الباب الرابع

موسيقى الشعر العربى و مشكلة التحديث

الفصل الأول

مشكلة التحديث فى المجتمع والنص الشعرى

مناقشـــة لافتراضـــات سـى.مـوريـــه

(١)

الحديث عن الشعر العربى الحديث. يعنى الحديث عن الشعر العربى فى القرنين التاسع عشر والعشرين. وعلى الرغم من اختلاف بعض المؤرخين على بداية العصر الحديث فإن تاريخ هذه الفترة، تاريخ عالمى، أعنى تاريخ الاستعمار الحديث.

إذ بعد أن انتهت الحروب الصليبية. و انشغلت أوروبا – بعدها – بالعالم المكتشف الجديد، فى الأمريكتين واستراليا، وفى الطرق البحرية و البرية الجديدة فى الشرق و الجنوب من الكرة الأرضية. كان الشرق كله قد أنهك، وأصبح فى قبضة (العالم الأبيض). و كان القرن التاسع عشر قد شهد أعنف صراع بين القوتين الكبيريين فى العالم القديم (انجلترا – و فرنسا).

وعندما سبقت انجلترا إلى احتلال (الهند) و السيطرة على مناطق التجارة، أعدت فرنسا حملتها على (مصر و الشام) للحاق بانجلترا، و قطع الطريق عليها. ولهذا ساعدت انجلترا على طرد الحملة الفرنسية من مصر و الشام لتتمكن، من الانفراد بالعالم كله. ومن ثم، ظل الصراع الانجليزى الفرنسى على مصر والشام بخاصة – مستمرا – رغم خروج الحملة الفرنسية (١٨٠١ م) .

فقد تركتا الصراع العسكرى، وركزتا على التداخل الاقتصادى والفكرى، والثقافى، والعلمى. ومساعدتهما فى ذلك، رغبة بعض دول الشرق، ومصر فى مقدمتها، فى تحديث عقلها، ووطنها. وأستمر ذلك حتى قسما العالم العربى فيما بينهما. ولكن بأزمنة مختلفة حيث عادت فرنسا للشام والمغرب العربى، وعادت انجلترا لمصر والسودان والعراق والخليج العربى. ولاقى ذلك قبولاً متبادلاً.

وكان الاهتمام الفرنسي زائدا، لأنهم درسوا الواقع المصري بآلاف من العلماء الفرنسيين. فكانوا أكثر قدرة على التعامل معه من الإنجليز ، كما أن الفرنسيين كانوا قد بدأوا مشروعات زراعية وصناعية من قبل رحيل الحملة فأعطاهم (محمد علي) الفرصة في الإكمال، مستفيداً من الصراع العالمي آنذاك.

بل أرسل محمد علي البعثات إلى فرنسا في البداية، ثم وسع الأمر. فأرسل إلى إنجلترا، وايطاليا وغيرهما، ليستفيد من منجزات النهضة الأوربية الحديثة، في تحديث مصر، وجعلها قوة دولية. وشكل هذا التواجد الفرنسي ثقافة فرنسية لدى المتعلمين في مدارس محمد علي، وحاصر النفوذ والثقافة الإنجليزيين. الأمر الذي يفسر مساندة فرنسا لمحمد علي في التوسع على حساب الدولة العثمانية. ويكشف لنا، لماذا اتحدت عليه أوربا ، واشتدت عليه انجلترا بخاصة في معاهدة (لندن) (١٨٤٠) فيما بعد.

وكان خلف محمد علي (عباس الأول) ذا ميول إنجليزية، فزاد النفوذ الإنجليزي – في عهده – على حساب النفوذ الفرنسي. ولقد شهدت الفترة من (١٨٤٠) إلى (١٨٨٢) تغلغلاً إنجليزياً ، كبيراً. زاد بعد تنفيذ مشروع قناة السويس على يد المهندس الفرنسي ديليسيبس. (مما دفع انجلترا لعمل سكة حديد مصر، لتكون الدولة الثانية في العالم بعد انجلترا في طول سككها الحديدية). وساعد على هذا المناخ ماأعلنه (اسماعيل) من أن مصر قطعة من أوربا.

بل لم تقدر جيوش الغزاة أن تطأ أرض الوطن، إلا في حياة حاكم ضعيف، ممالئ للإنجليز. أما الحكام الأقوياء، فقد فهموا لعبة السياسة والحكم، وأعطوا الفرصة لأوربا، لتقديم مساعدتها، وخبرتها لمصر.

ولهذا نشطت حركة الترجمة، و النقل، فى عصر محمد على، و اسماعيل. وتحولت مصر فى عهديهما إلى دولة حديثة بالفعل، طوال القرن التاسع عشر. و مهدت إنجازاتهما لدخول مصر القرن العشرين، رغم الهزيمة العسكرية.

و لم يكن الأدب بعيداً عن الصراع، والتحديث. فقد كان الأدب - كغيره- متأثراً بحالة العصر العثمانى، ثم نشط و استفاد، من الأشكال الجديدة الوافدة، وما شابهها من الأشكال العربية الموروثة.

فبدأ أسلوب الكتابة فى التحرر من الزخارف. ومما لا يفيد الجملة العربية فى توصيل دلالتها. و ظهرت أنواع أدبية جديدة. وتقدمت الصحافة. وتقدم التعليم. بفضل المطابع والمترجمين والبعثات. وكان التعليم حجر الزاوية فى هذا التقدم الحضارى الحديث.

(٢)

والمادة الشعرية المتاحة فى القرنين التاسع عشروالعشرين تتوزع بين الدواوين المجموعة، و الدواوين المخطوطة، و شعر الدوريات، و شعر الكتب المؤلفة من الشعراء. فقد كانوا يستشهدون بشعرهم على بعض السياقات كعادة المؤلفين القدامى. و ساعدت المطابع، على نشر ذخائر العرب الأدبية. وساعدت الجرائد والمجلات على نشر المترجم والحديث من الإبداع الأدبى.

لذلك تتداخل المدارس الأدبية بين (الإحيائية) و (الاجتماعية الجديدة)، و(الرومانسية) و(شعر التفعيلة) و (الشعر الحر). فقد كانت هذه المدارس تتداخل، و تتطور و تتمايز. كما كانت تتحول إلى هامش الاهتمام، أو تخرج من الهامش إلى متن الحياة الأدبية، وفق تطور الظروف الاجتماعية و السياسية

والفنية المحيطة بها. و هذا يعنى أن النص الشعرى بخاصة، لم ينقطع طوال التاريخ العربى، و العربى / الإسلامى. و كان النوع الأدبى الوحيد المستمر هو الشعر الذى لم يترك مكانته أمام النثر أو أمام غيره من الأنواع الفنية أو المعمارية. وإن كان الشعر فى فترات ضعف المجتمع العربى أمام النزعات العرقية، أو أمام سيطرة اللغات الإسلامية غير العربية – يستسلم لتقنيات النثر ولتقنيات الزخرف. متلما حدث للشعر العربى الفصيح فى العصرين المملوكى والعثمانى. و قد شهد القرن العشرون أشكالاً أحدث من الشعر المنثور، وقصيدة النثر و تنوعاً فى شكل التقفية، و الوزن العروضى.

و كانت الفصحى الممزوجة بالعامية، و ما يناسبها من طرق التلقى والإنشاد والصياغة الشعبية، تسيطر فى هذه السياقات التاريخية. وقد نجح الأدب الشعبى، والشعر الشعبى بخاصة، فى استقطاب الأذن العربية، فى اقطارها المختلفة. ابتداء من العصر العباسى، و حتى ظهور مدرسة الإحياء العربية فى القرن التاسع عشر مرتبطة بعصر النهضة العربية الحديثة.

ونشير هنا، إلى أن الأشكال الشعرية الشعبية، كانت بداية الخروج الفعلى على عمود الشعر العربى، فى خطوة أبعد من خروج الشعراء المولدين، ومن خروج مذهب البديع فى العصر العباسى. فقد استطاعت (القصيدة العربية) أن تحول الاشكال الشعرية البسيطة إلى أشكال شعرية تخرج على وحدتى الوزن والقافية العربيين ولا ننسى – فى هذا السياق – أن اطلاع العرب على النصوص الشعرية اليونانية و السريانية و العبرية و الرومانية / اللاتينية ، قد عرض أمام أعينهم

صوراً مختلفة من القصيدة، و من النص الشعرى الحكائى و الدرامى و هو ما أشرنا إليه فى الباب الأول.

ولكنهم حافظوا على النهر العام للقصيدة العربية، و لم يواصلوا شيئاً من هذه النصوص الشعرية العربية، لأن تقاليد (عمود الشعر العربى) كانت أقوى مما اطلع عليه المترجمون. وظل الأمر كذلك حتى نشطت الترجمة – و لأسباب كثيرة – فى القرن التاسع عشر وما تلاه ونشأ جيل جديد يتذوق الجديد، و يرغب فيه، و ليس مجرد تقليد للتراث العربى أو للشكل الأوروبى.

و لهذا فإن مقولة سى . موريه " بدأ التمرد على شكل القصيدة العمودية – بما تتميز به من جمود، وانتظام صارم، و تأنق مبالغ فيه – مع أول اتصال جرى بين العرب، و الشعر الغربى، حين أدت المحاولات المبذولة لترجمة الشعر الأوروبى إلى العربية وتقليده، شكلاً ومضموناً إلى محاكاة صور الثقفية فى الشعر الغربى. وتبنى طرق الثقفية التى تشبهها فى شعر المولدين، وفى الشعر الشعبى. كما أدى ذلك – أيضاً – إلى خلق أشكال جديدة استطاعت – بمرور الزمن – أن تزحزح القصيدة العمودية عن المكانة السامية المرموقة التى احتلتها منذ أيام الجاهلية وعلى مدى التاريخ العربي كله "(١)"

وأصبحت هذه المقولة تحتاج إلى مناقشة طويلة.

فهو يحاول أن يربط ربطاً آلياً بين تمرد القصيدة العربية، و بين أول اتصال مع الشعر الأوروبى. ليرجع كل تطور فى القصيدة العربية إلى القصيدة الأوروبية. و يشد – بالتالى – كل تطور لدينا إلى نموذج غربى وبذلك يؤكد (سى . موريه) على التبعية العربية للفكروالإبداع الغربى، ناكراً كل تطور سابق

على تطور أوروبا (فى الشعر) ، أو وصفه بصفات تسلب منه خصوصيته أو تحط من شأنه. فلم تكن القصيدة العربية جامدة. لأنها تحمل من البداية بذور تجديدها. وهى التى ظهرت حينما تغير الوضع الاجتماعى والسياسى والثقافى فيما بعد. و ليس مجرد استدعاء تراثى نشأ بسبب التقليد للغرب.

فعلى الرغم من صفات : الجمود، و الانتظام الصارم، و التأنق المبالغ فيه، التى وصف بها (سى موريه) القصيدة العربية. كانت القصيدة العربية تسمح بتصرفات فى شكلها وعمودها فى المخمسات، والمصمتات، والأهازيج والأغانى كما كانت تسمح بتكرار القافية أو كلمة محددة فى نهاية البيت. كما استطاعت أن تتخلى عن المقدمات الغزلية والطللية والخمرية فى عصر النبى و الصحابة، ولم تعتن بالتأنق والانتظام الصارم والجمود.

كما تحولت القصيدة فى العصر العربى (الأموى) إلى حس قصص وإلى شكل سردى : فى الغزل و الهجاء (النقائض)، وتحررت فى غنائها. وبدأ يظهر لديها شكل المزدوج والمربع فى الغناء، تقليداً للغناء الفارسى. وزاد الأمر تصرفاً فى العصر العباسى كله. إذ ظهرت أشكال شعبية ملحونة، وأشكال فصيحة تستفيد من البذور المخالفة لعمود الشعر العربى منذ العصر الجاهلى وحتى العصر العباسى. لذلك ينصرف كلام (سى‌موريه) على الوزن والقافية فقط فى الأشكال العربية الفصيحة بعيداً عن الغناء والتوشيح والمزدوج والمثلث والمربع والمخمس والمسدس والمسبع والمثمن والمتسع والمعشر. وهى أشكال فصيحة خرجت على سنن القافية الموحدة، و ساعدها على الظهور فن التشطير، وفن الرجز الحر والمزدوج والمسمط.

كذلك لم ينظر (سـيموريه) إلـى أشكال المجزوء و المشطور و المنهوك من الأوزان العربية التقليدية التى أثـرت الشكل التقليدى للبيت ذى العجز والصدر. منذ بداية تاريخ الشعر العربى. كذلك لم ينظر (سيموريه) إلـى أن نشأة الشعر العربى (الرجز منه بخاصة) كانت لدواعى اجتماعية (شعبية) مرتبطة بحياة القبيلة اليومية فى السلم والحرب. ولم ينظر إلى ما استخدم من مقلوب البحور الخليلية. ولـم ينظـر إلـى قصـائد أبـى نـواس وأبياتـه المجـددة، ابتداء مـن الأبيـات الكاملـة العروض، منقوصة القافية، بل (مقدرة) القافية تفهم من السياق. كذلك ما صنعه من الأراجيز المجددة، والموشحات المبكرة. يضـاف إلـى ذلـك مـا أتاحـه اللغويون والنحويون والعروضيون من ضرورات شعرية تخص الشعر دون النثر واستنباط بحور شعرية جديدة من دوائر الخليل، ومـن موسيقى حضـارتهم غير العربية، ومن سماعهم لتراتب بعض الأصوات فى المهن المختلفة كـالحدادة، ونداء الباعة ..... الخ.

ولهذا نستطيع أن نقول إن (سـيموريه) حصـر النص الشعرى العربـى فـى منظوره الخاص. وتناسـى كل هـذه المخالفات، والخـروج متعدد الجوانـب فـى الوزن والقافيـة والـتركيب اللغـوى. وحينمـا نشير إلـى الفنـون الشـعبية السبعة: (السلسلة، والدوبيت، والقوما، والموشحة، والزجل، وكـان وكـان، والمواليـا)،(وقـد سبق المزدوج والمسمط كل هذه الأشكال الشعبية والفصيحة) فإننا نشير إلى تطور حادث فى الشكل الشعرى العربى أعنى فى موسيقى الشعر بخاصة.

ولا يكون تعبيز (سـيموريه) : " أدت المحـاولات المبذولـة لترجمـة الشـعر الأوروبى إلى العربيـة وتقليده شكلاً ومضموناً وإلـى محاكـاة صـور الثقافيـة فـى

الشعر الغربى " تعبيراً يحتاج إلى مراجعة طويلة لتاريخ النص الشعرى العربى فى كل الأشكال الجاهلية والإ سلامية. فلم يكن شكل التقفية (فى المزدوج والمسمط) ناتجاً من هذا النمط الغربى.

وماذا كان حال الوزن والتقفية الأوروبية قبل قيام اللغات القومية الخارجة عن اللاتينية و اليونانية القديمة ؟ ! لم يذكر (سى‌موريه) ذلك بل لم يذكر كيف استفاد الشعر الأوروبى من الشعر العربى فى موسيقى الشعر بخاصة. و لم يذكر لنا (سى‌موريه) منذ البداية أن تغيير الواقع العربى، هو السبب المباشر لتقبل النص الشعرى العربى لأى تغاير فى عموده الموروث ، و فى خروجه على الموروث. لأن تسييد العمود الشعرى لم يكن فى كل القصائد العربية. و لم يكن كل الموروث العربى. كذلك لم يكف الصراع بين القديم والجديد، والذاتى والاجتماعى، والرسمى والشعبى قط. منذ نشأة النص الشعرى وحتى الآن. ويرجع هذا التحليل، إلى أن عين (سى‌موريه) اقتصرت على العصرين المملوكى والعثمانى أكثر من اعتمادها على استقراء الواقع والشعر العربى عبر تاريخه. فهناك نصوص كثيرة خرجت على كل هذه المواضعات الثابتة. ومجتها الأذن العربية. فلم تعش كثيراً وتوارت فى هامش التاريخ الشعرى العربى.

ومن الملاحظات المهمة ان (سى‌موريه) لم ينظر إلى كتب التاريخ و السير العربية الشعبية والفصيحة، وكتب الموسوعات الأدبية. وإلا لكان رأى فى كل كتاب شيئاً يضاد لافتراضه المقتصر على التأثير الغربى فى العصر الحديث فقط. واقتصار نظريته على التجديد من زاوية التقفية حتى ينفى بعض الأوزان المجددة

الفصيحة الموجودة فى مثل : (السلسلة : فعلن ، فعلاتن ، مفتعلن ، فعلاتان.

ومنه :

* السحر بعينيك ما تحرك أوجال .. إلا ورمانى من الغرام بأوحال

بإقامة غصن نشأ بروضة إحسان .. أيان هفت نسمة الدلال به مال

والدوبيت : وهو وزن فارسى نسج على منواله العرب، مركب من بيتين، ويسميه الفرس الرباعى. ولعله لاشتماله على أربعة أشطر، وأوزانه كثيرة وأشهرها (فعلن ، متفاعلن ، فعولن ، فعلن) مرتين. ومنه قول ابن الفارض :

روحى لك يا مواصل الليل فدا .. يا مؤنس وحدتى إذ الليل هذا

إن كان فراقنا الصبح بدا .. لا أسفر بعد ذلك صبح أبدا"(٢)

وهما شكلان فصيحان، مختلفا الوزن التقفية، قبل أن يستفيد الشعراء من الشعر الأوروبى والمترجم.

ويمكن أن نشير – فى هذا السياق أيضاً – إلى فن (المزدوج) " وهو أن يؤتى ببيتين من مشطور أى بحر مقفيين، وبعدهما غيرهما بقافية أخرى، و هكذا. وقد احتاجوا إلى ذلك وأكثروا منه فى نظم القصص الطويلة والحكم والأمثال ومسائل العلوم. مما لا يراد به غير مجرد الضبط لسهولة الحفظ. وحرموا هذا النوع أن يسمى قصيدة مهما طال و أول من نظم فيه بشار وأبو العتاهية ثم تتابع عليه الشعراء ..."(٣)

ولأن هذا الفن بدأ منذ أواخر العصر الأموى، فالخروج، و التجديد المقصود قد بدأ مبكراً ايضاً. وقبل أن تدخل التأثيرات الأوروبية ويذكرنا نظام التقفية فى (المزدوج) بنظام التقفية فى (المسمط والمخمس) وما شاكلهما. ففى المسمط

(يبتدىء الشاعر ببيت مصرع، ثم يأتى بأربعة أقسمة من غير قافية. ثم يعيد قسماً واحداً من جنس ما ابتدأ به، و هكذا، إلى آخر القصيدة..." (٤). وقد نسبوا إلى (امرىء القيس) نموذجاً من (المسمط والمخمس) ويعنى ذلك أن ما كتبه (بشار) - آخر من يحتج بشعرهم فى عصر الاحتجاج اللغوى - كان يواصل على غرار امرىء القيس.

ولانستطيع أن ندعى كما يدعى (سيموريه) لأن قوافى بشار وأمرىء القيس لم تكن من تأثير الشعر الغربى بل كانت نمواً مستقلاً للنص الشعرى العربى. وصل إلى أن يقول أبو نواس، بعد بشار شعراً بلا قافية : " ذلك أن الأمين ابن زبيدة قال له مرة : هل تصنع شعراً لا قافية له؟ قال : نعم. و صنع من فوره ارتجالاً :

- ولقد قلت للمليحة قولى .. من بعيد لمن يحبك (إشارة قبلة)
- فأشارت بمعصم ثم قالت .. من بعيد خلاف قولى (،، لالا)
- فتنفست ساعة ثم إنى .. قلت للبغل عند ذلك (،، امش)(٥)

وقد أورد صاحب (العمدة) فى باب (الإشارة)، هذه الأبيات النواسية وأشار إلى شكل آخر لاختلاف الثقافة ، مع ضمان الفهم فى بيانه أهمية الحذف من أجل الإشارة بقوله :

" ومن الإشارات الحذف نحو قول نعيم بن أوس يخاطب امرأته :

* إن شئت أشرفنا جميعاً فدعا .. الله كل جهده فأسمعا
- بالخير خيراً ، و إن شراً فا .. ولا أريد الشر إلا أن تا ا ....

وقال لأن (الرجز) يدل عليه. إلا أن رواية النحويين " إن شراً فا) و "إلا ان تا " يريد (و إن شراً فشر) و (إلا أن تشائى) و انشدوا : /

* ثم تنادوا بعد تلك الضوضا منهمات و هل يايا .

نادى مناد ألا تا . قالوا جميعاً كلهم بلى فا..(٦)"

وهى أشكال من التقفية مختلفة – بالقطع – عن قوافى عمود الشعر العربى.

ولذلك كانت الأشكال الجديدة من القوافى، التى بنى عليها (سى‌موريه) دعوته فى القصيدة العربية تعود إلى ما قبل تأثير القصيدة الأوروبية، فى عصر الترجمة الحديثة. صحيح انقطعت أشكال كثيرة من هذه التجديدات القديمة، ولكن اتصالها مرة أخرى، كان على يد رواد اطلعوا على هذه النماذج العربية، الفصيحة والشعبية، فتواصلوا معها، مع قيامهم بترجمة قصائد وأناشيد دينية وتعليمية، ووطنية وحماسية، تجاوبت مع متطلبات عربية جديدة لم تمنع من نقل هذه الأشكال (فى الأغراض الشعرية) مع وعى بنظام التقفية العربية القديمة الذى تجاوز فى بعض نماذجه، النموذج التقفوى الأوروبى ذاته.

(٣)

لهذا حاول (سى‌موريه) أن يبدأ من رواد النهضة فى مصر (العطار : ١٧٦٦– ١٨٣٥ م) أستاذ الشيخ رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ – ١٨٧٣م) وعاد إلى الوثيقة الواعية للجبرتى " عجائب الآثار "، فى التعرف على حال الشعر فيما بين (١٦٨٨ – ١٨٢١ م) معلناً أن كتاب الجبرتى : " حفظ لنا صوراً واضحة لحال الشعر فى القرنين السابع عشر و الثامن عشر، وحتى مطالع القرن التاسع عشر. إذ جاءت معظم الأشعار التى اقتبسها فى شكل القصيدة الكلاسيكية وكان

بيتها الأخير فى معظم الأحوال يتضمن التاريخ الذى كتبت فيه . كذلك اشتمل كتابه على عدد قليل من الموشحات والمزدوجات المكونة من أبيات خمسة على بحر / الرجز و التى تتبع تقفيتها الشكل (أأأأب) أو من الرجز المزدوج، وجميعها أشكال ظلت مستعملة إلى بداية القرن العشرين "(٧)

والواضح، أن سى‌موريه قد بنى نظريته فى نظام التقفية على هذه الفترة العثمانية، الموجودة بنماذجها فى كتاب الجبرتى، ولم يرجع إلى نظام التقفية الغربية التى أشرنا إليها من قبل. ولقد انطلق (سى‌موريه) من هذه المقدمة، ليصل إلى ان الحملة الفرنسية، كانت أول اتصال بين الأدب العربى والأدب الفرنسى (فى البداية وإن اعترف أنه كان اتصالاً سطحياً) ثم يشير إلى تأثيرات فرنسية وغير فرنسية. ويشير بعد ذلك إلى إنشاء العطار يقول : " كما أنشأ العطار قصيدة غزلية فى بعض الفرنسيين، تنتهى ببيت يشتمل على كلمتين ايطاليتين وهو:

- أقول : وصلاً . يقول : نونو .. أقول : هجراً. يقول : سى‌سى.(٨)"

أى أنه يبدأ من شكل (الموشحة و المزدوجة و الأرجوزة) دون أن يعود لتاريخها فى الأدب العربى. كذلك يبدأ من الحملة الفرنسية. ويبدأ بالعطار، والطهطاوى. وقد وصل إلى أن التجديد المصاحب بتأثيرات فرنسية اتخذ شكلاً مقطعياً، ثم انفتح على غير اللغة والأدب الفرنسيين، من الأنواع الأدبية الأوروبية مع الاحتفاظ بالشكل المقطعى التراثى فى المسمط والمخمس والموشح، مضيفاً- إلى ذلك – ارتباط التجديدات فى القرن التاسع عشر بالكنيسة والتبشير والمناقشة

بين الكاثوليك والبروتستانت ، داخل الإرساليات الأمريكية و الكاثوليكية فى لبنان بخاصة.

" ومن ثم ليس عجيباً أن تكون أولى القصائد الحديثة – على ما يقرره مارون عبود– موشحاً كتبه أحد المعلمين فى كلية الحكمة. وهو (شبلى الملاط) وأن هذا الشاعر سمى بالشاعر العصرى، بفضل قصيدته المقطعية، " الجمال و الكبرياء ". وقد جاءت هذه القصيدة فى شكل مقطعى، ووصفها مارون عبود بأنها حجر الزاوية الأول فى تطور الشعر العربى الحديث "(٩) ولكننا نجده يشير – من قبل – إلى ما أنجزه الشيخ حسن العطار (ت ١٨٣٥ م)، من تجديد يسبق هذا التجديد الذى وصفه مارون عبود (وسى‌موريه) بأنه حجر الزاوية فى الشعر العربى الحديث. لأن (شبلى الملاط) كتب هذه الموشحة تأثراً باستاذه " عبدَ الله البستانى " المولود بعد وفاة الشيخ العطار بعشر سنوات تقريباً (١٨٥٤ – ١٩٣٠ م)

ترى لماذا يصر (سى‌موريه) على الشكل المقطعى ليكون جوهر التجديد ؟ ! ألا يوجد تجديد فى أشكال أخرى ؟ ! أم لأنه يكرس لاقليمية بغيضة تعزل مصر عن التجديد من ناحية، وتضع التجديد التراثى العربى كأنه محطة منسية، أو متجاهلة عند التجديد فى العصر الحديث. إننا لابد أن نستقرأ المادة الشعرية العربية القديمة والحديثة على السواء لأنه سيعاود الاتجاه الإقليمى نفسه حين يجعل بداية الإحياء على يد الشيخ ناصيف اليازجى (١٨٠٠ – ١٨٧١ م) . وهو من مواليد رفاعة الطهطاوى تقريباً (١٨٠١ – ١٨٧٣ م) . رغم ما ذكره عن الطهطاوى و شيخه العطار من قبل. لأن التجديد الشعرى العربى فى العصر الحديث ارتبط بالنهضة والإحياء على السواء. أى بإحياء ما فى تراثنا من

عناصر الديمومة، وتطعيمها بما تجاوزتنا فيه الحضارة الغربية والتي بدأت معنا بالحملة الفرنسية.

ونسي (سيمورية) ما عاناه العرب و المسلمون عامة من الغريب والغازي . ونسي حذرهم من كل ما هو غير عربي أو غير إسلامي في لحظات نهوضهم الحديثة. وأنهم استقبلوا الوافد المتسق مع تراثهم، لا كما يقول : هو إنهم جددوا بالجديد الأوروبي الذي يشبه الموروث التجديدي الغربي.

إذ ليس الاتجاه التقليدي، أو الاتجاه التقليدي المجدد، سبة في تاريخ الشعر العربي الحديث، لأن القرن التاسع عشر، لم يتشكل بين يوم وليلة. إنما أخذ يتصارع مع القديم والجديد على حد سواء، إذ كانت الحملات الأوروبية/ الفرنسية والانجليزية منها بخاصة، تجتاح البنية التقليدية للواقع العربي كله. ووجب لذلك أن يرى العرب حلاً لضعفهم أمام الوافد الغازي، و هو الغازي الذي عانى منه في العصر الوسيط ، منذ ضعف الخلافة العباسية. مروراً بتدخل الجنسيات غير العربية في الحكم ، خلال العصر العباسي كله. و مروراً بغزو التتار (٦٥٦ هـ) وانهيار عاصمة الملك العباسي نهائياً. ثم تحمل غزو الحملات الصليبية، أثناء العصرين العباسي والمملوكي. ثم تحمل غزو حملة نابليون بونابرت (١٧٩٨-١٨٠١م) ثم حملة (١٨٠٢ م) ثم حملة (١٨٠٧ م) الإنجليزيتين.

هذا الغزو الذي جعل العربي حذراً من كل ما هو غير عربي سواء أكان حاكماً أم محكوماً، ومن ثمّ كانت البنية العربية التقليدية هشة، أمام قوة الغازي الآسيوي و الأوروبي. ومن ثم كان تطعيم القصيدة العربية بروح جديدة، تتوازى مع الطموح في إنشاء واقع عربي جديد وكانت (الكلاسية الجديدة)

استجابة لرغبة التجديد. ولما كان هذا التجديد يأتى بفعل عوامل خارجية ، كان هناك اتجاهان متوازيان طوال القرن التاسع عشر وهما : تجديد الواقع العربى، والاعتماد على أوروبا. وكان الاتجاه الأوروبى موقوفاً على " الترجمة " منذ الرائد الأول رفاعة الطهطاوى (بينما ينتمى بقية شعره لهذه الإحيائية) . وامتد ذلك فى شعر البارودى ومعاصريه ثم فى المدرسة الإحيائية الجديدة طوال القرن التاسع عشروأوائل القرن العشرين.

فما إن أخرجت لنا مدارس (محمد على) المترجمين، وأخرجت لنا دوريات عصر إسماعيل المتلقى الواعى الجديد، (وأخرجت لنا الجامعة الأهلية، ومدرسة المعلمين العليا مثقفاً جديداً) حتى وجب على القرن العشرين أن يسمح لنا بنهضة جديدة ، هى ما سمى بعد ذلك (بالمذهب الجديد) تقليداً لمصطلح الجديد و(البديع) فى العصر العباسى. وتمييزاً له عن مدرسة الإحياء الجديدة التى امتلكها شوقى وحافظ وأضرابهما، وعلى ما يذهب إليه سيموريه:

فقد " كانت بداية هذا الاتجاه الكلاسى الجديد على يد ناصيف اليازجى (١٨٠٠ – ١٨٧١ م) فى لبنان. و محمود سامى البارودى (١٨٣٦ – ١٩٠٤ م) فى مصر. و كانت " القصيدة " أكثر الأشكال الشعرية ملائمة للشعراء العاملين فى بلاط الحكام، ولدى كبار الرسميين فى الدولة، والعائلات العريقة. ولمن يناصرون الحركات القومية، ودعاة الإصلاح الدينى. فحلت بذلك ، محل سائر الأشكال الشعرية. وبلغت ذروة روعتها فى أشعار " أمير شعراء العربية " أحمد شوقى (١٨٦٨ –١٩٣٢ م) ومدرسته فى مصر. ثم فى أشعار خليفته فىالإمارة بشارة الخورى (١٨٩٠ – ١٩٦٨ م) فى لبنان. ثم فى قصائد الأمير غير

المتوج للاتجاه الكلاسيكى الجديد بين شعراء العربية فى عصرنا محمد مهدى الجواهرى (١٩٠٠ -) فى العراق ".(١٠)" يضاف إلى ذلك، أن هؤلاء الشعراء أنفسهم حاولوا التجديد من خلال أشكال تراثية كالموشحة والمسمط. وكتب بعضهم المسرحية الشعرية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر. بل قلد بعضهم(كأحمد شوقى) (خرافات لافونتين) وكتب شعرا للأطفال، وترجم قصائد عن الفرنسية. الأمر الذى جعل (شوقى) يجدد فى بحور الخليل ليخرج لنا بحرين جديدين نتجا من رغبة تجاوز التراث العروضى. ويعنى هذا أنهم كانوا متعلقين بالبنية العربية التقليدية. و بتيار خفى من التجديد يبرر وجودهم، أمام تيار التحديث فى العالم العربى يحميهم من رفض السلفيين والتقليديين، فى الوقت نفسه.

وكان لابد أن ينشأ جيل جديد. يقود التجديد، ويحمل مصالح مختلفة وكان لابد أن يسير تيار التجديد بطيئاً، ومتدرجاً ومطرداً ومع صراع مرير مع المدرسة التى سبقته، ومع رموزها، فى الأدب و النقد. ولهذا كان النصف الأول من القرن العشرين، مرحلة الصراع والتغيير والازدهار لتيار المدرسة الجديدة " الرومانسية " فى الأدب والنقد. وزاد هذا التيار رسوخاً تدعيم المدارس الجديدة لبعضها داخل الوطن العربى وخارجه. إذ تدعم التيار الرومانسى فى مصر والشام بخاصة بالمدرسة الرومانسية المهجرية ، و بجماعة الغربال الشامية ثم جماعة الديوان المصرية. وما تلاها من جيل رومانسى متفتح على يد أحمد زكى أبى شادى ومجلة أبولو. و ما انتشر فى أرجاء العالم العربى من تيارات مساعدة فى السودان، وتونس ، والعراق. وينبغى أن نشير هنا إلى أن هذا التيار

الرومانسى المتجدد، كان فى حالة توازٍ مع الإحيائية الجديدة، والشعر الحر ، كما كان هذا التيار غير منفصل عن تراثه الشعرى العربى و رموزه المجردة بخاصة. وإنما انفتح أكثر على الشعرالحديث فى العالم المعاصر له. وقرأ بلغة أجنبية سهلت عليه الاستفادة من (الغرب) فى أشكاله الشعرية المختلفة عن الشكل الشعرى السائد آنذاك.

هكذا يتشكل القرن التاسع عشر.(٤). انتصارات وهزائم عسكرية.تقدم علمى وأدبى ، وتدخل أجنبى. ومتابعة لمنجزات الحضارة الغربية المتقدمة. ووقوع تحت احتلالها العسكرى. وحكومة علوية، تتراوح بين القوة والضعف فى خلفاء محمد على. إذ نجد فارقاً بين قوة محمد على وإسماعيل وضعف عباس الأول ومحمد توفيق فى القرن التاسع عشر. كما نجد روح الثورة ضد الجهل والجمود. ونجد روح اليأس والخمول فى نفسه. وهذه المزواجات أخرجت لنا ثنائية الحاكم و المحكوم، وثنائية لغتهما. وتنتهى بثنائية (الموروث المنقطع، والرغبة فى إحيائه) و (الوافد الغازى وما فيه من تقدم تحتاجه، وسيطرة تحاربها).

فإذا قلنا عن القرن التاسع عشر، إنه قرن أعرج، كنا صائبين. وإن قلنا : إنه قرن الثنائيات فى كل شيء ، كنا على صواب. وقد كشف الأدب العربى فى هذا القرن هذه الثنائيات. لأنه مرآة صادقة لهذه التحولات التى انتهت بسيادة التجديدات ، وتقهقر المدرسة التقليدية. ومزاوجة المدرسة الإحيائية (من البارودى إلى شوقى) بين الجديد والموروث. مما مهد للقرن العشرين مساحة هائلة من تقبل كل جديد مهما يكن – بعد ذلك – دون حساسية من الغريب.

و إذا كان لا يمكن تحديد اليوم الذى بدأ فيه العصر الحديث فإننالا نستطيع أن نحدد النص الحداثى الأول. فالعصور لا تبدأ بيوم محدد، كالتقويم الشمسى، إنما تأخذ فترات طويلة من التحضير، و التخمر، و الصراع الاجتماعى و السياسى والفكرى. وربما يبدأ حدث فى يوم محدد يكون تتويجاً لعشرات السنين من المحاولات. و ربما وصل إلينا شكل شعرى حداثى. يكون مسبوقاً بغيره. ولم تتح الظروف الذاتية أو الموضوعية للنص الأسبق أن يسبق إلى الناس فيتغلب النص التالى بدون وجه حق ، و يصور لنا على أنه السابق، وهو لاحق فى الحقيقة.

لهذا ، يجتهد بعض المؤرخين فى جعل العصر الحديث مبكراً – فى مصر– فيبدؤن العصر الحديث بدخول الاحتلال التركى العثمانى. مستندين إلى أنه كان متقدماً و محدثاً بالقياس لدولة المماليك التى اهتمت بالحرب و العرش. وكان الأتراك آنذاك متقدمين بالقياس لنا ، فقد دخلوا عصر النهضة الحديث متأثرين بالنهضة الأوروبية قبلنا.

و كان يمكن أن ينجح هذا الافتراض لو أن الأتراك حدثوا مصر ونقلوها بعيداً عن غياهب العصور الوسطى المملوكية. فقد أبقوا مصر على ما هى عليه من تخلف ، وزادوا عليه تخلفاً آخر. بأخذهم المهرة و الممتازين من أصحاب المهن والمهارات العلمية والنظرية إلى تركيا لتدعم بها نهضتها التركية ، فعطلت النمو الحضارى لمصر مدة أربعة قرون تقريباً ، لم تتقدم مصر– فيها– شبراً واحداً فى أى مجال ، باستثناء المجال الشعبى.

وتوازى ذلك مع محاولة الأتراك فرض لغتهم على المعاملات الرسمية. وقد أثر ذلك فى الأسر الأرستقراطية المصرية صاحبة المصلحة فى بقاء الأتراك، حيث سادت التركية لغتهم الرسمية والخاصة. وأصبحت التركية (والفارسية أيضاً) من علامات الرقى ، لدى هذه الطبقة (وريثة المماليك). وكان الجو السياسى قد مهد لذلك أثناء عصر المماليك ، فلم يكن لسانهم عربياً إلا فى الصلاة.

مما أدى إلى انحسار التعليم فى الكتاتيب ، و الأزهر الشريف. أما الآخرون، فكان التعليم الخاص فى البيوت هو سبيلهم. ترفعاً عن مشاركة الشعب فى طرق تعليمه. فنشأ نوعان من المتعلمين : الأول : الأزهريون والثانى المتتركون. و بالتالى ساد وسط الناس بعامة ، الثقافة الشعبية بكل سلبياتها وإيجابياتها. وكان لابد من نشوء جيل جديد ذو ملامح خاصة مختلفة ليفتح المجال للموجة الحضارية المعاصرة. وليهز الحياة ومن ثمَّ يهز النص الشعرى.

ولم تتحول مصر – فى هذه الفترة الطويلة – عما أنجزته فى العصر المملوكى. و لهذا لا نعد الغزو التركى لبلادنا تحديثا بل هو تعويق حقيقى لنهضتها. لأن المرافق و المؤسسات و العلاقات الاجتماعية لم تتطور نحو أى نموذج أكثر تقدما ، و بالتالى ، أخذت مصر مراحل فى تطورها السياسى والاجتماعى و الفكرى حتى دخلت طور الحداثة ، بصرف النظر عن الحداثة الأوروبية التى كانت قد بدأت فى هذه الاوقات فى طور جديد أكثر تقدما عن ذى قبل. و مهما ادعى المناصرون للترك ، بأنهم حموا العالم العربى والإسلامى من أوروبا. إلاأنهم سلموه لأوروبا ضعيفاً بعد ذلك.

ورغم هذه الانقسامات ، لم يحدث التصادم الحضارى. فقد ذوب الإسلام المشاعر العدائية التى كان يحسها المصريون تجاه المحتلين. وبالتالى تعطل الصدام الحضارى ، الذى يفجر الشعور بالغيرية والخصوصية. ومن ثم كانت سنة (١٧٧٠ م) تاريخ قيام (على بك الكبير) بحركته الانفصالية ، بداية للصدام الحضارى. و لهذا يمكن وصفها بأنها بداية الدخول إلى العصر الحديث. عصر الدول والقوميات السياسية المستقلة. وهى تسبق الصدام الحضارى الأكبر ضد الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١ م) فترة نمو الوعى بالذات القومية، والاستقلال عن الآخرين. وكان قائد هذه الجموع - بالتالى - هو القادر على قيادته نحو (العالم الحديث). فأعلن الشعب المصرى ، رفضه للهيمنة التركية (المهزومة) ، والهيمنة المملوكية (الفاسدة الضعيفة). وتوج (محمد على) والياً على (مصر) بأمر زعماء الحركة الشعبية ، أصحاب القدرة على قيادة هذا الشعب. وهو الذى تخلص من هؤلاء المماليك فى (مذبحة القلعة) الشهيرة (١٨١١ م). أى بعد حوالى ست سنوات من حكمه. لأنه أحس أنهم يشدون الواقع إلى حياة إقطاعية عسكرية تقليدية.

وهذا ما ساعد (محمد على) على تخطيط مشروع النهضة ، وفق ما رآه فى النموذج الفرنسى. و يشهد التاريخ لمحمد على أنه وسّع رؤيته فاستفاد من أوروبا كلها. و لم يقتصر على ثقافة أو علم واحد،و كانت إصلاحاته بداية التحديث الفعلى. فقد أنشأ أدوات التحديث من مؤسسات و معامل و مصانع وزراعات و تعليم..... الخ. و لولاها لأصبح التحديث مجرد أمنيات.

هذا هو تأريخ بداية العصر الحديث فى مصر ، الذى أخذ مرحلة تخمر (وعى قومى) (١٧٧٠ - ١٨٠٥ م) ، ثم مرحلة نشوء حضارى بالتخلص من حكم الترك بطرد الوالى العثمانى ، ثم القضاء على المماليك (١٨٠٥ - ١٨١١م). وأصبح (الوطن) متحداً تحت قيادة واحدة مباشرة ، استمرت فى التحديث والتحضير والتطوير من (١٨١١ - ١٨٤٠ م) عام سقوط مشروع محمد على كله بمعاهدة لندن و تجميد منجزاته من (١٨٤٠م) إلى ايقاظها فى عصر " اسماعيل " (١٨٦٣- ١٨٧٩ م). وتجمدها مرة أخرى فى عصر توفيق الذى شهد هزيمة الجيش والثورة العرابية (١٨٨١ م) واحتلال مصر (١٨٨٢ م). كما أشرنا.

ومن هنا تنشأ فكرة التحديث و ما يصاحبها من إبداع فى الفكر والثقافة والفن والأدب. ونفسر لماذا كانت مصر موئلاً للأدباء العرب ولماذا تحولت القاهرة لمركز ثقافى خلال القرن العشرين بخاصة.

ولا تزال الفترة ما بين (١٨٠٥ - ١٨٨١ م) تمثل فترة التخلق والتحضير لظهور القصيدة العربية الحديثة. وقد شهدت هذه الفترة شعراء كثيرين ، منهم من أخرج ديواناً - فى حياته أو أخرج له بعد وفاته- ومنهم من كتب ولم ينشر ، أو كتب ونشر بعض القصائد التى لا تمثل ديواناً. ومنهم من نشر لهم أصحاب كتب التأريخ (كالجبرتى) ، أو المجلات والجرائد التى ظهرت بعد مطبعة بولاق. بصرف النظر عن الدواوين المخطوطة التى تخرج حتى الآن إلى حيز الطباعة ، أو التى طبعت على (الحجر) أو (البالوظة) إذ كلها تتساوى فى ندرة وصولها إلينا.

وبالتالى يكون التأريخ الأدبى و التصنيف النقدى قائماً على ما وصل إلينا مطبوعا ، أو متفرقاً فى كتب التأريخ ، أو المؤلفات النثرية الأخرى. ولهذا لابد لمن يريد استيعاب خصائص هذه المرحلة أن يجهد نفسه فى إحياء المخطوطات وتحقيقها. وجمع ما تفرق فى الكتب النثرية الخاصة بصاحب الشعر (كالطهطاوى). أو المؤلفة عن الآخرين (كالجبرتى). ومن ثم يجب تصنيف هذه الأشعار فى شكل دواوين ، أو مجموعات ، أو مختارات شعرية لتصحيح مفاهيمنا و أحكامنا عن هذه المرحلة المهمة من تاريخ النص الشعرى العربى.

وتحمل الدوريات – فى هذه الفترة – كماً هائلاً من القصائد المختلفة لمعروفين ومغمورين. بل لأشخاص نشروا لمرة واحدة فى مناسبة خاصة.

وقد قام مجموعة من الباحثين بدراسات و استطلاعات فى هذا الشأن، منهم " أحمد الخطيب " فى رسالته للدكتوراه بعنوان : الشعر فى الدوريات المصرية ، ومنهم " نصر الدين صالح " فى رسالته للماجستير : الشعر فى كتب الجبرتى التاريخية، كما قدم طه وادى مؤلفه الكبير الشعر والشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر. ويعد هذا المؤلف محصلة لرحلة طويلة مع الشعر العربى الحديث فى القرن التاسع عشر ، بالإضافة إلى جمعه لديوان الطهطاوى، وتعد هذه المحاولات إضافة لدراسات سابقة لعباس محمود العقاد فى كتابه " شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى " و " لعبد المحسن طه بدر فى رسالته للماجستير " تطور الشعر العربى الحديث فى مصر. "

وتعطى هذه الكتابات نتائج مختلفة تحتاج لمن يصل بينها بحيث يستخلص خصائص الشعر العربى الحديث فى مصر ، خاصة فى تلك الفترة الممتدة من بداية القرن التاسع عشر حتى ثورة عرابى.

ولا نستطيع أن نضع حدوداً فاصلة بين مرحلة و أخرى فى تاريخ الشعر الحديث بل هى تقريبية. لأن شعراء هذه المرحلة خليط من أصحاب الصنعة الشعرية و أصحاب الحرف ، و الندمان ، حيث تحول الشاعر إلى (مسل للآخرين) يتوسل مرة بخفة الروح ، و التظرف و التفكه ، و المجون والهجاء الساخر والفاحش أحياناً و الخمريات ووصف مجالس الشراب و اللهو والطرب والمنادمة و يتوسل الشاعر مرة أخرى بالتصنيع فى البديعيات و الصناعيات.

و كانت وظيفة التسلية وراء هذه الأغراض المسلية ، بصرف النظر عن طبيعة استخدام اللغة فى النص الشعرى. ولهذا انعكس تهميش المواطن المصرى فى تهميش شاعره و شعره. إذ تحول الشعر إلى ألاعيب تظهر القدرة على الصنعة. فتراجع فى الوقت نفسه (التعبير) عن الذات الخاصة أو القومية، وحل محله التعبير عن شكوى الزمان، والمشكلات الحادة التى تواجه الشاعر من خلال بعض نماذج قصيدة المدح أو التوسل بالرسول. وأصبحت أغراض كالغزل ، والغلاميات ، والهجاء ترويحاً للنفس المحبطة التى تقاسى الحرمان، أو التى تريد السلوى والتسرى.

فنجد الشاعر و هو يتحول إلى شاعر مناسبات. يهنىء بالعيد أو الصيام أو المواسم الدينية و الشعبية ، أو المناسبات الإجتماعية مهما تكن تافهة.

ولا يبعد هذا الدور الإجتماعى عن مجالس (الشراب ، والطرب والغناء) التى سادت مصر آنذاك ، بين الأصدقاء. ولم يكسر التسلية إلا بعض الشعراء الذين تثقفوا ثقافة مختلفة. بأن أضافوا إلى ثقافتهم التقليدية أو الأزهرية، ثقافة أوروبية حديثة. و كانت شريحة (المترجمين) هم أول من اطلعوا على نماذج مختلفة من الآداب غير العربية ، التركية أو الفارسية أو الأوروبية. وهذا ما نجده عند (صالح مجدى) و (عبد الله فريج) و (رفاعة الطهطاوى) فهم الذين ترجموا الشعر غير العربى إلى العربية، خاصة الأغراض غير الموجودة فى الشعر العربى كالشعر الوطنى (و هو يختلف عن شعر الحماسة و الفخر) والشعر الذاتى الذى يتحدث عن بعض هموم هؤلاء الشعراء ، أو عن واقعهم الخاص كما حدث مع صالح مجدى فى قصيدته فى نقد التدخل الأجنبى.

و يعنى ذلك أن الأغراض الموروثة عن الشعر العربى التقليدى بهتت. ولم يبق منها إلا معالجات ضعيفة فقدت أهميتها بسبب الإهمال اللغوى والأسلوبى، الذى قرب ما بين لغة الشعر ولغة النثر الفنى. وصدق هذا الزعم حين تحولت القصيدة العربية إلى إمتاع الاذن فقط بصوتياتها المتمثلة فى مائة وخمسين نوعاً من البديع. وعدد كبير من أنواع تطريز القصيدة وتخميسها وتشطيرها ...الخ . وإن كانت هذه الأشكال خروجاً على عمود الشعر العربى التقليدى، من حيث شكل القصيدة.

وتخرج الأراجيز والشعر التعليمى - بالطبع- من هذه الأغراض. لأنها كانت تقوم بدور بعيد عن التسرى والتسلية. فقد أخذت دوراً جاداً فى حفظ العلوم و الفنون و المصطلحات. الأمر الذى يبعد شعر التسلية السمعية عن شعر

التعلم. وهذا ما جعل المساحة الذاتية تضيق فى القصائد. لأن (دور الفرد) فى المجتمع ضاق هو الآخر. وانحصر فى أداء العمل اليومى ، دون مشاركة حقيقية فى إدارة بلاده المحتلة.

ومن ثم تجنب الشعراء الخوض فيما يجر عليهم لعنة الحاكم ، أو من ينوب عنه من أصحاب السلطة. و أكبوا على تفاصيل الحياة اليومية ، و لهذا لم يكن التجديد الموسيقى يشغل بال هؤلاء الشعراء.

ويكشف هذا الوضع الاجتماعى سر الصبر على القصائد المصنوعة والبديعية بمختلف أشكالها وأنواعها. إذ كان الشاعر يكتبها على مهل مستخدماً علم الحساب والمنطق ، وبطريقة ذهنية خالصة ، تحجب مشاعره وانفعالاته. وكان لابد أن تنفجر هذه المشاعر و الانفعالات فى موضوع وشكل آخرين فخرجت فى الغزل والغلاميات وشعر المجون والتهتك، والأغانى، والخمريات ....الخ دون الاهتمام بنهضة شعرية حقيقية.

وكان لا بد أن تكون هذه الأشكال و الموضوعات مستورة لأن البنية الأخلاقية للمجتمع المصرى – آنذاك – كانت ترفض أى خروج على حدود الأخلاق المتعارفة. وهذا سر قلة هذه القصائد (فى النشر فقط) ، حيث نجد الشاعر يضح قليلاً منها من أجل إثبات القدرة الشعرية على الخوض فى هذه الموضوعات حتى إن كانت شاذة أو مناقية للأخلاق. وأهم مثل على ذلك : (الغزل بالمذكر).

ويعنى هذا أن المجتمع المغلق ، والثقافة المغلقة على نفسها لا بد أن تدور فى حلقة مفرغة. فهى لابد أن تخرج إلى آفاق جديدة متغايرة لتجدد نفسها. وترى صورة ذاتها بالمقارنة مع الآخرين. وهذا ما حدث لدى الشعراء الذين خرجوا

إلى عواصم أخرى غير القاهرة ، وبلاداً أخرى غير مصر. ولدى الشعراء المثقفين بثقافات أجنبية. بينما ظل شعر المشايخ فى مجملهم متجهاً للماضى المملوكى / العثمانى باستثناء الشريحة المستنيرة التى كانت تثقف نفسها و تحس بضرورة التجديد.

و لهذا يحسن أن ندرس شعراء القرن التاسع عشر فى اتجاهاتهم الفنية، وليس فى تطورهم التأريخى فقط. لأنهم متداخلون بحكم أعمارهم، وسنوات إنتاجهم. فالبارودى زعيم الإحياء كتب أنضج شعره بعد هذا التاريخ (١٨٨١ م) وهو فى المنفى ، فى حين شملت المرحلة (١٨٠٥ - ١٨٨١ م) جزءاً ليس قليلاً من شعره وهو المولود (١٨٣٨ م). وإن كانت هذه المرحلة قد استوعبت شعر مجددين مهدوا للبارودى و غيره كالطهطاوى (١٨٧٣ م) و(الساعاتى) (١٨٨٠ م) فى حين استمر عبد الله فريج حتى (١٩٠٥ م) ، وإلى ما بعد وفاة البارودى بعام، وفى حين توفى صالح مجدى (١٠٨٨١ م) عام ثورة عرابى.

كل هذا يؤكد تداخل الاتجاهات والمنجزات. لأن جذور الإحياء بدأت مع بذور النهضة ، والوعى القومى. وفى حين يضيف الطهطاوى وصالح مجدى، ومحمود صفوت الساعاتى إضافات تجديدية تغير واقع النص الشعرى الحديث عن شعر العصر العثمانى. يقف البارودى علماً شامخاً فى المنفى ليرود مدرسة الإحياء. ويساهم (شوقى) منذ نهايات القرن التاسع عشر فى هذه الظواهر التجديدية التى استوت على يديه فيما بعد. وأصبح علماً عليها ، يسابق فيها البارودى و يتجاوزه دون أن يزحزح البارودى عن ريادته. ودون أن ينكر أن جذور التجديد كانت لدى شعراء غير محترفين مثله.

وهذا ما دعا (طه وادى) لتسمية هذه الفترة " مرحلة بداية الإحياء ".[١١] ليوضح أن " منطوق القضية التى يدور حولها ... هو أن البارودى و شوقى وحافظ وغيرهم من شعراء الإحياء الكبار لم يأتوا من فراغ "

وليس غريباً أن يحظى عصرا (محمد على) و (إسماعيل) بنصيب الأسد فى هذه الفترة الممتدة حوالى ثلاثة أرباع القرن. وأن تتوازى نهضة الشعر مع بقية عناصر النهضة. فلم يكن إنشاء مطبعة بولاق (١٨٢٢ م) وإخراج جريدة الوقائع المصرية (١٨٢٨ م) وإنشاء المدارس و الهيئات و إرسال البعثات، عبثاً. فقد شهد عصر محمد على ، شعر الشيخ حسن العطار، وتلميذه رفاعة الطهطاوى. (ونلاحظ أن تلميذه صالح مجدى يكمل هذه السلسلة).

وليس من العجيب ان يشهد عصرا (عباس الأول) و (سعيد) وظيفة الشاعر النديم ، و شعر التسلية. وكان (سعيد) قد بدأ خطوة مهمة بتعريب الدواوين (١٨٥٧ م) ، وتشجيع كل ما هو عربى، والاهتمام باصلاح العلاقة بين الحاكم والمحكوم.

ويبقى من حق (اسماعيل) أن يفوز بأكبر نصيب من الشعر الجيد. وأن يشهد عصره إنجازات خطيرة دفعت بالمجتمع كله ، ثم بالثقافة و الأدب كانعكاس لنهضة المجتمع.

ولذا شهد عصره شعر المجيدين مثل (صالح مجدى) و(الساعاتى) (على أبو النصر) ، (عبد الله فكرى) و (على الليثى) و (الطويرانى) (عثمان جلال) و(عبدالله النديم) و غيرهم كثير..[١٢]

ومن الطبيعى أن يشهد عصر (توفيق) اختناقاً ثقافياً و فنياً. فقد انتكست الثورة العرابية. وهزمت مصر أمام مدافع الإنجليز ووقعت تحت الاحتلال بعد ثلاث سنوات من توليه السلطة. ومن ثم كان عصره عصر (التنكيت والتبكيت) كما كان عصره عصر إغلاق الوقائع المصرية.

ويعكس هذا التوازى، العلاقة بين الحرية والتفتح على الآخر، وبين نهضة الشعر. فحرية التعبير قوة إبداعية تدفع بصاحبها إلى إطلاق عقله ومشاعره وخياله بلا حدود. و بالتالى يأتى التجديد و الخروج على المناخ و الموروث والتقليدى ، دون إحساس يجرح ما قبل التجديد. والعكس صحيح ، فمع الإحباط و تكميم الأفواه تموت الثقافة و الفنون. وهنا نستطيع تفسير الانطلاقة القوية التى أخذها الشعر مع مفتتح القرن العشرين فى عهد عباس حلمى الثانى، ونستطيع تفسير تحول اليأس إلى قوة فى عصره. و تحول روح هزيمة عرابى والاحتلال إلى روح وطنى يذيب المجتمع كله فى وحدة ضد العدو الداخلى والخارجى. ويفتح الباب لروح الحرية الفردية لتعطى الرومانسية ثمارها فى عصره وبعد عصره. ولتتجدد موسيقى الشعر العربى فى خطوة أوسع من القرن التاسع عشر كله.

وبدأ التغير الثقافى و النفسى على يد الذين تثقفوا ثقافة أوروبية إلى جانب الثقافة العربية حتى أخرجت المدارس المدنية - فيما بعد - أجيالاً لم تتصل بالأزهر ، وتربت فى مدارس (اسماعيل) وبعض مدارس (توفيق) وعباس ثم التحقوا (بدار العلوم) ، أو (الألسن) ، أو مدرسة (المعلمين العليا) ، أو رحلوا إلى (أوروبا). وأثمرت هذه التجربة الثقافية جيلا أقرب إلى " الواقع " و " الذات " لم

تعقه علوم الأزهر عن مشاركة الواقع فى نهضته و خصامه مع العدو الأجنبى، وعن الاستفادة من الموروث الأوروبى القديم و الوسيط و الحديث.

وقد تأثر من عمل من الشعراء فى دواوين الحكومة المصرية، وكانت هذه الدواوين منظمة فى مجملها على النمط الأوروبى، مثل دار الكتب، والنظارات المختلفة، ولا ننسى العمل بالقصر الملكى والاختلاط بأهله. وساعدت الأصول الأرستقراطية لبعض الشعراء على هذه التجديدات اذ لم يكونوا يطمعون أو يخافون.

ولا شك فى أن ازدياد ضغط الواقع الاجتماعى السياسى، على الشاعر، وضغط الوظيفة ، و خلوص الذات الشاعرة مما يجعلها غير خالصة لنفسها. يدفع بالشعر خطوة نحو التجديد ، او قل نحو المخالفة للسائد فى بداية الأمر من أجل إثبات التفوق و المجاوزة تمهيداً للدخول إلى الجديد و الحديث. ولا يتم الجديد بعيداً عن نقطة التفوق و التجاوز هذه. ولا يتم بعيداً عن رؤية نماذج جديدة فى لغات أخرى يبدأ بتقليدها فى البداية أو بالمراوحة بينها و بين تراثه القديم أو الآنى ، حتى يصل- فى النهاية- إلى تمثلها و الكتابة بروحها.

ولا تتم هذه المراحل بغتة ، أو فجاة ، بل تأخذ زمناً طويلاً و تستهلك مراحل من إبداع الشاعر ومن عمره. وقد وضح هذا فى شعراء مرحلة (النضوج والتجديد). فقد بدأوا من تراث قديم (جميل) وحاضر شعرى (متواضع). فلم يجدوا إلا شعر قوم ماتوا منذ مئات السنين و كانوا صادقين مع أنفسهم ومع واقعهم. فتركوا تراثاً ضخماً راسخاً متميزاً. كما وجدوا فى شعر معاصريهم البقية الباقية من روح هذا التراث. وما علق به من ألاعيب العصرين (المملوكى

والعثمانى). كما وجدوا معظم هذا الشعر فى المدح بأنواعه (المدح / الرثاء/ الفخر) وكان لابد لمن يملك حاسة الشاعر و موهبته و قدراته اللغوية أن يدخل إلى حيز الفعل المجدد و يغامر و يتصدى من منبره الخاص لكل ما يعوق تقدمه وتطويره.

وهنا نتساءل عن الشعرية العربية التى تحركت داخل هذا التاريخ كله، بكل ما فيه من تبادل النثرى و الشعرى ، و محاولات الخروج على الموسيقى الشعرية المتاحة فى كل مرحلة ، و التى تمخضت فى النهاية إلى نص شعرى ، يجسد هذا الاغتناء المستمر بين النثر الغنى و النص الشعرى فى جدلية مستمرة.

إحالات الفصل الأول

(١) سى موريه، الشعر العربى الحديث (١٨٠٠ – ١٩٧٠) ترجمة شفيع السيد، وسعد مصلوح ، ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٦– ص ٧.

(٢) محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمى الخليل، مطبعة محمد على صبيح، القاهرة ، الطبعة الخامسة و العشرون ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٦.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٥٢.

(٤) المرجع السابق ، ص ١٥٣.

(٥) ابن رشيق ، العمدة ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان. الطبعة الخامسة ، ١٩٨١ ، تحقيق محى الدين عبد الحميد جـ ١ ، ص ٣١٠.

(٦) المصدر السابق ، ص ٣١٠ – ص ٣١١.

(٧) سىموريه ، الشعر العربى الحديث ، ص ٢٦ ، ص ٢٧.

(٨) المرجع السابق ، ص ٢٧.

(٩) المرجع السابق ص ٤١.

(١٠) المرجع السابق ، ص ١٢.

(١١) طه وادى ، الشعر و الشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر ، ط ٢، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ١٤٥.

(١٢) انظر لمزيد من التفصيلات المهمة : البيلوجرافيا الخاصة بدوريات الفترة ما بين (١٨٢٨ – ١٨٨٢ م) ، و الخاصة بالشعراء المكثرين لهذه الفترة

نفسها ، و النصوص المستدركة على أصحاب الدواوين فيها : فى : أحمد موسى الخطيب ، الشعر فى الدوريات المصرية (١٨٢٨ - ١٨٨٢ م) توثيق ودراسة، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٧. فيما بين صفحات (٢٨١-٥١٠).