جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة دكتوراه بعنوان:

التحولات الفكرية في الشعر العربي الحديث

قراءة في المنجز الشعري للشعراء الرومانسيين العرب

إشراف الأستاذ الدكتور:

علي الشرع

الطالب:

معاذ نصار طلفاح

الرقم الجامعي:

2004200003

الفصل الثاني

2011

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التحولات الفكرية في الشعر العربي الحديث

قراءة في المنجز الشعري للشعراء الرومانسيين العرب

The Transitions of Thought in Modern Arabic Poetry, A reading Of the Romantic Poetic Achievements by Romantic Arab Poets.

إعداد الطالب: معاذ نصار أحمد طلفاح

الرقم الجامعي:2004200003

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في اللغة العربية تخصص أدب ونقد/ جامعة اليرموك.

إشراف الأستاذ الدكتور علي أحمد الشرع.

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور علي أحمد الشرع.....مشرفاً ورئيساً

الأستاذ الدكتور خليل محمد الشيخ.....عضواً

الأستاذ الدكتور زياد صالح الزعبي.....عضواً

الأستاذ الدكتور سامح عبد العزيز الرواشدة.....عضواً

الدكتور نايف خالد العجلوني.....عضواً

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ 2011/7/28

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شكر وتقدير

لا يسعني بعد الانتهاء من إعداد هذه الأطروحة إلا أن أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الأستاذ الدكتور علي الشرع على ما بذله من جهد ووقت، وما قدّمه من توجيه ونصح في سبيل إعداد هذه الأطروحة.

كما أشكر أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة على وقتهم الذي منحوني إياه لقراءة الأطروحة ورفدها بملاحظاتهم وتوجيهاتهم القيّمة.

فلهم جميعاً كلّ شكر وامتنان.

الباحث: معاذ طلفاح.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفهرس:

الموضوع	رقم الصفحة
الفهرس	ب
الملخص بالعربية	ج
مقدمة	1
تمهيد: الأصول الأيدلوجية للفكر الرومانسي	4
الفصل الأول	
تغير الرؤية الشعرية	19
عصر النهضة العربية واشكالاته الفكرية	22
تسرب الرومانسية إلى الأدب العربي وتغير النظرة الى الشعر	40
الفصل الثاني	
استقرار الرومانسية في الشعر العربي	67
الصراع الكلاسيكي الرومانسي	112
الثورة الرومانسية على الشكل وأساليب التعبير	129
الفصل الثالث	
الذاتية والحرية في الشعر الرومانسي	161
الشعر في مواجهة السلطة	177
الشعر في مواجهة المجتمع	196
الفصل الرابع	
الرومانسية والنزعة الإنسانية	225
النزعة الإنسانية/ مقاربة عامة	226
تجليات النزعة الانسانية في الشعر الرومانسي	230
الباحث الأزلي	230
التمرد الميتافيزيقي	251
الموت والعود الأبدي	282
خاتمة	303
الملخص بالإنجليزية	307
المصادر والمراجع	310

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملخص:

التحولات الفكرية في الشعر العربي الحديث: قراءة في المنجز الشعري للشعراء الرومانسيين العرب.

تحاول هذه الأطروحة أن تبحث في التّحولات الفكرية التي طرأت على مضامين القصيدة العربيّة في المرحلة الرومانسية، إيماناً منها بأنّ الرومانسيّة شكّلت أولى المحاولات الممنهجة للثورة والتمرّد على شكل القصيدة الكلاسيكية ومضامينها. وقد نهضت هذه الدراسة على تصوّر يجعل من الرّومانسيّة ظاهرةً ثوريّة في الشّعر العربي، أسهمت في نقل هذا الشّعر إلى مرحلةٍ جديدة من الإبداع، عبر تأكيدها على حرّية الشّاعر في خلق النماذج الأكثر قدرةً على التّعبير عن رؤاه وأفكاره، وعبر تأكيدها الأكثر أهميّة على حرّية الإنسانِ في تبنّي الآراء والأفكار التي يراها أكثر تعبيراً عن إنسانيّته، حتى لو كان ذلك خارج نطاق ما تقرّه المؤسسات الثقافية والدينية والاجتماعيّة السائدة. ولعلّ مردّ هذا المنزع الثوري الرومانسي، كان مرتبطاً بطبيعة الأفكار التي تبناها الرّومانسيون وحاولوا الترويج لها في الثقافة العربية، وهي أفكار استمدت أصولها من فكر عصر الأنوار الأوروبيّ الذي مثّل أحد أهم أنماط التفكير سيطرة على جزءٍ كبير من مثقفي عصر النهضة، وهو ما وجد حضوره شعرياً عند الشّعراء الرومانسيين.

وبغية تحقيق هدفها الذي رسمته، فقد انقسمت هذه الأطروحة إلى تمهيد وأربعة فصول، انشغل كلّ منها بتحقيق جزئية خاصّة بالبحث، فقد انشغل التمهيد برصد وتتبّع الخلفيّة الأيدلوجيّة للفكر الرومانسيّ مثلما تكوّن في أوروبا، وكانت الغاية من ذلك هي الكشف عن أهمّ الأسس التي قامت عليها الرومانسيّة وأبرز الأفكار التي تبنّتها وحاولت الترويج لها.

أما الفصل الأول فقد حاول أن يتتبّع مراحل دخول الرومانسيّة إلى العالم العربيّ، وقد حتّم ذلك الانطلاق من الشروط التّاريخيّة التي مهدّت لظهور الرومانسيّة في العالم العربيّ،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهو ما جعل الدراسة معنيّة بتتبع أهمّ التحوّلات الفكرية التي طرأت على المنطقة العربيّة في عصر النهضة. وبعد أن استوفت بحثها في هـذا المجـال حاولـت أن تتبّـع الإرهاصـات الرومانسيّة الشعر العربيّ، وهي إرهاصات ظهرت عند شعراء اهتموا بالخروج مـن أسـر التقليد الذي كان مسيطراً على مجمل النتاج الشعريّ العربيّ.

وفي الفصل الثاني انشغل البحث بدراسة مرحلة اسـتقرار الرومانـسيّة فـي الأدب العربي، وكيف سيطرت الرومانسيّة على نتاج جزء كبير من الشعراء العرب بدءاً من خليـل مطران وجبران وصولاً إلى شعراء المهجر والديوان وأبولو وغيرهم.

أما الفصلان الأخيران فقد كانا معنيين برصد التحوّل الذي طرأ على مضامين القصيدة في المرحلة الرومانسية، فبحث الفصل الثالث في علاقة الشعر الرومانسيّ بالسلطة على اختلاف تنويعاتها. واهتم الفصل الرابع بدراسة أبرز تجلّيات النزعة الإنسانيّة في الشعر الرومانسيّ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مقدمة

شكّلت الرومانسيّة إحدى أبرز المراحل التي مرّ بها الشّعر العربيّ الحديث؛ إذ كانت أولى المراحل التي واجه فيها الأدب العربي سؤال الأصالة والمعاصرة على نحو واسع، حيث أعيد إخضاع كثير من المعطيات التي كان ينظر إليها بوصفها مسلمّات إلى مساءلة مستمرة كان فيها التراث العربيّ موضوع بحث في قيمته ومكانته وأسسه الفكريّة والفنيّة وإذا كانت الرّومانسية قد مثّلت الجانب غير المنحاز إلى التراث العربيّ في إطار الصراع الذي ميّز التوجهات الفكرية في الحقبة الزمنيّة التي ظهرت فيها، فإن ذلك لم يكن استجابةً عمياء، أو انقياداً ساذجاً إلى أوهامِ الحداثة والتجديد، بل كان، في الغالب، نتيجةً لفهم مختلف للتراث ضمن علاقته الجدلية مع الحاضر وما يمكن أن تؤسس له هذه العلاقة من فهم جديد للثقافة بمكوناتها المختلفة.

دخلت الرومانسيّة الأدب العربيّ في فترةٍ من أشدّ فتراته قلقاً واضطراباً، واستطاعت أن تفرض حضورها على نحو زحزح كثيراً من الثوابت الفنّية والفكرية التي كان الشّعر العربي مؤسساً عليها. وهي بما أنجزته استطاعت أن تجعل الوصول إلى الحداثة في الأدب العربيّ ممكناً، إذ مهّدت الطريق أمام الاتجاهات الشعريّة الأكثر حداثةً لاكتساب شرعيتها في الوجود. على أنّ كلّ ذلك لم يكن كافياً ليدفع عن الرّومانسية كثيراً من الصفات التي لازمتها طويلا من حيث أنها نكوص واستسلام، وارتداد مَرَضيٌّ نحو الذات، وبكاء وشكوى من الحياة. وهي صفات اختزلت في كثير من الأحيان كلّ ما قدّمته المدونة الرومانسيّة، وجعلت المتخيّل العربيّ يحصر الرومانسيّة فيها دون انتباهٍ كافٍ إلى الدّور الثوريّ الذي قام به الرّومانسيون في الثقافة العربيّة عموماً وفي الشعرِ بشكلٍ خاص، وهذا ما عبّر عنه محمّد بنّيس حينما أشار إلى أن هنالك نسياناً للرومانسية في العالم العربي. نسيان موقعها في تاريخ الثّقافة الحديثة ودورها في إعادة بناء الرؤيات والتّصوّرات.[1]

كان المشروع الثقافيّ الرومانسيّ يمثّل الجانب الأدبيّ في المنظومة الفكرية الجديدة التي تأسست على مبدأ الهدم من أجل البناء، و كان الرومانسيون يرون أن ثمّة أسساً فكريّة تسيطر على العقلية العربيّة ينبغي أن يتمّ تخطّيها وصولاً إلى لحظاتِ تنويرٍ في الثقافة العربيّة. وهو ما جعل الرومانسيّة تتّخذ موضع المواجهة المباشرة مع الفكر الكلاسيكيّ الذي يتأسس على تمجيد التّراث واستلهام نماذجه ومحاكاتها. ولم يكن الصّراع مقتصراً على الجانب الأدبي، بل ارتبط بشكل مباشر بكلّ ما يتعلق بالفكر العربيّ من دين ولغةٍ وأساليب حياةٍ.

1- بنيس، محمد. الشعر العربي الحديث، الرومانسية العربية. دار توبقال، الدار البيضاء، ط1 ، 1990، ص 11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولعلّ أوّل ما ينبغي لهذه الدّراسة توضيحه هو أنها لم تختر موضوعها انحيازاً لمذهب أدبي فرض حضوراً مؤثراً على الأدب العربي في فترة زمنية معيّنة، بمقدار ما كان انحيازاً لتوضيح ملابسات التحوّل الذي طرأ على الشعر العربيّ في مضامينه الفكريّة في العصر الحديث، وهو تحوّل بدأت ملامحه – التي تعمّقت لاحقاً في نهايات العقد الرابع من القرن الماضي- تتشكّل في المرحلة الرومانسيّة.

إنّ الدراسات التي بحثت في الشّعر الرّومانسيّ بمختلف مستويات الإبداع فيه، شكلاً ومضموناً أكثر من أن تحصى. غير أنّ أكثر هذه الدّراسات انطلقت في الغالب من فهم يقيّم الإنجاز الشّعريّ الرومانسيّ وفق مستويين، أحدهما مستوى الشكل الشعري الذي أثبت فيه الباحثون أهمّية الثورة التي قام بها الرومانسيّون على شكل القصيدة العربيّة، وثانيهما المستوى الذي بحث في المضامين الشعريّة الرومانسيّة من حيث هي " موضوعات" في الغالب.وفي هذا السياق تمتّ الإشارة إلى شعر الحبّ ، والحنين، والطبيعة، والشكوى من الحياة، وتمجيد الموت وغيرها، بوصفها موضوعات أثيرة عند الرومانسيين. ولعلّ مثل هذه التقسيمات صحيحة من حيث أنها تؤشر على المواضيع التي انشغل فيها الشعراءُ الرومانسيون، لكنّ الأهمّ من هذه التقسيمات هو دراسة المضامين التي توفّرت عليها مثل هذه الموضوعات، وهي مضامين شكّلت اختلافاً جذرياً عمّا قدّمه الشعر الكلاسيكي العربيّ سنواتٍ طويلة.

وإذا كان لهذه الدراسة ما يبرّرها في سياق مثل هذه الدّراسات فإنه الاعتقاد بأنّ دراسة المضامين الفكريّة التي ميّزت المنجز الشعريّ الرومانسيّ تحتاج إلى ما هو أكثر من مجرّد تقسيمها إلى موضوعاتٍ، وإلى تتبّع تاريخيّ يضمن الوقوف على الشروط الفكريّة التي حفّزت التحوّل في مضامين الشّعر في المرحلة الرومانسيّة. وهو تتبّع سيحاول أن يكشف عن طبيعة الفكر الرومانسيّ وأبرز تجلياته في الشعر العربيّ الحديث، ودوره في منح الشعر العربيّ فضاءً واسعاً ليخوض فيه بعيداً عمّا ظلّ هذا الشعر يدور في فلكه طويلاً. ولا تدّعي هذه الدراسة بأنها استوفت شروط البحث كاملةً بغية تحقيق أهدافها، غير أنها حاولت أن تنطلق من تصوّر يعي أهمّية الدّور الذي قام به الشعراء الرومانسيون في الأدب العربيّ، ولأنّ الانطلاق من تصوّرات مسبقة يعني وقوع الدّراسة في خطأ منهجي، من حيث أنها تبني تصوراتٍ مسبقةً عن الظاهرة موضوع البحث، فإن هذه الدراسة معنيّةبأنّ توضّح أن هذه التصورات كانت،قبل الشروع في البحث، تصوّرات مبدئية، قائمة على مجموعةٍ من الملاحظات الأوليّة التي تشكّلت جرّاء اطّلاع مسبق على الشّعر الرّومانسيّ، تخلّله وقوف أمام ما يتوفّر عليه هذا الشعر من مضامين فكرية شغلت الشعراء الرومانسيين ووجّهت رؤاهم وأساليب فهمهم للحياة، وهو ما مثّل المحفّز الأول لهذه الدراسة للظهور.

أما الفترة الزّمنية التي تحدّ هذه الدراسة فهي النصف الأول من القرن العشرين بشكل خاص، غير أنّ محاولة البحث عن جذورٍ أولى لتغيّر الحساسيّة الشعريّة في الادب العربي تطلّبت أن يرتدّ البحث إلى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منتصف القرن التاسع عشر، بغية أن يتتبع البدايات الأولى لتغيّر الحساسيّة الشّعرية، ولما يمكن أن يشكّل إرهاصاتٍ رومانسيّة أولى.

وفي سعيها لتحقيق هدفها الأساسيّ وهو الكشف عن التحوّلات الفكريّة في الشعر العربيّ الحديث، مثلما تجلّت في المنجز الشعري الرّومانسيّ، فقد انقسمت هذه الدّراسة إلى تمهيد وأربعة فصول. حيث كانت الغاية الأساسيّة من التمهيد هي تتبّع أهمّ الأسس الفكرية التي نهض عليها المذهب الرومانسيّ في أوروبا، وكان ذلك يحتّم استعراض الخلفية التاريخية التي ظهر وتبلور فيها المذهب الرومانسي. أما الفصل الأول فقد جاء بعنوان " تغيّر الرؤية الشعرية" حيث انشغل البحث بصورة رئيسة في هذا الفصل بتتبّع بداية تغيّر النظرة إلى الشعر شكلاً ومضموناً عند مجموعة من أدباء القرن التاسع عشر، وهو تغيّر كان قد بدأ يتحقق استجابةً لمجموعة التحولات الفكريّة التي طرأت على الثقافة العربية بمختلف مكوناتها بدءاً من عصر النهضة العربيّة.

وفي الفصل الثاني انشغل البحث بدراسة المرحلة التي استقرت فيها الرومانسيّة في الأدب العربي، وكيف سيطرت الرومانسيّة على نتاج جزء كبير من الشعراء العرب بدءاً من خليل مطران وجبران وصولاً إلى شعراء المهجر والديوان وأبولو وغيرهم.

أما في الفصلين الأخيرين فقد كانت غاية البحث الأساسيّة هي دراسة أثر التحولات الفكريّة في المضامين الشّعريّة الرومانسيّة، حيث جاء الفصل الثالث بعنوان " الفردية والحرية في الشعر الرومانسيّ"إذ كان لإيمان الشعراء الرومانسيين بالحرّية دورٌ حاسمٌ في توجيه مقارباتهم السياسيّة والدينية، وهو إيمان أفرز شعراً قلقاً متوتّراً على الدوام جرّاء ما يتوفر عليه من إيمان بمبادئ وأفكار مختلفة عمّا روّجت له المؤسسات الدينية والسياسيّة والاجتماعية. وفي الفصل الأخير المعنون بـ" الرومانسية والنزعة الإنسانية " حاولت الدراسة أن تبحث في أبرز تجلّيات النزعة الإنسانيّة في الشّعر الرومانسيّ، إذ بدا الشاعر الرومانسيّ مرحلةً جديدة من مراحل البحث عن ذاته الإنسانيّة وعلاقتها بمكوّنات الوجود من حولها تبعاً لأسس تستمدّ شرعيتها من ذاته الإنسانيّة وحدها، بصرف النظر عن كل الاختلافات التي يمكن أن تؤسس له هذه الذات مع التصورات والرؤى الدينية والاجتماعيّة.

وإذا كانت هذه الدراسة على وشك أن تنجز ، بانتظار توجيهات وملاحظات أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة، فإنني مدين بأن أتقدم بكل الشكر إلى أستاذي الأستاذ الدكتور علي الشرع على كلّ دقيقةٍ منحها من وقته لتوجيهي وتصويب أخطائي وتدارك هفواتي، فله كلّ شكري وامتناني. كما أتقدّم بوافر الشكر إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة هذه الأطروحة ورفدها بملاحظاتهم القيّمة وتعليقاتهم الوجيهة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تمهيد

الأصول الأيدلوجية للفكر الرومانسي

يسعى هذا البحث إلى دراسة التحولات التي أحدثها الشعراءُ الرومانسيون العرب على المحتوى الفكري للقصيدة العربية، وهو إزاء ذلك سيكون منشغلاً برصد وتتبع أهم القضايا الفكرية والحضارية التي شكّلت إطاراً مرجعياً للرومانسيين وكوّنت مزاجهم الفكري والشعري الخاص.

وإذا كانت الرومانسيةُ، بوصفها أحدَ أكثر المذاهب الأدبية أهمية، قد لاقت اهتماماً كبيراً من النقاد والدارسين، فإن هذا البحث يحاول أساساً دراسة أهم التحولات الفكرية التي أحدثها رواد الرومانسية العرب على مضامين القصيدة العربية، وهو أمر يحتّم الانطلاق من الشروط التاريخية التي أدت إلى ظهور الرومانسية وسيطرتها على الأدب الأوروبي، ومن ثم العربي فترة من الزمن. أما مسوّغ ذلك فهو محاولة استقراء ورصد مجموعة من الظواهر التي يمكن أن تكون مشتركةً بين الرومانسيين على اختلاف عصورهم وبيئاتهم، إذ من المسلّم به أن الرومانسيين عموما يشتركون في سمات خاصة تجمعهم كالذاتية والإفراط بالعاطفة واللجوء إلى الخيال والطبيعة، وما إلى ذلك. غير أن أهم الحقائق التي تجمع الرومانسيين هي إيمانهم المطلق بالحرية بوصفها السبيل الحقيقي لسموّ الإنسان وتحقيق كيانه في العالم الذي يعيش فيه. [1] ولعل ذلك هو ما يفسّر قصر المدة التي ساد فيها المذهب الرومانسي في أوروبا، وحتى في العالم العربي ؛ إذ لم تكن مجموعة المبادئ التي نادى بها الرومانسيون في الأدب تصنّف على أنها قواعد مطلقة ينبغي أن يتمسك ويؤمن بها الفنان، بمقدار ما كانت محاولة لكسر النمطية الكلاسيكية التي كوّنت قواعد صارمة يتأسس بناءً عليها علمُ الجمال وقيمةُ

[1] جاء في أحد بيانات جماعة بيدر الشعرية التي نشأت في ألمانيا: إن الشعر الرومانسي هو وحده اللانهائي، كما إنه وحده الحرّ، وإن قانونه الأول والوحيد هو ألا يُلزم الشاعرُ بأي قانون يهيمن عليه. ينظر: بنيس، محمد. الشعر العربي الحديث، الرومانسية العربية. دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 16.
فيما يعرّف فيكتور هوغو الرومانسية بقوله : إنها تحرر الأدب. وهذا التعريف على اقتضابه وعموميته يوضّح جوهر هذا المذهب الأدبي. ينظر : باتريك.ي.شارفيه. تاريخ فرنسا الأدبي، ضمن كتاب تاريخ الأدب الغربي، مجموعة من المؤلفين، مجموعة من المترجمين، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1984، ج2، ص 587.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفن الحقيقية. وقد كانت محاولة كسر القواعد الكلاسيكية والتمرد عليها تتم انطلاقاً من أن الإنسان حرٌ لا ينبغي أن تُمارس عليه أية قيود، إذ للفنان الحق في التعبير عن مشاعره بصرف النظر عن القواعد الأدبية التي تمت صياغتها اتكاءً على النماذج التراثية، وعلى المقولات النقدية الصارمة. وهو أمر جعل الرومانسيين يحاولون، بشيء من المبالغة والتعصب أحياناً، تقويض أسس الكلاسيكية وهدم مبادئها. وما دام الأساس الذي ينطلق منه الرومانسيون في تكوين آرائهم هو الحرية فإن هذا كان يجعلهم متحفظين أيضاً في إعطاء مذهبهم أسساً ثابتة واضحة المعالم.ولعل الاستثناء في ذلك هو جهودهم المتضافرة في بلورة مفهوم الخيال الذي أخذ صورته المتكاملة في تنظيرات كوليردج[1]. وإزاء رفض الرومانسيين لأي قيود أو قواعد تحدّ الإبداع وتقيّده كان طبيعياً أن يسهل تجاوز النماذج الشعرية التي قدموها؛ فما دامت آراء الرومانسيين ترتكز على كسر كل القيود التي تحد من الإبداع فإنهم في المقابل لم يضعوا شروطاً نقدية تؤسس نظرياً لمذهبهم الأدبي[2]، فكانت كل محاولاتهم النقدية ترتكز على هدم الأسس الكلاسيكية. وإذا كانت طبيعة الفكر الرومانسي هذه تبرر قصر المدة التي سيطر بها هذا لمذهب على الأدب الأوروبي، فإنها تبرر أيضاً الصعوبة التي أشار إليها النقاد والدارسون مراراً في التعاطي مع الرومانسية ومحاولة تعريفها وحصرها في نطاق ضيّق، وهو ما وضحّته ليليان فرست في معرض تقديمها للرومانسية ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي إذ تقول- بعد أن عرضت لمجموعة من التعريفات المتعلقة بالرومانسية- : إن هذه التعريفات قد تصل في عددها عدد الذين كتبوا في هذا الموضوع.وتغدو صعوبة المقترب نحو الرومانسية لا في اختيار واحد من التعريفات قدر ما

---

[1] كان الإيمان بالخيال في النظرية النقدية الرومانسية جزءاً من إيمان العصر بالذات الفردية، فكان الرومانسيون ينظرون للخيال بوصفه طاقة فاعلة قادرة على صنع عوالم خاصة بالمبدع. ينظر في ذلك : بورا، سيرا موريس. الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1977، ص5.

[2] لا يحاول البحث في هذا السياق الإقرار بغياب نظرية نقدية رومانسية، بل إنه يعني أن هذه النظرية كانت تحاول أن تحدد مفاهيم خاصة عن الشعر والإبداع ترتكز، بالدرجة الأولى، على الخيال الذي كان أكثر الملكات الإنسانية تعبيراً عن حرّية المبدع في نظر الرومانسيين. فالنقد الرومانسي لم يضع قواعد جاهزة سابقة في وجودها على النصّ الإبداعي، وينبغي على المبدع أن يلتزمها، مثلما كان الأمر عليه في النظرية النقدية الكلاسيكية. وهذا الاختلاف حدد طبيعة فهم الكلاسيكيين والرومانسيين للعملية الإبداعية، حيث رأى الكلاسيكيون أن الفنّ هو في جوهره ممارسة تخضع لمجموعة من القواعد (الوحدات الثلاث للمسرح في النقد الغربي، ونظرية عمود الشعر في النقد العربي مثلاً) بينما كان الرومانسيون يرون أن الفنّ ينبغي أن يتحرر من كلّ القواعد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هي في اختيار طريق خلال متاهة التعريفات التي سبق تقديمها".[1] ويؤكد مثل هذا الإشكال أحد المؤلفات النقدية الفرنسية التي ظهرت في عام 1910 بعنوان " عن الرومانتيكية، حفنة من التعريفات مجموعة من صحيفة الجلوب " حيث عرض المؤلف فيه لمجموعة من التعريفات التي وضعها أدباء ونقاد ذلك العصر فلم تزد المصطلح إلا غموضاً وارتباكاً. [2]

إن الرومانسية قبل أن تتشكّل مذهباً أدبياً مكتمل المعالم[3] مثّلت نمطاً فكرياً يقوم على الحرية المطلقة في التفكير والتعاطي مع الكون بكامل تجلياته. والحرية بمعناها العام إذا كانت أساسا في أي فكر فهي تعني أولا ودون شك التمرد الدائم والخروج من بوتقة كل المعطيات الثابتة، وهو ما اتسمت به الأعمال الرومانسية وما حدد اختلافها الأساسي عن الكلاسيكية التي كانت تؤمن أن الحياة تنتظم وفق قيم ومبادئ ثابتة لا يمكن تجاوزها والخروج عنها.

وتأسيساً على ذلك كان من الصعب الإشارة إلى الرومانسية بوصفها نظاماً ثابتاً موحد المعالم في الفن. ففي أوروبا جرى النقاد على التمييز بين رومانسية فرنسية وألمانية وإنجليزية، أو رومانسية

---

[1] فرست، ليليان. الرومانسية، ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، عدد من المؤلفين. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1982، ص 161.

[2] ينظر :غلاب، محمد. أدباء الرومانتيكية الفرنسية، مكتبة نهضة مصر، ط1، 1958، ص 5. وينظر كذلك، بخصوص الصعوبة التي واجهها الدارسون في تعريف الرومانسية، المؤلفات الآتية على سبيل المثال : بورا، الخيال الرومانسي، ص 331، و باومر، فرانكلين. الفكر الأوروبي الحديث : الاتصال والتغيّر في الأفكار من 1600-1950، ترجمة أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ج3، ص 19.

[3] يميّز أ.س. دميتريف بين الرومانتيك والرومانسية، فالرومانتيك، الذي هو العنصر الجوهري في الرومانسية، نمط معيّن في إدراك العالم مرتبط بالتمرد على القيم والعادات وفق نهج إنساني مستغرق في العاطفة والحلم بعالم مثالي. وهو أمر ميّز كثيراً من التجارب الإنسانية منذ أقدم العصور. أما الرومانسية بمفهومها الأدبي فهي تختص بدراسة الرومانتيك، مثلما يتجلى في فترة زمنية معينة، حينما يكون طاغياً على روح العصر تبعاً لظروف هذا العصر وملابساته الخاصة. وفي هذه اللحظة تحديداً تصير الرومانسية " مذهباً " يميّز الحياة الأدبية لهذا العصر، وليست مجرد نزعة عاطفية مرتبطة بعدد من الأفراد. وفق ذلك يمكن أن نفسّر وجود ملامح رومانسية عند أدباء عاشوا في مراحل زمنية متقدمة كثيراً على الفترة التي نشأت فيها الرومانسية بوصفها مذهباً أدبياً. ينظر: دميتريف. أ.س. نظرية الرومانسية الغربية (ألمانيا، إنجلترا، فرنسا، إيطاليا). ترجمة نوفل نيّوف. مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق. ع 125، شتاء 2006، ص 13. وتأسيساً على مثل هذا الفهم يتم تمييز الرومانسية من حيث هي سمة عامة مطلقة يمكن أن تتواجد عند كلّ الناس في حالات معينة، حينما يستغرقون في الحلم والعواطف، وفي كل زمان سواء أكان ماضياً أم حاضراً أم مستقبلاً. وبين الرومانسية حينما تصبح موقفاً وجودياً مميزاً للإنسان في فترة زمنية لها ظروفها في سياق تاريخي خاص.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شيلي وكيتس ووليم وردزورث[1]. وفي العالم العربي تتباين النزعة الرومانسية عند شعراء الديوان والمهجر وأبولو، بل عند شعراء المدرسة الواحدة أنفسهم.

وعلى الرغم من ذلك فليس ثمة شك في وجود أسس عامة وملامح مشتركة تحدد دلالة هذا المصطلح الذي أثار جدلاً كبيراً حوله " والذي يرجع في أصله إلى الجذر اللغوي الفرنسي Roman الذي كان يشير إلى قصص الخيال القديمة وحكايات الفروسية والحب، مما يتميز بالعواطف الجامحة وعدم الاحتمال والمبالغة واللاواقعية."[2] وقد كانت الرومانسية بهذا المفهوم تقترن بسمات سلبية ترسخت جراء النزعة العقلية التي سادت أوروبا بدءاً من القرن السابع عشر. ولعل ما يؤكد ذلك هو أن لفظ رومانسي كان" يطلق في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر مراداً به الإشعار بالذم أو النقص لكلّ بادرة جديدة تتحدّى السائد من القواعد الأدبية المترسخة، أو تحتوي على خلل وتهاون في القافية أو اللغة. ولهذا يقول الشاعر غوته: (الكلاسيكية صحّة، والرومانسية مرض). .. ولم يجرؤ أحدٌ من الشعراء الفرنسيين أن يطلق على نفسه نعت رومانسيّ حتى عام 1818 حين أعلن ستندال: أنا رومانسيّ؛ إنني مع شكسبير ضد راسين، ومع بايرون ضد بوالو!. "[3]

غير أن ما يمكن ملاحظته في هذا السياق هو أن الرومانسية كانت إفرازا طبيعياً لهذه النزعة العقلية التي سيطرت على أوروبا وأخرجتها من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة أكثر مما كانت ردة فعل عليها.[4] صحيح أن الرومانسيين آمنوا بالقلب والعاطفة، غير أن ذلك كان في أساسه ثورةً على العقلية الكلاسيكية وما بشّرت به طويلاً من إيمان بحقائق ثابتة تحتكم في ظاهرها إلى العقل، مع أن هذه الحقائق في الأصل كانت مجموعة من الأسس والقواعد التي كان يتم الإيمان بها مسبقاً

---

[1] ينظر : سترومبرج، دونالد. تاريخ الفكر الأوروبي 1601-1977، ترجمة أحمد الشيباني، دار النفائس، بيروت، ط3، 1994، ص305.

[2] فرست، الرومانسية، ص 176.

[3] الأصفر، عبد الرزاق. المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 41.

[4] وهو ما أشار له فرانكلين باومر حينما قال: " إنه يتعين أن يفهم أن الحركة الرومانتيكية ما كانت لتصبح كما هي من غير التنوير. وأنها – من ناحية – قد انبثقت من التنوير، ولا تمثل بكل بساطة رجعة إلى العالم الذي تركه التنوير وراءه." باومر، الفكر الأوروبي، ص 19.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بوصفها حقائق مطلقة دون برهان عقلي عليها، وهي الحقائق التي أسهمت النزعة العقلية في هدمها لاحقاً. وبإيمانهم بالحرية الفردية كان الرومانسيون يعون تماماً أنهم يتجاوزون الحاجز الذي ظل يفرضه الفكر الكلاسيكي على الإنسان في مختلف مجالات حياته.

إن تتبع مراحل تطور الفكر الأوروبي يكشف عن ارتباطات وثيقة بين الرومانسية والثورات العلمية والتحررية التي خاضتها أوروبا في القرون الماضية، إلى حدّ جعل كثيراً من الباحثين ينظرون إليها بوصفها الليبرالية ممثلة بالأدب، يقابلها في ذلك " النزعة الإنسانية " في الفلسفة، أو الثورة الفرنسية في السياسة والثورات البرجوازية في الاقتصاد. ولعل هذا ما يفسّر مقولة فيكتور هوغو :" إن شعراء القرن التاسع عشر وكتابه كلهم هم أبناء الثورة الفرنسية."[1] فقد كانت هذه الثورات حصيلة عوامل مشتركة شكّلت وعياً أوروبياً جديداً مختلفاً عما ساد في العصور الوسطى.

وقد كان المحفّز الأساسي الذي حرّك الثورات الأوروبية هو الإيمان المطلق بقيمة الإنسان وقدراته الفردية؛ فالفرد هو الأساس، وواجب الدولة والمجتمع حماية حريته، وتسهيل سعيه لتحقيق ذاته، وإتاحة المجال أمامه للاختيار الحر ومحاولة إعطائه مزيداً من القدسية بعيداً عن كل ما هو لاهوتي. ومن أجل تحقيق ذلك والوصول إلى قيم ليبرالية حقيقية كان على أوروبا أن تخوض صراعات دموية ضد ثالوث السلطة : الملوك ممثلي السلطة السياسية، ورجال الدين المسيحي ممثلي السلطة الدينية، والإقطاعيين ممثلي السلطة الاقتصادية. ولم يكن الفصل بين أي من هذه السلطات ممكناً؛ لأنها كانت ترتكز على أسس واحدة، فرجال الدين كانوا يحكمون ويؤسسون للناس منهجية حياتهم –باسم الله– وفقاً لمصالحهم الخاصة التي كانت مترابطة مع مصالح الملوك والنبلاء والإقطاعيين.[2] وكانت منهجية الحياة هذه تجد لها حضوراً واضحاً في الادب، فالمعايير التي تحكم الآداب الأوروبية كانت صارمة

---

[1] المرعي، فؤاد. المدخل إلى الآداب الأوروبية، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، ط2، 1981، ص 183.

[2] ينظر حول ذلك : ماميدوف، ماكوفيلسكي. فلسفة العصور الإقطاعية. ضمن كتاب : موجز تاريخ الفلسفة، جماعة من أساتذة سوفيات، ترجمة وتقديم توفيق سلوم، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1989، ص 103-104.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تستمد أصولها بشكل خاص من أرسطو. وكانت محاولات الخروج على القواعد النقدية التي أقرها أرسطو ينظر إليها بوصفها محاولة لكسر قداسة المنظومة العقلية التي تحكم الفكر الأوروبي عموما.[1] فقد كانت أوروبا تنظر للإغريقية واللاتينية نظرة تكاد تكون مقدسة، فاللاتينية هي اللغة الرسمية المعترف بها من الكنيسة[2]، ومعايير أرسطو النقدية وآراؤه العلمية محترمة على نحو مبالغ فيه يصل حدّ القداسة[3].

على هذا النحو كانت أوروبا تعيش في عالم منظم، محدد المعالم، يخضع لنظام أقرّته المؤسسة الدينية بتواطؤ مع رجال الدين والنبلاء. وكانت القواعد الكلاسيكية هي الأنموذج الذي يسم الحياة العقلية والاجتماعية والدينية لأوروبا كلها، فقد كانوا ينظرون إلى الكون بكامل متعلقاته بوصفه نظاماً ثابتاً لا يمكن أن يتغير، وأن على الجميع احترام النظام ومعاييره التي أسستها العقلية الكلاسيكية الأوروبية. يقول في ذلك إيتيان جيلسون أحد المؤرخين المختصين في فلسفة العصور الوسطى : " كما أن فكر الفيلسوف في أيامنا هذه لا يمكن أن يتم إلا على قاعدة المبادئ العامة للعلوم التاريخية والاجتماعية، فإن فكر الفيلسوف في العصور الوسطى لم يكن يتم إلا على قاعدة العقيدة اللاهوتية

---

[1] تبنت الكنيسة كثيراً من آراء أرسطو، وأوجدت لها صيغة توافقية مع الرؤى الدينية. وقد أدى هذا المزج بين بعض النظريات الفلسفية الإغريقية واللاهوت إلى تكوين ما يسمى بالفلسفة " السكولانية / المدرسية " نسبة إلى الكلمة اللاتينية schola التي تعني مدرسة. حيث مثّلت هذه الفلسفة التيار الرئيسي في فلسفة المجتمع الإقطاعي في العصور الوسطى. ينظر: ماميدوف، فلسفة العصور الإقطاعية، ص 106.

ويروي كارل ساغان، عالم الفلك الأمريكي- في شأن سيطرة فكر أرسطوالذي تبنته الكنيسة على التفكير الأوروبي آنذاك - حادثةً مفادها أن سكان كوكب الأرض شهدوا انفجار أحد النجوم في سنة 1054. وفيما أولت كل الحضارات الإنسانية هذا الحدث أهمية بالغة، ودونت أخباره من الصين شرقاً إلى حضارات أمريكيا الجنوبية القديمة غربا، فإن أياً من الشعوب الأوروبية لم تشر إليه؛ لأن الكنيسة قررت أن السماوات كاملة،و لأن أرسطو لم يذكر أي شيء عن انفجار يشوّه السماء. ينظر : ساغان، كارل. الكون، ترجمة نافع أيوب لبّس. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 173،أكتوبر 1993، ص 189.

[2] كانت اللغة اللاتينية هي اللغة الرسمية لأوربا البابوية، وكان ينظر لها نظرة احترام وتقديس، وكانت معرفتها تقتصر على رجال الدين، وعدد قليل من الناس. وكانت اللغات القومية يطلق عليها آنذاك اسم " اللغات الرومانسية" و ينظر إليها بوصفها لغات مبتذلة. ينظر : بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 14.

ولعل إدراك مارتن لوثر لأهمية اللاتينية في الفكر الكنسي في العصور الوسطى هو ما دفعه لترجمة الكتاب المقدس للألمانية، فكان ذلك أول محاولة لكسر هذه القداسة الزائفة، وأسهمت هذه الترجمة في فتح المجال أمام ترجمة الكتاب المقدس لمختلف اللغات الأوروبية، لا سيما بعد اختراع الطباعة ، وهو ما أسهم أيضاً في الانقسامات الدينية التي شهدتها أوروبا منذ ذلك الوقت. وكانت محاولات مارتن لوثر هذه تندرج في سياق الإيمان بالفرد الذي بدأ يميّز الحياة الأوروبية، فالترجمة أتاحت المجال أمام كل الناس لقراءة الكتاب المقدّس، وفهمه كلٌ بأسلوبه، فيما كانت معرفته سابقا مقتصرة على رجال الدين. وبذلك صارت العلاقة بين الإنسان وربه قائمة مباشرة من غير حاجة لوسيط.

[3] ينظر : فرست، الرومانسية، ص 182.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المسيحية. كان الناس آنذاك يسبحون في عالم الإيمان الديني مثلما نسبح نحن الآن في عالم العلم والتكنلوجيا."[1] وقد خضعت أوروبا لهذا النظام عشرة قرون كاملة، سادت فيها أجواء رجعية جعلت معظم المؤرخين يطلقون على هذه الفترة اسم العصور المظلمة. وكان ثالوث السلطة الذي يحكم يعي أن من الواجب تكريس حالة ثقافية رجعية من أجل تدعيم نفوذهم وإضفاء المشروعية على سلطتهم، فصاغوا منظومة من الأفكار التي تبرر واقع النظام السلطوي والتمايز الطبقي بين الناس، وكان ذلك مستنداً إلى فكرة دينية جوهرية مفادها أن الإنسان ذو طبيعة فاسدة بسبب خطيئة آدم الأولى التي صارت لعنة يتوارثها نسله، ولأن هذه الطبيعة الفاسدة تعبّر عن حكمة الله فإن من المحال تغييرها، بل إن محاولة تغييرها هي اعتراض على قدرة الله[2]. ومثلما تتفاوت المراتب في ملكوت السماء، فقد

---

[1] صالح، هاشم. مدخل إلى التنوير الأوروبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 2005، ص 19-20.

[2] كانت الكنيسة تؤول نصوص الكتاب المقدس خدمة لمصالح المجتمع الطبقي في ذلك الوقت؛ فقد برر القدّيس توما الإكويني الرق والنظام الإقطاعي بأنهما نتيجة لخطيئة آدم. ينظر : ديورانت، ول. قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية،م 14، ص 406.

وكان رجال الكنيسة يستندون إلى نصوص من الكتاب المقدّس لتبرير الرق والتفاوت الطبقي، وكانت أهم هذه النصوص مستمدة من سفر التكوين / قصة نوح حيث جاء فيها: "وكان بنو نوح الذين خرجوا من الفلك سام وحام ويافث. وحام هو أبو كنعان .هؤلاء الثلاثة هم بنو نوح.ومن هؤلاء تشعبت كل الارض. وابتدا نوح يكون فلاحا وغرس كرما .وشرب من الخمر فسكر وتعرى داخل خبائه .فأبصر حام أبو كنعان عورة أبيه وأخبر أخويه خارجا .فاخذ سام ويافث الرداء ووضعاه على أكتافهما ومشيا إلى الوراء وسترا عورة ابيهما ووجهاهما إلى الوراء.فلم يبصرا عورة أبيهما .فلما استيقظ نوح من خمره علم ما فعل به ابنه الصغير .فقال ملعون كنعان.عبد العبيد يكون لإخوته .وقال مبارك الرب اله سام.وليكن كنعان عبدا لهم .ليفتح الله ليافث فيسكن في مساكن سام.وليكن كنعان عبدا لهم." سفر التكوين/ 9 /18-27.

وقد استمر هذا النص المقتبس عن الكتاب المقدس مبررا لنظام الرق عقودا طويلة لأن اللعنة حلّت على نسل حام وصاروا عبيداً لنسل سام ويافث، وفي سنة 1964 عارض بعض أعضاء مجلس الشيوخ الأمريكي إلغاء نظام التمييز العنصري اعتماداً على قصة نوح كما وردت في الكتاب المقدس. وكان أحد أعضاء مجلس الشيوخ " روبرت بيرد" من المعارضين لإلغاء هذا النظام، واستمر بيرد عضوا في مجلس الشيوخ إلى وفاته سنة 2010، وكان قد عارض في سنة 1991 تعيين قاضيتين من أصول أفريقية، وعارض بشدة تعيين كونداليزا رايس بمنصب وزير خارجية الولايات لمتحدة لأن أصولها أفريقية. ينظر:

http://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Byrd

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اقتضت حكمة الله أن يكون البشر متفاوتين في الأرض."وكان من المفترض أن يسيطر على المجتمع نظام طبقي يعكس نظام الكون ويماثله."[1]

وفيما كانت الشعوب الأوروبية ترزخ تحت وطأة تحالف هذه السلطات الثلاث بدأت محاولات التغيير تظهر من داخل الكنيسة نفسها على يد مارتن لوثر (1483 م _ 1546 م)[2] الذي رفض الوصاية التي تفرضها الكنسية على الناس وعدّها أموراً خارجة عن معاني الدين الحقيقي، وكان ذلك إيذاناً بظهور البروتستانتية التي خاضت مواجهات دموية كبرى مع الكاثوليكية في سبيل إثبات شرعيتها[3]. وقد رافق ذلك وسبقه أيضاً بدايةُ الوعي بأهمية العلم الذي غالطت نتائجه كل ما كان مستقراً في العقلية الغربية من مبادئ قارة مستمدة من النصوص المقدسة والفكر الإغريقي؛ فوضع نيقولا كوبرنيكوس (1473-1543) نظريته الفلكية مبيناً فيها أن الأرض ليست مركز الكون مثلما كانت تدّعي الكنيسة استناداً إلى آراء بطليموس وأرسطو. و شكّلت هذه النظرية صدمة عنيفة للسلطة الكنسية؛ لأنها شككت، لأول مرة، على نحو علمي بالمعرفة الكنسية التي كانت إلى ذلك الوقت

---

[1] حاوي، خليل. فلسفة الشعر والحضارة، تحرير وترجمة وتقديم ريتا عوض، دار النهار، بيروت، ط1، 2002، ص 72.

[2] ينظر : سترومبرج، تاريخ الفكر الأوروبي، ص35.

[3]تعرض البروتستانت، لا سيّما في بداية ظهور دعوة مارتن لوثر، إلى اضطهاد وتنكيل كبيرين، وحينما قويت شوكة البروتستانت في بعض المناطق جابهوا الكاثوليك وخاضوا ضدهم حروباً دموية طالت أوروبا كلها، وكان آخر هذه الحروب الكبرى حرب الثلاثين عاماً التي انطلقت شرارتها من ألمانيا وامتدت بين سنوات 1618-1648، كانت هذه أخر الحروب الكبيرة لكنها لم تكن آخر حلقات الصراعات الطائفية في أوروبا،ففي عام 1763 كتب فولتير كتاب " محاولة في التسامح " مدفوعاً بحادثة شهيرة في التاريخ الفرنسي الحديث تعرف باسم حادثة كالاس، وتفاصيلها أن أحد تجار مدينة تولوز ذات الغالبية الكاثوليكية عاد إلى منزله فوجد ابنه منتحراً بأن شنق نفسه، وخوفاً من سخط الكاثوليك لأن هذه الأفعال تعارض تعاليمهم ادعى أن ابنه تعرض للقتل، فما كان من المحكمة الفرنسية إلا أن حاكمت الأب محاكمة صورية متهمة إياه بقتل ابنه فأعدمته، ومن ثم صادرت ممتلكاته فكتب فولتير كتابه دفاعاً عن التاجر منددا بما تعرض له، وهو ما دفع برلمان باريس إلى تبرئة الأب وإعادة ممتلكاته إلى أهله، وينظر لهذه الحادثة في التاريخ الفرنسي بوصفها أولى الحوادث التي استطاع فيها المثقف كسب إحدى المعارك في مواجهة طغيان السلطة.ينظر : الشيخ، محمد. المثقف والسلطة /دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر،دار الطليعة، بيروت، ط1، 1991، ص 15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المصدر الوحيد للمعرفة.1 "فقد تحدى كوبرنيكوس هيبة الكنيسة في مسائل الطبيعة، ومن هنا بدأ تاريخُ تحرير العلوم الطبيعية من اللاهوت، وبدأ يتشكل الخط الفاصل بين العلم والدين، وأصبحت دراسة العلوم خاضعة للرياضيات والتجربة العلمية وليس للكتاب المقدس"2.

وتبع غاليليو (1564–1642) آراء كوبرنيكوس في نظريته، ورفض النتائج التي وصل لها علماء اللاهوت فيما يتعلق بعمر كوكب الأرض، وأقام حدّا فاصلاً بين موضوع العلم وموضوع الدين مقرراً أن دراسة الطبيعة يجب أن تعتمد على الرياضيات والتجربة، لا على الكتاب المقدّس؛ وهو ما دفع رجال الدين إلى محاكمة غاليليو وغيره من العلماء بوصفهم ملحدين ومخربين.3

فضلاً عن ذلك فقد بدأت المذاهب الفلسفية تأخذ بعداً مختلفاً عما كانت عليه في العصور الوسطى، وكان ذلك بتأثر شديد بالكشوفات العلمية التي فتحت آفاقاً جديدة أمام العقل الإنساني، فظهرت مذاهب فلسفية همها كسر الحاجز النفسي الذي تفرضه الكنيسة على الإنسان الأوربي، وكان ذلك إيذاناً بعصر الفلسفة الحديثة التي بدأت مع ديكارت(1596 _ 1650) في القرن السابع عشر. وساد هذا العصر عموماً نمط فلسفي فكري يرتكز إلى الإنسان بوصفه القيمة الأسمى في الكون. فقد " أسفرت التغيرات الاقتصادية والاجتماعية عن قيام فئة كثيرة العدد من المثقفين البرجوازيين. وفي حين كان علماء العصر الوسيط وفلاسفته خدماً للأيدلوجيا الكنسية على الأغلب، كانت هذه الفئة من المثقفين البرجوازيين مرتبطة مباشرة بالعلم والفن، دون أن تكون لها صلات بالكنسية، أو كانت صلاتها هذه واهية للغاية. وقد ظهرت في هذه الفترة ثقافة جديدة عرفت بالإنسانية (Humanism). وكان هذا

---

[1] ينظر : ضاهر، محمد كامل. الصراع بين التيارين الديني والعلماني في الفكر العربي الحديث والمعاصر،دار البيروني، بيروت، ط1، 1994، ص 21.

[2] ماميدوف، فلسفة العصور الإقطاعية، ص 142.

[3] ينظر: ماديموف، فلسفة العصور الإقطاعية، ص150.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصطلح يدل آنذاك على الثقافة الدنيوية الزمنية، وذلك في مقابل الثقافة اللاهوتية السكولائية (المدرسية)".1

وإذا كانت بعض الأفكار الفلسفية والنظريات العلمية – المرتكزة إلى العقل- تبدو مغايرة تماماً للأسس التي ينهض عليها المذهب الرومانسي المتسم بإلحاحه على العاطفة، فإن ما يجمعها كلها هو أنها وليدة عصر أوروبي مختلف كانت نتائجه الأساسية كسر القواعد والقوانين التي كبّلت الإنسان الأوروبي، وحدّت من قدراته وإبداعاته ووقفت عائقاً أمام إدراكه لإنسانيته. فديكارت حينما أسس منهجه القائم على الشكّ كان يعي أن العقل هو القيمة التي يدين لها الوجود البشري، وكانت غايته الأساسية هي تحرير العقل من المسلّمات الكلاسيكية ومن كل سلطة مرجعية تحكم عليه بالجمود.2وهو تماماً ما حاول الرومانسيون إنجازه في الإطار الأدبي بمحاولتهم كسر مجموعة القواعد والقيود الكلاسيكية التي صاغت نظرية نقدية صارمة مثّلت سلطة على الأدباء ونصوصهم الإبداعية.

وعلى امتداد هذه الفترة "كان نمط الإنتاج الرأسمالي ينمو ببطء في أوروبا في أحشاء المجتمع الإقطاعي البالي، وشرعت البرجوازية في التمايز لتتحول إلى طبقة مستقلة تتزعم نضال الجماهير الواسعة ضد السلطة الإقطاعية."3 وفي مثل هذه الأجواء الثورية نشأت المفاهيم والأفكار الجديدة معلنةً ميلاد عصر التنوير الأوروبي بعد حصيلةٍ تراكمية دامت عقوداً طويلة شهدت فيها أوروبا تحولات جذرية أثرت في العالم كله وغيرت مسيرة التاريخ. وهو أمر كانت محصلته النهائية تظهر في مختلف مناطق أوروبا ممثلةً بالثورات البرجوازية التي أسست للديموقراطية الأوروبية، وكان أهمها الثورة الفرنسية

---

[1] سوكلوف، ف. فلسفة البلدان الأوروبية الغربية في مرحلة الانتقال من الإقطاعية إلى الرأس مالية. (القرن الخامس وأوائل القرن السابع) ضمن كتاب موجز تاريخ الفلسفة، ص136.

[2] ينظر : لالاند، أندريه. الموسوعة الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت، ط1 ، 1983، م1، ص 135.

[3] ف، أسموس. تطور الفلسفة الأوروبية :عصر الثورات البرجوازية، ضمن كتاب موجز تاريخ الفلسفة، ص 154.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي انطلقت سنة 1789 معلنةً انتصار البرجوازية والعالم الجديد؛ حيث أدت هذه الثورات إلى تفسّخ النظام الإقطاعي، وإلى إحداث تغير كبير في دور الدين ومكانته في المجتمع.[1]

وفي مثل هذا السياق كان طبيعياً أن تسعى الطبقة الناشئة – بعد أن امتلكت مقومات الوجود الاجتماعي والسياسي– إلى نشر ما تؤمن به من قيم ومعتقدات وآراء وأفكار تدعم حضورها في كافة مجالات العلوم والمعارف الجديدة، حيث وجد الفكر الفلسفي العقلاني وفكر التنوير عموماً عند هذه الطبقة الرعاية والتشجيع، ساعدها على العمل والإنتاج من جهة، وأوجد لها التبرير الكامل بالمطالب الكبرى لها – كطبقة صاعدة – في المساواة في الحقوق، والحرية في اعتناق الآراء المختلفة مع الكنيسة، وفي التفكير والعمل خارج إطار الكنيسة أو الدائرة المقدسة، حيث بدأت المفاهيم والقيم الجديدة في التبلور، وبدأ الحديث عن المصلحة والمنفعة والصالح العام، والرابطة الاجتماعية التي تعني الرفض الضمني للنظام القائم على أساس التمايز الاجتماعي؛ إنه الانقلاب في التصورات الإيديولوجية، فعوضاً عن النظرة "العمودية" حيث يكون ترتيب الناس في أعلى وأدنى تبرز النظرة "الأفقية" لأعضاء الوجود الاجتماعي الواحد حيث يكون المبدأ الوحيد المقبول للوجود وللعمل معاً هو شعار "المساواة"[2]. وقد كان طبيعياً أن يتزامن عصر الرومانسية [3]مع هذه التحولات الكبرى لأنه يشاركها في القاسم المشترك الأساسي الذي كان يغذيها ويدفعها نحو الأمام، وهو الإيمان بالإنسان وقدراته وحريته.[4] ولعل هذا ما يفسر نشوء الرومانسية مع صعود البرجوازية وسيطرتها على أوروبا، وهو أمر

---

[1] أسموس، تطور الفلسفة الأوروبية، ص 155.

[2]العلوي،سعيد بن سعيد –نشأة وتطور مفهوم المجتمع المدني (بحوث ومناقشات المجتمع المدني في الوطن العربي)–مركز دراسات الوحدة العربية،1992،ص44-46.

[3]تحدد معظم المراجع الأدبية للرومانسية عصراً ذهبياً طغت فيه على أوروبا في الفترة الممتدة ما بين بداية القرن التاسع عشر حتى منتصفه (1800-1850)، ثم بدأت بعد ذلك بالتراجع لصالح المذاهب الادبية الجديدة، وليس ثمة شك في أن نشوء وأفول المذاهب الأدبية هو حصيلة لطبيعة الفكر البشري الذي يتسم بالتحول وعدم الاستقرار.

[4]كانت السمة الأساسية لعصر النهضة الأوروبي هو الإيمان المطلق بالإنسان وقدراته، وهو ما جعل كثيراً من المفكرين يطلقون على هذا العصر اسم عصر " النزعة الإنسانية " لأنه تأسس أصلاً على هدم السلطة الدينية، عبر نقضها وتقديم رؤى دنيوية لا علاقة لها بالغيبيات.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جعل الدارسين يصفون الأدب الرومانسي دوما بأنه أدب برجوازي تقدمي ينظر إلى المستقبل ليغير الحاضر ويستبدل به خيرا منه، في مقابل الادب الكلاسيكي الذي يبجل تراث الحاضر ويرى مثله الأعلى في الماضي.[1] وهذا ما عبّر عنه ف.ج.فيشر. أستاذ الاقتصاد الإنجليزي قائلا: " لم تكن محض مصادفة أن الانقلاب الصناعي ظهر مع ظهور القصة وحدث مع حدوث الانتقال من الأدب الكلاسيكي إلى الأدب الرومانسي، والقصة والأدب الرومانسي عامة هما في جوهرهما نوعان من أنواع الفن البرجوازي."[2]

هذه هي القواسم المشتركة الأساسية التي تجمع كل ما أفرزه عصر التنوير الأوروبي من مذاهب فكرية وفلسفية، على الرغم من اختلاف أساليب الطرح والمقومات الأساسية التي ينهض عليها كل مذهب. فالنظرة العقلية التجريبية كانت تؤمن أن العقل وحده هو السبيل المثالي لتحقيق السعادة البشرية، وهو ما وجد مرجعيته في آراء بعض الفلاسفة كديكارت مثلاً الذي أسس مذهبه على الشك المنهجي القائم على العقل، فيما كانت بعض النظريات الفلسفية تعلي من شأن العواطف على حساب العقل، مثلما نجد عند السويسري جان جاك روسو (1712-1778) الذي ألحّ في مؤلفاته على دور الغريزة الإنسانية والإحساس الفردي والتحرر من القيود الاجتماعية. وكان يرى أن الطبيعة البشرية خيّرة في الأصل، وأن ما يحسبه الناس تقدما ليس إلا فسادا يحمل معه شقاء الإنسان الذي لا علاج له سوى التأمل الحالم واللجوء إلى الطبيعة، وهو من ثمة دعا إلى الدين الطبيعي؛ فكلما ابتعد الإنسان عن الحال البدائية البسيطة صار أكثر تعاسة.[3] وقد عدّ كثير من الباحثين روسّو الأب الشرعي

---

[1] ينظر : هلال، محمد غنيمي. الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دت، ص 22.

[2] عوض، لويس. بروميثيوس طليقاً، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1947، ص 1.

[3] ينظر : هوغو، فيكتور. مقدمة كرومويل أو بيان الرومانتيكية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، 1994، ص 66.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للرومانسية[1]؛ فلقد ضرب روسو، سواء في كتاباته أو في حياته الشخصية، المثل على روح الرومانسية من خلال تغليبه المشاعر والعواطف على العقل والتفكير، والعفوية على الانضباط الذاتي. كما تظهر في مؤلفاته كلّ مميزات الأدب الرومانسي: التعبير عن الذات، حب الطبيعة واللجوء إليها، الشعور بالاغتراب عن المجتمع، فضلاً عن أسلوبه الجديد الذي جعل النقّاد يتكلمون عن نثره المنظوم.[2]

وفي ألمانيا حاول إيمانويل كانت (1724-1804) وتلميذه يوهان فيخته (1762-1812)التأسيس لمنهج فلسفي يقوم على الإعلاء من شأن العواطف والذاتية، وقد كان تأثير روسّو في كانت كبيراً إلى حدّ أنّ كانت أطلق على روسّو لقب " نيوتن الأخلاق" [3]. ويبدو هذا الأثر في جوهر فلسفته التي أرجع فيها المعرفة إلى أداة داخلية كائنة في الإنسان تتمثل في المشاعر أو (القدرات الرؤيوية)؛ فالمشاعر هي أداة المعرفة الحقيقية، غير أنها دون العقل تكتفي بإدراك حقائق الكون على شكل ظواهر فقط.[4] غير أن فيخته، وفي محاولة لتطوير أفكار معلمه، حاول أن ينطلق لا من الأشياء بل من الوعي العام عند الإنسان، عاداً الذات المطلقة وحدها قادرة على تحديد ماهية الذوات الأخرى.وقد جمع فيخته آراءه هذه في كتاب " مذهب العلم "(1794)[5] الذي شرح فيه فلسفته منطلقا من " الأنا" التي عدّها أساس أي تفكير، في مقابل " اللا أنا " التي تقف في مواجهتها، وبين هذين القطبين يوجد وسيط هو " ملكة التخيّل". والأنا في فلسفته مبدعة خلاقة، تتجاوز الحدود بقدرتها على التفكير. وهكذا استطاع فيخته -الذي بدأ سنة 1793 ينشر أفكاره القائلة بمثالية الإدراك الذاتي

---

[1] ينظر: مندور،محمد. في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 103.

[2] فريد، الرومانسية في الأدب الفرنسي، ص 7.

[3] ينظر : مطر، أميرة. في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر،دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1974، ص 124.

[4] ينظر: ت، أويزرمان. الفلسفة الكلاسيكية الألمانية: مذاهب كانط وفيخته وشيلنغ وهيغل المثالية، ضمن كتاب موجز تاريخ الفلسفة، ص 249-262.

[5] أويزمان، الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، ص 263.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واستقلالية الوعي في جامعة يينا[1]– أن يستقطب حوله رواد الرومانسية الأوائل الذين وضعوا الروح فوق الواقع، وآمنوا بأن قوى الإبداع الشاعرية والخيال هي التي عليها أن تحدد معالم الحياة.[2] وانطلاقاً من مثل هذه الأطروحات بدأت تتشكّل ملامح الرومانسية بوضوح. وكانت الرومانسية الألمانية أولى المدارس التي اكتمل تبلورها واتضحت معالمها بتأثر واضح بأطروحات كانت وفيخته ومفاهيم الأخوين شليغل[3] عن الجمال. وبعد ذلك جاءت مدام دي ستال الفرنسية (1766 – 1817) لتمثّل حلقة الوصل بين الرومانسية الفرنسية والألمانية، فنقلت ملامح الرومانسية إلى فرنسا في كتابها المسمى عن ألمانيا حيث شرحت اتجاه الألمان الرومانسي وترجمت نماذج من الشعر الرومانسي الألماني إلى الفرنسية[4]. ومثّل ذلك بداية عصر أدبي جديد انتشرت فيه الرومانسية في ألمانيا عند غوته وشيلنغ والاخوين شليغل، وفي فرنسا عند شاتوبريان ولامارتين وفيكتور هيغو، وفي إنجلترا عند كوليردج وبايرون وشيلي وكيتس، وفي روسيا عند بوشكين وليرمانتوف.[5]

لقد اتسم عصر التنوير الأوروبي باختلاف مرجعياته، بمحاولة تحرير الإنسان وتأكيد قدراته وفرديته. فإذا كانت حركة التنوير استندت إلى العقل بالضرورة، فإنها في المقابل لم تتنكّر للعواطف والوجدان، لأنها في الأصل أمور تتوافر على قيم عقلانية، ولا يمكن أن تستقيم الحياة الطبيعية، ولا أن تنشأ المجتمعات بدونها، إذ " لم يكن فكر حركة الاستنارة في جميع الأحوال مادياً واحدياً بسيطاً

---

[1] مدينة ألمانية شكّلت في القرن الثامن عشر مركزاً ثقافياً هاماً، لا سيّما جامعتها التي استقطبت أشهر الفلاسفة والمثقفين الألمان في ذلك الوقت كهيغل وشيلنج وفيخته وغيرهم.

[2] ينظر : باومان، باربارا و بريجيتا أوبرله . عصور الأدب الألماني : تحولات الواقع ومسارات التجديد، ترجمة هبة شريف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 2002، ص 199.

[3] الأخوان شليغل : أوغست (1767-1845) وفريدريك (1772-1829) هما ناقدان وفيلسوفان ألمانيان تندمج فلسفتهما ضمن فلسفة عصرهما، وخاصة كانت وفيخته. قاما بتأسيس جماعة يينا التي ضمت عشرة أشخاص وكانت أول تجمّع أدبي رومانسي في أوروبا. وقد نشرت الجماعة أعمالها في مجلة أتينيوم (Athenaeun) التي صدرت من 1798-1800. ينظر : بنّيس، الشعري العربي الحديث، ص 10.

[4] ينظر : مندور، في النقد والأدب، ص 105.

[5] ينظر :إبراهيم، علي نجيب. السؤال المحيّر. ضمن كتاب مقدمة كروميل " بيان الرومانتيكية". فيكتور هيغو، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، 1994، ص 18-20.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

دائماً؛ فكانط، على سبيل المثال، كان يعتبر نفسه ممثلاً لحركة الاستنارة وفكرها، كما أن روسو بعاطفته المشبوبة قد يعطي انطباعاً بأنه أبعد ما يكون عن العقلانية المادية، ومع هذا، فإننا نذهب إلى أن الاستنارة وصلت لحظتها النماذجية المادية العقلانية الواحدية في فكر مدرسة الفلاسفة أو الموسوعيين الفرنسيين."[1] ومثل هذه الأفكار – التي تلحّ على الجانب الإنساني، وتتنكر للاتجاهات العقلية بمفهومها الكلاسيكي– تبناها الرومانسيون ووجدوا فيها سبيلهم، فأسلموا إلى القلب قيادتهم، إذ هو برأيهم منبع الإلهام والهادي الذي لا يخطئ. وهذه الفلسفة العاطفية – على الرغم من التأكيد على طوباويتها في بعض الجوانب– منحت الذات الإنسانية أهمية خاصة كانت تفتقدها إبان سلطة العقلية الكلاسيكية، فأصبحت الذات تخلق عالمها الخارجي الموضوعي، وصار العالم الداخلي للذات الإنسانية أساسا لصورة العالم الخارجي لديها، وتوازى الشعور والعاطفة والتأمل مع العقل والتجربة والخبرة. وفي ضوء هذا الفهم يخرج الأدب من كونه محاكاة ووصفاً للعالم الخارجي ليصبح تعبيراً عن العالم الداخلي للمبدع.[2] وهكذا كان الرومانسيون يحاولون بناء عوالمهم الخاصة فيتلمسونها في عوالم خيالية يتحدون فيها مع الكون أو مع المطلق:" فالغرائب والروحانيات وعوالم الرؤى والنزعة العاطفية الجارفة هي الدروب غير المتوقعة في مملكة الحياة الداخلية للإنسان. فالكشف عن أسرار ذواتنا اللاشعورية والفروق الدقيقة في انفعالاتنا وعمق إحساسنا بمأساة الوجود وتناولنا الجديد للحقائق الروحية واتجاهنا الجديد نحو

[1] المسيري، عبد الوهاب. فكر حركة الاستنارة وتناقضاته،نهضة مصر، ط1، 1998،ص 17.وينظر كذلك، بخصوص إلحاح جزء من مفكري عصر التنوير على العواطف الإنسانية : هيت، دونكان و جودي بورهام. الرومانسية، ترجمة عصام حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 116. حيث أشار دونكان إلى هذه النقطة قائلاً : " لكننا نخطئ عندما نزعم أن حركة التنوير قد ركزت على العقل وحده، فعواطف الوجدان ونوازع الشعور كانت مدرجة في إطار المجتمعات الشخصية والسياسية. فعلى غرار تجريبية لوك، مثّل عصر الشعور جانباً كبيرا من حركة التنوير في القرن الثامن عشر، وقد كان ذلك جلياً في أحد تعليقات الفيلسوف الفرنسي ديدرو : إنها المشاعر والمشاعر العظيمة فحسب التي يمكن أن تسمو بالروح إلى المراتب العظيمة.

[2] الوائلي، كريم. الرومانسية الصوفية وإبداع القصيدة عند صلاح عبدالصبور. نسخة إلكترونية : http://www.arabiancreativity.com/waili1.htm

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الطبيعة، كل هذه يرجع الفصل فيها بطريقة أو بأخرى للرومانتيكية التي أثرت ونمت مضمون الوعي الأوروبي أكثر من أية حركة أدبية سابقة أو لاحقة عليها."[1]

من هنا نتفهم ذلك الولع الرومانسي بالخيال، فالكلاسيكيون بتأكيدهم على العقل كانوا ينظرون إلى الخيال بوصفة ملكة موضوعية، ينبغي كبت شطحاتها وتجلياتها، بينما مجد الرومانسيون الخيال "الذي يتيح لهم النفاذ إلى ما وراء الحقيقة السطحية في إتجاه المثال الجوهري، لقد كانوا شديدي الإدراك للهوة بين عالم الظواهر المفهوم العابر وبين عالم أزلي مطلق، تسكنه الحقيقة المثلى، والطيب والجمال ويستطيع الإنسان إدراكه عن طريق الخيال".[2] يقول كولردج :

آه، من الروح ذاتها يجب أن ينطلق

ضوء، ألق، غمام جميل منير.

ويقول : روحي الخلاقة ذات الخيال

القوة التي تبعث المعنى في ذلك العالم البارد البليد[3].

مثل هذه التصورات المتناقضة أو المتعارضة بين عقلانية الكلاسيكيين وخيال الرومانسيين أدت إلى إحداث تباين في مفهوم الجمال عند كل منهما، فالجمال في المقاييس الكلاسيكية ثابت لأنه لا يعدو أن يكون سوى انعكاس للحقيقة المتعارف عليها بين الناس، ومن ثم فهو ثابت في كل عصر. أما عند الرومانسيين فكان مردّ الجمال إلى الذوق الفردي، فصار الجمال فردياً أساسه العاطفة والشعور.[4] وعلى هذا النحو لم يعدّ الشعر صنعة، بل صار خلقاً وإبداعاً، ولم يعد الشاعر صانعاً بل صار مبدعاً وخالقاً.

---

[1] لافرين، يانكو. الرومانتكية والواقعية: دراسات في الأدب الأوروبي، ترجمة حلمي راغب حنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1 ، 1995، ص 24.

[2] فرست، الرومانسية، ص 217.

[3] فرست، الرومانسية، ص 217.

[4] ينظر : هلال، الرومانتيكية، ص 31.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومجمل القول أن الرومانسية قامت حركةً حرة لم تكثرث بكل ما استقر في العقلية الكلاسيكية من ثوابت دينية واجتماعية وفنية، فصار كل شئ عندهم موضع تساؤل وشك. ولعل هذا هو أخطر أثر خلفته الرومانسية بمحاولتها خلخلة القيم السائدة، معلنة الذات الإنسانية مركزاً للوجود بعيداً عما هو إلهي أو غيبي، الأمر الذي ترك المجال واسعاً أمام الاتجاهات الجديدة المتعاقبة التي ظهرت في الأدب. ويشير يانكو لافرين إلى الأثر الهام الذي خلفته الرومانسية على الآداب الأوروبية فيقول: "لقد بلغ من قوة الأثر الذي تركته العقلية الرومانتيكية على الأدب والفن في القرن الماضي أنه يمكن القول إن الكثير من الحركات المضادة للرومانتيكية كانت في الغالب رومانتيكية مقنعة. ويستطيع المرء أن يشير إلى عدد من العناصر الرومانتيكية حتى عند زولا. . بل إنه حتى المدرسة الرمزية التي كانت من السمات المميزة للقرن التاسع عشر، لم تكن في جوهرها إلا رومانتيكية طورتها الإنجازات الفنية والروحية والعقلية التي أحرزها الأدب الأوروبي في ذلك الوقت."[1]

ولعلّه ليس من المبالغة القول: إن كلّ المذاهب الأدبية التي ظهرت بعد الرومانسية كانت مدينةً للرومانسية بشكل أو بآخر، بل لعل ظهور هذه المذاهب كان أحد الأهداف التي سعى الرومانسيون لتحقيقه. وما يؤشر على ذلك هو الوصف الذي حدّده روّاد جماعة بينا – أول الجماعات الرومانسية – للشعر الرومانسي، حيث جاء في هذا الوصف:" الجنس الشعري الرومانسي ما يزال في حالة صيرورة، وجوهره الخاص هو ألا يقدر دوماً أن يكون غير صيرورة، وألا يكتمل أبداً."[2] وانطلاقاً من هذا الوصف يمكن أن نفهم جوهر المذهب الرومانسي الذي قام بشكل أساسي على رفض فكرة " النموذج" في

---

[1] لافرين، الرومانتيكية والواقعية، ص 31. وقد أشار إلى الفكرة نفسها تشارلز فيدلسون حينما درس الرمزية في الأدب الأمريكي، وأوضح أن أكبر الأسماء الرمزية مثل إمرسون وآلان بو وملفل وغيرهم، قد ورثوا المشكلة الرومانسية الأساسية وهي تبرير الفكر التخييلي في عالم قد نضج تجريدياً ومادياً. ينظر : بارث. ج. روبرت. الخيال الرمزي: كولريدج والتقليد الرومانسي، ترجمة عيسى العاكوب و خليفة العرابي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1992، ص 191.

وأشار أحمد بسام ساعي إلى الفكرة نفسها أيضاً حينما تحدث عن الرومانسية في العالم العربي قائلاً: لم تنته الرومانسية بظهور التيارات الفنية اللاحقة التي عدت بمثابة ردة فعل علي "رومانسية" الرومانسية فالرمزية والسريالية والوجودية ليست إلا مظاهر، وربما جوانب أخرى للرومانسية، صبّت في قوالب تعبيرية جديدة،واحتالت بذكاء لكي تظهر في طبيعة مختلفة عن طبيعة أصولها الأولى. ينظر : ساعي، أحمد بسام. حركة الشعر الحديث في سوريّة من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط 1، 1978، ص 441.

[2] بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 16.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأدب. ومثل هذا الفهم يجعل العملية الإبداعية خاضعة دوماً لتجريب مستمر لا يقف عند حدود، الأمر الذي يعني إمكانية خلق النماذج الأدبية الجديدة بصورة لا نهائية. فالرؤية الرومانسية تجعل العملية الإبداعية متمردة على الضوابط الموضوعية في كلّ زمان ومكان، وتجعل الذات المبدعة وحدها القادرة على خلق عوالمها الموازية للعالم الواقعي عبر الخيال الذي رأوا أنه الطاقة الفاعلة الخلاقة، القادرة على ابتكار الأشكال والمعاني اللانهائية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول:

تغيّر الرؤية الشعريّة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عصر النهضة العربية وإشكالاته الفكرية

يمثّل عصرُ النهضةِ العربية مرجعيةً أساسية في فهم خصوصية المرحلة الرومانسية، إذ لا يمكن أن يتم التوفر على معطيات هذه المرحلة دون الرجوع إلى الإشكالات الفكرية والحضارية التي شكّلت الإطار العام الذي تبلورت فيه طبيعة الفكر العربي في ذلك العصر. فالرومانسية كانت تمثيلاً طبيعيا لعدد من التحولات التي طرأت على المنطقة العربية ابتداءً من الحملة الفرنسية على مصر وبلاد الشام مرورا بما لحقها من عوامل أسهمت في تأكيد النزوع العربيّ نحو عصر جديد مختلف بمقوماته الفكرية عما كان سائداً إبّان الحكم العثماني، لا سيّما في فتراته الأخيرة. ولا يعني هذا أن الحملة الفرنسية كانت أول ما لفت الأنظار إلى تفوّق الغرب فكريا وعلمياً وحضارياً، بل إنها مثّلت ذروة الإحساس العربي بحجم المسافة التي تفصله عن العالم المتحضّر، فالإرساليات التبشيرية[1]– التي كانت تصل من أوروبا إلى سوريا بشكل خاص– شكّلت مرحلة أولية في التواصل مع الحضارة الأوروبية. ويظهر أثر هذه الإرساليات واضحاً على مسيحيّ سوريا الطبيعية الذين ظهرت لدى بعضهم بوادر النهضة والوعي كحالات فردية خاصة في وقت مبكر،" فقد برز من الطوائف المسيحية التي

---

[1]وجدت أوروبا في مسيحيّ بلاد الشام مدخلاً يمكن أن يساعدها على ترسيخ سيطرتها على العالم العربي وزحزحة النفوذ العثماني فيه، وما زاد من تأكيد الرغبة عند مسيحيي سوريا الطبيعية في الاتصال بأوروبا هو أن العلاقة بينهم وبين المسلمين كانت متوترة على الدوام، إذ كانت أساليب الحكم العثماني والتنظيمات الإدارية فيه تغذّي النزوع الطائفي وتثير الإحساس عند المسيحيين بالظلم. وقد كان عمل المبشرين غير مقتصر على الجانب الديني بل تعداه إلى الجوانب المعرفية المختلفة، فالكنيسة الكاثوليكية قد خصصت مدارس لمسيحيي الشام للتتلمذ فيها منذ القرن السادس عشر، وكانت غاية هذه المدارس تخريج أفواج من الرهبان ليساعدوا الكنيسة في روما على تقوية الصلة بمسيحي سوريا ، كما كان لهذه الحملات الفضل في إدخال الطباعة إلى العالم العربي إذ أدخلوا أول مطبعة في دير قزحيا في جبل لبنان سنة 1610. ينظر : الطناحي، محمود محمد. مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي، مطبعة المدني، القاهرة، 1984،ص19. وعانوتي،أسامة. الحركة الأدبية في بلاد الشام،المكتبة الشرقية، بيروت، ط1، 1971، ص 45.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أنشأتها أو عززتها الإرساليات التبشيرية فريق من المثقفين، وعوا عوالم أوروبا، بل اعتبروا أنفسهم، بمعنى من المعاني جزءاً منها."[1]

ولا يُعنى البحث في هذا النطاق بالمبالغة في تقييم عصر النهضة العربية، ومحاولة إعطائه مزيداً من الهالة والقدسية، مثلما يمكن أن يستشف من التسمية التي لازمت هذا العصر، بل إنه يحاول أن يُظهر طبيعةَ الإشكالات التي أفرزت فيما أفرزت رؤى وأفكاراً لم تعتدها الثقافة العربية التي كانت تعيش حالة من الجمود الفكري حتى فيما يتعلق بالدين نفسه، إذ كان بابا الاجتهاد والتأويل قد أغلقا منذ القرن الرابع الهجري، وصار التعاطي مع الكون والعالم يتأسس اتكاءً على الرؤى الدينية التي تكفلت بالإجابة عن أمور الدنيا والآخرة والعلم والحياة والموت وفقاً لأسس حدد معطياتها السلف الصالح، والمرجعيات الفقهية التي مضى على ظهورها مئات السنين.

لقد شعر الإنسان العربي بعمق الفجوة بينه وبين " الآخر" الذي قدم إليه من أقاصي الغرب، وكانت الصدمة تختلف عما اعتاد عليه المشرق العربي إزاء الحملات التي كان يتعرض لها؛ فلم يكتفِ الغزاة هذه المرة بإرسال جيوشهم الجرارة، بل إنهم نقلوا أيضاً علومهم وثقافتهم وأساليب حياتهم.[2] وهذا ما عبّر عنه أشهر مؤرخي ذلك العصر" عبد الرحمن الجبرتي "[3] الذي تحدث عن الآخر بشيء من الانبهار والتعجب، خصوصاً أنه ضمّن كتبه صورة عن الواقع المتخلف الذي كان يعيشه الإنسان العربي بعيداً عن أي شعور بتبدّل العالم عبر مئات السنين من حوله[4]. وهو أمر نجد حضوره ولضحاً

---

[1] حوراني، ألبرت. الفكر العربي في عصر النهضة، ترجمة كريم عزقول، دار النهار للنشر، ط4، 1986، ص 77.

[2] رافق نابليون بونابرت في حملته عدد من العلماء، كما أدخل إلى مصر مطبعتين إحداهما بالعربية والأخرى فرنسية، وأنشأ الدواوين، كما أنشأ مرصداً فلكياً ومختبراً ومسرحاً ومجمعاً علمياً.ينظر: زيدان، جرجي. تاريخ آداب اللغة العربية، مراجعة شوقي ضيف، دار الهلال، د.ت، ج 4، ص 12.

[3] خص عبد الرحمن الجبرتي الحملة الفرنسية على مصر بثلاثة مؤلفات هي : تاريخ مدة الفرنسيس بمصر، و مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس، وعجائب الآثار في التراجم والأخبار. ينظر : عبد الرحيم. عبد الرحمن. تطور فكرة احتلال مصر لدى السلطات الفرنسية، وهو مدخل لكتاب الجبرتي : مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس. تحقيق عبد الرحمن عبد الرحيم. مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1998.

[4] يروي الجبرتي قصصاً شتى تبيّن واقع الأمة العربية في تلك الفترة، ومنها على سبيل المثال أن والي مصر الجديد أحمد باشا طلب مقابلة أفضل العلماء الموجودين آنذاك، فأرسلوا له أبرز شيوخ الجامع الأزهر، فتكلم معهم وناقشهم في مسائل كثيرة، ثم تكلم في

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أيضاً – بدءا من عصر النهضة وصولاً إلى أيامنا هذه – في عدد من المؤلفات التي تأسست على شعور بالفارق الحضاري بين واقع العرب من جهة، وبين ماضيهم وواقع الآخر من جهة أخرى.[1]

وقد مثّل الجبرتي جيل الصدمة الأولى التي استحدثها الوجود الغربي، فهو لم يكن ذاهلاً عن بعض الحسنات التي أوجدها الاحتلال الفرنسي،وعلى رأسها المعهد العلمي، إلا أنه كان يعبّر عن حال معظم المسلمين الذين كانوا ينظرون إلى الفرنسيين بوصفهم كفّاراً في بلاد الخلافة، يترتب على وجودهم إساءة للإسلام وحياة المسلمين[2]، وهو ما يعني أن كلّ الحسنات الدنيوية التي سببها وجودهم لا تساوي شيئاً في ميزان الدين والآخرة. و كان محمد المويلحي – في حديث عيسى بن هشام – قد عبّر بأسلوب أدبي عن التحوّل الكبير الذي حدث في مصر بعد حملة نابليون، وعن قلق الشعب من كون ما يحصل في مصر أمراً مخالفاً للشريعة الإسلامية وللعادات والتقاليد العربية. حيث عنون المويلحي الفصل الأخير من عمله بالمدنية الغربية، ليختزل فيه التساؤلات الملّحة التي شغلت المصريين في تلك الفترة حول المدنية الغربية وأثرها في المجتمع المصري، ومدى موافقة مبادئ هذه المدنية مع الشريعة الإسلامية.[3]

الرياضيات فأحجموا وقالوا لا نعرف هذه العلوم، فقال هذا الوالي : المسموع عندنا في الديار الرومية أن مصر منبع الفضائل والعلوم وكنت في غاية الشوق إلى المجيء إليها، فلما جئتها وجدتها كما قيل تسمع بالمعيدي خير من أن تراه. ينظر : الجبرتي، عبد الرحمن. تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار. دار الجيل. بيروت. ط 2، 1978، ص 276.

[1] ظهرت ولا زالت تظهر كثير من الكتب والدراسات التي تبحث في سرّ تخلف الأمة العربية/الإسلامية وتفوق الآخر ومنها على سبيل المثال المؤلفات الآتية :

- لماذا تأخر المسلمون وتقدم غيرهم. شكيب أرسلان. 1939.
- سرّ تأخر المسلمين. عبد الحميد الخطيب. 1943.
- سرّ تأخر العرب والمسلمين. محمد الغزالي. 1951.
- من المسؤول عن تخلف المسلمين. محمد سعيد البوطي. 1980.
- عظمة الإسلام وتأخر المسلمين. سيد الجميلي. 1987.
- لماذا انتقل الآخرون إلى الديموقراطية وتأخر العرب. محمد مالكي. 2009.

[2] ينظر: نعيمة، نديم. إشكالية الفكر الإسلامي في عصر النهضة. ضمن كتاب عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحداثة،المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص 51-51.

[3] المويلحي، محمد. حديث عيسى بن هشام، مطبعة السعادة، القاهرة، ط3، 1923، ص 456 وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كانت الحملة الفرنسية وما تبعها من تنبّه محمد علي باشا إلى ضرورة إقامة دولة تحتكم لأسس علمية، وما صاحب ذلك من ابتعاث مجموعة من شباب مصر إلى أوروبا لدراسة العلوم الحديثة والاطلاع عليها، فضلاً عن العلاقات التي كانت تتوثق مع بعض مثقفي سوريا المسيحيين خصوصا مع الغرب، والصحف والمجلات التي أخذت تنتشر على نحو كبير بعد تطور الطباعة[1]، كان لكل ذلك أثر واضح في خلخلة المجتمع العربي وإحداث ثورة في طبيعة تعاطي بعض مثقفيه مع العالم الذي يعيشون فيه. وتشكلت على إثر ذلك أنماط تفكير مختلفة تتفق جميعها على أن العرب يعيشون عصر انحطاط وتردٍ، وتشترك في محاولة تلّمس مواضع الخلل وعلاجها، لكنّ تقييم كل فئة من النهضويين العرب لجوهر المشكلة كانت تتباين تبعاً لتكوينهم الأيدلوجي، إذ كان بعضهم لا يزال ينظر إلى ماضي الدولة الإسلامية بوصفها الأنموذج الأسمى للرقي والتطور الحضاري، وكان يرى تبعاً لذلك أن سرّ قوة الأمة في تلك الحقبة هو تماسكها الذي تستمده من ارتباطها بالدين، وأن سرّ انحطاط الأمة الحالي يكمن في ابتعادها عنه. وهم إزاء ذلك كانوا متمسكين بالخلافة الإسلامية وبالدفاع عن كيان الإمبراطورية العثمانية التي كانت ترى في هؤلاء إحدى دعائمها القوية لترسيخ نفوذها في العالم العربي.[2] فيما كان بعض المتدينين الأقل تحفظاً يرون أن العصر الجديد ينبغي أن يستلهم رؤاه وأفكاره

---

[1] من أبرز المجلات التي ظهرت في تلك الفترة مجلة الجنان التي أصدرها بطرس البستاني في بيروت سنة 1870 وتوقفت في سنة 1886 بسبب الرقابة الشديدة التي مورست على الإعلام في عهد عبد الحميد الثاني، كما برزت المقتطف التي أصدرها يعقوب صرّوف وفارس نمر في بيروت عام 1876، ثم نقلاها إلى القاهرة عام 1885 وقد أسهمت هذه المجلة في رأي سلامة موسى في نشر أفكار داروين عن نظرية التطور الطبيعي بحيث أحدثت ثورة عند بعض الناس في طريقة تفكيرهم إذ يقول :"كان المقتطف يلقي في أذهان القراء نظرية التطور ويبدي ويعيد فيها شهراً بعد شهر حتى أشربت عقول طائفة كبيرة من قرائه بهذه النظرية فتجرأ الناس بذلك على نقد الأساطير" ينظر : موسى، سلامة. حرية الفكر وأبطالها في التاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993، ص 174. كما ظهرت مجلة الهلال التي أصدرها جرجي زيدان، ومجلة الجامعة التي أصدرها فرح أنطون وغيرها من مجلات وصحف أسهمت في الحركة الفكرية في ذلك الوقت. ينظر بتفصيل أكبر عن أهم الصحف والمجلات : زيدان، تاريخ آداب اللغة العربي، ص 61-62.

[2] كان التواطؤ بين السلاطين العثمانيين وبعض رجال الدين واضحاً لا سيّما في عهد عبد الحميد الثاني الذي ناهض الرؤى التقدمية وعدّها بدعاً مخالفة للشريعة و أغدق على رجال الدين الموثرين الأموال ومنحهم امتيازات عظيمة. وأتى في طليعة هؤلاء أبو الهدى الرفاعي الصيادي الذي كان له تأثير كبير على العامة، حيث أغدق عليه السلطان الأموال ومنحه لقب شيخ مشايخ الطرق ؛ فوصفه أبو الهدى بأنه " الخليفة المعظم ظل الله في العالم وارث سرير خلافة سيد المخلوقين نبينا وسيدنا محمد (ص) ناصر الشريعة الغراء وناشر ألوية الطريقة السمحاء خادم الحرمين الشريفين إمام المشرقين والمغربين " ينظر : الرفاعي، محمد أبو الهدى أفندي. العناية الربانية في ملخص الطريقه الرفاعية، دمشق، 1933، ص 5.
وقد استغل العثمانيون أحداث العصر السياسية للترويج لفكرة أن أي امتدادا غربي، مهما كان شكله، هو امتداد استعماري بالضرورة، الغاية منه إحياء الصليبية والقضاء على الإسلام. حيث تبيّن لراسمي السياسة في الدولة أن أي احتكاك للمواطنين

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الأصول الدينية مع إحداث تغييرات جذرية في طريقة التعاطي مع النصوص المقدسة. فالشريعة الإسلامية لا تتعارض مع المدنية والعلم وما أفرزاه في أوروبا من قيم صارت رمزاً للعالم الجديد. وبشر هؤلاء بليبرالية تتأسس على قواعد إسلامية وتستمد أصولها من كتاب الله وسنة رسوله. بينما ظهر لأول مرة في الفكر العربي نزوع ليبرالي صرف عند كثير من مثقفي مصر وسوريا الذين قدّموا أطروحات تحاول تبني النموذج الأوروبي بمتعلقاته الفكرية الحضارية، وهو نموذج كانت من نتائجه المتلاحقة – في أوروبا– إنهاء سلطة الدين، والقضاء على عصر الكنيسة ورجال الإقطاع. وهو ما شكّل مرحلة جديدة في تاريخ البشرية كلها، إذ كان الأساس الذي قامت عليه النهضة العلمية والصناعية والفكرية والإنسانية.

وفي مثل هذا الإطار الفكري العام تشكلت على نحو قوي جدلية الأنا والآخر أو الأصالة والمعاصرة أو التراث والحداثة بتنويعاتها التي شغلت حيّزا هاما على الساحة الفكرية العربية منذ ذلك الوقت وما زالت تشغله إلى الآن.[1] ومثل هذه الإشكالات كان حصيلة موقف حضاري متأزم وقفه العرب مابين العودة إلى الماضي واستعادة المقولات التراثية من جهة، وبين الانفتاح القلق والمتوتر على الآخرمن جهة أخرى. كما برزت إشكالات كثيرة بين مثقفي هذا العصر كان أبرزها إشكالية الدين والدولة وإشكالية الإنسان والألوهية وإشكالية النصّ المقدس وتأويله التي ظهرت بين عدد من الأصوليين –الذين لم يقبلوا بالمساومة على أصالتهم التي يستمدونها من السلف الصالح – والمتدينين الأكثر وعيا الذين حاولوا التوفيق بين الدين والمجتمع المدني. وإزاء كل ذلك كان التطرف جليّا في كثير من المواقف التي دعا بعضها إلى العودة للتراث وحده بوصفه السبيل إلى نهوض الأمة، فيما رأى الكثيرون

بالغرب، مهما كانت طبيعته، سيقود إلى تفتح عيونهم على مساوئ السلاطين والولاة، وفساد أنظمة الدولة الإدارية، فشجعوا الأصوات الدينية الأصولية، وحاولوا أن يمنعوا وصول أصداء المدنية الحديثة إلى العالم العربي. ينظر : لوقا، إسكندر. الحركة الأدبية في دمشق (1800-1918)، مطابع ألف باء الأديب، دمشق، ط1، 1976، ص 89.

[1] لعل هذه القضية هي أهم ما شغل الفكر العربي بدءاً بعصر النهضة وصولاً إلى اللحظات الراهنة، إذ هي تظهر في كل المقاربات الفكرية التي تحاول البحث عن سرّ تفوق الآخر، وهو أمر يمكن تمثّله في إطار الدرس الأدبي بتلك الصراعات الحادة التي بدأت تظهر بين النقاد منذ مطلع القرن العشرين، وتتبلور أيضاً بتلك التساؤلات الملحّة التي لا تزال تطرح حول تبني المناهج النقدية الحديثة (الغربية) وتطبيقها على النصوص العربية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أن نبذ التراث والتخلّص منه هو الطريق الوحيد نحو عالم أفضل مثلما فعل كثير من الرومانسيين العرب في خطابهم النقدي خصوصا، وهو أمر سيتم مناقشته لاحقا. غير أن الملاحظ في الفكر العربي منذ عصر النهضة إلى الآن هو تشتت مرجعيات هذا الفكر وتضاربها في كثير من الأحيان، وهو أمر طبيعي إزاء الصدمة التي أحدثها الاطلاع على العالم الجديد دون التوفر بشكل كامل على معطيات هذا العالم وملابساته الفكرية ضمن سياقه التاريخي. فالمجتمع العربي لم يكن مهيئاً ببناه التحتية لاستقبال هذه التغيّرات التي صار يبشّر بها التنويريون؛ إذ لم تكن الطبقة البرجوازية التي ظهرت –بعدما ضعفت سلطة الإقطاع– قوية وواعية على نحو كافٍ لتبني الأطروحات الفكرية الجديدة، فضلاً عن أن نشوء البرجوازية العربية" قد جاء في ظروف غير اعتيادية، إذ لم تكن ولادتها طبيعية، أي أنها لم تكن نتيجة نشوء عوامل وحصول تحولات اقتصادية بنيوية داخل المجتمعات العربية حتّمت ظهورها، بل كانت بفعل عوامل خارجية."[1] ومن ثم فقد ظهر بون شاسع بين أطروحات المثقفين التنويريين، وبين الفكر الغيبي الذي ظل مسيطراً على بقية أبناء الأمة. فعصر التنوير الأوروبي نهض على أكتاف البرجوازية الجديدة التي مجّدت الإنسان المنتج الذي استطاع أن يقضي على الإقطاع وتحالف السلطة والكنيسة التي كانت دعامة الإقطاع الرئيسة،أما عصر النهضة العربية فلم يحدث تغييراً جذرياً في العقلية الجمعية للإنسان العربي، وإزاء ذلك كانت النهضة العربية منقوصة لم يستطع فيها التنويريون التأثير على نحو يكفي لنقل أفكارهم من حيّز النظرية إلى أرض الواقع.[2]

---

[1] حبيب، كاظم. حول بعض الخصائص المميزة المتوارثة للبرجوازية العربية، ضمن كتاب البرجوازية العربية المعاصرة- مجموعة من المؤلفين – مؤسسة عيبال، قبرص، 1991، ص 85.

[2] لم تؤدِ السجالات الفكرية التي خاضها المثقفون العرب في عصر النهضة إلى إحداث تغييرات إصلاحية ملموسة في بنية المجتمع، ومن ثم فلم تنشأ فئات جديدة فاعلة على نحو كبير يكون من مصلحتها دعم الوضع المدني والسياسي والاقتصادي نحو واقع جديد في مجال الحريات والقوانين وتكوين علاقات اقتصادية واجتماعية جديدة مختلفة عما ساد إبان الفترة العثمانية، ولعل أي نمط فكري جديد لا يمكنه أن ينهض بشكل كامل إن لم تتوافر له الأطر الاجتماعية الداعمة. ويشير صلاح الدين القاسمي في جريدة المقتبس الدمشقية سنة 1912 إلى البون الشاسع بين طروحات المثقفين وحال العامة قائلاً: " العاميّ لا مذهب له، وإنما مذهبه قول مفتيه في الضغط الفكري على العلماء واضطرار هؤلاء في اتخاذ التقية شعارا في أغلب الأحايين. ولكم من مرة كتم العالم ما يجول بخاطره من الحقائق العلمية وشرد الآخرون إلى بلاد نائية. ينظر : حنا. عبد الله، النهضة العربية بين العوامل الذاتية والتأثيرات الأجنبية. ص 9. ومما يروى في هذا الإطار أن الأعداد الأولى من مجلة المقتطف التي وصلت العراق جوبهت باستياء شديد في أوساط العراقيين بمختلف طوائفهم الدينية متهمين القائمين عليها بالسعي لنشر الأفكار التخريبية " ينظر : حوراني، الفكر العربي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن صوت الأصولية في العالم العربي كان بلا شكّ طاغياً على كل صوت في هذا العصر، وإذا لم يكن الأصوليون قد نالوا شهرة الإسلاميين الذين حملوا لواء التجديد أوالليبراليين و العلمانيين مثلاً، فإن مردّ ذلك يرجع إلى أنهم كانوا يمثلون الصوت الطبيعي الذي لا ينزاح عن الأسس التي تبلورت في ذهنية المجتمع عموما من التزام تامٍ بأسس الإسلام كما تأسست منذ عهد الرسول. غير أن أهم أثرٍ خلّفه هذا العصر هو أنه أفسح المجال للأصوات الجديدة لتظهر بتصوراتها التي غالطت كل ما تعرفه الثقافة العربية من رؤى وأفكار تتعلق بالمجتمع المدني، وعلاقة الدين بالدولة، وحرية المرأة، وغيرها من إشكالات أثارت كما كبيراً من الجدل بين مثقفي ذلك العصر. ولعلّ رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده يمثلون التوجه الإسلامي الجديد بأبهى صوره. فهؤلاء كانوا مسلمين متمسكين بالأسس التي يقوم عليها دينهم، غير أنهم وجدوا أن التأخر الذي يعيشه العالم الإسلامي محكوم بغياب الوعي وحرية التعاطي مع النصوص الدينية، ومن ثمّ فقد تركز جهدهم على محاولة إعادة قراءة معطيات الشريعة الإسلامية بما يتلاءم مع روح العصر الجديد. فالطهطاوي (1801– 1873)[1] كان على رأس أولى البعثات العلمية التي أرسلها محمد علي إلى فرنسا[2]، وهناك انفتح على الفكر الأوروبي الذي كان يعيش عصر المدنية والتحرر ما جعله يتلمّس كثيراً من مواطن الضعف في بنية التفكير العربي، فحاول على إثر ذلك صياغة علاقة جديدة للتوفيق بين الإسلام

في عصر النهضة، ص 295 . ولم يقتصر الأمر على رفض الآراء العلمية والفكرية الحديثة، بل تعداه في كثير من الأحيان إلى رفض الآراء التوفيقية التي حاولت محاربة الخرافة والبدع، ففي سنة 1880 خطب محمد رشيد رضا في المسجد الأموي بدمشق وأخذ يشرح الآيات القرآنية والأحاديث النبوية بطريقة جديدة مختلفة عما توارثه الناس وعرفوه، محرما التبرك بالقبور والتوسل بالأولياء ما تسبب في إثارة العامة الذين كادوا أن يقتلوه لولا أن حماه عدد من الشبان المتنورين. ينظر : حصني، محمد أديب. منتخبات التواريخ لدمشق، دمشق، 1937، ج 2، ص 78.

[1] أهم مؤلفات الطهطاوي التي نظّر فيها لرؤاه وأفكاره هي : تلخيص الإبريز في تلخيص باريز الصادر سنة 1832، و"مناهج الألباب المصرية في مناهج الآداب العصرية الصادر سنة 1869، و " المرشد الأمين للبنات والبنين " الصادر سنة 1873.

[2] بدأت حركة الابتعاث عام 1813م بإرسال مجموعة من الطلبة المصريين إلى إيطاليا لدراسة الفنون العسكرية وبناء السفن، وتعلم الهندسة، ومنذ العام 1826م بدأت حركة الابتعاث إلى فرنسا وخلال الفترة 1813-1847م، تم إيفاد 339 مبعوثاً إلى أوروبا، وتواصلت سياسة الابتعاث طوال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. ونشأ عن هذه البعثات مدرسة الألسن سنة 1883 بغرض ترجمة علوم الغرب وآدابها. ينظر :الشيال، جمال الدين. تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي، وكالة الأهرام، القاهرة، 1998، ص 12 و 39.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمدنية الجديدة. فلم يكن ثمة فرق كبير عنده بين مبادئ الشرع الإسلامي ومبادئ القانون الطبيعي التي ترتكز إليها قوانين أوروبا الحديثة، يقول: " فما يسمونه الحرية ويرغبون فيه هو عين ما نطلق عليه العدل والإنصاف"[1]، والعلوم الشرعية في نظر الطهطاوي -بوصفها علوما مصدرها الوحي - صالحة لكل زمان ومكان، ومبادئ العقيدة لم ولن تتغير، وإنما المتغيّر هما الزمان والمكان اللذان ينبغي أن يتابعهما اجتهاد الفقهاء دون ترك المجال للجمود والتحجّر، وهو من ثم رأى أن من الضروري تكييف الشريعة الإسلامية بما يتواءم مع معطيات العصر، غير أنه أشار كثيراً في كتبه إلى ضرورة التنبّه إلى العلوم أو الأفكار التي لا تتوافق مع مبادئ الشريعة. فهو يستدرك على إعجابه بالعلوم الأوروبية قائلاً :" غير أن لهم في العلوم الحكمية حشوات ضلالية مخالفة لسائر الكتب السماوية، ويقيمون على ذلك أدلة يعسر على الإنسان ردها، وسيأتي لنا كثير من بدعهم وننبه عليها في محلها."[2] وقد قدم الطهطاوي أولى التصورات عن الدولة المدنية الحديثة، ومفهوم الدستور والقانون، وأنماط الحياة الاجتماعية، ومكانة المرأة في المجتمع الفرنسي، وأبدى إعجاباً بالمبادئ الدستورية الأوروبية، ومبادئ حقوق الإنسان، ما جعل بعض الباحثين ينظرون إليه بوصفه مؤسس الليبرالية المصرية[3].

وعمل خير الدين التونسي (1810-1899) في الاتجاه نفسه مدفوعاً برغبة إصلاح واقع الأمة، إذ حاول التوفيق بين المدنية الحديثة وتعاليم الشرع الإسلامي، وتجلى ذلك في مؤلفه الأكثر شهرة (أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك) الذي نشره سنة 1867 وضمنّه إعجابه الشديد بالمدنية الأوروبية التي كان قد اطلع عليها أثناء إقامته في فرنسا ما بين سنتي 1853-1857. وقد

---

[1] ينظر : الطهطاوي. رفاعة. الأعمال الكاملة لرفاعة الطهطاوي، محمد عمارة (دراسة وتحقيق)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1973، ج2، ص 240.

[2] الطهطاوي، الأعمال الكاملة، ج2، ص 159.

[3] ينظر :عمارة، محمد. في تقديمه للمجموعة الكاملة لأعمال رفاعة الطهطاوي في : الطهطاوي، الأعمال الكاملة، ج1،ص 152.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اهتم في كتابه بالحث على الاستفادة من التجربة الأوروبية والاستفادة من علومها التي لا تتنافى مع الشريعة الإسلامية: " والغرض من ذكر الوسائل التي أوصلت الممالك الأوروباوية إلى ما هي عليه من المنعة والسلطة الدنيوية، أن نتخير منها ما يكون بحالنا لائقاً، ولنصوص شريعتنا مساعداً وموافقاً."[1] فالمدنية الأوروبية برأي التونسي قامت على أسس الحرية والعدالة اللذين هما أصلان في شريعتنا. [2]

وتبع الطهطاويَّ والتونسيَّ في منهجية التفكير هذه عدد من أبرز مفكري ذلك العصر، منهم جمالُ الدين الأفغاني (1838-1897) الذي ردّ سبب تخلّف المسلمين إلى ابتعادهم عن حكمة الدين الحقيقية، وإلى إغلاق باب الاجتهاد. وكان يرى أن الدين الإسلامي -بخلاف المسيحية المحرّفة في نظره – يتواءم ولا يتعارض مع العلم، بل إن الإسلام هو دين العلم الحقيقي.[3] ووافق الطهطاويَّ والأفغانيَّ محمد عبده (1849-1905) الذي نشر أفكاره المشتركة حول السلطة والدولة وواقع الأمة مع الأفغاني في صحيفة العروة الوثقى التي أصدراها في باريس سنة 1881، مؤكدَين فيها على فكرتهما المتمثلة في الجامعة الإسلامية التي كانت في نظرهما الوسيلة الأهم للنهضة والقوة[4]. ومجمل القول إن الطهطاوي والأفغاني وعبده وغيرهم من إسلاميين كانوا يؤمنون بأن الأمة الإسلامية تعيش حالة من التردي الفكري والحضاري، غير أنهم كانوا يقيّمون أصل المشكلة في المسلمين أنفسهم لا في

---

[1] التونسي، خير الدين. أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، تحليل وتحقيق المنصف الشنوفي، الدار التونسية للنشر، ط 2، 1986، ص 85.

[2] ينظر: التونسي، أقوم المسالك، ص 95-96.

[3] بدءا من سنة 1883 دخل الأفغاني في حوار مع الفيلسوف الفرنسي أرنست رينان حول " الإسلام والعلم" وقبل الأفغاني انتقاد رينان للأديان حينما اتهمها بمحاصرة العقل، لكنه استثنى الإسلام، وحاول أن يثبت أن جوهر الدين الإسلامي هو جوهر العقلانية الحديثة نفسها. ينظر: حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، ص 151.
وعلى الرغم مما أبداه جمال الدين الأفغاني من انفتاح إزاء العلوم الحديثة، ودفاعه الكبير عن الإسلام ضد طروحات المفكر الفرنسي رينان الذي كان ينظر إلى الإسلام بوصفه أكثر الأديان عداء للعلم، فإن الأفغاني في الوقت نفسه كان أشدّ المعادين لنظرية التطور الطبيعي التي صاغ أسسها داروين ونقلها أول مرة إلى العربية شبلي الشميل، وقد حاول دحض النظرية والرد عليها في كتابه " الرد على الدهريين ".

[4] كان الأفغاني وعبده يريان في المسيحية ديناً يتنافى كلياً مع العلم، ومن ثم فقد تزامنت نهضة أوروبا بالثورة عليها والرجوع إلى الإرث الروماني. فيما كانا يريان أن الإسلام هو دين العلم، وهذا ما يفسر تزامن تخلف المسلمين بالابتعاد عنه. ينظر في ذلك : النصرانية والإسلام وأهلهما. مقالة في جريدة العروة الوثقى ضمن المجلد الذي ضم أعداد الجريدة الصادر عن دار الكتاب العربي، بيروت، 1970. ص 67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

معتقداتهم. وعلى الرغم من الاختلافات التي ظهرت بينهم إلا أنهم كانوا يتّبعون منهجية تفكير واحدة؛ فهم لم ينعتقوا من سلطة الثقافة الدينية المتأصلة في المجتمع، غير أنهم كانوا ينطلقون من ضرورة تكييف الشريعة مع العصر الجديد، فحاولوا التأسيس لليبرالية مبنية على قواعد إسلامية، محاولين تطويع المفاهيم الليبرالية في الحرية والمساواة والعدالة الاجتماعية لتتواءم مع أصول الشريعة التي أعادوا قراءتها على نحو يخدم توجهاتهم. ولم يكن ما فعله هؤلاء يروق كثيراً للأصوليين؛ فانهالت التهم على الطهطاويّ ومحمد عبده والأفغاني، واتهموا بأنهم أدوات موجّهة من الغرب لتقويض الإسلام من داخله.[1]

وبالتزامن مع عصر المجددين الإسلامين ظهرت أصوات جديدة كان بعضها أكثر حدّة في تعاملها مع واقع العالم العربي، أصوات رأت في التجربة الأوروبية مقياساً ينبغي أن يحتذى لا باستيراد علوم أوروبا والتعرف عليها فحسب، بل بتبني منهجية التفكير الأوروبية نفسها، وهي المنهجية القائمة على العقل أولاً، وعلى اعتبار أن الإطار الذي يتحرك فيه الفكر الإنساني غير محدود لا بتقاليد اجتماعية ولا بتشريعات دينية. وكان في طليعة هذا التوجه مسيحيّو سوريا[2] الطبيعية الذين لم يكن الدين يمارس عليهم السلطة النفسية نفسها التي يمكن تلمّس أثرها في المسلمين.[3] وقد برز من هؤلاء أحمد

---

[1] ينظر : الكتاني، محمد. الصراع بين القديم والجيد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص 702.

[2] كانت الدعوات الليبرالية مرتبطة في الغالب بأسماء مسيحية، لا سيّما مسيحيي سوريا الذين وجدوا في مصر متنفساً يمكنهم من التعبير عن آرائهم الجديدة بعيداً عن رقابة السلطة العثمانية وبعيداً عن الصراعات الطائفية التي كانت مصر لا تعاني منها مثلما كانت تعاني منها بلاد الشام، ولعل ارتباط معظم الدعوات الليبرالية بأسماء مسيحية دفع كثيراً من المسلمين إلى التشكيك في نوايا وغايات أصحاب هذه الدعوات إذ رأوا أنها في الغالب تحاول خلخلة العالم الإسلامي والنيل من وحدته. وقد حاول كثير من الكتاب العرب تفسير هذه الظاهرة – أي انحصار الدعوات الليبرالية في أسماء مسيحية في الغالب- ففسرها العقاد استناداً إلى السلطة التي كان يمارسها رجال الدين المسيحي على رعايا المسيحية في بلاد الشام، ورأى جمال أحمد أن السبب يكمن في أن هؤلاء المسيحيين تأثروا بالأفكار التي سادت أوروبا في القرن الثامن عشر، فيما فسر كامل العسلي ذلك بوصفه رد فعل على الإرهاب الذي مارسته الإرساليات التبشيرية البروتستانتية في بلاد الشام. ينظر : السعيد، رفعت. ثلاثة لبنانين في القاهرة (شبلي الشميل، فرح أنطون، رفيق جبور)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1973، ص96-97.

[3] إزاء اطلاع مسيحيي العالم العربي على الفكر الأوروبي الحديث، وما رافق عصر التنوير الأوروبي من انهيار مطلق لسلطة الكنيسة، وانتشار للفلسفات المادية، فإن الشك كان عندهم يعمل على نحو أكثر فاعلية مما هو عليه عند المسلمين الذين اطلعوا على الفكر الأوروبي. فالمسلمون كانوا يعللون انهيار السلطة الدينية وخسارتها المعركة التي خاضتها بفساد العقيدة المسيحية المحرفة، فيما كانوا يرون أن الإسلام الحقيقي لا يتعارض أبداً مع العلم ومبادئه. وهذا التصور هو الأصل الذي قامت عليه معظم طروحات

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فارس الشدياق (1804 – 1887) الذي ضمّن كتابه " الساق على الساق فيما هو الفارياق " نقداً حاداً للفكر الديني المسيحي (الكاثوليكي) بشكل خاص. وقد كان في كل صفحات كتابه منشغلاً بالواقع الذي يعيشه العالم العربي ومحاولة تعريته، منطلقاً من أن أهم أسباب تخلف هذا العالم هو سيطرة رجال الدين بفكرهم الغيبي، وثقافتهم الرجعية، وسلطتهم المطلقة التي تخوّلهم الحكم على الناس والتحكم بهم وفق رغباتهم وأهوائهم. وكان يرى أن الناس بانصياعهم المطلق لرجال الدين يمعنون في تأكيد تخلفهم ورجعيتهم [1]. ولعل الشدياق كان في كثير من أحكامه مدفوعاً بتجربة مريرة خاضها أخوه أسعد الذي حكم عليه رجال الدين المارونيون بالسجن لأنه خالف معتقداتهم، فاتهموه بالردة وحبسوه إلى أن مات، ثم رفضوا إقامة الصلاة على جثمانه بوصفه مهرطقاً. وقد ذكر الشدياق هذه القصة في كتابه الساق على الساق في الفصل الذي عنونه بكاتب الحروف.[2]

كما حاول بطرس البستاني (1819–1883) في وقت مبكر الدعوة لمبادئ الحرية والمساواة مثلما ظهرت في أوربا بعيداً عن التعصب الديني. فقد كان يرى أن "أول ما يجب تعلمه إنما هو أهمية الوحدة الوطنية، وواجب جميع الذين يعيشون في البلد الواحد أن يتعاونوا على قدم المساواة، وذلك، أولاً، بالاعتراف بأن جميع الأديان واحدة أصلاً." [3] وقد أسس البستاني سنة 1860 جريدة " نفير سوريا "واتخذ لها شعاراً هو (الدين لله والوطن للجميع) ووقّع مقالاته فيها باسم " محب الوطن " وذلك

مفكري جيل النهضة المسلمين. ولعل هذا ما جعل تأثير نمط التفكير الأوروبي الحر أقل حدّة في مسلمي العالم العربي من مسيحييه الذين عاينوا تهافت طروحات الكنيسة أمام النظريات العلمية والرؤى الليبرالية. هكذا كان يفكر التنويريون العرب في ذلك الوقت:
- المسلمون: أوربا نهضت لأنها ثارت على سلطة الدين، وهدمت كل مرجعية غير علمية وهذا يبدو ناجحاً جداً لأن أوروبا شهدت تطورا غير مسبوق. العلّة إذاً تكمن في "المسيحية ".
- بعض المسيحيين : أوربا نهضت لأنها ثارت على سلطة الدين، وهدمت كل مرجعية غير علمية وهذا يبدو ناجحاً جداً لأن أوروبا شهدت تطورا غير مسبوق. العلّة إذاً تكمن في "الدين".
فضلاً عن ذلك فإن كثيراً من المسيحيين العرب كانوا يرون في العلمانية حلاً كفيلاً بتخليصهم من أسر الشعور بأنهم أقلية في دولة مسلمة، لا سيّما وأن معظمهم عايش الفتن الطائفية التي كانت تزعزع استقرار سوريا الطبيعية في ذلك الوقت.

[1]ينظر:الشدياق، أحمد فارس. الساق على الساق فيما هو الفارياق، عني بنشره يوسف توما البستاني، 1919، ص 44.
[2]ينظر : الشدياق، الساق على الساق، ص 102.

[3]البستاني، بطرس. خطاب في الهيئة الاجتماعية، بيروت، 1869، 31 نقلاً عن حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة، ص 128

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كردّ فعل على فتنة 1860 التي عصفت بلبنان ووصلت آثارها إلى سوريا كلها[1]. وإذا كانت مثل هذه الفتن تركت آثاراً واضحة عند البستاني فإننا نجد لها حضوراً أقوى عند الحلبي فرنسيس فتح الله مرّاش (1836-1873) الذي كان – كما يصفه آلبرت حوراني – من أوائل الكتاب الذين حاولوا صياغة رؤاهم عن المجتمع بطريقة منظمة. [2] فقد عايش المرّاش حوادث 1860 ومن قبلها النزاعات والفتن التي كانت لا تخمد في حلب، وهو ما ترك أثراً واضحاً في مؤلفاته المختلفة. [3]" وخلال الفترة (1860 – 1865) انصرف المرّاش باهتمام كبير، إلى الاتجاهات الفكرية الحديثة في اوروبا واستطاع أن يطلع خلال هذه الفترة على آراء المفكرين الغربيين الذين كان لهم دور كبير في اشعال نيران الثورة الفرنسية[4].

وقد تطور تفكير المرّاش عبر مراحل يمكن الكشف عنها بتتبّع مؤلفاته المختلفة، فبينما كانت تحكمه نظرات مذهبية ضيقة في مؤلفاته الأولى صار وعيه الإنساني ينضج، وصار قادراً على بلورة رؤاه وأفكاره عن الحرية والمساواة بأساليب منظمة يعنيه فيها الإنسان بصرف النظر عن دينه ومعتقده، ويتجلى هذا على نحو خاص في كتابه الأكثر شهرة " غابة الحق " وهو رواية رمزية ضمّنها المرّاش الأفكار التي كانت تشغله عن الحق والعدالة وأسس قيام الدولة المدنية.[5] ورأى فيها أن سرّ انحطاط العرب يكمن في التعصب الديني البغيض، وأن ما ينقص المجتمع العربي عن المجتمعات الإنسانية هو العلم والمؤسسات العلمية والوحدة الوطنية المنزهة عن أغراض الدين.[6]

أما أكثر المفكرين إثارة للجدل في ذلك العصر فكانا شبلي الشميل(1850-1917) وفرح أنطون (1874-1922) وهما سوريان ارتحلا إلى مصر، وهناك قدما رؤاهما عن الدولة الحديثة

---

[1] ينظر : ضاهر، الصراع بين التيارين الديني والعلماني، ص 130

[2] حوراني،الفكر العربي في عصر النهضة، ص292.

[3] ينظر : الشرع، علي. فرنسيس فتح الله مراش ودوره في النهضة الفكرية والأدبية الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، 1976،ص 14-15.

[4] الشرع، فرنسيس فتح الله مراش، ص 34.

[5] ينظر: الشرع، فرنسيس فتح الله مراش،ص 39-40.

[6] ينظر: الشرع، فرنسيس فتح الله مراش،ص 40.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والعلم والدين بصورة لم تعتدها الثقافة العربية مسبقاً. فالأول تبنى منهجية علمية في كل مقارباته الفكرية ؛ فهو ينطلق في أفكاره الليبرالية من العلم بوصفه الركيزة الأساسية لبناء المجتمعات الواعية، و إزاء ذلك كان الشميل أول من بشّر بنظرية النشوء والارتقاء الداروينية[1]، ولم يكن همّه في الإصرار على نشر كل ما يتعلق بالنظرية مقتصراً على تعريف العرب بها فحسب، بل كان يهدف من وراء ذلك إلى لفت الأنظار إلى منهجية التفكير العلمية المنزّهة عن أي انحيازات أيدلوجية أولاً، وإلى زعزعة الإيمان المطلق بالدين ثانياً، إذ إن الأسس التي تقوم عليها النظرية التي تعيد الحياة على سطح الأرض إلى ملايين السنين – وما يستتبع ذلك من إقرار بأن الإنسان خاض مرحلة طويلة من التطور البيلوجي – تتناقض تماما مع كل التصورات الدينية التي جاءت بها الكتب المقدسة حول بدء الكون وخلق الإنسان من آدم وحوّاء.[2] وقد رأى الشميل أن العلوم الطبيعية هي أساس العلوم الإنسانية الصحيحة [3]، وأن هذه الأخيرة ينبغي أن تشكّل قاعدة الشرائع السليمة. فالعلوم الزائفة تؤدي إلى شرائع وأنظمة حكم فاسدة؛ وليس الحكم الديني والحكم الاستبدادي فاسدين برأيه فحسب، بل هما "غير

---

[1] درس الشميل الطب في المعهد الطبي التابع للكلية البروتستانتية السورية (الجامعة الأمريكية حالياً)، ثم تابع دراسة الطب في باريس وقد أتاحت له دراسته فهم واستيعاب نظرية داروين عن أصل الأنواع والنشوء والارتقاء، فآمن بها وكان أول من أدخلها إلى العالم العربي حينما كتب مجموعة من المقالات عنها، ثم ترجم كتاباً ألفه لويس بخنر يشرح فيه أصول نظرية داروين سنة 1884.

[2] شكّلت نظرية داروين أحد أهم محاور الإشكالية الكبرى في الفكر الإنساني (إشكالية الدين والعلم) منذ ظهورها في أوروبا، وحينما دخلت آراء داروين إلى العالم العربي لأول مرة أثارت كما كبيراً من الجدالات أبرزها كانت بين مسيحي بلاد الشام حينما ألقى أستاذ العلوم الطبيعية " إدوين لويس " خطاباً في حفل خريجي الكلية البروتستانتية السورية عام 1882 أيّد فيه داروين ومنهجيته العلمية، حاثاً طلابه على اتباع المنهجية العلمية نفسها، وقد أدى هذا الخطاب إلى ثورة في الأوساط المحافظة في الكلية متهمين لويس بالإلحاد والخروج عن نصوص الكتب المقدسة ، وانتهى الأمر بإجبار لويس على الاستقالة ومغادرة البلاد السورية. وتبعاً لذلك تضامن مجموعة من الأساتذة والطلاب مع لويس وأضربوا عن الدوام دون أن تجدي محاولاتهم، وكرد فعل على هذا التسلط ترك جورجي زيدان دراسة الطب في الكلية، وغادر إلى مصر ليؤسس دار الهلال، ثم تبعه يعقوب صرّوف وفارس نمر اللذان كانا مدرسين في الكلية، بعد أن مارست إدارة الكلية ضغوطات عليهما ثم فصلتهما بسبب تعاطفهما مع موقف إدوين لويس وتأييدهما لنظرية داورين، فغادرا لبنان متجهين إلى مصر ونقلا معهما مجلتهما ذات الطابع العلمي " المقتطف ". ولعل هذه الحادثة وما تبعها هو ما يفسّر تلك الأهمية الكبرى التي كانت توليها المقتطف لنظرية داروين، إذ كانت منبراً هاماً للتبشير بالداروينية في العالم العربي. ينظر بخصوص هذه القضية : جحا، شفيق. داروين وأزمة 1882 بالدائرة الطبية، بيروت، ط1، 1991.

[3] إن مراجعة مؤلفات الشميّل تكشف عن تعصب كبير للعلوم الطبيعية، إذ إنه عدّها العلوم الحقيقية التي يمكن أن تسهم في تقدم البشرية، وما عداها لا يعدو أن يكون سفسطة ولغواً، سواء أكانت فلسفة أم أدباً أم علوماً لغوية أم غيرها، وقد كان الكثيرون يتندرون بموقف الشميّل هذا على اعتبار أنه كان يقرض الشعر وكان يحضر المجالس الأدبية. ينظر : السعيد، رفعت. ثلاثة لبنانين في القاهرة. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1973، ص 35-39. ولعل موقف الشميّل هذا لم يكن يعبّر عن حقيقة آرائه بمقدار ما كان يعبّر عن رغبته في أن ينظر الناس إلى العلوم الطبيعية نظرة أكثر أهمية وتقديراً، لا سيّما في العالم العربي الذي اعتاد على الاحتفاء بالعلوم الشرعية واللغوية والأدبية وإعطائها أهمية أكبر من العلوم الطبيعية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

طبيعيين وغير صحيحين، وهما يشجعان العقل على البقاء في حالة الجمود، وبذلك يعرقلان التقدم التدريجي الذي هو ناموس الكون. لكن بالإمكان تصور نظام للشرائع والحكم يقوم على نواميس الكون، ويسمح بالتالي لتطور النمو الكوني أن يستمر، وللإنسان أن يعيش وفقاً لطبيعته." [1] وقد بدا الشميل في معظم مقالاته التي نشرها في المقتطف والهلال وغيرهما من مجلات مدفوعاً برغبة استثارة عقول معاصريه،[2]حيث كشفت مقالاته عن نزعة علمية تحاول محاربة الخرافة والمعتقدات التي تتعارض مع العلم، بل إنه حارب بعض الرؤى التي تبدو علمية في صياغتها لكنها لا تتوافق مع مبادئ العلم الحقيقي القائم على التجربة والبرهان.[3]ولعل تتبع مقالاته العلمية و الاجتماعية التي نشرت في مجلات كالمقتطف والهلال تنبئ عن وعي واضح وثقافة علمية رصينة كان يحاول فيها دحض التصورات " الميتافيزيقية " عن الكون والإنسان، وردّ كل ما في الطبيعة إلى القوانين الطبيعية نفسها ماجعله متهماً دائماً بأنه ذو فكر تخريبي.[4]و الشميّل إن كان خلض مناظرات كثيرة مع مفكري عصره،[1]إلا أنه بدا في

---

[1] خليل، فؤاد. الفكر النهضوي العربي : الانكسار البنيوي. دار الفارابي، بيروت، ط1، 2002، ص 281.

[2] يقول الشميّل تعقيباً على ردة الفعل التي رافقت نشر ترجمته لشرح بخنر والمقالات التي نشر فيها أفكار داروين : " على أن هذه الرجة التي حصلت حينئذ هي المقصودة مني في ذلك الحين لإيقاظ الأفكار من نومها العميق والحركة مهما كانت خير من السكون. ومن منا نحن الشرقيين اليوم أولى بهزة تصل فينا إلى أعماقنا وقد تقادم علينا السبات حتى بتنا في رتبة في صف الأحياء لا هي بالميتة فتدفن جثةً هامدة ولا هي بالحية فتبعث بشراً سوياً " ينظر : الشميل، شبلي. فلسفة النشوء والارتقاء. دار مارون عبود. بيروت. 1983. المقدمة.

[3] من ذلك ما دار بينه وبين جورجي زيدان الذي نشر في الهلال مقالة علمية الطابع بعنوان : هل في الوجود عالم آخر ؟ حيث حاول زيدان أن يتحدث عن عالم الأرواح والغيبيات بطريقة علمية تماشياً مع الطروحات التي ظهرت في الغرب وروّجت لما يسمي بعلم نفس الخوارق، فردّ عليه الشميل مؤكداً أن العلم الحقيقي هو العلم القائم على التجربة والمشاهدة، وأن مثل هذه الأشياء لا تمت إلى العلم بصلة. ينظر : الشميل ، شبلي. مجموعة الدكتور شبلي الشميل، مباحث علمية واجتماعية، دار نظير عبود، ج 2، 1991، ص 260، وينظر مثلاً المقالات الآتية ضمن المجموعة : ظواهر لا تفسّر ص 249، مناجاة الأحلام وقروع الأوهام ص 269، مخاطبة الأموات ص 279.

[4] دافع الشميّل في معظم مقالاته عن الفلسفة المادية التي كان يرى فيها السبيل الوحيد لتقدم الإنسانية، وهو ازاء ذلك كان يحاول أن ينفي عن الفلسفة المادية ما علق في أذهان الناس عنها من تصورات سلبية إذ يقول : " غرضي من هذا البحث – على هذه الصورة – إنما كان لإقرار الفلسفة المادية على أساس علمي متين لإزالة الوهم العالق بأذهان كثيرين في تلك الأيام من أنها فلسفة يرمي أصحابها إلى أغراض سافلة ويحاول خصومها تمكينها في أذهان العامة لتنفيرهم منها وهي خطة دنيئة في العلم " ينظر : الشميل، فلسفة النشوء والارتقاء، ص 25. ولعل ما ذهب إليه الشميل في هذه الفقرة صحيح، إذ إن النظرة إلى الفلسفة المادية في موازاة الفلسفة المثالية لا زالت تأخذ طابعاً سلبياً في نظر الكثيرين، من حيث أن الفلسفة المادية نفعية تقوم على التكالب على الشهوات دون أي اعتبار للأخلاق والقيم، فيما تظهر الفلسفة المثالية بوصفها فلسفة تقوم على الأخلاق والمثل العليا،ولعل مرد هذه النظرة هو التسمية التي اقترنت بالفلسفتين. ومن الواضح أن مثل هذا التمييز لا يستند إلى أي أسس صحيحة، إذ إن الفلسفة المادية تؤمن أن المادة التي هي أساس الموجودات لا سابق ولا خالق لها، بينما يؤمن المثاليون أن هنالك ذاتاً مثالية متعالية " لوغوس في الفكر الفلسفي أو إله في الفكر الديني " وأن هذه الذات هي التي أوجدت المادة وخلقت العالم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كل هذه المناظرات صلباً واثقاً من آرائه، إذ إنه كان ينطلق من قاعدة علمية في كل ما يكتب، فيما كانت تعوز الآخرين الثقافة العلمية التي تمكّنهم من الردّ عليه بالمنطق العلمي نفسه، الأمر الذي جعل ردودهم عاطفية تقوم على أسس دينية في الغالب.[2] وقد أشار إلى ذلك في مقدمة كتابه "فلسفة النشوء والارتقاء قائلاً [3] : وقد أحدث نشره يومئذ لغطاً عظيما مع أنه لم يطبع منه إلا خمسمائة نسخة لم تنفد إلا بعد خمس عشرة سنة– لغطاً كان قليله من الخاصة المعدودة فقاموا ينفونه كل على قدر علمه أو حسب هواه. وكثيره من العامة الذين أكثروا من الجلبة عن سماعٍ لا عن مطالعة لأنهم سمعوا أن فيه مساساً بأعز شيء لديهم هم عليه حريصون عن إرث وعادة لا عن تدبر وروية "[4].

كانت آراء الشميّل هذه هي البداية الحقيقية لظهور نمط جديد من التفكير في الثقافة العربية، صحيح أن هنالك عدداً من المفكرين الذين سبقوه في التنظير لأهمية العلم ووجوب اعتماده أساساً للدولة الحديثة والدعوة لقيام قوانين مدنية لا تفرق بين الناس على أسس مذهبية، إلا أن آراء الشميّل اتسمت بحدّتها وجرأتها وتغييبها لكل المرجعيات التي يمكن أن تُعتمد للتوفيق بين الدين والعلم، إذ ظهر

---

[1] تصدى الكثيرون للرد على الشميّل في العالم العربي فظهرت كثير من الكتب والمقالات التي تحاول نفي ادعاءات داروين ومنها :

- الرد على الدهريين (1883) لجمال الدين الأفغاني.
- نقد فلسفة دارون لمحمد رضا الأصفهاني.
- مناهج الحكماء في نفي النشوء والارتقاء (1884) للشيخ إبراهيم الحوراني.
- حوار بين الإنسان الآدمي والإنسان القردي (1890) للقس الماروني روني جرجس فرج صفير.
- صفوة علم اليقين في حقيقة مذهب داروين (1929) للأسقف خير الله اسطفان.
- تصدع مذهب دارون والإثبات العلمي لمذهب الخلق (1937) لحليم عطية سوريال.

[2] لم يكن المعنيون بالردّ على شبلي الشميّل يتكئون على حجج علمية في ردودهم، بل كانوا ينطلقون دوماً من تصوراتهم الدينية سواءً أكانوا مسلمين أم مسحيين، ومن ثم فقد تجلت إشكالية الحوار بينه وبينهم بغياب الحجج المقنعة بالنسبة للطرفين، فمحاورو الشميّل كانوا يعتمدون نصوصاً مقدسة، لا يؤمن الشميّل بقدسيتها، للتدليل على آرائهم، ما جعله ينظر إلى كل الحجج التي تقوم على أسس دينية لدحض آرائه بوصفها غير صالحة منطقياً، فالمؤمنون بها لم يستطيعوا التدليل عليها عقلياً، بل عاطفياً بسبب إيمانهم المسبق بها. يقول في ذلك : " أما الإيمان الذي ترتاح له نفوس الأكثرين لأسباب تعليلها واضح في مذهب النشوء لا يضيق به مثل هذا الحصر، وهو قام حتى الآن على غير العلم وفي إمكانه أن يبقى في غنى عنه زماناً طويلاً أيضاً " ينظر : الشميل، مباحث علمية واجتماعية، ص 268. بينما كان محاوروه يرون بأن المنطق العلمي معرض دوما للخطأ الناتج عن محدودية قدرة الإنسان، قياساً إلى النصوص التي تعبّر عن المعرفة الإلهية المنزّهة عن الخطأ والتي تتجاوز حدودها إطار إدراك الجنس البشري.

[3] كتاب فلسفة النشوء والارتقاء أصدره الشمّل أول مرة بهذا الاسم سنة 1910 جامعاً فيه ترجمته لشرح بخنر لنظرية داورين، وما كتبه هو من دراسات ومقالات عن النظرية وضمنّه أيضا ردوده التي كان ينشرها في المجلات المختلفة على منتقديه بسبب إيمانه بالنظرية.

[4] الشميل، شبلي. فلسفة النشوء والارتقاء. دار مارون عبود. بيروت. 1983. المقدمة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذان المصطلحان عنده بوصفهما نقيضين لا يمكن التوفيق بينهما، أحدهما إلهي غيبي مرتبط بتصورات ذات مرجعيات تتعالى على العالم الإنساني، نشأت جرّاء التفكير البدائي ولازمت الإنسان بوصفها حقائق ثابتة – غير أنها في رأيه ليست كذلك–، والآخر إنساني صرف يقوم على تمجيد العقل والحث على إعمال الفكر دون تقيّد بأي مرجعيات دينية أو اجتماعية. فالعلم هو السبيل الوحيد للنهضة و هو الأساس الحقيقي الذي يمكن أن يبنى عليه العالم الجديد، وحال أي أمة في رأيه لا يمكن أن يصلح " إلا إذا ضعفت فيها شوكة الدين، ولا يقوى شأن الدين إلا كلما انحطّ شأن الأمة. "[1]

مثل هذه التصورات كانت أساساً لأفكار السوريّ الآخر فرح أنطون الذي انتقل إلى مصر أيضاً حيث سقف الحريات فيها يسمح بنشر الأفكار الجديدة التي تختلف عما استقر في ذهنية المجتمع. غير أن ما يميز أنطون عن الشميّل هو أن تكوينه الفكري لم يكن مبنياً على أسس علمية بمقدار ماكان يرتكز على أطروحات المفكرين الاجتماعيين والفلاسفة الأوروبيين، فبدا متأثراً بجان جاك روسّو وجول سيمون وكارل ماركس ورينان وغيرهم.[2] ولعل أهم ما يكشف عن آراء أنطون وأفكاره هو كتابه الأكثر شهرة " ابن رشد وفلسفته " الذي ضمنّه نصوص مناظرته مع محمد عبده حول فلسفة ابن رشد وما تفرّع عنها من قضايا كانت تشغل الفكر العربي في ذلك الوقت، كقضية التسامح الديني، ومقومات الدولة المدنية وغيرها من مواضيع كانت كلها تدور في حلقة " العلاقة بين الديني والإنساني ". فقد دافع محمد عبده عن الإسلام بوصفه أكثر الأديان تسامحاً، وأكثرها حثاً على طلب العلم والمعرفة، مؤكداً على الفكرة المحورية التي نهضت عليها أطروحات التوفيقيين الإسلاميين وهي عدم وجود أي تعارض بين الشريعة الإسلامية والمدنية الحديثة وأن الطريق الوحيد لنهضة الأمة هو إعادة فهم الإسلام الحقيقي. فيما كان أنطون يرى أن لا فرق بين الأديان في علاقتها مع العلم؛ لأن كل الأديان ذات أصل مرجعي واحد يقوم على الإيمان المطلق بمجموعة من المسلمات دون أن يتم إثباتها عقلياً؛ فهي

---

[1] الشميل، فلسفة النشوء والارتقاء، ص 30.

[2] ينظر : أنطون، فرح. المؤلفات الروائية، تقديم أدونيس العكرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص 6.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

محكومة بالغيبيات فيما لا يحكم العلمَ إلا العقلُ الذي يعدُّ الضامن الحقيقي والسبيل الوحيد لنهضة الأمة بصرف النظر عن اختلافات أبنائها الطبقية والمذهبية. وتأسيساً على ذلك فإن من الواجب أن يتم الفصل بين السلطتين الدينية والدنيوية تحقيقاً لغايات عدة أهمها إطلاق الفكر الإنساني من كل قيد، خدمة لمستقبل الإنسانية. [1] وبصرف النظر عن الجدل الطويل الذي دار بين محمد عبده وأنطون، فإن ما يمكن ملاحظته هو أن ما كان يوجّه آراء أنطون هو الفكر الليبرالي الأوروبي مثلما تبلور عند مفكري عصر النهضة. ويظهر ذلك في إصراره على فصل السلطة الدينية عن السلطة الدنيوية شرطاً للتقدم، إذ إن الربط بين السلطتين– في رأيه– يضر فيهما معاً، فيكون الدين مستغلاً لغايات تبعده عن مآربه الحقيقية، وتكون الحياة الدنيوية رهناً للتصورات الدينية وطريقة فهم رجال الدين للعالم، وهو إزاء ذلك يهدي كتابه فلسفة ابن رشد إلى " العقلاء في كل ملة وكل دين في الشرق، الذين عرفوا مضار مزج الدنيا بالدين في عصر كهذا العصر، فصاروا يطلبون وضع أديانهم جانباً في مكان مقدس محترم، ليتمكنوا من الاتحاد اتحاداً حقيقياً، ومجاراة التمدن الأوروبي الجديد "[2]

وما كاد القرن التاسع عشر ينتهي حتى كانت مثل هذه الإشكالات تتخذ طابعاً أكثر حدة بين المثقفين العرب على اختلاف رؤاهم ومرجعياتهم الأيدلوجية. ولعل أبرز ما يمثل هذه الصراعات هو تلك الضجة التي رافقت إصدار مجموعة من المؤلفات ذات الطابع غير التقليدي في مقاربة ما تعارف عليه العرب، سواء أكانت هذه الكتب تتناول مواضيع أدبية أم اجتماعية أم دينية، مثلما حصل مع قاسم أمين وكتابه " تحرير المرأة/ 1899 " ثم علي عبد الرازق في كتاب " الإسلام وأصول الحكم/1925 " ومن بعدهما طه حسين في مؤلفه الأكثر إثارة للجدل " في الشعر الجاهلي/1927 ".

---

[1] ينظر : أنطون، فرح. ابن رشد وفلسفته، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص 44.

[2] أنطون، ابن رشد وفلسفته، ص 31.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في مثل هذه الأجواء نشأت الرومانسية العربية، في عصر اتسم بقلق فكري وحضاري واضح، بدأ فيه الإنسان العربي يعي تغيّر العالم من حوله، ويراقب بحذر التطورات المتتالية التي يفرضها عليه العالم المتمدن وما صاحبها من أطماع استعمارية.

وإزاء كل هذه الإشكالات التي ميّزت العصر الجديد بدا الإنسان العربي أكثر قلقاً واضطراباً، وهو أمر جليّ يمكن تلمّس أثره فيما خلّفه الرومانسيون العرب الذين كان ظهورهم نتيجةً طبيعية للتحولات التي حدثت، فتأثروا بها وأسهموا في صياغتها وفق رؤاهم وأفكارهم الخاصة. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يتزامن ظهور الرومانسية الأوروبية مع ظهور المنظومة الليبرالية، في مقابل تزامن ظهور الرومانسية العربية مع ما سمي بعصر النهضة العربية، فكلا العصرين – على اختلاف الظروف والملابسات – واجه فيهما الإنسان ظروفاً جديدة، أسهمت في خلخلة المنظومة الفكرية والعقائدية التي كانت تؤسس حياته وتحدد طبيعة علاقته بالعالم من حوله، وهو ما أسهم في تحفيز التحوّل الذي طرأ على القصيدة العربية على يد الرومانسيين.

تسرب الرومانسية إلى الأدب العربي وتغيّر النظرة إلى الشعر:

لا يمكن الانطلاق من تاريخ محدد لدخول الرومانسية إلى العالم العربي، غير أنه من المسلم به أن الاتصال الذي تهيأ للعرب بالثقافة الأوروبية بدءاً من القرن التاسع عشر شكّل الحلقة الأولى في سبيل التحول الذي طرأ على الثقافة العربية بمختلف مكوناتها ومن ضمنها الشعر. فقد ظل الشعر العربي طوال قرون كثيرة يدور في حلقة واحدة، إذ قلّما استطاع الشعراء عبر عصور الأدب العربي المتلاحقة أن يقدموا رؤية مغايرة لتلك الرؤية الكلاسيكية الموروثة؛ فكانوا يكتبون وفق نهج يستند إلى قيم بلاغية ونقدية متوارثة، صارت قواعد نهائية للشعر، يتحدد، بناء على التزام الشاعر بها وإجادته في تمثّلها، مستواه الشعري. وقد أحال هذا الفهم للشعر القصيدة العربية إلى قصيدة نمطية، ينبغي أن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تلتزم نمطاً كلاسيكياً واضح المعالم يستند إلى القيم الشعرية الموروثة. وقد تبلور هذا من خلال ما سمّي بالشعر الإحيائي الذي انتهى بتنصيب الشاعر أحمد شوقي أميراً على الشعراء العرب؛ إذ إنه قدم نموذجاً شعرياً يوافق العقلية العربية الكلاسيكية ويرتضيه ذوق أكثر النقاد الذين كانوا يحتكمون إلى نماذج مثالية من الماضي ينبغي على الشاعر أن يحاكيها، أو أن يلتزم بنمطيتها على الأقل. ولم يكن التقليد مقتصراً على شكل القصيدة، بل كانت مضامين الشعر مكررة رتيبة في الغالب، وكأن الشعراء لا زالوا يقيمون في عوالم روحية وفكرية تنتمي إلى الماضي أكثر مما تنتمي إلى عصورهم.

كان الموروث الثقافي العربي ينظر إليه بوصفه ماضياً مقدساً لا ينبغي المساس به والخروج على أصوله وقواعده. وقد لعبت المؤسسات الثقافية والدينية دوراً هاماً في الحفاظ على تقاليد الشعر العربي هذه؛ فهي اعتادت أولاً أن تنظر إلى القديم نظرة أكثر احتراما وتقديرا من الجديد، كما أنها أسست حاضرها اتكاءً على الماضي وما يتوفر عليه من معطيات في مختلف مجالات الفكر والمعرفة. فضلاً عن أن الإيمان يعطي الإنسان قدراً من الراحة النفسية ويبعده عن التفكير في ماهية الحياة والموت وحدود الكون والذات الإنسانية. فالإجابات التي تقدمها الأديان – ويؤمن معظم البشر بها– عن الكون والذات الإنسانية والوجود والعدم كلها أسهمت في حصر أفق الفكر البشري في مجالات محسوسة. هذا فضلاً عن أن المؤسسة الدينية تحاول أن تفرض وجهة نظرها لا رأيا قابلاً للنقاش بل مسلّمة ينبغي الإيمان بها، ويقمع من يحاول التمرد عليها. على هذا النحو وجد الشعراء أنفسهم يعيشون في" عالم منظم: كل شيء فيه مفسر، محدد، بدءاً من كيفية غسل اليدين والقدمين وانتهاءً بما سيحدث للإنسان بالآخرة"[1] على حد تعبير أدونيس.

من هنا يمكن أن نشير إلى أن الأدب الجاهلي ربما قدّم في بعض نماذجه قيماً إنسانية لم تتواجد في كثير من عصور الأدب العربي اللاحقة عليه. وهذا ما أشار إليه شوقي ضيف حينما درس

[1] أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005، ص 14.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ظاهرة التشاؤم في شعر عبد الرحمن شكري إذ يقول: "ونحن نجد أسراباً من هذا التشاؤم في أقدم عصور الشعر العربي، في العصر الجاهلي، فقد كان بين الجاهليين من فكّر في القضاء وأحكامه وأن الإنسان لا يستطيع منها خلاصاً ولا فراراً...وانتشر نور الإسلام في الجزيرة ولمعت أضواؤه في العالم العربي الكبير، فأزال ما في عيون العرب من غشاوة التفكير في مستقبل الحياة بعد الموت وأبدلهم من القلق والحيرة في المصير طمأنينة وأمنا."[1]

كان حال الشعر العربي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يروق للكثيرين، وظل النقاد يمجّدونه بوصفه عصر إحياء التراث، عصر البارودي وشوقي وحافظ إبراهيم والرصافي وغيرهم. وليس ثمة شك في أن الشعر العربي بدءا من البارودي، مرورا بشوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم، قد استعاد جزءا كبيرا من قيمته بعد قرون طويلة فقد فيها معالمه ومكانته، غير أن ثمة تحولات هامة ستصيب الفكر العربي وتسهم بشكل فاعل في إحداث تغيرات جذرية على مفاهيم الشعرية العربية. ففي القرن التاسع عشر أصبحت الظروف مهيأة امام العرب للاطلاع على المذاهب الفكرية الأوروبية وعلى المذاهب الأدبية منها بشكل خاص.وإذا كانت أوروبا في تلك الأثناء تشهد سيادة اتجاهات أدبية جديدة كالرمزية والواقعية على الأخص،فإن اللافت هو أن الشعراء العرب في تلك الأثناء لم يلتفتوا في الغالب إلى النماذج الرمزية أو الواقعية، بل عادوا إلى الرومانسية الأوروبية[2] التي كانت قد انتهت في أوروبا آنذاك. وربما يكمن سبب ذلك في الظروف السياسية والاجتماعية التي كانت سائدة في العالم العربي وهي بمأساويتها واضطرابها دفعت رواد الرومانسية العربية إلى التأثر على نحو خاص بالنماذج الرومانسية الغربية التي عاشت تجارب واقعية مشابهة في اضطرابها وقلقها، حاولت الخروج منها

---

[1] ضيف، شوقي. دراسات في الشعر العربي المعاصر،دار المعارف،ط2،د.ت، ص 106.
وما يعنيه البحث هنا تحديداً هو أن العقل البشري القلق وجودياً، يكون أكثر رغبة في الخوض في مواضيع فكرية ميتافيزيقية، بينما يتجنب الإنسان المؤمن غالباً الخوض في هذه الأمور، أو، على الأقل، لا يكون منشغلاً بها على نحو وجودي يثير مساحات كبرى من التأمل الفلسفي المتعلق بالوجود والحياة والموت. ومثل هذه المواضيع شكّلت حافزاً كبيراً، عند بعض الشعراء، أسهم في تغذية المضامين الشعرية بموضوعات جديدة.

[2] تقول الدكتورة لطيفة الزيات وهي من الذين بحثوا في حركة الترجمة من الإنجليزية إلى العربية حتى سنة 1925 : إن أغلب ما ترجمناه من الروايات كان من نتاج العصر الرومانسي في الأدب الأوروبي". ينظر : الفرفوري.فؤاد، أهم مظاهر الرومانطيقية في الأدب العربي وأهم المؤثرات الأجنبية فيها،الدار العربية للكتاب، القاهرة، د.ت، ص 29.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالتمركز حول الذات البشرية، وطغى على كثير من نماذجها صبغة تشاؤمية هي نتيجة طبيعية لكثير من المحاولات الإنسانية البائسة لاكتناه سر الوجود الإنساني، أو مجابهة واقعه بمأساويته وقلقه.

ويكاد يجمع دارسو الأدب العربي على أن أولى سمات الرومانسية العربية ظهرت عند خليل مطران الذي كان لاتصاله المبكر بالأدب الأوروبي الفرنسي منه على نحو خاص أكبر أثر في إخراجه من بوتقة الفهم الكلاسيكي للشعر، فقدم نماذج رومانسية في بنيتها الشكلية وفي مضامينها. ويذهب بعض الباحثين إلى اعتبار مطران "حدا فاصلا بين عهدين في تاريخ الشعر العربي. وقد ترسم خطوات مطران شعراء في الشرق وانبعثت عن مدرسته المدرسة المهجرية، التي قضت بالتجديد في أقصاه، يظاهرها في الشرق جماعة الديوان".[1]

وليس باستطاعة البحث هنا أن ينكر أثر مطران، غير أنه يرى في مثل هذه الآراء تعميمات مبالغاً بها، إذ كانت الرومانسية العربية وليدة وعي جماعي كان لمطران دور ريادي فيه. وقد أشار كثير من الشعراء الرومانسيين، خصوصا شعراء أبوللو، إلى أثر مطران الكبير في نتاجهم الشعري. غير أن الأكيد هو أن نتاج مطران الشعري كان مسبوقاً بوعي شعري وفكري مختلف بدأ يتكوّن منذ منتصف القرن التاسع عشر عند مجموعة من المثقفين العرب، وهو ما سيحاول البحث تتبع بعض جوانبه.

إن ما يحاول البحث أن ينبّه إليه، في هذا السياق، هو أن الرومانسية العربية لم تتشكل عند خليل مطران ومن جاء بعده على نحو متكامل شكلاً ومضموناً على نحو طارئ، فقد سبقتها إرهاصات أولية يمكن أن نعود بها إلى منتصف القرن التاسع عشر على يد مجموعة من الأدباء الذين تأثروا بالثقافة الغربية على نحو واضح، وحاولوا تقديم تصورات جديدة عن ماهية الشعر وحقيقته. وفي مثل هذا السياق يشير جبّور عبد النور، في محاضرة ألقاها بجامعة القديس يوسف، إلى أن الإرهاصات الأولى للرومانسية العربية تعود إلى زمن أقدم من خليل مطران، ويؤكد على ذلك مستشهداً بدواوين

[1] التليسي، خليفة. الشابي وجبران، الدار العربية للكتاب، تونس، ط5، 1984، ص 14.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر خليل الخوري " 1836-1907 " التي رأى عبد النور أنها تتضمن ملامح رومانسية واضحة.[1] وكان ذلك بتأثر بالشعر الرومانسي الفرنسي، وبشعر " لامارتين " الذي كان الخوري على تراسل مباشر معه.[2] بل إن لامارتين نفسه كتب عدداً من المقالات عن الخوري أذاعت صيته في أوروبا كما يقول عبد النور.[3]

ونحن نلحظ أن الخوري، في وقت مبكر جدا، ترجم بعض القصائد عن الفرنسية ومن بينها قصيدة كتبها لامارتين يصف فيها فتاة عربية رآها تدخن " النارجيلة " في حلب، فترجمها الخوري عن الفرنسية، ونشرها في روايته " نعم، لست بإفرنجي " سنة 1859، وكانت محاولته هذه من أبكر المحاولات لترجمة نصوص شعرية إلى العربية. يقول[4]:

من يا ترى هل أنت جئت لتبتغي مني المدائح في شذا الأشعار

أنت ابنة الشرق التي ولدت على ريح القفار بأنزه الأمصار

يا زهرة بجنان الشهبا غدت مختارة من بلبل الأشجار

حتى يطيب بها النحيب مع الغنى في كمها متفتحِ الأزهار

كما أن الخوري يقرّ أنه تأثر بشعر لامارتين في قصيدة مطوّلة بعثها للشاعر الفرنسي يمدحه فيها ويذكر له تأثره بالشعر الذي كان يكتبه:

---

[1] ألقى جبّور عبد النور هذه المحاضرة في جامعة القدّيس يوسف سنة 1980. وقد اعتمد هذا البحث على مقتطفات منها أوردها نسيب نشاوي في كتابه مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر. ينظر : نشاوي، نسيب. مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، مطابع ألف باء الأدب، دمشق، 1980، ص 165-169.

[2] قام لامارتين برحلة إلى الشرق زار فيها تركيا ومناطق واسعة من بلاد الشام ما بين سنتي 1831-1832. وقد دوّن الشاعر الفرنسي تجربته في كتابه " رحلة إلى الشرق ". ينظر : دي لا مارتين. الفونس. " مختارات من كتاب رحلة إلى الشرق" ترجمة جمال شحيّد و ماري طوق. مراجعة واختيار علي عقلة عرسان وإلهام كلاب، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2006.

[3] ينظر : نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص 165.

[4] ينظر: العيس، سالم. الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية.منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999، ص 119.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حزتَ التفرّد يا "" دلامرتين" إذ فقت العبادَ وأنت نغمّ لوذعي

هذّبت أفكار العباد ولم تزل تجري العظائم في فؤادٍ مبدعِ

في الشرقِ قد عَظُمت لذكرك رنّة لما استنار بنورك المتلمعِ

قد قادني للشعر شعرُك إذ حلا ورأيته يدعو فلم أتمنعِ[1]

غير أن مراجعة ديوان الخوري تكشف عن ولوع كبير بالمواضيع التقليدية، فقد نذر موهبته الشعرية لمدح و رثاء السلاطين والولاة، وهو ما جعل نسيب نشاوي يرى أن الخوري قد حاد عن النمط الشعري الذي بشّر به، ولولا ذلك لأولاه النقّاد عناية أكبر مما نالها ولكان الرائد الحقيقي للشعر الرومانسي العربي.[2] ومن الأمثلة الشعرية التي يسوقها نشاوي مثالاً على رومانسية الخوري قصيدة يتحدث فيها عن طبيعة الشاعر وماهية تفكيره وخيالاته :

إنما الشاعر قد أضحت له الـ أرضُ والأفق وما الكون اشتملْ

مطلق القدرة ما قيّده حكم قانون به يجري العملْ

وصفات الناس في قبضته وهو حرّ كيفما شاء انفتلْ

ينسج المرج بساطاً فوقه يُجلس الفكرَ أميناً من زللْ

يجعل الزهر نجوماً في السما ونجوم الأفق زهراً في الحللْ

ويناجي الطير في تغريده فهو معه في حديث وجدلْ

يوقد النار ذكا فكرته بعقول الناس إن عمّ الخبلْ [3]

يظهر في هذا النصّ، الذي تضمنه ديوان الخوري " النفحات " الصادر سنة 1884، حسّ رومانسي يتمثل بالاعتداد بالذات الشاعرة والتغني بها. كما أننا نلحظ إلحاح الخوري على تأكيد حرية الشاعر؛ فهو مطلق القدرة لا يقيّده أي قانون، فضلاً عن تأكيده على دور الخيال الشعري الذي يجعل العالم رهن إبداع الشاعر. وهذه ملامح رومانسية كانت قاسماً مشتركاً عند معظم الرومانسيين.

---

[1] الخوري، خليل. زهر الربى في شعر الصبا. بيروت، 1857، ص79-80. نقلاً عن نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص 161.

[2] نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص 167.

[3] الخوري، خليل. النفحات. بيروت، 1884. ص81. نقلاً عن نشاوي، ص 166.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد سبق مارون عبود بالإشارة إلى الدور الريادي الذي لعبه الخوري في تجديد الشعر العربي، فوصفه بأنه أول روّاد التجديد، يقول : " هو أول روّاد التجديد، وقد تناساه الناس كما تناسوا سواه من السلف الصالح."[1] وهو يؤكد ذلك مستشهداً بما كتبه بطرس البستاني عن ديوانه " العصر الجديد"؛ إذ قال البستاني في محاضرة ألقاها بمناسبة صدور العدد الأول من جريدة " حديقة الأخبار" التي أصدرها الخوري :" وكأني به واقفاً على شاطئ البحر الكبير الفاصل بين العالم القديم والعالم الجديد، يستشرف تارةً على الجديد ويلحظ أخرى إلى القديم، ولدى انتشار ديوانه الموسوم "بالعصر الجديد."الذي أفرغ فيه الشعر القديم في قالب جديد يتضح المعنى المقصود."[2]

وإذا أسعفنا التاريخ في هذه المقولة، التي يردها عبّود إلى محاضرة كتبها البستاني سنة 1859، فإننا نلحظ أن ملامح الوعي بضرورة تجديد الأدب العربي حاضرةً في هذا الوقت المبكّر عند البستاني. فهو يرى في ديوان الخوري نمطاً شعرياً لم يعتد عليه عند الآخرين، وهذا النمط قائم على تمثّل التراث الشعري القديم، والاستفادة من التصورات الجديدة التي تبلورت عند الخوري نتيجة اطلاعه على الأدب الفرنسي، بل ومراسلة أحد أهم أعلام الرومانسية الفرنسية. ولعل بطرس البستاني، في محاضرته تلك، كان أول من استخدم مفهوم (القديم والجديد) في سياق نقدي في الأدب العربي الحديث.[3]

وقد تحدث عيسى إسكندر المعلوف عن هذا الديوان قائلاً : "وعلى الجملة فالعصر الجديد مثل اسمه عصر جديد للشعر العربي السوري وهو أول ديوان نقل فيه الشعر من النمط القديم إلى الأسلوب الجديد. ومن استقرى قصائده رأى فيها من المعاني الحديثة ما يشهد له بحبه للجديد ومحاولته ترك القديم وإن كان لم يستطع أن يتخلص من ربقته ويقطعها. ولقد ميز قصائده بعناوين تدل على أغراضها

---

[1] عبود، مارون. رواد النهضة، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1966، ص 113.
[2] عبود، رواد النهضة، ص 114.
[3] ينظر: الكتاني،محمد. لصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص 575.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتابعه في ذلك نفر من شعرائنا مثل فرنسيس المراش الحلبي في ديوانه "مرآة الحسناء" وسليم بك العنجوري الدمشقي في ديوانه "سحر هاروت " وغيرهما."[1]

ويؤكد عبّود على أسبقية الخوري في التجديد مرة أخرى قائلاً : " حينما بزغ فجر القرن العشرين كنا لم نزل على مقاعد الدراسة، نسمع الجديد ولا نراه إلا في شعر اثنين: خليل الخوري وفرنسيس مراش."[2]

أما فرنسيس مراش،الذي أشار إليه إسكندر المعلوف ومارون عبود في ملاحظاتهما على إنتاج الخوري الأدبي، فهو حلبي سبق أن أشار البحث إلى دوره في النهضة الفكرية العربية. ونجد أن ثمة عاملاً مشتركا يجمع بين الخوري ومراش، يتمثل في تأثرهما الواضح بالثقافة الفرنسة وما تتوفر عليه من قيم كانت جديدة على الثقافة العربية، كما أنهما كانا على تواصل مباشر وكانت بينهما مراسلات[3].

وقد كان المراش سافر إلى فرنسا واطلع على حضارتها وعاينها مباشرة، وكان في طليعة رواد النهضة العربية فكرياً وأدبياً، وتكشف مؤلفاته عن وعي فكري ناضج جداً، وكان طبيعياً أن يؤثر هذا الوعي في إنتاجه الشعري.[4]

وإذا كان جبور عبد النور قد اكتفى بالإشارة إلى ملامح رومانسية أولية في أدب الخوري فإننا نلاحظ فيما كتبه خليل حاوي عن جبران خليل جبران إصرارا واضحاً على تأكيد تأثير المرّاش في جبران من حيث المضمون وأساليب التعبير. فالحاوي يعدُّ الأسلوبَ الجبرانيَّ، لا سيّما في النثر، امتداداً لأسلوب فرنسيس المرّاش. وهو، في تتبّعه للمؤثرات الغربية والعربية في أدب جبران، يلحّ على فكرة " المحبة الكونية " التي نادى بها جبران في كثير من مؤلفاته، ويعتبرها أثراً خلقّه اطلاع جبران على أدب المرّاش بشكل خاص.

---

[1] داغر، شربل. تكوين الدواوين والمجموعات الشعرية، مجلة نزوى ع 13، يناير، 1993. نقلاً عن الموقع الإلكتروني للمجلة : http://www.nizwa.com/articles.php?id=654.

[2] عبود، رواد النهضة، ص 115.

[3] الشرع، فرنسيس فتح الله مرّاش، ص 188.

[4] ينظر حول ذلك : الشرع، فرنسيس فتح الله مراش.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالمرّاش – كما يقول الحاوي – كان ينطلق من مفهوم مسيحي ميتافيزيقي لبلورة راؤه عن المحبة الإنسانية، وهو أمر جعله يتجاوز قضايا الوطنية والقومية إلى فضاء إنساني أرحب.[1] وقد وصف الحاوي المرّاش بأنه "جديد جدّة كلّية، في طريقة تفكيره وشعوره، وقد عمل من ثمّ على خلق طرق جديدة للتعبير عنهما...ولكنه كان شديد الميل إلى التأمل الرومانطيقي في الطبيعة، نتيجة تأثره بالرومانطيقية الفرنسية."[2] وهذا التأثر بالرومانسية الفرنسية يؤكده علي الشرع الذي أشار إلى تأثر المرّاش بالرومانسية الغربية وتمثّله للخلفية النقدية لهذا المذهب الأدبي الذي كان سائداً في أوروبا آنذاك.[3]

وبرأي الحاوي فإن المرّاش قد وسّع طاقات اللغة على التعبير، وخلق عددا من المجازات الناجزة التي تركت أثراً في كتّاب القرن العشرين بوصفها إبداعات" جبرانية "، فيما هي في الحقيقة تعابير أبدعها المراش في وقت أبكر كثيراً من جبران، ومن أمثلتها : " أودية التأملات العقلية "، " مملكة الروح "، " عرائس الغاب"، " أكاليل ذهبية "، " عواصف الأيام والليالي"، " دخان الانتقام وضباب الغضب "، " لآلئ النور." [4]

إن مثل هذه الملاحظة تبدو جديرةً بالاهتمام؛ فتعابير المرّاش هذه، التي يكررها حاوي في سبيل تأكيد أثر المرّاش في جبران، تكاد تميّز المنجز الأدبي الجبراني كله. ونحن نجد على سبيل المثال أن كثيراً من عناوين مؤلفات جبران تستلهم مثل هذه التعابير المجازية، وكأن جبران حقاً كان يستحضر المرّاش طوال فترة إبداعه الأدبي.وقد وصفت سلمى الخضراء الجيوسي جبران بأنه الوريث

---

[1] ينظر : الحاوي، خليل. جبران خليل جبران: إطاره الحضاري، وشخصيته، وآثاره، ترجمة سعيد فارس باز.، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1982، ص57.
[2] الحاوي، جبران خليل جبران، ص 54-55
[3] ينظر: الشرع، فرنسيس فتح الله المرّاش، ص184.
[4] ينظر : الحاوي. جبران خليل جبران، ص 58.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المباشر لفرنسيس مرّاش لا سيّما في أسلوبه النثري القائم على اللغة الشعرية المليئة بالصور الرومانسية والمجازات.[1]

أما من حيث المضمون فإن أثر المرّاش في المحبة الكونية بادٍ في مختلف مؤلفات جبران؛ فالمرّاش كان ينظر إلى الوجود بوصفه كلاً واحداً لا فروق جوهرية بين مكوناته التي تجتمع في إطار من المحبة الكونية الخاصة. يقول في ذلك: "إن ما يدعى تماسك الذرات في المادة الأولية التي منها تتكون الكواكب والنجوم، وكذلك الجاذبية الكونية،والتعاطف والاتحاد بين العناصر المتنوعة، وتناسل الأحياء الذي يحفظ أجناس الكائنات الحية، والتعاون والإسهام في الحياة الاجتماعية، جميعها من مظاهر المحبّة. "[2] ويقول في مكان آخر : " إنه بالمحبة قد قام العالم جميعه، بالمحبة يثبت كل المخلوقات على حدته، وبالمحبة يحافظ الكل على أجزائه...لا يخطئ من يسمّي المحبة إلاهة الهيئة الاجتماعية بناء على ما يصدر عنها من المفاعيل الغريبة العجيبة بين البشر.فلو قام لها وثن في هيكل الذهب لكان على شكل غادة كلها جميلة وليس فيها عيب." [3]

وهذه الفكرة جعلت المرّاش يصدر عن رؤية إنسانية في كثير من أعماله، فهو يقول :

صدّقوني كل الأنام سواءْ من ملوك إلى رعاة البهائمْ

كلُ نفسٍ لها سرورٌ وحزن لا تنى في ولائم أو مآتمْ

ولكلٍ من هذه الأرض قوت يستوي في عناه مولى وخادمْ

كم أميرٍ في أمره بات يشقى بالُه، والأسيرُ في القيد ناعمْ

وملوكٌ نفوسهم كامداتٌ سأماً من لميع مجدٍ مداوم

ما اختلاف التركيب والشأن إلا عرض فالتراب أصل العوالم

---

[1] الجيوسي، سلمى الخضراء. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، 2001، ص 135.

[2] الحاوي، جبران خليل جبران، ص 56.

[3] الحاوي، جبران خليل جبران، ص56-57.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن دوداً في الصخر ينمو ويحيا مثلنا بيد أنـه لا يزاحم

هل وليد حلّ الثرى غير باكٍ هل فقيد عنه نأى غير باسم

يا صغاراً يستكبرون اغترارا بدعاوٍ يمجّها كلُّ حازم

أتخموا كبرياءكم فهو خطبٌ ووبال على الطبيعة صارم

كلّكم أخوة وأي كبير كان منكم فليغدو للكل خادم[1]

هذه رؤية إنسانية تسمو بالشعر عن الابتذال الذي كان المرّاش يراه في شعر معاصريه ومن سبقوه، نظرة تساوي بين الناس على اختلاف أشكالهم وأجناسهم ومراتبهم، ويتساوى فيها الملوك والرعاة، وتغيب الفروق بينهم. إنها مساواة قائمة على اعتبار الجميع يصدرون عن جوهر إنساني واحد، تشترك فيه النفوس فيما تتوفر عليه من مشاعر وأحاسيس وقلق وحيرة. وهذا بلا شك شعر مختلف عن أشعار معاصريه الذين كانوا يرون في الملوك والولاة أشباه آلهة. كما أن كثيراً من انشغالات جبران الفكرية، كالعبودية، والمساواة، ومهاجمة الإقطاع، والحث على التسامح ونشر المحبة، كلها مواضيع شغلت تفكير المرّاش من قبله على نحو واضح جداً [2]، سواء في غابة الحقّ، أو في رحلة باريس التي يقول فيها ثائراً على النظام الاجتماعي الإقطاعي، مهاجماً عبودية الناس واستكانتهم بنبرة لا نجدها إلا عند جبران من بعده:" رأيت أقواماً يرضعون الذل والخوف من أثداء أمهاتهم، ووجوههم مائلة نحو الشفق لطلب صدقة أو لتحريك شفقة، وعلى ظهورهم أحمالٌ تحنيهم إلى الأرض وفي أيديهم حقاقٌ فولاذية مطبوقة على أفكارهم وحريتهم حتى لا تتحرك ولا تنظر الضوء أبداً. رأيت الغني يأكل قوت الفقير ويجني ثمرات أتعابه لكي يشبع بطنا عديمة الشبع. رأيت جميع خيرات الأرض وثرواتها مملوكة من نزر من المغتصبين،وبقية ألوف الألوف متمرغين في أوحال الشقاء، وعديمي كلّ نعمة وخير ،

[1] المراش، مرآة الحسناء، ص 238-239. ويبدو أن الشطر الثاني من البيت الثاني في ديوان مرآة الحسناء فيه خطأ مطبعي، ولذلك اعتمد البحث على كتاب تاريخ الآداب العربية لتصحيحه. ينظر جزءاً من هذه القصيدة في : شيخو. لويس. تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، دار المشرق، ط3، 1991، ص 158.

[2] ينظر حول انشغالات المراش بهذه القضايا الفكرية : الشرع، فرنسيس فتح الله المراش، الفصل الثالث.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يأكلون خبز التنهدات، ويشربون ماء الدموع."[1] ففضلاً عن النبرة الثورية التي يتحدث فيها المرّاش، ليدين الإقطاع والظلم، نلحظ أنه يحاول توظيف اللغة بطريقة مختلفة، وهو ما يتجلى في عبارات مثل: متمرغين في أوحال الشقا، يأكلون خبز التنهدات، يشربون ماء الدموع. ومثل هذه المجازات نجدها عند جبران دوماً في ثورته على الإقطاع ورجال الدين والسياسة.[2]

وقد ألحّ س. موريه، في بحثه عن التأثيرات الأجنبية في الشعر العربي، على الدور الريادي لذي لعبه المرّاش في تطوير الشعر العربي، وعلى أثره الواضح في جبران وشعراء المهجر حيث يقول:" عمد المرّاش في قصيدته المثمنة الواردة في " مشهد الأحوال" إلى استحضار الطبيعة وصورٍ رومانسية ذات مجازات جديدة وأسلوب غنائي حزين. وكان هذا مؤشراً على بداية مرحلة جديدة في الشعر ثابر المهجريون على مواصلة السير فيها وتنقيتها. ويوضح لنا المقطع الأول هذه الخصائص وما حققه الشاعر من تفرد الموسيقى والإيقاع :

نفض الشرقُ على وجه المغيب غبرة الديجور

وسعى الصبح إلى العود الرطيب بكؤوس النور

فانثنى يرقص والأمر عجيب رقصة المخمور

بقوامٍ خلته قدّ الحبيب أسكرته الحور

ونجد في قصيدة جبران خليل جبران " أغنية الليل " التي صاغها من الشعر المقطعي، أصداءً للموسيقى نفسها وللأسلوب نفسه، مع تشابه القصيدتين في الوزن ونمط التقفية.

سكن الليل وفي ثوب السكون تختبي الأحلام

وسع البدر وللبدر عيون ترصد الأيام

---

[1] مراش، فرنسيس فتح الله. رحلة باريس. تحرير وتقديم قاسم وهب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص 25.

[2] مثل هذه الأسلوب الذي استخدمه المرّاش استخدمه جبران، لا سيّما على لسان بطل قصته " خليل الكافر" الذي يتحدث بنبرة ثورية لحثّ الناس على التمرد على سلطة رجال الدين والإقطاع، مع استخدام مجازات متشابهة. ينظر مثلا الصفحات الآتية من قصة خليل الكافر: 174، 176، 185. ضمن المجموعة الكاملة لأعمال جبران العربية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فتعالي يا ابنة الحقل نزور خيمة العشّاق

علنا نطفي بذياك العصير حرقة الأشواق[1]

كما أشار جان داية إلى أثر المرّاش في أسلوب جبران خليل جبران، حيث رأى أن أثر المرّاش، على الرغم من وضوحه، لم يلقَ أي اهتمام من دارسي جبران الذين كثيراً ما تتبعوا مصادر جبران الثقافية والفكرية. فهو يقول بأن جبران"لم يكتف بالاستفادة من مضمون إنتاج مراش يوم درسه وهو طالب في الحكمة بين 1899 و1901، بل هو أعجب بأسلوبه إلى درجة تقليده، وخصوصا في كتاب "دمعة وابتسامة". على سبيل المثال، قال مراش في مقدمة "غابة الحق": "بينما كنت ذات ليلة ضاربا في أودية التأملات العقلية، وطائرا على أجنحة الأفكار المتبلبلة في جو الهواجس والأحلام التخيلية... انفتح لدى أعين خواطري مشهد عجيب تلعب به أشباح الأعصر السالفة، وترنّ في هوائه نغمات الشعوب الغابرة وراء حجب التواريخ الخالدة.[2]" ثم يعقّب على هذه الملاحظة قائلا: " ورغم ان هذا الأسلوب المرّاشي يتماهى مع الأسلوب الجبراني، فإن معظم الباحثين الجبرانيين لم ينوهوا به، ربما لأن مراش ليس من بيت نيتشه مثلا!"[3]

وإذا أردنا أن نستمر في مقارنة بعض النماذج فسنعثر، لا سيّما في مؤلفات جبران النثرية، على تشابه في البناء العام لبعض قصص جبران مع الإطار الذي اتخذه المراش وسيلة للتعبير عن أفكاره في غابة الحقّ. يقول المرّاش في الفصل الثاني من غابة الحق الذي عنونه بـ"الهواجس": بينما كنت أجول في مراسح الأوهام العقلية، وأطوف في مسارح الخيالات الفكرية إذ استلمحت شبحاً يتقارب من بعدٍ وهو يخب في بطن الغاب غائصاً في غمر الظلال المتكاثف. وما زال يعسف على قدم الإقدام

---

[1] موريه. س. أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث 1800-1970، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، ط2، حيفا، 2004، ص 59-60.

[2] داية، جان. فرنسيس مراش (الحلبي) رائد في عصر النهضة، موقع القديسة تيريزا، حلب، نسخة إلكترونية : http://www.terezia.org/section.php?id=742

[3] داية، جان. فرنسيس مراش.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حتى نفذ من تلك الغمرات المدلهمّة وظهر في مرسح الأحلام ظهور القمر من كبد الغمام."[1] ويقول جبران في افتتاحه مقطوعة " حفار القبور " من مجموعة العواصف : " في وادي ظل الحياة، المرصوف بالعظام والجماجم، سرت وحيدا في ليلة حجب الضباب نجومها، وخامر الهول سكينتها. هناك، على ضفاف نهر الدماء والدموع، المنساب كالحية الرقطاء، المتراكض كأحلام المجرمين،وقفت مصغياً لهمس الأشباح محدّقا إلى اللاشئ. ولما انتصف الليل وقد خرجت الأرواح من أوكارها، سمعت وقع أقدام ثقيلة تقترب مني، فالتفت وإذ بشبح جبار مهيب منتصب أمامي..."[2] فالإطار العام، والمجازات المستخدمة في نص جبران تذكّر كثيراً بأسلوب المراش الذي ظهر في أسلوبه النثري نزعة رومانسية واضحة، يمكن أن نميّزها بسهولة حين نقرأ وصفه لغروب الشمس في غابة الحق قائلا: " وبينما كان يظهر لي أن الشمس مالت إلى الطفل وعاد الغروب يطوي ذلك الشراع الذهبي الذي نشرته أيدي الأصيل على هام الشجر لم أعد أرى حينئذٍ سوى أشباحٍ ضئيلة تتنحنح في الفسحة ولا عاد يمكن تمييزها لاندفاع تيار الظلام عليها بحيث أوشكت جميع الغابة أن تنمحي تحت أقدام الظلال أو تغور في غمر الظلمات المتراكمة."[3]

ولعلّ كلّ هذا الكلام عن تأثير المرّاش في جبران لم يكن مبالغاً فيه، خصوصاً إذا علمنا أن جبران نفسه كان قد تحدث بإعجاب عن المرّاش "وأقرّ أنه قرأ أعماله ورسم لوحةً شخصية له."[4] ففي كتابه المعنون بأضواء جديدة عن جبران يعتمد توفيق الصايغ على مذكرات ماري هاسكل ورسائلها مع جبران، الموجودة في جامعة كارولاينا في الولايات المتحدة، ليلقي الضوء على جوانب جديدة من حياة جبران وإبداعه. ومن ضمن ما يشير إليه الصايغ– اعتماداً على هذه الرسائل والمذكرات– ما تذكره ماري هاسكل عن إعجاب جبران بالمرّاش وحديثه عنه بوصفه واحداً من أهم الأشخاص الذين أثروا

---

[1] مراش، فرنسيس فتح الله. غابة الحق. مطبعة القديس جاورجيوس للروم الأرثذوكس. بيروت، 1881. ص 20.
[2] جبران، خليل جبران. المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، تقديم جميل جبر، دار الجيل، بيروت، ط1، 1994، ص 429.
[3] مراش، غابة الحق، ص 34.
[4] موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية،ص 60.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فيه. فحينما سألت ماري جبران في سنة 1911 عما يكتب ويقرأ في تلك الفترة أجابها بأنه " يعمل على بعض رجالات الأدب – وبصورة خاصة على واحد منهم يهتم به اهتماماً كبيراً جداً – ويقول إنه طبيب شاب مات يوم كان في حوالي الثالثة والثلاثين من عمره[1]، اسمه فرنسيس مراش، وتقيم شقيقته الآن في أحد مستشفيات الأمراض العقلية. ويذكر لها أنه يهتم به أكثر مما يهتم بأي شخص آخر في عصره. ثم يسرد لها نتفاً كثيرة عن حياته وأعماله، ويذكر لها أنه فقد بصره كلياً وهو في التاسعة والعشرين لكنه ظل يمارس الكتابة، وأن له أختين، ماتت إحداهما، وجُنّت الأخرى بعد وفاته، وأنها هي أيضاً تكتب، لكن كتابتها لم تنشر قطّ والحصول عليها صعب عسير. "[2]

إن هذه الملاحظات لم يسقها البحث لإثبات أثر المراش في جبران فحسب، بل للتأشير على الوعي المختلف الذي كان يصدر عنه المراش، والذي جعل واحداً من أهم رموز الرومانسية العربية كجبران يهتم به على هذا النحو. فجبران الباحث دوماً عن رموزٍ للثورة والتجديد وجد في المرّاش مثالاً جديراً بالاهتمام. وقد لاحظ علي الشرع أن المرّاش كان يصدر في الغالب عن نزعة ذاتية في رؤاه وأفكاره الشعرية، بعيداً كلياً عن التصنّع والتقليد الذي كان سمة الشعر في عصره[3]. والنزعة الذاتية هي الأساس الذي قامت عليه الرومانسية، بعد أن استطاع الإنسان الأوروبي تحقيق مكاسب كبيرة في صراعه مع السلطات التي كانت تقيّد حرية الفرد وتحدّ من إبداعه. وإذا كان المرّاش لم يستطع أن يخرج من أسر الإطار التقليدي بشكل كامل، وهو أمر يصعب أن يتحقق لشاعر عاش ثمانية وثلاثين عاماً في هذه المرحلة التاريخية القلقة، فإنه في المقابل قدّم نصوصاً مختلفةً تماماً عما كان سائداً، يقول في قصيدة بعثها لصديقه جبرائيل الدلال(1836–1892) :

---

[1] مات مراش وعمره ثمانية وثلاثون عاماً، وليس ثلاثة وثلاثين مثلما تشير رسالة جبران إلى ماري هاسكل. ينظر بخصوص وفاة مراش: الشرع، فرنسيس فتح الله مراش، ص 22.

[2] الصايغ، توفيق. أضواء جديدة على جبران، مكتبة رأس بيروت، ط1، 1966، ص 181-182. وربما كان جبران يقصد في حدثه عن شقيقة المراش التي تكتب أخته مريانا التي كانت أول سيدة عربية تنشر مقالاتٍ في الصحف وأصدرت ديواناً شعرياً بعنوان " بنت فكر ". ينظر حول ذلك الشرع، فرنسيس فتح الله مراش، ص 5.

[3] ينظر : الشرع، فرنسيس فتح الله مراش، ص 184-185.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وما المرءُ في دنياه غير سفينةٍ على البحرِ تاهت والرياح تطاردُ

حيوة الفتى في الأرض غفوة نايم يمرّ بها كالطيف حيّ وجامدُ

رويدك يا ابن الحلم حتى مَ في الكرى تضجّ مع الأشباح والكلّ فاسدُ

إذا لم يكن نجمُ النهى لك قائداً ضللت ولو أنّ السهى لك قائدُ

سلاحُ الفتى في حرب دنياه صبره على فتكها فالصبرُ سيفٌ وساعدُ

أنا لم أجدْ غيرَ الشجاعة في البلا معيناً فكلّ في البلاء مباعدُ

عليلُ همـومٍ لا دواء لعلّتي سوى هممي فالطبّ كالداء وافدُ

جفانيَ أحبابي وأهلي ومعشري وما عاد لي منهم سوى الضرّ عائدُ

وصرت غريباً في دياري ومعهدي ولم يبقَ لي بين الأنام معاهدُ

فما عاد يحلو لي سوى مرّ شقوتي فإن الشقا للمرء خلّ معاضدُ

وماذا من الإنسان يرجى سوى الخنا فتبّت يد الإنسان كم هو جاحدُ [1]

إن مشكلة المرّاش، التي تظهر في هذه الأبيات، هي مشكلة المثقف العربي الذي تتأزم علاقته بالمجتمع من حوله نتيجةً لمجموعة القيم والأفكار التي يؤمن بها، ويراها غائبة عن المجتمع الذي يعيش فيه. وهذه المشكلة ناتجة، بالدرجة الأولى، عن ذاتية تجعل المبدع يقارب مظاهر الحياة المختلفة دون تقيّد بالشروط الاجتماعية والفكرية التي يتوارثها المجتمع. وهو أمر يعني أن مرجعياته الفكرية مختلفة تماماً عن تلك التي يتمثلها المجتمع ويؤمن بها، وهو ما يسبب هذا الشعور الحاد بالغربة. وهذه ميزة أخرى من أهم ما أفرزته الرومانسية في الأدب العربي والإنساني عموماً، وهو أمر ستهتم هذه لدراسة بمناقشته على نحو أوسع لاحقاً. ولعلّ ما يؤكد أن غربة المرّاش هذه هي غربة فكرية، هو أنه كتب هذه القصيدة جواباً على رسالةٍ بعثها له صديقه جبرائيل الدلال الذي كان يحمل

[1] مراش، مرآة الحسناء، ص 75-76.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأفكار والرؤى نفسها التي قادت الدلال في نهاية المطاف إلى الموت في سبيلها.[1] وقد أبدى إلياس أبو شبكة إعجابه بهذه النزعة الذاتية التي ظهرت عند المرّاش حينما قال عنه : " كان الأدباء المقلدون، أدباء المديح والرثاء والألغاز والأحاجي، يبصقون آخر أسنانهم، وقد أستثني منهم أديبين أو ثلاثة جرؤوا في ذلك العهد التقليدي في التفكير والشعور على تلمّس شخصيتهم، وفي جملتهم الشاعر فرنسيس فتح الله مراش...ويكفيه أنه هو القائل:

أنا على ما أنا من الخُلُقِ باقٍ على مذهبي وفي طرقي

فلا كبيرٌ سطا عليّ ولا يد لها منّة على عنقي

ولا اشتريت الثناء من أحدٍ بالمال، بل بالجهد والأرقِ

أسقي غروسي فإن أجد ثمراً أقطفْ وإلا اكتفيتُ بالورقِ[2]

فهذه الأبيات التي يستشهد بها أبو شبكة توضّح اعتزاز المراش بذاته، وهو اعتزاز برجوازي، بدأ يظهر في البلدان العربية حينما بدأت تتكوّن طبقة من المثقفين البرجوازيين الذين لا يمتلكون الجاه والنسب والمال، بل يمتلكون العلم والثقافة والمعرفة. وهذا الموقف مختلف عن الموقف التقليدي للشاعر الذي كان في الغالب تابعاً، لا يمكنه أن يحقق وجوده إلا في ظلّ أصحاب السلطة.

ومن الملاحظات التي يوردها الشرع على تأكيد سعي المرّاش إلى التجديد في شعره شكلاً ومضموناً ابتعاده عن الأغراض الشعرية التقليدية، كالمدح والهجاء التي كان يرى فيها ابتذالاً للشعر الذي ينبغي أن يكون منزّها عن مثل هذه الأغراض :

عار على الشعراء مدح الناسِ فالشعر أفخر من لهى الأكياس

مالي وللألقاب فهي بأهلها جاءت كأجراس على أفراس[1]

---

[1] ينظر حول ملابسات سجن الدلال وموته : الحمصي، قسطاكي. أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر. المطبعة المارونية، حلب، 1925، ص 16. وعن غربة المراش الفكرية وشعوره بالوحدة والعزلة عن مجتمعه ينظر: الشرع، فرنسيس فتح الله مراش، ص 37-39.

[2] أبو شبكة، إلياس، روابط الفكر والروح بين الأدب بين العرب والفرنجة، ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات إلياس أبي شبكة في النثر، جمع وتقديم وليد عبود، دار رواد النهضة، بيروت، م 2، ص 307.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد كان المرّاش قدّم لديوانه مرآة الحسناء قائلاً:" هذا ما قصدت إثباته من الشعر الذي تمخضت عنه قريحة الشباب. ولقنتني إياه السنة الأسباب. ولقد رتبته على حروف الهجاء متجردا عن المدح والهجاء. فإن المدح إطراء ورياء. والقدح حسد وعياء. فما أحوجني الله إلى بيع ماء المحيا في سوق الشعر"[2]

فالشعر عنده أسمى قيمةً من هذه الأغراض، وهذا موقف ملتزم يعي أن للشعر وظيفة أخلاقية إنسانية، لا تتسق مع الأغراض التقليدية التي طغت على شعراء عصره. " فهذا الترفع عن المدح المألوف لدى الشعراء وهذا التخصيص للجهات المستحقة المدح، يكشف بوضوح عن إدراك المرّاش لمسؤولية الشاعر الحديث، الذي لم يعد ذيلاً أو تابعاً، ولم تعد تحركه الأطماع الفارغة ولم يعد رهين عجزه وتقصيره."[3]

واللافت أن الأوساط الثقافية العربية بدت مؤخراً تنتبه للدور الريادي الذي لعبه الخوري والمرّاش في تجديد الأدب العربي؛ حيث نجد أن باحثاً مصريا هو محمد عبد التواب قد تنبّه قبل سنوات قليلة إلى محاولة روائية رائدة تعود لسنة 1859. وهذه المحاولة مثلتها تجربة خليل الخوري في روايته التي سمّاها " وي. إذن لست بإفرنجي" وهي عمل قام بنشره الخوري في جريدته" حديقة الأخبار" التي أصدرها في بيروت منتصف القرن التاسع عشر في سلسلة امتدت ثمانية عشر شهراً. وقد قام المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة بإصدار نسخة عن الرواية سنة 2007[4].

وقد برر عبد التواب هذه الريادة ليس بأسبقيتها الزمنية فحسب، بل بنضجها الفني قياساً بالفترة الزمنية التي نشرت فيها : " لكنّ الريادة الخورية تكمن ليس فحسب في أنّ خليل الخوري هو صاحب

---

[1] ينظر: الشرع، فرنسيس فتح الله مراش، ص 181.
[2] مراش، مرآة الحسناء، ص 2.
[3] الشرع، فرنسيس فتح الله المرّاش، ص 182.
[4] ينظر : داية، جان. هل خليل الخوري هو رائد الرواية العربية فعلاً ؟ مقالة في صحيفة الشرق الأوسط، ع 10592، 28 نوفمبر، 2007. نقلاً عن الموقع الإلكتروني للصحيفة :
http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&issueno=10592&article=447451&feature=1

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الروايةُ الأولى تاريخيًا، وإنّما لأنها الروايةُ الأكثر نضجًا في تلك المرحلة... ولأنّ إتقان الخوري للغتين التركية والفرنسية أظهرت حبره متأثّراً بمفهوم الرواية الأوروبية في نمط بناء الشخصيّات وتتبعه لأحداث الرواية في سلاسةٍ لغوية راقت للقرّاء العرب، كون الكاتب رفع من مرتبة العادات والتقاليد الشامية في ذلك الزمان منتقدًا التفرنج أو "التمدّن الوهمي" كما عبّر عنه خليل الخوري في روايته هذه، أو ما يعرف بالفرانلبنانية في التخاطب والسلوك والزي. وأهمّ من هذا كلّه،أنّ روايته جاءت متسلسلة على مدى 18 شهراً، نشرها في صحيفته الشعبية "حديقة الأخبار"، الجريدة العربية الأولى في المملكة العثمانية خارج الآستانة، والتي كان قد أسماها "الفجر المنير" ثمّ عدل عنه إلى "حديقة الأخبار ."وكان كلّ ما سبقها جرائد حكومية تنشر آراء الحكومات من دون غيرها."[1]

وكان عبد الله إبراهيم قد نبّه مسبقاً للدور الريادي الذي مثّلته هذه الرواية في كتابه " السردية العربية الحديثة " الصادر سنة 2003. [2] وعدّها أول رواية عربية حقيقية.

وقد صدرت هذه الرواية بنسخة جديدة مؤخراً (2008) عن دار الفارابي بتحقيق وتقديم شربل داغر موصوفة بأنها " الرواية العربية الأولى الرائدة".

وتنازع محاولة الخوري هذه محاولة روائية مبكرة جداً قام بها فرنسيس المرّاش في روايته الرمزية " غابة الحق " التي كتبها سنة 1862 ونشرها سنة 1865 وكانت تعدّ في نظر عدد من الباحثين أولى المحاولات الحقيقية لكتابة الفن الروائي في الأدب العربي.[3] وقد وصف عبد الله إبراهيم غابة الحق بأنها " رواية من نوع مختلف، يصار التركيز فيها على القيمة الذهنية والرمزية للسرد، وبلغة لا تمتثل للموروث السائد إنما تحاول الاحتجاج عليه في التركيب والغاية."[4]

---

[1] الخوري، نسيم. الصحافة اللبنانية ودورها في أزمنة السلم والحرب، مجلة الدفاع الوطني، بيروت. نقلاً عن الموقع الإلكتروني للمجلة : http://www.lebarmy.gov.lb/article.asp?ln=ar&id=20538.

[2] ينظر : إبراهيم، عبد الله. السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص 214-216.

[3] ينظر : الشرع، فرنسيس فتح الله المرّاش، ص 135.

[4] إبراهيم، السردية العربي، ص 217.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن مثل هذه المحاولات، على الرغم من تواضع مستواها الفني قياساً للأعمال الروائية التي بدأت تُظهر نضجاً فنياً أكبر في القرن العشرين، تؤكد بلا شك وعي الخوري والمرّاش الأدبي، واطلاعهما المبكر على الآداب الأوروبية، ومحاولاتهما البحث عن أساليب تعبير جديدة تتوافق مع الأفكار والرؤى التي كانا يحاولان نشرها، وتتوافق مع وعي طبقة جديدة من المثقفين الذين حاولوا أن يخرجوا من إطار الفهم التقليدي للأدب والحياة بمختلف مكوناتها. ومثل هذه البدايات كانت بلا شكّ متأثرة بالحركة الثقافية النشطة التي سادت العالم العربي في تلك الفترة.

وإذا كان البحث يلحّ على أن الإرهاصات الأولى قد ظهرت في سوريا الطبيعية، وعند مسيحيّيها بشكل خاص، فإن ذلك ناتج عما توافر لهؤلاء من اطلاع كافٍ على الحضارة الأوروبية، ومن إتقان للغات الأجنبية في وقت أبكر مما تهيأ لغيرهم من أبناء الوطن العربي. فضلاً عن تأثر هؤلاء بالترانيم الدينية المسيحية التي كانت ترجمتها إلى اللغة العربية نشطة جداً في ظل توافد الإرساليات التبشيرية[1]. فنحن نجد على سبيل المثال أن الحلبي جبرائيل الدلال كان قد نشر سنة 1864 في فرنسا قصيدة لخّص موضوعها عن الشاعر " فولتير " أسماها العرش والهيكل[2]، وكان موضوع القصيدة الرئيس نقد رجال الدين وأصحاب السلطة الاستبدادية،[3]وهو ما تسبب في سجنه سنتين انتهتا بموته. وكان بذلك" أول عربي يستشهد في سبيل حرية الفكر في الأزمنة الحديثة." [4] وتوصف هذه القصيدة بأنها من المحاولات الأولى لترجمة نص شعري في الأدب العربي الحديث.[5] غير أن

---

[1] حول أثر الترانيم الدينية المسيحية في الثورة التي أحدثها الشعراء المسيحيون – خصوصاً شعراء المهجر – على الشكل الكلاسيكي للقصيدة العربية ينظر : مورييه. أثر التيارات الفكرية والشعرية، القسم الأول من الكتاب المعنون بالشعر المقطعي .

[2] ينظر : العيس، الترجمة، ص 117.

[3] العيس، الترجمة في خدمة الثقافة، ص 117.

[4] الجيوسي، سلمى الخضراء. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص 55.

[5] ينظر حول ترجمة الخوري : العيس، الترجمة في خدمة الثقافة، ص 118-119. و تجدر الإشارة في هذا المقام إلى محاولات رفاعة الطهطاوي لترجمة بعض المقطوعات الشعرية الفرنسية إلى العربية، حيث ترجم رفاعة عددا من النصوص الشعرية متخذاً من الشعر المقطعي وسيلةً لذلك؛ لأنه أكثر قدرة على استيعاب النصّ المترجم مع الاحتفاظ بالمعاني الأصلية للنص. ولم يترك أسلوب رفاعة أثراً كبيراً في مصر إلا في وقت متأخر، حينما نشطت الترجمة عن الآداب الأوروبية بقيادة مجموعة من السوريين

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سامي الكيالي يشير إلى أن الدلال لم يترجم القصيدة بل كتبها متأثراً بفولتير وجان جاك روسو،[1] وهو ما يؤكده قسطاكي الحمصي(1858-1941) الذي يقول عن سبب سجن الدلال:" وجملة خبر سجنه أنه كان ألّف في حداثته قصيدة سماها العرش والهيكل طبعت في مرسيليا وقد طعن فيها أشدّ الطعن على الملوك المستبدين فوشى بذلك عارف باشا والي حلب وناظم بك كاتم سرّه يومئذ. .. ولم تكد تصل هذه الوشاية قصر السلطان عبد الحميد الظالم حتى صدر أمره بالسلك البرقي بسجنه."[2]

وبصرف النظر عن حقيقة هذه القصيدة، إن كانت ترجمةً لنص شعري كتبه فولتير أم ترجمة شعرية لمجموعة من الأفكار التي تبناها الدلال بعد اطلاعه على أعمال رواد الفكر التحرري الفرنسي، فإن هذه القصيدة، المكوّنة من مئة وواحد وخمسين بيتاً، تستحق عناية أكبر من مجرد الإشارة العابرة إليها. فهي، وإن كانت قد صيغت في قالب شعري عمودي، تتضمن أفكاراً تحررية ثورية تخوّلها لتتبوأ مكانةً هامة في الشعر العربي في القرن التاسع عشر. والقصيدة تتكوّن من أربعة محاور تتسق فيما بينها لتشكّل نصاً فكرياً ينشغل بنقد الأنظمة الاستبدادية – التي كان يراها متمثلةً في الحكم التركي– عبر التأكيد على نقد السلطة المطلقة التي يتمتع بها رجال الدين والملوك، إلى أن تنتهي بحث الشعب على التنبّه والاستفاقة سعياً لتكوين" سلطة جمهورية " يتساوى فيها أبناء الشعب

المهاجرين إلى مصر بشكل خاص. ولم يصبح الشكل المقطعي رائجاً في مصر إلا مع بداية القرن العشرين، أما في زمن رفاعة والفترة التي تلتها مباشرة فقد كانت الروح المحافظة في أوجها، وكان تأثير ترجمات رفاعة ضعيفاً جدا بسبب ضعف تأثير الثقافة الأوروبية في تلك الفترة بسبب حواجز الدين والإعجاب المفرط بالتراث العربي. فضلاً عن ذلك فلم تكن ترجمات رفاعة تهدف لفتح آفاق الشعر العربي على الآداب الأوروبية، فهو كان يؤمن أن شكل قصيدة الشطرين هو أسمى الأشكال الشعرية، وأن اللغة العربية هي أفضل اللغات، لكن لجوءه للشعر المقطعي كان بسبب صعوبة الترجمة بالشكل العمودي. وكانت محاولته غايتها تعريف القرّاء بجزء من الثقافة الفرنسية، بل إن اختياره لأولى القصائد المترجمة جاء بدوافع دينية حيث أشار إلى أن مؤلفها هو فرنسي من أصول عربية لأب مصري وأم من الشام، وأنه هدف بترجمتها لإخراجها من ظلمات الكفر إلى نور الإيمان.ينظر حول ذلك: بدير، حلمي. الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث،دار المعارف، القاهرة، ط2، 1991،ص30-31. و موريه، أثر التيارات الفكرية، ص 24-27.

[1] ينظر : الكيالي، سامي. محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب 1800-1950، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ط1، 1956، ص 75.

[2] الحمصي، أدباء حلب، ص 16.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الواحد بصرف النظر عن اختلافاتهم المذهبية أو العرقية. والدلال يدعو في قصيدته إلى محاكمة النصوص المقدّسة محاكمةً عقليةً لا عاطفية، فيصف التوراة قائلا:

جاءت بأسفارٍ غدت تهذي بها زعمت وجود الحق في تهذيبها

والعقل دلّ على صريح ضلالها والرشد يهدينا إلى تكذيبها

وصواب ذي العقل السليم بطبعه يأبى قبول السهل من تصديقها[1]

والبحث هنا ليس في سياق موافقة أو مخالفة الدلال في رؤاه هذه، غير أنه يحاول أن ينبّه إلى بداية تشكّل وعي مختلف في الثقافة العربية، وفي الشعر منه بشكل خاص، فبعد أن ينتهي الدلال من نقد رجال الدين والملوك صراحةً يدعو الشعب في نهاية قصيدته إلى الثورة سعياً لتأسيس دولة حديثة تتساوى فيها الحقوق والواجبات :

هيا انهضوا وبطرحها اجتهدوا فقد ساد الدمار وعمّ من تخريبها

أي لا أبالكمُ، اخلعوا الأنيار إذ جارت على أعناقكم بلثوبها

وليحكم الجمهور من عقلائه قوم تراعى خيره كنسيبها

ولتستوِ كل الحقوق تعادلاً فيعود صوت قصيرها كأريبها

حتى ترى كل الورى فوق الثرى بالأمن يرعى شاتها مع ذيبها[2]

وبالعودة إلى جبّور عبد النور، في محاضرته سابقة الذكر، نجد أنه يلحّ على البحث عن جذور ريادية أكثر قدماً من محاولات خليل مطران الرومانسية؛ فيشير إلى حلقة إسكندر العازار الأدبية ليعدّها أول تجمّع حقيقي لشعراء رومانسيين، سبقوا شعراء المهجر والديوان وأبولو. فقد تجمع في هذه الحلقة شعراء وصفهم عبد النور بمخضرمين متأثرين بالرومانسية الغربية، وكان في طليعتهم : إسكندر العازار (1855-1916) وسليمان البستاني (1856-1925) و شبلي الملاط (1878- 1961)

[1] الكيالي، محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ص 80.
[2] الكيالي، محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ص 85.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

و بشارة الخوري (1885-1968) ووديع عقل (1882-1933) وسليم عازار (1885-1908) وغيرهم.[1] ويصف عبد النور ريادة العازار الرومانسية قائلاً :" تقدم العازار زمانياً في تأثيره الرومانسي على خليل مطران "1872-1948"، ولئن تثلثت منابع مطران الرومانسية فكانت فرنسية وإنكليزية وذاتيه فإن رومانسية إسكندار العازار كانت ثنائية المصدر : ذاتية في الأساس أولاً، مسترفدة بالأدب الفرنسي ثانياً."[2] ويؤكد صلاح لبكي تأثر رواد هذه الحلقة بالرومانسية، فيصف رومانسية إسكندر العازار بأنها شبيهة برومانسية الفرنسي لامرتين، لكنه لا يناقش ذلك على نحو واضح بل يكتفي بالإشارة إلى بيتين من شعر العازار يقول فيهما:

يا تراب الحبيب فيك فتاةٌ كلّ أرواحنا تحنّ إليها

هي كانت عليك ألطف ظلّ أيها الترب لا تثقّل عليها[3]

ثم يتحدث عن رومانسية ممزوجة بالأساليب الأندلسية تظهر في شعر سليم عازار، ومن ذلك قوله :

بيَ مِن فارقتُها ولدا تحملُ الأبواقَ والزردا- أبدا

مرّ عهدٌ وأتى عهدٌ واستوى واعتدل القدّ

وقليلاً برز النهدُ وكسا وجنتها وردُ- وندى

حقق الدهر بها ظني وغدت كالبدرِ في السنّ

بقوام فاضح الغصن يكتسي من كامل الحسنِ- بردا[4]

أما شعر بشارة الخوري فهو برأي صلاح لبكي مثّل حلقة الوصل بين المفهوم القديم للشعر والمفهوم الرومانسي. فهو قد هجر المواضيع التقليدية كالمدح والفخر والهجاء، وركّز على القضايا الإنسانية الأكثر تعبيراً عن هموم الإنسان العربي في زمنه، وثار على الظلم والاستبداد. كما أنه عبّر

---

[1] ينظر : نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص168-169

[2] نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص 169.

[3] لبكي، صلاح. لبنان الشاعر، ضمن الأعمال النثرية الكاملة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص 164.

[4] لبكي، لبنان الشاعر، ص 165.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في شعره عن ذاتية كانت –في رأي لبكي – ذات أثر واضح في شعر الرومانسيين اللبنانيين الذين جاؤوا بعده، لا سيّما إلياس أبو شبكة.[1]

وإذا كانت مثل هذه الآراء تحتاج بالتأكيد إلى مراجعة نتاج روّاد هذه الحلقة الشعري بشكل أوسع[2]، فإننا نلحظ مثلاً أن واحداً من أهم روّاد هذه الحلقة، هو سليمان البستاني، قام في وقت مبكر بإحدى أهم محاولات الترجمة إلى العربية، فقد ترجم البستاني " إلياذة هوميروس " إلى العربية وصدرت سنة 1904. وما يهمنا في هذا السياق هو تلك المقدمة التي كتبها البستاني حول ماهية الشعر حيث نلاحظ الإلحاح على ضرورة الاطلاع على الآداب الأخرى، وضرورة الخروج من الإطار التقليدي الذي رسمه النقّاد للقصيدة العربية. ويبدو أن اهتمام البستاني بترجمة الألياذة جاء بعد نصائح وجّهها له يعقوب صرّوف الذي قال في افتتاحية أحد أعداد مجلة المقتطف لسنة 1892 :" سألَنا بعضُ الشعراء البارزين في عصرنا عن الطريق إلى تحرير الشعر العربي من ربقة الأغلال التي تقيّده. ولقد نصحناهم

---

[1] ينظر، لبكي، لبنان الشاعر، ص 177-178.

[2] لم يتوافر لهذا البحث الاطلاع على قصائد لرواد هذه الحلقة الذين سبقوا مطران زمنياً، وهما إسكندر العازار وسليمان البستاني إلا بشكل بسيط كالأمثلة التي أوردها صلاح لبكي في كتاب " لبنان الشاعر ". أما بشارة الخوري ووديع عقل فهما متأخران بعض الشيء عن مطران. ينظر حول شعر بشارة الخوري ورمانسيته : نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص 249-254، والجيوسي،الاتجاهات والحركات، ص 314-329. أما شبلي الملاط فلم يلقَ شهرة كبيرة، غير أن له قصائد رومانسية الطابع بشكل واضح، ومن الأمثلة القليلة التي وجدها البحث قصيدة بعنوان ذكرى أول أيلول :

روحي فدى جبلٍ ما ابيَضَّ مفرقُهُ
حتى جرى السفحُ واخضرّتْ مراعيهِ
غنّته شبّابةُ الراعي محاسنَهُ
وسبّحتْ باسمه العالي سواقيه
لو لم يكن مهبطَ الوحي الذي نزلتْ
من الجمال عليه آيُ باريه
ما رفرفتْ روحُ «مَيٍّ» فوق قمّتهِ
وضاع قلبُ المعنّى في مغانيه
وصفّق الحَوْر لا يدري بلوعتهِ
وناح منكسرُ الصفصاف يبكيه
بلى هنالك شلاّلٌ بكى معهُ
وذاب حتى تلاشى في أقاصيه
والأرزُ حنّ حنينَ الأمّ منحنياً
على غريبٍ بريّاه يؤاسيه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بترجمة هوميروس وميلتون وغيرهما من فحول الشعراء فاستمعوا إلى نصيحتنا. ولئن استطاعوا أن ينظموا هذه القصائد دون أن يفقدوا بلاغتهم فإن شعراءنا سيغيرون فكرتهم عن الشعر والشعراء وسيهجرون الطريقة التي اتبعوها حتى الآن، ويتبعون طريقة الغرب."[1] ومن الواضح أن محاولة البستاني هذه قد اعترضتها عقبات كثيرة أبرزها تمثّل في اختيار الشكل الشعري المناسب لهذا الجنس الأدبي الذي حاول البستاني ترجمته؛ فالملحمة تتكون من آلاف الأبيات التي يبدو أن من العسير استيعابها في إطار قوانين الشعر الكلاسيكية التي تقيّد الشاعر بوزن وقافية موحدين. ومن ثم نلاحظ أن البستاني قرر أن يمنح نفسه حرية أكبر، فقال : " لقد سمحت لنفسي بابتكار نماذج غير معروفة. وإن كنت لم أتجاوز في أي منها قواعد الشعر واللغة. لقد استخدمت النظم الشائع كالقصائد والمخمسات والأراجيز واتّبعت طرقا جديدة وأطلقت على كل منها مصطلحاً مناسباً."[2]

ولعل ما هو أكثر ريادية من محاولة البستاني هذه يتمثل فيما فعله الحلبي رزق الله حسّون (1830-1880) في ديوانه المعنون بـ" أشعر الشعر " الذي أصدره لأول مرة سنة 1867. فقد ترجم حسّون جزءاً من الكتاب المقدس، ونظم ترجمته شعراً،[3] ثم كتب لها تقديما في صفحتين تتوفران على قدرٍ من الأهمية في تلك الفترة الزمنية، إذ جاء في هذا التقديم : " وقد سنح لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب بلا قافية. لأن حدّ الشعر عندي نظم موزون وليست القافية تشترط فيه إلا لتحسينه. فقد كان الشعر شعراً قبل أن تُعرف القافية كما هو عند سائر الأمم، ولم يُسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنه أول من أحكم قوافيها." [4]

---

[1] موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص 63-64.
[2] البستاني، سليمان. إلياذة هوميروس معربة نظماً، القاهرة، 1904، ص 104.
[3] الحمصي، أدباء حلب، ص 9. ومن الأمثلة على ترجمة حسون لبعض مراثي أرميا قوله :
أنىّ خلا منها الأنيسُ البلدةُ...ملأى شعوب بالجلاء تشتتوا
صارت كأرملة معظّمة الملا...أم القرى ضربت عليها الجزيةُ
تبكي دماً والدمع فوق خدودها...فقدت عزاءَ خليلها ووُدودها
أصحابها غدروا بها طرّا على... نمط العدى أضحوا شمات حسودها
ينظر: شيخو، تاريخ الآداب العربية، ص 160.
[4] حسون، رزق الله. مقدمة "أشعر الشعر " ضمن كتاب الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث. جمع وتقديم منيف موسى، المكتبة العصرية، بيروت،ط1، 1981،ص9.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد اعتمد حسّون لترجمته نمط الشعر المقطعي الذي استخدم لاحقاً بشكل أوسع عند روّاد الرومانسية، لا سيّما عند شعراء المهجر الشمالي. وكانت الفكرة الأساسية التي دعت رزق الله حسّون إلى ترجمة سفر أيوب هي نفسها التي قادت سليمان البستاني بعده إلى ترجمة الألياذة وخليل مطران وأحمد زكي أبو شادي وعلى أحمد باكثير وغيرهم إلى ترجمة شكسبير. وتقوم هذه الفكرة على ضرورة تزويد الأدب العربي بدم جديد، وتحريره من قيود الموضوعات والأشكال التقليدية.[1]

والبحث هنا ليس بصدد مناقشة آراء حسّون فيما يخص طبيعة الشعر العربي قبل امرئ القيس، غير أنه يحاول أن يلفت النظر إلى محاولة متقدمة زمنيا للخروج من أسر القافية، والدعوة إلى إهمالها والتنويع فيها، لأن القافية- كما يقول حسّون- ليست شيئاً جوهرياً في أصل الشعر. ومثل هذه الملاحظات التي أوردها رزق الله حسون وسليمان البستاني حينما ترجما أعمالاً ملحمية تعطي انطباعاً على أن هؤلاء رأوا أن القافية الموحدة وقواعد الشعر الكلاسيكي تشكّل أحياناً عائقاً أمام الشاعر للتعبير عن الأفكار بحرية مطلقة، ما يعني أن مضمون النصّ الشعري قد يخضع للشكل الذي ينبغي أن يلتزمه الشاعر، فتضيق مساحة التعبير وتنحصر في أشكال وقوالب جامدة.ومثل هذه العلاقة بين الشكل والمضمون الشعري كانت مثار انتقاد كثير من دعاة التجديد الذين رأوا أن قوانين الشعر العربي تحدّ من إمكانات الشاعر في التعبير عن المضامين والأفكار، ومن ثم يكون همّه مرتكزا على تقديم

---

[1] ينظر : موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص 61-62. ولعل ما يؤكد أن ترجمة حسون كانت غايتها فتح الآداب العربية على تجارب جديدة بغية بث روح جديدة في هذا الشعر هو أنه كثيراً ما كان ينتقد الشعر في عصره، ومن ذلك قوله :

ليت شعري متى أرى شعراء ... الشرق يوماً بفضلهم أغنياء
ورثوا من تقدموهم فنا ... شـــــعر إرث مذلة وشقاء
بين هجو كالسب بل هو أدنى ... ومـديـح تـعدّه استجـداء
ليس كالمال للقرانح سما ... حين يلهو بيعا بها وشراء
إنما الشعر للنفوس غذاء ... أفســـدوه فصـــيروه هذاء
يتبع الشعر أهله فامتهانا ... وابـتذالا أو عـزة وإبـاء

ينظر بخصوص هذه الأبيات: هدارة، محمد مصطفى. دراسات في الأدب العربي الحديث،دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1990، ص 18-19.

ولعل أبيات حسون هذه تقوم على رؤية مختلفة للشعر، فهو يدين الممارسات التي يقوم بها شعراء الشرق من تكسب بالشعر، متخذين منه وسيلة لكسب المال، أو وسيلة للهجاء الذي لا يتوفر على أي قيم إنسانية. وهي أمور أسهمت في إفساد الشعر والابتعاد به عن جوهره حينما صار رهين المكاسب أو العداوات الشخصية. كما يلاحظ حسون ارتباط الشعر جذرياً بواقع الأمة، فالأمة التي تعيش أوضاعاً مترديةً لا يمكن أن يصدر عن شعرائها إلا شعرٌ يوافق حالها المتردي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نصّ شعري مكتمل شكلاً بالدرجة الأولى، حتى لو تمّ ذلك على حساب المضامين والأفكار التي تشغله.

وقد كان س. موريه قد أشار إلى دور حسّون الريادي في الشعر العربي الحديث حينما وصفه بأنه أوّل من كتب الشعر المرسل في الأدب العربي.[1] وعدّ ما فعله في ديوان أشعر الشعر حلقة الوصل "التي تربط إحياء الترانيم المقطعية بالشعر المقطعي العلماني الذي استخدم في الترجمة كما استخدم كأداة للحركة الرومانسية في الأدب العربي الحديث".[2]كما كان حسّون واحداً من أوائل الأدباء الذين أظهروا اهتماماً بالأدب الروسي؛ فقد ترجم سنة 1867 مجموعةً من قصص " إيفان كريلوف " الرمزية، ونشرها منظومة في ديوانه " النفثات ".[3]

إن مثل هذه الملاحظات جاءت في سياق البحث عن جذور أولية لمحاولات التغيير في الشعر العربي الحديث. وإذا لم تكن مثل هذه المحاولات رومانسيةً بشكل واضح، فهي بلا شكّ كانت إفرازاً لوعي أصحابها بضرورة تجديد المضامين وأساليب التعبير. وهي ملاحظات توضّح أن هنالك تنبّهاً مبكّراً، تكوّن عند كثير من المثقفين والأدباء، إلى ضرورة أخراج الأدب العربي من حالة الجمود والخمول التي ميّزته في تلك الفترة وما سبقها، كما تظهر أن ثمة حساسية شعرية مختلفة، وروحاً أدبية جديدة بدأت تظهر عند فئة من الشعراء والمهتمين بالأدب عموما.

---

[1] موريه، س. الشعر العربي الحديث 1800-1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب، القاهرة، ط1، 2003، ص 192.

[2] موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص61.

[3] ينظر: صفدي، بيان. رزق الله حسون، ريادة سورية. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع400، 2004، نسخة إلكترونية: http://www.awu-dam.org/mokifadaby/400/mokf400-024.htm

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني:

استقرار الرومانسيّة في الشعر العربي

استقرار الرومانسيّة في الشعر العربي

إن البدايات السابقة التي عرض لها البحث في الفصل الماضي تعطي إشارة واضحةً على أن الأدب العربي أخذ يعي حالة الجمود والانحطاط التي يمر بها، وأنه حاول إيجاد الطرق التي يمكن أن تسهم في إخراج الأدب من أسر التصنّع والجمود التي ميزت نتاج معظم الأدباء فيما قبل عصر النهضة حتى كان الشعر في تلك الفترة لا يتجاوز "الأشعار الغثة المرذولة المشحونة بالاستعارات والكنايات والطباق والتورية وألاعيب الصناعة الخالية من الفن والصدق والإحساس."[1]

ولأن الشعر لا يمكن أن ينفصل عن السياق الحضاري العام الذي تعيشه الأمة فإن أسلوب معالجة المشكلة التي كان يمر بها اتخذ الطرق نفسها التي حاول المفكرون على إثرها تلمّس الخلل في بنية المجتمع العربي ومعالجته. فقد رأت جماعة أن استلهام التراث وإحياء النماذج التي شكّلت قمة الإنتاج الأدبي هو السبيل إلى إعادة الشعر العربي إلى مكانته، فيما كانت فئة أخرى تعي ضرورة الاطلاع على الآداب الأخرى والانفتاح عليها، مع التأكيد على إخراج الشعر من أسر القيود التي تكبّله.

أما الجماعة الأولى فقد ضمّت لشعراء الذين عرفوا بشعراء البعث وإحياء التراث، ويأتي في طليعة روّادها محمود سامي البارودي(1839-1904) وأحمد شوقي (1868-1932) اللذان استطاعا أن يرتفعا بالشعر عن الابتذال والتصنع اللذين كانا يميّزان نتاج من سبقوهما،وإن كانا قد اكتفيا في الغالب بتقليد النماذج الشعرية الكلاسيكية شكلاً ومضمونا. وعلى الرغم من أن أحمد شوقي كان وفياً لأساليب العرب القديمة في كتابة الشعر، إلا أننا نلحظ أنه كان يحاول أن يسمو بالشعر عن الابتذال الذي وصل إليه في الفترة التي سبقت ظهوره. فهو يقول في مقدمة ديوانه الصادر سنة

[1] الدسوقي، عبد العزيز. جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث،، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، ط1، 1971، ج1، ص 37.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(1898): " اشتغل بالشعر فريق من الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة. .. فهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة، ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور (القديم على قدمه) فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه، وأتوا المنازل من غير أبوابها، ودخلوا البيداء على سراب، وانغمس فريق في بحار التشابيه حتى تشابهت عليهم اللجج ثم خرجوا منها بالبلل."[1]

واللافت أن أحمد شوقي، الذي أشار إلى اطلاعه على جزء من الأدب الأوروبي، قد لاقى تهجماً من بعض معاصريه الذين رأوا أنه يحاول التقليل من قيمة التراث الشعري العربي حينما عبّر في مقدمة ديوانه عن إعجابه بالأدب الأوروبي. فقد كتب محمد المويلحي سنة 1900 مقالاً يهاجم فيه أحمد شوقي يقول فيه :"ومعنى هذا أنه (أي شوقي) وجد نور سبيل الشعر العربي في أوروبا من أول يوم وأنه وجد في مصر أوهاماً كالثعبان لا تؤخذ إلا بالحيلة. ..وهذا أغرب ما روى،لأن الشعر ألفاظ ومعانٍ، فالرجوع إلى العربية والأخذ عن أهلها واجب من جهة الألفاظ. أما من جهة المعاني فقد طالعنا ما قدرنا على مطالعته من شعر الغربيين فلم نجد عندهم أطول باعاً من الشرقيين في المعاني، بل الشرقيون يفوقونهم فيها. ..وهو في غنى عن التطوّح بالشعر العربي إلى أوروبا ليستنير بهداها."[2] وقد أشار شوقي ضيف إلى معاناة شوقي هذه، وإلى السلطة التي مارسها نقّاد الأدب في عصره عليه، مبرراً ابتعاد شوقي عن أي محاولات للتجديد بمحاولته إرضاء ذوق النقّاد اللغويين الذين لم يتصوروا الشعر إلا سائراً في ركب الشعر القديم. وفي ذلك يقول ضيف: "فلم يثر " شوقي " بل حافظ محافظة تحمد له على الإطار العام لأساليب هذه اللغة، وأساليب شعرها، ومع ذلك، لم يعجب به النقّاد، ولا أصاب هوى في نفوسهم، لأنه لم يبدِ وقاراً في قصيدة (خدعوها بقولهم حسناء). ..ولأنه حاول أن يأتي بشعر قصصي، واعتدّ بمقدمته بالشعر الغربي ونماذجه، فكان لا بدّ أن يصدوه عن هذا السبيل،

[1] أبو الأنوار، محمد. الحوار الأدبي حول الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975 ، ص 502.
[2] أبو الأنوار، الحوار الأدبي، ص 504.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأن يردوه إلى تقاليد الشعر العربي الموروثة."[1] وهذه الفئة من النقّاد التي لم يرقها شعر شوقي، على الرغم من محافظته على بناء القصيدة العربية، يصفها العقّاد بأنها فئة ترى في الشعر " مسألة لغوية بدوية عربية لا تتم على أكملها إلا في أسلوب كأسلوب الشعراء الجاهليين والمخضرمين، وأغراض كالأغراض التي نظم فيها أولئك الشعراء."[2]

وفضلاً عن أحمد شوقي واجه حافظ إبراهيم (1872- 1932)، على الرغم من محافظته على البناء التقليدي للقصيدة القديمة، هجوماً عنيفاً من هذه الفئة من النقّاد. فحينما أصدر حافظ ديوانه الأول وضع له مقدمةً جاء فيها :" أما قولُ أصحابِ العروض بأن الشعر هو الكلام المقفى الموزونُ فليس هذا من الشعر في شيء...ولقد وفّقت جماعة المنطق بعض التوفيق حين قالوا: إن الشعر هو كلّ ما أحدث أثراً في النفس، وخيره ما كان موزوناً فلم يحبسوه في تلك الأوزان، وتلك القوافي، بل أوسعوا له المجال فجعل يتنزّه في رياض المنظوم إلى جنان المنثور."[3] وهو أمر جعل كثيراً من نقّاد عصره يثورون عليه؛ لأنهم كانوا يقفون في فهمهم للشعر عند الحدّ الذي أقرّه النقد القديم. [4] ويبدو واضحاً أن روّاد الكلاسيكية الجديدة، وعلى رأسهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، قد تأثروا بالمتغيرات الجديدة التي طرأت، وهو ما تكشفه مقدماتهم النقدية التي وضعوها لدواوينهم الشعرية، على الرغم من أنهم ظلوا ملتزمين بمحاكاة النماذج الشعرية القديمة في معظم ما كتبوا. فقد كان تصوّر هؤلاء الإحيائيين للشعر يقوم على إيمانٍ بأنه صناعةٌ لغوية لها قواعدها وأصولها، والشاعر – على هذا النحو – مثل أي صانع آخر، يجب عليه أن يتعلم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والممارسة والرجوع إلى القواعد التي لا تزيد على كونها مأخوذة من تجارب أسلافه.[5]

---

[1] ضيف، شوقي. شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1953، ص 105.
[2] العقاد، عباس محمود. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت،ص 47.
[3] أبو الأنوار، الحوار الأدبي، ص 507.
[4] حول ما أثاره ديوان حافظ إبراهيم ومقدمته عن ماهية الشعر ينظر : أبو الأنوار، الحوار الأدبي، ص506 -513.
[5] عصفور، جابر. صنعة الشعر، كيف تهزّ الكلمات الوجدان؟ http://www.maktoobblog.com/wp-content/blogs.dir/115516/files/2009/07/d8b5d986d8b9d8a9

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإلى جانب هذه الفئة، التي ارتدت إلى الموروث الأدبي، بدأت تظهر فئة أخرى تأثرت على نحو كبير بما كان يفد على الأدب العربي من مؤثرات أجنبية، وأظهرت محاولات روّادها رغبةً واضحةً في تجاوز الموروث الفني. ومثّل مجموعة الأدباء، الذين أشار لهم البحث سابقاً في تتبعه لمرحلة الإرهاصات الرومانسية الأولى، الجيل الأول من هذه الفئة. ويمكن أن نعدّ ما قام به هذا الجيل محاولات تمهيدية تلتها مرحلة الجيل الثاني الذي استقرت في نتاجه الأدبي ملامح الرومانسية وأصبحت مذهباً أدبياً واضح المعالم، بل مسيطراً على جزء كبيرٍ من الإنتاج الشعري العربي. ولعلّ سيطرة الرومانسية على الجزء الأكبر من نتاج روّاد هذا الجيل – فضلا عن ارتباطه بطبيعة المرحلة – مرتبطٌ بالتجربة الرومانسية الغربية التي حاولت هدم الأسس الكلاسيكية، بعد أن قدمت مبرراتها الكافية في الأدب الأوروبي. ومن ثم وجد الأدباء والنقاد العرب الساعون إلى التغيير مجموعة من الأفكار التي يمكن أن يستندوا إليها في تقديم مبرراتهم للثورة والتجديد. ويأتي في طليعة هذا الجيل خليل مطران، وأمين الريحاني (1876–1947)، وجبران خليل جبران(1883–1931). فقد كان مطران من أوائل الذين نظّروا لآرائهم الشعرية الجديدة بشكل منظم في المشرق العربي، فيما مثّل نتاج أمين الريحاني وجبران أول النشاطات الأدبية العربية في المهجر الشمالي.

أما مطران فقد تهيأ له من الاطلاع على الآداب الغربية وسعة الثقافة ما مكّنه من أن يأخذ المكان الأهم، في نظر معظم الدارسين، في التأسيس للرومانسية العربية على نحو متكامل.[1] فقد سافر مطران إلى فرنسا، واطلع على آدابها، فتركت الحركة الرومانسية الفرنسية آثارها العميقةَ في شعره، وحاول إدخال معاييرها إلى الشعر العربي. ويمكن أن نرى هذا الأثر في الشكل والمضمون الشعريين عند مطران. فعلى مستوى المضمون الشعري تضمنت قصائد مطران المبكرة ملامح رومانسية

[1] ينظر على سبيل المثال : مندور، محمد. محاضرات عن خليل مطران، معهد الدراسات العربية، القاهرة، 1954، ص 10 وما بعدها. و حجازي، أحمد عبد المعطي. " قصائد خليل مطران "، دار الآداب، بيروت، ط2، 1979 ص 19. و جحا، ميشال. خليل مطران باكورة التجديد في شعرنا العربي الحديث، دار المسيرة بيروت، ط1، 1981، ص 91.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واضحةُ المعالم كان أبرزُها، في ذلك الوقت الذي كان فيه مطران لا يزال شاباً، مشاعر الحزن والأسى الرومانسي الذي يجعل الشاعر ينظر إلى العالم نظرة سوداوية قاتمة، فيفضل الموت على الحياة، ويرى العالم مكاناً مليئاً بالشرّ والفساد. ففي قصيدة بعنوان " في تشييع جنازة" يبدي مطران تعاطفه مع شاب انتحر بعد أن صدّته محبوبته، مظهراً الحبَّ بوصفه أمراً يستحق الموت في سبيله. وهو يقول في تقديم هذه القصيدة:"خرجت صباحاً من منزلي بمصر، وإذا نعش مكسوٌّ بالبياض مُحلّى بالزهر يتبعه رهط من الفتيان الإفرنج، فسألت أحدهم عن ذلك الفقيد فأجابني أنه شاب انتحر غراماً فخرجوا يشيعونه فشيعتُه معهم على غير معرفة به وطفقت أرثيه بهذه الأبيات:

قرّبتْهُ فما ارتوى ... وجَفَتْهُ فما ارعوى
غادةٌ من سعى إلى ... غايةٍ عندها غوى
جنُّ فيها وقبله ... جنّ قيسٌ من الهوى
وقضى خالد النّوى ... يتداوى من النّوى
فدفنّاه، برّد الغيـ ... ـثُ، قبراً به ثوى
من قضى هكذا شهي ... داً فمن أهلنا هُوَا
كلُّ ناجٍ إلى مدىً ... لاحق بالذي ثوى
فالشجاع الذي مضى ... قبلنا يحملُ اللّوا
والجريءُ الذي اقتفى ... والبطيءُ الذي نَوى[1]

وفي قصيدة بعنوان " الأسد الباكي " يتجلى هذا الحسّ المأساوي والشعور بالغربة عن المجتمع، في موازاة اللجوء إلى الطبيعة البعيدة عن شرور الناس ومفاسدهم:

دعوتك أستشفي إليك فوافني ... على غير علمٍ منك أنك لي آسي
فإن ترني والحزن ملء جوانحي ... أداريه فليغررك بِشري وإيناسي
وكم في فؤادي من جراحٍ ثخينةٍ ... يُحجّبها بُردايَ عن أعين الناسِ

[1] مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، 1975، ج3، ص 512.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى "عين شمسٍ" قد لجأتُ وحاجتي　　طلاقةَ جوٍّ لم يُدنَّس بأرجاسِ
أُسرّي همومي بانفراديَ آمناً　　مكـــانَد واشٍ أو نمائم دسّاسِ
يخالون أني في متاعٍ حيالها　　وأيّ متـــاعٍ في جوارٍ لديماسِ
أرى روضة لكنها روضة الرّدى　　وأصغي وما في مسمعي غير وسواسِ
وأنظر من حولي مُشاةً ورُكّباً　　على مُزجياتٍ من دخانٍ وأفراسِ
كأنيَ في رؤيا يزفُّ الأسى بها　　طوائف جنٍّ في مواكب أعراسِ[1]

ويقول كذلك في قصيدة بعنوان " العزلة في الصحراء " :

ولوا المدينة وجهكم ودعوني　　أنا في هواي وعزلتي وجنوني
عودوا إلى البلد الأمين وغادروا　　بلداً لبعدِ الناس غير أمين
عودوا إلى حيث النمائم والأذى　　والعيش بين وساوس وظنون
تلك الحضارة لا أحب خلالها　　وأرى محاسنها خلال فتون[2]

وفي مثل هذه القصائد نزعةٌ رومانسية واضحة تتمثّل، بشكلٍ أساسي، في النفور من مظاهر الحياة المدنية، والحنين إلى الطبيعة الفطرية. ويمتزج الحب بالموت في كثير من قصائد مطران الأولى[3]، وهي قصائد تعبّر عن تجربة حب عاشها مطران وانتهت بشكل مأساوي بموت محبوبته:

كنا كغصني دوحة نبتا　　بل زهرتي غصنٍ تعانقتا
بل حبتين بزهرة نمتا　　وتساقتا لما تعاشقتا
نار الغرام مع الندى العذبِ
تمّت سعادتنا على قدرٍ　　قسطت عليها غيرة القدرِ

[1] مطران، ديوان الخليل، ج2، ص 267.
[2] مطران، ديوان الخليل، ج3، ص 409.
[3] ينظر القصائد الآتية التي يمتزج فيها الحبّ بالموت في ديوان مطران : مثال في مرآة، إلى حبيب ميّت، نفحة وذكري، المنديل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أودت معاً بالعين والأثرِ وتخلّف الباقي من الخبرِ

ذكرى وتبصرة لذي لبٍّ

ولعلّ أوضح النماذج الشعرية على ماهيّة النمط الشعري الجديد عند مطران يتمثّل في قصيدة " المساء " التي كتبها سنة 1902وتضمنت كثيراً من الثيمات الرومانسية المميزة؛ ففيها يتجلى الحب الرومانسي، والقلق النابع من التأمل بماهيّة الذات الإنسانية،وما ينتج عن هذا التأمل من قلق وحيرة وكآبة. فضلاً عن أن مطران يلجأ إلى الطبيعة على نحو جديد، فيتماهى معها ويسقط عليها أحاسيسه ومشاعره، ثم ينتهي بالنظر إليها بوصفها رمزا لتجدد الحياة:[1]

مُتَفَرِّدٌ بصبابتي، متفرّدٌ بكآبتي، متفرّدٌ بعنائي

شاكٍ إلى البحرِ اضطراب خواطري فيُجيبُني برياحِهِ الهوجاءِ

ثاوٍ على صخرٍ أصمَّ وليتَ لي قلباً كهذي الصخرةِ الصَّمَّاءِ

ينْتَابُها موجٌ كموج مكارِهي ويَفُتُّهَا كالسُّقْمِ في أعضائي

والبحرُ خفّاقُ الجوانبِ ضائقٌ كمداً كصدري ساعةَ الإمساءِ

تغشى البريّةَ كذرّةٌ وكأنّها صَعِدَتْ إلى عَيْنَيَّ من أحشائي

والأفقُ مُعْتَكِرٌ قريحٌ جَفْنُهُ يُغضي على الغَمَراتِ والأقذاءِ[2]

فالطبيعة هنا ليست شكلاً خارجياً يؤطر القصيدة، وليست مجرد أشياء خارجية يعاينها الشاعر فيصفها على نحو تجريدي، بل هي مكوّن أساسي في بنية النصّ، أعاد الشاعر خلقها بخياله ليشكّلها على نحو يتماهي مع حالته النفسية القلقة. والطبيعة أيضاً هي محفّز مطران للتأمل في الكون، ومن ثم

---

[1] كتبت كثير من الدراسات التي تناولت قصيدة المساء بوصفها أحد أبرز النماذج المبكرة مكتملة المعالم على النصّ الشعري الرومانسي. ينظر على سبيل المثال : أدونيس، علي أحمد سعيد. الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي،بيروت، ط8، 2006، ج4، ص 86-97. الموسي، خليل. قراءة في شعرية النصّ الرومانسي (قصيدة المساء لخليل مطران) دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002. عشوقي، منير. خليل مطران شاعر القطرين، دار المشرق، بيروت، ط1، 1991، ص 52-55.

[2] مطران، ديوان الخليل، ج1، ص 71.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو لا يمرّ على مشهد الغروب على نحو عابر، بل يتأمله على نحو فلسفي عميق؛ لأنه يرى فيه صورةً لما في الوجود من دورة أبدية بين الموت والحياة :

يا للغُروبِ ومابهِ من عِبْرةٍ ... للمُستَهَامِ! وعِبْرَةٍ للرّائي!!

أوليسَ نزْعاً للنَّهار وصَرْعةً ... للشّمسِ بينَ مآتمِ الأضواءِ؟

أوليسَ طمساً لليقينِ ومبعثاً ... للشّكِّ بينَ غلائلِ الظّلْمَاءِ؟

أوليسَ محواً للوجودِ إلى مدىً ... وإبادةً لمعالم الأشياءِ؟

حتى يكونَ النّورُ تجديداً لها ... ويكونَ شِبْهَ البعثِ عَوْدُ ذُكاءِ[1]

وقد لجأ مطران، في الغالب، إلى الشعر القصصي ليعبّر عن أفكاره الخاصة عن الحرية وفساد المجتمع وطغيان السلطة السياسية.[2] وكانت قصائده القصصية ذات الطابع السياسي جديدةً في الأدب العربي، كما أنها مثّلت الجانب الثوري لرومانسية مطران، المختلف في طريقة تعاطيه مع العالم عن الجانب السوداوي القاتم القائم على الشكوى الدائمة والتذمر والشكوى وتمني الموت.[3]

أما على المستوى النظري فنحن نجد أن آراء مطران النقدية المبكرة تظهر ميلاً واضحاً لانتقاد القصيدة العربية الكلاسيكية والدعوة إلى تجديدها، فهو يقول في مقالة كتبها سنة 1900:" وأخشى على الشعر تحوّله عن الغاية الشريفة التي خلق لها إلى أمور خاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجاء.

---

[1] مطران، ديوان الخليل، ج1، ص 82.

[2] ينظر مثالاً على هذا الحسّ الرومانسي الكئيب القصائد الآتية التي كتبها مطران في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين : تشييع جنازة، وردة مائت، المنتحر، ليلة سهاد، حكاية عاشقين، الجنين الشهيد. وهي قصائد رومانسية الطابع، تسيطر عليها مشاعر مأساوية. وينظر بخصوص لجوء مطران إلى الشعر القصصي ليعبّر عن آرائه الخاصة بالحرية وطغيان السلطة القصائد الآتية : فتاة الجبل الأسود، مقتل بزرجمهر، الطفلة البويريّة، نيرون.
وينظر حول ذلك : الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي، ص95.

[3] إن السمة العامة التي طغت على تصورات النقاد العرب للرومانسية هو أنها سلبية الطابع، تؤسس لمشاعر الوحدة والحزن والكآبة والابتعاد عن المجتمع، وهذا التوصيف للرومانسية صحيح بشكل جزئي، لكنه مرتبط أصلاً بثورة الرومانسيين فكرياً واجتماعياً وسياسياً على الأوضاع التي عاشوها، وهو ما سيعرض له البحث لاحقا. وقد لاحظ محمد بنيس ذلك فقال: " المتخيّل العربي، إذن، يقدم لنا الرومانسية في صورة الاستسلام بدل المناهضة، الانكفاء بدل إعلان حرية الذات ضد سلطة الجماعة والإجماع، العجز اللغوي والقصور الثقافي بدل تفجير اللغة والبحث في مجهول اللغة والثقافة ". بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأمثال هذه الأغراض في قصائد لا ارتباط بين معانيها، ولا تلاحم بين أجزائها، ولا بين أركانها. وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن لا صلة، ولا تسلسل، وناهيك عن الغزل العربي في الأغراض الاتباعية التي لا تجتمع إلا لتتنافر وتتناكب في ذهن القارئ."[1] فمطران في مقالته ينعي على الشعر العربي انشغاله بالمواضيع السخيفة كالمدح والهجاء، ويشير إلى افتقار هذا الشعر إلى الوحدة العضوية، وهو ما يحيل القصيدة إلى مجموعة من النفائس التي ليس هنالك ما يجمع بينها.

وقد رأى محمد مندور أن دور مطران في تجديد الأدب العربي يشبه الدور الذي لعبه الشاعر الفرنسي أندريه شينييه قبل الثورة الفرنسية، وقبل ظهور الرومانسية على نحو مكتمل المعالم. فشينيه كان يقول :" لنقلْ أفكاراً جديدة في أشعار قديمة."[2] ولعل تتبع أعمال مطران الشعرية المبكّرة تظهر أنه حاول أن يكون وفيّاً لآرائه الجديدة، غير أنه كان يعيش في مصر حيث كانت حصون الكلاسيكية لا تزال قوية، يقوم على حمايتها مجموعة من النقاد والأدباء الذين يرون أن التراث الشعري القديم هو الأنموذج الذي ينبغي استلهامه ومحاكاته. ومن ثم نجدّ أن مطران "يجمع بضع عناصر متناقضة في شعره، وأهمها القطبان المتعارضان : التجديد والمحافظة.[3] وهو يشير إلى ذلك على نحو واضح قائلاً:" أردت التجديد في الشعر وبذلت فيه ما بذلت من جهد عن عقيدة راسخة في نفسي وهي أنه – في الشعر كما النثر – شرط لبقاء اللغة حية نامية، على أني اضطررت مراعاةً للأحوال التي حُفّت بها نشأتي ألا أفاجئ الناس بكل ما يجيش في خاطري، وخصوصا ألا أفاجئهم بالصورة التي كنت أوثرها للتعبير لو كنت طليقاً، فجاريت العتيق في الصورة بقدر ما وسعه جهدي، وتضلعي من الأصول

[1] مطران، خليل، المجلة المصرية،ع2، السنة الأولى، 16 يونيه، 1900، ص 22-24. نقلاً عن : قطوس، بسام، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، مؤسسة حمادة، إربد، ط1، 1992، ص 67-68.
[2] ينظر : مندور، محاضرات عن خليل مطران،
[3] الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي،ص89.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واطلاعي على مخلفات الفصحاء، وتحررت منه، وأنا في الظاهر أتابعه بنوع خاص في الوصف والتصوير ومتابعة العرض. وبهذه الطريقة مهدت للجديد قبولاً في دوائر كانت ضيقة، ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني. وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته، والعلم ومقتضياته، والفن ومستحدثاته."[1]

فكثير من قصائد مطران كان يحاول فيها أن يتجاوز التفكك الذي عدّه أحد عيوب القصيدة العربية. وهو، من ثم، كان يلجأ، ليتجاوز هذا التفكك، إلى لشعر القصصي الذي يقوم على بناء درامي متسّق، له بداية ونهاية وخاتمة، لكنها، بخلاف الشعر العربي القديم، تقوم على وحدة موضوعية. كما أنه أبدى رغبة في الخروج من أسر القافية الموحدّة، وهو ما تجلى مثلاً في قصيدة " الجنين الشهيد " التي أشار مطران إلى أنه لجأ إلى التنويع في القافية فيها لأن القافية الموحدة قد لا تسع المعاني، ولا تؤدي الأفكار التي يريدها الشاعر.[2] وهو ما كرره مطران لاحقاً حينما حاول أن ينقل شكل الملحمة إلى الأدب العربي في قصيدة " نيرون " حيث صاغ القصيدة على قافية واحدة من بحر الرمل، لكنه نوّه إلى أنه أراد بصنيعه هذا أن يبرهن على أن القافية الموحدة عقبة في طريق الشعر الملحمي، وأن استخدام الشعر المقطعي ليس دليلاً على ضعف الشاعر. وكان يأمل بذلك أن يقنع الشعراء العرب بضرورة مجاراة الشعر الأوروبي فيما حققه من تقدّم.[3] كما لجأ مطران إلى استخدام " التضمين" في بعض قصائده،وذلك إمعاناً في تأكيد الوحدة التي نادى بها في آرائه النقدية. والتضمين تقنية شعرية عدّت قديماً أحد عيوب الشعر، حيث لا يكون المعنى تاماً مع نهاية البيت، وهو ما يخالف أحد مقاييس الشعرية العربية التي كانت تنظر إلى البيت المفرد بوصفه كياناً له معناه التام. وقد لجأ مطران إلى هذا

---

[1] مطران، خليل. أريد للشعر العربي. نقلاً عن : المقدسي، أنيس. أعلام الشعراء، بيروت، د.ن، 1971، ص 132.
[2] ينظر حول هذه القصيدة : بكار، يوسف. من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1990، ص20.
[3] ينظر : موريه. أثر التيارات الفكرية، ص 83.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأسلوب كثيراً في شعره القصصي الذي كان يصوّر في الغالب النهايات المأساوية لقصص الحب التي تجهضها سلطة المجتمع، يقول في قصيدة" الجنين الشهيد " :

فخامر "ليلى" الخوف ثم تحولا إلى غيرة، والغيرة انقلبت إلى

غرام، فما تلوي على أحد ولا تكاشف بالحب النزيه مؤملا

سوى ذلك الغرّ الجميل من الكلّ[1]

كما تتجلى محاولات مطران التجريبية في كتابة الشعر المنثور، حيث نعثر في الجزء الأول من ديوانه على إشارة واضحة لمحاولة كتابة قصيدة النثر وذلك في رثاء إبراهيم اليازجي سنة 1907، فتحت عنوان شعر منثور /كلمات أسف يقول مطران :

أطلق عبراتك من حكم الوزن والقافية.

وصعّد زفراتك غير مقطعة عروضاً ولا محبوسة في نظام.

"قل وقد نظرتَ إلى الموت، وهو قاتل عامد.

"ما توصيه إليك النفس لدى رؤية إثمه الرائع.

"لا عتب على الحِمام. هو الظلمة والحياة والنور.

هو الأصل الأزلي، والنور حادث زائل.

فإذا أزهر شارق في دجنة، فهو يكافحها وينافيها

إلى أن ينقضي سببه فيتضاءل، ثمّ يتلاشى فيها.[2]

---

[1] مطران، ديوان الخليل، ج2، ص 77.

[2] مطران، خليل. ديوان الخليل. دار الهلال، القاهرة، 1949، ج1، ص294.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى الرغم من كلّ مغامرات مطران لتجريب أشكال شعرية جديدة،وإدخال مضامين جديدة على الشعر العربي، إلا أن هذه المحاولات ظلت خاضعة في كثير من الأحيان لسلطة النقاد التقليديين، وذوق المجتمع الذي لم يكن مهيئاً، على نحو كامل، لتقبل التغيير.وهو ما أشار إليه مطران نفسه في أكثر من موضع. ولعل هذا التردد أمام تجريب أشكال شعرية جديدة مراعاةً لأذواق المجتمع والنقاد، فضلاً عن أثر التراث الشعري العربي في مطران، هو ما جعل كثيراً من صوره الشّعرية وألفاظه تقترب كثيراً من أسلوب الشعر الكلاسيكي :

طغت أمّة الجبل الأسودِ على حكمِ فاتحها الأيّدِ

وهبّت منيحات أطوادها نواشز كالإبلِ الشرّدِ

فتى كالصباح بإشراقهِ له لفتةُ الرشأ الأغيدِ

أقبّ الترائبِ،غضّ الروادف يختال عن غصنٍ أميدِ[1]

فالصور هنا تقليديّة، تستمدّ مكوّناتها ليس من تجربة الشّاعر الحقيقيّة، ولا من خيالٍ خصب، بل من قرائن مكرّرة بكثرة في الشّعر العربي القديم، كما أنّ الألفاظ صعبة، لا تناسبُ طبيعة الموضوع، بمقدار ما هي وقوع في أسر تقليد لغة الشّعر القديم، التي كان ينظر إليها على أنها فخمة جزلة.

أما أمين الريحاني وجبران فكانا أول من بدأ بنشر مؤلفاتهما وآرائهما الأدبية في المهجر الشمالي.كما أنهما حاولا كتابة الشعر المنثور ابتداءً من العقد الأول من القرن العشرين، وتضمنت قصائدهما التي نشراها في هذه الفترة نغمات رومانسية واضحة. ففي سنة 1905 نشر الريحاني في مجلة الهلال قصيدة وصفها رئيس تحرير المجلة جورجي زيدان في تقديمه لها بأنها " شعر منثور ". وبعد ذلك بخمس سنوات جمع الريحاني نصوصه في ديوان أطلق عليه اسم " هتاف الأودية ". ويوصف هذا

[1] مطران، ديوان الخليل، ج1، ص461.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الديوان بأنه أول مجموعة عربية ألفت فيما يسمى بالشعر المنثور[1]. وعبّر الريحاني عن حقيقة هذه النمط الشعري حينما أشار إلى أنه كان يحاول كتابة شعر حرّ على طريقة الشاعر الأمريكي والت ويتمان قائلاً :" "يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالأفرنسية Vers Libres وبالأنكليزية Free Verse– أي الشعر الحر الطليق– وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الأفرنج وبالأخص عند الأنكليز والأميركيين. فشكسبير أطلق الشعر الأنكليزي من قيود القافية. وولت ويتمان Walt Witmanالأميركي أطلقه من قيود العروض كالأوزان والأبحر العرفية. على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصا وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة ومتنوعة. وولت ويتمان هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها. وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أميركا وأوروبا العصريين. وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات "وتمنية" بين أعضائها فريق من الأدباء المغالين بمحاسن شعره، المتخلقين بأخلاقه الديمقراطية، المتشيعين لفلسفته الأمريكية، إذ إن مزايا شعره، لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط بل بما فيه من الفلسفة والخيال مما هو اغرب وأجدّ."[2] وقد استخدم الريحاني في مجموعته (هتاف الأودية) عدة أنماط كتابية، فهو يستخدم القافية في بعض النصوص وينثرها بحرية على السطور الشعرية، أو قد لا يستخدمها إطلاقا. وهو أحيانا يشطب الوزن والقافية تماما، كما في نص (إلى جبران). وهو لا يستخدم نظام الشطرين إطلاقا في المجموعة، لكنه أطلق صفة (الشعر المنثور) على المجموعة كلها، مما يؤكد أن مفهوم الشعر المنثور لديه يعني (ما يشبه قصيدة النثر) ويعني التحرر من نظام القافية ونظام الشطرين المعروف في الشعر العربي، لكنه يستخدم أوزانا مختلفة في القصيدة الواحدة.[3]

---

[1] المناصرة، عز الدين. قصيدة النثر : إشكالية التسمية والتجنيس والتأريخ. مجلة نزوى، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ع 29، 2009، نسخة إلكترونية : http://www.nizwa.com/articles.php?id=1610

[2] الريحاني، أمين. هتاف الأودية، ضمن الأعمال العربية الكاملة لمؤلفات الريحاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1986، م 9، ص 16.

[3] ينظر : المناصرة، قصيدة النثر. http://www.nizwa.com/articles.php?id=1610.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن هذا البحث لن يتوقف أمام طبيعة الجنس الأدبي الذي يمكن أن تُصنف نصوص الريحاني تحته، سواء أكان نثراً شعرياً أم شعراً منثوراً[1]، لكن ما يظهر من خلال هذه النصوص هو أن الريحاني يحاول فيها أن يتجاوز كلّ القيود التي كانت تميّز الشعر، ليخلق نصوصاً نثرية تقوم على لغة شعرية. ولعلّ الريحاني، بشكل خاص، لم يكن شاعراً يمتلك موهبةً تخوّله من كتابة الشعر المنظوم، لكن هذا لا ينتقص من محاولاته التي رأى كثير من النقّاد أنها أولى المحاولات العربية لكتابة ما سمي لاحقاً "قصيدة نثر ". يقول في مقطوعة بعنوان " إلى جبران" :

على شاطئ البحر الأبيضِ

بين مصب النهر وجبيل

رأيت نسوة ثلاثا يتطلعن إلى المشرق

والشمس، كالجلنار، تنبثق من ثلج بكلل الجبل

امرأةً في ثوب أسود

وقد قبّل التهكم فمها الباسم

وامرأة في جلباب أبيض

نطق الحنان في عينها الدامعة

وامرأة ترفل بالأرجوان

في صدرها للشهوات، نار تتأجج

ثلاث نسوة يندبن تموز، ويسألن الفجر هل عاد يا ترى، هل عاد!

من جبال يهوذا أجابتهنّ قيثارة داود

وأبهجهنّ صوت صاحب النشيد...

***

رأيته في باريس مدينة النور

---

[1] اختلفت التسميات التي أطلقها النقّاد على هذا الجنس الأدبي، فقد أحصى عز الدين المناصرة خمسة وعشرين اسماً منها: الشعر المنثور، النثر الفني، الخاطرة الشعرية، قصيدة النثر، الشعر بالنثر، النثر بالشعر. وغيرها. ينظر: المناصرة، قصيدة النثر، http://www.nizwa.com/articles.php?id=1610 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يحيي الليالي على نور سراج ضئيل

رأيت بنات تموز- نسوة الخيال-

يطفن حوله..[1]

إنّ لغة الرّيحاني هنا شعرية بلا شكّ، كما أنه استطاع ابتكار عدد من الصور التي أسهمت في خلق نصّ غرائبيّ، تتماهى فيه الأسطورة بالواقع للنفاذ إلى الفكرة المعبّرة عن عنوانّ النصّ" إلى جبران"، وجبران الذي تبحث عنه نسوة الخيال، يصير مرادفاً لتمّوز الأسطوريّ، رمز الحياة في وجه الجدب والموت كما هو جبرانُ في نظر الرّيحاني.

غير أن الريحاني يظل في كثير من الأحيان رهين الإحساس بضعف نصوصه موسيقياً، ولذلك يلجأ إلى اتخاذ نمط قافية موحّد لجمله في كثير من نصوصه، فتظهر النصوص ضعيفةً، ركيكة، لا تتوفر على صور شعرية أو خيال خصب، بل تبدو نصوصاً مسجوعة بطريقة لا يمكن أن تكون شعرية:

ويومها القطوب العصيب

وليلها المنير العجيب

ونجمها الآفل تحدج بعينه، الرقيب

وصوت فوضاها الرهيب

من هتاف ولجيب ونحيب

وزئير وعندلة ونعيب

وطغاة الزمان يسامون ناراً

وأخياره يحملون الصليب

[1] الريحاني، الأعمال العربية الكاملة، م9، ص 143-144

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويل يومئذ للظالمين، للمستكبرين والمفسدين

هو يوم من السنين، بل ساعة من يوم الدين.[1]

فهذا النصّ الذي يحاول الإفادة من الأسلوب القرآني كما هو واضح، لا يحقق أي شرطٍ يمكن أن يجعله نصّاً أدبياً، فهو قائم على السّجع بأسلوب رتيب.

وتبع جبران خليل جبران أمين الريحاني في ممارسة هذا النمط الشعري الجديد، ويصف س. موريه تأثير ويتمان في الريحاني وجبران قائلاً:"وقد ذهب الريحاني وجبران مذهب والت ويتمان، فاستخدما الشعر الحر مثله ليعبرّا عن عقيدتهما في وحدة الوجود، ومشاعرهما الديمقراطية، لأن هذا القالب بما فيه من حرّية الإيقاع قادر على التعبير عن كل ما هو جديد من الأفكار والمشاعر والصور. وذهبا مثله إلى القول بأن الشعر لا يكمن في الوزن والقافية واستظهار الشعر الكلاسيكي، فذلك كلّه يحدّ من قدرة الشاعر على الإبداع والتجديد،ويحول دون صدق عواطفه وحرية فكره،لأن الموضوعات والمعجم الشعري والأسلوب والاستعارات القديمة وتكنيكات الشعر التقليدي والكلاسيكي تفرض نفسها على الشاعر."[2]

وهذا الإشكال ما بين الشكل والمضمون ظهر بوضوح عند أكثر دعاة التجديد الذين رأوا أن شكل قصيدة الشطرين–بما تتوافر عليه من التزام تام بعروض الخليل،وعمود الشعر العربي كما أقرّها النقد العربي – يمثّل قيداً يجعل أفكار الشاعر رهينةً لهذه القواعد الشكلية.فالموضوعات الجديدة التي فُتحت آفاق الشعراء عليها، كالحرية، والديموقراطية، ووحدة الوجود، تعالج بالنثر على نحو أفضل من الشعر. وإذا كان هذا الشعر مقيّدا بقواعد شكلية ينبغي التزامها فإن معالجة مثل هذه القضايا تكون في الشعر أكثر صعوبة.

[1] الريحاني، الأعمال العربية الكاملة، م 9، ص 33.
[2] موريه، تطور الشعر العربي، ص429.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا كان البحث قد لاحظ أن رومانسية مطران كانت في كثير من جوانبها مأساوية حزينة الطابع، فإن رومانسية الريحاني وجبران، في أكثر جوانبها، كانت إيجابية ثورية في الغالب.[1] فقد كان الأديبان منشغلين بهموم الإنسان على نحو كبير، وكانا يقدمان نصوصاً أدبية أو فكرية تتضمن رغبةً في تخليص الإنسان من العبودية والعادات والمعتقدات البالية، سعياً لإرساء قواعد أخلاقية جديدة تعبّر عن الإنسان الجديد في عالم أكثر محبةً وتسامحاً. ولعلّ هذه الرغبة هي المسؤولة عن الخطاب الوعظي الذي يظهر كثيراً في أعمال جبران، حيث يبدو معلّماً أو نبياً، يحاول تغيير العالم وتعاليمه وشرائعه. واتّبع جبران في أعماله النثرية أسلوباً رومانسي الطابع، حاول فيه هدم الحواجز بين الأجناس الأدبية وفتح تجاربها بعضها على بعض، معطياً الأهمية الكبرى للتجربة الإنسانية لا للأشكال والأنواع التي هي في خدمة هذه التجربة، فالنوع الأدبي والشكل ليسا سجناً للموهبة والفكر والمعاناة الإنسانية، بقدر ما هي وسائل فنيّة في خدمتها.[2] كان جبران يقدم نصوصاً يتماهى فيها مع الطبيعة التي توّحد الوجود، مستخدماً لغةً جديدة مختلفة بمجازاتها وخيالها عما كان سائداً في الأدب العربي من قبل. فهي لغة تلجأ إلى خلق صور وخيالات مختلفة، وتعتمد على المجاز بشكل جديد، وتجلى هذا في نصوصه النثرية، أو في أعماله التي اختلف النقّاد في تصنيفها إن كانت شعراً منثوراً أم نثراً شعرياً. وأياً تكن التسمية الأكثر تعبيراً عن ماهية هذه النصوص[3]، فإن أعمال جبران تضمنت رؤيا جديدة، وشكلاً جديداً لأديب يكشف عن الإنسان في الطبيعة والطبيعة في الإنسان بلغة النبوءة والعرافة[4]. يقول في مقطوعة " أيها الليل" :

يا ليلَ العشّاق والشعراء والمنشدين.

---

[1] ينظر: الجيوسي، الاتجاهات والحركات، ص 137.
[2] ينظر: العظمة، نذير. جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دار طلاس، دمشق، ط1، 1987، ص 62.
[3] وصف مارون عبود جبران بأنه شاعر في منثوره لا في منظومه، ينظر : عبود، مارون. مجددون ومجترون، دار العلم للملايين، بيروت، 1948، ص 213. وينظر حول اختلاف التسميات الخاصّة بنصوص جبران هذه : الجيوسي، الاتجاهات والحركات، ص 134.
[4] ينظر: العظمة، جبران خليل جبران، ص 60.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة.

يا ليلَ الشوق والصبابة والتذكار.

أيها الجبّار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر، المتقلّد سيف الرهبة، المتوّج بالقمر، المتّشح بثوب السكوت، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنّة الموت والعدم.

أنت ظلامٌ يرينا أنوار السماء، والنهارُ نور يغمرنا بظلمة الأرض. أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية، والنهار غرور يوقفنا في عالم المقاييس والكميّة."[1]

إن مثل هذا النصّ، الذي يؤشر على أسلوب جبران الإبداعي،كان جديداً على الأدب العربي، لا سيّما في النثر الذي كانت له لغته الخاصّة المميزة عن الشعر. أما عند جبران فقد كانت تجربته الإبداعية تتجاوز الحواجز بين النثر والشعر، ومن ثم فقد أنتج نصوصاً نثرية بلغة شعرية، ونصوصاً شعرية غير ملتزمة بأوزان أو قوافٍ. ولعلّ ابتعاد جبران عن أسلوب القصيدة الكلاسيكي هو الذي جعل كثيراً من النقاد يرون فيه ناثراً لا شاعراً، ورغم ذلك فإن القصائد المنظومة التي كتبها كانت تتميز بروح رومانسية عالية، كما يظهر في " المواكب" أو في "أغنية الليل" التي يقول فيها:

سكن الليل وفي صوب السكون تختبي الأحلام

وسعى البدر وللبدر عيون ترصد الأيام

فتعالي يا ابنة الحقل، نزور كرمة العشّاق

علنا نطفي بذياك العصير حرقة الأشواق

اسمعي البلبل مابين الحقول يسكب الألحان

في فضاء نفخت فيه التلول نسمة الريحان

[1] جبران، خليل جبران. العواصف. ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية. تقديم جميل جبر. دار الجيل، ط1، 1994، ص 450.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لا تخافي يا فتاتي فالنجوم تكتم الأخبار

وضباب الليل في تلك الكروم يحجب الأسرار

لا تخافي فعروس الجنّ في كهفها المسحور

هجعت سكرى وكادت تختفي عن عيون الحور

ومليك الجنّ إن مرّ يروح والهوى يثنيه

فهو مثلي عاشق كيف يبوح بالذي يضنيه[1]

إنّ اللغة والصور الشعرية في هذا النصّ مختلفة عما يمكن أن نجده في أي شعر تقليديّ، فاللغة هنا موحيةٌ، معبّرة، بعيدة كلّياً عن التعقيد اللفظي الذي ميّز كثيراً من تجارب الشعراء الكلاسيكيين الذين عاصروه وكانوا يستلهمون مفرداتهم من القواميس ولغة الشّعر القديم. فهي لغةٌ مستلهمةٌ من التجربة الشعريّة نفسها، ومن ثمّ جاءت موحية، سلسةً على نحو واضح. كما أن الصور هنا تتأسس على نحو غير تقليدي لا يقوم على الاستعارات والتشبيهات المستهلكة، بل على خيالٍ مبدعٍ ينهض بالصورة ليجعلها أساس الرؤيا.

واتخذ جبران من الأدب وسيلةً للتعبير عن الأفكار التي آمن بها، كوحدة الوجود، وتمثّل الله في الطبيعة، وخلود النفس عبر دورة الحياة الأبدية، والمحبة الإنسانية. وهي مواضيع تركت آثاراً في أكثر أعضاء الرابطة القلمية، وفي كثير من الأدباء العرب الذين جاؤوا بعد جبران.فوحدة الوجود، التي تتمثّل في الغاب حيث الحياة الفطرية، جعلت جبران ينظر إلى العالم بوصفه مكاناً تغيب فيه الثنائيات، حيث لا إيمان ولا كفر :

ليس في الغابات دين لا ولا الكفر القبيح

فإذا البلبل غنى لم يقل هذا الصحيح[1]

[1] جبران، المجموعة الكاملة، ص 675.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا عدل أو عقاب :

ليس في الغابات عدلٌ لا ولا فيها العقاب

فإذا الصفصاف ألقى ظله فوق التراب

لا يقول السرو هذي بدعة ضد الكتاب[2]

ولا حرّية أو عبودية :

ليس في الغابات حر لا ولا العبد الذميم

إنما الأمجاد سُخفٌ وفقاقيع تعوم

فإذا ما اللوز ألقى زهره فوق الهشيم

لم يقل هذا حقيرٌ وأنا المولى الكريم [3]

وخلود النفس يتمثّل أمام جبران في كل مظاهر الطبيعة؛ فالزهرة تموت، لكنها سرعان ما تتجدد في دورة أبدية:

يا نفسُ إن قال الجهول الروح كالجسم تزول

وما يزول لا يعود

قولي له إن الزهور تمضي ولكنّ البذور

تبقى وذا كنه الوجود[4]

ولعلّ تجربة جبران كانت أول تجربة شعرية تتمرد في كل ما أنتجت على النظام الشعري التقليدي العربي. فإذا كنا نجد أن مطران، وكثيرين ممن جاؤوا بعده، حاولوا التجديد في شكل القصيدة،

---

[1] جبران، الأعمال الكاملة، ص 418

[2] جبران، الأعمال الكاملة، ص 419.

[3] جبران، الأعمال الكاملة، ص 419.

[4] جبران، الأعمال الكاملة، ص 669.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لكنهم كثيراً ما التزموا بالقالب الشعري التقليدي، فإن جبران اعتمد الشكل المقطعي في كلّ قصائده المنظومة[1]، فنوّع فيها بالقوافي واستثمر الموشح على نحو واسع، ولم يلزم نفسه بالإطار التقليدي في كلّ ما كتب، فضلاً عن استخدامه لغةً بسيطة لا تحتاج لمعاجم وقواميس لغوية لشرحها. وهو أمر صدر عن إيمان جبران بأن اللغة ينبغي ألا تقف في تطورها عند حدّ. وقد أثارت مقالات جبران الخاصة عن اللغة، التي أيّده فيها أعضاء الرابطة القلمية، حواراً واسعاً في تلك الفترة. وكانت الحرية اللغوية التي نادى بها جبران وأعضاء الرابطة القلمية هي نقطة الخلاف الوحيدة التي ظهرت بين جماعة الديوان في مصر وأعضاء الرابطة القلمية في المهجر، وهو ما عبّر عنه العقاد في تقديمه لكتاب الغربال.[2] فقد آمن أدباء الرابطة القلمية بأن اللغة تتطوّر تبعاً لتتطور الأمة الناطقة بها، وأن الشاعر هو الأكثر قدرةً على تطوير اللغة؛ إذ هو الوسيط بين قوّة الابتكار والبشر. ويستشهد جبران على آرائه هذه باللغة الإيطالية التي كانت تعدّ لهجةً عاميّةً في القرون الوسطى، وكان الخاصّة يدعونها لغة الهمج. ولكن لما نظم بها دانتي وبتراك وغيرهم أشعارهم صارت هذه اللهجة لغةً إيطاليا الفصحى.[3] وقد قاد هذا الفهم جبران لاستخدام ألفاظ غير فصيحة في بعض قصائده مثلما فعل في المواكب التي تعرضّت لانتقاد كبير.[4] وقد ردّ ميخائيل نعيمة على منتقدي جبران في كتابه الغربال في فصل عنونه بنقيق الضفادع، كان يصدر فيه عن إيمان مطلق بأن من حقّ الشاعر أن يستخدم الألفاظ التي يراها أكثر ملاءمةً لنصّه الشعري، مثلما كان يفعل جبران.[5]

وقد رافق هذه المحاولات الأدبية الجديدة صدور بعض الدراسات النقدية التي كان إسهامها واضحاً في تغذية هذا النزوع إلى التجديد. وكان على رأس هذه المؤلفات كتاب أصدره روحي الخالدي

---

[1] يستثني البحث قصيدةً واحدة التزم بها جبران الشكل العمودي والقافية الموحّدة، هي قصيدة " سكوتي إنشاد" من البحر الطويل. تنظر القصيدة في جبران، الأعمال الكاملة، ص 664.

[2] ينظر: نعيمة، ميخائيل، الغربال، ط 15، دار نوفل، بيروت، 1991، ص 10.

[3] ينظر: جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، ص631.

[4] ينظر عن بعض الانتقادات التي وجّهت للغة جبران في قصيدة المواكب : ديب، وديع أمين.الشعر العربي في المهجر الأمريكي، دار ريحاني للنشر، بيروت، ط1، 1955، ص 27.

[5] ينظر: نعيمة، الغربال، ص 97.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(1864-1913) بعنوان " تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والغرب وفيكتور هيجو". وكان الكتاب يتكوّن من مجموعة مقالات كتبها الخالدي في مجلة الهلال ما بين سنوات 1902-1904، واستعرض فيها تاريخ الآداب العربية والغربية. ومن أهم ما قدمه الخالدي في مقالاته وصفه لتطور المذهب الرومانسي في الأدب الغربي. وربما كانت محاولاته هذه هي أولى المحاولات العربية التي قدّمت، بوعي منهجي، الرومانسية الغربية وقارنتها بالشعر الكلاسيكي، على نحو فيه كثير من التركيز على ماهية الثورة التي أحدثها الرومانسيون في الآداب الأوروبية بابتعادهم عن تقليد القدماء ولجوئهم إلى اللغة البسيطة المعبّرة، واستغراقهم في الحب ووصف مظاهر الطبيعة والكون.[1] كما أتاح عمل الخالدي فرصة لمقارنة الآداب الأوروبية بالآداب العربية بحيث تتيح هذه المقارنة إسقاط الحواجز بين الأدبين، والعمل على تخفيف حدّة الشعور بقداسة اللغة العربية التي كان كثير من المحافظين ينظرون إليها بوصفها لغة الفصاحة والبلاغة التي لا تجارى.[2] وظهر في سنة 1907 مؤلف للناقد السوري قسطاكي الحمصي بعنوان (منهل الوراد في علم الانتقاد) عمل المؤلف عليه ستة عشر عاماً، جامعاً مادته من النقد الأدبي والأدب الفرنسي ومن المصادر العربية[3]. وقد حثّ المؤلف في كتابه على ضرورة الانفتاح على الآداب الأوروبية واقتباس مقاييس أوروبا النقدية، مؤكداً أن كبار كتّاب أوروبا" لم يصلوا المنزلة التي وصلوا إليها، ولم ترج مؤلفاتهم ذلك الرواج إلا لعدولهم عن التقليد القديم، وإطلاقهم العنان لقرائحهم في مذاهب الكتابة."[4] وقد كان الحمصي من أوائل النقاد الذين دعوا إلى ضرورة الخروج على قيد القافية، موضحا أن تكرار النغم في القافية يبعث في النفس السآمة والملل.[5]

فضلاً عن ذلك فقد لعبت بعض الصحف والمجلات دوراً هاماً في الحث على الاطلاع على الآداب الأوروبية والخروج من أسر التقليد. وكانت مجلة المقتطف،التي حملت لواء التجديد في مختلف

---

[1] ينظر : الجيوسي، الحركات والاتجاهات، ص 99.
[2] ينظر: الكتاني، الصراع بين القديم والجديد، ص 324.
[3] ينظر: الحمصي، قسطاكي. منهل الوراد في علم الانتقاد،مطبعة الأخبار، القاهرة، ج1، ص 3.
[4] الحمصي، منهل الوارد،ص 197.
[5] ينظر : أبو الأنوار، الحوار الأدبي، ص 654.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مجالات الفكر،المنبر الأهم الذي روّج للمفاهيم الأدبية الجديدة فكتب فيها خليل ثابت ونقولا فيّاض وأسعد داغر وأمين الفياض ويعقوب صرّوف مقالاتٍ تلحّ على ضرورة انفتاح الأدب العربي على الآداب الغربية سعياً إلى السمو بالشعر العربي الذي كانوا يرون أنه أسير الصناعة والتكلّف والتقليد.[1] وفتحت مثل هذه المؤلفات آفاقاً جديدة للنقد العربي مختلفة عن المؤلفات التي كانت تحاكي أساليب وآراء النقاد القدماء التي كان أبرز ما يمثّلها في ذلك الوقت كتاب " الوسيلة الأدبية " لحسين المرصفي (ت 1889).

وفي الوقت الذي كان فيه مطران والريحاني وجبران شعراء ناضجين ينشرون أعمالهم الأدبية، وكانت الآراء النقدية الداعية إلى ضرورة تجديد الأدب والانفتاح على الأدب العالمي قد بدأت تظهر بوضوح، كانت نزعة رومانسية أوسع تظهر في العالم العربي وتسيطر على جزء كبير من الإنتاج الأدبي فيه.

والبحث في محاولة تتبع مراحل ظهور الرومانسية واكتمالها يلاحظ أن شعراء هذه المرحلة بدأوا يدركون ضرورة أن يشكّلوا تجمعات أدبية قادرة على ترسيخ آرائهم الشعرية الجديدة والتعبير عن وجودهم[2]. ففي المهجر الشمالي، وقبل تأسيس الرابطة القلمية، أسس نسيب عريضة سنة 1912 مجلة الفنون التي التف حولها مجموعة من الأدباء الذين توحدت آراؤهم الشعرية الجديدة، فكان شعار المجلة: "صوراً فنّية وشعراً لا أثر فيه لعقيم الغزل والرثاء وكاذب المديح. " وبعد أن توقفت مجلة الفنون، لأسباب مادية، عاد المهاجرون للالتفاف حول عبد المسيح حدّاد متخذين من جريدته " السائح "

---

[1] ينظر: الكتاني، الصراع بين القديم والجديد، ص 223. وينظر بخصوص دور مجلة المقتطف في نشر الأدب الحديث والآراء النقدية التي تبشّر به : خصاونة، يسرى هولو. التوجهات الأدبية والنقدية في مجلة المقتطف. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 1998.

[2] أشار بول فان تيغم، أثناء دراسته للرمانسية الغربية، إلى أن رواد الرومانسية الأوروبيين كانوا يحسون غالبا بالحاجة إلى التجمع تضامناً ونصرة لأفكارهم وفنهم. وكثيراً ما كانت المجموعات التي يشكلها الرومانسيون حريصة على إصدار مجلات أدبية لنشر أفكارهم وإنتاجهم الأدبي. ينظر : الفرفوري فؤاد. أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها. الدار العربي للكتاب، تونس، ط1، ص 43. وقد عبّر عن مثل هذه الفكرة ميخائيل نعيمة حينما تحدث عن ظروف إنشاء الرابطة القلمية : " لا بدّ لكل ثورة من بوق يذيع أهدافها وجهودها التي تبذلها لتحقيق تلك الأهداف. ذلك البوق وجدته الحركة الأدبية المهجرية في " الفنون" أولاً، ثم في " السائح" من بعد أصحاب الفنون." نعيمة، ميخائيل، سبعون، مؤسسة نوفل، بيروت، ط6، 1983، ص 173.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منبراً لنشر أفكارهم وأدبهم.[1] وما لبث هؤلاء أن وعوا ضرورة الانتقال لمرحلة أوسع من التجمع فكانت فكرة إنشاء " الرابطة القلمية " التي يتحدث ميخائيل نعيمة عن ظروف إنشائها قائلاً :" في خلال ليلة أحياها صاحب "السّائح "وإخوانه في بيتهم في العشرين من نيسان سنة 1920 ودعوا إليها رهطاً من الأدباء والأصحاب دار الحديث عن الأدب وعما يمكن للأدباء السوريين في المهجر القيام به لبثّ روح جديدة نشيطة في جسم الأدب العربي وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد إلى حيث يصبح قوّة فعالة في حياة الأمة. ورأى أحدهم أن تكون لأدباء المهجر رابطة تضمّ قواهم وتوحد مسعاهم في سبيل اللغة العربية وآدابها فقابلت الفكرة استحسان كل الأدباء."[2] وكان من بين أعضاء الرابطة ستة شعراء هم : جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة (1889-1988)، نسيب عريضة (1887-1946)، رشيد أيوب (1871-1941)، ندرة حداد (1881-1950)، إيليا أبو ماضي (1889-1957).

وقد مثّلت الرابطةُ القلميةُ أوّلَ تجمّعٍ رومانسيّ عربي بأتمّ معنى الكلمة.[3] ويتضّح من كلام ميخائيل نعيمة عن ظروف تأسيس الرابطة أن ثمة رغبةً واضحةً لدى أعضائها في تجديد الأدب العربي، وإخراجه إلى فضاء أرحب من ذلك الذي كان يدور في فلكه فترة طويلة. واتسمت أعمال أعضاء الرابطة بالجدة والمغامرة، فقدموا محاولات شعرية مميزة، وأبدوا جرأة أكبر في التمرد على الإرث الفني العربي مما ظهر عند غيرهم.فقد استطاع شعراء الرابطة القلمية" أن يكيفوا اللغة والشكل الشعري لموضوعاتهم وأفكارهم التي عبّروا عنها في تناسق وانسجام يثيران الإعجاب. لقد استخدموا أشكالا كثيرة وأنماطاً متنوعة للقافية، فمن الوزن والقافية الموحدين، إلى القافية المزدوجة، والمقطوعات ذوات الأشكال المتعددة، مع تغيير في الوزن ونظام القافية."[4] وقد أشار س.موريه إلى أن شعراءَ المهجرِ استخدموا الشعر المقطعي على نحو أكبر مما يظهر عند سواهم من الشعراء

---

[1] ينظر : نعيمة، ميخائيل. جبران خليل جبران. مؤسسة نوفل، بيروت، ط 8، 1978، ص 175.
[2] نعيمة، جبران خليل جبران، ص 176.
[3] ينظر : الفرفوري، أهم مظاهر الرومنطيقية، ، ص 36.
[4] موريه، أثر التيارات الفكرية والشعري، ص126.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العرب المعاصرين، حيث تبلغ نسبة هذا القالب الشعري 90% من قصائد جبران، و75% من قصائد نعيمة، و50% عند نسيب عريضة ورشيد أيوب، و25% عند إيليا أبي ماضي.[1] ويواصل موريه تقيمه لثورة المهجريين على شكل القصيدة ويرى أن ثورتهم هي التي مهدت الطريق لظهور " الشعر الحرّ" في الأدب العربي، مستشهداً بقصيدة " النهاية " لنسيب عريضة التي كتبها عام 1917 و استخدم فيها أسلوباً جديداً أتاح له أن يبثّ نغمة التفجع والرثاء التي بنى عليها موضوعه:

كفّنوهُ !

ادفنوه !

أسكنوه

هوّة اللحد العميق

واذهبوا، لا تندبوه، فهو شعب

ميّت ليس يفيق

هتك عرضٍ

شنق بعضٍ

لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا؟

ليس تحيا الحطبة.[2]

وهذه القصيدة شكّلت، في رأي موريه، المحاولة العربية الأولى لاتخاذ التفعيلة، وليس الشطر، أساساً لوزن الشعر.[1]

---

[1] ينظر: موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص133-134.
[2] عريضة، نسيب. الأرواح الحائرة، دار الغزو للنشر، عمان، ط2، 1992، ص 45.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما أن شعراء الرابطة القلمية ركزوا بشكل أساسي، في مضامينهم الشعرية، على القضايا المصيرية التي تشغل الإنسان، فخاضوا في مواضيع تتعلق بماهية الإنسان، والحياة والموت، وطبيعة الذات الإلهية وعلاقة الإنسان بها، وغيرها من مواضيع فلسفية عالجوها بأسلوب جديد مكنتهم منها ثقافة جديدة واطلاع واسع على كثير من الآراء الفكرية الغربية. فالله في رؤية ميخائيل نعيمة يتجلى في كلّ مظاهر الكون بما تتضمّنه من تناقضات:

كحّل اللهم عيني

بشعاعٍ من ضياك

كي تراك

في جميع الخلق: في دود القبوز،

في نسور الجوّ، في موج البحار

في صهاريج البراري، في الزهوز

في الكلا، في التبر في رمل القفار

في قروحِ البُرصِ، في وجه السليمْ

في يدِ القاتلِ، في نجع القتيلْ

في سرير العرسِ، في نعش الفطيمْ

في يدِ المحسنِ، في كفّ البخيلْ[2]

أو هو سرّ لم يتكشف لإيليا أبي ماضي:

قال ابني وهو حيـ ران بما يحكي ويقرا

كيف كان الله إنـي قد وجدت الله سرّا

---

[1] ينظر موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص 149.

[2] نعيمة، ميخائيل، همس الجفون، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981، ص 35.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أسمع الناس يقولو ن به خيراً وشراً

فأفدني، قلت : يا ابني أنا مثل الناس طرا

ليَ في الصّحة آراء وفي العلّة أخرى

كلما زحزحت ستراً خلتني أسدل سترا

لست أدرى منكَ بالأمـ ـرِ ولا غيري أدرى[1]

كما دعوا إلى محبة إنسانية شاملة، تتجاوز حدود الكيانات السياسية والأديان والأعراق، وغذوا هذا اللون في الشعر العربي على نحو كبير. فالسرّ الإلهي الذي لم يدرك كنهه إيليا أبو ماضي ينكشف أمامه عبر الحب الذي يمثّل القيمة الأسمى في الكون:

إن نفساً لم يشرق الحبّ فيها هي نفس لم تدرِ ما معناها

خوّفوني جهنماً ولظاها أيّ شيء جهنم ولظاها

ليس عند الإله نار لذي حبّ، ونار الإنسان لا أخشاها

أنا بالحبّ قد وصلت إلى نفسي وبالحبّ قد عرفت الله[2]

و انطلاقاً من هذا الشعور بالمحبة الإنسانية كانوا يحلمون بعالم يوتوبي تسكنه المثاليات:

يا أخي الساعي لنيل المجد خفف عنك جمحك

أنت لا ترضي سوى نفسك إن أحرزت فتحك

سر معي في الأرض تنسَ المال والجاه وطمحك

أنا راضٍ بالعصا، يا أيها الحامل رمحك

وسأرضى خبزك الأسود في الحب وملحك

وأرى ليلك ليلي، وأرى صبحي صبحك[1]

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 454.
[2] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص633.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومثلما ثاروا على الإقطاع والاستعمار في بلادهم، أدانوا استعباد الإنسان في العالم الجديد الذي رأوه محكوماً بالماديات:

فوق الجميّزة سنجاب والأرنب تمرح في الحقلِ

وأنا صيّادٌ وثّابٌ لكنّ الصيد على مثلي

محظور إذ إني عبدُ

والديك الأبيض في القنّ يختال كيوسفَ في الحسنِ

وأنا أتمنى لو أني أصطاد الديك ولكني

لا أقدر إذ إني عبد

و فتاتي في تلك الدارِ سوداء الطلعة كالقارِ

سيجيء و يأخذها جاري يا ويلي من هذا العارِ

أفلا يكفي أني عبد!![2]

فهذه المقطوعة البسيطة تحمل معاني إنسانية عميقة، وتدين بشدة وسخرية نظام العبودية الذي كان يميز أمريكيا الديموقراطية في ذلك الوقت. فالصيد لا يمثّل المشكلة من حيث هو ممارسة يطلبها العبد ولا ينالها، بل هو تعبير عن حرمان هذه الفئة، لاختلاف لونها، من كلّ الحقوق التي يمكن أن يمارسها الإنسان.

أما في مصر، ففضلاً عن مطران، كان أبرز دعاة التجديد، في الفترة التي بدأ فيها المهجريون نشاطهم الأدبي، ثلاثة هم : عبد الرحمن شكري(1886– 1958)، وعباس محمود العقّاد (1889–1964)، وإبراهيم عبد القادر المازني (1889–1949). و قد بدأ إنتاجهم الشعري أولاً

---

[1] حداد، ندرة. أوراق الخريف، 1949، ص 17. نقلاً عن داوود ، أنس. التجديد في الشعر المهجري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط2، 1980، ص 199.

[2] أبو ماضي، إيليا. الأعمال الشعرية الكاملة، ص 480.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على يد عبد الرحمن شكري الذي نشر ديوانه الأول(ضوء الفجر) سنة 1909، ثم تلاه المازني الذي أصدر أول دواوينه سنة 1913، وتلاهما العقّاد سنة 1916 حين أصدر أول دواوينه.[1] وقد جمعت هؤلاء الثلاثة في وقت مبكّر صداقة نتجت عن توافق في الآراء وفي مصادر الثقافة التي كوّنت مزاجهم الفكري. فالعقاد يشير إلى بداية لقائه مع المازني قائلاً: " فمن عجب التوفيق أن يكون المازني في القاهرة وأن أكون أنا في أسوان ثم نلتقي على قدر وعلى اتفاق فيما قرأناه وفيما نحبّ أن نقرأه مع اختلاف في حواشي الموضوعات من غير اختلاف في جوهرها."[2] وقد أولى هؤلاء الشعراء مقدمات دواوينهم عنايةً خاصّة؛ لأنهم حاولوا أن يقدموا فيها آراءهم الجديدة عن ماهية الشعر، فكتب العقّاد مقدمة للجزء الثاني من ديوان عبد الرحمن شكري الذي صدر سنة 1913، ثم كتب مقدمة لديوان المازني الذي صدر في العام نفسه. [3] وقد تحدث العقاد في مقدمتيه لديواني شكري والمازني عن ماهية الشعر الحقيقي، وعن الأدب العصري، مفرقاً بين الابتداع والتقليد، فالإبداع لا يكون باستحضار أسماء المخترعات الجديدة في الشعر، ولا باستبدال وصف القطار والأمصار بالخيل والخيام، بل إن الإبداع يعني استقلال الطبع المبتدع، والشعر العصري شعر مستمد من الطبع، وهو أثر من آثار روح العصر في نفوس أبنائه، ومن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر فهو ليس من أبنائه.[4]

وعرف هؤلاء في بداية ظهورهم باسم المدرسة الإنجليزية؛ وذلك لأن مرجعيتهم الأساسية في فهم الشعر والتنظير له كانت متكئة بالدرجة الأولى على النظريات الأدبية الإنجليزية[5]، لا سيّما على آراء الناقد الرومانسي هازلت الذي يعدّه العقاد إمام المدرسة الشعرية المصرية التي نشأت بعد أحمد شوقي، حيث يقول في ذلك : " فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها

---

[1] ينظر : أبو الأنوار، الحوار الأدبي، ص 542.
[2] الفرفوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي، ص 37.
[3] أبو الأنوار، الحوار الأدبي، ص 544.
[4] ينظر :العقاد، عباس محمود. الطبع والتقليد في الشعر العصري، مقدمة لديوان المازني الأول، شرح وتقديم نشأت المصري، جزيرة الورد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009. ص 16 وما بعدها.
[5] ينظر: الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص206.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في قراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر...ولا أخطئ إذا قلت إن " هازلت " هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد."[1] وقد كان العقاد أبدى إعجابه وتأثره هو والمازني وشكري بالشعراء الرومانسيين الإنجليز مثل شيلي وبايرون ووردزورث، مؤكداً أن تأثرهم بهؤلاء لم يكن نابعاً من التقليد الأعمى، وإنما كان "لتشابه في المزاج واتجاه العصر كلّه."[2] وعبّر شكري عن نزعة التجديد التي قادها في مصر هو وزميلاه بقصيدة بعنوان " حياة الأمم أو التجدد والتغير " يقول فيها :

حياة الناس إما ماء نهرٍ فيصلحه التدفق والمسيرُ

وإما ماء آجنةٍ كثيرٍ قذاهُ، ويأجن الماء الطهورُ

وليست هذه العادات إلا رداء العيش تبليه الدهورُ[3]

وحينما ظهر الكتاب النقدي الذي كتبه العقّاد والمازني سنة 1921 أصبح الاسم الذي يغلب إطلاقه على هؤلاء الشعراء اسم " جماعة الديوان " على الرغم من أن عبد الرحمن شكري لم يشترك في تأليف الكتاب، بل إنه كان موضع هجوم عنيف فيه حينما كتب المازني مقالتين عنه معنونتين بـ"صنم الألاعيب" بالغ فيهما في انتقاد شكري إلى حدّ وصفه بالجنون.4

---

[1] العقاد شعراء مصر وبيناتهم، ص 189.

[2] العقاد،شعراء مصر وبيناتهم، ص 194.

[3] شكري، عبد الرحمن. ديوان عبد الرحمن شكري،، جمع وتحقيق نقولا يوسف. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000، ص 138.

[4] ينظر : العقاد، عباس محمود، والمازني، إبراهيم عبد القادر. الديوان في الأدب والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، ص 93 و 243. ولعلّ النقد الحادّ الذي وجهه المازني لشكري، والهجوم المتبادل بين شكري مع المازني والعقاد يظهر أن كثيراً من جوانب الهجوم الذي شنّه هؤلاء على الشعراء الكلاسيكيين لم يكن موضوعياً. ففي حين كان المازني يرى أن بيت شعر واحد مما يكتبه شكري يفوق كل ما يكتبه الكلاسيكيون، صار يرى شكري شاعراً مقلّداً، غير موهوب. وفي حين كان العقّاد يبارك جهود الشعراء الذين أبدوا رغبة في التحرر من أسر القافية الموحدّة، نراه لاحقا، حينما بدأ أحمد شوقي يحاول كتابة المسرحية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد قدّم العقّاد والمازني لكتابهما، الذي كانا ينويان أن يكون في عشرة أجزاء، قائلين:" وأوجز ما نصف به عملنا – إن أفلحنا فيه – أنه إقامة حدّ بين عهدين لم يبقَ ما يسوّغ اتصالهما والاختلاط بينهما، وأقرب ما نميّز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي: إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومصري لأن دعاته مصريون تؤثّر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته عربية. "[1]

وإذا حاولنا تتبّع بعض النماذج الشعرية التي قدمها شعراء جماعة الديوان فإننا نلاحظ أنهم يتشابهون في كثير من الجوانب؛ فقد كان شعر شكري وجدانياً عاطفياً، ينزع فيه إلى التأمل في الذات الإنسانية ومظاهر الكون، فجاء شعره انعكاساً لمشاعره وتأملاته، قلقاً،متشائماً، متسائلاً في كثير من الجوانب. يقول في قصيدة بعنوان " إلى المجهول " :

يحوطني منكَ بحرٌ لست أعرفه ومهمهٌ لست أدري ما أقاصيه

أقضي حياتي بنفسٍ لست أعرفها وحولي الكونُ لم تُدرك مجاليه

يا ليت لي نظرة للغيب تسعدني لعل فيه ضياء الحقّ يبديه

إخال أني غريب وهو لي سكنٌ خاب الغريب الذي يرجو مُقاصيه

أو ليتَ لي خطوة تدحو مجاهله وتكشف الستر عن خافي مساعيه

كأن روحي عودٌ أنت تحكمه فابسط يديك وأطلق من أغانيه

والروح كالكون لا تبدو أسافله عند اللبيب ولا تبدو أعاليه

وأكبرُ الظنّ أني هالكٌ أبداً شوقاً إليك وقلبي فيه ما فيه

الشعرية، يتحامل على شوقي لأنه لم يلتزم فيما كتب قافيةً موحدة، واصفاً تنويعه بالقوافي بأنه اضطراب وتخبط. ينظر حول ذلك كتاب العقاد " رواية قصيز في الميزان" وهي آخر المؤلفات النقدية التي كتبها العقاد في نقد أعمال أحمد شوقي.

[1] العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ص 24.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من حسرةٍ وإباء لست أملكه يأبى لي العيشَ لم تدرك معانيه

لعلّ خاطر فكر طارقي عرضاً يدنو بما أنا طول العمر أبغيه

يوضّح الغامضَ المستور عن فطِنٍ وأفهم العيش تستهوى بواديه

هيهات ما كشفت لي الحقّ خاطرةٌ ولم يجب لي سؤالاً ما أناديه[1]

ففي هذه القصيدة يظهر جزء كبيرٌ من معاناة شكري وقلقه الوجودي، فالمجهول الذي يحاول شكري أن يصل إليه أمرٌ غيبي لا يمكنه أن يكشف أسراره. وسعيه الحثيث إلى معرفة المجهول وكشفه يتوفر على لذّة خاصة، ولذلك فهو يقول في تقديم القصيدة "إن صفة النفس التي ميزت أبناء الشعوب القوية السعيدة المسيطرة على الحياة والناس هي الصفة التي تجعلهم يجدون لذتهم في كشف مغاليق المجهول من أمور الحياة."[2] غير أن هذه اللذة سرعان ما تتحول إلى قلق لا شفاء منه حينما تعجز النفس عن اكتناه الحياة وما فيها من أسرار.

وكان المازني في شعره كثير التساؤل والبحث في أسرار الحياة، غير أن شعره بدا أكثر تشاؤما من شعر شكري والعقاد، فكان كثير الشكوى من الحياة وكل ما فيها، لكن تشاؤمه الذي سيطر على شعره كان قائماً على التأمل في الوجود الإنساني :

بنات الدجى هذا الذي لم يزل له فؤادٌ يناجيكن عن كل نائم

أناخ على الدنيا الظلام بكلكلٍ وأغرقها في زاخر متلاطم

وأغمض أجفان النجوم بكرهها وأطلق أشباحاً كحيري الأراقم

يغادر أسوار الخيال مرتقاً بئن من الإعياء أنّ الكوالم

فيالك من ليلٍ بهيمٍ كأنه حداد السموات على نسل آدم

[1] شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 436-437.
[2] شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 435.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويا لك من ريح كأن رفيفها مواقيس دقت للمنايا الهواجم

ويا لك من بحر كأن ضجيجه صراخ اليتامى في وجوه المآتم

أحقت على الأرضين لعنة ربها فصب عليها سخطه غير راحم

ورائي وقدامي وفي القلب ظلمة فكيف فراري من ظلام ملازمي؟[1]

أما شعر العقّاد فقد أخفت نزعته العقلانية كثيراً من جوانبه العاطفية، لكنه ظلّ مرتكزاً على التأمل في الكون والذات الإنسانية،" فكان يصدر عن وعي عقلي، يحلل ويستقصي، ويحاكم ويحكم. فلم يكن الشعر، بالنسبة إليه إلا شكلاً تعبيرياً آخر لعقلنة العالم."[2] ففي قصيدة بعنوان الكون والحياة يتأمل العقاد في الذات الإنسانية وحجمها ومكانها قياساً إلى الكون، فتلحّ عليه أسئلة فلسفية، يحللها بعقله، ويقدم لها بأسلوب نثري مظهراً تساؤلاته وشكه وحيرته قائلا:" أيهما أكبر الكون أم الحياة الإنسانية؟ إن الحياة إن لم تكن لها غاية بعيدة موصولة بالغاية التي يسعى إليها الكون برمته فهي ولا ريب أصغر من أن تقاس إليه أو يفاضل بينها وبينه. وقد كان يكفينا على هذا الفرض كرتنا الأرضية وحدها أو نظام واحد من أنظمة الشموس التي لا عداد لها. وإذا كانت الحياة الإنسانية هي الحسّ الشاعر المفرد في الوجود فلم لم يكن لها من الإحساس القدر الكافي لمعرفة الوجود حقّ المعرفة؟؟ ولمَ لم يتناسب العارف والمعروف ويتقاربا؟؟ ألا نفهم من ذلك أنه لا بد في الوجود من قدرة تعرفه المعرفة الخليقة به؟؟ هذا هو الخاطر الذي قام بنفسي عند نظم الأبيات الآتية:

ربِّ إن لا يكن لحيّ حياة غير ما قد علمت دهراً فدهرا

من جسوم من الثرى وإليه ونفوس من طلعة الحقّ جسرى

فحياة الأنامِ أهونُ من أن تتحرى لها الدنا مستقرا

---

[1] الملائي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 148.
[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، ص 77.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهي أدنى من أن تدير عليها فلكا عالياً وشمساً وبدرا

فبحسب الحياة قفر يباب يسع العالمين أولى وأخرى

ما جمال الأرضين تزخر بالذر وحسن النجوم في الأفق تترى

ما امتداد الفضاء إن كان هذا الجسـ ـمُ للنفس لا محالة قبرا؟[1]

وعلى الرغم من ذلك فشعر العقّاد الذي يبتعد فيه عن النزعة العقلانية الصارمة هذه يتضمن كثيراً من الجوانب الوجدانية التي تعبّر عن روح شعرية أخفتها نزعة العقّاد العقلانية:

ظمآنُ ظمآن لا صوبُ الغمام ولا عذبُ المُدام ولا الأنداءُ ترويني

حيرانُ حيران لا نجمُ السماء ولا معالم الأرض في الغمّاء تهديني

يقظانُ يقظان لا طيب الرقاد يدا نيني ولا سحر السمّار يلهيني

غصّانُ غصّان لا الأوجاع تبليني ولا الكوارث والأشجان تبكيني

سأمانُ سأمان لا صفو الحياة ولا عجائب القدرِ المكنون تعنيني

أصاحبُ الدهرَ لا قلبٌ فيسعدني على الزمان ولا خلّ فيأسوني

يديكَ فامحُ ضنىً يا موت في كبدي فلستَ تمحوه إلا حين تمحوني[2]

وعلى الرغم من هذا التشابه في المضامين الشعرية، فإن أدونيس يرى أن النتاج الأدبي لكل شاعر من شعراء جماعة الديوان مختلف عن نتاج زميليه، فهو يقول : " إذا ألقينا نظرة على النتاج ذاته الذي تركته " جماعة الديوان"، فإننا نجد أنهم لا يشتركون إلا سلبياً، أي فيما رفضوه. أما ما فعله كلّ منهم على صعيد النتاج الشعري، فمغاير لما فعله الآخر."[3]

ولعل ملاحظة أدونيس هذه صحيحة من جهة توصيفها لخصوصية كلّ شاعر من شعراء الديوان، إلا أننا نلاحظ أن الطابع العام الذي طغى على أعمالهم يكاد يكون واحداً. فقد استغرقوا كثيراً

[1] العقاد، عباس محمود. ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت. م1، ص 197

[2] العقاد،ديوان العقاد، م1، ص 226.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، ص 77.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بمحاولة استكناه لذات الإنسانية وما وراءها من أسرار، وبدوا جميعاً في كثير من أعمالهم الشعرية متشائمين، يعانون من قلق وجودي لا شفاء منه. ومما يؤشر على ذلك قصيدةٌ تشارك الشعراء الثلاثة في كتابتها، حيث بدأها العقاد بأبيات بعثها للمازني وشكري يقول فيها:

أحلام الموتى

ستغرب شمسُ هذا العمرِ يوماً ويغمض ناظري شمس الحِمامِ

فهل يسري إلي قبري خيالٌ من الدنيا وأنباءِ الأنامِ

ويمسي طيف من أهوى سميري ويؤنس وحشتي ترجيع هامِ

وأحلمُ بالزواهر دائرات وبالزهر المنوّر والغمام

ألا ليت النيام هناك تحظى بأحلام كأحلام النيامِ

وليت الورد يورق فوق روحي فتعبق في نوافحه عظامي 1

فردّ عليه المازني بقصيدة يقول في نهايتها:

إذا ما الموت رنّق في جفوني وبات بكفّه يوماً زمامي

فما يغني خيالٌ من حبيبٍ يزورك بالتحية والسلامِ

وكيف يصدّ عنك وأنت حيٌّ ويمسي واصلاً لك في الرجام2

وردّ عليه شكري يقول :

تسائلني عن الموتى وإني ربيبُ الموتِ في هذا الأنامِ

ولو بطُلَ التساؤل ما رضينا بعيش مثل أحلام النيام

وكم في الشعر من حلمٍ لذيذٍ يعين على حياةٍ أو حِمام

فزهر الروض أو زهر النجومِ ووجه البدرِ في سجف الغمام

---

[1] العقاد، ديوان العقاد، م1، ص 131

[2] ينظر القصيدة في : عبد الحليم، عبد اللطيف، المازني شاعر النفس والحياة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1998، ص 73.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نزين به المماتَ وقد خلونا له في العيش أيام الغرام

خذ الموت المحلّى بالأماني وبالأحلام تطرق في الظلام

ودع لي ميتةً لا حلمَ فيها فما أخشى وقد هدأت عظامي[1]

فهذه الأبيات التي تشارك الشعراءُ في كتابتها تعبّر عن انشغالهم الوجودي بالموت، والتساؤلات التي تلحّ على الإنسان دوما عما يمكن أن يلاقيه بعد موته. فالعقاد في أبياته التي بعثها إلى صديقيه يتمنى أن تكون هنالك روح حاضرة بعد موته، قادرة على التواصل مع الذين أحبهم في دنياه. غير أنّ ردّي شكري والمازني يعبّران عن إيمان بأن الموت حينما يأتي يغيّب كل المشاعر والأحاسيس، ويكون نهاية حتمية لكلّ الأشياء.

ولعلّ ما يؤكد تشابه المضامين الشعرية عند هؤلاء الشعراء هو أن موضوع الموت مثلاً تكرر في دواوينهم على نحو لافت، ففي ديوان المازني نجد قصائد تستلهم الموت ومعانيه في عناوينها: فتى في سياق الموت، أحلام الموتى، بعد الموت، الأزاهير الميتة، الموت ثمرة الحياة، العقل والموت، الشاعر المحتضر، قبر الشاعر. وهو ما نجده عند شكري بقصائد مثل : الجمال والموت، النساء في الحياة والموت، بين الحياة والموت، شاعر يحتضر، الدفين الحيّ، صداقة الأموات والأحياء. وعند العقاد أيضاً : كأس الموت، أحكام الموتى، الموت في الكرى. والموت أحد المواضيع الأثيرة للرومانسيين عموماً، بوصفه أكثر المواضيع المعبّرة عن القلق الوجودي الذي يسيطر على الإنسان الذي يسكنه الشكّ وتتملّكه الحيرة.

أما على مستوى الشكل فقد حاول الشعراء الثلاثة الخروج على نمط القصيدة التقليدي في بعض تجاربهم؛ فكان شكري قد حاول كتابة الشعر المرسل في ديوانه الأول الذي أصدره سنة 1909. ففي نهاية الديوان نجد قصيدة بعنوان " كلمات العواطف " وصفها شكري بأنها قصيدة من الشعر

[1] شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 184.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المرسل. ثم كرر شكري اعتماده على الشعر المرسل في أكثر من قصيدة في ديوانه الثاني الذي أصدره سنة 1913. يقول شكري في كلمات العواطف:

خليلي والإخاء إلى جفاءٍ إذا لم يغذه الشوقُ الصحيح

يقولون الصحاب ثمار صدق وقد نبلو المرارة في الثمار

شكوت إلى الزمان بني إخائي فجاء بك الزمان كما أريد

أراني قد ظفرت بذي وفاءٍ له خلق يضيق على الرياءِ[1]

ومثل هذا النمط الذي مارسه شكري جاء استجابةً لدعوات التجديد التي رأت في القافية الموحدة قيداً على الشاعر. لكن من الواضح أن مثل هذا النصّ، وغيره من نصوص كتبها شكري من الشعر المرسل، يفتقد جزءاً كبيراً من الموسيقى التي توفرها القافية في الشعر. فهو عجز على ابتكار أسلوب ذاتي في الشكل والموسيقى، ولم يفعل أكثر من إسقاط القافية، فنظم أبياته على البحر الوافر، مستخدماً المعجم الشعري التقليدي، واحتفظ البيت عنده بالطابع الكلاسيكيّ نفسه، إذ يتمّ المعنى بنهاية البيت الشعريّ الذي ينقسم قسمة متساوية إلى مصراعين، أما الأسلوب فهو خطابيّ، لا يختلف عن شعر الحكمة والمواعظ.

أما محاولات المازني والعقاد للتجديد في شكل القصيدة فكان بعضها أكثر نجاحاً من محاولات شكري التي اكتفى فيها بالخروج من إطار القافية الموحدة. فمن محاولات المازني قصيدة " ليلة وصباح " التي يقول فيها :

خيّم الهمّ على صدرِ المشوقِ

يا صديقي

وبدت في لجّةِ الليل النجوم

[1] شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 113.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومضى يركض مفرور النسيم

وثنى الزهرُ على النور الغطاء

عم مساء

***

هات لي... ماذا؟ ألا هاتِ الدواة

" الدواة"!

أو لم يعفُ مع الليل الصدى؟

فليكن لي سمراً تحت الدجى

نتداعى في حواشيه سواء

عم مساء

***

يا صدى إنّ بصدري لكلوما

وهموما

مدرجات فيه لكن لا تموت

كلما قلت قضت رهن السكوت

صحن بي من كلّ فجّ يتراءى:

عم مساء[1]

فهذا الشكل الذي اتخذه المازني يبدو أكثر نجاحاً من محاولات شكري لكتابة الشعر المرسل؛ فالمازني يسيطر على إيقاع القصيدة، وينوّع في القوافي في مقطوعاته، وهو ما افتقدته نصوص شكري

[1] المازني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 281-282.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من الشعر المرسل التي أسقط فيها القافية كلياً دون أن يجد بديلاً حقيقياً لتعويض البعد الموسيقي الذي توفّره القافية. كما أن المازنيّ كان قد نشر سنة 1923 في مجلة الحرية في العراق قصيدة " يفكّ فيها بحر الرمل من صيغته التامة إلى صيغته الحرّة عفوياً ويسمي ذلك بالشعر المطلق والقصيدة تجري كما يلي:

لم أكلّمه ولكن نظرتي

ساءلته أين أمك؟

وهو يهذي لي على عادته

مذ تولّت– كلّ يوم!

كلّ يوم!

فانثنى يبسط في وجهي الغصون!

ولعمري كيف ذاك!

كيف ذاك!

قلت لما مسحت وجهي يداه

"أترى تملك حيلة؟1

وثمّة إشاراةٌ نقديّة إلى هذه القصيدة، بوصفها واحدة من القصائد التي أرهصت لشعر التفعيلة لاحقاً في الشّعر العربيّ.2

وحاول العقاد التجديد في الشكل الشعري، فنجح أحياناً في الخروج من أسر الإطار التقليدي وإن كان لم يحقق تجديداً جوهرياً في شكل القصيدة، ومثال ذلك قصيدة " بعد عام " التي يقول فيها :

كاد يمضي العامُ يا حلو التثنّي أو تولّى

---

[1] المازني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 274.

[2] ينظر: عز الدين، في الادب العربي الحديث، ص 227.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما اقتربنا منكَ إلا بالتمني ليس إلا

مذ عرفناكَ عرفنا كلَّ حسنٍ وعذابِ

لهبٌ في القلبِ فردوسٌ لعيني في اقترابي

غير أنا لا نرى الفردوس إلا رسم راسم

وشربنا من جحيم الحبِّ مهلاً شرب هائم[1]

فالتجديد في هذه المقطوعة ليس جوهرياً كما قد يوهم بذلك أسلوب كتابة الأبيات، لكنه قائم فقط على تغيير القافية في كلّ بيتين، أما المقطوعة فهي من مجزوء الرمل.[2]

ولعل الثورة التي أحدثها شعراء المهجر والديوان على شكل القصيدة لم تكن تمسّ عروض الشعر العربي جوهرياً في أكثرها، لكنها كانت ثورةً على نظرية عمود الشعر العربي التي جعلت القصيدة نمطاً شعرياً رتيباً يتكرر في قوالب متشابهة عند أكثر الشعراء. وهي ثورة تذكّر بما فعله الشعراء الأندلسيون، لكنّ الفرق يكمن في الغاية من التجديد. حيث كان التجديد الأندلسي مرتبطاً بالغناء بشكل خاص، وكان الموشح مرتبطاً بمواضيع شعرية تقليدية كالمدح والغزل. أما تجديد الرومانسيين في شكل القصيدة فكان مرتبطاً على نحو جوهري بانفتاح أفق الشاعر على مواضيع جديدة رأى أن قواعد الشعر العربي لا يمكن أن تسمح له دوماً بالتعبير عنها بشكل حرّ. وهم من ثم بحثوا عن أشكال تتيح لهم مساحة أكبر من حرية التعبير. وهذا لا يعني أن الشعراء الرومانسيين خرجوا بالمجمل على إطار القصيدة التقليدي، لكنهم حاولوا أن يبحثوا عن الأشكال التي تتناسب مع تجاربهم الخاصة، وبطبيعة الحال فلا يمكن للشاعر أن يحدث تغييراً كبيراً في شكل القصيدة على نحو طارئ، فالقصيدة العربية كان لها تراثها الذي أثبت نفسه قروناً طويلة، والتجديد الجوهري في شكل القصيدة كان يحتاج إلى

---

[1] العقاد، ديوان العقاد، م1، ص173.

[2] ينظر: العمري، زينب. شعر العقاد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1981، ص 278.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تجارب أكثر عمقاً، استفادت بشكل أو بآخر من الثورة المبكرة التي أحدثها الرومانسيون، وهو ما سيحاول البحث أن يعرض له في مكان آخر.

على هذا النحو شكّل أعضاء الرابطة القلمية والديوان أول التجمعات الرومانسية الحقيقية التي كان ظهورها وتطورها متزامناً مع حالة التطور الفكري في العالم العربي، حيث كانت اليقظة الفكرية تنتشر في أوساط مجموعة كبير من المثقفين الذين كانت تتحرك عندهم مشاعر التطلع إلى عالم جديد وأوضاع أفضل. وإذا كان أعضاء الرابطة القلمية والديوان قد لاقوا اهتماماً كبيراً بوصفهم أول التجمعات الرومانسية الحقيقية، فإن تأثر عدد كبير من الأدباء العرب بهذا النزوع إلى التجديد كان حاضراً في مختلف أرجاء الوطن العربي، حيث بدا وكأن روحاً من التجديد تنتشر سريعاً بين أدباء العقود الأولى من القرن العشرين، ساعد على ذلك ازدهار العقلانية والنزعات الليبرالية وتنامي الشعور بالحرية الشخصية – قياساً بالفترة السابقة على الأقل – فظهرت نزعات رومانسية واضحة في مصر عند أحمد زكي أبو شادي (1892–1955) وإبراهيم ناجي (1898–1953)، وعلي محمود طه (1901–1949) و محمد عبد المعطي الهمشري(1908–1938). و في سوريا عند نديم محمد(1908–1994)، وفي الأردن عند مصطفى وهبي التل (1899–1949)، وفي السودان عند التجاني يوسف بشير (1910–1937) وفي تونس عند الشابي(1909–1934)، وفي لبنان حيث إلياس أبو شبكة (1903–1947)، وصلاح لبكي (1906–1955)، وفي العراق عند جميل صدقي الزهاوي (1863–1936)[1]، وفي المهجر الجنوبي حيث فوزي المعلوف (1889–1930) و إلياس فرحات (1893–

[1] قد يبدو إدراج جميل صدقي الزهاوي في قائمة الشعراء الرومانسيين أمراً يحتاج إلى بعض التبرير، خصوصاً أن البحث لم يعثر على أي دراسة تجعل من نتاج الزهاوي الأدبي رومانسي الطابع. لكن ما يحاول البحث تأكيده هو أن أكثر المفاهيم الرومانسية تأثيراً على كل المؤمنين بهذا المذهب الأدبي هي " الحرية " بوصفها مفهوما شمولياً ينبغي أن يميّز حياة الإنسان. ولعل الزهاوي كان واحداً من أكثر شعراء العربية عبر تاريخها الطويل إيماناً بالحرية. وهو أمر انعكس على آراء الزهاوي النقدية بشكل واضح، فقد كان يؤمن أن الشعر أسمى من أن يقيّد بأية قواعد، وأن على الشاعر أن يصدر عن رؤاه ومشاعره الفردية في كل ما يكتب، دون تقيّد بشروط أدبية أو اجتماعية. وهذه الآراء هي المحور الأساسي الذي تدور حوله النظرية النقدية للمذهب الرومانسي كله، وسيعرض البحث لاحقاً لبعض من آراء الزهاوي هذه. ولعل نزعة الزهاوي العقلانية هي ما أسهم في إخفاء الجانب العاطفي من أدبه، وعلى الرغم من ذلك فنحن نعثر على قصائد رومانسية بشكل واضح في ديوان الزهاوي :

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

1976) وشفيق المعلوف (1905-1976) وغيرهم. هذا فضلاً عن أعضاء الرابطة القلمية وجماعة الديوان الذين استمر معظمهم في نتاجه الإبداعي طوال هذه الفترة. وسار هذا الجيل من الشعراء على خطى أعضاء الرابطة القلمية والديوان، فانتظموا في تجمعات أدبية بحسب الأماكن التي يتواجدون فيها. ففي تونس كوّن الشابي مع صديقيه محمد البشروش (1911-1944)، ومحمد الحليوي (1907-1978) جماعة الثالوث الرومانسي. وفي لبنان أسس إلياس أبو شبكة ومجموعة من الأدباء ما سمّي بعصبة العشرة. وفي المهجر الجنوبي أنشأ الأدباء العرب المهاجرون " العصبة الأندلسية" سنة 1933.[1]

وقد ظهر بشكل واضح سيطرة النتاج الرومانسي على الجزء الأكبر من الأدب العربي الجديد حينما ظهرت جماعة أبولو (1932) التي التف حولها وكتب في المجلة التي صدرت عنها عدد

وأعاد الشحرور ألحان وجد طائراً من نهد هناك انبعث

بين نبت يضور عرفاً وورد من خزامى وياسمين ورند

وشقيق ونرجس وعرار

قرب جوريةٍ يفوح شذاها ذات لون من السماء أتاها

في شعاع من الشمس طبق هواها قبلت فاه وهو قبل فاها

لتلاق من بعد شحط المزار

إن حسن الربيع للعين فاتن كم به من زهر كثير المحاسن

غير أن الزمان يا قوم خائن فلأزهاره جمال ولكن

هي آه قصيرة الأعمار

إن التصنيف الأكثر شيوعاً للشعر الرومانسي يقوم على إيمان بأنه الشعر الذي تغلب عليه النزعة العاطفية، والتغني بالآلام الإنسانية، وتمجيد الحبّ، والاحتفاء بالطبيعة. وهذه المظاهر هي أكثر الجوانب انعكاساً في الشعر الرومانسي. لكن هذا لا يعني أن الشاعر الذي لا يحتفي بمثل هذه الظواهر بشكل واضح لا يمكن أن يكون محسوباً على الرومانسية. فهذه المظاهر كانت إفرازاً لإيمان الرومانسي بحرية الإنسان، فهي ليست أصولاً جوهرية في الفكر الرومانسي، بل هي انعكاس لهذا الإيمان المفرط بالذاتية، وبأن الفرد ينبغي أن يصدر عن حرية مطلقة في فهم ظواهر العالم بكل ما فيه. ومثل هذه الرؤية تعني أن الرومانسي بإيمانه المطلق بالحرية الفردية قد ينقاد إلى جوانب أخرى – غير الاحتفاء بالطبيعة، والاستغراق بالآلام، والتغني بالحب - أكثر تعبيراً عن شخصيته المستقلة. وهو ما نجده عند الزهاوي بنزعته العقلية التي تجلّت في تمرده الدائم على كلّ ما استقر في العقلية الجمعية للإنسان العربي، وثورته على السلطات الدينية والاجتماعية والسياسية التي عكست هذه النزعة في أدبه.

[1] ينظر حول هذه التجمعات الرومانسية وغيرها: نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص 169-171.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كبير من الشعراء العرب من مختلف الأقطار، وكانت السمة العامة التي طغت على نتاج المسهمين في هذه المجلة هي الطابع الرومانسي. وكان الملمح الأساسي الذي ميّز شعراء هذا الجيل، سواء في الوطن العربي أم في المهجر، هو أنهم أخذوا يتجنبون الموضوعات الشعرية التقليدية كالمدح والفخر والهجاء، ويبدون اهتماماً بالموضوعات الفلسفية والوجودية والإنسانية، معالجين إياها بأساليب شعرية أكثر حرية، متكئين على لغة أكثر بساطة وتعبيراً مختلفةً عن المعجم اللغوي التقليدي، فضلاً عن تحقيقهم للوحدة العضوية للقصيدة وتنويعهم في الصياغة والإيقاع والموسيقى الشعرية، وتوظيفهم للأسطورة[1]. فقد وجد هؤلاء الشعراء أنفسهم في عالم مختلف، ليس فيه قيمٌ مطلقة، ولا حقائق ثابتة، بل عالم مليء بالتناقضات والأفكار الجديدة التي جعلت كلّ مكونات الوجود موضع شكّ وتساؤل وحيرة، فانتقلوا من مرحلةٍ كان الشاعر فيها ينطلق من الأشكال والمعاني الجاهزة، إلى مرحلة يحاول فيها الشاعر أن يكتنه العالم بطريقته الخاصة المليئة بالانفعال والتوتر، وهو ما جعلهم يلعبون دوراً أساسياً في الإعلاء من شأن الوجدان والنزعة الإنسانية في الشعر. كما استطاعوا إلى حد كبير زحزحة الكثير من الثوابت الجمالية والفكرية التي استندت إليها القصيدة الكلاسيكية، فلم يعد الشعر مجرد وصف لحدث خارجي، ولم تعد القصيدة مجموعة من الأبيات التي تتراكم تراكماً تعاقبياً لتعبر عن العالم كما هو، بل صارت القصيدة نمطاً تعبيرياً يرتبط بذات المبدع ويخلق آفاقاً وعوالم جديدة؛ فأطلق الشعراء

[1] حول دور الشعراء الرومانسيين في توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث ينظر : الفرفوري، أهم مظاهر الرومانطيقية، ص 214-217، وحلاوي، يوسف. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1994، ص 13-30. وعلى الرغم من ذلك فإن التوظيف الرومانسي للأسطورة لم يتم، في الغالب، على نحو جوهري يخدم رؤية الشاعر ويثري نصّه. ولعل ذلك راجع إلى كون محاولات الرومانسيين هذه مثّلت بداية الالتفات إلى الأسطورة ومحاولة توظيفها في النصوص الشعرية في الأدب العربي الحديث، ولهذا جاءت أكثر المحاولات مقتصرة على نقل الأساطير في قوالب شعرية. ولعل الاستثناء في ذلك كان ما فعله إلياس أبو شبكه وصلاح لبكي؛ فقد انتقل الشاعران إلى مرحلة أكثر نضجاً في توظيف الرموز الأسطورية، حيث نجد أنهما تمكنا من الإفادة من الفكرة التي تتوافر عليها الأسطورة لخدمة رؤاهما، ولم يكتفيا بنقلها في قالب شعري. وهو ما سيعرض له البحث لاحقاً على نحو مقتضب. فمن المحاولات الرومانسيّة الاولى لنقل الأساطير في قوالب شعريّة تظهر قصيدة العقّاد " فينوس على جثّة أدونيس" التي ترجمها عن شكسبير، وقصيدة المازني " الرّاعي المعبود " التي ترجمها عن جيمي لويل وتتكئ على أصل ميثلوجي يتمثّل في قصّة أورفيوس الذي كان يسلب العقول بعزفه. وكتب أبو شادي قصائد تتضمن قصصا أسطورية أغريقية وفرعونية فكتب قصائد " أورفيوس ويوريديس" و " هرقل وديانيره" و" أوزيريس والتابوت"، ونظم علي محمود طه في ديوانه " أرواح وأشباح " قصائد تتضمّن قصصاً أسطوريّة إغريقية كأسطورة (هرميس) و(تايبس) و(سافو) و(أورفيوس). ينظر: بلحاج، كاملي. أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004، ص 23 وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العنان لخيالاتهم الشعرية وارتادوا آفاقاً مجهولة في الذات وعلاقتها بالوجود، وكان ثمة انتباه إلى الطبيعة وكأنها تكشف لأول مرة. كما ظهرت محاولات للكشف عن الذات الشاعرة المغتربة عن الواقع بشكل مأساوي لا شفاء منه.

يقول ميخائيل نعيمة في تقديمه لمجموعة الرابطة القلمية لسنة 1923:"فقد كفانا ما عندنا من المعجزات اللغوية " وآن لنا أن ننعطف ولو بالتفاته إلى ذلك "الحيوان المستحدث"1 الذي كان ولايزال سر الأسرار ولغز الألغاز لعلنا نجد فيه ما هو أحرى بالنظر والدرس من رأس السمكة في قولهم "أكلت السمكة حتى رأسها"2.

ولعل مقولة نعيمة هذه توضح إلى حدّ بعيد الثورة التي أراد الرومانسيون إحداثها، فقد حاولوا توجيه الأدب العربي وجهة أكثر سعة من تلك التي سادت عبر عصور طويلة عن طريق الإلحاح على الجانب الإنساني بكل ما يتوفر عليه من معطيات وقيم وجودية وحضارية، إيماناً بأن الإنسان وموقعه في هذا الكون لا يزال لغزاً وسراً لم ينكشف، وهو ما يتناقض مع التصورات الكلاسيكية التي آمنت بأن ماهية الذات الإنسانية وكينونتها أمور تم الكشف عنها استناداً إلى التصورات والرؤى الدينية. وقد أشار العقّاد إلى مثل هذه الفكرة حينما قال : " إن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية."3 فيما عبّر أبو شادي عن رسالة مجلة أبولو في افتتاح العدد الأول من السنة الثانية من المجلة قائلا: " تستقبل أبولو عامها الثاني بصدور هذا العدد وهي تتطلع من وراء الخريف والشتاء إلى ربيع جديد ناضر للشعر والشعراء ولرسالتها الإصلاحية التي تدعو إليها منذ نشأتها وهي رسالة الحرية والتسامي والكمال...فالشعر –كما قلنا تكراراً – روح وتصوّف كوني واستجلاء لغوامض الحياة وأسرار الجمال."4

---

[1] يعني ميخائيل نعيمة الإنسان، وهو يشير هنا إلى بيت ابي العلاء إذ يقول :
والذي حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد.

[2] مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1932، دار صادر ودار بيروت، 1964، ص 29.

[3] العقاد، عباس محمود. دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص 47.

[4] أبو شادي، أحمد زكي. مقدمة مجلة أبولو، المجلد الثاني سنة 1933 نقلاً عن الكتاني، الصراع بين القديم والجديد، ص 432.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الصراع الكلاسيكي الرومانسي

حاول الرومانسيون بدايةً الدفاع عن كيانهم الثقافي وتبرير وجودهم المختلف، ولم يكن ذلك ممكنا إلا بخوض مواجهات حتمية مع الكلاسيكية التي كانت تعبّر عن كل ما استقر في ذهنية المجتمع وفي التراث الأدبي العربي عموما. وتمثل ذلك في طريقين : أولهما نقدي حملته الأطروحات التي روّج لها الرومانسيون على مستوى التنظير لماهيّة الشعر وأسسه، وعلى مستوى النقد التطبيقي من خلال مهاجمة أبرز ممثلي الشعر الكلاسيكي.[1] وثانيهما شعري تجلى في النمط الجديد الذي سيطر على نتاجهم الأدبي، والذي حاولوا فيه، قدر الإمكان، أن يكونوا أوفياء لما يبشرون به من شعر مختلف عما اعتادته الذائقة العربية.

فقد بدأ كثير من دعاة التجديد ينظّرون لرؤاهم النقدية في محاولة لإيجاد متن نقدي يوازي ما تتوفر عليه الثقافة العربية من أسس نقدية كلاسيكية، فكان خليل مطران قد كتب مقدمةً لديوانه الأول الذي أصدره سنة 1908 أسماها "بيانا موجزاً" تحدث فيها عن أسلوبه الشعري الجديد، مشيراً إلى أن الأسلوب الشعري الجديد هذا سيكون شعر المستقبل بوصفه شعر الحياة والحقيقة والخيال، يقول : " هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله الوزن أو القافية على غير قصده، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام، بل ينظر إلى

---

[1] لعل هاجس إثبات شرعية الوجود المختلف عند الرومانسيين هو المسؤول بالدرجة الأولى عن ظاهرة " الشعراء النقاد " التي ميّزت نتاج شعراء هذه المرحلة، حيث كتب هؤلاء الشعرَ بالتزامن مع عدد من المؤلفات والدراسات النقدية فلا نكاد نجد شاعراً رومانسياً لم يسهم في مقال أو دراسة في هذا المجال، فضلاً عن أن معظمهم كتب مقدماتٍ نقدية لدواوينهم الشعرية سواء بأقلام الشعراء أنفسهم أم بأقلام غيرهم ممن يتوافقون مع آرائهم النقدية الجديدة. وفي هذا الإطار نجد الدواوين الآتية على سبيل المثال:

- ديوان خليل مطران الأول مع مقدمة بقلمه. 1908.
- ديوان هتاف الأودية لأمين الريحاني مع مقدمة بعنوان " الشعر المنثور" سنة 1910.
- ديوان لألئ الفكر لعبد الرحمن شكري، ومقدمة بقلم العقاد. 1913
- ديوان المازني الأول مع مقدمة بقلم العقاد. 1913.
- ديوان العقاد الأول مع مقدمة بقلمه. سنة 1916.
- ديوان تذكار الماضي لإيليا أبي ماضي مع مقدمة بقلم جبران خليل جبران سنة 1919.
- ديوان الفجر الأول لخليل شيبوب مع مقدمة بقلم خليل مطران سنة 1921.
- ديوان الجداول لإيليا أبي ماضي مع مقدمة بقلم ميخائيل نعيمة سنة 1927.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جمال البيت في ذاته وفي موضوعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها. ..على أنني أصرّح غير هائب أن شعر هذه الطريقة – ولا أعني منظوماتي الضعيفة – هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً."[1]

ونستطيع أن نتبيّن أهم القضايا النقدية التي شغلت تفكير الرومانسيين في هذا النص المبكر المقتبس عن خليل مطران،فهو يتضمن إشاراتٍ واضحةً إلى أهمّ المآخذ التي أخذها الرومانسيون على الشعر العربي من حيث تقيّد الشعراء بالأوزان والقوافي إلى الحدّ الذي جعلهم – في نظر الرومانسيين – عبيدا للشكل الشعري، وجعل المعاني والأفكار أسيرة لهذه الضرورات الشعرية. كما نجد فيه إشارة واضحة إلى قضية الوحدة العضوية التي ألحّ عليها الرومانسيون كثيراً في نقدهم للشعر الكلاسيكي. فوحدة القصيدة تبرز في النظرية الرومانسية بديلاً لوحدة البيت التي مثلت جزءاً من النظرية النقدية الكلاسيكية.

وجرّاء هذا النزوع إلى التجديد، في الأدب خصوصا وفي الفكر العربي بشكل عام،فقد كانت هذه المرحلة من تاريخ الأدب العربي تشهد صراعات فكرية ونقدية غير مسبوقة، أخذت في الغالب شكل معارك ضاريةٍ ابتعد كثيرٌ منها عن الموضوعية، وطبعتها ملامح نزاعات شخصية في كثيرٍ من الأحيان. وقد كانت مصر آنذاك تستقطب اهتمام كثير من المثقفين العرب، فقد هاجر إليها عدد كبير من السوريين الذي وصفوا بأنهم " متمصرون " وشكلّوا مع جماعة الديوان وأبولو وغيرهم من أدباء ونقاد ومفكرين جبهة قوية في مواجهة المحافظين. أما أدباء المهجر فلم يخوضوا معارك فكرية بنفس الحدّة لأنهم كانوا بعيدين جغرافياً عن الوطن العربي الذي كانت لا تزال الروح المحافظة تسيطر عليه، لكنهم شاركوا في الحوارات الفكرية من أماكنهم في العالم الجديد.

[1] مطران، خليل. ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، 1975، مقدمة الديوان ص 10.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويتحدث محمد أبو الأنوار عن هذه الفترة في مصر قائلا: إن من يطالع الصحافة المصرية في فترة البحث يجد فيها صراعاً قوياً بين اتجاهين متميزين : إتجاه يدعو إلى التمسّك بالقديم الذي يمثّله تراثنا وتقاليدنا، إذ فيهما المدد الكافي لوجوه الإصلاح، واتجاه يدعو إلى جديد الغرب وما وفد منه وما لم يفد بعد، وبينهما مواقف متوسطة. وفي كلا الاتجاهين متطرفون ومعتدلون: أصحاب قدرة على الرؤية الصحيحة، وأولو رغبة في البحث عن الخير والحق، وأصحاب باطل وتعصب واندفاع. "[1]

فيما عبّر خليل مطران، في تقديمه لديوان الشاعر السوري المقيم في مصر خليل شيبوب سنة 1921، عن طبيعة هذا الصراع بين المذهبين الجديدين فقال: " الناطقون بالضاد في هذا الوقت فريقان في تصوّر الشعر: أحدهما على المذهب المعروف (القديم) كما وضع أصله في الجاهلية وعُدّل بعض الشيء في صدر الإسلام. ويأبى له إلا أن يكون على النحو والأسلوب اللذين كانا منذ البدء، وبالرصف والترتيب اللذين بقيا كما هما إلى الساعة. وربما لا يرى بأسا في استمرارهما هكذا إلى قيام الساعة. والفريق الثاني يرغب في الحرص على سلامة اللغة وفصاحة التعبير وجمال الديباجية في مجاراة الأمم من غربية وشرقية غير عربية، في النوع الذي آثروه من الشعر، فلا محاكاة آلية، ولا تقليد أعمى، وهذا هو النوع الذي نعته الغلاة جوراً بالشعر الأوروبي أو الأعجمي. وأنصفه المعتدلون المراعون لأحوال الزمن والبيئة والمعيشة والتحوّل الفكري في الفرد والجماعة فأسموه الشعر (العصري) وهو شعر لم تبد منه في آدابنا إلا طلائع قليلة إلى الآن."[2]

أما المازني فيؤرخ لبداية الصراع النقدي حول الشعر في مصر ابتداءً من سنة 1909، السنة التي أصدر فيها عبد الرحمن شكري ديوانه الأول ضوء الفجر، قائلا: " ويعدّ هذا الديوان البداية الحقيقية التي استطاع فيها " المذهب الجديد" أن يقتحم ميدان الأدب فاتحاً أبواب المواجهة مع المذهب

---

[1] أبو الأنوار، الحوار الأدبي، ص 71.

[2] مطران، خليل. مقدمة ديوان الفجر الأول، جريدة البصير، الاسكندرية، 1921، نقلاً عن الكتاني، الصراع بين القديم والجديد،ص 512.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القديم " مذهب شوقي وحافظ إبراهيم " فقد تضمن هذا الديوان تمرّداً على البناء الكلاسيكي للقصيدة العربية، وحاول أن يجدد في الأوزان والقوافي، فاستخدم الشعر المزدوج الذي تتغير فيه القافية كل بيتين، كما حاول أن يستخدم ضرباً جديداً من الشعر، عرف بالشعر المرسل، وفيه يتقيّد الشاعر بالوزن دون التقيّد بالقوافي."[1] وقد لاقت محاولات شكري – التي أشار إليها المازني– لكتابة الشعر المرسل، والخروج من أسر القافية الموحدة، استحسان كلّ دعاة التجديد. ففي تقديمه لديوان المازني يقول العقّاد: "ولقد رأى القرّاء بالأمس في ديوان شكري مثالاً من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرؤون اليوم في ديوان المازني مثالاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة، ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي، وتنقيحها ولكنا نعده بمثابة تهيئ المكان للمذهب الجديد."[2] فالدعوة إلى التنويع في الاوزان والقوافي كانت جوهرية في أطروحات الرومانسيين لأنها كانت تفسح المجال أمام المبدع ليعبّر بشكل أكثر سهولة عما يشغله. وهو ما وضّحه العقّاد قائلا: " إن أوزاننا

---

[1] المازني، إبراهيم عبد القادر. الشعر غاياته ووسائطه، تحقيق فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1990، ص 19.

ولعلّ تتبّع مسيرة المحاولات المبكرة في التجديد تظهر أن ما قام به عبد الرحمن شكري، لم يكن أولى المحاولات العربية لكتابة الشعر المرسل في العصر الحديث، وإن كانت قد جاءت في وقت مبكّر. فقد قام الشاعر العراقي الزهاوي بمحاولة أبكر للثورة على القوافي، حينما بدأ كتابة الشعر المرسل بدءاً من سنة 1905. ينظر : مورييه، أثر التيارات الفكرية، ص 197. وقد كان الزهاوي يصدر عن إيمان بأن الشعر ينبغي أن يكون فوق القوانين والقواعد. فهو يقول في تقديمه لديوانه " ولا أرى للشعر قواعد بل هو فوق القواعد، حرّ لا يتقيد بالسلاسل والأغلال. وهو أشبه بالأحياء في اتباعه سنّة النشوء والارتقاء. يتجدد – وأحرِ به أن يتجدد- بحسب الزمان، ويرتقي من الأدنى إلى الأعلى ومن البسيط إلى المركّب" وهو يدعو إلى تحرر الشاعر من كلّ قيد يكبّله، وأن يتمرد على العادات والتقاليد ليخلق عالمه الخاص، لا أن يحاكي من سبقوه :" وما أخلق الشاعر بأن يخرق التقاليد التي ورثها الأبناء من الآباء فيقول ما يشعر به هو، لا ما يشعر به آباؤه. فكلما رجعت إلى نفسي أحيد به عن الطريق الذي يمشي عليه غيري معتقداً أن الطبيعة أولى بالتقليد:

وما زلت في جوّ من الفكر طائراً ومن عادتي أن لا أطير مع السرب

ينظر: الزهاوي، جميل صدقي. نزعتي في الشعر، مقدمة ديوان الزهاوي، الديوان النثري لديوان الشعر العربي، ص 112.

فنظرة الزهاوي هذه للشعر توضّح أنه كان مؤمناً بكلّ ما دعا إليه الرومانسيون من ضرورة تحرير الشعر من كل قيد. وإذا لم يكن الزهاوي قد صنّف على أنه رومانسي في الدراسات النقدية العربي، فذلك حتماً راجع إلى نزعته العقلية. وهي نزعة ظاهرة حتى في آرائه الشعرية، فهو، في تشبيهه للشعر بالكائن الحيّ، يلحّ على أن تطور الشعر شبيه بتطوّر الجنس البشري حسب نظرية داروين. وإذا لم يكن الزهاوي منهمكاً كثيراً بتجريب أشكال شعرية جديدة، فإنه أسهم على نحو واضح في دعم آراء الرومانسيين بإلحاحه على ضرورة تحرير الشعر من القيود التي تكبّله، وأن يصدر الشاعر عن رؤاه الذاتية فيما يكتب.

[2] أبو الانوار، الحوار الأدبي، ص 664.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتّحت مغالق نفسه وقرأ الشعر الغربي فرأى كيف ترحّب أوزانهم بالأقاصيص المطوّلة والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر."[1] ووجد العقاد وغيره التأييد من شعراء المهجر الشمالي، فكتب ميخائيل نعيمة في الغربال يقول : " أما أننا في جهدنا وراء ناصية العروض قد أفلتت من يدنا ناصية الشعر، وأننا في جهدنا وراء التمييز بين صحيح أوزان الشعر وفاسدها قد نسينا الفرق بين ما هو شعر وما ليس شعراً."[2] وصدر جبران عن الرؤية نفسها حينما قال:"لو تخيّل الخليلُ أن الأوزان التي نظم عقودها وأحكم وصالها ستصير مقياساً لفضلات القرائح وخيوطاً تعلّق عليها أصداف الأفكار لنثر تلك العقود وفصم عري تلك الأوصال."[3] فالأوزان والقوافي في نظر نعيمة وجبران أدوات شعرية، وليست هي في ذاتها جوهر العملية الإبداعية التي يقوم عليها الشعر.

وفي سنة 1913 أصدر شكري ديوانه الثاني لآلئ الفكر بمقدمة للعقاد بعنوان الشعر ومزاياه حاول فيها العقاد أن يحدد المقاييس التي ينبغي أن يُحتكم إليها في الحكم على الشعر، موضّحا ماهية الشعر الحقيقي ووظيفته، فالشعر " حقيقة الحقائق، ولبُّ اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول، وهو ترجمان النفس والناقل الأمين على لسانها. فإذا كانت النفس تكذب فيها تحس به أو تداجي بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب، وكل شيء في هذا الوجود كاذب."[4] ويبدو أن تعريف العقاد للشعر لا يبدو واضحاً، بمعنى أنه يعرّفه على أسس عاطفية نفسية، لكنه يظهر اهتمام العقّاد بإدانة الشعر الخارج عن إطار العاطفة الصادقة والذي كان العقّاد يرى أن شعر المناسبات الذي يملأ دواوين الشعر العربي أبرز مثال عليه. فالعقاد يعطي للشعر ميزةً أساسية ينبغي

---

[1] العقاد، عباس محمود. مطالعات في الكتب والحياة، ص 55.
[2] نعيمة، ميخائيل. الغربال، ص 109.
[3] جبران، الأعمال الكاملة، ص 340.
[4] العقاد، عبد الرحمن. الشعر ومزاياه، مقدمة ديوان عبد الرحمن شكري " لآلئ الأفكار" ضمن ديوان عبد الرحمن شكري، ص 127.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن تتوافر فيه وهي صدق التجربة العاطفية، والتعبير بشكل حقيقي عن ذات المبدع. وهذا الفهم يجعل الشعر في المفهوم الرومانسي " إبداعاً" لأنه يخلق عوالم مختلفة تميّز كل شاعر عن غيره. ولهذا يقول العقّاد:"إن الأديب الذي لا يمكن العثور على شخصه المفرد الأصيل في أدبه لا يستحق أن يدرسه الدارسون."[1] فشخصية الأديب، التي ألحّ الرومانسيون على وجوب أن تظهر في أدبه، هي حصيلة إيمان هذا الجيل بالحرية التي تقود إلى خصوصية المبدع؛ لأنها تعني ترك النماذج الأدبية الجاهزة وخلق نماذجها الخاصة التي تعبّر عن روح مبدعها وانشغالاته. وهذا الفهم ترك المجال مفتوحاً لخلق تجارب جديدة كانت أكثر خطورة وتمرداً على التراث الفني في المراحل التي تلت الرومانسية.

وفي مثل هذا السياق بدأت تتشكّل المصطلحات النقدية التي تميّز توجّه كل من الفريقين (القديم /الجديد، الأصالة/المعاصرة، الاتباعية/ الإبداعية). فالفهم الجوهري – المرتبط بأصول خاصة مميّزة للفكر العربي – لماهية الإبداع والاتباع ميّز على نحو واضح توجّه كل من الفريقين: الإبداع مرتبط بذهنية العربي بخلق النماذج التي ليس لها أصول تراثية، وهو من ثمة أمر منقطع عن الماضي، وعما أقرته تجربة الأسلاف التي كانت تقترب من المثالية وحدود الكمال. وهذا الفهم لم يكن جوهرياً في الفكر الديني وحده بحسب الحديث النبوي " كل بدعة ضلالة "، بل كان أصلاً في الفهم العربي لكلّ مكونات الحياة، وهو أمر يجعل الابتداع أمراً مثيراً للشك والريبة، ويجعل الاتّباع أمراً ضروريا من حيث هو سير على خطى السلف الأكثر خبرة. وقد عبّر الرافعي عن الفهم الإحيائي لهذه المسألة على نحو واضح حينما قال: "فإن هذه العربية لغة دين قائم على أصل خالد هو القرآن الكريم، وقد أجمع الأولون والآخرون على إعجازه بفصاحته، إلا من حفل به من زنديق يتجاهل أو جاهل يتزندق، فإذا كان المعجز في لغة من اللغات بإجماع علمائها وأدبائها هو من قديمها خاصة فهل يكون الجديد فيها كمالاً

[1] مندور، محمد. النقد والنقاد المعاصرون، دار القلم، بيروت، د. ت. ص 70.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يسمو أو نقصاً يتدلى؟"[1] لكن الرومانسيين رفضوا مثل هذا الفهم، بإيمانهم بالفردية واستقلال طبع الشاعر، ورأوا أن الميزة لا تكمن في القديم والجديد، بل تكمن في جوهرها بطبيعة العملية الشعرية التي ينبغي أن تكون معبّرة عن شخصية الأديب لا محاكاةً للنماذج الجاهزة. ولهذا يقول ميخائيل نعيمة" إن شخصية الكاتب أو الشاعر هي قدسه الأقدس." [2]

وقد ميّز إسماعيل أدهم بين الاتباعية والإبداعية اعتماداً على فهم كلّ فئة لطبيعة الشعر، يقول: " فلما كان العرب يعرّفون الشعر على أنه الكلام الموزون المقفّى الذي يجري على كلام العرب ويقصد به الجمال الفني فهذا جعلهم يعتبرون الشعر صناعة تتبع فيها المعاني الأوزانَ والقوافي، بيان ذلك عندهم أن الوزن والقوافي أصل أداته الشعرية.على أن الإبداعية قامت قبل كل شيء تحارب مثل هذه الفكرة معتبرة الشاعرية الأصل ولها أن تستعين بالأوزان والقوافي أو ما يقوم مقامها لتكون لها تلك النبرات الموسيقية التي تميّز الشعر عن بقية ضروب الكلام. وبين هذا التناول للشعر وتناول العرب للشعر يقوم الفرق بين الاتجاه الاتباعي والاتجاه الإبداعي."[3]

ومثل هذه الآراء كان الرومانسيون يعتمدونها للتمييز بين الشاعر الإبداعي والشاعر الاتباعي، أو بين الشاعر المطبوع والشاعر المقلّد. فالشاعر المطبوع – على حد تعبير العقاد – هو الذي يكون له ينبوعه الخاص الذي يستقي منه، والشاعر المقلد هو الذي يحاكي ما قاله القدماء.[4] وقد تابع الرومانسيون العرب في ذلك مقولات الرومانسيين الغربيين، فجون كيتس يقول إن الشعر " إذا لم ينبعث بصورة طبيعية كما تنبعث الأوراق من الشجرة فمن الخير ألا ينبعث على الإطلاق" ووردزورث عرف

---

[1] الرافعي، مصطفى صادق. تحت راية القرآن، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط 5، 1963، ص 16.
[2] نعيمة، ميخائيل. الغربال، دار نوفل، بيروت، ط 15، 1991، ص 14.
[3] أدهم، إسماعيل أحمد. شعراء معاصرون. ضمن المؤلفات الكاملة لإسماعيل أدهم. تحرير وتقديم أحمد الهواري، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ج2، ص62-63.
[4] العقاد، الطبع والتقليد في الشعر العصري. مقدمة لديوان المازني، ضمن الأعمال الشعرية الكاملة للمازني، ص 17.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعر بوصفه فيضاً تلقائياً لمشاعر قوية.[1] وقد كان الأخوان شليغل ونوفاليس في ألمانيا، وبايرون وورزدورث في إنجلترا، وهوغو ولامارتين في فرنسا، قد نادوا بضرورة أن يكون الأدب، في المقام الأول، معبّراً عن ذات المبدع وعن عواطفه وشعوره وخيالاته.[2]

أما أعنف المواجهات بين القديم والجديد، أو الاتباعية والإبداعية فقد بدأت بشكل أساسي مع انتقال الرومانسيين من مرحلة التنظير للشعر، إلى مرحلة النقد التطبيقي الذي كان مرتكزا على تقديم مقاربات نقدية لشعر ممثلي مدرسة البعث وإحياء التراث. وقد بدأ هذا بالنقد الذي وجهه عدد من النقاد السوريين للشعراء الكلاسيكيين، فقد نقد خليل ثابت في المقتطف (الشوقيات) أول ما ظهرت، وكتب أسعد داغر عن ديوان حافظ إبراهيم في ضوء المنهج الاتباعي الذي سلكه شعراء العرب فقصر بهم في كثير من الأحيان، وأخذ على حافظ مآخذ متعددة في كثير من شعره.[3]

ثم استمر هذا الهجوم مع العقاد وعبد الرحمن شكري حينما بدءا في سنة 1908 في نقد شعر حافظ إبراهيم فكتبا عددا من المقالات التي يهاجمان فيها الشعر الكلاسيكي مثلما يمثّله حافظ إبراهيم.[4]ووجد المازني في ديوان شكري الثاني " لآلئ الأفكار"، الذي كتب مقدمته العقاد، المثال الحيّ على الشعر الذي تسري فيه روح التجديد، فاتخذه مثالاً للمقارنة بالشعر التقليدي ممثلاً بحافظ إبراهيم، وكتب عددا من المقالات التي أثارت كماً كبيراً من النقاش حولها. وكانت مقالات المازني هذه هي البداية الحقيقية للنقد التطبيقي الذي عكف الرومانسيون على ممارسته لتحطيم " الأصنام" على حدّ تعبير المازني والعقاد. فعلى صفحات جريدة عكاظ، ابتداءً من سنة 1913 اتخذ المازني من شعر عبد الرحمن شكري أنموذجاً لما يجب أن يكون الشعر عليه، ومن شعر حافظ إبراهيم أنموذجا لما

---

[1] الوائلي، كريم. تدفق الينبوع. قراءة نقدية في مدرسة الديوان. نسخة إلكترونية :
http://www.arabiancreativity.com/waili7.htm

[2] ينظر: الفرفوري، أهم مظاهر الرومنطيقية، ص 116.

[3] ينظر: الكتاني، الصراع بين القديم والجديد، ص 324.

[4] ينظر: الجيار، مدحت. مكونات الظاهرة الأدبية عند إبراهيم عبد القادر المازني،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1994، ص43-44.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يجب على الشاعر أن يتخلى عنه، فهو يقول:" لا نجد أبلغ من إظهار ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكري وشاعر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم."[1] ثم وصف شكري بأنه شاعر النفس والقلب والفكر، بينما وصف حافظ بأنه مثال على ضيق الخيال والعجز عن الابتكار، وأنه لا يقول الشعر إلا فيما يُسأل عن القول فيه. [2] وينتهي المازني إلى حكم يظهر كثيراً من التعصب والمبالغة قائلا: " هاتوا قصيدة لحافظ حقيقةً بهذا الاسم، نأتكم ببيت واحد من ديوان شكري يفضل كلّ ما قاله حافظ وأضرابه."[3]

و شارك العقادُ المازنيَّ بحملته على حافظ وكنى عنه بأبي جهل، متخذاً منه مثالاً على شعراء الصنعة والتكلّف.فكتب، تحت عنوان" الشعراء النداّبون"، مقالات انتقد فيها الشعراء الذين لا يصدرون عن عاطفة صادقة في شعرهم؛ لأنهم شعراء مناسبات يترقبون الأحداث الاجتماعية والسياسية ليمدحوا أو يرثوا أو يهنئوا، يقول العقّاد : " ما أبرع هؤلاء الشعراء والأقلام في أيديهم والمحابر أمامهم وهم جلوس على أهبة واستعداد كالتلاميذ في يوم امتحان الإملاء."[4] وفي سعيهم الحثيث لتحقيق أهدافهم فإن الرومانسيين استمروا في مهاجمة أبرز أعمدة الشعر العربي الكلاسيكي، فبعد حافظ إبراهيم كان كلّ هم جماعة الديوان مهاجمة أحمد شوقي وتتبع أخطائه وسقطاته بوصفه الأنموذج الأسمى للكلاسيكية العربية الجديدة وأبرز ممثلي جماعة إحياء التراث. وأيدهم في ذلك شعراء المهجر الشمالي الذين تجلى نتاجهم النقدي في أطروحات ميخائيل نعيمة في كتابه النقدي الغربال.[5] فقد مثّل كتابا الديوان والغربال أبرز إنتاج نقدي رومانسي في تلك الفترة، وتشابهت الأسس العامة التي صدر عنها الكتابان وأهمها

---

[1] ينظر: الكتاني، الصراع بين القديم والجديد، ص 578.
[2] ينظر : أبو الأنوار، الحوار الأدبي حول الشعر، ص 120.
[3] نقلاً عن : أبو الأنوار، الحوار الأدبي حول الشعر، ص 121
[4] أبو الأنوار، الحوار الأدبي حول الشعر، ص 127.
[5] تضمن كتاب الديوان الذي أصدره العقاد والمازني هجوماً عنيفاً على شوقي خصوصاً فيما كتبه العقّاد، وهو ما فعله ميخائيل نعيمة في الغربال، ولعل أبرز ما يؤكد توافق المعايير التي صدر عنها المهجريون وجماعة الديوان هو ذلك المديح الذي انهال فيه كل من الطرفين على الآخر، فقد كتب العقاد مقدمةً لكتاب الغربال الذي ألفه ميخائيل نعيمة بطلب شخصي من نعيمة نفسه، وقد تضمن الغربال فصلاً بعنوان " الديوان " أثنى فيه ميخائيل نعيمة على العقاد والمازني مبدياً إعجابه بنقدهما لشوقي وبمعاييرهما النقدية. ينظر : نعيمة، الغربال 1991، ص 207-217.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدعوة إلى صدق العاطفة و تخليص الشعر من سمت القصيدة الكلاسيكية القائم على مجموعة من الأبيات المستقلة، والدعوة إلى بناء القصيدة على أساس من صدق الشعور الذي يضمن تحقيق وحدة نفسية وموضوعية. ففي الجزء الأول من الديوان حمل العقاد على الشعر الكلاسيكي ممثلاً بأحمد شوقي، وهاجم الصحافة التي تتغنى به في كلّ مناسبة. واللافت أن العقاد اختار معظم نماذجه من شعر أحمد شوقي في الرثاء، فنقد قصيدتيه في رثاء محمد فريد وعثمان غالب في الجزء الأول، ثم كتب ينتقد قصيدتيه في رثاء مصطفى كامل والأميرة فاطمة. وكانت مآخذ العقاد على شعر شوقي ترتكز في أربعة مآخذ عدّها ظاهرة مميزة لشعر شوقي كله، وهي:[1]

1- التفكك ويعني به العقّاد غياب الوحدة المعنوية في شعر شوقي. فقصائده لا تعدو أن تكون مجموعة من الأبيات المتناثرة التي لا رابط بينها إلا الوزن والقافيه.فقصائد شوقي تقوم على وحدة البيت المستقل بمعناه، ولهذا كان شعره " كالرمل المهيل لا يغيّر منه أن تجعل عاليه سافله أو وسطه في قمته."[2] وتأكيداً لحكمه النقدي هذا قام العقّاد بإعادة ترتيب أبيات شوقي في رثاء مصطفى كامل على نحو جديد. ثم يقول بأن قصيدة شوقي- في بنائها الجديد- "لم تزد ولم تنقص ولم تخسر حسنةً كانت لها بل لعلها عادت أحسن نسقاً وأقرب نظماً."[3]

2- الإحالة : ويعني بها فساد المعنى في القصيدة ويتمثل في الاعتساف والشطط والمبالغة ومخالفة الحقائق والخروج بالفكر عن المعقول.[4]

3- التقليد : وهو تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني. وهذه أوضح ميزة في شعر شوقي، ويدخل فيها الاقتباس والسرقة.

---

[1] ينظر: العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ص 185-134.
[2] العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ص 188.
[3] العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ص 196.
[4] العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ص 204.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

4- الولوع بالأعراض دون الجوهر: وأوضح ما قاله العقاد في شرح هذه السمة تمثّل بما خاطب به أحمد شوقي قائلا: " فاعلم أيها الشاعر العظيم أنَّ الشَّاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدُّدها ويحصي أشكالها وألوانها. وأنْ ليست مزية الشَّاعر أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه، وإنَّما مزيته أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به" [1]

ولم يكن العقاد والمازني وحدهما من هاجم شعراء البعث والإحياء، بل ساندهم في ذلك عدد من الأدباء كان على رأسهم شعراء الرابطة القلمية، فكتب ميخائيل نعيمة مشيداً بمنهج العقاد والمازني الجديد في نقد الشعر الكلاسيكي. وكتب هو مقالاً ينتقد فيه شوقي بعنوان " الدرّة الشوقية". كما عبّر جبران في إحدى رسائله لمي زيادة عن رأي يتوافق مع آراء العقاد ونعيمة في شعر شوقي، حيث يقول لها : " أسألك الآن- كيف أستطيع أن أصرف ما بقي من هذا النهار كما يجب أن أصرفه قبل أن أغفر لك وأسامحك؟ إن قصيدة أمير شعرائكم قد ألقت حفنة من التراب في فمي، وعليّ أن أغسل الطعمة بعشرين فنجان من القهوة وبعشرين سيجارة، بل وعليّ أن أقرأ عشرين قصيدة لكيتس وشلي وبليك، وقصيدة واحدة لمجنون ليلى !!"[2]

كان الرومانسيون يؤمنون أن النظرية النقدية العربية مثّلت سلطةً عانى منها الإبداع طوال قرون كثيرة، وقد تضافرت أكثر من مرجعية لتشكيل هذه السلطة، منها الإرث الشعري الكلاسيكي وما تبعه من قواعد نقدية أسست جملة من الأحكام التي تحدد ماهية الشعر. ومنها أيضاً السلطة الدينية التي كانت تصادر حرية المبدع في التفكير بعيداً عن الإطار الذي أقرته المؤسسة الدينية، فحدود التفكير

---

[1] العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ص 45. ومثل هذا الحكم أطلقه ميخائيل نعيمة حينما نقد، في الغربال، قصيدة شوقي التي مطلعها:

أنادي الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعي لو أنابا

فعدا عن كونه عاب على شوقي تقليده الفجّ، رأي أنه لم يدرك ماهية الشعر، يقول: لو بقيت سنة أقول للناس :" يا ناس إني بكيت !" لما بكى معي أحد ولما رقّ لحالي مخلوق. غير أني لو أدخلتهم قلبي وقد خيّم الحزن فيه. وفتحت لهم أبواب نفسي وقد علق في شراك اليأس لتبللت مع عيني عيون، ولانقبضت مع قلبي قلوب... وهذه هي مهمة الشاعر إن قصر بها فهو وزّان وليس بشاعر. وكم هم الشعراء الذين يستعيضون عن وصف حادثة بذكر نتيجتها الخارجية. نعيمة، الغربال، ص 148.

[2] جبران، خليل جبران. الشعلة الزرقاء. رسائل جبران خليل جبران لمي زيادة. تحقيق سلمى الكزبري وسهيل بشروني، وزارة الثقافة، دمشق، 1979، ص 200.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مقيّدة بما أقرّته الشريعة، وإعمال الخيال أمر قد يؤدي إلى نتائج تصل بصاحبها إلى حدود الكفر والهرطقة،فضلاً عن ارتباط التراث العربي القديم بتراث الإسلام ارتباطاً وثيقاً في أذهان العرب.1 وقد عبّر أدونيس عن هذه الفكرة في إشارة منه إلى دور النصّ القرآني في المحافظة على قداسة النص الادبي التراثي إذ يقول : " إن القول بكلام شعري قديم، قياساً على الكلام الديني القديم هو في أساس مشكلية " عصر النهضة"، أي مشكلة الحداثة. فقد عنى هذا القول أن ثمة إعجازاً لغوياً دنيوياً، يستمد استمراره ومعياريته من الإعجاز اللغوي الديني. وكما أن الإعجاز الديني يتّصف بالثبات النموذجي الأصلي، فإن الإعجاز اللغوي الدنيوي يتصّف هو أيضاً بمثل هذا الثبات. كل جديد، في هذا المنظور، ((نقص يتدنّى)) بالضرورة وليس ((كمالاً يسمو)).[2]

يتضح مما تقدم أن هذه الفترة كانت تشهد محاولات لتحرير الأدب من قيود الصنعة والتكلف، مع استمرار تدفق الآراء الجديدة المستمدة أساساً من الغرب. وهو أمر فرض أن تصطدم محاولات التجديد مع ثقافة أصولية مترسخة؛ فقد كانت المرحلة تشهد توهّج الشعور الديني والقومي في نفوس العرب نتيجة الأطماع الاستعمارية الغربية، وهو ما جعل الرجوع إلى التراث واستلهامه أمراً حتمياً. ومن ثمّ فقد كان شعراء البعث والإحياء مرتبطين بالماضي على أسس عقدية لا أدبية فحسب، وكانوا يؤمنون بأن ما يقومون به هو أمر جوهري في خدمة الحضارة الإسلامية أمام التوغل الأجنبي.

و مثل هذه الرؤية جعلت التجارب التي تحاول التمرد على هذا التراث توصف بأنها محاولات تهدف إلى النيل من الإسلام والعروبة وقيمهما. وهو ما عبّر عنه محمد محمد حسين حينما قال : إن

---

[1]ينظر : عباس، إحسان و نجم، محمد يوسف. الشعر العربي في المهجر : أميريكا الشمالية، دار صادر، بيروت، 1957، ص 33

[2]أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، ص138-139.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كل المجددين ليسوا سوى ماسونيين من مبادئهم الأساسية إلغاء العصبيات الدينية والوطنية حتى لا يبقى في العالم إلا العصبية اليهودية ديناً وقومية."

وعن هذه الخصوصية الدينية للصراع يقول العقّاد : " إن الناس تنقص الوقت الحاضر وتبجّل الماضي وتثني عليه لسبب ديني. فهو عصر الأنبياء والمصلحين، فيخطر للناس أن الماضي لا بد أن يكون خير الأزمان وأن أدباء العصر الغابر كانوا أرفع حالاً من زملائهم ولكنه وهم عارض والصواب هو العكس."[1] ولعل أوضح ما تمثّل فيه هذا الصراع من وجهة نظر دينية كان في المعارك التي خاضها الرافعي ومؤيدوه في مختلف أرجاء الوطن العربي كشكيب أرسلان، والغمراوي، ومحمد محمد حسين مع دعاة التجديد. فقد رأى هؤلاء أن ما يقوم به دعاة التجديد في الأدب لا يعدو أن يكون محاولات للنيل من قيم الإسلام والعروبة؛ فاللغة العربية – ببلاغتها وفصاحتها كما تبلورت عند القدماء – جزءٌ أساسي من كيان الأمة لأنها لغة القرآن المعجز، والمحافظة على هذه اللغة وآدابها –مثلما تجلّت عند القدماء– من الأصول التي تبقي القرآن كتاباً معجزاً، لأن هذا الإعجاز مرتبط بقدرة المتلقي على فهمه وإدراك أسراره، وهو ما لا يتأتى إلا بالسير على النهج القديم في دراسة اللغة والأدب. وتبعاً لهذا الفهم يقول الرافعي : " ولن تجد ذا دخلة خبيثة لهذا الدين إلا وجدت له مثلها في اللغة."[2]

ويوضّح الرافعي الفكرة مجددا فيقول: " وأما إن كان الجديد الذي يدعو إليه هؤلاء معناه قطع هذه الآصرة التي تصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهدم الميراث العربي برمته، وإحداث الصدع في بنيانه من ناحية، وبين القرآن وإعجازه من ناحية أخرى، فلن يكون هذا الجديد غير لونٍ من ألوان التآمر الاستعماري لهدم الأمة العربية من الأساس."[3] أما شكيب أرسلان فيتهم المجددين بمحاربة الإسلام والعروبة، وأنهم يحاولون المراوغة في مشروعهم الهادف للطعن في الإسلام، فيلجؤون إلى إطار

---

[1] العقاد، عباس محمود. مكانة الأدب في العصر الحديث، المقتطف، م30، 1931، ص 18. نقلاً عن خصاونة، التوجهات الأدبية والنقدية، ص 33-34.

[2] الرافعي، تحت راية القرآن، ص 38.

[3]

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدرس الأدبي واللغوي، فيما هم في الحقيقة يسعون لتحقيق غايات أكثر خطورة : " إن هذه الفئة تحارب القرآن والحديث وجميع الآثار الإسلامية، وتريد أن تتبدل بها من كلام الجاهلية وكلام فصحاء العرب حتى من المخضرمين والمولّدين، وكل كلام لا يكون عليه مسحة دينية. وهذه الفئة قد تعددت غاياتها في هذا المنزع، فمنها من لا يجهل بلاغة القرآن وجزالته، وكونه من العربية بمثابة القطب من الرحى، ولكنه يدسّ الدسائس من طرف خفي لإقصائه عن دائرة الأدب العربي وتزهيد النشء فيه..."[1]

فالمسألة التي شغلت تفكير هؤلاء لم تكن قضية أدبية خالصة، بل كانت مسألة مرتبطة بوعي أيدلوجي يوجّه فئة كبيرة من المنشغلين بأمر الأدب والفكر في ذلك العصر، ولهذا رأى هؤلاء أن الركيزة الأساسية لكلّ ما يصدر عن العربي من إبداع أدبي ينبغي أن تكون لغة العرب التي تجلّى مثلها الأعلى في القرآن، وتمثّلت أفضل نماذجها الإبداعية في الشعر القديم الذي مثّل مرجعيةً أساسية في فهم القرآن والتدليل على إعجازه.[2] وهو ما يظهر في تصوّرات محمد الغمراوي الذي رأى أن المسألة بين القديم والجديد ليست مسألة اختيار بين أدب وأدب وطريقة وطريقة، ولكنها في صميمها مسألة اختيار بين دين ودين.[3]

---

[1] أرسلان، شكيب. ما وراء الأكمة. ضمن كتاب تحت راية القرآن، ص 32.

[2] كان الشعر العربي هو الكلام " الدنيوي" الأكثر قرباً، بمعنى من المعاني، من الإعجاز اللغوي للقرآن. ولا يعني هذا أن العرب نظروا للشعر بوصفه كلاماً معجزا – ربما باستثناء المعرّي الذي شرح ديوان المتنبي وسمّاه معجز أحمد – لكن أكثر النقّاد والبلاغيين العرب اعتمدوا الشعر بالدرجة الأولى مقياساً للتدليل على إعجاز القرآن لغوياً. وهو ما يظهر في كتابي عبد القاهر الجرجاني " دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة"، وفي كتاب الباقلاني " إعجاز القرآن" الذي لجأ فيه إلى التدليل على إعجاز القرآن بمقارنته بأفضل نماذج الشعر العربي " معلقة امرئ القيس". ويروي الزمخشري في " الكشاف" مقولة لعمر بن الخطاب : أيها الناس، عليكم بديوانكم لا يضلّ. فقالوا : وما ديواننا ؟ قال : شعر الجاهلية فإن فيه تفسير كتابكم. ينظر : الزمخشري، أبو القاسم جار الله. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، 1980، ج2، ص 411.

ولأن الشعر العربي- بصورته التي جاء عليها في الشعر القديم - هو المؤشر الأكثر موضوعية على بلاغة العرب وفصاحتهم، ولأن القرآن جاء ليتحدى بلاغة العرب هذه، فإنه من المنطقي أن تكون النصوص الشعرية القديمة، الأكثر قرباً للغة القرآن وأساليبه البلاغية، هي النماذج الأدبية الأقرب للكمال. وتأسيساً على هذا الفهم كان التجديد في نظر كثير من الأصوليين مرتبطاً بمحاولات النيل من الإسلام والعروبة، لأن إنكار بلاغة الأسلوب الشعري القديم، ومحاولة خلق أساليب جديدة، يعني بشكل ما محاولة التقليل من قيمة النصّ القرآني؛ لأن التكنيكات المستخدمة في الشعر القديم، هي نفسها التي استخدمها القرآن، ولكن بأسلوب فاق إمكانات العرب. ورفض الشكل الشعري القديم المتميز ببلاغته وفصاحته مثلما أقرها القدماء، يعني ضمنياً، في نظر هؤلاء، رفض الإقرار بإعجاز القرآن.

[3] ينظر: أبو الأنوار، الحوار الأدبي، ص 393.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكانت ردة فعل الطامحين إلى التجديد عنيفةً في كثير من الأحيان، فإزاء المبالغة في تقدير التراث العربي، وفي اتهام كلّ من يتمرد عليه بالعمالة للاستعمار ومحاولة النيل من تراث العرب والمسلمين، بالغ كثير من الرومانسيين في التقليل من قيمة هذا التراث مقارنةً بتراث الأمم الأخرى. يقول الريحاني في حوار تخييلي مع ربة الشعر في إحدى مؤلفاته: " اسمع وعِ، إن عندكم لكل وتر من أوتار الوحي شاعراً يفوق جميع الشعراء، عندكم المتنبي في فخامة القول والحماسة، والمعري في حرية الفكر والحكمة، والفارض في العشق السري والصوفي، والبهاء زهير في العشق الساذج الطبيعي... أما الإفرنج فإنك لتجد كل هؤلاء في شاعر واحد كبير من شعرائهم"[1] وهو ما وافقه عليه أبو القاسم الشابي، حينما اتهم العرب بضعف الخيال ومحدوديته وهو ما انعكس على نتاجهم الأدبي الذي كان ضحلاً لا يمكن مقارنته بالآداب الغربية، يقول : " وقد انتهى بي البحث في الأدب العربي وتتبع روحه في أهم نواحيه إلى فكرة شائعة فيه شيوع النور في الفضاء لا يشذ عنها قسم من أقسامه ولا ناحية من نواحيه، وهاته الفكرة هي أنه أدب مادي لا سمو فيه ولا إلهام ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وإنه كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس"[2]. واستمر هذا الشعور بسمو الآداب الأوروبية وتفوقها على الأدب العربي حاضراً عند معظم الشعراء الرومانسيين، وإن بنبرة أخفّ حدة مما ظهر عند الريحاني أو الشابي. فخليل شيبوب يقول في مقدمة ديوانه الصادر سنة 1921 :"لقد أهمل شعراؤنا في شعرهم الموضوع الموحي، واهتم به الإفرنج، فسبقونا في الحياة الأدبية، ومهما فخرنا بشعرنا فإننا لا نستطيع أن نفخر بمواضيعه الشعرية" ثم ينتهي إلى الإقرار بأن الموضوع الشعري لم ينضج في شعرنا العربي. وذلك ما يجعل أكثر شعرنا من باب " الكلام الموزون المقفى."[3] أما إلياس أبو شبكة فكان يرى أن

---

[1] الريحاني، أمين. أنتم الشعراء،دار ريحاني للطباعة والنشر،بيروت، ط2، 1953، ص 14-15.
[2] الشابي، أبو القاسم. الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، 1979، ص 103.
[3] ينظر : الكتاني، الصراع بين القديم والجديد، ص 514.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فرنسا هي مصدر الإلهام الأدبي للعالم كلّه، بثوراتها التي هدفت لتحرير الإنسان من كلّ القيود. وأن مثقفي الشرق المسيحيين المتأثرين بتعاليم الثورة الفرنسية، هم الذي هدموا العالم القديم بتعاليمه البالية. وما الثورة الرومانسية التي قام بها الأدباء العرب على الأدب القديم إلا امتداد للثورة الرومانسية في الأدب الفرنسي.[1]

وليس ثمة شكّ في أن بعض الرومانسيين بالغوا في تهجمهم على الإرث الشعري العربي والتقليل من قيمته إلى حدّ غير منطقي، غير أن محاولاتهم هذه ينبغي أن تفهم في السياق الحضاري والفكري الذي أفرزها فهي محاولات كانت تهدف إلى إثبات شرعيتها وأحقيتها في الوجود في مقابل تراث عربي ضخم محترم إلى حدّ كبير في عقلية الإنسان العربي، فغابت عن بعضهم الموضوعية وحكمتهم العواطف والانفعالات.كما أن كثيراً منها جاء في سياق الدفاع عن النفس أمام هجوم المحافظين الذين لم يستوعبوا محاولات هؤلاء في إطار التحول الحتمي الذي طرأ على الثقافة العربية ببناها المختلفة بعد انفتاح العالم العربي على الآخر. غير أن الشيء الأكيد هو أن ما فعله الرومانسيون كان حاسماً في تطوير الأدب العربي وفتح الآفاق أمامه للتطور والتجدد، وهو ما عبّرت عنه سلمى الخضراء الجيوسي معقّبة على ما أنجزته جماعة الديوان قائلة : " كانت الثورة في النقد الشعري التي قام بها هؤلا الشعراء – النقاد الثلاثة – تتميز بصفتين رئيسيتين: الأولى أنها ثورة جاءت في وقتها. فقد كانت المدرسة الكلاسيكية المحدثة ترسّخ مفهوماً في الشعر لو ترك بلا معارضة لضرب جذوره بعيداً بحيث يغدو الوصول إلى الحداثة مطلباً في غاية الصعوبة."[2]

هكذا يمكن أن نشير إلى الرومانسية شكلت محوراً حيوياً في تطور القصيدة العربية فكراً وشكلاً، إذ هي أولى حركات التجديد الحقيقية في الشعر العربي الحديث، وهي بثورتها فتحت المجال واسعاً أمام الاتجاهات والنماذج الأكثر حداثة وتمرداً. وأيا يكن من انتقادات وجهت إلى الفكر

[1] ينظر : الكتاني، الصراع بين القديم والجديد، ص 514-515.
[2] الجيوسي، الاتجاهات والحركات، ص 208.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الرومانسي من كونه حالماً، لاعقلانياً يبتعد عن مجابهة الواقع بصورة عملية، فإن النموذج الرومانسي منح القصيدة العربية آفاقاً جديدة، فثارت على ما كان مقدساً، وخاضت فيما كان محرما ونقلت الأدب العربي بمجمله إلى طور جديد من الإبداع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الثورة الرومانسيّة على الشكل وأساليب التّعبير

إذا كانت الغاية الأساسيّةُ من هذا البحث هي تتبّع أهمّ التحولات الفكريّة التي أحدثها الشعراء الرومانسيون على مضامين القصيدة فإنّ ذلك يعني أن البحث لن ينشغل، في الغالب، برصد التحولات التي أحدثها الشّعراء الرومانسيون على مستوى الشكل الشعريّ، وعلى طبيعة الصور واللغة الشّعريّة، غير أنّ مثل هذه الرؤية قد تبدو قاصرةً، وقد تبتعد بالدّراسة عن مجالها العام الذي يؤطّرها، وهو الأدب. فالشكل، من حيث هو وسيلة تعبيريّة تميّز الأدب عن غيره من أشكال التواصل، يظلّ حاضراً دوماً بوصفه الملمح الأهمّ المميّز لأي عمل أدبي. وهذا لا يعني أيضاً أن هذه الدراسة ستنشغل بمحاولة تتبّع كلّ ما أنجزه الرومانسيون على شكل القصيدة، بل إنها ستحاول تتبّع بعض من محاولات التجديد الرومانسيّة من أجل الوقوف على أهمّ ما أنجزه الرومانسيون في هذا الإطار.

والدراسة الحالية، بصدد تحقيق هذا الهدف، تعي أن الدراسات التي حاولت إبراز التطّور الذي أحدثه الشعراء الرومانسيون على شكل القصيدة أكثر من أن تحصى، غير أنها تلحّ هنا على أنّ منطق البحث عن أشكالٍ تعبيريّة جديدة، اقترن منذ اللحظة الأولى لبدء تغيّر الوعي الشعريّ العربيّ، بتغيّر أساليب التّفكير التي قادت إلى انفتاح أفق الشعراء على مضامين جديدة، حاولوا أن يبحثوا للتعبير عنها عن أشكال جديدة، مختلفة عما قدّمته النماذج التقليديّة.ذلك أنّ تطور القصيدة العربية، لم يكن منفصلاً، يتفاوت السعي فيه بين شكل القصيدة ومضمونها، بل كان تطوراً متكاملاً، يستمدّ حركته من مبدأ العودة إلى الذات، فقد أدرك الشاعر الرومانسيّ أن كلّ تجربة جديدة لا تعبّر عنها إلا لغة تستوحي صيغها التعبيرية، وصورها البيانية وإيقاعاتها الموسيقية من التجربة نفسها.[1] وقد أشار البحث مسبقاً إلى عدد من الملاحظات التي قدّمها بعض المهتمين بشأن الشعر من إحساسهم بضيق القوالب التّقليديّة وقصورها عن استيعاب كامل التجربة الفكريّة التي تشغل الشّاعر. فضلاً عن أنّ الانشغال بمواضيع

[1] ينظر: المعداوي، أحمد. ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جديدة، ذات مرجعيات مختلفة عما اعتداته الذائقة العربي، سيحمل بالتأكيد نزوعاً إلى تبنّي أنماط تعبير جديدة على صعيد اللغة والمخيّلة الشعرية.

لعلّ من أوضح ما يظهر لمتتبّع الشّعر الرومانسيّ هو ذلك التفاوت الواضح في القدرة على خلق أشكالٍ جديدة، ذات طاقات تعبيرية مميزة، بين الشعراء الرومانسيين. وإذا كان لنا أن نصنّف الرومانسيّة العربية إلى مدارس، فبوسعنا القول إن مدرسة الديوان، ممثلةً بشعرائها الثلاثة، كانت أقلّ المدارس الرومانسيّة قدرةً على نقل أفكارها النظرية إلى حيّز التطبيق الشّعري، إذ بدا في الغالب أن هنالك بوناً بين ما ينظّر له العقاد وشكري والمازني، وبين ما قدّموه من أشعار على مستوى الشكل.

وليس في وسع هذه الدراسة، وليس من غاياتها، أن تبحث في إخفاق شعراء مدرسة الديوان هذا، غير أنها تعي أنّ التطوّر الشّكلي أكثر تعقيداً من التحوّل الذي يمكن أن يطرأ على مضامين النصّ. فالبحث عن قوالب تعبيرٍ جديدة، يحتاج إلى جهد وتجريب مستمرين، ويحتاج إلى موهبةٍ شعريّة أصيلةٍ تجعل الوصول إلى أساليب تعبير جديدة ممكناً. ولعلّ هذا هو ما جعل العقاد والمازني وشكري، ومن قبلهم الزهاوي مثلاً، يرتاحون أكثر إلى القوالب التقليديّة، بوصفها الوسيلة الأكثر قدرةً على التعبير – ضمن نطاق الشّعر – عن أفكارهم، ليس لأن القالب العمودي أكثر قدرةً على التّعبير حقّاً، بل لأنّ معظم محاولات التجريب عندهم لم يكتب لها النّجاح. فحاولوا أن يستندوا إلى الشكل التقليدي الجاهز الذي لا يحتاج إلى عناء التجريب والمحاولة المستمرّة. وهذا لا يعني أن هؤلاء الشعراء لم يحاولوا التجديد، بل إنه يعني أن مجمل ما قدّموه كان غالباً ثورةً منقوصةً، إذ بينما كانت تنظيراتهم النقديّة تلحّ على ضرورة البحث عن أشكال مختلفةٍ فإنهم لم يستثمروا أدواتٍ جديدة على مستوى الشكل الشعري، بمختلف عناصره من لغة وأخيلة وموسيقى. ولعلّ ما يؤكد ذلك هو أنّ المعجم اللغوي، والصور التي يمكن تتبّع بعضها في أعمال شعراء الديوان كانت تقليديةً في الغالب، يقول شكري مثلاً:

إنما عقدة الزواج عقال وإسار، أنعم به من إسارِ!

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هو ذاك النعيم لو أسلس الحظ وباب الجحيم عند العثار

وهو مأوى المطلوب من حديث الدّهر بثوبوب ديمة مدرار

جاعلٌ بيننا هضاباً منيعات وبين الأهواء والأوطار

إنّما المورد الحرام كسمّ الصّلِ في طرف مؤخر غدّار[1]

ولا ينفي هذا الحكمَ بعضُ محاولات العقّاد للتجديد في شكل القصيدة، ولا في الموضوعات مثلما فعل في دعواته لاتخاذ المواضيع اليوميّة مجالاً للشّعر في ديوان عابر سبيل،إذ إنّ كلّ ما فعله، لم يكن ذا أثر جوهريّ على شكل القصيدة، فهو في أحسن ما فعله اتّبع – في بعض أشعاره– أسلوب الشعر المقطعي الذيسبقه فيه الشعراء السوريون بمراحل، لا سيّما شعراء المهجر، يقول في أحد أفضل نماذجه من ديوان عابر سبيل:

مقفرات مغلقات محكمات

كلّ أبواب الدكاكين على كلّ الجهات

تركوها، أهملوها

يوم عيد عيّدوه ومضوا في الخلوات

***

"البدارَ!" " ما لنا اليوم قرار!"

أي صوت ذاك يدعو النّا س من خلف الجدار

أدركوها أطلقوها

ذاك صوت السّلع المحبو س في الظلمة ثار[2]

وقد قدّم العقاد لقصيدته هذه بمقدّمة يوضّح فيها أنه، اعتماداً على التخييل، استطاع أن يسمع سلع الدكاكين أيام البطالة تشكو الحبس والركود. غير أنّ مثل هذا النمط الشّعري، رغم محاولته الاتكاء

[1] شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 134.
[2] العقاد، ديوان العقاد، م2، ص576.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على الخيال، ورغم موضوعه الذي يبدو جديداً، لا يمتّ إلى الشّعر الحقيقيّ بصلة إلا بموسيقاه، إذ لا تتوفر صوره الشعرية ولغته على أي مزايا تجعله نصّا شعريّاً حقيقيّاً.

والعقاد إذ دعا إلى صدق التجربة الشّعريّة، وإلى استلهام ما يعاينه الشاعر ويقيم تجربةً صادقة معه مثلما فعل في ديوان حديث الكروان – حينما ألحّ على أن يتّخذ من الكروان موضوعاً أساسيّا لشعره بوصفه طائراً مصرياً– أخفق غالباً في أن ينقل تجربته وأحاسيسه على نحو شعريّ، فجاءت قصائد الديوان في أكثرها أبعد ما تكون عن الشعر الجيّد، يقول مثلاً:

موعدي يا صاحبي يومَ افترقنا حيث كانت جيرةٌ أو حيث كنا

هاتفٌ يهتف بالأسماء وهناً هو ذاك الكروان، هو هذا الكروان

الكراوين كثيرٌ أو قليل عندنا أو عندكم بين النخيل

ثمّ صوت عابرٌ كل سبيل هو صوت الكروان، في سبيل الكروان

لي صدى منه فلا تنسَ صداك هو شاديك بلا ريب هنا

فإذا ما عسعس الليل دعاك ذاك داعي الكروان، هل أجبت الكروان؟[1]

هذا شعرٌ لا يمتاز عن الشّعر الذي رفضه العقاد في الشّعر التقليديّ بأي سمة إيجابية، ولعلّ العقّاد ظنّ أن البحث عن موضوعات جديدة على هذا النحو يجعل الشّعر جديداً، مختلفاً.

ولا ينفي الحكم السابق أيضاً محاولات شكري كتابة الشعر المرسل التي أشار البحث إلى بعضها، إذ إنّ الشعر المرسل لم يكن تطوّراً بمقدار ما كان ارتدادا بالشعر إلى الوراء، فهو إذ أهمل وحدة القافية، لم يستطع أن يعثر على بديلٍ يعوّض جزءاً مما توفّره القافية من موسيقى يحتاجها الشعر، فضلاً عن أنّ محاولات شكري كانت تفتقر إلى خيالٍ خصبٍ وصور شعريةٍ موحية.

[1] العقاد، ديوان العقاد، م1، ص 476.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعلّ أفضل نماذج بلغ فيها هؤلاء الشعراء ذروة شاعريتهم تتمثّل في قصائد معدودة، استطاعت حقّاً أن تؤسس لتجربة شعريةٍ مختلفةٍ عن الشعر التقليديّ في الشكل أو المضمون تتجلى في قصائد مثل حلمٍ بالبعث لعبد الرحمن شكري، وترجمة شيطان للعقاد، وقصيدة " أين أمّك " للمازني. كانت مشكلة شعراء الديوان، فضلاً عن استمرار اعتمادهم على لغة قاموسيّة في أكثر قصائدهم، تكمن في قلّة جلدهم على التجريب، وفي اهتمامهم بالمواضيع الشّعريّة التي حاولوا اقتباس كثير منها عن الشّعر الغربي، دون أن يجهدوا في البحث عن صور شعريّة، ولا عن موسيقى قادرة على استيعاب مضامينهم التي اطّلعوا عليها. ولعلّ هذا هو ما يفسّر امتلاء دواوينهم بمقدّمات، وحواشي غايتها توضيح ما يودّون قوله في نصوصهم الشّعريّة.[1] فضلاً عن أن جريهم وراء الأفكار الجديدة هذه قادهم إلى محاولة نقلها بأسلوب تقريريّ، يغيب عنه الإيحاء والرمز، ظنّاً منهم بأنّ ابتكار مواضيع جديدة كفيلٌ بأن يجعل الشّعر مميّزاً، ما جعل شعرهم ذا طابع جافٍّ لا يستثير القارئ، وهو ما أدّى إلى عجز هذه المدرسة عن إيجاد شكلٍ يتلاءم ومقدار الطّموح الذي كانت تعلنه في تنظيراتها النّقدية.[2] ولعلّ أبرز ما يؤشّر على هذا التناقض ما بين النظرية والتطبيق عند شعراء الديوان يتجلّى في تنظيرهم المستمرّ ودعوتهم للوحدة العضوية، فقد أخفق العقاد وشكري والمازني، غالباً، في إدراك حقيقة الوحدة العضوية من حيث أنها تنهض على الخيال الخلاق وليس على وحدة الموضوع وتداعي الأفكار الذهنيّة.وكان هذا الإخفاق قد دفع محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس إلى أن ينتقدا شعر العقّاد بالأسلوب نفسه الذي اتّبعه العقاد في نقده لشعر شوقي، فبعد ثلاثة عقود من نقد العقاد لشوقي قام هذان الناقدان

---

[1] ينظر، موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص94-95. وينظر القصائد الآتية على سبيل المثال في المجلد الاول من ديوان العقّاد:
الأثواب الثلاثة، ص 117، هيكل ادفو ص 168، شبان مصر ص 183. الدنيا الميتة، ص 199، تبسم، ص 202،، المغنم المجهول، ص207، الموسيقى 233،ص، حانوت القيود، ص 237، وعشرات القصائد غيرها.

[2] ينظر حول إخفاق جماعة الديوان هذا : موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص 94- 100. والجيوسي، الحركات والاتجاهات، ص

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

باختيار نماذج من شعر العقاد وغيّرا في ترتيب أبياتها، ليؤكّدا حقيقة أن العقّاد أخفق في تمثّل ما كان يدعو إليه، ووقع في العيوب التي طالما انتقد فيها أحمد شوقي.[1]

على أنّ التّطوّر الأهمّ الذي ميّز المنجز الشعري الرومانسيّ على مستوى الشكل تحقق على يد المهجريين أولاً، وعلى يد شعراء أبولو من بعدهم، فضلاً عن أسماء هامّة كإلياس أبي شبكة وصلاح لبكي. فقد ظهر من بين هؤلاء من استطاع السّيطرة على أدواته الشّعريّة بشكل واضح، فكان أن قدّموا حقاً شعراً مختلفاً شكلاً ومضموناً عن الشعر التقليديّ، ولا يمكن بأي حالٍ أن نكشف عن التطوّر الذي أصاب شكل القصيدة في المرحلة الرومانسية بمقارنة النتاج الشعري الرومانسيّ بالشعر العربي الذي تلا المرحلة الرومانسيّة، بل إن ذلك يتحقق بوضع هذا الشعر في سياقه التاريخيّ المناسب، إذ إنه جاء بعد عصر إحياء التراث الذي شهد استلهام التراث العربيّ وتقليد نماذجه ومحاكاتها. وهو ما يعني أن الشعر الرومانسيّ مثّل مرحلة أولى، هامّة، في سياق التطور الذي أصاب شكل القصيدة العربيّة.

فعلى مستوى موسيقى الشعر استطاع شعراء المهجر أولاً، كما أشار البحث مسبقاً، أن يجعلوا الشعر المقطعي أساساً لتجاربهم. وهم في ثورتهم هذه استطاعوا أن يزحزحوا مفهوم القصيدة العمودية، وأن يستثمروا تجربة الموشحات لجعلها أكثر ريادةً، وأكثر ارتباطاً بالتجربة الشعورية للمبدع. فنقلوا الموشّح من حيّز الغناء، ليصير فضاءً يمكن أن يستوعب الموضوعات الجديدة التي تضمّنتها قصائدهم. وهذه الثورة إذ جعلت الشكل العموديّ الكلاسيكي يتراجعُ تماماً، بعد أن ظلّ مسيطراً قروناً طويلة، جعلت الراغبين في التجريب أكثرَ جرأةً، وهو ما أدّى إلى خلق تجارب شعرية انتهت بشكل الشّعر الحرّ الذي سيطر على الشّعر العربي بدءاً من منتصف القرن الماضي. ففي إطار البحث عن إرهاصاتٍ أولى للشعر الحرّ يستذكر النّقاد في الغالب تجارب رومانسيةٍ في هذا المجال، إذ تتمّ الإشارة إلى قصيدة نسيب عريضة " النّهاية" التي عرض لها البحث مسبقا:

[1] ينظر: العالم، محمود أمين، و أنيس، عبد العظيم. في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، 1955، ص 62-67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كفّنوهُ !

ادفنوه !

أسكنوه

هوّة اللحد العميق

واذهبوا، لا تندبوه، فهو شعب

ميّت ليس يفيق

هتك عرضٍ

شنق بعضٍ

لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا؟

ليس تحيا الحطبة.[1]

ففي هذه القصيدة استطاع نسيب عريضة أن ينقل تجربته الشّعورية في إطار بعيد كلّيّاً عن التقليد؛ فهو قد اعتمد على تفعيلة " فاعِلاتُن" في بناء قصيدته الإيقاعيّ، منهياً بعض الأشطر بتفعيلة " فَعِلُن". فعريضة في أوج انفعاله العاطفيّ، معبّراً عن سخطه على أبناء قومه الأموات، يثور حتى على مستوى الشكل الشّعري، وهو ما يبدو من خلال إلحاحه على أنّ هذا الشّعب ميّت مثلما عبّر عن ذلك بدءاً من عنوان القصيدة " النّهاية" الذي يرتبط بالمضمون على نحو واضح. وقد أشار المازنيّ إلى قصيدة عريضة هذه فكتب في وقت مبكر في جريدة "الأخبار" في السادس من كانون الأول عام 1921 عن وزن هذه القصيدة قائلاً: "وهو وزن مقبول يسيغه الذوق السليم."[2]

كان عريضة قد كتب قصيدة " النهاية" سنة 1917، ولعلّ اهتمام المازنيّ بهذه القصيدة، وارتياحه لأسلوبها هو ما دفعه إلى محاولةِ تبنّي النمط نفسه، والبحر نفسه، في قصيدته التي نشرها في العراق سنة 1923 التي أشار إليها البحث مسبقاً، وأشار إليها بعض النّقاد بوصفها إحدى المحاولات

---

[1] عريضة،الأرواح الحائرة،، 1992، ص 45.

[2] ينظر: رضا، محيي الدين، بلاغة العرب في القرن العشرين، المكتبة الأهلية بمصر، ط2، 1924،ص9.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الثوريّة المبكّرة على شكل القصيدة التقليديّ.[1] وسعياً لخلق أشكالٍ تستوعب التجربة النفسيّة للشّاعر، وتتيح له مجالاً خصباً للتأمل، واصل المهجريون محاولات التجريب على شكل القصيدة الشّعريّة. وإذا كان الوصول إلى خلق أشكالٍ جديدة بالمطلق عصيّاً على التّحقّق في تلك الفترة، فإنّ النماذج الرومانسية مثّلت نقلة هامّة على مستوى إيقاع القصيدة، يقول رشيد أيوب :

لكِ يا نفسُ حياةْ
بعد ما ألقي العصا
فالأماني جائعاتْ
عللّيها بالحصى
كي تنام
هي تذكارات شاعز
عاش في الدنيا شريد
ومضى في الامر حائز
يقصد الضوء البعيدْ
في الظلامْ[2]

فالمثال السّابق لعريضة، وهذا المثال لرشيد أيوب يقدّمان، على الصعيد الإيقاعيّ، منظوراً إيقاعيا مختلفاً. إذ على الرغم من أنهما مؤسسان على بحر " الرمل" إلا أنّ الحريّة التي مارسها الشاعران في استخدام الإيقاع أبعدتهما عن الأشكال والقواعد التقليديّة.فهما اختزلا البيت الشّعريّ من نظام الشطرين إلى أن صار تفعيلة واحدة أو تفعيلتين، وهذا ما عدّه بعض الدارسين فاتحة لمبدأ اعتماد التفعيلة في الشّعر العربي.[3] فقد شكّلت مثل هذه المحاولات نقطة تقاطع بين المفاهيم التّقليديّة، والطرق الجديدة التي قادت إلى الوصول إلى الشكل الحرّ.

---

[1] ينظر: ص من هذا البحث، و عز الدين، يوسف، في الأدب العربي الحديث، ص 227. حيث يشير عزّ الدين إلى محاولات عدد من الشّعراء العراقيين تبنّي النط الذي اعتمده عريضة في قصيدة " النهاية"، وهي القصيدة التي يلحّ موريه على أنّها من أهمّ المحاولات الجرئية التي شجّعت الشعراء العرب على أن يظموا شعراً أكثر تحرّراً حتى انتهوا إلى نمط الشّعر الحرّ. ينظر : موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص 149.

[2] تنظر الأبيات في : موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص 150.

[3] فضلاً عن موريه، فقد أشار إلى هذين النّصين كمال خير بك في : بك، كمال خير. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الفكر العربي، 1986، ص 262.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كان التجريب المستمرّ ملمحاً واضحاً في المرحلة الرومانسيّة، وإذا كانَ شعراء المهجرِ قد ارتاحوا إلى الشّعر المقطعي، وحاولوا أن يجعلوه أكثر ثوريّة من الشكل التقليديّ للموشّح، فإن بعض شعراء أبولو[1]، استطاعوا أن يؤسسوا لتجربة شعريّة شبيهة. فكان أحمد زكي أبو شادي، مؤسسة أبولو وأحد أهم شعرائها، كثير الإلحاح على التجريب في شكل القصيدة، إيماناً منه بأنّ الشكل التقليدي لا يمكن أن يستوعب انفعالات النفس الإنسانيّة، وكل ما تتوق إليه من كشف لمعالم الكون، وقد ألحّ أبو شادي على ضرورة البحث عن تكنيكات شعريّة جديدة تجّنب الشعر ما سمّاه بـ" التشابه اللفظي والمعنوي" فحتى الشعراء الكبار كمطران وشوقي، كما يقول أبو شادي، عندما يعالجون موضوعاً واحداً في بحر واحد نجدهم يعبّرون عن الموضوع بكلمات وأفكار واحدة.[2] إنّ ملاحظة أبي شادي هذه جديرة بالانتباه من حيث أنّها تربط على نحو واضح بين شكل الشعر ومضمونه، إذ تتقلّص حدود الرؤيا، وتغيب محفّزات الإبداع عند الشاعر، حينما يضطّر إلى أن يصوغ تجربته في إطار محدّد شكلياً.

غير أنّ محاولات أبي شادي لم تُظهر تجريباً حقيقيّاً يمكن أن نعدّه ثورياً في هذا الإطار، فهو في سعيه لتحرير الشّعر، لجأ إلى كتابة قصائد من الشعر المرسل، وهو ما يعني، مثلما أشار البحث، التخلي عن القافية، دون إيجاد بديل يعوّضها.ويبدو أن أبا شادي قد أدرك محدودية قدرة الشعر المرسل على التأثير والاستمرارية، فلجأ إلى نمط جديد أسماه " الشّعر الحرّ" وهو نمط يتيح للشاعر حرّية التعاطي مع موسيقى الشّعر، يقول أبو شادي:

وجلسن بين تناظر متأملات في المراثي

فلمَ التناظر؟

الحسن وحدته تجل، وإن تنوّع أو تباين

---

[1] تبنّت مدرسة أبولو، مثلما فعل المهجريون، الشكل الشعريّ المقطعي، ونشرت مجلّتهم كثيرا من الدراسات التي تلحّ على ضرورة إيجاد بديل شكليّ أكثر ملاءمة لروح العصر، يخرج الشعر من أسر الشكل التقليدي. ينظر : موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص 196.

[2] موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص 197.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فله الجلالة

وللمحبّين أشواق وتقديس

هيهات يحصرها داعٍ إلى حصر

فالحسن سلطان والجوهر الأسمى

لا قسمة المظهر[1]

نحن هنا أمامَ نصّ يهمل وحدة القافية، كما أن أشطره ليست متساويةً في الطول، وتفعيلاته منوّعة ما بين بحري الكامل والبسيط. إن التجربة في حدّ ذاتها هامةٌ، لكنّ التطبيق لا يؤشر على وعيٍ حقيقيّ بماهيّة الشكل الذي يمكن أن يقوم بديلاً عن الشكل العمودي.

على أنّ تتبّع محاولات شعراء أبولو، تكشف عن إحدى المحاولات الهامة التي قام بها الشاعر السوريّ " خليل شيبوب" في قصيدة الشّراع التي كتبها سنة1921 [2]. فقد نظم شيبوب قصيدةً طويلة، مليئة بكلّ ما يمكن أن يجعلها رائدةً حقّاً، رغم ما يعتريها من بعض الهنات، فهي على مستوى الإيقاع نهضت على اتّخاذ التفعيلة المكرّرة وليس الشطر الشّعريّ أساساً، فضلاً عن أنها تتكئ على خيالٍ خصب وتؤسس لصور مبدعةٍ على نحو غير تقليديّ:

هدأ البحرُ رحيباً يملأ العين جلالا

وصفا الأفق، ومالت شمسه ترنو دلالا

وبدا فيه شراع

كخيالٍ من بعيدٍ يتمشّى

---

[1] نشأت، أبو شادي، ص 400.

[2] يقول شيبوب إنه كتب القصيدة سنة 1921، لكنه وجد حرجاً في نشرها، ولذلك لم ينشرها إلا سنة 1932 في مجلة أبولو. ينظر : عبد الله، سرور عبد الله. خليل شيبوب، رائد التجديد الشعري، دار المعرفة، الاسكندرية، 1996، ص 245. ولعلّ خشية شيبوب من النقد الذي قد يوجّه إلى قصيدته هو ما دفعه إلى تأجيل نشرها، وهذا الخوف هو ما دفع شيبوب إلى تبرير تجربته حينما نشرها إذ يقول:" هي تجربة شعرية لا أكثر. وقد تنفر الأذن بادئ الأمر من تناكر الأوزان والتفاعيل ولكن من يتلو القصيدة مرتين لا يلبث أن تُرجع أذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المفقود. وفي هذه القصيدة أبيات تامة نظمت خصيصاً لتمرين الأذن. وعلى كلّ حال إنما هي تجربة والسلام." ينظر : عبد الله، سرور.خليل شيبوب رائد التجديد الشعري، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 1969، ص 251.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في بساط مائج من نسج عشب

أو حمام لم يجد في الروض عشّا

فهو في خوفٍ ورعب[1]

يقوم هذا المقطع من قصيدة شيبوب، كما هو واضح، على تكرار تفعيلة بحر الرمل" فاعلاتن" بطريقة غير متساوية في الأشطر كلّها،لكنّ هذه القصيدة المكوّنة من مئة بيت، لا تلتزم تفعيلة بحر الرمل فيها كلّها، وهو ما يشكّل اختلافها عن نمطِ شعر التفعيلة"، فهو لا يلبث أن يعود لينوّع في إيقاع القصيدة منقلاً من بحر إلى آخر:

إنّه غيمةٌ سرت في سماء

قد صفت زرقتها

لكنما هذا جناح طائر

مرفرفٌ في ملعب الضياء

يجرّ زورقاً على الدأماء

وقد أطلق شيبوب على هذا النمط اسم الشعر المطلق أو الشعر الحرّ. [2] وكررّ شيبوب تجربته هذه سنة 1940 في قصيدة " الحديقة الميتة والقصر المهجور"، وثمّة ملاحظة هامةٌ على هذه القصيدة أشار إليها بدر شاكر السّياب، إذ عدّها من ضمن المحاولات التي أثّرت فيه وحفّزته لتجريب شعر التفعيلة، إذ يورد عبد الوهاب الشيخلي في مذكراته مع بدر شاكر السياب أن السياب قال له:" في عام 1940 وفي مجلة الرسالة المصرية قرأت للشاعر خليل شيبوب قصيدة عنوانها (القصر والحديقة

[1] ينظر: عبد الله، خليل شيبوب، ص 250.
[2] ينظر: موريه، أثر التيارات الفكرية والشعرية، ص 211.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المهجورة) وكانت في معانيها وألفاظها وتفعيلاتها قريبة من الشعر الحر."[1] يقول شيبوب في أحد مقاطع القصيدة:

رقص البلى في ساحها عريانا

وشدا الغناءُ لرقصها ألحانا

وبها اعتدى

عادى الرّدى

فغدا

ومحا معالمها كأنْ لم تعلمِ

وكأنّ فيها الطير لم يترنّمِ

وكأنّ فيها الزهر لم يتبسّمِ[2]

وفضلاً عن مثل هذه المحاولات، نجد أن الشاعرَ الأردنيّ "عرار"، حاول التجريب على شكل القصيدة فنظم ثلاثَ قصائد من الشّعر الحرّ، وربما تم تجاهل الإشارة إلى تجارب عرار هذه لأنه لم ينل اهتماماً نقديّاً عربياً في خضمّ البحث عن تجارب أوّليّة وإرهاصات للشعر الحرّ، ولأنّ أفضل من درسوه لم يشيروا إلى أنه أسهم حقّاً في المحاولات الثورية على شكل القصيدة. وهو ما أشارت إليه الجيوسي حينما رجّحت أن قصيدتي "متى؟" و"يا حلوة النظرة" لا يمكن أن تكونا من نظم عرار، بل من نظم شاعر آخر ألحقهما في وقت متأخر بديوان الشّاعر.[3] وليست ثمّة ما يفسّر إقدام شاعرٍ على أن يجهد لضمّ إحدى قصائده إلى ديوان شاعر آخر، ما يجعل ملاحظة الجيوسيّ موضع شكّ.[4] إن الإشارة

---

[1] الشيخلي، عبد الوهاب. بدر شاكر السياب ذكريات الشعر والألم. مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع 542، 2004.

[2] عبد الله، خليل شيبوب، ص 254.

[3] ينظر: الجيوسي، الحركات والاتجاهات، ص 351- 352.

[4] كانت الجيوسي قد اعتمدت في دراستها لشعر عرار على النسخة التي جمعها وقدّم لها محمود المطلق التي صدرت سنة 1956، إلا أنّ ثمة نسخة جمع أشعارها وحققها زياد الزعبي صدرت طبعتها الأولى سنة 1982 كانت تضمّ قصائد جديدة للشاعر، وقد أشار الزعبي إلى أنّ الشاعر قد نظم ثلاث قصائد من الشّعر الحرّ، هي: " أعن الهوى" و " متى" و " يا حلوة النظرة". وبرأي الزعبي فإن هذه القصائد تمثّل الإرهاصات الأولى لحركة الشعر الحرّ. ينظر : عرار، مصطفي وهبي التل، عشيّات وادي اليابس، جمع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوحيدة المتوافرة أمامنا هي أنّ "عرار" هو صاحبُ النصّين ولا ينفي ذلك اعتماد الجيوسي على مقارنة القصيدتين – وإن كانت قد أشارت إلى أنّ في القصيدتين ما يذكّر بأسلوب عرار – بمجمل نتاج عرار الشّعريّ، إذ اعتماداً على المنطق نفسه، يمكن إسقاط كثيرٍ من القصائد المميّزة لشعراء قدّموا محاولات تختلف جذرياً عن مجمل نتاجهم الشعريّ، ولعلّ أقرب الأمثلة هي قصيدة " أين أمّك" التي أشار إليها البحث للمازنيّ الذي قادته محاولته للتجريب إلى إنتاج نصٍّ مختلف في بنيته الإيقاعيّة، وفي ألفاظه، عن مجمل نتاجه الشّعريّ، فكان إيقاع القصيدة سلساً، ثوريّاً، وألفاظها سهلة، وهي ملامح تتناقض مع معظم ما قدّمه المازنيّ من شعر قائم على نظام الشطرين، مليء بالألفاظ القاموسيّة والصور الشعرية التقليديّة. لا يمكن هنا أن نقول إن "عرار" كان صاحب الرّيادة في الشعر الحرّ طبعاً، غير أنّ محاولاته هذه جاءت في إطار عصر اتّسم بالتجريب على شكل القصيدة، ولم يكن عرار منفصلاً عنه. يقول عرار في قصيدة " متى":

متى يا حلوة النظرات والبسمات والإيمان والخطر
متى أملي على الحدثان والإيماء والدهر
أحاديث الهوى العذري
متى؟
من لي بأن أدري!
متى عن فتنة الكحلِ
وسحر الأعين النجلِ
وقد أرهقتها يا حلوة النظرات تزويقا
فجاءت فوق ما يرجوه معنى الحسن تحقيقا[1]

وتقديم وتحقيق زياد الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1998صـ65. ولعلّ إشارة الزعبي هذه تسقط ملاحظة الجيوسي التي ألمحت إلى أن أياً من دارسي شعر عرار لم يشيروا إلى تجاربه الشعرية هذه بوصفها محاولاتٍ هامّة في إطار الثورة على شكل القصيدة التقليدي. وللاطلاع على هذه القصائد ينظر: عرار، عشيات وادي اليابس، " أعن الهوى، ص 512/ متى، ص 513/ يا حلوة النظرة، ص 522.

[1] عرار، عشيات وادي اليابس، ص 513.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن ما يلاحظُ في إطار البحث عمّا أنجزه الرومانسيون على إيقاع القصيدة هو أنّ الرومانسيّة شكّلت المرحلة الثوريّة الأولى في الشّعر العربي الحديث، وما يبدو واضحاً أنّ إنجاز الرومانسيين كان صادراً عن وعيٍ نظريّ بأهميّة تحرير الأدب العربي من شكل القصيدة العمودي، صحيح أنّ الإطار العام الذي ظلّ يحكم أكثر التجارب الرومانسيّة هو نظام الشطرين، إلا أنّ التجريب ظلّ حاضراً باستمرارٍ طوال المرحلة الرومانسية، وليس ثمّة شكّ في أن بدر شاكر السّياب ونازك الملائكة وغيرهما من روّاد الشعر الحرّ قد تأثّروا بمثل هذه التجارب وأفادوا منها. بل إن معظم روّاد الشعر الشعر الحرّ، كانوا رومانسيين بشكل واضح في تجاربهم الشعرية الاولى.[1]

وإذا تجاوزنا موسيقى الشعر الخارجية إلى البحث عن إنجاز الرومانسيين على مستوى الصور الشعرية واللغة نجد أنّ ثمّة تحولاً واعياً بدأ يميّز الأعمال الرومانسية عن الشعر الكلاسيكي،

---

[1] يبدو تتبّع الأثر الرومانسيّ في الأعمال الشعرية الأولى لشعراء " التفعيلة" أمراً ضرورياً لتوضيح مدى الأثر الذي أحدثته الرومانسية على القصيدة العربيّة. غير أنّ البحث في هذا الإطار يحتاج جهداً إضافيّاً، ليس في وسع هذه الدراسة- المحكومة بفترة زمنية محددة- إنجازها. ومن ثمّ سيكتفي البحث بالإشارة إلى بعض هذه الملامح عند بدر شاكر السيّاب على نحو مقتضب، إذ إن تتبعَ القصائد التي تضمّنها ديوانه الاول " البواكير" تُظهر أنّ السياب كان في هذه المرحلة رومانسيّاً بشكل واضح، وهو ما تظهره الموضوعات التي عالجها السّياب في هذه الفترة، حيث استحوذت الموضوعات الرومانسيّة الأساسيّة (الطبيعة، الإخفاق في الحب ومعاناته، الحنين إلى الأيام الغابرة، الشك في الوجود، مشاعر الغربة) على ديوانه، فضلاً عن أنّ قصائد الديوان اتّخذت شكلاً شعرياً رومانسيّا، فهي حافظت على شكل قصيدة الشطرين، وتضمّنت قصائد مقطعية، وكانت اللغة المستخدمة رومانسيّة الطابع. كما أنه كان متأثّراً بأبرز الشعراء الرومانسيين العرب الذين مثّلوا الجيل الرومانسيّ الأخير – الذي عاصره السيّاب –كعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وإلياس أبي شبكة. ينظر حول ذلك :

الصدّيقي، ضياء. الرومانسيّة في شعر السيّاب.

http://www.adez.ae/portal/sitebuilder/sites/adez/Arabic/downloads.aspx

يقول مثلاً في قصيدة الوردة المنثورة :

اعولي يا قيائرَ الشعراءِ ... في سكون الدجى وصمتِ المساءِ
وردةٌ أغمضَ المساءُ عليها ... طرفَه وهي في ثيابِ الرواءِ
واستفاقَ الصباحُ يبحثُ في ... الوديانِ عنها وفي خدورِ النساءِ
فرآها بكفّ عذراءَ أزهى ... من جناحِ الفراشةِ البيضاءِ

ينظر: السياب، بدر شاكر. ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1974، م2، ص169.

ويقول معبّراً عن شعوره بالوحدة ورغبته في اعتزال الناس من حوله :

يبعث الهم بي شحوب المساء ... ويثير الدفين من برحائي
أخلدتْ روحي السؤومُ إلى الوحدةِ ... والقلبُ للأسى والعناءِ
فطلبتُ القفارَ أنسى بها الناسَ ... و أخلو بأدمعي و شقائي

ينظر: السياب، الديوان، م2، ص 199.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد آثر الشعراء الرومانسيون حرية التعبير في الشعر، واستعمال اللغة استعمالاً مغايراً لاستعمال من سبقهم من الشعراء، يتفجر بدلالات مستحدثة، ويتوسع في استعمال المجازات، وابتداع الصور، وخلق معجم لغوي شعري معين، ونقل الالفاظ من نمطيتها القاموسية، وتجسيم المعنويات، وتجريد المحسوسات، والاعتماد على الرمز لخلق اكثر من معنى والتعبير بالصور تعبيراً بنائياً، وايثار نوع من الالفاظ التي لها علاقة بالطبيعة والحياة.[1]

ويمكن تحديد الاختلاف الجوهريّ بين الصورة الشعريّة الرومانسية عن الصورة في الشعر الكلاسيكي، تبعاً لمفهوم الخيال عند كلٍ منهما. فإذا كان الشعر الكلاسيكي يمجّد العقل ويرى في الخيال ملكةً موضوعية ينبغي كبت شطحاتها وتجليتها، فإن هذا جعل الصور الشعرية محصورةً في إطار حسّي تجريديّ، بمعنى أنّ الشاعر يجهد في رسم لوحةٍ لما يعاينه ويتشكّل في وعيه مستمدّاً عناصره من أشياء مدركة من حوله ضمن علاقات منطقية معقولة. وهذا التحديد جعل الصور تتشكل في إطار خارجيّ لا يؤشر على تجربةٍ عاطفية نفسيّة بمقدار ما يؤشر على قدرةٍ على التصوير. ولعلّ هذا هو ما يفسّر امتلاء الشّعر الكلاسيكي بصور جاهزة يختلف رسمها تبعا لخصوصية الشاعر، غير أنّها تصدر عن وعي جماعي بالعلاقات المدركة بين الأشياء، ومن ثمّ فقد كانت الصورة في الشعر الكلاسيكيّ تأخذ وظيفةً جماليّة تزينيّةً في الغالب.

ثمّة تأكيد ملحّ في الشعر الرومانسيّ، وفي النظرية النقدية الرومانسية، على دور الخيال بوصفه الطاقة الخلاقة، القادرة على تحفيز العملية الإبداعية، ونقل التجربة الشعورية إلى إطار أدبيّ مختلف عمّا اعتاده الشّعر التقليديّ. ولا يعنينا الآن، بصدد تحديد أبرز ما أنجزه الرومانسيون، التأشير على تلك المحاولات المخفقة التي قدّمها شعراء رومانسيون في إطار سعيهم لخلق صور وخيالات جديدة، بمقدار ما يهمّ أن ندرك أن التّغيّر في طريقة التعاطي مع الشّعر شكلاً ومضموناً، كان مدعوماً

[1] ينظر: العزب، محمد أحمد. عن اللغة والادب والنقد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1998، ص 148.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بوعي شعري مختلف على مستوى النظرية والتطبيق. تبعاً لهذا يصير للإخفاق ما يبرّره بوصفه محاولاتٍ أولى للخروج من قيد الصنعة إلى إطار الإبداع، والحدّ الذي ينجح فيه الشّاعر في تجاوز عتبة التقليد، يظلّ رهناً بموهبة الشاعر وحقيقة فهمه لماهيّة الخلق في الشعر. وإذا كان الخيالُ مثّل الركيزة الأساسيّة للخلق الشّعريّ عند الرومانسيين، فإن النجاح الذي حقّقه الرومانسيون في سعيهم لابتكار أساليب تعبير جديدة كان مقيّداً إلى أمور، أولها هو محدودية فهم بعض الرومانسيين، خصوصاً في تجاربهم الشعرية، للخيال، إذ بدا الخيال مقصوراً على محاولة بناء صورٍ جزئية، اعتماداً على ذاكرة الشّاعر، لا على خيالٍ حقيقيّ خصب:

كلّلها القطر وماء الندى بلؤلؤ من دمعه ذي بريق

وجدول ينساب بين الربى يحسبه الذائق كأس الرحيق

وبلبلٍ يعرب عن شجوه من حيث لا يأخذ سمع المشوق[1]

وثاني هذه الأمور هو أنّ الرومانسيّ في سعيه للتعبير عن الفكرة التي تشغله، كان في كثير من الأحيان يلجأ إلى التحليل والتفصيل اللذين كانا يطغيان على الرمز والإيحاء، فتأتي العبارات تقريرية نثريّة ليس فيها من مقوّمات الشعر إلا الوزن والقافية، يقول أبو ماضي:

ربّ أمرٍ كنتُ لما كان عندي أتّقيه
بتّ، لما غاب عني وتوارى أشتهيه
ما الذي حبّبه عندي وما بغّضنيه
أأنا الشخص الذي أعرض عنه؟
لست أدري!
ربّ قبحٍ عند زيد وهو حُسنٌ عند بكرِ
فهما ضدّان فيه وهو وهم عند عمرو

[1] شكري، الديوان، ص 343

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فمن الصّادق فيما يدّعيه، ليت شعري

ولماذا ليس للحسن قياس؟

لست أدري![1]

ففي مثل هذا الشعر تقريريّة واضحة، وسعي حثيث وراء الفكرة دون جهد حقيقي لبلورتها في إطار تجربة شعريّة حقيقيّة.

وقد تنتظم الصور أحياناً في، بناء جزئي ينتهي بالبيت، ولا ينتظم في بناء خياليّ نامٍ ومتكامل، وهو ما يعطي الصّورة وظيفة جزئية في القصيدة، يقول محمد عبد المعطي الهمشري واصفاً القمرَ:

كأنّ الدجى بدرٌ مسفّ جناحه كأنك فيه درّة تتوهّجُ

كأنك في روض السموات وردة كأنّ سناها عطرك المتأرّجُ

كأنك في خدّ السموات دمعة همت في عيون باكيات تدحرج

كأنك طاووس مدلّ، كأنما نجوم الدجى ورق حواليك تهزجُ

كأنك مزمار من العرش صافر كأن صداه نورك المتبلّجُ[2]

ثمّة جهد واضح يبذله الشاعر هنا من أجل خلق صور جديدة، لكن محاولته تفتقر إلى الترابط الذي يجعل الصور قادرة على النهوض بالمضمون،و هو ما يجعل الصورة تقوم بدور تزييني جمالي أكثر من قيامها بدور دلاليّ.

فضلاً عن ذلك فإن تركيز الصور على هذا النحو في إطار البيت الواحد، وازدحامها وانعدام الترابط الحيّ بينها في كثير من الأحيان، بدّد كثيراً من مغامرات الرومانسيين الخياليه، فجاءت المحاولات جاهدةً في البحث عن صور جديدة، يلازمها بعض التّعثر والاضطراب:

في الضحى والشعاعُ جاثٍ على النيل كما خرّ ساجدٌ في صلاته

والرياحين ناهلات من الطلّ رحيق الصهباء في قطرانه

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص172.

[2] شرف، عبد العزيز، الهمشري شاعر أبولو، دراسة وقصائد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص 203.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خمرة سلسل الضياء طلاها فجرت كوثراً على ربوائه

عربد الزهر من شذاها فأفشى سرّ جناته على نغماته

والفراش الوديع يسبح في الأ يك ويحسو العبير من زهراته[1]

فالصور هنا تتوالى بشكل سريع، غير أنها لا تزال تدور في الإطار التقليديّ من حيث تشكّلها في حدود البيت الواحد.

على أنّ مثل هذا الوقوف عند حدود الصورة في شكلها التقليديّ، بدأ منذ أن ظهرت الرومانسيّة، يتقلّص على نحو مطّرد. فقد بدا أنّ بعض الشعراء استطاعوا أن يصدروا عن ذايتة صرف في تشكيل العلاقات التي يقيمونها بين عناصر الصورة، بحيث لا تصبح الصورة احتذاءً للواقع وعلاقاته الطبيعية بالضرورة، ولكنّها تنتقل إلى نوع من التشكيل الرمزي الجديد للواقع. ومن بين الأدوات التي لجأ إليها الرومانسيون لتحقيق ذلك تراسل معطيات الحواس اتكاءً على الاستخدام المجازي للّغة. وهو استخدام يشير معظم النقّاد إلى أنه بدأ بجبران خليل جبرن، الذي أظهر ثورةً هامةً على أسلوب تعاطيه مع اللغة،إذ استطاع جبران في نصوصه أن يخلق دوماً صوراً موحيةً عبر اتكائه على تشبيه المحسوس باللامحسوس واستعارة الماديّ للمعنويّ والتكنية بالمنظور عن اللامنظور أو العكس.[2]

وقد كان أسلوب جبرانَ الرّمزي في تشكيل صوره سبباً وجيهاً جعل بعض الباحثين يعدّونه أوّل رمزيّ في الأدب العربي الحديث.[3] غير أن ما يظهر في أعمال جبران هو أن رمزيته هذه كانت تقف عند حدود جزئية قائمة ما بين المفردات، لتخلق إحساساً جديداً بالأشياء المدركة، دون أن تكون ملمحاً أساسيّاً يمثّل الرؤية الأساسيّة في النصّ، يقول في المواكب:

---

[1] تنظر الأبيات في : الباقي نعيم نعيم. تطور الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008 ص 204.

[2] ينظر: أحمد، محمد فتوح. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص 186.

[3] ينظر: أحمد، الرمز والرمزية، ص 185.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هل تخذت الغاب مثلي منزلاً دون القصور

فتتبعت السواقي وتسلقت الصخور؟

هل تحممت بعطر وتنشّفت بنور

وشربت الفجر خمراً في كؤوس من أثير؟[1]

فجبران في مثل هذا النصّ يقيم علاقات رمزية جديدة ما بين المدركات، إذ هو يعتمد في تكوين صوره على تراسل معطيات الحواس بحيث يتحوّل العطر – وهو موضوع حاسّة الشمّ – ويتحوّل النور – وهو موضوع حاسة الإبصار – إلى نطاق حاسّة أخرى هي هي حاسّة اللمس. كما يتحوّل الفجر إلى نطاق حاسة الذوق.[2] وقد ترك أسلوب جبران هذا، الذي تجلّى في أعماله النثرية على نحو أوضح، والذي يدين في جزء كبير منه للمرئي كما أشار البحث مسبقاً، أثراً هامّاً في كثير من الشعراء الرومانسيين في مختلف أرجاء الوطن العربيّ. إذ أعطى هذا الاستخدام الرّمزي للغة مجالاً أوسع للشعراء من أجل التحليق في عوالم شعريّة أكثر تعبيراً عن خيالاتهم وانفعالاتهم العاطفيّة، صحيح أنهم ظلّوا يتكؤون على التشبيه والمجاز والكناية، إلا أنهم استطاعوا أن يقيموا علاقاتٍ جديدة بين المدركات على نحو فتح المجال لتوظيف اللغة على نحو أكثر تعقيداً عند الشعراء الذي تلوا المرحلة الرومانسيّة، وقد شاع مثل هذا النمط الشّعري عند الشعراء الرومانسيين، واستطاعوا عبره أن يؤسّسوا لشعور مختلف بالنصّ الشعري، لا يقوم على اللفظة وجزالتها، ولا على الصورة القائمة على التشبيه المباشر، بل على نمط شعريٍ صافٍ، يقول محمد عبد المعطي الهمشري في قصيدة " إلى جيتا الفاتنة"

ها هو الليل قد أتى فتعالي نتهادى على ضفاف الرمال

فنسيم المساءِ يسرق عطراً من رياض سحيقة في الخيال

***

[1] جبران، الاعمال الكاملة، ص 425.
[2] ينظر: أحمد، الرمز والرمزية، ص 187.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كنتِ فجراً وكنتُ فيه ضبابا شاع في أفقه الوضيء، فتاها

وهبطت الحياة شعلةَ تقديس وجئت الحياةَ، أنتِ إلها

أنت لحنٌ مقدّس علويّ قد تهادى من عالمٍ نوراني

سمعت وقعَه السماويَّ روحي فأفاقت في معبد الأحزانِ

***

أنت حلمٌ منوّرٌ ذهبيّ طاف في أفق عالمٍ مسحور

وتجلّى على غياهب روحي بجناح من الضياء البشيرِ[1]

إن الهمشريّ هنا ينقل انفعالاته وأحاسيسه عبر صور تتكئ على الخيال لا على ذاكرة الشاعر ومخزونه من الشعر التقليديّ، كما أنه يوظّف اللغة بأسلوب شفاف مختلفٍ تماماً عن لغة الشعر القديم وعن لغة الشعر الذي يمكن أن نجده عند شعراء الكلاسيكية المحدثة، كشوقي، أو حتى عند شعراء الرومانسية الأوائل كمطران وشكري والعقاد الذين كثيراً ما كان المعجم الشعريّ التقليديّ يسيطر على نتاجهم الأدبي. ولعلّ من أهمّ التحوّلات التي طرأت على الشعر العربيّ في المرحلة الرومانسيّة، تبعاً للتطور الذي أصاب علاقة الذات المدركة بالموضوع المدرَك، هو ما يسمّيه بعض النقّاد بالإسقاط، ويعني منح الخارج صفة الدّاخل.[2] وهو ما أدّى إلى تحوّل الوصف في الشعر الرومانسيّ من مجرد رصد للصفات المدركة، وإعادة تشكيلها اعتماداً على قدرة الشاعر، إلى نمط شعريّ يمتزج تماماً بالتجربة الشعريّة ويعبّر عنها، وقد بدأ ذلك مع مطران في قصيدة " المساء"، واستمر حاضراً عند من تلاه من رومانسيين، يقول إيليا أبو ماضي:

السحب تركض في الفضاء الرّحب ركض الخائفين

[1] شرف، الهمشري شاعر أبوبو، ص 168-169.
[2] ينظر: اليافي، تطور الصورة، ص 90.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبةُ الجبين

والبحر ساجٍ صامت فيه خشوع الزاهدين

لكنّما عيناك باهتتان في الأفق البعيد

سلمى... بماذا تفكرين؟

سلمى... بماذا تحلمين؟[1]

إن صورة المساءِ هنا توحي بالوحشة والخوف والقلق الذي يسيطر على الشّاعر، وإذا كان موضوع قصيدة المساء هو القلق الوجوديّ الذي يتملّك الإنسان الذي يشاهد الموت يغيّب الناس من حوله، فإنّ الصور التي يرسمها أبو ماضي للمساء تبدو متماهيةً تماماً مع الرؤية التي تشغله في القصيدة، ومع الحالة النفسيّة التي يعيشها.ومن ثمّ فإن الصورة قامت هنا بوظيفة أساسيّة نبعت من تجربة الشّاعر ومن رؤيته للحياة، ولم تكن غايتها تزينيّة جماليّة.

ومن منطلق تشكيل الصورة تبعاً لحالة الشاعر النفسيّة وتجربته يقول إبراهيم ناجي:

والقمر الفضيّ بين الغيوم يخفق كالمنديل يوم الوداعِ

يا حسرتا هل صوّرته الهموم كالزورق الغارق إلا شراع

***

ويزحف الكون على خاطري كأنه في مقلة الساهر

سدّ من الرعب بلا آخر يعبّ عبّ الأبد الزاخر[2]

إنّ أهمّ ما يمكن رصده في إطار البحث في الصورة الشعرية الرومانسيّة، هو أنّ الصورة صارت فعالية اختيار وتركيب لفظي على مستوى الموضوع المصوّر وعناصره وزاوية النظر إليه، وعلى مستوى البناء

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 620.

[2] ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، 1988، ص 307.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الدلاليّ له بما يجاوز الواقع إلى الخيال الذي صار ركيزة أساسيّة يقوم عليها النصّ الشعريّ. يقول ابراهيم ناجي:

هل رأى الحبّ سكارى مثلنا؟! كم بنينا من خيال حولنا!

ومشينا في طريق مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا!

وتطلعنا إلى أنجمه فتهاوين وأصبحن لنا

وضحكنا ضحك طفلين معاً وعدونا فسبقنا ظلّنا

وانتبهنا بعدما زال الرحيق وأفقنا ليت أنا لا نفيق

يقظة طاحت بأحلام الكرى وتولى الليل والليل صديق

وإذا النور نذير طالع وإذا الفجر مطل كالحريق[1]

ويقول محمود حسن إسماعيل واصفاً نهر النيل:

عابرٌ يحمل في جنبيه أسرارُ الزمان

وعلى كفّيه للعشّاق خمرٌ.. وأغانٍ

مرّ بالدنيا قديماً فشجاها وشجاني

قلت من أنت؟ فقالت موجةٌ فوق عبابه

ساحر يجري، وحلم الدهر يجري في ركابه[2]

إن الوصف هنا مختلفٌ تماماً عمّا يمكن العثور عليه في الشعر الكلاسيكيّ، إذ هو يقوم على بناء خياليّ صرف، فالنيل عابر يحمل في جنبيه أسرارُ الزمان، والإشارة هنا واضحةٌ للحضارات التي نشأت على ضفتيّ النهر. كما أنّه ملجأ العشّاق وملتقاهم بأجوائهم الخاصّة، وسيستمر في رحلته عبر الزمن بما فيه من أحلامٍ ورؤى تمرّ وتتبدّل وهو جارٍ في مساره.

---

[1] ناجي، ديوان ابراهيم ناجي، ص 35.

[2] السعدني، مصطفى، التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص 77.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي قصيدة " الجنّة الضائعة" للشابيّ نلمح الاتكاء على الخيال الذي يقوم بوظيفة أساسيّة في بناء النصّ:

آه توارى فجري القدسيّ في ليل الدهور

وفنى كما يفنى النشيد الحلو في صمت الأثير

وبقيت في وادي الزمان الجهم أدأب في المسير

وأدوس أشواك الحياة بقلبي الدامي الكسير

وأرى ابن آدم سائراً في رحلة العمر القصير

ما بين أهوال الوجود وتحت أعباء الضمير

متسلّقاً جبل الحياة وراعه صوتُ القبور

دامي الأكفّ ممزّق الأقدام مغبرّ الشعور

هالته أشباح الحياة وراعه صوت القبور

ودويّ إصار الأسى والموت في تلك الوعور

فعبر الخيال يرسم الشابيّ هذه الصور التي يحاول من خلالها أن يظهر رحلةَ الإنسانِ ومعاناته الأبديّة في هذه الدنيا. واللغة هنا تعتمد على مجموعة من العلاقات المجازيّة بين مفرداتها لتعطي دلالاتٍ خاصة بتجربة الشّاعر : الفجر القدسيّ، ليل الدهور، صمت الأثير، وادي الزمان، دامي الأكفّ، مغبرّ الشعور. ومثل هذه الصور والاستخدامات المجازيّة تقوم اتكاءً على رصد المعطيات مثلما تتشكّل في مخيلة الشاعر، يقول محمود حسن اسماعيل:

ومهد يتيم على الشاطئين خطا الموج فيه أتت تستريح

ودير يهمهم فوق المغيب وفي صدره مستجير يصيح

ومن حوله مرّ شيخ الزمان وعكازه الضخم واهٍ كسيح

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تسمّر في راحتيه السكون وأغفت على جانبيه المسوح[1]

فاللوحة التي يرسمها محمود حسن اسماعيل هنا غريبة، لا من حيث ألفاظها أو بعد الترابط بين جزئياتها، بل لأنها تتأسس على نحو غير تقليدي ليس القصد منها أن ترسم لوحاتٍ منتزعة من الواقع المألوف المرئي الذي نعاينه ونعيه، بل القصد هنا أن نستوحي التجربة في أعماقها وأبعادها، وهو ما يحتّم على المتلقي أن يتخطّى الدلالة الأولى للكلمات إلى قراءة أكثر عمقاً.

ويقول إبراهيم ناجي:

موطن الحسن ثوى فيه السأم وسرت أنفاسه في جوّه

وأناخ الليل فيه وجثم وجرت أشباحه في بهوه

والبلى أبصرته رأي العيان ويداه تنسجان العنكبوت

صحت يا ويحك تبدو في مكان كلّ شيء فيه حيّ لا يموت[2]

الصور هنا وليدة إحساس الشاعر بسطوة الزمن وتبدّله، والنصّ يستثمر اللغة على نحو رمزي، فالبلى رمز للموت، ونسيج العنكبوت الذي ينسجه البلى رمز للزمن الذي سيقود إلى الموت حتماً. وهذا الجوّ الخياليّ الذي يصوّره ناجي يؤسس لرؤيته الخاصّة للحياة، فهو حريص عليها وعلى الاستمتاع بما يتوافر فيها من جمال، لكنّ الزمن ذلك الإحساس محكوم بالزمن الذي يقود الإنسان إلى الموت.

وقد بلغ اتكاء الصورة على الخيال أوجه عند صلاح لبكي، ففي ديوان " أرجوحة القمر" تتزاحم الصور الشعرية التي تنهض على خيال صافٍ ينظمها في عالم سحري يشبه الحلم:

هفا الليل قومي نهزّ المنى بأرجوحة من ضياء القمر

ونفلت أحلامنا الراقصات على خفقات النجوم الغرر

[1] ينظر: اليافي، تطور الصورة، ص 86.
[2] ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، ص 14.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فتسرح فوق فراش الغمام وتمرح تحت غصون الشجر

وتحملها زفرات النسيم فيعلق بالصبح منا أثر

خلقتك من خفقات القلوب ورفّ العيون وهشّ السحر

فأنت من الحلم أنقى وأبهى وأنعم من لفتات الذكر

وإنك فوق بلوغ المنى ومرمى الخيال وظنّ البشر [1]

وإذا لم يكن هنالك إبداع من فراغ فإن الصورة قد تحيل إلى مرجعياتٍ مختلفةٍ مثلما تحيل إلى قدرة الشاعر. إنها تتضمّن أحياناً مرجعياتٍ أسطوريّة، ودينيّة، وتراثيّة، يقول رشيد أيوب:

لكِ يا نفسُ حياةْ

بعد ما ألقي العصا

فالأماني جائعاتْ

علّليها بالحصى

كي تنام

إن رشيد أيّوب في محاولته التعبير عن انشغالاته الوجودية بمسائل الحياة والموت، يلجأ إلى خلق عالم شعري قائم على الصورة التي تستمد مكوناتها من مرجعية تراثية هي قصّة الخليفة عمر بن الخطاب مع المرأة التي كانت تعلّل أطفالها بالحصى كي توهمهم بأنها تطهو لهم الطعام فيناموا. وهو، هنا، يحاول أن يوهم نفسه أن ثمّة حياةً تنتظرها بعد أن يأتيه الموت " بعد أن ألقي العصا" فحمل العصى يكون في مراحل عمر الإنسان الأخيرة، وإلقاؤها لا يكون إلا مع قدوم الموت. لكنّ الحقيقة هي أنّ الشاعر يكتفي بتعليل نفسه بهذه الأوهام ليس إلا، فهو يؤشّر على أن كلّ هذه الآمال ليست إلا

[1] لبكي، الأعمال الكاملة، صلاح، الأعمال الكاملة، المجموعة الشعرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981ص 12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أوهاماً على نحو غير مباشر، عن طريق اللجوء إلى هذه القصة التراثيّة دون أن يفصح عن ذلك بوضوح، بل يكتفي بذكر شيء من متعلّقاتها" فالأماني جائعات علّيها بالحصى."

ومثل هذا النصّ، القائم على صور تتكئ على مرجعيات تراثية أو أسطورية بدأ يتشكّل في المرحلة الرومانسيّة على نحو واضح، وهو يحتاج أحياناً إلى مزيد من التركيز حتى ينكشف أمام المتلقي، يقول إلياس أبو شبكة مثلا:

من لم يغمّس في هواه دمه
من يمنع الأهوال أن تُطعمه
ولا يؤى في كلّ جرح حِكَم
من ليس يَرقى ذروة الجُلجُلة
ولم يُسمّر في الهوى أُنمُلَه
ويُرفَع العَلقَمُ والخَلّ له
لن يعرفَ، العُمرَ، شعَاعَ الإلَه
ولَن يَرى آماله في رؤاه
بل عالماً يخبِط في مهزَلِه[1]

فأبو شبكة يحاول أن يعبّر عن فكرة ترى أن الألم يشكّل جزءاً أساسيّاً في النفس الإنسانية، وأنه هو السبيل الذي يتيح المجال للإنسان لينفذ إلى جوهر الأشياء، لكنه يعبّر عن ذلك بالإيحاء الذي يتأسس على إشاراتٍ مستمدّة من حادثة صلب السيّد المسيح، وهي إشارات تتضح عبر تعابير تؤشر على حادثة الصلب" من ليس يرقى ذروة الجلجلة و لم يسمّر في الهوى أنمله ويرفع العلقم والخلّ له". وإذا كان المسيح، في المعتقد المسيحي، قد بلغ حدّ الكمال بصلبه، فإن أبا شبكة يلحّ على أنّ الألم شيء جوهريّ في الحياة، عن طريقه يستطيع الإنسان الوصول إلى الحقائق الغائبة وتحقيق آماله ورؤاه؛ لأن الألم هو ما يحفّز على التفكير وبلوغ الحقائق. وقد بلغ الاتكاء على القصص الديني أوجه

[1] أبو شبكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 479.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عند أبي شبكة، حيث استطاع أن يستلهم كثيراً من قصص الكتاب المقدّس ويوظّفها في نصوصه الشّعريّة، وإذا لم يكن أبو شبكة قد نجح في توظيف الرموز الأسطوريّة على نحو كامل، فإنه استطاع أن يستغلّ هذه الرموز والقصص على نحو يخدم رؤاه الشّعريّة، متجاوزاً مرحلة الصياغة الحرفيّة للأسطورة التي ميّزت محاولاتِ الشعراء الرومانسيين الذي سبقوه. ففي ديوان" أفاعي الفردوس"، الذي مثّل حدثاً شعرياً هاماً وقت صدوره[1]، يلجأ أبو شبكة إلى القصص التوراتية ليعبّر بالاتكاء عليها عن الرؤية التي شغلته في الديوان كلّه وهي أن المرأة كائن مليء بالشرّ والفساد، محرّض على الخطيئة. يقول في مقطوعة بعنوان شمشون:

ملّقيه بحسنك المأجور وادفعيه للانتقام الكبير

إنّ في الحسن يا دليلة أفعى كم سمعنا فحيحها في سرير

أسكرت خدعة الجمال هرقلاً قبل شمشون بالهوى الشرّير"

والبصير البصير يخدعه الحسن وينقاد كالضرير الضّريرِ

ملّقيه فالليل سكران واه يتلوّى في خدره المسحور

ونسور الكهوف أوهنا الحبّ فهانت لديه كالشحرور

ملّقيه ففي أشعة عينيك صباح الهوى وليل القبور

وعلى ثغرك الجميل ثمارٌ حجّبت شهوة الردى في العصير

ملّقيه فبين نهديك غامت هوّة الموت في الفراش الوثير[2]

على هذا النحو يستلهم أبو شبكة التراث الدينيّ ليبني صوره، فالنصّ يتأسس على قصّة شمشمون ودليلة التوراتيّه، لكنه لا يكتفي بنقل القصّة على نحو حرفي، بل يستثمرها لخدمة رؤاه. فدليلة

[1] ينظر حول الأهميّة التي لاقاها ديوان أفاعي الفردوس، الياس أبو بكة وشعره دار الشؤون الثقافية، بغداد رزوق فرح رزوق، 1986، ص 179 وما بعدها.

[2] أبو شبكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 295.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

توهم بالجمال واللذّة الدائمة، لكنّها في الحقيقة تتكشف عن الموت. وهنا يتبدّى صراع أبي شبكة الدائم ما بين البحث عن اللّذة والشعور بالخطيئة.وتتبدى حتمية فاجعة شمشون في إدراكه للخطيئة وعجزه عن تداركها، فاللّذة أشهى من أن يقاومها بوعيه، فينساق وراءها دوماً، وهذه الرؤية تبدو حاضرة دوماً في أعمال أبي شبكة: الوعي التامّ بالخطيئة والعجز عن الخروج من أسرها. وفضلاً عن قصّة شمشون ودليلة، يلمحّ أبو شبكة إلى قصّة هرقل وزوجته ديانيرا التي تسببت بموت زوجها حينما أرسلت إليه قميصاً مسموماً بعد أن خدعها أحد المخلوقات الأسطورية، وأوهما أنّ القميص سيضمن لها بقاء هرقل وفيّا لحبها، مخلصاً لها وحدها دون النساء.[1] وإذا كان ما فعلته ديانيرا مختلفاً من حيث دوافعه عما فعلته دليلة، فإن النتيجة في الأسطورتين واحدة. وهما تبلوران معاً تصوّر أبي شبكة عن الشهوة التي تقود إلى طريق الخطيئة.

ويستمرّ أبو شبكة في الاتكاء على الأجواء التوراتيّة، وإن بشكل أقلّ مباشرة:

خيم الليل، يا دليلةُ، في الغابِ وأغفى حتّى الشذا في الزهور

فانشقي فورة الحرارة من جسمي وغذّي قواك من إكسيري

أنت حسناء مثل حيّة عدنٍ كورود الشارون ذات العطور

وكفُفر الوعل الوديع، وإن كنت تناجين عقرباً في الضميرِ[2]

ويعقّب إيليا حاوي على اتكاء أبي شبكة على الأجواء التوراتيّة لبناء صوره في هذا المقطع قائلا: " الأجواء التوراتيّة تطغى على هذا المقطع حتى الذهول، والرؤى في نشيد الإنشاد، بل إنها تستعير طابعه دون أن تنسخه، وهي من الشعر أصفاه ومن الخيال أنآه...وإذا كان الشعر المعاصر

[1] تنظر الأسطورة في : خشبة، دريني.أساطير الحبّ والجمال عند اليونان، دار أبعاد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ج2، ص 40-41.
[2] أبو شبكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 297.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعمد إلى الصورة الأسطوريّة لبثّ الإيحاء وتعميق جذور التجربة في الزمن ومنحها الصفة الكلّيّة، فإن أبا شبكة أدرك ذلك بوحي من نفسه.[1]

وبغية تعميق رؤاه التي تقوم على فكرة المرأة الأفعى يلجأ أبو شبكة إلى قصّة توراتيّة جديدة في مقطوعة " سدوم " :

مغناكِ ملتهبٌ و كأسك مترعه ... فاسقي اباك الخمر و اضطجعي معه
لم تُبق في شفتيك لذاتُ الدما ... ما تذكرين به حليب المرضعه
قومي ادخلي، يا بنت لوط، على الختى ... وازني فإن أباك مهّد مضجعه
في صدرك المحموم كبريتٌ إذا ... لعبت به الشهوات فجّر أضلعه
في صدرك الدامي مناجم للخنا ... أورثتها نار الذراري المزمعه
نفخَ الصبي بنهودها فتكوّرت ... وتبسّمت عن وردة مترفعه
ماذا فعلتِ، سدومُ! اين جواذبُ ... كانت على تلك الخدود مجمّعه
إن ترجعي دمكِ الشهيَ لنبعهِ ... كم جدول في الأرض راجع منبعه
لا تعبأئ بعقاب ربك إنـه ... جرثومة من نارك المتوقدة
إيه سدوم بُعثت من خلل اللظى ... حمراء في شهواتك المتسرعة
في كلّ جيل من لهيبك سنّة ... سكرى محطمة عليك مخلّعة[2]

ويبدو واضحاً أن هذا النص يستثمر إحدى قصص سدوم وعامورة مثلما جاءت في التوراة، وهي القصة التي تقول إن ابنتي لوط بعد أن نجتا مع أبيهما من العقاب الذي حلّ بسدوم وعامورة، رأتا أن نسل أبيهما سينقطع، فقررتا أن تُسكرا أباهما ثم تمارسا الجنس معه، فكان أن أنجبت كل واحدة منهما ولداً، كان أحدهما هو جدّ العمونيين وكان الآخر جدّ المؤابيين.[3] وإذا كان الفعل الذي أقدمت عليه ابنتا لوط جاء في التوراة ضمن سياق لا يدينهما، لأن غايتهما لم تكن البحث عن اللذة، بل الحفاظ على الجنس البشري، فإن أبا شبكة يستثمر القصة على نحو آخر فيجعل صنيع ابنتي لوط رمزاً

[1] حاوي، إيليا، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط2، ج1،ص 81.
[2] أبو شبكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 313.
[3] ينظر : سفر التكوين، 19/ 30-36.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

للخطيئة التي ظهرت بوصفها الصفة الأهم للأنثى في ديوانه كلّه. فيما بدا الرجلُ دوماً الضّحية التي تقودها الشهوة إلى الخطيئة.

وفضلاً عن أبي شبكة استطاع صلاح لبكي صلاح لبكي في ديوانه "سأم" أن يقدّم رؤية خاصة لقصة الخلق، فأعاد بناء القصة وفقاً لمنظور تتشكل دلالاته تبعاً لرؤية الشاعر، لا تبعاً لقصة خلق آدم وحواء مثلما وردت في الكتب المقدسة. فآدم يناجي حوّاء على نحو يشي بأنها حلمٌ أرضي، وليست هبةً إلهية منحه الله إيّاها:

حوّاء وحي الأعالي أم من نسيج خيالي!

في مقلتيك التماعٌ من روعة وجلال

وفيهما لمحات من الفضاء العالي

ورقرقات وشيء فوق ارتهاف الجمال

أديم وجهك نورٌ أديمه من لآلي

تنقلي، تتهادَ الأنغام بين التلال

تنقلي في ظنون الأحلام والآمال

فالكون ريّان مصغٍ نشوان من أدلال

حوّاء هل أنت إلا أغنيتي وسؤالي

زهرةٌ أطلعتها الأشواق عبر الليالي[1]

والقصيدة فيها تناصّ، على مستوى المضمون، مع أسطورة بروميثيوس الذي سرق النار التي ترمز للنور والمعرفة؛ فأغضب الآلهة. فصلاح لبكي يجعل من الخطيئة وإغضاب الله رمزاً لبدء رحلة الإنسان للمعرفة، وهي أمور تتوفر عليها أسطورة بروميثيوس أكثر مما تتوفر عليها قصة خطيئة آدم مثلما ترويها الكتب المقدسة. وسأم تصوّر حواء بطريقة مختلفة عن حواء أبي شبكة، فالمرأة تظهر

[1] لبكي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 147.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رمزا للتمرد والبحث عن نور المعرفة ومحاولة الكشف عن أسرار الكون، وهي من ثمّ تحرّض آدم دوماً على المعصية لأنها تعني – في نظر حواء صلاح لبكي – التمرد على وضعية الإنسان السلبي القانع بدوره المحدود على الأرض من أجل خلق الإنسان الباحث دوماً عن المعرفة، والذي يجد لذّته وكينونته ليس في الجنة، بل على الأرض :

آدم:

لقد شاهدتُ. توبي واستغفري الرحمانا

وتعالي إليّ، ننعم بالخير، ونحيا الجمال نحيا الهوانا

واتركي كلّ مطمعٍ. إن دون العلم موتا رأيته ظمآنا

حواء:

عدت تهذي...وهبْ صدقتَ

الحسَّ رِهفنا. فالموت أن نتوانى

عاطني العلمَ، عاطني الموتَ، واقنع

وخذ الجهل، والتقى والجِنانا[1]

ولعل صلاح لبكي استفاد بشكل خاص من العمل الدرامي " بروميثيوس طليقاً" للشاعر الرومانسي شيللي. فشيللي ترك للمرأة دوراً جوهرياً في حياة بروميثيوس، وجعل المرأة العامل الجوهري، ليس في خلاص بروميثيوس من محنته، بل العامل الجوهري في إنقاذ الحياة والجنس البشري."[2]

[1] ينظر : لبكي، الاعمال الشعرية الكاملة، ص، 158.

[2] ينظر حول ذلك : الشرع، علي. الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، 1993، ص 40.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إنّ تقييم ما أنجزه الشعراء الرومانسيون من تحوّل على مستوى الشكل الشعري بمختلف مكوّناته من لغة وخيالات ومرجعيات أسطوريّة يحتاج بالتأكيد إلى ما هو أكثر مما قدّمه هذا البحث، غير إنّ ما هو واضح هو أنّ الرومانسيّة حملت بذور الحداثة الشّعرية، واستطاعت أن تقدّم نماذج شعريّة مختلفة شكّلت محفزّاً لما تلاها من تطورات أصابت شكل القصيدة العربيّة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

الذاتية والحرّية في الشعر الرومانسيّ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الذاتية والحرّية في الشعر الرومانسيّ

حاول البحث سابقاً أن يقدّم بعض المؤشرات على طبيعة الصراع الفكري الذي ميّز المنطقة العربية في الفترة الزمنية التي ظهرت فيها الرومانسية، وقد ظهر أن ثمّة أنماطاً فكرية متباينة الرؤى ظهرت في هذه الفترة. وكان من ملامح ذلك أن شغلت قضايا الدين والاجتماع والسياسة تفكير عدد من المثقفين، فحاولوا تقديم تصوراتهم عنها كلّ حسب رؤاه الخاصة. وكان طبيعياً أن يمثّل الأدبُ كلَّ هذه التوجهات الفكرية؛ فصوّر الشعور بالقومية والوطنية، وأظهر الإحساس الحادّ بضرورة تعزيز الشعور الديني عند الناس، فضلاً عن أنه صوّر الشعور المتنامي بالحرّيّة الفرديّة، وما يتأسس عليها من مطالب واسعة بالحرّية الفكرية والسياسية والاجتماعية. ولعلّ أهم ما طرأ على الفكر العربي في هذه المرحلة هو أنه حاول أن يبني، ربما لأول مرّة على نحو واسع، تصوراتٍ سياسيةً وفكريّة تستمد مرجعياتها من أصول غير إسلامية. فقد كانت روح الثورات التحرريّة عند فئة من المثقفين تتكئ على التصوّرات التي قامت عليها الثورات الأوروبية في سبيل تحرير الإنسان من أسر كلّ السلطات التي تقيّده. وإذا كانت الرومانسية مذهباً أدبيا يقوم على الذاتية بشكل واضح، فإن ذلك يجعل الإنتاج الأدبي الذي يصدر عن هذا المذهب يقوم في موازاة الموضوعية التي يصدر عنها الشاعر الكلاسيكي. فالشاعر الكلاسيكي يؤسس قصيدته شكلياً على مجموعة القوانين الجمالية التي استقرت في التراث الأدبي، ويؤسسها فكرياً على تمثّل الرؤى الدينية والاجتماعية التي تحكم المجتمع الذي ينتمي إليه. وما يود البحث أن ينطلق منه هنا هو أن الموضوعية لا تعني بالضرورة تبنّي القضايا التي تشغل المجتمع، بل تعني مقاربة هذه القضايا، أياً كانت، وفق النهج الذي تعارف عليه المجتمع بمختلف مستويات وعيه. وتبعاً لذلك يكون تعبير الشاعر عن انشغالاته الوجدانية، مثلاً، موضوعياً بالقدر الذي يلتزم فيه الحدودَ التي أقرّتها الثقافة الاجتماعية، والأطر التي كوّنتها الثقافة الأدبية. أما ذاتية الشاعر الرومانسيّ فلا تعني تقديم شعر ذاتي صرف ليس له اتصال بالمجتمع، بل تعني أن تكون ذات الشاعر هي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مرجعيته لتقديم رؤاه عن الأفكار والقضايا التي تشغله، ما يجعله يتجاوز الأعراف والتقاليد، ويعبّر عما يراه حتى لو كان منشغلاً بقضايا عامة.

إن البحث في علاقة الشعرِ الرومانسيّ بالحرّية، على اختلاف أشكالها، أمرٌ يتطلب التركيز على ماهيّة النمط الشعري الذي تبناه الرومانسيون وبشروا به. فالثورة التي أحدثها الرومانسيون في الأدب العربي لم تكن إلا تمرداً على السلطة الأدبية التي مثّلتها القصيدة العربية الكلاسيكية، إيماناً منهم بالحرية التي كانت– فيما يرون – الضامن الحقيقي لسعادة البشرية ولتطور الفكر الإنساني بمختلف مجالاته. والأمر الذي يمكن ملاحظته في هذا السياق هو أن الثورة الرومانسية في الأدب لم تكن رغبةً في إفساح المجال للأديب ليعبّر عما كان يجول في نفسه من أفكارٍ ورؤىً بحرّية مطلقة فحسب، بل كانت استجابة لثقافة العصر الجديد الذي بدأ يبشّر بقيم تختلف جذرياً عما ساد الثقافة العربية مسبقاً. فإذا كان مجموعة المفكرين مثل شبلي الشميّل وفرح أنطون وسلامة موسى قد وجهوا الكتابة الفكرية والعلمية جهةً جديدة خلقت كما كبيراً من الإشكالات الحضارية، فإن الشعر الرومانسي كان يمثّل هذه الثورة في المجال الأدبي.[1] فقد كان التحوّل الذي حاول الرومانسيون التأسيس له في الأدب العربي يقوم على إيمان بقيم أكبر من مجرد الثورة على العروض والقوافي. الشعرُ كان إحدى الأدوات التي يتوسّل بها هؤلاء للتبشير بالقيم والأفكار التي آمنوا بها، وأهمها الحرية والفردية، والثورة التي أحدثوها على طريقة تعاطيهم مع الشعر كانت لاحقة لإيمانهم بهذه القيم والأفكار ونتيجة طبيعيّة لها؛ فالدعوة إلى رؤى وأفكار جديدة قادت إلى الدعوة إلى أساليب تعبير جديدة. وهذا ما عبّر عنه أدونيس أثناء مقاربته لتجربة جبران الإبداعية قائلا: " تقتضي الدعوة إلى تغيير الإنسان والحياة الدعوة إلى التغيير

[1] عبّر محمد أبو الانوار عن توافق التوجهات الأدبية الجديدة، التي قادها أعضاء الديوان، مع الحركة الفكرية الجديدة التي كان من أبرز ممثليها أحمد لطفي السيّد قائلا : " إن أكبر الظواهر الأدبية التي تلفت نظر المؤرخ لتطور الأدب المصري الحديث في مطالع هذا القرن جهد رجال ثلاثة قرعوا بمقارع من حديد أبواب العقول والأذواق في دنيا الشعر العربي الحديث لا سيما بمصر، والرجال هم : عباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني، وكانوا بحق يمثلون في النهوض بالحياة الأدبية الجديدة خط الهجوم الأول الزاحف نحو الانتصار، بينما كان أحمد لطفي السيّد وحواريوه يمثلون القاعدة التي توفر المدد وتحرس الجهد؛ لأنهم شغلوا أكثر ما شغلوا بترقية الحياة الفكرية، ولولا هذا الجهد – إلى جانب نمو الحياة الثقافية عامة ثم نشوء الجامعة الأهلية الخاصة – لسقط الرجال الثلاثة وسط الميدان شهداء." أبو الأنوار، الحوار الأدبي، ص114.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بطريقة التعبير... لذلك حين نقول إن شاعراً غيّر طريقة التعبير، فإننا نعني، ضمنا، أنه غيّر طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء."[1] ونجد ما يؤكد تلك الرؤية الشمولية لمفهوم الحرية الذي تبناه الرومانسيون في كثيرٍ من نصوصهم الشعرية، يقول أبو القاسم الشابي :

الشاعر الموهوب يحرق فنّه هدراً على الأقدام والأعتاب

ويعيش في كون عقيم ميّت قد شيّدته غباوة الأحقاب

والعالم النحرير ينفق عمره في فهم ألفاظ ودرس كتاب

يحيا على رمم القديم المجتوى دنياه دنيا مأكل وشراب

والشعب بينهما قطيع ضائع كالدود في حمم الرماد الخابي[2]

فالرؤية التي تبناها هؤلاء لم تكن مقتصرة على تجديد الأدب عموما والشعر بشكل خاص، بل كانت تقوم على تأسيس حاضر جديد يتحرر فيه الإنسان من عبودية الماضي وتقاليده، ويعيد فيه بناء عالمه اتكاءً على معايير جديدة تضمن الانطلاق من أسس مختلفة سعياً لتحقيق واقع إنساني أسمى، والمشاركة في مسيرة الحضارة وصنع التاريخ. وقد توجهت الرومانسية، تبعاً لهذا الفهم، إلى هدم شمولي للثقافة الكلاسيكية، وكانت تقدم مشروعاً حضارياً لا يمكن حصره في النطاق الأدبي. بل توسع مجال الهدم الرومانسي إلى الدولة بمؤسساتها الدينية والسياسية والأدبية، هادفة بذلك إلى إعادة بناء تصوّر مغاير للإنسان والثقافة.[3] ومن ثم نرى أن أبا القاسم الشابي يلحّ على ربط فكرة " تقديس الماضي" ليس بجمود الأدب العربي فحسب، بل بتخلف واقع الأمة كلّه. فالمسألة ليست قضية أدبية، بل قضية حضارية، وقضية أمة يتحدد بناء على فهمها للعالم مصيرها كله، ولذلك يخاطب الشابي مجددا شعبه بقسوة قائلا:

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج 4، ص 175.
[2] الشابيّ، أبو القاسم. ديوان أبو القاسم الشابيّ، دار العودة، بيروت، 1972، ص482-483.
[3] ينظر: بنّيس، الشعر العربي الحديث، ص 13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أنت يا كاهن الظلام حياةٌ تُعبد الموت! أنت روح شُقيّ

كافرٌ بالحياة والنور لا يصغي إلى الكون قلبُه الحجريُّ

أنت قلبٌ لا شوق فيه ولا عز م وهذا داء الحياة الدوي

أنت دنيا يظلها أفق الما ضي وليل الكآبة الأبدي

مات فيها الزمان والكون إلا أمسها الغابر القديم القصيّ

والشقيُّ الشقيُّ في الأرضِ شعبٌ يومُه ميّتٌ وماضيه حيّ[1]

فالشابيّ يصوّر مأساة شعبه الراضخ للذلّ والاستعباد، ويقدّم مبرراتٍ فكريّةً لهذه المأساة، إذ هي في حقيقتها نتيجةٌ لواقع رجعي يجعل الجماعة متعلقةً بالماضي ومكوّناته الفكرية والاجتماعية. وتحرّر الشعب لن يتحقق في مختلف المجالات طالما ظلّ يعيش في إطار الماضي بتقاليده وعاداته ومعتقداته. وفي مثل هذا السياق يقول جبران خليل جبران، معلناً استراتيجيته في الهدم والبناء : "أنا متطرّف حتى الجنون، أميل إلى الهدم ميلي إلى البناء، وفي قلبي كرهٌ لما يقدّسه الناس وحبٌ لما يأبونه، ولو كان بإمكاني استئصال عوائد البشر وعقائدهم وتقاليدهم لما تردّدت دقيقةً."[2] ففي سعيهم الدّائم لتحرير الإنسان وتأكيد تفرّده، حاول الرومانسيون هدمَ كلّ القيود التي من شأنها أن تستعبد الإنسانَ وتقيّد حياته وفكره، وأسوأ تمظهرات هذه القيود في رأي جبران هي عبودية الماضي وتقديس المتوارث التي يسميها العبوديةَ العمياء، إمعاناً في تأكيد الفكرة التي قامت عليها تصورات الرومانسيين التي رأت في تقديس الموروث استعباداً يضع الإنسان نفسه في أسره دون وعي حقيقي، يقول: " أغرب ما لقيت من أشكال العبوديات وأشكالها : العبودية العمياء، وهي التي توثق حاضر الناس بماضي آبائهم، وتنيخ نفوسهم

[1] الشابيّ، ديوان الشابي، ص 435-436.
[2] جبران،خليل جبران. المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، تقديم جميل جبر، دار الجيل، بيروت، ط1، 1994، ص 463.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أمام تقاليد جدودهم، وتجعلهم أجسادا جديدة لروح عتيقة، وقبورا مكلسة لعظام بالية."[1] وقد تمسّك أمين الريحاني حتى آخر لحظات حياته بالتبشير بحرية الإنسان والحث على تخليصه من كل القيود التي تكبّله؛ إذ قال في وصيته التي كتبها في قريته " الفريكة " سنة 1931 : " لو مات بوذا على دين أجداده لكان برهمياً ولو مات محمد بن عبد الله على دين آله آل قريش لكان وثنياً، وليس الأنبياء أحق من غيرهم في تقرير مصيرهم الروحاني."[2]

ولما كانت فكرة الاستعمار والاستبداد السياسي متوازيةً في نظر الرومانسيين مع الفكر الرجعي الذي يسيطر على الشعب، فإن الدعوة إلى الحرية وإدانة استعباد الشعوب كانت ملازمة لفكرة إدانة الشعب الذي غلب عليه الجهل والاستسلام لقيود الماضي وقيود المستعمر وقيود المجتمع المتوارثة. فالحرية، وفق هذا الفهم، ليست مسألة سياسية أو قضية اجتماعية، بل قضية فكرية تؤسس لمصير الإنسان في كل مجالات حياته. وقد أجاب العقاد– حينما سُئل عن رأيه بإحدى المقالات التي كتبها عنه أحد تلاميذه " جلال العشري " وقال فيها إن الحرية والذاتية هما القيمتان اللتان يصدر عنهما العقاد في كلّ فكره – قائلاً : " إذا كان المقصود بالذاتية والحرية أنني أدين بكرامة " الشخصية الإنسانية" في وجه كل مذهب مخالف وكل عقيدة متباينة وكل رأي لا يؤمن بهذه الكرامة، فالأستاذ جلال العشري مصيب في التلخيص وقال حقاً حين قال إن أفضل القيم الفلسفية عندي هي قيمة الذاتية وقيمة الحرية، ولمن شاء أن يحسب الإيمان بذلك موافقاً للإيمان بجوهر الوجودية، لأن الوجودية – على تعدد مذاهبها – تقوم على رعاية حق الفرد وحمايته من طغيان الجماعات على فكره وضميره."[3]

لقد شكّلت قضية الحرّية التجربة الأكثر أهمّيّةً في العصر الذي نشأت فيه الرومانسيّة، سواءً أكان الأمر متعلّقاً بحرية الاعتقاد والتفكير، أم حرّية التعبير والسلوك. ولأنّ الاستعمار في ذلك الوقت شكّل

[1] جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، ص 436.
[2] جحا، ميشيل. أمين الريحاني، نصوص وآراء ، دار صادر، بيروت، ط1، 2002، ص 72.
[3] العشري،جلال.العقاد والعقادية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1994، ص 43.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مشكلةٌ أساسيّةٌ تقف عائقاً أمام تحقيق الفرد لحرّيته، فلم يكن هنالك جدوى من البحث عن الحرّية في أي من مستوياتها قبل الخلاص منه، ولذلك يقول الشاعر المهجري إلياس قنصل في مقدمة أحد دواوينه: "وعليه فإن من تقيدت بلاده بالسلاسل ليس حرا وهو بعض منها. ومن لم يكن حراً فلن تتفتق نفسه عن شعر حرّ، فسعينا لاستقلال بلادنا سعيٌ لحرية شعرنا".[1]

فالحرية هنا ممارسة لا يمكن أن تتجزأ لتشمل جزءا من الحياة دون غيره، و مثل هذه الرؤية تبدو واضحة في كل المنجز الشعري الرومانسي، وكانت إحدى أسباب تمرد الرومانسيين على التراث الشعري العربي، ليس إيمانا منهم بتواضع قيمة هذا التراث، بل محاولةً لجعل العلاقة مع الماضي علاقة احترام لا علاقة قداسة[2]. فالتمرد على القواعد الأدبية مثّل جزءاً من تمرد كلّي على السلطة التي أفرزت جموداً في القيم والأفكار وأساليب الحياة. ومثل هذا الفهم للعلاقة بين تقنية الإبداع ومضمونه يعني أن تفسير ماهيّة الثورة الرومانسية في الشعر العربي لا يمكن أن يُفهم بمعزل عن الجو الفكري العام الذي ساد الثقافة العربية في ذلك الوقت الذي كانت تتصارع فيه تيارات فكرية مختلفة مثلما حاول البحث أن يبيّن في الفصل الأول. وطالما أن الرومانسية مثّلت النزعة التحررية في الأدب، فهو أمر يجعل من المنطقي أن تتوافق رؤى روّادها، في الغالب الأعمّ، مع الرؤى الليبرالية التي حاولت أن تجد لها حضوراً في الساحة الثقافية العربية، وهو ما تؤكده أطروحات الشعراء الرومانسيين الفكرية، وما يدعمه أيضاً مواقف الرومانسيين السياسية من الثورات التي خاضها العرب في سبيل التحرر من الحكم العثماني وما تلاه من أنظمة استبدادية، وما تأسس على هذه الأنظمة من تمييز طبقي ومذهبي رزح تحت وطأته الإنسان العربي طويلاً، فضلاً عن مواقفهم إزاء الحملات الغربية التي تعرض لها العالم

[1] قنصل، إلياس، السهام، المطبعة السورية، بيونس آيرس، ط3، 1935. المقدمة، ص 10.
[2] في مثل هذا السياق يقول الشاعر الفرنسي شارل بيرو : " إن الآداب القديمة لجديرة دائماً بالاحترام. بيد أني لم أعتقد أنها تستحق العبادة يوماً. أنا أنظر للأقدمين دون أن أحني ركبتيّ : فهم في الحق عظام، بيد أنهم رجال مثلنا." ينظر: ، الحلوي، حسين. الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، دار الشرق العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 694.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

العربي في الفترة التي تزامنت مع بدء انهيار الدولة العثمانية وتلتها، ودعمهم المستمر للحركات الوطنية والقومية التي كانت تناهض الاستعمار واستعباد الشعوب.

إن العلاقة بين الإبداع والسلطة تبدو في الغالب علاقةً متوترة؛ ولعل ذلك عائد إلى طبيعة الإطار الذي يشتغل فيه كلّ منها؛ فالسلطة، أياً كان شكلها، تحاول ممارسة حضور مؤثر على الوعي الإنساني، واستجابةً لذلك تخلق عدداً من القوانين التي تحدّ من حرية الإنسان، وهو ما يتنافى مع الأدب بوصفه – في رأي الرومانسيين على الأقل– نمطاً إبداعياً ينهض على الخيال الذي لا قيود تحدّه ولا قوانين تحكمه.[1] وقد عبّر ميخائيل نعيمة عن ذلك في كتابه " في مهبّ الريح " إذ قال: إن أكثر ما يسنّ للناس من شرائع باسم السلامة والعدل والحريّة، لقيود فوق قيود فوق قيود، وأوزار فوق أوزار، والسّلامة والعدل والحرّية منه براء. وهذه القيود والأوزار ليست غير إرث بغيض من ماضٍ ما كان يؤمن بالإنسان ومستقبل الإنسان."[2]

وهو ما أكّده الشابي في إحدى رسائله إلى صديقه محمد الحليوي حيث يقول " إن الفنان يا صديقي لا ينبغي أن يصغي لغير ذلك الصوت القوي العميق الداوي في أعماق قلبه...أما إذا أصغى إلى الناس وما يقولون وسار بهاته الدنيا بأقدامهم ورآها بأبصارهم وأصغى إليها بآذانهم فقد كفر بالفن وخان رسالة الحياة."[3]

ومثل هذه الفكرة ما عبّر عنه أبو ماضي في مقطوعة " رأي الأكثرية ":

---

[1] تمتلئ المدوّنة الشعرية الرومانسية بكثير من القصائد التي توضّح اهتمام الرومانسيين بالخيال بوصفه أهمّ مقومات الإبداع، يقول إيليا أبو ماضي:

نحن أهلُ الخيال، أسعد خلق اللـــه حتى في حالة الحرمان
كم زهدنا بثروةٍ من نضارٍ وقنعنا بثروة من أماني
وانطوينا في موكب من ضياءٍ وسطعنا في غمرة من دخانِ

تنظر الأبيات في: أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص560

ويقول نسيب عريضة : لنا غنى وعروش نحن نملكها وجنّة وجمال ليس بالفاني
في عالم لا يراه غير من خلقوا له وقد عيّنوا ما قبل أزماني
هناك أترع كأسي بالخيال ولا أجثو لطاغ ولا أعنو لسلطانِ

تنظر الأبيات في :عريضة، نسيب، الأرواح الحائرة،نيويورك، 1946، ص 50-51.

[2] نعيمة، ميخائيل، في مهبّ الريح، مؤسسة نوفل، بيروت، ط8، 1989 ص 138.

[3] الشابيّ، أبو القاسم، رسائل الشابيّ، إعداد محمد الحليوي، دار المغرب العربي، تونس، 1966، ص 130.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لما سألت عن الحقيقةُ قيل لي　　الحق ما اتفق السواد عليه

فعجبت كيف ذبحت ثوري في الضحى　　والهند ساجدة هناك إليه

نرضى بحكم الأكثرية مثلما　　يرضى الوليد الظلم من أبويه

إما لغنم يرتجيه منهما　　أو خيفة من أن يساء إليه[1]

فالرؤية في هذه الأبيات تقوم على دعوة صريحة للتخلص مما يرثه الإنسان عن الآخرين دون تفكّر فيه. إنها تعزيز لقيمة الفرد في مقابل الجماعة، وهذا لا يعني انعتاقاً من التزامات الفرد تجاه مجتمعه، بل محاولة لكسر القيود التي صارت مقدسة اجتماعياً بحكم العادة، لأن قوانين المجتمع المتوارثة، غير الخاضعة لحكم العقل، هي ما يقود المجتمع إلى حالة اللاوعي التي تجعله يعيش حياةً متردية حضارياً. فالتقاليد في رؤية الرومانسيّ ليست سوى استمرار الناس في ممارسة وجه من وجوه المعيشة على نمط واحد ووتيرة واحدة وهذه من شأنها أن تصبح قفلاً للقلب وغلا للخيال.[2] وعن مثل هذا الإيمان بالفردية صدر أحمد زكي أبو شادي في تقديم أحد دواوينه، عاداً نفسه منقطعاً عن تجربة الأسلاف، ليخلق عالمه القائم على عقيدة وفكر خاصّين به :

أنا ابن عقيدتي وسليل فكري　　ولست بنبت أرض أو سماء[3]

وقد قال العقاد في مثل هذا السياق:" أما أنا فإنني أستعيذ بالله من اليوم الذي يتوقف فيه شأن الأدب على اعتراف الدولة ورجال الدولة، لأن مقاييس هؤلاء الرجال ومقاييس الأدب مفترقان لا يلتقيان على مقياس واحد. فمقاييس الدولة هي مقاييس القيم الشائعة التي تتكرر وتطّرد وتجري على وتيرة واحدة، ومقاييس الأدب هي مقاييس القيم الخاصة التي تختلف وتتجدد وتسبق الأيام، مقاييس الدولة هي عنوان

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 631.

[2] ينظر: نعيمة، ميخائيل، زاد المعاد، مؤسسة نوفل ، بيروت، ط 8، 1979، مقالة بعنوان ضباب التقاليد، ص 121..

[3] أبو شادي، أحمد زكي. الإنسان الجديد وقصائد أخرى، ضمن المجموعة الكاملة لشعره المهجري، دار المستقبل، بيروت، ط1، 1983، ص 333.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الحاضر المتفق عليه، ومقاييس الأدب هي عنوان الحرية التي لا تتقيد باصطلاح مرسوم."[1] وكلّ هذا الإيمان بالفرديّة كان يتشكّل وفق منطق يعي العلاقة الجدليّة بين الفرد والمجتمع، فالفرد جزء من المجتمع، لكنّه حينما يتحرّر مما يقيّد مجتمعه، يكون قادراً على أنّ يلهم الآخرين طريق الحرّية، ولهذا يعلن جبرانُ في الأجنحة المتكسّرة أنّ " الثورات الهائلة التي أجرت الدّماء كالسواقي، وجعلت الحرّية تعبد كالآلهة كانت فكراً خيالياً مرتعشاً بين تلافيف دماغ رجلٍ فردٍ عائش بين ألوف الرّجال."[2]

إن الانطلاق من نقطة أولى لمقاربة العلاقة التي سادت بين الرومانسيين والسلطة، على اختلاف أشكالها، يحتّم التوقف عند بعض الظروف التاريخية التي أطّرت تلك الحقبة من التاريخ العربي، وهو ما حاول البحث إنجازه سابقاً. غير أن ما يحاول البحث الإشارة إليه في هذا السياق هو أن أفكار الرومانسيين عن الحرية والذاتية لم تتكون نتيجة أوضاع سياسية واجتماعية مباشرة فحسب، بل نتيجة وعيهم لقيم وأفكار جديدة عن الحرية والمدنية والعالم المتحضر. غير أن طريقة توجيههم لمفاهيم الحرية كانت محكومةً بمجموعة الظروف الاجتماعية والسياسية التي ميّزت الحقبة التي ظهر فيها هذا المذهب في الأدب العربي، ما جعل اهتمامات روّاد الرومانسية تختلف بحسب الظروف الخاصة التي عاينوها في أوطانهم. حيث بدا أن السوريين على وجه الخصوص معنيون كثيراً بنقد السلطة التي كان يتمتع بها رجال الدين، وما نتج عن هذه السلطة من ترويج لمفاهيم رجعية أسهمت كثيراً في تغذية الشعور بالطائفية، وجعلت أبناء الوطن الواحد ينشغلون عن المستعمر بالفتن التي نشبت بينهم[3]؛ فتزامن الاستعمار مع نزاعات طائفية جعلت الحياة الحرّة صعبةً بعيدة المنال. وهو أمر نجد حضوره الأوضح، فيما يخص الأدب العربي، بتلك الهجرات المتتالية التي قام بها مجموعة كبيرة من الأدباء والمثقفين إلى العالم الجديد (الأمريكيتين) هرباً من واقع مرير تقمع فيه الحريات وتعيش فيه البلاد في أتون معارك

---

[1] العمري، زينب. شعر العقاد، ص 81.

[2] جبران، الأعمال الكاملة، ص233.

[3] دعا الرومانسيّون عموماً، والمهجريون منهم بشكل خاص، سواء أفي المهجر الشمالي أم الجنوبي، إلى نبذ التّعصّب الديني الذي كان أحد أهم أسباب التي عانت منها سوريا عبر تاريخها. كما هاجموا على نحو مستمر رجال الدّين الذين كانوا يسيطرون على عقول النّاس ويقيّدون حريتهم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

طائفيةٌ لا تنتهي. وقد عبّر كثير من شعراء المهجر عن حقيقةٌ هجرتهم وقرنوها بالظروف السائدة وبحثهم عن الحرية التي كانت بعيدة المنال في أوطانهم:

غريباً من بلاد الشرق جئتُ بعيداً عن حمى الأحباب عشتُ

تخذتُ أميركا وطناً عزيزاً فكانت لي كأحسن ما اتخذت

أتاها للغنى غيري وإني كما جاؤوا مع الإقدام جئتُ

ولكنّي طلبت بها حياة مع الحريّة المثلى فنلتُ[1]

وهو ما يؤكده شاعر آخر من المهجر الجنوبي هو شكر الله الجر الذي ينعي ما آل إليه الحال في وطنه، مبرراً هجرتهم بالبحث عن الحرية قائلا:

إيه لبنانُ يشهدُ الله أنّا ما هجرناكَ عن قلى وصلابةْ

إنما أصبح المقامُ بأرض الـ أ رز للحرّ ذلة ومعابةْ

كيف لا يهجر الأبيُّ مكاناً ملأ اليأس جوّه ورحابةْ[2]

وفي سنة 1900 ألقى أمين الريحاني في نيويورك محاضرة بعنوان " التساهل الديني " عبّر فيها عن الفارق بين ما كانت عليه الأحوال في سوريا، وبين ما يعيشونه من حرّية في أمريكا إذ قال " أما نحن فلسنا في بيروت الآن ولسنا محاطين بالوالي والمكتوبجي[3] والجواسيس ولا توجد فوق رؤوسنا أيدي رجال حكومة ظالمة مستبدة من شأنها الضغط على العقول، نحن في بلاد نمت في ربوعها بزور الحرية منذ نشأتها. نحن في جمهورية عظيمة يحق لكل من وطئ أراضيها المباركة أن يتكلم بحرية

---

[1] عريضة، الأروح الحائرة، ص267.

[2] الجر، شكر الله. الروافد، ريو دي جانيرو، 1934، ص 18، نقلاً عن عبد الدايم، صبري، أدب المهجر" دراسة تأصيليّة تحليليّة لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجريّ" ص 23.

[3] المكتوبجي مصطلح ظهر في أواخر عهد الدولة العثمانية، حينما دخلت الطباعة العالم العربي ونشطت حركة التأليف والصحافة، والمصطلح يشير إلى موظف يقوم بمهام الرقيب الإعلامي على الصحف والمؤلفات التي تظهر، وقد ألف إلياس سركيس سنة 1896 كتاباً نشره في مصر وأسماه " غرائب المكتوبجي " يتندر فيه على هذه المهنة التي كان يقوم بها موظف من أصول تركية لا يتقن العربية في الغالب، بل يكتفي بالاستعانة بأشخاص يترجمون له الكلام على هواه، فلا يبقي مما ينشر في الصحف إلا ما يرضي السلطان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تامة شريطة أن لا يمس حرية غيره. وهذه الحكومة العادلة قد كفلت لشعبها الحرية بجميع أنواعها، حرية الدين وحرية الصحافة وحرية الخطابة وحرية التعليم وحرية العمل."[1]

وقد عبّر جبران عن تشوّق هؤلاء الشعراء إلى العالم المثالي في قصيدة " البلاد المحجوبة " حيث يشير إلى أن الأرواح المتشوّقة للعالم الأفضل لا يمكن أن تأتلف مع القلوب التي لا زالت تعيش في الماضي وأوهامه :

هوذا الفجر فقومي ننصرف عن ديار مالنا فيها صديق

ما عسى يرجو نبات يختلف زهره عن كل ورد وشقيق

وجديد القلب أنّى يأتلف مع قلوب كلّ ما فيها عتيق

هوذا الصبح ينادي فاسمعي وهلمّي نقتفي خطواته

قد كفانا من مساءٍ يدّعي أن نور الصبحِ من آياته

***

يا بلاداً حجبت منذ الأزل كيف نرجوك ومن أي سبيل؟

أي قفرٍ دونها أي جبل سورها العالي ومن منا الدليل؟

أسرابٌ أنتِ أم أنت الأمل في نفوس تتمنى المستحيل؟[2]

إنالبلادَ المحجوبة التي يبحث عنها جبران، معبّراً عن تشوّق الرومانسيّ إلى عالم مثالي، تبدو ماثلةً في خياله، بعيدةً عن العالم الذي يعيشه. وهذه البلادُ مرسومة وفق صورة غير واضحة تجعلها حلماً يخترق حدود الزمان والمكان، ويعود بالشاعر إلى " الأزل" الذي لا يحيطه إدراكه. وهي بلا شكّ بلادٌ تختلف عن البلاد التي يرغب جبران في مفارقتها (ليس لروحه فيها صديق، لا يجد فيها

[1] الريحاني، أمين. محاضرة بعنوان : التساهل الديني، ضمن كتاب أضواء على التعصب، مجموعة من المؤلفين، دار أمواج للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص 47.
[2] جبران، المجموعة الكاملة، ص 671.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

روحاً تُشبه روحه، يعيش أناسها في عزلةٍ عن التجددُ الذي يراه جبران خصوصاً، والرومانسيون عموماً، سنّةَ الكون). ولعل ما يعزّز هذا الفهم هو أنّ جبران يربط غربته الرّوحيّة ببحثه عن هذه البلاد في موضع آخر إذ يقول: " أنا غريبٌ عن هذا العالمِ، وفي الغربة وحدةٌ قاسية ووحشة موجعة، غير أنّها تجعلني أفكّر أبداً بوطنٍ سحريّ لا أعرفه، وتملأ أحلامي بأشباح أرضٍ قصيّة ما رأتها عيني."[1]

وإذا كان جبران قد عبّر على هذا النحو عن تشوّقه الخياليّ لهذه البلاد، فإن البحث الواقعيّ عنها لم يكن بعيداً عن سيرة جزء كبير من الشعراء الرومانسيين[2] كما أشار البحثُ. فهذا الشوق إلى مثل هذه البلاد هاجسٌ ألحّ على كثير من المثقفين في تلك الفترة، وكان أحد أهم أسباب الهجرات المتتالية التي قام بها السوريون إلى أمريكا هرباً من بطش سلطة سياسية رجعية، وسلطة دينية جعلت أبناء الوطن الواحد على خلاف دائم بحكم اختلافاتهم الدينية. ونتيجةً لمثل هذه الاوضاع فقد انشغل السوريون – بالتوازي مع مواقفهم السياسية الداعية لتحرير الإنسان العربي– بمحاولة إدانة ممارسات رجال الدين، والدعوة إلى تخليص الإنسان من سلطتهم على نحو أكثر مما يظهر عند المصريين مثلاً الذين كانت أفكارهم عن الحرية تأخذ بعداً سياسياً في الغالب. يقول إلياس فرحات إبّان المجاعة التي عصفت بسوريا في مطلع القرن العشرين بلهجة ثورية تدين رجال الدّين:

الشّعب في زمن المجاعة آكل (جزماته)

والدّير ممتنعٌ وربّ الدير في غرفاته

والنّاس حول الدير ناظرةٌ إلى شرفاته

يتلمّسون جِداره مستنزلين هباته

لو شاء أشبعهم بما يلقيه من فضلاته

---

[1] جبران، الأعمال الكاملة، ص 563.

[2] ارتبطت هجرة المثقفين العرب إلى القارة الأمريكية بأسماء سوريّة على وجه الخصوص، وكانت أمريكيا خصوصاً تمثّل العالم الجديد المثاليّ في نظر كثير من الناس في ذلك الوقت. ولم تقتصر الهجرات على السوريين، وإن كانوا قد شكّلوا الجزء الأكبر من المهاجرين، فقد مرّ أحمد زكي أبو شادي، على سبيل المثال، بتجربة شبيهة بتجارب السوريين، وعبّر عنها في كتاباته الشعرية والنثريّة، وهو ما سيعرض البحث له في الصفحات الآتية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لكنّهم ماتوا كموتِ الفُضل بين دُوائِهِ

ماتوا وربّ الدّير لم يبذل ولا عبراتِهِ[1]

فالحرّية التي كان ينشدها المهجريون لبلادهم على المستويين الفكريّ والسياسيّ لم يكن بالإمكان تحقيقها طالما أن السّوريين منشغلون بالصّراعات الطائفية بينهم، فالتعصّب هو الدّاء الذي كان يعيق سوريّة عن التحرر والتقدّم برأيهم، ولذلك فقد امتلأت مدونتهم الشعرية برفض التّعصب، بل والتخلّي عن الأديان، في سبيل وحدة بلادهم وتقدّمها، يقول إلياس قنصل:

إذا كان ديني عن تحرّرِ موطني يعيق فقد طلّقت ديني وإيماني[2]

والشاعر القروي يتمنّى أن يأتي اليوم الذي تتوحّد فيه بلاده، حتّى لو كان الكفرُ سبيلاً لذلك:

ولكنّني أصبو إلى عيد أمّة محرّرة الأعناق من رقّ أعجمي

إلى علمٍ من نسج عيسى وأحمد و" آمنة" في ظلّه أخت" مريم"

هبوني عيداً يجعلُ العرب أمّة وسيروا بجثماني على دين برهم!

سلام على كفر يوحّد بيننا وأهلا وسهلاً بعده بجهنّم!![3]

وجلّ ما يشغل إلياس قنصل، هو أن ينتقل داءُ التّعصّب الذي عاينه في بلاده إلى الأجيال اللاحقة:

أيّها الجيل إن داءك يعدي فارتحل مسرعاً إلى الأبديّة

ما أفادت حياتك الوطن العاني بشيئ بل أنت فيه بليّة

أغمض الجهل مقلتيك ولم تشعر، وسلّت يداك منه الحميّة

تمسخُ الدّينَ بالتّعصب والبغضاء والحدق والعدا والأذيّة

لا تدافع عن الإله فلا يحتاج، بل عن أخيك في الوطنيّة[4]

---

[1] فرحات، إلياس، الرّبيع، مطبعة صفدي التجارية، سان باولو، 1954، ص 161.

[2] قنصل، السهام، ص 70.

[3] الخوري، رشيد سليم. (الشاعر القروي) الأعمال الكاملة، الشعر، منشورات جروس برس، طرابلس، لبنان، 1992، ص392.

[4] قنصل، السهام، ص 70.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهذا الشعر، على الرّغم من خطابيته وركاكته في كثير من المواضع، يبرز رغبةً حقيقية عند هؤلاء الشّعراء في أداء رسالة تثقل كواهلهم، وهي المشاركة في إنقاذ أوطانهم التي تعيش في ظلام فكريّ وحضاريّ، فهي نهبٌ للمستعمرين، ومسرحٌ لصراعات طائفية لا تنتهي.والفرديّة التي يصدر عنها مثلُ هذا الشّعر هي ما أسّس لرؤاهم المختلفة عمّا يؤمن به الآخرون- الذين كانوا يرون الآخر، المختلف دينيّاً، عدوّا بالضرورة- دون أن تخرج انشغالاتهم عن إطار الجماعة التي ينتمون إليها.

ولم تكن هذه الدّعوات التي تهاجمُ التّعصب الدّيني عاطفية الطّابع، بل كانت تسندها رؤية فكرية تقوم على إيمان كامل بأنّ فصل المؤسسة الدينية عن أمور الدّولة هو سبيل الخلاص، وسبيل تحقيق الحرّية الحقيقية.وكانت مثل هذه المواقف ضدّ التعصّب و سلطة رجال الدين[1] سبباً في سخط المجتمع المحافظ على هؤلاء الشّعراء، إلى الحدّ الذي دفع رجال الدّين إلى تحريم التعاطي مع مؤلفاتهم، خصوصاً جبران والرّيحاني.[2]

---

[1] لم يكتف الرومانسيون السوريون بمهاجة المتعصبين والدعوة إلى قيام دولة علمانيّة، بل إنهم هاجموا على نحو مستمر رجال الدّين وسلطتهم على عقول النّاس، فصوّروا رجل الدّين على نحو يظهر سلبياته ومساوئه التي يجهلها النّاس. ينظر القصائد التالية مثلا: ولم تقتصر مهاجمة رجال الدّين على السوريين وحدهم، بل نجد لها حضوراً عند معظم الرومانسيين، فالشّابيّ يشعر بالنقمة على الشيوخ الذين سكتوا عن الظلم والجهل الذي تعيشه تونس إبّان الاحتلال الفرنسيّ:

سكتّم حماة الدين! سكتة واجم ونمتم بملء الجفن والسّيل داهمُ
سكتّم وقد شمتم ظلاماً، غضونه علانم كفر ثائر ومعالمُ

تنظر القصيدة في : الشّابي، ديوان أبو القاسم الشابي، ص 276.
وقد أبدى العقّاد مواقفَ شبيهةً لمواقف المهجريين هذه، لا سيّما في مراحل شبابه، إذ يقول في كتابه مطالعات في الكتب والحياة : " لم يعد رجال الدّين وكلاء أشغل الله على الأرض يبيعون الرّحمة والرزق.." ينظر : العقاد، عباس محمود. مطالعات في الكتب والحياة، ص 58. وقد رأى بعض الباحثين أنّ العقّاد كان في ذلك منحازاً للدعوات التي كانت تطالب بقيام دولة علمانية تفصل بين السلطتين الدينية والمدنية التي كانت تقودها أسماء من أصول سوريّة في الغالب. ينظر : أبو ديّة، أيوب. عباس محمود العقّاد من العلم إلى الدّين، دار ورد، عمان، ط1، 2003، ص 123.

[2] ينظر في ذلك : الناعوري، أدب المهجر، ص 352. وقد كان الرّيحاني من أشدّ المؤمنين بقيام وحدة عربيّة في إطار دولة علمانيّة، وقد دعا صراحةً لذلك إذ يقول : " إنّ الوحدة العربيّة المؤسسة على القوميّة لا على الدّين هي وحدة مقدّسة، فأوصيكم بها... واعلموا كذلك أن لا مستقبل مجيداً للعرب، ولا وحدة عزيزة شاملة، بغير الحكم المدنيّ الدمقراطيّ القائم على العدل والمساواة بالحقوق والواجبات" ينظر : جحا، ميشيل، الرّيحاني : نصوص وآراء. دار صادر، بيروت، ط1، 2002، ص 194-195. ويقول في موضع آخر مهاجماً تسلّط الدولة ورجال الدّين: " هل يمكننا أن نتجنّب اعتبار سياسة الدّولة والكنيسة سياسة عنف تسعى وراء الاستعباد والظّلم والجهل الذي يقيّد الشعب بسلسلة من التقاليد التي باتت مقدّسة بحكم العرف والعادة فقط سياسة تعاقب وتجيز أعمال الاضطهاد والوحشيّة على كلّ من ينادي بحريّة الفكر والعمل؟. ينظر: جحا، الريحاني، ص 253. وهو لا يتوانى لحظةً عن رفض الفكر الديني، والدّعوة إلى إحراق كتب اللاهوت: " اجمعوا كتب اللاهوت وأحرقوها كلّها. ابنوا عقيدتكم على النواميس الكهربائية والبخارية تجدوا أنفسكم إذ ذاك قريبين من الله، بل أمام وجهه المنير المقدّس." الريحاني، الريحانيات، ج1، ص 52.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا كان هذا هو حال السوريين في تلك الفترة، فإن الوضع في بقيّة أرجاء الوطن العربي لم يكن أفضل حالاً. حيث كان تحقيق الحرّية هو الهاجس المسيطر على الشعوب العربيّة، بدءاً بالخلاص من الاستعمار، وانتهاءً بتكوين حكوماتٍ وطنيّة، تعبّر عن طموحات الشعوب وأمانيها. ففي مصر، مثلاً، حاول محمد علي أن يبني دولةً حديثة شبه مستقلّة عن الدولة العثمانيّة، وهو إن كان نجح إلى حدّ ما تحقيق جزء من طموحاته، إلا أن الملابسات التاريخية والحضارية حالت دون أن يتم ذلك على نحو حقيقي،خصوصاً أن من تبع محمد علي في حكم مصر لم يكونوا معنيين كثيراً بإصلاح أحوال الشعب بقدر ما كانوا مهتمين بالحفاظ على ملكهم وممارسة حياة أرستقراطية بعيدة كلياً عن الشعور مع الإنسان المصري الذي كان يرزح تحت وطأة الشعور بالمرارة جرّاء استئثار مجموعة صغيرة من الملاّكين بالأرض وخيراتها، لا سيّما أن هؤلاء الإقطاعيين كانوا غالباً ذوي أصول غير مصرية. وقد تجلت ثورة الشعب المصري آنذاك بالالتفاف حول أحمد عرابي الذي قاد ثورة شعبية للمطالبة بحقوق الشعب التي كانت ضائعة في أيدي الخديوي وفئة الأرستقراطيين من الأتراك والشراكسة، وكانت المفارقة حينما طلب الخديوي توفيق من السلطات الإنجليزية أن تحمي مصالحها في مصر، وأن تتدخل لتقمع ثورة عرابي الذي يشكّل وجوده تهديداً لأمن مصر وللعالم كله، وهو ما تم فعلاً حيث دخلت القوات البريطانية مصر وكانت نهاية الثورة العرابية على يدها في معركة التل الكبير سنة 1882. [1] واستمرت الأوضاع مضطربة قلقة إلى أن تجلّت ثورة الشعب مجددا في سنة 1919 التي استطاع المصريون تحقيق بعض المكاسب فيها، فقد اضطرت بريطانيا إلى إعلان تصريح فبراير سنة 1922 الذي نص على إنهاء الحماية المفروضة على البلاد،ثم أعلن الاستقلال، وصدر الدستور، وأعلن أن جميع السلطات مصدرها الأمة، وأن الحرية الشخصية محفوظة، وأن حرية الرأي والصحافة مضمونة، غير أن مثل هذه الأجواء الديمقراطية سرعان ما انتهت بتآمر القصر مع البريطانيين الذين اتفقت مصالحهم مجددا،

[1] ينظر : عبد القادر، محمد زكي. محنة الدستور 1923-1952، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1973، ص 13-14.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد رأى القصر "أن الدستور منحةٌ منه للشعب، وأن السلطةَ العليا يجب أن تكون دوما بيده، أما الإنجليز فقد كانوا يريدون للاستقلال أن يكون شكلاً لا مضموناً، وللدستور أن يكون ملهاة يحوّل النضال الوطني ضدهم إلى صراع سياسي على الحكم. كما كانوا يريدون من البرلمان أن يخرّج سياسيين إمعات."[1]

إن مثل هذه الأوضاع جعلت الذاتية عند الرومانسيين تأخذ بعداً " قومياً أو وطنياً " فالشاعر الذي يسعى إلى تأكيد ذاته المبدعة، لا يمكنه أن يحقق ذلك في ظل الظروف التي تعيشها بلاده، ومن ثم فقد دفعت الملابسات التاريخية المثقف العربي" أن يبحث عن ذاته الفردية من خلال البحث عن الذات القومية. وأن يتعلق الخيال الفردي للمثقف مع وجدان الجماعة وأشواقها في التخلص من نير الاستعمار والتبعية، وانتزاع الحرية."[2]

وليست من غايات هذا البحث أن يخوض في إشكالية العلاقة بين المثقف والسلطة وما يتبعها من تشعبات شغلت حيّزا كبيراً في الفكر الإنساني، وإنما سيكتفي برصد أهمّ ملامح التعارض التي سجّلتها المدونة الشعرية الرومانسيّة بين الذاتية التي كان الشاعر الرومانسيّ يصدر عنها، وبين السلطات التي يمكن أن تقف عائقاً أمام تحقيق الشاعر لحرّيته التي يبحث عنها.

الشعر في مواجهة السلطة:

إن من أبرز ملامح الشعر العربي عبر عصوره الطويلة هو أنه كان في الغالب شعراً يتماهى مع الخطاب السلطوي العام الذي يحكم المجتمع. فبدءاً من العصر الجاهلي كان الشاعر يمثّل لسان حال القبيلة، فهو المعبّر عن قضاياها والمدافع عن كيانها. ولعلّ أشهر من عبّر عن ذلك الولاء

---

[1] هيكل، أحمد. تطورات الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، ط6، 1994، ص 233.

[2] أدهم، إسماعيل. المؤلفات الكاملة للدكتور إسماعيل أدهم، تحرير وتقديم أحمد الهواري،دار المعارف، القاهرة، د.ت، ج2، ص 54.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأعمى لسلطة القبيلة كان دريد بن الصمة الذي أشار بمرارة إلى أنه –كأي فرد من أفراد المجتمع آنذاك –مرتهن لهذه السلطة بصرف النظر عن حقيقتها وصحة خياراتها :

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشدِ

ولم تكن الحال في العصور التالية مختلفة كثيراً عن هذه الحقيقة، فقد كان الشعر في الغالب يمثل صوتاً منحازاً للسلطة أياً كان شكلها. وهو أمر جعل المدح،على سبيل المثال، متهماً دوماً بأنه " شعر تكسب " لا همَّ للشاعر من نظمه سوى أن يرضي أصحاب السلطة، سواء أكانت اجتماعية أم سياسية، ممن يمكن أن يجودوا عليه بما يسدّ رمقه مادياً أو معنوياً. ولعل الرومانسيين كانوا أكثر من ألحّ على انتقاد شعر المديح في الأدب العربي انطلاقا من هذه الرؤية، ونجد ذلك واضحاً في النقد الذي وجهه جماعة الديوان لشوقي، ونجدُ له حضوراً أيضاً عند شعراء أبولو الذين عبّروا عن ذلك بلسان مؤسس مجلّتهم أحمد زكي أبو شادي قائلا:" نحتقر الآن فكرة التّكسب بالشعر عن طريق المدائح الصناعيّة للملوك والولاة والأغنياء، ولا نقبلُ من شعر المديح إلا ما تمليه العاطفةُ والفكرةُ السّامية."[1]وقد عبّر أبو شادي عن رأيه هذا في قصيدة وجّهها لأحمد شوقي، بوصفه أهم الرموز الشعرية العربيّة في تلك الفترة، معاتباً إياه على انحيازه للقصر وحاشية الملك، و تأخره عن الانخراط في الثورات الشّعبية، يقول موجّها خطابه إلى شوقي في قصيدة عنوانها " الكوكب التائه " :

شوقي عشقنا فيك أروعَ منطقٍ ما انفكّ معتزّاً على نظرائه

ودقائق الوصف الذي جمّلته بخيالك السّباق في عليائه

وبكلّ إبداع لكلّ يتيمةٍ من شعرك الباقي دوام بقائه

فعش الغنيّ ينال صدق جلاله للمبدأ المعصوم قبل ثرائه

وابن الخلود لعقلك الحيّ الذي يحيي لملك النيل ذكر لوائه

[1] أبو شادي، أحمد زكي. مقال بعنوان " رعاية الشّعر" نقلاً عن عوين، أحمد. الطّبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء للنشر، الإسكندريّة، 2000، ص 37.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما كان هذا العهد عهد صياغةٍ بل عهد ثوراتٍ فجد بدوائه[1]

ونجد حضور هذه الرؤية أيضاً في الأدب المهجري، فإيليا أبو ماضي يعبّر عن رفضه لشعر المديح لأنه في رأيه بعيد تماماً عن حقيقة الشعر وجوهره :

أنا ما وقفت لكي أشبب بالطلا مالي وللتشبيب بالصهباء؟

لا تسألوني المدح أو وصف الدمى إني نبذت سفاسف الشعراء

باعوا لأجل المال ماء حيائهم مدحا وبتّ أصون ماء حياتي

لم يفهموا ما الشعر؛ إلا أنه قد بات واسطة إلى الإثراء[2]

ولا ينسحب التوصيف السابق بطبيعة الحال على كل النتاج الشعري العربي، فقد قدمت الثقافة العربية نماذج تمردت على السلطة ولم تهادنها، وكان أبرز هذه النماذج ممثلاً بالصعاليك في العصر الجاهلي، ومن ثم نماذج معدودة في العصور اللاحقة. غير أن السمة التي طغت على علاقة الشاعر بالسلطة هي أنها كانت في الغالب علاقة المتبوع بالتابع، وهو أمر استمر حاضراً في نتاج الجزء الأكبر من شعراء الكلاسيكية الحديثة. فأحمد شوقي[3] كان شاعراً أرستقراطياً، شغل مديح العائلة المالكة

---

[1] ابو شادي، أحمد زكي. انين ورنين، المطبعة السلفية، القاهرة، 1925، ص 114.

[2] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 89.

[3] لا يحاول البحث هنا أن يشكك في وطنية أحمد شوقي، بل يحاول أن يظهر أن المسألة السياسية عند شوقي كانت لا تزال مرتبطة على نحو كامل بولائه للسلطة الحاكمة أولا، و بالمشاعر الدينية ثانيا، فمواقف شوقي تجاه قضايا التحرر العربي من الاحتلال الإنجليزي والفرنسي واضحة، لكنها تشكلت بعد أن فقد شوقي مرغما مكانته الخاصة عند السلطة. فمرجعية شوقي في تحديد موقفه من الحرية كان مختلفاً عن الرومانسيين، فهو كان ينظر للوجود العثماني في الأراضي العربية بوصفه إقامة للخلافة الإسلامية التي تمثل سلطة الله على الأرض. ولذلك فقد مدح عبد الحميد مراراً، ومن ذلك قصيدة قالها في مدحه بعد نجاته من محاولة اغتيال، إذ قال فيها:

هنيئاً أمير المؤمنين، فإنما نجاتك للدّين الحنيف نجاةُ
هنيئاً لطه والكتابَ وأمّة بقاؤك إبقاء لها وحياةُ

تنظر القصيدة في: شوقي، أحمد. الشوقيات،دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2006، ص 80.

كما كان موقف شوقي من الفرنسيين والإنجليز يتحدد تبعاً لموقف القصر. أما عند الرومانسيين فكانت فكرة الحرية مرتبطة بوعي إنساني منزّه عن أي ارتباطات نفعية، ومن ثم فقد كانوا يرفضون الوجود العثماني مثلما رفضوا بعده التواجد الغربي في الأراضي العربية، ويمكن على سبيل المثال أن نقارن بين موقف أحمد شوقي وموقف إيليا أبي ماضي من قضية إعلان الدستور العثماني سنة 1908، فقد رأى شوقي في إعلان الدستور مناسبة لتمجيد السلطان عبد الحميد على هذا الفضل الذي منحه لرعاياه فقال في هذه المناسبة :

بشرى البرية قاصيها ودانيها حاط الخلافة بالدستور حاميها
أسدى إلينا أمير المؤمنين يدا جلّت كما جلّ في الأملاك مسديها

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في مصر جزءاً كبيراً من ديوانه، فضلاً عن أنه اتخذ مواقف سياسية يحكمها ولاؤه للطبقة الحاكمة. وتجلى هذا في مدحه للملوك من نسل محمد علي، وهجائه المستمر لأحمد عرابي الذي حاول أن يثور على سلطة الخديوي الذي كان يستبيح أرض مصر وشعبها[1]. كما ظهر هذا في مدائح شوقي للسلطان عبد الحميد[2] ومحاولته حثّ العرب على الالتفاف حول خليفة المسلمين. "وعلى الرغم من الموقف الوطني الذي اتخذه البارودي بإسهامه في الثورة العرابية واتخذه حافظ إبراهيم بتأييد النضال الوطني، فإن الشعر العربي الكلاسيكي الذي أحياه هؤلاء الشعراء وضع بمجمله وعلى أيدي أبرز ممثليه وهو أحمد شوقي في خدمة الطبقة الإقطاعية المتحالفة مع الاستعمار (الملكية–الاحتلال) واستخدم هذا الشكل الكلاسيكي ليكون إطاراً لمضمون إيديولوجية الإقطاع حتى ليمكن القول أنها استولت على هذا الشكل وأدخلته في جملة مكاسبها وأدواتها الثقافية."[3] وفي هذا السياق يقول محمد عبد المعطي

الرأي رأي أمير المؤمنين إذا حارت رجال وضلّت في مرانيها

تنظر القصيدة في : شوقي، الشوقيات، ص215-216.
فيما كانت رؤية إيليا أبي ماضي مختلفة في جوهرها، فقد كان إعلان الدستور نتيجة ضغوط شديدة مورست على عبد الحميد ورضخ لها بغير إرادته، ومن ثم كان أبو ماضي يرى في إعلان الدستور بداية لعصر جديدا يؤذن بنهاية عصر عبد الحميد الثاني والدولة العثمانية :

ثلاثون عاماً والنوائب فوقنا مخيمة مثل الغيوم القواتم
فلا العلم مرموق ولا الحق نافذ ولا حرمة ترعى لغير الدراهم
وما ثمّ غير البغي والظلم والأذى فقبّحت من عصر كثير السخائم
فاغرب شقيت الدهر غير مودع من القوم إلا بالظبى والصوارم
فوالله ما ترضى قيودك أمةٌ من الناس إلا أصبحت في البهائم

[1] كتب أحمد شوقي عددا من القصائد التي هجا فيها أحمد عرابي، وحينما عاد عرابي من منفاه إلى مصر استقبله شوقي بقصيدة مطلعها :

صغار في الذهاب وفي الإياب أهذا كل همك يا عرابي

ثم كتب قصيدة أخرى يقول في مطلعها:

عرابي كيف أوفيك الملاما جمعت على ملامتك الأناما

ينظر : ضيف، شوقي. شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1953، ص 19.
واللافت أن نجد أن أحمد شوقي- حتى في موقفه من الإنجليز الذين كانوا يحتلون مصر- كان رهين إرادة القصر، فقد كتب عددا من القصائد التي يمجّد فيها الإنجليز. ولعل أبرز ما يظهر تبعية شوقي للسلطة السياسية هو أنه لما عزل الإنجليز الخديوي إسماعيل الذي كان شوقي مقربا منه، ووضعوا مكانه حسين كامل، حاول شوقي أن يتقرب من حسين كامل والإنجليز؛ فوصف الإنجليز بأنهم حلفاء مصر الأحرار، يقول :

حلفاؤنا الأحرار إلا أنهم أرقى الشعوب عواطفاً وميولا
لما خلا وجه البلاد لسيفهم ساروا سماحاً في البلاد عدولا

ينظر حول ذلك، وحول تورط عدد كبير من الشعراء الكلاسيكيين بمدح الخديوي والإنجليز: هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص 119-129.

[2] ينظر: كرد علي، محمد. المعاصرون، علّق عليه محمد المصري، مطبعة دار أبو بكر، 1980،ص61.
[3] الشريف،جلال فاروق.حول الأصول الطبقية والتاريخية لظاهرة الشعر الحديث، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع5، أيلول، 1972، ص 13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

الهمشري أحد شعراء أبولو : "لن يعيش أدب الأرستقراطيين الملكيين أمثال " كبلنج" و "مانسفيلد" في الأدب الإنجليزي، أو الأديب البرجوازي بول بورجيه في الأدب الفرنسي، أو شوقي شاعر الأمراء في الأدب المصري." [1] وبرر بعض الباحثين هذا التوجه عن أحمد شوقي ومعظم الشعراء الكلاسيكيين بوصفه تعلقاً بالآمال المعقودة على الحكّام الذين كان هؤلاء الشعراء يرجون منهم أن يعملوا لخدمة وطنهم، أو لوجود ارتباطات وثيقة لهذه الفئة من الشعراء مع الملوك والأمراء كما هو الحال عند أحمد شوقي، وفي ذلك يقول أحمد هيكل: "وإذا كان بعض الشعراء قد استمروا على الاتصال بعباس، ومدحه حتى بعد انقلابه على الوطنيين، ثم مدحوا من جاء بعده من أسرة محمد علي؛فإن ذلك لا يطعن في شعر المحافظين جملةً، ولا يغض من بساليته ونضاليته، وهؤلاء الفئة من الشعراء الذين استمروا على صلة بالقصر أو مدحوا حكّامه، قد كانوا ممن خضعوا لظروف شخصية وانحرفوا معها عن طريق التضحية أو الفداء. فشوقي –وهو زعيم هذا النفر من الشعراء – قد كان يرتبط بحكام القصر برباط الدم، كما كان مدينا للقصر بتربيته وتعليمه في الخارج،وجاهه في الداخل. وغير شوقي من هذا النفر من الشعراء قد كان منهم الطامح إلى منافسة شوقي ونيل شيء من جاهه الذي ناله عن طريق القصر، كما كان منهم المتقي للأذى في الرزق أو الأذى أو البدن، ثم كان منهم الآمل أن يقدّم هؤلاء الحكّام للبلاد شيئا من الخير باعتبارهم القابضين على السلطة في تلك السنين. وقد تكون هذه العوامل هي التي حملت شاعراً كحافظ إبراهيم على أن يمدح عباساً ومن جاء بعده."[2]

إن وجود أحمد شوقي في بلاط الخديوي، ناذراً موهبته الشعرية لخدمته، هو استمرار لتقليد متأصل في الشعر العربي. وقد سبق شوقياً إلى بلاط الخديوي شعراءُ مثل علي أبي النصر وعلي

---

[1] شرف، عبد العزيز. الهمشري شاعر أبوللو، دراسة وقصائد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص 27.
[2] هيكل، أحمد. تطورات الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، ط6، 1994، ص 118.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الليثي[1]، وتبعه أيضاً شعراء مثل علي الجارم كانوا يمثلون شعراء البلاط الذين رهنوا مواهبهم في خدمة القصر[2]. وقد وصفت سلمى الخضراء الجيوسي الدور الذي لعبه هؤلاء بأنه أكثر الأدوار مهانةً للشعراء في تاريخ الشعر العربيّ.[3] ولعل أوضح من عبّر عن هذه النزعة في شعر أحمد شوقي كان شوقي ضيف الذي وصف أحمد شوقي قائلا:"لم يكن شوقي من الشعب، فقد نشأ بباب القصر، وعاش يجري في إثر أميره عباس، فهو لا يحس إلا بما يحسه، ولا يشعر إلا بما يشعر به، فليس له إحساس مستقل ولا شعور مستقل، وهو لذلك يثور حين يخدش أميره، ولا يثور حين يلطم الشعب على وجهه...فشوقي شاعر القصر، وهو لا يهتم بالجمهور ولا بالشعب إلا حين يجد القصر راضيا عن ذلك، وقلما كان يرضى القصر."[4] وفضلاً عن شوقي والجارم وسواهما كان مصطفى صادق الرافعي،أحد أهم أقطاب الكلاسيكية والمدافعين عن التراث العربي آنذاك، متورّطاً هو الآخر بولاء أعمى للملك فؤاد؛ فقد أهدى كتابه "إعجاز القرآن" إلى الملك فؤاد واصفاً إياه بأنه " رجاء الإسلام، بل فؤاد الجسم الإسلاميّ كلّه، فهو الملك الرّاسخ في العلم، ثمّ القويّ بعلمه في الإيمان، ثمّ المتمكّن بإيمانه من الفضيلة."[5]

غير أن الملاحظَ في حركة الشعر العربي أنه بدءاً بالفترة التي ساد فيها المذهب الرومانسي بدأ ينحو مناحيَ مختلفة تماماً تحدد علاقة الشاعر بالسلطة، إذ إن المنحى العام الذي صار يحكم هذه العلاقة اتسم بالرفض والثورة والتوتر، وهو أمر يعدّ ميزة هامة في الشعر العربي الحديث كلّه شكّل اختلافاً جذريا عن تلك السمة التي سادت طوال قرون طويلة[6]. وهذا التحوّل كان مرتبطاً بوعي فكري

---

[1] ينظر: الجيوسي، الاتجاهات والحركات، ص 59.

[2] ينظر : مندور، محمد. الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، نهضة مصر، القاهرة، 2003، ص 32 وما بعدها. وهيكل، تطورات الأدب الحديث، ص 118. وينظر كذلك : العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم، ص 100-103. حيث ميّز العقّاد بين فئتين من الشّعراء المتكسّبين بشعرهم، فئة دعاهم باسم " الديوانيين" وهم موظفو البلاط في قصر الخديوي، وفئة دعاهم باسم " النّدماء" وهم الذين كانوا يرافقون الأعيان والأغنياء.

[3] ينظر: الجيوسي، الاتجاهات والحركات، ص 58.

[4] ضيف، . شوقي شاعر العصر الحديث، ص 20.

[5] ينظر: شرارة، عبد اللطيف. معارك أدبية قديمة ومعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1984، ص 287.

[6] إن المتتبع لحركة الشعر العربي يلاحظ بوضوح أن ثمة تحولاً كبيراً قد حدث على علاقة الشاعر بالسلطة السياسية، فبدءاً من المرحلة الرومانسية صارت العلاقة تتأسس على شعور بالرفض الكامل للسلطة الديكتاتورية ومحاولة التعبير عن هذا الرفض شعرياً، وهو ما نجد حضوره عند الرومانسيين أولاً وعند شعراء قصيدة التفعيلة لاحقاً، كالسياب والبياتي وصلاح عبد الصبور،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مختلف، يلازمه إيمان عميق بأن الشعر أسمى من هذه الأغراض المبتذلة، وإيمان أكثر عمقاً بالإنسان وحريته. فقد كان رواد الرومانسية يمثلون جزءاً من أبناء الطبقة البرجوازية الصاعدة في العالم العربي آنذاك، وكانوا، فضلاً عن ذلك، يمثلون جزءا من الفئة المثقفة في هذه الطبقة، يعاينون الأوضاع التي تعيشها بلادهم، وينظرون بقلق إلى تحالف السلطات الدينية والسياسية والإقطاعية التي استمرت حاضرة حتى بعد ضعف الدولة العثمانية وانهيارها. وهم، من ثَمّ، كانوا معنيين بتقديم أفكار جديدة عن الحرية والمجتمع المدني تضمن لهم -بوصفهم جزءاً من الفئة الكبرى من الشعب- أن يحصّلوا حقوقاً اجتماعية وسياسية جديدة على حساب الأرستقراطيين. وتأسيساً على ذلك فقد صار الأدب عندهم وسيلة لنشر أفكارهم والتبشير بها، لإيمانهم بهذه الأفكار أولاً، ولأن هذه الأفكار هي ما يبرر وجودهم ويعطيهم الحقّ في حياة حرّة. ولعل طه حسين كان قد عبّر تماماً عن هذا التحوّل الذي طرأ على الحياة الأدبية حينما ميّز بين جيلين من الأدباء في مصر، ورأى أن التحوّل الذي أحدثه أدباء الجيل الجديد هو أخطر التحولات التي أصابت الأدب العربي، وأن هذا التحوّل سيكون الطريق الجديد الذي لن يحيد عنه الأدب العربي لاحقاً، يقول :"على أن هناك تطوراً آخر لأدبنا الحديث أعظم خطراً وأبعد أثراً من كل ما قدمت، وهو الذي سيوجه الأدب في المستقبل القريب إلى غاياته التي لا يستطيع عنها تحولا أو انصرافا فيما أعتقد. ولهذا التطور الخطير وجهان : أحدهما يتصل بأشخاص الأدباء، والآخر يتصل بالموضوعات التي يطرقها الأدباء. فأما الوجه الأول فنستطيع أن نتبينه في سهولة ويسر إذا نظرنا إلى حافظ وشوقي والمنفلوطي من جهة وإلى العقاد والمازني وهيكل من جهة أخرى. فقد كان الثلاثة الأولون لا يعيشون لأدبهم وإنما يعيشون بأدبهم. أريد أنهم كانوا يتخذون الأدب وسيلة إلى الحياة وإلى حياة لا تمتاز بالاستقلال. كان كل واحد منهم في حاجة إلى حماية تكفل له ما يحب

وصولاً إلى أدونيس ومحمود درويش وغيرهم، ولعل ما يؤكد ذلك هو أن شعر المديح يكاد يختفي تماماً من ديوان الشعر العربي الحديث.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من العيش والمكانة. ولا بد له من " مِسين " كما يقول الأوربيون، يحميه ويعطيه ويحوطه بالرعاية والعناية، ويدفع عنه العاديات والخطوب." [1]

فطه حسين يشير إلى ثلاثة من أبرز الأدباء المصريين في تلك الفترة، وهو يقيّم تجربتهم الإبداعية دون أن يفصلها عن ربط أدبهم بتحقيق مكاسب شخصية على حساب القيم الحقيقية التي ينبغي أن تتوافر في الأدب، وهذا الرباط القائم على المنفعة يعني أن الأدب سيعبّر بشكل ما عن رغبة الفئة التي ترتبط مصالح الأديب معها، وهي الفئة التي تملك السّلطة في الغالب. وفي مقابل شوقي وحافظ والمنفلوطي يقارب طه حسين التجربة الإبداعية عند العقاد والمازني وهيكل بوصفهم نماذج على التوجه الجديد للأدب المنقطع عن الارتباط بالفئات الحاكمة وذوي الجاه، فيقول:

"أما الثلاثة الآخرون فثائرون على هذا النوع من الحياة، مبغضون لهذا النوع من الأدب، يكبرون أنفسهم أن يحميهم هذا العظيم أو ذاك، ويكبرون أدبهم أن يرعاه هذا القوي أو ذاك. هم يعيشون أولا ويعيشون أحراراً، ثم ينتجون أولا وينتجون أحراراً. وهم يأبون أن يؤدوا عن إنتاجهم الأدبي حساباً لهذا أو ذاك. هم مستقلون في إنتاجهم الأدبي بأدق معاني هذه الكلمة وأكرمها... أما الوجه الثاني لهذا التطور فهو أن هذه الحرية نفسها قد فتحت للأدباء أبوابا لم تكن تفتح لهم حين كان الأدب خاضعا للسادة والعظماء. وقد أثرت ظروف التطور الإنساني في توجيه هذه الحرية. فقد كان الأدباء القدماء يؤثرون السادة والعظماء بما ينتجون، فأصبح الأدباء المحدثون يؤثرون أنفسهم ويؤثرون الفن ويؤثرون الشعب بما ينتجون."[2]

ولعل نبوءة طه حسين هذه كانت صحيحةً؛ إذ إن تتبّع مسار الشعر الأدب العربي يكشف عن اهتمام أكثر بالإنسان من ذلك الذي ساد مسبقاً وجعل الأدب، في الغالب، رهن إرادة السلطة. فالصراع

---

[1] حسين، طه. الأدب العربي بين أمسه وغده، مجلة الكاتب المصري، م1، ع1، 1945، ص 29. نسخة إلكترونية http://www.al-kalimah.com/data/2008/7/1/EgyptianWriter.html

[2] طه حسين، الأدب العربي بين أمسه وغده، ص 29.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرومانسيّ من أجل الحرية كان ينطلق من تمييز أساسي بين موقفين: برجوازي تصدر عنه الرؤية الرومانسية لأنها تنتمي له وتتبنى قضيته، وأرستقراطي تعمل الرومانسية على هدم أسسه معرفياً وفنياً وطبقياً بحثاً عن حرية تضمن للإنسان حقوقه في بيئة ديمقراطية تمكّنه من ممارسة حياته بعيداً عن قمع السلطات السياسية وما يوازيها من سلطات دينية واجتماعية، وتفسح فيه المجال للذات المبدعة في الإنتاج بحرية مطلقة، لا تقيّدها شروط. وتأسيساً على ذلك لم يعد الشاعر يعتمد على الطبقة الأرستقراطية، ولم يعد يلهث وراء الحكّام والولاة، أو يخضع لإرادتهم. ولذلك نرى العقّاد يبدي اعتزازا بذاته وشخصيته التي تمثّل المثقّف البرجوازي العصامي الذي لا يمتلك الحسب والنسب والألقاب والجاه، لكنه يمتلك الإرادة والفكر الحرّ:

أنا حاطمُ الأصنامِ والقببِ
ألحقتُ منها الرأس بالذنبِ
في أمّة الألقاب أسبقهم
سعياً بلا نعتٍ ولا لقبِ
في أمة الأموال أتركهم
بعدي بلا مال ولا نشب
في أمة الأنساب أنشئ لي
نسباً من العلياء والأدب
عجباً، وقل ما شئت من عجبٍ
إني شبيهك أنت في عجبي
هب تلكمُ الأصنامَ واهبةً
لي عفوها يأساً من الغضب
أتظن عابدهن مغتفراً
صلواته في غابر الحقب؟[1]

[1] العقاد، ديوان العقاد، م 2، ص 885.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولعل أوضح أنموذج على هذا الصراع الطبقي يتجلى في قصص جبران التي حاول فيها أن يعرّي قيم المجتمع الأرستقراطي وأن يدين الإقطاع وتسلّط رجال الدين الذين كانوا يدعمون الإقطاع ويجدون له الأسس التي تبرره، ومن أبرز ما يعبّر عن نزوع جبران لنقد تحالف السلطات الثلاث هي قصة " خليل الكافر " التي يتمرد فيها الشاب خليل على الرهبان لأنه عايشهم وعرف حقيقتهم، فهم يستغلون باسم الله الفقراء والناس السذّج، ويتحالفون مع الشيخ عباس الإقطاعي الذي يمتلك أراضي القرية ويستغل أهلها بتواطؤ مع أمير لبنان بشير الشهابي.[1]

كما يبدو نقد النظام الطبقي والفكر الذي يؤسس له مسيطراً على جبران في أكثر قصصه، فنجد في عرائس المروج قصتي مرتا البانية و يوحنا المجنون[2]. ونجد في الأرواح المتمردة قصتي وردة الهاني ومضجع العروس[3]. كما عبّر أكثر الشعراء الرومانسيين عن مثل هذا التفاوت الطبقي في المجتمع وأدانوه منحازين إلى أبناء الشّعب على حساب الأرستقراطيين من ملاّك الأراضي، يقول الشاعر السوري نديم محمد:

في حيّنا المسكينِ، قَصْرٌ يكسرُ العينَ ارتفاعا
ألواحُ مَرمَرِهِ الزواهِرُ، تخطِفُ البصرَ التماعا
والرا فعون عمودَه في الجو يفترشون قا عا
وعلى غبار الأرض في ظلماته، رقدوا جيا عا
وفراخهم فوضى على الأبواب، يزقون ارتياعا
متزاحمين بأرجل، متشـــابكين يـــداً وباعا
حمي الهجير، ولا كواسب يرجعون ولا متاعا[4]

ومن المنطلق نفسه كان يصدر الشّاعر الأردنيّ عرار الذي كان منحازاً لأبناء الطبقة الكادحة من شعبه:

---

[1] تنظر القصّة في : جبران، الاعمال الكاملة، ص 166.
[2] تنظر القصتان في المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، ص 108 و 118 على التوالي.
[3] تنظر القصتان في المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، ص 133 و 157 على التوالي.
[4] العساف، حسين حمدان. نزعة التمرد في شخصية الشاعر نديم محمد، ديوان العرب، 21-3-2009، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article17579.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

فلا عليك إذا أقريتني لبناً وقلت: خبزتنا من قمح حـــورانِ

أما السكاكر فلينعم بمأكلها "صبري" و "منكو" و" توفيق بن قطان"

وليحيىَ "لدجرُ"و"الكوتا" وطغمتها في ظل دوح من اللذات فينان

أما أنا والمناكيد الذين هُمُ قومي وصحبي وندماني وخلاني

فَحسبُنا نعمة الذل التي نخرت عظامنا وأعزتْ أهل عمّان[1]

إن عدّ الشعر الرومانسي مرحلة انتقالية في الشعر العربي إزاء الموقف من السلطة أمر يتنافى مع ما عرف عن الرومانسيين من تمجيدٍ للعزلة والابتعاد عن مجابهة الواقع، غير أن الحقيقة هي أن طبيعة الشعر نفسه لم تكن تتيح المجال أكثر مما قدّمه الشعراء الرومانسيون؛ فهم مثّلوا مرحلة أولى في منظومة فكرية جديدة كان لها ظروفها وملابساتها الخاصة. ثم إن الشاعر لا يقدّم نصاً فكرياً ولا محرضّات خطابية للثورة والتغيير بالضرورة، بل يحدد موقفه تجاه القضايا التي تشغله بطريقة مختلفة، وهو ما يظهر في الشعر الرومانسي الذي –على الرغم من اتسامه بالذاتية–[2] كان منهمكاً في الهم الجماعي للإنسان العربي خصوصا، وللإنسان أياً كان جنسه ومذهبه بشكل عام. فضلاً عن أننا نجد مواقف واضحة وأشعاراً ثورية في دواوين معظم الشعراء الرومانسيين، فقد كانت المرحلة التي نشأ بها المذهب الرومانسي في العالم العربي مضطربة تسودها أجواء مشحونة سياسياً واجتماعياً، يتأرجح فيها الوطن العربي ما بين نهاية العهد التركي و تأجج الأطماع الاستعمارية الغربية، وبين سيطرة حكّام و ملوك لا همّ لهم سوى الحفاظ على سلطتهم بعيداً عما تعانيه شعوبهم من فقر وجهل وسوء حال. ولعل أبرز من حدد مواقف سياسية واضحة من شعراء الحقبة الرومانسية كان عباس محمود العقاد، غير أن طبيعة المعالجة السياسية لأي قضية تتطلب في الغالب تحديداً لأفكار واضحة، وشرحاً

[1] عرار، عشيّات وادي اليابس، ص 402.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومناقشة وتقديم تبريرات كافية لهذه الأفكار، وهو ما يبدو عصيًا على طبيعة الشعر، ومن ثم نجد أن الهمّ السياسي كان أكثر وضوحاً في مؤلفات العقاد الفكريّة، فضلاً عن انخراطه في السياسة على أرض الواقع وهو ما تسبب بمحاكمته بتهمة الإساءة للملك فحكم عليه بالسجن تسعة أشهرٍ لم تثنه عن التمسك بأفكاره ومطالبته بحياة ديمقراطية بعيدة عن التسلّط والانفراد بالحكم. وحينما خرج من السجن توجه إلى قبر سعد زغلول وأنشد هناك قصيدة تعبّر عن تمسكه بمبادئه وأفكاره في الحرّية:

إلى الذاهب الباقي ذهاب مجدد وعند ثرى سعد مثاب ومسجد

إلى مرجع الأحرار في الشرق كله إلى قبلة فيها الإمام موسد

لأول من فك الخطى من قيودها أوائـل خطوي يوم لا يتقيد

بواكـير من حرية أستزيدها لديه وقد يرعى البواكير معبد

وأعظم بها حرية زيد قدرها لدن فقدت أو قيل في السجن تفقدُ

وكنت جنين السجن تسعة أشهر فهأنذا في ساحة الخلد أولد

ففي كل يوم يولد المرء ذو الحجى وفي كل يوم ذو الجهالة يلحد

وما أقعدت لي ظلمة السجن عزمة فما كل ليل حين يغشاك مرقد

وما غيّبتني ظلمة السجن عن سنى من الرأي يتلو فرقدا منه فرقد

عداتي وصحبي لا اختلاف عليهما سيعهدني كل كما كان يعهد [1]

ولم تكن مواقف لعقّاد وأبي شادي وجبران وعرار هذه هي أولى ملامح مواجهة الشعر للسّلطة عند الشعراء الرومانسيين، إذ نكاد نجد أولى ملامح هذه المواجهة حاضرةً بوضوح عند خليل مطران، فقد شغلت فكرة الحرية جزءاً هاماً من شعره، وكان يحاول دوماً أن يلفت أنظار مواطنيه إلى رداءة الوضع الذي يعيشونه في ظل استبداد حكم السلطان العثماني عبد الحميد الثاني، وهو ما تسبب في

[1] العقاد، ديوان العقاد، م 1، ص 461.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ملاحقته من قبل السلطات العثمانية إلى أن انتهى به المقام في أرض مصر بحثاً عن شيء من الحرية التي كانت بعيدة المنال في سوريا. [1]

وقد أشار شوقي ضيف إلى ظاهرة " التغني بالحرية "في شعر مطران، ورأى أن مطران حاول في جزء كبير من أشعاره أن يلفت الأنظار إلى سوء الإدارة العثمانية لبلاده، وأن يحفّز العرب على رفض سلطتهم ومحاربتها، غير أنه إزاء القمع الذي كان يمارسه العثمانيون وملاحقتهم المستمرة لأي صوت يحمل نزعةً واعيةً تشكل تهديداً لسلطانهم، كان مضطراً إلى التعبير عن آرائه السياسية بطريقة غير مباشرة، وهو ما نلمحه في أكثر من قصيدة في ديوان مطران، إذ يقول في قصيدة بعنوان " مقتل بزرجمهر " :

سجدوا لكسرى إذ بدا إجلالا كسجودهم للشمس إذ تتالا

يا أمة الفرس العتيقة في العلا ماذا أحال بك الأسود سخالا

كنتم كباراً في الحروب أعزّة اليومَ بتّم صاغرين ضئالا

ما كان كسرى إذ طغى في قومه إلا لما خلقوا به فعّالا

هم حكّموه فاستبد تحكمّا وهمُ أرادوا أن يصول، فصالا

والجهل داءٌ قد تقادم عهده في العالمين ولا يزال عُضالا

لولا الجهالة لم يكونوا كلهم إلا خلائقَ أخوةً أمثالا[2]

فمطران يعبّر في هذا النص صراحة عن رأيه في مسؤولية الشعب عن خلق الطاغية. إنه بالتأكيد لم يكن منشغلاً بتقديم قصة تاريخية، بل رؤية تستند إلى التاريخ لتوضيح فكرته. وهو إذ يحاول أن يتلمّس موضع الخلل في أمته يجد أن الجهل هو الداء المستعصي الذي يحيل الأمة إلى قطيع

[1] هاجر خليل مطران إلى باريس في أولى مراحل شبابه بعد أن نصحه أهله بالهجرة إليها محافظة على حياته لأن السلطات العثمانية كانت تشكّ في توجهاته السياسية، وقامت بتفتيش بيته وإطلاق الرصاص على غرفته. ثم هاجر مطران إلى مصر ليستقر فيها بعيداً عن أعين العثمانيين. ينظر : حمود، محمد. خليل مطران (رائد الجدة في الشعر العربي المعاصر)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 2003، ص 6.

[2] مطران، ديوان الخليل، ج3، ص486.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يسوقه الحاكم مثلما يحلو له، فالجهل هو أسهل الطرق المؤدية إلى استعباد الناس، وهو المسؤول عن غياب العدالة في المجتمع، ولولاه لكان الناس سواسية لا فروق اجتماعية بينهم.

وعلى مثل هذه الرؤية يستند خليل مطران في قصيدة يتخذ فيها من قصة نيرون مرجعاً لتحديد الفكرة السياسية التي تشغله، وهي أن الشعب مسؤول عن صنع الطاغية، ومن ثم يكون هذا الشعب أولى باللوم من حاكمه المستبدّ :

ذلك الشعب الذي آتاه نصرا هو بالسبّة من نيرون أحرى

أيّ شيء كان "نيرون" الذي عبدوه؟ كان فظ الطبع غرّا

قزمة هم نصّبوه عالياً وجثوا بين يديه فاشمخرّا

ضخموه وأطالوا فيئه فترامى يملأ الآفاق فجرا

إنما يبطش ذو الأمر إذا لم يخفْ بطش الأولى ولّوه أمرا

ما علينا من غريم غارم إن أزرى الخلق شعب مات صبرا

ليس بالكفء لعيش طيب كل من عزّ عليه العيش حرا

كلّ قومٍ خالقو (نيرونهم) فيصر قيل له أم قيل كسرى[1]

إن هذه الأبيات تتضمّن دعواتٍ واضحةً للشعب كي يتحمّل مسؤولية صنع مستقبله، فمطرانُ المتأثر بالفكر الفرنسي، يعي جيّداً أنّ الحرّية والديموقراطيّة ليستا هبةً تمنحُ من الحاكم، بل هما حقٌّ لن يتحقّق دون ثورةٍ حقيقيّة وإرادةٍ واعية.

وقد علّق إيليا حاوي على هذه القصيدة تحديداً، وعلى مثل هذا التوجه في شعر مطران بشكل عام قائلا: " ومع أن النزعة القائمة فيها هي نزعة خطابية، فإنها كانت تحفّز إلى الثورة والارتداد على الظلم والظالمين. وفي مطولة نيرون وضع خليل مطران ملحمة حديثة في التنديد بالظلم

[1] مطران، ديوان الخليل، ج2، ص 124.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واحتضنها عبر مقاطع وفقاً لتسلسل منهجي أثر عنه. وقد بين تعسف الظالم وتماديه حتى أنه يحرق بلداً ويقتل والدةً ويفري في أحشائها والقوم مذعنون.إنهم خالقو نيرونهم قيصرٌ قيل له أم قيل كسرى."[1]

فلجوء مطران إلى التاريخ في مثل هذه النصوص كان قناعا يستتر وراءه لتمرير أفكاره، وليس لغاية استعراض قصة تاريخية مجردة عن أي ارتباطات بواقع أمته، أما لجوؤه إلى هذا الأسلوب فهو برأي حاوي قد كان " خوفاً من المستعمر ومن كونه مغترباً في بلاد مصر، يجزع أن يضطهد على مواقفه في وطن غير وطنه".

وحينما أعاد رئيس الوزراء المصري بطرس غالي العمل بقانون المطبوعات[2]ندد مطران بمحاولة السلطة كبت الحريات في قصيدة يقول فيها:

شردوا أخيارها بحرا وبرا
واقتلوا أحرارها حرا فحرا
إنما الصالح يبقى صالحا
آخر الدهر ويبقى الشرّ شرا
كسّروا الأقلام هل تكسيرها
يمنع الأيدي أن تنقش صخرا
قطّعوا الأيدي هل تقطيعها
يمنع الأعين أن تنظر شزرا
أطفئوا الأعين هل إطفاؤها
يمنع الأنفاس أن تصعد زفرا
أخمدوا الأنفاس هذا جهدكم
وبه منجاتنا منكم فشكرا[3]

---

[1] حاوي. إيليا. في الأدب والنقد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1986، ص 24.
[2] صدر قانون المطبوعات العثماني يوم 26 نوفمبر 1881، ثمّ أعاد بطرس غالي العمل به في 5 مارس 1909، ويخوّل هذا القانون وزير الداخليّة الحقّ في إنذار الصحف مؤقّتا أو نهائياً من غير محاكمة. وكان هذا القانون يحاول من حدّ الأثر التنويري الذي كانت تمارسه الصّحف على أبناء المجتمع المصري. ينظر : دياب، عبد الحيّ. عباس محمود العقاد ناقدا، دار الشعب، القاهرة، 1990، ص 68.
[3] مطران، ديوان الخليل، ج2، ص 124.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذه القصيدة تحمل بشكل واضح إدانةً لتلك الممارسات القمعية بحق الإنسان العربي، فهي تؤشر أولاً على حقيقة عاينها مطران ومر بها شخصياً وهي الهجرات المستمرة عن الوطن بحثاً عن الحرية وهرباً من بطش السلطات السياسية. ومطران يحدد في البيت الأول من نصه الشعري هذه الفئة التي تشردت بأنها أخيار الشعوب، إنها الفئة التي وعت حقيقة هذه السلطات السياسيّة، فلم تهادنها بل قدمت محاولات مستمرة لفضحها وكشف سوءاتها، ومن ثم كان نصيب هؤلاء الهرب بعيداً عن أعين وأيدي هذه السلطات. كما تحمل القصيدة تنديداً بالممارسات القمعية ضد المبدعين والمفكرين وما تلحّ عليه من كبت للحريات وتقييد للأقلام. وقد هدد رئيس الوزراء مطرانَ بالنفي من مصر على خلفية نظمه هذه القصيدة، فردّ مطران على عليه قائلا:

أنا لا أخاف ولا أرجّي فرسي مؤهبةٌ وسرجي

فإذا نباني متن برّ فالمطيّة بطن لجّ

لا قول غيرُ الحقّ لي قولٌ وهذا النهج نهجي[1]

ومثل هذه المواقف تُظهر وعياً سياسيّاً، وإخلاصاً لقضايا الإنسان التي كان مطرانُ يدافع عنها. وقد عبّر إيليا أبو ماضي عن مثل هذه الرؤية إزاء قمع الحريات، وتشديد القيود على حرية الفكر قائلاً في المناسبة نفسها (إصدار قانون المطبوعات):

ماذا جنيتَ عليهمْ، أيها القلمُ واللهِ ما فيكَ الا النُّصحُ والحكمُ

إني ليحزنني أن يسجنوكَ وهم لولاكَ في الأرضِ لم تثبتْ لهم قدمُ

خلقتَ حراً كموجِ البحرِ مندفعاً فما القيودُ وما الأصفادُ واللجمُ ؟

ان يحسبوا الطائرَ المحكيَّ في قفصٍ فليسَ يُحبسُ منه الصوتُ والنغمُ

[1] مطران، ديوان الخليل، ج1، ص 281.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كأنما سئموا أن لا يزالَ بهـا روحٌ على الدّهرِ لم يظفرْ بها السّأمُ

فقيّدوها لعلّ القيدَ يُسكتها وعزَّ أن يسكتَ المظلومُ لو علموا

وأرهقوا الصحفَ والأقلامَ في زمنٍ يكادُ يعبدُ فيهِ الطرسُ والقلمُ

ان يمنعوا الصحفَ فينا بث لوعتنا فكلنا صحفٌ في مصرَ ترتسمُ

للموتُ أجملُ من عيشٍ على مضضٍ انَّ الحياةَ بلا حريةٍ عدمُ[1]

إنّ مثل هذا الفهم للحرّية والإيمان بها هو جوهر الرومانسيّة الذي ميّزها في كلّ ما قدمت، وهو ما نجده عند معظم الشعراء الرومانسيين في أعمالهم النثرية والشعريّة، فقد حاول ميخائيل نعيمة أن يبني منظومة فكرية مكتملة عن الحرية يهدم فيها كلّ قيود تمارس حضورها على الإنسان. وهو إزاء ذلك ينشغل برصد مقوّمات السلطة وأساليب تشكلها، وينتهي إلى سلطة " الطاغية " وهي الأنموذج الوحيد الذي عاينه في العالم العربي، إذ لا وجود لسلطة سياسية بغير طاغية متأله يرى أن الشعب قطيع يسوسه بعصاه، وأن الأرض هبة من الله له ولنسله : " والسلطان، كما تعلمون، يخوّل صاحبه حقّ الأمر والنهي والتصرف بشؤون الناس الخاضعين له، وهو يقوم على دعامات بعضها في الأرض وبعضها في السماء. ونحن ما نزال نسمع ملوكاً إذا خاطبوا شعبهم فباسم السلطة المعطاة لهم من الله. لقد كان الملوك في البداية زعماء عصابات مسلحة تسطو على الآمنين في مزارعهم ومتاجرهم من الناس فتفرض عليهم حمايتهم من عصابات مثلها لقاء جزية يدفعونها. ..ثم كان صفقة عقدها الدين مع الدنيا وإذ بالملوك يصبحون أبناء السماء المختارين الحاكمين."[2]

والسلطان، أو الملك في نظر نعيمة، واحد من عدة أوثان ينبغي على الإنسان أن يهدمها سعياً للوصول إلى حريته، يقول: "الوثنية فكرة تتجسد لا جسد يفكر. وهي لا تتحطم بتحطيم ما تجسدت

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 503.
[2] نعيمة، ميخائيل. الأوثان، مؤسسة نوفل، بيروت، ط8، 1978، ص26-27.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فيه، وقد تتجسد في خشبة، كما تتجسد في كلمة. والوثنية هي أن يخلق الإنسان خالقه، ثم أن يمضي في عبادته، كما لو كان في الواقع يملك القدرة المطلقة علي إسعاده و إشقائه، فيسترضيه بكل عزيز وثمين "[1]

ولعل مقولة نعيمة هذه توضح أن الأوثان ليست الأشكال التي تتمظهر فيها هذه الأصنام، فالسلطان ليس شخصاً ينبغي تحطيمه، بل فكرة ينبغي أن يتم تجاوزها لأن زوال السلطان وبقاء الفكر الذي أوجده يعني أن الإنسان سيظل رهناً لقيود جديدة ستخلق طاغية آخر في ملابسات جديدة، وعليه فإن الأصل أن يتم تجاوز الفكر الذي قاد إلى صنع الطاغية، لا إلى القضاء على الطاغية نفسه، وهذا لن يتأتى إلا بفكرٍ جديد يمثّل فيه الإنسانُ قيمةً أسمى من أن يمتهن، أو تُسلب حرّيته.

ومثل هذا الموقف من سلطة الحاكم المطلق جعل ميخائيل نعيمة يتفاعل مع الحركات الثورية التي سبقت قيام الثورة الشيوعية، فقد تصادف أن عاش نعيمة في روسيا أثناء دراسته وقد عاش هناك تجربة ثورية قام بها الشعب الروسي على طغيان القياصرة. وقد أشار إلى مناسبة قصيدته " النهر المتجمد "على نحو يوحي بأن نص القصيدة كان إفرازا لمرحلة الثورة التي عاينها وشارك بها، وهو أمر يؤكد أن طبيعة الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أطرت حياة الرومانسيين هي التي وجهت مقارباتهم لمفاهيم الحرية المتنوعة التي كانت تصدر في أساسها عن جوهر واحد، يهمهم فيه الإنسان في المقام الأول، بصرف النظر عن طبيعة السلطة التي تحكمه، فهو يقول في مناسبة نظم القصيدة:" نظمتها بالروسيّة، وبسهولة متناهية حتى كأنها كانت تملى عليّ. وكان الذي أوحاها إليّ منظر نهر " صولا" وقد مشينا على وجهه المتجمّد بطريقنا من المدينة. اختتمت القصيدة بخطاب أوجّهه إلى روسيا فأسألها وقد كبّلها الجليد مثلما كبّل "صولا" متى يأتي ربيعها ويفكّها من عقال الجليد؟ ولم يكن يدور في

[1] نعيمة، الاوثان، ص 28.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خلدي أن سؤالي سيلقى جوابه بعد سبع سنوات، وأنّ الحكم في روسيا سينتقل، من أيدي القيصر والأشراف والإقطاعيين ورجال الدين إلى أيدي العمال والفلاحين."[1]

أما إيليا أبو ماضي فإن هاجس العلاقة بين السلطة والإنسان شغله على نحو مختلف، فهو لم يكن معنياً بتحديد مواقف إزاء حالةٍ سياسية معينة فحسب، بل نجد له قصيدة تعبّر عن رؤيته للعلاقة بين الشعر، بوصفه أداة حضارية تؤسس لقيم الخير والجمال، وبين الملك بوصفه معبّراً عن السلطة المطلقة وما تتوفر عليه من قيم سلبية :

أمر السلطانُ بالشاعر يوماً فأتاهُ

في كساءٍ حائل الصبغة واهٍ جانباهُ

وحذاء أوشكت تفلت منه قدماهُ

قال صف جاهي، ففي وصفك لي للشعر جاه

إن لي القصر الذي لا تبلغ الطير ذراه

ولي الروضُ الذي يعبق بالمسك ثراه

**

ضحك الشاعرُ مما سمعته أذناه

وتمنى أن يداجي فعصته شفتاه

قال إني لا أرى الأمر كما أنت تراه

إن ملكي قد طوى ملكك عني ومحاه[2]

على هذا النحو يفتتح أبو ماضي قصيدته " الشاعر والملك الجائر" حيث تنبئ الأبيات لأولى بإيمان أبي ماضي بأن وظيفة الشاعر، الذي لم يعد رهن إرادة السلطة، قدّ تغيّرت، وهو من ثمّ يصوّر

[1] نعيمة، سبعون، ص 257-258.
[2] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 624.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شاعره رافضاً، ثائراً على سلطة الملك، مستهزئاً بما يحسبه عَظَمةً ومجداً، فوظيفة الشّعر – القائمة على التملّق للملك والتّغني بسلطانه وجاهه – لم تعد ممكنةً في زمن صار فيه الشّعر أكثر سموّاً، ومن ثمّ فإن شاعر أبي ماضي، يتمرّد على رغبة الملك، ويفاجئه على نحو لم يتوقّعه، ثمّ يعرض له كيف أن حدود مملكة الخيال التي شادها تفوق حدود ملكه وسلطته إلى أن أثار سخط الملك فأمر بقطع رأسه:

فسقط الشّاعر معروضاً يخدش الأرض بكلتا يديه

كأنما يبحث عن رأسه فاستضحك السلطان من سجدته

ثم استوى يهمس في نفسه " ذو جنّة" امسى بلا جنّته[1]

وإذا كان هذا الدور الذي اضطلع به الشّاعر قد تسبب في قطع رأسه، فإن أبا ماضي في المقابل يُظهر أن قيم الجمال التي يتوفر عليها الشّعر غلبت قيم الشّر التي مثّلتها سلطة الملك، ومن ثم فقد استمرّ صوت الشّاعر الذي يعبّر عنه شعره حاضراً رغم توالي الأزمان، فيما انتهى ذكر الطّاغية بانتهاء سلطته وجاهه :

وتوالت الأجيال تطّردُ جيلٌ يغيب وآخرٌ يفدُ

أخنت على القصر المنيف فلا الجدران قائمة ولا العمد

ومشت على الجيش الكثيف فلا خيلٌ مسوّمة ولا زردُ

وطوت ملوكاً ما لهم عددٌ فكأنهم في الأرض ما وجدوا

والشاعر المقتول باقيةٌ أقواله فكأنها الأبدُ[2]

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 627

[2] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 628.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد عبّر جبرانُ في مقطوعة " نحن وأنتم" عن الفروق الجوهريّة بين الشّعراء والفنّانين الذين يؤسّسون لقيم الخير الباقية أبد الدهر، وبين أصحاب السلطة الذين يقيمون سلطانهم على استعباد النّاس، ويؤسسون لقيمٍ تزول مع زوال سلطتهم:

" أنتم بنيتم الأهرامَ من جماجم العبيد، والأهرامُ جالسةٌ الآن على الرّمال تحدّث الاجيال عن خلودنا وفنائكم. ونحن هدمنا الباستيل بسواعد الأحرار والباستيل لفظة تردّدها الأمم فتباركها وتلعنكم. أنتم رفعتم حدائق بابل فوق هياكل الضعفاء وأقمتم قصور نينوى فوق مدافن البؤساء...أما نحن فجعلنا الرخام يرتعش جامداً ويتكلّم صامتاً..."[1]

ولعلّ من أوضح النماذج على مواجهة الشّاعر الرومانسيّ للسلطة ورفضه لعبَ دور النّديم أو شاعر البلاط يتجلى في سيرة الشاعر الأردني عرار، فهو، وإن كان قد التقى بالملك (الامير في ذلك الوقت) عبد الله الأول، وصادقه، إلا أنه رفض دوماً أن يكون تابعاً للملك وسلطته على حساب الفئة التي ينتمي إليها من الشّعب، حيث تكشف مواقف عرار السّياسيّة عن رغبةٍ حقيقية في الإصلاح، وعن انتقادات حادّة للسلطة السياسيّة التي كان يمثّلها الملك عبد الله الأول، ما جعله ينتقل دوماً من سجن إلى آخر، ومن منفى إلى منفى.وهذا الرفض عبرّ عنه عرارُ مراراً في شعره، يقول مخاطباً الملك عبد الله الأوّل:

إليكها عن أبي وصفي مجلجلةً أبا طلال وما قولي ببهتان
رفعت كلّ وضيع لا يقام له إلا بسوق الخنا وزن بميزان
وقلت : أولاء قومي ينهضون بكم وحسبكم أنهم من خير أعواني
هلا رعيت رعاكَ الله حرمتنا هلا جزيت تفانينا بإحسان؟!
مولاي شعبك مكلوم الحشا وبه من غضّ طرفك والإهمال داءان[2]

[1] جبران، الأعمال الكاملة، ص 461.
[2] عرار، عشيات وادي اليابس، ص 401.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهو لا يرضى أن يكون استقلال وطنه زائفاً، ومن ثمّ فإنه يرفض أن يبتهج ويتغنّى بهذا الاستقلال، بل يسخر منه لأنه يراه استقلالاً شكليّاً ليس إلا:

يا هبرُ استقلالنا "الكرتوني" أخرجني كما ترى عن ديني

فدرت بين النّاس كالمجنون أسألهم عنه فما دلّوني

إلا على قعوار والخمّارة[1]

الشعر في مواجهة المجتمع :

ويستمر مثل هذا الحسّ الثوري عند معظم روّاد الرومانسية العربية. وإذا كنا نعثر على ملامح من الابتعاد عن المواجهة والعزلة عند أكثر الشعراء الرومانسيين، فإن هذه المسألة لا يمكن أن نطلقها ظاهرةً تميّز المنجز الشعري الرومانسي في كل ما قدّم، ولا يمكن فهمها بتوصيف الشعراء الرومانسيين على أنهم انهزاميون ابتعدوا عن المواجهة وغرقوا في أحلام طوباوية بعيداً عما تعانيه شعوبهم. إنها مسألة ترتبط جذرياً بنفسية الشاعر التي قد تتغير من وقت لآخر تبعاً للحالة الانفعالية التي تتأسس على مشاعر متباينة ما بين الحث على الثورة والتمرد وتجديد أساليب الرؤية، وبين الشعور بالإحباط جّراء غياب أي أثر فاعل لأصواتهم في زحزحة قيم مجتمعاتهم وثوابته. وهو ما عبّر عنه إيليا أبو ماضي في قصيدة "لم أجد أحداً" إذ يقول :

قالت سكتّ و ما سكتّ سدى أعيا الكلام عليك أم نفدا ؟

إنّا عرفنا فيك ذا كرم ما إن عرفنا فيك مقتصدا

فاطلق يراعك ينطلق خببا واحلل لسانك يحلل العقدا

[1] عرار، عشيّات وادي اليابس، ص 498.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما قيمة الإنسان معتقدا	إن لم يقل للناس ما اعتقدا ؟
و الجيش تحت البند محتشدا	إن لم يكن للحرب محتشدا ؟
و النور مستترا ؟ فقلت لها	كفّي الملامة و اقصري الفندا
ماذا يفيد الصوت مرتفعا	إن لم يكن للصوت ثمّ صدى ؟
و النور منبثقا و منتشرا	إن لم يكن للناس فيه هدى ؟
إنّ الحوادث في تتابعها	أبدلنني من ضلّتي رشدا
ما خانني فكري و لا قلمي	لكن رأيت الشعر قد كسدا[1]

إن موقف الشاعر إزاء رسالة الشعر واضح هنا على الرغم من إيمانه – الآني – بأن كل ما يفعله لا يعدو أن يكون محاولاتٍ بائسةً لحث شعبه على تغيير واقعه. إنه شعور بالإحباط يتأسس على تجارب سابقة باءت بالفشل. فهل يمكن للشعر أن يغيّر العالم أو أن يسهم في تغييره؟. إن أبا ماضي يبدو حريصاً على أن يوضح أن للشعر رسالةً حضارية، وأن هذا الشعر يفقد قيمته إن لم ينجح في تحقيقها. فالنص السابق يقوم على صوتين متباينين: صوت العاذلة التي تلوم الشاعر الذي أصابه الإحباط وسيطر عليه اليأس نتيجة غياب الأثر الذي كان يرجو أن يحققه شعره في الآخرين، فلا قيمة حقيقية للإنسان الذي يتبنى أفكاراً جديدة إن لم يبشّر بها. وطالما أن الشاعر صمت فلا قيمة لوجوده ولا لأفكاره. ويقابل صوت العاذلة هذا صوت الشاعر الذي يبرر موقفه بأن الصمت والكلام يصيران سواء إن لم يكن للكلام وقع على المستمع. الصوت هنا يصبح تعبيراً موضوعيا عن كل الأفكار التي آمن الشاعر بها وحاول أن يجد لها – متوسلاً بالشعر – طريقاً للتأثير في الآخرين. لكن طالما أن الأثر لم يتحقق، وطالما ظل رجع الصوت صدى يطن في أذن الشاعر وحده، فإن كل ما يفعله

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص251.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يصير عبثاً لا طائل منه، ومحاولات بائسة لتغيير عالم لن تغيّره الأفكار أو الأشعار. غير أن أبا ماضي نفسه يخاطب شعبه ليحثه على التمسك بإرادة الحياة، وعلى التضحية بدمائه في سبيل حريته :

أبناء سوريّا الفتاة، تضافروا وخذوا مثالكمُ عن البلقان

ما الترك أهلّ أن يسودوا فيكمُ أو تحكمُ الآسادُ بالظلمان؟[1]

وهذه القصيدة قالها أبو ماضي بعد أن ثارت دول البلقان على العثمانيين وانتصروا عليهم في إحدى المعارك. وقد أشار أبو ماضي في القصيدة إلى ارتكاب العثمانيين لجرائم الحرب بحقّ الأطفال والنساء، متسائلاً إن كان ارتكاب مثل هذه المجازر يتماشى مع تعاليم الإسلام الذي كان الأتراك يدّعون أنهم ممثلوه :

إن الألى جبنوا أمام عداتهم شجعوا على الأطفال والنسوان

أكذا يجازى الآمنون بدورهم أو هكذا قد جاء في القرآن؟ [2]

ويبدو واضحاً من الأبيات السابقة أن أبا ماضي يشير إلى " الجمعية العربية الفتاة " التي أسسها عدد من العرب المقيمين في باريس سنة 1912. واللافت أن هذه القصيدة التي يتغنى فيها أبو ماضي بهزيمة العثمانيين، ويتخّذها فرصة لحثّ السوريين على الخلاص منهم، تقابلها قصيدة قالها أحمد شوقي في المناسبة نفسها يرثي فيها قتلى العثمانيين، ويصف الجيوش الأوروبية بأنها ارتكبت المجازر باسم الصليب والدين المسيحي، فيرى في هذه الهزيمة التي تحرّرت على إثرها مدينة" أدرنة" إعادةً لهزيمة المسلمين في الأندلس، إذ يقول في هذه القصيدة التي عنوانها"الأندلس الجديدة":

يا أخت أندلسٍ عليكِ سلامُ هوت الخلافةُ عنك والإسلامُ

نزل الهلالُ عن السّماءِ فليتها طويت، وعمّ العالمين ظلامُ[3]

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 566.

[2] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 565-566.

[3] شوقي، الشوقيات، ص 177.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثمّ يوجّه شوقي خطابه للسّيد المسيح قائلا:

يا حامل الآلام عن هذا الورى كثرت عليه باسمك الآلامُ
اليومَ يهتف بالصليب عصائب هم للإله وروحه ظلام
خلطوا صليبك بالخناجرِ والمُدى كل أداةٌ للأذى وحِمامُ[1]

فموقف شوقي يتأسس على مشاعر دينية خالصة، حيث يرى أن مقاومة أهل البلقان للعثمانيين وثورتهم لطردهم من أرضهم هي حرب دينية. وهو لا يبيح لهؤلاء الدفاع عن أرضهم، لأن وجود العثمانيين في هذه الأراضي لم يكن احتلالاً بل فتحاً تحت مسمّى نشر الإسلام. أما موقف أبي ماضي فواضح، إذ هو ينظر للمسألة من زاوية إنسانية، وهو يرى أن الدفاع عن الأرض حقّ إنساني خالص.[2] وهذا الحقّ ينبغي أن يكون محفّزا للسوريين للخلاص من الاحتلال العثماني مثلما فعل الصرب واليونان. وهو في قصيدة أخرى يحثّ شعبه على الثورة منبّهاً المسلمين إلى أن الأتراك يستغلون العاطفة الدينية ليفرقوهم عن العرب المسيحيين، فهم يخوضون حروبهم لمصالحهم الشخصية ويوهمون العرب المسلمين بأنهم يخوضون الحروب باسم الدين :

ما بالكم لا تغضبون لمجدكم غضبات ملطوم الجبين مهان
أبناؤكم لهفي على أبنائكم يلهو بهم أبناء جنكيزخان
النازعون الملك من أيديكمُ العابثون بكم وبالقرآنِ
أو كلما طلعت عليهم أزمة هاجوا ضغائنكم على الصلبان[3]

وإزاء صمت اللبنانيين عمّا يجري في بقيّة أرجاء سوريا، يثور الشّاعر القرويّ على مسيحيّ لبنانَ لأن الأفق الدّينيّ الذي كانوا يتحركون فيه لم يكن يسمح لهم أن يفصلوا المسألة السّياسية عن شعورهم بالاختلاف عن أبناء وطنهم من المسلمين، يقول في قصيدة لبنان وثورة حوران:

---

[1] شوقي، الشوقيات، ص 177.
[2] ينظر بخصوص ذلك : أبو عمشة، عادل محمد. الاتجاه السياسي في شعر إيليا أبو ماضي،ط1، 1987،ص59.
[3] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 581.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رضينا للتّعصّب أن نهونا
فأغمضنا على الضيم العيونا
نقول المسلمون المسلمون
فنرميهم ونحن الخائنونا
نبيع بدرهم مجد البلادِ
فتى حوران لا لاقيت ضراً
لأنت أحقّ أهل الشّام فخرا
لئن لم يؤتك الرحمن نصرا
فحسبك أنْ غضبت ومتّ حرا
ولم تسلسل لقيد أو قيادِ[1]

فالرومانسي ينظر إلى القضيّة السياسيّة دون أن يفصلها عن المجتمع والأيدلوجيا التي تحكمه، لأنه يعلم أن المشاعر الدّينية، والعادات التي تحكم المجتمع تسهم في رسم واقعه السياسيّ، وهو ما يعني ضرورة تغيير المجتمع؛فكره وطريقة معاينته للحياة، حتى يكون حرّا على الصّعيد السياسي.

وتأسيساً على ذلك الشعور بمسؤولية الشعب عن الأوضاع التي يحيا فيها يقول العقاد " تعجبني كلمة جمال الدين الأفغاني حين قيل له : إن المستعمرين ذئاب. فقال لو لم يجدوكم نعاجاً لما كانوا ذئاباً. هذه كلمة جديرة بأن تذكر ولا تنسى كلما تحدث المتحدثون بالجناية على الأمم والجماهير.

ويرحم الله البكري حيث قال :

لا تعجبوا للظلم يغشى أمةً فتنوء منه بفادح الأثقال
ظلم الرعية كالعقاب لجهلها ألم المريض عقوبة الإهمال[2]

فالموقف من الشعوب كان يتحدد بمقدار الرغبة التي تبديها هذه الشعوب في تغيير أحوالها وكسر القيود التي تكبلها. إذ المشكلة في نظر الرومانسيين متعلقة أساساً بعقلية الإنسان العربي وليس

[1] الشاعر القروي، الأعمال الكاملة، ص 602.
[2] العقاد، عباس محمود. دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، ص 217.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في ماهية السلطة التي تحكمه؛ لأن السلطة كانت إفرازا طبيعياً لهذه العقلية غير المهيأة لتقبّل التغيير، ولهذا يكون الظلم والاستعباد نتائج حتمية؛ لأن الحرية ليست هبةً تمنح من الحكام أو الملوك، بل نتيجةٌ تتحقق جرّاء وعي يتطلب تغييرا في طريقة التفكير وتقديم التضحيات التي تستحقها" فالأمة المستعبدة بروحها وعقليتها لا تستطيع أن تكون حرة " كما يقول جبران.[1] وقد كشف أبو ماضي عن هذا التّصوّر في قصيدة" الشّاعر والأمّة" حينما صوّر أمّة يحكمها ملكٌ ظالمٌ متجبّر، وهي لا تنفكّ تبكي على من سبقه لأنّه كان أكثر عدلاً، لكنّ أحد شعرائها- وهنا يتّضح الإلحاح الرومانسيّ على دور الشّاعر- ينهض فيهم ليبيّن لهم كيف أنّ أسلافهم هم من خلقوا الحاكم العادل؛ لأنّ نفوسهم كانت حرّة لا تقبل الظلم، فيما علّم خوفهم واستكانتهم ملكهم الظلمَ واستعبادَ النّاس، إذ لا فرق بين الملكين، بل الفرق أساساً بين الشعبين:

هزأ الشاعر منهم قائلا: بلغ السوسُ أصولَ الشجرهْ

رحمة الله على أسلافكم لم يكونوا أمّة منشطره

إنّ من تبكونه يا سادتي كالذي تشكون فيكم بطره

فاحبسوا الأدمع في آماقكم واتركوا هذي العظامَ النخره

لو فعلتم فعل أجدادكمُ ما قضى الظّالم منكم وطره

كيف لا يبغي ويطغى آمر يتّقي أشجعكم أن ينظره

ما استحال الهرّ ليثاً إنما أُسدُ الآجامِ صارت هرره[2]

ولعل من أوضح ما يؤشر على ذلك التوتر في العلاقة بين الشاعر الرومانسي ومجتمعه هي تجربة أبي القاسم الشابي، فقد تفاوت شعره ما بين تمجيد الشعب و الثورة والتحريض على المقاومة، وما بين اعتزال المجتمع وإدانته واللجوء إلى الطبيعة والهرب من الواقع الذي ينتاب الشاعرَ إحساسٌ

[1] ينظر: جبران، الأعمال الكاملة، ص 608.
[2] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص354-355.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بغربته عنه وعدم جدوى محاولاته لتغييره. فأبو القاسم الشابي كان أكثر من انشغل بالهم الوطني، فعبّر عنه في أكثر من مناسبة وكان حقاً شاعر الثورة التونسية إبّان الاحتلال الفرنسي، ولعلّ أوضح ما يمثّل ثورة الشّابي العارمة هي قصيدة " إرادة الحياة" التي يبدؤها قائلاً:

إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بدّ لليل أن ينجلي ولا بدّ للقيد أن ينكسر[1]

هكذا يبدو الشابيّ عنيفاً في توجيه فكرته، فإرادة الحياة غير مرتبطة بقضاء وقدر، لأن الشعب هو الذي يصنع قدره إن أراد الحياة الحرّة حقاً، أما إن استسلم لقيوده فسيظل رهن الذل والاستعباد. ومثل هذه الفكرة أدت إلى إثارة الأوساط المحافظة على الشابي حينما كتب قصيدته، فثاروا عليه وحرضوا الجماهير والصحافة ضده، إذ وصفوه بالكفر والخروج عن إطار الرؤية السليمة، فكيف يستجيب القدر لإرادة الشعب وهو الذي لا يستجيب إلا لإرادة الله.؟ وقد عبّر محمد كرّو عن ملابسات كتابة هذا النصّ في تلك الحقبة من تاريخ تونس فقال: " كان الشعب التونسي في ذلك الحين – أي بين سني 25-34 – مستسلما لتقاليد متعفّنة تحجب عنه النور والحياة وكلّ إحساس بالكرامة المهانة والحال الذليل. وكان ثمة رجال رجعيون فرضوا أنفسهم على الشعب وعلى قيادته وتوجيهه باسم الدين، أي باسم الله، فحرمّوا على الناس استخدام عقولهم، وحرّموا على الشعب السير في قافلة الإنسانية، قافلة التقدم والحضارة، وجعلوه يعتقد أن بؤسه وظلامه وجهله ومذلته إنما هي نعمة من الله، لأنه لو شاء لغيّرها، ولو شاء ما قدّرها، وكل شيء بقضاء الله وقدره، وثواب الله في الآخرة إنما هو لمن أذعن لهذا القضاء والقدر، أما عذاب جهنم فهو لكل من خالف هذه المشيئة."[2]

---

[1] الشابي، ديوان أبو القاسم الشابي، ص 406.

[2] أبو القاسم. محمد كرّو. كفاح الشابي، الشعب والوطنية في شعره. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 4، دمشق، ص 102.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واستناداً إلى مثل هذا الفهم للواقع الذي كان يعيشه الشعب التونسي في تلك الفترة، يكون تعبير الشابي في مطلع قصيدته مقصوداً على الحقيقة لا على المجاز، فهو حقاً يعني أن الإنسان أو الشعب هو من يصنع قدره ومستقبله، وأن لا مجال لتدخل قوى غير بشرية لتحديد مصيره وبالتالي يكون الاستعمار والتخلّف الاجتماعي مسؤوليةً يقع على عاتق الشعب وحده تغييرها، لا أن ينتظروا ذلك بسذاجة إلى أن تتحقق مشيئة الله. " فالشاعر يؤدي في هذا المقطع فكرة عامة، كخلاصة لتجاربه وتأملاته في الحرية والكرامة الإنسانية. وهو يعارض بين إرادة الحياة وإرادة القدر رادا رداً شعرياً، نفسياً على الذين يعتقدون بأن الإنسان مسيّر بقدره، لا حرية له إزاءه. والشاعر يعلن أن مصير الإنسان بيده، إذا عزم وصمد، فإن الحياة تخضع له وتؤاتيه، فالشعب المستعبد المهزوم تكون عبوديته وهزيمته بنفسه ومدى صمودها." [1] وبغية محاربة هذا النكوص، والاستسلام، الذي يروّج له شيوخ الدّين من أنّ ما يحصل ليس إلا إرادة الله، يهاجم الشّابي من يسميهم " حماة الدّين " الذين أساؤوا فهم العالم وما فيه:

لقد نامَ أهلُ العلمِ نوماً ممغنطاً فلم يسمعوا ما ردّدته العوالمُ

ولكنّ صوتاً صارخاً، متصاعداً من الروح يدري كنهه المتصاممُ

سيوقظ منهم كلّ من هو نائمٌ وينطق منهم كلّ من هو واجمُ

سكتّم حماة الدين سكتة واجمٍ ونمتم، بملء الجفن، والليل داهم

سكتم، وقد شمتم ظلاماً، غضونه علائم كفرٍ ثائر ومعالم

أفيقوا فليل النومِ ولّى شبابهُ ولاحت للآلاء الصباح علائمُ[2]

إنّ الشابيّ إذ يوجّه خطابه هنا إلى شيوخ الدّين، فلأنه يدرك حجم السّلطة التي يملكها هؤلاء على عقول النّاس، ومدى تأثيرهم فيهم. وإذا كان هؤلاء قد فهموا حقيقة الاستعمار في تونس بوصفه امتحاناً من الله،وقدراً سيزول مع تحقّق إرادة الله، فإنّ الشعب سيظلّ مستسلماً.

---

[1] الحاوي، إيليا. أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1972، ص 183.
[2] الشابي، ديوان الشابي، ص 275-276.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لقد كان الشابي مؤمنا دائما بأن الشعب سيستفيق ويتحفز لحياة جديدة، وأن ما يمرّ به هو انتكاسة آنية سيخلص منها مهما طال عهد الاستعمار والعبودية :

لا أبالي وإن أريقت دمائي فدماء العشّاق دوماً مباحه

إن ذا عصر ظلمة غير أني من وراء الظلام شمتُ صباحه

ضيّع الدهر مجد شعبي ولكن سترد الحياة يوماً وشاحه[1]

غير أنه إزاء الخمول الذي كان يراه في أبناء شعبه، كانت تنتابه حالات يأس، يقنط فيها، ويهاجم فيها شعبه وخموله وعدم فهمه لحقيقة الحياة. ويروي الشابي في مذكراته قصّة في هذا الصدد يقول فيها إنه كان من المقرر أن يلقي محاضرة عن الأدب العربي، وكان ذلك بعد محاضرته الشهيرة عن " الخيال الشعري عند العرب " التي أثارت عليه الأوساط المحافظة التونسية لأنها رأت فيها هجوما غير مبرر على الحضارة العربية، ويتفاجأ الشابي حين وصل إلى المكان المخصص لإلقاء المحاضرة بالقاعة خاوية من الناس، فأثر فيه المشهد تأثيراً كبيراً ونظم في اليوم نفسه قصيدته " النبي المجهول " التي يقول فيها :

أيها الشعبُ! ليتني كنتُ حطّابا فأُهوي على الجذوع بفأسي !

ليتني كنتُ كالسيولِ، إذا سالت تهدُّ القبورَ: رمسًا برمسِ !

ليتني كنتُ كالرياح، فأطوي كلّ ما يخنق الزهور بنحسي !

ليتني كنتُ كالشتاء، أُغَشّي كلّ ما أذبلَ الخريفُ بقرسي !

ليت لي قوّةَ العواصفِ، يا شعبي فأُلقي إليك ثورَةَ نفسي !

ليت لي قوةَ الأعاصيرِ، إن ضجّتْ فأدعوك للحياة بنبسي !

[1] الشابي، ديوان أبو القاسم الشّابي، ص 59-60.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليت لي قوةَ الأعاصيرِ..! لكن أنت حيٌّ، يقضي الحياةَ برمسِ !..

أنت رُوحٌ غَبِيَّةٌ، تكره النُّورَ وتقضِي الدهورَ في ليل مَلسِ ..

أنت لا تدرك الحقائق، إن طافتْ حواليك، دون مس وجسِّ[1] ...

تعبّر هذه الأبيات عن رؤية الشابي السياسية التي تحمل إدانة لرجعية الشعب التي قادته إلى واقعه المأساوي الذي يعيشه. ولعل عنوان القصيدة ينبئ بذلك الاعتزاز الرومانسي بالذات المبدعة التي تتحول إلى " نبي " يحاول زحزحة قيم المجتمع وثوابته. إنه نبي ثائر متمرد، يرى أن الإصلاح ينبغي أن يمرّ أولاً بثورة تهدم كل المرجعيات التي يتأسس عليها واقع أمته لتعيد بناءه اتكاءً على أسس جديدة مختلفة. إنها دعوة واضحةٌ للهدمِ من أجل البناء، فالشابي يتمنى أن يمتلك إرادة التغيير؛ ليتمكن من هدم كل ما يعطّل تقدم شعبه، لأنه يؤمن أن الطريق إلى التخلص من الاستعباد السياسي لا يمكن أن يتحقق إلا بالتخلص من الاستعباد الفكري والخروج من أسر الماضي وتقاليده. ومن ثم توازى عنده دائما خطّا التحرر السياسي و التحرر الفكري.

ومثل هذه الصرخات التي تندد بطغيان السلطة وهمجيتها نجدها عند شاعر رومانسي آخر هو إبراهيم ناجي الذي يمتزج عنده شعوره بالأسى جرّاء ما تمر به بلاده، وشعوره بالإحباط لأن ردّة فعل الشعب لم تكن مثلما يطمح ويأمل :

يا مصر يا وطن الأباةْ حتّام يحكمنا الطغاة

الباحثون عن المناصب والثراء من الحفاه

الناهبون غذا الفقير الراقصون على دماه

الطاعمون كلابهم مالا نذوق ولا نراه

[1] الشّابي، ديوان أبو القاسم الشابي، ص 246-247.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النائمون على الحرير ونحن في بلد العراه

لولا رفاة أحبّة رحلوا وناموا في ثراه

لجفاك روح ساخط حرّ تعذبه مناه

ونأى بعيداً باصقاً كبراً على عهد قضاه

ما بين قوم يملكون بما لهم حقّ الحياة[1]

إن مثل هذا الإشكال يتأسس في الأصل على شعور بالفارق بين ما يطمح الشاعر إلى إنجازه، وبين ما تم إنجازه بالفعل. وهو إزاء ذلك يشعر بعدم جدوى الحياة، وعدم جدوى الشعر وتفاهة المحاولات لتغيير العالم. وإزاء هذا الموقف من حال الشعب نجد نسيب عريضة يثور على المهجريين الذين نظروا إلى المشكلة بوصفها نتيجة لتخلف الشعب وجهله، فلاموه ولم يسعوا إلى محاولة تغييره بغير الكلام :

كفّنوهُ !

ادفنوه !

أسكنوه

هوّة اللحد العميق

واذهبوا، لا تندبوه، فهو شعب

ميّت ليس يفيق

هتك عرضٍ

شنق بعضٍ

لم تحرك غضبه

فلماذا تذرف الدمع جزافا؟

ما علينا إن قضى الشعب جميعًا،

أَفَلَسنَا في أمان؟!

رب ثارٍ، رب عارٍ، رب نارٍ،

حرّكت قلب الجبان

[1] ناجي، إبراهيم. ديوان إبراهيم ناجي، ص 123

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلها فينا، ولكن لم تحرك ساكنًا

إلا اللسان! [1]

فنسيب عريضة في هذه الأبيات يواصل مع الرومانسيين نظرتهم الخاصة في توصيف مشكلة الشعوب " الميتة " التي استسلمت لقيود السلطات التي تحكمها. غير أن ممارسة اللوم والتقريع لا تحل المشكلة، لأن التغيير برأيه يحتاج جهوداً حقيقية، لا مجرد كلام لا يقدم أية حلول ممكنة، وهو من ثم يوجه لومه إلى زملائه في المهجر، بوصفهم جزءاً من الأشخاص الذين تقع على عاتقهم مسؤولية تغيير واقع مجتمعاتهم، لأنهم برأيه اكتفوا بالكلام الذي لا يقدم حلولاً جذرية، بل ينعي على الشعب موته وجموده وتخلفه ليس إلا. وقد كان نسيب عريضة قد سبق وأشار إلى أهمية الدور الذي يلعبه الشاعر في تغيير واقع أمته والتحريض على الثورة على السلطات الدينية والسياسية والاجتماعية التي تسيطر على الشعب. ففي تدشين كتاب دمعة وابتسامة (1915) يخاطب عريضة جبران قائلا:[2]

أيها الشاعر الإلهي أنشد لصغاة يرون فيك الكرامة

عن فقير يموت جوعاً وأخفوا عنه في مخزن الغنيّ طعامه

عن حفرة حقيرة ضاع فيها عيش بؤس فما عليها علامة

عن قلوب كسيرة حاملوها سئموا العيش خيبة وندامة

عن شجاع بالحق جاهر قوماً فأهانوه وابتغوا إعدامه

عن سجون مدافن للكرامة عن قصور – مواخر للآمة

عن قيود شرائع كاذبات هي للحق في الفساد دعامة

---

[1] عريضة، نسيب. الأرواح الحائرة، دار الغزو للنشر، عمان، ط2، 1992، ص 45.

[2] طوقان، فواز أحمد. أسرار تأسيس الرابطة القلمية وعلاقة أعضائها بالفكر الاشتراكي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 274-275.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إيه أنشد بالله أنشد، إلى أن يفهم الناس أو تقوم القيامة[1]

فهذا النصّ، الذي يوجهه عريضة إلى جبران، يتضمن إيماناً جوهرياً بالوظيفة الأخلاقية التي يحملها الأدب، والتي آمن الرومانسيون عموماً، والمهجريون خصوصاً بها. وهي أن الأدب جزء هام من مكونات الأمة الفكرية، وهو من ثم ينبغي أن يحمل دوماً رسالة إنسانية، والرسالة هنا هي دعوة صريحة للثورة على السلطات التي تقمع الإنسان وتقتل حريته، وتجعله يعيش حياة بؤس لا خلاص منها إلا عن طريق إحداث تغيّر كامل في طريقة تفكيره.

والبحث في تتبّعه لبعض النماذج الشعريّة التي تعبّر عن توتّر علاقة الشاعر الرومانسي بالمجتمع ينوّه إلى أن سرّ هذا التوتّر ناجم عن الفجوة ما بين ما يؤمن به الرومانسي وما يؤمن به شعبه. ويمكن في هذا السياق أن نشير إلى أن أعلى درجات التشاؤم من الأوضاع السياسية واليأس من تبدّل الأحوال للأفضل تحققا على يد شعراء أبولو ومؤسسها أحمد زكي أبو شادي بشكل خاص. وقد بالغ كثير من النقّاد في تقييمهم للشعر الرومانسي عموماً انطلاقاً من تجربة شعراء أبولو، فقالوا إن ذروة الرومانسية العربية تجلت عند شعراء أبولو، وذلك لأنّ منجزهم الشعري تتجلى فيه الذاتية المفرطة التي بلغت حدّ المرض والانهزام. ومثل هذه الآراء صحيحة من جهة توصيفها لجانب معيّن في الرومانسية العربية، لكنها تغفل جزءاً كبيراً من الأدب الرومانسي الثوري الملتزم تجاه قضايا الشعب. كما أنها تقرر – بوصفها إنتاج أبولو بأنه ذورة الرومانسية العربية لما ظهر فيه من انهزامية – بأن الجانب الأهم من الإبداع الرومانسي يتجلى في الذاتية المفرطة، حيث ينطوي الشاعر على نفسه غارقاً في عواطفه ومشاعره الخاصة إلى درجة المرض. والحقيقة أن مثل هذه السمة تمثّل جزءاً من الأدب الرومانسي، نتج جرّاء البحث عن الذات أولاً، والظروف التي يعاينها المبدع في العالم من حوله ثانياً. وهي سمة رومانسية لكنّها لا تلغي الجانب الثوريّ السّاعي إلى التمرّد والحاثّ على خلق العالم الجديد.

[1] عريضة، الأرواح الحائرة، ص 31-32.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

فنحن نلاحظ أن وعي أبي شادي السياسي كان لافتاً إلى الحدّ الذي جعله يُفصل من وظيفته ويحارب في رزقه جرّاء مواقفه السّياسيّة[1]. غير أنه إزاء معاينته للأحوال السياسية المضطربة وإزاء فشل الثورات الشعبية في تحقيق ما يطمح إليه " بدأ يتغير وتتحول نزعاته ويشكك في كل شيء ويفقد إيمانه بالديمقراطية التي كان يدافع عنها وبقوة الشعب حتى رأيناه يهتف في نهاية المطاف (بالمستبد العادل) وله قصيدة بهذا العنوان وجهها إلى الملك فؤاد في سنة 1933 "[2] يقول فيها :

ضجّت لرحمتك البلاد وأعولت أين العظيم المستبد العادلُ

أين ابن إسماعيل، أين أبو النهى والحزم من نعنو له ونقاتلُ

من ذا سواك وهذه أحزابها طاشت وكلّ في المهازل غافل

لم يبقَ غير التاج موئل خوفها وحماك لا يرجو سواك الوائل

غرقت ببحرِ الحادثات وحاولت تجد النجاة فأين أين الساحلُ

خذ أنت بين يديك كلّ زمامها ما كان في غير العظائم حائلُ

شورى الحياة غدت شرور حياتنا والكل فيها العاجز المتخاذلُ

مولاي هذه مصرُ يؤكل أهلها بعضاً لبعض والعتو الكافلُ

ولديك أنت وما لغيرك عدلها فاصدع فأنت المستبدُ العادلُ[3]

إن مثل هذا الموقف لم يتحدد عند أبي شادي جرّاء تغيّر في موقفه السياسي كما أشار بعض الدارسين [4]، بل هو على ما يظهر سخرية مريرة من واقع النظام السياسي المصري الذي كان يقوم على أسس ديمقراطية واهية، وعلى تعددية حزبية زائفة. فمثل هذا النص الذي كتبه أبو شادي هو نتاج وعي لحقيقة الأزمة التي تعيشها مصر بعد فشل الثورات في تحقيق أهدافها الحقيقية. فهنالك برلمان معطّل،

---

[1] ينظر: نشأت، كمال، أبو شادي وحركة التّجديد في الشّعر الحديث، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 71.

[2] الدسوقي، عبد العزيز. جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، ط1، 1971، ج1، ص 297.

[3] تنظر القصيدة في : الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر، ص 298.

[4] ينظر مثلا: الدسوقي، جماعة أبولو، ج1، ص 297. و نشأت، كمال. أبو شادي وحركة التجديد، ص 436.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ودستور ملغى، وأوضاع اقتصادية متردية، وأحزاب نسيت حقيقة الصراع الوطني ضد الظلم والاستعباد والاستعمار وانشغلت تتصارع فيما بينها لا سيّما بعد أن وصل إسماعيل صدقي وداس البرلمان والدستور وسخر من كل القيم وأصاب البلاد بأزمة اقتصادية طاحنة، وفي هذه الظروف أخرج طه حسين من الجامعة، وسجن العقّاد وصدرت القوانين التي تحتّم على الأدباء أن ينطووا على أنفسهم في صمت أليم.[1] وقد عبّر أبو شادي في قصيدة " الحزبية "عن موقفه من الأحزاب السياسية المصرية التي خانت رسالة الثورة، وانشغلت تتصارع في معارك هامشية بعيداً عن تحمّل مسؤوليتها تجاه الشعب:

وإني وإن آثرت رأياً أعزه فلستُ على الإيثار بالرجل الحزبي

أرى الحقّ في الدنيا مشاعاً موزّعاً فكيف أقيس الحقّ بالبغضُ والحب

وأقهر نفسي إن تمادت بنزعة فإن التمادي يشبه السمّ في الطبِ

قليل له فيه التعافي فإن غدا غلوّا فقد يدني الممات إلى القلبِ

إذا شُغل الحرّاس شغلاً بلهوهم فلا تلم العادي إذا افتنّ في النهبِ

فكيف إذا باتوا خصوماً وكلهم يكيدُ لمن بالأمس كان من الصحبِ[2]

والعادي الذي " افتنّ بالنهب "– على حد تعبير أبي شادي– ليس سوى الملك وحاشيته والإنجليز الذين كانوا يستبيحون مصر وثرواتها في ظل انشغال الأحزاب السياسية في تحقيق مكاسب شخصية.

[1] الدسوقي، جماعة أبولو، ج1، ص 298.
[2] تنظر القصيدة في : الدسوقي، جماعة أبولو، ج1، ص 301.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي مثل هذه الأجواء أعلن أبو شادي ومجموعة من الأدباء عن تأسيس جماعة أبولو سنة 1932 ببيان جاء فيه : " ومن الخطأ الكبير أن تشغلنا السياسة عن كل ما عداها، وخصوصاً عن الاقتصاديات والعلوم والفنون التي يجب أن تعدّ من أقوى دعائم الاستقلال القومي."[1] كما لاحظ بعض الباحثين أن أعداد مجلة أبولو تكاد تخلو من أي وجود للشعر السياسي، إلى الحدّ الذي جعل كثيراً من لدارسين يعدون شعراء أبولو النموذج الأوضح لانهزامية الشعر الرومانسي وابتعاده عن الانخراط في الهموم الجماعية للإنسان العربي.[2] وإلى الحدّ الذي دفع العقاد إلى إدانة مؤسسي أبولو، بل واتهمهم بأنهم صنيع الحكومة التي حاولت أن توّجه الأدب وجهة ضعيفة مريضة، وأن كتّابها مأجورون يكتبون مقابل مبالغ تدفعها لهم الحكومة، وقد ردّ أبو شادي على اتهامات العقّاد هذه قائلاً: " نتحدى أي مخلوق يدّعي ما يدعيه العقاد من أننا نعمل بإيعاز من أي سلطة أو بمكافأة أي سلطة لمناوأته المزعومة." [3]

وفيما يظهر فإن اتهامات العقّاد هذه لا تسندها دلائل موضوعية، فمراجعة مواقف الشعراء الذين انضموا إلى أبولو تكشف عن حس قومي ووطني رفض الانحياز للسلطة على حساب الشعب، غير أن مواقفهم الضعيفة هذه كانت نتيجة حتمية لواقع سلطوي تحارب فيه الأصوات الداعية إلى التغيير، ويجابه فيه المبدعون بإدانة المجتمع الذي ينتمون إليه. فمراجعة دواوين الشعراء الذين كتبوا في أبولو تكشف عن انشغالهم بالقضايا الجوهرية في حياة شعوبهم وعلى رأسهم أبو شادي والشابي وإبراهيم ناجي والهمشري وغيرهم.وقد دعا أبو شادي بوضوح إلى استئصال النظام السّياسيّ الفاسد في مصر وإقامة نظام ديموقراطيّ ليحل مكانه، حيث يقول في قصيدة عنوانها" الزائدة الدودية":

اقطعوها وانبذوا من قد دعاها نقمــة إنّا شبعنا من أذاها

---

[1] مجلة أبولو، عدد سبتمبر، 1932، ص 45، نقلاً عن دعيس، تيار رفض المجتمع، ص 14.
[2] ينظر : دعيس، سعد. تيار رفض المجتمع في الشعر العربي الحديث في مصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992، ط1، ص 14-15.
[3] أبو شادي، أحمد زكي. افتتاحية مجلّة أبولّو، أكتوبر، 1934. ص 268 نقلاً عن نشأت، أبو شادي وحركة التجديد، ص 430.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سلطة الشّعب هي الأم التي أنمت الأحرار لا دعوى سواها[1]

ولعّل في سيرة حياة أبي شادي أبرز ما يؤشر على ذلك التوتر الذي شاب علاقة هذه الفئة من الشعراء بمجتمعاتهم، إذ يقول متحدثا عن دواعي هجرته إلى أمريكا: "بعد اضطراري إلى وقف إصدار مجلة أبولو ونقلتي إلى مدينة الإسكندرية أخرجت مجلة " أدبي " و " مملكة النحل ". .. وساعدت في إخراج مجلة " الإمام " وأسهمت مساهمة واسعة في حياة المدينة الأدبية، لكن سرعان ما تعرضت من جديد لعرقلة الرجعيين وكيد الناقمين وتعقّب النيابة والبوليس وللمظاهرات المطالبة بطردي من عملي الحكومي وكان بين من يدبرون المظاهرات من أحسنت بهم الظن يوما ورفعتهم – غفلة مني – على كتفي، وهددت في رزقي ورزق أسرتي فصمدت. ثم حوربت بقطع جميع مواردي تقريباً فلم أقدر على الاستمرار في أعمالي لانعدام الوسائل المادية."[2]

يكشف هذا النصّ المقتبس عن أبي شادي بوضوح عن الأجواء التي كان يعيشها المبدعون في تلك الفترة المضطربة. فهم إما مجبرون على مهادنة السلطة والمجتمع، ومن ثم أن يتخذوا مواقف سلبية تجاه القضايا التي تشغلهم، أو أن يُحاربوا على نحو يجعلهم أسيري شعور بالغربة والإحباط. والمشكلة الأساسية تكمن في الرؤى التي تبناها هؤلاء، فهي لم تكن على خلاف مع السلطات السياسية فحسب، وهو أمر قد يكون تجاوزه ممكنا والصبر عليه سهلاً إن كان يتوازي مع تأييد المجتمع، بل كانوا يحملون رؤى لا تجد القبول من أبناء مجتمعهم الذي يدافعون عنه، ومن ثم كان الانكسار نتيجة حتمية ظهرت بوضوح عند كثيرٍ منهم، يقول علي محمود طه:

ولي قصّة يُشجي القلوب حديثُها ويعجز عن تصويرها اليومَ واصفُ

دعوتُ إلى حرّية القول معشراً ثقافتهم ضرب من الجهلِ زائفُ

---

[1] ابو شادي، المجموعة الكاملة لشعره المهجري، ص 148-149.

[2] من مقال لأبي شادي بعنوان : لماذا هاجرت إلى أمريكا، نقلاً عن : نشأت، أبو شادي وحركة التجديد، ص 71.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا لمحوا نورَ الحقيقة أغمضوا وقالوا: ألا أين الضياءُ المُشارفُ؟[1]

فعلي محمود طه يرى أن مشكلته الأساسية مع المجتمع تكمن في اختلاف رؤاه عما يؤمن به المجتمع الذي لا يزال غير مهيئ لاستيعاب الحرّية الفكرية التي يؤمن هو بها، ومن ثمّ يكون خياره الارتدادَ إلى الحياة الفطرية، التي يمثّلها الكوخُ، بعيداً عن حياة الناس التي سئمها:

هو الحقّ في الكوخِ الحقيرِ فحيّه وليس بما تُزهي هناك المقاصفُ

لقد سئمت نفسي الحياةَ وما أرى بديلاً عن الكأس التي أنا راشفُ

أيُجحدُ في الشرقِ النبوغ ويزدرى ويشقى بمصرَ النابهون الغطارفُ[2]

ويمكن أن نقارن هذه المواقف بموقف شاعر رومانسي آخر هو عبد الرحمن شكري للتأشير على طبيعة هذا التحوّل في الموقف السياسي من الثورة إلى الانعزال والانطواء على الذات[3]. فقد كان شكري من أكثر الشعراء إيماناً بالديموقراطية والثورات الشعبية، واتصل بحركة مصطفى كامل التي كانت تهدف إلى التحرر من الاستعمار وبناء مصر بناءً وطنياً علمياً، وناضل في صفوف هذه الحركة.[4] كما تعرض للفصل من مدرسة الحقوق جرّاء مواقفه السياسيّة التي صاغها شعرياً في قصيدة الثّبات[5]. لكنه بعد سنوات قليلة من ثورة 1919 انعزل بشكل شبه كامل عن الأجواء الأدبية والسياسية لعدم قناعته بطبيعة الثورة التي كانت نتائجها أن خذل زعماء الشعب المصري قضاياه الحقيقية في العدالة والتحرر وتحالفوا مع الإقطاع والمستعمر والقصر من أجل دستور زائف واستقلال منقوص.

---

[1] طه، علي محمد.ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، 1972، ص 194.

[2] طه، ديوان علي محمود طه، ص 195.

[3] تمثلّ المدوّنة الشعريّة الرومانسيّة بقصائد كثيرة تبرّر القطيعة مع المجتمع، وتظهر الإنسانَ المثقّف مظلوماً في مجتمع الذي لا يعي تطلّعاته وطموحاته، ويمكن، للاطلاع على جزء كبير من هذه القصائد، الرجوع إلى كتاب :
دعبيس، سعد. تيار رفض المجتمع في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1992.

[4] ينظر: سلامة، عبد الرحمن شكري، ص 46-51.

[5] ينظر: يسري، محمد سلامة. جماعة الديوان، شكري، المازني، العقاد. مؤسسة الثقافة الجامعية، 1977، ص 118-119.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكانت نتيجة ذلك أن اتهمت الأوساط الثقافية شكري بالانعزال والسلبية، كما اتهمته السلطة بعدم الولاء لها.[1]

ويواصل أبو شادي توصيفه لمشكلتهم الأساسية، وهي مشكلة كلّ المثقفين في تلك الفترة المضطربة، فيقول:" وقد حاولت في تلك الأثناء أن أجد ناشراً لكتبي من علمية وأدبية...فما كنت أظفر إلا بالإعراض عنها لأن التحزّب الشخصي بله السياسي تسرّب إلى الناشرين كما تسرّب إلى الصحف والمجلات مما ثبط همتي وبدد بمعاونة الأحداث الأليمة ما تجمّع من أوراقي الأدبية وجعلني أشعر أنني جدّ غريب في وطني وبيئتي."وقد ندّد بعض الشعراء بما لقيه أبو شادي، وكان منهم مصطفى السحرتي الذي حيّا أبا شادي في قصيدة يقول فيها:

هذه الدنيا التي عشنا بها مربض للوحش أو مرعى النجاة

أضحت البلدان غاباً غادرا والوديع الحرّ في أسر البغاة

إن حكم الظلم حكمٌ زائل وقريباً يبلغ الناس النجاة

فاكتب اليوم وصاياك وقل كلمة الحقّ ولا تخشَ القُساة[2]

وإزاء كل ذلك الجوّ المضطرب كان أبو شادي يرى في الهجرة وسيلةً للخلاص الذي يمكّنه من المحافظة على إنسانيته وخدمة قضايا وطنه على نحو أكثر فاعلية من الاستمرار في هذه الأجواء، ومن ثم فهو يقول حينما هاجر إلى الولايات المتحدة:

أماناً أيها الوطنُ السعيدُ لقد دفن الردى ومضى الوعيدُ

فأمسي مأتمٌ لفراق أهلي ويومي الحرّ في نجواك عيدُ

عرفتك ملجأ الأحرار دوما إذا ما حورب الحرُ الشديدُ

أقبّل تربك المعبود برّا وألثم رايةً لك لا تبيد

---

[1] أدونيس، الثابت والتحول،ج4، ص 79.

[2] دعبيس،تيار رفض المجتمع ، ص77-78.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولو أني المخلّف في بلادي معالم حبّها باقٍ أكيدُ

ولو أنّ الرجال بها استرقوا وفيك تحرر السودُ العبيدُ

أردنا أن نقوّمها فآبت وعوقبنا وصال المستفيدُ

وضحّينا لعزّتها فآنت كرامتنا ويشّ بها الحسود

لجأتُ إليك يا وطناً تغنّى به الأحرار واعتزّ النشيد[1]

وقد عبّر محمود أبو الوفا عن سخطه على الواقع الذي يعيشه المصريون، متمنّيا لو كان بمقدوره ترك مصر كما فعل ابو شادي، رابطاً تردّي الاحوال بوجود الطغاة، ونفاق النّاس وتملّقهم:

"هامان في مصرَ" مطبوعٌ بصورته في كلّ عقل وتفكير ووجدان

ولم تزل أرض مصر من طبيعتها تأليه فرعون واستبداد هامان

أكلّما راح هامان يجئ لها هامان آخر ينسي كلّ هاماني

من لي بحظّ (أبي شادي) وصحبته لكان لي الآن من دنياي حظانِ[2]

والشاعر المصري أحمد الزين يثور على السلطات السياسيّة في وطنه، ويهاجم الشّعب الذي يمارس النفاق للزعماء المزيّفين في مجتمع يعبد الأصنام، ولا يدرك كنه الحرّية:

كلّ من صاح بالنبوّة فينا قام أوس وخزرج يعبدونه

فتنوه عن نفسه فتعالى وأدعى خلق عصبة يخلقونه

ملؤوا رأسه من الوهم حتى ظنّ إثماً أن النبوّة دونه

ليس ذنب الدعي هذا ولكن ذنب شعب بالزور يمتدحونه[3]

إن مثل هذا العرض لطبيعة العلاقة بين الرومانسيّ والمجتمع يظهر بوضوح أن ثمّة قطيعةً اجتماعية كانت قد تأسست بين الرومانسيّ والمجتمع الذي يعيش فيه، إذ بدا أنّ الرومانسي لا يشعر بأن المجتمع يعي أفكاره التقدّمية أو يؤمن بها. وفي حقيقة الأمر فإن هذا الإشكال لا ينسحب على الشعراء

[1] تنظر الأبيات في : نشأت، أبو شادي وحركة التجديد، ص 70.
[2] أبو الوفا، محمود. شعري، ص 48. نقلا عن دعبيس، تيار رفض المجتمع، ص 78.
[3] الزين، أحمد. ديوان أحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترمة والنشر، القاهرة، 1952، ص 3.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الرومانسيين وحدهم، بل يمكن أن نعدّه ملمحاً يميّز علاقة المثقّف عموماً بالمجتمع من حوله، إذ هي علاقةٌ قائمة، في أكثر جوانبها، على قطيعة تجعل المثقّف يعيش في عزلةٍ فكرية عن المجتمع.[1]

ولعل من أوضح تمظهرات هذه القطيعة يتجلى في تحوّل وظيفة الشاعر في الرؤية الرومانسيّة من وظيفة "النديم" إلى وظيفة أشبه ما تكون بوظيفة النبيّ[2]. وإذا كان النديم سابقاً يظل رهن سلطة ما

---

[1] ينظر بخصوص هذه الفكرة: العوامي، فيصل. المثقف وقضايا الدين والمجتمع، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، بيروت، ط1، 1992، ص 132- 137.

[2] كان كلّ الأنبياء مضطهدين في أقوامهم لا سيّما في بداية دعوة أيّ منهم، فهم كانوا يحاولون هدم الأسس التي تحكم تفكير وحياة قوم كلّ منهم في سبيل خلق منظومة جديدة من القيم. ولعلّ هذا هو ما دفع المتنبيّ إلى ان يشبه غربته في أمّته بغربة النبي صالح في ثمود:

أنا في أمة تداركها الله غريبٌ كصالح في ثمود

وهذه الغربة الروحية والفكرية هي ما د فعت كثيراً من الرّومانسيين إلى النظر إلى ذواتهم بوصفهم أنبياء من نوع خاص، يحاولون هدم ما استقر في مجتمعاتهم بغية خلق عالم أفضل. وهو ما جعل الرومانسي يضفي هالة خاصة على ذاته الشاعرة، على نحو يوحي بأن الشاعر نبي يحاول أن يحمل رسالة التغيير في مجتمع تحكمه الثوابت، يقول أبو ماضي في قصيدة " إلى روح مطران" :

عندما أبدع هذا الكون ربّ العالمينا
ورأى كلّ الذي فيه جميلاً وثمينا
خلق الشاعر.. كي يخلق للناس عيونا
تبصر الحسنَ... وتهواه جراكاً وسكونا
وزمانا ، ومكانا، وشخوصاً وشؤونا
فارتقى الخلقُ...وكانوا قبله لا يرتقونا
واستمرّ الحسن في الدنيا ودام الحبّ فينا
إنه روحٌ كريم لبس الطين المهينا
ونبيّ بهر الخلق وما أعلن دينا

أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 608.

وهذا النبيّ يحمل قيماً ثورية، تحاول أن تهدم ما استقرّ من أجل بناء عالم جديد:

أنا أحيا كالناس...ما دمت فيهم فإذا ما خلوت صرت نبياً
عدت شيئاً يحار في فهمه الكـ ـون ولغزاً محجّباً أبدياً
أستثير الظنون حتى أراني ثورةً تملأ الوجود دويّاً

تنظر الأبيات في: الشرنوبي، صالح. ديوان الشرنوبي، تحقيق ومراجعة على أحمد باكثير، إدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم، سلسلة الألف كتاب، ص 38.

و تأسيساً على هذه الرؤى التي تتنازع الشعراء في موقفهم إزاء مجتمعاتهم ما بين الفروق التي تظهر بين ما يطمحون إليه، وبين الواقع الذي يرونه متجذراً تصعب زحزحة قيمه وثوابته، كانت العزلة واللجوء إلى الذات والتماهي مع الطبيعة وسائل لجأ لها هؤلاء الشعراء تعبيراً عن رفضهم لمجتمعاتهم وتمردهم على قيمها وما تفرضه هذه القيم من قيود. والإشكال الذي يتوفر عليه شعر الطبيعة في المدونة الرومانسية لا يعني بالضرورة موازاة بين قيم الخير المطلق الذي تمثله الطبيعة إزاء الشر الذي تمثله المدنية، بل نلمح فيه حضوراً واعياً لتأكيد الذات " الحرّة " في معزل عن المجتمع المحكوم بقيود سياسية واجتماعية ودينية. ومن ثم نجد أن الحرية التي تمثلها الطبيعة، أو تمثلها حياة الفجر البسيطة في تجربة عرار مثلاً، تعبّر بشكل واضح عن تمرد كامل على قيم المجتمع، وعلى كل سلطة يمكن أن تتم ممارستها على الإنسان. لقد أدرك الرومانسيون أن مجتمعاتهم مقيّدة إلى سلاسل وقيود يصعب الخلاص من أسرها، فكانت رؤاهم تقوم على نظرة مصدرها إدراك التناقض المأساوي المستعصي بين المثل الأعلى والواقع الذي يستحيل تحقيق ذلك المثل في أطره.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يمارس حضوره الأدبي في حضرتها، فإنه في المقابل كان يمثّل صوتاً منسجماً مع الجماعة، يحمل رؤاها وأفكارها، ويعبّر عن قناعاتها. أما فيما يخصّ الشعر الرومانسيّ فقد بدا واضحاً أن ثمةّ تحولاً قد طرأ على علاقة الشاعر بالمجتمع، فلم تعد العلاقة قائمة على التوافق والانسجام، ولم يعدّ الشاعر يعبّر عن قناعات الجماعة، وإن كان في أغلب الأحيان يعبّر عن طموحاتها، وتطلّعاتها، لكن وفق نهج فكري لا يستند إلى ذات التصوّرات التي تحكمها. وقد انعكست هذه القطيعة على نحو واضح ليس بانعزال المجتمع فحسب، بل ظهرت بالتمرّد على عادات المجتمع وثوابته عند أكثر الشّعراء الرومانسيين. وقد بلغ هذا التمرّد حدّه الأعلى في قصص جبران ونصوصه النثريّة، إذ كان يؤمن أن الإنسان ينبغي أن يتحرر من كلّ القيود، وأنّ المجتمع المثالي هو الذي يخلو من القوانين والأنظمة.

ونحن نجد أن هذا الإشكال في علاقة الشاعر الرومانسي مع المجتمع اتخذ أشكالاً كثيرة تنوعت وفق تجارب خاصة. فالحّرية بمفهومها العام كانت الحلم المقدّس الذي يبحث الرومانسي عنه، لكنه لم يكن حلماً فردياً خالصاً، بل حلماً جماعياً لا يمكن للشاعر أن يحقّقه بمعزل عن تحقيق شعبه لحريته وكرامته، فضلاً عن أن علاقة الإنسان – الفرد – بالمجتمع اتسمت دائماً بالتوتر منذ أن صعدت البرجوازية؛ إذ صار الفرد يحاول دائماً أن يتخلّص من القيد الذي يمثّله المجتمع. صحيح أن الفرد مسؤول تجاه مجتمعه، لكن هذه المسؤولية لا تعني أن يخضع الفرد لإرادة الجماعة. وكان إبراهيم المازنيّ قد صوّر صراع فئة المثقفين البرجوازيين في عمله الرّوائي (إبراهيم الكاتب)، فإبراهيم – بطل الرّواية– شديد الشّعور بفرديته. وهذا الشّعور يعني أن الإنسان لا يمكنه أن يشكّل وحدة متكاملة مع المجتمع. والوجود يبدو أمامه ضرباً من الظلام الذي يجعله إبراهيمُ موضوعاً للجدل العقليّ. وهو إنسان مثقّف يفهم الحرّية الفرديّة فهماً خاصّاً، ويعلو بالفرد على المجتمع أحياناً، ولا يؤمن ببعض العقبات والاعتراضات التي يقيمها المجتمع حرصاً على سلامته وبقائه.المجتمع يؤمن بأخلاقياتٍ وجمالياتٍ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مبنيّة على الشعور بالموانع والعوائق. والفرد المثقّف يؤمن بأخلاقيات وجماليات أخرى مبنيّة على الشّعور بالحرّية والانطلاق؛ ولذلك يوجد صراع دائم بين المجتمع وهؤلاء الخارجين على نطاقه الفكريّ.[1]

ولعل تجربة شاعر الأردن عرار تبرز بشكل واضح أن الحرية كانت منهج حياة يطلبه الرومانسي في مختلف مجالات حياته اليومية والسياسية والإبداعية. وإذا كان عرار لم ينظّر لماهية الشعر وجوهره وحقيقته مثلما فعل كثير من الرومانسيين فإنه في المقابل مارس حريّته وفق منهج متمردّ على القيم والعادات في حياته اليومية، وعلى الإرث الكلاسيكي في نتاجه الأدبي. أو هو، على الأقل، لم يكترث يوماً لأي قانون يمكن أن يعيقه عن ممارسة حياته بشكل عفوي.فعرار، الذي لم ينفصل يوماً عن هموم مجتمعه وقضاياه، كان هو الآخر يعيش قطيعة معرفية مع هذا المجتمع، لأنه كان يرفض كلّ القيود التي يمكن أن تمارسها سلطة العادات والتقاليد الاجتماعية عليه:

ماذا على النّاس من سكري وعربدتي ماذا على النّاس من كفري وإيماني؟

ماذا على النّاس من قولي لهم:أحدٌ ربّي، وقولي لهم: ربي له ثانِ؟

ماذا على النّاسِ من لهوي ومن عبثي ماذا على النّاس من جهلي وعرفاني[2]

وكغيره من شعراء رومانسيين، يودّ لو يستطيع تحرير مجتمع من تعلّقه بالقشور، ليجعله متعلّقاً بجوهر الحياة، وهو ينكر على أبناء وطنه انقيادهم للذلّ واستسلامهم للهوان:

سيمت بلادي ضروب الخسف وانتهكت حظائري واستباح الذئب قطعاني

وراض قومي على الإذعانِ رائضهم على احتمال الأذى من كلّ إنسان

---

[1] ينظر تحليل مصطفى ناصف للرواية في: ناصف، مصطفى، رمز الطفل، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965 ص 17-14

[2] عرار، عشيات وادي اليابس، ص 404-405.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

فاستمرأوا الضيم، واستخذى سراتهمُ فهاكمُ، يا أخي، عبدان عبدان[1]

وهو في أوج تأزم علاقته بالمجتمع من حوله، وبما يعاينه في وطنه من غياب للحريات، ورضوخ لرغبات المستعمرين، وتمسك بالقشور، يقول:

"بصرماية" بعه فما هو موطني ولا أهله أهلي ولا أنا أردنـــــي

"بصرماية" بعه وبعني وبعهمو لأشياع (غورو) أو لأتباع وزمنِ[2]

وقد تداخلت قضايا الدّين والسياسة والمجتمع في شعر عرارَ على نحو واضح، وكانت هذه المواضيع في الغالب تتشدّ إلى قطب هامٍ رأى فيه خلاصه من واقع قومه وأمّته حينما يعييه طلبُ الإصلاح دون أن يرى نتائج، وهذا القطب تمثّل في حياة اللهو التي كان يقضيها بين الغجر، فهو قد استفاد من تجربته مع الغجر ليجعل منها منفذاً يعبّر دوماً بوساطته عن كلّ ما يشغله في هذه الأمور، فإذا أراد أن يظهر انحيازه لأبناء شعبه الكادحين قال:

يا هبرُ بي فقر كفقـ ـرك للإباء وللحميّه

أو ماتراني قد شبعتـ ـ ثُ على حساب الاكثريه

وأكلت(بسكوتاً) وهـ ـذا الشعب لا يجد القليه

ولبست إذ قومي عرا ةٌ غير ما نسجت يديه[3]

وحينما يعلن إيمانه المطلق بالحرّية، يجد أن خيرَ ما يعبّر عن ذلك يتمثّل في حياة الغجر:

---

[1] عرار، عشيات وادي اليابس، ص401.
[2] عرار، عشيات وادي اليابس، ص 398.
[3] عرار، عشيّات وادي اليابس، ص 471-472.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بين الخرابيش لا عبدٌ ولا أمةٌ ولا أرقّاء في أزياء أحرار

ولا جناة ولا أرضٌ يضرّجها دمٌ زكيّ، ولا أخّاذ بالثار

ولا قضاة ولا أحكام أسلمها برداً على العدل أتوَنٌ من النار

الكلّ "رطٌ" مساواة محقّقة تنفي الفوارق بين الجار والجار [1]

وإذا أراد أن يدين الزيف الاجتماعي، والتفاوت الطبقيّ الزائف، والألقاب الفارغة، وتوقه إلى التّمرّد يستحضر " الهبر" زعيم الغجر:

وهبْ " عمان" ماثلةً وظنّ "حميد" "حمدانا"

وهذا الكوخ ديوان الـ أمير وذاك "رغدانا"

وقل "للهبر" يا باشا وسم "هّديب" شوشانا

وعش رغم القوانين الـــ ـــتي آذنتك سلطانا

فمثلك من تمرّد كلـــــما ساموه إذعانا[2]

وحينما يرغب في التّعبير عن ضيقه من شيوخ الدّين، وتبرّمه من كثرة منقديه على سلوكه يقول:

بين الخرابيش لا عمري يضيع سدى ولا يضيق الهدى ذرعاً بأطواري

ولا يرى الهبرُ بأساً في منادمتي وشرب كأس من الكنياك قعواري [3]

وليس ثمة شك في أن الاهتمام بقضايا الوطن والانشغال بالهم السياسي والزيف الاجتماعيّ الذي رأوه في أوطانهم واضح جليّ في المنجز الشعري الرومانسي. وقد كان للظروف التاريخية التي أطرت حقبة

[1] عرار، عشيات وادي اليابس، ص 260.
[2] عرار، عشيات وادي اليابس، ص 366.
[3] عرار، عشيات وادي اليابس، ص ص 258.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرومانسيين الدور الأهم في ذلك، إذ كانت مقاربات الرومانسيين لمفاهيم الحرية ودعوتهم إلى تغيير أحوال شعوبهم نتيجة مباشرة لوعيهم الفردي لأهمية هذه المسائل أولاً، ولخصوصية المرحلة التي نشأوا فيها ثانيا؛ فقد كانت المرحلة حساسة تميزت بظهور الحركات التحررية وبنشأة الوعي الوطني. ويتضح من النماذج السابقة التي قدّمها البحث أن الرومانسيين لم يكونوا "انهزاميين " أو بعيدين عن الالتزام بقضايا أمتهم ومجتمعاتهم، بل كانوا منخرطين بالهم السياسي والاجتماعيّ إلى حدّ كبير، فقد انشغلوا بقضايا أوطانهم والتعبير عنها والتماس طرق الخلاص لها. غير أن الإشكال الأبرز الذي ميّز علاقة الرومانسي بالمجتمع من حوله كان يتمثّل بالسؤال الذي حدد كل ما قدمته المدونة الرومانسية العربية على هذا الصعيد: كيف يوفّق الإنسان بين الواقع الذي يعاينه وبين المثل الأعلى الذي يطمح إليه؟ والأمر الذي ميّز الرومانسيين بشكل واضح هو أنهم انطلقوا من فهم ذاتي خالص للواقع الاجتماعي والسياسي، فحاولوا أن يقدموا نموذجاً خيالياً طوباويّاً يمثّل ما ينبغي أن يكون العالم عليه. فهم لمن ينطلقوا من فهم عميق للواقع بكل الإشكالات والعلاقات التي يتوفر عليها، بل انطلقوا من أفكارٍ مثالية جاهزة في أذهانهم عما يجب أن يكون عليه العالم. وقد قاد هذا الفهم الرومانسيين إلى الانقسام إلى فئتين:

فئة تحاول تغيير العالم بنبرة وعظية، تحاول أن تهدم كلّ الشرور التي تميّز العالم الإنساني. ويمثّل جبران والريحاني الزهاوي وعرار هذه الفئة بشكل أساسي. وكان من الواضح أن ثمة فرقاً كبيراً بين ما تطمح له هذه الفئة، وبين الواقع الذي تراه ماثلاً، لكنهم قدموا نصوصاً ثورية بالمجمل، فحاربوا السلطات السياسية والاجتماعية والدينية، وحلموا بعوالم مثالية تغيب فيها الفروق بين البشر، وتنطلق كلٌ قيمها من إيمان مطلق بالإنسان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفئة رأت، بعد تجارب فاشلة، أن من المحال تغيير العالم، فارتدت إلى ذاتها على نحو "مَرَضي" ورأت العالم مكاناً مليئاً بالشرّ والفساد الذي لا خلاص منه. وطُبع الأدب الذي قدّمه هؤلاء بطابع قاتم شديد التشاؤم. وفي مثل هذه الظروف حصل التحوّل اللاحق في الأدب العربي، خصوصاً مع الحرب العالمية الثانية ونكبة فلسطين، ومع بدء دخول الفكر الاشتراكي إلى العالم العربي. فقد رأى المهتمون بالأدب العربي أن هذا الأدب مع هذه الفئة من الرومانسيين قد صار يبتعد كثيراً عن التعبير عن الإنسان العربيّ ومعاناته المستمرّة، ومن ثمّ فقد وجهت انتقادات كثيرة لهذا الأدب، وعلت الأصوات المطالبة بأن يكون الأدب أكثر تعبيراً عن الواقع.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الرابع

الرومانسية والنزعة الإنسانية

النزعة الإنسانيّة/ مقاربة عامة:

ليست من غايات هذا البحث أن يقدّم مقاربة فلسفية/تاريخية للنزعة الإنسانية إلا بالقدر الذي يخدم توجهاته في محاولة إبراز أهمّ تجليات الإنسانية، بمفهومها الفلسفي، في الشعر الرومانسيّ العربي. ومن ثمّ فإن البحث سيتجنّب الخوض في محاولة التأريخ للنزعة الإنسانيّة، أو الخوض في رصد كلّ معانيها الممكنة، بل سيركّز على الجانب الذي يخدم توجّهاته ضمن محاولته الكشف عن هذه النزعة بما هي ممارسةٌ إنسانيّة ظهرت في المنجز الشعري الرومانسيّ.

والبحث، إذ يحاول أن يتتبّع أبرز مظاهر النزعة الإنسانية عند الشعراء الرومانسيين، ينوّه إلى أن ذلك لا يعنى أن الشعراء الرومانسيين العرب قد تمثلوا، بالضرورة، المفاهيم والأفكار التي تميّز ما عرف في الدراسات الفلسفية باسم النزعة الإنسانية، بل إنه يعني أن الشعراء الرومانسيين العرب كانوا، بشكل ما، يمثّلون البداية الحقيقيّة لهذه النزعة في الأدب العربي. وسعياً للتأشير على ذلك، فإن البحث سيحاول أن يتتبع، باقتضاب، أبرز المفاهيم التي يتوفر عليها مصطلح النزعة الإنسانية، وأبرز تجليات هذا المفهوم في الفكر الإنساني.

تتوفر النزعة الإنسانيّة على عددٍ مختلف من المعاني التي تدور في مجملها في سياق مفاهيميّ واحد، وتجنباً للخوض في تفاصيلَ لا تتعلّق بصلب هذه الدراسة فسيكتفي البحث هنا بالانطلاق من التّعريف الذي يقدمه لالاند في معجمه الفلسفي للنزعة الإنسانية تأسيساً على فهمه لمقولة الفيلسوف اليونانيّ بروتاغوراس إذ يقول :" الإنسان هو المقياس لكلّ الأشياء."[1]وهي مقولةٌ يفسّرها لالاند تبعاً لارتباطها بالوجود الإنساني المحصّل،إذ إنّ حياة الإنسان العقلية تفترض أهدافاً، غير أنّ هذه الاهداف لا يمكن أن تكونَ، بالنسبة إلينا،سوى أهداف وجودنا، فيترتّب على ذلك أنّ كلّ معرفة تكون، في نهاية المطاف، ملحقةً بالطبيعة البشريّة وبحاجاتها الأساسيّة التي من ضمنها حاجة الإنسان للتّعرف على

[1] لالاند الموسوعة الفلسفية، م2، ص 567.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نفسه[1]. وهذا الفهم يعني أن " الإنسانيّة" هي واقعة الإدراك بأنّ المسألة الفلسفيّة تتعلق بالكائنات البشريّة التي تبذل جهدها في سبيل فهم العالم.ثم يضيف لالاند بأن ما يميّز النزعة الإنسانيّة، تحديداً، هو أنها تلحّ على أنّ خلاص الإنسانِ لا يكون إلا بالقوى البشريّة وحدها. وهو اعتقاد يتعارض بشدّة مع الفكر الدّيني الذي يرى أنّ خلاص الإنسانِ يتمّ بقدرة الله وحده.[2]

إن هذا الفهم، الذي يمنح الإنسان مركز الصدارة، يعني أن النزعة الإنسانية ترتبط، بمفهومها العام، باللحظة التي يصير فيها الإنسانُ، في أي زمان ومكان، المصدر الوحيد للمعرفة، وهي من ثمّ لا تتحقق في أي بيئة إلا حينما يتحوّل الإنسانُ من مستقبل محايد للمعرفة- باختلاف تنويعاتها – إلى منتج فاعل لها. ويؤرخ دارسو المذهب الإنساني إلى أن البدايات الحقيقية لهذا التوجّه المعرفي قد تحقق في عصر النهضة الأوروبية[3]، حينما استطاع الإنسان الأوروبي أن يهدم المنظومة الفكرية التي أسست للمعرفة في القرون الوسطى، وأن يخلق محلّها منظومة جديدة، لا تستند على فكرة وجود " الإله " لتحديد رؤاها، بل تنطلق من اعتبار الإنسان مصدراً لكلّ القيم، وتجعل الإنسان وحده السيّد المطلق لعالمه الإرضي.[4]

لقد كان تاريخ الإنسان مرتبطاً بالآلهة التي عبدها منذ تشكّل وعيه، وعمل دائماً على ربط مصيره بحتمية قدرتها وتحكّمها بالكون إلى حدّ جعل النشاطات البشرية كلّها، بنجاحاتها وفشلها، ومصائبها وسعادتها، وقفاً على رحمة الآلهة أو غضبهم. ومن ثمّ فقد مثّل الدين، بفعل انتشاره الواسع

---

[1] تعني معرفة الإنسانِ لنفسه بالضرورة معرفة الإنسان للكون، لأنّ الإنسان لا يمكن أن يدرك نفسه منفصلاً عن الكون الذي يعيش فيه، ويحاول أن يكشف ظواهره.

[2] ينظر: لالاند، الموسوعة الفلسفية، م2 ،ص 559.

[3] ينظر: الدواي، عبد الرزاق، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروي، ميشيل فوكو. دار الطليعة، بيروت، ط1، 1992، ص 189.

[4] هنالك اختلاف بين الباحثين في تحديد زمن لظهور النزعة الإنسانية، حيث يشير مارتن هايدغو على سبيل المثال إلى أن ظهورها تحقق لأول مرة على يد أفلاطون، فيما يرى ميشيل فوكو أن النزعة الإنسانية تبلورت في نهاية القرن الثامن عشر. ينظر : بديوي، صالح. النزعة الإنسانية في شعر جميل صدقي الزهاوي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2000، ص 49. لكنّ البحث هنا يتفق ورأي فوكو في أن النزعة الإنسانية مرتبطة، بمفهومها الفلسفي، مع عصر النهضة الأوروبي، بما حمله هذا العصر من إيمان مطلق بمكانة الإنسان وقدرته على تقرير مصيره والتفكير بعيداً عن إطار الدائرة المقدّسة؛ حيث كانت النزعة الإنسانية سمةً عامة لهذا العصر في كل مجالاته العلمية والفلسفية والاجتماعية. ينظر حول سيطرة التفكير القائم على النزعة الإنسانيّة على الفكر الفلسفي في عصر النهضة: سوكلوف، فلسفة البلدان الغربية الاوروبية، ص 136.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وسلطته النفسيّة، العامل المسيطر على حياة الإنسان، والمحدّدِ لهويته وفكره وسلوكه. غير أن هذا الشّعور بحتمية وجود الآلهة المتحكّمة بمصير الإنسان، المحددّة له الأفق الذي ينبغي أن يتحرّك ويفكّر فيه، تخلّله لحظات كان الإنسان يدرك فيها أنّ ثمة تعارضاً بين هيمنة الآلهة على الوجود، وذاته الإنسانيّة. ويمكن تحديد معالم بارزة في الفكر الإنساني تعبّر بشكلٍ ما عن هذه النزعة، فالأساطير التي تصوّر الأبطال الذين يتمردون على إرادة الآلهة تعبّر عن النزعة الإنسانية التي تحاول أن تنتصر للإنسان ووجوده الأرضي، في مقابل وجوده السماوي، أو المرتبط بالسماء، كما في أسطورة بروميثيوس الذي تمرّد على إرادة الآلهة، وسرق نار المعرفة ليعطيها للإنسان والفكر الدّيني يقدّم تصوّراً معيّناً لهذه النزعة، يتمثّل في إغواء إبليس لآدم وحوّاء، ومن ثمّ نزولهما من عالم السماءِ إلى الارض التي ارتبطت بالإنسان منذ ذلك التّاريخ وفق الرؤى الدينيّة[1]. أما في الفلسفة الإغريقية فقد بدأ السفسطائيّون في تأكيد مثل هذه النزعة في مرحلة مبكّرة، حينما أكّدوا أنّ الإنسان مقياسُ كلّ الأشياء.[2]

لقد كان المنطلق الأساسيّ في الفكر الأوروبيّ الحديث قائماً على الدعوة إلى الانتقال من المثالية إلى الواقعيّة الإنسانية، وهذا ما دعت إليه أكثر الفلسفات في عصر النهضة، عبر إلحاحها على جعل الإنسان محور التّفكير الوجوديّ في مقابل التنازل عن النظرة الإلهية لهذا الوجود.[3] ووجد هذا الفكر الفلسفيّ مجالاً رحباً لنشر أفكاره المدعومة بالتطوّر التقنيّ الهائل الذي ميّز الحياة الإنسانيّة وكشف عن قدرات الإنسان على نحو غير مسبوق، وتبعاً لذلك لم يعد الارتباط بوجود الخالق هو ما يميّز التاريخ الأوروبيّ، بل صار الإيمان بالإنسان وقدراته هو ما يميّز هذا التاريخ. ولعلّ هذا هو ما يفسّر ارتباط ظهور النّزعة الإنسانيّة بشكل وثيق بإحياء التّراث الإغريقيّ واللاتينيّ القديمين، لأنّ دعاة

---

[1] ينظر حول نزعة التمرّد على الآلهة عند بروميثيوس وإبليس: كامو، البير. الإنسان المتمرّد. ترجمة نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص36-37.

[2] ينظر: الكحلاني، حسين. الحريّة والوجود الذاتي في فلسفة كارل ياسبرز، ضمن كتاب فلسفة الحرّية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص 383.

[3] كانت النزعة الإنسانيّة التي تجلّت في عصر النهضة أولَ نسق أيدلوجي، واضح الأسس، محوره الإنسان، عبّرت من خلاله الطبقة البرجوازيّة عن تمرّدها على ثقافة القرون الوسطى وعلى نظرة هذه الثّقافة إلى الإنسان وإلى الكون وإلى العلاقات الاجتماعيّة. ينظر : الدواي: فلسفة موت الإنسان، ص 190.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإنسانيّة كانوا يدركون أنّ استحضار هذا التّراث في ثقافة تُسيطر عليها الأيدلوجيا المسيحيّة يعني، ضمناً، محاولة إعلاء قيمة التّراث الإنساني، في مقابل الفكر الدّيني الذي حاولوا أن يتخلّصوا منه.[1]

غير أن التحوّل في هذه المفاهيم أحدث تغيّراً ليس في علاقة الإنسان بالدينِ فحسب، بل في علاقة الإنسان بكل العالم من حوله، وهذا التحوّل يمكن اختزاله بمقولة فريدريك نيتشه الشهيرة " إن الإله قد مات" وهي مقولة توضّح إلى أي مدى تقلّصت المعتقدات المسيحيّة في ظلّ الدولة البرجوازية، الصناعيّة، الرأسمالية، العلميّة.[2] وقد كان من نتائج سيطرة هذا النزوع إلى تمجيد الإنسان إيمانٌ مطلق بالإنسانِ وقدراته وطاقاته، بوصفه " الإله" المطلق لعالمه الأرضيّ.

وقد استمرت سيطرة هذا الفكر على أوروبا فترةً طويلة- ويمكن أن نعدّها مستمرّة بشكل أو بآخر إلى الآن- غير أنها بدأت تتعرض لانتقادات تهدف إلى تقويض أسسها؛ إذ ظهرت تيارات تحاول بلورة عدد من المفاهيم الهادفة لهدم أسس النزعة الإنسانية، وتبلورت هذه التيّارات بالمنزع الفلسفي الذي سميّ بتيار" موت الإنسان" الذي تحمل مضامينه إيماناً بأنّ الإنسانَ كوعي وإرادةٍ وكذات خالقة للمعنى ومبدعة للدلالة، وهي المفاهيم التي روّجت لها النزعة الإنسانيّة، على وشك الانقراض.[3] وإذا كان البحث في تاريخ النزعة الإنسانيّة، والنزعة المضادّة لها، ليسا من غايات هذا البحث، فإنه سيكتفي بهذا الرصد المحدود لمفهوم النزعة الإنسانية، في محاولته لتبيّن أبرز تجلّيات هذه النزعة في الشعر الرومانسي، استناداً إلى أساسها الجوهريّ القائم على محاولات الإنسان فهم موقعه في الكون، وسعيه إلى تطوير أدواته الخاصّة في الكشف والبحث عن الحقيقة بعيداً عن الارتباط بالرؤى الدينيّة وما قرّرته من حقائقَ.

---

[1] ينظر: داقي، ماري مادلين، معرفة الذّات، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص40.

[2] ينظر: أركون. محمد. نزعة الانسنة في الفكر العربي، جيل مسكويه والتّوحيدي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط1، 1997، ص 24. ويلحّ أركون في بحثه على أنّ مقولة نيتشه لا تعني أن الإله قد مات بالمفهوم الحرفيّ، بل تعني أن إحدى صيغ هذا الإله " مثلما قدّمتها المسيحيّة" قد انتهت. وهو ما لا يتنافى مع احتمالية ظهور صيغ جديدة للإله في بعض المجتمعات الأوروبيّة، وتبعاً لذلك يفسّر أركون محاولات بعض الأوروبيين مثلاً اللجوء إلى معتقدات دينيّة غريبة، لأنّ الإنسانَ يشعر دوماً بحاجةٍ إلى الروحانيات.

[3] ينظر: الدواي، موت الإنسان،ص 7.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تجلّيات النّزعة الإنسانيّة في الشعر الرومانسيّ:

- الباحثُ الأزليّ[1]:

تبدو محاولاتُ العقل البشريّ إنتاجَ معرفةٍ علميّة يقينيّةٍ، مستقلّة و منزّهة عن أي تصوّراتٍ أسطوريّة أو دينيّة أو فلسفيّة، أموراً يبدو من الصّعب تصوّر سيطرتها على تفكير الإنسانِ على نحو مطلقٍ في أي وقت ومكان. فإذا كانت العقلانيّة تقوم على الإيمان بالعقل وحده، فإنّ التّاريخ البشريّ لم يعرف لحظاتٍ ازدهرت فيها العقلانيّة كما في أوروبّا بدءاً بعصر الأنورا وصولاً إلى اللحظات الرّاهنة. غير أن هذا الحضور الطاغي للعقلانية في الفكر الأروبيّ لم ينفِ حاجة الإنسان المستمرّة إلى معتقداتٍ روحيّة بصرف النظر عن طبيعتها وأساليب تشكّلها[2].وهذا لا يعني أن العقل – حينما يصير المصدر الوحيد للمعرفة– لا يكفي بمقدار ما يعني أن الإنسانَ يرى في الغالب أنّ العقل وحده عاجزٌ عن كشف الأسرار التي يتوق لكشفها.

وقد عبّرت الرومانسيّة التي تزامن ظهورها مع ازدهار العقلانيّة الصّارمة عن هذا المنزع الإنساني، فهي، إذ تنكّرت في الغالب للمفاهيم التّقليديّة، حاولت أن تؤسس لعلاقة جديدة ما بين الإنسان وعالمه الرّوحي، عبر إلحاحها على العاطفة والخيال والتأمل.

لقد انتقل الشاعر الرومانسي، بغية تأسيس رؤاه الخاصة، من المرجعية الثقافية التقليدية، القائمة على اعتبار الإنسان صاحب وجود منفتح على ذات أعلى منه، تقرر له مصيره، وتقدّم له الإجابة على

---

[1] هذا العنوان يقتبسه البحث عن إحدى قصائد عبد الرحمن شكري، وهي القصيدة التي يفتتح فيها ديوانه الرابع " زهر الربيع" وعنوانها " الباحث الأزليّ" وفي القصيدة يصوّر شكري إنساناً خالداً منذ بدء التاريخ البشريّ، عايش كلّ التجارب الإنسانية الممكنة. وهذا الإنسانُ تعبيرٌ عن الجنس البشري الذي آمن بعقائد كثيرة، وخاض حروباً، وقدّم فلسفاتٍ، وظلّ دائماً يبحث عن حقيقته وكنه وجوده، وسيستمرّ في بحثه هذا طالما أنه موجودٌ. والقصيدة تُظهر رغبةً في توحيد البشر كما يقول شكري، ولعل شكري أراد أن يقول إنّ الوصول إلى الحقيقة المطلقةأمرٌ مستحيل، واليحث عنها هاجسُ كلّ البشرِ الذين يرى كلّ منهم أنّ ما يؤمن به ويعتقده هو الحقّ، على الرغم من أنّ كل هذه الحقائق نسبيّة، وكلّها موضع شكّ، وكلّها لا تستحقّ الكره والحقد الذي يكنّه البشر إلى بعضهم. تنظر القصيدة في : شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 328. وإذا كان هذا البحث يستلهم عنوان شكري، فذلك للتعبير عن انشغالات الرومانسيين بالبحث عن الحقيقة المطلقة على نحوٍ أبديّ.

[2] إن الإجابات والتفسيرات التي قدّمها العلم في مختلف مجالات المعرفة تعكس حقّا قدرة الإنسان وتفوّقه، وهي إجابات وتفسيرات إيجابيّة بلا شكّ، لكن كلّ التقدم الهائل لم ينفِ وجود جوانب غامضة يبدو كشفها إلى الآن صعباً. ولعلّ مشكلة العلم، أو مشكلة الإنسان الذي يتقدّم وعيه بالأشياء من حوله، تكمن في أنّ علاقة تقدّمه العلميّ مع إيمانه بالدين والفلسفة تبدو علاقةً عكسيّة، فمع تقدّم العلم المطّرد انهارت كثير من النظريات الفلسفيّة وتهاوت بعض المعتقدات الدينيّة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تساؤلاته الميتافيزيقية، إلى مرجعية تستند إلى ذاته بوصفها الشكل الوجودي القادر على استكناه نفسه الإنسانية ضمن حدود علاقتها بالكون، وما يتوفر عليه من تساؤلات تحدد طبيعة علاقة هذه الذات بالوجود. ومن ثمّ صار الوجود الإنساني سؤالاً معرفياً يحاول الشاعر أن ينطلق، لرصد إشكالاته والوصول إلى حقيقته، من ذاته الإنسانية لا عن طريق الاعتماد على الرؤى المسبقة التي تمّ تحديدها اتكاءً على إيمان بوجود ذاتٍ متعالية، تمتلك المعرفة المطلقة، وسابقة على وجوده الإنساني. ومثل هذه الرؤية تعني أن الشاعر الرومانسي رفض، في الغالب، المسلّمات وأعاد إخضاع التصورات الوجودية للأسئلة الأولى الملحّة:

كيف وجد الكون؟ ما هو المغزى من الوجود الإنساني، وما هو مبرر هذا الوجود طالما أن الموت هو النهاية الحتمية؟، هل ثمة حياة بعد الموت ؟ وما هي العلاقة بين الروح والجسد؟، يقول أحمد زكي أبو شادي:

ما الخلقُ ما هذه الدنيا ومنشؤها ما الفكر ما الجوهر الباقي وما العدمُ

مسائلٌ هي للأحقابِ باقيةٌ كما سيبقى الردى والشكّ والألمُ[1]

ويقول صالح الشرنوبي:

من أنا؟ من أكون؟ ما كنت؟ ما بدء وجودي؟ متى تكون النهاية؟

ما وراء الحياة؟ ما غاية الدّهر؟ ما كان قبل بدء الرواية؟

كان من أوجد الورى من تراب وله في الوجود أعظم آية

ثمّ ماذا؟ صمت وعيّ وعجز وظلام وحيرة وعماية

وشكوكٌ تعبّ أيام عمري وتريني ضلالتي كهداية

وتمرّ الحياة بين سؤالٍ وجواب يزيد جهلي غواية[1]

[1] تنظر الأبيات في : الدسوقي، عبد العزيز. أحمد زكي أبو شادي، ضمن كتاب أعلام الشعر العربيّ الحديث، تقديم إيليا حاوي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1970، ص 170.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومثل هذه الأسئلة لم يكن بالإمكان أن تتم الإجابة عليها اتكاءً على العلم وحده. وهذا ما يكشف إلحاح الرومانسيين على الخيال، المتصّل عندهم بالرؤيا التي تحاول أن تخوض في أعماق الأمور، وأن لا تكتفي بتتبعها خارجيا، ولعلّ هذا ما يفسّر افتتاح ميخائيل نعيمة ديوانه " همس الجفون" بقصيدة "أغمض جفونك تبصر" التي يقول فيها:

إذا سماؤك يوماً تحجّبت بالغيوم

أغمض جفونك تبصر خلف الغيوم تخوم

والأرض حولك إما توشّحت بالثلوج

أغمض جفونك تبصر تحت الثلوج مروج[2]

فعلى الرّغم من أن نعيمة قد رتّب قصائد ديوانه حسب تاريخ نظمها، إلا أنه استثنى هذه القصيدة التي كتبها سنة 1924 وفضّل أن يفتتح بها ديوانه متجاهلاً التّرتيب التاريخي الذي سار عليه في بقية قصائد الديوان. فهذه القصيدة تعبّر عن إيمان نعيمة بأنّ ما يراه الإنسانُ ليس صحيحاً دائماً، وأنّ ما يدركه العقل ليس كافياً، ومن ثمّ فإنه ألحّ على التأمل ومحاولة الغوص وراء الأشياء المدركة حتى يعيها على حقيقتها. فالتأمل، وإعمال الخيال أمور أساسيّة في بحث الرومانسيّ عن الحقيقة، لأنها برأيه تنفذ إلى جوهر الأشياء، ولا تكتفي بمعاينتها خارجيّاً، وهو النهج الذي سار عليه نعيمة في كلّ قصائد ديوانه.

إن الإشكال، في استكناه أسرارِ الكون ومقاربة ظواهره، يتأسس على شعور بمحدودية العقل بالتزامن مع الحاجة المستمرة إلى غذاء روحيّ يروي الظمأ إلى المعرفة. فإذا كان الإنسان يستمد تصوراته عن الواقع من العلوم إلى حدّ كبير، فإن ذلك يجعل الفلسفة، والدين، بوصفهما بديلين عن العلم في بعض المواضع، ترفاً لا مبرر لوجوده. لكنّ الضعف الإنساني ينكشف في اللحظة التي يدرك

---

[1] الشرنوبي، صالح. ديوان صالح الشرنوبي، تقديم عبد الحي دياب، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1966، ص 414.
[2] نعيمة، همس الجفون، ص 9.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيها الإنسانُ أن العلم لا يمكنه أن يجيب على كلّ تساؤلاته، وهو ضعفٌ يجعل من الدين والفلسفة ضروريين دوماً من أجل خلق حالةٍ من التوازن النفسيّ بين ما يدركه الإنسان من ظواهر، وبين ما يستفزُّ تفكيره من أمور ميتافيزيقيّة[1]. وفي اللحظة التي يبدأ فيها الإنسان شكّه في الإجابات التي يقدّمها الدين والفلسفة، فإنه يصير دائم القلق والحيرة. وهذا الموقف يعيد إلى الإنسان وضعيته الأولى التي كان فيها قلقاً كثير التساؤل عن ماهية العالم من حوله، وعلاقته هو بهذا العالم. وإذا كانت الحقيقة التي ينشدها الرّومانسيّ تختلف عما يعرفه النّاس ويؤمنون به، فإن المنطلق الذي قامت عليه رحلة البحث المعرفيّ عنده تأسس على إيمان بمحدودية قدرات العقل وحده على اكتشاف أسرار النفس والوصول إلى المعنى الحقيقي للوجود، ولهذا يقول ميخائيل نعيمة مؤكّداً على محدودية قدرات العقل، ودور الخيال في الوصول إلى الحقائق:" إن العقل الذي يبالغ النّاس في مدحه ليس سوى طفل مقود بالخيال. يجب أن يحرّر الخيال من قيود العقل، وعندئذ يمكننا أن نطير بالخيال إلى أيّ ركن في الكون، وأن نرى ذاتنا في كلّ ما يمكن رؤياه، وأن نشعر عند ذلك، أي أن ندرك عند ذلك، أننا الحياة الشاملة التي لا تتجزأ."[2] وهو ما عبّر عنه إيليا أبو ماضي حينما صوّر نفسه سفينةً في بحرِ الحياة المتلاطم، وأنّ هذه السفينة التي أوكل للقلب هدايتها، قادته إلى تخوم من الجمال، وكشفت له سحر الحياة:

سيّرت في فجر الحياةِ سفينتي واخترت قلبي أن يكون إمامي

فجرتْ على الأمواج قصراً من رؤى ملء الفضا، ملء الندي المترامي

ومشى الخيال على الحياة بسحره فإذا الهوى في الماء والانسام

وإذا الرمال أزاهرٌ فوّاحةٌ والشطّ هيكل شاعرٍ رسّامٍ[3]

---

[1] لعلّ أفضل الرّومانسيين الذين عبّروا عن هذه الرّغبة الإنسانية في الكشف عن أسرار الكون اتكاءً على العلم والدّين كان عباس محمود العقّاد؛ حيث أشار إلى أنّ الإنسان يظل محتاجاً إلى الإيمان طالما أن في الكون أسراراً لن يدرك الإنسان كنهها. فالإنسان برأيه أكبر من أن يجهل علاقته بالكون من حوله، وأصغر من أن يعرف أسرار كلّ هذه العلاقة. وهو في تقييمه لأهميّة الدّين لا ينطلق من تصوّر ينحاز لدين على حساب آخر. ينظر تقديم العقّاد لقصيدة معبد أدفو في : العقاد، ديوان العقاد، م1، ص 168.

[2] نعيمة، زاد المعاد ،ص 272.

[3] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 526.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لكنّه لمّا تقدّم به العمرُ، وحاول أن يجعل العقل هادياً، تاهَ الطريق، وصارت حياته مليئةً بالمخاوف:

وأرادَ "عقلي" أن يقودَ سفينتي للشطّ في بحر الحياة الطامي

فطويت أعلام الهوى وهجرتها ونسيت حتّى أنها أعلامي

وحسبت آلامي انتهت لما انتهى فإذا النهايةُ أعظم الآلامِ

وإذا الطريق مخاوف ووساوسٌ وإذا أنا من هبوةٍ لقتامِ [1]

وإذ كان ما يعرفه الناس ويطمئنون إليه، بوصفه مسلمات لا تقبل الشكّ، ليس في نظر الرومانسيّ إلا وهماً وسرابا،فإن ذلك يجعل الوصول إلى الحقيقة المطلقة وهماً، وتصير محاولات بلوغها بحثاً أزليّاً لا يمكن أن ينتهي، يقول العقاد:

أين الحقيقة ؟؟ لا حقيـ ـقةُ كلّ ما زعموا كلامُ

النّاس غرقى في الهوى لم ينجُ غرّ أو إمامُ

إنّ الحقيقةَ غادةٌ كالغيدِ يضمرها اللثامُ[2]

ولم يختلف المازنيّ عن رفيقه العقاد في ظمأه إلى الوصول إلى الحقائق الغائبة، فهو يخصّص قصائد في ديوان للتعبير عن تشوّقه للمعرفة، ولعلّ أكثرها تعبيراً عن هذا الشوق قصيدته " ظمأ النفس إلى المعرفة " التي يقول فيها:

أعالجُ سرّاً لا يماط حجابه ومأرب قلبي ذلكم وجناني

وسعت لغات الرّيح والبحر خبرةً وكلّ شهابٍ لامع الخفقان

ولكنّه ما خير علمي وكلّها ضموم على السرّ المغيّب حاني

سئمت شرود النّفس في غامض الفضا وهيض جناحاه من الخفقان[3]

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 526-527.
[2] العقاد، ديوان العقاد، م1، 161-162.
[3] المازني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 168.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالحقيقة التي يبحث عنها تبدو سرّاً عصيّاً على الظهور، وطلبها ومحاولاته للوصول إليها ترهق فكره وخياله. وكنتيجة لهذا البحث المضني عن المعرفة الحقيقية خارج إطار ما تعارف عليه النّاس، تكون الحيرة والعجز عن بلوغ ما تطمح إليه النّفس نتائج تمثّلت في المدوّنة الرومانسية على نحو لافت:

ألا استيقظي يا أشعّة نفسي ولو لدقيقة

وشقّي حجاب دياجير رمسي لألقى الحقيقة

ففيّ جمود عليّ يثور

وشكّ بغير انتظامٍ يدور

وليل يعمّ وليل يغور

ولجّ يضيء كبدء الخليقة

متى تنهضين نهوض القدير ليوم ابتداء

وتعلين فوق التقى والشرور وفوق الرّجاء

فتنأى الشكوك ويطفو اليقين[1]

فعريضة يحاول أن يستنهض روحه لتخلّصه من هذا الظلام الذي يغرق فيه، وتنقله إلى كون مليء بالرّاحة والطمأنينة، غير أنّ الوصول إلى الحقيقة المطلقة شيء لا يمكن لنفس الشاعر بلوغ تخومه، ومن ثمّ يرتدّ إلى نفسه خائباً، حينما يدرك أنّ العلّة ليست في قصر العمر[2] فحسب، بل في

---

[1] عريضة، الأرواح الحائرة، ص 36.

[2] كان نسيب عريضة قد أشار في قصيدة " لماذا" التي كتبها سنة 1915 إلى أنّ عانق الإنسان أمام كشف حقيقة وجوده هي قصر عمره الذي لا يتيح له فرصةً كافيةً لإدراك كنه وجوده، حيث يقيم عريضة قصيدته على مجموعة من التساؤلات الوجودية التي لا يجد تفسيراً لها، ثم ينهي نصّه بالإقرار بأنّ قصر العمر هو العلّة التي تمنع الشّاعر عن بلوغ مبتغاه:

فصمتاً أيا من يلوم الزمان ويشكو أفانينه الهائلة

فإن الحياة لأقصر من أن نحلّ بها عقدة شاغلة

تنظر القصيدة في : عريضة الأرواح الحائرة، ص33.

لكنّه في هذه القصيدة " أمام الغروب" التي كتبها سنة 1923 يرى بأنّ الحقائق الوجودية لن تنكشف حتى لو طال عمر الإنسان إلى الأبد. ويبدو أن البحث المضني عن الحقيقة ما بين سنتي 1915 -1923 قد غيّر رأي عريضة الذي صار موقناً أن بلوغ الحقيقة المطلقة في الكون أمرٌ لن يدركه الإنسانُ أبداً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

طبيعة السرّ الذي لن ينكشف له حتّى لو طال عمره إلى الأبد، يقول عريضة في قصيدة " أمام الغروب":

كفاك عناً يا فكر تعبت بلا طائل

فما نحن إلا أثر على الرمل في الساحلِ

أشمس الحياة اغربي ولا تمهليني لغد

فما حاصل مطلبي ولو طال عمري الأبد![1]

فالوصول إلى اليقين، وإدراك معنى الوجود الذي ينشده الشّاعر أمر يظل، في الغالب، بعيد المنال، يبحث عنه الرومانسيّ بحدسه وخياله، فيضلّ الطّريق:

نحن يا ابني عسكر قد تاه في قفر سحيق

نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق

فانتشرنا في جهات القفر نستجلي الأثر

نسأل الشمس عن الدرب ونستفتي الحجر

وسنبقى نفحص الآثار من هذا وذاك

ربما ندرك أن الدرب فينا لا هناك[2]

وطالما أنّ الإنسانَ يشعر بأنه قد ضلّ طريقه، وأن لا غاية واضحة له في هذه الدّنيا، فإنّ القلق الناتج عن سؤال الوجود يصير صنو نفسه لا يفارقها. وهذا الإحساس بالتيه يجعل التساؤل والتأمل المستمرين ميداناً لنفسه لا تحيد عنهما. إنه بحث أزليّ عن شيء يوقن الشّاعر أنه لن يصل إليه، لكنّه يستمر فيه باحثاً عن معنى حقيقيّ لوجوده في كون سينتهي به إلى الموت دون أن يروي ظمأه:

---

[1] عريضة، الأرواح الحائرة، ص 95.
[2] نعيمة، همس الحفون، ص 46.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أقضي حياتي بنفسٍ لست أعرفها وحولي الكونُ لم تُدرك مجاليه

يا ليت لي نظرة للغيب تسعدني لعل فيه ضياء الحقّ يبديه

أخال أني غريب وهو لي سكنٌ خاب الغريب الذي يرجو مُقاصيه

أو ليتَ لي خطوة تدحو مجاهله وتكشف الستر عن خافي مساعيه

كأن روحي عودٌ أنت تحكمه فابسط يديك وأطلق من أغانيه

والروح كالكون لا تبدو أسافله عند اللبيب ولا تبدو أعاليه

وأكبرُ الظنّ أني هالكٌ أبداً شوقاً إليك وقلبي فيه ما فيه [1]

هذا هو يقين شكري الذي غابت عنه كلّ حقائق الوجود، وهو أنه سيظلّ متشوّقاً إلى كشف ما في الكون من أسرار، لكنّه سيهلك قبل أن يبلغ الحقيقة. وهذا التأمل وهذه الحيرة بمقدار ما تتوفران على قلق واضطراب، فإنهما تتوفران على لذّة خاصّة، مرتبطة بشوق الإنسان إلى المعرفة وكشف المجهول كما يقول نسيب عريضة:

وسرت في القفر وحدي وفوق ظهري صليبي

مستهدياً بنجومٍ ليست تراها عيوني

والنّفس تطلب شيئاً وراء شأو اليقين

سيري، ولو كنت نفسي على ضلال مبين

فأيّ فضلٍ لركبٍ على الطريقِ الأمين

سيري! أما السير أولى من حيرة ووقوف[2]

---

[1] شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 436-437.

[2] عريضة، الأرواح الحائرة، ص 109.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نحن هنا أمام رحلة في سبيل الوصول إلى الحقيقة، رحلة يقودها خيال الشّاعر وتوقه إلى كشف حقيقة وجوده.وهي رحلةٌ قائمة على رفض المسلّمات، وإعادة التفكير بالكون وفق رؤية مختلفة عما عرفه الناس وآمنوا به.

وما دام الشاعر قد شكّك بعقائد الآخرين ومعرفتهم، فهو يحاول أن يبحث عن طريقه الخاص، المليئ بالشكّ والخوف والحيرة والمتعة، إذ لا تتوافر في الطرق الآمنة، التي ارتادها الآخرون مسبقاً، أي قيمة، ومن ثمّ فهو يسير في طريقه الذي رسمه لنفسه، حتّى لو كان هذا الطريق يقود إلى التيه:

سيري، ولو كنت نفسي — على ضلال مبين

فأيّ فضلٍ لركبٍ — على الطريقِ الأمين

كلّ الدروب تؤدّي — إلى سبيل جديد

إنا وإيّاك ركب — على طريق الخلود[1]

وجميل صدقي الزّهاوي يبيّن شغفه بالحقيقة وتعطّشه إلى الوصول إليها رغم إيمانه بأنه لن يصلها، فيقول في قصيدة" حول الحقيقة":

حسناءُ ما قلمي الذي أرهفته — عمراً لوصف جمالها بالكافي

النّاس أعداء لها قد بالغوا — في نقدها وانا الصديق الوافي

قد غرّتي منها التّبسم ظاهراً — حتى نسيت مكانتي ومطافي

فسألت ألحف وصلها فتبرّمت — بي للسؤال وغاظها إلحافي

وتباعدت عنّي ولم تنظر إلى — أسفي هناك ودمعي الذّرّافِ[2]

---

[1] عريضة، الأرواح الحائرة، ص 109.

[2] الزهاوي، جميل صدقي، اللباب. 226ص. نقلاً عن: الكومي، محمد. القضايا الأدبية من منظور فلسفي، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 2005، ص 125.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالحقيقة التي يجسّدها الزهاوي حسناءَ يسعى لوصالها وتغريه ليكتشف سحرها وجمالها، تمتنع عنه، لكنه يمضي عمره في سبيلها. ورغم ذلك فسيمضي العمر دون أن يحقّق معها مراده:

ما للطبيعة أوّل من آخرٍ فكأنها بحرٌ بغير ضفافِ

والدّهرُ لم يك غير نهرٍ هادرٍ والمرء ليس سوى حبابٍ طافِ

لا شيء إلا والطّبيعة أمّه لكنّما كنه الطبيعة خافِ

ما لي بأمر بدايتي ونهايتي وحقيقتي والكون علم كافٍ[1]

إن الزهاوي، صاحب النزعة العقلانيّة الصّارمة، يبدو هنا عاجزاً، قاصراً عن إدراك كنه وجوده وحقيقة العالم الذي يعيش فيه.وعلّة الزهاوي ليست في قلّة اعتماده على العقل، بل لأنّه جرّب أن يخوض مغامرةً عقلانيةً، تستمدّ تصوراتها من العلم، فما زادته إلا شعوراً بحجم الكون وضآلة الإنسان فيه:

وما النجومُ تراها العين لامعةً في الليل إلا شموسٌ هاجها الحمم

لا يعلم الناس مهما أمعنوا نظراً هل الحدوث بها أحرى أم القدمُ

الدين يضربُ صفحاً عن حقيقتها والعقل في حكمه بالظنّ متّهم

لا ينتهي الكون والأجرام فيه إلى حدّ يحيط به هذا هو العظم[2]

فمحدوديّة الوصول إلى الحقيقة التي يقرّها الزهاوي هنا ناجمةٌ عن نزعة عقلانيّة تدرك حجم الكون وكنهه وضآلة الكائن البشري فيه.ومن ثمّ فالشكّ في الوصول إلى الحقيقة، لم يكن فيما تقدّمه الأديان فحسب، بل في إدراك محدوديّة العقل البشريّ إزاء الكون:

ما زال هذا الكونّ سرّاً طاوياً في نفسه لحقيقةٍ لم تفهمِ

والعقل يخبط لاكتشاف سبيله في جوف ليل للعماية مظلمِ

---

[1] الكومي، القضايا الأدبية، ص 126.

[2] الزهاوي، جميل صدقي. ديوان الزهاوي، المطبعة العربية، القاهرة، 1924، ص 21.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

علمت من الأشياء فيه ظواهرٌ وبواطنُ الأشياء لمّا تعلمِ[1]

واستمراراً لهذه المسيرة التوّاقة إلى كشف المجهول، والوصول إلى الحقائق الغائبة، يهدي علي محمود طه ديوانه الأول " إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول! إلى التائهين في بحر الحياة! إلى روّاد الشاطئ المهجور"[2] والنسق الذي يسير عليه طه في ديوانه، بدءاً من العنوان الذي اختاره للديوان " الملاح التائه" مروراً بالنصّ الذي افتتح فيه الديوان " ميلاد شاعر" كلّها تعطي انطباعاً عن تلك الرغبة في الكشف، وتلك الرؤية المختلفة للشاعر الذي صار " نبيّاً"[3] يحاول أن يكشف حدود العالم وماهيته عبر خياله وحدسه، لكنّه يظلّ ملاحاً تائهاً في بحر الحياة المتلاطم :

أيّها الملّاح قم واطوِ الشراعا لمَ نطوي لجّةَ الليل سراعا

جدّف الآن بنا في هينةٍ وجهة الشاطئ سيراً واتباعاً

فغداً يا صاحبي تأخذنا موجة الأيام قدما واندفاعا[4]

إن الانتقال من مرحلة الإيمان المطلق إلى مرحلة الشكّ هذه تحتاج بالضرورة إلى محفّزات فكرية تجعل هذا التحوّل ممكناً. وليس ثمّة شكّ في أن المرحلة التي ظهرت فيها الرومانسية في الأدب العربي كانت تشهد بدايات الانفتاح العربي على الفكر الأوروبي وما يتضمنه من فلسفات تصل في بعض تصوّراتها إلى حدّ إنكار وجود الله. ولا يعني هذا بطبيعة الحال أن الرومانسيين – أو معظمهم – آمنوا بمثل هذه الفلسفات، لكنّ الشيء الذي تكشف عنه أعمالهم الشعرية هو أنّ اطلاعهم على الفكر الأوروبي هذا قادهم إلى مرحلة من التمرّد التي تجلّت في أعمالهم على نحو لافت. فقد أدى هذا التحوّل في رؤية الشاعر الرومانسيّ، إلى إحداث تغيّر كبير على مضامين القصيدة العربية، وهذا

---

[1] الزهاوي، ديوان الزهاوي، ص 31.
[2] طه، ديوان علي محمود طه، الإهداء.
[3] يقول في القصيدة التي افتتح فيها الديوان :

هبط الأرض كالشعاع السنيّ بعصا ساحرٍ وقلب نبيّ
لمحةٌ من أشعةِ الروح حلّت في تجاليد هيكلٍ بشريّ

ينظر : طه، ديوان علي محمود طه، ص 11.
[4] طه، ديوان علي محمود طه، ص 34.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التحوّل هو المسؤول، إلى حدّ كبير، عن نزعة التمرد التي ميّزت المنجز الشعري الرومانسي، وميّزت لاحقا، على نحو أكثر عمقاً، الأعمال الشعرية الأكثر حداثة مثلما يمكن أن نجد عند السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم. وقد قاد هذا النمط من التفكير الرومانسيين إلى إعادة التفكير في القضايا الإنسانية الجوهرية، وفق منطق جديد خاص بهم؛ فالله، بوصفه واحداً من أهمّ الحقائق التي سعى الإنسان إلى كشفها، تمثّل في الأعمال الرومانسية على نحو غير تقليدي، وغير واضح المعالم، لكنه جاء فكرةً شاملةً لكلّ مظاهر الكون؛ إذ تأسس على شعور الرومانسيّ بالأشياء من حوله إحساسه بوجود سرّ ما ينظمها كلّها في إطار واحد، أو ذات مثاليةٍ تتماهي مع هذه الأشياء، ومن ثمّ صار تفكيره وفهمه للأشياء تفكيراً بالله وفهماً له أيضاً، وهو ما أدّى إلى اتساع فكرة الله في الرؤية الرومانسية ليصل نطاقها كلّ حدّ؛ بحيث تذوب في كل العناصر، وتصبح معبّرةً عن الماهيّة المطلقة المتمثّلة في فكرة " وحدة الوجود ". وهو ما قاد الرومانسيين إلى التفكير في الله بوصفه متماثلاً مع الطبيعة أو الكون بكل عناصره[1]. وهذا الفهم يجعل البحث الديني عن الله أمراً غير ذي قيمة في نظر الرّومانسيّ، ما دام البحث عن تجلّيات الله لا يكون في المطلق الميتافيزيقي، بل في النفس الإنسانيّة وفي عناصر الوجودِ المدرّكة المعبّرة عن قدرة تتجلى فيها على نحو مطلق وتجعلها كلاً واحداً، ومثل هذه الميزة كانت حاضرةً في الشعر الرومانسيّ الغربي، يقول شيلي من قصيدة بعنوان فلسفة الحبّ:

الينابيع تختلط بالنهر

والانهار بالمحيط

[1] ألحّ معظم الرومانسيين الغربيين على النّظر إلى فكرة الألوهيّة بوصفها عنصراً يجب أن نبحث عنه في أعماقنا، فكلّ إنسان يمتلك شعلة إلهية في أعماقه ويتميّز بحدس داخليّ يجعله قادراً على فهم حقيقة العالم. وكانت غاية أكثر الرومانسيين هو أن يجسّدوا نوعاً من الوحدة ما بين الطبيعيّ والرّوحاني. ففكتور هيغو كانت غايته من الوجود وصول الإنسان إلى الله، والله يحلّ في كلّ شيء، كما أنّ كلّ شيء يحلّ في الله. وإذا كانت هذه الأفكار تبدو " صوفيّة الطابع" فإن البحث عن مرجعية واحدة لتفسير إيمان الرومانسيين بمثل هذه الأفكار يبدو صعباً، إذ يمكن أن نلحظ وجوداً لمثل هذه الأفكار في كثير من المعتقدات الدينية، والأفكار الفلسفية، فضلاً عن أفكار المتصوّفة المسلمين. ولعلّ ما ميّز التجربة الرومانسيّة في هذا المجال هو أنها في الغالب قامت على الأخذ عن مرجعيات مختلفة، دينية وفلسفية، إذ حاول الرّومانسيّ أن يأخذ ما يسدّ شوقه ويلبّي حاجته النفسية، وهو ما أشار إليه محمد غنيمي هلال قائلاً إن الرومانسيّ" قلّما يبقى في حدود المعاني الدّينية، بل كثيراً ما يتجاوزها إلى تأويل فردي أو إلى قلقٍ وتمرّد. وفي هذا كلّه يخلط المعاني الفلسفية بالمعاني الدّينية والتّصوفيّة." ينظر : هلال، الرومانتيكية، ص 199.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ورياح السماء تمتزج أبدا.

في محبّة عذبة.

ليس في العالم شيء وحيدّ

بكل الكائنات، بقانون قدسي

تمتزج في كيان بعضها البعض.[1]

إن فكرة الله، إذ يتّسع نطاقها إلى هذا الحدّ عند الرومانسيّ، تتماهى في العناصر الكلّية المشكّلة للطبيعة لتصير تعبيراً عن الماهيّة الجامعة لكل عناصر الكون، وهي ماهيّة لا توجد مستقلةً، متعاليةً عن موضوعها. ويزيد هذا وضوحاً إذا نظرنا إلى رؤية الرومانسيين لفكرة أن الله مساوٍ للطّبيعة المكوّنة من جوهرٍ واحد:

كلّ ما في الكونِ يمشي في حناياه الإله

هذه النّملةُ في رقّتها رجع صداه

هو يحيا في حواشيها وتحيا في ثراه[2]

ويقول التاجاني يوسف بشير:

هذه الذّرة كم تحمل في العالم سرّا

قف لديها وامتزج في ذاتها عمقاً وغورا

وانطلق في جوّها المملوء إيماناً ويراً

وتنقّل بين كبرى في الذراريّ وصغرى

ترى كلّ الكون يفتأ تسبيحاً وذكرى[1]

---

[1] الكومي، القضايا الأدبية، ص 313-314. ويقول شيلي، مكرراً فكرة وحدة الوجود، في رثاء كيتس: لقد توحّد مع الطبيعة، وتناهى صوته في موسيقاها، من أنين الرعد إلى شدو الطائر المغرّد" ينظر : شورون، جاك. الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل، 1984، ص 169.

[2] التّاجاني، بشير يوسف. نقلاً عن الجيوسي، ص 487.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد أشار الزهاوي إلى إيمانه صراحةً بوحدة الوجود، وقناعته بأنّ الله هو الوجود المطلق:

مذهبي وحدة الوجود فلا كائن غير الله القديم القدير[2]

ووحدة الوجود هذه عند الزهاوي تتمظهر في " الأثير" الذي يمثّل جوهر الموجودات كلّها، فهو الخالق والمخلوق:

إنّني لا أدري من الذّات شيئاً فلقد أسدلت عليها الستور

إنّما علمي كلّه هو أنّ الله حيّ وأنّه لا يبور

ما لكلّ الأكوانِ إلا إله واحدٌ لا يزول وهو الأثير

فيه هذا الوجودِ فاض عميقاً وإليه بعدَ البوار يصير

ليس بين الأثير والله فرقٌ في سوى اللفظ إن هداك الشعور[3]

وهذا الفهم يعني غياب الفرق بين الطبيعة، بما هي ماهيّة جامعة لكلّ عناصرها، وبين أيّ من مكوّناتها، بما فيها النفس الإنسانيّة التي تشكّل جزءاً منها:

يا روح هذه الدنا شرارةً منكِ أنا

قد استطارت تبتغي لنفسها أن تعلنا

إن بصيصي كلّه من بعض ذلك السنى

إنّك أنت الكون والذي له قد كوّنا

وإنك العقل الذي قد بثّ فيه السُننا

ما أنا إلا أنت محسو ساً فهل أنتِ أنا

منكِ انبعثت بعدما فيكِ كمنت أزمنا[4]

---

[1] تنظر الأبيات في : الحسن، تارج السرّ. الابتداعية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، 1992، ص 193.
[2] الزهاوي، الزهاوي وديوان المفقود، ص 125.
[3] العزب، ظواهر التمرد، ص 88.
[4] الزهاوي، الزهاوي وديوانه المفقود، ص 126.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكان هذا التحوّل حاسماً في المرحلة الرومانسية، فإذا كانت الطبيعة في التفكير الكلاسيكي مؤشراً على قدرة الخالق، فإنها صارت متماهيةً تماماً مع الخالق في الرؤية الرومانسيّة:

كحّل اللهم عيني

بشعاعٍ من ضياك

كي تراك

في جميع الخلق: في دود القبوز،

في نسور الجوّ، في موج البحار

في صهاريج البراري، في الزهوز

في الكلا، في التبر في رمل القفار

في قروحِ البُرصِ، في وجه السليمْ

في يدِ القاتلِ، في نجع القتيلْ

في سرير العرسِ، في نعش الفطيمْ

في يدِ المحسنِ، في كفِّ البخيلْ[1]

والبحث عن الله، المتجلّي في كلّ مكوّنات الكون، يكون في نفس الإنسان وجوهره، فالله بوصفه رمزاً للحبّ والجمال، يصير جزءاً من مكوّنات الإنسان، كما أنّ الإنسان جزءٌ من مكونات الذات الإلهية،ومن ثمّ يصير الكون كلّه، مُدرَكاً ومُدرِكاً طالما أنّ البحث عن الله يكون في النفس التي تحاول أن تصل إليه عبر إدراك كنهها، يقول جبران في النبيّ:

" وإن شئتم أن تعرفوا ربّكم فلا تعنوا بحلّ الاحاجي والألغاز بل تأمّلوا ما حولكم تجدوه لاعبًا مع أولادكم. وارفعوا أنظاركم إلى الفضاء تبصروه يمشي في السحاب، ويبسط ذراعيه في البرق، وينزل

[1] نعيمة، همس الجفون، ص 35.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى الأرض مع الأمطار. تأمّلوا جيّدًا تروا ربكم يبتسم بثغور الأزهار، ثم ينهض ويحرّك يديه بالأشجار."[1]

وقد ألحّ إيليا أبو ماضي مراراً على البحث عن الذات الإلهية في النفس البشريّة، لأنها جزء لا ينفصل عن هذا الكون، ومن ثمّ فهو يدعو الآخرين، الذين يتمسّكون بالقشور ولا ينفذون إلى الجوهر، أن يبحثوا عن الله في تأملاتهم وخيالاتهم مثلما يفعل هو ورفاقه :

لو دخلتم هياكل الإلهام

وسرحتم في عالم الأحلامِ

وجليتم سرّ الخيال السامي

وعرفتم كما عرفنا الله لخررتم أمامنا ساجدينا[2]

ولعلّ ما يؤكد هذه النظرة الكونيّة للطبيّعة، وتجليّات فكرة الله في كلّ جزئياتها، يتمثّل في النظرة الرومانسية إلى الطّبيعة بوصفها " الأم" الّتي يرتدّ الإنسان إليها، يقول أحمد زكي أبو شادي:

أمّي الطبيعة! في نجواك إسعادي وفي ابتعادي أعاني دهري العادي

وفي حمى إخوتي من كل طيرٍ وكلّ نبت نبيل وحيك الهادي[3]

هذا إيمان واضح بأمومة الأرض، وتعزيز لعلاقة الإنسان بأصله الارضيّ، وما يدعمه هو أنّ أبا شادي لا يكتفي بمخاطبة الطبيعة بالأمّ، بل يقرر أن كل ما تضمّه الأرض من كائنات هم أخوته الذين يسري فيهم وحي الطبيعة الهادي.

والعقاد يُسائل أمّه الأرض قائلا :

أسائل أمّنا الارضا سؤال الطّفل للأمِ

---

[1] جبران، الأعمال الكاملة، المعربة، ص 136.
[2] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 613.
[3] تنظر الأبيات في : عوين، أحمد. الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ص 25-26.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فتخبرني بما أفضى إلى إدراكه علمي[1]

وهذا الإحساس بأمومة الأرض هو ما جعل الشّابّي يخاطب الأرض في ذروة توهّجه العاطفي والثوري قائلاً:

وقالت لي الأرض لمّا سألتُ: "أيا أمّ هل تكرهين البشر؟"[2]

والزهاوي حينما يسيطر عليه سأمه من الحياة، وما فيها من قلق وتساؤل وحيرة، يلجأ إلى الأرض لتضمّه وتخلّصه من قلقه وحيرته:

يا أرضُ أنتِ الأمّ للإنسان يا أمّ ضمّيني إلى الأحضانِ

إنّي سئمت من الحياةِ وطولها وسئمت ذكر الله والشيطانِ[3]

فالإنسانُ في نظر الزهاوي ليس إلا ابن الطبيعة، وليس فيه شيء سماويّ:

ما في قوى الإنسانِ أو تركيبه شيء إلى غير الطبيعة ينتمي[4]

إن هذه النظرة إلى الطّبيعة تعلي من قيمة ارتباط الإنسانِ بالأرض على حساب ارتباطه بالسّماء، بما يتوفر عليه هذا الموقف من تأكيد على أن الإنسان هو ابن الأرض، العالم الذي يعيشه ويعاينه، بعيداً عمّا هو غير مدرك. وهذا الشّعور يجعل الأرضَ المكانَ المدركَ في الكون الفسيح الذي يعاينه الشّاعر، وتجعل البشر جميعاً مرتبطين برباطٍ خاصٍ تجاه وجودهم الواحد. كما أنّ وصف الأرض بالأمّ على هذا النحو يوحي بأنّ الشاعر ينحاز إلى أصله الدنيويّ، وهو ما يعني ضمنياً رفضه لمقولة الخلق الإلهي[5]، يقول المازنيّ:

يا أمّ ذي الدنيا ولست شبيهةً بالله ربّ المخطئين تعالى

---

[1] العقاد، ديوان العقاد،م1، ص 153. وينظر : الفرفوري، أهم ظاهر الرومانطيقية، ص ص 142.

[2] الشابّي، ديوان أبو القاسم الشابي، ص 408.

[3] الزهاوي، محمد صدقي. النزغات، الزهاوي وديوانه المفقود، ناجي هلال، نهضة مصر، القاهرة، 1963، ص 350.

[4] الزهاوي، ديوان الزهاوي، ص 31.

[5] للمزيد من التفاصيل حول فكرة أمومة الأرض في الشّعر العربي، ينظر : الشّرع، الفكر البروميثي، ص 52 وما بعدها. حيث يربط الشّرع بين فكرة أمومة الأرض كما تجلّت عند بعض الشعراء كالزهاوي والعقّاد، وبين الفكر البروميثي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما تطلبين صلاتنا وصيامنا أو تنكرين جحودنا الأفضالا

سيّان عندك حافظ ومضيّع والمحسنون ومن أساء فعالا

كلّ يلوذ بظلّ عطفك دائباً بوركت من أمّ تفيض كمالا [1]

وإذا كانت النصوص السابقة التي تعلن ارتباط الإنسانِ بالأرض لم تعلن طقوس " العبادة" للأمّ/الأرض، فإن أمين الرّيحاني في أكثر من نصٍّ من مجموعة " هتاف الأودية " يخاطب الطبيعة بلهجة فيها كثيرٌ من الابتهال والخشوع:

" إيه أمي الطبيعة، جئت أجدّد معكِ آمال الحياة وسرورها

جئت أجدّد عهدي وإيماني مع كلأ الحقول وزهورها

جئت أردّد تحت هذه الأفنان الخضراء

ابتهال أبنائك الأتقياء..." [2]

وهو ما تبعه فيه أبو شادي الذي يردّ كلّ ما في نفسه إلى الأرض، ويجعل لقاءه بها عبادةً:

أمّاه! إن لديك صفو حنيني وإليك مرجع فرحتي وأنيني

ألقاكِ في كنف السكون عبادةً وأقبّل الترب الذي يحيني [3]

فهذه التّصورات، لا تعلن تقديس الطّبيعة، أو الأرض بغية استبدالها حقيقةً بفكرة " الله" بل تنظر إليها على نحو مختلف، تجعلها مكاناً يضمّ كل مكوّنات الوجود، وتجعلها الرحم الذي انبثقت منه كلّ حياة. وطالما أنّ هذا الوجود، بكل مكوّناته، متّحدٌ لا فروق بين مكوّناته فقد غابت الثنائيات عن

[1] المازني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 189.
[2] الرحياني، الريحانيات، ص 33.
[3] أبو شادي، أحمد زكي، ديوان أطياف الربيع، ص 40.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عالم الشاعر الرّومانسيّ، فليس هنالك إله أو إنسان، ولا علم أو جهل، ولا حرّية أو عبوديّة كما أعلنَ جبران في مواكبه، فكلّ مكوّنات الوجود تنتظم في وحدة كلّية هي الخالق والمخلوق.

وعبر هذا الفهم لحقيقة الله والطبيعة والوجود فقد رفض الرّومانسيون ربط فكرة العقاب والثواب، والجحيم والنّعيم بالله، لأنّ ذلك يتنافى مع حقيقة هذه الذات، التي مثّلت منبع كلّ الحبّ في هذا الوجود:

إن نفساً لم يشرق الحبّ فيها هي نفس لم تدرِ ما معناها

خوّفوني جهنماً ولظاها أيّ شيء جهنم ولظاها

ليس عند الإله نار لذي حبّ، ونار الإنسان لا أخشاها

أنا بالحبّ قد وصلت إلى نفسي وبالحبّ قد عرفت الله[1]

فالله في مثل هذه النّصوص ليس ذلك المتعالي الذي يقدّم الشرع للإنسان مقابل الطّاعة والوعد بالجنّة أو الوعيد بالنار، بل هو يمثّل أفقاً منفتحاً على ذات الشّاعر الذي يحاوره، ويتماهى معه في محاولة لكشف سرّه، فيما يمثّل الموقف الدينيّ التقليديّ موقفاً واضحاً تُفرض فيه العلاقةُ وتُحدّد من جانب واحد. وهذه الفهم الرومانسيّ يجعل التعاطي مع الذات الإلهية أكثر حرّية، لأنّها تعطي الإنسانَ مجالاً أوسعَ لحوار الله، ولهذا نرى "صالح الشرنوبي" يخاطب الله، باحثاً عنه علّه يُشبع في قلبه شيئاً من الطمأنينة:

وزرتك في الدّير والمسجدِ فلم تدنُ مني ولم تبعدِ

وألفيتني مغرقاً في الرّجاء فلم تكشف الحجب أو تشهدِ

أشعت وجودك بين الوجود ففي الحان ألقاكَ والمعبدِ!

وطمأنت قلبي وفزّعته فيا ويح للمؤمن الملحدِ[2]

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص633.
[2] الشرنوبي، ديوان صالح الشرنوبي،، ص 330.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ البحث عن الله إذ يصير ذاتيّاً على هذا النحو، يعني أن محاولات الإنسان لرصد علاقته بالذات الإلهية تختلف وفق تجاربه الخاصّة وانفعالاته النفسيّة التي تحكمه، ومن ثمّ فإن فكرة الإله تصبح نسبيّة تختلف تبعاً لتجربة كلّ إنسان، وهذا ما عبّر عنه أبو ماضي الذي يقول:

لا تسلني عن السماء فما عندي إلا النعوت والأسماء

هي شيء، وبعض شيء، وحيناً كلّ شيء، وعند قومٍ هباء

كلّ قلبٍ له السماء التي يهوى وإن شئت قل كلّ سماء

صورٌ في نفوسنا كائنات ترتديها الأفعال والأشياء

ربّ شيء كالجوهر الفرد فذّ عدّدته الأغراض والأهواء

كلّ ما تقصر المداركُ عنه كائن مثلما الظنون تشاء[1]

فأبيات أبي ماضي هذه تؤشر على إشكال جوهريّ في علاقة الإنسان بالوجود وبحثه عن حقيقته، فهي تبرز أن قدرة الإنسان غير مطلقة، ومن ثم فإن حدود معرفته ستظلّ قاصرةً عن تجاوز كلّ ما في الوجود. وتبعاً لذلك فإن ما يقصر الإنسان عن إدراك كنهه يمثّل سلطةً تجعله دائم القلق، يبحث دوماً عمّا يمكن أن يفسّر له الأشياء. وهذا الفهم قاد بعض الشعراء إلى عدّ الذات الإلهية، وفق الصيغة التي أسست لها الأديان، فكرةً أوجدها الإنسانُ نفسُه:

لمّا جهلت من الحقيقةِ أمرها وأقمت نفسك في مقامِ معلّلِ

أثبتّ ربّا تبتغي حلّا به للمشكلات فكان أكبرّ مشكلِ[2]

وهذا المنزع يؤكّده العقّاد في قصيدة "فلسفة الحياة"، حينما يعلنُ أن الناس يعبدون ما يخشونه، لكنّه هو اختار أن يترك البحث والتفكير في الله؛ لأنه يرى أن الله، بوصفه القوّة المطلقة في الكون، سوف يصله؛ إذ هو أعظم من أن ينسى أو يعاقب من جهلوا حقيقته، ولم يدركوا كنهه:

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 79.
[2] الزهاوي، الزهاوي وديوانه المفقود، ص340.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يعبدُ الأقوامُ ما يخشونه وأنا أعبدُ ما لست أخاف

ليس ينسى الله من ينسونه فعلام البحث فيه والخلاف

إن وصلتم أو وقفتم دونه لم يقف دون مقامٍ أو مطاف[1]

وإذا كانت مثل هذه النّصوص تقدّم تصوراتها عن الله على نحو فلسفي مشغول بماهيّته وحقيقة وجوده، وطبيعة هذا الوجود، فإن صلاح لبكي في ديوانه سأم كان أكثرَ الرومانسيين قدرةً على ربط رؤياه بمضمون النّزعة الإنسانية، بحيث انتهى أخيراً إلى جعل الإنسان " إلهاً " اعتماداً على قدراته البشرية. فقد أعادَ لبكي بناء قصّة خلق آدم وحوّاء وفق منظورٍ إنسانيّ محض، وكانت المرأة " حواء" رمزاً للتمرّد على وضعية الإنسان السلبيّ الرّاضخ للتصوّرات الدينيّة التي أقرّت له نمط حياته وإطار فكره. فحواء تحرّض آدم على هجر علاقته بالسّماء وتأسيس علاقةٍ وثيقة مع الأرض، قائمةٍ على الإيمان بالإنسان وقدراته:

خلّ عنك الصلاة والبوح للضوء وللزهر، واجحد الإلهاما

واطلب العلم واعتمده، تساوي الله شأنا ورفعة واحتراما

لنكن نحن من تصلّي له الدنيا وتنهار دوننا أعظاما

قم بنا نبتدع وجوداً جديداً ونمهّده روعةً ونظاما[2]

لقد استطاع لبكي في سأم أن يفلت من أسر الحيرة والقلق الوجوديين اللذين ميّزا المنجز الرومانسيّ،[3] وقدّم نصّاً يعي موقع الإنسانِ في كونه، ويدرك أنّ هذا الموقع يحتّم على الإنسان أن لا ينشغل بمصيره الوجوديّ، بل أن يعمل على التعاطي معه بإيجابيّة قائمة على الإيمان بقدرات الإنسان.

---

[1] العقاد، ديوان العقاد، م1، ص 394-395.

[2] لبكي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص154-155.

[3] لا يعني هذا أن لبكي لم ينشغل بالقضايا الوجودية، ولم يبدِ قلقاً وحيرةً إزاء موقعه في الكون، لكن ما يعنيه البحث هو أن خلاصة تجربته في سأم انتهت إلى تمجيد وضعية الإنسان في الكون اعتماداً على قدرات الإنسان المرتبط بعالمه الأرضي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ مثل هذا الشّعر الذي يبدو قليل القيمة من وجهة نظر دينيّة لم يكن وليد رغبةٍ بالعبث والسّخرية، بل تحقّق جرّاء وعي مختلف ميّز تفكير جزءٍ من الرومانسيين والمثقفين في ذلك العصر، فخاضوا طرقاً كانت محرّمة، وساروا فيها، مستندين إلى تصوراتٍ جديدة، بقلوب ملؤها الشكّ والقلق والشوق إلى بلوغ الحقيقة الغائبة.

- التمرّد الميتافيزيقي:

يرتبط التمرّد الميتافيزيقيّ بمجموعة من الأسئلة التي تميّز علاقات الإنسان بالكون، وهذه الأسئلة تدور في مجملها حول قطب واحد يتمثّل في رفض التسليم بمقولة الألوهيّة من منظور دينيّ. وهذا لا يعنيّ أن المتمرّد الميتافيزيقيّ إنسان ملحد بالضرورة، بل هو إنسان يحاول أن يثور على وضعيته في الكون، فيقلب المعطيات، ويشكّك بالمسلّمات، ويتمرد على علاقته مع الوجود وفق الأسس التي حدّدتها الأديان.[1]

ولعلّ ما يمكن أن نسميه نزعة التمرد الميتافيزيقي هذه هي المسؤولة إلى حدّ كبير عن المظهرين المتناقضين للرؤية الرومانسية للوجود الإنساني، وهما التشاؤم المفرط بالحزن والسوداوية، والتفاؤل القائم على نوع من العبث الوجودي الداعي للاستمتاع بكلّ لحظات الحياة. فاللحظة التي تحاول فيها الذات الإنسانية أن تنتج المعرفة المستقلة عن الارتباط بالله، هي اللحظة نفسها التي تدرك فيها هذه الذات أن معرفتها محدودة، غير قادرة على تلبية طموحها في الكشف عن مظاهر الوجود. وهذا الموقف يقود إلى مرحلة يتأرجح فيها الإنسان بين القطبين المتعارضين (التشاؤم الذي يصير فيه الموت أمنيةً و التهافت على ما توفّره الحياة من لذّة) اللذين يعبّران في الحقيقية عن موقف واحد – يمتاز بالقلق والتوتر – تجاه الوجود الإنسانيّ.

---

[1] ينظر: كامو، الإنسان المتمرّد. ص 32 وما بعدها. حيث يستخدم كامو مصطلح التمرّد الماوراني للتأشير على الوضعية التي يحاول فيها الإنسان أن يعلن ثورته ضدّ وضعيته في الكون وضدّ الخلق كلّه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولعلّ الموقف المتشائم، الغارق في السوداويّة، هو الملمح الأبرز الذي يميّز الأعمال الرومانسية، إذ هو موقف ينطلق من الشعور بعبثية الوجود الإنساني طالما أن الموتَ هو النتيجة النهائية لكل ما في الوجود. وهو موقف ينتج عن تفكير عميق بكل ما يتعلق بذات الشاعر ضمن وجودها في العالم، وما يتوفر عليه هذا الوجود من ذكريات وأحلامٍ وطموحات:

أبت لياليَنا الطربْ واستوحشت أيّامنا

والعمرُ ولّى وذهب ولم ننل منه المنى

همنا بربّات الجمال فما قنعنا بالصور

وكم ظفرنا بالوصال فلم نجد فيه الوطر

من نحن؟ هل نحن بشر نحيا ونمضي حالمين

أم نحن من طين الضجر لسنا كباقي العالمين[1]

الزمن يمضي في دورة أبديةٍ لا معالم واضحة لحدودها إلا بداية الإنسان بومَ مولدهِ ونهايته الحتمية بالموت. والحقيقة التي يبحث عنها الرومانسيّ ليست شيئاً خارجياً مستقلاً عن ذاته الإنسانية، وإنما هي شكلٌ معرفي يعبّر عن علاقة الإنسان بوجوده ضمن سيرورة الزمن المستمرة:

وقفت على الجسر الذي يعبر الورى إلى الموت والأشباح حولي تخطر

تحدّثني نفسي بأني هالك وتوهمني الآمال أنيّ خالدُ [2]

وإذا كان الفكر الدينيّ يقدّم إجابةً واضحةً عن سبب خلق الإنسان على الأرض، فإن المازني لا يدرك سرّ خلقه، وهو يبدو متمرّدا على مصيره الإنسانيّ، ساخراً من وجوده الذي ليس له " ثمرة " إلا الموت:

خُلقنا وما ندري لأيّة غاية على الموت منّا هجمةٌ وقدوم

---

[1] عريضة، الأرواح الحائرة، ص 89.
[2] المازني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 266.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكلّ امرئ في العيش طالب غاية ومن خلفه هذا الحمام غريم

فيا شقوة الإنسان يجنيه سعيه ثمار الردى المنشوء وهو يقيم [1]

أمّا نسيب عريضة فيبلغ في ذروة تمرّده الميتافيزيقيّ حدّ الاعتراض على مشيئة الله التي تدير الكون وفق منطقها الخاصّ :

لماذا تهبّ الرياح على شواهق ليست بها حافلة؟

وتحرم من بردها مهمهاً به أوشكت تهلك القافلة

لماذا السفينةُ تطلب ريحاً ومن تحتها أبحر هائلة؟

وفي القفر عطشى يريدون ماءً وريح السموم بهم نازلة

لماذا نحسّ لماذا نحبّ؟ لماذا نعيش بلا طائلة؟

لماذا التّناسل، والنسل ندري بأن الحياة له قاتلة؟[2]

إن هذا الشعر يظهر شعوراً حادّا بعبثية المصير الإنسانيّ ووجوده، ويجعل التناسل، من حيث هو تأجيل لانتصار الموت على الكائن البشري، عبثاً جديداً؛ لأنه يعني تكرار التجربة الوجوديّة القلقة المنتهية بالموت، ومن ثمّ انهالت كلّ هذه التساؤلات على نسيب عريضة الذي يدركُ أنّ عمرَ الإنسان أقصر من أن يجعله يجد إجاباتٍ شافيةً عنها:

لعمري وعمرك هذي أمورٌ تحيّر ذا حجّة عادلة؟

فمن راح يطلب تفسيرها سيضنك قوّته العاقلة

فصمتاً أيا من يلوم الزّمان ويشكو أفانينه الهائلة

فإن الحياة لأقصر من أن نحلّ بها عقدة شاغلة[3]

---

[1] المازني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 217.
[2] عريضة، الأرواح الحائرة، ص 33.
[3] عريضة، الأرواح الحائرة، ص 33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن تساؤلات عريضة هذه مصدرها قلقٌ وحيرةٌ يتملكان نفس الشاعر جرّاء تأمله بمظاهر الكون، فهو يرى أن الكون يسير وفق منطق عشوائي لا نظام فيه، وهو من ثمّ يرفض أن يعدّ هذه الفوضى في الكون تعبيراً عن حكمة إلهية، فيتمرّد على مشيئة الخالق، ويتمنى لو كان هو إلهاً يمكنه أن يصلح حالَ الكون ويجعل حياة الإنسان أكثر سعادةً:

لو كنت ربّاً في السماء عظيماً بجميع أمر الكائنات عليماً

لهبطت من عرشي إلى أرض الشقا نحو ابن آدم من خلقت قديما

وطرحت نفسي عند موطئ رجله وسجدت ثمّ لوجهه تكريما

ولبثت أغسل بالدموع كلومه وأزيده بتذللّي تعظيما

مستغفراً عن عيشة قُسمت له منذ الخليقة لا تزال جحيماً[1]

وقد عبّر ميخائيل نعيمة على نحو واضح عن حالة القلق والتشاؤم التي ميّزت بعض أعمال نسيب عريضة فقال: " لم يصل نسيب عريضة إلى هذا المستوى الشعري إلا بعد أن قطع مفاوز شاسعة في التسآل والحيرة والشكّ واليأس ناله في كلّ منها نصيب وافر من التحرّق والتوجّع والتفجّع. ولا شكّ عندي أنه لو أتيح له أن يعودَ ويقطع ذاك الطريق نفسه ما تردّد، وما ثناه خوف الألم والوجع، لأنّ أكبر لذّة يلاقيها الشاعرُ في حياته هي لذّة الألم المولد، لذة لا يتذوقها من البشر إلا الأمهات وأبناء الفن"[2] إن نعيمة يعي على نحو واضح حالة نسيب عريضة الفكرية لأنه عاش تجربةً فكرية شبيهة، فهو الذي يصوّر قصور فكره عن إدراك سرّ الوجود قائلاً:

أسير في طريقي في مهمهٍ سحيقِ

ووحدتي رفيقي ووجهتي الفضا

تسوقني الثواني في موكب الزمان

[1] نعيمة، الغربال، ص 134-135.
[2] نعيمة، الغربال، ص 142.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولست أدري شأني في معرض الورى

فلا القضا ينبيني ولا الرجا يهديني

ولا السما تعطيني نوراً لكي أرى[1]

واللافت في تقييم نعيمة لهذه التجربة الوجودية هو إلحاحه على توفّرها على قدر كبير من اللذّة على الرغم من كل ما تتضمنه من حيرة وقلق وألم.

والعقّاد في قصيدة " الشّاعر الأعمى " يعبّر عن مثل هذا التمرّد متسائلا عن الحكمةِ التي تجعل الله يسلب الشّاعر بصره:

وتسلبني نوراً أراك بوحيه فأظهر ما أخفى سواد الدياجر

لمن تجعل الأكوان إن كان لا يرى بدائعها عينٌ ترى كلّ باهر

وهل كنت أخشى الموت إلا لأنه سيحجب عنّي حسن تلك المناظر[2]

ويستغرب العقّاد الصراع الدينيّ بين النّاس، فهم ينقدون العصاة ومخالفيهم، والأولى –في رأيه – أن يفرحوا كلّما زاد العصاة لأنهم يريّحونهم من المزاحمة على الجنّة:

نقموا على الكفّار إن تركوا لهم أجر السماء وأنكروا ما أنكروا

لو كان ما وعدوا من الجنّات في هذي الحياة لسرّهم ما أنكروا[3]

فالعقاد يحاول أن يفلسف الأشياء المدركة، وأن يقدّم تبريرات منطقية لها، ومن ثمّ أشكل عليه المنطق الذي يحكم الكون ويسيّره، وهو في أكثر من مكان في مؤلفاته يتوقف متسائلاً أمام الأقدار التي ترزق الغنيّ، بغير حساب، الفصاحةَ والحبّ والغفران والسيادة وخدمة الناس، وتحرم الآخرين منها.[4]

---

[1] نعيمة، همس الجفون، ص 52.
[2] العقاد، ديوان العقاد، م1، ص59.
[3] العقاد، ديوان العقاد، م1، ص 87.
[4] ينظر: فؤاد، الجمال والحرّية، ص 144.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذه السّخرية من الأقدار التي بدت في نظر الرّومانسيّ عشوائية، تحفّز نعمة الحاج ليتمرّد على العالم الذي يعيش فيه، ويرى أن العدالة غائبةٌ عنه:

لماذا ينال الأثيم الهناءُ ويشقى البريء ولم يأثمِ

ويحظى الجهول بشهد الحياة وذو العقل والفضل بالعلقمِ

وكم جاهدٍ خاب في سعيه وكم قاعدٍ فاز بالمغنمِ

أيأكل ذو خدعة حصرماً ويضرس ذو الصدق بالحصرم

وأين العدالة في عالم سوى الشرّ في جوّه الأقتم [1]

وعلي محمود طه يناجي الله متسائلاً عن عدالة العقاب والثواب طالما أنّ الإنسان مخلوق من الله الذي قدّر له ما سيكون وكيف سينتهي:

ما كنتُ إلا مثلما ركّبت

غرائزي ما شئتَ لا ما أشاء

فلتجزها اليوم بما قدّمت

وإن تكن ممّا جنته براء

وفيم تجزى وهي لم تأثمِ؟

ألست أنت الصانغ الطابعا؟[2]

إنّ هذه النصوص تقدّم محاولاتٍ للتمرّد على وضعية الإنسان في الكون، لأنها تراها وضعيّة لا تسندها أيّة عدالةٍ متحقّقة، فإذا كان الإله وفق الصورة التي يقدّمها الدّين عادلاً، فهل ثمّة ما يبرر كلّ

[1] عبد البديع، نظمي. أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب، دار الفكر العربي، د.ت. ص 245.
[2] طه،ديوان علي محمود طه،ص 93-94.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه العشوائية في نظامِ الكون؟![1] وربّما كانت قصيدة الشّابّي " إلى الله" من أكثر القصائد تعبيراً عن هذا المنزع في الشّعر الرومانسيّ:

يا إله الوجود هذي جراحٌ في فؤادي تشكو إليك الدّواهي

هذه زفرةٌ يصعّدها الهمّ إلى مسمع الفضاء السّاهي

هذه مهجة الشّقاء تناجيك فهل أنت سامع يا إلهي؟[2]

ربّما يثير هذا الخطاب تساؤلاتٍ عن ماهيّة إيمان الشابّي، إذ هو يخاطب الله، ما يعني أنه مؤمن بوجوده، لكنّ هذا الإيمان بلا شكٍّ مختلف عن الإيمان التقليدي الذي ينظر إلى الذات الإلهية بوصفها ذاتاً لا يمكن مخاطبتها إلا بخضوع واستكانة. فالشابيّ إذ يخاطب الله هنا يتجاوز كلّ حدّ مسموح، ويعلن رفضه وتمرّده على قدره الذي فرضه الله عليه، فهو قد خلقه غريباً، مرهف الحسّ، كئيباً، ثمّ أعرض عنه، ولم يقدّم له ما يعزّيه في دنياه:

أنت أوصلتني إلى سبل الدّنيا وهذي كثيرة الاشتباه

ثمّ خلقتني وحيداً، فريداً بين داعٍ من الرياح وناه

أنت أوقفتني على لجّة الحزن وجرّعتني مرارة " آه!"

أنت أنشأتني غريباً بنفسي بين قومي، في نشوتي وانتباهي

***

يا إله الوجود ! ما لك لا ترثي لحزن المعذّب الاوّاهِ

قد تأوّهت في سكون الليالي ثمّ أطبقت في الصباحِ شفاهي

يا رياح الوجود ! سيري بعنفٍ وتغنّي بصوتك الأواهِ

---

[1] يدرك المؤمن أنّ ما يراه الآخرون نظاماً عشوائيّاً،غير منطقيّ في الكون ما هو إلا جزءٌ من حكمة إلهية لا يمكن للإنسان إدراك حقيقتها، ومن ثمّ فهنالك دائماً تفسيرات دينيّة لمثل هذه العشوائية التي يعاينها الإنسانُ ويراها تحكم مصيره. أما الإنسان الذي ينزع إلى التمرّد فهو يرفض الإيمان بمثل هذه الرؤى في الغالب، ويشكّك في صحّة تبريراتها.

[2] الشابي، ديوان أبو القاسم الشابي، ص240.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وانفخيني من روحك الفخم ما يبلغ صوتي آذان هذا الإله

فهو يصغي إلى القويّ، ولا يصغي لصوتٍ بين العواصف واه[1]

والقصيدة تجري عموماً على هذه الشاكلة التي يخاطب فيها الشّابي الله باثّاً إيّاه آلامه وتأملاته بنبرةٍ متمرّدةٍ ليس فيها يقين المؤمن، بل ريبة الشّاك الباحث عن يقين في هذا الوجود.ومن مثلِ هذا المنطق يبدي المازنيّ تمرّده على الأقدار وإرادتها، وعلى المنطق الذي يحكم الكون ويراه غير عادلٍ:

دعوت بنات الليل في أخرياته فلبّتني الأقدار وهي غضابُ

وإنّي لأدري أنكنّ ظوالم وأنك ظفر للزمان وناب

وأنّ الورى عبدٌ لكم وجزاؤهم على الصبر والشّكر الجزيل عذابُ

ألا ربّ ملك قد أقمتن ظلّه وللظلم فيه زخرة وعباب

وكم وادعٍ وثّبته وتركته حشاشته للحادثات نهابُ[2]

وإلياس أبو شبكة، يعلن انفصاله عن كلّ مكوّنات الوجود من حوله، وسخطه على كلّ ما فيه :

ناقم على السّماء حاقد على البشر

ساخط على القضاء ثائر على القدر[3]

وهو يعلن أن سخطه هذا ناجمٌ عما يراه من تناقض، يؤسس لغياب العدل، في الكون:

أمنِ العدلِ خالق الأرواح،

أن يغيب الجمالُ قبل الصّباحِ

أمن العدلِ أن يرى القلب عطشا

ن، وخمر القلوب في الأقداح

[1] الشابي، ديوان أبو القاسم الشابي، ص241-244.
[2] المازني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 169.
[3] أبو شبكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 325.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمن العدل أن تجول عيونٌ

في ظلامٍ والزيت في المصباح؟

إن تكن تحرم الطير سماها

فلماذا خلقت ريش الجناحِ؟[1]

فأبو شبكة النازع إلى التّمرد يبدو في مثل هذه النّصوص شديد التشاؤم، لا يدرك حقيقة وجوده الذي يشغله التّفكير فيه. ومن ثمّ يصير الخلود فعلاً لا يتحقّق إلا في " قصور الموت" حيث الرّاحة الأبدية من كلّ ما يؤسس له وجوده الإنسانيّ من قلق وتشظٍّ وحيرة:

اهجر الكون فمصباح الوجودِ ليس فيه زيت

واطلب الأنوار في مأوى الخلود في قصور الموت[2]

ومحمود أبو الوفا يتمرّد على إرادة الله في إرسال الأنبياء والرسل، ويرى أن خطيئة آدم الأولى لم تكن إثماً بل رغبةً في الحرّية:

ربّ فيم ابتعثت رسلا ولو شئت لأغنيت إرادة الإنسان

أفصح الحسن مستهلاً فما حاجة هذا الجمال للترجمان

لا أرى آدماً عصا الله لكن شاء أن يستقل بالسلطان

يكره الحرّ أن يعيش على السجن ولو كان سجنه في الجنان[3]

إن آدم هنا يصير " بروميثيوس" الرّاغب في نقل الإنسان من وضعيته السلبية الراضخة، إلى وضعية يكون بها حرّاً، قادراً على الخلاص وفق قدراته، لا تبعاً لإرادة ربّه. وأبو الوفا في تقديمه لشعره يقول بأنه يصدر عن إيمان مطلق بالإنسان المتمرّد[4].

---

[1] حاوي، إلياس أبو شبكة، ص 104.
[2] أبو شبكة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 173.
[3] أبو الوفا، محمود. دواوين شعره، ودراسات بأقلام معاصريه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، ص37.
[4] ابو الوفا، محمود. شعري، ص 12-13، نقلاً عن العزب، ظواهر التمرد، ص 112.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويشير فوزي المعلوف إلى أنّه، كأي إنسان، مستعبدٌ في هذا الكون، ولذلك فهو يثور على وضعيته الإنسانيّة التي يراها سلبيةً، تنقاد إلى قدر حتمي لم يختره هو ولم يرض به:

أنا عبدُ الحياةِ والموت، أمشي مكرهاً من مهودها لقبوره

عبد ما ضمّت الشرائع من جو رٍ يخطّ القويّ كلّ سطوره

أنا في قبضة العبوديّة العمـ ياء أعمى مسّر بغروره

كل ما في الكون أعمي ومنقا د على رغمه لأعمى نظيره [1]

ومثل هذه التساؤلات الملحّة عن سرّ وجود الإنسان في الكون، وسرّ العشوائية والتخبّط فيه تظهر عند أكثر الشعراء الرومانسيين، في المهجر، وفي مصر، وبقية أجزاء الوطن العربي، فالشابّي يعبّر عن تساؤلاته الخاصّة هذه، فيقول:

نحن نمشي، وحولنا هاته الأكوا ن تمشي..، ولكن لأية غاية؟

نحن نشدو مع العصافير للشمس، وهذا الربيع ينفخ نايه

نحن نتلو رواية الكون للموت ولكن ماذا ختامُ الرواية[2]

إن الموت هنا هو النهايةَ المدركة الوحيدة للنفس الإنسانيّة في الكون، لكن هل هذه النهاية المدركة هي النهاية الحقيقية؟ هذا ما لم يستطع الشّابي أن يصل إليه، ومن ثم فهو يعلن أن الكون رواية منشدّة نحو الموت، لكنه يتساءل عن ماهيّة هذه النهاية، فهل الموت كما يدركه الإنسان هو النّهايةُ أم أن ثمة ما سيكون بعده؟.

والشاعر المصريّ عزيز فهمي يعبّر بوضوح عن تأرجحه بين نزعتي الشكّ والإيمان، وإن كان أخيراً قد انتهى إلى الشكّ الذي جعله يرتدّ مرهقاً بعد أن خاض تجربته الفكريّة الخاصّة:

تنازعه الإيمان والشكّ وانتهى به السير نحو الشكّ فارتدّ مجهدا [1]

---

[1] الناعوري، أدب المهجر، ص 94.
[2] الشابي، ديوان أبو القاسم الشابي، ص 350.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويصوّر عبد الرحمن شكري حيرته أمام لغز الوجود، فيبدو عاجزاً غير قادر على فهمه، ولهذا يصير الوجود عبئاً ثقيلاً بكل أسراره التي لم تتكشف:

عبء لغز الحياة يا قلبُ ما أفدح عبئا يُحثى عليك وثقلا

لغز عيش ولغز عقل وما أعجبُ لغزاً يروم للّغز حلّا

كلّما رمت بالمجاهل خُبْراً زادلك العيش بالمعالم جهلا[2]

وأمام هذا العبء الثقيل يكون الموت هو المخلّص الوحيد، وهو ما يظهر في قصدة " حلم بالبعث" التي يقيم فيها شكري تصوراته الخّاصة عن فكرة بعث الإنسان بعد موته، فهو يصوّر نفسه ميتاً، مرتاحاً من كلّ ما يرهق فكره، خالي البال من كلّ ما يشغل النّاس في الحياة:

رأيت في النومِ أني رهن مظلمةٍ من المقابرِ ميتاً حوله رممُ

ناء عن الناس لا صوتٌ بيزعجني ولا طموح ولا حلمٌ ولا كلمُ

مطهّر من عيوب العيش قاطبة فليس يطرقني همّ ولا ألم

فلا بكاء ولا ضحك ولا أمل ولا ضمير ولا يأس ولا ندمُ

والموتُ أطهرُ من خبث الحياة وإن راعت مظاهره: الاجداث والظُلَمُ[3]

وإذا كان البعث بعد الموت حلماً إنسانيّاً يعطي النفس شيئاً من التعزية والرّاحة، فإنه عند شكري يصير عبئاً جديداً، يرفضه الشّاعر لأنه سيعيده إلى دورةٍ جديدة من الشعور والإحساس والتفكير الوجودي، ومن ثمّ فإنه يصوّره على نحو مأساويّ؛ إذ يبعث النّاس مشوّهين في مشهد مرعب:

حتى بعثت على نفخ الملائك في أبواقهم وتنادت تلكمُ الرممُ

وقام حولي من الأموات زعنفة هوجاء كالسيل جمّ لجّه العرمُ

---

[1] ينظر: دعبيس، تيار رفض المجتمع، ص 63.
[2] شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 634.
[3] شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 275.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فذاك يبحث عن عين له فقدت وتلك تعوزها الأصداغ واللممُ

وذاك يمشي على رجلٍ بلا قدمٍ وذاك غضبان لا ساقٌ ولا قدمُ[1]

ولأنّ الشّاعر يفضّل أن يظلّ ميتاً على أن يبعث من جديد، فإنه يتظاهر بأنه لم يستجب إلى نداء البعث الذي أعلنته الملائكة، لكنها تعاجله معلنةً أن البعث هو مصير كلّ الأموات؛ إذ لا وقت للكسل فالجميع سيحتكم إلى الله، فيدرك شكري أنّه سيبعث مجدّدا في رحلة عذابٍ وقلقٍ جديدة، لا ينفع معها النّدم:

رقدت مستشعراً نوماً لأوهمهم أني عن البعث بي نومٌ وبي صممُ

فأعجلوني وقالوا قم ولا كسلٌ ينجي من البعث إن الله محتكم

قد مت ما متّ في في خيرٍ وفي دعة وقد بعثت فماذا ينفع النّدمُ[2]

إنّه شعر شديد الإحساس بمأساوية الوجود الإنسانيّ، تؤسس له رؤية شاعرٍ مفرطٍ في التشاؤم من الحياة بكلّ ما فيها.

إن الشعر في مثل هذه المواقف يصير ممارسة فكرية يقوم بها الشاعر نيابةً عن الإنسان الذي يشغله المجهول وتتملكه الحيرة فيندفع في الكون محاولاً أن يستقصيَ أسراره وخفاياه في مغامرةٍ فكرية لا تنتهي، غير أن لذة المغامرة الفكريّة، إذ تقترن بالعجز ومحدوديّة المعرفة البشرية،تتحوّل إلى محفّز للشعور باليأس الشديد والإحباط، فتنتج شعراً قاتماً شديد الإحساس بمأساويّة الراهن البشريّ في هذا الكون كما في قصيدة شكري السابقة، أو كما عند العقّاد الذي يتساوى عنده الوجود والعدم:

يا شمس ما ضرّك لو لم تشرقي يا روض ما ضرّك لو لم تعبقِ

يا قلب ما ضرّك لو لم تخفق سيّان في هذا الوجود الأحمقِ

من كان مخلوقاً ومن لم يخلقِ[1]

---

[1] شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 276.
[2] شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ص 276.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو كما يقول السّوري عبد الباسط الصّوفي:

عبثاً أنظر في الأعماق، لا أبصر شيّاً

والمدى الشاحب، ما مات رؤى في مقلتيّا

هكذا أمضي مع الدهر، ولا أشكو المضيّا

أتخطّى الزمنَ الموغِل إيقاعاً خفيّا

أنا لاشيء، ولاشيء وجود الكون فيّا[2]

ومثلُ هذا الشعور بالضعف البشريّ الذي يتوازى مع الشعور بالألم الوجوديّ يسبب عند هؤلاء الشّعراء إحساساً حاداً بالكآبة يجعلهم يتصّورون الموت سبيل الخلاص الوحيد، فيقبل العقّاد عليه كما لو كان كأساً شهيّةً:

إذا شيّعوني يوم تُقضى منيّتي وقالوا أراح الله ذاك المعذّبا

فلا تحملوني صامتين إلى الثرى فإني أخاف اللحد أن يتهيّبا

وغنوا فإن الموت كأس شهيّة وما زال يحلو أن يغنّى ويُشربا[3]

فالموت هو الملجأ الأخير للخلاصِ من هذه الغربة الروحية التي يعيشها الشّاعر، يقول خليل شيبوب:

يا أرضُ أين القبور فاغرةٌ فاها...وأين الفناءُ والتُّربُ..!

وأين دودُ البلى ينازعني جسمي وينهي في الكون مغتربي[1]

---

[1] العقاد، ديوان العقاد، م1، ص 333.

[2] تنظر الأبيات في : قاروط، ماجد." المعذب" في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان 1945 إلى 1985. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 46.

[3] العقاد، عبّاس محمود، ديوان العقاد، م1، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت. ص 85-86. وقد تبع المازنيّ العقاد فصوّر الموت " أكلةً شهيّة " فهو في تقديمه لقصيدة خواطر في الموت يقول : لا يكاد يصدق المرء أنه سيموت..أو على الأصحّ أنه سيفقد إحساسه بنفسه وبما حوله.. وهو معنى الموت.. وقد كنت في صدر أيامي أكاد أجنّ كلما طاف بي خاطر الموت...والآن صرت أفكّر في الموت كما أفكّر في أكلة شهيّة..لا فزع..ولا جنون...وكلّ ما يحيّرني هو استمرار الحياة.. التي أعياني طلاب معنى لها..أو فائدة..أو غرض..وهي ستنتهي على أيّ حال.." أما البيتان اللذان اختارهما ليبدأ بهما قصيدته فمترجمان عن الألمانية ويقولان:

أيها الزائر قبري اتل ما خطّ أمامك

ها هنا فاعلم عظامي ليتها كانت عظامك

ينظر: المازني، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 246-247.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن صورة الموت البشعة، حينما يستبيح الدودُ الجسدَ، تصيرُ أمنيةً، لأنها تعني خلاصَ الشاعر من رحلة الاغتراب التي يعيشها في حياته، وخلاصه من قلقه وتساؤله وحيرته القاتلة.وهو ما يظهر عند فوزي المعلوف الذي يرى الموت سبيلَ خلاصه الوحيد من معاناته الوجوديّة، ولهذا فهو توّاقٌ للقائه، ليقدّم له جسده الشّاب، وقلبه المفعم بالحياة:

والآن يا موتُ إليّ اقترب يا مرحبا بالموثّق المعتّق

معتّق نفسي من قيود الأسى موثّق جسمي في المدى الضيّقِ

هاك شباباً ناضراً فاحتسب وهاك قلباً نابضاً فاخنقِ[2]

وقد رأى الشّابي الموتَ تجربةً يتشوّق ليخوضها ويكشف ما يتوافر فيها من أسرار بعدما غرق في ظلام الحياة وكآباتها:

ثمّ ماذا؟ هذا أنا: صرتُ في الدنيا

بعيداً عن لهوها وغناها

في ظلام الفناء، أدفن أيامي

ولا أستطيع حتى بكاها .

وزهور الحياة تهوي بصمت

محزن، مضجر على قدميّا

جفّ سحر الحياة يا قلبي الباكي

فهيّا نجرّب الموت هيّا[3]

---

[1] شيبوب، خليل، الفجر الأول، مطبعة جريدة البصير، الإسكندريّة، 1921، ص 90.
[2] تنظر الأبيات في : العزب، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني، ص 118.
[3] الشابي، ديوان أبو القاسم الشابي، ص 353-354.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالحياة لم تعد تمنح الشّاعر متعة الخوض في تجربتها وكشف أسرارها، ومن ثم فإنه يرى بأن الموت سيوفّر له هذه اللذّة المتمثّلة في خوض تجربة جديدة تتوفّر على شيء من السحر والغموض.وقد علّقت نازك الملائكة على هذا المقطع وحمّلت لفظة " نجرّب" التي استخدمها الشابيّ دلالةً عميقة، إذ هي تتضمن معاني إيجابية، وذلك لأن التجربة فعالية إرادية يقوم بها الإنسان واعيا. وهو ما يختلف اختلافاً جوهرياً عن الموت الذي هو استسلام سالب لا مفرّ منه لعوامل الانحلال والسكون.[1]

إن تصوير الموت على هذا النحو، بوصفه كأساً شهيةً كما عند العقّاد، أو المخلّص الوحيد من مآسي الحياة كما عند خليل شيبوب، أو تجربةً جديدة كما عند الشّابي، يكشف عن انشغالات الشعراء الرومانسيين بفكرة الموت بوصفها أشدّ مظاهر القلق الوجودي سيطرة عليهم. وعلى الرّغم من أنّ بعض الشعراء قد تمنّى الموت، وأظهر قدراً من الاستهانة به، إلا أن كلّ هذه المحاولات يمكن تصنيفها، في الغالب، بوصفها محاولاتٍ للخلاص من أسر الشعور بحتمية الموت وغموضه. وهي إن أظهرت قوّة في مواجهة الموت، إلا أنها تكشف في الوقت نفسه عن قدر كبير من القلق إزاءه، لأن هذه الاستهانة المصطنعة لا يمكن أن تصدر إلا عن نفس يشغلها الموت ويرعبها، ويشكّل هاجساً مسيطراً عليها.

إن مثل هذه الرؤى المتشائمة لشأن المصير الإنساني لم تكن لتشكل هاجساً مسيطراً على فكر فئة كبيرة من الشعراء الرومانسيين لولا شكّهم الكامل بالإجابات التقليدية الخاصة بتفسير ماهيّة الإنسان وحياته وموته وموقعه من الكون. فالشاعر يحاول أن يبحث عن إجابات خاصة، فينقطع عن العالم المثالي الذي تفسّر فيه كلّ الظواهر تبعاً للقدرة الإلهية، ويخلق عالماً جديداً قائماً على التساؤل المستمر والقلق الذي لا ينتهي؛ لأنّ ما يؤمن به الآخرون لم يزده إلا حيرةً وقلقاً:

قد دخلت الدير عند الفجر كالفجر الطروب

وتركت الدير عند الليل كالليل الغضوب

[1] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1974، ص 294-295.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كان في نفسي كُرب صار في نفسي كروب[1]

وهذا الرّفض يجعل الرومانسيّ في أوج توتّر علاقته بالوجود من حوله، وفي أوج تمرّده يشكك في وجود الله كما يقول نديم محمد:

لقد زعموا بأنّ لنا إلها ألا إنّ الجمال هو الإله

فقل للزاعمين برئت منهم لأنّي لم أجد ربّا سواه[2]

أو كما في قول الزّهاوي:

توقّفت لا أدري أمام الحقائقِ أأنّي خلقتُ الله أم هو خالقي[3]

وإزاء كلّ هذا القلق والتّوتر فقد وجد هؤلاء الشّعراء أنفسهم في خضمّ مواجهة عنيفة مع المجتمع لأنّهم يشكّكون في مقدّساته، ومن ثمّ فقد بدا هؤلاء الشعراء متمرّدين على كلّ شيء، ليس بهدف هدم الأسس الفكرية التي رأواها تسيطر على شعوبهم فحسب، بل بهدف بناء عالم جديد، يكون فيه الإنسانُ أكثر شعوراً بإنسانيّته. وقد كان هذا التمرّد عنيفاً في كثير من الأحيان، ساخراً من كلّ شيء تتأسس عليه معتقدات الآخرين:

إيه أبناء الثّرى نسل القرود علّلوا أنفسكم بالترهات

إلبسوا في صحوكم ثوب الجمود واحلموا في نومكم بالمعجزات

فسيأتي زمن غير بعيد تتهادى بينكم فيه أيات

ويحلّ الله في ماء وطين فيراه الشيخ والشاب الأحي[4]

وإلياس فرحات يقول في إحدى رباعياته:

أحبّ النارَ لا كُفراً ولكن لأنّ النار مصدر كلّ نور

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 162.

[2] محمد، نديم. نقلا عن : نديم محمد شاعر الألم والكبرياء، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع **413 أيلول 2005**، ص 196.

[3] الزهاوي، ديوان النزغات، ص 321، نقلاً عن بديوي، النزعة الإنسانية، ص 106.

[4] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 203

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأعشقها لأنّ الدين فيها يزجّ الثائرين على الغرور

فإن كان الشميّل والمعرّي ورهطهما هنالك في السعير

فقد فضّلت سكنى النّار معهم على سكنى السّماء مع الحمير [1]

إن تساؤلات فرحات، في إطار بحثه عن الحقيقة، جعلته مستثاراً في سعيه لإثبات شرعية تمرّده على الإجابات الدّينيّة، وهو هنا يستلهم اسمين من رموز التمرّد في التاريخ العربيّ ليضع نفسه في زمرتهما؛ إذ هما برأيه رمزان للبحث الإنساني العقلانيّ عن المعرفة، وهو ما يحدّد اختلافه واختلافهما عن الآخرين الأتقياء الخاضعين للتصورات الدينيّة الذين يصفهم فرحات، بأسلوب فجّ فيه كثير من التزمّت، بالحمير. فالفرق بين المعريّ والشميّل عن الآخرين يتأسس، في نظر فرحات، على موقف كلّ منهما من وجوده. فهذان ينظران إلى الوجود بوصفه فعلاً معرفيّاً يتحقّق بناءً على وعي إنسانيّ مختلف بموقع الإنسان من الكون. أما الآخرون فمرتبطون بذات إلهية حددت لهم مسبقاً كلّ ما يجب أن يفعلوه، والمصير الذي ينتظرهم. ومثل هذه الرؤية التي تمجّد نزعة التمرّد قادت الرومانسيين إلى استلهام النماذج الإنسانيّة المتمرّدة كأبي العلاء المعرّي وعمر الخيّام. وقد كان رمز الشيطان حاضراً في كثير من الأعمال الرومانسيّة، إذ ظهر عند عبد الرحمن شكري في كتابه " حديث إبليس" الذي قلب فيه النّظرة التقليديّة، وجعل إبليس متمردا توّاقاً للخلاص من عبوديته لله. فإبليس ليس آثماً، بل باحثاً عن الحريّة، يقول شكري في مقدّمة كتابه:" رأيت في الحلم إبليس وكان جميل المحيا قد توّجه الجحيم بتاج من النار والنور عليه ثياب وضّاءة وله نظرة تنفذ إلى صميم القلب فتفضي له ما يضمره، فلما رآني حياني وقال أجئت تنظر إلى ذلك الجرئ الذي عصا ربّه ورأى أنّ الحرّية في الجحيم خير من الذلّ في

[1] فرحات، إلياس، رباعيات فرحات، مطبعة صفدي، سان باولو، ط2 ، 1954، ص 148.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الجنّة."[1] وقد استحضر الزهاوي إبليس على نحو يعلن رفضه ربطَ الشرّ الكامن في البشرِ بالشيطان الذي ليس له، مثلما تقرر الأديان، وظيفة إلا إغواء بني آدمَ :

سألت إبليس وما إبليس مني أعلمُ

من أين قد جاءك هذا الحول والتّحكمُ

فقال هذا هو ما ضقت به وأكتمُ

ما أنا إلا بالذي يرمونني متّهمُ

قلستُ ممن زرعوا الشرّ ولا مني همُ

من أنا حتى أصدر الشرّ كما قد زعموا

إنّ جميع الكون بالشر البغيض مفعمُ

الشرّ قبل الخير كان فهو منه أقدمُ[2]

وكتب العقّاد قصيدته المطوّلة "ترجمة شيطان" التي يصوّر فيها شيطاناً شاباً سئم إغواء الناس؛ فكافأه الله بأن أدخله الجنّة، لكنّه سرعان ما تمرّد على حياته في الجنّة، وتطلّع إلى مقام الألوهيّة؛ فمسخه الله حجراً. [3] وقد أشار شكري عيّاد في بحثه " انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر العربي" إلى قصيدة العقّاد هذه محاولاً بوساطتها أن يؤكد النزعة التشاؤمية في الخيال الرومانسي الذي تغلب عليه السوداوية، مؤكداً أنّ النقاد تجاهلوا قصيدة العقّاد هذه بسبب موضوعها الشّائك، ثم لغرابة لغتها المبطّنة بالسخرية.[4] يقول العقّاد:

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلماء في قاع سقر

---

[1] شكري، عبد الرحمن. المجموعة الكاملة لمؤلفات عبد الرحمن شكري النثرية، جمع وتحقيق زكي كتانة، مكتبة النجاح الحديثة، نابلس، ط1، 1981، ص 543.

[2] تنظر الأبيات والتّعليق عليها في : الشرع، الفكر البروميثي، ص 52.

[3] العقاد، ديوان العقاد، م1، ص 272.

[4] ينظر: عياد، شكري. انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر العربي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، م 19، ع 3، 1988، ص 55.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورمى الأرض به رمي الرجيم عبرةً، فاسمع أعاجيب العبر[1]

على هذا النحو يبدأ العقّاد الترجمة لشيطانه، ولعلّ نزعة التمرّد واضحة منذ البداية، تتجلّى في المفارقة الكامنة بين رحمة الله وفضله العميم، وبين ذلك القدر الذي فرضه على هذا الشيطان الرجيم. ولا يلبث هذا التمرّد على الفكرة الدينيّة أن يحضر بوضوح أكثر في المقطع التّالي، حينما يبدو قدر الشيطان موضع تساؤل فلسفي: ما دام كلّ شيء بيد العليّ القدير، الذي قدّر مصائر الكائنات قبل وجودها، فأيّ ذنب اقترفه هذا الشيطان سوى أنه استجاب لرغبة الله، فغدت طاعته فجوراً ومعصيةً في مفارقة عجيبة:

خلقةٌ شاء لها الكنود وأبى منها وفاء الشّاكر

قدّر السوء لها قبل الوجود وتعالى من عليم قادرِ

قال كوني محنةً للأبرياء فأطاعت يا لها من فاجرة

ولو اسطاعت خلافاً للقضاء لاستحقّت منه لعن الآخرة[2]

على صعيد آخر يتجلى الموقف الثاني الذي يبدو أكثر إيجابيةً[3] في التعاطي مع الحياة في أعمال شعراء كعرار وإيليا أبي ماضي وبعض أعمال إلياس أبي شبكة وعلي محمود طه، ونديم محمد، وغيرهم.والموقفان يصدران عن إيمان خالص بأن الموت نهايةٌ حتمية للإنسان، لكنّ الفرق يكمن في موقف الشاعر/ الإنسان من هذه الحقيقة، فإذا كان الموقف الأول قاد الشعراء إلى مرحلةٍ من التشظّي والغربة التي لا تنتهي إلا بالموت، فإن الموقف الثاني قام على تأسيس وجودٍ إنسانيّ غارق في طلب اللذّة والتمتّع بالحياة، فطالما أن الموت آتٍ لا محالة، فلأستقبله بكل ما أملك من استمتاع بكل

[1] العقاد، ديوان العقاد، م1، ص 272.
[2] العقاد، ديوان العقاد، م1، ص 272.
[3] لا تعني الإيجابيّة هنا غياب القلق الفكري والشعور بالحيرة والقلق، بل تعني تأسيس موقف وجوديّ يحاول فيه الإنسانُ استغلال كلّ لحظات وجوده للاستمتاع بالحياة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لحظات وجودي الآيل للزوال. وهذا الفهم ميّز كثيراً من التجارب البشرية، ونجد له حضوراً عند الشاعر الجاهليّ طرفة بن العبد الذي ردّ على منتقديه جرّاء استمتاعه ولهوه قائلاً :

ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى وأن أشهدَ اللذّاتِ هل أنت مخلدي؟

فإن كنت لا تسطيع دفع منيّتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي[1]

إنه يعلن أن غير خالدٍ في الدّنيا، ولو كان كذلك، فربما أضاعَ بعض الوقتِ في التمسّك بعادات مجتمعه وتقاليده، لكن طالما أن الحقيقة الماثلة أمامه هي أنه مقبل على الموت، فهو لن يفوّت لحظةً للاستمتاع واللهو. وهذا الاستمتاع ليس عبثاً وطيشَ شباب، بل فهماً وجودياً حقيقياً للنفس الإنسانيّة.

إن إدراك حقيقة الوجود الإنساني على هذا النحو يتجلى في تجارب إنسانية مختلفة، وفي أماكن وأزمنة مختلفة؛ فعلى أحد قبور مدينة " أم قيس" الأثرية شمال الأردن، ثمّة قبرٌ أمر صاحبه، وهو الشّاعر "أرابيوس" بأن يكتب عليه : " أيها المارّ من هنا، مثلما أنت الآن كنتُ أنا، ومثلما أنا الآن ستكون أنت.. فتمتّع بالحياة لأنك فانٍ". فهذا الفهم الذي عبّر عنه طرفة للوجود الإنساني، هو نفسه الذي قاد هذا الإنسان ليكتب هذه العبارة على قبره، وهو ما جعل الشاعر الفرنسي آرثر رامبو يقول : " أدرك الموت بكل شهواتك، وأنانيتك، وجميع الآثام التي لا تغتفر." [2]

فكلّ هؤلاء الشعراء، الذين يمثّلون حضاراتٍ مختلفة، يعبّرون عن تجربةٍ إنسانيّة واحدةٍ أمام لغز الموت.

ولعل أشدّ من عبر عن مأساة الرومانسي القلق، الساعي الى الاستمتاع بالحياة بالتوازي مع شعوره بحتمية الموت، وإيمانه بعبثية الحياة ومأساويتها كان إلياس أبو شبكة، يقول:

---

[1] تنظر الابيات في معلقة طرفة، ضمن كتاب شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980، ص 132-133.

[2] رامبو، آرثر. فصل في الجحيم، ترجمة رمسيس يونان. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2006، ص24.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صرتُ أمقت الصفاء صرت أعشق الكدرْ

غيرَ مشهد الدماء لا أحبُّ في الصورْ

ناقمٌ على السّماء والبشر

جمّلي لي الجسدْ واسكبي لي الرحيقْ

لاتفكّري بغدْ قد يجي ولانفيقْ

مالنا وللأبدْ إن سره عميقْ[1]

ففي هذه الأبيات تعبيرٌ صارخٌ عن حتمية الموت، والصور التي يقدّمها أبو شبكة عبر مخيلته صورٌ قاتمة شديدة السواد، كوّنها خيالُ إنسانٍ منشغل بالموت بوصفه تجربةً تعني نهاية رحلة الإنسان. ومن ثمّ فالدعوة إلى المتعة التي لازمت تجربة أبي شبكة الشعرية، على نحو فيه كثير من الفجور والاستهزاء بالقيم – بالتوازي مع الشعور بالذّنب وتأنيب الضّمير– ترتبط جذرياً بحتمية الشعور بالموت وعبثية الحياة مثلما أدركها. ولعلّ اضطراب نفسية أبي شبكة تعبّر عنها دعوته للمرأة – الطرف الآخر لتحصيل المتعة– بأن لا تفكّر في الأبد، لأنه سرّ عميق لن ينكشف. لكنّ الحقيقة التي تكشفها الأبيات، هي أن الشاعر نفسه منهمك بالتفكير في هذا الأبد الذي قاده إلى هذا التشظّي ما بين الشّعور بعبثية الوجود الإنساني، وبين الرّغبة في تحصيل المتعة قبل أن يأتي الموت، لكن حتّى هذه المتعة الجنسيّة تعني بشكل ما الانتصارَ الضمنيّ على الموت عبر التناسل البشري، وهو انتصار يفقدُ قيمته طالما أنّه يعني إعادة تجربة الوجود القلقة مجدّدا، وطالما أن الإنسانَ سيعيش تجربة الموت:

ألهوى إذا اتّقد كان للبلى طريق

فلنمت يداً بيد ولنغيّب البريق

[1] أبو شبكة،إلياس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1999، ص 325.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بين شهوة الجسد والــرحيق [1]

لقد كان أبو شبكة منشغلاً إلى حدّ كبير في أفكارٍ عدميةٍ أفرزت شعراً قلقاً مضطربا، غير أن كلّ الاضطراب الذي توفّر عليه شعر أبي شبكة كان متوازياً دوماً مع انخراطٍ مطلق بالشهوات وتكالب على الملذّات، وهو إن كان قد قدّم نصوصاً تبيّن إقراره بخطئه، ومحاولته مناجاة الله ليغفر له، فإنّ ذلك لم يكن إلا تعبيراً آخر عن نفسه القلقة التي لم تصلْ إلى يقين مطلق، ففي قصيدة "الصلاة الحمراء" يظهر أبو شبكة ندمه على آثامه التي اقترفها، ويعلن توبته لله:

ربّاه عفوك إنّي كافرٌ جانِ جوّعت نفسي، وأشبعت الهوى الفاني

تبعت في النّاس، أهواءً محرّمة وقلت للنّاس، قولا عنه تنهاني

ولم أفق من جنون القلب في سبلي إلا وقد محت الأهواء إيماني [2]

إنّ أبا شبكة يظهر هنا رغبةً في التطهّر من الخطيئة، لكنّه حيال معاينته لتجربته الوجوديّة يعيش باستمرارٍ تناقضاً مأساويّاً، فالواقع البشري ماثلٌ أمامه عالماً من الخطايا والرذائل، والوجودُ غائم مشوّش ليس فيه ما يقود إلى يقين. ومن ثمّ فهو سرعان ما يعود إلى نهجه في الحياة، حيث طلبُ اللّذة والتكالب على الشّهوات والانغماس في الخطايا، إذ إن الإله بعيدٌ عنه، لا يراه ولا يصغي لمناجاته:

أدعوكَ، والظلمةُ الحمراءُ تحرقني، فلا تجيب، وتلوي لا تنجّيني

أعرضت عنك غداة القلبِ ضلّلني كأنّ شهوة قلبي عنك تُغنيني

وحين أوقظت من سكر الهوى خجلاً بحثت عنك، وكاد العار يخفيني

فلم تمل قلبك الرحمن عن ألمي وقلتَ:" تطلبني بين المساكين؟"

لكنّني عدت بعد التكفير عن تيهاني

---

[1] أبو شبكة، الاعمال الشعرية الكاملة، ص 325

[2] أبو شكبة، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص 329.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى ذنوب جسامٍ كثيرة الألوانِ

ملوثّات بدمعٍ مخضّبات بقانِ

وقلت للقلب:" أطلق في الموبقات عناني

طيف الإله بعيد وعينه لا تراني"[1]

إنّ هذا الشعر هو نتاجّ نفس قلقةٍ، متأرجحة ما بين الشّك واليقين، تحاول أن تبحث عن الله، وتحاول أن تناجيه علّه يوقد لها قبساً من نوره يدلّها على كنهه وحقيقة وجوده، لكن طالما أن هذا القبس النورانيّ لم يشتعل في هذه النفس، فهي ستظلّ في قلقها وحيرتها، وفي انغماسها في الملذّات. لقد امتاز أبو شبكة بنزوعٍ إلى الشهوة على نحو مختلفٍ عن غيره من رومانسيين، وربّما شكّلت تجربته الشعريّة أحد أهم ملامح الرومانسيّة العربيّة في ذروة إحساسها بالعدمْ والألم الوجوديّ واقتران الحبّ بالموت، وهو في سعيه للتّعبير عن انفعالاته وقلقه لجأ إلى أسلوب سرديّ اقتربَ بنصوصه من أجواء الملاحم التي تصوّر مشاهدَ الألم والإثم والموت كما في ديوانه " غلواء" المكوّن من قصيدة واحدةٍ طويلة، تتخذ طابعاً سرديا، نظمها بين عامي 1926 و 1932.[2] ففي هذه القصيدة تظهر رؤى أبي شبكة للحبّ، والموت، والقلق والخطيئة. كما أنّه حاول الإفادة من القصص الدّينية وفق أسلوبه الأثير القائم على السّرد، فهو إذ ينشغل برصد الواقع البشري الراهن الذي يراه زاخراً بالإثم والخطيئة، يلجأ إلى القصص الدينية التي مدّته بمادة خصبة للتّعبير، وهو في استلهامه قصص الخطيئة والإثم يحاول أن يوضّح أنّ مثل هذه السمات مزايا أساسيّة في الإنسانِ، مثلما فعل في أفاعي الفردوس[3]

والشاعر السوري نديم محمّد يعلن استخفافه بعادات ومعتقدات مجتمعه، ويعلن صراحةً أنه يتّخذ اللهو والاستمتاع بالحياة نهجاً، دون أن يترك لأي سلطة مجالاً لتحدّ من استمتاعه ولهوه:

---

[1] أبو شبكة، الاعمال الكاملة، ص 333.

[2] حاوي، إيليا. إلياس أبو شبكة، شاعر الجحيم والنعيم. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1980، ص 45.

[3] تنظر قصيدتي شمشون و سدوم في ديوان أفاعي الفردوس، ضمن المجموعة الكاملة، ص 295 و 313.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في خيمتي ما شئتِ، من طُرَفِ السعادةِ والنعيـمِ

علّقْتُ في أحنـائها قمـراً، ومن كلّ النجـومِ

وملائكاً بشراً وفردوسـاً يُطِـلُّ على جحيـمِ

***

في خيمتي خبزُ الحيـــاةِ وخمرُها، بيدي كريـم

...للصائمين الجوعُ

والندمُ الكثير

فلا تصومي.[1]

إنّها دعوة صريحة للتخلي عن كلّ ما يعيق تحصيل اللذّة، وهي دعوة مبنية على فهم مختلفٍ للإنسان، فإذ كان الصوم بوصفه عبادةً تعودُ على العبدِ بالسعادة تحقيقاً لرضا ربّه الذي سيكافئه بالجنّة في دار الخلود، فإن نديم محمّد يرى هنا أنّ لا نتيجة تحقّقها ممارسةُ الصومِ سوى النّدم، وهو ما يعني رفضه الإيمان بوجود عقابٍ وثوابٍ في الآخرة، لأنّ الموت هو مصير الإنسانِ ولا شيء بعده.

ومثل هذه الدعوة، سبقه إليها إيليا أبو ماضي في قصيدة "تعالي" التي يدعو فيها أبو ماضي الأنثى لتقبلَ معه على التمتّع بالحياة وما فيها من ملذّات :

تعالي نسرقَ اللذّات ما ساعفنا الدهرُ

وما دمنا وما دامت لنا في العيش آمال

تعالي نطلق الروحين من سجن التقاليد

فهذي زهرة الوادي تذيع العطر في الوادي

[1] محمد، نديم. فراشات وعناكب، دار الحقائق، بيروت، ط2، 1985، ص 49.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا الطير تيّاه فخورٌ بالأغاريدِ

فمن ذا عنّف الزهرة أو من وبّخ الشادي[1]

فإيليا أبو ماضي يرى أنّ القيود التي تحدّ من استمتاع الإنسان بحياته غير جديرة بالاحترام، وإلا لما صرّح مطالباً بالخروج من أسرها واستلهام حريّة الطبيعة بفطرتها بعيداً عن قيود المجتمع التي تعيق استمتاع الإنسان بالحبّ واندماجه بالحياة إلى آخر رمق، ومن ثمّ فقد كانت فلسفته في الحياة قائمةً على التمتّع بها إلى آخر لحظاتها:

ابتسم ما دام بينك والردى شبر فإنّك بعدُ لن تتبسّما

والابتسام هنا يعبّر عن كلّ ما يمكن أن تمارسه الذات الإنسانيّة من أفعال تعطيها الشعور باللّذة والاستمتاع. ويمكن أن نكشف عن اختلاف نظرة أبي ماضي هذه عن كثيرين غيره عبر قصيدة المساء، وفيها يصوّر أبو ماضي "سلمى" التي تبدّلت حالها من الابتهاج والفرح إلى الحزن والكآبة مع حلول المساء، فيناجيها متسائلاً عن سرّ حزنها:

السحب تركضُ في الفضاء الرحب ركض الخائفين

والشمسُ تبدو خلفها صفراء عاصبةُ الجبين

والبحر ساجٍ صامتٍ فيه خشوع الزاهدين

لكنّما عيناك باهتتان في الأفق البعيد

سلمى... بماذ تفكرين؟

سلمي...بماذا تحلمين؟

أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم؟

أم أبصرت عيناكِ أشباح الكهولة في الغيوم؟[1]

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 409.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن سلمى التي يخاطبها أبو ماضي تبدو قلقةً مضطربة، وقد انعكس اضطرابها على مشهد غروب الشمس الذي يصوّره أبو ماضي، فهو قد استمدّ صوره من قرائن تبعث على الأسى والكآبة- حركة السّحب التي تشبه ركض الخائفين، ولون الشمس الأصفر الذي يوحي بالمرض- وكأنه مشهدٌ يقدمه الشّاعر من منظور عيني سلمى الكئيبتين. وإذا كان أبو ماضي يتساءل عن سرّ الكآبة البادية على محيّا سلمى، فهو يحاول أن يكشف بحدسه أن مشهد الغروب هو ما قادها إلى هذا القلق، إذ هي قد أبصرت في أفول الشمس أفول حياتها القادم لا محالة:

هذي الهواجس لم تكنْ مرسومةً في مقلتيك

فلقد رأيتك في الضّحى ورأيته في وجنتيك

لكن وجدتك في المساء وضعت رأسك في يديك

وجلست في عينيك ألغازٌ، وفي النفس اكتئاب

مثل اكتئاب العاشقين[2]

ويواصل أبو ماضي التّعبير عن قلق سلمى الوجوديّ، ثمّ يقدّم لها خلاصة تجربته الوجوديّة، وهي أن تترك التفكّر في شؤون الكون وألغاز الحياة، لأنها مصدرٌ للكآبة والأسى، طالما أن أجوبتها مرجأة لا يمكن للإنسان أن يصلها:

مات النهارُ ابن الصباح فلا تقولي كيف ماتْ

إن التفكّر في الحياة يزيد أوجاع الحياة[3]

وليس التفكّر هنا سوى التفكّر الوجودي في الكون بكل متعلقاته، فأبو ماضي الذي أعلن مراراً أنه يرفض التصورات التقليدية، وعبّر بوضوح عن شكّه وحيرته، يرى أن طريق الرّاحة والاستمتاع

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 620.
[2] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 621.
[3] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 622.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالحياة رهنٌ بالتوقّف عن التفكير في أسرارها، لأنّ هذا التّفكير يرهق النفس، ويجعلها تفوّت فرصة الإحساسِ الحقيقيّ بالحياة. إن أبا ماضي مشغولٌ بلا شكّ في التفكير الوجوديِ الذي يحاول أن يحثّ سلمى على أن لا تنشغل فيه، لكنّه يعبّر عن تجربته الخاصّة، إذ هو قد خاض التجربة الفكريّة نفسها، ولعلّ أشدّ ما يوضّح ماهيّة قلقِ أبي ماضي ولا أدريته هي قصيدة الطلاسمِ التي قدّم فيها تساؤلاته الوجودية الكثيرة التي لم يجد لها إجاباتٍ أبداً.

أما عرارُ فيعلن أن استمتاعه بالحياة نهجٌ لن يحيد عنه، ولذلك فقد رفض كلّ الانتقادات الاجتماعيّة والدّينية التي وجّهت إليه، فهو يدعو إلى الاستمتاع باللحظة الآنيّة، وترك التّفكير بالغد الذي يظل في إطار المجهول:

اليوم خمرٌ، فلا تحفل بأمر غدٍ ولا بوسواس إقبال وإدبار

في حلبة الدّهر، سرّ السّبق ليس له شرطٌ، ولا هو موكول لمضمار[1]

وهو يكرر تمسّكه بهذا النهجِ في حياته طالما كان الزمان مواتياً والفرصة سانحة، ما يعني، ضمناً، إدراكه أن ثمّة وقتاً سيأتي ليسلبه شعوره بالمتعة واللّذة :

بادر إلى اللذات قبل فواتِ وهلمّ نهملُ، فالزمان مؤاتِ

أما الوقار فلا تدع أبداً له أثراً، يعرقل ظلّه خطواتي

إنّي أخو طرب، أعيش لأنتشي علّ الزّمان يدوخ من نشواتي[2]

فهذه الأبيات، على ما فيها من تأكيد تمسّك الشاعر بصفات مرفوضة اجتماعياً ودينياً، توضّح أن عرار يتحدّى أخلاق وعادات مجتمعه، غير آبهٍ إلا بتحقيق اللذّة. لكنّها ليست لذّة قائمة على المجون واللهو وعدم القدرة على ترويض النّفس ورغباتها، بل قائمة على فهم وجوديّ للحياة الآيلة، لا محالة، للزوال في نظر الشّاعر. فاليوم الذي يمضي لا يمكن أن يعود على حدّ تعبيره:

---

[1] عرار، عشيّات وادي اليابس، ص 65.
[2] عرار، عشيات وادي اليابس، ص 152.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هيهات يوم قد مضى يعود

....

فحسبك التذكار والترديد

الله ما أظلمه الوجود[1]

ولعل اكثر قصائد عرار تعبيرا عن نهجه هذا هي قصيدته في رثاء الهبر، ففي القصيدة يواصل الغجر استمتاعهم بالحياة دون أن يضيّعوا فرصةً لهو أو طرب، وهي إشارة لا تعني غياب العاطفة عند هذه الفئة، بل تعني أنهم يفهمون الحياة وفق نهج خاص، يقوم على طلب المتعة، دون تفكّر في الموت والمصير الإنسانيّ، ودون انشغال بما ما فات أو ما سيأتي.

لم تفطّر مرائر الزط لما ... غيبوه ولا انفرت أكياد

ودوى طبلهم كما كان يدوي ... يوم للهبر كانت الأمجاد

واستمر النمان يسقون صرفا ... من رحيق كرومه جلعاد

ومضى عازف"الربابة" يشدو ... لحنه وانبرت لرقص سعاد

"هبرُ" ! حتى حمير قومك إذ ... تنشج مغزى نشيجها انشاد

مت كما شئت فالندامى بلهوٍ ... ليس من شأنهم عليك الحداد[2]

واتكاءً على المنطق نفسه في مقاربة وضعية الإنسان المشدود إلى نهاية حتمية تتمثل بالموت، يثور ندرة حداد على من يدعوه إلى طريق الهداية والزهد في التّنياء ويرى أن الخمر جزءٌ أساسيّ من مكوّنات اللذّة التي يبحث عنها في كلّ لحظات حياته طالما أنّ الموت هو المصير الحتميّ:

[1] عرار، عشيات وادي اليابس، ص 187.
[2] عرار، عشيّات وادي اليابس، ص 200.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذلّ من قال لي اهتدِ لست أصغي لزهّدِ

أنا والكأس في يدي ملك اليوم والغدِ

أين ساق بها يدور يغسل الهمّ في الصدور

إن عمراً بلا خمور شبه سجن مؤبّدِ

هاتها يا نديم! هات لا تغرّنك العظات

كلّ حيّ إلى ممات ما بها من مخلّدِ [1]

إن ما هو أكيد هنا هو أن الاستمتاع بالحياة واللهو على هذا الشكل كانا قائمين على شعور عميق بقيمة الإنسان في الكون الذي يحيا فيه، يوازيه شعورٌ بأنّ العمر قصيرٌ وأن البعث و الجنّة والنار هي مسائل إشكاليّة لا يقينَ فيها. ونعرض هنا لموقفين من مواقف الرومانسيين، تؤكّد أن هذا التوجّه لم يكن عبثياً، بل كان مرتبطاً بوعي عميق وفهم حقيقي- أو محاولة فهم حقيقيّ على الأقل- للإنسان. الموقف الأول سيقتبسه البحث من ديوان علي محمود طه، ومن تقديمه لقصيدة بعنوان " كأس الخيّام" إذ يقول:"الخيّام من أولئك الشعراء الذين حاولو استكناه أسرار الكون، واستشراف المجهول بالقلب المشبوب، والحسّ المرهف، والروح الطامح المتوثّب، والخيال المرح المتفلسف، والعقل الذكيّ المتأمل، ولكنّ القصور الإنسانيّ ردّه عن بلوغ متمنّاه، فأشعره بالألم، وأورثه الحسرة، فاندفع إلى نشدان المتعة في الخمر والمرأة، ليتسلّى بها عن عجزه ويأسه."[2]

أما الموقف الثّاني فهو ما سجّله ميخائيل نعيمة من ملاحظة جديرة بالاهتمام في هذا السياق على سلوك الشباب الروسيين قبيل الثورة الشيوعية، فنعيمة الذي عاش في روسيا سجّل ملاحظته قائلا: " لقد كان ذلك الكبت العنيف المستمرّ أن الشباب الذي لم يكن بعدُ مهيأ للانفجار راح يتردّى في هوىً

[1] حداد، ندرة. أوراق الخريف، نيويورك، 1941، ص 165-166. نقلاً عن : طوقان، أسرار تأسيس الرابطة القلميّة، ص22.
[2] طه، ديوان علي محمود طه، ص 236.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من التشاؤم والتهتّك والاستهتار. فالأغاني الأحبّ إلى قلبه هي تلك التي لا تقيم وزناً لأيّ مثل عليا. وأنا لا أزال أذكر أغنية تقول :

أيامنا تمضي كالموج تعدو سراعاً، وفي كلّ سنة ندنو من اللحد أقرب فأقرب. ألا فاملأ الكأس يا صاحبي ولنشرب!.

وهذه اللا أدرية المتهتكّة شاعت في أدب تلك الفترة شيوعاً كبيرا.[1]"

إنّ هذين النّصين، على اختلاف ملابسات كتاباتهما، يكشفان عن حقيقةٍ إنسانيّة مشتركة، وإن بحضور متفاوت، عند كلّ البشر وفي كلّ المجتمعات، وهي أنّ الإنسانَ الذي يفقد إيمانه بالقيم والمعتقدات، يتجاذبه هذا النزوع إلى الاستمتاع بالحياة طالما أنه يدرك أنّ الموت هو نهاية رحلته، وأنّ كلّ ما يؤمن به الآخرون من بعثٍ ومعادٍ وحياةٍ أخرى أمورٌ تظلّ موضع شكّ وحيرة. وقد عبّر جبران عن شعور الإنسان بوطأة الزمن في قصيدة " حرقة الشيوخ" وفيها تصوير لشعور الإنسان– حينما يكبر – باقتراب الموت، والتّحسر على كلّ لحظاتِ الحياة التي مضت، حينما كان قادراً على مبادرة اللذاتِ في دنيا الشباب:

يا زمان الحبّ قد ولى الشباب وتوارى العمر كالظل الضئيل

وامّحى الماضي، كسطر من كتاب خطّه الوهم على الطرس البليل

يا زمان الحبّ، هل يغني الأمل بخلود النفس عن ذكر العهود[2]

إنها تساؤلات نفس يتعبها اقترابُ الموت، ويضنيها التفكّر في زمن قد مضى ولن يعود، والعزاء الوحيد يظل مرتهناً بأمل خلود النفس وتجددها في دورة حياة جديدة تتيح للإنسان أن يمارس ما فاته من لذّة. لكن حتى هذا الأمل بخلود النفسِ يظل موضع شكٍّ وحيرة؛ ومن ثمّ فإن النفس التي تقترب من

[1] نعيمة، سبعون، ص 255.
[2] جبران، الاعمال الكاملة، ص 671.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الموت تتمنى لو أنها أدركت سرعة انقضاء الزمن، حتى تستغلّ كلّ لحظات وجودها في الحبّ والاستمتاع بالحياة:

لو عرفنا ما تركنا ليلةً تنقضي بين نعاس ورقاد

لو عرفنا ما تركنا لحظة تنثني بين خلق وسهاد

لو عرفنا ما تركنا برهةً من زمان الحبّ تمضي بالبعاد

قد عرفنا الآن لكن بعدما هتف الوجدان:"قوموا واذهبوا!"

قد سمعنا وذكرنا عندما صرخ القبرُ ونادى :" اقتربوا"[1]

ومثل هذا الشّعر عموماً، النّازع إلى التمتّع بالحياة، والمتشوّق إلى الزمن الماضي الذي يفقده الإنسانُ مرتبطٌ حتما بالشعور المضني بمرور الزّمن الذي تقود كلّ لحظة قادمةٍ فيه الإنسانَ أكثر إلى مصيره المحتوم بالموت. وهو ما عبّر عنه طرفةُ بن العبد حينما صوّر الدّهر "كنزاً" ينقص كلّ لحظة من لحظاتِ العمر، ومن ثمّ وجب استغلال هذا " الكنز" قبل أن ينفد بفعل الزمن:

أرى الدهر كنزاً ناقصاً كلّ ليلة وما تنقص الأيامُ والدّهر ينفد

لعمرك، إن الموت، ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه في اليدِ[2]

---

[1] جبران، الأعمال الكاملة، ص 672.

[2] تنظر الابيات في معلقة طرفة، ضمن كتاب شرح القصائد العشر، ص 139. ولعلّ هذا الفهم الوجودي الذي بنى عليه طرفة نهجه في الحياة ناجمٌ عن إيمان جزءٍ كبير من الجاهليين بأنّ الموت هو النّهاية التّامة للمادة والفكر على حدّ سواء، فلم يعرف عن العرب قبل الإسلام إيمانهم بتصوّرات واضحة فيما يختصّ بالخلود وتجدّد الحياة، وربما كان لطبيعة المنطقة العربية بصحرائها المترامية الأطراف دورٌ في ذلك، إذ إن معظم الأساطير المتعلقة بالبعث كانت مرتبطةً بدورة الطبيعة التي تظهر في تعاقب الفصول. فيما تبدو الصحراء قاحلةً في كلّ أوقات السّنة. ولعلّ غياب مثل هذه التّصورات الأسطورية هو ما أدّى إلى استهجان العرب لفكرة البعث التي جاء بها الإسلام، وهو ما وضّحه القرآن في أكثر من موضع: " أإذا كنّا تراباً وعظاماً أننا لمبعوثون" المؤمنون/ آية 82. " وما هي إلا حياتنا الدنيا نحيا ونموت وما يهلكنا إلا الدهر" الجاثية، آية 24. وهو ما انعكس على موقف بعض الشّعراء الذين رفضوا استبدال ملذّات الآخرة بملذّات الدنيا لعدم قناعتهم بأنّ البعث يمكن أن يتحقّق، يقول ديك الجنّ:

أأترك لذّة الصهباء عمداً لما يعدون من لبن وخمرِ
حياة ثمّ موت ثمّ بعثٌ حديث خرافةٍ يا أمّ عمرو

ويقول شدّاد بن الأسود:

أيعجزُ أن يردّ الموت عنّي وينشرني إذا بليت عظامي
ألا من مبلغ الرحمن عنّي بأني تارك شهر الصّيام
فقل لله يمنعني شرابي وقل لله يمنعني طعامي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

-الموت والعود الأبديّ:

لعلّ الموت هو أبرز الإشكالات الوجوديّة التي سيطرت على فكر الإنسان منذ أن وجد على سطح الأرض،إذ إنه شكّل السؤال الأهمّ الذي حاول الإنسان أن يجدّ إجابةً شافيةً عنه. والإنسانُ في بحثه وتسآله خلق كمّاً من الإجابات التي تحدّد طبيعة الموت، وماهيّته، وما سيعتري النفس البشريّة بعده. وفكرة الزمن لم تكن لتشكل هاجساً لدى الإنسان لولا ارتباطها الوثيق بالموت، من حيث أن الزمن هو الطريق الذي يسير بالإنسان دوماً إلى الأمام المؤدي إلى هذه النهاية الحتمية. وهذا الفهم، هو ما دفع شاعراً جاهليّاً، هو تميم بن مقبل، إلى أن يتمنى لو كان حجراً بليداً، تمرّ عليه الحوادث والسنوات، دون أن يشعر بتبدّلها:

ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملمومُ

وهو ما دفع الشاعر رشيد أيّوب أن يغبط الزهرة لأنها ليست منشغلة بالبحث عن حقيقة وجودها ولا تشعر بتبدّل الزمن من حولها:

أبنت الربيع استريحي غداً فكلّ الهناءِ لمن لا يعي[1]

وهو أيضاً ما قادَ إلياس أبو شبكة إلى أن يمجّد الفلاح الغارق في عمله، المنسجم مع عالمه بعيداً عمّا يمكن أن يرهق تفكيره في شؤون الحياة الموت، ففي ديوانه " غلواء" وبعدَ أن يظهر أبو شبكة

ينظر : منصور، محمد منير. الموت والمغامرة الروحية من الأسطورة إلى علم الروح الحديث، دار الحكمة، دمشق، 1987، ص 36

[1] عباس، الشعر العربي في المهجر، ص 108. وهذه الرؤية أيضاً يكررها ميخائيل نعيمة في همس الجفون حين يقول في قصيدة " إلى دودة" :

تدبّين في حضن الحياة طليقة
ولا همّ يضنيك بأسرار أكوانِ

تنظر الأبيات في : نعيمة، همس الجفون، ص 85.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سخطه على القضاء وإرادة الله حينما تصوّر غلواء ميّتة في مشهدٍ مرعب، يبدي أبو شبكة سخطه على منطق الكون وتمرّده على مشيئة الله:

أمن العدلْ خالق الأرواحِ أن يغيب الجمال قبل الصّباحِ؟

أمن العدل أن يُرى القلب عطشان وخمر القلوب في الأقداحِ؟[1]

لكنه إزاء هذا القلق سرعان ما ينقاد بخياله إلى صورةٍ أخرى، حيث الفلاح المنهمك بعمله في أرضه، والفلاحُ يظهر رمزاً للإنسانِ الساذج البسيط الذي لا ترهقه أمور الكون، بل يعيش حياته ببساطةٍ مستغرقاً في عمله دون أن ينشغل بأمور ما ورائية ترهق فكره وروحه:

وتناءت عيناه في الشفق الأخضر فانحطّتا على فلاحِ

يحرث الأرضَ هادئاً مطمئناً فيشقّ الأثلام كالجرّاحِ

قال: طوبى له وطوبي لنفسه ما ألذّ الصفاء في ماء كأسه

لا يرى غير حقله إن أطلّ الفجرُ أو أقبل المساء غيرَ أنسه

جاهلٌ يجهل القراءة في الأسفارِ لكنّه حكيم بنفسه

غده مثل يومه، ليس يغشاه شقاءٌ، ويومه مثلُ أمسه[2]

إنّ الوقوف بعجز وحيرة أمامَ الموت، بوصفه أصعب الألغاز الوجوديّة، هو المسؤول الأهمّ عن تشكّل الوعي الأسطوريّ عند البشر في كلّ المجتمعات منذ بدء التّاريخ.وقد عبّر الباحث مرسيا إلياد في كتابة " أسطورة العود الأبديّ" عن ارتباط التشكل الأسطوري لدي الإنسان بالموت، ودرس نماذج عديدة حاول فيها الإنسان أن يوقف سلطةَ الزّمن وحتمية الموت باللجوء إلى خلق الأساطير المتعلّقة بخلود الإنسان الذي لا يعني الموتُ فناءه بالمطلق، بل تجدّده المستمرّ في دورة أبدّية. ففعل الخلق

[1] أبو شبكة، الاعمال الكاملة، ص 441.
[2] أبو شبكة، الأعمال الكاملة، ص 421-422.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الذي تمّ في الأزمنة المقدسة، يتجدد في كل عام ويجدد معه الكون وحياة الإنسان في دورة الطّبيعة وتتابع الفصول.[1]

فقد حاول الإنسانُ دوماً أن يؤكد حقيقة خلوده، وكان يعزّي نفسه دوماً بخلق الأفكار التي تؤكد ذلك، غير أن الكمّ الكبير من الأساطير والأفكار والخيالات التي أنتجها، لا تؤشر على قدر كبير من اليقين والثّقة إزاء أمر الخلود بمقدار ما تعطي انطباعاً بأنّ الإنسانَ يحاول أن يوهم نفسه بأنّه سيستمر إلى حدّ أبعد من ذلك الحادث البيلوجيّ الذي يسمّى" الموت". ففي حالة انعدام المعرفة اليقينية، فإن إلحاح الحاجة النفسيّة وعمقها يبرران العقيدة التي تروي هذه الحاجة.[2]

في إحدى قصصه من مجموعة عرائس المروج، يستلهم جبرانُ هذا المنزع الأسطوريّ، فهو يقيم حبكة قصّتة على فكرة تناسخ الأرواح[3]، إذ يروي جبرانُ في قصّة " رماد الأجيال والنار الخالدة" حكاية حبيبين فرّقهما الموتُ بجسديهما، ثمّ عادا بروحيهما إلى الوجود مع دورةٍ جديدة بأجساد وأسماء مختلفة، وحينما التقى الحبيبان في العالم الجديد، تخاطب الحبيبة محبوبها قائلة:

" قد أعادت عشتروت روحينا إلى هذه الحشاةِ كي لا نحرمَ ملذات، الحبّ ومجد الشبيبة."[4]

وفي الفصل الأخير من كتاب النبيّ يودّع" المصطفى" أهل أورفليس قائلا: ولا تنسوا أنني سآتي إليكم مرّة أخرى. فلن يمرّ زمن قليل حتى يشرع حنيني في جمع الطين والزبد لجسدٍ آخر. قليلاً ولا ترونني وقليلاً وترونني. لأن امرأة أخرى ستلدني."[5]

---

[1] ينظر: إلياد، مرسيا. أسطورة العود الأبدي، ترجمة نهاد خيّاطة، دار طلاس، دمشق، ط1، 1987. ص 95 وما بعدها خصوصاً. وتجد فكرة تكرار فعل الخلق، أو تجدّد العالم حضوراً عند مختلف الثقافات الإنسانيّة، ولعلّ أبرزها في الشرق أسطورة تموز وعشتار البابليّة (دموزي وإنانا في النسخة السومريّة) في بلاد الرّافدين، وأسطورة أيزيس و أوزوريس في مصر.

[2] ينظر: بري، آراك بارتون. إنسانية الإنسان، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1961، ص 197-198.

[3] تناسخ الأرواح، أو التقمّص إحدى أهم تمظهرات فكرة " العود الأبديّ" في الأساطير والمعتقدات الدينيّة. إذ هي تقوم على تصوّر أن الروح لا تفنى بالمطلق بل تعود بعد فناء الجسد لتتشكّل في صورةٍ جديدة.

[4] جبران، الأعمال الكاملة، ص 106.

[5] جبران، خليل جبران. الأعمال المعرّبة، تقديم جميل جبر، دار الجيل، بيروت، 1994، ص148.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن ما يبدو واضحاً هنا هو أن جبران يعلن في هذين النصّين– وغيرهما مما لا يمكن حصره في نطاق هذا البحث – إيمانه المطلقَ بفكرة تناسخ الأرواح. وإذا كان هذان النصّان أدبيين، يمكن تأويلهما على نحو مجازيّ، فإن ما يؤكّد انشغال جبران، وإيمانه بمثل هذه الأفكار هو رسائله الشّخصية إلى ماري هاسكل التي أكّد لها فيها مراراً أنّه عاش قبل حياته هذه – التي كان يحياها في القرن الماضي – عدّة حيواة في بلدان مختلفة وفي أزمنة متعدّدة، فهو كما يقول في رسائله عاش في سوريا مرتين، وفي إيطاليا، وبلاد الكلدان ومصر وغيرها من أماكن. وهو على الرُغم من أنه يعي أنّه عاش مسبقاً يعلن أنه لا يدرك شيئاً عن ماهيّة حيواته السابقة إلا أنه كان فيها كلّها كائناً بشريّاً.[1]

لن يحاول هذا البحثُ أن ينشغل برصد تأملات جبران المتعلّقة بإيمانه بفكرة التّقمّص، لكنّه يقتبس مثل هذه الملاحظات ليؤشر على حقيقةٍ انشغال الرومانسيين بفكرة تناسخ الأرواح، أو العودة الأبدية للأرواح في دوراتٍ حياتية غير منتهية. فبعد رفضهم، في كثير من الاحيان، للمقولات الدّينية حاول الرومانسيون البحث عن بديل روحانيّ مناسب للمعتقدات الدينيّة التي رفضوها عن الموت والدار الآخرة، وهو ما دفعهم إلى إيمان أكبر بأنّ ثمّة فرقاً بين الروح والجسد، وأنّ حياة الجسد على هذه الأرض ليست إلا قيوداً للروح، وأن هذه القيود ستتكسر في اللحظة التي تنعتق فيها روح الشاعر عن جسده، بحيث يصير الموت عتبةً تجتازها النفس الإنسانية لتجوب آفاق المجهول كاشفةً أسراره. ووفق هذه الرؤية فقد حضرت الروح في كثير من الأعمال الرومانسية بوصفها الجوهر الخالد الذي يبدّل تشكّلاته المتمثلة بالجسد مراتٍ عديدة، فالجسد فانٍ والروح باقية، يقول ميخائيل نعيمة:

غداً أعيد بقايا الطين للطين

وأطلق الروح من سجن التخامين

وأترك الموت للموتى ومن ولـدوا

[1] ينظر حول هذه الرسائل، الصايغ. أضواء جديدة على جبران، ص 65 وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والخير والشـر للدنيا وللـدين

وألبس العـرى درعاً لا تحطـمه

أيدي الملائك أو أيدي الشياطين

فلا تروّعني نار الجحيم ولا

مجالس الحور في الفردوس تغريني

غداً أجوز حدود السمـع والبصر

فأدرك المبتدا المكنون في خبـري[1]

إن نعيمة يعلن هنا تشوّقه إلى الغد الذي ستنعتق فيه روحه من أسر الجسد الذي تسكنه، فترتدّ الروحُ إلى عالمها الأثيريّ، ويرتدّ الجسد إلى عالمه الطينيّ، وتصبح نفسه – بعد خلاصها – قادرةً على كشف الحقائق التي طالما أرهقته، والوصول إلى المطلق الذي غاب عنه.

وطالما أنّ الجسد هو قيد الروح على هذا النحو فهي تتهيأ دوماً للخلاص من أسره، كلما بدت على هذا الجسد علامات الذبول، لتتشكل في جسد جديد كما يقول جبرانُ:

ضلَّ الجميعُ فلا الذرَّاتُ في جَسَدٍ تُثوَى ولا هيَ في الأرواحِ تحتضرُ

***

والجِسْمُ للروحِ رحمٌ تَستكنُّ به حتى البلوغِ فتستعلِي وينغمرُ

فهيَ الجنينُ وما يومُ الحِمام سوَى عهدِ المخاض فلا سقطٌ ولا عسرُ[2]

[1] نعيمة، همس الجنون، ص 109.
[2] جبران، الأعمال الكاملة، 424.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الشكّ في التصوّرات الدينيّة يعيد الإنسان إلى حالته البدائية، القائمة على أسطرة الأشياء التي يعاينها من حوله، ولعلّ هذا هو ما قاد الرومانسيين إلى إعادة تشكيل الأساطير البدائية[1]، في إطار بحثهم عن حلول نفسيّة تعزّي ذواتهم الغارقة في التأمل، والباحثة عن حقيقة وجودهم:

وعندما الموتُ يدنو واللحد يفغر فاه

أغمض جفونك تبصر في اللحد مهدَ الحياة[2]

فهذه اللحظة التي يصير فيها القبر مهداً للحياة هي على ما يبدو امتدادٌ واضحٌ لإيمان الرومانسيين بأنّ الموت هو بداية رحلة جديدة ضمن دورة الإنسان في إطار الكون الذي يضمّه، يقول ميخائيل نعيمة:

هلمّي هلمّي نحيّ القبور

ونمتصّ منها رحيق الدهور

عسانا إذا ما رأينا عظاماً

يفتّق منها الربيع الزهور

عرفنا بأنّ الفناء بقاء

وأنّ الحياة قبور تدور[3]

إن الصّور التي يبني عليها ميخائيل نعيمة نصّه مستمّدة من خيالٍ يفكّر في الموت على نحو مختلف يجعل منه بدء دورةٍ جديدة لحياة جديدة. والطبيعة، بما فيها من مظاهر توحي بتجدد الحياة

---

[1] لا يعني هذا أنّ الرومانسيين استثمروا النصوص الأسطورية، المتعلقة بعودة الحياة، على نحو جليّ، غير أنه يشير إلى أنهم كانوا يمثّلون وضعية شبيهة بوضعية الإنسان الأولى التي كان فيها في طور تشكيل أساطيره الخاصّة المتعلّقة بالموت. أما استثمار مثل هذه الأساطير على نحو واضح وهام فقد بدأ في فترة لاحقة، وربما كان بدر شاكر السيّاب أول من استغلها على نحو عميق في جزء كبير من شعره.

[2] نعيمة، همس الجفون، ص 9.

[3] نعيمة، همس الجفون، ص 122.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وانتهائها، تعطي الرومانسيّ انطباعاً بأن الحياة مستمرةٌ إلى الأبد، تماماً مثلما تستمر الطبيعة في دورتها الأبدية، يقول خليل مطران في قصيدة المساء:

يا للغُرُوبِ ومابهِ من عِبْرةٍ	للمُستَهَامِ! وعِبْرَةٍ للرّائي!!
أوليسَ نزْعاً للنّهار وصَرْعةً	للشّمسِ بينَ مآتمِ الأضواءِ؟
أوليسَ طمساً لليقينِ ومبعثاً	للشّكّ بينَ غلائلِ الظّلَمَاءِ؟
أوليسَ محواً للوجودِ إلى مدىً	وإبادةً لمعالم الأشياءِ؟
حتى يكونَ النّورُ تجديداً لها	ويكونَ شِبْهَ البعثِ عَوْدُ ذُكاءِ[1]

فنظرة مطرانُ للغروب هنا تبيّن التفاتته إلى هذا التعاقب الأبديّ بين الليلِ والنهار، وهو هنا يعطيه فضاءً رحباً للتفكير في الوجود الذي تتبدّل فيه الأدوارُ ما بين موت وحياةٍ على نحوٍ دوريّ لا ينتهي، وإذا كان مطرانُ لا يعلن استلهامه لمثل هذه الدّورة الأبديّة ليرى فيها انعكاساً على نفسه، فإنه يقارب التجربة، ويصف جزءاً من مظاهر هذا التّجدد الذي يعاينه في الطبيعة المتماهية مع روحه.

ومن مفردات الطبيعة يستلهم ميخائيل نعيمة تجربةً مشابهةً، إذ يقول في قصيدة أوراق الخريف:

تناثري تناثري يا بهجة النظر

يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر

يا أرغن الليل ويا قيثارة السحر

يا رمز فكر حائر ورسم روح ثائر

يا ذكر مجد غابر قد عافك الشجر[2]

[1] مطران، ديوان الخليل، ج1، ص 82.
[2] نعيمة، همس الجفون، ص 47

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ أوراق الشجر المتساقطة في الخريف، تحفّز نعيمة على التفكير في هذا الكون، ولأنه مؤمن بأن الكون بكل مكوناته ينسجم في إطار واحد، فإنه يرى تساقط أوراق الخريف شبيهاً بحياة الإنسان التي تنتقل في دورة أبدية ما بين الحياة والموت، ومن ثمّ فهو يعلن أن تساقط أوراق الشجر يعني بدء رحلة جديدة بعد أن تدفن هذه الأوراق بالأرض:

عودي إلى حضن الثرى وجددي العهودا[1]

وقد سبق جبرانُ ميخائيل نعيمة حينما استلهم تجربة تجدّد الأزهار في دورتها الأبديّة ليعْبُرَ من خلالها إلى فهم خاصّ للنفس الإنسانيّة وخلودها، يقول في قصيدة " يا نفس" :

يا نفسُ إن قال الجهول الروح كالجسم تزول

وما يزول لا يعود

قولي له إن الزهور تمضي ولكنّ البذور

تبقى وذا كنه الخلود[2]

إنّ هذه الفهم لتجدد الحياة لم يكن عبثياً، سواء أكان في الفكر الأسطوريّ الإنسانيّ أم في مقولات الشعراء الرومانسيين، لأن الإنسان يعاين مثل هذه الدّورة في الطبيعة من حوله، في تعاقب الفصول، وفي شروق الشّمس والقمر وغروبهما. ولعل ذلك هو ما قاد أبا القاسم الشابي إلى استغلال فكرة تجدد الحياة في الطبيعة ليربطها بأمله في تجدد الحياة عند أبناء شعبه الذين كانوا يعيشون كالأموات:

يجيء الشّتاءُ، شتاء الضباب شتاءُ الثلوج، شتاء المطر

فينطفئ السحر، سحر الغصون، وسحر الزهور، وسحر الثمر

وسحر السماء الشجيّ، الوديع، وسحر المروج الشهي، العطر

وتهوي الغصونُ، وأوراقها، وأزهار عيد حبيب نضر

---

[1] نعيمة، همس الجفون، ص 49.
[2] جبران، الأعمال الكاملة، ص 667-668.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويفنى الجميع كحلمٍ بديع، تألق في مهجةٍ واندثر

وما هو إلا كخفق الجناح حتى نما شوقها وانتصر

فصعدت الأرض من فوقها وأبصرت الكون عذب الصور

وجاء الربيع بانغامه، وأحلامه، وصباه النظر

وقبّلها قبلاً في الشفاه، تعيد الشّباب الذي قد غبر[1]

فالشّابيّ في نصّه هذا يستلهم التّشابه بين جدب الحياة التي يحياها شعبه، وبين جدب الأرض الذي يصيبها قبل حلول الرّبيع. وتبدو العلاقة واضحةً بين حلول الرّبيع وتجدّده، وبين أساطير الخصب التي شكّلت محوراً هاماً في الشعر العربيّ لاحقاً. وما يعني البحث هنا هو التأكيد على أنّ استثمار أساطير التجدّد، بتنويعاتها المختلفة ومن ضمنها تجدّد الطبيعة في فصل الربيع، كانت موضع اهتمامٍ كبير من الشعراء العرب لاحقاً، الذين حاولوا أن يؤسسوا لمقابلة موضوعيّة بين ما يدركونه من خواءٍ روحيّ وفكريّ في العالم العربي، وبين الطبيعة التي تفقد حيويتها قبل حلول الربيع. أما الوجه الآخر للمقابلة، فهو الأمل بعودة الحياة في دورةٍ جديدة بعد حلول الربيع الذي يمثّل أملاً في الخلاص من الظلام الذي يعاينه الشاعر في أمته. والشّابي هنا قد لا يكون مستنداً إلى فكرة الخصب بمكوّناتها الأسطوريّة، لكنّه، على الأقلّ، يأخذ مكان الإنسانِ الذي يستمدّ قرائنه من الطبيعة التي تتجدد في دورةٍ أبديّة.

ويواصل الشّابيّ لجوءه إلى فكرة تجدد الحياة في أكثر من نصّ، ففي قصيدة " الصباح الجديد" يواسي الشّابيّ نفسه، معللاً إياها بأنّ زمان الكآبة والحزن قد ولّى؛ لأنه قد وصل إلى الحقيقة السرمديّة التي يستمدّها من الطبيعة التي يراها دائمة التجدد:

اسكني يا جراح واسكتي يا شجون

[1] الشابي، ديوان أبو القاسم الشابي، ص411-412.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مات عهد النواح وزمان الجنون

وأطلّ الصباح من وراء القرون

***

إن سحرّ الحياة خالد لا يزول

فعلام الشكاة من ظلام يحول

ثم يأتي الصّباح وتمرّ الفصول..؟

سوف يأتي ربيع إن تقضّى ربيع[1]

وإذا كان الشّابي يقابل بين تجدّد الربيع الذي يعيد الحياة إلى الأرض بعد موتها، وبين أمله في خلاص شعبه وعودته إلى الحياة، فإنّ رشيد أيوب يستلهم فكرة التجدّد ليعزّي نفسه التي صارت تستشعر تقدّم العمر ودنوّ الأجل:

دنت المنيّة وانقضى عمري ونسيت ما قد كان من أمري

غابت رسومٌ في مخيّلتي كانت تضيء كأنجم زهُرِ

وخبا فؤاد كان مشتعلاً بالحبّ مثل النار في صدري

وإزاء هذا الإحساس بسطوة الزّمن، وانقضاء العمر، يجد الشّاعر متنفّسا في إيمانه بأنّ عمره سينقضي، لكن وصولاً إلى حياةٍ جديدة:

ما ضرّ نفسي والحياة مضت فإلى حياة غيرها تمضي

فالنفس من أخلاقها أبدا إبدال ذاوي الغصن بالغصن

فالشاعر هنا، من خلال إيمانه بأنه سيعود في حياة أخرى، يقدّم مبرراتٍ كافية لما يعاينه من مظاهر الشيخوخة التي تظهر عليه، إذ هو يعلم أنّ دورة الزّمن تقوم على تجديد ما هو رثّ وقديم،

[1] الشابي، ديوان الشابي، ص 396-397.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وصولاً إلى خلقه في صورةٍ جديدة. وهو وفقاً لذلك يدرك أن ما يمرّ به ليس إلا مرحلةً آنيّة ستنتهي، وأنّ هذه المرحلة التي يشعر فيها بالضعف ضرورةٌ تمليها طبيعة الحياة.

فالموت، إذن، لم يحضر في مثل هذه النّصوص الرومانسيّة ليعبّر عن النهاية الحتميّة للروح، بل حضر كثيراً بوصفه نهايةَ الجسد، والعتبة التي تشتاق الروح لتجاوزها بحثاً عما هو جديد :

يا نفسُ، أنتِ لك الخلود ومصير جسمي للحود

سيعيث عيشك فيه دود فدعي له ما تنخرين

يا نفس، هل لك في الفصال فالجسم أعياه الوصول

حمّلته ثقل الجبال ورذلته لا تحفلين[1]

وللعقّاد قصيدة تأخذ طابعاً فلسفيّاً، يمكن أن نتبيّن أنه يبني خيالاته فيها على فكرة تناسخ الأرواح، يقول:

لولا الحياةُ لما تمنّت حفل زينتها الطّبيعة

ولما تمنّت أن ترى من نفسها الصور البديعة

حييت وعلّمت الحياة النطق فهي له مطيعة

فرأت حلاها في ريا ض الزهر حالية مريعة

وتردّدت في صارع بين السباع وفي صريعه

في الثلج نابضةٌ وفي ريح السموم لها طليعة

تحيي المرايا وهي لا ترضى بمرآة صديعة

لا تغبطينا أيها الأحجا ر فاللقيا سريعة

فغداً تشرّفك الحيا ة ونحن أحجارٌ وضيعة

[1] عريضة، الأرواح الحائرة، ص 59.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهذا النصّ، يظهر إيماناً بأن الحياة والموت يتلاقيان في كلّ مظاهر الكون، وأنّ ما هو غير حيّ الآن، ستدب فيه الحياة، ومن هم أحياء الآن سيغمرهم الموت. فالإنسان سوف يأخذ مكان الحجر، والحجر سوف يأخذ مكان الإنسان.[1]

ونسيب عريضة يعلن مجدّدا إيمانه الجوهريّ بفكرة تناسخ الأرواح، ففي قصيدة " ادنُ منّي " يقول :

يا صديقي ألم تكن بصديقي قبل هذي الحياة في غير حالةْ

أولا تذكرُ القديم أتنسى يومَ كنّا في مشرع الزهر هالةْ

قد غدونا طيفين في هيكل الليل فهلّا عرفتني بالدلالةْ[2]

وهو في رثاء أخيه يشير إلى أنّ روحه خالدةٌ وأن ما فني هو جسده ليس إلا:

هيهات! ما ضمّ الضريحُ سوى قليل لا يعدُّ

لم يطوِ جوهرك الثرى فالروح لا يطويه لحد

أرجعت عارية الثرى وخلعت ثوباً لا يجدُّ[3]

وندرة حدّاد يصوّر النفس خالدةً، ويصوّر الجسد ثوباً تبدّله النفس التي لا يفنيها الموت:

أراني والحياة شقاً يلازمني وأحتملُ

سأخلعها متى حلّ القضا وتبرّم الأجلُ

فنعمَ النفسُ عاريةٌ وبئس الثوبُ ينتقلُ

على أنّي وإن عرّيت باقٍ لست أرتحلُ[1]

---

[1] تنظر الأبيات والتعقيب عليها في : المقالح، عبد العزيز. عمالقة عند مطلع القرن، دار الآداب، بيروت، ط2، 1988، ص 108. حيث يفسّر المقالح هذه الأبيات بناءً على تجدّد الحياة وتغيّرها في دورة مستمرّة.

[2] عريضة، الأرواح الحائرة، ص 86.

[3] عريضة، الأرواح الحائرة، ص72.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن هذه النّصوص في مجملها تستمّد صورها من أصلٍ واحدٍ، هو فكرة " العود الأبديّ" التّي حاول الرّومانسيون بوساطتها أن يفسّروا بعض مظاهر الكون من حولهم، وأن يجدوا إجاباتٍ تتوفر على بعض المنطق فيما يخصّ المصير الإنسانيّ. فبحث الإنسانِ عن قيمة لحياته يعترضه دوماً شعوره بالموت، وإذا كان الموت فناءً مطلقاً، فإن الإنسانَ يكون منقاداً إلى العدم، وهو ما يجعل الحياة نفسها أقلّ قيمةً طالما أنها منتهية لا محالة. وبغية أن يُكسب الإنسانُ حياته قيمةً أكبر، فهو يحاول أن يؤسس لفهم مختلف عن الموت، وهو ما حاوله الشّعراء هنا عبر إلحاحهم المستمر على مثل هذه الأفكار التي قادت إلى نمطِ التّفكير الأسطوريّ هذا.

وإذا كانَ هذا هو حال العقّاد والشّابيّ، وأكثر شعراء المهجرِ، فإنّ الزهاوي، صاحب الفكر العقلانيّ، يؤسس رؤية مشابهةً لتجدد الحياة في دورة أخرى من منظور علميّ إذ يقول مخاطباً الروح الأثيريّ في الكون:

ما أنا إلا أنتِ محسو ساً فهل أنتِ أنا

منكِ انبعثت بعدما فيك كمنت ازمنا

فكنت طوراً خافيا وكنت طوراً بيّنا

وسوف أبقى بك من بعد الردى مرتهنا

وليس موتي غير تغيير ي فيكِ السكنا

وليس في انتقالي منكِ إليكِ من عنا[2]

فهذا الفهم، الذي قد يبدو متناقضاً مع تصورات الزهاوي العلميّة، يمكن أن نجد مرجعيته عند الزهاوي في تفكيره العلمي الفيزيائيّ بحسب القانون الذي يقول بأن المادة لا تفنى، بل تتحوّل. وهو فيما يظهر قد شكّل مدخلاً استطاع الزهاوي بوساطته أن يعزّي فيه نفسه بعض الأوقات.

---

[1] حداد، ندرة. أوراق الخريف، ص 110، نقلاً عن داود، التجديد في الشعر المهجري ، ص 199.
[2] الزهاوي، الزهاوي وديوانه المفقود، ص 126.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن إدراك حقيقة النفس الإنسانيّة على هذا النحو الذي يشبه طقوس العود الأبديّ الأسطوريّة يسهم في تكييف المشاعر الإنسانية مع مخاوفها، ويقرّ نظاما حيوياً قادرا على إحلال الطمأنينة بإمكانية الانبعاث من جديد، مكان الشعور بالفزع من الفناء الأبدي.

وهو فهمٌ يقوم على إبطال الثنائية القائمة بين الموت والحياة على أساس أن الموت هو نقيض الحياة، فالموت ليس نقيض الحياة بل وجهها الآخر، والطبيعة، بما فيها النفس الإنسانيّة، تجدد نفسها عن طريق الموت والانبعاث للوصول إلى حياة جديدة.

وليس في وسع هذا البحث أن يؤكد حقيقة إيمان هذا الجزء من الرّومانسيين بفكرة العود الأبديّ أو ينفيها على نحو حاسم، غير أن ما يبدو واضحاً هو أن هذه الفكرة حضرت بقوّة في أعمال شعراء رومانسيين، وكانت مرتبطة في الغالب بمحاولة البحث عن شيء من الطمأنينة، يخفف من حدّة الشعور بالتوتّر والقلق إزاء سيطرة فكرة الموت. فهل كان هؤلاء يؤمنون بهذه الفكرة حقّاً، أم أنهم كانوا يواسون أنفسهم ليس إلا؟ يمكن في هذا السياق أن نبحث في بعض التجارب الرّومانسية مع هذه الفكرة، فإيليا أبو ماضي يبدي في بعض الأحيان إيماناً بخلود الرّوح على نحو جليّ،فهو مثلاً يرثي نسيب عريضة في قصيدة عنوانها" لم يهدم الموت إلا هيكل الطّين" يقول في آخر مقاطعها:

لسوف يرجعُ عطراً في الرياحين أو نسمةً تتهادى في البساتين

أو بسمةً في ثغور الخرّد العينِ فالموت ما هدّ إلا هيكل الطّين[1]

ويبدو واضحاً من عنوان القصيدة أنّ أبا ماضي مؤمن أن ثمّة فرقاً بين الروح والجسد، وأن الجسد ليس إلا شكلاً خارجيّاً يؤطّر الروح التي ستتفلت من أسره، حينما يبلى، باحثةً عن شكل آخر تتمظهر فيه. ومن ثمّ فهو يعزّي أهل نسيب عريضة وأصدقاءه بأنه سرعان ما سيعود بصورة جديدة.

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 290.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهو في رثاءِ ندرة حدّاد يصوّر الموت نهراً ستعبره روح الشّاعر إلى حيث الخلود ليلتقي رفاقه الذين سبقوه إلى هذا الدرب:

يا رفيقي! ما بلغت المنتهى ليست الحدّ الأخيرَ الحفرُ

فاعبر النهرَ إلى ذاك الحمى حيث "جبرانُ" العميد الأكبرُ

"ورشيدٌ" نغمةٌ شاديةٌ و"تسيبٌ" نغمٌ مستبشرُ

و"جميلٌ" فكرةٌ هائمةٌ "وأمين" أملٌ مخضوضرُ[1]

غير أن أبا ماضي يكشف في إحدى قصائده عن طبيعة فهمه للمسألة،إذ هي برأيه ليست إلا وهماً يتمسّك به الإنسانُ كي يعزّي نفسه أمام حقيقة الموت لا أكثر، ففي قصيدة " الدمعة الخرساء" تتساءلُ إحداهنّ عن الموت وماهيّته؛ فيتملّكها الأسى وهي ترى الناس من حولها يتساقطون تباعاً، فتسأل أبا ماضي عن جدوى الحياة وقيمتها طالما أن نهاية الإنسان ستكون إلى الديدان التي ستستبيح أجسادنا في القبور. لكنّ أبا ماضي يستثمر فكرة خلود النّفس وتجدّد الحياة ليطمئنها، ويحفّزها على ألّا تفكّر في الموت، لأنه ليس إلا بداية طريق جديد:

فأجبتها : لتكن لديدان الثرى أجسامنا! إن الجسوم قشورُ

لا تجزعي فالموت ليس يضيرنا فلنا إيابٌ بعده ونشورُ

إنّا سنبقى بعد أن يمضي الورى ويزول هذا العالم المنظور

فإذا طوتنا الأرضُ عن أزهارها وخلا الدجى منّا وفيه بدور

فسترجعين خميلةً معطارةً أنا في ذراها بلبلٌ مسحور

يشدو لها ويشيد في جنباتها فتهشّ إذ يشدو وحين يطير

أو جدولاً مترقرقاً مترنّماً أنا فيه موجٌ ضاحكٌ وخريرُ

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 287.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو ترجعين فراشةٌ خطّارةٌ أنا في جناحيها الضحى الموسور[1]

وتطمئنُّ نفسُها القلقة إزاء هذا الأمل، ويروادها شعورٌ بأنّ الموت ليس إلا بدايةَ رحلةٍ جديدة حقّا،لكنّ أبا ماضي حينما ينفرد بنفسه، سرعان ما يعلن عن حقيقة رؤيته للمسألة، إذ هو لم يفعل أكثر من تعزيتها بـ"وهم" يزيح عن نفسها بعض الأسى الذي يجتاحها جرّاء تفكّرها بالموت:

فتبسّمت وبدا الرّضى في وجهها إذ راقها التمثيل والتّصوير

عالجتها بالوهم فهي قريرةٌ ولكم أفادَ الموجعَ التخديرُ[2]

فالحقيقة – عند أبي ماضي– هي أنّ كلّ آمالنا بالخلود ليست سوى أوهامٍ خلقتها نفوسنا التوّاقة إلى الخلاص من الشعور بحتمية الموت، وهو ما يعلنه أبو ماضي في نهاية القصيدة:

يا ليلُ أين النورُ؟ إنّي تائه مز ينبثق، أم ليس عندك نورُ؟

" أكذا نموتُ وتنقضي أحلامنا في لحظةٍ وإلى التراب نصيرُ؟"

خير إذن منا الألى لم يولدوا ومن الأنامِ جداولٌ وصخور[3]

مجدّدا تتبدّى علّة الإنسان بالعقل الذي يجعله يدرك كنه ما حوله ويستثار وجوديّاً من كل ما يعيه؛ ولهذا تبدو الجمادات التي لا تدرك أو تعي كنه وجودها خيراً من الإنسان الذي تضنيه تساؤلاته الوجوديّة، وقلقه المستمرّ إزاء الموت. ومن ثمّ يعلن أبو ماضي أن الوصول إلى يقين في هذا الكون المفعم بالأسرارِ يبدو مستحيلاً، وأنّ كلّ ما يخلقه الإنسان من وسائل لتعزية نفسه ليست إلا أوهاماً خلقتها النفوس القلقة المضطربة.

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 301.
[2] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 302.
[3] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 302-303

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويعود أبو ماضي ليؤكد في قصيدة " الخلود" هذا الرأي على نحو صريح، إذ يعلن رفضه المطلق لكل الأفكار التي خلقها الإنسانُ بغية تعزية نفسه بأنّه خالد، سواء أكانت هذه الأفكار دينيّة أم فلسفيّة:

غلط القائل أنّا خالدون كلّنا بعد الرّدى هيُ بن بيّ

لو عرفنا ما الذي قبل الوجود

لعرفنا ما الذي بعد الفناء

نحن لو كنا " كما قالوا" نعود

لم تخفْ أنفسنا ريب القضاء

إنما القول بأنّا خالدون

فكرةٌ أوجدها حبّ البقاء[1]

أبو ماضي هنا يعلن بوضوح رفضه لأي فكر متعلّق بخلود النفس الإنسانيّة، سواء أكان ذلك بالبعث الدينيّ بعد الموت، أم بالتجدد وعودة الروح في دورة جديدة، فهي برأيه أوهامٌ خلقها قلقَ الإنسانِ أمامَ مشكلةِ الموت. وهو يناقش المسألة على نحو فلسفيّ، يفنّد فيه كلّ المزاعم التي ترى أن الإنسانَ خالدٌ وأنّ الموت ليس نهايته الحتمية:

ليست الرّوح سوى هذا الجسد

معه جاءت ومعه ترجع

لم تكن موجودةً قبل وجد

ولهذا حين يمضي تتبعُ

ليت من قالوا بأنّا كالزهور

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 680.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خبّرونا أين تمضي الرّائحة

أترى تبقى كألحان الدهور

أم تلاشى مثل صوت النّائحة

ليت شعري أيّ خُلدٍ للبذور

بعد أن تُلقى بنارٍ لافحة[1]

فأمل الخلود الذي يستمدّه الإنسانُ من معاينة فناء الأزهار وتجدّدها في الطبيعة لا يمكن أن يكون قرينةً دالّة على تجدد الإنسان وخلوده، وهو ما يعلنه ندرة حدّاد الذي يرى الأزهار تتجدّد مع كلّ ربيع، فيما يجهل هو ما سيحلّ بنفسه:

يا زهرةً لعبت بها أيدي الزمان القاسيه

إنّي غبطتك بالذبول كما غبطتك زاهية

قد أطربتني الطير نا ئحة عليك وشادية

فسترجعين وإن ذبلت مع الطبيعة نامية

أما أنا ما زلت أجهل ما يحل غدا بي

لا العقل أرشدني ولا كتب الديانة كافية[2]

والشاعر المصريّ صلاح الشرنوبيّ يعلن، وفقاً للرؤية نفسها، أنّ ما يراه الإنسان في الطبيعة من تجدّد في الحياة لا يمكن أن ينسحب على الروح الإنسانيّة الفانية، فهو إذ يشاهد تجدّد الربيع من

---

[1] أبو ماضي، الأعمال الكاملة، ص 681.

[2] ينظر الأبيات والتعقيب عليها في: عباس، أحسان. و نجم، محمد يوسف. الشعر العربي في المهجر أميركا الشمالية، دار صادر، بيروت، 1957، ص 108.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حوله، لا يشعر بأي مظاهر فرح وبهجة، بل يستشعر الأسى العميق لأنّ جوهر الإنسانِ مختلف عن الطبيعة:

عاد الربيع فلم تعودي يا نبع أفراح الوجودِ

عاد الربيع ولم تعودي فعلام أمنحه نشيدي؟

ولمن أغنّي والفضاء الطلق يسخر من قيودي

وبأي لحن والأغاريد العذابُ هجرن عودي

أنا للفناء فلا تمنّيني بأحلام الخلودِ[1]

وإذا كان جبرانُ من أكثر الرومانسيين إيماناً بعقيدة التقمص، وعبّر في رسائله وأعماله الأدبية عن قناعةٍ تامّة بخلود الرّوح، فإنه في المقابل يقدّم تفسيراً لهذا الإيمان في إحدى قصائده، حينما يتساءل إن كانت تعزية النفس بالخلود تكفي لنسيان ما مضى من أيام كان الإنسان فيها قادراً على الاستمتاع بالحياة:

يا زمان الحبّ هل يكفي الأمل بخلود النفس كي ننسى العهود؟[2]

فهذا البيت، الذي قاله جبران من قصيدة " حرقة الشيوخ" يأتي بعد تساؤلات نفسٍ شاخت وأخذت تستشعر اقتراب الأجل، ووقفت بعجز أمام مرور الزمن المستعجل، متحسّرة على كلّ لحظات وجودها التي مضت، فهل يكفي الأمل بالخلود هذه النفس ليمنحها بعض العزاء؟ إن هذا التساؤل يظهر أن إيمان جبران بفكرة خلود النّفس لم يكن مطلقاً، وإنه كان يبحث، في إطار انشغاله بفكرة الموت وكنه وجوده، عما يواسي نفسه ليس إلا. ولعلّ افتتاحيّة قصيدة " يا نفس" التي يظهر فيها جبرانُ إيمانه التّام بفكرة تجدّد الحياة تكشف عن حقيقة هذا الإيمان وجوهره، فهو يعلن في مطلع قصيدته أنه لولا أمله في خلود نفسه لما استشعر أي قيمةٍ لحياته، ولكان الوجود والعدم عنده سواء:

---

[1] الشرتوبي. ديوان صالح الشرتوبي،ص 532.
[2] جبران، الاعمال الكاملة، ص 671.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يا نفسُ لولا مطمعي بالخلد ما كنت أعي

لحناً تغنّيه الدّهور

بل كنت أنهي حاضري قسراً فيغدو ظاهري

سرّاً تواريه القبور[1]

يبدو الوصول إلى يقين كاملٍ في شأنِ هذا التساؤل- هل كان الإيمان بأفكار خلود النفس والعود الأبدي حقيقيّا - أمراً صعباً، لكن ما يرجّحه البحث هو أنّ كلّ هذه الأفكار لم تكن ناجمةً عن إيمان حقيقيّ، بمقدار ما كانت جزءاً من محاولات هؤلاء الشّعراء البحث عن ملجأ يعينهم على تحمّل الشعور بحقيقة الموت الذي يسيرون نحوه دون إرادةٍ منهم.

ومجمل القول في هذا الإطار من البحث هو أن الشاعر الرّومانسي قد تميّز بإحساس حادٍّ بموقعه في الكون، واستحوذت الأسئلة الوجوديّة على اهتمامه على نحو واسع. وهو ما أسهم في إحداث اختلافٍ جذريّ في موقفه عن موقف الشّاعر الكلاسيكي الذي كان في الغالب يكتفي بالتّعبير عن الإنسان ضمن نطاقٍ يقرّ بتبعيته لمنظومة فكرية واجتماعية أو دينيّة تحدّد له طبيعة وجوده الذي تبلورت معالمه قبل أن يتحقّق وعيه كاملاً.

ومثّل هذا الموقف يعني أن الشّاعر الرّومانسي حوّل مسار الشّعر العربي ليكون نمطاً إبداعياً يعبّر عن وعي صاحبه للعالم تبعاً لتجربته الوجوديّة المعتمدة على حدسه وفكره لا على منظومة معرفيةٍ مقنّنة. وكان ما أنجزه الشعراء في هذا المجال حاسماً في تطوّر الأدب العربيّ، ومنحه فضاءً رحباً ليخوض فيه، وقد كان هذا الطريق، القائم على محاولة استكناه أسئلة الوجود والبحث فيها، أهمّ المعالم الفكريّة التي ميّزت، ولا زالت، الشعر العربيّ الحديث. لكن الشعراء العرب، الذين تلوا الرومانسيين واستفادوا من تجاربهم الشعريّة، أحدثوا تطويراً على هذا النمط الشعري القائم على التأمل في الذّات

[1] جبران، الأعمال الكاملة، ص 667.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإنسانيّة وموقعها في الكون على نحو أكثر عمقاً على المستويين الفكري والفنّي، فطوّروا أدواتهم الخاصّة على صعيد اللغة والأخيلة والمرجعيات الفكريّة التي استندوا إليها. ولعلّ الطّبيعة الفكرية، والحمولة الفلسفيّة، والمرجعيات الأسطوريّة، التي يمكن أن تتوافر في مثل هذه المواضيع، مسؤولة إلى حدّ بعيد عن جزءٍ من التعقيد والغموض والتّشظّي الذي يكتنف كثيراً من النّصوص الشّعرية الحديثة. فإذا كان الرّومانسيون قد عبروا عن تساؤلاتهم الوجوديّة هذه على نحو واضح، تتكشف مرجعياته الفكرية للمتلقي دون صعوبة كبرى في الغالب، فإن الشعراء اللاحقين عبّروا عن مثل هذا القلق، وخاضوا في مثل هذه المواضيع وفق تقنيات شعرية مختلفةٍ، تقوم بشكل أكبر على الرمز والإيحاء والأسطورة التي استندوا إليها، وعلى توظيف مختلف للّغة التي صارت جزءاً أساسيّاً من رؤية الشّاعر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خاتمة:

كانت الغاية الأساسيةُ من هذا البحث هي تتبّع أهمّ التحولات الفكريّة التي أحدثها الشعراء الرومانسيّون العرب على مضمون القصيدة العربيّة، وفي محاولته تحقيق هذا الهدف فقد انقسم البحث إلى تمهيدٍ وأربعة فصول شكّلت متن هذه الدراسة. وليس في وسع الدراسة الحاليّة أن تقول بأنها استوفت كلّ متطلبات البحث العلميّ القادر على كشف كلّ التصورات المرتبطة بالتحولات الفكريّة التي طرأت على القصيدة العربية في المرحلة التي ساد فيها المذهبُ الرومانسيّ، غير أنها حوالت جاهدةً أن تتبّع أبرز هذه التحوّلات، وأن تكشف عنها في المنجز الشعريّ الرومانسيّ. ويمكن تلخيص أبرز النتائج التي توصّلت إليها الدراسة بالآتي:

- تزامن ظهور الرومانسيّة في أوروبا مع مجموعة التحوّلات التي أصابت بنى التفكير الأوروبيّ بمختلف مجالاته، إذ عكست الرومانسيّة الرّغبة في الخروج من أسر الماضي المقدّس بكل مكوناته الأيدلوجيّة، وكان ظهور الرومانسيّة معبّراً عن النزعة " الإنسانية" التي وسمت أوروبا في ذلك الوقت، وأكدت ذاتية الإنسان على مختلف الأصعدة، سياسيّة ودينيّة واجتماعية واقتصاديّة.
- ارتبط ظهور الرومانسية في الشعر العربيّ بمجموعةٍ من التحوّلات الفكريّة التي طرأت على المنطقة العربية في عصر النهضة، إذ كان ظهور الرومانسيّة استجابةً لمجموعة التحولات التي طرأت على أساليب التّفكير والتعاطي مع العالم بكلّ مكوّناته السياسيّة والاجتماعيّة والدينية وكان من نتائج ذلك أن اتسّمت الرومانسية بطابع ثوريٍ على كلّ المستويات، سواء فيما يخصّ أشكال التعبير التي ثارت على النماذج الشعرية التقليدية، أم في مضامين القصيدة التي صارت أكثر تعبيراً عن الإنسان، حيث أُهملت، في الغالب، الموضوعات الشعرية التقليدية، وتمّ التأسيس لنمط شعريّ هاجسه الأول أن يعبّر عن الإنسانِ بمختلف مستويات وعيه وفهمه للعالم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- شكّلت الرومانسيّة في أوروبا، وفي العالم العربيّ، مرحلةً هامّةً أتاحت المجال أمام المذاهب الأدبيّة الأكثر حداثةً للظهور، إذ رفضت الرّومانسيّة في الغالب فكرة النموذج في الأدب، وصار الشّعر يعبّر عن ذات المبدع ورؤاه على مستويي الشكل والمضون، دون حاجةٍ الارتداد إلى نماذج جاهزة ينبغي محاكاتها. وبرفضهم صياغة قوانين للممارسة الإبداعيّة، أتاح الرومانسيون المجال لخلق نماذج شعرية بصورة مستمرة، وهو ما انعكس لاحقاً على النماذج الأكثر حداثة التي استفادت من التجربة الرومانسيّة. ولعل ما يؤشّر على ذلك هو الملاحظات النقديّة التي أورد البحث بعضها في متنه، التي تبيّن أنّ المذاهب الأدبية التي جاءت بعد الرومانسيّة ظلت تحمل بذور الرومانسية.

- شكّل خليل مطران ، وأمين الريحاني، وجبران خليل جبران، المرحلة الاولى التي استقرت فيها ملامح الرومانسية على نحو واضح في الأدب العربيّ، لكنّ ذلك لم ينفِ وجود إرهاصاتٍ أولى حاول هذا البحث تتبّعها عند شعراء حاولوا في وقت مبكّر تغيير النظرة إلى الشعر، والثورة على مضامين القصيدة التقليدية. وظهر ذلك عند شعراء كفرنسيس فتح الله مراش، وخليل الخوري، وغيرهم.
- خاضت الرومانسية مواجهاتٍ كبرى مع الفكر الكلاسيكي في سبيل إثبات شرعيتها، ولأنّ الرومانسية عبّرت – في الغالب – عن نزوع ليبراليّ في التعاطي مع الكون والذات الإنسانيّة ، فإن ذلك أدّى إلى وضع الرومانسيين في موضع المتّهمين دوماً للسعي إلى هدم التراث العربيّ، ونشر الفكر التخريبيّ . وكان ذلك مرتبطاً على نحو جذري بفكرة تقديس الماضي التي كانت ترى في كلّ محاولات التجديد خروجاً عن إطار المؤسسة الدينية التي حاولت أن توجّه كل الإنتاج الإبداعي الذي أفرزته الثقافة العربية وجهةً لا تحيد عن النّطاق الذي سارت عليه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منذ ظهور الإسلام. فقد رفض الرومانسيون النظر إلى التراث بوصفه ماضياً مقدّساً، فاختاروا منه ما يلائمهم، ورفضوا منه ما رأوه عائقاً أمام فهمهم للعالم الذي عاينوا تبدّله وتغيّره.

- بدءاً بالمرحلة الرومانسيّة، صارت العلاقة بين الشعر، بوصفه أحد أهمّ أدوات الإبداع، والتعبير عن الرؤى الخاصة بالشاعر، وبين السلطات السياسيّة والدينية والاجتماعية متوتّرةً على الدوام، وكان ذلك نتيجة لمجموعة الأفكار التي تبناها الرومانسيون عن الحريّة وإيمانهم بالإنسان وذاتيّته، ما جعلهم يتبنون في الغالب مفاهيم وآراء لا تلقى القبول عند السلطات السياسيّة والاجتماعية والدينية، وقد استمرت هذه السّمة حاضرةً في الشّعر العربيّ إلى الآن.

- عبّر الشعراء الرومانسيون، في وقت مبكّر، عن النزعة الإنسانيّة في الشّعر العربي، بما تتوفر عليه هذه النزعة من إقامةٍ تصوّر خاصٍ للإنسان في الكون الذي يعيش فيه،ورفض للتمسّك بالتصوّرات التقليديّة التي فسّرت كلّ ما يقلق الإنسان وما يشغله، إذ بدا أنّ كثيراً من الرومانسيين أسّسوا لرؤية جديدة أتاحت لهم مساحةً أوسع للتأمل بالكون، وكان ذلك يعني انعكاس هذه الرؤية على مضامينهم الشعرية، وكان من الواضح، بالنسبة لهذا البحث، أنّ ما أنجزه الرومانسيون في هذا المجال قد شكّل واحداً من أهمّ التحولات التي طرأت على مضامين القصيدة العربيّة، إذ هي قد نقلت هذا الشعر من إطار المدح والفخر والهجاء، إلى التّعبير عن الإنسان وانشغالاته الوجودية بالموت، والحياة الأخرى، والذات الإلهية، وغيرها من أمورٍ ما ورائية، وهو تحوّل أسهمَ في فتح أفق الشّعر العربيّ على هذه المواضيع التي شكّلت أهمّ المضامين الفكريّة التي شغلت تفكير معظم الشعراء الذين تلوا المرحلة الرومانسيّة.

- كان همّ هذا البحث في انشغاله بالشّعر الرومانسيّ هو أن يؤكد النزوع الثوريّ الذي ميّز الشعر الرومانسيّ، وأن ينفي عنه جزءاً من الوصف الذي لازمه طويلاً بوصفه شعراً " انهزاميّاً" غايته التّعبير عن ذوات شعراءٍ غارقين في تأملات خاصّة، مفرطين في السوداويّة والتشاؤم. فحتّى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في أشدّ لحظاتها سوداويّة كانت الرّومانسيّة تعبّر عن الواقع الإنسانيّ للإنسان العربيّ المضطّهد في تلك المرحلة القلقة، وكانت نظرتها السوداويّة تلك مرتبطةً دائماً برغبة واضحة ،في كلّ المنجز الشّعري الرومانسيّ، بتغيير واقع الإنسان العربيّ، عبر إلحاحها على ضرورة تغيير أنماط التّفكير ، وصولاً إلى تحقيق واقع أكثر سموّاً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ABSTRACT

The Transitions of Thought Modern Arabic poetry, A reading of the Romantic Poetic Achievements by Romantic Arab Poets.

This dissertation investigates intellectual transformations happened to the content of Arabic poem during the romantic phase viewing that romanticism was the philosophical base from which to rebel against the classical form and content of the Arabic poem. This study is based on the argument that the romanticism was a revolutionary phenomenon in the Arabic poetry moved it to a novel level of creativity by emphasizing on poet's freedom of creating models that are most exemplifying his views and visions; and from a wider perspective stressing on freedom of human in adoption the views and ideas most expressive of his humanity even if contradicted with dominant norms of cultural, religious and social institutions. This romantic revolutionary trend would have been associated with the very nature of ideas adopted by the romanticists themselves attempted to and promote them the Arabic culture; though are originally received from the thoughts prevailed during the European Enlightenment era that marked a significant thinking pattern that dominated major part of the renaissance intelligentsia which was modeled in the poetical works of the romantic poets.

To achieve it goal, this dissertation was organized into preface and four chapters each of which partially concerned with the research. The preface presented the ideological background of the romantic thought in Europe to explore essential basics of the romanticism and its major notions promoted.

Chapter one historically tracked early entrance of the romanticism into the Arab World with a focus on the historical conditions paved the way for the romanticism in the Arab World. The study, therefore, reviewed the

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

intellectual changes brought about in the Arab region during the renaissance era. The chapter also tracked early emergence of the romanticism in the Arabic poetry, primarily in poets who were much concerned with finding a way out of the conventions prevailed the Arabic poetry.

Chapter two investigated the period in which romanticism established in the Arabic literature and marked major part of poetical works of most Arabic poets beginning from *Khalil Mutran* throughout immigrant, *Diwan*, *Apollo* poets, and others.

The last two chapters were concerned with changes brought about to poem content during the romantic era. Chapter three studied the relation between the romantic poetry with authority with its differing forms, whereas chapter four was focused on the humanistic demonstrations in the romantic poetry.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والمراجع

1-إبراهيم ، عبد الله . السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 2003.

2-أبو الأنوار ، محمد. الحوار الأدبي حول الشعر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1975 .

3-أبو الوفا، محمود. دواوين شعره، ودراسات بأقلام معاصريه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.

4-أبو شبكة، إلياس، روابط الفكر والروح بين الأدب بين العرب والفرنجة، ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات إلياس أبي شبكة في النثر، جمع وتقديم وليد عبود، دار رواد النهضة، بيروت.

5-أحمد، محمد فتوح. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2 ، 1978.

6-أدهم، إسماعيل أحمد. شعراء معاصرون. ضمن المؤلفات الكاملة لإسماعيل أدهم. تحرير وتقديم أحمد الهواري، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

7-أدونيس ، علي أحمد سعيد . الثابت والمتحول ، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دار الساقي،بيروت، ط8 ، 2006.

8-أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشعر، دار الساقي، بيروت ، ط6 ، 2005.

9-أركون. محمد. نزعة الانسنة في الفكر العربي، جيل مسكويه والتّوحيدي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط1 ، 1997.

10- الأصفر ، عبد الرزاق . المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها ، منشوارات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،1999.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

11- الأفغاني، جمال الدين، وعبده، محمد. جريدة العروة الوثقى. ضمن المجلد الذي ضم أعداد الجريدة الصادر عن دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1970 .

12- أنطون ، فرح . ابن رشد وفلسفته، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

13- باتريك.ي.شارفيه. تاريخ فرنسا الأدبي، ضمن كتاب تاريخ الأدب الغربي، مجموعة من المؤلفين، مجموعة من المترجمين، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1 1984.

14- بارث. ج . روبرت . الخيال الرمزي: كولريدج والتقليد الرومانسي، ترجمة عيسى العاكوب و خليفة العرابي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1992.

15- باومان،باربارا و بريجيتا أوبرله . عصور الأدب الألماني : تحولات الواقع ومسارات التجديد ، ترجمة هبة شريف ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، فبراير 2002.

16- باومر ، فرانكلين . الفكر الأوروبي الحديث : الاتصال والتغيّر في الأفكار من 1600-1950، ترجمة أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989.

17- بدير، حلمي .الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث،دار المعارف ، القاهرة، ط2 ، 1991.

18- بديوي، صالح. النزعة الإنسانية في شعر جميل صدقي الزهاوي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، 2000.

19- بك، كمال خير. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة مجموعة من أصدقاء المؤلف، ط2، دار الفكر العربي، 1986.

20- بكار، يوسف . من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2، 1990.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

21- بلحاج، كاملي.أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004

22- بنيس، محمد. الشعر العربي الحديث، الرومانسية العربية. دار توبقال، الدار البيضاء، ط1 ، 1990.

23- بورا، سيرا موريس . الخيال الرومانسي ، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 1977.

24- التليسي، خليفة . الشابي وجبران ، الدار العربية للكتاب، تونس، ط5 ، 1984.

25- التونسي ، خير الدين . أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك ، تحليل وتحقيق المنصف الشنوفي ، الدار التونسية للنشر ، ط 2 ، 1986.

26- جبران، خليل جبران. الشعلة الزرقاء. رسائل جبران خليل جبران لمي زيادة. تحقيق سلمى الكزبري وسهيل بشروني، وزارة الثقافة، دمشق، 1979

27- جبران، خليل جبران. المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية، تقديم جميل جبر ، دار الجيل ، بيروت ، ط1.

28- الجبرتي ، عبد الرحمن . تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار . دار الجيل . بيروت . ط 2 ، 1978 .

29- الجبرتي، عبد الرحمن. مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس، تحقيق عبد الرحمن عبد الرحيم، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1998.

30- جحا، شفيق. داروين وأزمة 1882 بالدائرة الطبية، بيروت، ط1 ، 1992.

31- جحا، ميشال. خليل مطران باكورة التجديد في شعرنا العربي الحديث، دار المسيرة بيروت، ط1 ، 1981.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

32- الجيار ، مدحت. مكونات الظاهرة الأدبية عند إبراهيم عبد القادر المازني،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 ، 1994.

33- الجيوسي، سلمى الخضراء . الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث . ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، 2001.

34- حاوي، إلياس أبو شبكة، شاعر الجحيم والنعيم. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2 ، 1980.

35- الحاوي ، خليل .جبران خليل جبران: إطاره الحضاري ، وشخصيته ، وآثاره، ترجمة سعيد فارس باز.، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1982.

36- حاوي، خليل . فلسفة الشعر والحضارة ، تحرير وترجمة وتقديم ريتا عوض ،دار النهار ، بيروت ، ط1، 2002.

37- حبيب ، كاظم. حول بعض الخصائص المميزة المتوارثة للبرجوازية العربية ، ضمن كتاب البرجوازية العربية المعاصرة- مجموعة من المؤلفين – مؤسسة عيبال ، قبرص ، 1991 .

38- حجازي ، أحمد عبد المعطي . "قصائد خليل مطران " ، دار الآداب ، بيروت، ط2 ، 1979.

39- الحسن، تاج السرّ. الابتداعية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، 1992.

40- حصني ، محمد أديب . منتخبات التواريخ لدمشق ، دمشق ، 1937 .

41- حلاوي، يوسف. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1994.

42- الحمصي ، قسطاكي . أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر. المطبعة المارونية ، حلب ، 1925.

43- الحمصي، قسطاكي. منهل الوراد في علم الانتقاد،مطبعة الأخبار ، القاهرة.

44- حنا . عبد الله ، النهضة العربية بين العوامل الذاتية والتأثيرات الأجنبية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

45- حوراني ، آلبرت .الفكر العربي في عصر النهضة ، ترجمة كريم عزقول ، دار النهار للنشر ، ط4 ، 1986.

46- خشبة، دريني. أساطير الحبّ والجمال عند اليونان، دار أبعاد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

47- خصاونة ، يسرى هولو . التوجهات الأدبية والنقدية في مجلة المقتطف. رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة اليرموك ، إربد ، 1998.

48- الخوري، رشيد سليم. (الشاعر القروي) الأعمال الكاملة، الشعر، منشورات جروس برس، طرابلس، لبنان، **1992**.

49- الخوري ، نسيم .الصحافة اللبنانية ودورها في أزمنة السلم والحرب ، مجلة الدفاع الوطني ، بيروت. نقلاً عن الموقع الإلكتروني للمجلة : http://www.lebarmy.gov.lb/article.asp?ln=ar&id=20538.

50- داغر ، شربل. تكوين الدواوين والمجموعات الشعرية ، مجلة نزوى ع 13 ، يناير ، 1993 . نقلاً عن الموقع الإلكتروني للمجلة : http://www.nizwa.com/articles.php?id=654.

51- داقي، ماري مادلين، معرفة الذّات، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983.

52- داية ، جان . فرنسيس مراش (الحلبي) رائد في عصر النهضة، موقع القديسة تيريزا ، حلب ، نسخة إلكترونية : http://www.terezia.org/section.php?id=74.

53- داية ، جان .هل خليل الخوري هو رائد الرواية العربية فعلاً ؟ مقالة في صحيفة الشرق الأوسط، ع 10592 ،28 نوفمبر ، 2007 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

54- الدسوقي، عبد العزيز. أحمد زكي أبو شادي، ضمن كتاب أعلام الشعر العربيّ الحديث، تقديم إيليا حاوي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1970.

55- الدسوقي، عبد العزيز. جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث،، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف ، ط1 ، 1971.

56- دميتريف. أ.س. نظرية الرومانسية الغربية (ألمانيا، إنجلترا، فرنسا، إيطاليا). ترجمة نوفل نيّوف. مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق. ع 125، شتاء 2006.

57- الدواي، ، عبد الرزاق، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروي، ميشيل فوكو. دار الطليعة، بيروت، ط1 ، 1992.

58- دي لا مارتين. الفونس . " مختارات من كتاب رحلة إلى الشرق" ترجمة جمال شحيّد و ماري طوق . مراجعة واختيار علي عقلة عرسان وإلهام كلاب، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ، ط1 ، 2006 .

59- ديب، وديع أمين.الشعر العربي في المهجر الأمريكي، دار ريحاني للنشر، بيروت، ط1 ، 1955.

60- ديورانت، ول. قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية.

61- الرافعي، مصطفى صادق. تحت راية القرآن، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط 5، 1963.

62- رامبو، آرثر. فصل في الجحيم، ترجمة رمسيس يونان. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2006.

63- رزوق، فرح رزوق. الياس أبو شبكة وشعره، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، 1986.

64- رضا، محيي الدين، بلاغة العرب في القرن العشرين، المكتبة الأهلية بمصر، ط2، 1924.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

65- الرفاعي ، محمد أبو الهدى أفندي . العناية الربانية في ملخص الطريقه الرفاعية ، دمشق ، 1933 .

66- الريحاني، أمين . أنتم الشعراء،دار ريحاني للطباعة والنشر،بيروت ، ط2 ، 1953

67- الريحاني، أمين. هتاف الأودية، ضمن الأعمال العربية الكاملة لمؤلفات الريحاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1986.

68- الزمخشري، أبو القاسم جار الله. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، 1980 .

69- زيدان، جرجي. تاريخ آداب اللغة العربية، مراجعة شوقي ضيف، دار الهلال، د.ت.

70- ساعي ، أحمد بسام . حركة الشعر الحديث في سوريّة من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط 1، 1978.

71- ساغان ،كارل . الكون ، ترجمة نافع أيوب لبّس. سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع 173،أكتوبر 1993.

72- الكيالي، سامي . محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب 1800-1950 ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ، ط1 ، 1956.

73- سترومبرج ، دونالد. تاريخ الفكر الأوروبي 1601-1977، ترجمة أحمد الشيباني، دار النفائس ، بيروت ، ط3 ، 1994.

74- السعدني، مصطفى، التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الاسكندرية.د.ت.

75- السعيد ، رفعت .ثلاثة لبنانين في القاهرة (شبلي الشميل ، فرح أنطون ، رفيق جبور) ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1973.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

76- السياب، بدر شاكر. ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1974.

77- الشابي، أبو القاسم. الخيال الشعري عند العرب ، الدار التونسية للنشر، 1979.

78- الشدياق ، أحمد فارس . الساق على الساق فيما هو الفارياق ، عني بنشره يوسف توما البستاني ، 1919.

79- الشرع ، علي. الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد ، 1993 .

80- الشرع، علي . فرنسيس فتح الله مراش ودوره في النهضة الفكرية والأدبية الحديثة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة الأردنية ، 1976.

81- شرف، عبد العزيز، الهمشري شاعر أبولو، دراسة وقصائد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

82- الشرنوبي، صالح.ديوان الشرنوبي، تحقيق ومراجعة على أحمد باكثير، إدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم، سلسلة الألف كتاب.

83- شكري، عبد الرحمن. ديوان عبد الرحمن شكري، ، جمع وتحقيق نقولا يوسف. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ، 2000.

84- شكري، عبد الرحمن. المجموعة الكاملة لمؤلفات عبد الرحمن شكري النثرية، جمع وتحقيق زكي كتانة، مكتبة النجاح الحديثة، نابلس، ط1.

85- الشميل ، شبلي . مجموعة الدكتور شبلي الشميل ، مباحث علمية واجتماعية ، دار نظير عبود ، ج 2 ، 1991.

86- الشميل، شبلي . فلسفة النشوء والارتقاء .دار مارون عبود . بيروت . 1983.

87- شورون، جاك. الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل، 1984.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

88- الشيال ، جمال الدين .تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي ، وكالة الأهرام ، القاهرة ، 1998.

89- شيبوب، خليل. الفجر الأول، مطبعة جريدة البصير، الإسكندريّة، 1921.

90- الشيخ ، محمد. المثقف والسلطة /دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر ،دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1991.

91- الشيخلي، عبد الوهاب. بدر شاكر السياب ذكريات الشعر والألم. مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع 542، 2004.

92- شيخو. لويس. تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، دار المشرق ، ط3 ، 1991.

93- صالح، هاشم . مدخل إلى التنوير الأوروبي ، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1 ، 2005.

94- الصايغ ، توفيق .أضواء جديدة على جبران ، مكتبة رأس بيروت ، ط1 ، 1966 ، ص 182-181.

95- الصدّيقي، ضياء. الرومانسيّة في شعر السيّاب. نسخة الكترونية:

http://www.adez.ae/portal/sitebuilder/sites/adez/Arabic/downloads.aspx

96- صفدي، بيان. رزق الله حسون، ريادة سورية. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع400، 2004 ، نسخة إلكترونية: http://www.awu-dam.org/mokifadaby/400/mokf400-024.htm.

97- ضاهر ، محمد كامل . الصراع بين التيارين الديني والعلماني في الفكر العربي الحديث والمعاصر ،دار البيروني ، بيروت ، ط1 ، 1994.

98- ضيف ، شوقي . شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1953.

99- ضيف ،شوقي .دراسات في الشعر العربي المعاصر ،دار المعارف،ط2،د.ت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

100- الطناحي ، محمود محمد . مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربي ،مطبعة المدني، القاهرة ،1984.

101- الطهطاوي . رفاعة .الأعمال الكاملة لرفاعة الطهطاوي، محمد عمارة (دراسة وتحقيق)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1973.

102- طوقان ، فواز أحمد.أسرار تأسيس الرابطة القلمية وعلاقة أعضائها بالفكر الاشتراكي، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005.

103- العالم، محمود أمين، و أنيس، عبد العظيم. في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، 1955.

104- عانوتي،أسامة. الحركة الأدبية في بلاد الشام،المكتبة الشرقية ، بيروت ،ط1، 1971.

105- عباس ، إحسان و نجم ، محمد يوسف .الشعر العربي في المهجر : أميريكا الشمالية ، دار صادر ، بيروت ، 1957

106- عبد الحليم، عبد اللطيف، المازني شاعر النفس والحياة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1 ، 1998

107- عبود ، مارون. رواد النهضة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط1 ، 1966.

108- عرار، مصطفي وهبي التل، عشيّات وادي اليابس، جمع وتقديم وتحقيق زياد الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1998.

109- عريضة، نسيب. الأرواح الحائرة، دار الغزو للنشر ، عمان ، ط2 ، 1992.

110- العزب، محمد أحمد. عن اللغة والادب والنقد، دار المعارف، القاهرة، ط1 ، 1998.

111- العساف، حسين حمدان. نزعة التّمرّد في شخصية الشاعر نديم محمد. موقع ديوان العرب الإلكتروني، 2009/4/24:

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article17579.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

112- عشوقي ، منير . خليل مطران شاعر القطرين ، دار المشرق ، بيروت ، ط1 ، 1991.

113- العقاد ، عباس محمود ، والمازني ، إبراهيم عبد القادر . الديوان في الأدب والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2000.

114- العقاد ، عباس محمود. دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ،المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ت.

115- العقاد، عباس محمود. ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ، د.ت.

116- العقاد، عباس محمود. عباس محمود . شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، دار نهضة مصر ، القاهرة.

117- العكرة . أدونيس . فرح أنطون ، المؤلفات الروائية ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1979.

118- العلوي،سعيد بن سعيد -نشأة وتطور مفهوم المجتمع المدني (بحوث ومناقشات المجتمع المدني في الوطن العربي)-مركز دراسات الوحدة العربية،1992.

119- العمري، زينب. شعر العقاد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1 ، 1981

120- عوض ، لويس. بروميثيوس طليقاً ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1947.

121- عوين، أحمد. الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية.

122- عياد، شكري. انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر العربي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام ، الكويت، م 19، ع 3، 1988.

123- العيس ، سالم . الترجمة في خدمة الثقافة الجماهيرية،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،ط1 ،1999.

124- غلاب ، محمد . أدباء الرومانتيكية الفرنسية ، مكتبة نهضة مصر ، ط1 ، 1958.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

125- فرست ، ليليان. الرومانسية ، ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي ، عدد من المؤلفين . ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، ط1 ، 1982.

126- الفرفوري فؤاد ،أهم مظاهر الرومانطيقية في الأدب العربي وأهم المؤثرات الأجنبية فيها،الدار العربية للكتاب ، القاهرة ، د.ت.

127- قاروط ، ماجد." المعذب" في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان 1945 إلى 1985. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999

128- قطوس، بسام، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، مؤسسة حمادة، إربد ، ط1، 1992.

129- الكتاني ، محمد. الصراع بين القديم والجيد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة ، الدار البيضاء، ط1 ، 1982.

130- كامو، البير. الإنسان المتمرّد. ترجمة نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983.

131- الكحلاني، حسين. الحريّة والوجود الذاتي في فلسفة كارل ياسبرز، ضمن كتاب فلسفة الحريّة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.

132- الكومي، محمد. القضايا الأدبية من منظور فلسفي، الهيئة المصرية للكتاب، ط1 ، 2005.

133- لافرين ، يانكو .الرومانتكية والواقعية:دراسات في الأدب الأوروبي، ترجمة حلمي راغب حنا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،ط1 ،1995.

134- لالاند، أندريه. الموسوعة الفلسفية ،ترجمة خليل أحمد خليل ، دار الطليعة ، بيروت ،ط1 ،1983.

135- لبكي، صلاح.الأعمال الكاملة، صلاح، الأعمال الكاملة، المجموعة الشعرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1981.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

136- لبكي، صلاح. لبنان الشاعر، ضمن الأعمال النثرية الكاملة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط1، 1982.

137- الفرفوري ، فؤاد . أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها .الدار العربي للكتاب ، تونس ، ط1 ، 1988

138- لوقا، إسكندر. الحركة الأدبية في دمشق (1800-1918) ، مطابع ألف باء الأديب، دمشق، ط1 ، 1976.

139- المازني ، إبراهيم عبد القادر . الشعر غاياته ووسائطه ، تحقيق فايز ترحيني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1990.

140- المازني، إبراهيم. ديوان المازني، شرح وتقديم نشأت المصري، جزيرة الورد للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

141- ماميدوف، ماكوفيلسكي. فلسفة العصور الإقطاعية .ضمن كتاب : موجز تاريخ الفلسفة ، جماعة من أساتذة سوفيات، ترجمة وتقديم توفيق سلوم، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 1989.

142- محمد، نديم. فراشات وعناكب، دار الحقائق، بيروت، ط2، 1985.

143- مراش ، فرنسيس فتح الله . رحلة باريس. تحرير وتقديم قاسم وهب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

144- مراش، فرنسيس فتح الله. غابة الحق. مطبعة القديس جاورجيوس للروم الأرثذوكس. بيروت ، 1881.

145- المرعي، فؤاد. المدخل إلى الآداب الأوروبية، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، ط2، 1981.

146- المسيري، عبد الوهاب. فكر حركة الاستنارة وتناقضاته،نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1998.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

147- مطر، أميرة .في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر،دار الثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 1974.

148- مطران ، خليل . ديوان الخليل ، دار مارون عبود ، بيروت ، 1975.

149- المعداوي، أحمد. ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002.

150- المقدسي ، أنيس . أعلام الشعراء ، بيروت ، د.ن،1971.

151- المناصرة ، عز الدين .قصيدة النثر : إشكالية التسمية والتجنيس والتأريخ . مجلة نزوى ، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان ، ع 29 ، 2009 ، نسخة إلكترونية : http://www.nizwa.com/articles.php?id=1610.

152- مندور ، محمد . النقد والنقاد المعاصرون ، دار القلم، بيروت ، د . ت.

153- مندور ، محمد .محاضرات عن خليل مطران ، معهد الدراسات العربية، القاهرة ، 1954.

154- مندور ،محمد. في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

155- موريه . س . أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث 1800-1970 ، ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح ، ط2 ، حيفا ، 2004.

156- موسى ، سلامة .حرية الفكر وأبطالها في التاريخ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1993 .

157- موسى، منيف. الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث، المكتبة العصرية، بيروت،ط 1، 1981.

158- الموسي، خليل . قراءة في شعرية النصّ الرومانسي (قصيدة المساء لخليل مطران) دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002.

159- المويلحي، محمد. حديث عيسى بن هشام، مطبعة السعادة ، القاهرة، ط3، 1923. ، نسيب. الأرواح الحائرة، دار الغزو للنشر ، عمان ، ط2 ، 1992.

160- ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، 1988.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

161- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4 ، 1974.

162- ناصف، مصطفى، رمز الطفل، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.

163- نشاوي ، نسيب . مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، مطابع ألف باء الأدب ، دمشق ، 1980.

164- نعيمة ، ميخائيل . جبران خليل جبران . مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط 8 ، 1978.

165- نعيمة، ميخائيل . الغربال، دار نوفل، بيروت ، ط 15 ، 1991.

166- نعيمة، ميخائيل.سبعون ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط6، 1983.

167- نعيمة، ميخائيل. همس الجفون، مؤسسة نوفل، بيروت، 1981.

168- نعيمة، نديم. إشكالية الفكر الإسلامي في عصر النهضة. ضمن كتاب عصر النهضة مقدمات ليبرالية للحداثة،المركز الثقافي العربي، بيروت ، 2000.

169- هدارة، محمد مصطفى .دراسات في الأدب العربي الحديث،دار العلوم العربية، بيروت ، ط1 ، 1990.

170- هلال ، محمد غنيمي . الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، دت .

171- هوغو ، فيكتور . مقدمة كروميل أو بيان الرومانتيكية ، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للطباعة والنشر ، دمشق ،1994.

172- الوائلي، كريم. الرومانسية الصوفية وإبداع القصيدة عند صلاح عبدالصبور. نسخة إلكترونية : http://www.arabiancreativity.com/waili1.htm.

173- الوائلي، كريم. تدفق الينبوع. قراءة نقدية في مدرسة الديوان. نسخة إلكترونية : http://www.google.jo/url?sa=t&source=web&cd=2&ved=0CB0QFjAB&url=http

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

174- اليافي نعيم نعيم. تطور الصورة الفنّية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University