

المدرسة الكلاسيكية
فى مقرر الأدب بالمرحلة الثانوية
(العامة والأزهرية)
تحليل ونقد ورؤية
ونظرية مُقترحة

بحث للدكتور

محمد مصطفى منصور

الأستاذ المساعد بقسم الدراسات الأدبية
كلية دار العلوم (جامعة الفيوم)

مستلة من كتاب المؤتمر العلمى العاشر لكلية دار العلوم بالفيوم

الذى انعقد تحت عنوان :

" التفكير المنهجى فى العلوم العربية والإسلامية "

فى المدة من ٢٢ - ٢٣ أبريل ٢٠٠٨ م

وقد حُكِّم البحث وأجيز للنشر فى كتاب المؤتمر

المدرسة الكلاسيكية في مقرر الأدب بالمرحلة الثانوية (العامة والأزهرية) تحليل ونقد ورؤية ونظرية مقترحة

د. محمد مصطفى منصور
الأستاذ المساعد بقسم الدراسات الأدبية
(كلية دار العلوم – جامعة الفيوم)

بين يدي البحث :

أقامت كلية دار العلوم (جامعة الفيوم) مؤتمرها العلمى العاشر بعنوان : " التفكير المنهجي فى العلوم العربية والإسلامية " ، وقد شاركتُ فى هذا المؤتمر ببحث شغلته بموضوعه كثيراً ، يتعلق بما ورد فى مقرر المرحلة الثانوية بنوعيتها (العامة والأزهرية) من منهجية الأحكام النقدية فيما يتعلق بشعر البارودى والمدرسة الكلاسيكية .
وقد رأيت أن يتم ذلك فى وقتين :

• الأولى : مع التاريخ والنقد لشعر البارودى ومدرسته فى مقرر المرحلة الثانوية .
• والوقف الثانية : مع تطبيقات على نظرية الغرض الأساسى والأغراض الفرعية التى يقترحها المؤلف فى هذا الصدد .
وقد اخترت البارودى ليكون ركيزة للدراسة التاريخية ومحوراً لرصد الظواهر الأدبية للشعر فى العصر الحديث ، باعتباره رائداً للبعث والإحياء فى العصر الحديث ، وباعتبار شعره معبراً عن المدرسة الكلاسيكية ، وطفرة فى العملية الإبداعية الحديثة ، وتطوراً ملحوظاً لما كان عليه حال الشعر ، وما تعودت عليه الأسماع قبله ، ولم يختلف فى تقرير ذلك أحد من نقاد الشعر العربى ومنتذقيه فى هذه المدة . ولستُ أخذاً ذلك الاتفاق مأخذ التسليم المطلق ، وإنما هو تسليم مبدئىٌ لحين استنطاق الدراسة عنه ، تأييداً أو معارضةً أو اقتراحاً .

فجاءت الدراسة فى مقدمة وفصلين : أما المقدمة ففيها مقال : عن آليات النقد الأدبى ، وآليات التاريخ الأدبى .
وأما الفصل الأول : فهو وقفة تاريخية نقدية لشاعرية البارودى فى المقررات الدراسية .
وأما الفصل الثانى : فهو نموذج تطبيقيٌ على نظرية جديدة مقترحة لدراسة النص الشعري التراثى (الكلاسيكى) .

مقدمة فى

آليات النقد الأدبي

يعد النقد مستوى من مستويات التفسير والبيان ، يوصل الناقد من خلاله النص إلى القارئ برؤيته ، إضافة ، وبيئاً ، وشرحاً ، وتفسيراً ، وتحليلاً ... أو بالمآخذ التي قد يرى فيها الناقد إخفاق الأديب عن حدود مقتضيات الأداء وبلاغة القول . وقد يقترح الناقد أحياناً بدائل ، عوضاً عما يرى إخفاق الأديب فيه ، إن كان الناقد ذا قدرة على طرح البدائل .

ويتم النقد بالمفهوم السابق _ في رأيي _ من خلال موازين الأداء العربية ومعايير القياس التي يألّفها العرب وينشأ عليها الذوق العربي ؛ إذ ليس كلُّ أدب لأمة تصلح معايير نقده لأمة أخرى ، ويُعدُّ تكلفُ ذلك ضرباً من الهُجّة الممقوتة ، لا تصلح في معظم أحوالها مع الذوق العربي .

إن الناقد الحصيف المدرك لما ينقده ، يوصل ما استوعبه إلى القارئ من خلال نقده ، فهو حصيلة علمه وفكره ، ويتم ذلك بصورة بسيطة لا يزدريها المتخصصون لبساطتها ، ولا يزهدون فيها لضحالتها ويسر تناولها وعدم توفر العمق فيها ، وفي الوقت نفسه لا يمل منها _ لاستغلاقتها وغموضها _ ذوّاقُ الأدب من العامة .

وبهذا تتاح فرص الإبداع النقدي وتواصله وازدهاره على مر العصور ، بدلاً من تلك الأناية الفكرية والشح الثقافي الذي أصبحنا نعاني منه اليوم في المحافل الثقافية والمؤتمرات العلمية ، فيعجب فيه كلُّ امرئ بما يكتب ، غير عابئ بأذواق أمته ولا مجتمعه ، ولا مقتضيات لغته ، ولا قواعد أدبه .

البساطة في أداء العرض النقدي :

إن مفهوم البساطة التي نوصي بها في الكتابات النقدية هي البساطة الإبداعية ، وهي مقدرة نقدية تُحيل الصعب سهلاً ، ومحمّلاً عملياً لإثبات مهارة الناقد البصير في فهم النص وتحليله ، وإيصاله للآخرين الذين يسعدون بتحليل النص سعادة أخرى تضاف إلى سعادتهم بقراءته ، عوضاً عن أعمال الحداثة التي لا يقرؤها _ على مستوى القراءة فقط _ إلا من عوّد نفسه على مصطلحاتها الخاصة ؛ أما على مستوى الفهم والإفهام ، فذاك أمر غير وارد مع الكاتب ، فكيف يصل إلى القارئ إذن؟! .

فالنقد الجيد إذن عملٌ أدبيٌّ ثانٍ ، يضاف إلى العمل الأدبي الأول _ وهو النص المنقود _ ويتوقف ذلك على براعة الناقد في فهمه وإدراكه وقدرته على تناول النص بالتحليل والدراسة والاستنباط والتعليق والبيان . وكل ذلك يعتمد على ثقافته وروافد معرفته ، التي يمكن أن نقسمها قسمين :

الأول : قسم إلزاميٌّ : هو القدر المشترك بين النقاد جميعاً ، ولا يُعذر واحد منهم بجهله ، وهو التمكن من الأدوات البنائية للشعر العربي ووسائله التعبيرية الأساسية ؛ من علوم اللغة العربية بمستوياتها التي لا تقوم إلا بها ؛ من نحو وصرف وصوت ودلالة وعلم صناعة الشعر ؛ من عروض وقوافٍ ، وذلك المقدار كما قلنا لا يعذر ناقد بجهله ،

وهو أقل مستوى يمكن أن يؤهل قارئاً للشعر العربي ، لدراسته وتحليله . ومعنى ذلك أن ثمة فروقاً تميز نقدًا عن غيره ، تمثل مهارات فردية واجتهادات شخصية بين النقاد . وذلك هو **القسم الثاني** : ونعنى به قسم التميز والمفاضلة ، الذي يتميز به ناقد عن غيره من خلال تعمقه في معرفة الوسائل الأساسية السابق ذكرها ، أو تعدد اهتماماته المعرفية وقراءاته الخاصة وتجاربه الذاتية .

آليات التأريخ الأدبي :

التأريخ الأدبي رصد للظواهر الأدبية في زمن ما ، وما اشتملت عليه من مجالات التفاعل بينها وبين العصر الذي عاشت فيه أو العصور التي سبقتة . بغية التوصل إلى أحكام علمية دقيقة .

وللتأريخ الأدبي آليات يجب على المؤرخ الأدبي أن يبذل جهده في مراعاتها ، نجملها في ما يلي :

١ - التخطيط والإعداد المسبق :

يتعلق هذا التخطيط والإعداد المسبق بالإطار البحثي الذي يرتضيه المؤرخ منهجًا علميًا لعمله ؛ إذ لا بد للمؤرخ أن يحدد أطر بحثه من بدايات عمله ، سواء بارتضائه منهجًا فعليًا متداولًا في الأوساط الأدبية ، أم القيام بعملية توليفية بين المناهج البحثية المتاحة ، أم اقتراحه لمنهج مبتكر ، يقترحه بين الأوساط العلمية يمثل حصيلة فكره وثقافته وخبرته في مجال الدراسة المتاحة . وأيًا ما كان المنهج الذي ارتضاه فإنه يجب أن يعلن عنه من بداية عمله إلى نهايته .

٢ - الخبرة والتخصص :

تظهر الأعمال التاريخية غالبًا ، التي صدرت عن خبرة أصحابها بما يكتبون ، متميزة عن أشباهها التي يعوز أصحابها الخبرة ، فالخبرة تعين أصحابها إلى حد كبير في التوصل إلى أحكام علمية صحيحة أو أقرب إلى الصحيحة . والخبرة قد تعنى التخصص في بعض وجوهها ، وليس في كل وجوهها ، إذ ليس بالضرورة أن يكون الخبير متخصصًا فيما يرصد ، وإن كان يفضل له ذلك ، على أن المتخصص لا بد له من خبرة تمكنه من حنكة التمرس على الأشكال المتعددة للظواهر الأدبية والمدارس المختلفة للكتابات التاريخية التي سبقتة .

٣ - الاستيعاب والاستيفاء :

يشترط في رصد الظواهر الأدبية _ بغية التوصل إلى تنظير تاريخي لها _ أن يتم جمع أجزائها وأطرافها وقضاياها والمنسبين إليها على جهة الاستيعاب والاستيفاء ، وليس جمعًا مبتورًا على جهة الاقتطاع والاجتزاء والانتقاء . وذلك من المصادر والمراجع التي تناولت تلك الظواهر كنص مثل دواوين الشعراء ، أو تناولتها تاريخًا مثل مراجع تأريخ الأدب .

٤ - موسوعية الأداء التاريخي وشموليته :

تتفاضل الأعمال التاريخية فيما بينها بحسب ثقافة المؤرخ الأدبي ، وتنتفع عملية التأريخ انتفاعاً كبيراً بثقافة المؤرخ الموسوعية ، وتعدد روافده المعرفية ، ليس في مجال العصر الأدبي الذي يعالجه فحسب ، وإنما في كل عصور الأدب . وليس في مجال الأدب وحده ، وإنما في كل مجالات العلوم والفنون ما أمكنه ذلك .

٥ - التعرف على النصوص بلغة أهلها :

المقصود بالنصوص هنا : المادة العلمية التي يريد المؤرخ استخلاص الأحكام منها . والمراد بلغة أهلها : الدلالات اللغوية التي ارتضاها أهلها قوالب لصياغة أدبهم . فالمؤرخ لا بد أن يستقري تلك النصوص بدلالات أهلها ، حتى لا يخطئ في استخلاص الأحكام منها إذا استقرأها بدلالات عصر آخر تأثر به . فالعصر الجاهلي مثلاً لا يمكن أن نرصده تاريخياً إلا بالتعرف على لغته ونقف على تراكيبها وقوفاً يمكننا من سبر أغوار آداب تلك اللغة على وجه صحيح . وكذلك الحال في أدب أي عصر من العصور .

٦ - الإيضاح (الخطاب التاريخي الواضح) :

لا بد للخطاب الأدبي من الوضوح والبيان فيما يعبر عنه من قضايا ، ويتوقف وضوح التعبير لدى المؤرخ الأدبي على وضوح الفكرة لديه وعدم تشوشها ، وإلا وصلت إلى المتلقى مشوشة باهتة . كما يتوقف الوضوح كذلك على سلامة لغة الخطاب لديه وقوة التعبير ومنطقية الأداء الفكري ، بوصف اللغة وعاء للفكر وأداة توصيل له إلى الآخرين

٧ - الحيادية :

يعد المؤرخ الأدبي قاضياً عادلاً في بعض صورته ، فلا ينبغي أن يدخل إلى دراسة الظواهر الأدبية بفكر مسبق أو بأحكام مبيتة سلفاً قبل إجراء عملية الاستقراء الصادقة الصحيحة . وإلجأت أحكامه موجهة مغرضة ، أو ناقصة مشوهة ، وكلا الأمرين مذموم في مجال البحث العلمي النزيه .

٨ - الإنصاف :

ونعني بالإنصاف إعطاء الظاهرة الأدبية حقها من الحكم بغض النظر عن العواطف الشخصية للمؤرخ . فقد يحركه بَعْضُ أمة من الأمم إلى الانتقاص من أدبها والحط من شأنه . أو يدفعه ميله لأمة أخرى إلى إعطاء أدبها ما لا يستحقه من الأحكام المتميزة .

٩ - دقة الرصد :

تتطلب عملية الرصد من المؤرخ ، فوق أمانته العلمية ، أن يكون دقيقاً في رصده ، دون أن يتجاهل شيئاً مما يرصده ، أو أن يتزهد شيئاً غير موجود ، أو أن يبذل شيئاً على غير حقيقته التي هو عليها . ويتوقف استنباط الأحكام الدقيقة على توخي الدقة في الرصد . فالمؤرخ الصادق الدقيق أشبه بمرآة مستوية صادقة صافية ، تنقل الأشياء بصورها الحقيقية .

١٠ - الجد والمثابرة :

أما الجد والمثابر فإن المؤرخ يحتاج إليهما لجودة عمله وإتقانه ، شأنه في ذلك شأن كل حريص على التوصل للنتائج الدقيقة في أي فن من فنون المعارف الإنسانية .

توطئة

بين يدي شعر البارودي والمدرسة الكلاسيكية

الحديث عن البارودي ليس حديثاً عن شخصية أدبية معتادة من جملة من حفظ تاريخ الأدب أشعارهم ، ولكنه شاعر متميز ، استطاع أن يهين لنفسه منزلة مرموقة في مملكة الشعر العربي ، وأن يتصدر مكانة فريدة بين الشعراء تجعلنا نفسح له مجالاً بين فحول الشعر في عصوره الزاهية ، وليس في عصر البارودي فقط .

وقد أوتى البارودي من الأسباب ما جعله أهلاً لتلك المنزلة ، يُؤرُّ له بذلك الأدباء والشعراء والنقاد المنصفون ، على اختلاف مدارسهم واتجاهاتهم . ومن الإنصاف هنا ألا نغفل الشعور العام أو الانطباع الجماعي تجاه شخصية ما ، فالشعور الجماعي لا يستقر لدى الناس بتفوق شخصية ما إلا لوجود قواسم إعجاب مشتركة بينهم في الشخصية التي يجمعون عليها ، ولو على مستوى الشهرة والمعرفة .

وسوف نحاول فيما يلي التوطئة لاستقبال شعر البارودي ومدرسته الكلاسيكية ،

بمقدمة تعين على استيعاب شعره وتمهد لتأريخه وتحليله :

تأثر البارودي بالأدب القديم :

للأدب الجاهلي مع البارودي حديث ذو طبيعة خاصة ، فنحن لا نعنيه هنا لذاته ، ولكننا ننظر إليه بعيني البارودي نفسه ، الذي جعله نبغاً أساسياً يستقي منه مادته ، ويقوم عليه أدبه . ولو وقف البارودي عند حدود الشكل العام للقصيدة الجاهلية ، وطريقة النظم الظاهرية في أغراضها التقليدية ولغتها الجزلة الفصيحة وصورها التقليدية المعتادة المطروقة ، لما نال ما ناله من منزلة مرموقة في مملكة الشعر بين جيل من شعراء عصره ، غلب عليهم جميعاً تقليد القصيدة الجاهلية رسماً وشكلاً وصنعة . فلا بد إذن أن يكون للبارودي ما تميز به عنهم من خروج عن أطر الشكلية والصنعة إلى مجالات الإحياء والتميز .

والذي أراه أن البارودي تشبّع بالأدب في أزهى عصوره ، متمثلاً في العصر الجاهلي ؛ لغة وشعراً ، وتغلغل ذلك في أوصاله وملك عليه لُبّه وكيانه ، وغلب على مشاعره ووجدانه ، وصادف ذلك في شخصيته موهبة شاعرية فياضة وانسجاماً مع الأدب القديم ورغبة فيه ، وحساً لغوياً مرهفًا ، وذكاء وفطنة ، ونشأة علمية ، وتربية اجتماعية ، تضافرت جميعاً لتجعل منه شاعراً قديماً يعيش في العصر الحديث ، أو شاعراً عصرياً يمثل أجداده خير تمثيل ، ليكون سفيراً لتراثهم عبر السنين .

وما كان ذلك ليتاح للبارودي لو لم تكن لديه المهارة الشخصية والقدرة الذاتية على الصياغة والتعبير ؛ إذ لو كانت القضية مجرد تقليد القديما في مذهبهم الشعري فلم تميز البارودي على أقرانه من شعراء عصره ، وقد غلب عليهم تقليد القديم أيضا؟! ولم لم

يُكتب لشعرهم البقاء الفنى كما كتب لشعره؟! ولمَ لم ينلْ شعرهم بعضَ الحظوظ التي استحوذَ عليها شعره؟!!

فالحال عند البارودى إذن أكبر من كونه مقلداً لعصره ، لأن ما هُيئ له من ثقافة ، وما أُتيح له من نشأة وتربية ، وما فُطر عليه من ذكاء وشاعرية ، وما مال إليه ذوقه من الجيد الرصين ؛ أبى عليه إلا أن ينال الأدب فى أرقى عصوره وأزهى أوقاته ، فلم يجد عناء فى تحصيله وتذوقه وفهمه والتغلغل فيه . ولم يَلقَ عسراً فى إنشائه والتعبير عنه والكتابة بأدواته . فخرج شعره منه سهلاً المنال قريب المأخذ ، غير متكلف أو مصنوع ، بالنسبة لقائله على الأقل .

تطور الشعر العربى وتجديده (أو شمولية الرؤية النقدية) :

ليس معنى ما سبق ، أننا نرفض التطور المسموح به فى الأعراف الأدبية ، أو نرفض معاشية الشاعر لعصره لغة وموضوعاً . ولكننا أردنا ألا نحجب عاطفة لأديب يريد أن يعبر عنها بما يشعر معه أنه مالكٌ لأدواته ، قادرٌ على تشكيله بالصورة التي يرضاها أهلها ولا يعيبون عليه وجهاً منها . وعلينا إن كنا ناقدين له أن نقوم أعماله بمقدار ما لدينا من قدرة نقدية حقيقية تستوعب ما يقوله ابتكاراً ، أو ما يقوله محاكاةً لأدب السابقين .

إن ما سبق من كلام عن الشعر العربى لا يعني قصره على نماذج العصر الجاهلى ، أو غلقاً لتطوره وتجديده على مر العصور ، فقد سمحت طبيعته بالتطور على مدى تداول اللسان العربى له ، واتساع الرقعة الإسلامية والعربية وتداخل الأمم وتنوع الثقافات . ورضى الذوق العربى بتطور شعره بما تسمح به أصول هذا التطور والتجديد ، لأن اللغة _ وهي أداة الشعر وأساسه _ قد تطورت ، والشعر أحد مظاهرها ، ولا بد أن يصيبه ما أصابها من تجديد . ولكنه ليس تجديدًا على حساب القواعد الأساسية التي تحفظ للغة سلامتها وللشعر أصوله وأحكامه . فلا تجديد إذن فى قواعد اللغة العربية من نحو وصرف وصوت ودلالة ، ولا تجديد فى موروث شكل القصيدة العربية ، وإن كان ثمة تطور فى شكل القصيدة على مر تاريخ الأدب العربى ، كالموشحات الأندلسية مثلًا والمربعات والمخمسات وغيرها من صنوف التطور الشكلى ، فلست أعد هذا تطوراً لأن له أصلاً ألقه العرب قديماً فى أهازيجهم ؛ كأشعار العجاج ورؤية بن العجاج وأغاني الرعاة والحداة والمشطرات التي كان العرب يرددونها قديماً .

كما أن تلك الأصناف الجديدة ، التي تعد خروجاً عن مألوف شعر العرب فى بعض مستوياتها ، قد قنن لها الذوق العربى قوانينها وارتضى لها أهلُ الصنعة قواعدَها التي لم تكن فى مجملها غريبة عما بدأه الأوائل السابقون ، أصحاب هذا الفن ومخترعوه . ومع ذلك فقد وضعوا له مسميات خاصة يعرف بها ، ويتميز بلفظها عن الشعر المعتاد المعروف .

إن مجالات التطور مفتوحة ومتعددة ومسموح بها فى استخدام وسائل التعبير ، وطريقة عرض الأفكار ، وطبيعة التناول ، والموضوعات ، والصور التي تقتضيها

تطورات البيئة . أما التطور في الأصول والقواعد الموروثة فهو تمرد ، إن سمحنا ببعض مستوياته في عصر من العصور ، فسوف يأتي زمانٌ تُلغى فيه كلُّ قواعد الشعر ويُمحى فيه كلُّ أصيل . ولن يقتصر الأمر حينئذ على الشعر وحده ، بل سيلحق ذلك التمردُ كلُّ موروث لدى الفكر العربي ، وإلا فما الضوابط التي تسمح بالتطور في عصر وحجبه عن عصر آخر .

تلك شمولية الرؤية النقدية التي ننادي بها بدءًا من ذاتية النقد وأنانيته التي قد يترتب على انتشارها تشوهات للأدب العربي تتحمل تبعات إصلاحها الأجيال التالية .

لقد كان الأجدد ، ممن يطلبون من البارودي التخفف في شعره والتبسط في أدائه ، أن يستشعروا الجوَّ الأدبي الذي أحاط به ونشأ فيه ، وأن يستوعبوا ما صدر عنه بروح من الفهم والدارسة المجردة . وكنا نستطيع أن نجاريهم في آرائهم لو أن الرجل كان متكئًا فيما صدر عنه ، أو كان سطحيًا فيما يقول ، ولو كان كذلك لما نال ما ناله من مكانة وإعجاب ، وإن صح استعمال التكلف والسطحية مع شعر عصر من عصور الأدب ، فأنا لا أتصور حدوثه مع العصر الجاهلي .

وإن كان ما يثار عن البارودي ، من جملة دعاوى رفض القديم ونبذه ، فلم لا نتفق على كلمةٍ سواء ، يسير على هديها القديم بإزاء الجديد في صورة من التناغم والتآصر ، بدلا من التناحر والتنافر وإنكار الفضل والجميل . فبينشأ الجديد مبتورًا لا أصل له . وينعزل القديم بلا ناصر أو معين ، أو يهاجم بدعوى التمرد على كل موروث ، ولا نستبعد حينئذ أن يكون ردُّ الفعل لمحبي القديم أن ينتصروا له ؛ كُرْهًا لما هو جديد وزهدًا فيه ورغبة عنه ، فتنتصر في النهاية الأهواء وتضيع العلمية ، ويؤاد التوارث والتواصل .

مستويات العسر واليسر في شعر البارودي :

إن حكم المستمع أو القارئ لشعر البارودي بالصعوبة والعسر ، مسألة لا ينبغي علميًا طرحها في مجال النقد ؛ لأنها تخضع لمقاييس اليسر والعسر في كل الأعمال الأدبية ، بل كافة الأعمال الإبداعية على مر العصور ، وليس في الشعر وحده ، فيتحكم فيها مثلًا ثقافة المستمع أو القارئ ، وثقافة العصر الذي طرح فيه تلك الأعمال ، والرؤية العلمية السليمة من كل هوى ، والمجردة عن كل قرار سابق أو انطباع راسخ قديم على شخصية ما .

ولتقريب ذلك نقول : إن استقبال المستمعين أو القراء لنصٍّ من نصوص البارودي تختلف باختلاف ثقافتهم وعصورهم ورؤاهم العلمية ، فاستقبال الناس لشعره في مطلع

هذا القرن يختلف تمامًا عنه في يومنا هذا ؛ من حيث الفهم والتذوق ووحدة الثقافة ، التي كانت قديمًا لصالح العلم والمعرفة والرقي الثقافي . وكان من الممكن أن تتفق كافة المستويات المعرفية قديمًا على مستوى الفهم ، فيفهم القصيدة الرصينة كلُّ من المشتغلين بالأدب والعلوم التجريبية على السواء ، وربما شاركهم الفهم العاملُ والفلاحُ ، لأن الثقافة المعرفية التي ربطت المجتمع كله وقتها كانت راقية عالية . وإذا ما أردنا أن ننشد هذا الآن بمعزل عن تلك الملابس ظلمنا الشاعر وشعره لا محالة .

وليس الأمر قاصرًا على تغير العصر فحسب ، بل إنه يختلف في العصر الواحد من بيئة لأخرى أو من إنسان لآخر ، فقراءة قصيدة للبارودي بين المشتغلين بعلم اللغة العربية ، في إحدى كلياتها أو معاهدها المتخصصة ، يختلف تمامًا عن انطباع مستقبلها إن ثلثت عليهم في بيئة أخرى بين متخصصين في الزراعة مثلاً أو الأثار أو الهندسة ... الخ¹.

إن طالب الكلية المتخصصة في دراسة اللغة العربية قد تعدى المرحلة الأولى من مراحل فهم النص ، أو من المفترض أن يكون قد تعدها ، وهي ما اصطلحت على تسميته بالصدمة الأولى² أو الانطباع الأول ، وذلك بما درسه في كليته وحصله من علومٍ ساعدته على تجاوز تلك المرحلة التي لا تنتهيًا لغيره من طلاب الكليات الأخرى . ولا شك أن شعر البارودي يعانى _ شأن كل قديم _ من غريبتين : غربة العصر ، وغربة البيئة ، وربما عززهما ثالثة ؛ هي غربة الهوى والمزاج الشخصي كما أسلفنا . وإن سلمنا بذلك فلنا أن نسلم أيضًا بأن المستمعين متفاوتون في البيئة الواحدة ، فطلاب الكلية المتخصصة أنفسهم لا يتفوقون على فهم محدد أو استقبال واحد لنص ما ، وإنما يختلفون بحسب معايير الثقافة العامة ، والانتباه أو اليقظة ، والتجربة ، وكيفية التعامل مع نصوص الأدب ، والدربة بعصر القصيدة ، والمعرفة السابقة عن الشاعر ، والوقوف على قواعد النقد الأدبي ، ومدى استخدامها ... وغيرها من العوامل التي يندر معها ، بل يستحيل ، أن يتفق اثنان اتفاقًا كاملاً في تحصيلها بنفس القدر وبنفس الكيفية . وبالتالي لا نتوقع أبدًا اتفاقَ اثنين على نقد نص ما أو تحليله اتفاقًا كاملاً .

ولا يُعلى ذلك من قيمة إحدى الرؤى النقدية على الأخرى ؛ فلكلُّ تصوره الذي استمدته من زاوية رؤيته ، ولكلُّ مجال رؤيته ، ولكلُّ خصوصيته وأدواته ووسائله ، قد تتاح

¹ نحن لا ننفي أن ثمة فروقاً فردية ومهارات شخصية، قد يتفوق فيها غيرُ المتخصص على المتخصصين ، وتاريخ الأدب يقر لكثير من الأطباء والمهندسين والجغرافيين الذين شهد لهم الوسط الأدبي بالشاعرية والأدب ، ونحن لا نعني تلك الطفرات ، فمثلها في عصرنا يعد خروجًا عن القاعدة لا يقاس عليه ، ولكننا أردنا العموم في توظيف الحكم ووصف ملاسباته .

² وهي أول ما يجد السامع أو القارئ لنص ما من النصوص، أو ينطبع في نفسه، ويختلف الحكم عليه باختلاف العوامل التي أشرنا إليها.

لواحد ولا تتاح لآخر ، وقد تتاح للجميع ولكن بكيفيات مختلفة ونسب متفاوتة ، ولكلّ مهاراته الذاتية في استخدامها . وعندئذ لا يمكن أن نكتفي برؤية نقدية واحدة دون الأخرى ، فقد نجد عند أحد النقاد شيئاً نفتقده عند الآخر ، حتى تتكون لدينا في النهاية صورة عامة لم يستأثر ببيانها مكتملةً واحدٌ فقط ، وإنما يشترك الجميع فيها .

● خاتمة (... وبعد) :

فقد كان لا بد من تلك المقدمة لتهيئة المناخ في استقبال شعر البارودي ، والتعامل معه بما يناسبه من تأريخ ونقد ؛ لأن كثيراً من الانتقادات التي وجهت للبارودي صدر عن عجلة وعدم روية ، وسوء فهم أحياناً . ومن ذلك أن كثيراً من الصور التي أوردها في شعره كان يمارسها بنفسه ، كاستخدامه للخيل ووصفه لها ، وكذلك أدوات الحرب ، من سيف ورمح وسهم وقوس . فالبارودي كان فارساً لم تختلف أدوات عصره في الفروسية عن أدوات الفروسية في العصر الجاهلي . فلم نجعل ورود تلك المظاهر في شعره من علامات التقليد والحرص على القديم؟! ألم يركب الفرس؟! ألم يستخدم السيف والرمح والسهم والقوس في حربه؟! فكيف نستهنج إذن وصفه لأشياء امتلكها واستخدمها ونشأت بينه وبينها علاقة سجلها في شعره بصورة أو بأخرى!؟

ونحن لا نقصد بهذا أن ننفي عن البارودي ذكره لأشياء كانت قاصرة على البيئة الجاهلية ، لم تكن موجودة في عصره أو بيئته ، ولكننا قصدنا إلى لفت النظر لافتقاد العلمية في بعض النقود .

وكذلك الأمور الجاهلية التي أوردها في شعره أراها أمراً طبيعياً لم يتكلفه ولم يتعمد المجيء به ، وإنما أجده مدفوعاً إلى ذلك دفعاً من فرط ما تشبع به من الشعر الجاهلي والحياة الجاهلية وحب الفروسية والانطلاق ، وهو ما لم يشبعه فيه أدب آخر يسير البارودي على نهجه ويقتفي أثره . وهذا أمر معروف لكل مبدع صاحب موهبة ، فأول ما تبرز موهبة الموهوبين تبرز في قوالب التقليد والمحاكاة ، لما يملكون من أسباب التقليد وأدوات المشابهة . وفي مرحلة التقليد يحرص الشاعر على محاكاة الأنماط الشعرية التي تتلاءم مع إمكاناته الإبداعية ، ثم يتمكن بعد ذلك من الاستقلال والذاتية . ولا نستطيع أن نذم التقليد والمحاكاة حينئذ ؛ لأن الاستقلالية ناشئة على قواعد المحاكاة تابعة لها ، فهي كالمقدمة المنطقية المفضية عادة إلى نتيجة حتمية ؛ كالشباب اليافع الناضج الذي لا يتصور نضوجه وشبابه إلا بمروره على مراحل الرضاعة والفظام والطفولة والحبو والاعتماد على الآخرين في المشي ، قبل أن يشتد عوده ويقوى بنفسه عن معاونة غيره .

غير أن التأثير بالأدب الجاهلي لم ينته لدى البارودي عند مرحلة محددة من شعره ، ولكنه استمر معه في مراحل شعره كلها من أول رياضته القول حتى منتهاه ، وما ذاك إلا لأنه رأى في قالب الشعر الجاهلي تعبيراً عن شاعريته ، وهو أمر لا نستطيع _ نقدياً _ أن نجبره على خلافه . فالمبدع له أن يعبر عما يشعر بما تهش له نفسه وتنبسط له قريحته ، وقد وجد البارودي نفسه في الشعر الجاهلي لفظاً ومعنى ، وفكرة ووجداناً ،

ومعيشة وبيئة .

ومن الإنصاف كذلك أن نوازن بين المدة الزمنية لحياة الشاعر ، وما يراد منه أن يتحلى به في شعره ، إذ ربما لو امتد به العمر ، وعاین تطورات العصور بعده ، لعبر عنها بما يناسب أذواق معارضيه ، الذين لم يحالفهم الموضوعية في نقده .

وكيف تُعرض قضية الشعر لدى البارودي بمعزل عن عصره الذي نشأ فيه وحالة الشعر حينئذ ، وما كانت عليه الحياة الأدبية؟! فلعل الشاعر قد رأى أن أمر الأدب لا يصلح إلا بما صلح به أوله ، فالتمس في عصوره الزاهية ونشأته العليا ، فوجد في نفسه أسباب تحصيله وأدوات محاكاته ، فله في ذلك فضل السبق والريادة ، ومشقة فتح الباب وتهميد السبل لمن سيأتي بعده ؛ ممن سيسلك نفس مسلكه أو حتى من يغيّره . وحسبه من ذلك تحمله للصدمة الأولى ، التي استفاد منها واقتبس من نورها ، كلُّ من جاء بعده من أجيال الشعراء ، على اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم ومدارسهم . إذن لا بد في كل نهضة أن تكون لها بداية ، ونهضة الشعر الحديث والمعاصر قد تكفل بها البارودي . ولقد أنصف الدكتور القط في قوله : " إن البارودي ، برغم نزعته التقليدية³ الغالبة ، يُعدُّ إرهاباً للحركة الرومانسية التي قدر لها أن تقوم بعده بسنين على أساس من الذاتية والتجربة الشخصية "⁴

³ هذا مع تحفظي على تداول مصطلح التقليدية ، الذي أرى أن يستبدل به مصطلح آخر في موضعه هنا كالمحاكاة مثلاً ، لكي لا نقدم بتداوله مبرراً لمن يريد الانتقاص من شاعرية البارودي .

⁴ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر : د. عبد القادر القط (٢٧) .

البارودي والمدرسة الكلاسيكية في المقرر الدراسي للمرحلة الثانوية

يمثل مقرر المرحلة الثانوية بمصر أهمية كبيرة في تنمية الحس الإبداعي والنقدي لدى طلاب هذه المرحلة التعليمية ، وتساعد بشكل كبير في تشكيل مشاعرهم الفنية وتأسيس آرائهم الأدبية فيما بعد . فإذ دخلوا الجامعة ذهبوا إليها بما حملوه معهم مما أسس فيهم من مقررات الثانوية العامة . فإن كان المقرر موفقاً في مراعاة الأسس العلمية في الاستقراء والبحث والاستنتاج ، ومراعاة الموضوعية في طرح القضايا ومناقشتها ، كان ذلك مؤثراً إلى حد بعيد في نفوس المتلقين من الطلاب ، وبقي معهم بعد ذلك في المرحلة الجامعية ، فيساعدهم على تنمية مواهبهم الإبداعية والمهارات النقدية ، دون أن تتعارض الدراسة بأي شكل من أشكال التعارض في مرحلتى الثانوية العامة والجامعة ، فيؤثر ذلك بالسلب على التكوين المعرفي للطلاب .

ولقد بدا لي أن أعرض لرؤية مقرر المرحلة الثانوية بنوعيتها (العامة والأزهرية) في الحكم على شاعرية البارودي ومدرسته ، للوقوف على مواضع الاتفاق أو الاختلاف بينهما ، والوقوف على مواطن الاضطراب الناتجة عن عدم تحديد المصطلحات ، وتقديم تصور مقترح في شعر المدرسة الكلاسيكية ، عسى أن يجد قبولاً بين الأوساط الأدبية .

(أ) مواضع الإنصاف للبارودي ومدرسته في المقرر الدراسي :

لقد اتفق مقرراً المرحلة الثانوية على التأريخ الجيد للحقبة الزمنية التي سبقت ظهور البارودي ، ورصد الظواهر الشعرية التي كانت سائدة في تلك الحقبة رصدًا علميًا منصفًا . كما اتفق المقرران على إنصاف البارودي ، وأعطائه حقه من حيث كونه رائدًا لبعث الشعر وإحيائه ، بعد أن فقد قبل البارودي _ روحه الفنية وتشكيله الراقى ، الذي كان عليه في عصوره الزاهية الأولى . فجاء في مقرر الثانوية العامة في حقبة السبعينيات ما يلي⁵ :

" أصدق اسم أطلق على هذه المدرسة هو " مدرسة الإحياء أو البعث " فقد وجد محمود سامي البارودي _ رأس هذه المدرسة _ الشعرَ العربيَّ جثةً هامدةً ، أضعفه التقليدُ الهزيلُ للنماذج الشعرية الكثيفة بالمحسنات اللفظية والمعنوية التي ظن الشعراء أنها الفنُّ ، فأكثرُوا منها ، ونوعُوا فيها ، وسعُوا وراءها لذاتها لا لما تضيفه على الشعر من قيمة فنية ، وأتى عليها الجذبُ الذي استولى على الأذهان والقلوب ، فأخلاها من الأفكار الأصيلة والمشاعر الصادقة .

أعرض البارودي عن هذا كله ، وعبر قرون الضعف دون أن ينظر فيها ، ثم وقف

⁵ وضعه نخبة من المتخصصين في الأدب ، هم السادة : د. حسين نصار ، د. عز الدين إسماعيل ، يوسف الحمادى ، محمد الشناوى (بتكليف من وزارة التربية والتعليم بمصر ، سنة ١٩٧٦ م) .

عند النماذج الشعرية الشامخة في العصور الأولى ، فأعجب بها ، وعاش معها ، وتشبع بفنّها ، حتى صار كأنه واحد من أبناء هذه العصور ، يشعر كما شعروا ، ويفكر كما فكروا ، ويعبر كما عبّروا ، فلما قال قصائده كانت نمطًا من قصائدهم^٦ .

وذكر واضعو مقرّر السبعينيات أن البارودي احتذى القدماء في : الإطار الخارجي للقصيدة ، وفي موضوعات القدماء كالمح والرتاء والغزل والفخر ، وما إلى ذلك ، وفي المعاني والصور ، وفي الألفظ والتراكيب ، حتى قالوا : " فجاءت قصائده جزلة الألفاظ ، رصينة الأسلوب ، حيّة الموسيقا^٧ " .

ثم لم تختلف رؤية السادة واضعي المقررات بمركز تطوير التعليم في الوقت الحالي الذي نعيشه ، عن تلك التي كان يراها أصحاب السبعينيات ، فقد جاء في مقرر الأدب والنصوص للثانوية العامة في العام الماضي^٨ ما يلي :

" ظل جيل الشعراء الذين مستهم رياح التغيير الحضاري خفيًا ، يميلون في مجمل شعرهم إلى الصنعة والتقليد ، بينما تظهر فيه ذبالة خافتة من التجديد ، حتى جاء الفارس الشاعر الذي قاد مدرسة الإحياء والبعث ، محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤ م) الذي أحس - كغيره من معاصريه - بالوعي بعظمة مصر والتراث العربي ، في مواجهة العناصر الوافدة الدخيلة . ورأى الشعرَ الجيدَ يكمن فيما قبل عصور التخلف والجمود تحت وطأة المماليك والعثمانيين ، فاتجه - مع غيره - إلى ذلك التراث العربي .

وارتفع صوتُ البارودي ، وحده بين الشعراء ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، رصينًا قويًا في عبارته وألفاظه ، متينًا في أساليبه ، صافيًا في أخيلته ، شريفًا في معانيه ، مشرقًا في ديباجته ، جزلًا في تراكيبه .

واستمع معاصروه إليه ، فأروه يصوغ شعرًا غير ما ألفوه من نظم ، على مدى ما يزيد عن أكثر من ثلاثة قرون مضت .

لقد كان صنيع البارودي مع الشعر صنيع من أعاد الحياة لمن سلبها ، وردَّ النبض لمن فقدّه ؛ ذلك أنه ارتقى بالشعر وصعد به من قاع منحدر إلى أعلاه .

ارتقى بالكلمة والعبارة من الضعف والابتذال إلى صحة التركيب وقوته ، وصفاء السليقة ونقاها ، والعناية بالأسلوب وجماله ، وارتفع بهما من تكلف البديع وأثقاله إلى

6 المرجع السابق (ص ٨٨) .

7 المرجع السابق ، بالصفحة نفسها .

8 ألفه نخبة من الأساتذة المتخصصين ، هم السادة : د. عوني عبد الرؤوف ، د. أحمد كشك ، د. رشدي طعيمة ، د. عبد الحميد إبراهيم ، د. سيد حامد النساج ، د. محمد فتوح أحمد ، د. يوسف نوفل ، د. حسين شرف ، د. أحمد هريدي ، محمد حسين سباق ، فريال عبد القادر .

وراجعه وعدله السادة : د. عبد الله التطاوي ، د. رشدي طعيمة ، د. محمد الجوادى ، د. عبد الحميد السيوري ، د. سامي نجيب ، محمد القرشي ، د. محمود الضبع ، د. منى اللبودي ، د. سيد الجراوى . من تحرير وإخراج : مركز تطوير المناهج والمواد التعليمية .

الرصانة والتحرر ، ومن التعقيد والغموض إلى الوضوح والإفصاح ...
 ونأى البارودي بموضوعاته عن التكرار والجذب والسطحية ، إلى التجديد والتنوع ،
 والتعبير عن الأحاسيس الذاتية ، والحياة المعاصرة ، والقضايا القومية ، وأحداث
 العصر ، متنقلاً بالموضوع الشعري من الأمور الشخصية التافهة إلى الأمور العامة ،
 تقدم زادا للإنسان من خلال خبرة الإنسانية وتجربتها مع الحياة ممتزجة بالعاطفة ...
 ويصف الطبيعة ، والحروب والمعارك وأهوالها ، ويتشوق لمصر في منفاه غريباً
 عنها ، ويحض على البطولة والإقدام ، ويصف الليل النيل ، ويكتب في حب مصر ،
 ويرثي والده وزوجته وابنه ، ويتغزل ، ويكتمب في السياسة والوطنيات ، إلى آخر ما
 هنالك من موضوعات غير تقليدية ، تنطلق من تفاعله مع أحداث عصره وزمانه .
 وإلى جانب ارتفاعه بالكلمة والعبارة ، وارتقائه بالموضوع ، نجد _ ثالثاً _ فينتقل
 بالخيال الشعري من الضيق والسطحية إلى التحليق في سماوات الشعر ، وأجنحة
 التصوير ، يدير عدسته الشعرية في الأفق ، ويعتمد على حواسه ، فيجعل من
 التشبيهات ، والاستعارات ، والكنيات ، لوحات متحركة مرئية مسموعة ولموسة ...
 ومن خلال ذلك كله نلتقى لديه رابعاً بانتقال العاطفة من البرود والجفاف ، إلى
 الحيوية والحركة والذاتية .
 ونجد موسيقاه _ خامساً _ محافظة على وحدة الوزن والقافية ، ذات رنين قوى
 أخاذ .

اتجه البارودي _ في ذلك كله _ إلى مجارة فحول الشعراء في العصور العربية
 الزاهية ، منذ العصر الجاهلي ، فالإسلامي ، فالأموي ، فالعباسي . منصرفاً عن محاكاة
 ضعف الشعراء في العصرين : المملوكي والعثماني ، وهو يجاري القدماء لكنه
 لا يقلدهم ، كأنه يتنافس معهم حول المعاني والأخيلة . ومن هنا جارى وحاكى ،
 وعارض شعرَ القدامى من الشعراء : امرئ القيس ، والنابغة ، وعنترة بن شداد ،
 وأبي تمام ، والمتنبي ، والبحتري ، والشريف الرضي ، وابن زيدون ، وابن خفاجة _
 وهما أندلسيان _ معتمداً على نقاء ذهنه ، وفطرته السليمة ، وقراءته وحفظه جيداً
 الأشعار ، وتتلّمذه على يد أستاذه الشيخ حسين المرصفي . مثبتاً أن الضعف الذي طرأ
 على شعرنا العربي عبر القرون السابقة له ، كان راجعاً لضحالة اللغة عند الشعراء
 أنفسهم ، ولأسباب طارئة غريبة على لغتنا ، وليس راجعاً لضعف فيها " ٩ .
 وقد اتفق كذلك مقرر الثانوية الأزهرية مع ما ذهب إليه مقرر الثانوية العامة ، ف جاء
 فيه^{١٠} :

" لاجرم فقد نهض الشعر في هذه الفترة ، وكانت نهضته تتمثل في مظهرين كبيرين

٩ انظر : اللغة العربية للصف الثالث الثانوي (ص ٤١ - ٤٣ : طبعة ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨ م) .
 ١٠ التاريخ الأدبي للعصرين : العثماني والحديث ، للصف الثالث الثانوي الأزهرية ، تأليف الدكتور :
 على محمد حسن العماوي (طبع على نفقة قطاع المعاهد الأزهرية _ طبعة ١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م) " .

الأول : الارتفاع بلغته وأسلوبه وديباجته عن المستوى الذي تردى فيه إبان العصر العثماني ، والذي استمر إلى منتصف القرن التاسع عشر ، فهجر البارودي ومن نهج نهجه المحسنات البديعية المتكلفة ، والصور البيانية المتصنعة . ورجعوا بلغته إلى عهد أبي تمام والبحترى والمنتبى.

الثاني : الخروج بمعانيه وأغراضه عن الدائرة التي كان يضطرب فيها ، فظهرت في أشعارهم عواطفهم الخاصة ، ومشاعرهم الذاتية ، وآمال أمتهم وآلامها ، وكان شعراء الفترة السابقة يرتكسون في حمأة المدح للوالى أولحاشيته ، لا يكادون يطلقون من هذا القيد¹¹ .

ويمكن مما سبق أن نرصد من مواضع الإنصاف الملاحظات التالية :

• اتفق المقرران على سوء الحالة التي كان عليها الشعر في الحقبة التي سبقت ظهور البارودي وتدهور أوضاعه ، بالقياس إلى ما كانت عليه أوضاعه في عصوره الزاهية الأولى .

• اتفقا كذلك على نسبة الفضل لمحمود سامى البارودي ، في إحياء الأداء الفنى للشعر العربى ، وبعث روحه الأولى التي كان يحيا بها في عصور العربية الزاهية الزاهرة ، بعد أن فقد روحه على يد صنّاع الشعر ومتكفيه .

• أثبت مقرر الثانوية العامة بعبارات صريحة واضحة ارتقاء البارودي بالشعر الحديث وتجديده له ، على مستويات خمسة ، هي : **الكلمة والعبارة ، والموضوعات ، والوصف ، والخيال الشعري ، والعاطفة ، والموسيقى** .

في حين لم يشر مقرر الثانوية الأزهرية إلا إلى مستويين فقط من تلك المستويات الخمسة ، وهما : **اللغة والأسلوب ، والمعاني والأغراض** .

(ب) مواضع الاختلاف في الرؤية النقدية للبارودي ومدرسته :
(١) عدم تحديد المصطلحات يودى إلى خلل فى استصدار الحكم النقدي الصحيح :

من المشكلات النقدية ، التي ساعدت على عدم توحد الرؤية النقدية فى شأن البارودي وما أحدثه من تجديد على مجريات العملية الإبداعية فى مجال الشعر ، مشكلة تصنيف اتجاه البارودي ومدرسته ، فمن النقاد من وصفه بالاتجاه التقليدى ، ومنهم من جعله اتجاهاً محافظاً بيانياً ، ومنهم من وصفه بالاتجاه المجرى (عوضاً عن المُقلد) . وفى رأى أن مثيرات ذلك التعدد فى الرؤية النقدية تكمن فى السماح بتداول المصطلحات النقدية دون الاتفاق على تحديد لمدلولاتها اللفظية والمعنوية ، ودون الأخذ فى الاعتبار الملايسات التاريخية والعرفية لتلك الدلالات اللفظية والمعنوية . وقد ظهر ذلك الخلل فى

¹¹ المرجع السابق (ص ٥٠) .

استعمال مصطلحين ، هما : التقليدية والذاتية ، ونفصل الحديث عنهما فيما يلي :

المصطلح الأول : (التقليدية) :

أتصور أن مصطلح التقليد (أو التقليدية) قد رَوَّج له طائفتان من المشتغلين بالأدب ؛ الأولى : الطائفة التي تداولت ذلك المصطلح بتساهل ، تعبيراً عن المشابهة بين شعر البارودي والشعر القديم ، فأطلقت التقليدية مصطلحاً على مدرسة البارودي : " المدرسة التقليدية " ^{١٢} ، وأطلقت على المرحلة التي بدأها البارودي " مرحلة البعث والتقليد " ^{١٣} أو أنهم كانوا يرددون مصطلح التقليد (أو التقليدية) في أثناء حديثهم عن شاعرية البارودي ؛ كما قال الأستاذ أنور الجندی : " كان البارودي هو أول من حمل لواء تحرير الشعر ونقله من مرحلة الركود التي مر بها خلال فترة طويلة تزيد عن أربعة قرون . وبذلك بدأت مرحلة جديدة للشعر العربي المعاصر . نطلق عليها : " مرحلة البعث والتقليد " ، هذه المرحلة هي التي أنهت عصر الانحطاط " ^{١٤} .

ومما يدل على أن استخدام ذلك المصطلح كان استخداماً متساهلاً من الأستاذ أنور الجندی ، نفيه التقليدية عن البارودي في موضع آخر له من حديثه عن شاعريته ، قال فيه : " ... فقد استطاع البارودي أن يتخطى الحدود ، وأن ينفصل عن الطور التقليدي الذي عاش فيه شعراء عصره أمثال الساعاتي والعتار ، فلا يتأثر بأسلوب الاستعارات والكنائيات والجناس والتورية التي كان الشعر غارقاً فيها " ^{١٥} .

وذكر أيضاً في الصفحة نفسها بعد العبارة السابقة : " ولم يقف عمله عند هذا البعث في أسلوب الشعر ونقله من الصنعة التقليدية والمحسنات البديعية إلى إحياء الأساليب القديمة ... وهو بذلك قد نقل الشعر في أسلوبه ومضمونه نقلة بعيدة المدى " ^{١٦} .

فاللافت للنظر هنا تناقض الأستاذ الجندی في طرح المصطلح النقدي ، لأنه جعل التقليدية شعاراً على مدرسة البارودي في موضع من كلامه ، فسامها المدرسة التقليدية ، وجعل المرحلة التي بدأها البارودي مرحلة البعث والتقليد ، ثم هو ينفى عن البارودي في موضع آخر أي نوع من مظاهر التقليدية ، سواء منها ما تعلق بالأسلوب أو تعلق بالمضمون . فهل صدر منه ذلك لأنه يريد نوعين من التقليدية : تقليدية فنية ، وهي التي كان عليها البارودي بحكم محاكاته لشعر العصر القديم ، وتقليدية الصنعة والتكلف ، وهي التي كانت تمارس في أداء الشعر في الحقبة التي سبقته ؟ أقول : إن كان الأستاذ الجندی يعني ذلك في نفسه ، فلمَ لم يظهر هذا في كتابته ؟ ولمَ لم ينصَّ عليه صراحة حتى لا يظهر ذلك الاضطراب في استخدام المصطلح وتداوله ؟ .

12 الشعر العربي المعاصر ، تطوره وأعلامه : لأنور الجندی (ص ٥ _ ١٠) .

13 المرجع السابق (ص ٧) .

14 المرجع السابق (ص ٩) .

15 المرجع السابق (ص ٢٢) .

16 المرجع السابق (ص ٢٢) .

وكان الأولى أن يُستبدل بمصطلح التقليد هنا مصطلح **الإحياء** ، لأن البعث يتنافر تصويره مع التقليد ، ولكنه يتناغم من الإحياء . كما أن وصف البارودي ومدرسته بالتقليد في هذا المجال لا يميزه بشيء عما وصف به العصر الذي قبله ، فقد وصف العصر السابق عليه بالتقليدية ، فالحاق الصفة نفسها بالبارودي لانتثبت له ميزة ولا تنسب له فضلًا في التجديد والتطور ، فضلًا عن تنافرها مع مصطلح البعث .

وورد مصطلح التقليدية كذلك في سياق حديث الدكتور عبد القادر القط عن آثار الذاتية في شعر البارودي ، قال : " **لذلك استطاع الناس أن يغفروا للشاعر كثيرًا من مظاهر التقليد الواضحة** ، إذ وجدوا وراء تلك **الصور التقليدية** شاعرًا يعيش الحياة بمسراتها وأشجانها ويفتح الحزن بصيرته على كثير من حقائق النفس والأخلاق ، فيصوغها صياغة تنبض بالحرارة والصدق مهما تكن طبيعة أسلوبها التقليدي " ^{١٧} .

والمقصد أن بعض الباحثين والنقاد والمشتغلين بالأدب يتداولون المصطلحات النقدية دون تحديد قاطع لمدلولها ، مراعاة للعرف الأدبي ومجاراة للواقع النقدي . فينشأ عن ذلك التداول العشوائي العرفي كثير من الخلط في دلالة ألفاظ المصطلحات على مدلولاتها . وأولئك وإن لم يتعمدوا بإطلاق مصطلح التقليدية هنا الانتقاص من البارودي ولا من مدرسته ، إلا أنهم قد ساعدوا ، بتداولهم ذلك المصطلح ، على تسويغ الانتقاص من منزلة البارودي الشعرية وآثاره على الأداء الفني للشعر في عصره ، وفي العصور التالية . وذلك لما لوقع التقليدية على نفوس المستمعين من ظلال الضعف ودونية المقلد عن مستوى المقلد . فتغلب لديهم الاستعمال العرفي على الدلالة الاصطلاحية العلمية .

ومما يجدر ذكره أن بعض الباحثين قد أدرك أن لمصطلح التقليد ظلالًا من الإجحاف ، فأعرضوا عن استخدامه ، وعدلوا عن تداوله ، وفطنوا إلى ما يحدثه من لبس في هذا المجال . فاستبدلوا به مصطلحًا آخر يعطى البارودي ومدرسته حقهم في التطور والتجديد ، ولا يُقصيهم عن منازلهم الفعلية في مملكة الشعر العربي .

ومن هؤلاء : الدكتور أحمد هيكل ، الذي جعل البارودي رائدًا لاتجاه أطلق عليه : **الاتجاه المحافظ البياني** ، وجعل مصطلح التقليدية علمًا على فترة الشعر قبل البارودي ، فعدل الدكتور هيكل عدولًا محمودًا عن التقليدية بظلالها القائمة المظلمة ، واستبدل بها المحافظة البيانية ، فقال : " **وقد كان في طبيعة هذه الطائفة من الشعراء : البارودي ، وإسماعيل صبرى ، وعائشة التيمورية . وإن كان البارودي أوضح الجميع أخذًا بهذا الاتجاه الجديد ، فهو أقواهم شاعرية ، وأعلاهم قامة ، وأغزهم نتائجًا ، وأبعدهم عن التقليدية التي غلبت على كثير من شعراء تلك الفترة . ومن هنا يعتبر البارودي - بجدارة - رائد هذا الاتجاه الذي اتجه بأسلوب الشعر إلى الأسلوب القديم المشرق الحى البعيد عن التهافت والتستر بالمحسنات ، فهو مؤسس الاتجاه المحافظ البياني في**

17 الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر : د. عبد القادر القط (ص ٢٦) .

الشعر الحديث^{١٨} .

وقد فسر الدكتور هيكل مفهوم المحافظة والبيانية اللتين اعتمد عليهما مصطلحاً على اتجاه الشعر لدى البارودي ومدرسته ، فقال : "وليس المراد بالمحافظة أى لون من التقليدية أو المحاكاة بمعناها الرديء ، الذى تلغى معه الشخصية أو تغلق العيون والمشاعر عما يحيط بالشاعر ويمس نفسه ، وإنما المراد بالمحافظة اتخاذ النمط العربى المشرق مثلاً أعلى فى الأسلوب الشعرى . وهذا النمط تمثله تلك النماذج الرائعة من الشعر ، التى خلفها قمم الشعراء فى عصور الازدهار فى المشرق والأندلس ، من أمثال أبى تمام والبحتري والمتنبى ، من المشاركة ، وابن زيدون وابن خفاجة من الأندلسيين . والمراد بالبيانية ، إبراز الجانب البيانى فى الشعر بشكل واضح والاعتماد عليه أساساً كعنصر من أهم عناصر الجمال فيه ؛ حتى ليقدم الجانب البيانى على الجوانب المتعددة الأخرى ، التى يمكن أن يتألف منها نسيج الشعر ، كالجانب الذهنى والجانب العاطفى ، وما إليهما^{١٩} .

ولست متفقاً مع ما ذهب إليه الدكتور أحمد هيكل ، من أن المدرسة الكلاسيكية تقدم الجانب البيانى على الجوانب الأخرى المتعددة التى يتألف منها نسيج الشعر^{٢٠} ، فذلك تعميم غير علمى ، وإنما الحق أنهم راعوا كل العناصر التى يتألف منها النسيج الشعرى بنسب متوازنة . وسوف أدلل على ذلك _ فى آخر هذا الكتاب _ بإحدى قصائد شوقى التى جاء الأداء الذهنى فيها متوازياً ومتوازناً مع الأداء البيانى . ولقد فطن واضعو مقرر الثانوية العامة (فى رؤيته الحديثة) إلى ذلك أيضاً فأحسنوا صنعاً فى جعلهم البارودى مجارياً للشعراء القدامى ، غير مقلد لهم ، فنفوا عنه التقليد نفياً صريحاً واضحاً ، فى قولهم عنه : " اتجه البارودى _ فى ذلك كله _ إلى مجازاة فحول الشعراء فى العصور العربية الزاهية ، منذ العصر الجاهلى ، للإسلامى ، فالأموى ، فالعباسى . منصرفاً عن محاكاة ضعاف الشعراء فى العصرين : المملوكى والعثمانى ، وهو يجارى القدماء لكنه لا يقلدهم ، كأنه يتنافس معهم حول المعانى والأخيلة"^{٢١} .

فى حين لم يشر مقرر الثانوى الأزهرية صراحة إلى موقف البارودى ومدرسته من التقليدية ، على حاجتنا الماسة فى مثل المرحلة الثانوية إلى إيصال المعلومة لأبنائنا واضحة الألفاظ غير مشوشة ، ليعينهم وضوحها على إدراك معانيها بشكل واضح ، وعدم الاصطدام بما يناقضها فى مواضع أخرى من المقرر ، أو بعد ذلك فى مرحلة

18 تطور الأدب الحديث فى مصر : د.أحمد هيكل (ص ٦٠،٦١) .

19 تطور الأدب الحديث فى مصر : د.أحمد هيكل (ص ٦٢) .

20 يتفق الدكتور هيكل فى هذا الرأى مع ما ذهب إليه المقرر الدراسى للثانوية العامة ، من أن شعراء المدرسة الكلاسيكية اهتموا اهتماماً كبيراً بالصياغة على حساب المعنى والفكر أو الوجدان (اللغة العربية للصف الثالث الثانوى ص ٦١) .

21 اللغة العربية للصف الثالث الثانوى (ص ٤٣ _ طبعة ٢٠٠٨ م) .

الدراسة الجامعية ، فنحفظ للمقررات الدراسية التناغم الفكري والعرض المنهجي الذي يساعد على تهيئة بيئة مناسبة للتعبير عن ذوات الطلاب واكتشاف مواهبهم على مستوى الإبداع الفني والنقد .

وثمة طائفة أخرى قد روّجت لمصطلح التقليديّة عمدًا ، وأرادت منه الانتقاص من موضوعه ، وهم بعض المشتغلين بالأدب ، من دعاة الحداثة والتعصب لها ، الذين استغلّوا عليهم الشعر القديم ، وخصوصًا الجاهلي منه ، فلم يستطع شعراؤهم محاكاته في العصر الحديث ، ولم يقوْ نقادُهم على فهمه وإدراكه ، فضلًا عن تحليله ونقده . فعُلم أولئك وهؤلاء جهلهم به واستغلاؤه عليهم باتهام مَنْ قدر عليه واستمكن منه _ شعراً وفهماً _ بالتقليد والجمود والرجعية وعدم مواكبة الحديث .

وليس ذلك قطعًا من النقد العلمي النزيه في شيء ، إذ من الأولى ، إذا لم يستطع النمط القديم شاعرًا ، ألا يعيبه على من استطاعه لمجرد عجزه هو ، وإذا لم يستطعه ناقدٌ ألا يستنكف من إعلان جهله به ، أو أن يحمّل نفسه مزيدًا من مسؤوليات التعب والمشقة في القراءة والفهم وتتبع معانيه ، لكي يتوصل إلى النقد الصحيح له .

التقليد (أو التقليديّة) في شعر البارودي ومدرسته :

لقد عيب على البارودي إنشاؤه شعره على النسق الجاهلي ، بأغراضه وصوره وأساليبه ، غير أننا أسلفنا ما يبرر له ذلك في الحديث عن علاقته بالشعر الجاهلي . ونضيف إلى ما سبق أن إبداع الشعر على النسق الجاهلي يحتاج لمقدرة خاصة ، لا تُسلسُ لكل من لديهم موهبة الشعر ، ولا يلين قيادها لكل من زعم أن له باعًا في هذا المجال ، إذ لا بد لها من معجم لغوي ثرٌّ ، وعركٍ للبيئة الجاهلية ، واستيعابٍ للتراث القديم ، وقراءة متأنية واعية لشعره .

ولا يخفى على المهتمين بالأدب الجاهلي ، عند مطالعتهم لقصائد البارودي ، ما حفلت به من محاكاة واضحة لأنماط القصيدة الجاهلية ، وتقمص شخصية شعرائها واحتذائه حذوها وتلمس منهجها ، في نسقها وصياغتها وصورها ولغتها وأساليبها . ولا شك أن ذلك قد يبرر للقارئ لشعره الحكم عليه بالتقليد ، قاصدين بذلك التقليل من شاعريته .

ونحن هنا في مجال النقد العلمي لا ينبغي أن نسلم بالمصطلحات إلا بعد تعريفها والاتفاق بين أهل الصنعة على حدودها ومفهومها ، وإلا أصبح الكلام صدًى لكلام آخر تصوّره العاطفة ويتحكم فيه الهوى .

إن المصطلح الذي نريد التعرف عليه هنا ، قبل إطلاقه على عمل من الأعمال ، هو **مصطلح التقليد (أو التقليديّة)** . فالدلالة المألوفة عن التقليديّة أنها طمسٌ لاستقلال شخصية المقلّدين (بكسر اللام) وتعميق واتساع لدوائر شهرة المقلّدين (بفتح اللام) ، ذلك هو المألوف المتبادر عن التقليد . ولكن غير المألوف أنها نوعٌ من البراعة والإجادة ، ووجهٌ من أوجه العبقرية في بعض مراحلها .

إن أقل مستويات البراعة والعبقرية فيها هو الفهم والإدراك من المقلّد للمقلّد ، وبخاصة إذا كان النموذج المحكى عنه نموذجًا راقياً ، ومثلاً محتذىً جديرًا بالتقليد

والمحاكاة ، كالشعر الجاهلي . ولا ينكر أن محاكاته ومحاولة تقليده وجه من أوجه البراعة ، والجودة في ذلك عبقرية تحسب لفاعلها ، في مجال الشعر ، وبخاصة إذا كان المقلد من شعراء العصر الحديث .

وحسب الشاعر الحديث حينئذ من نصيب العبقرية امتلاكه لأدوات الشعر الجاهلي والتمرس عليه وسبر أغواره والانفعال به والتعايش معه ، ثم القدرة على محاكاته . وتلك مقدرة لا تتوافر لكل من زعم أنه شاعر ، ولا يجروء على ادعائها إلا من بلغ من اللغة والبلاغة والبيان شأواً يعينه على صدق زعمه وسلامة دعواه ، وإلا كشفت التجربة زيفه وبطلانه ، وذلك لا يخفى على أهل الصنعة والتذوق .

على أننا لا نُخرج من دائرة الشاعرية مَنْ فقد تلك الأسباب التي تمكّن منها البارودي ، وفي الوقت نفسه ليس من الإنصاف أن نصف من نالها وتمكّن منها بالتقليدية ، إذا كنا نريد بمصطلح التقليديّة الانتقاص من صاحبه والتقليل مما جاء به .

ولم لا تكون التقليديّة هنا سبباً لمدح شاعرية الشاعر المقلد ، ومدحاً لمقدرته على البيان وحسن التصرف في محاكاة النماذج العالية؟! لأنها ليست عملاً يسيراً يستطيعه كل شاعر ، كما يبدو من ظاهر لفظ التقليد الذي يغرى مستمعيه باعتقاد أن المتصفين به مستسهلون . فالاستسهال هنا ، إن صح إطلاقه على محاكاة أدب عصر من العصور ، فإنه لا يصح إطلاقه على محاكاة الأدب الجاهلي بشهادة مروّجى هذا المصطلح أنفسهم ؛ لأنهم يحكمون على الشعر الجاهلي بأنه مستوى صعب ، ثم ينقضون كلامهم هذا عند الحكم على محاكاة الشعر الجاهلي بالتقليد ، على اعتبار التقليد - كما يرون - وجهاً من أوجه الاستسهال والتهاون . وكان الأجدر علمياً هنا _ إذا كنا قد سلمنا بصعوبة مستوى الشعر الجاهلي _ أن نسلم أيضاً بصعوبة محاكاته وعبقرية مقلديه كما أسلفنا .

المصطلح الثاني : (الذاتية) :

هذا هو المصطلح الثاني الذي أدى عدم تناوله بعلمية إلى إحداث كثير من الخلل في تدوله وفي الأحتكام النقدية المتعلقة به في بعض المؤلفات النقدية والمقررات الدراسية . يراد من مصطلح الذاتية في المؤلفات النقدية أن تكون القصيدة مرآة واضحة تعكس شخصية الشاعر وذاته ، دون أن يكون من خلالها أداة لعرض نوات الآخرين ، كما جاء في مقرر الثانوية الأزهرية : " وما أكثر دعوة المجددين في بادئ الأمر إلى التخلي عن شعر المناسبات من مدح ورثاء . وعدوا شعر المناسبات متكافئاً لايمت إلى الشعر الجيد بصلة ، ودعا أكثرهم إلى الشعر الذاتي الذي يتضمن حديث الشاعر عن آماله وآلامه ، وأفراحه وأحزانه ، حتى إذا رثى لا ينبغي أن يتحدث عن صفات المرثى ومآثره ، وإنما يتحدث عن فلسفة الموت والحياة ، وعن أثر ذلك في نفس الشاعر ...

وقد بدأت مرحلة التجديد الحق بدعوة خليل مطران التي أعلنها في سنة ١٩٠٠م بقصائد فيها تجارب ذاتية ، يمزج فيها آلامه بأحلامه وتأملاته ، ويرى في الطبيعة ألمه

وحزنه . فغير بذلك موضوع القصيدة القديمة^{٢٢} .

ثم جاء بعده عباس العقاد ، وإبراهيم المازني ، وعبد الرحمن شكري ، فدعوا إلى التجديد وصدر كتاب " الديوان " في سنة ١٩٢٢ م ، وفيه دعوة إلى التعبير عن الذات وإلى التقاط الأشياء العابرة ، والتعبير عنها تعبيراً فنياً^{٢٣} .

لقد بد هذا الكلام متناقضاً مع ما سبق تقريره من قبل في مقرر الثانوية الأزهرية ، من أن شعر البارودي ومدرسته كان تعبيراً عن عواطفهم الخاصة ومشاعرهم الذاتية ، وذلك فيما قرّر من أحكام نقدية بصدد الحديث عن مظهرين كبيرين من مظاهر نهضة الشعر على يد البارودي ، فجاء في المقرر نفسه : " ... الخروج بمعانيه وأغراضه عن الدائرة التي كان يضطرب فيها ، فظهرت في أشعارهم عواطفهم الخاصة ، ومشاعرهم الذاتية ، وآمال أمتهم وآلامها ، وكان شعراء الفترة السابقة يرتكسون في حماة المدح للوالى أولحاشيته ، لا يكادون يطلقون من هذا القيد^{٢٤} .

لقد أثبت المقرر الدراسي الأزهرى للبارودي ومدرسته ذاتية شعرية ، يحكى بها آمال أمته وآلامها ، ثم نزعها منهم بعد ذلك وأثبتها لخليل مطران ومن جاء بعده ممن حدا حذوه وانتهج نهجه ، وجعل مطران مغيراً لموضوع القصيدة القديمة ، فلماذا هذا التناقض إذن ؟ هل صدر عن واضعي المقرر لعدم وجود تصور واضح لديهم لمفهوم الذاتية ؟ أم أنهم يرددون مصطلح الذاتية بدلالاتين مختلفتين ، فدلالة الذاتية لدى البارودي تختلف _ في عرفهم _ عن دلالتها لدى مطران ؟ أم أن تعدد المؤلفين للمقررات الدراسية جعلهم يعرضون آراء متضاربة ، دون أن يتم تنسيق بين المؤلفين قبل نشر المقرر ؟ وإن كان الأمر كذلك ، فلم لا يبيّن واضعو المقرر على ذلك الاختلاف بين الدالتين تنبيهاً صريحاً ، وبخاصة عند عرض المادة الأدبية كمقرر دراسي لطلاب المراحل التعليمية ؟ .

إن التعبير بالذاتية لدى مطران ، في مقابل شعر المناسبات لدى البارودي ومدرسته ، أمر مرفوض علمياً ، لأن شعر المدح وشعر الرثاء قد يكون ذاتياً خالصاً في كثير من أشكاله ، إن كان المدح أو الرثاء مرتبطاً بمن يحبه الشاعر ويقبل عليه بعاطفته . فهل يحرم الشاعر من التعبير عن ذاته في المدح والرثاء ، بدعوى أنهما من شعر المناسبات ، الذي حكم عليه المقرر أنه شعر متكلف ؟ وما الداعي لتعميم الحكم النقدي على كل شعر المناسبات أنه متكلف مذموم ؟ .

ذلك من عمومية الأحكام المرفوضة في مجال النقد العلمي ، والتي لا تتيح استصدار الحكم النقدي على العمل الأدبي من خلال آليات تشكيله الفني ، وإنما تصدر عليه أحكاماً

²² يعد هذا تناقضاً في الأداء النسقي للعبارة ، لأن القصيدة القديمة في عرف واضعي المقررات ليس لها موضوع ، فما الموضوع الذي غيره مطران فيها ؟ .

²³ التاريخ الأدبي للعصرين العثماني والحديث ، للصف الثالث الثانوى الأزهرى (ص ٧٨) .

²⁴ المرجع السابق (ص ٥٠) .

إجمالية من خلال القوالب الظاهرية التي صيغ فيها. ولم يكن مقرر الثانوية العامة بمنأى عن هذا الخلط في الأداء النقدي ، فقد أثبت للبارودي الذاتية في الأداء الشعري بقوله : " ونأى البارودي بموضوعاته عن التكرار والجذب والسطحية ، إلى التجديد والتنوع ، والتعبير عن الأحاسيس الذاتية ، والحياة المعاصرة ، والقضايا القومية ، وأحداث العصر ، متقلًا بالموضوع الشعري من الأمور الشخصية التافهة إلى الأمور العامة ، تقدم زادًا للإنسان من خلال خبرة الإنسانية وتجربتها مع الحياة ممتزجة بالعاطفة"^{٢٥}.

ثم جردها منه في موضع آخر عند الحديث عن المدارس الرومانسية وريادة خليل مطران ، فجاء فيه : " بعد أن قام جيل البعث والإحياء بدوره ، وتبعه جيل طوّر رسالته ونمّاها تمثل في الكلاسيكية الجديدة ، نظر جيلٌ جديدٌ^{٢٦} فوجد الشعر على يد سابقه^{٢٧} ، قد أكثر من الالتفات إلى القديم ومحاكاته ، ومعارضته ، وشغلته المناسبات والمجاملات ، وانصرف عن نفس الشاعر وتجربته وأحاسيسه^{٢٨} إلى ما هو خارجها ، واهتم اهتمامًا كبيرًا بالصياغة على حساب المعنى والفكر أو الوجدان ، ولم يحفل بالوحدة العضوية في شعره . نظر هذا الجيل فوجد أن الشعر العربي في حاجة إلى مزيد من التطوير ، وقد تمثل ذلك أول ما تمثل في شعر خليل مطران"^{٢٩}.

لقد انخدع بعض النقاد بتعدد آليات التشكيل الشعري لدى الشعراء في التعبير عن ذواتهم ، والتي تعددت لديهم بحسب ثقافتهم اللغوية والأدبية والمعرفية ، وقدرتهم على التشكيل الفني من خلالها ، فجعلوا _ بالحكم العاطفي _ طريقة الشاعر اللاحق في التعبير عن نفسه تجديدًا وتطورًا عجز سابقوه عن الإتيان بمثله . وغاب عنهم أن طريقة الشاعر الجديد في التعبير عن نفسه لم تكن تمرّدًا على القوالب القديمة بقدر ما كانت طريقة مباشرة في التعبير عن الذات لاختلاف عن طريقة السابقين في التعبير عنها إلا بحسب اختلاف أدوات التشكيل الفني التي يمتلكها كل منهم . فالبارودي يمتلك من أدوات التشكيل الشعري ما لا يملكه مطران ، ولا يعوزه أبدًا أن يعبر عن ذاته بالطريقة التي اختارها مطران لنفسه ، فهو يستطيع ذلك بكفاءة ويسر . غير أن البارودي اختار لنفسه من طرق التعبير عن الذاتية الطريقة التي تناسب شاعريته وثقافته ، والتي لم يكن في أدائها مفتعلًا ولا متكلفًا . في حين أن مطران لو اختار لنفسه طريقة البارودي في التعبير عن ذاته ، لعجز عنها ولما ظهرت شاعريته بالشكل الذي عرفه الناس من خلالها . فلا

25 اللغة العربية للصف الثالث الثانوى (ص ٤٢) .

26 المقصود مطران ومن هذا حذوه .

27 المقصود مدرسة الإحياء والبعث التي رادها البارودي ، والمدرسة الكلاسيكية الجديدة التي تأمرها شوقي .

28 يعنى مفهوم الذاتية .

29 اللغة العربية للصف الثالث الثانوى (ص ٦١) .

يعاب على البارودي تعبيره عن ذاته بطريقته التراثية ، ونمطه الصعب . ولا يُمدح مطران بتخليه عن ذلك النمط الصعب ، واختياره لنمط عصريّ سهل ، لأنه لم يزهد في النمط الصعب إلا لعدم امتلاكه لأدواته وعدم قدرته على إظهار شاعريته من خلاله . فإن كان ثمة تطورٌ إذن فهو في طرائق التعبير عن الذات بين شاعر وآخر ، وتلك لا مفاضلة فيها بين الشعراء . وإنما تتم المفاضلة بين الشعراء على أساس قدرة كل شاعر في التعبير عن ذاته بحسب الطريقة التي ارتضاها لنفسه وتظهر من خلالها شاعريته ، ومدى التزامه بآليات تلك الطريقة الأدائية . فقد كان البارودي ذاتياً في التعبير عن آلامه وآماله بطريقته ، وكان مطران ذاتياً كذلك في التعبير بطريقته عن آلامه وآماله . فأنا لا أعد صنيع مطران تطوراً ولا تجديداً يراد منه إعلاء شاعرية المدرسة الرومانسية على شاعرية ، ولكنه تعدد لأنماط التعبير الشعري . لأن صعوبة الأنماط الشعرية وسهولتها ليست مقياساً لشاعرية الشعراء وفنية أدائهم ، وإنما تقاس شاعريتهم ببراعة توظيف كل نمط في مجاله .

وجدير بالذكر هنا أن على الناقد المنصف مراعاة أزمان الشعراء وبيئاتهم في أثناء استصداره الحكم النقدي وعدم تفضيل لاحق من الشعراء على سابق ، بما أتيح للاحق من ظروف عصره ولم يكن متاحاً للسابق . أو بما كان السابق مشغولاً به ومستولياً على اهتماماته ولم يكن ذلك شاغلاً للاحق . وإلا تحول النقد من إطار الحيادية إلى إطار التوجيه الشخصي ومصادرة العملية الإبداعية لدى الفنان ، إذ كيف نقرُّ للشاعر أن يعبر عن نفسه بما يشاء ، ثم نعيب عليه ما لا يد له فيه ؟ . كما جاء في تعليق على قصيدة لعبد الرحمن شكري³⁰ ، في مقرر الثانوية العامة ، من قولهم : **" يتضح من النص تناول موضوع جديد غير مألوف في شعر المدرسة الإحيائية "**³¹ . إذ كيف نعيب على الإحيائيين عدم تطرقهم لما تطرق له المحدثون من المواضيع ، ولا نعيب _ بالقدر نفسه _ على المحدثين عدم تطرقهم لما تطرق له الإحيائيون ؟ مع الأخذ في الاعتبار أن الإحيائيين اتسعت لديهم دائرة المواضيع الشعرية ، حتى أرضت كل الجوانب الإنسانية ، ووجد فيها الناس _ على اختلاف اتجاهاتهم ومشاربهم _ بغيتهم ، كلُّ بحسب اتجاهه ومشربه . أما الحداثيون فقد ضاقت لديهم دائرة المواضيع ، ولم يشغلوا بهموم أوطانهم ومجتمعاتهم كما شغل الإحيائيون ، فعاشوا في ذاتية أنفسهم ، يعبرون عنها بأنانية ، لاتشغلهم إلا اهتماماتهم الخاصة ، فلا يستقربون لشعرهم إلا من عاش تجاربهم الذاتية ، أو التقى معهم في تأملاتهم الذهنية . فهل نستطيع _ من باب العدل والإنصاف _ أن نلزم الحداثيين بتوسيع دائرة اهتماماتهم لتشمل المواضيع التي تناولها شعراء المدرسة الكلاسيكية ، أم أن ذلك سيكون توجيهاً مرفوضاً للعملية الإبداعية لدى الفنان وتدخلًا غير مقبول في طريقة أدائه ؟ فإن سلمنا بأن ذلك تدخل مرفوض فلم نقره لأقوام ولا نقره

³⁰ أحد شعراء مدرسة الديوان ، وقصيدته بعنوان : " الشاعر وصورة الكمال " .

³¹ اللغة العربية للصف الثالث الثانوي (ص ٨٤) .

لآخرين ؟

إن الشعراء لا تقاس شاعريتهم بأنواع المواضيع التي يطرقونها ، وإنما تقاس تلك الشاعرية بمدى تحقق مقاييس الفنية الشعرية فيما يبدعون ، بمقاييس عصرهم وبيئاتهم . وذلك ما يجب أن يراعى عند المقارنات والموازنات بين الشعراء التي تتم بين شعراء العصور المختلفة ، أو البيئات المختلفة ، أو الثقافات المختلفة .

(٢) عدم الدقة في التوصيف النقدي ، أو في تحديد المطلوب :

يفتقر الأداء النقدي أحياناً في بعض مستويات التوصيف إلى الدقة ، وبخاصة في أثناء التوصيف التاريخي في مقررات الدراسة الثانوية ، وذلك باختيار عبارات نقدية غير محددة ، ولا تعبر عن الظواهر الأدبية بشكل دقيق واضح ، إذ يمكن لعدم تحدها أن تصلح للتعبير عن الشيء وخلافه ؛ كما حدث مثلاً في مقرر الثانوية الأزهرية ، في توصيف الحالة الشعرية بمصر منذ بداية القرن العشرين إلى يومنا هذا ، فجاء فيه :

" يكاد يكون الشعراء في مصر منذ بداية القرن العشرين إلى يومنا هذا على مناهج ثلاثة :

- ١- طائفة تنهج نهج شوقي وحلبته ، وهؤلاء يُعَنون بالأسلوب الفخم والمعاني الرقيقة ، والموسيقا الشعرية الجميلة ، ولا يكادون يخرجون عن الأبحر المعروفة للشعر العربي ويلتزمون القافية .
- ٢- وطائفة تأثروا بمذهب العقاد الذي يتلخص في أن الشعر تعبير جميل عن تجربة صادقة .
- ٣- وثالثة سارت في ركاب مدرسة " أبولو " في سنة ١٩٣٢م ، وكان زعيمها الدكتور أحمد زكي أبو شادي . وقد ضمت شعراء من جميع الأقطار العربية ."^{٣٢}

وتتمثل مظاهر عدم دقة الأداء النقدي لتلك العبارة في الملاحظات التالية :

الأولى : أن المقرر خلط في أدائه بين المناهج والطوائف ، فأطلق مصطلح " المناهج " في مقدمة كلامه ، ثم تكلم في التفصيل عن طوائف الشعراء . ولا يغنى عن هذا الخلط كونه ضمن كلامه في التفصيل منهج أولئك الشعراء ، إذ كان الأولى أن تعتمد التقسيمات الثلاثة على المناهج إن كان يريد الإبقاء على مصطلح " المناهج " ، أو أن يستبدل به كلمة " طوائف " فهي أنسب للسياق .

الثانية : أن العناية بالأسلوب الفخم والمعاني الرقيقة ، والموسيقا الشعرية الجميلة ، وعدم الخروج عن الأبحر المعروفة للشعر العربي والتزام القافية ، أمور لا يقتصر الالتزام بها على شوقي ومن نهج نهجه ، كما ذهب مقرر الثانوية الأزهرية ، وإنما قد

³² التاريخ الأدبي للعصرين : العثماني والحديث ، للصف الثالث الثانوى الأزهرى (ص ٥٢) .

يشارك في تلك الخصائص أيضاً المدارس الشعرية الأخرى في العصر الحديث . ويعد التعبير بمثل تلك العبارات العامة تعبيراً غير علمي في مجاله ، لفقدانه القطع والتحديد ، فقد أزرته به عموميته وأداؤه المطلق الذي يصلح للشئء وخلافه في الوقت نفسه .

الثالثة : وصف المقرر مذهب العقاد من أنه يتلخص في أن الشعر تعبير جميل عن تجربة صادقة ، ينطبق عليه كذلك ما قيل عن مذهب الكلاسيكيين . لأن تعريف الشعر بأنه تعبير جميل عن تجربة صادقة ، لا يقتصر فهمه أو تطبيقه على العقاد وجماعته فحسب ، وإنما يشترك معهم فيه المدارس الشعرية الأخرى على اختلاف مذاهبها واتجاهاتها ؛ باعتبار أن أية قصيدة فنية _ مهما كان اتجاه صاحبها المذهبي _ لابد أن تصدر عن تجربة صادقة ، ولكن يختلف الشعراء في طرائق التعبير والتشكيل الفني ، بحسب انتماءاتهم لمدارس الشعر .

وهل الشعر الجيد إلا تجربة صادقة اختلفت طرق التعبير عنها من شاعر إلى آخر بحسب مدرسته ؟ إن المعول عليه في استصدار الأحكام النقدية هو فنية التشكيل الشعري ، لا التشكك في صدق التجارب الشعرية من كذبها . لأن ما سبق من مدح للبارودي في المقررات الدراسية يمنحه منزلة يتجاوز بها مرحلة اختبارات الصدق الفني . وهل من الإنصاف أن نحكم على شعر مدرسة بأكملها بعدم صدقها الفني ؟ وإذا كان كذلك فلماذا نمنح شعراءها جواز مرور الشاعرية إذن ؟ إن الصدق الفني لا يقاس إلا بمقدرة الشاعر على تشكيل قصيدته فنياً ، وعدم التقصير في شئء من آليات ذلك التشكيل ، بحسب أعراف أهل الصنعة وأذواقهم .

وعلى ذلك فالعبارات التي تم بها توصيف المذاهب الشعرية لتلك الحقبة الزمنية عبارات غير دقيقة نقدياً ، ولا تدل بألفاظها على تميز كل اتجاه شعري عن الآخر ، بل من الممكن _ لعدم دقتها _ أن يتبادل كل منهج صفاته التي وصفه بها المقرر الدراسي مع صفات المناهج الأخرى .

وشبيه بذلك ما جاء في مقرر الثانوية العامة ، في أثناء الحديث عن تطور القصيدة على يد خليل مطران : " أصبحت القصيدة تجربة شعورية تجمع بين مشاعر قائلها والمستمعين إليها ، أو قارئها " .

فالعبرة على هذا النسق الأدائي ليست عبارة نقدية علمية ، لأنها دلت _ بقولها : " أصبحت " _ على فقدان عنصر من عناصر التشكيل الفني في شعر المدرسة الكلاسيكية ، وهو التجربة الشعورية التفاعلية³³ ، لأن واضع هذه العبارة على هذا النسق ، في هذا الموضوع من التعليق على شعر خليل مطران ، إنما يقصد الإعلاء من القيمة الفنية لشعراء الرومانسية على حساب المدرسة الكلاسيكية ، وهو ما صرحت به ألفاظ العبارة وملايساتها .

وإذا كان واضع العبارة يقصد نسبة ذلك الانتقاص إلى فترة الشعر التي سبقت

³³ كلمة التفاعلية أثبتتها هنا تفسيراً للجمع بين مشاعر القائل والمستمع التي أشارت إليها العبارة .

البارودي ، فلماذا لم يصرح بذلك في عبارته ليمنع اللبس الناتج من عمومية الحكم النقدي وعاطفيته ؟ فنحن لانعول على ما انطوت عليه ضمائر النقاد ومؤرخي الأدب ، وإنما التعويل قطعاً على ما دلت عليه ألفاظ عباراتهم . وإن ما بدا من ألفاظ تلك العبارة يُجرّد شعر البارودي ومدرسته الكلاسيكية من التجربة الشعورية التي تجمع بين مشاعر قائلها والمستمعين إليها ، أو قارئها ، ويثبتها لمطران ومن حذا حذوه . فضلاً عن تناقض تلك العبارة مع ما سبق تقريره بشأن شعر البارودي في مقرر الثانوية العامة من أنه كان " رصيناً قوياً في عبارته وألفاظه ، متيناً في أساليبه ، صافياً في أخيلته ، شريفاً في معانيه ، مشرقاً في ديباجته ، جزلاً في تراكيبه . واستمع معاصروه إليه ، فأروه يصوغ شعراً غير ما ألفوه من نظم ، على مدى ما يزيد عن ثلاثة قرون مضت . لقد كان صنيع البارودي مع الشعر صنيع من أعاد الحياة لمن سلبها ، وردّ النبض لمن فقده ؛ ذلك أنه ارتقى بالشعر وصعد به من قاع منحدر إلى أعلاه "٣٤ . إن مثل هذا الحكم النقدي الذي سبق تقريره في المقرر الدراسي يعكس في نفوس قارئيه _ وبخاصة طلاب المرحلة الثانوية منهم _ انطباعاً بجودة شعر البارودي ، واكتمال عناصر التشكيل الفني فيه . فكيف يثبت المقرر الشعرَ الجيدَ للبارودي في موضع ، ثم هو في موضع آخر يجرد منه عنصراً من العناصر المهمة فيه ؛ فيزعم أنه خالٍ من التجربة الشعورية التفاعلية ؟

إن هذا التناقض الأدائي ، وعدم الالتزام برأي نقديّ ثابت ومحدد في جميع مواضع المؤلف النقدي ، يسلب من الأحكام النقدية مصداقيتها ، ويشوش صورتها لدى المتعلمين

وكيف يمكن أن نتصور شعراً فنياً متجرّداً من التجربة الشعورية التفاعلية ؟ وإلا فكيف أدرك المستمعون براعته ؟ وكيف وقفوا على روعة أدائه ؟ وبأى شيء تدفّقوا جماليات تشكيله ؟ إن لم يكن الشاعر قد استطاع بفنيته أن يُنشئ اتصالاً بينه وبين مستمعيه بشعره . فهل كان ذلك الاتصال مقطوعاً على مدار عصور الشعر كله حتى جاء مطران فأنشأ تلك الصلة ؟

لقد خلط المقرر الدراسي بين رؤية الشاعر في التعبير عن تلك الصلة ، وبين وجود تلك الصلة من عدمها في العمل الشعري . إن القصيدة الشعرية الفنية ، التي يحكم المستمعون بفنيته لاتخلو على أية حال من التجربة الشعورية التفاعلية بين الشاعر ومستمعيه ، مهما اختلف عصرها . ولكن لا بد أن يُؤخذ في الاعتبار آليات تلك التجربة الشعورية في كل عصر ، ولا بد أن يُؤخذ في الاعتبار كذلك اختلاف أذواق المستمعين في العصر الواحد في استقبال العمل الفني ، بحسب ثقافة كل منهم وميوله الأدبية .

(٣) تداول الحكم النقدي بالدلالة العرفية ، لا الدراسة العلمية (الوحدة

34 اللغة العربية للصف الثالث الثانوى (ص ٤١) .

الموضوعية) :

اتفقت مقررات المرحلة الثانوية ، بنوعيتها : العامة والأزهرية ، على أن القصيدة الكلاسيكية متعددة المواضيع ، لا يحكمها موضوع واحد ، وليس بين أجزائها ما يعرف بالوحدة العضوية (أو الوحدة الموضوعية)³⁵ ، وإنما تعتمد في إنشائها على وحدة البيت .

جاء في المقرر القديم للثانوية العامة : " احتذى البارودي القدماء في الإطار الخارجي للقصيدة ، فحافظ على البحر الواحد والقافية الواحدة ، والتزم وحدة البيت ، فلا مانع لديه أن تنفصم الصلة المعنوية بين البيت وسابقه وتاليه . وتعددت الموضوعات لديه في القصيدة الواحدة ، وكثيراً ما بدأت بالنسيب وإن لم يكن موضوعها متصلًا به ..."³⁶

ولم يختلف المقرر الثانوي الحديث في هذا الحكم عن نظيره القديم ، عند حديثه عن خصائص مدرسة الإحياء والبعث ، فجاء فيه :

" تحددت خصائص هذه المدرسة في :

- مجارة القدماء في تقاليد القصيدة القديمة ، بانتقالها من غرض إلى آخر ، والافتتاح بالنسيب وما يمر به الشاعر ، مما يجعل القصيدة متنوعة الأغراض .
- قيام القصيدة على وحدة البيت ، بحيث يكون البيت وحده ، أو مع بضعة أبيات ، مستقلاً عن سائر أبيات القصيدة ..."³⁷

ولقد سبقت الإشارة إلى أن المقررات الدراسية في المرحلة الثانوية قد أعلنت من شأن مطران على حساب شعراء المدرسة الكلاسيكية في نسبة الذاتية إليه دونهم ، دون مبرر علمي مقنع لهم في ذلك ، فقالوا إنهم انصرفوا عن نفس الشاعر وتجربته وأحاسيسه إلى ما هو خارجها³⁸ . ولم يكتفوا بوضع تلك المقررات من إعلاء شأن مطران على حساب التراثيين (الكلاسيكيين) في مسألة الذاتية فحسب ، وإنما أضافوا إليه فضل الدعوة إلى الوحدة الموضوعية دونهم ، إذ وصفوهم بأنهم اهتموا اهتماماً كبيراً بالصياغة على حساب المعنى والفكر أو الوجدان ، وبأنهم لم يحفلوا بالوحدة الموضوعية في شعرهم . وجعلوا مطران على رأس جيل ممسك بزمام التطوير والتجديد ، وقالوا عنه :

35 قد ورد فيها اللفظان ، فهي عضوية باعتبار النظر لهيكل القصيدة ، على أنه خُلِقَ متكامل كخُلِقَ الإنسان ، كل عضو فيه يؤدي وظيفته في مكانه . وهي موضوعية باعتبار الموضوع الذي تعالجه ، فلا اعتراض على شعراء المدرسة الكلاسيكية ، لتعدد الأغراض في قصائدهم ، وعدم التزامها بموضوع واحد تصرح به من بدايتها إلى نهايتها ، كما هو الحال في شعر المدرسة الرومانسية .

36 النص من كتاب الأدب والنصوص الذي كان مقرراً على مرحلة الثانوية العامة ، ووضعته نخبة من المتخصصين في الأدب ، هم السادة : د. حسين نصار ، د. عز الدين إسماعيل ، يوسف الحمادي ، محمد الشناوي (سنة ١٩٧٦ م) .

37 اللغة العربية للصف الثالث الثانوي (ص ٤٥) .

38 المرجع السابق (ص ٦١) .

" بدأ خليل مطران _ بما كتبه من شعر ونقد من سنة ١٩٠٠ _ يلفت الأنظار إلى أهمية أن يكون شعرنا مماثلًا لتصورنا وشعورنا ، وأخذ يشرح المبادئ الأساسية لمذهبه الشعري في مقدمة ديوانه سنة ١٩٠٨ ، مؤكداً على أهمية النظرة إلى القصيدة في جملتها ، لا في أبياتها منفردة ، وذلك في تركيبها وترتيبها ، وتناسق معانيها ، وموافقها ، في مقابل وحدة البيت لدى شعراء الإحياء " ^{٣٩} .

ولم يكتفِ واضعو مقرر الثانوية العامة بالتنظير لتلك القرارات النقدية في صورة كلية عامة ، وإنما كرروا تلك الأحكام في أعقاب كل نصٍّ من نصوص المدرسة الرومانسية ، فيقولون إن القصيدة أصبحت تجربة شعورية تجمع بين مشاعر قائلها والمستمعين إليها أوقارئها . ويقولون إن القصيدة كلٌّ متماسك ، ترتبط أجزاؤها ارتباطاً يتمثل في وحدة عضوية فنية ، لا في وحدة البيت ^{٤٠} .

ولم يختلف مقرر الثانوية الأزهرية عن مقرر الثانوية العامة كذلك في الحكم على شعر المدرسة الكلاسيكية بفقدانه للوحدة الموضوعية ^{٤١} ، ووصف المنادين بها في الشعر القديم متعصبين ، وجعل وحدة الموضوع خاصية بارزة من خصائص الشعر الحديث ؛ وذلك _ في رأيهم _ لاعتماد القصيدة القديمة على أغراض متعددة ، واعتماد القصيدة الحديثة على موضوع واحد يمكن صاحبها من وضع عنوان لها ، وهو ما لم يستطعه الشاعر القديم لتعدد المواضيع في قصيدته ، فالعنوان _ في رأى واضع المقرر _ دلالة واضحة على وحدة الموضوع ، فجاء في المقرر :

" أما وحدة الموضوع فهي الخاصية البارزة للشعر الحديث . فقد كان الشاعر في العصور القديمة يضمن قصيدته غرضين أو أكثر . يتغزل ويصف ويمدح وينثر الحكم في قصيدة واحدة . أما الشاعر المعاصر _ وبخاصة المجددون _ فإنه يقصر قصيدته على غرض واحد . ومن هذا أمكنه أن يجعل للقصيدة عنواناً ، فالعنوان دلالة واضحة على وحدة الموضوع .

39 المرجع السابق (الصفحة نفسها) .

40 المرجع السابق (انظر : ص ٧٦، ٧٠، ٦٢) .

41 يؤثر مؤلف مقرر الثانوية الأزهرية استعمال عبارة " الوحدة الموضوعية " ، وقال إن زعماء النقد الحديث يسمونها " الوحدة العضوية " وبرر عدوله عن استعمال عبارة " الوحدة العضوية " بأن الوحدة العضوية مسألة نظرية أكثر منها عملية ، فما من قصيدة إلا ويمكن التقديم والتأخير في أبياتها دون أن تفقد القصيدة بناءها (انظر التاريخ الأدبي للعصرين العثماني والحديث للصف الثالث الثانوي _ تأليف د. علي محمد حسن العماوي) .

• وأقول : إن الاختلاف على لفظ المصطلح هنا لا مبرر له ، إذ إن كليهما يؤدي إلى مؤدى واحد ويهدف إلى تحقيق هدف واحد ، وهو إثبات أن القصيدة الرومانسية قصيدة مترابطة الأجزاء متماسكة الأطراف ، تعتمد في بنائها على وحدة أجزائها أو وحدة موضوعها . على خلاف القصيدة التراثية (الكلاسيكية) فإنها _ في نظرهم _ مفككة الأوصال ، لا رابط بين أجزائها لعدم معرفة أصحابها بما اصطالحوا عليه بالوحدة العضوية (أو الموضوعية) .

وقد حلا لبعض المتعصبين للقديم أن يقولوا إن القدماء تنبهوا إلى الوحدة العضوية للقصيدة . ويستدلون ببعض ما قاله أحد الأدباء في القرن الرابع الهجري^{٤٢} : مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وبإينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه ، وتخفى معالمه . والحقيقة أن الوحدة العضوية بالمعنى الذى يقول به النقاد المحدثون لم تخطر لأسلافنا على بال^{٤٣} .

ومما سبق عرضه من نصوص مقررات المرحلة الثانوية ، التى تتعلق بآثار الوحدة الموضوعية فى الشعر التراثى (الكلاسيكى) ، نجل تلك الأحكام النقدية التى أقرتها تلك المقررات الدراسية فى ذلك الشأن ، ثم نتبع ذلك بمناقشة علمية لها وتقديم البديل المقترح .

أما الأحكام النقدية فنجلها فيما يلى :

- تلتزم القصيدة التراثية (الكلاسيكية) وحدة البيت ، وليس فيها ما تختص به القصيدة الحديثة من الوحدة الموضوعية .
- انفصام الصلة المعنوية بين البيت وسابقه وتاليه .
- تعدد الموضوعات فى القصيدة الواحدة .
- كثرة بداية القصيدة الكلاسيكية بالنسيب ، وإن لم يكن موضوعها متصلاً به .
- الوحدة الموضوعية لم تخطر على بال الأسلاف ، والقول بوجودها فى القصيدة التراثية تعصّب .
- رأى واضعوا المقرر أن شعراء المدرسة الكلاسيكية اهتموا اهتماماً كبيراً بالصياغة على حساب المعنى والفكر أو الوجدان .

أما التعقيب على ما سبق عرضه من آراء المقرر الدراسى للمرحلة الثانوية حول شعر البارودى ومدرسته ، والمناقشة العلمية لذلك ، فسوف نعرض له من خلال ما يلى من النماذج التطبيقية المقترحة التى أقدمها اجتهاداً منى على تمتع القصيدة التراثية (الكلاسيكية) بالذاتية والذهنية والوحدة الموضوعية (أو العضوية) .

⁴² هو ابن طباطبا العلوى فى كتابه " عيار الشعر " .

⁴³ التاريخ الأدبى للعصرين : العثمانى والحديث ، للصف الثالث الثانوى الأزهرى (ص ٩١ ، ٩٠) .

نموذجان تطبيقيان على النظرية المقترحة قصيدتان للبارودي

النودج الأول : قصيدة قالها في صباح يروض القول ٤٤ :

(القصيدة اثنان وخمسون بيتاً ، في الفخر)

وغيري باللذات يلهو ويعجب
ويملك سمعيه اليراع المتقرب
به سورة نحو الغلاراح يذأب
لها بين أطراف الأسيئة مطلب
إذا مارمي عينيه ، والشرق مغرب
وتعدو على آثارها الطير تنعب
فكلفت الأيام ما ليس يوهب
فكل الذي يلقاه فيها محبب
فلا عزني خال ، ولا ضمني أب
ولا دار في كفي سينان مذرب
لدى يدا أعضي لها حين يعضب
ولست على شيء مضي أتعب
لكل امرئ فيما يحاول مذهب
وأست به الأحلام حيرى تشعب
من الرأى ، لا يخفي عليه المغيب
ولا عاصم إلا الصفيح المشطب
حواسر في ألوانها تنقلب
وبيض الظبا في الهام تبدو وتعرب
لدى ساعة فيها العقول تغيب
على غيب من ساطع النقع غيب

١ سواي بتخنان الأغاريد يطرب
٢ وما أنا ممن تأسير الخمر لبه
٣ ولكن أخوهم ، إذا ما ترججت
٤ نفى النوم عن عينيه نفس أبية
٥ بعيد مناط الهم : فالغرب مشرق
٦ له غدوات يتبع الوحش ظلها
٧ همامة نفس أصغرت كل مارب
٨ ومن تكن العلياء هممة نفسه
٩ إذا أنا لم أعط المكارم حقها
١٠ ولا حملت درعي كميبت طمرة
١١ اخلقت عيوقا لا أرى لابن حرة
٢١ فلست لأمر ، لم يكن ، متوقعا
٣ أسير على نهج يرى الناس غيره
٤ وإني إذا ما الشك أظلم ليلاه
٥ صدعت حفا في طرثيه بكوكب
٦ وبحر من الهيجاء خضت غاباه
٧ تظل به حمر المنايا وسودها
٨ تواسطه والخيل بالخيل تلتقي
٩ فما زلت حتى بين الكر موقفي
٢٠ لذن غدوة حتى أتى الليل ، وألتقى

44 القصيدة عن ديوانه الذي نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢م بالتعاون مع مؤسسة

جائزة البابطين (٨٩/١ وما بعدها).

45 هذه رواية الديوان ، ويروى " عجاجة" كما ورد بالوسيلة الأدبية للشيخ حسن المرصفي

(٤٨٦/٢ . ط المدارس الملكية ١٨٧٥م).

لأمرحُ في غيِّ التَّصَابِي وَالْعَبِّ
 خِبَاءً بِأَهْدَابِ الْجَفُونِ مُطَّئِبُ
 بِنَشْرِ الْخَزَامِي ، وَالنَّدَى يَتَّصِبُ
 سِرَاعًا ، كَمَا وَأَقِي عَلَى الْمَاءِ رَبْرُبُ
 ضَوَارِي سَلُوقٍ : عَاطِلٌ وَمَلَّابُ
 يُضْرَسُنُهُ ، وَالصَّيْدُ أَشْهَى وَأَعْدَبُ
 إِلَى الْوَحْشِ ، لَا يَأَلُو ، وَلَا يَتَّصِبُ
 لَهُ بِنْتُ مَاءٍ ، أَوْ تَعْرَضُ تَغْلِبُ
 مِنَ الْعَصَبِ مَوْشِي الْحَبَابِكِ مُدْهَبُ
 وَيَصْبُو إِلَيْهِ ذُو الْحَجَا وَهُوَ أَشْيَبُ
 رَبِيئْتَا سِيرَبًا فَقَالَ : أَلَا أَرَكِبُوا
 مِنَ الضَّمْرِ خُوطُ الضَّيْمَرَانِ الْمُشْدَبُ
 بُزَاهُ ، وَجَالَتْ فِي الْمَقَاوِدِ أَكْلَبُ
 قُدُورٌ ، وَفَارَ اللَّحْمُ ، وَانْقَضَ مَأْرَبُ
 قِصَارِي بِنِي الْأَيَامِ أَنْ يَتَّشَعَّبُوا
 إِذَا اسْتَقْبَلْتَهُ الْعَيْنُ أَسْوَدُ مَعْضَبُ
 إِذَا مَا اسْتَقْبَلْتَهُ الْأَنَامِلُ كَوَكَبُ
 وَحَتَّى رَأَيْتَا الْأَفْقَ يَبْأَى وَيَقْرُبُ
 وَقَدْ كَادَتِ الشَّمْسُ الْمُنِيرَةَ تَعْرِبُ
 بِهِ لِأَخِي اللَّذَاتِ وَاللَّهُوَ مَلْعَبُ
 وَمُخَدَعُ أَحْوَابٍ ، بِهِ الْخَمْرُ تُسَكَّبُ
 أَسَارِيرُهُ زَهْوًا ، وَجَاءَ يَرْحَبُ
 فَعُنْدِي لَكُمْ مَا تَشْتَهُونَ وَأَطِيبُ
 وَشَيْبَ فُودِيهِ مِنَ الدَّهْرِ أَحْقَبُ
 مِنَ الْخَمْرِ تَطْفُو فِي الْإِنَاءِ وَتَرْسِبُ
 وَيَسْرِي عَلَيْهَا الطَّارِقُ الْمُتَأَوِّبُ
 وَيَا طَيْبَ هَذَا اللَّيْلِ لَوْ دَامَ طَيْبُ
 وَلِمَ يَدْرُ أَنْ الدَّهْرُ بِالنَّاسِ قَلْبُ
 لِأَبْصَرَ مَا يَأْتِي وَمَا يَتَّجَبُ
 عَلَيْنَا ، وَأَمْرُ الْغَيْبِ سِرٌّ مُحَجَّبُ
 نُقَادُ كَمَلِ قَبِيدِ الْجَنِيْبِ وَتُصْحَبُ
 أَصَابَ هُدَاهُ ، أُوْدِرِي كَيْفَ يَذْهَبُ

٢١ كذلك دأبى فى الميراس وإئبى
 ٢٢ وفئبان لهو قد دعوت وللكرى
 ٢٣ إلى مربع يجري النسيم خلاله
 ٢٤ فلم يمض أن جاءوا ملبين دعوتي
 ٢٥ بخيل كآرام الصريم ، وراءها
 ٢٦ من الماء لا يأكلن زاداً سوى الذي
 ٢٧ ترى كل محمر الحماليق فأغرى
 ٢٨ يكاد يفوت البرق شداً إذا انبرت
 ٢٩ فمنا إلى وإد كان تلاعه
 ٣٠ أراح به الأمال بعد كلالها
 ٣١ فبيننا نرود الأرض بالعين إذ رأى
 ٣٢ فمنا إلى خيل كان متونها
 ٣٣ فلما انتهينا حيث أخبر أطلقنا
 ٣٤ فما كان إلا لفته الجيد أن غلت
 ٣٥ وقلنا لساقينا : أدرها ؛ فأنما
 ٣٦ فقام إلى راقود حمر ، كأنه
 ٣٧ يمج سلاقا قبي إناء ، كأنه
 ٣٨ فلم نال أن دارت بنا الأرض دورة
 ٣٩ إلى أن تولى اليوم إلا أقله
 ٤٠ فرحنا نجر الدليل تيبها لمنزل
 ٤١ مسارح سيكر ، ومربض فاتك
 ٤٢ فلما رأنا صاحب الدار أشرفت
 ٤٣ وقال : أنزلوا يا برك الله فيكم
 ٤٤ وراح إلى دن تكامل سيته
 ٤٥ فما زال حتى استل منه سبيكة
 ٤٦ يخوم عليها الطير من كل جانب
 ٤٧ فإحس ذلك اليوم لو كان ياقياً
 ٤٨ يود الفتى ما لا يكون طماعة
 ٤٩ ولو علم الإنسان ما فيه نفعه
 ٥٠ ولكنها الأقدار تجري بحكمها
 ٥١ نظن بأننا قادرون ، وإئنا
 ٥٢ فرحمة رب العالمين على امرئ

(ب) رؤية تحليلية نقدية مُجَمَّلة للقصيدة لإثبات الوحدة الموضوعية بالقصيدة الكلاسيكية بين يدي هذه الرؤية :

انتهج الشاعر في بناء قصيدته وتشكيلها منهج القصيدة الجاهلية ، لأنه المنهج الذي ارتضاه لنفسه ووافق طبيعته وموهبته ومقدرته اللغوية ، ولم يجد في انتهاجه أو التعبير عن شاعريته من خلاله تكلفاً أو صنعة . ولا شك أن القصيدة مستوى من مستويات الأداء الشعري الصعب ، بل هو الشعر في أرقى مستوياته وأعلى درجاته ، وليس من اليسير تقليده أو محاكاته إلا ممن فُطروا على الشاعرية الحقّة وجبلوا على اللغة والبيان ، وأشربوا العصر الجاهلي بكل ما فيه من مفردات القول وتكوينات الأداء . ولو لم يكن لدى البارودي ثقة فيما لديه من شاعرية متدفقة كاملة الأركان ، وقدرة على تطويع اللغة والبيان لما يريده من فنون القول ، لما أقدم على هذا العمل الشائك ولما أقحم نفسه فيما ليس له بأهل . وقد وُصِفَتِ القصيدةُ في الديوان بأنه قالها في صباه " يَرُوضُ القول " ، فهي إذن من بدايات تدفق الشاعرية لديه . والمعروف في بدايات الشاعرية ، لدى الشعراء جميعاً في كل العصور ، أن لهم بدايات تقليدية ، يقلدون فيها من سبقوهم بقول الشعر أو من انفعلو بهم وتفاعلوا معهم في فن الكلام وحبك القول . فهي إذن بداية مألوفة لا غرابة فيها ولا وجه لإنكار شيء منها ، وإلا لأنكرنا كل البدايات مع كل الشعراء .

وليس معنى ذلك أن في هذه البداية القولية للبارودي سقطات شعرية نريد التجاوز عنها ، بدعوى البداية الشعرية ، أو خللاً أدائياً نريد إعدراه به أو التغاضي عنه ، بزعم رياضة القول والتدريب على الكلام . فالقصيدة مستوى شعريٍّ فخم جدير بالدراسة والاهتمام ، على ما وصف به في الديوان من شعر الصبا ورياضة القول⁴⁶ .

⁴⁶ جاء في ديوان البارودي نقلاً عن بعض ما كتب عنه أنه نظم هذه القصيدة في سنة ١٨٦٣م .

ومع أن البارودي قد اتخذ من القصيدة الجاهلية قالباً يصب فيه شعره إلا أنه لم يتخلَّ عن ذاتيته ، ولم يتبرأ من عصره ، ولم تضع شاعريته ولا إبداعه تحت مصطلح التقليد أو المحاكاة لعصور الأدب القديم ، كما قد يبدو من قراءة القصيدة لأول مرة .

القصيدة بين الغرض الأساسي والأغراض الفرعية ٤٧ :

لقد سيطر على القصيدة غرض أساسي واحد^{٤٧} ، هو الفخر والاعتزاز ، عبر عنه الشاعر من خلال أغراض فرعية استخدمها الشاعر أدوات تشكيل وعناصر بناء وتكوين . أو إن شئنا قلنا إنه ساقه في شكلين : أحدهما : الفخر الصريح المباشر ، والثاني : الفخر الضمني ، ويتضح ذلك فيما يلي :

تتكون القصيدة من اثنين وخمسين بيتاً ، منها واحد وعشرون (١-٢١) في الفخر السردى الحكائي الخبري ، وستة وعشرون (٢٢ - ٤٧) في وصف رحلة صيد ولهو ، وخمسة أبيات (٤٨ _ ٥٢) في التعقل والحضور .

* فأما الفخر السردى (١ - ٢١) فالشاعر يفخر بأن له همة عالية تدفعه للانفعال بمعالي الأمور وكرائمها وأسباب المجد ومرامى الفرسان والأبطال ، وتحول بينه وبين صغائرها وسفسافها ، فلا ينشغل بما ينشغل به الناس عادة _ صغاراً وكباراً _ من اللهو والعبث وقطع الوقت فيما لا فائدة فيه ، ولكنه مشغول بكسب العلا وتحقيق المجد (١-٣) . كما يفخر بأن له نفساً أبية ترفض الكسل وتأبى الدعة والراحة ، فراحتها وسعادتها في تحمل المشاق واجتياز المخاطر والصعاب (٤،٥) . وإن له جدية واهتماماً في تحصيل الأمور ، وإذا ما أراد شيئاً دأب في تحصيله والاهتمام به حتى يسلس له قياده ، فغداً لديه _ بهمته العالية _ البعيدُ قريباً ، والعسيرُ سهلاً ميسراً (٦-١٠) وهو مع ذلك ذو كبرياء وعزة لا يبالي بغضب الناس منه في الحق ، فليس لأحد منهم عليه جميل أو معروف يأسره به ، فيحول بينه وبين توجيه الحق له (١١) وهو عملي لا يعيش على احتمالات توقعات المستقبل ولا فوات الفرص الماضية ، فلا يتوقع ما سيأتي توقع الملهوف المستشرف ، ولا يتعجب على ما فات ، ندم المتحسر الدليل . أي أنه ليس مشغولاً بما لا طائل من ورائه ، ولكنه ابن وقته ولحظته ، يكرس جهده كله في معالجة ما تحت يديه من أحداث فعلية ولا يدع شيئاً من الماضي أو المستقبل يحول بينه وبين ما تحت يده من واجب (١٢) وقد يبدو في سلوكه ذلك وحيداً متفرداً ، لأنه طريق صعب لا يسلكه إلا قليل ، ولكل من الناس مذهبه في الحياة (١٣) وهو كذلك صاحب عقل راسخ

وهو في الرابعة والعشرين (الديوان - نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢م، بالتعاون مع مؤسسة جائزة البابطين ٨٩/١ وما بعدها) .

⁴⁷ انظر تفصيلات نظرية الغرض الأساسي والأغراض الفرعية التي ابتكرها المؤلف في كتابيه : " أبو ذؤيب الهذلي- حياته وشعره " ، والقصيدة الجاهلية - خصائصها، وقواعد نقدتها، وتشكيلها الفني".

وحلم بالغ يتيح له حسن التفكير وسلامة الفصل في القضايا الملبسة (١٤، ١٥) وهو شجاع صاحب إقدام وجسارة تشهد له بذلك مواقع النزال وساحات الحروب وشدة المواقف وبأسها (١٦-٢١) .

***وأما وصف رحلة الصيد واللهو (٢٢- ٤٧) فهو داخل ضمن منظومة الفخر والاعتزاز الذي أنشأ الشاعر قصيدته من أجلها ، أي أنه وصف موجةً لخدمة الفخر ، فقد أراد بإيراده اعتزازه بقدرته على تتبع الوحش وتفوقه في مجال الصيد والقنص ، والتميز في مجال العلاقات الاجتماعية بتوجيه الدعوة إلى أُنذاده وأقرانه الذين رافقوه في رحلته ، بعد أن استجابوا لدعوته سراعاً لقضاء رحلة خلوية ، يستمتعون فيها بالصيد والقنص والأكل والشراب . ويتخذ الشاعر من ذلك فرصة لاستعراض ملكاته الفنية في وصف مشاهد الرحلة وأحداثها ؛ فقد دعاهم مبكراً قبل أن ينشق نور الفجر ، فجأؤوه سراعاً على خيولهم تتبعهم كلابُ الصيد القوية السريعة ومعهم كذلك صقور الصيد (٢٢- ٢٨) فذهبوا إلى وادٍ بهيج وجدوا فيه بغيتهم ولاح لهم فيه صيدهم ، فصادوا وأكلوا وشربوا الخمر المعتقة وانتشوا ، ونالت منهم الخمر وبدا تأثيرها فيهم حتى مغيب الشمس (٢٩- ٣٩) ولم يكتفوا بمقدار لهوهم في يومهم هذا ، ولكنهم انتقلوا إلى مكان آخر يقضون فيه بقية يومهم وليلهم ، فذهبوا إلى ملهى به من أصناف اللهو والمتع ما يعجب اللاهين والعابثين ، فرحب بهم صاحبُ المكان وأدار عليهم الخمر المعتقة ففعلت بهم الأفاعيل (٤٠- ٤٧) .**

*** وأما التعقل والحضور (٤٨- ٥٢) فقد جعله الشاعر في خمسة الأبيات الأخيرة ؛ بعد أن أتاح لنفسه ولأصحابه العبث واللهو ، وأخذت النفس حظوظها من المتع والانفلات والغيبة .**

لم يبق لها بعد ذلك إلا الصحو والتعقل والحضور ، والندم على ما فات منه من أمارات الهداية وعلامات التوفيق . فمهما أتاح الإنسان لنفسه من متع الحياة فإن قدره أت لا يملك له دفعا . ويظن الإنسان لجهله أن له قدرة وتصريفاً في الأمور ، ولكنه قضاء الله يصرفه في خلقه كما يشاء ، فيصيب برحمته من أصاب هداه من خلقه وتبصر طريق الحق .

التشكيل الفني للقصيدة :

١ - تنوع الأغراض ووسائل الانتقال الفني :

سبقت الإشارة إلى أن قصيدة البارودي اشتملها غرضٌ أساسيٌّ واحد هو الفخر والاعتزاز ، واستولى على الشاعر فيها شعور واحد هو التفرد والتميز فدفعه لإنشاء قصيدته . وقد نوع الشاعر وسائل عرض هذا الغرض الأساسي ، فساقه في ثلاثة أغراض فرعية ، كل منها موظف فنياً لخدمة غرضه الأساسي والتعبير عنه ؛ فأما الأول ، وهو الفخر السردى الصريح (١-٢١) فدلالة الفخر فيه واضحة مباشرة في كلام الشاعر عن نفسه . وأما الثاني ، وهو الوصف (٢٢- ٤٧) ففيه وصف لرحلة صيد وأكل وشرب ، غير أنه متضمن لاعتزاز الشاعر بمرحه في غي التصابي ولعبه ،

واجتماعياته مع أقرانه وأصدقائه ، وقدرته على الصيد والقنص . وأما الثالث وهو التعقل والحضور (٤٨- ٥٢) فهو استلهام للحكمة واستحضار للعقل ، ولكنه متضمن كذلك للاعتزاز بقيمه الدينية الأصيلة وإيمانه الراسخ الذي لا يزعه عبث .

والمقصد أن الفخر والاعتزاز بدا واضحاً صريحاً في الغرض الأول ، وبدا ضمناً مؤولاً في الغرضين : الثاني والثالث . ومن مقتضيات النقد العلمي الصحيح أن يتم توجيه المعاني الضمنية حتى تصبح صريحة ، وإحالة البعيد منها إلى القريب المتصور ، بمبررات نقدية مقنعة تساعد على فهم النص وتدوقه ولا تظهره ضعيفاً مفككاً . والذي أراه هنا أن البيتين (٢١ ، ٤٧) يمثلان الوصلة الفنية التي ربط بها الشاعر بين أغراض القصيدة الثلاثة لكي تبدو متكاملة لا نقص فيها ، وهما الثغاة التي اتكأ عليها الشاعر لتبرير انتقاله من غرض الفخر السردي المباشر إلى غرض الوصف ، ومن غرض الوصف إلى غرض التعقل والحضور ، وذلك لأنه بعد انتهائه من أبيات الفخر السردى المباشر (١-٢٠) أراد أن ينتقل إلى الاعتزاز برحلة الصيد ، فأورد البيت (٢١) ليكون مبرراً موضوعياً للحديث عما سيأتي ، فقال :

كذلك دأبي في المراس وإني لأمرح في عي النَّصَابِي وَالْعَبْ

أى أن ما مضى ذكره في الأبيات (١-٢٠) هو سلوكي وتصرفاتي في حياتي الجادة من السعى وراء المجد والهمة العالية والنفس الأبية ، والشجاعة والإقدام ، وإن لي مع ذلك قسطاً من الراحة ووقتاً من اللهو واللعب أستعين به على حياتي الجادة الشاقة . وهو مجال لاعتزازي وفخري كما بينه للقارئ في الأبيات (٢٢- ٤٦) .

والشاعر بذلك حريص على إطلاع القارئ على وجه اللهو والعبث في حياته ، كما أطلعه على الشق الجاد منها . ويريد أن يدخل على نفسه السرور والسعادة باستغراقه في وصف المَرَبَع والخضرة والنسيم والرحلة والمرح والشراب ، ليشاركه السعادة لفظاً ووصفاً . فهو قادر على إسعاد القراء بالمشاهدات اللفظية والسمعية ، بما يمتلكه من أدوات البيان الفنية والموهبة الشعرية الفطرية التلقائية ، التي تعينه على ذلك وتمكنه منه بلا تكلف ولا عناء .

وبعد أن نقل الشاعر للقارئ أحداث الرحلة وأحس أنه قد أمتعه بجزئيات الوصف ، أراد الانتقال إلى الغرض الأخير ، وهو التعقل والحضور (٤٨-٥٢) ليعلم القارئ أن ما مضى وصفه من اللهو والعبث سيؤول إلى زوال ولا ينبغي للعاقل الحصيف أن يتعلق بزائل مهما بدت حلاوته . فالإيمان بالله تعالى والاهتداء بهديه هو الباقي للمرء ، وهو أولى بالاستمسك به . فقال الشاعر يبرر انتقاله من الوصف إلى التعقل :

فيا حَسَنَ ذَاكَ الْيَوْمَ لَوْ كَانَ بَاقِيًا وَيَا طَيْبَ هَذَا اللَّيْلِ لَوْ دَامَ طَيْبٌ

فقد جعل الشاعر اليوم زماناً للعب واللهو ، وجعل الليل زماناً للشرب والعبث والمجون ، وكلا الأمرين حسن طيب لو كان باقياً أو كتب له الدوام . فيا حسن ذلك اليوم الموصوف لو بقي على حالة اللعب دائماً ، ويا طيب هذا الليل الموصوف لو دام على حال النشوة دائماً ، ولكن أبي الله للدنيا الدوام .

فكان استغراقه في وصف النهار وما تم فيه والليل وما حدث فيه ، لإثبات ما فيهما من حُسن وطيب . ولكنه أحال عدم الدوام وعدم البقاء إلى رصيد القارئ المعرفي ومشاهداته الحياتية ، فهو أمر لا يحتاج إلى برهان أو دليل . وكأنه أراد أن يجعل أيضاً من شدة استغراقه في الوصف مبرراً للتعلل والحضور الذي اشتمل عليه الغرض الأخير . فالنصح بالتجربة أبلغ إذا صدر من مجرب ذي خبرة مقبل على الحياة راغب فيها . وقد جعل الشاعر التعلل والحضور آخر أغراضه ليكون هو الأبقى في الأذهان ، لأنه النتيجة التي أرد أن يصل إليها وأن يوصلها إلى القارئ .

٢- بواعث الفخر والاعتزاز عند البارودي:

لا تقف بواعث الفخر والاعتزاز لدى الشاعر عند إحساسه بالتميز في الصفات الخفية وشعوره بالتفرد في علاقاته الاجتماعية ، ولهوه وعبثه ، أو إيمانه وتدينه . وإنما يمكن أن نضيف إلى بواعث فخره شعوره بتفرده في مجال الكلمة والإبداع الفني ، وهو ما لم يفصح عنه نظرياً ، ولكنه أبان عنه بالأداء والتجربة العملية من حيث لجوؤه إلى تنوع الأغراض وتعدد أوجه الأداء الشعري على النسق الذي كان ينتهجه فحول الشعراء القدامى ؛ ليعلن بذلك أنه يهيب لنفسه مكاناً بينهم ، وإن كان متأخراً عنهم زمناً .

فهو يبرهن بتعدد أغراض قصيدته على شاعريته في مجال الخطاب والسرد ، وشاعريته في مجال الوصف ، وشاعريته في مجال التعلل والحكمة ، فلم يتخلف بذلك عن شكل القصيدة في عصورها الزاهية ، وذلك مصدر فخار وملح اعتزاز للشاعر حق له أن يجعله مجالاً لفخره ، ولم يوجد من ينافسه فيه .

إن استخدام الشاعر لأغراض فرعية متعددة _ فضلا عن كونه وسيلة من وسائل الفخر والاعتزاز _ هو وجه من أوجه التعبير عن الغرض الأساسي يغيّر التعبير المباشر . يلجأ إليه الشاعر للتنويع والتخيير ودفع الملل المتوقع عن نفوس مستمعيه من جراء الالتزام بغرض واحد ثابت ، وبخاصة إذا كان الشاعر يملك وسائل البيان واللغة ما يتيح له الاسترسال في القصيدة فوق حدود التعبير المباشر . وقد سار البارودي في ذلك على نسق القصيدة الجاهلية على نحو ما كان يفعله الشعراء قديماً من الانتقال بذكاء من التعبير بوجه من أوجه البيان إلى وجه آخر منه . فلا يكون تعدد الأغراض حينئذ في القصيدة الواحدة مظهرًا من مظاهر تفككها كما قد يظن البعض ولكنها رؤية متنوعة لغرض واحد ، أو هي أغراض فرعية تخدم غرضاً أساسياً واحداً .

٣- فنية التشكيل للغرض الثالث (التعلل والحضور ٤٨ - ٥٢):

جاء الغرض الأول في القصيدة قريباً في عدد أبياته من الغرض الثاني ، فالأول ٢١ بيتاً ، والثاني ٢٤ بيتاً ، وجاء الغرض الثالث غير متناسب عدداً ، فقد ساقه الشاعر في خمسة أبيات . ونحن لا نلزم الشاعر بحجم معين للقصيدة ؛ فلا نقدح له عدداً من الأبيات في موضع ، ولا نمدح له عدداً في موضع آخر . فالعمل الفني لا يخضع لقوانين القلة والكثرة أو الصغر والكبر بقدر ما يخضع لمقاييس الأداء الفني وقدرة الشاعر على إيصال ما يريد ، دون أن يكون متزيّداً أو متكلّفاً أو مقصرًا عن أداء ما يجب أدائه .

ولذلك قد يزيد غرض على غرض في عدد أبياته ، لمقتضى الصياغة الفنية التي يتطلبها الوصف والتصوير ، فيزيد فيها عن مقتضيات الخطاب المباشر .

ومع ذلك فلم يكن الفارق كبيراً بين الغرضين الأول والثاني . غير أن الملاحظ وجود فارق كبير في عدد الأبيات بين الغرض الأخير ، والغرضين اللذين سبقاه ، مع أن هذا الغرض الأخير هو النتيجة التي استقر عليها أمر الشاعر واقتنع بها ، ولكنها جاءت لقلّة عدد أبياته مقتضبة غير مصقولة ولا مقنعة ، كما صقل من قبل غرضي : الفخر السردي والوصف ، حتى بدت الأبيات الخمسة لأول وهلة مقحمة لا داعي لها

وفي رأيي أن الشاعر أراد - بإيراده هذه الأبيات الخمسة - دفع تهمة العبث والمجون التي أوقعته فيها براعته في وصف مجالس الشراب واللهو ، ليبدو الأمر في قصيدته كمن ينصح غيره بعدم الشراب . ولكن الأبيات فشلت في أداء دور النصح بحكمة الصنعة وجماليات الأداء ، كما تم في الغرضين السابقين ، لأن الذي يستقر في ذهن القارئ ، بعد قراءة القصيدة ، وما يعول عليه فيها من الاستحسان والاستملاح ، هو ما جاء فيها من جماليات الوصف وليس ما ورد فيها مقتضياً من مظاهر العقل والحضور . وربما رأى الشاعر أنه تكفيه في هذا المقام الإشارة إلى عدم جدوى العبث والمجون ، فصدرت عنه الأبيات الخمسة مؤدية لذلك الدور الإشاري ، دون أن يرى حاجة للتعمق في ذم ما مدح من مجالس اللهو أو تقبيح ما استملح من لذة الشراب . ولكن يبقى على مستوى الأداء الجمالي أن مجلس الشراب واللهو قد حظى من فنية الأداء ما لم تحظ به النتيجة الأخيرة في الأبيات الخمسة . ذلك لأن الشاعر تعنيه في المقام الأول صنعته ، ولأن ينسب إلى الشاعر القصور في أخلاقه خير له باتهامه بضعف الأداء الفني في القصيدة . فقد

طغت على الشاعر براعته في الوصف والأداء الشعري ، فجاءت فوق ما قرره في بداية القصيدة من أنه ليس ممن تأسر الخمر لبه وليس ممن يملك سمعيه اليراع المثقب ، فأمعن في وصف الخمر ومجالس اللهو من باب الاستمتاع كما أشرنا من قبل ، **فوجد نفسه بين أمرين : أولهما** داعي الشاعرية فيه ، الذي يرضيه إطلاق الوصف في كل شيء ، **والثاني** داعي الخلق والتدين ، ويرضيه الكف والامتناع عن وصف الخمر ومجالسها . فرأى الشاعر إرضاء الداعيين معاً ، فأطلق شاعريته في اللهو وفي الخمر كما لو كان أحد شرّابها المدمنين لشربها المعاقرين لأهلها ، وختم قصيدته بما يشبه التحذير منها ومن ملابساتها ، غير أنه كان ضعيف الأداء الفني في الاستجابة لداعي الخلق والتدين ، فلم يظهر ختام القصيدة بالقوة التي ظهر فيها قسم الوصف الذي أَرْضَى به داعي الشاعرية . ولم يكن مقتعاً في أداء الصدق الفني الذي يمكن أن ينفعل فيه معه المستمع مثل ما شعر في أثناء الوصف

وإن الشاعر فيما قدمه من وصف للطبيعة ، ورحلة الصيد ، ومجالس اللهو ، والحرب... إلخ ، يعلن _ فوق استعراضه لإمكاناته الشعرية _ ولاءه للشعر العربي القديم وانفعاله به وقدرته على محاكاته .

النموذج الثاني : قصيدة ثانية للبارودي (في الوجد والشوق للنبي صلى الله عليه وسلم) :

(أ) نص القصيدة

القصيدة : سبعة وعشرون بيتاً

حَتَّى فَتَحْتَ بِهَا ظِلْمًا بِلَا حَرَجٍ
حَتَّى أَصَابَ سَوَادَ الْقَلْبِ بِالِدَعَجِ
يَوْمَ الْكُرِيهَةِ ، مَا أَبْقَتْ عَلَيَّ وَدَجٍ
طَوْعًا إِلَيْهِ ، وَخَلَّيْتُ وَأَلَمْ يَعْجِ
بِهِ حَبَائِلُ ذَاكَ الشَّادِنِ الْغَنَجِ
لَوْ لَمْ أَكُنْ مِنْ مَسِيلِ الدَّمْعِ فِي لَجَجِ
مَا كَانَ لِلْحُبِّ سُلْطَانٌ عَلَى الْمُهْجِ
تَشْفِي تَبَارِيحِ قَلْبٍ بِالْفِرَاقِ شَجِ
يَخْشَى الضَّلَالَةَ فِيهَا كُلُّ مُدَلِّجِ
غَيْدٍ بِأَخْيَبَةِ يُنْظَرْنَ مِنْ فَرَجِ
حَسْرَى ، وَسَاعَاتُهُ فِي الطُّولِ كَالْحَجَجِ
ظَلَمَاءَهُ ذَاتِ أَسْنَادٍ ، فَلَمْ يَلِجِ
فَكَفَّ عَنِّي فَضُولَ الْمُنْطِقِ السَّمِجِ
وَلَا يَكَادُ يَرَى مَا فِيهِ مِنْ عَوَجِ
فَاللُّومُ فِي الْحُبِّ مَعْدُودٌ مِنَ الْهَوَجِ
قَلْبٌ بِحُبِّ رَسُولِ اللَّهِ مُتَزَجِ
لَكَانَ أَعْلَمُ مِنْ فِي الْأَرْضِ كَالْهَمَجِ
أَجْنُ شَوْقًا كَطَيْرِ الْبَائِسَةِ الْهَزَجِ
وَأَيُّ صَبٍّ بِذِكْرِ الشُّوقِ لَمْ يَهْجِ
عَلَى الْبُعَادِ وَهَمِّي غَيْرُ مُنْفَرَجِ
أَقْوَى عَلَى دَفْعِ مَا بِالنَّفْسِ مِنْ حَوَجِ
مَا كَانَ إِلَّا إِلَى مَعْتَاهُ مُنْعَرَجِي
أَمْ هَلْ إِلَى ضَيْقَةِ الْأَخْزَانِ مِنْ فَرَجِ
جِرَانِمِي رَحْمَةً تُغْنِي عَنِ الْحَجَجِ
مَغْلُولَةً وَصَبَاحِي غَيْرُ مُنْبَلِجِ
ضَاقَ الزَّحَامُ غَدَاةَ الْمَوْقِفِ الْحَرَجِ
تَقْطَعُ رَجَائِي فَقَدْ أَشْفَقْتُ مِنْ حَرَجِي

١ يا صَارِمَ اللَّحْظِ مَنْ أَعْرَاكَ بِالْمُهْجِ
٢ مَا زَالَ يَخْدَعُ نَفْسِي وَهِيَ لَاهِيَةٌ
٣ طَرَفٌ ، لَوْ أَنَّ الظُّبَا كَانَتْ كَلْحَظَّتِهِ
٤ أَوْحَى إِلَيَّ الْقَلْبِ ، فَانْقَادَتْ أَرْمَتُهُ
٥ فَكَيْفَ لِي بِتَلَا فِيهِ وَقَدْ عَلَقْتُ
٦ كَادَتْ تُذِيبُ فُؤَادِي نَارَ لَوْعَتِهِ
٧ لَوْلَا الْقَوَاتِنُ مِنْ غَزَلَانِ "كَاطِمَةَ"
٨ فَهَلْ لِي صِلَةٌ مِنْ غَادِرِ عِدَّةٍ
٩ أَيْبَتْ أَرْعَى نُجُومِ اللَّيْلِ فِي ظَلَمِ
١٠ كَأَنَّ أَنْجَمَهُ وَالْجَوُّ مُعْتَكِرٌ
١١ اللَّيْلُ عِيَاهِيَهُ حَيْرِي ، وَأَنْجَمُهُ
١٢ كَأَنَّمَا الصَّبْحُ خَافَ اللَّيْلَ حِينَ رَأَى
١٣ أَقْلَيْتَ مِنْ لَامِنِي لَأَنْتَ شَكِيمَتُهُ
١٤ يَظُنُّ بِي سَقَهَا أَنِّي عَلَى سَرَفِ
١٥ فَاغْدِلْ عَنِ اللَّوْمِ إِنْ كُنْتَ امْرَأً فَطِنًا
١٦ هَيْهَاتَ يَسْئَلُكَ لَوْمُ الْعَادِلِينَ إِلَى
١٧ هُوَ النَّبِيُّ الَّذِي لَوْلَا هِدَايَتُهُ
١٨ أَنَا الَّذِي بَتُّ مِنْ وَجْدِي بِرَوْضَتِهِ
١٩ هَاجَتْ بِذِكْرَاهُ نَفْسِي فَانْتَسَتْ وَلَهَا
٢٠ فَمَا احْتِيَإِي وَنَفْسِي غَيْرُ صَابِرَةٍ
٢١ لَا أَسْتَطِيعُ بَرَّاحًا إِنْ هَمَمْتُ وَلَا
٢٢ لَوْ كَانَ لِلْمَرْءِ حُكْمٌ فِي تَنْقَلِيهِ
٢٣ فَهَلْ إِلَى صِلَةِ الْأَمَالِ مِنْ سَبَبِ
٢٤ يَا رَبِّ بِالْمُصْطَفَى هَبْ لِي وَإِنْ عَظْتُ
٢٥ وَلَا تَكَلِّبْنِي إِلَى نَفْسِي فَإِنَّ يَدِي
٢٦ مَا لِي سِوَاكَ وَأَنْتَ الْمُسْتَعَانُ إِذَا
٢٧ لَمْ يَبْقَ لِي أَمَلٌ إِلَّا إِلَيْكَ فَلَا

(ب) رؤية تحليلية نقدية مُجملة للقصيدة

القسم الأول : الغرض الرئيسي والأغراض المتفرعة عنه :

القصيدة سبعة وعشرون بيتًا ، من بحر البسيط ، ورد قبلها في الديوان عنوان : « قال يمدح النبي ع » ، وهى ليست كذلك إذا اعتبرنا المدح تعدادًا لمآثر الممدوح ، لأن البارودى لم يمدح النبي ع فيها مدحًا مباشرًا إلا في بيت واحد ، وهو قوله في البيت (١٧) :

١٧ هُوَ النَّبِيُّ الَّذِي لَوْلَا هِدَايَتُهُ لَكَانَ أَعْلَمُ مَنْ فِي الْأَرْضِ كَالْهَمَجِ

لذلك لا يُعدُّ المدحُ هنا غرضًا رئيسيًا في القصيدة ، لأن الشاعر لم يحركه لإنشائها الرغبة في مدح النبي ع وتعداد مآثره وصفاته الخلقية والخلقية ، كما فعل أحمد شوقي مثلًا في « ذكر المولد » أو « نهج البردة » ، وإن كان ذلك لم يغيب عن ذهن الشاعر وعن وجدانه ، ولكنه لم يكن المحرك له فى صياغتها ، فما الذى حرك فى الشاعر داعية القول فى هذا المقام وأغراه بالنظم ودقق فيه الشعاعية ؟ !

إن الشاعر يعيش من خلال قصيدته فى حالة من الوجد والشوق الشديدين للنبي ع ، فقد امتزج حب النبي ع بقلبه ، واستولى على مشاعره ، حتى تآقت نفسه لزيارته واشتآقت لجواره ، فكان الوجد والشوق هو الباعث لإنشاء الشاعر قصيدته ، وهو الغرض الرئيسى فيها الذى تفرعت عنه الأغراض الفرعية الأخرى ، أو إن شئنا قلنا هو الغرض الرئيسى الذى عبر عنه الشاعر بجملة من التشكيلات الفنية ، بحسب رؤيته

الذاتية وثقافته الفنية ومدرسته الشعرية ، وقد أعلن الشاعر عن هذا المحرك الأساسي والغرض الرئيسي في قوله (البيت ١٦):

١٦ هِيَهَاتَ يَسَلُّكَ لَوْمَ الْعَادِلِينَ إِلَى قَلْبٍ بِحُبِّ رَسُولِ اللَّهِ مُمْتَزَجٍ

وقد ساق الشاعر الغرض الرئيسي للقصيدة « وجد وشوق » في جملة من أربعة أغراض فرعية تشكلت منها القصيدة موضوعياً ، هي :

معاناة الوجد ومكابدة الحب (الأبيات ١-١٦) ، مدح وثناء (البيت ١٧) ، حنين واعتذار (الأبيات ١٨-٢٣) ، استشفاع وتضرع (الأبيات ٢٤-٢٧) .

ونستعرض الكلام عن كل غرض فرعي تفصيلاً فيما يلي :

الغرض الأول : معاناة الوجد ومكابدة الحب (١-١٦) :

استغرق هذه الغرض ستة عشر بيتاً ، عرض فيها الشاعر لأسباب معاناته ومظاهرها ، فأما أسبابها فلأنه وقع ضحية عشق اضطراري لا يد له فيه ، وإنما ألجأ إليه جمال المعشوق ، فهو الغزال رشاقة ودلالاً وحسن منظر وهيئة ، لا يملك ذو القلب عند رؤيته إلا الانقياد له والانصياع لأمره (البيت ٥) :

٥ . فَكَيْفَ لِي بِتَلَايِهِ وَقَدْ عَلِقْتُ بِهِ حَبَائِلُ ذَاكَ الشَّادِنِ الْعِنَجِ

فهو غزال ليس كسائر الغزلان ، ولكنه من جنس خاص اشتهر بشدة الإفتان (غزلان كاظمة) وما تطرق الحب إلى نفوس الناس هيمنة وسيطرة إلا بعد تعرفهم على تلك الفواتن من غزلان كاظمة، (البيت ٧):

٧ . لَوْلَا الْفَوَاتِنُ مِنْ غَزْلَانٍ "كَاطِمَةٍ" مَا كَانَ لِلْحُبِّ سُلْطَانٌ عَلَى الْمُهَجِّ

فتلك أسباب مكابدته ومعاناته ، أنه وقع ضحية للفتنة الشديدة التي لم يملك لها دفعا ولا يستطيع معها حيلة ، مثله مثل غيره من أصحاب القلوب التائقة والنفوس العاشقة .

وأما مظاهر معاناته ومكابدته ، فقد أبداها الشاعر في ثلاثة مظاهر : معاناة قلبه ونفسه ، معاناة السهر والأرق ، معاناة لوم اللائمين ، وتفصيل ذلك كما يلي :

المظهر الأول : معاناة قلبه ونفسه (١-٨) :

فقد وقعت نفسه - في حين غفلة منها - ضحية فتك شديد من وقع أحاط معشوقها ، فأصيب قلبه إصابة بليغة ، وسحر قلبه جمال ذلك المعشوق ، حتى دلَّ قياده ، وخضع لسلطان حبه (الأبيات ١ ، ٢ ، ٤) .

١- يَا صَارِمَ اللَّحْظِ مَنْ أَعْرَاكَ بِالْمُهَجِّ حَتَّى فَتَكَّتْ بِهَا ظِلْمًا بِلَا حَرَجٍ
٢- مَا زَالَ يَخْدَعُ نَفْسِي وَهِيَ لَاهِيَةٌ حَتَّى أَصَابَ سَوَادَ الْقَلْبِ بِالذَّعَجِ
٤- أَوْحَى إِلَى الْقَلْبِ ، فَانْقَادَتْ أَرْمَتُهُ طَوْعًا إِلَيْهِ ، وَخَلَّيْتُ وَلَمْ يَعْجِ

وجعل الشاعر للعين نصيباً من المعاناة مع النفس والقلب ، أو هي الدليل الظاهر على مكابدتها ، فقد كاد ذلك الوجد أن يفتك بقلبه معاناةً وحرقة ، لولا ما كان يسيل من مدامعه تخفيفاً وتنقيساً وفرجةً لوعته ووجده (البيت ٦) :

٦- كَادَتْ تَذِيبُ فَوَادِي نَارِ لَوْعَتِهِ لَوْلَا مَا كَانَ يَسِيلُ فِي لَجَجِ

المظهر الثاني : معاناة السهر والأرق (٩-١٢) :

والعاشق مشغول بمن يهوى ، مؤرّق بذكره ، قلما ينام بالليل مع النائمين ، وإن بات الناس قريرةً عيونهم بالنوم ، قصيرةً عليهم ساعاته ، فإنما يبيت الليالي الطويلة المظلمة متأملاً للنجوم ، ومحصيًّا لتحركاتها ، فيشعره بطول ساعاته سهره ، ويزيده إحساسًا بطول ليله همومه ووجده وأسباب انشغاله ، حتى غدت أمامه ساعات الليل كالسنين (الأبيات ٩-١٢) :

٩ - أبيتُ أرعى نُجُومَ اللَّيْلِ في ظلمٍ يَخشى الضَّلالةَ فيها كُلُّ مُدْلِجٍ
١٠ - كَأَنَّ أَجْمَهُ وَالْجَوَّ مُعْتَكِرٌ غَيْدٌ بِأَخْيَبَةٍ يَنْظُرُنَّ مِنْ فُرَجٍ
١١ - لَيْلٌ غِيَاهِيَةٌ حَيْرَى ، وَأَنْجَمُهُ حَسْرَى ، وَسَاعَاتُهُ فِي الطُّولِ كَالْحَجَجِ
١٢ - كَأَنَّمَا الصُّبْحُ خَافَ اللَّيْلَ حِينَ رَأَى ظِلْمَاءَهُ ذَاتِ أَسْدَادٍ ، فَلَمْ يَلِجْ

المظهر الثالث : معاناة لوم اللائمين (١٣ - ١٦) :

هذا هو المظهر الثالث من مظاهر معاناة الشاعر ومكابدته ، يعبر عن صدقه في العشق وإخلاصه في الحب ، فمن شأن العاشق الصادق ألا يتأثر باعتراض المعترضين ولا لوم اللائمين فيما يذهب إليه من عشق وما يعتريه من شوق ووجد وما يبدو عليه من أمارات ذلك وعلاماته ، بطول السهر ، أو بكثرة البكاء أو غير ذلك ، فاللوم على الحب الصادق يُعدُّ من الحمق والهَوَج :

١٣ - فَلَيْتَ مَنْ لَامَنِي لَأَنْتَ شَكِيمْتُهُ

فَكَفَّ عَنِّي فَضُولَ الْمُنْطِقِ السَّمِجِ

١٤ - يَظُنُّ بِي سَفَهًا أَنِّي عَلَى سَرَفٍ

وَلَا يَكَادُ يَرَى مَا فِيهِ مِنْ عَوَجٍ

١٥ - فَاغْدِلْ عَنِ اللُّومِ إِنْ كُنْتَ امْرَأً فُطِنًا

فَاللُّومُ فِي الْحُبِّ مَعْدُودٌ مِنَ الْهَوَجِ

ولم يجد الشاعر بدًّا لدفع لوم اللائمين من التصريح بمحبوبه الذي ملك عليه لُبّه وامتزج بحبه قلبه ، ليتقوى بهذا التصريح ضد من يسعى لإثناؤه عن عزمه ، أو لعل في التصريح إغذارًا من الشاعر لمن لم يعلم محبوبه من اللائمين ، فإذا ما صرّح به أيقنوا أن لا سبيل على قلب امتزج بحب رسول الله صلى الله عليه وسلم (البيت ١٦) :

١٦ - هَيْهَاتَ يَسَلُّكَ لَوْمُ الْعَادِلِينَ إِلَى

قَلْبِ بَحْبِّ رَسُولِ اللَّهِ مُمْتَزِّجِ

الغرض الثاني : مدح وثناء (البيت ١٧) :

لم يمدح البارودي النبي ع مدحًا مباشرًا إلا في بيت واحد (البيت ١٧) بأن فضل هدايته على الأرض عظيم عميم ، فلولاها لانعدم العلم وفشا الجهل ولعانى الناس من ويلاته وأثاره :

١٧ هُوَ النَّبِيُّ الَّذِي لَوْلَا هِدَايَتُهُ لَكَانَ أَعْلَمُ مَنْ فِي الْأَرْضِ كَالْهَمَجِ

أما سائر القصيدة فيغلب عليها وجده وشوقه ، وإن كانت تتضمن المدح والثناء ، غير أنها لم تدلّ عليه صراحةً إلا في البيت السابق ، فالمدح هنا كما أسلفنا غرضٌ فرغٌ في القصيدة وظفه الشاعر لخدمة الغرض الرئيسي فيها ، وهو الوجد والشوق .

الغرض الثالث : حنين واعتذار (١٨-٢٣) :

في هذا الغرض الفرعي يحن الشاعر إلى زيارة النبي ع ، بسبب تداعيات ذكره في نفسه ، ويترقب زيارة روضته الشريفة ، وفي الوقت نفسه يعتذر من تقصيره في فعل ذلك وعدم قدرته على تنفيذه ، فقد حالت شواغله ومسئولياته دون تحقيقه . ولو كان له حكم في تنقله ، لانتقل إلى بلد النبي ع مستمتعاً بجواره الطيب المبارك . ويرجو الشاعر أن تتحقق أمانيه وآماله ، وأن تتبدد همومه وتتفرج أحزانه بزيارة النبي ع :

١٨- أَنَا الَّذِي بَتُّ مِنْ وَجْدِي بِرَوْضَتِهِ

أحْنُ شَوْقًا كَطَيْرِ الْبَائَةِ الْهَزَجِ

١٩- هَاجَتْ بِذِكْرَاهُ نَفْسِي ، فَانْكَسَتْ وَلَهَا

وَأَيُّ صَبٍّ بِذِكْرِ الشَّوْقِ لَمْ يَهْجِ

٢٠- فَمَا احْتِيَالِي ؟ وَنَفْسِي غَيْرُ صَابِرَةٍ

عَلَى الْبِعَادِ ، وَهَمِّي غَيْرُ مُنْفَرَجِ

٢١- لَا أُسْتَطِيعُ بَرَاحًا إِنْ هَمَمْتُ ، وَلَا

أَقْوَى عَلَى دَفْعِ مَا بِالنَّفْسِ مِنْ حَوْجِ

٢٢- لَوْ كَانَ لِلْمَرْءِ حُكْمٌ فِي تَنْقَلِهِ

مَا كَانَ إِلَّا إِلَى مَعْنَاهُ مُنْعَرَجِي

٢٣- فَهَلْ إِلَى صِلَةِ الْأَمَالِ مِنْ سَبَبٍ؟

أَمْ هَلْ إِلَى ضَيْقَةِ الْأَحْزَانِ مِنْ فَرَجٍ!؟

الغرض الرابع : استشفاع وتضرع (٢٤-٢٧) :

ويتوسل الشاعر إلى الله تعالى بنبيه المصطفى ع الذي ملك عليه فؤاده ، أن يشملته برحمته وألا يكله إلى نفسه ، فإنه قليل الحيلة ، كثير الهموم ، ولم يعد أمامه سوى الالتجاء لربه والاستعانة به والاحتفاء بأسبابه ، من هول يوم القيامة ، فهو نعم المعين في مواطن الضيق والكرب ، ويرجوه ألا يقطع رجاءه ، فقد أشفق من كثرة ذنوبه ولم يعد له أمل إلا فيه سبحانه :

٢٤- يَارَبِّ بِالْمُصْطَفَى هَبْ لِي - وَإِنْ عَظَمْتَ

جَرَائِمِي - رَحْمَةً تُغْنِي عَنِ الْحُجَجِ

٢٥- وَلَا تَكُنِّي إِلَى نَفْسِي فَإِنَّ ؛ يَدِي

مَعْلُوءَةٌ ، وَصَبَاحِي غَيْرُ مُنْبَلَجِ

٢٦- مالى سواك ، وأنتَ المُستعانُ إذا

ضاقَ الزَّحامُ عداةَ الموقِفِ الحَرَجِ

٢٧- لم يَبْقَ لى أَمَلٌ إلاَّ إِلَيْكَ ، فلا

تَقْطَعُ رِجائى ، فُقدَ أشْفقتُ مِنْ حَرَجى

القسم الثانى : مفهوم التقليد بين المحاكاة الفنية والاستنساخ :

تعد القصيدة نمطاً من الأنماط الشعرية التقليدية ارتضاه الشاعر لنفسه مذهباً ، وقالباً من القوالب القديمة الموروثة وافق رغبة الشاعر وهواه أن يصوغ فيه شعره ، ومنوالاً واعم قدرة الشاعر وموهبته أن ينسج عليه تشكيلاته الشعرية . ولم يكتف البارودى بمحاكاة القصيدة القديمة في الشكل (وزناً وقافية) وفي اللغة (لفظاً وأسلوباً) وإنما جمع إلى ذلك محاكاتها في طريقة التناول وأسلوب الأداء ، فبدأها بمقدمة موروثة تقليدية ، على غرار ما كان يفتتح به الجاهليون قصائدهم عادة من الغزل والنسيب وذكر ديار الأحبة والحنين إليهم ، فإلى أى حد وُفق البارودى فى توظيف هذا الغرض (الافتتاحية التقليدية) لصالح غرضه الأساسى فى القصيدة ؟ !

إن الاختلاف بين شعراء المدرسة الكلاسيكية وغيرهم من شعراء المدارس الأخرى في العصر الحديث هو اختلاف في طريقة الأداء وأدوات التشكيل ، وذلك ما لا يمكن أن يعاب الشاعر بسببه ، وإنما يعاب على الشاعر قصوره في توظيف إمكاناته الشعرية المتاحة وموهبته الفنية لعرض ما لديه عرضاً مقتنعاً للذوق الأدبى ، فإن قصر في ذلك التوظيف يعاب عليه تقصيره ولا يعاب عليه الطريقة التى ارتضاها لنفسه في التعبير ، ولا القالب الذى وضع فيه شعره . وثمة فرق كبير بين المحاكاة الفنية للأدب القديم ، التى تعد أعمالاً فنية جديدة تضاف إلى القديم مع كونها تحاكيه ، وبين استنساخ الأعمال القديمة ، فالمحاكاة الفنية هو ارتضاء طريقة الأداء القديمة قالباً لصياغة الشعر في العصر الحديث ، والاستنساخ مسخ وتشويه للأدب القديم يلجأ إليه كل من ليس له حظ في فن الشعر، وإن كان يملك بعض أدوات النظم والصياغة كالنحو والصرف والعروض واللغة، وهو ما كان ظاهراً في الأداء الشعري قبل البارودى .

وفى رأى أن البارودى صاغ تلك المقدمة التقليدية فى هذه القصيدة لثلاثة مبررات

فنية :

المبرر الأول : الاستجابة لطريقة التشكيل الشعري التى توائم موهبته والمدرسة الشعرية التى ينتمى إليها ، باعتبار أن المقدمة التقليدية مظهر من مظاهر مقدرة الشاعر الفنية على التنوع الأدائى ، فهو متمكن من الإبداع في كل الأغراض الشعرية ، وقادر على توظيف تنوعها فيما يريد ، فأما الشعراء القدامى فقد كانوا يقومون بذلك استجابة لدواعى أذواقهم العرفية البيئية التى كانت ترى في الغزل والنسيب وذكر الديار توطئة معتادة لما يتلوها من مواضيع . وأما شعراء المدرسة الكلاسيكية في العصر الحديث ، فقد كانوا يفعلون ذلك ولاء منهم لطريقة تشكيل الشعر العربى الذى ينتمون إليه ويجدون شاعريتهم في أدائه ، واستعراضاً منهم لموهبتهم الشعرية التى تؤهلهم لمحاكاة الشعر العربى في أرقى صورته وأصعب أشكاله . فإن عابهم عائب على التقليد والمحاكاة فينبغى أن ينصفهم في إثبات مقدرتهم على محاكاة النمط الصعب للقصيدة العربية ومحافظة على وسائل التشكيل الفنى في محاكاته وعدم إخفاقهم فيها ، غير أنها محاكاة فنية وليست استنساخاً للنمط القديم كما أشرت من قبل.

المبرر الثاني : التأهل بحالة شعورية تناسب مقام الموضوع الرئيسي الذي يطرحه في القصيدة ، فالموضوع الرئيسي يمس شخصية النبي ع ، التي تحتل في نفس الشاعر ، وفي نفس كل مسلم صادق ، منزلة كريمة راقية دونها منازل الخلق جميعاً ، وقد رأى الشاعر أنه من غير اللائق له أن يتحدث عن النبي ع حديثاً مباشراً قبل أن يظهر لمستمعيه مدى اللوعة والوجد والهيام الذي يعتريه عندما تهيج ذكرى النبي ع العطرة . وليس بالضرورة أن يكون التعبير عن ذلك الشعور مباشراً ، وإنما عبر عنه الشاعر بالطريقة التي سئها الأقدمون وارتضاها عنهم ووافقت قدرته الفنية على محاكاتها . وقد ساق الشاعر وجده في ستة عشر بيتاً في مقدمته ، ليتمكن من التنوع في إبراز مكابذته ومعاناته ، بكل الأشكال المتاحة ، كاستغلال موهبته في التصوير والبيان ، كما ظهر في وصف السلاح والحيوانات والليل والنجوم والصبح ، وكاستغلالها في ذكر لوازم الوجد ، كالعين والقلب والنفس ، فالزيادة في عدد الأبيات في هذه المقدمة نسبياً (٦ بيتاً) هي زيادة مقبولة فنياً إذا أراد الشاعر بها إيصال حالته إلى السامع ، وخصوصاً إذا لم يحكم الأغراض الفرعية في القصيدة ضوابط النسبة العددية ، فلا يقال هنا إن الشاعر قد زاد لديه أبيات الغرض الأول على حساب أبيات الأغراض الأخرى ؛ لأن الأصل في القصيدة أنها بناء واحد ، تُعدّ فيه الأغراض الفرعية وجوهاً متعددة لغرضها الأساسي ، وما الطول في بعضها والقصر في البعض الآخر إلا لمقتضيات التعبير عن كل غرض بحسب رؤية الشاعر ، الذي لا يريد هنا إلا أن يطلعنا على شدة وجده بالنبي ع ، وهو الموضوع الأساسي فيها ، فلا غرو إذن أن تأتي المقدمة بهذا الطول النسبي ، تعميقاً لمواجيد الشاعر وعواطفه ، وذلك ما لم يخرج عن أطر الغرض الأساسي فيها ولم يختلف في الغاية عن الأغراض الفرعية الأخرى .

المبرر الثالث : لم يغب عن البارودي عند إنشائه لقصيدته مسلك أصحاب المدائح النبوية السابقين ، الذين افتتحوا مدائحهم النبوية بذكر الغزل والنسيب وضمونها ذكر النساء والتشبيب بهن ، ومنهم من استمع النبي ع لشعره ولم ينكر عليه مسلكه ذلك ، كحسان بن ثابت وكعب بن زهير ، لعلمه ع أن ذكر الشاعر للنسيب والغزل في هذا المقام إنما يحاكي به تقليدًا عرفيًا درج عليه وطوع له فنه ، دون أن يعنى بالضرورة حقيقة ما يقول . وسار ذلك الأمر سئةً من بعدهم يتوارثها الشعراء خلفًا عن سلف . ولم يكن البارودي في قصيدته ببدع عما فعله أولئك الأسلاف الأقدمون . ومن قصائد المديح النبوي التي طبقت شهرتها الأفاق وتردد ذكرها على ألسن الخواص والعوام ، وتلقفها الشعراء بالمعارضات والعلماء بالشروح والدراسات ، ولم تحظ قصيدة مديح بمثل ما حظيت به ، قصيدة البردة الميمية التي صاغها البوصيري مدحاً في النبي ع :

أَمِنْ تَدَكَّرِ جِيرَانِ بَدَى سَلَمٍ مَرَجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقَلَّةٍ بِدَمٍ

وأصبحت القصيدة رمزاً للمدائح النبوية يضمنها الشعراء أشعارهم معنًى ويقتبسون منها صراحةً ، أو يشيرون إليها ببعض ما اشتهر من ألفاظها وأساليبها . ولا يخفى ما

انطوت عليه قصيدة البارودي من تضمين لبعض معالم قصيدة البوصيري ، فكلتاهما على بحر البسيط ، وكلتاهما يبدأ بذكر المعاناة والمكابدة التي يعاني منها الشاعر ، والإشارة من البارودي إلى « **كاظمة** » إنما هو إحالة إلى ما قاله البوصيري :

أَمْ هَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تُلُقَاءِ " **كاظمة** " وَأَوْمَضَ البَرَقُ فِي الظُّلْمَاءِ مِنْ **إِضْمٍ**

فأصبحت « **كاظمة** » بذكر البوصيري لها موطن الجمال ومهب ريح الأحبة ، أو هي فواتن الأداء الشعري التي ساقها البوصيري في برده واستعارها البارودي عنه ونبه عليها بكلمة واحدة (**كاظمة**) اعتماداً على ثقافة المستمعين في عصره .

كما أن في ذكر البارودي لـ « **كاظمة** » في مقدمة قصيدته دفعاً لتوهم أن يكون هواه للنساء والرغبة فيهن ، وإنما هي إحالة ذكية إلى ما سبقه إليه البوصيري من أنه هوى عذرى طاهر ، زاد من قدسيته توجهه للنبي ع .

ويضاف إلى ما سبق ذكر البارودي للعدل واللوم في مقدمته يوافق ما أورده البوصيري في مقدمة قصيدته كذلك بقوله :

يَا لَائِمِي فِي الْهَوَى الْعُدْرَى مَعْذِرَةً مِئِي إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلْمِ .
عَدَّتْكَ حَالِي لَا سِرِّي بِمُسْتَتِرٍ عَنِ الْوَشَاةِ وَلَا دَائِي بِمُنْحَسِمِ .
مَحْضَنِي النَّصْحَ لَكِنْ لَسْتُ أَسْمَعُهُ إِنَّ الْمَحَبَّ عَنِ الْعُدَالِ فِي صَمِمْ .

وما ساقه البارودي في مقدمته عن معاناه قلبه وعينه قد ساقه البوصيري كذلك من مظاهر معاناته ووجده ، فقال :

فَمَا لِعَيْنِكَ إِنْ قُلْتَ اكْفُفَا هَمَّتَا وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفْقُ يَهُم

ولا يخفى كذلك تأثر البارودي في استشفاعه بالنبي ع بالبيت (٢٤) :

٢٤ - يَارَبِّ بِالْمُصْطَفَى هَبْ لِي - وَإِنْ عَظَمْتَ

جَرَائِمِي - رَحْمَةً تُغْنِي عَنِ الْحُجَجِ

قد تأثر بما ورد في البردة من قول البوصيري :

يَارَبِّ بِالْمُصْطَفَى بَلَّغْ مَقَاصِدَنَا وَاعْفِرْ لَنَا مَا مَضَى يَا وَاسِعَ الْكَرَمِ

* **ولكن لماذا اقترن الغزل والنسيب بمدائح النبي ع ؟ !**

لقد سبقت الإشارة إلى أن شعراء الجاهلية افتتحو قصائدهم كثيراً بالغزل والنسيب مراعاة للأعراف والتقاليد واستجابة لأذواق المجتمع وأسماع العرب في تلك الحقبة ، فلما مدح حسان بن ثابت وكعب بن زهير رسول الله ع لم يخرجوا عما درجوا عليه من طرق التشكيل الشعري القديمة الموروثة ، ولم يأمرهم رسول الله ع بالخروج أو التغيير أو الاختراع . ووجد الصوفية بعد ذلك في الغزل والنسيب متنفساً لبث لواعجهم ومواجيدهم وحبهم لله تعالى ورسوله ع لأسباب أرى أنها **ثلاثة كما يلي :**

الأول : أنهم ليسوا مبتدعين في ذلك ، بل متأسين بسيرة من سبقهم من أوائل

المبدعين في هذا المجال الذين أقرهم رسول الله ع على قولهم ولم ينكر عليهم طريقتهم . وقد احتذى البارودي حذوهم في قصيدته ، فلا يظهر في مقدمته إلا معاناته ومكابدته ووجده ، دون أن نعلم شيئاً عن المحبوب أو صفاته ، سوى أنه : **صارم اللحظ ، شادن غنج ، فواتن من غزلان كاظمة** ، فهو يريد بهذا الإجمال لفت الأنظار إلى حالته هو ، لنستدل من خلالها على قوة السبب وشدة تأثيره ، ولكي يكون في هذا الإبهام المتعمد للمحبوب الرمزي في بداية القصيدة توطئة لذكر المحبوب الحقيقي (في البيت ١٦) ، كما أن الاكتفاء بالإشارة إلى المحبوب الرمزي عوضاً عن التصريح به والاستغراق في وصفه مراعاة للأدب في مثل هذا المقام .

الثاني : أن المرأة في شعر الحب الإلهي والمدائح النبوية أداة لبث الوجد والبوح بالحب ، على غرار ما يألّفه الناس عادة ، إشارة منهم إلى أن ما يعانیه الناس ويكابّدونه عادة من مشقة الحب مع النساء ، إنما يكابده هؤلاء المتصوفة مع المحبوب الأسمى ، فالناس مهتمون بالدنيا وشواغلها ، وهم قد صرفوا مواجيدهم لحب الله ورسوله ، فلا يعينهم حينئذ ذكر المرأة إلا من حيث كونها وسيلة لإبراز حالة الشوق وشدة الوجد والحب .

الثالث : وجد الصوفية في ذكر الغزل فرصة للتعبير عن حبهم الحقيقي لله تعالى ورسوله ع بطريقة أقرب إلى الإخلاص والصدق والسلامة من الخطأ اللفظي ؛ فأما الإخلاص فلأنهم لا يعينهم وصف حالتهم الحقيقية في شعرهم ، وإنما يعينهم التنفيس عما يجدونه بأية طريقة ، وقد وجدوا في ذكر الغزل متنفساً لهم . كما أن في ذكر حب الله تعالى ورسوله ع صراحة مجالاً للدعاء والرياء ، وهم أبعد ما يكونون عن ذلك فيخلعون مواجيدهم على النساء **لصرف أذهان الناس عن حقيقة ما يشعرون به** ، إذ الحب في عرفهم صدق وإخلاص وليس فيه مجال للرياء أو الدعوى . كما أن حالة الوجد والحب لديهم حالة خاصة لا يشعر بها ويقدرها إلا من جرّبها وتلبّس بأسبابها ، وهم قليل ، فكيف يشيعون شيئاً في أشعارهم صراحة لا يشعر به إلا القليل ؟ ، فتراهم يكلمون الناس ظاهراً بما يألّفون ، وينصرف الوجد منهم حقيقة إلى أصحابه الذين لم يصرحوا بهم في قصائدهم ولا يعلم ذلك منهم إلا من شرب من مشاربهم وذاق من معارفهم .

وأما السلامة من الخطأ اللفظي فإن في اتخاذ النساء وسيلة لبث الحب والمواجيد سلامة للشاعر من تجاوز حدود الأدب التعبيري مع الله تعالى ورسوله ع ، فإن كان ثمة خطأ في التعبير صدر في هذا المقام فهو في الظاهر للأسباب التي ساقها (النساء ومتعلقات عشقهن) .

فنية الربط بين الأغراض الفرعية :

سبقت الإشارة إلى أن للقصيدة أربعة أغراض فرعية ، هي :

المعاناة والمكابدة (١-١٦) .

المدح والثناء (البيت ١٧) .

الحنين والاعتذار (١٨-٢٣) .

الاستشفاع والتضرع (٢٤-٢٧) .

وقد أحسن الشاعر في ربطه بين الأغراض الفرعية وأجاد الانتقال بذكاء من غرض إلى آخر ، فقد جعل من حالة الضنى التي أصبح عليها مدعاة للوم اللائمين ، فبعد أن بلغ به الوجد مبلغه من لوعة القلب ودموع العين وسهاد الجسم ، وذلك بنهاية البيت (١٢) ، جعل من تلك الحال التي بدت عليه أماراتها مدعاة للوم اللائمين وعذل العاذلين في البيت (١٣) واستغرق بيان موقف اللائمين معه وموقفه معهم ثلاثة أبيات (١٣-١٥) ليصل من ذكرهم إلى البيت (١٦) وهو البيت الرابط بين الغرض الأول والغرض الثاني الذي صرح به عن الغرض الرئيسي في القصيدة في قوله :

هَيْهَاتَ يَسْئَلُكَ لَوْمَ الْعَاذِلِينَ إِلَى

قَلْبٍ بِحُبِّ رَسُولِ اللَّهِ مُمْتَرِّجٍ

إن الضنى الذي بدت عليه أماراته التي أغرت اللائمين بلومه ، إنما هو بسبب هيمنة حب رسول الله ع على قلبه . فالبيت يربط ما مضى ذكره من اللوم واللائمين بما سيرد الإفاضة في شأنه من ذكر النبي ع ، وعندما أراد الشاعر الانتقال من الحنين والاعتذار (١٨-٢٣) سأل سؤالاً رجائياً يتضمن دعاءً وتضرعاً ، فصورته صورة السؤال ، وحقيقته دعاءً وابتهاًل (البيت ٢٣) :

٢٣- فَهَلْ إِلَى صِلَةِ الْأَمَالِ مِنْ سَبَبٍ!؟

أَمْ هَلْ إِلَى ضَيْقَةِ الْأَحْزَانِ مِنْ فَرْجٍ!؟

واتخذ من هذا الدعاء الضمنى تمهيداً للتصريح به في الأبيات (٢٤-٢٧) متخذاً من وجده بالنبي ع وحنينه إلى زيارته وسائل استشفاع إلى الله تعالى وتضرع إليه . وعلى ذلك ، فالبيتان ١٦ ، ٢٣ هما الصلة الفنية التي استعان بها الشاعر لترابط كيان نسيجه الشعري .

التشويق في القصيدة :

إن قارئ القصيدة لأول مرة لا يستطيع الوقوف على الغرض الأساسى فيها ، حتى يصل إلى البيت (١٦) الذى يصرح فيه الشاعر بذكر النبي ع . فيصيب القارئ دهشُ التحول وانتباه المفاجأة ، وبخاصة إذا لم يوجد بين يدي القصيدة عنوانٌ يدل على موضوعها الأساسى ، وذلك يحمد للشاعر في مجال التشكيل الفنى ، فقد عبر عن وجده بالنبي ع بالمألوف المتداول بين الناس فى أعراف المواجيد والهوى ، فاستدرجهم في ستة عشر بيتاً _ من خلال ما يألّفون من تقدير حالة العشق _ إلى ما فاجأهم به من سموّ الغاية وقداسة الهدف . ولا شك أن تلك المفاجأة التي أحدثها الشاعر تغييراً طبيعة التلقى لديهم من تطلعات الرغبات المادية إلى المواجيد العلية ويورث في نفوسهم شوقاً إلى استكمال ما ورد بالقصيدة ، وذلك لا يتوفر لو أنه أفصح عن موضوعها الأساسى من

أول بيت فيها .

من مراجع البحث

- _ أبو ذؤيب الهذلي (حياته وشعره) : د. محمد مصطفى منصور (دراسة توثيقية نقدية ، وتحليلية فنية _ الناشر: دار غريب - القاهرة - ٢٠٠٤م) .
- _ الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر : د. عبد القادر القط (مكتبة الشباب ١٩٩٢م) .
- _ الأدب والنصوص للصف الثالث الثانوى : وضعه نخبة من الأساتذة المتخصصين فى الأدب ، هم السادة : د. حسين نصار ، د. عز الدين إسماعيل ، يوسف الحمادى ، محمد الشناوى (بتكليف من وزارة التربية والتعليم بمصر ، سنة ١٩٧٦م) .
- _ اللغة العربية للصف الثالث الثانوى : وضعه نخبة من الأساتذة المتخصصين ، هم السادة : د. عونى عبد الرؤوف ، د. أحمد كشك ، د. رشدى طعيمة ، د. عبد الحميد إبراهيم ، د. سيد حامد النساج ، د. محمد فتوح أحمد ، د. يوسف نوفل ، د. حسين شرف ، د. أحمد هريدى ، محمد حسين سباق ، فريال عبد القادر .
- وراجعه وعدله السادة : د. عبد الله التطاوى ، د. رشدى طعيمة ، د. محمد الجوادى ، د. عبد الحميد السيورى ، د. سامى نجيب ، محمد القرشى ، د. محمود الضبع ، د. منى اللبoudى ، د. سيد البحراوى .
- من تحرير وإخراج : مركز تطوير المناهج والمواد التعليمية (طبعة ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨ م) .
- _ التاريخ الأدبى للعصرين : العثمانى والحديث ، للصف الثالث الثانوى الأزهرى ، تأليف الدكتور : على محمد حسن العمادى (طبع على نفقة قطاع المعاهد الأزهرية _ طبعة ١٤٢٩هـ _ ٢٠٠٨م) .
- _ الشعر العربى المعاصر، تطوره وأعلامه لأنور الجندى (بدون بيانات) .
- _ تطور الأدب الحديث فى مصر : د. أحمد هيكل (بدون سنة طبع) .
- _ ديوان البارودى ، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢م بالتعاون مع مؤسسة جائزة البابطين .
- _ الوسيلة الأدبية للشيخ حسن المرصفى (٤٨٦/٢ . ط المدارس الملكية ١٨٧٥م) .

فهرست البحث

٢	بين يدى البحث :
٢	مقدمة فى آليات النقد الأدبى
٣	البساطة فى أداء العرض النقدى :
٤	آليات التأريخ الأدبى :
٤	١ - التخطيط والإعداد المسبق :
٤	٢ - الخبرة والتخصص :
٤	٣ - الاستيعاب والاستيفاء :
٤	٤ - موسوعية الأداء التأريخى وشموليته :
٥	٥ - التعرف على النصوص بلغة أهلها :
٥	٦ - الإيضاح (الخطاب التأريخى الواضح) :
٥	٧ - الحيادية :
٥	٨ - الإنصاف :
٥	٩ - دقة الرصد :
٥	١٠ - الجد والمثابرة :
٦	توطئة بين يدى شعر البارودى والمدرسة الكلاسيكية
٦	تأثر البارودى بالأدب القديم :
٧	تطور الشعر العربى وتجديده (أو شمولية الرؤية النقدية) :
٨	مستويات العسر واليسر فى شعر البارودى :
١٢	البارودى والمدرسة الكلاسيكية فى المقرر الدراسى للمرحلة الثانوية
١٢	(أ) مواضع الإنصاف للبارودى ومدرسته فى المقرر الدراسى :
١٥	(ب) مواضع الاختلاف فى الرؤية التقديرية للبارودى ومدرسته :
١٥	(١) عدم تحديد المصطلحات يؤدى إلى خلل فى استصدار الحكم النقدى الصحيح :
١٦	المصطلح الأول : (التقليديّة) :
١٩	التقليد (أو التقليديّة) فى شعر البارودى ومدرسته :
٢٠	المصطلح الثانى : (الذاتيّة) :
٢٤	(٢) عدم الدقة فى التوصيف النقدى ، أو فى تحديد المطلوب :
٢٦	(٣) تداول الحكم النقدى بالدلالة العرفية ، لا الدراسة العلمية (الوحدة الموضوعية) :

- ٢٩ أما الأحكام النقدية فنجمها فيما يلى :
- ٣٠ نموذجان تطبيقيان على النظرية المقترحة
- ٣٠ قصيدتان للبارودى
- ٣٠ النموذج الأول : قصيدة قالها فى صباه يروض القول :
- ٣٢ رؤية تحليلية نقدية مُجملة للقصيدة
- ٣٢ بين يدى هذه الرؤية :
- ٣٣ القصيدة بين الغرض الأساسى والأغراض الفرعية :
- ٣٤ التشكيل الفنى للقصيدة :
- ٣٤ ١ - تنوع الأغراض ووسائل الانتقال الفنى :
- ٣٦ ٢- بواعث الفخر والاعتزاز عند البارودى:
- ٣٦ ٣- فنية التشكيل للغرض الثالث (التعقل والحضور ٤٨- ٥٢):
- ٣٨ النموذج الثانى : قصيدة ثانية للبارودى (فى الوجد والشوق للنبي صلى الله عليه وسلم) :
- ٣٨ (أ) نص القصيدة
- ٣٨ القصيدة : سبعة وعشرون بيتاً
- ٣٩ (ب) رؤية تحليلية نقدية مُجملة للقصيدة
- ٣٩ القسم الأول : الغرض الرئيسى والأغراض المتفرعة عنه :
- ٤٠ الغرض الأول : معاناة الوجد ومكابدة الحب :
- ٤٠ المظهر الأول : معاناة قلبه ونفسه :
- ٤٠ المظهر الثانى : معاناة السهر والأرق :
- ٤١ المظهر الثالث : معاناة لوم اللائمين :
- ٤١ الغرض الثانى : مدح وثناء :
- ٤٢ الغرض الثالث : حنين واعتذار :

- ٤٢ الغرض الرابع : استشفاع وتضرع :
- ٤٤ القسم الثاني : مفهوم التقليد بين المحاكاة الفنية والاستنساخ :
- ٤٤ المبرر الأول :
- ٤٥ المبرر الثاني :
- ٤٥ المبرر الثالث :
- ٤٦ لماذا اقترن الغزل والنسيب بمدائح النبي ؟ !
- ٤٧ فنية الربط بين الأغراض الفرعية :
- ٤٨ التشويق في القصيدة :
- ٤٩ من مراجع البحث



جامعة الفيوم
كلية دار العلوم

سعادة الأستاذ الدكتور / محمد مصطفى منصور

أستاذ الأدب المساعد بكلية دار العلوم (جامعة الفيوم)

سلام الله عليكم ورحمته وبركاته ، وبعد

فبحيط سيادتكم علماً بأن البحث الذى تفضلتم مشكورين بإرساله للمشاركة به فى أعمال المؤتمر العلمى العاشر بكلية دار العلوم (جامعة الفيوم) وعنوانه : " المدرسة الكلاسيكية فى مقرر المرحلة الثانوية (العامة والأزهرية) تحليل ونقد ورؤية " .
قد تم تحكيمه وقبوله للنشر فى كتاب المؤتمر .

وتفضلوا بقبول الشكر خالصاً والتقدير وافراً

مقرر المؤتمر

محمد أبو المبرقع
أ.د. محمد أبو المجد على

وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث

