صورة شعرية مفزعة للحرية في شكل مخلوق وحشي متعطش للدماء وذلك في قصـيدته "الحريـة"، بـل جعلهـا تنظر كالحيَّة حين وثوبها[2]:

**نَظَرْتُ بِعَيْنِ الصَّلِ حِيْنَ وُثُوْبِهَا نَظْـرَاً يَسِمُّ مَجَـامِعَ الأَشْجَانِ**

**تَقْسُو كَمَا يَقسُو القضَاءُ وإِنَّمَا مَـوْتُ الذَّلِيْـلِ وَعَيشُهُ سَيَّانِ**

وأحياناً تأخذ الصور الشعرية بعداً رمزياً في دواويين شعراء التيـار الرومانسـي حينمـا تتكـرر وفـق سـياق محـدد "فالصـورة الشعرية يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنهـا إذا عـاودت الظهور بإلحاح، كتقديم وتمثيل على السواء،فإنهـا تعـد رمـزاً، وقـد تصبح جزءاً من منظومة رمزية أو أسطورية"[3].

ويذكر مدحت الجيار أن"للصورة علاقة لغوية تأتي على سبيل المجاز ليصور الشاعر بهـا رؤيتـه، ولكـن بعـض الصـور تتكـرر خلال أعمال الشاعر وفي هذه الحالة تصـبح رمـزاً شـعرياً، يحمـل دلالـة رمزية محددة، ثم تتعمق هذه الدلالة مرة بعد مرة"[4]. لـذلك وظَّـف الرومانسـيون بعـض الرمـوز لنقـل مشـاعرهم وأفكـارهم ويميـل الشاعر الرومانسي أحياناً إلى صياغة رمزية جديدة لعمله الشعري بحيث تنزع نزوعاً واضحاً إلى أن تكون رمزاً شعرياً، وهـذه الرمـوز يهدف الشـاعر مـن خلالهـا إلـى طـرح أفكـار لحالـة معينـة يعانيهـا ويحاول الشاعر أن يبثها كل مشاعره الوجدانية المخزونـة ليجعلهـا تمتلك أكبر قدر من الإيحاء، وبذلك يكون الإيحاء بمثابة الخيط الـذي

---

[1]- الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 103.

[2]- شكري،"ديوانه"، ج 2 "لآلي الأفكار"، ص 167.

[3]- رينيه ويلك،وأوستن وارين "نظرية الأدب"، ص 244.

[4]- د.مدحت سعد محمد الجيار، "الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي"،الدار العربية للكتاب 1984م، ص 201.

يربط بين الشاعر والمتلقي. وقد عـبر شـكري تعبيريـاً رمزيـاً عمَّـا يعانيه من إهمال تعبيراً رمزياً، بالغ التأثير من خلال الصـور الجزئيـة تارة ثم من خلال رمزيـة الصـورة الكليـة فـي مقطـوعته الخمـول، يقول[1]:

**كَمْ وَرْدَة لَبِـسَ لَهَـا نَاشِـقٌ يُحِفُّهَـا الـرَّوْضُ بَوَاْدٍ سَحِيْـقْ**
**تَنْبُتُ فِي زَهْـرٍ كَـرِيْمِ الثَّـرَى مُسْتَوْثِـقُ الأَصْلِ عَزِيْزِ العُرُوْقْ**
**طَـيِّبَةُ النَّكْهَـةِ لَـمْ تُبْـتَـذَلْ يَخْلِـسُ رَيَّـاهَا النَّسِيْمُ الرَّقِيْـقْ**

بينما يصيحُ البلبلُ عند أبوماضي فيلسوفاً مجنحاً داعياً إلى الحبِّ، باحثاً عن أليف ضاع ووطن لم يصل إليه بعد، فالحيرة هنا لبّ الرمز.. وليس بغريب على أبي ماضي أن تتعمق رموزه وهي صورة لنفسية أبي ماضي الحائرة الباحثة عن طريقها الصحيح، يقول[2]:

**يَا فَيْلَسُـوْفَاً قَـدْ تَلَاقَــى عِنْـدَهُ طَـرْبُ الخَـلِّي وَحُـرْقَةِ المُتْوَجِدِ**
**تَشْدُو وَتبْهَـتُ حَـاْئِرَاُ مُتْـرَدِّدَاً حَتّـَى كَأَنَّـكَ حِيْنَ تُعْطـَى تَجْتَدِي**
**وَتَمُـدُّ صَوْتَكَ فِي الفَضَـا مُتْلِهفَاً فِـي ذِلَّــةِ المُتْرَحْـمِ المُسْتَنْجِدِ**
**فَكَأَنَّمَا لَكَ مَوْطِـنٌ ضَيَّعْتَهُ خَلْفَ الكَــوَاْكِـبِ فِـي الزَّمَاْنِ الأَبْعَدِ**
**إِنْ كُنْتَ قَـدْ ضَيَّعْـتَ إِلْفَـكَ إِنَّنِي أَبْكِـي عَلَى إِلْفِـي الَّذِي لَمْ يُوْجَـدِ**

والنهر عند نعيمة يرمز به إلى قلبه الذي تجمدت فيه الحياة أو إلى شعبه الذي كبلته القيود ويستمد الشاعر من ذوبان الثلوج وتغير الفصول ومجيء الربيع رمزاً للأمل الذي يتعلق به. والصخر عند يرمز للصراع الذي يؤرق الإنسان ويفسر هذا الرمز في نهاية قصيدته "يا بحر"[3]:

**وَقَفْـتُ، وَاللَّيْـلُ دَاْجٍ وَالبَحْـرُ كَــرٌّ وَفَـرُ**
**فَلَـمْ يُجِبْنِــي بَحْـرٌ وَلَـمْ يُجِبْنِـي بَــرٌّ**
**وَعِنْـدَمَا شَـاْبَ لَيْلِـي وَكَحَّـلَ الأُفْــقُ فَجْـرُ**
**سَمِعْتُ نَهْـرَاً يُغَـنِّـي "الكَـوْنُ طَـيٌّ وَنَشْـرُ**

---

[1]- عبدالرحمن شكري، "ديوانه"،ج 1" ضوء الفجر"، ص 43.
[2]- إيليا أبوماضي، ديوان"الخمائل"، ص 22-23.
[3]- ميخائل نعيمة، ديوان"همس الجفون"، ص 98.

**فِي النّـاْسِ خَيْـرٌ وَشَرُ وَفِـي البَحْـرُ مَدٌّ وَجَزْرُ"**

وكثيراً ما وظف الرومانسيون بعض الرموز لنقل مشاعرهم وأفكارهم ويمكن أن ترد هذه الظاهرة إلى المناخ السياسي الــذي كـان يعيـش فيـه النـاس علـى الظلـم والكبـت والإرهـاب وتكميـم الأفواه، الأمر الذي جعل الشـاعر الرومانسـي يتجـه إلـى الطبيعـة؛ لكي ينفِّس عن كبته، ويعبر عن أشواقه وآماله، ويخفـف عـن آلامـه ومواجده، ويثـور علـى المنـاخ السياسـي الاسـتعماري عـن طريـق الرمز والإيحاء.

وقد تأتي الصورة الشعرية الكلية عند شعراء الرومانسية في صورة متنامية تتكون من عدة صور لتعطينا صورة متكاملة لنظرة الشاعر للموضوع المعالج ومثال لذلك قصيدة"في القفر" للشاعر إيليا أبو ماضي، الصورة الأولى فيها تمثل رفض الشاعر لحياة المدينة، يقول[1]:

**سَئِمتْ نَفْسِي الحَيَاْةَ مَعَ النَّا سِ وَمَلَّتْ حَتَّى مِنْ الأَحْبَاْبِ**

**وَتَمَشَّتْ فِيْهَـا المَـلالَةُ حَتَّى ضَجِرَتْ مِنْ طَعَاْمِهِمْ وَالشَّرَاْبِ**

**وَمِنْ الكَذْبِ لاَبِسَاً بُرْدَةَ الصِّدْقِ وَهَــذَا مُسَرْبَلاً بِالكَــذَاْبِ**

**وَمِنْ القُبْحِ فِي نِقَاْبٍ جَمِيْلٍ وَمِنْ الحُسْنِ تَحْتَ أَلْفِ نِقَاْبِ**

**وَمِنْ الوَاْقِفَيـنَ كَالأَنْصَـاْبِ وَمَنْ السَّـاْجِدِيْنَ لِلأَنْصَاْبِ**

**وَالأُلَى يَصْمُتُوْنَ صَمْتَ الأَفَاْعِي وَالأُلَى يَهْزَجُوْنَ هَزْجَ الدُّبَاْبِ**

فهذه الحياة المزيفة والمليئة بالملق والمداهنة يرفضها رفضاً باتاً، وقد استطاع الشاعر أن يلمَ بكل أسباب الرفض لهذه الحياة، وقد أظهر بطريقة عفوية وغير مباشرة كرم أخلاقه وعزة نفسه وسمو مبادئه، فهو لا يستطيع أن يعيش في زيف وخداع ونفاق اجتماعي، لذا نجده يبحث عن حياة أخرى يرتضيها لنفسه،وهنا تظهر الصورة الثانية وهي الحياة المنشودة في حضن الطبيعة فهذه نفسه تقول له[2]:

**قَاْلَتْ:اخْـرُجْ مِنْ المَدِيْنَـةِ لِلقَفْـ رِ فَفِيْـهِ النَّجَــاْةُ مِـنْ أَوْصَـاْبِي**

**وَلِيْكُ اللَّيْلَ رَاْهِـبِي، وَشُمُوْعِـي الشُّهْبَ، وَالأَرْضُ كُـلُّهَـا مِحْـرَاْبِي**

---

[1]-إيليا أبوماضي، ديوان"الجداول"، ص 33.

[2]- إيليا أبوماضي، ديوان"الجداول"، ص 33-34.

**وَكِتَـابِـي الفَضَـاءُ أَقْـرَأُ فِيْـهِ سُـوْرَاً مَا قَـرَأْتُهَـا فِـي كِتَـابِ**

**وَصَلاتِي الَّتِي تَقُـوْلُ السَّـوَاقِـي وَغِنَـاْئِي صَـوْتُ الصِّبَا فِي الغَابِ**

**وَكُؤُوْسُ الأَوْرَاْقِ أَلْقَـتْ عَلَيْهَـا الشَمْسُ ذَوْبَ النَّضَاْرِ عِنْدَ الغِيَـاْبِ**

**وَرْحِيْقِي مَا سَاْلَ مِنْ مُقْلَـةِ الفَجْـرِ عَـلَى العُشْـبِ كَاللُّجِيْنِ العِـذَاْبِ**

**وَلِيَقْبِّــلُ فَـمَ الصَّبَـاْحِ حَبِيْبِـي وَلِيُعَـطِّـرُ أَرِيْـجَـهُ جُـلْبَـاْبِـي**

**سَاْعَةٌ فِي الخَلاءِ خَيْـرٌ مِنْ الأَعْـ وَاْمِ تُقْضَى فِي القَصْـرِ وَالأَحْقَـاْبِ**

فالحياة في الطبيعة هي طوق النجاة للشاعر من حياة النفاق والرياء في المدينة فتهدأ نفسه ويصبح راهباً يبتهل إلى الله في ليلها، وشموسه الشهب،ومحرابه كل الأرض، وكتابه الفضاء حيث يتأمل ويقرأ،وصلاة ترداد تسابيح السواقي،وغناؤه صوت الصبا في الغاب، وكؤوسه أوراق مذهبة بأشعة الشمس الأصيل، وشرابه لجين الندى المذاب الذي أثلجه نسيم الصباح، فهذه الحياة في حضن الطبيعة فيها كل الجمال والمتعة، وأن الحياة ساعة في قفرها أفضل من أعوام في حياة القصور، وقد أبدع الشاعر في الصورة الكلية نتيجة إبداعه في الصور الجزئية التي استخدمها في تجلية الصورة الكلية التي أرادها.

أما البناء التراكمي للصورة الشعرية فنجده في قصيدة "إلى المجهول" للشاعر عبدالرحمن شكري من مدرسة الديوان، وتعبر هذه القصيدة عن التشتت الفكري والقلق النفسي عند الشاعر، فهو يتحدث إلى المجهول حديثاً يعبرعن توقه إلى معرفة هذا المجهول، هو يبدو في غاية القلق. يقول شكري[1]:

**يَحُوْطَنِي مِنْكَ بَحْرٌ لَسْـتُ أَعْرِفَـهُ وَمَهْمَـهٌ لَسْتُ أَدْرِي مَا أَقَاْصِيْهِ**

**أَقْضِي حَيَاْتِي بِنَفْسٍ لَسْتُ أَعْرِفُهَا وَحَـوْلِيَ الكَوْن لَمْ تُدْرَكْ مَجَاْلِيْهِ**

والقصيدة من بحر البسيط، وهو من البحور التي يقول الدارسون عنها أنها تتفق مع حالات الحزن الرفيع، وليس من شك أن في هذه القصيدة نبرة حزن، ولكن الجانب الفكري هو الأظهر والأوضع، ونلمح ظاهرة الاستقصاء في هذه القصيدة إذ يحاول الشاعر أن يلم بالجزيئات إلماماً شاملاً فلا يترك ناحية من النواحي

[1]- شكري، "ديوانه"،ج 5"الخطرات"، ص 397 ومابعدها.

التي لها علاقة بهذا الموضوع إلا ويذكرها، فهو يتمنى أن تكون له نظرة في الغيب أوخطوة تدحو المجاهل وتكشف عن المخبوء:

**يَالَيْتَ لِي نَظْـرَةِ لِلغَيْبِ تُسْعِدَنِي لَـعْـلَ فِيْـهِ ضِيـَاْءَ الحَقِّ تُبْدِيْهُ**

**إِخَاْلُ أَنِّي غَرِيْبٌ وَهْوَ لِي وَطْـنٌ خَـاْبَ الغَرِيْبُ الَّذِي يَرْجُو مُقَاْصِيْهِ**

**أُوْلِيْتَ لِي خَطْوَةٌ تَدْحُو مَجَاْهِلَـهُ وَتُكْشِفُ السِّتْرَ عَنْ خَاْفِي مَسَاْعِيْهِ**

ويبدو العنصر الذاتي شديد الوضوح فالقصيدة أقرب إلى البوح الخالص، لذا كانت ياء المتكلم الأكثر حضوراً في القصيدة، وذات الشاعر التَّواقة إلى المجهول محور القصيدة، ومن أمثلتها" يحوطني منك ،أقضي حياتي، يا ليت لي، تسعدني قلبي يحدثني، فليت لي فكرة".

كما اعتمد الشاعر على بناء الصورة الجزئية من خلال النص الشعري على الاستعارة والتشبيه،فهو يشبه المجهول بالبحر وبالصحراء:

**يَحُوْطَنِي مِنْكَ بَحْرٌ لَسْـتُ أَعْرِفَـهُ وَمَهْمَـهٌ لَسْتُ أَدْرِي مَا أَقَاْصِيْهِ**

والروح بالكون:

**وَالرُّوْحُ كَالكَوْنِ لَا تَبْدُو أَسَاْفِلُهُ عِنْـدَ اللَّبِيْـبِ وَلَا تَـبْدُو أَعَاْلِيْهِ**

ويشبه نفسه بأنه بين فكي مفترس وهو المجهول:

**كَأَنَّنِي مِنْكَ فِـي نَاْبٍ لِمُفْتَرِسٍ المَرْءُ يَسْعَى وَلُغْزُ العَيْشِ يُدْمِيْهِ**

والعقل طفل حار حائره:

**كَمْ تَجْعَلُ العَقْلَ طِفْلَاً حَاْرَ حَاْئِرُهُ وَرُبَّ مَطَّلَـبٍ قَدْ خَـاْبَ بَاْغِيْـهِ**

وشبه المجهول بالنسر والليل والفكرة وبالكون. ويلجأ إلى بعض الظواهر الكونية والطبيعية للتعبير من خلالها كما أنه شخَّص بعض مظاهر الأشياء مثل:

**كَأَنَّ رُوْحيَ عُوْدٌ أَنْـتَ تَحْكِمُهُ فَأَبْسِطْ يَدَيْـكَ وَأَطْلِقْ مِنْ أَغَاْنِيْهِ**

**وَالرُّوْحُ كَالكَوْنِ لاَ تَبْدُو أَسَاْفِلَهُ عِنْدَ اللَّبِـيْبِ وَلاَ تَبْـدُو أَعَـاْلِيْهِ**

***

**فَلَيْتَ لِي فِكْرَةٌ كَالكَوْنِ وَاْسِعَـةٌ أَدْحُـو بِهَا الكَوْنَ تَبْدُو لِي خَوَاْفِيْهِ**

كما يلاحظ أن معجم الشاعر اللغوي يدور حول ألفاظ محددة في إطار دلالي متشابه كالكون والغيب والمجاهل والروح والحسرة وما إلى ذلك، وهو قاموس رومانسي في مجمله، وقد راوح الشاعر في أسلوبه بين الصيغ التقريرية الوصفية وهي الغالبة، والصيغ الطلبية كالنداء والتمني، وندرة الصيغ الطلبية تعكس النزوع إلى التأمل والبوح، مثل:

**يَالَيْتَ لِي نَظْــرَةٌ لِلغَيْـبِ تُسْعِدَنِي  لَعْلَ فِيْــهِ ضِيَـاْءِ الحَقِّ يُبْدِيْهِ**

والتمني –أيضاً- في قوله:

**فَلَيْتَ لِي فِكْرَةٌ كَالكَوْنِ وَاْسِعَـةٌ  أَدْحُـو بِهَا الكَوْنَ تَبْـدُو لِي خَوَاْفِيْهِ**

أما النداء ففي قوله:

**يَا مُصَلِّتُ السَّيفَ قَدْ فُلّتْ مَضَارِبَهُ  وَرَامِي السَّهْمَ قَدْ خَـاْبَتْ مَرَاْمِيْـهُ**

وفي قوله:

**يَا قَلْبُ يُهْنِيكَ نَبْـضٌ كُلَّهُ حُرَقٌ  إِلَى الغَرَاْئِـبِ مِمَا عَـزَّ سَاْمِيْهِ**

ويبدو ولع الشاعر واضحاً في استخدام المعاني المتقابلة:القاصي والداني،والبعيد والقريب والأسافل والأعالي، والجاهل وذو اللُّب، ووجود مثل هذا النوع من التقابل يكشف عن حيرة عقلية في سبر أسرار الوجود ومعرفة كنه المجهول:

**وَالرُّوْحُ كَالكَوْنِ لا تَبْـدُو أَسَاْفِلُـهُ  عِنْـدَ اللَبِيْبِ وَلا تَبْـدُو أَعَـاْلِيْهِ**

**وَأَنْتَ فِي الكَوْنِ مِنْ قَاْصٍ وَمُقْتَرِبٍ  قَدْ اسْتَـوَى فِيْـكَ قَاْصِيْهِ وَدَاْنِيْهِ**

**قَلْبِـي يُحَدِّثُنِـي أَنْ لَا يَلِيْـقُ بِـهِ  رِضَـاً بِجَهْـلِ ذَلِيْـلِ اللُّبِّ يُرْضِيْهِ**

كما نرى من خلال البناء التراكمي تأثر شكري بظاهرة توليد المعاني عند ابن الرومي، فالمجهول يجعل العقل طفلاً حار حائره، ولو كان يملك سهماً سحرياً لرماه به، ولكن مصلّت السيف فلت مضاربه وخابت مرامي حامل السهم، وهذه توليدات نبعت من تشبيه العقل بالطفل الحائر:

**كَمْ تَجْعَلُ العَقْلَ طِفْلَاً حَاْرَ حَاْئِرُهُ  وَرُبَّ مَطَّلَـبٍ قَدْ خَاْبَ بَاْغِيْهِ**

وتتنوع بناء الصورة الشعرية من قصيدة إلى أخرى في قصائد الرومانسيين،فالبناء في هذه القصيدة قائمٌ على ظاهرة التراكم وليس على ظاهرة التنامي،فالشاعر يكرر المعاني والأفكار

بأشكال مختلفة، والفكرة المحورية المسيطرة في النص هي فكرة العجز عن إدراك المجهول، الشاعر يتمنى التخلص من هذا العجز، وقد عبَّر عن هذا المعنى بصور مختلفة.

بينما نجد الشاعر محمود حسن إسماعيل من أكثر شعراء أبولو تمثيلاً للخصائص الرومانسية في الرؤية الوجدانية العاطفية وفي التحقق الفني وهذه القصيدة التي نشرت في ديوانه "أين المفر" تجسِّد عدة حقائق تتعلق بنهج الشاعر وتمثله لفنه تمثلاً جيداً، وتعبر عن مدى توفر خصائص المدرسة الرومانسية في شعر الأبوليين.

فنرى تمثل الشاعر لأدواته الفنية في تجاوزه للواقع، وتحليقه في أجواء الخيال وتبدو الصورة الخيالية أقرب إلى الرمز ويمثل النور في هذه القصيدة محور المعاني والصور، ومن المعروف أنَّ الشعراء الرومانسيين مولعون ببعض الألفاظ التي لها ايحاءات خاصة وطيدة الصلة بالرؤيا الرومانسية، ويعتبر "النور" من الألفاظ الأساسية في المعجم الرومانسي، فالشاعر يتحدث هنا عن القمر وما يضفيه على الطبيعة وعلى وجدان الشاعر من أجواء ومشاعر، وقد تعامل الشاعر مع النور على أنه منبع ثري لصوره التي تجسِّد مجالي الطبيعة وخلجات النفس على حدٍ سواء، يقول علي محمود طه[1]:

**سَيَّان فِي جِفْنِهِ الإِغْفَاءُ وَالسَّهَرُ نَامَـتْ سَنَابِلَهُ وَاسْتَيْقَـظَ القَمْرُ**

**نَعْسَاْنُ يَحْلَمُ وَالأَضْوَاْءَ سَاْهِرَةً قَلْـبُ النَّسِيْمِ لَهَـا وَلْهَاْنُ يَنْفَطِرُ**

**مَاْلَ السَّنَا جَاْثِيَاً يَلْقِـى بِسَمْعِهِ هَمْسَاً مِنْ الوَحْيِّ لَايَدْرِي لَهُ خَبْرُ**

والطبيعة -كما نلاحظ- في هذه القصيدة محور رئيس للقصيدة تمزج برؤية الشاعر وتتجسد في صوره وتتقاطع مع الخطوط النفسية والعاطفية امتزاجاً كاملاً وربط الشاعر بين هذه المجالي وبين المعاني النفسية والخلقية، إذ يوجِد علاقة بين النخلة والزهد والتفكير في الله، وبين السنا والوحي، وبين النور والإيمان،وهي مصدر مهم يستوحى منه الرومانسيون المعاني التي تشع بما يعتمل في نفوسهم فهي رمز للسكينة والعزلة والتفرد والشموخ ففي هذه الصور المركبة يستقصى المعنى الواحد فيجسمه وينتقل منه إلى معانٍ أخرى ققد لا يكون ما يربطها به سوى مجرد الأجواء النفسية العامة. فهو لهذا لا يقنع بتشبيه النخلة بالزاهد، بل يضيف إلى ذلك تشبيهين أحدهما يتصل في معناه العام

[1]- د.محمد صالح الشنطي"الشعر العربي الحديث"، ص 95-97.

بما يمكن أن يدل على التوبة أو التقوى فيوميء إلى الجو الزاهد الذي رآه الشاعر في النخلة:

**وَأَطْرَقَتْ نَخْـلَةٌ قَـاْمَتْ بِتَلْعَتِـهِ كَأَنَّهَا زَاْهِـدٌ فِـي اللهِ يَـفْـتَـكِـرُ**

**إِنْ هَفَّ نَسْمٌ بِهَا خُيْلَتْ ذَوَاْئِبُهَـا أَنَاْمِلاً مُرْعِشَـاْتٍ هَـزَّهَا الكِـبْـرُ**

يحاول الشاعر في هذه القصيدة أن يقيم علاقة جديدة متجاوزاً علاقة الأشياء في الواقع عن طريق الخيال الذي يفرز صوراً مجسمة جديدة كتلك الصورة التي يشبه فيها الأرض بالشيخة التي تتجر بالناس وتتقبل كل مولود بقهقهة:

**الأَرْضُ مَقْتُوْلَةُ الأَسْرَاْرِ سَاْخِرَةً كَأَنَّهَـا شَيْخَـةٌ بِالنَّاْسِ تَتَّجِـرُ!**

**تَقَبَّلَتْ كُـلَّ مَوْلُـوْدٍ بِقَهْقَـهْـةٍ وَقَهْقَـهَ اللَّحْـدُ لَمَا جَاْءَ يَنْدَثِرُ!**

كما يعتمد في بعض صوره على التشبيهات المتتابعة، وهي من خصائص التشبيه عند شعراء التيار الرومانسي وهي صور تتميز بالجدة والطرافة مثل قوله:

**كَأَنَّمَا ظِلْهَا فِي الحَقْلِ مُضَطَّهْدٌ صَمْتُ السِّكُوْنِ إِلِيْهِ جَاْءَ يَعْتَذِرُ!**

أو في قوله:

**كَأَنَّ أَغْصَاْنَهُ أَشْبَاْحُ قَاْفِلَةٍ غَاْبَ الرَّفِيْقَاْنِ عَنْهَا:الرَّكْـبُ وَالسَّفْـرُ**

وفي قوله:

**مَبْهُوْرَةٌ شَخْصَتْ فِي الجَوِّ ذَاْهِلَةً كَأَنَّهَـا لِحَبِيْبٍ غَـاْبَ يَنْتَظِـرُ**

وفي قوله أيضاً:

**أَوْ أَنَّهَا نَسِيَتْ عَهْدَاً وَانْعَشْهَا شَجْـوُ الرِّيَاْحِ فَهَاْجَتْ قَلْبَهَا الذَّكَر**

وفي قوله " أنها الأسى المكبوت"

**أَوْ أَنَّهَا، وَالأَسَى المَكْبُوْتِ فِي فَمِهَا، بَنَاْتُ وَعْدٍ بِهَا عُشَّاْقُهَا غَدَرُوا**

وفي قوله"كأنه زورق في الخلد"

**كَأَنَّهُ زَورقٌ فِـي الخُلْــدِ رِحِلَتَــهُ تيَّاْرُه مِنْ ضِفَاْفِ الخُلْدِ مُنحَـدِرُ**

كما نرى ظاهرة الثنائيات مثل: الليل والقدر،الركب والسفر، نسيت والذكر،التهويم والحذر، وهذه الظاهرة من تناقض تبين

نزعات الخير والشر، وما يتصارع في أعماق الشاعر الرومانسي بين الروح،يقول الشاعر محمود حسن إسماعيل:

**الدَوْحُ نَشْوَانٌ، فَاخْشَعْ إِنْ مَرَرْتَ بِهُ فَضَيْفُهُ البَاْطِشَانِ:اللَّيْلُ وَالقَدَرُ**

**كَأَنَّ أَغْصَانَهُ أَشْبَاْحُ قَاْفِلَةٍ غَـاْبَ الرَّفِيْقَانِ عَنْهَا:الرَّكْـبُ وَالسَّفْـرُ**

**مَبْهُوْرَةٌ شَخْصَتْ فِي الجَـوِّ ذَاْهِلَةً كَأَنَّهَـا لِحَبِيْبٍ غَـاْبَ يَنْتَظِـرُ**

**أَوْ أَنَّهَـا نَسِيَتْ عَهْـدَاً وَانْعَشْهَـا شَجْـوُ الرِّيَاْحِ فَهَاْجَتْ قَلْبَهَا الذِّكَر**

**أَو أَنَّهَا،وَالأَسَى المَكْبُوْتِ فِي فَمِهَا، بَنَـاْتُ وَعْـدٍ بِهَا عُشَّاْقُهَا غَـدْرُوا**

**عَجْمَاْءُ تَنْبُسُ كَالتَمتَـاْمِ عَاْبِسَـةً وَمَـلْءُ أَوْفَاْضِهَا التَهْوِيْمَ وَالخَـدَرُ**

وفي القصيدة ألفاظ تصوِّر ميل الشاعر إلى عالم الأسرار والخفاء والغموض،ولعل طبيعة القمر توحي بهذه الأجـواء التي تنبعث من هذا المعجم الشعري التي تومىء ألفاظه إلى معاني الغموض والخفاء مثل "مختفياً اللثام"، وهي أقرب إلى المعاني الصوفية في قوله:

**يَا طَاْئِرَاً فِي رُبَى الأفْلَاكِ مُخْتَفِيَـاً يَمْشِي عَلَى خَطْوِهِ الإِجْفَاْلُ وَالحَذْرُ**

**أَرْخِ اللِثَاْمَ، فَمَهْمَا سِرْتُ مُحْتَجِبَـاً تَّمَـتْ عَلَى نُوْرِكَ الأَسْدَاْلُ وَالسِّتْرُ**

**يَا سَاْكِبُ النُّـوْرِ،لَايَدْرِي مَنَاْبِعُـهُ لِأَنْتَ قَلْـبٌ يَشِـعُ الحُـبُّ لَا قَمْرُ**

**هَيْمَاْنُ، تَحْمِلُ وَجْدَ اللَّيْلِ أَضْلُعُهُ وَاللَّيْـلُ تَقْتُلُـهُ الأَشْجَـاْنُ وَالفِكْرُ**

كما يستغرق الشاعر في نجوى القمر والمزاوجة بين مشاعره وما يتوهم من مشاعر ذلك الكوكب، وكأنَّما أصبح عنصراً من عناصر الطبيعة وهو ما يسميه بعض النقاد بالحلول الشعري، وهو ما يمثل النشوى الروحية للشاعر الرومانسي في رحاب الطبيعة:

**سَمِعْتُ سِحْرَكَ فِي الأَصْوَاْءِ أُغْنِيَةً حَيْرَى تَأَوَّهَ عَنْهَا الرِّيْحُ وَالشَّجْرُ!**

**وَعَيْتُهَا وَنَقَلْتُ السِّرَّ عَـنْ فَمِهَا لِمَنْ أَبُوْحُ بِهِ؟ والنَّاْسُ قَـدْ كَفَرُوا!**

**آمَنْتُ بِاللهِ،كُلُّ الكَوْنِ فِي خَلْدِي، هَاْدٍ إِلَيْهِ،الحَصَى وَالدُّرُّ وَالشَّجْرُ**

**قَلْبِي كَقَلْبَكَ مَجْرُوْحٌ، وَفِي دَمِـهِ هَـاْلَاتُ نُوْرٍ إِلِيْهَا يَنْصِتُ البَشْرُ**

**إِنَّ العَذَاْبَ الَّذِي أَضْنَاْكَ، فِي كَبْدِي مِــنْ نَاْرِهِ جَذْوَةٌ تَغْلِي وَتَسْتَعِرُ**

**سَرَى كِلَانَا،وَنَبْعُ النُّوْرِ فِي يَدِهِ أَنْتَ السَنَا،وَأَنَا الإِنْشَـاْدُ وَالوَتْرُ**

**كَأَنَّ وَجْهَكَ فِي الشُّطْآنِ، حِيْنَ غَدَاً إِلِيْـكَ يَوْمِيء مِنْ أَدَوَاْجِهَا نَظَرُ**

**مُبَشِّـرٌ بِنَبِـيٍّ ذَاْعَ مُؤْتَلِـقَـاً عَلَـى العَوَاْلِمَ مِنْ أَصْوَاْئِهِ،خَبْرُ!**

ويتحول وجود الريح الذي يرتبط في الأذهان بالقدرة والحرية والانطلاق إلى رمز للقيود والأسر تعبير عن حالة الفقد التي يعيشها الشاعر في مجتمعه بحثاً عن النور وضيقاً بالعالم المرئي حوله ومصير الإنسان في الحياة، وتكتسب الصورة الشعرية عند الشاعر معانٍ رومانسية من خلال المنطلقات الذاتية في النص الشعري مستخدماً أداة النداء والاستفهام المتكرر بصيغه المختلفة:

**يَا طَاْئِرَاً فِي رُبَى الأَفْلَاكِ مُخْتَفِيَـاً يَمْشِي عَلَى خَطْوِهِ الإِجْفَاْلُ وَالحَذْرُ**

**أَرْخِ اللِثَاْمَ، فَمَهْمَا سِرْتُ مُحْتَجِبَـاً ثَّمَـتْ عَلَى نُوْرِكَ الأَسْدَاْلُ وَالسِّتْرُ**

**عَلامَ ضَنُّـكَ بِالأَنْوَاْرِ فِي زَمْـنٍ إِلِيْكَ يَظْمَـأُ فِيْهِ الرُّوْحُ وَالبَصْرُ؟**

**الأَرْضُ مَفْتُوْلَةُ الأَسْرَاْرِ سَاْخِرَةً كَأَنَّهَـا شَيْخَـةٌ بِالنَّاْسِ تَتَّجِـرُ!**

وتقترن هذه الألفاظ وإيحاءاتها الغامضة بصور خيالية حالمة تزيد من هذا الجو الضبابي المليء بالذكريات والأوهام:

**عَجْمَاْءُ تَنْبُسُ كَالتَمَتَـاْمِ عَاْبِسَةً وَمَـلْءُ أَوْفَاْضِهَا التَهْوِيْمَ وَالخَـدَرُ**

**هَيْمَاْنُ، تَحْمِلُ وَجْدَ اللَّيْلِ أَضْلُعُهُ وَاللَّيْـلُ تَقْتُلُهُ الأَشْجَاْنُ وَالفِكْرُ**

**كَأَنَّهُ زَوْرَقٌ فِـي الخُلْـدِ رِحْلَتُــهُ تيَّارُه مِنْ ضِفَاْفِ الخُلْدِ مُنحَـدِرُ**

**كَأَنَّ أَغْصَانَهُ أَشْبَاْحُ قَاْفِـلَةٍ غَـاْبَ الرَّفِيْقَاْنِ عَنْهَا:الرَّكْـبُ وَالسَّفْـرُ**

وختام القصيدة بما فيه من صور يمثل إحساس الشاعر الرومانسي المبكر بشقاء الفلاح، على نحو تمتزج فيه الهموم الذاتية بهموم الجماعة في إطار من مشاهد الطبيعة النابضة بروح

المأساة، فالمنطلق الذاتي لهذه التجربة الرومانسية يبين المضامين الجديدة للرسالة الاجتماعية وفي عبارات من البيان المحكم والتجسيم البديع حينما يمازج الشاعر الرومانسي بين الخيال والواقع الذي ترزح فيه الطبقة الدنيا من بني وطنه ممثلاً في الفلاح وما يلاقونه من بؤس وشقاء في صورة رمزية تأخذ بألباب القلوب، قائلاً:

**كَـاْدَتْ مَنَاْجِلْهُـمْ، وَاللهُ مُشْـرِبُهَا بَأَسُ الحَدِيْدِ،مِـنْ البَأْسَاْءِ تَنْصَهِرُ**
**مَشُوا بِهَا فِي مَغَاْنِي الثَّوْرِ،تَحْسَبُهُمْ جَنَـاْئِزَاً، زُمْــرٌ أَنَّـتْ لَهَا زُمَرُ**
**جَاْسُوا الحُقُـوْلَ مَسَاْكِيْنَاً،حَلَابِبُهُمْ تَـوْرَاْةُ بُؤْسٍ عَلَيْهَا ثُقْرَأُ العِبَـرُ!**

ونخلص من حديثنا عن الصورة الشعرية أن وظيفة الصورة الشعرية عند شعراء التيار الرومانسي هي نقل المعنى مجملاً، وبعد أن كانت تستمد من المادي والمحسوس،أصبح الخيال مصدراً لها من خلال التعبير التصويري لا التقريري وكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس البشرية وأقرب للعقل كان حقيقاً بالوصف، وأن أجلَّ الشعر هو ماخلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية.

## *المبحث الرابع*

## *الـوزن والموسيقـا*

اهتم شعراء التيار الرومانسي في أدبنا العربي الحديث بتجديد قالب القصيدة الموسيقا المتمثل فـي الوزن والموسيقا بوصفهما عنصرين أساسيين في بناء القصيدة بحيث يتفق مع مفهومهم الجديد للشعر؛ ومن مظاهر هذا الطابع أنهم آنسوا القول في الأبحر ذات الوقع الخفيف الهامس أو ذي الحركات الراقصة من مثل الرمل أو الخفيف أو الهزج، وقلما استعانوا بالبحور ذات النبرة الخطابية والرنين العالي كالبسيط والطويل والوافر. وقد حاول شعراء الرومانسية في الشعر العربي الحديث التصرف في توزيع أوزان الشعر توزيعاً جديداً في معظم مقطوعاتهم وقصائدهم مستفيدين من تراث الشعر العربي، باحثين عمَّا كان فيه مرتبطاً

بالتطور الذي أحدثته حركات التجديد التي صاحبته في العصور القديمة، فقد استفادوا أيضاً من منجزات الشعر الغربي دون الخروج على الإطار العام للشعر العربي، وكان لهذا التوجه أهميته في سبيل البحث عن أشكال جديدة للتعبير عن أحوال النفس وتصوير حركة الحياة في العصر الحديث في تطورها وتعقدها.

ومن هذا فإن الموسيقا في الشعر"ليست حلية خارجة تضاف إليه إنَّما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يُعبر عنه، وبهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطاناً على النفس وأعمقها تاثيراً فيها "[1].

بينما الوزن هو"أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها الضرورة، والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ،ولايسمى شعراً حتى يكون وزن وقافية"[2].

وذلك لأن الوزن هو مجموعة من الإيقاعات تتردد بنسب دقيقة فيحدث مجموعها نغماً، ولا يعرف أحد متى أنشئت هذه الأوزان ولا كيف نشأت وأغلب الظن أنها نبعت من ضمير الشعوب المختلفة، وتمثل أنغامها إمكانات كل لغة على إحداث إيقاع معين، وأنغام نفوس هذه الشعوب وألوان إستجابتها لما يمدُّ بها من تجارب.

ويرى عبد المحسن عاطف سلام:"أن الأوزان كانت سبباً من الأسباب التي جعلت كثير من النقاد يرون في تعبيرات شوقي والبارودي وحافظ تعبيرات قديمة تشبه ماقاله شعراء العصر العباسي، انتهوا إلى إتهامهم بالتقليد مع أنهم عالجوا موضوعات جديدة تتصل بعصرهم، وتتصل بما جدت في بيئاتهم من أحداث ولكنهم مايكادون يبدؤون قصيدتهم حتى تتوارد على أذهانهم التعبيرات اللغوية التي تتصل بهذا الوزن، والتي قراؤها فيما قرأوا من شعر الشعراء الأقدمين وهي في اللغة العربية كثير"[3].

كانت مدرسة الديوان في طليعة حركات التجديد التي اهتمت بالوزن والموسيقا في الشعر العربي الحديث، فرأي المازني أن الوزن:"ضروري في الشعر، وليس هو بالشيء المصطلح عليه،

---

[1]- محمد زكي العشماوي، "الأدب وقيم الحياة المعاصرة"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،ط 2، 1974، ص 34-36.

[2]- ابن رشيق، "أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني"، "العمدة في محاسن الشعر وآدابه"، تحقيق: محمد فرقزان، دار المعرفة، ط 1، القاهرة 1988م، ص 268.

[3]- د.عبد المحسن عاطف سلام، "محاولات جديدة في الشعر العربي الحديث"، مطبعة الإسكندرية 1957م، ص 18.

ولكنه جوهري ولابد منه، وإن شئت فقل هو جثمان الشعر، وليس يكفي أن تدعوه ثوباً يخلعه الشاعر على معانيه،فتشير بذلك إلى أنه شيء منفصل عن الشعر؛ لأن الإنسان لم يخترع الوزن ولا القافية ولكنهما نشآ معه، ولا شعر إلا بهما، أو بالوزن على الأقل"[1].

وعلى ذلك فإن التصرف في البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية هو مذهب مدرسة الديوان اتبعته لتوسيع النطاق الموسيقي للبحور التقليدية، توسيعاً لاتنكره تلك البحور ولاتتجافى عنه آذان السامعين وأذواقهم. فالمازني إذ يلحُّ على ضرورة الوزن شأن العروضيين والنقاد السابقين، فإنه يمتاز عن الكثيرين منهم في نوعية هذا الوزن الضروري، فليس من المحتوم أن ينحصر في العروض الموروث للقصيدة، والدليل على ذلك أن شعراء مدرسة الديوان قد أحدثوا تشكيلات نغمية مختلقة في دائرة الوزن التقليدي كما نجد في قصيدة المازني "أين أمك" التي صاغها في شكل تساؤل دار بينه وبين طفلة بعد وفاة أمه[2]:

**لَمْ أُكَلِّمَهُ وَلَكِنْ نَظْرَتِي**
**سَـاْءَلَتْهُ : أَيْنَ أُمَكَ؟**
**أَيْنَ أُمَكَ؟**

نجد المازني-هنا- يوزع تفعيلات مقطوعته حسب الدفقات الشعورية إذ لم يساوي بين عددها في كل الأسطر، فقد يأتي في سطر بتفعيلة واحدة وفي آخر باثنتين أو ثلاث، فالشاعر قد استخدم بحر الرمل، ثلاث تفعيلات في الشطر الأول ثم تفعيلتان في الشطر الثاني، ثم واحدة في الشطر الثالث. وشبيه هذا التصرف في الأوزان، نجد العقاد في قصيدته"بعد عام" التي مطلعها[3]:

**كَادَ يَمْضِي العَامُ يَاحُلْوُ التَّثَنِّي  أَوْ تَوَلَّى**
**مَا اقْتَرَبْنَـا مِنْكَ إِلا بِالتَّمَـنِّي  لَيْسَ إِلا**

استخدم –أيضاً- بحر الرمل كاملاً في الشطر الأول، واكتفى في الشطر الثاني بتفعيلة واحدة. وعلى النسق نفسه بهذا التصرف في الأوزان قصيدته"ليلة وصباح"، ومارس العقاد مثل ذلك في قصيدته "المصرف"من مجزوء الكامل وقصيدته"عدنا والتقينا" حيث بدأ الشاعر مقطوعته التي هي من بحر الرمل بأسطر يختلف فيها عدد التفاعيل من تفعيلة واحدة إلى أربعة.

---

[1]- المازني، "الشعر غاياته ووسائطه"، دراسة وتحليل:د.مدحت الجيار،دار الصحوة للنشر،القاهرة 1986ص 24.
[2]- المازني،"ديوانه"، ص 248.
[3]- العقاد، "ديوانه"،ج 2، ص 154.

غير أن شعراء الرابطة القلمية وأبولو ثم شعراء الرومانسية في العالم العربي كانت محاولاتهم أكثر جدية في تطوير الصورة الموسيقية للقصيدة العربية ويرجع الدكتور السعيد الورقي سبب ذلك إلى "الطبيعة الثورية لتلك الحركة التجديدية هذا من جهة، ومن جهة ثانية لتأثرها بالفكر الرومانسي الغربي.هذا الفكر الذي لايمكن أن نغفل موقعه من موسيقا الشعر وارتباطه بالانفعال والعاطفة"[1] كما يقول.

ولا يمكن أن نغفل أثر الفكر الرومانسي الغربي في التيار الرومانسي العربي وموقفه من موسيقا الشعر وارتباطه بالانفعال والعاطفة، فهذا كولردج يتحدث عن الوزن في الشعر فيقول:"إن الوزن في نظري مصدره التوازن في العقل نتيجة الجهد التلقائي الذي يسعى إلى سيطرة العاطفة"[2]، فالوزن ليس إلا مبدأ للانتباه فقط،وعليه بعد ذلك أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بسائر مكونات الموقف الانفعالي العام،وعليه إذن أن يكون مصحوباً بها"إنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة الانفعال الزائد فينبغي للوزن ذاته، إذن أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال"[3].

ونذكر هنا أن شعراء مدرسة الرابطة القلمية وأبولو كانوا أكثر تجديداً من مدرسة الديوان في مجال الإنتاج الشعري. وفي رأينا أن هذا لا يقلل من أهمية تجربة شعراء الديوان بما لهم من قصب السبق، ولكن تجديد شعراء الرابطة كانت من أوائل المحاولات الجادة في تطوير الصورة الموسيقية للقصيدة العربية، فإذا أمعنَّا النظر في شعر مدرسة المهجر نجد شعراءَها أكثر تصرفاً من شعراء مدرسة الديوان في التلاعب بالأوزان وتطويعها لتجاربهم الشعورية ويبدوا لنا ذلك واضحاً في قصيدة نسيب عريضة "النهاية" التي تعتبر خطوة رائدة في مجال التجديد وقد كتبها أثر انفعال حاد بما آل إليه قومه من هوان، وما أحسه من بعد أخوته المهاجرين عن قضية شعبهم وانشغالهم بأعراض زائفة جردت مشاعرهم وقتلت روح المشاركة الإيجابية في نفوسِهم إذ يقول[4]:

**كَفِنُوْهُ..وَأَدْفِنُوْهُ**
**..واسْـكِنُوْهُ**
**هُوَّةِ اللَّحْدِ العَمِيْقِ**
**وَإِذَ نَهَبُوا، لاتَندِبُوه، فَهَو شَعبٌ**

---

[1]- د.السعيد الوراقي، "لغة الشعر العربي الحديث-مقوماتها الفنيـة وطاقاتهـا الإبداعية"، الهيئة المصرية العامة،الإسكندرية 1979م، ص 223.

[2]- محمد مصطفى بدوي "كولوردج"، ص 174.

[3]- المصدر نفسه- ص 175.

[4]- نسيب عريضه، ديوان"الأرواح الحائرة"، ص 65-66.

**مَيِّت لَيْسَ يَفِيْقُ**

أما مدرسة أبولو فلها دور كبير ومساهمات عديدة في مجال تنويع النغم الشعري وإغناء القيثارة الخليلية في إطار موسيقا الشعر العربي في مقطوعاتهم وموشحاتهم، وللشاعر محمود حسن إسماعيل في دواوينه على سبيل المثال أكثر من شاهد على ذلك غير أن أكثرهم جرأة في محاولات توزيع التفاعيل توزيعاً جديداً الشاعر أحمد زكي أبو شادي رائد هذه الجماعة نجده قد كتب قصيدة كاملة تقوم على تفعيلة واحدة في الشطرة الأولى وأخرى للشطرة الثانية[1]:

**يَاأَمَـــــلْ يَا أَمَـــــلْ**
**يَاهَـــوَى مِنْ عَمَـــلْ**
**يَاحُـــلَـمَ لِلبَـطَـــلْ**
**يَا قُـــوَيً فِـي الحُـلَـلْ**

وعلى الرغم مما يبدو على هذه القصيدة من تصنُّع في موسيقاها من التزام قافية واحدة وتكرار تفعيلة "فاعلن" على وتيرة واحدة دون أي تغيير في عددها أو تلوينها بتحويلها إلى "فَعِلُن" أو "فَعَلَن" مما أباحه العروضيون القدماء–إلا أنها مع ذلك تعتبر محاولة من محاولات الشاعر في تجاربه التجديدية الكثيرة لا سيَّما في مجال الشعر المرسل والشعر المختلط البحور.

**الموشحات:**

استلهمت المدارس الرومانسية في الشعر العربي الحديث الموشحات الأندلسية في طائفة كبيرة من أشعارهم، إلا أن هذه المدارس لم تسر جميعاً في خط واحد في استيحائها لذلك، ولكنها جميعاً التقت في الرغبة الملحَّة في التجديد حتى يأخذوا دورهم كاملاً في القفز بالشعر العربي الحديث خطوات إلى الأمام.

تُعَدُّ الموشحات الأندلسية أيضاً من المحاولات التجديدية للتيار الرومانسي العربي في توجيه الصورة الموسيقية للقصيدة العربية "وقد التزم الشعر العربي زمناً طويلاً البحور العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد دون أن يجرؤ على اقتحام أسوارها ويشق مجرى آخر لغايات نفسية أو جمالية جديدة... إلى أن كانت حركة الموشحات في الأندلس"[2].

---

[1]- أحمد زكي أبو شادي، ديوان"الشفق الباكي"، القاهرة 1926م، ص 819-820.

[2]- د.شوقي ضيف، "فصول في الشعر ونقده"، دار المعارف، مصر 1971م، ص 27.

ففي هذا المجال كانت لمدرسة الديوان مساهماتها التطبيقية وخصوصاً في شعر عباس محمود العقاد، حيث تضمن شعره عدد من الموشحات نذكر منها قصيدته"سر الدهر" التي يقول فيها[1]:

**قَالَ لِـي اللَّيْلُ وَقَـدْ نَبَّهْتَـهُ بِسُـؤَالٍ رِيْـعَ مِنْهُ العُيُـوْنَا**
**"لَوْ عَلِمْتَ السِّرَّ مَا أَخْفَيْتَـهُ فَأَغْنِـمْ النَّـوْمَ وَسَلْ مَا يُمْكِنْ"**

وجدير بالذكر أن مدرسة الديوان كانت تنظر إلى الموشحات بوصفها شكلاً ينتج فرصة التنويع في القوافي والتصرف في الأوزان مما يخفف من وطأة القافية الواحدة التي تلزمها القصيدة التقليدية المتساوي الأشطار. وفي هذه النظرة إلى الإمكانيات النغمية لفن الموشح تلتقي مدرسة الديوان مع مدرسة الرابطة القلمية في الإعجاب بفن الموشحات الأندلسية إلا أن شعراء الرابطة كانوا أكثر استجابة لهذا الفن مما جعلهم يعتبرون بحق حجر الزاوية في إحيائه والتفنن في أساليبه. ومن أمثلة استيحاء الموشحات الأندلسية نجد جبران خليل جبران في موشحته "بالله ياقلبي" يقول[2]:

**بِاللهِ يَا قَلْبِي اكْتُمْ هَوَاكْ**
**وَأخْفِ الَّذِي تَشْكُوْهُ عَمَّنْ يَرَاْكَ تَغْنَمُ**
**مَنْ بَاْحَ بِالأَسْرَارْ**
**يَشَابِهُ الأَحْمَقْ**
**فَالصَّمْتُ وَالكِتْمَانْ**
**أَحْرَى بِمَنْ يَعْشَقْ**
**باللهِ يَا قَلْبِي إِذَا أَتَاكَ**
**مُسْتَعْلِمٌ يَسْأَلْ عَمَّا دَهَاْكِ فَاكْتُمْ**

هذه الموشحة تسير على هذا النظام الذي اختاره الشاعر لبنائها فنياً إذ يستلهم روح الموشحات الأندلسية مما جعل أنغامها وأصواتها المتعددة –فيما يبدو لنا- تعبر عمَّا داخل نفسه من تأمل وحنين يشوبه الحذر خوفاً من كشف قلبه الملتاع سرَّ شكواه. وفي موشحات أخرى يتخذ نظاماً مغايراً في توزيعه الموسيقي ولكنه لايبعد عن روح الموشحات الأندلسية التي تتعدد أشكالها وابتكاراته الفنية حسب رغبة الشاعر حسب رغبة الشاعر.

ولشعراء أبولو طائفة كبيرة من أشعارهم استوحوا فيها أسلوب الموشحات كما الحال في شعر ناجي وأبي القاسم الشابي وحسن كامل الصيرفي وعلى محود طه ومحمود حسن إسماعيل، وعلي محمود طه، ونرى قصيدة "الجندول" على وجه أخص من أبرز

---

[1]- العقاد، "ديوانه"، المجلد الأول، ص 294.
[2]- جبران خليل جبران، "الأعمال الكاملة"، ص 837.

نماذج هذه المقطوعات التي تجري على نظام الموشح مع إعطاء الشاعر قدراً من الحرية في الابتكار، حيث يقول الشاعر[1]:

**أَيْنَ مِنْ عَيْنيَّ هَاْتِيْكَ المَجَـالِي يَاعَـرُوْسَ البَحْرِ، يَا حُلْمَ الخَيَالْ**

**رَقَصَ الجَنْدُوْلُ كَالنَجْمِ الوَضِيِّ فَاشْدُ يَا مَلاَحُ بِالصَوْتِ الشَجِيِّ**

**وَتَرَنَّمْ بِالنَّشِيْـدِ الوَثْنَـــى هَذِهِ اللَيْلَةُ حُلْــمُ العَبْقَـــرِيِّ**

**شَاْعَتِ الفَرْحَةُ فِيْهَا وَالمَسَرَّةْ**
**وَجَلاَ الحُبُّ عَلَى العُشَّاْقِ سِرَّهْ**
**يَمْنَةً مِلْ بِي عَلَى المَاْءِ وَيَسْرَهْ**
**إِنَّ لِلجَنْدُوْلِ تَحْتَ اللَيْلِ سِحْرَهْ**

ولكن على الرغم من هذه المحاولات الجادة إلا أن هذا الفن لم يُشكل إطاراً عاماً للقصيدة الرومانسية لما يحتويه من قيود مستترة حيث يقول القط:"ولعل من الأسباب التي حالت دون أن تصبح الموشحات إطاراً عاماً للشعر العربي يحل محل القصيدة التقليدية، ما كان فيها من هذا الزخرف الهندسي في تقسيم الأشكال ونظام القوافي، إذ ينظر الشاعر إلى مقتضيات الموسيقا قبل أن يستجيب لطبيعة الموضوع وإنطلاق الموهبة"[2].

**تنويع القافية:**

وكما اتخذ شعراء الرومانسية على اختلاف مدارسهم أسلوب الموشحات فقد اتخذ معظمهم -أيضاً- نظام المقطوعات المتنوعة القافية، حتى أصبح ذلك ظاهرة عامة في الشعر الحديث، وهذه الظاهرة لا تعني أن أولئك الشعراء تخلوا تماماً عن القافية الواحدة كما هو الحال في القصيدة التقليدية، إذ لا زلنا نجد في أشعارهم عدداً ليس قليلاً من القصائد ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة ولكنها قليلة العدد بالمقارنة إلى الشعر المتنوع القافية.

هذا التنوع الكبير يُعَدُّ تطويراً لنظام القافية في الشعر العربي الذي شهد ألواناً من تنوعها منذ العصر العباسي الأول، بل نجد في الشعر الحديث محاولات جديدة لم يعرفها تراثنا الشعري في نظام قوافيه، مما يرجح تأثير شعراء الرومانسية ببعض أساليب الشعر الغربي. فقد أصبح للشاعر الحرية الكاملة في اختيار القافية التي تلائم مقطوعاته الشعرية من القافية الثنائية أو الثلاثية أوالرباعية أو الخماسية، وقد يلجأ أحياناً إلى القافية المتقاطعة وغير ذلك من

---

[1]- على محمود طه المهندس، "ديوانه"، ص 112.

[2]- عبدالقادر القط، "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، ص 339.

الأشكال، بل قد يستخدم القافية المزدوجة–أحيانا– بنفس الطريقة التي عرضها القدماء وإن أضفى عليها مضموناً قد يكون جديداً.

ففي مدرسة الديوان نجد العقاد وقد استخدم في المرحلة الأولى من شعره المزدوج الذي يقوم على تقسيم البيت إلى شطرين من قافية واحدة ثم يغير القافية من بيت إلى آخر مع التزامه التشطير في كل بيت وهي نفس الطريقة التي عرفت قديماً عند أبي العتاهية وغيره. ولكن العقاد[1] لم يستخدم القافية المزدوجة في مرحلته الثانية ولم ينشر سوى قصيدة واحدة هي"عند حلاق" ومما جاء منها قوله[2]:

**مَا بَالُهَا تَطْفُـرْ كَالغَزَالِ سَـاْحِرَةَ بِالتِيْهِ وَالجَمَــالِ**

**هَيْفَاْءُ مِنْ أَوَاْنِسَ الأَنْدَلُسْ ذَاْتَ جَبِيْنٍ كَالنِّهَاْرِ المُشْمِسِ**

**قَدْ أَسْفَرَتْ حَاْلِيَةً بِالنُّــوْرِ فِي وَجْنَةٍ وَمُقْلَةٍ وَثَغْــــرِ**

كما نجد أبا ماضي قد استخدم المزدوج مع شيء من التطوير وذلك بإضافة شطرة تتكرر بعد كل بيتين ذات روي واحد في المقاطع التي لم ترد فيها اسمه إذ يقول[3]:

**أَبْصَرْتُ فِي الحَقْلِ قُبَيْلَ الغُرُوْبِ**
**سُنْبُلَةً فِي سُفْحِ ذَاْكَ الكَثِيْبُ**
**حَاْنِيَةً مُطْرِقَةَ الرَّأْسِ كَأَنَّمَا تَسْجُدُ لِلشَمْسِ**
**أَوْ أَنَّهَا تَتْلُو صَلاةَ المَسَاْءِ**

**

**فَمِلْتُ عَنْ رَاْهِبَةِ الحَقْلِ**
**وَصِرْتُ لا أَلْوَى عَلَى ظِلِّي**
**أَلْتَقِطُ الحَبَّ وَأَذْرِيْهُ وَتَاْرَةً فِي النَّاْرِ أُلْقِيْهِ**
**مُسْتَخْرِجاً مِنْهُ لِجِسْمِي غَذَاْءً**

ومثل هذه الثنائيات لا تخلو في الغالب ديوان شاعر منها، وكما شاعت عند الرابطيين فقد شاعت عند شعراء أبولو، ويكفي أن ترجع إلى دواوينهم المنشورة فستجد عدداً كبيراً منها، ومن ذلك قصيدة "خلود الشعر" للشاعر حسن كامل الصيرفي التي جاء فيها[4]:

---

[1]- د.عبد الحي دياب، "شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث"،دار النهضة العربية،"د.ت" ص 324.

[2]- العقاد، "ديوانه"،المجلد الأول،ج 1 "يقظة الصباح"، ص 160.

[3]- إيليا أبوماضي، ديوان"الجداول"، ص 124.

[4]- حسن كامل الصيرفي، ديوان"الشروق"، ص 5.

**سَيَفْنَـى الشِّعْرُ لَـوْ أَنَّا نَسِـيْنَـا ثَـوْرَةَ الأَلْمِ**
**فَلا نَجْـوَى وَلا شَكْـوَى وَلا حَيْـرَانَ لَـمْ يَنُـمِ**

وكما ألِفوا الثنائيات وأكثروا منها فقد ألفوا الثلاثيات، ولكنها لا تكثر في أشعارهم كثرة الثنائيات والرباعيات، وهذه الثلاثيات تتخذ القافية فيها أشكالاً مختلفة، فقد تجيء المقطوعة في مجموعات ثلاثية تتغير القافية فيها بعد كل مجموعة، ومنها ماتكرر فيه قافية الشطر الثالث عبر جميع المقاطع مثل قول العقاد في قصيدة "السلو" إذ يقول[1]:

**أَذِنَ الشَّفَاْءُ فَمَا لَهُ لَمْ يُحْمَدُ وَدَنَا الرَّجَاْءِ، وَمَا الرَّجَاْءُ بِمُسْعِدِي**
**أَعْدَوْتُ أَمْ شَاْرَفْتَ غَاْيَةَ مَقْصَدِي؟**

وقد يسلك الشاعر أسلوباً آخراً كأن يغير قافية البيت الثالث في الصدر والعجز أو يلتزم في البيت الثالث تقفية الصدر الأول خصوصاً في شعر الرابطيين أو يأتي بتفعيلة واحدة بعد كل ثلاثة أبيات يلتزمها مع إعطاء نفسه الحرية في تغيير حرف الروي بعد كل مقطعين ثُلاثِيينِ مثل مقطوعة الشاعر إيليا أبو ماضي ومنها قوله[2].

**أَشْرَفَ البَدْرُ عَلَى الغَاْبَةِ فِي إِحْدَى اللَّيَاْلِي**
**فَرَأَى الثَّعْلَبَ يَمْشِي خَلْسَةً بَيْنَ الدَوَاْلِي**
**كُلَّمـا لَاْحَ خَيَاْلٌ خَاْفَ مِنْ ذَاْكَ الخَيَاْل**
**وَاقْشَعَرَّا**

لم يقف تنوع القافية عند ذلك، ولكنه اتخذ –أيضاً- شكل"الرباعيات" التي عرف في الشعر القديم بعضاً منها كالمربعات والدوبيت إلا أنها في الشعر الحديث سلك الشعراء فيها مسالك جديدة، فقد تتكون من أربعة أبيات أخرى تتحد قافيتها في كل مقطع ثم تأخذ في التنوع بعد كل أربعة أبيات أخرى مثل رباعية الشابي "من أغاني الرعاة" حيث يقول[3]:

**أَقْبَلَ الصُّبْحُ يُغَنِّي لِلحَيَـاْةِ النَّـاْعِسَةْ**
**والرُّبَى تَحْلُمُ فِي ظِلِّ الغُصُوْنِ المَاْئِسَةْ**
**وَالصِّبَا تَرْقِصُ أَوْرَاْقَ الزُّهُوْرِ اليَاْبِسَةْ**
**وَتَهَاْدَى النُّوْرُ فِي تِلْكَ الفِجَاْجِ الدَّاْمِسَةْ**

ورغم كثرة أشكال الرباعيات إلا أن معظم الباحثين يرون أن أكثرها شيوعاً عند شعرائنا الرومانسـيين ذلـك النـوع الـذي يقسـم

---

[1]- عباس محمود العقاد، "ديوانه"،المجلد الأول، ج 4،"أشجان الليل"، ص 370.
[2]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الجداول"، ص 96.
[3]- أبو القاسم الشابي، ديوان"أغاني الحياة"، ص 152.

الشاعر فيها كل بيتين إلى أربعة أشطر يشترك فيهـا الشـطر الأول والثالث في قافية والثاني والرابع في قافية أخرى.
وإذا نظرنا في شعر العقاد نجد أن له أكثر من رباعية تجري على هذا النسق كما في مقطوعته "نبضات جديدة" إذ جاء فـي مطلعهـا قوله[1]:

**خَفْقَاْتِ تِلْكَ مِنْ وَزْنٍ جَدِيْدٍ أَيُّهَا القَلْبُ فَأَسْمَعِيْنِي صَدَاكَ**
**ذَلِكَ الوَجْهُ، وَمَا العَهْدَ بَعِيْدٌ أَنْتَ تَهْـوَاْهُ فَلَا تَنْكُرْ هَوَاْكَ**

ومن أمثلتها عند الرابطيين قصيدة "الأشباح الثلاثة" لإيليا أبي ماضي حين يقول[2]:

**رَاْوَدْنِي النَّظْمُ وَمَا بَرَحَا حَتَّـى طَأْطَأْتَ لَهُ رَّأْسِ**
**أَطْبَقْتُ جِفُوْنِي فَانْفَتْحَـا بَاْبُ الرَّؤْيَا وَالوَسْـوَاْسِ**
**أَبْصَرْتُ كَأَنِّي فِي مَوْضِعٍ مَا فِيْـهِ غَيْـرَ الأَرْوَاْحِ**
**فَوْقَفْـتُ بَعِيْـدَاً أَتْطَلَّـعُ فَلْمَحْـتُ ثَلَاثَـةَ أَشْبَاْحٍ**

ويرى سي موريه أن مدرسة أبولو قد تبنت هذا الشكل المفضل من الرباعيات إذ يقول:"تبنت مدرسة أبولو ذلك الشكل المفضل من الرباعيات التي تسير قافيتها على طريقة (أب–ب أ) والشعر القصصي"[3].

وقد كان شعراء الرابطة كانوا أسبق زمنًّا في استخدام هذا الشكل من الرباعيات، ونجد الدكتور طه وادي في كتابه شعر ناجي وأثناء حديثه عن رباعياته تصدى لصور هذا الشكل ورد مصدره إلى عاملين هما الموشحات والسوناتا دون ترجيح أحدهما على الآخر حين قال:"وإذا كان الشعراء الرومانسيون ومنهم ناجي- قد أطلق على الناحيتين معا يعني الموشحات والسوناتا،وتأثرا بكلتيهما، فإن من الصعوبة ترجيح أو تقديم أحدهما على الآخر وكان من الجائز جداً أن يتحد عاملان أو أكثر في إبراز ظاهرة واحدة"[4]، وهذا لاينفي أثـر شعراء الرابطة القلمية كأحد المصادر الهامة في عصرنا الحديث في تبني شعراء أبولو وغيرهم من الرومانسيين لهذا النمط من الرباعيات. ومن أمثلة هذا النمط من الرباعيات عند

---

[1]-العقاد، "خمسة دواويين للعقاد"،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1973م، ص 355.
[2]- إيليا أبو ماضي، ديوان"الجداول"، ص 105.
[3]- سي موريه، "حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث"، ص 76.
[4]- سي موريه، "حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ص 110.

شعراء مدرسة أبولو نذكر قصيدة"قصة حب" للشاعر إبراهيم ناجي ومنها قوله[1]:

**مَرَّتْ حَيَاْتِي دُوْنَ أُمْنِيَةٍ وَتَقَلَّبْتُ مَلْـلاً عَلَـى مَلْلِ**
**حَتَّى لَقِيْتَـكَ ذَاْتَ أَمْسِيْةٍ فَعَرَفْتُ فِيْكِ مَطَاْلِعَ الأَمَلِ**
**طَاْفَتْ بِي الأَيَاْمُ وَاْحِدَةً لَمْ تَلْقَنِي فَرِحَاً وَلا جَزِعَاً**
**وَتَمُرُّ فَـاْرِغَةً وَحَاْشِدَةً وَقَدْ اسْتَوَتْ ضِيْقَاً وَمُتَّسَعَاً**

ويرى الباحث-أيضاً- شيوع الخماسيات في أشعار الرومانسيين حيث يقسمون مقطوعاتهم إلى مجموعات تتكون من خمسة أبيات تتفق القافية في كل مجموعة خماسية ثم تأتي المجموعة الثانية على قافية أخرى وهكذا إلى آخر المقطوعة أو القصيدة، ومن ذلك على سبيل المثال هذا النموذج من قصيدة رشيد أيوب"غروب شمس الحياة" إذ يقول في أحد مقاطعها[2]:

**قَدْ كُنْـتُ حَتَّى الأَمْسَ مُصْطَحِبَاً عَزْمِي ،شُعُوْرِي ، هِمَّتِي ، لُبِّي**
**إِنْ قُمْتَ قَـاْمَ الحُبُّ فِي أَثَـرِي أَوْ نِمتَ نَـاْمَ الحُـبُّ فِي جَنَبِي**
**وَإِذَا بَكَيْـتُ بَكَيـتُ مُنْتَـحِـبَاً وَإِذَا ضَحِكـتُ ضَحِكْتُ مِنْ قَلْبِي**
**فَحَسِبْتُ نَفْسِي فِي الهَوَى مَلِكَاً قَـدْ تَوَّجَـتْـهُ آلِهَــةُ الحُـبِّ**
**وَاليَّوْمَ قَـدْ أَصْبَحْـتُ مُنْفَـرِدَاً لَمْ أَدْرِ كَيْـفَ تَفَرَّقَـتْ صُحُبِي**

وأحيانا تنتظم في قصائدهم الخماسية ذات القـوافِ الداخليـة والخارجية كما في قصيدة"بالأمس" للشاعر جبران خليـل جـبران، حيث يقول في المقطع الأول[3]:

**كَاْنَ لِي بِالأَمْسِ قَلْبَاً فَقَضَى وَأَرَاْحَ النَّـاْسَ مِنْهُ وَاسْتَرَاْحَ**
**إِنَّمَا الحُبُّ كَنَجْـمٍ فِي الفَضَـا نُـوْرُهُ يُمْحَى بِأَنَـوَا الصَّبَاْحْ**
**وَسُرُوْرُ الحُبِّ وَهْمٌ لا يَطُـوْلُ وَجَمَـاْلُ الحُـبِّ ظِـلٌّ لَا يَقِيْمُ**
**وَعُهُـوْدُ الحُـبِّ أَحلاْمٌ تَزُوْلُ عِنْدَمَا يَسْتَيْقَظُ العَقْـلُ السَّلِيـمْ**

---

[1]- إبراهيم ناجي، "ديوانه "، ص 183.
[2]- رشيد أيوب، ديوان "هي الدنيا"، ص 80.
[3]- جبران خليل جبران،"الأعمال الكاملة"، ص 832.

كما نجد أنواعاً أخرى من التقفية ذات نظام يقرب من نظام الشعر في اللغات الأوربية كاستخدام القافية المتقاطعة[1] حيث تتفق قافية البيت مع البيت التالي لما يليه. وقد سار إيليا أبو ماضي في قصيدته" تعالى" التي تتكون من مقاطع ثمانية وكل مقطع تتألف من أربعة أبيات ذات قافية متقاطعة كما يبدو لنا ذلك في هذين المقطعين[2]:

**تَعَالِــى نَطْلُقُ الرُّوْحَيْنِ مِنْ سِجْنِ التَقَاْلِيْـدِ**
**فَهَذِي زَهْرَةُ الوَاْدِي تَذِيْعُ العُطُوْرِ فِي الوَاْدِي**
**وَهَذَا الطَّيْـرُ تَيَاْهُ فَخُـــــوْرٌ بِالأَغَارِيْدِ**
**فَمَنْ ذَا عَنَّفَ الزَّهْرَةُ أَوْ مَنْ وَبَّخَ الشَّــاْدِي؟**

**

**أَرَاْدَ اللهُ أَنْ نَعْشَقُ لَمَّا أَوْجَدَ الحُسْنَا**
**وَأَلَّفَ الحُبُّ فِي قَلْبِكَ إِذْ أَلْقَاْهُ فِي قَلْبِي**
**مَشِيْئَتُهُ .. وَمَا كَاْنَ مَشِيْئَتُه بِلا مَعْنَى**
**فَإِنْ أَحْبَبْتَ مَاذَنْبُكَ أَوْ أَحْبَبْتُ مَاذَنْبِي؟**

**الشعر المرسل:**

لم تقف محاولات التجديد عند الرومانسيين في الشعر العربي الحديث عند استيحاء فن الموشحات الأندلسية والمقطوعات الشعرية الأخرى التي تصرّفَ الشعراء في نظام قوافيها وتوزيع تفاعيلها، ولكنهم دأبوا على مواصلة تجريب أنماط أخرى مثل الشعر المرسل والمنثور والمزج بين البحور وكان الشعر المرسل أول محاولاتهم في الاستغناء عن القافية مع إبقاء الوزن، ومن المعروف أن القافية هي الركن الثاني من أركان موسيقا الشعر العربي إلا إذا كانت القصيدة من المزدوجات أو المسمطات والموشحات حيث يسمح بتنوع القافية، ولا عبرة بوجود بعض الأبيات المرسلة هنا وهناك في شعرنا العربي القديم فهي نماذج لا تشكل أساساً من أسس الاحتجاج بها على وجود الشعر المرسل خصوصاً وأن بعضها مشكوك في صحة نسبته، وهذا الاهتمام بضرورة القافية والتزامها سمة من أبرز سمات موسيقا القصيدة العربية التي تميزها عن الشعر في اللغات الأخرى .

وقد سعوا إلى هذا التحرر من القافية إذ نجد العقاد قد حدثنا في أكثر من موضع من مؤلفاته عن محاولاته هو والمازني وعبد الرحمن شكري في سعيهم للتحرر من قيد القافية ومن أجل إيجاد الشعر القصصي والمسرحي والقصائد الطوال.

---

[1]- انظر محمد غنيمي هلال، "النقد الأدبي الحديث"، ص 31 ومابعدها.
[2]- إيليا أبوماضي، ديوان"الجداول"، ص 31-32.

فالرغبة في إيجاد الشعر الملحمي والقصصي والتمثيلي من الدوافع القوية لدى بعض الشعراء لإلغاء القافية إلغاءً تاماً أو جزئياً. وكانت في نظرهم القضية الكأداء أمام تحقيق طموحاتهم فقد وقفوا في وجهها ونادوا بإزالتها لأنها قيد يحد من انطلاق الشاعر ولا تجعله حراً في إظهار ما يريده من معنى أو شعور، – حسب قول الزهاوي" ينوء به الشعر فيرسف مبطئاً في سيره كالماشي في الوحل"[1].

كما يرى الدكتور أحمد أمين أن التقيد بها:"حرمنا من الملاحم الطويلة التي كانت عند الأمم الأخرى، وحرمنا من القصص الطويلة الممتعة لأن اللغة مهما غنيت بالمترادفات لاتستطيع أن تقدم للشاعر مئات الكلمات على روي واحد وعلى حرف واحد"[2].

غير أن هذه الحجج التي تجنح أحياناً كثيرة في الهجوم على القافية والتي سوقها أنصار التحرر منها في دعوتهم إلى الملاحم والشعر التمثيلي والوصفي– لم تقنع أصحاب القافية الموحدة من المحافظين الذين استندوا في ردودهم على الحجج مستمدة من أسس الشعر العربي الموسيقية وإمكانات اللغة العربية الثرية بثروتها في المفردات، ولما في القافية من إيقاع وموسيقا ترتاح لها الأذن...وغير ذلك من الأسباب التي حملتهم على الوقوف في وجه الشعر المرسل، الذي وإن كان مناسب للغات الأوربية لفقرها في القوافي –في نظرهم إلا أن لغتنا الغنية بالقوافي ولاحاجة بها إليه[3]. ولم توقف هذه الحجج التي يسوقها أنصار القافية التي لا يخلو بعضها من أساس مقنع.

وقد اختلف في أول من كتب هذا النوع من شعر، وقد ردَّ بعض الباحثين أصوله إلى فترات قديمة من تاريخ الشعر العربي، تجد أمثلة لها في إعجاز القرآن للباقلاني، والموشح في مآخذ العلماء على الشعراء للمرزباني، ولكنها أمثلة تضرب لعيوب التقفية وفي العصر الحديث سبق الشعراء الرومانسين كل من أحمد فارس الشدياق ورزق الله حسون وتوفيق البكري وجميل صدقي الزهاوي. وقد اختلف النقاد حول أي هذه النماذج أولى بأن تكون الرائد لهذا الاتجاه من الشعر المرسل ، فهو خلاف تختلط فيه الموضوعية بالذاتية، والنزاهة بالتحيز لشاعر دون آخر. فقد أراد

---

[1]- جميل صدقي الزهاوي، "ديوانه"، المجلد الأول، دار العودة، بيروت 1972م، ص 364.

[2]- د.أحمد أمين، "فيض الخاطر"، مكتبة النهضة المصرية ج 6،القاهرة 1945م، ص 223.

[3]- د.عبدالله الطيب، "المرشد لفهم أشعار العـرب وصـناعتها"، ج 1، ص 31 بتصرف.

الباحث الفرنسي سي موريه أن يجعل الرائد رزق الله حسون بينما مال العقاد إلى اعتبار البكري أول من كتب الشعر المرسل في القرن العشرين.

ويهمنا من هذه الظاهرة مدى مساهمة الشعراء الرومانسيين فيها. ويمكن القول بأن المحاولات السابقة لم تعمق اتجاهاً ولم تكن أوعية لتجارب شعرية جديدة،ولكننا لا نستطيع أن نغفل عن كونها مهدت الطريق أمام الشعراء الرومانسيين، وكان أول الشعراء الرومانسيين ارتياداً لهذا النوع من موسيقا الشعر هو عبد الرحمن شكري ثالث الثلاثة الذين سموا بجماعة الدِّيوان، فقد مارس شكري تجربة الشعر المرسل ورأى في القافية المرسلة ضرباً من من التحرر من ضرورات القافية الموحدة التي تلزم الشاعر أحياناً أن يقول ما لايريد، ولذلك نظم عدة قصائد من الشعر المرسل منها قصيدته"كلمات العواطف" في ديوانه الأول، ثم أتبعها شكري بغيرها في ديوانه الثاني. ومعظم هذه القصائد من الشعر القصصي الذي يراه بطبيعته أحوج إلى القافية المرسلة من الشعر الغنائي ومن أمثلتها عنده قوله في قصيدة " نابليون والساحرِ المصري"[1]:

**سَدَكَتْ بِنَابِلْيُونَ سَاْلِبَةَ الكَرَى وَالنَّوْمُ لا يَعَنُو لِكُلَّ عَظِيْمِ**

**فِي لَيْلَةٍ قَلْبُ اللَئِيْمِ كَقَلْبِهَا زُنْجِيَةٍ قَدْ عُرِّيَتْ مِنْ حَلْيِهَا**

**خَرْجَ العَظِيْمُ يَخُطُّ فِي تُرْبِ العَرَا خَطُّ المُدْلِّسِ فِي تُرَابِ الطَّالِعِ**

**يَمْشِي وَحِيْدَاً فِي الخَلاءِ وَحَوْلَهُ جَيْشٌ مِنْ الآرَاءِ وَالعَزْمَاتِ**

**يَرْمِي بِعَيْنِ النَّسْرِ أَرْجَاءَ العَرَاءِ كَالقَاْنِصِ الرَّاْمِي بِسَهْمٍ صَاْئِبِ**

وقد رحب العقاد بالتجربة التي أقدم عليها المازني وشكري في التقليل من صرامة الشكل التقليدي بتنويع القوافي المرسلة والمزدوجة فيقول في مقدمته لديوان المازني:"ولقد رأي القراء بالأمس في ديوان شكري مثالاً من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة وهم يقرأؤن اليوم في ديوان المازني مثالاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة، ولانقول أن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل القوافي والأوزان وتنقيحها، ولكنَّا نعده بمثابة تهيئ المكان لاستقبال المذهب الجديد،وليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني

[1]- شكري، "ديوانه"،ج 2، "لآلي الأفكار"، ص 205.

والمقاصد، وانفرج مجال القول، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها،ورأينا بيننا شعراء الرواية، وشعراء الوصف، وشعراء التمثيل،ولاتطول نفرة الآذان من هذه القوافي، لاسيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال، أكثر ما يخاطب الحس والآذان"[1].

وقد حاول العقاد أن يؤيد دعوته إلى الشعر المتحرر من قيود القافية بسند من الموروث الشعري القديم حيث يقول:"ماكانت العرب تنكر القافية المرسلة، فقد كان شعراؤهم يتساهلون في التزام القافية"[2]، وأعطى أمثلة لذلك، لكن هذا الرأي ليس سديداً كما يرى الباحث من حيث أن اختلاف القوافي كان يُعدُّ من عيوب الشعر العربي القديم كما يراها النقاد القدامى.

والحق أن هذه التجربة تُصدِم القاريء للشعر وتبعده عن التجاوب التام مع مسار القصيدة والإيحاء الذي يرجو الشاعر أن يبعثه في نفس المتلقي ، لذلك فهي محاولة في سياق محاولات التجديد، ولكنها محاولة تجافي التراث من جانب وتجافي إمكانية التوصيل الشعوري عن طريق ما تحدثه القافية من أثر، سواء كانت القافية الموحدة، أوالقافية في المقطوعات التي تتنوع فيها القوافي ولكن بطريقة فنية تمتلك دلالة معينة مرغوبة من الموسيقى.

فالعقاد الذي يُعَدُّ من رواد التجديد في الشعر العربي الحديث ومن كبار النقاد يقول إنه بعد ثلاثين عاما 1944م. لايزال ينقبض لاختلاف القوافي بين البيت والآخر في الشعر المرسل، ولعله هو الذي أوحى إلى صاحبيه شكري والمازني بالكفِّ عن ذلك التجريب غير المثمر، وليس وراءه طائل في إغناء التجربة الشعرية العربية الحديثة ،لأن مجرد التجريب في الشكل دونما دافع نفسي أو فني لا يعود على الشعر ولا على قارئه بكثير جدوى. وقد كتب أحمد حسن الزيات في "الرسالة" في 19مارس عام 1934م عن الشعر المرسل مايلي:"أن تسهيل الشعر بإلغاء القافية يخمد الذهن، ويجدب القريحة، لأن الصعوبة ترهف الفكر فيدق إحساسه، وتوقظ العقل فيزيد إنتاجه، وتبعث الفن بين إلهام الشاعر وإعجاب القاريء. والواقع أن القافية لم يشكها شاعر مطبوع، ولا ناظم مطلع، فإن الطبيعة الغنائية من جهة، ووفرة الثروة اللفظية لشاعر من جهة أخرى، تجعلان القافية من أخصَّ لوازم الشعر وأسهل ضروبه "[3]. بل إن الأوربيين أنفسهم الذين كانوا يؤثرون الشعر

---

[1]- المازني، "ديوانه"، مقدمة الجزء الأول بقلم العقاد، ص 14.

[2]- المازني، "ديوانه"، مقدمة الجزء الأول بقلم العقاد، ص 15.

[3]- أحمد حسن الزيات، مقال بمجلة"الرسالة"، عدد 19مارس 1934م.

المرسل عادوا يميلون إلى الشعر المنظوم ويفضلونه على الشعر المرسل.

والحق أن شكري لم يفلح في كتابته للشعر المرسل على الرغم من إمكانياته الثقافية الواسعة واتصاله المباشر بمصادر الشعر الإنجليزي المرسل الذي اطلع عليه في مسرحيات شكسبير. فإذا نظرنا في قصيدة"نابليون والساحر المصري" من بحر الكامل فسنجدها لم يتحقق فيها شرط التضمين أو التدفق الذي هو من أبرز خصائص الشعر المرسل عند شكسبير وغيره من أعمدة الشعر المرسل في اللغات الأوربية.

وقد تبنى زكي أبو شادي دعوته العريضة للشعر المرسل. وكتب وترجم إلى اللغة العربية عدداً من القصائد مثل ترجمته:منون الفيلسوف" لفولتير" ومثل كتابته " الرؤيا"و"مملكة إبليس" وهما من الشعر القصصي، عندما قام بهذا المجهود الكبير وما صاحبه من نشاط نقدي في الدفاع عن "الشعر المرسل"- بل محاولته وجود جذور له في شعرنا العربي القديم– أعطى هذا النشاط دفـقـة جديدة للشعر المرسل خصوصاً وأنه في تلك القصائد التي أشرنا إليها حاول أن يتبع تكنيك الشعر المرسل مثل التخلص من تقسيم البيت إلى شطرين مع محاولة استخدام التضمين ولكنه لم يوفق في استمالتنا إلى تجاربه وأن كانت في نظر البعض أكثر نجاحاً من غيرها. ومن الشعر المرسل –عند الأبوليين- قصيدة "ممنون الفيلسوف" لأبي شادي، إذ جاء فيها[1]:

**شَأْءَ "مَمْنُوْنُ" أَنْ يَكُوْنَ حَكِيْمَاً بَلْ إِمَامَاً وَفَيْلَسَوْفَاً عَظِيْمَـــاً**

**وَقِيْلَ هُمُ الَّذِيْنَ تَخَلُّو دائماً عَـنْ مِثْيـلَ هَـذَا الخَيَالِـــــْلِ**

**قَالَ"مَمْنُوْنُ" لَيْسَ لِي حِيْنَ أَرْجُو فِي جَلالٍ أَنْ أَصْبَحَ الفَيْلَسَوْفَا**

إلا أننا في النهاية نرى كما يرى الباحثون الذين درسوا الشعر المرسل بعناية وروح موضوعية أن هذا الشعر رغم التفاوت بين شعرائه ورغم الحجج الكثيرة التي ساقها في الدفاع عنه أنصاره – لم يوجد شاعر– حسب رأي موريه في النصف الأول من القرن العشرين كتب مسرحية أو قصيدة ناجحة منه[2]؛ بل العقاد الذي كان من أشد أنصاره عاد أخيراً – وبعد ثلاثين سنة يعلن رفضه ويحكم عليه بالفشل[3].

---

[1]- أحمد زكي أبوشادي، ديوان"الشفق الباكي"، ص 625.

[2]- سي موريه، "حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث"، ترجمة:سعد مصلوح عالم الكتب، مصر 1969م.ص 41.

[3]- العقاد، "يسألونك"، دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان،1968م، ص 65.

كما يقرر الدكتور شكري محمد عياد أن أهم العوامل التي أدت إلى فشل تجربة الشعر المرسل – يرجع إلى إلغاء القافية مع عدم الالتفات إلى علاقاتها بسائر العناصر التي يتكون منها شكل شعري معين مما جعل تجربته تبدو نوعاً من التدمير لموسيقا الشعر إذ يقول:"لم يجرؤ أحد على تجربة الشعر الموزون غير المقفى إلا في العصر الحديث حين حاوله عبدالرحمن شكري ومحمد فريد أبو حديد وغيرهما، محاكاة للشعر المرسل في الأدب الانجليزي، ولم تصب هذه المحاولات نجاحاً بل ولّدت نوعاً من التدمير لموسيقا الشعر لأنها اكتفت باطراح القافية ولم تتنبه إلى علاقتها الوثيقة بسائر العناصر التي يتكون منها شكل شعري معين"[1].

الأمر الثاني الذي يجب أن نلتفت إليه أن القافية المرسلة وجدت في فترة واحدة –أو تكاد– لدى شعراء مدرسة الديوان ثم انصرفوا عنها فلم توجد بعد ذلك في دواوينهم وأن العقاد قال لشكري حينما أسمعه قصائده المرسلات" انصرف عن هذا، فقد سمعته مجاملة لك لا استجادة له"[2].

ولا تناقض بين ماكتبه العقاد من قبل، وهذا القول، فإن ماسمعه من شكري لم يكن إلا شعر العاطفة يجب أن يكون نصيب الموسيقى منه أكبر وأن تبقى فيه دقة الرجل– ويعنون بها القافية.

**الشعر المنثور:**

وإذا كانت تجربة الشعر المرسل أول ما سعت إليه إلغاء القافية ولم تنجح في إيجاد بديل يحل محلها مما جعل تجارب هذا اللون من الشعر تبدو نابية عن الذوق العربي مما أدى إلى عدم تقبله، فقد أخذت تظهر في زمن قريب من نشأة الشعر المرسل دعوى أخرى ترمي إلى التخلي عن الأوزان العروضية والأبحر العروضية- عرفت بالشعر المنثور والشعر الحر، وكلا الدعوتين أثر من آثار المحاكاة للشعر عند الإفرنج.

ويعتبر أمين الريحاني[3] أول رائد للشعر المنثور في الأدب العربي حيث بدأ كتابته له في سنة 1907م. ولا شك عندما بدأ الريحاني هذه التجربة الجديدة كان في ذهنه ذلك النمط من الشعر الحر عند الإفرنج إذ نجده في تعريفه له وبعد نظره للتسمية الاصطلاحية في الفرنسية والإنجليزية، وهي تعني في اللغتين الشعر الحر"الذي لا يتقيد بالوزن والقافية المتعارضين، ويعد حديثه عن الشعر أن هذا

---

[1]- شكري محمد عياد، "موسيقى الشعر العربي-مشروع دراسة"، دار المعرفة،ط 1، يوليو 1968م، ص 104.

[2]- انظر العوضي الوكيل، "الشعر العربي بين الجمود والتطور"، ص 25.

[3]- أمين الريحاني، "هتاف الأودية"، دار الريحاني للطباعة والنشر،ط 1،بيروت 1955م.

اللون من الشعر هو آخر ما وصل إليه الشعر الأمريكي والإنجليـزي من الارتقاء.

يقول:"فشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية وولت ويتمان الأمريكي أطلقه من قيـود العـروض كـالأوزان الاصـطلاحية والأبحر العرفية. على أن القصيدة فيـه مـن أبحـر عديـدة متنوعـة, وولت ويتمان هو مبتكر الطريقة وزعيمها"[1].

ويقرر أمين المقدسي أثناء حديثه عن الشعر المنثور والتميز بينه وبين النثر الشعري إذ يقول:"وهنا لابد لنا من التميـز بيـن النـثر الشعري والشعر المنثور. فالأول أسلوب من أسـاليب النـثر تغلـب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة وبعـد فـي الخيـال وإيقـاع في التركيب وتـوفر علـى المجـاز. وقـد عـرف بـذلك كـثيرون فـي مقـدمتهم جـبران خليـل جـبران حـتى صـاروا يقولـون الطريقـة الجبرانية"[2].

ومن البديهي أن بعض خصائص الشعر قد تلتقي مع النثر الفني أو الأدبي الرفيع في بعض الوجوه كقوة العاطفة وبعد الخيال أو اللفظ الموحي والإيقاع وغير ذلك .. ولكن مع ذلك يبقى الشعر شعراً والنثر نثراً وإن التقيا في بعض الخصائص. وقد أدرك نقاد العرب القدامى كل ذلك، ولكن على الرغم من ذلك لم يجرؤ أحدهم على أن يسميه شعراً وذلك لأنهم فرقوا بدقة بين الإيقاع الشعري والإيقاع النثري. فالإيقاع في النثر لا يطَّرد وقد ينشأ من وسائل أخرى غير النسب الإيقاعية المضطردة التي تضع حداً فاصلاً لموسيقى الشعر.

فالمازني في إلحاحه على ضرورة الوزن في الشعر إنَّما يرد على أولئك الذين كانوا يذيعون أن الشعر غير الوزن، ويوضح المازني لهؤلاء أنه قد فاتهم"أن النثر قد يكون شعرياً – أي شبيهاً بالشعر في تأثيره- ولكنه ليس بشعر، وإنَّه قد تغلب عليه الروح الخيالية، ولكن يعوزه الجسم الموسيقي، وإنه كما لا تصوير من غير ألوان، لا شعر إلا بالوزن"[3]. فالشعر له أدواته وآلاته وهو"ملكة لايؤتاها إلا القليل"[4].

ولكي يبرر دعاة الشعر المنثور خروجهم على الإيقاع الشعري، أخذوا يتحدثون على أن هناك أوزانا اصطلاحية وأبحراً عرفية وأن شعرهم لايجري على نهجها بل له وزنه الجديد الخاص كما ذكرنا.

---

[1]- المصدر السابق، ص 9.

[2]- أنيس المقدسي، "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث"،دار العلـم للملايين،بيروت،ط 6،يونيو 1980م، ص 419.

[3]- المازني "الشعر غاياته ووسائطه"، ص 76.

[4]- المصدر نفسه، ص 75-76.

وعندما نبحث عن هذا الوزن أوالإيقاع الخاص يصيبنا العجز عن إدراكه ولو أدركناه محسوساً وتبين لنا اطراده لقبلنا أن نسمي نثرهم شعراً ولو خلف إيقاعه ما ألفناه من الأوزان العروضية المعروفة عندنا ولكان ذلك إبداعاً جديداً وفتحاً عظيماً يحمد لهم.

ولعل تمرد دعاة هذا النمط من من الشعر بإهمالهم الإيقاع الشعري جعل عدداً كبيراً من دعاة التجديد في موسيقى الشعر العربي لا يألفونه وذلك لاقتناعهم بأن الوزن ركن أساسي من أركان الشعر.

ولو نظرنا إلى كثير من نماذج الشعر المنثور عند رواده ، باحثين عما يجعلنا نشارك دعاته متعة الإحساس بأنه شعر حقاً لا صورة من صور النثر الأدبي لما وجدنا سبيلاً إلى الاقتناع– فنحن نجد على سبيل المثال"نشيد الثورة" لأمين الريحاني لايخلو من إيقاع، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نسميه شعراً لأن إيقاعه ليس منتظماً، وإذا خلا الشعر من الإيقاع المنتظم أصبح نثراً قد يكون له جماله وروعته ولكنه لايدخل في دائرة الشعر مهما كانت الزخارف التي تدخل عليه والمبررات التي تساق عنه. فلنأخذ لهذا المقطع من نشيد الثورة للريحاني إذ يقول[1]:

**هَيَ الثَّوْرَةُ وَيَوْمَهَا العَبُوْس الرَّهِيْب**
**أَلْوِيَّةٌ كَالشَقشِيْقِ تَمَوْجُ تَثِيْرُ البَعِيْدَ تَنِيْرُ القَرِيْبَ**
**طُبُوْلٌ تَرَدِّدُ صَدَى نَشِيْدٌ عَجِيـــــبٌ**
**وَأَبْوَاقٌ تَنَادِي كُـلَّ سَمِيْعٌ مُجِيـــبٌ**
**وَعُيُوْنُ القَـــــوْمِ تَرْمِي بِاللَّهِيْبْ**

هذا النموذج يسمى شعراً عند دعاة هذا اللون من الشعر المنثور ومع كل ذلك أصبح إلى جانب رواده الأوائل من المهجريين له أنصاره في أنحاء الوطن العربي، وطبعت منه مجموعات شعرية إلى جانب القطع التي تنشر في الصحف والمجلات.

وقد ظنَّ بعض الباحثين أن هذا اللون من الشعر قد توقف بموت رائديه أمين الريحاني وجبران خليل جبران، فالدكتورة نادرة جميل تقول:"وهكذا توقفت موجة الشعر المنثور بانتهاء حياة صاحبها أمين الريحاني وصديقه جبران خليل جبران ولم يقدر لها أن تعيش تنافس الشعر المنظوم إلى غاية أبعد من تلك التي وصلتها"[2]. ومما يدحض هذا الزعم وجود طائفة من الشعراء واصلت كتابته مثل هذا ألبير أديب وثريا ملحس وغيرهما، بل اتسعت موجته الآن فيما يسمى ب"قصيدة النثر" عند أدونيس وغيره من شعراء الحداثة.

**الشِّعر الحر:**

---

[1]- أمين الريحاني، "هتاف الأودية- الشعر المنثور"، ص 19.
[2]- نادرة جميل، "شعراء الرابطة القلمية"، ص 170.

وفي بحثهم الدؤوب إلى تجديد الشكل الموسيقي للشعر العربي الحديث حاول شعراء التيار الرومانسي من خلال تأثرهم بالآداب الغربية أن يكتبون شعراً غير المرسل والمنثور يمزجون فيه بين البحور مما أطلق عليه مصطلحات مترادفة أشهرها مصطلحات الرائد الأول لهذا الاتجاه الجديد الدكتور أحمد زكي أبوشادي الذي نادى بما يسمى بالشعر الحر حسب المصطلح الغربي. وهو بخلاف الشعر الحر الذي أطلقته نازك الملائكة على حركة الشعر الجديد التي أخذت في الظهور من عام 1948م.

وقد وضع أبوشادي الأساس الفلسفي الذي شجعه على السير في هذا الاتجاه فكتب يقول:"إن روح الشعر الحر Free Verse إنَّما هو التعبير الطليق الفطري ،كأنما النظم غير النظم، لأنه يساوق الطبيعة الكلامية التي لاتدعو إلى التقيد بمقاييس معينة من الكلام.وهكذا نجد أن الشعر الحر يجمع أوزاناً وقوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسبته، فتجيء طبيعته لا أثر للتكلف فيه". ومن أمثلتها قول أبي شادي[1]:

**وَجَلَسْنَ بَيْنَ تَنَاْظُرٍ مُتْأَمِلاتٍ فِي المَرَاْثِي**
**فَلِمَ التَنَاْظُرْ؟**
**الحُسْنُ وَحْدَتَهُ تُحْلُّ، وإِنْ تَنَوَّعَ أَوْ تَبَاْيَنْ**
**فَلَهُ الجَلاَلَةِ**
**وِلِلمُحِبِيْنَ أَشْوَاْقٌ وَتَقْدِيْسٌ**
**هَيَّهَاْتَ يَحْصُرِهَا دَاْعٍ إِلَى حَصْرٍ**

يلاحظ أن الأشطر ليست متساوية في الطول وعدد التفعيلات خاصة في الأشطر الأربعة الأولى من بحر الكامل. أما الشطران الخامس والسادس فهما شطرا بيت من البحر البسيط، وتلاحظ معي أيضاً برودة هذا الشعر وذهاب الروح الشعري المؤثر فيه، فقد غلب على الشعراء في هذا المجال الرغبة في التجديد وخرق المألوف دونما سبب معنوي أو فني، فجاءت التجارب فجة فحسرت تعاطف القاريء وتفهمه.

وإذا حاولنا تتبع بعض الظواهر المماثلة للشعر المختلط الأوزان في الشعر العربي القديم لما عجزنا عن إيجاد بعض الأمثلة التي مزج الشعراء فيها بين البحور، ولكن هذا المزج لم يبلغ الذي بلغه في الشعر العربي الحديث من سرعة التنقل بين بحر وآخر دون مبرر كافٍ.

وقد سبق أبوشادي إلى هذا الضرب من الشعر مطران خليل مطران في قصيدته "نغمة الزهر" التي كتبها عام 1905م، والتي مزج فيها بين بحر الرمل ومجزؤ الكامل ومن قبله أحمد شوقي

[1]- أبو شادي، ،ديوان "الشفق الباكي"، ص 535.

في مسرحيته "قمبيز" ثم نشر الشاعر المهجري أبوماضي لقصيدته "الشاعر والسلطان الجائر" بالإضافة إلى جرأة الدكتور أبي شادي في الدعوة إلى الشعر الحر، حسب المصطلح الغربي وكل ذلك جعل المعركة حول مبررات هذا الشكل من التجديد تزداد احتداماً.

ومجمل القول فيما أوردنا من نماذج ومحاولات عديدة من قبل الرومانسيين لتجديد شكل القصيدة العربية الحديثة يرى الباحث إنَّها محاولات رافقتها التوفيق في بعض الحالات التي يكون فيها الصدق والبواعث الفنية مسوغاً للتجديد،وأخطأت الطريق إلى التأثير في نفوس القراء عندما يكون الافتعال والرغبة في الخروج عن المألوف.

# خـــــاتمـــة

في خاتمة الدِّراسة التي صحبنا فيها شعراء التَّيار الرُّومانسي في الشِّعر العربي الحديث ممثل في المدارس الرُّومانسية الثَّلاث:الدِّيوان والرَّابطة والقلمية وأبولو،وقد توصلت الدِّراسة إلى نتائج مهمة يمكن إجمالها في عدة نقاط هي:

1- أن اتجاه الشُّعراء العرب إلى الرُّومانسية كان اتجاهاً خلاقاً هدفوا من ورائه إلى الانتقال بالشِّعر من تقليد القدماء والنَّسج على منوالهم دون ترك بصمةٍ خاصة تبين صدق التَّجربة الشِّعرية والانفعال الصَّادق إلى التَّعبير عن المنطلق الذَّاتي للتجربة

الشِّعورية على اعتبار أن النَّص الشِّعري معالجة نصية لعالم الشَّاعر الدَّاخلي وفق رؤية خاصة للإنسان والعالم .
2- أن شعراء التَّيار الرُّومانسي قد عبروا عن القضايا الاجتماعية والأحداث السِّياسية في وطنهم العربي تعبيراً نابعاً عن عواطف متأججة في نفوسهم وتجارب صادقة صوروها أدقَّ تصوير، فأتت عن عقيدة وإحساس حقيقي في شعرهم الذي اختلف عن شعر المناسبات الذي يأتي في أغلبه تعبيراً عن حاجة مادية أو كسباً للحظوة عند السلطان كما نراه في أغلب شعر المديح والهجاء في الشِّعر العربي القديم. ولهذا فقد أسهم شعراء التَّيار الرُّومانسي بإنتاجهم الأدبي إسهاماً فعالاً في نمو الوعي الاجتماعي والوطني والقومي تجاه المهددات التي جابهت العالم العربي آنذاك والتي أُلقت بظلالها على الواقع الاجتماعي.
3- إن هذا التَّأثير العميق للطبيعة في شعر الرُّومانسيين ليست رغبة في الانعزال والانطواء من المجتمع ولكنها في غايتها موقف منه وتطلع إلى عالم مثالي بما فيه من نقاء وسعادة بين أحضان الطَّبيعة بعيداً من الصِّراع الدَّائر في المجتمع وهو أثر من آثار الرُّومانسية التي اجتاحت الأدب في تلك الفترة بحثاً عن الفردوس المفقود لدى الشَّاعر الرُّومانسي.
4- إن النَّظرة المثالية الرُّوحية للحب والمرأة سمة عامة لدى شعراء التَّيار الرُّومانسي، فأكثرهم يرى في المرأة مَلَكٌ هبط من السَّماء، يهزُّ قلوبنا بالحبِّ ويرقي بعواطفنا، ويُذكي شعورنا، وفي مقابل هذه النَّظرة المسرفة للمرأة يعبر بعضهم عن خيبة أمله في مثلهم التي صاغها في وجدانهم المرهف في عالم الخيال والأحلام والأوهام فينقلب صورة المرأة إلى مخلوق طائش نزق، قليلة الوفاء كثيرة التَّقلب والخيانة.
5- لقد عبَّر شعراء الرُّومانسية عن فلسفتهم في العالم من حولهم، وحاولوا أن يلتمسوا الحقيقة ومعرفة كنه النَّفس البشرية وصراعها مع الرُّوح عن طريق التَّأمل، واتسمت أفكارهم وآراءهم بالطَّابع الرُّومانسي، وهي في حقيقتها تأملات ونظرات وجدانية عن العالم والحياة وتتوزع هذه التَّأملات على قضايا كثيرة ابتداءً من ذات الشَّاعر ونظراته إلى فنه ثم تلقي بظلالها على الإنسان والعالم من حوله بما فيهما من تعدد وجزيئيات على أن الشَّاعر يتعامل مع هذه القضايا من خلال رؤيته وإحساسه المرهف،وقلبه الَّذي يستعذب الألم من واقعه، ويعتبره ينبوع عبقريته وعطائه.
وقد عالجوا أفكارهم التَّأملية في صورة شعرية فيه كثير من الرِّقة والعذوبة والخيال فوقفوا مواقف متشابهة إزاء الموت والحياة

والتَّجدد والإنسان والطَّبيعة والمجتمع. وهي في مجملها بحثٌ عن جوهر الوجود والتَّطلع إلى عالم الخلود.
6- إن المعجم الشِّعري لشعراء التَّيار الرُّومانسي من أهم عناصر الشِّعر الرُّومانسي التي تأثرت بالتَّطور الحضاري مما جعلهم لا يستخدمون من الألفاظ والمعاني إلا ماكان غاية في الدِّقة، مليئاً بالقدرة على إثارة الإحساس في تجاربهم الشُّعورية، بما فيها من دلالات توحي بعضها بمعاني الجمال والبهجة، وهي-في الوقت نفسه- توحي بمعانٍ نفسية ووجدانية، ويشعُّ منه الثَّقافة والمعرفة والفهم والصَّحيح لنواحٍ قريبةً إلى النِّفوس، حبيبةً إلى الآذان.
7- إن الوحدة العضوية في القصيدة عند شعراء التَّيار الرُّومانسي في أدبنا العربي الحديث هي من أهم القضايا التي شغلت اهتماهم في شكل القصيدة العربية ودعوا إلى ضرورة التَّماسك العضوي بين أجزاء القصيدة من حيث الألفاظ والصور لتعبر عمَّا في القصيدة من انفعالات وعواطف وأفكار، نتيجة لتسلسل خواطر الشاعر من مقطوعة إلى أخرى حيث تتآلف المقطوعات لتكشف عن جوانب التَّجربة في سياق شعوري متحد.
8- إن وظيفة الصُّورة الشِّعرية عند شعراء التَّيار الرُّومانسي هي نقل المعنى مجملاً، وبعد أن كانت تستمد من المادي
والمحسوس،أصبح الخيال مصدراً لها من خلال التَّعبير التَّصويري لا التَّقريري وكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنَّفس البشرية وأقرب للعقل كان حقيقاً بالوصف، وأن أجلَّ الشِّعر هو ماخلا من التَّشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية.

## المقترحات والتَّوصيات:

1- أحرض الدَّارسين والباحثين إلى دراسة المذاهب الأدبية التي نشأت في العالم العربي في العصر الحديث حتى نقف على أرض صلبة للكشف عن مدى أصالة تلك المدارس والمذاهب الأدبية في عالمنا العربي ومدى استفادتها من التَّواصل الحضاري مع الآداب الأجنبية.
2- إن الشِّعر العربي الحديث في معظم نتاجه قد اختلف اختلافا جذرياً في مضمونه وشكله عن الشِّعر العربي القديم فقد أصبح بينهما البون واسعاً وفاصلاً عريضاً إلى درجة الانفصال الكلي، وبالتَّالي يجب أن يلتفت الدَّارسون إلى الاهتمام بتأصيل الدِّراسات الأدبية في العصر الحديث من حيث التَّنظير النَّقدي وذلك من خلال وضع معايير نقدية معاصرة ويستصحب ذلك وجود مصطلحات عربية مع الاستفادة من التَّطور النَّقدي التي أحرزته الآداب الأوربية في هذا المجال

وذلك لتقييم وتحليل النّصوص الأدبية والكشف عن مدى أصالة النَّص الابداعي عند شعرائنا المعاصرين.

# فهرس الأعــلام


| الرقم | اسم الكاتب | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| 1 | آبر كرومبي | 25 |
| 2 | إبراهيم سلامه | 21 |
| 3 | إبراهيم عبدالقادر المازني | 47،63، 64،65،66،67،68،69، 70، 73، 74،75،76 78، 80، 83، 84،85،86،87،90، 102، 115، 118، 131، 132، 145، 159، 160، 171، 199، 248، 258، 271، 272، 283، 285، 286، 290. |
| 4 | إبراهيم ناجي | 59، 120، 123، 156، 159، 163، 164، 166، 169، 182، 200، 204، 218، 230، 243، 244، 281. |
| 5 | ابن الحاجب | 9. |
| 6 | ابن الرومي | 84، 174، 265. |
| 7 | ابن الفارض | 10، 149، 174. |
| 8 | ابن حيان | 9 |
| 9 | ابن عقيل | 9 |
| 10 | ابن مالك | 9 |
| 11 | ابن منظور | 9 |
| 12 | ابن هشام | 9 |
| 13 | أبو الطيب المتنبي | 7، 57، 79، 174. |
| 14 | أبو القاسم الشابي | 59، 123، 126، 139، 145، 148، 153، 161، 191، 207، 209، 215، 216، 219، 226، 228، 229، 231، 246، 251، 259، 276، 280. |
| 15 | أبوالعلاء المعري | 174،190. |
| 16 | أبونواس | 44. |
| 17 | إحسان عباس | 48، 55، 56، 97. |
| 18 | أحمد أبو حاقة | 45 |
| 19 | أحمد أمين | 283 |

| الرقم | اسم الكاتب | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| 20 | أحمد زكي أبو شادي | 117، 118، 122، 123، 126، 129، 130، 132، 133، 153، 198، 225، 274، 287. |
| 21 | أحمد شوقي | 3، 10، 16، 17، 45، 65، 72، 73، 74، 75، 79، 80، 81، 82، 83، 89، 90، 91، 93، 102، 115، 119، 122، 126، 124، 126، 127، 176، 237، 250، 271، 293. |
| 22 | أحمد كمال زكي | 39. |
| 23 | أحمد هيكل | 12، 99، 116، 128، 133. |
| 24 | أرسطو | 92، 35. |
| 25 | إسماعيل صدقي | 129. |
| 26 | إفلاطون | 27،29. |
| 27 | البُوصيري | 9، 189. |
| 28 | ألبير أديب | 291. |
| 29 | التجاني يوسف بشير | 59، 139، 178، 182، 206، 217. |
| 30 | | |
| 31 | السهروردي | 10. |
| 32 | الشنفرى | 56. |
| 33 | الصرصري | 10. |
| 34 | العربي حسن درويش | 119. |
| 35 | العوضي الوكيل | 10. |
| 36 | النبهاني | 10. |
| 37 | الياس فرحات | 103. |
| 38 | أمانويل كانت | 29. |
| 39 | أمرسون | 96، 113. |
| 40 | أمية بن أبي الصلت | 174. |
| 41 | أمين الريحاني | 95، 102، 112، 289، 290، 291. |
| 42 | أنور المعداوي | 53. |
| | | |
| 43 | إيليا أبوماضي | 59، 95، 103، 141، 142، 143، 150، 151، 152، 153، 170، 171، 181، 185، 186، 187، 195، 196، 198، 200، 201، 202، 205، 206، 207، 208، 217، 220، 224، 240، 241، 243، 261، 279، 280، 282. |
| 44 | باتر | 26. |
| 45 | بترارك | 31. |
| 46 | | |
| 47 | برونتير | 25. |
| 48 | بليك | 40، 96. |

| الرقم | اسم الكاتب | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| 49 | بوكاتشيو | 31. |
| 50 | بول فاليري | 20. |
| 51 | بيرون | 33، 59، 120. |
| 52 | تاج السر الحسن | 127. |
| 53 | تاسو | 32. |
| 54 | تشوسر | 36. |
| 55 | ثريا ملحس | 291. |
| 56 | جاك بارزون | 34. |
| 57 | جان جاك روسو | 38. |
| 58 | جبران خليل جبران | 95، 96، 102، 103، 104، 107، 116، 165، 181، 198، 202، 223، 248، 275، 282، 289، 291. |
| 59 | جمال سلطان | 44. |
| 60 | جميل صدقي الزهاوي | 283، 284. |
| 61 | جوته | 38، 115. |
| 62 | جورج صاند | 32. |
| 63 | جورج صيدح | 32، 97، 103، 139، 215. |
| 64 | جولد سميث | 33. |
| 65 | جولد سميث | 33. |
| 66 | حافظ إبراهيم | 3، 16، 115. |
| 67 | حسن جاد حسن | 94. |
| 68 | حسن كامل الصيرفي | 116، 123، 153، 157، 166، 168، 172، 180، 226، 276، 279. |
| 69 | حسين المرصفي | 234. |
| 70 | دانتي | 31. |
| 71 | ديدرو | 38. |
| 72 | راسين | 38. |
| 73 | رشيد أيوب | 95، 113، 144، 147، 150، 161، 201، 205، 220، 224، 281. |
| 74 | رشيده مهران | 41. |
| 75 | رفاعة رافع الطهطاوي | 14. |
| 76 | ستندال | 26. |
| 77 | سعد دعبيس | 125، 1342. |
| 78 | سلمى خضراء الجيوسي | 17، 53، 54، 72، 73، 97، 174، 190. |
| 79 | سي موريه | 280، 284، 287. |

| الرقم | اسم الكاتب | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| 80 | سيد قطب | 176. |
| 81 | شاتوبريان | 31. |
| 82 | شفيق البقاعي | 36. |
| 83 | شكري محمد عياد | 47، 288. |
| 84 | شكسبير | 27، 32، 36، 84، 287، 289. |
| 85 | شلتاغ عبود شراد | 120. |
| 86 | شليجل | 21، 24، 35، 37، 38، 39. |
| 87 | شوقي ضيف | 45، 127، 174. |
| 88 | شيلنج | 26. |
| 89 | شيلي | 33، 37، 59، 72، 83، 120، 144. |
| 90 | صالح جودت | 123، 162، 163. |
| 91 | طه حسين | 60، 82، 103، 222. |
| 92 | عباس محمود العقاد | 4، 15، 17، 46، 47، 50، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 71، 73، 74، 75، 76، 77، 79، 80، 81، 82، 83، 85، 86، 87، 89، 90، 91، 100، 101، 102، 108، 115، 116، 117، 118، 121، 129، 130، 131، 132، 133، 149، 163، 166، 168، 171، 172، 174، 177، 179، 222، 237، 238، 239، 248، 250، 272، 275، 278، 279، 280، 283، 284، 285، 287، 288. |
| 93 | عبد الحكيم بلبع | 111، 175. |
| 94 | عبدالحي دياب | 68، 233. |
| 95 | عبدالرحمن شكري | 4، 47، 63، 64، 65، 67، 68، 69، 70، 71، 75، 76، 78، 80، 83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 115، 116، 118، 121، 132، 133، 138، 144، 145، 151، 153، 155، 156، 157، 158، 162، 165، 166، 167، 180، 191، 195، 199، 204، 223، 230، 235، 236، 237، 239، 248، 251، 253، 255، 258، 259، 265، 284، 285، 288. |
| 96 | عبدالرحيم البرعي | 10. |
| 97 | عبدالعزيز الدسوقي | 88، 117، 118، 120، 124، 125، 127، 130. |
| 98 | عبدالغني النابلسي | 183، 184. |
| 99 | عبدالقادر القط | 1، 15، 16، 50، 53، 57، 58، 64، 68، 93، 107، 200، 213، 216، 248، 277، 291. |
| 100 | عبدالله الطيب | 11. |
| 101 | عبدالله عبدالرحمن | 16. |

| الرقم | اسم الكاتب | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| 102 | عبدالمجيد هندي | 149، 188. |
| 103 | عبدالمحسن عاطف سلام | 271. |
| 104 | عزالدين الأمين | 43. |
| 105 | على محمود طه | 56، 116، 123، 153، 168، 205، 225، 227، 254، 266، 276. |
| 106 | عمر الدسوقي | 90. |
| 107 | عيسى يوسف بلاطه | 1، 29، 97، 142، 249. |
| 108 | فتخه | 28. |
| 109 | فكتور هوجو | 25، 27، 84. |
| 110 | فولتير | 38، 287. |
| 110 | فيلبس | 26. |
| 112 | كورني | 38. |
| 113 | كولوردج | 35، 249، 258. |
| 114 | كيتس | 33، 40، 59، 120. |
| 115 | لامرتين | 31، 199. |
| 116 | لطفي السيد | 14. |
| 117 | ليسنج | 38. |
| 118 | مارون عبود | 31. |
| 119 | ماهر حسن فهمي | 66، 67، 153. |
| 120 | محمد أبو الأنوار | 76، 80. |
| 121 | محمد أحمد العزب | 113. |
| 122 | محمد بنيس | 23. |
| 123 | محمد زغلول سلام | 49. |
| 124 | محمد سعيد العباسي | 16. |
| 125 | محمد عبدالغني حسن | 175. |
| 126 | محمد عبدالمعطي الهمشري | 123، 142، 191، 228، 229، 253، 255. |
| 127 | محمد عبده | 78. |
| 128 | محمد علي باشا | 11. |
| 129 | محمد غنيمي هلال | 1، 15، 28، 33، 48، 49، 233. |
| 130 | محمد مصطفى هداره | 52. |
| 131 | محمد مندور | 41، 46، 47، 61، 65، 66، 67، 96، 108، 109، 120، 124، 126، 127، 232، 233. |
| 132 | محمود الرَّبيعي | 40. |

| الرقم | اسم الكاتب | رقم الصفحة |
|---|---|---|
| 133 | محمود حسن إسماعيل | 123، 138، 156، 157، 158، 160، 165، 201، 256، 265، 274، 276. |
| 134 | محمود سامي البارودي | 3، 13، 14، 15، 16، 17، 88، 128، 234، 271. |
| 135 | مدام دي ستال | 24، 37، 38. |
| 136 | مدحت سعد محمد الجيار | 260. |
| 137 | مرتضى الحسيني | 9. |
| 138 | مصطفى عبداللطيف السحرتي | 134. |
| 139 | مطران خليل مطران | 3، 16، 17، 59، 60، 61، 64، 72، 102، 116، 117، 118، 119، 122، 132، 153، 232، 293. |
| 140 | ملتون | 36. |
| 141 | ميخائيل نعيمة | 63، 75، 92، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 102، 104، 105، 106، 107، 108، 109، 110، 111، 112، 132، 140، 146، 152، 177، 179، 186، 188، 190، 190، 203، 220، 220، 221، 222، 227، 242، 248، 261. |
| 142 | ميكافيلي | 32. |
| 143 | نابليون بونابرت | 11، 12، 33، 52، 58، 287. |
| 144 | نادرة جميل سراج | 95، 97، 100، 223، 291. |
| 145 | نازك الملائكة | 292. |
| 146 | ندره حداد | 94، 95، 146، 196. |
| 147 | نسيب عريضه | 97، 170، 180، 184، 185، 188، 197، 203، 210، 216. |
| 148 | هوميروس | 38. |
| 149 | هير فورد | 26. |
| 150 | هيغل | 29. |
| 151 | وردزورث | 33، 35، 37، 138. |
| 152 | ووتر هاوس | 26. |
| 153 | يسري العزب | 232. |

# فهرس المصادروالمراجع


| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| 1 | إبراهيم سلامه | "تيارات أدبيـة بيـن الشـرق والغـرب"، مكتبـة أنجلو المصرية 1412هـ-1992م. |
| 2 | إبراهيم عبدالقادر المازني | "ديـوانه"، المجلـس الأعلـى لرعايـة الفنـون والآداب والعلـــوم الاجتماعيـــة، المراجعـــة والضـبط والتفسـير:محمـود عمـاد، القـاهرة 1961م. |
| 3 | إبراهيم عبدالقادر المازني | "الشـــعر غايـــاته ووســـائطه"، دراســـة وتحليل:د.مدحت الجيار، دار الصـحوة للنشـر، ط 2، القاهر 1986م. |
| 4 | إبراهيم ناجي | "ديـوانه"، شـرح وتحقيـق:مجيـد طـراد، دار |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| | | الفكر العربي بيروت، ط 1، 2002م. |
| 5 | "أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني" | "العمدة في محاسن الشعر وآدابه"، تحقيق:محمد فرقزان، دار المعرفة، ط 1، القاهرة 1988م. |
| 6 | ابن طباطبا "محمد بن أحمد طباطبا العلوي" | "عيار الشعر"، تحقيق د.طه الحاجري، ود.محمد زغلول سلام، شركة فتى للطباعة والنشر، القاهرة 1956م. |
| 7 | ابن منظور "جمال الدين أبو الفضل" | "لسان العرب"،دار صادر للطباعة والنشر،بيروت 1955م |
| 8 | أبو القاسم الشابي | ديوان"أغاني الحياة"، دار الكتب الشرقية، ط 1،تونس 1955م. |
| 9 | إحسان عباس ود.محمد يوسف نجم | "الشعر العربي في المهجر- أمريكا الشمالية"، دار صادر ط 3، بيروت 1982م. |
| 10 | إحسان عباس | "فن الشعر"، دار الثقافة، ط 3،بيروت 1955م. |
| 11 | أحمد أبو حاقة | "الالتزام في الشعرالعربي"، دار العلم للملايين، بيروت ط 1، 1979م. |
| 12 | أحمد أمين | "فيض الخاطر"، ج 2،القاهرة 1940م. |
| 13 | أحمد زكي أبو شادي | ديوان"أطياف الربيع"، القاهرة 1933م. |
| 14 | أحمد زكي أبو شادي | ديوان"عودة الراعي"، القاهرة 1942م. |
| 15 | أحمد زكي أبو شادي | ديوان"الشفق الباكي"، القاهرة 1926م. |
| 16 | أحمد زكي أبو شادي | "شعر الوجدان-مختارات من نظم أبي شادي"،جمع ونشر :محمد صبحي 1925م. |
| 17 | أحمد شوقي | ديوان"الشوقيات"، شركة فن الطباعة، القاهرة 1948م. |
| 18 | أحمد عبدالحميد غراب | "عبدالرحمن شكري"،سلسلة الأعلام،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1977م. |
| 19 | أحمد هيكل | "تطور الأدب الحديث في مصر بين أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية"، دار المعارف القاهرة 1968م. |
| 20 | البوصيري | "ديوانه"، تحقيق:محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط 1، القاهرة 1955م. |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| 21 | التجاني يوسف بشير | ديوان "إشراقة"،دار الجيل، لبنان، ط 8، بيروت 1987م. |
| 22 | السعيد الوراقي | "لغة الشعر العربي الحديث-مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"،الهيئة المصرية العامة،الإسكندرية،1979م. |
| 23 | العربي حسن درويش | "النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين- مقاييسه واتجاهاته وقضاياه"، مصر،القاهرة، "د.ت". |
| 24 | العوضي الوكيل | "الشعر العربي بين الجمود والتطور"، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر،القاهرة أغسطس 1964م. |
| 25 | أمين الريحاني | "هتاف الأودية"، دار الريحاني للطباعة والنشر ط 1،بيروت 1955م. |
| 26 | أنس داؤود | "التجديد في شعر المهجر"، دار الكتاب العربي، "د.ط" القاهرة 1967م. |
| 27 | أنس داؤود | "التجديد في شعر المهجر"، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967م. |
| 28 | أنيس الخوري المقدسي | "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث"، دار العلم للملايين، ط 3، بيروت 1963م. |
| 29 | أنيس المقدسي | "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث"،دار العلم للملايين، ط 6، بيروت 1980م. |
| 30 | إيليا أبوماضي | ديوان"تبروتراب"، دارالعلم للملايين، لبنان،ط 12، بيروت 1986م. |
| 31 | إيليا أبوماضي | ديوان"الجداول"، مكتبة النصر، حلب، سوريا "د.ط"،"د.ت". |
| 32 | إيليا أبوماضي | ديوان"الخمائل"، دار العلم للملايين، ط 17،بيروت 1987م. |
| 33 | بدوي طبانة | "التيارات المعاصرة في النقد العربي الأدبي"،مطبعة البيان العربي المصرية،الطبعة الأولى 1963م. |
| 34 | تاج السر الحسن | "الإبتداعية في الشعر العربي الحديث"، دار الجيل، ط 1، بيروت 1992م. |
| 35 | ثريا ملحس | "ميخائيل نعيمه"، دار بيروت للطباعة والنشر، |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| | | 1964م. |
| 36 | جبران خليل جبران | "الأعمـال الكاملـة"، دار الحريـة للطباعـة والنشر، بغداد ط 3، 2002م. |
| 37 | جبران خليل جبران | "دمعة وابتسامة"، دار المكتبة العلمية، بيروت 1964م. |
| 38 | جمال سلطان | "أدب الـردة- قصـة الشـعرالعربي الحـديث"، مركـز الدراسـات الإسـلامية، برمنجهام،بريطانيا، ط 1، 1992م. |
| 39 | جميل صدقي الزهاوي | ديوانه"، المجلد الأول، دار العودة، بيروت 1972م. |
| 40 | جورج صيدح | "أدبنـا وأدباؤنـا فـي المهـاجر الأمريكيـة"، دار العلم للملايين، ط 3، بيروت 1964م. |
| 41 | جيهان صفوت | "شـلي فـي الأدب العربـي فـي مصـر"، دار المعارف، القاهرة 1982م. |
| 42 | حافظ إبراهيم | "ديوانه"، مطبعة دار الكتب المصرية،القاهرة، 1937م. |
| 43 | حسن جاد حسن | "الأدب العربـي فـي المهجـر"، دار قطـر بـن الفجـاءة للطباعـة والنشـروالتوزيع،"د.ط"، الدوحة 1985م. |
| 44 | حسن كامل الصيرفي | ديوان "الألحان الضائعة"،القاهرة، مصر، "د.ت" ، "د.ط" |
| 45 | حسين المرصفي | "الوسيلة الأدبية إلـى العلـوم العربيـة"،الهيئـة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1982م. |
| 46 | حسين علي محمد | "الأدب العربي الحـديث- الرؤيـة والتشـكيل"، دار الوفـاء لـدنيا الطباعـة والنشر،الإسكندرية،"د.ت". |
| 47 | حسين كامل الصيرفي | ديوان"الشروق"، دار المعارف بمصر"،"د.ط"،"د.ت". |
| 48 | حسين كامل الصيرفي | ديوان "صدى ونور ودموع"، دار الكتاب العربي، ط 2، القاهرة 1967م. |
| 49 | رجاء عيد | "الشعر والنغم-دراسة فـي موسـيقا الشـعر"، دار الثقافـة للطباعـة والنشـر، القـاهرة 1975م. |
| 50 | رشيد أيوب | ديوان" أغاني الدرويش"، طبعة نيويورك |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| | | 1928م. |
| 51 | رشيد أيوب | ديوان "الأيوبيات"، دار بيروت للطباعة والنشر 1959م. |
| 52 | رشيد أيوب | ديوان"هي الدنيا"، طبعة نيويورك 1942م. |
| 53 | رشيده مهران | "الواقعيـة واتجاهاتهـا فـي الشـعر العربـي المعاصـر"،الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، مصر،ط 1، الإسكندرية 1979م. |
| 54 | زهير ميرزا | "إيليـا أبوماضـي شـاعر المهجـر الأكـبر"، دار اليقظة العربية، ط 2، بيروت 1963م. |
| 55 | سامي الكيالي | "أمين الريحاني"، ط معهد ادراسـات العربيـة العالمية 1960م. |
| 56 | سعد دعبيس | "قـــراءة ثانيـــة فـــي الشـــعر العربـــي الحديث"،الصـدر لخـدمات الطباعـة،مصـر،ط 1،القاهرة 1990م. |
| 57 | سعد دعبيس | "الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر"، المكتبة الوطنية،ط 1، بنغازي 1971م. |
| 58 | سعيد حسين منصور | "التجديد في شعر مطـران"، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب، ط 2، القاهرة 1977م. |
| 59 | سلمى خضراء الجيوسي | "الاتجاهـات والحركـات فـي الشـعر العربـي الحـديث" ترجمـة:د.لؤلـؤة،مركـز دراسـات الواحدة العربية بيروت،ط 1، مايو 2001م. |
| 60 | سي موريه | "حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي"،ترجمة:سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة 1969م. |
| 61 | سيد قطب | "كتب وشخصيات"، دار الشروق،ط 2،القاهرة 1981م. |
| 62 | شفيع السيد | "ميخائيل نعيمه-منهجه في النقد واتجاهاته في الأدب"،عالم الكتب القاهرة 1972م. |
| 63 | شفيق البقاعي | "أدب عصر النهضة"، دار العلم للملايين، بيروت،ط 1، أغسطس 1990م. |
| 64 | شكري محمد عياد | "موسيقى الشعر العربي -مشروع دراسة"، دار المعرفة، ط 1، يوليو 1968م. |
| 65 | شكري محمد عياد | "المـــذاهب الأدبيـــة والنقديـــة عنـــد العـــرب والغربيين"، سلسلة عـالم المعرفـة،المجلـس الـــــــوطني للثقافـــــــة والفنـــــــون |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| | | والآداب،الكـــويت،العـــدد 177، ســـبتمبر 1993م. |
| 66 | شلتاغ عبود شراد | "تطـــور الشـــعر العربـــي الحـــديث-الــدوافع،المضــامين،الفــن"، دار مجــدلاوي للنشر والتوزيع،ط 1،الأردن، عمان 1419هـ-1998م. |
| 67 | شلتاغ عبود شراد | "مدخل إلى النقد الأدبي الحديث"، مطبعة مجدلاوي،عمان،الأردن، الطبعة الأولى 1998م. |
| 68 | شوقي ضيف | "دراسات في الشـعر العربـي المعاصـر"، دار المعارف،القاهرة 1959م. |
| 69 | شوقي ضيف | "فصول في الشعر ونقده"، دار المعارف، مصر 1971م. |
| 70 | صالح جودت | "ديوانه"،القاهرة 1934م. |
| 71 | صالح جودت | "م.ع.الهمشري-حياته وشعره"،مجلة الهلال، دار الهلال، |
| 72 | طلعت عبدالعزيز أبوالعزم | "الرؤيـة الرومانسـية للمصـير الإنسـاني لـدى الشـاعر العربـي الحـديث"، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب، الإسكندرية- مصر،"د.ت". |
| 73 | طه حسين | "حافظ وشوقي"، مكتبة خانجي، ط 2، القاهرة 1953م. |
| 74 | طه حسين | "حديث الأربعاء"، دار المعارف،ط 2، القاهرة 1964م. |
| 75 | طـه وادي | "جماليات القصيدة المعاصرة"، دار المعارف، مصر الطبعة الثانية 1989م. |
| 76 | طـه وادي | "شــعر شــوقي الغنــائي المســرحي"، دار المعارف،ط 2، القاهرة 1985م. |
| 77 | طـه وادي | "شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف، ط 2، القاهرة 1981م. |
| 78 | عامر أحمد محمود العقاد | "لمحــات مــن حيــاة العقــاد"، مؤسســة دار الشعب،القاهرة 1968م. |
| 79 | عامر أحمد محمود العقاد | "معـارك العقـاد الأدبيـة"، المكتبـة العصـرية، بيروت صيدا 1971م. |
| 80 | عباس محمود العقاد | "بين الكتب والناس"، القاهرة 1952م. |
| 81 | عباس محمود العقاد | "ديــوانه"، نهضــة مصــر للطباعــة والتوزيــع |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| | | والنشر "د.ط" 1997م. |
| 82 | عباس محمود العقاد | "خمسة دواويين للعقاد"،الهيئة المصرية للكتاب القاهرة 1973م. |
| 83 | عباس محمود العقاد | "ساعات بين الكتب"، مكتبة النهضة المصرية،ط 4، القاهرة 1968م. |
| 84 | عباس محمود العقاد | "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، مطبعة حجازي،القاهرة 1937م. |
| 85 | عباس محمود العقاد | "يسألونك"، دار الكتاب العربي، بيروت،لبنان 1968م. |
| 86 | عبد الحكيم بلبع | "حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1980م. |
| 87 | عبد الرحمن البرقوقي | "شرح ديوان المتنبي"،طبعة دار الكتاب العربي،لبنان "د.ط"، بيروت 1986م. |
| 88 | عبد اللطيف شرارة | "فلسفة الحب عند العرب"، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت،"د.ت"،"د.ط". |
| 89 | عبدالحي دياب | "شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث"،دار النهضة العربية،القاهرة "د.ت". |
| 90 | عبدالحي دياب | "عباس العقاد ناقداً"، الدار القومية للطباعة والنشر، "د.ط" القاهرة 1964م. |
| 91 | عبدالرحمن شكري | "ديوانه"، دار المعارف، مصر، جمع وتحقيق: نقولا يوسف، الإسكندرية 1960م. |
| 92 | عبدالعزيز الدسوقي | "جماعة أبولو أثرها في الشعر الحديث"،معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة 1960م. |
| 93 | عبدالعزيز شرف | "الرؤيا الإبداعية في شعر أحمد زكي أبو شادي"، دار الجيل،ط 1، بيروت 1991م. |
| 94 | عبدالغني النابلسي | "ديوانه"، دار الجيل،ج 1،بيروت 1986م. |
| 95 | عبدالقادر القط | "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط 2، بيروت 1981م. |
| 96 | عبدالله الطيب | "الحماسة الصغرى"، ط جامعة أكسفورد، لندن 1964م. |
| 97 | عبدالله الطيب | "المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها"، ط 4،دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر،الخرطوم 1991م. |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| 98 | عبدالمجيد هندي | "الشعر العربي الحديث"،مكتبةعين شمس،القاهرة 1975م. |
| 99 | عبدالمحسن عاطف سلام | "محاولات جديدة في الشعر العربي الحديث"، مطبعة الإسكندرية 9أبريل 1957م. |
| 100 | عبدالمنعم تليمه | "مقدمة في نظرية الأدب"، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1976م. |
| 101 | عبدالواحد لؤلؤة | "موسوعة المصطلح النقدي"،"مترجم"، المجلد الثالث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط 1،بيروت 1983م. |
| 102 | عبدالوهاب المسيري ومحمد علي زيد | "مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي" "مترجم" ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط 1، أكتوبر 1979م. |
| 103 | عزالدين إسماعيل | "الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" ، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967م. |
| 104 | عزالدين إسماعيل | "الأسس الجمالية في النقد العربي-عرض وتفسير ومقارنة"، دار الفكر العربي، ط 1،القاهرة 1955م. |
| 105 | عزالدين إسماعيل | "الشعر المعاصر في اليمن الرؤية والفن"، مطبوعات البحوث والدراسات العربية،القاهرة 1972م. |
| 106 | عزالدين الأمين | "نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر"، دار المعارف، ط 3،القاهرة،"د.ت". |
| 107 | عزالدين الأمين | "نظرية الفن المتجدد"، مكتبة وهبة، ط 1،القاهرة 1964م. |
| 108 | على محمود طه المهندس | "ديوانه"، شرح وتحقيق:د.محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي، ط 1، بيروت 2001م. |
| 109 | عمر الدسوقي | "في الأدب الحديث"، دار الكتاب للطباعة والنشر، ط 7 القاهرة 1966م. |
| 110 | عيسى الناعوري | "أدب المهجر"، دار المعارف،ط 3،القاهرة 1977م. |
| 111 | عيسى يوسف بلاطه | "الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث"،دار الثقافة للطباعة والنشر، ط 1، |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| | | بيروت أيار 1960م. |
| 112 | كامل المهندس ومجدي وهبه | "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، مكتبة لبنان، ط 2، بيروت 1984م. |
| 113 | كمال نشأت | "أبوشادي وحركة الشعر العربي الحديث"، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967م. |
| 114 | مارون عبود | "مجددون ومجترون"، دار مارون عبود ودار الثقافة ط 4،بيروت 1968. |
| 115 | ماهر حسن فهمي | "قضايا في الأدب والنقد"، دارالثقافة، قطر،الدوحة "د.ط"،1986م. |
| 116 | محمد أبو الأنوار | "الحوار الأدبي حول الشعر"، ط 2، دار المعارف،القاهرة. |
| 117 | محمد أحمد العزب | "عن اللغة والأدب والنقد-رؤية تاريخية ورؤية فنية"، دار المعارف بمصر، ط 1، القاهرة 1980م. |
| 118 | محمد بنيس | "الشعر العربي الحديث -بنياته وإبدالاته-الرومانسية العربية"،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب،"د.ت". |
| 119 | محمد زغلول سلام | "النقد الأدبي الحديث– أصوله واتجاهات رواده"، منشأة المعارف، الإسكندرية 1981م. |
| 120 | محمد زكي العشماوي | "قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث"، دار المعرفة الجامعية،مصر"د.ط"،القاهرة 1997م. |
| 121 | محمد زكي العشماوي | "الأدب وقيم الحياة المعاصرة"، الهيئة العامة للكتاب، ط 2، القاهرة 1974م. |
| 122 | محمد صالح الشنطي | "الأدب العربي الحديث"، دار الأندلس للنشر والتوزيع ط 3، السعودية، حائل،1422هـ-2001م. |
| 123 | محمد عبد المعطي الهمشري | "ديوانه"، طبعة وزارة الثقافة بمصر، القاهرة 1974م. |
| 124 | محمد عبدالغني حسن | "الشعر العربي في المهجر"، مطبعة لجنة التأليف، ط 2، القاهرة 1962م. |
| 125 | محمد عبدالغني | "العقاد وقضية الشعر"،الهيئة المصرية العامة |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| | حسن وآخرون | للكتاب القاهرة 1979م. |
| 126 | محمد عبدالمنعم خفاجي | "دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه"، مكتبة الأزهر بالقاهرة،"د.ت". |
| 127 | محمد عبدالمنعم خفاجي | "حركات التجديد في الشعر الحديث"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الطبعة الأولى 2002م. |
| 128 | محمد عبدالمنعم خفاجي | "قصة الأدب المهجري"، دار الكتاب اللبناني، بيروت الطبعة الثانية 1973م. |
| 129 | محمد على أبوريان | "أصول الفلسفة عند شهاب الدين السهروردي"، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية 1987م. |
| 130 | محمد غنيمي هلال | "دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده"، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،"د.ط"، "د.ت". |
| 131 | محمد غنيمي هلال | "الرومانتيكية"،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع "د.ط"،سبتمبر 2003م. |
| 132 | محمد غنيمي هلال | "النقد الأدبي الحديث"، دار الثقافة ،ط 2، بيروت 1973م. |
| 133 | محمد غنيمي هلال | "قضايا معاصرة في الأدب والنقد"، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة،"د.ط"،"د.ت". |
| 134 | محمد مصطفى بدوي | " كولوردج"، دار المعارف، مصر 1958م. |
| 135 | محمد مصطفى هداره | "تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان"، دار الثقافة، "د.ط"، بيروت 1972م. |
| 136 | محمد مصطفى هداره | "التجديد في شعر المهجر"،دارالفكر،ط 1،بيروت،1957م. |
| 137 | محمد مصطفى هداره | "دراسات في الأدب العربي الحديث"،دار العلوم العربية، ط 1، بيروت 1990م. |
| 138 | محمد مندور | "الشعر المصري بعد شوقي"،معهد الدراسات العربية المالية، القاهرة 1958م. |
| 139 | محمد مندور | "في الأدب والنقد"، القاهرة 1952م. |
| 140 | محمد مندور | "في الميزان الجديد"،مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1963م. |
| 141 | محمد مندور | "النقد والنقاد المعاصرون"، نهضة مصر |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| | | للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1997م. |
| 142 | محمود الربيعي | "في نقد الشعر"، دار المعارف، مصر، ط 3،"د.ت". |
| 143 | محمود حسن إسماعيل | ديــوان"أغــاني الكــوخ"، طبعــة دار الكتــاب العربي بمصر،ط 2،القاهرة 1967م. |
| 144 | محمود شوكت | مقومات الشعر العربي الحـديث والمعاصـر"، دار الفكــر العربــي، بيــروت لبنــان،"د.ط"، "د.ت". |
| 145 | محمود فهمي | "الروائع لشعراء الجيل"،لجنة التـأليف والترجمـة الحديثة، القاهرة،"د.ت". |
| 146 | محي الدين رضا | "بلاغة القرن العشرين"،"د.ط"، القاهرة 1924م. |
| 147 | مدحت سعد محمد الجيار | "الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشــابي"، الدار الوطنية للكتاب، ط 1،1984م. |
| 148 | مصطفى عبداللطيف السحرتي | "الشــعر المعاصــر علــى ضــوء النقــد الحديث"،تهامة للنشر،جدة،السعودية الطبعـة الثانية 1404هـ- 1984م. |
| 149 | مطران خليل مطران | "ديوانه"، دار مارون عبود، بيروت 1975م. |
| 150 | ميخائيل نعيمه | "منهجه في النقد واتجاهاته في الأدب" عالم الكتب القاهرة 1972م. |
| 151 | ميخائيل نعيمه | "الغربــال"، دار صــادر، ودار صــادر بيــروت للطباعة والنشر، بيروت 1964م. |
| 152 | ميخائيل نعيمه | "جبران خليل جبران"، دار بيروت للطباعة والنشر، ط 4، بيروت 1960م. |
| 153 | ميخائيل نعيمه | ديوان"همس الجفون"، دار صادر، ط 2، بيروت 1952م. |
| 154 | نادرة جميل سراج | "شعراء الرابطة القلمية"، دار المعارف،القاهرة 1957م. |
| 155 | نازك الملائكة | "قضايا الشعر المعاصر"، دار العلم للملايين،الطبعة الحادية عشرة أكتوبر 2000م. |
| 156 | ندره حداد | ديوان"أوراق الخريف"، ط نيويورك 1941م. |
| 157 | نسيب عريضه | ديوان"الأرواح الحائرة"، طبع نيويورك 1946م. |
| 158 | نعمات أحمد فؤاد | "أدب المازني"، مؤسسة الخانجي |

| الرقم | اسم الكاتب | اسم الكتاب |
|---|---|---|
| | | بالقاهرة،ط 1961،2 م. |
| 159 | هنري رياض | "محمد مندور رائد الأدب الإشتراكي"، دار الثقافة بيروت ومكتبة النهضة السودانية ط 2، 1967م. |
| 160 | يسري العزب | "القصيدة الرومانسية في مصر"،الهيئة العامة للكتاب القاهرة 1986م. |
| 161 | يسري محمد سلامه | "جماعة الديوان"،مدرسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية 1977م. |

**الدوريات:**


1- مجلة "أبولو"

2- العقاد والمازني، "الديوان في الأدب والنقد"،الهيئة المصرية العامة للكتاب، "د.ط"، 2000م.

3- د.نبيل راغب، مقال بعنوان "الرومانسية بين السلبية والإيجابية"،مجلة"الآداب البيروتية"،السنة الثانية، العدد الخامس، آيار 1954م.

4- أحمد كمال زكي، مقال بعنوان:"الفردية في الأدب"، مجلة "الآداب البروتية"، العدد الخامس، السنة الثانية، آيار 1954م.

5- إبراهيم رماني، مجلة"فصول"، "المجلد السابع"، العدد الثالث والرابع، أبريل 1987م.

6- مهرجان أحمد شوقي، إشراف المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دار الكتب 1958م.

7- د.محمد النويهي، مقاله بمجلة الآداب البيروتية، العدد الثاني عشر، ديسمبر،السنة الثامنة.

8- د.عبدالله بريمه فضل، محاضرة ألقاها بجامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية "على الآلة الكاتبة"، أم درمان 2002م.

# فهرس الموضوعات


**الآيـــــة.....1**
**إهـــــداء.....2**
**شُكر وعرفان.....2**
**ملخـص البحـث.....3**
**ABSTRACT.....4**
**مــقــدمــة.....1**
**تمـهيـد.....5**
**الشِّعر العربي في العصر الحديث.....5**
**الفصــل الأول .....16**
**الرُّومانسية في الشِّعر "دراسة نظرية" .....16**
المبحث الأول.....17
الرُّومانسية: النَّشـأة والتَّطـور.....17
الرُّومانسية في الشِّعر العربي الحديث.....36
**الفصـل الثَّـاني .....53**
**المدارس الرُّومانسية في الشِّعر العربي الحديث.....53**
المبحث الأول.....53
مدرسـة الدِّيـوان.....53
المبحث الثانـي.....78
مدرسة شعراء الرَّابطة القلمية.....78
المبحث الثَّالث.....98
مـدرســة أبـولــو.....98
**الفـصــل الثَّــالـث.....115**
**موضوعات الشِّعر الرُّومانسي.....115**
المبحث الأول.....116
الموقـف من الطَّـبيعة.....116
المبحث الثَّاني.....133
الموقـف من الحب و المرأة.....133
المبحث الثالث .....149
الموقف التَّأملي والرُّوحي.....149
المبحث الرَّابع.....167
الموقـف الاجتماعي والوطني .....167
**الفـصــل الرابع.....183**
**دراسة فنية للشعر الرُّومانسي.....183**
المبحـث الأول.....184
المـعـجـم الشِّـعـري.....184
المبحث الثاني .....201
الوحـدة العضـوية .....201
المبحث الثـالـث .....216
الصـــورة الشـعـرية.....216
المبحث الرابع.....236
الـوزن والموسيقـا.....236

خـــــاتمـــة .....256
المقترحات والتَّوصيات:.....258
فهرس الأعــلام.....259
فهرس المصادروالمراجع.....265
فهرس الموضوعات.....277