البحث
١

قراءة القصيدة الرومانسية

اعداد

د / سالم عباس خداده

قراءة القصيدة الرومانسية

د. سالم عباس خداده

عنوان هذا البحث يشير إلى أمرين : رصد قراءة النقاد للقصيدة الرومانسية ، أو قراءة مقترحة من قبل الباحث لهذه القصيدة . وقد آثرنا الجمع بين الأمرين لنصل إلى قراءة تحاول تحديد أهم السمات الرومانسية فى القصيدة العربية ، اعتماداً على منهج يقوم على المواءمة بين الإبداع الشعرى والنظرية النقدية .

- ١ -

درج الباحثون على إطلاق مصطلح « الرومانسية » على اتجاه فى الشعر العربى يقع فيما بين الحربين العالميتين أو قبل ذلك أو بعده بقليل ، على خلاف بين الدارسين حول استخدام المصطلح أهو الرومانسى أو الرومانتيكى أم الإبداعى أم الوجدانى أم غير ذلك ، والذى يبدو أن رأى عبد القادر القط له وجاهته حين اختار الاتجاه الوجدانى « وذلك لشيوع لفظ الوجدان فى شعر هذا الاتجاه وفى نقده أيضاً . ولكن شيوع مصطلح الرومانسية فى كتابات بعض النقاد المتأخرين ، ووجود علاقة وثيقة بين أقطاب الاتجاه الرومانسى شعراء ونقاداً وبين الرومانسية الغربية ، دفع إلى ثبات هذا المصطلح لدى معظم الباحثين أكثر من غيره . علماً بأن شعراء هذا الاتجاه ، وهم فى غالبيتهم نقاد ، رفضوا تبعيتهم لهذا الاتجاه ، وهذا واضح فى كلام العقاد [١] ، كما أنه جلى فى خطاب الشابى [٢] ، ولكن هذا الرفض يمكن أن يعزى إلى خوفهم من الإتهام بالتقليد فى الوقت الذى كانوا فيه يهاجمون حصون ما يسمى بالشعر التقليدى (أو الإحيائى أو الإتباعى أو المحافظ) .

إن مصطلح الرومانسية متشعب الدلالات على نحو حَذَّر من التورط فى الخوض فيه بعض نقادها حين قال إن « من يحاول تعريف الرومانسية يدخل فى مهمة خطرة راح ضحيتها كثيرون » [٣] ، والحقيقة أنى لست معنياً هنا بتمحيص مصطلح الرومانسية ، ولا بالتأريخ لحركتها الشعرية والنقدية ، فقد أوفى من كتب فيها ، وسنشير إلى بعض هذه الجهود بعد حين ، ولكنى معنى بالرومانسية فى صورتها العربية ، وفى فن الشعر على نحو خاص .

ومن المتفق عليه بين الدارسين أن ملامح التأثر بالآداب الغربية أخذ يؤتى ثماره منذ وقت مبكر من هذا القرن ، وكان التأثر بالاتجاه الرومانسى فى تلك الآداب أعمق لما صادفه

من عوامل القبول على مستويات مختلفة .. صحيح أن الرومانسية بوصفها مذهبًا قد انتهت منذ أمد بعيد فى أوربا ، ولكن تراثها فى الشعر والنقد كان فيما يبدو الأنسب للبيئة العربية فى ذلك الوقت ، وبخاصة أنها كانت تمثل ثورة على الكلاسيكية ، وهذا وحده كان كافيًا لجعلها قبلة الثائرين على الاتجاه الشعرى العربى السائد حينئذ ، الذى كان يمثله أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وجميل الزهاوى ومعروف الرصافى وغيرهم ... وقد أنتجت هذه الثورة إبداعًا متميزًا على مستوى الشعر ، وإبداعًا متميزًا كذلك على مستوى النقد ...

ولقد خطت أقلام مبدعى المرحلة فى الشعر والنقد قيمًا نقدية أسهمت فى تنوير عالم الشعر والشعراء اعتمادًا على نظرية التعبير الرومانسية فأبرزوا قيمة العاطفة ، وبينوا دور الخيال ، واهتموا بالتعامل مع الطبيعة تعاملاً مختلفًا عما سبق ، والتفتوا إلى وحدة القصيدة ، ودعوا إلى التجديد فى موسيقاها وغير ذلك ... هذه القيم النقدية وسواها هى التى أخصبت الحركة الشعرية ، وقد تولى غرسها ورعايتها النقاد الشعراء من مدرسة الديوان والمهجر وأبولو ، مع التنويه اللازم والخاص بالخطوات الأولى التى مهدت لهذا الاتجاه الشعرى والتى جاءت بفضل ما كتبه وأبدعه كل من خليل مطران ، وجبران خليل جبران ... وقد حظيت هذه الحركة الشعرية النقدية باهتمام النقاد فى المراحل اللاحقة ، فتصدوا لمنتجها الشعرى والنقدى : تأريخًا وتأصيلاً وتقويمًا ، ولعل أبرز الدراسات فى هذا المجال هى تلك التى قام بها محمد مندور فى حلقاته عن الشعر المصرى بعد شوقى ، وما كتبه محمود الربيعى فى « نقد الشعر » ونعيم اليافى فى « الشعر العربى الحديث » ، وفى « تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث » ويمنى العيد فى « الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيكى فى لبنان ... » ، وجلال فاروق الشريف فى « الرومانتيكية فى الشعر العربى المعاصر فى سورية » ، وهناك دراسات كثيرة حول هذا الاتجاه فى الشعر العربى دون تخصيص ، فمنها دراستان مهمتان هما « الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر » لعبد القادر القط ، و « الرومانسية العربية » لمحمد بنيس ...

إن قراءة القصيدة الرومانسية تتحدد فى إطار النقد المصاحب لها ، والنقد اللاحق ، ففى مجمل هذه الجهود تتبدى لنا الخصائص التى ألح عليها النقاد ، والتى أصبحت سمات مميزة للقصيدة الرومانسية ، هذه السمات ليس بالضرورة تواجدها فى كل قصيدة رومانسية ، ولكن لا تخلو القصيدة فى هذا الاتجاه من بعضها ، بل إن

القصيدة الرومانسية لا يمكن أن تحمل طابعها المميز إلا من خلال احتوائها على أهم تلك السمات المميزة ...

- ٢ -

إن ثنائية التقليد والتجديد هى التى أشعلت المعركة النقدية وهى التى كانت منطلقًا لتحديد أبرز سمات التطور فى القصيدة العربية ، وذلك من خلال الإلحاح على تجاوز *الأغراض التقليدية والاتجاه نحو التعبير الصادق عن الذات الشاعرة* ، يقول المازنى : « *أليس شعر حافظ مقصوراً على المدح والرثاء* ، ونظم منثور الأخبار ، وصوغ مقالات الجرائد ، وهل خرج حافظ عن الطريق القديم الدارس أو قال غير ما قالت فيه العرب ... وهل أدل من ذلك على التقليد ووهن السليقة وقصور الباع ؟ وإذا لم يكن التقليد عنوانًا على العجز عن الابتكار فأى شىء أدل منه وأبلغ فى إظهار العجز والقصور ؟ على أنهم يقولون إن التقليد ليس بعيب ، ونحن نقول مهما يكن من الأمر فإنه فى كل حال دليل على ضعف الخيال ، وعدم القدرة على الابتداع ، وفقدان الشخصية وفنائها فى غيرها .. » [٤] ، والمازنى لا ينكر فضل القدماء ، بل يرى ضرورة الإفادة منهم ولكن « مهما يكن فضل القدماء ومزيتهم فليس ثم مساغ للشك فى أنك لا تستطيع أن تبلغ مبلغهم عن طريق الحكاية التقليد ، فإن الفقير لا يغنى بالاقتراض من الموسرين . ولست أقصد إلى نبذ الكتاب والشعراء الأولين جملة وعدم الاحتفال بهم ، فإن ذلك سخف وجهل ، ولكنى أقول إنه ينبغى أن يدرس المرء فى كتاباتهم الأصول الأدبية العامة التى لا ينبغى لكاتب أن يحيد عنها أو يغفلها بحال من الأحوال - كالصدق والإخلاص فى العبارة عن الرأى والإحساس - وهذا كفيل بالقضاء على فكرة التقليد » [٥] ، ويصف العقاد قصيدة شوقى التى مطلعها :

اثن عنان القلب واسلم به من ربرب الرمل ومن سربه

بأنها نكسة أدبرت بقائلها ثمانية قرون ، وكان فيها مقلداً للمقلدين فى استهلاله وغزله ومعانيه ... ويرى أن التقليد يعطل المدارك والحواس [٦] .. ويقرن التقليد بالاقتباس والسرقة [٧] .. وإلى مثل ذلك ذهب ميخائيل نعيمة الذى افتتح غرباله بمقدمة للعقاد يهاجم فيها الشعر التقليدى ، ثم أعلن عن موقفه الرافض لهذا الشعر من خلال نقده للدرة الشوقية [٨].. واضح أن جهد هؤلاء النقاد ينصب على ضرورة تجاوز الأغراض التقليدية ، وتعددها فى القصيدة الواحدة ، وضرورة أن يكون الشعر تعبيراً صادقًا عن المشاعر ، وأن

يمنح الشاعر خياله فرصة الابتكار لا على مثال سابق ... ولعل هذا الجهد فى محصلته كان يوجه – بأثر من نظرية التعبير الرومانسية – الشعراء إلى مزيد من العناية بعواطفهم الذاتية ويدفعهم عن أبواب شعر المناسبات ، وهو توجيه ودفع جعلا الحديث عن العاطفة فى الشعر من الأحاديث المألوفة فى هذه المرحلة ، بل إن كتاب المازنى « الشعر غاياته ووسائطه » خصص مكانًا للحديث عنها ، لبيان أن الشعر مجاله العواطف لا العقل ، والإحساس لا الفكر ، وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس ، ولا غنى للشعر عن الفكر (٩) .. ولكن هل يمكن أن يخلو شعر من عاطفة ما ؟ ربما يكون هذا التساؤل قد ورد على أذهان هؤلاء النقاد ، ولهذا نجدهم يلحون على الصدق فى هذه العاطفة ، مما يعنى أن العراء التقليديين لا يعيرون الصدق اهتمامهم . يقول العقاد : « الشعر تعبير ، والشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع ، وليس بذى سليقة إنسانية ... » ، ويرى أن الشاعر مطالب بالتعبير الجميل عن الشعور الصادق (١٠) .. إن تأثير مثل هذه الأفكار النقدية على مجمل الحركة الشعرية كان قويًا ، زاد من قوته إتصال بعض الشعراء بالاتجاه الرومانسى الغربى ، وإذا كان بعض التقليديين قد استجاب لمثل هذه الأفكار استجابة محدودة سطحية . أما من نحسبهم ضمن الاتجاه الرومانسى فقد كانت استجابتهم واسعة عميقة ، لقد وعوا جوهر المفارقة بين الشعر التقليدى الذى يقوم على المحاكاة وبين الشعر الجديد – الرومانسى – الذى يقوم على التعبير (١١) ، ذلك التعبير عن الذات الشاعرة الذى غير صوت القصيدة العربية فنقلها من الصخب إلى الهمس كما عبر محمد مندور ، والهمس عنده ابتعاد الشعر عن الخطابة والارتجال ، وألا يقتصر الشاعر على التعبير عن مشاعره الشخصية ، فهو يهمس بأى شىء فيثير المتلقى ولو كان موضوع قصيدته ملابسات لا تمت إلى المتلقى بسبب .. (١٢) ، وفى ضوء حديث مندور عن الهمس يتحدد المقصود من التعبير عن الذات فهو لا يعنى « أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها – وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية – بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية » (١٣) ، وهذا الحديث عن الذاتية لا يعنى بحال أن التقليديين كانوا بعيدين عنها ، بل إنهم مهدوا لها على نحو ما بين عبد القادر القط فى دراسته القيمة ، ومن ثم فإن محمد فتوح عبر عن هذا التحول من الذات التقليدية إلى الذات الرومانسية تعبيرًا صائبًا حين رأى أن الأمر تدرج من مرحلة « الوعى بالذات » فى قالبها الإحيائى : إلى مرحلة « توكيد الذات » فى إطارها الرومانسى (١٤) ..

على أننا يجب أن نشير إلى أن هذا التحول إلى التعبير عن الذات على الرغم من تأثيره القوى فى تشكيل القصيدة الرومانسية إلا أنه لم يحسم الأمر مع الشعر التقليدى الذى ظلت بعض آثاره باقية فى جسد القصيدة الرومانسية ، ولعل هذا الاختلاف عن الشعر القديم أو التقليدى ، وذلك التشابه معه يعطيان الرومانسية العربية خصوصيتها ، ذلك أن الملحوظ فى الشعر الرومانسى العربى هو علاقته الوثيقة بالموروث على الرغم من تأثره العميق بالتراث الرومانسى الغربى . ونضيف إلى الإشارة السابقة أن الشعراء العرب الذين يمكن إدراجهم تحت هذا الاتجاه مختلفون من حيث درجة الاستجابة لطبيعة التجربة الرومانسية ، ومن حيث الفعل الإبداعى ، ويكاد النقاد يجمعون على أن شعر الديوان أقل توفيقًا من شعر المهجر وأبولو ، كما أن كل شاعر من هؤلاء له تجربته المختلفة ، وطريقته الإبداعية المتميزة ، ومن ثم ليس غريبًا أن نردد مقولة أن هناك أنواعًا من الرومانسية بعدد الرومانسيين [١٥] .. يضاف إلى ذلك أن الشاعر من هؤلاء لا تستقيم قصائده فى اتجاه واحد من حيث خصوبة الرؤية ومستوى المعالجة الفنية ، إذ تتباين التجربة لديه ما بين قصيدة وأخرى ، ولكن النتاج فى مجمله مثل لبنة تساند اللبنات الأخرى فى بناء شعرى مختلف عما سبق ..

وفى سبيل قراءة تحدد أهم سمات القصيدة فى هذا الاتجاه الشعرى رأيت الاتكاء على نص من نصوص أحد شعرائه ، حتى يكون النص الشعرى شاهداً على ما أثاره النص النقدى ، وقد وقع اختيارى على قصيدة الشاعر المهجرى إيليا أبى ماضى (١٨٨٩ - ١٩٥٧) وهى بعنوان « الفراشة المحتضرة » المنشورة فى ديوانه « الخمائل » [١٦] حيث أبدت القصيدة من خلال قراءتنا الأولية استعدادها للكشف عن كثير من سمات هذا الاتجاه الشعرى ، مع الوقوف المناسب عند السمات التى غابت عنها ، ومن ثم ستكون القراءة رصداً لتلك السمات على مستوى الحضور ، وعلى مستوى الغياب أيضًا ...

- ٣ -

أول شىء نصادفه فنقرؤه فى هذه القصيدة هو عنوانها ، والعنوان فى الشعر لم يول أهمية إلا فى العصر الحديث ، حيث إن القصيدة فى أوربا لم تنزع نحو العنوان بصفة جذرية إلا مع الرومانسية ، وهكذا الشأن فى الشعر العربى ، فمع الاتجاه الرومانسى بدأ العنوان فى القصيدة يتخذ منحى جديداً [١٧] .. قراءة سريعة فى عناوين قصائد شوقى أو حافظ مثلاً ، تكشف عن هذه المفارقة بينها وبين عناوين القصائد فى الشعر الرومانسى ،

فقد صنفت قصائد الشعر التقليدى حسب موضوعاتها المرتبطة بالمناسبات التى قيلت فيها ، فهناك - وفق ديوان حافظ - المدائح والتهانى ، والأهاجى ، والإخوانيات ، والوصف ، والخمريات ، والغزل ، والاجتماعيات ، والسياسيات ، والشكوى ، والمراثى ... وتحت هذا التصنيف تأتى القصائد معنونة على نحو تقريرى ومباشر . ومثل هذا التغير لم يقف عند حدود عناوين القصائد فى المرحلة الرومانسية ، وإنما تجاوزه إلى عناوين الدواوين أيضًا وعلى نحو لافت وغير مسبوق ، فعلى حين نقرأ فى المرحلة السابقة : ديوان البارودى ، الشوقيات أو ديوان شوقى ، ديوان الزهاوى ، ديوان الرصافى ، إلى غير ذلك ، نجد فى المرحلة الرومانسية : أنداء الفجر ، عابر سبيل ، المواكب ، همس الجفون ، الجداول ، الخمائل ، وراء الغمام ، الطائر الجريح ، الينبوع ، الملاح التائه ، أغانى الكوخ ... الألحان الضائعة ، أزهار الذكرى ، الزورق الحالم ، أحلام النخيل ، الشاطىء المجهول ، أنفاس محترقة ..

إن التغير الذى طرأ على العنوان ، وعلى هذا النحو الملحوظ يعطى الاتجاه الرومانسى خصوصيته ، وسمة من سماته المميزة ، وهذه الخصوصية تأتى تتويجًا لأمرين فيما أرى : أولاً ، إن العنوان أصبح هاجسًا يشغل الشاعر من حيث ارتباطه ببنية القصيدة ، ومن حيث ضرورة العناية بصياغته صياغة تدخل فى حسابها عنصر الجذب للمتلقى منذ اللحظة الأولى التى تقع عينه فيها على القصيدة . ثانيًا ، أن العنوان أصبح يدل دلالة واضحة على وحدة القصيدة على خلاف التقليديين الذين كانوا فى كثير من الأحيان يعددون الأغراض ، فلا تكون العلاقة بين العنوان وموضوع القصيدة علاقة شاملة ، إن عنوان قصيدة أبى ماضى « الفراشة المحتضرة » يتألف من كلمتين ، والجديد فيه ليس ذكر الفراشة ، لأن شوقى سبق إلى ذكرها فى قصص الحيوان وفق طريقته المعهودة وذلك فى قصيدته التى عنوانها « الخفاش وملكية الفراش » المصحوب بعنوان تفسيرى هو « الصديق » الحامى والصديق المهلك » والذى كشف ما يرمى إليه الشاعر فى هذه القصة ... وليس الجديد أيضًا فى الوصف « المحتضرة » لأن مثل هذا التركيب ، على ندرته ، ورد لدى شوقى فى مثل « النملة الزاهدة » وإنما الجديد هو شيوع مثل هذا التركيب فى المرحلة الرومانسية من جانب ، ثم ارتباط العنوان بروح القصيدة من حيث تعبيرها عن أحاسيس معينة لدى الشاعر من جانب آخر ، على حين لم تزد عند شوقى على أنها شخصية يدور على لسانها حوار بغية التوصل فى الختام إلى حكمة معينة ، هذا مع تنويهنا بجهود شوقى الرائعة فى هذا المجال ...

وحين ننظر إلى المرحلة الرومانسية لنستجلى ما جرى لمثل هذا العنوان فيها ، نجد أن الأمر أصبح يشكل ملمحًا بارزًا من ملامحها ، فالفراشة حاضرة فى عناوين كثير من القصائد ، نجدها لدى إبراهيم ناجى ، ومحمود حسن إسماعيل ، والهمشرى ، وأحمد زكى أبى شادى ، ومحمود الخفيف[١٨] ... لكن هذا الحضور لا يعنى أن المعالجة واحدة لدى هؤلاء الشعراء ، ذلك أن التجربة الشعرية حيال الفراشة متنوعة ما بين شاعر وآخر ... ولعل وصف « المحتضرة » فى هذا العنوان يجعل فراشة أبى ماضى مختلفة ابتداء عن الفراشات الأخرى التى وصفت أو تركت دون وصف .. ويمكن القول هنا إن الوصف فى العنوان يعلن عن اتجاه شاع فى كتابة العناوين لدى الشعراء الرومانسيين سواء أكان الوصف لكائن من كائنات الطبيعة أم لمظهر من مظاهرها ، وسواء أكان الوصف مباشرًا أم غير مباشر ، ولذا نجد مثلاً مثل هذه العناوين : النهر المتجمد ، الغدير الطموح ، البلبل السجين ، الطائر الجريح ، الكنار الصامت ، مصرع القمر ، القمر العاشق ، الناى المحترق ، الناى الأخضر ، الفروس الضائع ، الغابة المفقودة ، تصوف الطبيعة ، الصنوبر الكاذب ، حديث المقبرة ... وكثر هذا الوصف أيضًا فى عناوين الدواوين ، وقد سبق أن ذكرنا بعضًا منها ...

إن مثل هذا الوصف فى العنوان يضفى عليه – دون ريب – درجة من الشعرية تفتقدها قصائد التقليديين ، ولكن هذه الدرجة تعلو أو تسفل حسب ارتباطها بالبناء العام للقصيدة .

نعود إلى عنوان القصيدة « الفراشة المحتضرة » ونذكر قول عبد القادر القط عن استخدام الشعراء لمثل هذه الكائنات ، فهو يرى أن الفراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الإنطلاق فى رحاب الجمال بهدى من الفطرة ووحى من السماء[١٩] .. ونقول تفصيلاً لهذا ، المأثور عن الفراشة عشقها للنور ، وهو عشق يدفعها للموت من أجله ، والشعراء الرومانسيون يحاولون الوصول إلى مثل هذا العشق ، ولذا تشيع فى أشعارهم مفردات النور وصوره . كما أن الفراشة – وهى جميلة – تمثل عشقًا فطريًا للجمال ، بل إنها لا تستطيع العيش خارج الحقول المزهرة ، وهى محلقة ، تطير بجناحيها الجميلين فى سماء الحرية فوق ربوع الجمال ، ولكنها مع كل ذلك تحمل مأساتها وهى أنها كائن ضعيف لا يقوى على العيش خارج وطنه الجميل ... هذه الدلالات فى لفظ الفراشة يجعلها هدفًا رمزيًا جميلاً ذا دلالات متعددة وهو هدف سعى إليه الشعراء فى هذه المرحلة ، ومنهم أبو

ماضى الذى كانت فراشته فى لحظات المأساة ، ولذا جاء وصف « المحتضرة » تعبيراً عن هذه اللحظـــات وتجسيداً للموقف الشعورى ، ومشيراً إلى الأفق الذى ستتحرك فيه القصيدة ...

— ٤ —

إذ كان التحول نحو الذات الشاعرة سمة من سمات الرومانسية أين نجد هذه الذاتية فى « الفراشة المحتضرة » ؟ إذ العنوان لا يعدو أن يكون ذا دلالة على مأساة هذا الكائن الضعيف .. إن النظر فى القصيدة من هذا المنطلق ، ومن الفهم الجوهرى لمعنى الذاتية على نحو ما أسلفنا ، يكشف أن تجربة الشاعر تنبع من الذات ، وإن اتخذت هذه الصورة الفنية فى التشكيل اللغوى .. صحيح أن الشاعر يدير قصيدته على فراشة مشرفة على الموت ، ولكنه ينظر من خلالها إلى مصيره أيضاً ، إن تعبره منذ البداية يدل على تميز ذاته عن ذوات الآخرين ؛ لأنه يشعر بعذاب هذه الفراشة ، وبمأساتها القريبة ؛ فقلبه غير القلوب ، إنه قلب يؤرقه مصير الإنسان ، ومصير الكائنات أيضاً ، فهذه الفراشة تضيف لبلواه بلوى أخرى :

لو كان لى غير قلبى عند مرآك لما أضاف إلى بلـواه بلواك

إن فكرة الموت ذاتية إنسانية ، وطالما ترددت فى قصائد الشعراء الرومانسيين وبخاصة عبد الرحمن شكرى والمازنى وفوزى المعلوف والشابى وعلى محمود طه ، والتيجانى يوسف بشير ، والهمشرى ، والشرنوبى ، وعبد الباسط الصوفى وغيرهم (٢٠) ... على أن هؤلاء الشعراء اختلفوا فيما بينهم حول هذه الفكرة ، فمنهم من رأى فيها خلاصاً من هموم الحياة وأحزانها ، ومنهم من أحس بالقلق الوجودى إزاءها ؛ لارتباطها لديهم بالفناء والعدم ، ومنهم من غلبه الحزن تجاهها ، ولكنه ظل متفائلاً لإيمانه بوحدة الوجود ، هذا الإيمان ألح عليه عدد من الرومانسيين الأوربيين ، وتأثر بهم شعراء المرحلة مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمه وأحمد زكى أبى شادى وشاعرنا إيليا أبى ماضى (٢١) .. إن أبا ماضى يعبر فى هذه القصيدة عن إحساسه حيال فكرة الموت ، ولكى يعمق الشعور بهذه الفكرة ويبرزها فى النص استخدم التضاد فى المشاهد النصية ، ومن الملاحظ أن النص ينقسم إلى ستة مقاطع أو مشاهد ، حاصرت فيها مشاهد الموت فى الطبيعة مشهدين من مشاهد الحياة فيها ، وهما مشهدان غير خالصين لها لأنهما ختما بالنزع والحشرجة ، فالفراشة كانت تنعم بمظاهر الحياة الجميلة التى أخذت فى الاستحالة ، لأن

الموت راح يعصف بها ، وينزل بها الدمار ، ويمكن القول إن فكرة الموت تطغى على القصيدة برمتها لولا ختامها ، ذلك أن المشهدين اللذين ضمنهما الشاعر صور الطبيعة الجميلة ليسا أكثر من ذكريات تلك الفراشة ، وهذا يعنى أن الواقع مرتبط بالموت ، لأن الذكريات لن تغير من هذا الواقع شيئًا وهذا ما يؤكده المقطع أو المشهد الأخير وبخاصة فى جزئه الأول .. هذا الإحساس القوى بفكرة الموت ، وما ارتبط به من كآبة واضطراب وخوف دفع الشاعر إلى الإعلان عن مشاعره تجاه الفراشة ، رابطا بين مأساتها ومأساته المنتظرة وهو إعلان لم يستطع الشاعر الصبر على كتمانه :

فراشة الحقل ... فى روحى كآبته ... مما عـــراه ، ومما قد تولاك

أحببتــه وهو دار تلعبيـــن بها ... وسوف تهواه نفسى وهو مثواك

قد بات قلبى فى دنيا مشوشة ... منذ التفت إلى آثار دنيـــاك

لا يســـتقر بها إلا على وجـــل ... كالطير بين أحابيل وأشـــراك

هذا الشعور إزاء إحتضار الفراشة خاصة ، والموت عامة ، ليس نهاية المطاف لأن الشاعر من الذين عرفوا بتفاؤله فى كثير من نصوصه ، وهو هنا يختم القصيدة برؤية تحمل عودة الفراشة إلى الحياة اعتماداً على أن الحقل يتجدد بعد ذبوله وموته ، وعودة الفراشة تعنى عودة الشاعر .. إن فكرة الموت التى باتت تؤرق الذات الشاعرة فى المرحلة الرومانسية ، وعلى نحو ما تشكلت فى القصيدة ، لم يقف عندها التقليديون هذه الوقفة ، فقصارى حديثهم عنها هو ما انطوت عليه قصائد الرثاء التى كانت ضربًا من المديح ، والتى كانت تطعم ببعض الحكم المستقاة فى غالبها من الموروث ...

ويبقى هنا سؤال ، هل الالتفات إلى مثل هذه القضايا الذاتية ذات الطابع الإنسانى حاصر الفعل الإبداعى الرومانسى فى دائرتها ، فلم يخرج إلى الأمور الحياتية العادية ، والقضايا الاجتماعية والسياسية التى كانت تشتعل بها الساحة فى ذلك الوقت ؟

يقول نعيم إليافى : « فى الواقع إن الشعراء الرومانسين تخلوا أو تخلى معظمهم عن القول بأن الشعر مرآة للمجتمع ، وذهبوا إلى أنه مرآة لنفس صاحبه وصورة لمشاعره وعواطفه ، أو نقول إذا كان الشاعر القديم يعبر عن الجماعة قبل أن يعبر عن نفسه الفردة ، ويصل إلى الخاص من خلال العام فإن الشاعر الرومانسى يعبر عن نفسه ولنفسه أولاً ، ويصل إلى العام من خلال الخاص ثانيًا ، بيد أن هذه قضية غير متفق عليها عند

الرومانسيين كلهم ، فبعضهم أعلى من شعر الفردية حين انطوى على ذاته وتوجه إلى نفسه ، وبعضهم ربط بين الفرد والمجتمع وتوجه إلى عصره من خلال نفسه .. » (٢٢) .

إذن فالنموذجان موجودان ، وهما فى الغالب نموذجان شعريان لا نموذجان من الشعراء ، لأن الشاعر الرومانسى قد ينطوى على ذاته أحيانًا ، ولكنه يخرج من هذه الدائرة بين حين وآخر ليشارك فى قضايا مجتمعه ووطنه وقومه على أن الشاعر حين انطوى على ذاته ليعبر عن أحلامه فى الحرية وفى مجتمع مثالى يخلو من الشرور والأحزان ، فإنه بذلك مثل ثورة ضد كل من حرمة هذه الأحلام ، وهذا النمط من الرؤية هو الذى يسر تكوين التشكيل الشعرى الرومانسى ، وأبعده عن المعالجة التقليدية ، أما حين خرج الشاعر من هذه الدائرة للمشاركة فى القضايا الوطنية والقومية فإن التشكيل الشعرى راح يبتعد فى كثير من الأحيان عن أسلوب التنازل الرومانسى حيث نبرة الخطاب تعلو فى مثل هذه التجارب على رغم انطلاقها من الذات ، ولذا يرى عبد القادر القط أنه « كلما اقترب الموضوع القومى من وجدان الشاعر زادت صورته الوجدانية وضوحًا فيما يستخدم الشاعر من معجم عاطفى وصور خيالية وتركيب جديد للعبارة على حين تقف وسطًا بين « الكلاسيكية الجديدة » والوجدانية إذا لم تتحول عند الشاعر إلى معاناة شخصية قريبة من معاناته فى التجربة العاطفية » . ويرى كذلك أن الشعراء فى هذا الاتجاه يختلفون « فى أسلوب تعبيرهم عن الموضوع القومى حسب نزعتهم الفنية ومدى ارتباطهم بالتراث أو جنوحهم إلى الجديد ، وإن كانوا جميعًا يختلفون عن شعر حركة الإحياء وامتدادها » (٢٣) .

— ٥ —

يقول سير موريس بورا « ففى الطبيعة وجد الشعراء الرومانسيون جميعًا إلهامهم الرئيسى ، ولم يكن ذلك كل شىء لديهم ، ولكنهم بدونه لم يكونوا شيئًا ، لأنهم وجدوا من خلاله تلك اللحظات المجيدة عندما عبروا المنظور إلى الرؤيا ونفذوا – كما اعتقدوا – إلى أسرار الكون » (٢٤) .

لقد أصبح من المعلوم أن التعامل مع الطبيعة شعريًا قد تغير تغيرًا جذريًا مع مجىء الحركة الرومانسية ، وإذا كان بعض الشعراء التقليديين قد تأثروا نسبيًا بشعر الرومانسيين فى هذا المجال كالذى يذكره بعض النقاد عن شوقى (٢٥) ، فإن شعر شوقى ظل شعر وصف لا شعر طبيعة ؛ لأن هذا الأخير يقوم على تعبير الشاعر عن التجاوب

الشعورى بينه وبين مظاهر الطبيعة ، فى حين يعتمد شعر الوصف على دقة الشاعر فى تحديد الصفات الظاهرية لهذه المظاهر (٢٦) ، ويمكن القول إن الشعراء فى الاتجاه الرومانسى قد تجاوزوا الرؤية التقليدية للطبيعة ، كما تجاوزا طريقة التعبير عنها ، وصار حضور الطبيعة فى شعرهم حضوراً لافتًا ومتميزًا ، شارك فى تميزه ووصوله إلى ما وصل إليه اهتمام النقاد بالحديث عن الطبيعة . فالمازنى يكتب عن « الطبيعة عند القدماء والمحدثين » (٢٧) ويرى أن الإنسان المعاصر أسمى من الأقدمين مدارك ، وأوسع آفاقًا ، وأعمق إجلالاً للطبيعة ، وأدق نظراً إليها ، وأشد تعلقًا بها ، وأقدر على إحساسها ، والتفطن إليها ، وإدراك حقيقتها ، والتأثر بظواهرها ... والإحساس لديه لا الفكر هو الطريق للتعامل مع الطبيعة سعيًا للهروب من ضيق الحياة .. ويورد فى ذلك نصًا لمى زيادة معبراً غاية التعبير عن الطريقة الرومانسية فى التفاعل مع مظاهر الطبيعة المختلفة ... ولا يختلف العقاد عن هذا المنحى ، ففى تعليقه على أبيات شوقى فى وصف الربيع يكشف عن رأيه فى مثل هذه المعالجة التى تتجاهل الربيع الذى هو ثورة فى الحياة الخفية ، وبعثه فى سرائر الخلق ، وقبس ينير من الباطن ، وسحر يفيض من النفس وراء هذه الأصباغ والأصداء ، ويتساءل عن ربيع شوقى ويجيب : « هل فيه ربيع الوجدان إلى جانب ربيع النبات وربيع الأجواء ؟ كلا .. ليس فيه من ذلك الربيع أثر ، وليس فى ربيعيات شوقى كلها ما يعدو هذه الأوصاف التى تقف عند هوامش الحياة ، ولا تبلغ منها إلى غاية أقصى من المتعة الحسية ، وشعور الراحة الجسدية » (٢٨) .

ويعد أبو شادى نفسه من أبناء الطبيعة ، ومن دافع البنوة سعى للتخاطب معها ، والترجمة لبعض حديثها (٢٩) ... بل إنه حين أراد تعريف الشعر رأى أنه تعبير الحنان بين الحواس والطبيعة ، لأن مبعثه التفاعل بين الحواس ومؤثرات الطبيعة (٣٠) ، ويمكن أن نلخص موقف هؤلاء الشعراء من الطبيعة فنقول إنهم « فى تطلعهم إلى الحرية يفرون من أنفسهم ومجتمعهم إلى الطبيعة ، ويجدون فى صفائها وجمالها ورحابتها ما يفقدونه فى حياتهم الباطنية الحافلة بالصراع ، وفى حياتهم الاجتماعية المليئة بالتناقض ، ويتخذون من بعض مشاهدها وأحيائها رموزاً لمعانى الحرية الشاعرية والانطلاق البرىء ... على أن إقبال هؤلاء الشعراء على الطبيعة وإن بدا فى أغلبه تطلعًا إلى الحرية الذاتية واحتجاجاً على المجتمع والحياة ، يعود فى جانب منه إلى ما عرف به هؤلاء الشعراء من عشق الجمال فى جميع مظاهره ، ويتلون جمال الطبيعة عندهم حسب مزاج الشاعر وأحواله النفسية حتى توشك عناصر الطبيعة أن تفقد لديهم وجودها الواقعى ، فيصبح المشهد الواحد فى

قصيدة غيره فى قصيدة أخرى ، سواء فى مظهره الخارجى أو دلالته العاطفية ، بل قد يتغير هذا المشهد فى القصيدة الواحدة من مقطوعة إلى أخرى ، وقل أن نجد لديهم تصويراً لجمال الطبيعة خالصاً لذلك الجمال وحده ... » (٣١) .

حديث الطبيعة إذن حديث جديد فى شعر هذه المرحلة ، واستناداً إلى المقولات النقدية ، واعتماداً على الإبداعات الشعرية يمكن القول إن علاقة الإنسان - الشاعر بالطبيعة علاقة تتسم بالشمولية على نحو ما أكدته نظرية المعرفة الرومانسية (٣٢) ... ذلك أن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة فاعلة ومنفعلة ، لأن الشاعر يسلط عاطفته أو شعوره على الأشياء فتبدو أمامه ملتحمة أو تبدو جزءاً منه ، وعلى هذا الأساس العريض تشكل الموقف الرومانسى فى مجمله (٣٣) ...

ومن منطلق هذه النظرة الشمولية أو العلاقة الجديدة بين الذات والموضوع نستطيع قراءة تجليات الطبيعة فى قصيدة « الفراشة المحتضرة » فالشاعر يبدو حزيناً منذ اللحظة التى رأى فيها الفراشة مشرفة على الموت ، لأن الموت قد عصف بوطنها الطبيعية ، ولما كانت الفراشة فى الصيف سعيدة بدت الطبيعة فى كامل زينتها وجمالها ... والشاعر يخاطب الفراشة خطاب الإنسان ، بل يفضلها على بنى جنسه :

قالوا فراشــة حقـل لا غناء بـها ما أفقر الناس في عيني وأغنـاك

وهو يفهم شكواها ، ويفهم لغة الفجر ، وهو شاهد على ما فعله النهار والليل بالأزهار من تقتيل بعد موت الصيف وولادة الخريف ... ولا نريد أن نمضى أكثر من ذلك فى سرد هذا التفاعل الواضح بين الذات الشاعرة والطبيعة ؛ فالموت ، وهو الفكرة التى تتضح فى كل مشاهد القصيدة ، لا يفرق بينهما ، يعصف بالطبيعة ليشير إلى عصفه القريب بالفراشة ، والفراشة فى حالة احتضارها تنبه الشاعر إلى مأساته القادمة ... ولعل قراءة القصيدة فى مستوى يجعل الفراشة هى الشاعر يزيد من هذا الطابع الشمولى بين الذات والموضوع أو بين الشاعر والطبيعة . هذا الطابع هو الذى دفع أبا ماضى وآخرين إلى الإيمان بوحدة الوجود ، وهو ما نلمس الإشارة إليه فى نهاية هذه القصيدة ، وإذا كان الشاعر هنا لم يصرح بلجوئه إلى الطبيعة هرباً من ضيق الحياة وأحزانها ، فإن القصيدة ذات دلالة على هذا الملمح حين نقرأ البيت الذى أوردناه قبل سطور ، فهو يعلن ضيقه ببنى الإنسان فى مقابل اهتمامه العاطفى الكبير بالفراشة .

وغنى عن البيان أن لجوء الشعراء إلى الطبيعة من الأمور الجلية لدى من يقرأ شعر

أبى ماضى خصوصاً ، وشعر المرحلة عموماً [٣٤] ، ولعل من السمات التى تميز شعر الطبيعة فى الفترة تكرار لفظ الغاب فيه ، وتعدد صوره لدى الشعراء حسب مواقفهم النفسية والفكرية ، ونذكر هنا قصيدة جبران « المواكب » [٣٥] فهى رائدة فى هذا المجال ومعبرة عن فلسفته تجاه الحياة المدنية ولجوئه إلى الطبيعة ، وهى طويلة نختار منها هذه الأبيات :

هل تخذت الغاب مثلى ... منزلاً دون القصور
فتتبعت السواقى ... وتسلقت الصخور
هل تحممت بعطر ... وتنشفت بنور
وشربت الفجر خمراً ... فى كؤوس من أثير ؟
هل جلست العصر مثلى ... بين جفنات العنب
والعناقيد تدلت ... كثريات الذهب

كما نذكر أيضاً قصيدة للشابى يتغنى فيها بالغاب ، ويجد فى أحضانه الراحة والسلوان والجمال والسلام وأشياء كثيرة لا يجدها الشاعر فى دنيا الناس ، والقصيدة بعنوان « الغاب » [٣٦] وهى طويلة أيضاً نورد هذه الأبيات منها :

بيت ، بنته لى الحياة من الشذى ... والظل ، والأضواء ، والأنغام
بيت من السحر الجميل ، مشيد ... للحب ، والأحلام ، والإلهام
فى الغاب سحر ، رائع متجدد ... باق على الأيام والأعوام

.....

كم من مشاعر حلوة ، مجهولة ... سكرى ، ومن فكر ، ومن أوهام
غنت ، كأسراب الطيور ، ورفرفت ... حولى ، وذابت كالدخان أمامى

....

فى الغاب ، فى الغاب الحبيب ، وإنه ... حرم الطبيعة والجمال السامى
طرحت فى نار الجمال مشاعرى ... ولقيت فى دنيا الخيال سلامى
ونسيت دنيا الناس ، فهى سخافة ... سكرى من الأوهام والآثام

فالغاب الذى يتغنى به الشابى ، والذى تغنى به جبران من قبله ، وتغنى به شعراء آخرون فى هذه المرحلة ، يمثل الطبيعة البسيطة الصادقة الخيرة الطاهرة العادلة والبرية الأولى التى وجد فيها الرومانسيون مثلهم الأعلى (٣٧) ...

وإذ كان الغاب ملجأ للروح الرومانسية ، فإن بعض الشعراء كان يلجأ إلى طبيعة مختلفة ، لأنه كان يرى فى الطبيعة الحية نذير الموت ، وهذا ما نلمسه فى خطاب محمود حسن إسماعيل لفراشته :

تعالى نطر فى سماء الخيال ... ونهتف بجنته النائيه
بعيداً عن الكون ، حيث المنى ... ترف بأظلاله هانيه
وحيث الشذى من أزاهيره ... أفاويح من حلم طافيه
ونبر الصدى من مطاريبه ... طيوف على أيكة شاديه
إذا ظمئت روحنا نرتوى ... بخمر لآلامنا آسيه
مرقرقة الكأس من هالة ... من النور طفاحة طاميه
تروح عنا شجون الحياة ... وتطفى لظى الكبد الواريه
هنالك لا أدمع ثرة ... تهاوى ، ولا مهجة شاكيه
ولا عالم بالأذى صاخب ... ودنيا بأشباحها زاريه
ولا زهرة تنتشى فى الصباح ... بكأس الندى الحلوة الصافيه
ويأتى المساء بأنوائه ... فتسقى أعاصيره السافيه

فالشاعر يلجأ هنا إلى طبيعة لا وجود لها فى عالم الواقع ، إنه يسعى لعالم مثالى بعيد عن الحزن والأذى والموت ، إنه عالم الخيال ... ونود أن نستطرد هنا قليلاً فنقول إن الشاعر الرومانسى لا تهدأ نفسه على حال ، فهى نفس تتلاطم بالتناقض .. كما - يقول النقاد - إلا أننا لا ينبغى ان نعمم هذا الأمر فنحكم على الشاعر إلا حين يكون مثل هذا التناقض فى قصيدة واحدة ، إذ من الطبيعى أن يختلف موقف الشاعر الفكرى والنفسى بمرور الزمن ، ونسوق هنا مثالاً دفعنا إليه موقف محمود إسماعيل السابق من الخيال ، فهو بعد أكثر من عشر سنين عد الخيال سيداً لا يمنحه الحرية :

رماني الـرق بدنيـــــا زوال ... مغلولـة الجنـــــــــــب

وقال : حوم فى سفوح الجبـال ... واهبط على العشـــــــــب

واضرب جناحيك بأفق المحـال ... واســـــأل عن الغيـــــــب

وها أنا ... لا شيء إلا ضـــلال ... ســـــار مع الركـــــــب

أواه يا ربـــى !

لو لم أكن عبداً لهذا الخيال ! (٣٨)

وبعد هذا الاستطراد نعود إلى موضوع الطبيعة فى شعر هؤلاء الشعراء لنذكر أن الأثر الرومانسى الأوربى واضح فى عناوين القصائد وفى موضوعاتها على نحو لا يحتاج لشاهد أو مثال .. (٣٩) على أننا يجب أن نذكر أيضاً أن الموقف من الطبيعة مختلف لدى شعراء هذا الإتجاه وذلك حسب طبيعة التجربة لدى كل شاعر ونزعته الفنية ، وموقفه من الحياة ، وهو اختلاف يتوافق مع التنوع فى الذوات الرومانسية ، ولكنه التنوع الذى يشكل وحدة فى مقابل الشعر التقليدى . إن موازنة سريعة بين ما أوردناه من نصوص وبين الشعر الذى قاله التقليديون فى الطبيعة تعلن عن تغير واضح فى الموقف من الطبيعة وفى وسائل التعبير عن هذا الموقف ، وهما أمران يشكلان أحد الملامح الرئيسية فى القصيدة الرومانسية ...

وإذا كان موضوع الطبيعة قد شغل الرومانسيون إلى هذا الحد ، وبدت آثار هذا الإنشغال فى « الفراشة المحتضرة » فإن موضوع الحب الذى جاءت إشارة الشاعر إليه سريعة فى « سيماء غاوية » و« رأيت أحلام أهل الحب ... » لم يكن له حضور رئيس فى هذه التجربة ، والواضح من نتاج هؤلاء الشعراء فى تجربة الحب وارتباطها بالمرأة ذلك التنوع الذى عرف به الرومانسيون فى شتى تجاربهم ، فمنهم من ربط الحب بالموت أو الجنون أو بهما معاً ، ومنهم من ربط الحب وتقديس اللذة والشهوة ، ومنهم من مال إلى النظرة التقدسية الصوفية ، كما عبر بعضهم عن الحب الممزوج باليأس ، ومزج آخرون الحب بالطبيعة والكون ...

ويمكن حصر هذه التجارب فى نوعين : تجارب روحية ، وتجارب حسية ، فعاطفة الحب ترتبط فى جانب منها بمعانى الطهارة والصمود أمام الشهوات ، ويسمو الشاعر بخياله إلى عالم نورانى من الأحلام والأوهام متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته ، وتبدو

المرأة هنا مثالاً ساميًا لا يرتبط باسم أو زمان أو مكان ، وهو فى سعيه لهذا المثال يأمل الخلاص من أدران الحياة ، ولكن تناقضه بين الرغبة والطهارة يجعل نشدان المثال مستمرًا ، ممتزجًا بالألم ، وهو ألم يستعذبه الرومانسى ، لذلك يلح على صنعه ليظل غذاء لوجدانه وموهبته .. أما الجانب الآخر فيصور المرأة مخلوقًا طائشًا نزقًا ، قليلة الوفاء ، كثيرة التقلب والخيانة وكأنها بذلك معادل للحياة عند الشاعر فيما تمنحه من لحظات الصفاء والإقبال ، وفيما تبديه من كدر وإدبار وتحول مفاجىء فى المصير (٤٠) ... والشواهد على هذين الجانبين يمكن الرجوع إليها بيسر وسهولة (٤١) ...

— ٦ —

يرى شيلى أن الشعر هو التعبير عن الخيال ، ويرى كذلك أن الخيال أسمى ملكات الإنسان وأن الإنسان يستطيع عن طريقه أن يحقق أنبل طاقاته (٤٢) .

لقد احتفى الرومانسيون بالخيال فى العصر الحديث أيما احتفاء ، وتأثر بهم فى ذلك النقاد العرب ، فالمازنى يصف حافظ بأنه ضعيف الخيال كما مر بنا ، وقد بين رأيه فى الخيال من خلال مقالة بعنوان « كلمة فى الخيال » (٤٣) أما العقاد فقد تحدث كثيراً عن الخيال وبين أهميته ، وعلاقته بالصور (٤٤) ، وفرق بين الخيال العام والخيال الشعرى (٤٥) ، وهاجم التقليديين الذين لا يمنحون الخيال الدور الذى يستحق (٤٦) ... وأبرز وظيفة التشبيه فى نقده الشهير لشوقى ، وقدم أبو القاسم الشابى مؤلفًا قيمًا فى هذه المرحلة هو « الخيال الشعرى عند العرب » الذى كان فى الأصل محاضرة ألقاها سنة ١٩٢٩ ردًا على كتاب محمد الخضر حسين « الخيال فى الشعر العربى » الصادر عام ١٩٢٢ ، وقد فرق الشابى بين نوعين من الخيال ، الأول : الخيال الفنى وهو الخيال الشعرى الذى يتفهم الإنسان من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود ، الثانى : الخيال الصناعى ، وهو الخيال المجازى الذى يعتمد الممارسة اللغوية المجازية قديمًا وحديثًا (٤٧) ... ولعل اهتمام الرومانسيين بالنوع الأول هو الذى دفعهم إلى تشبيه الشاعر بالنبى أو الرسول ، هذا ما نقرؤه بوضوح لدى جبران والشابى ، ولا يختلف عنهما أحمد زكى أبو شادى الذى لم يستكثر عد كل شاعر رسولاً فى قومه (٤٨) ... ويقول على محمود طه فى مطلع قصيدته « ميلاد شاعر » :

هبط الأرض كالشعاع السنىِّ بعصا ساحر وقلب نبىٍّ

وإذا كان التقليديون : البارودى وشوقى وحافظ أو المويلحى والرصافى (٤٩) ، قد ذكروا الخيال أيضًا ، فما الجديد لدى الرومانسيين ؟

رمانى الـرق بدنيـــــا زوال ... مغلولـة الجنـــــــــب

وقال : حوم فى سفوح الجبـال ... واهبط على العشـــــــــب

واضرب جناحيك بأفق المحـال ... واســـــأل عن الغيـــــب

وها أنا ... لا شىء إلا ضـــلال ... ســـــار مع الركـــــب

أواه يا ربـــى !

لو لم أكن عبدًا لهذا الخيال ! (٣٨)

وبعد هذا الاستطراد نعود إلى موضوع الطبيعة فى شعر هؤلاء الشعراء لنذكر أن الأثر الرومانسى الأوربى واضح فى عناوين القصائد وفى موضوعاتها على نحو لا يحتاج لشاهد أو مثال .. (٣٩) على أننا يجب أن نذكر أيضًا أن الموقف من الطبيعة مختلف لدى شعراء هذا الإتجاه وذلك حسب طبيعة التجربة لدى كل شاعر ونزعته الفنية ، وموقفه من الحياة ، وهو اختلاف يتوافق مع التنوع فى الذوات الرومانسية ، ولكنه التنوع الذى يشكل وحدة فى مقابل الشعر التقليدى . إن موازنة سريعة بين ما أوردناه من نصوص وبين الشعر الذى قاله التقليديون فى الطبيعة تعلن عن تغير واضح فى الموقف من الطبيعة وفى وسائل التعبير عن هذا الموقف ، وهما أمران يشكلان أحد الملامح الرئيسية فى القصيدة الرومانسية ...

وإذا كان موضوع الطبيعة قد شغل الرومانسيون إلى هذا الحد ، وبدت آثار هذا الإنشغال فى « الفراشة المحتضرة » فإن موضوع الحب الذى جاءت إشارة الشاعر إليه سريعة فى « سيماء غاوية » و« رأيت أحلام أهل الحب ... » لم يكن له حضور رئيس فى هذه التجربة ، والواضح من نتاج هؤلاء الشعراء فى تجربة الحب وارتباطها بالمرأة ذلك التنوع الذى عرف به الرومانسيون فى شتى تجاربهم ، فمنهم من ربط الحب بالموت أو الجنون أو بهما معًا ، ومنهم من ربط الحب وتقديس اللذة والشهوة ، ومنهم من مال إلى النظرة التقدسية الصوفية ، كما عبر بعضهم عن الحب الممزوج باليأس ، ومزج آخرون الحب بالطبيعة والكون ...

ويمكن حصر هذه التجارب فى نوعين : تجارب روحية ، وتجارب حسية ، فعاطفة الحب ترتبط فى جانب منها بمعانى الطهارة والصمود أمام الشهوات ، ويسمو الشاعر بخياله إلى عالم نورانى من الأحلام والأوهام متخذًا من حبه مجرد إلهام لموهبته ، وتبدو

المرأة هنا مثالاً ساميًا لا يرتبط باسم أو زمان أو مكان ، وهو فى سعيه لهذا المثال يأمل الخلاص من أدران الحياة ، ولكن تناقضه بين الرغبة والطهارة يجعل نشدان المثال مستمرًا ، ممتزجًا بالألم ، وهو ألم يستعذبه الرومانسى ، لذلك يلح على صنعه ليظل غذاء لوجدانه وموهبته .. أما الجانب الآخر فيصور المرأة مخلوقًا طائشًا نزقًا ، قليلة الوفاء ، كثيرة التقلب والخيانة وكأنها بذلك معادل للحياة عند الشاعر فيما تمنحه من لحظات الصفاء والإقبال ، وفيما تبديه من كدر وإدبار وتحول مفاجىء فى المصير (٤٠) ... والشواهد على هذين الجانبين يمكن الرجوع إليها بيسر وسهولة (٤١) ...

— ٦ —

يرى شيلى أن الشعر هو التعبير عن الخيال ، ويرى كذلك أن الخيال أسمى ملكات الإنسان وأن الإنسان يستطيع عن طريقه أن يحقق أنبل طاقاته (٤٢) .

لقد احتفى الرومانسيون بالخيال فى العصر الحديث أيما احتفاء ، وتأثر بهم فى ذلك النقاد العرب ، فالمازنى يصف حافظ بأنه ضعيف الخيال كما مر بنا ، وقد بين رأيه فى الخيال من خلال مقالة بعنوان « كلمة فى الخيال » (٤٣) أما العقاد فقد تحدث كثيراً عن الخيال وبين أهميته ، وعلاقته بالصور (٤٤) ، وفرق بين الخيال العام والخيال الشعرى (٤٥) ، وهاجم التقليديين الذين لا يمنحون الخيال الدور الذى يستحق (٤٦) ... وأبرز وظيفة التشبيه فى نقده الشهير لشوقى ، وقدم أبو القاسم الشابى مؤلفًا قيمًا فى هذه المرحلة هو « الخيال الشعرى عند العرب » الذى كان فى الأصل محاضرة ألقاها سنة ١٩٢٩ ردًا على كتاب محمد الخضر حسين « الخيال فى الشعر العربى » الصادر عام ١٩٢٢ ، وقد فرق الشابى بين نوعين من الخيال ، الأول : الخيال الفنى وهو الخيال الشعرى الذى يتفهم الإنسان من ورائه سرائر النفس وخفايا الوجود ، الثانى : الخيال الصناعى ، وهو الخيال المجازى الذى يعتمد الممارسة اللغوية المجازية قديمًا وحديثًا (٤٧) ... ولعل اهتمام الرومانسيين بالنوع الأول هو الذى دفعهم إلى تشبيه الشاعر بالنبى أو الرسول ، هذا ما نقرؤه بوضوح لدى جبران والشابى ، ولا يختلف عنهما أحمد زكى أبو شادى الذى لم يستكثر عد كل شاعر رسولاً فى قومه (٤٨) ... ويقول على محمود طه فى مطلع قصيدته « ميلاد شاعر » :

هبط الأرض كالشعاع السنىِّ بعصا ساحر وقلب نبىِّ

وإذا كان التقليديون : البارودى وشوقى وحافظ أو المويلحى والرصافى (٤٩) ، قد ذكروا الخيال أيضًا ، فما الجديد لدى الرومانسيين ؟

يرى محمد بنيس أن ما أتى به الرومانسيون من جديد هو تأويلهم المختلف للخيال عن تأويل التقليديين ، فالخيال عندهم أصبح مناهضًا لإمبرالية العقل ، فيما هو عند التقليديين ملزوم بالامتثال للعقل (٥٠) ... ويبدو أن مناهضة العقل هذه ، التى كانت فى ذات الوقت تطويرًا للعقل ، هى التى وسعت آفاق التعامل الحر مع الخيال فى الشعر على النحو الذى تجسد فى الفعل الإبداعى الرومانسى فى بيئاته المختلفة ...

ونحن فى واقع الحال لا نرى الخيال لأنه ملكة من ملكات العقل ، وإنما نرى آثاره فيما يقوم به الشاعر من رسم فنى بكلمات اللغة ، يقدم لنا فيه اللوحات أو المشاهد ، وهو رسم وتصوير شكله الخيال الشعرى ، وبه - بعد تجليه على الورق - يتميز شاعر من آخر .

وعند النظر إلى « الفراشة المحتضرة » وإلى آثار عمل الخيال فيها ، نجد أن هذا العمل يمكن رصده فى جانبين : التصوير على مستوى المشاهد التى تتألف منها القصيدة وهى ستة مشاهد ، ثم التصوير على المستوى الجزئى من خلال العلاقات المجازية الواردة

فى تلك المشاهد ... أما الجانب الأول ففيه حديث طويل نحاول أن نوجزه ...

فى المشهد الأول ، وهو مشهد افتتاحى ، يصور الشاعر الفراشة وقد التجأت إلى شباكه هربًا من الموت ، فهى تهتز خائفة ، وتدور حول البيت حائرة ، ويصفها بأنها تحمل ملامح العشاق والشعراء والعباد والنساك وآخرين من أهل الحب كما يصف جمال ألوانها المنقوشة بألوان الطيف ...

وينهى هذا المشهد بتساؤلين أحدهما تقريرى ، والآخر تعجبى إنكارى والتساؤل الأخير تمهيد للمشهد الثانى لبيان أن الشاعر وحده الذى قرأ مأساتها ، وهو أيضًا سيقوم برواية هذه المأساة .. ويأتى المشهد الثانى لتصوير وطن الفراشة وحالها بعد موت الصيف وقدوم الخريف ، وهو تصوير يخيم عليه الذبول والموت واليأس ... ويقابل الشاعر هذا المشهد بالذى يليه حيث يصور حال الوطن - الحقل - فى الماضى القريب - والماضى جميل لدى الرومانسيين وهم دائمو الحنين إليه - حيث كانت الفراشة تلهو فى الحقل بين الأزهار والسواقى . ويستكمل الشاعر هذا المشهد بالمشهد الرابع وفيه يصور علاقة الصغار بالفراشة ولهوهم معها ، وكأنه يصور بذلك طفولته - والحنين للطفولة ملمح رومانسى - ولكنه يختم هذا المشهد بما يمهد للمشهد الخامس الذى برز فيه صوت الشاعر وهو يعلن كآبته لما آل إليه الحقل ، ولما انتهت إليه الفراشة ، ذلك المآل وهذه النهاية كانا

تمهيداً للمشهد الختامى الذى صور فيه الشاعر فصل الخريف الذى غابت فيه الحياة، وعصفت فيه رياح الموت ، وهى رياح خريفية يتهمها الشاعر بقتل الفراشة – والخريف فصل أثير عند الرومانسيين – ولكنه يختم القصيدة بتفاؤله بعودة الفراشة مع الربيع وعودته للقائها ...

إن انشغال هذا الشاعر بهذه الفراشة على هذا النحو له دلالته الرومانسية من منطلق الرؤية التى توحد بين كائنات الوجود ، كما أن هذه المشاهد تعكس قدرة الخيال الرومانسى على استقصاء جوانب الفكرة التى يعالجها مهما كان حجم هذه الفكرة ، فمن الفراشة هذا الكائن الصغير الذى تجاهل التقليديون علاقته بالطبيعة والإنسان ، انطلق الشاعر إلى تصوير هذه المشاهد التى تضمها كاشفًا الصلة بين الفراشة وثنائية الحياة والموت وبين ما تعانيه ذاته المؤرقة ، وهذا هو الخيال الذى كان يرمى إليه أبو القاسم الشابى ، الخيال الذى يتفهم الشاعر من خلاله سرائر النفس وخفايا الوجود .

أما الجانب الثانى من آثار الخيال فهو الصور الجزئية فى مستوياتها البلاغية ... وإذا كان النقاد يرون أن الاستعارة هى الشكل البلاغى البارز فى المرحلة الرومانسية فإن هذا الرأى يتفق مع علو درجة التشخيص والتجسيد فى الشعر الرومانسى وبخاصة أن علاقة الشعراء بالطبيعة أصبحت علاقة متميزة ، فالطبيعة صارت تتحدث ، وتضحك وتبكى وتبتسم وتغنى وترقص وتحزن وتعشق إلى غير ذلك من صفات خلعها الشعراء فى هذه المرحلة ، وواضح أن الاستعارة المكنية تشيع شيوعًا لافتًا ، على أن هناك من العلاقات فى التشكيل الاستعارى ما لا يمكن إخضاعه بسهولة للطريقة المدرسية المعهودة ، ومن ثم رأى بعض النقاد البحث عن وسائل لدراسة هذا التشكيل فى الشعر الرومانسى تعتمد على نظر جديد فى هذا الفن البلاغى (٥١) . المهم هنا أن الاستعارة فى هذه القصيدة هى الغالبة ، وبخاصة حين يبتعد الشاعر عن نفسه ، ويتوجه إلى خطاب الفراشة أو وصفها أو وصف مظاهر الطبيعة ، فالفراشة تشكو وتناجى وتحلم ، والفجر ينعى الصيف وهو مرتعش ، والزهر مزق أشلاء ، والنهار له كف ، والليل له عين ، وكلاهما أسهم فى قتل الحياة فى الحقل ، فجرد الزهر من حليه ، وبقيت الفراشة لتشقى بحليها ، هى متعبدة ، والناس حملوا الأنس وانصرفوا وبقيت الفراشة تحمل اليأس فى جفنيها ... إلخ ...

أما التشبيه فليس له حضور فى النص إلا فى ثلاثة مواضع : « وطائرًا كالأقاحى ... » و « ها أنت كالحقل ... » و « قلبى ... كالطير » ، أما قول الشاعر :

« سيماء غاوية ، أطوار شاعرة ، على زهادة عباد ونساك » فهو تشبيه على الأغلب ، ويمكن أن يدفع إلى الاستعارة نظراً لما يتحمله من دلالات بسبب التركيب ، وهذا شبيه باستخدام بعض الشعراء الغربيين الأوصاف فى مقام الاستعارات (٥٢) ، ولعل مجىء البنية النحوية على هذا النحو أى بحذف المبتدأ يقرب هذا التشبيه من مجال التشكيل الاستعارى . والحديث عن هذا اللون من الوصف يجرنا إلى توضيح بعض الأمور المتعلقة بأسلوب الوصف بمفهومه العام فى هذه القصيدة إذا يرى بعض النقاد الأمور المتعلقة بأسلوب الوصف بمفهومه العام فى هذه القصيدة ؛ إذ يرى بعض النقاد أن وصف العاطفة غير التعبير عنها ، أو أن التعبير عن الانفعال شىء ووصفه شىء آخر (٥٣) .. والحقيقة أن هذه المقولة ليست على إطلاقها ، ذلك أن الوصف فى الشعر الرومانسى هو ضرب من التعبير فى كثير من الأحيان ، ومن ثم يمكن أن نطلق عليه « الوصف التعبيرى » فى مقابل الوصف التقريرى . وإذا كان النقاد يرون أن الفارق بين التعبير والوصف كالفارق بين الإيحاء والمباشرة ، فإن الإبداع الرومانسى يدفعنا إلى القول إن التعبير أكثر إيحاء من الوصف ، ففى كليهما إيحاء وإنما يتفاوتان فى الدرجة ، ولعل منهج الصوت الواحد فى هذه القصيدة – وهو المنهج الشائع فى الشعر الغنائى – أسهم فى سيطرة هذا الأسلوب على القصيدة ، ولكنه فى معظم المشاهد يتخذ دلالة الوصف التعبيرى ولا يقترب من الوصف التقريرى المتسم بالمباشرة إلا حين يتحدث الشاعر عن نفسه ، ذلك أن قراءة القصيدة فى مجملها تنقل وصف الفراشة أو الطبيعة إلى مستوى آخر هو التعبير عن الذات الشاعرة ، على حين لا نستطيع نقل وصف الذات الشاعرة إلا إليها ، والمشهد الخامس واضح الدلالة على ما نقول ... نصل من ذلك إلى أن الجانب الأكبر من القصيدة يشكل فى مجمله استعارة تصل إلى مستوى الرمز المتمثل فى الفراشة وفى مظاهر الطبيعة ...

وإذن فالاستعارة جزئيًا وكليًا تهيمن على هذا النص كما هو واضح فتشير بذلك إلى تحقق هذه السمة أو الملمح الرومانسى ، على أن هذه الهيمنة ليست سواء لدى كل الشعراء ، ولكنها الصفة الغالبة فى نتاج الشعراء الرومانسيين ...

واتصالاً بما سبق من إشارة للرمز فى هذه القصيدة ، نذكر أن الشعراء احتفوا بالرمز فى هذا الاتجاه ، بدأه جبران ثم تبعه آخرون فى المهجر كنعيمه وأبى ماضى وكذلك اتجه إلى هذا المنحى كل من الصيرفى ومحمود حسن إسماعيل والهمشرى وعلى محمود

طه وإبراهيم ناجى ، مع ملاحظة الفارق بين الرمز والرمزية ، فهؤلاء الشعراء لم يستخدموا الرمز بدلالته المذهبية ، وإنما استعانوا ببعض الوسائل الرمزية مثل التركيز على التجريد والتجسيد واستخدام أسلوب الاستعارة الرمزية ، والتراسل بين معطيات الحواس وغير ذلك مما أشارت إليه دراسة مهمة فى هذا المجال (٥٤) ، ويمكن أن نمثل لهذا الأسلوب الأخير - التراسل بين الحواس - بهذا المقطع للهمشرى من قصيدته « أحلام النارنجة الذابلة » (٥٥) :

هيهات ! لن أنسى بظلك مجلسى ... وأنا أراعى الأفق نصف مغمض
خنقت جفونى ذكريات حلوة ... من عطرك القمرى والنغم الوضى
فانساب منك على كليل مشاعرى ... ينبوع لحن فى الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادى الأسى ... لتعب من خمر الأريج الأبيض

إن ميل الشعراء إلى مثل هذه الوسائل ، وإلتفاتهم إلى الرمز فى كثير من قصائدهم قد مهد لبروز الرمز بمفهومه المذهبى لدى شعراء المرحلة التالية ... إن خيال الشعراء قد اتسع فى هذا الاتجاه فوسع المجال أمام من جاء بعدهم ، ويبدو هذا بصورة جلية فى استخدام « الفراشة » لدى عدد منهم ، فقد تنوعت دلالاته ، فهو رمز واحد ولكن المرموز إليه مختلف ، دلالة على تنوع المواقف والتجارب ، وخصوبة خيال الشعراء ، وتميزهم فى مثل هذه المعالجات عن التقليديين وهنا نسوق قصيدة « الفراشة » لإبراهيم ناجى شاهداً على هذه المعالجة الرومانسية المتميزة لهذا الرمز الأثير لديهم ولبيان اختلاف فراشة أبى ماضى عنها :

أجل ! يعلم الحب أنى لظاه ... وتدرى الفراشة أنى اللهب
وأنى بدوت لها فى الظلام ... فرفت بأجنحة تضطرب
وبين ذراعى سر الحياة ... وفى ناظرى بريق الشهب
دنت خطوة ثم عادت إلى ... مجاهلها من خفى الحجب
وشتان بين السنا والظلام ... لعابدة للسنا عن كثب !
وفى صدرى لهفة للعناق ... وفى قلبها جنة المغترب
يلوح لها شبح للعذاب ... ويبدو لها الأبد المقترب

كأن اللظى قـدح من ســـلاف ولهـــا فوقه وثبـــات الحبب

فراشـــة روحى تعـــالى وثوبا ســـتلقين قلبًا إليـــك يثـــب

إذا ما امتزجنـــا احترقنـــا معـا ونلنـــا الخلـــود بهذا العطـب

لقد سبق أن أشرنا قبل قليل فى حديثنا عن الخيال وآثاره فى القصيدة إلى العلاقة بين المشاهد المختلفة ، وكيف كان الشاعر يمهد للانتقال من مشهد إلى مشهد مع سيطرة شعور واحد مرتبط بثنائية الحياة والموت على كل المشاهد ، هذا الترابط فى القصيدة وعلى هذا النحو يذكرنا بقول كولردج : « الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فى القصيدة ، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر (٥٦) ومصطلح الوحدة أو الوحدة الفنية من المصطلحات التى راج مفهومها منذ مطلع هذا القرن على يد مطران ، ولكن العقاد هو الذى أصل هذا المفهوم من خلال نقده لشعر شوقى ، حيث خلص إلى القول « إننا لا نريد – تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما نريد أن يشيع الخاطر فى القصيدة ، ولا ينفرد كل بيت بخاطر » (٥٧) ، وقد اختلف بعض النقـــاد مع نقد العقـــاد لشوقى فيمـا يخص الوحـدة الفنية (٥٨) ، إلا أنه خلاف فى حقيقته حول ملابســـات التطبيق ، إذ ظل مـفـهـوم الوحدة فـاعـلاً فى نتـاج الشـعـراء عـمـومًا ، ونتـاج الشـعـراء الرومانسيين على وجه الخصوص ، ويمكن أن يكون التفات الشعراء إلى أسلوب القصة فى البناء الشعرى أو ميلهم إلى النزعة القصصية دليلاً آخر على فعل هذا المفهوم النقدى فى الإبداع الشـــعرى ، ومن الواضح أن أبا ماضى يعتمـد هذه النزعة القصصية فى كثير من قصائده . وفى « الفراشة المحتضرة » تبدو هذه النزعة جلية ، فالشاعر يروى مأساة هذه الفراشة ، وما آل إليها حالها بعد حياة مفعمة بالجمال والسعادة ، وهو يصرح بلفظ القصة :

وقص شـــكواك قلبى قصـــة عجبًا من قبل أن سمعت أذناى شـــكواك

لقد أسهم الإبداع والنقد الرومانسيان فى ترسيخ مفهوم البناء الشعرى المتماسك ، وأصبحت الوحدة الفنية فى القصيدة علامة بارزة من علامات الإبداع الشعرى فى هذا الاتجاه ...

يقول ميخائيل نعيمة : « الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر » (٥٩) ، ويقول أحمد زكي أبو شادي : « لقد تبرأ الشعر من قرابة النظم المقفى منذ أجيال وإن كان لا يزال يقبل صحبته في حدود ... » (٦٠) .

هذان قولان مقتضبان ، ولكنهما دالان في سياق هذه المرحلة الإبداعية والنقدية التي وردا فيها .. إنهما دعوتان في إطار دعوات أخرى من أجل محاربة روح النظم التي سيطرت على القصيدة العربية قرونًا طويلة ، روح تقدم الوزن والقافية على سواهما من عناصر التجربة الشعرية ، وهو تقديم ضاق به الشعراء والنقاد في هذا الاتجاه ، فحاولوا الخروج على هذه الروح من خلال خطوات ملحوظة في الإبداع الشعري ، وقد رأى بعض النقاد أن هؤلاء الشعراء « لم يحطموا إطار القصيدة القديم ، أو لم يبتدعوا إطاراً جديداً لها ، وكل ما أحدثوه في هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعات داخل الإطار ، . لا ينكرها هذا الإطار نفسه ، وترشح لها محاولات سابقة في تراثنا الشعري » (٦١) ، وهذا القول صحيح في رصده للوزن والقافية ، ولكننا قد نختلف معه عند النظر في طبيعة الموسيقا التي فرضتها التجربة الشعرية الجديدة .

ونحن في هذا المقام يجب أن نفرق بين نوعين من الموسيقا ... الأول هو الوزن العروضي والآخر هو الإيقاع النغمي ، والوزن العروضي قالب خارجي أو نسب هندسية محدودة يفرغ فيها المعنى ، أما الإيقاع فهو أنغام خاصة ترتبط بالتجربة الشعرية التي تختلف من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى أخرى (٦٢) ... وهذا يعني أن الإيقاع نغم جديد في كل تجربة ، ويمثل إضافة خاصة إلى الوزن العروضي والقافية ، فهما يتآزران إن اجتمعا في إثراء موسيقى القصيدة ...

وعند قراءة الموسيقى في « الفراشة المحتضرة » نجد الشاعر يعتمد على البحر البسيط وصوت القافية المؤلف من ثلاثة حروف هي الردف والروي والوصل ، وهو يذكرنا بقصيدة الشريف الرضي الشهيرة :

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

مع استخدام أسلوب رد العجز على الصدر ، أو التمهيد للقافية .. فالشكل الموسيقي يضرب بجذوره إلى القديم ، فما الجديد إذن ؟ الواقع أننا لا نستطيع أن ننكر

الأثر القديم فى القصيدة الرومانسية ، بل إن هذا الأثر من خصائص القصيدة الرومانسية العربية كما سبق أن أشرنا ، لكن إذا اعتمدنا على التفريق السابق بين نوعى الموسيقا ، فإن القصيدة المذكورة وإن استندت إلى البحر والقافية الموحدة نراها تمتاز بإيقاعها الخاص ، الذى يمكن أن نلمسه فى عدة أمور منها التكرار بأشكاله المختلفة . والتكرار موجود لدى القدماء ومن تبعهم ، ولكنه أصبح شائعًا ويمثل سمة مؤثرة فى الإيقاع لدى الرومانسيين .

وإلى جانب التكرار نلحظ الأسلوب الإنشائى الذى جاء فى خمسة عشر موضعًا تقريبًا ، وهو أسلوب يتطلب طريقة خاصة فى القراءة ، وبخاصة الاستفهام الذى يجبر القارىء على التوقف مما يحدث نوعًا من الإيقاع لا ينتهى مع إنتهاء الإيقاع العروضى ، انظر إلى قوله مثلاً :

فالزهر فى الحقـــل أشـــلاء مبعثرة والطيـــر ؟ .. لا طائـــر إلا جناحاك

فالتفعيلة (مستفعلن) لا تستكمل إيقاعها إلا إذا قرأنا الكلام متصـــلاً (والطير لا ...) ونحن حسب تعبير الشاعر ورسمه الكتابى لا نفعل ذلك ، وهذا بطبيعة الحال يجعل الإيقاع النغمى من خلال الأسلوب الإنشائى إيقاعًا خاصًا أضافه الشاعر انسجامًا مع طبيعة التجربة الشعرية ...

والأسلوب الانشائي منتشر فى الشعر الرومانسى عمومًا وفى الشعر المهجرى خصوصًا ، مع بروز الاستفهام المعبر عن كثرة التساؤل لدى المهجريين ... ولعل تقسيم القصيدة إلى مقاطع هو من الأمور التى أصبحت منتشرة فى قصائد هذا الاتجاه ، سواء كانت القصيدة على نظام المقطوعة المنوعة القوافى ، أم جاءت على قافية واحدة كما هو الشأن فى هذه القصيدة ، فقد قسمها إلى ستة مقاطع متساوية فى عدد أبياتها عدا المقطعين الثانى والأخير ، وهذا التقسيم المقطعى حسب رأي محمد بنيس مما يتميز به الشعراء الرومانسيون ... ويمكن أن نذكر أيضًا ما يتصل بالمعجم الشعرى وأعنى ميل الشعراء إلى التركيز على مفردات معنية فى كثير من قصائدهم وبخاصة ما يتعلق بالتعبير عن الوجدان ، فقد أحدثت نوعًا من الإيقاع فى إطار التجارب الجديدة ..

ولقد شهدت هذه المرحلة على يد هؤلاء الشعراء محاولات لتجديد موسيقا الشعر ، فظهر الشعر المرسل ، والشعر المنثور ، والشعر الحر ، ومجمع البحور ، ولكن الذى غلب على نتاج الشعراء هو نظام القصيدة القديم ومجزوءات البحور ، ثم نظام المقطوعة الذى

أفاد من تجربة التوشيح ، وهذا الغلب لا ينسينا الإضافة الإيقاعية بفضل الرؤية الشعرية الجديدة ...

ويضيف محمد بنيس إلى النظام المقطعى الذى جئنا على ذكره قبل سطور ما يسميه بالإدماج ، ويعنى به التدوير ، ويرى أن الإدماج استبد بالممارسة النصية الرومانسية ، ويسوق لذلك مثالاً هو قصيدة « الجنة الضائعة » للشابى التى جاءت على مجزوء الكامل(٦٢) . والواقع أن التدوير فى شعر الشابى يكاد يلازم مجزوء الكامل ومجزوء الرمل والخفيف ، ولعل غلبة التدوير فى هذه البحور ألجأه إلى كتابة الأبيات غير المدورة فى الشكل المدور حتى يتناسق الشكل الكتابى ، وليس أدل على هذا مما جاء فى قصيدته (من أغانى الرعاة) التى نكتفى منها بهذا المقطع :

أقبل الصبح جميلاً ، يملأ الأفق بهاه
فتمطى الزهر ، والطير ، وأمواج المياه
قد أفاق العالم الحى وغنى للحياة
فأفيقى يا خرافى ، وهلمى يا شياه

والتدوير ليس مقصوراً على الشابى ، فهناك شعراء آخرون ، ولعلنا نذكر هنا شاعرنا أبا ماضى ، ونذكر على نحو خاص قصيدتيه (الطلاسم) و (المساء) فكلتاهما تنحو إلى هذا النهج العروضى والكتابى ... كما أن التدوير ليس جديداً فى الشعر العربى ، ولكن حضوره اللافت فى النتاج الرومانسى أثر فى إشاعة إيقاع مختلف ، بل إن هذا الإيقاع يبرز حين يتجاوز المدور وغير المدور فى القصيدة الواحدة ...

بقى أن نشير إلى إبداع جبران خارج إطار العروض والقوافى ، وهو إبداع صنفه محمد بنيس فى إطار قصيدة النثر ، وجعله خاضعًا للنظام المقطعى ، ولبناء إيقاع مقترح من قبله ينطلق من مقولة « أن الإيقاع أوسع من العروض » وأن الشعر وهو يتخلى عن العروض يسمح بانفجار إيقاعه الداخلى الذى هو إيقاع الذات الكاتبة(٦٤) . وهو قول يجعل مفهوم الإيقاع غائمًا عائمًا يتفق مع الحالة التى يكون عليها الإيقاع فى مثل هذه النصوص ، وربما يكون هذا الأمر مع أمور أخرى مرتبطة بطبيعة الكتابة النثرية هى التى دفعت كمال خيربك إلى القول إن القيمة الشعرية لهذه الكتابات الجبرانية لا يمكن أن تعوض عن غياب بنية القصيدة (٦٥) ، وهو قول ربما ينسجم مع أنتجه جبران من إبداعات متنوعة ، ولقد كتب القصيدة كما كتب النثر الشعرى ، أو الشعر المنثور حسب وصف

ميخائيل نعيمة الذى تقدم خطوة أخرى فمنح هذا اللون من الكتابة صفة القصيدة .. إن كتابات جبران التى نعتت بكل هذه الصفات تنطوى على إشكالية الإبداع الذى راح يشق قنواته بحرية ، ولا يأبه للمقاييس التى تصنفه فى هذا النوع الأدبى أو ذاك ، ولهذا ذهب محمد جمال باروت إلى أن كتابة جبران فى هذا المنحى تتصف بالشمولية التى لا تتحدد قيمتها بقياسها إلى نوع أدبى محدد ، ومن ثم - حسب باروت - مثلت الخميرة الأولى لمعنى الحداثة التى نهضت بها حركة مجلة شعر (٦٦) . وعلى كل حال يظل جبران رومانسيًا أصيلاً ، إن بقصائده الشعرية أو بنثره الشعرى فهو فى الأولى كان من الرواد الذن كتبوا القصيدة الرومانسية ، وهو فى الثانيـــة كان الرائد الذى انتهج طريقـــة فى التعبير عن رؤاه الرومانسية لا تعتمد قوانين العروض والقافية ، وكان بهذه الطريقة سباقًا فى الفن والزمن ...

وبعد ، فالقصيدة الرومانسية أنجزت الكثير فى حركة الشعر العربى الحديث ، أولاً لإصرارها على تجاوز مسلمات القصيدة التقليدية ، وهدم كثير من مرتكزاتها فى مجالى الرؤية الشعرية والتشكيل الفنى . وثانيًا لأنها كانت أشبه بحديقة جميلة رشف اللاحقون من رحيق أزهارها المتنوعة ، وهذا حال الرومانسية عالميًا ، فمن ثوبها خرجت المذاهب والاتجاهات المختلفة ، والملحوظ فى حركة الشعر العربى منذ أواخر الأربعينيات - شعر التفعيلة - أنها ظلت لفترة طويلة فى أسر المجال الرومانسى . ونحن هنا لا نريد أن نعمم فنقول إن كل شعر هو رومانسى بمعنى ما ، لأنه تعميم قد يتح المجال واسعًا أمام مصطلحات أخرى كالواقعية مثلاً ، لكن حركة شعر التفعيلة - الشعر الحر - تميزت دون شك فى أنها راحت تفتح نوافذ جديدة فى الرؤية والتشكيل ، حيث بدأ التراجع عن الذاتية الرومانسية فى بعديها الفردى والإنسانى شيئًا فشيئًا كما بدأ الالتفات إلى الواقع الاجتماعى والسياسى على نحو أعمق ومن خلال معالجات فنية برز فيها دور الرمز والأسطورة وتقنيات أخرى من القصة والمسرح والسينما (٦٧) . أما الإيقاع فقد أكد التحرر من الشطرين ، وأصبحت التفعيلة هى الوحدة العروضية المعتمدة ، مع تفاوت فى الاهتمام بالقافية .

لكل مرحلة إذن إنجازاتها ، ولقد كانت الرومانسية ثورة جميلة فى الإبداع الشعرى والتحريض النقدى ، وإذا كنا قد توقفنا عند بعض الأقطار ومجموعة من الشعراء وعدد من النقاد فلأن الاهتمام كان ينبغى أن يوجه إلى أولئك تقديرًا لدورهم الريادى ، وعطائهم المتميز فى ميدانى الإبداع والنقد ...

الفراشة المحتضرة

لو كانَ لى غيرُ قلبى عنـــــدَ مرآكِ ... لما أضافَ إلى بلـــواهُ بلـــواكِ

فيمَ ارتجاجُكِ هَلْ فى الجوِّ زلـــزلةٌ ... أم أنتِ هاربةٌ من وجـهِ فتَّـــاكِ ؟

وكَمْ تدورينَ حولَ البيتِ حائـــرةً ... بنتَ الربى ليسَ مـأوى النـاس مأواكِ

قالوا فَراشةُ حقـلٍ لا غَنَـاءَ بهـا ... ما أفقـرَ الناسَ فى عينى وأغنـاكِ !

سيماءُ غاويةٍ ، أطوارٌ شـــاعرةٍ ... على زَهـــادةِ عبَّـادٍ ونسَّـاكِ

طغـــراءُ مملكةٍ وشَّى حواشـــيها ... مَنْ ذوَّبَ الشمسَ ألواناً ووشَّـــاكِ

رأيتُ أحـــلامَ أهـــلِ الحـبِّ كلِّهم ... لَّما مثلتِ أمامى عنـــدَ شـبَّاكى

من نائمـــينَ عل ذُلٍّ ومتـــربةٍ ... ومن تِجَـارٍ وأشـــرافٍ وأمـــلاكِ

وقصَّ شـــكواكِ قلبى قصـــةً عجبًا ... من قَبْل أنْ سمعتْ أذنـاى شـــكواكِ

أليسَ فيكِ من العُشَّـــاق حَيرتهمْ ؟ ... فكيفَ لا يَفْهمُ العشَّـــاقُ نجـواكِ ؟

*****

حلمت أنَّ زمـانَ الصَّيْفِ منصـــرمٌ ... ويلاهُ ! حـقَّقتِ الأيـــامُ رؤيـــاكِ

فقد نعاهُ إليك الفجـــرُ مرتعشًـا ... وليسَ منعـاهُ إلاَّ بعضَ منعـــاكِ

فالزهرُ فى الحقلِ أشـــلاءٌ مبعثرةٌ ... والطيـرُ ؟ .. لا طائر إلاَّ جنـاحـاكِ

مدَّ النهـــارُ إليهِ كفَّ مختلسٍ ... وفتَّحَ الليـلُ فيـهِ عينَ سـقَّاكِ

شـاءَ القضـاءُ بأنْ يَشـقى فجرَّدهُ ... مِن الحـلىِّ وأنْ تشـقَى فـأبقـاكِ

لم يبـقَ غيرك شيءٌ من محاسـنهِ ... ولا من العـابدينَ الحسـنَ إلاَّكِ

تزوَّد الناسُ منـه الأنسَ وانصـرفوا ... وما تزوَّدَ إلا اليـأسَ جفنـاكِ

*****

يا روضةً فى سماءِ الروضِ طائرةً ... وطائراً كالأقاحى ذا شذًى ذاكِ

مضى مع الصَّيفِ عهدٌ كنت لاهيةً ... على بساطٍ من الأحلامِ ضحَّاكِ

تمسينَ عندَ مجارى الماءِ نائمةً ... وللأزاهرِ والأعشابِ مَغداكِ

فكلَّما سمعتُ أُذْناكِ ساقيةً ... حَنَّتِ للسفحِ من شوقٍ مطاياكِ

وكلَّما نوَّرتْ فى السَفْحِ زنبقةٌ ... صفَّقتِ من طربٍ واهتزَّ عطفاكِ

فما رشفتِ سوى عطرٍ ولا انفتحتْ ... إلا على الحسَنِ المحبوبِ عيناكِ

وكم لثمتِ شفاهَ الوردِ هائمةً ... وكم مسحتِ دموعَ النرجسِ الباكى

وكم ترجَّحتِ فى مَهْدِ الضياءِ على ... توقيعِ لحنِ الصبا أو رجعهِ الحاكى

*****

وكم ركضتِ فأغريتِ الصغارَ ضُحًى ... بالركضِ فى الحقلِ ملهاهمْ وملهاكِ

منُّوا بأسرهمُ إياكِ أنفسَهمْ ... فأصبحوا بتمنِّيهمْ أساراكِ

جروا قُصاراهمُ حتى إذا تعبوا ... وقفتِ ساخرةً منهمْ قُصَاراكِ

لولا جَناحاكِ لم تسلمْ طريدتُهُمْ ، ... قد نجَّياكِ ، ولكنْ أينَ منجاكِ ؟

هاأنتِ كالحقلِ فى نزعٍ وحشرجةٍ ... وَهتْ قُواكِ كما استرخى جَناحاكِ

أصبحتِ للبؤسِ فى مغناكِ تائهةً ... كأنهُ لم يَكُنْ بالأمسِ مغناكِ

*****

فراشةَ الحقلِ ... فى روحى كآبتهُ ... مما عراهُ ومما قد تولاَّكِ

أحببتُهُ وهو دارٌ تلعبينَ بها ... وسوفَ تهواهُ نفس وهوَ مثواكِ

قد باتَ قلبىَ فى دنيا مشوَّشةٍ ... منذُ التفتُّ إلى آثارِ دنياكِ

لا يستقرُّ بها إلا على وَجَلٍ ... كالطيرِ بينَ أحابيلٍ وأشراكِ

*****

خلتْ أرائكُ كانتْ أمسِ آهلةً ... غنَّاءَ ، فاليومُ لا شادٍ ولا شاكِ

أرضٌ خلاءٌ وجوٌّ غيرُ ذى ألقٍ ... بلى ، هناكَ ضبابٌ فوقَ أشواكِ

فيا رياحَ الخريفِ العاتياتِ كفى ... عصفاً فقد كثُرتْ فى الأرضِ قتلاكِ

كيفَ اعتذارُكِ إنْ قال الإلهُ غداً : ... هل الفَراشةُ كانتْ منْ ضحاياكِ ؟

يا نغمةً تتلاشى كلَّما بَعُدَتْ ... إنْ غبتِ عن مسمع ما غابَ معناكِ

ما أقدرَ اللّهَ أنْ يُحييكِ ثانيةً ... مع الربيعِ كما من قبلُ سَوّاكِ

فيرجعُ الحقلُ يزهو فى غلائلهِ ... وترجعينَ وأغشاهُ فألقاكِ !

*****

الهوامش

١ – شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ١٩٣ .

٢ – انظر : مقدمة ديوان (الينبوغ) لأحمد زكى أبى شادى التى كتبها الشابى ، والمقدمة ضمن كتاب : الشابى ، المجلد الثانى ، القسم الأول ، نشر مؤسسة عبد العزيز البابطين ، طبع دار المغرب العربى ، تونس ١٩٩٤ ، ط ١ ، ص ٣٣ – ٣٤ .

٣ – موسوعة المصطلح النقدى ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٨٢ ، ط ٢ ، ص ١٦١ .

٤ – شعر حافظ ، مطبعة البوسفور ، القاهرة ١٩١٥ ، ط ١ ، ضمن سلسلة (نظرية الشعر ، كتب مدرسة الديوان) التى حررها وقدم لها محمد كامل الخطيب ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٦ ، ص ٧٣ .

٥ – السابق : ص ٦٤ – ٦٥ .

٦ – الديوان ، الجزء الأول ، ضن (نظرية الشعر ...) ، ص ١٧٦ ، ص ١٨٤ .

٧ – الديوان ، الجزء الثانى ، ضمن (نظرية الشعر ...) ، ص ٣١١ .

٨ – الغربال ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٨١ ، ط ١٢ ، ص ١٤٥ .

٩ – الشعر غاياته ووسائطه ، دار الفكر اللبنانى ، بيروت ١٩٩٠ ، ط ٢ ، ص ٥٨ .

١٠ – مقالة « معراج الشعر » ومقدمة « وحى الأربعين » ، نقلاً من : د. نعيم اليافى : الشعر العربى الحديث ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٨١ ، ص ٨١ .

١١ – الشعر العربى الحديث : ص ٧٨ – ٨١ .

١٢ – د. محمد منـدور : فى الميزان الجديد ، دار نهضة صر ، القاهرة (د. ت) ، ص ٦٩ .

١٣ – د. عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى العاصر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٢٧ .

١٤ – د. محمد فتوح أحمد : الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقى ، مطبوعات جامعة الكويت ١٩٩٨ ، ط ١ ، ص ٢١ .

١٥ – د. محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٧ .

١٦ – انظر : ديوان الخمائل ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، ط ١٠ ، ص ٥٠ ، أو ديوان أبى ماضى ، دار العودة ، بيروت (د. ت) ، ص ٥٢٢ .

١٧ – د. عبد الله الغذامى : الخطيئة والتكفير ، النادى الأدبى بجدة ١٩٨٥ ، ط ١ ، ص ٢١٦ .

ثقافة الأسئلة ، دار سعد الصباح ، الكويت ١٩٩٣ ، ط ٢ ، ص ٤٧ – ٤٨ .

١٨ – انظر : قصيدة « الفراشة » لإبراهيم ناجى فى ديوان : وراء الغمام ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٦ ، ط ٣ . ولاحظ كيف احتفى هذا الشاعر بالفراشة فى كثير من قصائده وذلك فى كتاب : شعر ناجى ، الموقف والأداة للدكتور طه وادى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧٦ ، ص ١٣٦ – ١٣٩ .

– وانظر : قصيدة « راهبة الضحى : الفراشة » لمحمود حسن إسماعيل فى ديوانه : أغانى الكوخ ضمن أعماله الكاملة ، دار سعاد الصباح ١٩٩٣ .

وانظر : قصيدتى الهمشرى والخفيف فى : الاتجاه الوجدانى ، ص ٤٣٠ .

وانظر : قصيدة أبى شادى « حلم الفراشة » فى كتاب : أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث للدكتور كمال نشأت ، دار الكتاب القومى ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٣٣١ .

١٩ – الاتجاه الوجدانى : ص ٣٣٩ .

٢٠ – طلعت أبو العزم : الرؤية الرومانسية للمصير الإنسانى لدى الشاعر العربى الحديث ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، الاسكندرية ١٩٨١ .

٢١ – انظر : د. شفيع السيد : ميخائيل نعيمة ، منهجه فى النقد واتجاهه فى الأدب ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٤٦ .

وانظر : د. كمال نشأت : أبو شادى وحركة التجديد ، ص ٣٢٩ .

وانظر : د. نازك سابا يارد : المقدمة التى كتبتها لكتاب « البدائع والطرائف » لجبران ، مؤسسة بحسون ، بيروت ١٩٩٣ ، ط ١ ، وبخاصة ص ٢٤ – ٢٧ .

٢٢ – الشعر العربى الحديث ، ص ٨٧ – ٨٨ .

٢٣ – الاتجاه الوجدانى ، ص ٣٥٠ .

٢٤ – الخيال الرومانسى ، ترجمة إبراهيم الصيرفى ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٩ .

٢٥ – د. عبد المحسن طه بدر : التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٢٠٣ .

٢٦ – السابق ، ص ٢٠٣ .

٢٧ – المازنى : حصاد الهشيم ، دار الشعب ، القاهرة (د. ت) ، ص ٢٠٩ .

٢٨ – شعراء مصر وبيئاتهم ، ص ١٧٩ .

٢٩ – أحمد زكى أبو شادى : مقدمة ديوان الشفق الباكى (ضمن نظرية الشعر ، مرحلة مجلة أبولو) ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٦ ، ص ٣٧ .

٣٠ – السابق ، ص ٣٨ .

٣١ – الاتجاه الوجدانى ، ص ٣٣٩ ، ٣٤٣ .

٣٢ – الشعر العربى الحديث ، ص ٥٥ .

٣٣ – السابق ، ص ٥٣ .

٣٤ – محمد سلطان : إيليا أبو ماضى ، دار القبس ، الكويت ١٩٧٩ ، ص ٩٠ – ١١٨ .

وانظر : د. عبد الحكيم بلبع : حركة التجديد الشعرى فى المهجر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٢٧٨ – ٢٧٩ .

٣٥ – جبران خليل جبران : المواكب ، مؤسسة بحسون ، بيروت ١٩٩٢ ، ص ٥١ – ٥٢ .

٣٦ – أغـــانى الحيـــاة ، نشر مؤسسة عبد العزيز البابطين ، دار المغرب العربى ، تونس ١٩٩٤ ، ط ١ ، ص ٢٥٦ ، ٢٥٩ .

٣٧ – د. نازك سابا يارد : المقدمة التى كتبتها لمطولة جبران « المواكب » ، ص ٢٤ .

٣٨ – أين المفر ، ضمن الأعمال الكاملة ، دار سعاد الصباح ،القاهرة ١٩٩٣ ، ط ١ ، ص ٦٥٥ – ٦٥٦ .

٣٩ – انظر على سبيل المثال :

د. محمد غنيمى هلال ، ص ١٦٩ – ١٧٩ .

رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمود عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١١٠ ، الكويت ١٩٨٧ ، ص ١٢٣ – ١٢٤ .

ثابت بدارى : الرومانتيكية وأثرها فى الشعر المصرى الحديث ، رسالة ماجستير ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ١٩٦٤ .

٤٠ – الاتجاه الوجدانى ، ص ٣٢٨ –٣٣٣ .

٤١ – انظر :

الاتجاه الوجدانى ، المرجع السابق .

د. سعد دعبيس : الغـــزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، المكتبة الوطنيـــة ، بنغازى ١٩٧١ ، ط ١ ، الفصلان الثانى والثالث من الباب الثانى .

د. أنس داود : التجديد فى شعر المهجر ، المنشأة الشعبية ، ليبيا ١٩٨٠ ، ط ٢ ، ص ٢٨٢ - ٣٠٤ .

٤٢ - الخيال الرومانسى ، ص ٢٨ .

٤٣ - حصاد الهشيم ، ص ٢٢٦ .

٤٤ - مراجعات فى الآداب والفنون ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٥٢ - ٥٣ .

٤٥ - عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٥ ، الفصل الثالث من الباب الأول .

٤٦ - د. محمود الربيعى : فى نقد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ ، ط ٤ ، ص ١٣٦ .

٤٧ - الخيال الشعرى عند العرب : تقديم د. عبد السلام المسدى ، نشر مؤسسة عبد العزيز البابطين ، تونس ١٩٩٤ ، ط ١ ، ص ٦٢ - ٦٣ .

وانظر : محمد بنيس : الرومانسية العربية فى سلسلة (الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها) ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٩٠ ، ط ١ ، ص ١٢٠ .

٤٨ - أحمد زكى أبو شادى : مقدمة ديوان الشفق الباكى ، مرجع سابق ، ص ٤١ .

٤٩ - الرومانسية العربية ، ص ١٢٦ .

وانظر : مقال : « الشعر » ضمن (نظرية الشعر ، مرحلة الإحياء والديوان ، القسم الأول) ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٧ .

وانظر : مقدمة ديوان حافظ (نظرية الشعر ، مرحلة الإحياء والديوان ، القسم الثانى) ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٧ .

٥٠ - الرومانسية العربية ، ص ١٢٧ .

٥١ - د. نعيم اليافى : تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث ، اتحاد الكتاب ، دمشق ١٩٨٣ ، ص ١٥٦ .

٥٢ - السابق ، ص ١٦٩ ، الهامش .

٥٣ – د. كولنجوود : مبـادىء الفـــن ، ترجمة د. أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة (د.ت) ، ص ١٤٤ .

٥٤ – د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشـــعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨ ، ط ٢ ، ص ١٨٥ – ٢٠١ .

٥٥ – الاتجاه الوجدانى ، ص ٤٢٣ .

٥٦ – د. محمد مصطفى بدوى : كولردج ، سلســـلة نوابغ الفكر الغـربى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٨ ، ط ٢ ، ص ١٥٨ .

٥٧ – الديوان ، الجزء الثانى ، ضمن (نظرية الشعر) وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٦ ، ص ٤٠٣ .

٥٨ – د. محمد مندور : النقـــد والنقـاد المعاصرون ، مكتبة نهضـــة مصر (د، ت) ، ص ١١١ – ١١٨ .

٥٩ – الغربال ،ص ٨٥ .

٦٠ – أبو شادى وحركة التجديد ، ص ٢٨٩ .

٦١ – د. عز الدين إسماعيل : الشـــعر العربى المعاصر ، دار العـــودة ، بيروت ١٩٨١ ، ط ٣ ، ص ٢١ .

٦٢ – الشعر العربى الحديث ، ص ١٧١ .

٦٣ – الرومانسية العربية ، ص ٩٠ .

٦٤ – السابق ، ص ٩٨ .

٦٥ – حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، دار الفكر ، بيروت ١٩٨٦ ، ط ٢ ، ص ٢٦٥ .

٦٦ – الحداثة الأولى ، اتحاد كتاب الإمارات ، الشارقة ١٩٩١ ، ص ١٧٣ ، ١٧٧ .

٦٧ – للتفصيل انظر : د. على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٩٥ ، ط ٤ .