الموروث البديعي ودوره في تشكل الرؤية النقدية لشعراء عصر النهضة.. دلالات الحضور والغياب(*)

د/تغريد حسن أحمد عبد العاطي
كلية الآداب – جامعة القاهرة

الملخص:

يدرس البحث الرؤية النقدية لشعراء مرحلة النهضة و الصلة بين أشعارهم وبين الموروث المصري من الأدب العربي ، ويهدف البحث إلى الكشف عن امتداد الرافد المصري – المتمثل في أدب مصر الإسلامية – في تشكيل شخصية الشعراء على اختلاف مكانتهم الأدبية ، كما يهدف إلى دفع الآراء التي ترسخ لضعف الشعر لديهم لما به من أنواع البديع والصنعة ويهدف إلى إبراز المهمش في الثقافة المصرية في عصر النهضة ودراسته . ولذلك ناقش البحث الآراء الأدبية التي ترددت حول شعراء النهضة ووجد دلالة القول بالضعف غائبة لدى فريق وحاضرة لدى فريق آخر، فدرس كلا الرأيين مستعينا بمناهج النقد الحديث والدراسات النصية وتحليل بعض نصوص المرحلة وخرج بنتائج أهمها:

أن الرافد المصري ممتد و يقترن بسمات الشخصية الأدبية المصرية ومنها (البديع) عند معظم شعراء النهضة مشهورين ومغمورين .وأننا يمكننا بلورة النظرة النقدية إلى الموروث البديعي من الدراسة النظرية والرؤية المنهجية في عدة مسارات بحسب المراحل الزمنية المختلفة ،ويمكننا تقديم مقترح التحليل النصي للكشف عن معايير فنية جديدة للنص في الأدب العربي ولا سيما الأدب المصري.

الكلمات المفتاحية : البديع شعراء النهضة البيئة المصرية

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٤) العدد (٤) أبريل ٢٠٢٤.**

Abstract

This study examines the critical vision of the poets of the Renaissance and the connection between their poetry and the Egyptian heritage of Arabic literature. The research aims to reveal the extension of the Egyptian heritage- represented by the literature of Islamic Egypt - in shaping the personality of poets regardless of their literary status. It also aims to negate opinions that view their poetry as poor quality because their poetry shows talent and skill. The study also aims to highlight and examine the marginalized in Egyptian culture in the Renaissance.

Therefore, the research discusses the common literary opinions of Renaissance poets and has reached the conclusion that some poems are indeed poor in quality, whereas others are not. The study explored both opinions using the tools of modern criticism, textual studies, and analysis of some texts and came up with the following results, the most important of which are: The Egyptian influence extends and is associated with the characteristics of the Egyptian literary personality, including "the Badi'" among the most famous and obscure Renaissance poets. We can crystallize the critical view of the Badi heritage based on the theoretical study and methodological perspective into several paths according to the different chronological stages, and we can also present a proposal for textual analysis to reveal new artistic standards for Arabic literary texts, especially Egyptian texts.

Keywords : AlBadi, Renaissance poets, Egyptian environment.

١ – ١

يتوجه البحث لدراسة الرؤية النقدية لشعراء عصر النهضة الحديثة والصلة بينها وبين الموروث المصري من الأدب العربي، ونقده والحكم على الشعراء الذين امتد لديهم ذلك الموروث والشعراء الذين ابتعدوا عنه وأقاموا أواصر قوية بينهم وبين شعراء بيئات أخرى وعصور أبعد من الفترة السابقة على النهضة الحديثة .

ودفعني إلى ذلك ما يصادفنا من أحكام عامة تتردد بين المؤلفات قبل دراسة شاعر مصري أو غرض شعري أو ظاهرة إقليمية في عصور الأدب في مصر قبل العصر الحديث تعج بحكم الضعف وتعلل بالاقتران بالبديع في كثير من الأحيان،وسرعان ما تردد الحكم وانتشر في كتابات الدارسين، ولذلك يتوجه البحث نحو دراسة تلك الرؤية النقدية ومدى تأثر دراسة الأدب العربي في مصر بها ولا سيما قبيل وإبان عصر النهضة .

ويهدف البحث إلى الكشف عن امتداد الرافد المصري في تشكيل شخصية الشعراء على اختلاف مكانتهم الأدبية حيث بدا ذلك الرافد ممقوتا في بعض تقييمات النقاد، مقترنا بالتكلف والصنعة؛ وهما سمتان تؤولان على استخدام البديع وعلى ما اجتهد فيه شعراء ما قبل النهضة من تأثر بالموروث المصري وافتتان في صنعة الشعر في احتواء ذلك الموروث بما ظهر لديهم من تخميس وتشطير وتطريز وتأريخ وغيرها من الظواهر التي يكد فيها الشاعر ويجتهد ليقدم نصا جديدا مفيدا من الموروث العربي بوجه عام والمصري على الخصوص. ولا يبدو من القراءة الأولى أن المقصود بالبديع في الحكم بالتكلف والصنعة ما قدمه لنا ابن المعتز، مما يقتصر على أبوابه الخمسة: الاستعارة والتجنيس والطباق ورد الأعجاز على الصدور والمذهب الكلامي [١]، ولكنه البديع الذي قدمه ابن أبي الإصبع المصري في مؤلفه (تحرير التحبير) والذي أوصله إلى مئة وثلاثة وعشرين بابا. [٢] وما زاد عليه من افتتان شعراء عصر النهضة؛ مما استوجب قراءة هذا النقد مقارنا بالأشعار التي يصدق فيها ذلك التقييم أو يخالفه.

وفي محاولة لتتبع الجذور الأولى لتقديم شعر عصر النهضة ودراسته من الأقدم إلى الأحدث بهدف معرفة منطلق هذه الأحكام الخاصة بشعراء النهضة وما سبقها؛ وجدنا مؤلفين يقدمون لنا الشعراء فقط بالترجمة لهم وذكر آثارهم:

مثل (جرجي زيدان)، وآخرين يقدمون الشعراء والأشعار في (القرن التاسع عشر) مطلع النهضة الحديثة مقسمة وفق الزمان والمكان مثل: (لويس شيخو)؛ و يتشابه السياق الذي صدرت فيه مقالات شيخو وزيدان عن الأدب العربي حيث أسسا مجلتين ونشرا فيهما مقالاتهما المتفرقة ثم جمعت تلك المقالات في كتاب لكل منهما لذلك رتبنا الكتابين حسب وفاة المؤلف، وآخرين يقدمون الأشعار مصنفة إلى مدارس مع الحكم على شعر أصحابها مثل: الدكتور (عمر الدسوقي)، وآخرين يقدمون الشعراء مع بعض الأحكام النقدية مثل الدكتور (شوقي ضيف)، وكثير من الأحكام النقدية المؤثرة في تصنيف الشعراء مثل الدكتور (طه وادي) . ومن هذه المؤلفات يحاول البحث الكشف عن رؤية كل من هؤلاء الأدباء لأشعار عصر النهضة المتأثرة بالشعر المصري،و استند البحث إلى ما قدم لتلك الفترة كما وكيفا وأسهم في الكشف عن تلك البدايات التي نقدمها برؤية مجملة على النحو الآتي:

١- تاريخ آداب اللغة العربية ج٤ في جزئه الرابع: جرجي زيدان المتوفى ١٣٣٢ هـ – ١٩١٤ م [٣]

يمثل هذا الكتاب –فيما يتعلق بالشعراء والأدباء – صورة حديثة لكتب التراجم على الطريقة القديمة حيث رتبهم على سنوات الوفاة مقسمين إلى ثلاث مراحل زمنية، دون إيراد أي من إنتاجهم الأدبي؛ فترجم في المرحلة الأولى لاثني عشر شاعرا وقعت وفياتهم في الفترة بين (١٨٠٥ – ١٨٦٣) م، وفي المرحلة الثانية ترجم لتسعة شعراء من (١٨٦٣ – بداية الاحتلال) كما صرح المؤلف، والمرحلة الثالثة ترجم فيها لثمانية عشر شاعرا من (بداية الاحتلال إلى زمن تأليف الكتاب ١٩١٤)،

ومما ختم به جرجي زيدان تراجم الشعراء والأدباء بمراحلها الثلاث ما يوحي ببداية مبكرة للدعوة للدراسة الإقليمية ينبئ بأهمية تخصيص الدراسة لكل

إقليم منفردا، بما يمهد للدراسة الإقليمية في فترة مبكرة على اختلاف الهدف والذي لم يعلن عنه صراحة، فيقول: (وفي مصر والشام والعراق وغيرها اليوم طبقة من الشعراء لا يشق لهم غبار، ويستحق كل قطر أن يفرد للكلام في شعرائه كتاب خاص) (٤)

٢- تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين: لويس شيخو المتوفى ١٣٤٦ هـ - ١٩٢٧ م (٥)

هذا الكتاب من أهم الكتب التي حفظت لنا شعر مطلع عصر النهضة، حيث نشر المؤلف بعضا منه في جريدة المشرق ثم قدمه في كتاب من جزأين بهدف حماية أدب هذه الحقبة من الضياع. وقد قدم صاحبه الأدباء مقسمين إلى ثماني فترات أدبية؛ خمس منها تختص بأدباء القرن التاسع عشر وثلاث منها تختص بأدباء مطلع القرن العشرين، وفي كل فترة يقدم لنا أدباء كل إقليم على حدة (مصر – الشام – العراق – المغرب..وغيرها)، ولا نستطيع إطلاق الحكم بأن تصنيفه يعد صورة مبكرة للدراسات الإقليمية للأدب، لأننا نجده كذلك يعنى بتقسيم أدباء كل حقبة إلى مسلمين ونصارى – ومن ثم فالتصنيف لا يحمل رؤية عصبية، ولو أحسنا التقدير نعده تيسيرا على القارئ (٦) بل إنه من الممكن أن يحمل رؤية منهجية مقارنة؛ حيث يؤكد في بداية بعض الفترات تقدم قطرٍ على آخر في رفع لواء الآداب بينما يتقدم غيره في حقبةٍ أخرى (٧) تلك رؤية منهجية ربما أفاد فيها شيخو من مقترح زيدان .

وبحصر الشعراء الذين قدمهم لويس شيخو في كتابه مسلمين ونصارى في جميع الأقطار نجد أنهم يصلون إلى (١٢٤) مئة وأربعة وعشرين شاعرا وفي بعض الأقسام يصلون إلى خمسة وعشرين شاعرا من أدباء المسلمين في العراق ما بين (١٨٥٠ – ١٨٧٠) كما وصلت إلى واحد وعشرين شاعرا من

أدباء النصرانية وحدهم من ١٨٨٠ – إلى نهاية القرن التاسع عشر بحسب تصنيف المؤلف.

٣- في الأدب الحديث: الدكتور عمر الدسوقي [٨]، وردت الطبعة الأولى من الكتاب ١٩٤٨ كما ذكر في مقدمة الطبعة السادسة.

يعد هذا الكتاب المرحلة المتقدمة لدراسة شعراء تلك الفترة حيث يقسم المنتج الأدبي فيها إلى مدارس بحسب درجة المحاكاة عندهم أي (بحسب تفاوت الأدباء في هذا التقليد تبعا لمواهبهم، كما تفاوتوا في اختيار من قلدوهم) [٩]، ويصنف الشعراء وفقا لها بدءا بالشعراء في عهد الخديوي إسماعيل وانتهاءً بالشعراء في عصر ما بعد البارودي، ويدرس الشعر دراسة تحليلية ويثبت السمات المتناقضة لدى الشاعر نفسه من خلال أشعاره المختلفة ويأتي في الجزء الأول بثلاثة عشر شاعرا حتى البارودي وهو ما يفيد منه موضوع البحث.

٤- الأدب العربي المعاصر في مصر: الدكتور شوقي ضيف [١٠]، أرخت الطبعة الأولى ١٩٥٧ م كما ورد في مقدمة الطبعة الثالثة عشرة من الكتاب.

قدم هذا الكتاب مشهدا لتطور الأدب شعره ونثره، وقدم دراسة لمجموعة من أعلام الشعر في الحقبة المذكورة (عشرة شعراء) مرتبين وفقا لسنوات الوفيات، اهتم بالمرحلة الأخيرة من مراحل النهضة ولم ينصرف إلى المغمورين.وأطلق بعض الأحكام في تقييم منتج كل شاعر بما يبين مكانته بين شعراء عصره.

٥- الشعر والشعراء المجهولون: الدكتور طه وادي [١١]، صدرت الطبعة الأولى من الكتاب ١٩٨٤م.

هذا الكتاب يقدم دراسة تطبيقية متعمقة لشعراء القرن التاسع عشر المغمورين، من طبعت دواوينهم ومن لم تطبع دواوينهم وتناثرت أشعارهم بين

المجلات الأدبية. ثم إنه يختص بدراسة الشعراء لا الأدباء عامة، وقدم شعراءه في بابين وفق مرحلتي تطور الشعر؛ الباب الأول: عنوانه (تيار الصنعة والتقليد) ١٨٠٥ – ١٨٨١ م درس فيه خمسة شعراء، والباب الثاني بعنوان (تيار التطور والتجديد) ١٨٨١ – ١٩١٤ م درس فيه عشرة شعراء قسموا إلى ثلاثة أقسام: شعراء بلا دواوين، شعراء هواة، شعراء محترفين.

وقد كشفت هذه الدراسات عن اضطراب المشهد النقدي والأدبي إلى حد بعيد في صورته الأولى؛ فتتقارب آراء شيخو وزيدان نظرا لوضعهما ثقافيا ممثلين لأولى محاولات الكتابة في تاريخ الأدب ووحدة السياق الثقافي الذي افتقر إلى كثير من الدراسات التحليلية برغم آرائهما الواقعية في تقييم الشعر واستحسانه تبعا للواقع الثقافي، بينما أتيحت دراسات على نطاق أوسع لتيار (الدسوقي وضيف ووادي) ولكنهم أخضعوها لنظرة عامة، وبالنظر في كلا المشهدين نلاحظ ذلك الاضطراب؛ فالحديث عن ذلك الرافد المصري في نهضة الشعر الحديث يتوارى لصالح فحول الشعر العربي من أمثال أبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي العلاء وهم الذين أكد النقاد تلمذة شعراء عصر النهضة الكبار عليهم ومحاكاتهم، ومن ثم تبرئتهم من كل ما يمكن أن يشوب أشعارهم من استخدام البديع – الذي برز لدى شعراء مصر الإسلامية – خشية الاقتران بالتكلف الذي كان مبرر الحكم بالضعف على كثير من شعراء نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وحينما يشتمل شعر الرواد عليه فإن الناقد يؤكد أن حظ شاعره من فنون الصنعة قليل بينما يعلق على أبيات له بأنها مفعمة بالحياة دون تبرير لذلك، ولو أعاد القراءة لوجد تلك الحياة تنعم ببعض فنون البديع التي حاول تبرئة شاعره منها. ويصل الحال إلى التصريح بتنقيح الشاعر لشعره للتخلي عن آثار شعر البهاء زهير وابن نباتة وابن الفارض وغيرهم من الشعراء المصريين والعدول عن هذا الطريق إلى ذاك،

وربما لتنقيح الشعر وتجويده بما يبعد به عن التعبير التلقائي إلى التصنيف تحت باب الصنعة، ويتفق مع ذلك اختلاف نسختي شعر البارودي بين الوسيلة للمرصفي والديوان المطبوع، بقصد من الشاعر؛ تلك الاختلافات التي أوردها شارحا الديوان في مواضع كثيرة [١٢] ويؤكد شارح الديوان على اختلاف الروايتين اختلافا كبيرا، وإمعانا في إبعاد البارودي عن اتجاه الصنعة يؤكد الدكتور عمر الدسوقي ندرة التأريخ في شعر البارودي – برغم وجوده – ليميز بين تقليد وآخر، فيبدو تقليده لشعراء المشرق معيار تفوق وتقليده لشعراء مصر و استخدام البديع والصنعة معيار ضعف لذلك يقول (فيؤرخ أحيانًا في شعره كما أرخوا – وإن كان قليلًا ما فعل حتى لا يكاد يذكر–...)[١٣].

والأمر يتسع للشعراء المغمورين أيضا؛ فمنهم من حذا حذو شعراء مصر في عصورها السابقة على العصر الحديث، فصنف تحت باب (شعراء الصنعة والتكلف) ثم يتم التأكيد على أن هؤلاء ليسوا بمعزل عن التطور والتجديد. ومنهم من حذا حذو شعراء النهضة العظام (البارودي وشوقي وحافظ) . ومن اللافت أن نجد شعر كبار الشعراء أيضا غير بعيد عن تيار البديع بوجوه متنوعة.

تقييم البديع لدى شعراء النهضة إذن من واقع أشعارهم و بتقييم النقاد لها أصبح مثار تساؤلات ربما تفسر الإجابة عنها اضطراب توظيفه من خلال المحاكاة عند شعراء عصر النهضة كبارا ومغمورين. ومن تلك التساؤلات:

متى أطلق الحكم بالضعف على شعراء مصر الإسلامية في عصورها المتأخرة؟ وإلام استند؟ هل اقترن تقييم شعراء بالضعف لدى نقاد عصرهم؟ هل خلت أشعار الرواد من البديع وفنونه التي اقترنت عند غيرهم بالتكلف؟ هل يمكن الكشف عن جماليات البديع في غياب النظرة النقدية السلبية استنادا إلى ما أطلق عليه التكلف؟ هل تنسجم النصوص الشعرية بما يقدم رؤية مواجهة لرؤية التكلف وكاشفة عن براعة صناعة الشعر؟

في ضوء قراءة النقاد ومؤلفاتهم التي قدمنا لها تبدو الرؤية بالضعف بين الحضور والغياب، وتتراوح الأحكام النقدية بين الاستحسان والاستهجان وتعليلهما في نظرنا على النحو الآتي:

٢ – ١

دلالات الحضور:

يصرح الدكتور شوقي ضيف بالحكم بالضعف المقترن بالتكلف والصنعة والبديع، ويسير على دربه الدكتور طه وادي متفقين بذلك مع الدكتور عمر الدسوقي، يقول د. شوقي ضيف عن الشعر في مطلع القرن التاسع عشر؛ مؤكدا اقترن الضعف بالتكلف والبديع:

(كان الشعر يجري في مصر في أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر على الصورة السيئة التي كان يجري عليها في أثناء العصر العثماني، وهي صورة رديئة مسفة سواء في الأغراض والمعاني والأساليب، أما الأغراض فكانت ضيقة تافهة، وكانت المعاني مبتذلة ساقطة، وأما الأساليب فكانت متكلفة، مثقلة بأغلال البديع وما يتصل بها من حساب الجمل الذي كانوا يؤرخون به حوادث شعرهم وقصيدهم.) (١٤)

وهكذا أقر د. طه وادي بعد التأكيد على رسوخ حس المحافظة وروح التقليد في الفترة ذاتها

(وإذا كان الشاعر يحطب من حرث غيره فلن يكون أمامه سوى أن يثبت مهارته – المزعومة – من خلال إتقان متطلبات الصنعة – وليس الفن – فيما يسمى بشعر التطريز والتأريخ والألغاز وغير ذلك من ضروب الصنعة... سواء فيما يتصل بالمضمون أو الأسلوب، الذي كانوا يتنافسون في حشده بمختلف ألوان المحسنات البديعية، ولا سيما الجناس والطباق والتورية) (١٥)

والعجيب أن أستاذنا يستدرك أن المهارة مقترنة بالصنعة وليس الفن؛ كما يصفها بالمزعومة !!! أليس الفن صناعةً بوجه من الوجوه !؟

ويتفقان في ذلك مع د.عمر الدسوقي فيصف شعراء الفريق الأول الذي يخضع للتصنيف الزمني نفسه بأنهم (أدباء لم تكن لهم شخصية البتة، بل ساروا في الطريق المعبد الذي سلكه من قبلهم أدباء عصور الانحطاط والضعف؛ ذلك هو طريق الشعراء النظاميين أو العروضين لا يعرفون الشعر والأدب إلا أنه مهارات لفظية وقدرة على التفوه بعبارات شعرية ونثرية لا حياة فيها ولا عاطفة ولا قوة وإنما غرضها إظهار / البراعة في اقتناص ألوان البديع)[١٦].

وجملة الأمر إذن هنا القول بأن شعراء مطلع عصر النهضة، الشعراء السابقين على رواد عصر النهضة يتصلون بتيار شعراء الصنعة والبديع وبناء عليه يتم نفي الامتداد بين شعر فحول عصر النهضة وشعر العصر السابق عليه مباشرة؛ وحينما تثبت محاكاته تُعلل وتُنسب إلى القلة بل الندرة.

نعم، حاكى شعراء مطلع عصر النهضة شعراء البديع في مصر الإسلامية.ولكن الحكم بتكلف ذلك الشعر وتصنعه بوصفه معيارا لضعفه ليس مطلقا، ففي حين يستحسن أنصار هذا الرأي أشعارا حكموا بضعفها، نجدهم في كل موضع يأتي الحكم بالجودة لشاعرها يعقبونه بجملة – (لولا ما به من .. لكان) ثم تُعدّد معايير الاستحسان – مما يُشعر بأن ذلك الاحتراز في غير موضعه وأحيانا يُعمَّم بغير وجه،.فلم يستبعد نقاد العصر الحديث العناية باللفظ حتى يعد البديع مذموما لهذا الحد؛ فالمرصفي يتحدث عن جودة الشعر بالجمع بين صحة المعنى واختيار الألفاظ في ذاتها_أو تركيبها مع غيرها أو موافقتها للسياق، كما يصنف حالات الائتلاف اللفظي أربعة؛ ائتلاف اللفظ مع المعنى،

وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف الوزن مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع اللفظ.(١٧)

وتلك رؤية شعراء المرحلة أيضا يؤكدها محمد عثمان جلال ت ١٨٩٨م بقوله:

(يا راوي الشعر قم رتله ترتيلا واجعله سهلا فلا يحتاج تأويلا
واختر لنفسك ألفاظا إذا نثرت على الكتاب تخال الطرس مصقولا
وغص بحور المعاني وانتخب دررا تقنى وتهدى لتاج الملك إكليلا)(١٨)

يبدو واضحا أن رؤية محمد عثمان جلال للشعر بأن يشترط انتقاء الألفاظ قبل الغوص في بحور المعاني، وأن تكون جملته سهلة لا تحتاج إلى شرح وتأويل.

فالدعوة هنا إلى السهولة التي لا تغرب بالمعاني، ولا تتعارض مع صقل الشعر بانتقاء الألفاظ والتي بدورها تحمل المعاني النفيسة.

لا نستطيع إذن إغفال أهمية الألفاظ وائتلافها مع عناصر الشعر وفي تشكله، كما لا نغفل رؤية الشعراء أنفسهم التي تبرز ماهية الشعر عندهم مما ينفي معيار التكلف الذي غلب حضوره عند أصحاب هذا الاتجاه في دراسة شعر المرحلة.

١ – ٢

دلالات الغياب:

بالرجوع إلى مؤلفات عصر الشعراء أو الأقرب إلى عصرهم نجد صورة أخرى يغيب فيها الحكم بالضعف المقترن بالبديع ولا سيما عند شيخو وزيدان؛ بتقديم أحكام وتعليقات تبين كثيرا من مواطن الاستحسان وتدل على أن

الاستحسان كان ينطلق عندهم من العناية باللفظ إلى جانب المعنى، و تغيب مقولة الضعف المقترن بالصنعة في رؤية هي الأسبق زمنيا .

تجدر الملاحظة أن أقدم المؤلفات التي عرضت لأدباء القرن التاسع عشر الذي قدمه (لويس شيخو) قد غاب عنها هذا الحكم (التكلف والصنعة) أثناء عرض الشعراء الذين سبقوا البارودي، وما نجده حينما يستحسن الشعر أنه يجمع بين (المتانة والسهولة)، في وصف شعر ناصيف اليازجي، وحينما يستهجنه يحكم عليه بالصعوبة. (١٩)

وكثير من النماذج المضمنة تشتمل على البديع، ولكن لا يبرزها في التقديم أو التعقيب، فيقدم للشيخ (مصطفى أحمد المعروف بالصاوي: لطيف الذات مليح الصفات محب للآداب، له النثر الطيب والشعر الحسن... وله في وصف دار ابتناها الجبرتي ت ١٨٢٥م:

بنـاء يـروق العـين حسـن جمالـه ورونقــه يشــفي الصــدور صــدوره
سما في سماء الكون فابتهج العلا برفعتـــه وازداد ســـرّا ســـروره)

الجناس بارز وليس هناك أي لمحة لرفض أو إنكار هذه الظاهرة أو الحكم بالصنعة والتكلف . (٢٠)

وكذلك يبدو حكمه على شعراء مطلع القرن التاسع عشر فيحكم على شعر (عمر اليافي الدمياطي المتوفى ١٨١٨ م، يقول: (أما شعره فهو رقيق اللفظ رشيق المعنى كثير التفنن، فيه قسم للموشحات والأدوار الغنائية والخمريات) يبدو بذلك إيجابيا في حكمه على شاعر من الحقبة التي وصفت بالضعف. (٢١)

ويسود هذا الغياب في تقييم أو عرض كثير من أشعار القرن التاسع عشر عند شيخو فيما عدا موضعا واحدا صرح فيه بفكرة التكلف حينما قدم (السيد عبد الله النديم) في تقييمه كاتبا وليس في الشعر يقول عنه: (هو كاتب بليغ نبغ في مصر وسعى في تحرير وطنه... وهو في نثره سهل / العبارة قريب المعاني يتحاشى كل تصنع)[٢٢]

*** ودلالة ذلك أن النثر هو الفن الذي كان يقترن بالتكلف في تلك الحقبة ولذلك برأ ابن النديم من تلك السمة.

لم يصرح شيخو بمعايير جودة الشعر صراحة ولكنه استحسن ما نظمه الشاعر (يوسف الأسير من أدباء الشام في الفترة من ١٨٣٠- ١٨٥٠): (ومن حسن أقواله ما وصف به الشعر الجيد وناظمه:

خليلي كم جد في الناس شاعر ولـيس لـه بيـت مـن الشـعر عـامر
وأحسن شعرٍ ما نراه مهذبا بليغـــا بـــه يلتـــذ بـــاد وحاضـــر
به تطرب الأسماع من كل منشد وتجـري بـه الأمثـال وهـي سـوائر
ولم يرغبنا من شراه بماله وفيـه بـلا شـك تسـر السـرائر)[٢٣]

هكذا إذن تبدو دلالة الغياب واضحة، وجيد الشعر عنده ما اتسم بالبلاغة والحكمة ومخاطبة الأذواق على اختلاف البيئات والأهم في هذا أن تطرب له الأسماع. ولا يخفي ما بالأبيات من تصريع وتضاد وجناس يبين بلا شك اتجاه الشعراء في نظم الشعر واستحسانه .

والطرب ليس منفردا لكنه مقترن بالحكمة، وفي موضع آخر يبدو الوعي بتوظيف الوشي والتفرقة بين أنواعه؛ حينما يذكر تقريظ (السيدة وردة ابنة الأديب ناصيف اليازجي لديوان عائشة التيمورية – حلية الطراز) تقول: [٢٤]

حبّـــذا حليـــة الطـــراز أتـــت مـن مصـر تزهـو بـاللؤلؤ المنظـوم

حليــة المعقــول لا حليــة الوشــ ي وكنـــز المنطـــوق والمفهـــوم
أنشــأته كريمــة مــن ذوات المجــ د والفخـــر فـــرع أصـــل كريـــم

وبرز الوعي بالفرق بين الحلى اللفظية والحلى المقترنة بالفكر، فمن تعليقاته على بعض قصائد ناصيف اليازجي لخديويي مصر (إبراهيم وسعيد وإسماعيل) تبدو نظرته لرديء الشعر حينما يسلك مسلكا لمجاراة طريقة بعض المصريين وهي طريقة صعبة المرتقى كما يقول، فيصف أداءه بالتعسف لا للنظم بهذه الطريقة ولكن لأن الهدف هو معارضة أصحابها يقول:

(وله قصائد أخرى في مدح الخديويين أصحاب مصر إبراهيم باشا وسعيد باشا وإسماعيل باشا، وكثيرا ما كان يجمع في هذه المدائح أنواع الجناسات والفنون الصعبة المرتقى الدالة على تذليله للمشكلات اللفظية والمعنوية لكن التعسف ظاهر في بعض هذه المنظومات التي وضعها لمعارضة قوم من شعراء القرون المتأخرة).[٢٥]

ومما يؤكد ذلك الوعي بالاختلاف حول البديع ما دار حول قصيدة صاغها (بطرس كرامة) وهي كما أطلق عليها، خالية؛ تضمنت كلمة الخال بكل معانيها قافية، هاجمه الشيخ صالح التميمي بسبب منها، بينما أنصفه السيد عبد الجليل البصري قائلا:

حكمت وحكمي الحق نـاء عن المرا بـــأن التميمـــي الأديـــب تعثـــرا
بـــذم قـــواف فـــي تمـــام جناســـها وذلـــك نـــوع فـــي البـــديع تقـــررا [٢٦]

هكذا وحينما نعرض لرؤى أهل زمانهم مصريين وغير مصريين ندرك كيف كانت لشعراء مصر مكانةٌ مهمة في عصرهم بما يبدعونه بل ويسرفون أحيانا لأن بديعهم يروق لهم ولعصرهم.

وبمنظور آخر للغياب يحال إلى العلمية يبين جرجي زيدان معايير الشعر الجيد ويصنفه بأنه (الشعر العصري) لم يتطرق إلى فكرة التكلف والصنعة بصورة واضحة وإنما نزع إلى مفهوم العرض والجوهر فيرى أن روح العصر (تقتضي النظر في الأشياء من حيث حقائقها والتعويل على الجوهر دون الأعراض أو اللب دون القشر، فالشعر والنثر الجوهر فيهما المعنى، والعرض اللفظ)[٢٧]، وربما توحي النظرة العلمية الخالصة في تفرقتها بين اللفظ والمعنى مخالفة للنماذج الواقعية التي عرضها في كتابه، ولكنها تبدو بمثابة دعوة للتقييم على نحو ما ولا تتضمن تقييما لواقع الشعر الذي أورد نماذج منه.

يتأكد لنا بذلك أن النظم على البديع سمة العصر ولذلك غابت فكرة التكلف عن تقييم أشعاره بمعيار أصحاب ذلك العصر لا بمعايير لاحقة عليه .

٢ – ٢

بالرغم من استبعاد عموم الحكم بالتكلف فإنه يحق لنا أن نتساءل: هل برئت أشعار أعلام النهضة في نهاية القرن التاسع عشر من فنون البديع التي تجذب الفن نحو الصنعة أو التكلف على حد تعبير أستاذَيّ الدكتور شوقي ضيف والدكتور طه وادي؟

لم تبرأ أبدا أشعار البارودي وحافظ وشوقي من البديع والصنعة اللفظية في مواطن كثيرة ولكن موضوعات أشعارهم غيبت نظر النقاد إلى تلك المواضع وأبرزت مضمونها،

ولو نظر النقاد بالعين التي نظروا بها إلى سابقيهم لأيقنوا أن الصنعة أصل في نظم هؤلاء وأولئك على حد سواء، ولا أقصر الصنعة لديهم على ألوان البديع – والتي افتن البارودي في نظمها من تخميس وتشطير وتأريخ فقط – بل الصنعة لديهم تتسع إلى تقليد نماذج أخرى من الشعراء بل ومعارضتهم

أيضا كما عارض سابقوهم الشعراء المصريين ولم يخف هذا الأمر على المهتمين بالأدب ونقاد الأدب الإحيائي .

١ – فقد برزت في أشعارهم أكثر الظواهر تكلفا –بحكم نقاد تلك الرؤية – وهي التأريخ بحساب الجمل نجدها عند البارودي في شعر المناسبات (وقال في تهنئة الخديوي عباس الثاني بعيد الفطر ١٣١٤هـ:

أمولاي دُمْ للمُلْكِ ربًّا تسوسه بحكمة مطبوع على الحلم والباس
ولا زالت الأعياد تجري سعودها عليك وتحظى من علاك بإيناس
فلولاك ما فازت يد القطر بالمنى ولا نشأت روح العدالة في الناس
وهذا لسان الشكر يدعو مؤرخًا حوى العيد أنواع الفخار بعباس

٢٤، ١٥٥، ١٢٨، ٢١٩، ١٣٥) [٢٨]

وبالرغم من تقليد البارودي لشعراء الصنعة يحاول الدسوقي تبرئته قائلا: (نرى البارودي الذي حاكى فحول الشعراء حتى الجاهليين منهم، يقلد شعراء الصنعة، وعصر الضعف، فيؤرخ أحيانًا في شعره كما أرخوا –وإن كان قليلًا ما فعل حتى لا يكاد يذكر– فمن ذلك قوله يؤرخ عودة "إسماعيل باشا" خديو مصر من دار الخلافة العلية سنة ١٢٨٩هـ.

ورجع الخديو لمصره وأتت طلائع نصره
وتهللت بقدومه فرحًا أسرة عصره
فلتبتهج أوطانه بحلوله في قصره
وليشتهر تأريخه رجع الخديوي لمصره) [٢٩]

وكذلك عند شوقي حيث يؤرخ ديوانه الأول الصادر ١٣١٧هـ بقوله:

وجنات من الأشعار فيها جنى للمجتنى من كل ذوق
تأمل كم تمنوها وأرِّخ لشوقيات أحمد أي شوق

وبقوله أيضا مؤكدا افتتانه في التأريخ بالشعر:

مجموعـــــــة لأحمـــــــدٍ معجـــــزه فيهـــــا ظهـــــر
تعـــــد فـــــي تاريخهـــــا أليـــــق ديـــــوان ظهـــــر (٣٠)

٢- برغم محاولة فصل الدارسين بين إبداع البارودي وشوقي و استخدام الحلى، والتأكيد على اقتران القوة بالبعد عن الحلى المتكلفة مما أبعد أشعارهم عن الضعف (٣١) فإننا نجد أن البارودي وشوقي استخدماه، ولا يقلل ذلك من إجادة شعرهم، ويورد أصحاب الرأي نماذجهم في البديع مع استحسانها، ولا سيما الطباق في مثل قوله:

(يموت قلبي ويحيا حيرةً وهدى ...في عالم الوجد إن صدت وإن جنحت...

وقوله:

وبنفسي حلو الشمائل مر الهجر ويحيـــى وصـــلًا، ويقتـــل صـــدًّا
مـــا علـــى قومـــه وإن كنـــت حـــرًّا إن دعتنـــي لـــه المحبـــة عبـــدا) (٣٢)

ويستحسن شعر معاصريهم كذلك من أمثال عبد اللطيف الصيرفي الذي يقول عنه شيخو (شعره سهل وسط لا يخلو من بعض الرقة والتفنن) (٣٣)

وكثيرا ما تأتي نماذج البارودي وشوقي مشتملة على البديع ومسهمة في تمييز إيقاع الشعر والمقابلة و حسن التقسيم؛ وهي – مع ذلك – وردت دليلا على تفوق أشعارهما وبعدها عن الضعف .في مثل قول البارودي:

يقتبـل الصـبح ويمضـي الـدجى وينقضـي النـور ويـأتي الظـلام (٣٤)

وقوله:

صـــبح مطيـــر، وأنفـــس عطـــرة وأنفـــــس للصـــــبح منتظـــــرة (٣٥)

وكذلك اقترن البديع بخفة الإيقاع والمقابلة أيضا عند شوقي في قصائد الغزل والدعابة والحكايات بما يكشف عن التأثر بالرافد المصري في تلك الأغراض من الشعر بما يغلب على التراث المشرقي.

وبالرغم من استحسان شعر البارودي وشوقي مع ما بهما من تأريخ وخفة موسيقى وبديع ومعارضات فقد تفاوتت الأحكام النقدية حول الشعراء السابقين عليهما؛ بين الاستحسان والاستهجان المقترن بالبديع انطلاقا من الظواهر المشتركة نفسها؛حيث يتم ربط الاستحسان بتعبير الشعر عن البعد الذاتي والواقع وخاصة عند رفاعة الطهطاوي وعبد الله النديم، ومع ذلك يأتي الحكم بالتكلف أيضا.

وهنا تجدر الإشارة إلى تناقض معايير التقييم فقد قدم هؤلاء الشعراء مفهوما معاصرا لهم للشعر يجمع بين المحتوى الواقعي (الذات والواقع) والبراعة في استخدام الأداة، وذلك تجسيد صادق لطبيعة الشعر في تلك المرحلة حيث يعبر الشعراء عن قضايا الواقع والمشهد الأدبي بأدوات فنية ملائمة للبيئة؛ وهذا أصدق تعبير عن خصوصية الإقليم وانعكاسه (قوةَ وضعفا – محتوى وأداة – شكلا ومضمونا) – سواء اتفقنا أو اختلفنا مع تلك المصطلحات الدالة على تقييم واضح – دون الحاجة إلى محاكاة بيئة أخرى مغايرة لبيئة الشاعر والنص. ومن هنا يتجسد امتداد الرافد الحقيقي؛ فإذا كان صالح مجدي ت ١٨٨١ وصفوت الساعاتي١٨٨١ وعثمان جلال١٨٩٨م، وإسماعيل صبري ت ١٩٢٣ قد عبروا عن الواقع فقد كان في استخدامهم لفنون البديع صدق المضمون والأداة معا.

ويتسق ذلك مع استبعاد لويس شيخو لبعض شعراء النصارى والحكم بركاكة شعرهم لجهلهم بالعروض؛ أي بأداة الصناعة التي تميز هوية الشعر.[٣٦]، كما يتسق مع سطحية التصنيف للشعراء المجهولين بين تياري

التقليد والتجديد عند الدكتور طه وادي، والتأكيد بأنهما ليسا على طرفي النقيض، فبعض شعراء التجديد يحمل في شعره رواسب من شعر العصور الوسطى يسميها د. طه (رواسب متخلفة) (٣٧)

ومن هذا المنطلق أرى جسارة الحكم بالضعف بالاحتكام للبديع، حينما تتسبب رواسب البديع عند الساعاتي في تصنيف شعره على أنه نهاية مرحلة لا بداية مرحلة (٣٨)

ويبرز تناقض التقييم وجسارته كذلك في الاستناد إلى المعايير ذاتها في صالح كبار شعراء النهضة، بينما تكون في مواجهة السابقين عليها وإدانتهم وتصنيفهم على فئة أقل؛ فقد تفاوتت الأحكام النقدية بين الحكم بالإجادة من منظور البعد الذاتي والتعبير عن الواقع كما نجد في نقد عبد الله النديم على سبيل المثال، ومع استجادة الأشعار يأتي الحكم بالتكلف.

ويُعلَّل الاستحسان بما يوضح ماهية خاصة للشعر في تلك الفترة حيث يعد انعكاسا صادقا للواقع أداة ومحتوى؛ المحتوى بأداة البديع سواء قوي الشعر أو ضعف فهو بذلك يعبر عن إقليمه وبيئته بأدوات الشعر الملائمة للعصر دون حاجة لمحاكاة الشعر في بيئة وعصر مختلفين (وهذا يعطي مفهوما حقيقيا للأدب الإقليمي بالمفهوم الجغرافي والاجتماعي والفني) وإذا احتكمنا إلى هذا المنظور فإننا نجد الرافد الإقليمي هنا ممتدا في شعر إسماعيل صبري، ومجدي، والساعاتي، ومحمد عثمان جلال وغيرهم بما يكشف عن الذات برؤية إقليمية لا تتماهى في كيان آخر.

ولذلك لا ضير إن كان البديع بارزا فاعلا في صياغة الشعر– متكلفا بلغة رافضيه – فهو مثال لامتلاك أداة الشعر وامتثال للجانب الشكلي منه (إذا فصلنا الشكل عن المحتوى)،

ويبرز هنا أيضا التناقض بين الفريقين في التقييم بمعيارين لعنصر واحد؛ ويدعم هذه الرؤية استبعاد شيخو بعض شعر النصارى؛ كما في تقييمه لشعر (ميخائيل الصباغ) ووصفه بالركاكة نظرا لجهل الشاعر بالعروض؛ أي افتقار الشاعر للشكل والبناء الذي يقاس بموازين ومقاييس تؤكد ماهية الشعر؛ تلك المقاييس التي تعد أساس الصنعة.

بينما نجد نقيض تلك الرؤية في الحكم بالضعف لمن يمتلك ما فقده ميخائيل الصباغ حينما نجد تقييما يوحي بضعف الشعر عند علي أبي النصر وعلي الليثي لأنهما عروضيان أكثر من كونهما شاعرين[٣٩]، في تصوري لو اتسقت الرؤية النقدية لأُنُصف الشاعران (أبو النصر والليثي) لِما تأكد من امتلاكهما لأدوات الشعر بمنظور شكلي جدير بأن يصف شعرهما بالجودة لا بالضعف .

ومما يشهد بتناقض الأحكام النقدية أيضا والكيل بمكيالين بين البارودي وشوقي والشعراء السابقين عليهم؛ التعقيب على نماذج لشعراء من أمثال (علي أبي النصر) بالتقليد وعدم ظهور الشخصية مع الافتتان بالبديع وضعف الأسلوب[٤٠] بينما نجد موضوعات الشعر ذاتها عند البارودي وشوقي كما وجدت عند أبي النصر ومعاصريه، وتصنف بأنها من شعر المناسبات فنعجب ونتساءل: أين الشخصية إذن في شعر البارودي وشوقي حينما يمدحون ويرثون ويهنئون؟ أي شخصية ظهرت لديهما واختفت عند أولئك؟

لا يوجد اختلاف بين هؤلاء وأولئك سوى الافتتان بالبديع والصنعة، ذلك الملمح الذي يخضع للتأويل أحيانا لإنصاف بعض الشعراء وتبرئتهم من التكلف؛ ففي تقييم الساعاتي عند د. طه وادي يعقب على البديع عنده بنسبته إلى نماذج البديع عند أبي تمام ومسلم بن الوليد ويؤكد على قوة أشعارهما لما بها من بديع؛ ومن ثم لا يحكم على شعر الساعاتي بالتكلف لاستخدام البديع؛

والأبعد من ذلك التأصيل لعنصر الصنعة في الشعر بشرط عدم إشعار المتلقي بجهد الصنعة الذي مارسه الشاعر[٤١]

وهذا يجذبنا إلى التأكيد على ماهية الشعر في عصره؛ نهاية ق ١٩ وبداية ق ٢٠ (فالشعر صنعة)، ولا أظن أن شعر مسلم وأبي تمام قد أغفل المتلقي وإدراكه بالجهد الكائن في الصنعة، وتدل نماذج الشعر آنذاك على امتلاك الشعراء لأداة الشعر وعلى رأسها البديع.

ومما يؤكد الاهتمام بالصنعة تقييم ماهية الشعر عند البارودي كما وردت عنه في مقدمة ديوانه وأكد على جيد الشعر بأنه (ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من غشوة التعسف غنيا عن مراجعة الفكرة)

ويعلق الدسوقي باتفاق التعريف مع طبيعة الشعر الغنائي، وبأن البارودي شاعر مطبوع ولكنه يؤمن بتهذيب الشعر وصقله لأن الطبع وحده لا يكفي[٤٢]

يضاف إلى ما سبق رفض ما استقر في أذهان بعض النقاد من تعارض الطبع مع الصنعة والحكم على الشعر بأنه إما مطبوع أو مصنوع؛ فليس ثمة تعارض أن يكون الشعر مطبوعا مصنوعا، فالشاعر يصنع الشعر بطبعه ويجتهد في تجويده بقدراته العقلية،(وعلى هذا يتوافق الطبع مع الصنعة ولا يعارضها لأنه إذا كان بثنائيته حركة ذهنية، فإن الصنعة حركة ذهنية كذلك تتدخل في المجاهدة بغرض إتقان الشيء وتحسينه)[٤٣]

وفي إضافة الدسوقي تأكيد على الصنعة (تهذيب الشعر وصقله) والتي يعبَّر عنها بالتكلف في أحيان عديدة، وهو ما رفضه نقاد التكلف وكرروا رفضه؛ مع الاستدراك واجب التنبيه بأن التكلف ورد شرحه عند ابن قتيبة بما يجعله مرادفا للصنعة.[٤٤]

الرافد المصري إذن امتزج مع التراثي المشرقي في تكوين فحول شعراء النهضة وغلب على شعراء ما قبلها واستحسن عند الفحول واستهجن عند سابقيهم.

٣- المعارضات شاهد على تناقض التقييم النقدي:

افتن الرواد مثل شوقي والبارودي في نظم المعارضات الشعرية وهي من أكثر المواضع إبرازا للتأثر والتماهي مع السابقين وكد الذهن في صناعة المعارضة وصقل الشعر للتفوق على السابقين أو لإيهام المتلقي بالتكافؤ، وقد كانت مجال استحسان لإبراز القوة في المحاكاة، وكانت مجال استهجان حين تعبر عن معجم وواقع مغايرين لواقع الشاعر المعاصر في نظر نقاد آخرين، ولم يشر أحد إلى التكلف في هذا اللون من الإبداع. و للبارودي معارضات لأبي نواس وأبي فراس والبحتري، ومن معارضات البارودي الطريفة معارضته لأبي نواس في مدح والي مصر لعهد هارون الرشيد (الخصيب بن عبد الحميد) ونجد لها روايتين (الأولى ما ورد في الديوان والثانية (ما ورد في كتاب الوسيلة الأدبية قبلها في شبابه، وتبدو لغة القصيدة في النص الوارد عن الوسيلة أسهل والإيقاع أبرز، مما يؤكد انعكاس البيئة الفطري ثم جاء التحول نحو المعجمية والنمطية في نسخة الديوان؛ اتباعا للمحاكاة في صورتها النظرية. ويتأكد ذلك من مقارنة النسختين والتأكيد على الاختلاف الواضح بين النسختين مما يؤكد لدينا تحولا من الأداء الفطري النابع من البيئة إلى أداء المحاكاة والطموح إلى المعجمية الواضحة واستدعاء النماذج الأبعد زمنيا برغم توجه المديح إلى وال من ولاة مصر الإسلامية.(٤٥)

وبرزت المعارضة كذلك في شعر شوقي بين كثير من أعلام الشعر في مصر، مثل البوصيري وعارضه غيره، وقد ذاعت قصيدة شوقي (نهج البردة) في معارضة البوصيري وحلقت بالآفاق، وكانت من أسباب ريادة شوقي بالمديح

النبوي في العصر الحديث، وقامت عليها دراسات تبين كيف سار شوقي على درب البوصيري وتشهد بإبداعه مع وحدة المعاني والمعجم، وتمثل القصيدة الأولى ومحاكاتها ويشهد له بصفاء اللغة وتلقائيتها وجمال الأصوات والموسيقى وروعة التصوير وتتأكد ريادة شوقي في هذه الدراسة مع معارضته للبوصيري بشهادة مصطفى صادق الرافعي ود. شوقي ضيف لأنه صاغ قصيدته فاندمجت مع القديم حتى يصعب التمييز.[٤٦] .

وبرؤية مناقضة أيضا تتم الإشادة بتقليد البارودي لامرئ القيس وابن المعتز والشريف الرضي وأبي نواس[٤٧] دون إشارة إلى غياب الشخصية – ذلك النقد الذي وجه لسابقيهم – مع تطابق فكرة التقليد أو المحاكاة في المعارضات أوفي شعر المناسبات.

وكان أحرى بالنقاد أن يصفوا القصد إلى المحاكاة والتقليد بالتكلف، فلماذا يقتصر الحكم بالتكلف على الاستخدام البديعي؛ وقد أفرط شعراء النهضة في التماهي مع النموذج القديم بلغته وتصاويره وأخيلته، فقد كانت القصيدة الإحيائية عند شوقي والبارودي وحافظ ومعاصريهم (تأليفا جديدا أو صياغة جديدة لقصائد الشعر القديم)[٤٨]، فالتكلف – إن قبلنا المصطلح – لا يجب أن يكون في استخدام البديع فقط، بل يكون أيضا في تبني موضوعات وأساليب أخرى والبعد عن محتوى الواقع الفعلي المعاصر للشاعر .

حظي بالريادة إذن – لدى النقاد – مَن تماهى مع النموذج التراثي، لا من عبر عن واقعه في مناسبات شبيهة بالمناسبات التي عبر عنها شوقي وتأثر بالنماذج الأقرب إليه.

و قد كانت تلك الريادة المبنية على محاكاة القدماء مؤشرا للاستحسان في غرض المناسبات بينما يعلل الاستحسان فيه عند غير الفحول بمعايير أخرى، حينما يقيَّم شعر المناسبات بالاستحسان يرد في بعض الحالات إلى التلقائية

كما يبدو في تقييم د. طه وادي لعلي الليثي يضاف إلى تقييم الاستحسان عند رفاعة بالخلو من المحسنات والصياغة الركيكة والعناية بالصور البيانية، وكذلك استحسن شعر المناسبات عند مجدي بالبعد عن التكلف [٤٩]، والمناسبات نفسها في شعر شوقي تستحسن في نقد غيره لمحاكاة الفحول من الشعراء في أزمنة سابقة.

٣ -٢

ويتطور النقد، و بعد الحملة التي واجهها شعراء البديع، ومحاولات بلورة جيد الشعر في إحياء بناء القصيدة القديمة وربط وظيفة الشعر بالمديح والمناسبات والمعارك الوطنية، واستهجان شعر ما قبل عصر النهضة لاشتماله على البديع والتكلف في الصنعة تأتي الدراسات الأسلوبية التي قامت على تحليل الشعر واستنتاج الخصائص الأسلوبية ودلالاتها لدى شعراء عصر النهضة وتتعمق في تحليلها لأصوات الشعر المفردة وإيقاعها في مواطن البديع، وتخرج بدلالات تسهم في تقديم معاني الشعر من توظيف فنون البديع كالجناس والترصيع والترادف والازدواج والترديد (التكرار) لتؤكد أهمية البديع في صقل الموسيقى، وتوظيف أبنية الإيقاع في إنتاج الدلالة. والموسيقى والإيقاع ركن يحدد ماهية الشعر- ومنه الإحيائي-، ودعم الدلالات التي يريدها الشاعر، ويصبح التفنن في صور البديع جزءً من الإبداع في النص الشعري يسهم في تقديم دلالاته وتقييم أسلوبه .

ومن أمثلة الدراسات التي تؤكد وظائف البديع في تقديم دلالات الشعر (خصائص الأسلوب في الشوقيات) وهي تدرس علما من أعلام النهضة لتؤكد عمق التوظيف البديعي في دلالات الموسيقى ومنها على سبيل المثال (وظائف الجناس)[٥٠]

وفي مواضع عديدة بعد حصر مواضع الجناس ودلالاتها يؤكد الطرابلسي أن مواضع الجناس في معظم الأحيان وثيقة الصلة بالمدلول نفسه أو صفاته، وهذا ما يؤكد الرؤية التي نراها من وجود مواضع كثيرة للبديع عند شوقي (علم أعلام النهضة) ومن تأويل وظائفه لصالح المعنى والدلالة، فيما يعني أن الجرس الصوتي ليس شكليا وإنما جزء من إنتاج المعنى في أكثر صور البديع استخداما في الشعر وهو (الجناس)، ولا ينكر الطرابلسي احتمال وجود بعض اللبس في المعنى مع الجناس التام و يؤكد قلة الجناس التام مقارنة بالناقص ويعلله بحرص الشاعر على بيان إمكاناته الموسيقية، وسارت الدراسات الأسلوبية للشعر العربي بعد ذلك على الدرب نفسه في استخلاص الدلالات من بديع الشعر وموسيقاه الخارجية والداخلية .

وقد بدا لنا فيما بينه الطرابلسي من دلالات الجناس ومواضع الموسيقى الرأسية والأفقية تأثر شوقي في إيقاع شعره بشعراء البديع في مصر منذ العصر الأيوبي وعلى رأسهم بهاء الدين زهير.(٥١).

إذا كانت الدراسات الأسلوبية تستنتج الدلالات في مستويات الكلام من التراكيب البديعية فإننا نستدل بذلك على امتداد الرافد المصري في التوظيف البديعي للموسيقى الداخلية في إنتاج الدلالة وهو ما وجد لدى شعراء مصريين منذ العصر الأيوبي، ويقاس على شوقي وأعلام النهضة شعراء آخرون مغمورون قد يكونون أُبعدوا عن الإنصاف في مطلق الأحكام العامة على شعر المرحلة..

و بمنظور آخر يتم تعزيز الاتجاه البديعي والكشف عن دلالات استخدامه أيضا فيما تقدمه الدراسات النصية من أدوات دراسة النص الشعري كيانا متكاملا والدلالات التي تنتج من عناصر الربط والتماسك النصي مما يفسر ويوظف الإيقاع الأفقي والرأسي في البديع ويعطيه منطقا يسهم في دلالات

النص، ويفتح المجال أمام المعارضات والتشطير والتخميس لتقديم بنية نصية دالة مختلفة عن البناء الذي استمدت منه مع امتلاك أدوات الشعر النابعة من البيئة .

١- ٣

البديع والعاطفة:

قبل الشروع في البحث عن التماسك النصي يمكن الفصل في العلاقة بين العاطفة والبديع والإجابة عن سؤال تردد في بعض الآراء؛ هل استخدام البديع ينفي العاطفة ويصف الشعر بمخالفة الصدق الوجداني؟

يمكننا الإجابة على هذا السؤال بدليل موضوعي إلى حد كبير، إن من أكبر الأدلة على عدم فصل البديع عن المحتوى شعر الرثاء؛ فإنه في تلك الفترة لم يجانبه البديع ولكنه صيغ عليه وبدا سمة من سمات الشعر فيه شأن غيره من موضوعات الشعر، و مما يؤكد أنه ليس حلية بل إنه عنصر يتشكل عليه الشعر ويأتي به الباحثون دليلا على تميز الشاعر وصدقه؛ ولا أدل على ذلك من شعر رثاء الابنة في قصيدة طويلة لعلي الدرويش انتهت بتأريخ الوفاة:(٥٢)

أولها:(- كل الإناث وقد مضت أسماء... ما هن إلا بعدها أسماء..

ومنها:

هـي بـرة، بـل قـرة بـل غـرة بـل زهـرة بـل درة عصـماء

بـل وردة قامـت تفـتح فـاردوت بـالقبر فهـو الروضـة الغنـاء)

يبدو ذلك الرثاء المبني على البديع من (تصريع – جناس: أسماء / أسماء – الترائب / تراب / أترابها – الثريا / الثرى – الصبا / الصبى – نوائب / ذوائب – الأهواء / الأهوال –)، ويأتي الجناس في التعبير الخيالي عن

الحزن، وفي المعرفة العلمية كما يأتي في الوصف، ولا يجوز لنا أن نحكم على رثائه لابنته بالتكلف لأنه عني بالبديع و وظف التناص. وتجسد معجم شعر الطبيعة فتحول القبر عنده إلى حديقة غناء لهذه الزهرة .كيف يقيم هذا الشعر إذن؟ فالحكم بالتكلف هنا هو عين التكلف !.

فالتصوير المؤلم للمرض ولجسم المرثي في مرضه بالجدري تتبدل فيه البقع إلى فضة أو دراهم معدنية براقة، وهو شعور المحب الذي لا ينظر إلى المحبوب على أنه ميت بل يراه بدرا منيرا؛ وكأنه يحاكي الشعور الجمعي الشعبي للميت الصالح في إشراق وجهه (بدر منير)، ذلك الإحساس الذي يلائم وصفها بالغرة والزهرة والدرة؛ يتحقق الجناس ويكثف الإيقاع برغم شعر الرثاء دونما تكلف فالإيقاع والجرس الصوتي هنا يزيد من تعبير الحزن وهو ما يخالف الربط بين الإيقاع الخافت والحزن في التراث العربي، وهذا يتسق مع الرؤية بعدم اقتران البديع بالتكلف .

٢ -٣

بتغييب دلالات الضعف المقترنة بالصنعة والبديع وما ترتب عليهما من حكم بالتكلف؛ يتم تعزيز المداخل المنهجية المنبثقة عن دراسة الرافد المصري لشعراء النهضة وما قبلها في دراسات السابقين وما يضاف إليها حيث يشكل التيار المصري رافدا يستحق أن يؤسس لنهضة موازية تستوجب أن تقوم عليها دراسات عديدة لتتأكد الصلة إذن بين الأدب في مصر الإسلامية والأدب الحديث، ولو تقبلنا هذه الحقيقة المؤكدة لكانت دعاوى القومية قد انطلقت في القرن التاسع عشر ولم تتأخر حتى القرن العشرين ..ومن هنا ومن المعطيات التي توفرت لدينا في قراءة نماذج الشعر وقراءة نقد الدارسين لها –حضورا وغيابا – يمكننا مواصلة الدرس في الآداب الإقليمية بما يعزز الصلة بين القديم والحديث في البيئة نفسها من عدة وجوه:

أولها: الحس الخاص: وهو ما لا نستطيع استبعاده حينما نقرأ شاعرا معاصرا مثل إسماعيل صبري ومحمد عثمان جلال ونستشعر روح البهاء زهير وابن مطروح، والذي يتفق مع ما أشار إليه المرصفي من سهولة الشعر، وتمتد بجذورها للحكم الذي أطلقه ابن خلكان على أسلوب بهاء الدين زهير الشاعر النصري بأنه (السهل الممتنع)؛ ذلك الأسلوب الذي جمع سهولة اللغة توظيف البديع وتميز الإيقاع، وامتد في شعر واحد من شعراء ما قبل النهضة وهو:

علي أبو النصر: وكأن السهل المتنع عند غيره تحول عنده إلى ممكن؛ بشهادة د. طه وادي تمتع شعره بسمتين: الأولى: عدم التكلف البديعي، والثانية: سهولة اللغة ووضوحها ورقتها – حيث لا تحتاج أشعاره إلى معجم –، وتعلَّل سهولة شعره بعدم انتظام دراسته في الأزهر وعدم قراءة الشعر القديم بانتظام ولكونه شاعرا منادما. ثم يذكر عيوب أبي النصر في (الشعر التاريخي والألغاز وشعر التطريز والغلاميات) (٥٣)

*** اللافت هنا الإشادة بسهولة شعر أبي النصر لعدم الحاجة إلى معجم بينما يمجَّد البارودي وشوقي ونظرائهما لقوة ألفاظهم وجزالة أشعارهم مما يؤكد الفرضية بأنه.(إذا انتفى التناقض وجب وجود تيارين متوازيين تنسب إليهما نهضة الشعر العربي في العصر الحديث)

وثانيها: الوحدة من التنوع:

عبارة كثيرا ما رددناها إحياء لجهود أستاذنا أمين الخولي (الوحدة والتنوع) وتأكدت لدينا في شعر عصر النهضة فقد كنا نبحث دائما عن سمات أدبية خاصة بالشخصية المصرية، لنتبين خصوصيتها والآن أدركت أنني حينما دققت البحث في التنوع وجدت الوحدة النابعة من البيئة والشخصية المصرية، فقد توحد الحس الديني وغلب عليه البعد الثقافي في الشعر ولكنه انصهر في المنظور المصري لدى الشعراء المصريين والشوام؛ حيث وجدت نماذج شتى

في معارضة بردة البوصيري في المديح النبوي،وامتد لدى شعراء النهضة، و الأطرف من ذلك أننا وجدنا شعراء النصارى يمدحون السيدة مريم بما يشبه المديح النبوي في مصر تلقيبا بـ (سيدة الأنام) والترنم بالمديح، فيقول حنا الماروني المعروف بالقزي وزي مخمسا: (٥٤)

كـــل النبيـــين الـــذين تقـــدموا فـــي مـــدح ســـيدة الأنـــام تكلمـــوا
فلـــذا يناديهـــا الفـــؤاد المغـــرم لـــو كـــان للأفـــلاك نطـــق أو فـــم

لترنموا بمديحك يا مريم

– ويتوحد الحس الديني لشعراء النهضة، فيشمل المسلمين وغيرهم (من شعر النصارى في الرد على أهل الكفر) ويُقصَد بأهل الكفر المنكرون لوجود الله وتبرز في هذا الشعر عقيدة التوحيد بمعجم إسلامي واضح بعد الاحتجاج بالأدلة العقلية على وجود الله يؤكد بطرس كرامة في نهاية الأبيات وحدانية الله وتنزيهه قائلا: (٥٥)

١– فيا ويح قوم قد عصوك واركنوا إلـى الكفـر فانصَّـبت علـيهم غوائلـهْ
٢– فإن أثبتوا فعل الطباعِ ببعضها فمبـدأ هـذا الفعـل مـن هـو فاعلـهْ
٣– ويلـزمُ مـن هـذا دوامُ تسلسـل وهـــذا محـــال لا تصـــحُّ مســـائلهْ
٤–فَمن سيَّر الأقمار في درجاتها علـــى دوران لا تخـــلُّ منازلـــهْ؟
٥–فإن كان جذباً مثلما قدروا فمن ترى أوجد الجذب الذي هو كافلهْ !؟
٦–فيا ملحداً أمسى على الله منكراً فـــإنَّ وجـــود الله صـــحت دلائلـــهْ...
١٦–فيا واحداً يا قادراً يا مهيمناً تنـــزَّهَ عـــن ضـــدٍّ ونـــدٍّ يماثلـــهْ
١٧–فهبني عفواً من لدنك ومنَّة وحســـنَ ختـــام ارتجيـــهِ وآملـــهْ)

تبرز ثقافة الشاعر الذي يحاور ويجادل بالأدلة العقلية والكونية للرد على الملحدين ثم يختم بصفات الله تعالى التي يصنفها المسلمون من أسماء الله الحسنى (الواحد – القادر – المهيمن)، كما يبرز تنزيه الله سبحانه وتعالى عن

وجود ند أو مثيل، ثم يطمح إلى العفو وحسن الختام، لا يشك السامع بهوية الشاعر في تأثره بمعاني القرآن ومبادئ التوحيد في الإسلام.

وتبدو بعض الكلمات المكتوبة خطأ كما وضح من الخطأ العروضي مثل: البيت التاسع (فويلك من إنشاء) صوابها (من أنشا..؟)، وفي البيت السادس عشر: ياقادرا يا مهينا (الصواب: مهيمنا)، والإيقاع يأتي بالكلمة على الصواب.

وثالثها: المحاكاة الإقليمية (البيئية): التخميس والتشطير والتأريخ في نظر الفريق الأول معايير ضعف لشعر النهضة بينما هي صور من التناص و لا ينبغي لهذه الألوان من الإبداع أن تتسبب في ترديد فكرة التكلف، فالنقد الفني وبلاغة النص والتحليل الأسلوبي والتحليل النصي؛ كل هذه الرؤى ينبغي أن تمثل الرد على ما قيل بأن الشعراء تكلفوا بما انشغلوا به من تخميس و تشطير و تأريخ: كما وضح من مآخذ د. طه وادي على شعر علي أبي النصر برغم الإشادة بشعره. ومن العجيب أن تستجاد السهولة في شعره ثم يتم تبرير السهولة في شعر علي أبي النصر – والبديهي أن تبرَّر الصعوبة – (وتُرد السهولة إلى البعد عن التعليم الأزهري وإلى الفطرة والتلقائية وعدم الإلمام بشعر التراث وعدم معرفة لغات أخرى غير العربية، وبرغم ذلك لغته أنقى من لغة كثير من الشعراء الذين تمتعوا بذلك) [٥٦]، لعل هذا التبرير والاستدراك في نظري شهادة تميز وريادة من واقع البيئة لا من واقع التراث؛ وهذا ما كان ينبغي تتبعه والسير عليه وبيان مجالات توظيفه أدبيا بما يتسق مع طبيعة المرحلة.و لا أجد ما أصف به ذلك إلا التعسف في إقصاء شعر أبي النصر ونظرائه عن مصاف رواد شعراء النهضة ومحاولة تبرير ذلك التقييم الجاهز لهم، بينما نحن بنظرة حيادية يمكننا وضعه ونظراءه في تيار نهضوي محلي نابع من سمات بيئية خالصة أهمها (السهولة).

والآن يمكننا أن ننتقل من الإشارات الواضحة إلى الضعف الكائن في التأثر بالنصوص السابقة إلى محاولة الكشف عن أبنية جديدة متماسكة تشهد ببراعة شعراء المرحلة، فالتشطير والتخميس ورد لدى كثير من شعراء النهضة وما قبلها، ويمكن التمثل بنماذج مما ورد في دواوين الشعراء:

أ- تشطير من تسعة أبيات لعلي أبي النصر على بردة البوصيري ت ٦٩٦ هـ: (٥٧):

١- أمن تذكر جيران بذي سلم أردت خلع عذار في الهوى بِّهَمِ
٢- فبعد بعدك عن مرآي مخيمهم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم
٣-أم هبت الريح من تلقاء كاظمة تهدي إليك عبير الفأل والسلم
٤-أم لاح بارق ذاك الحي في غسق وأومض البرق في الظلماء من إضم
٥-فما لعينيك إن قلت اكففا همتا كأن بالجفن ما بالسحب من ديم
٦-وما لسمعك لا يصغي إلى عظة وما لقلبك إن قلت استفق يهم
٧-أيحسب الصب أن الحب منكتم والحال شاهد عدل غير متهم
٨-والحب يبعد أن يخفى على أحد ما بين منسجم منه ومضطرم
٩- لولا الهوى لم ترق دمعا على طلل يروي عن السفح ما يروي عن العرم

كيف اتسقت الأبيات في نص علي أبي النصر لتعطي انسجاما برغم تشطير القصيدة مع أبيات البوصيري؟ ما عناصر الاتساق فيها؟ =ما الروابط التي ساهمت في تقديم بناء جديد؟

بتأمل الأبيات وإخضاعها لمعايير الاتساق في التحليل النصي تظهر براعة اللاحق في صناعة نص متناسق ينجح في دمج المعاني وصياغتها على القافية السابقة ليتوحد الجو النفسي للأبيات، وبتحليل الجملة الشعرية (البيت) نجد عناصر الاتساق ماثلة في جميع الأبيات على نحو ظاهر بين الشطرين

مما يصنع بناء جديدا بين شطر السابق (المضمن في البناء الجديد) وشطر اللاحق الذي يتحقق به الاتساق:

١- في البيت الأول يتحقق الاتساق تركيبيا بتعلق الشطر الأول كاملا بالفعل في الشطر الثاني (أمن... أردت...)

٢- وكذلك تعلق الشطر الأول بالشطر الثاني في البيت الثاني واتسق الشطران بإحالة قبلية بضمير المخاطب (أردت شطر ٢ – بعدك شطر ٣ – مزجت شطر ٤) فتحقق الاتساق بين الأشطر الأربعة نحويا وتركيبيا،

٣- وتستمر الإحالة القبلية بالضمائر في البيت الثالث (إليك) مع البيتين السابقين، وإحالة الضمير (تهدي) = هي تربط بين شطري البيت الثالث (وتوظف المعتقدات بالتفاؤل بالريح).

٤- ثم تأتي الإحالة الإشارية في الشطر الأول من البيت الرابع (ذاك الحي) ولم يكن من الأشطر السابقة، ليعود به إلى البيت الأول فيمكِّن اتساق الأبيات.

٥- التماسك يتم هنا بضمائر المخاطب للمفعول والفاعل (ك – ت)، (اكففا – همتا)، ويأتي حرف التشبيه (ليؤكد الرابط الشعري القوي بين (ركني الجملة الشعرية = الشطرين بعد توهم عدم الربط لاستخدام أداة التشبيه)

٦- ويأتي البيت السادس ليستمر الضمير (ك – ت) ثم تتسع الحواس لديه لتضم السمع عند علي أبي النصر (مع العينين والقلب عند البوصيري) فتربط (الواو) الحواس الثلاث لتؤكد تعدد المستفسر عنه في رؤية جديدة.

٧- ويتماسك طرفا الجملة الشعرية ويتسقان في البيت السابع برابط التضاد (منكتم، شاهد عدل)

٨- ويتماسك البيت الثامن مع سابقه بتكرار (الحب) وتفصيل إعلانه، ثم يقابل بين منكتم / لا يخفى على أحد.

٩- ثم يعلل اللاحق بتأكيد السبب فيما هو عليه وانسكاب الدموع وعمومها من أعلى إلى أسفل؛ ذلك السبب هو الهوى (وربما انتهت لديه المقدمة الغزلية التي صنعها علي أبو النصر، ولا أتوقع أن تكون هناك إضافة لمزيد من التشطير)، وبذلك يبدو البيت التاسع متسقا تماما لأن الرابط هنا ضمير الغائب العائد على الدمع وليس الهوى، تأكيدا على تماسك البناء الجديد، مع تشطيره.

يمكننا إذن من هذا التحليل النصي الكشف عن اتساق وترابط الأبيات من المحال إليه وكيف اتفق أو استقل عن السابق، حيث ينفتح النص على سابقه بتوحيد المحال إليه، بينما يستقل النص بوجود محال إليه جديد (معنى كان أو اسما) فيتسق النص الجديد نحويا ومعجميا، وقد أعطت جملة الأبيات عدة نماذج للتماسك فعاد الرابط على الريح في البيت السابق، وكان الكل والجزء علاقة فاعلة في البيت الخامس بين العين والجفن للربط بين الشطرين وتأكيد التماسك، ثم جملة الحواس، وتفعيل التضاد والمقابلة .

*** كيف لهذا الجهد في التعبير عن الوجدان أن يوصف بالتكلف لا لشيء سوى تشطيرٍ عمَّق أداة أجادها العرب من قبل وأشاد بها النقاد وهي (التضمين) برغم ما بالتشطير من مهارة قدمت نصا متماسكا لم يشنه على الإطلاق هذا اللون الرائع من التأثر والتفاعل مع نص من بيئة الشاعر ذاتها !؟ وهذا لا يعني أن الشاعر انفصل عن النص الأول؛ ولكنه ما زال ينهل منه، وهذه لمحة طفيفة مما استمد من بردة البوصيري التي خلفت لونا من النظم في المديح النبوي عرف بالبديعيات، يعنى بالمديح النبوي ويبرز معه فنونا شتى من البديع تتجسد في صياغة القصيدة. (٥٨)

ب- تخميس علي الدرويش لقصيدة ابن النبيه ت ٦١٩: (٥٩)

- تبدأ قصيدة ابن النبيه بقوله:

* باكر صبوحك أهنى العيش باكره... فقد ترنم فوق الأيك طائره

يمدح فيها الناصر أحمد أمير المؤمنين وتبدأ بمقدمة خمرية (١٧ سبعة عشر بيتا) شديدة الإيقاع بارزة البديع، ومنها قوله:

سـود سـوالفه، لعـس مراشـفه نعـس نـواظره، خـرس أسـاوره

ثم يجسد حسن التخلص من المقدمة إلى الموضوع الأصلي (المديح) بقوله:

فليس يُخذَل في يوم الحساب فتى والناصـر ابـن رسـول الله ناصـره

وينتقل بعد ثمانية عشر بيتا إلى المديح قائلا:

إمـام عـدل لتقـوى الله باطنـه وللجلالـة والإحسـان ظـاهره

أما تخميس الدرويش فإنه يفيد من ابن النبيه ويقدم نصا متماسكا يتكون من (سبع عشرة مخمسة) مستقلة تماما عن البيت الثامن عشر عند الأول، وهي في تقييم د. طه وادي من أجود شعر الدرويش الغنائي، مع تقييمها بأنها أقل قيمة من المعارضات مع شبهها بها للاحتفاظ بشعر الأول كاملا في الشطرين الرابع والخامس من كل مخمسة.

فما بالنا وقد وجدنا تطويرا للتضمين (تشطير) لنصوص مصرية، وتطويرا للمعارضات (تخميس) لنصوص مصرية، ثم نتجاهل ذلك الرافد القوي ونسمه بالضعف ونتجاهل تلك المهارة في صناعة نصوص شعرية ملائمة لعصرها يمتد فيها شريان التعبير المصري السهل الممتنع؟!

كيف بدا التخميس في نصه الجديد متماسكا كاشفا عن براعة نظم النص الجديد؟

أولا: ليس التخميس للقصيدة كاملة بل لأبيات المقدمة الخمرية فقط عند ابن النبيه، و التي اشتملت على وصف الساقي والتغزل به والدعوة إلى اللذات دون خوف من عدم الغفران؛ بوعد أن يُنصر بسبب نُصرة الممدوح له.

ثانيا: جاء التخميس مبتدئا بقول الدرويش:

أفـراح روحـك فـي راح تسـامره ذكـرى الـذي حسـنه بالصـد آمـره
فيـا نـديمي وحيـا الـروض مـاطره بـاكر صـبوحك أهنـى الأنـس بـاكره

فقد ترنم فوق الغصن طائره

ثالثا: التخميس يبرز براعة الشاعر في دمج الأبيات الأولى في نص جديد يصنع إيقاعا متشعبا من شطري الشعر الأول إلى ثنائية مقسمة إلى إيقاع (رباعي – أحادي) لم يتضح في المخمسة الأولى لأن البيت الأول كان مصرّعا، ثم تأتي بقية الأبيات فيحتفظ الدرويش بقافية الشطر الأول لدى ابن النبيه في أربعة أشطر ثم يكرر الشطر الخامس المشترك .

فينظم ابن النبيه في البيتين الأول والثاني بإيقاع:

_____ ره _____ ره

_____ ته _____ ره

ويتحول عند الدرويش إلى مخمستين بهذا الشكل:

_____ ره _____ ره

_____ ره _____ ره

_____ ره

_____ ته _____ ته

_____ ته _____ ته

_____ ره

رابعا: ترتبط أشطر المخمسة الثانية مع الشطر الأول من البيت الثاني لتبنى عليه معانيَ وقافيةً، ولا نغالي إذا قلنا إن أهمية البديع هنا تجعل من المتلقي مشاركا في إنتاج النص حيث يتوقع إنهاء القافية على نحو ما يتفق مع المعنى والإيقاع (وذلك من معايير جمال النص في تلك المرحلة من مراحل تطور الشعر العربي) ومما يزيد نسبة التوقع في تركيب النص لدى المتلقي.

خامسا: بمقارنة تخميس علي الدرويش بمقدمة ابن النبيه نجد بعض المواضع التي غير فيها الدرويش كلماتٍ لابن النبيه في الشطرين الرابع والخامس موضع الاتفاق، وموضع تقديم وتأخير؛ برغم وحدة الوزن.

سادسا: من طريف التخميس هنا ما ورد في البيت الثالث عشر لابن النبيه من تدوير والتزمه ابن النبيه في بناء المخمسة الثالثة عشرة في تقفية الأشطر الأربعة على اللام الساكنة ثم ختم بالقافية الموحدة فيقول ابن النبيه:

– فلو رأت مقلتا هاروتَ آيته الْ ... كبرى، لآمن بعد الكفر ساحره

وعليها جاءت المخمسة عند الدرويش:

أقول يا لحظه اسلمْ في القلوب وصلْ مـن نـور وجهـك كـل النيـرات أفـلْ
ذو نـاظر سـاحر عنـه النبـال رُسُـلْ فلــو رأت مقلتــا هــاروت آيتــه الْ

كبرى، لآمن بعد الكفر ساحره

سابعا: نجح الدرويش في إحكام الصياغة مضمنا مقدمة ابن النبيه الخمرية مع أشطره حيث كان الشطر الأول أهم من الشطر الثاني اللازم لتقفية المحسنات جميعا فيشارك الشطر الأول لدى السابق في صناعة قافية الأشطر الأربعة في مخمسة اللاحق؛ وتكمن مهارة الصياغة في الربط بين الشطر الرابع في المخمسة والثلاثة السابقة عليه نصيا قبل أن يمتثل لوحدة القافية.

ثامنا: لعلي أرى الفرق بين المخمسة والمعارضة لصالح المخمسة – لا العكس – فقد غير الدرويش بعض كلمات أبيات ابن النبيه لتتفق مع الأشطر الثلاثة السابقة عليها في بنائها الجديد ومعناها (هذا بخلاف ما وجدناه في ديوان الدرويش متفقا مع ابن النبيه واختلف معهما المنقول في (الشعر والشعراء المجهولون) ويمكن للجدول الآتي بيان مواضع الاختلاف:

رقم البيت والمخمسة	ابن النبيه	الدرويش	وادي
٢	والليل تجري	يُجري	يُجري
٥	من العنقود	مع العنقود	مع
٧	سود سوالفه	بيض سوالفه	بيض سوالفه
٧	نعس نواظره خرس أساوره	خرس أساوره نعس نواظره	خرس أساوره نعس نواظره
٨	غنج	رشأ	رشأ
٩	يندى جسمه ترفا	يبدي	بيدي
٩	مخصر أخصر	مخصر الخصر	مخصر الخصر
١٠	تعلّمت	قد علّمت	قد علّمت
١١	سواد الصدغ	سواد الشعر	سواد الشعر
١٤	بعاشقة – فيه يناظره	لعاشقة – فيه يحاوره	لعاشقة – فيه يحاوره
١٥	ما أعطاك	ما أتاك	ما أتاك
١٦	تستحلى أوائله	تستحلى أوائله	مستحلى أوائله
١٧	واجسر على	واحرص على	واحرص على

تاسعا: ومن المواضع التي تبدو غير متسقة مع بناء المخمسة في النص كاملا المخمسة الخامسة؛ حيث يخالف الشطران الأول والثاني الشطرين الثالث والرابع مما يؤكد سهو الناشر في نقل هذا الجزء من النص، و نجد مخالفة

نحوية أخرى في دمج الشطرين الرابع والخامس مع الأشطر الثلاثة السابقة عليها – ولم نجد مخالفة نحوية أخرى – لذلك نرجح وجود صياغة أخرى أدق للمخمسة وما نشر لم يتفق معها.

هل تماسك النص الجديد بما يعبر عن نص جيد متميز مع علاقته بالنص السابق؟

تحقق انسجام النص والتدليل عليه هنا يبدو مطلبا مشروعا يمكنه أن يفيد من الدراسات النصية؛ حيث يوجد نص أفاد وتداخل مع نص سابق بالفعل، ومن ثم يتضح منبع المعاني والأفكار وشطر من الشعر؛ لتكون الأدوات والتراكيب وسيلة للترابط والتماسك النصي، ويحضر هنا النص الأول بقوة، كما يحضر النص الثاني بقوة في مهارة الصناعة وتحقيق الانسجام والاتساق والتماسك، إذن يتم الحكم بتماسك النص وانسجامه مع تخميس قائم على قصيدة سابقة باتباع بعض الأدوات الإجرائية .[٦٠]

١- تجاهل المتلقي لوجود نص سابق – واستحضار الناقد لذلك النص؛ بديهي أن يتجاهل المتلقي وجود نص سابق ولكننا لا نتجاهلها في طور التحليل والنقد حتى نثبت له براعته في صياغة نص جديد وتركيبه على نحو متماسك.

٢- مناظرة الضمائر وما تدل عليه

٣- حصر الإشارات التي تحيل لكلمة أو معنى سابق أو لاحق

٤- توظيف أدوات الربط وتراكيبه من (عطف – استبدال – حذف – مقارنة – استدراك) في الدلالات الناتجة عن البناء الأحدث للشعر.

وقد خلص التحليل النصي بجملة من الأحكام النقدية البارزة والمؤكدة للنتائج الإيجابية المستحسنة لمحاكاة نصوص البيئة في شكل التخميس بين شاعرين مصريين وهي:

١-تقديم بناء جديد (مخمسة مقابل قصيدة)

٢-تقديم إيقاع جديد (يعد صورة لتطور الموشحة في لغة فصيحة زادت من أدوار الموشحة بحسب عدد أبيات المقدمة الخمرية لدى ابن النبيه)، وبذلك لا نتوقع أن يكون التخميس لجميع أبيات القصيدة السابقة لأنه مقصور على الأغراض التي صنعت لأجلها الموشحات وملاءمتها للغناء.

٣-تحقيق ترابط معنوي بمساحة أكبر من الأشطر، كما يبدو في ربط الدرويش الشطرين الرابع والخامس بسابقهما.

أ- يتحقق الترابط المعنوي بإيجاد روابط بلاغية قوية؛ أولها الترادف القائم على المعجم الخاص بالخمر ومفرداتها (الخمر – الراح – الصبوح – الغبوق) ثم تتحقق الإحالة بسهولة حينما تبدأ المخمسة بالراح ويأتي الشطر الرابع بـ (الصبوح) ويأتي الضمير (روحك) حتى يدخل المخاطب من الشطر الأول فكون مخاطبا في الشطر الرابع (باكر صبوحك) ثم يتوحد الجو النفسي بين مفردات (أفراح – ترنم – الحسن – الأنس – التحية) فلا يبدو أي تكلف في صياغة الأشطر الخمسة في وحدتها الأولى.

ب- يأتي ترابط المخمسات بوسائل نصية تستند إلى الأدوات والفنون البلاغية مثل: (واقرن: في بداية المخمسة الثانية – وخذ: المخمسة الأخيرة)،وفي المخمسة الثانية تأتي المقابلة واضحة بين ما قدمه الشطران الرابع والخامس وما جاء قبلهما؛ فالليل وعالمه ونجومه في الشطر الرابع يقدم له بثلاثة أشطر سابقة عن الشمس وعالمها وصبوحها الذي يقابل بالغبوق فيلائم ذكر الليل وعالمه، ثم يأتي دور التشبيه في الربط المعنوي باستخدام البلاغة؛ فصاحب الذكرى في المخمسة الأولى مثل (الظبي) وهو ما تبدأ به المخمسة الثالثة؛ وفي هذه المخمسة حينما يذكر الصبح والبشائر في البيت المضمن يكون متماسكا مع الذكرى التي وضعها الشاعر اللاحق في المخمسة الأولى

ليكون بمثابة بشرى لتحول الذكرى إلى حقيقة يعيش معها الشاعر، ومن ثم تتحول الإحالة هنا بالضمير إلى الظبي، بينما كانت الإحالة في المخمسة الأولى إلى الليل.

ج- كما يفتن الدرويش في فروع البديع فيأتي بالجناس في تقفية ثلاثة أشطر متتالية في المخمسة العاشرة (عامله (على التوالي): = (صاحبه – معدنه أو قوامه- صدر الرمح)، وفي المخمسة السادسة عشرة المقابلة بين الأوائل والأواخر، ومواضع من (رد العجز على الصدر (واغنم أوائل –.. مستحلى أوائله)، والتوازن بين الكلمة الأخيرة في الأشطر الأربعة في المخمسة الأخيرة ثم تختتم بالقافية الموحدة. هذا ليس تقليدا وإنما ابتكار قائم على الرافد المصري الممتد من العصر الأيوبي إلى بواكير العصر الحديث.

د- و من طريف ما جاء في المخمسة ذاتها ما عبر به الدرويش عن سقيا الخمر قائلا:

قم فاسقنيها فخير البر عاجله إن الزمان خفي عنك آجله
واغنم أوائل ما تخشى غوائله فالعمر كالكأس مستحلى أوائله

لكنه ربما مجت أواخره

هـ – ومن خير ما يختم به رد العجز على الصدر بين الشطر الثالث (من صنع الدرويش) والشطر الخامس (من قصيدة ابن النبيه) في وجوب الاستغفار لأن الله غافر الذنوب.

وخذ على الراح خير الصحب مقتصرا وخل ذنبك بالتقدير مختصرا
واستغفر الله لا تشركه مغتفرا واحرص على فرص اللذات محتقرا

عظيم ذنبك إن الله غافره

و- هل أثرت البيئة على صياغة الشعر؟

نعم، برغم ظهور تيار المحاكاة الإقليمية واضحا وتماهي النصين في نص واحد فإن التطور الزمني في البيئة نفسها يعطينا بعض الإضاءات من خلال تغيير بعض المفردات في مواضع التماثل المفترضة بين النصين، حيث تسود عناصر الخمريات وصفات الخمر والساقي والطبيعة واللهو حسب ما ورد في التراث والبيئة حتى يقترن حديث الخمر بالاستغفار طمعا في المغفرة، مما يمثل مرحلة من مراحل تطور موضوع الخمر في قالب التخميس تسوده اللغة العربية المصرية التي يفهمها القاصي والداني، تلك الإضاءات يشير إليها: تغير(غنج) إلى(رشأ)، و (يناظره) إلى(يحاوره)، و (آتاك) إلى (أعطاك)، (واجسر) إلى (واحرص) لتكون أكثر ملاءمة وأقرب للمتلقي المعاصر للشاعر في البيئة نفسها .

*** المحاكاة الإقليمية إذن قدمت لنا رافدا ثانيا ممتدا للشعر في مصر بين العصور الإسلامية والعصر الحديث؛ رافدا يحمل سمات الأدب في البيئة ذاتها بفنونها وخصائصها الإيقاعية والمعنوية، رافدا يستحق أن يكون موازيا لرافد الشعراء الرواد الذين حاكوا شعراء العصر العباسي بالمشرق، ويمكننا استكشاف ملامح الشخصية المصرية برؤية مقترحة للدراسة فيما بعد تبرز علاقات الشعراء وما يحمله شعرهم من سمات وخصائص مشتركة لا تفصل بين البديع ومحتوى الشعر؛ فنلحظ أثر ابن النبيه في علي الدرويش، وتأثير شعر البهاء زهير في صالح مجدي وإسماعيل صبري، وخفة الإيقاع ومستوياته عند شوقي، والملمح البارز لديهم جميعا هو السهولة والتي يجمعها بعض النقاد بالمتانة فيوصف شعر البارودي بالمتانة مع السهولة .

وفي نهاية القول فإن أصحاب هذا الرافد الموازي يدينون بالفضل للدكتور طه وادي لأنه كشف عنهم ونشر إبداعهم وعنون لهم بالشعراء المجهولين؛ ولكن فيما بدا من أحكامه النقدية لم يكن ذلك لكشف ما يستحقون من ريادة

وصدارة توازي تيار الرواد مع الإشادة بتمثل الملمح البيئي، ولكن للتدليل على سبب الجهل بهم وكأنه أراد أن يقول (هم لتلك الأسباب جُهِّلوا من السابقين عليه واستحقوا تصنيف (المجهولين) الذي لقبهم به). أما الآن برؤية المؤرخين والأدباء المعاصرين لشعراء النهضة، وفي غياب الفصل بين الشكل والمضمون، وبالنظر إلى النقد الفني الذي يعنى بالأداة وتشكلاتها، وفي ظل غياب الأحكام القيمية المسبقة، وباستخدام التحليل الأسلوبي والنصي فإن البديع لم يعد قرين التكلف ولم يعد معيارا للضعف لأنه جزء من تشكيل النص الشعري وبه يصل في النصوص المصرية إلى التماسك والتناسق.

نتائج البحث: يخلص هذا البحث إلى مجموعة النتائج الآتية:

- الدعوة إلى دراسة مستقلة لكل قطر في العصر الحديث جاءت مبكرة عند جرجي زيدان، وانتهجها لويس شيخو بالنظر في دور كل قطر وما أداه للأدب العربي.
- أحكام التكلف و الصنعة لم تنتج – وحيدةً –عن مؤرخي الأدب والنقاد الأوائل ممن أرخوا للأدب في القرن التاسع عشر، بل تفاوتت الآراء بين تبني تلك الرؤية أو غيابها.
- محاكاة شعراء مصر رافد مؤثر في شعر النهضة شأن محاكاة شعراء المشرق.
- يستطيع الرافد الممتد للأدب العربي في مصر الكشف عن نصوص مهمشة ووضعها في موضع الدراسة المنهجية انطلاقا من الواقع النقدي والثقافي (كالتشطير والتخميس).
- يجسد الرافد المصري سمة مهمة للأدب في تلك الفترة وهي سمة السهولة والتي تبدو واضحة عند معظم شعراء النهضة مشهورين ومغمورين.

- دراسة الشعر في مصر لدى شعراء النهضة تفيد من مقولات المناهج الحديثة لدراسته دراسة نصية تؤكد فنية التفاعل بين النصوص والتي وصفت بالتكلف .
- يمكن بلورة النظرة النقدية إلى الموروث البديعي من الدراسة النظرية والرؤية المنهجية في عدة مسارات تزامنت في بعض مساقاتها:

أولها: رؤية معاصرة لمبدعيها في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ويغلب عليها.(غياب الحكم بالضعف احتكاما إلى البديع)

ثانيها: منتصف القرن العشرين (حضور الحكم بالضعف احتكاما إلى البديع ونشر ذلك الحكم وترديده لدى الدارسين اقتداء بأصحابه)

ثالثها: الربع الأخير من القرن العشرين، التحليل الأسلوبي يوظف البديع للتعبير عن مستويات الإبداع الصوتي والإيقاعي.

رابعها: الربع الأول من القرن الحادي والعشرين وكما ينتهي هذا البحث: دعوة إلى الدراسة في ضوء الدراسات النصية والتحليل النصي الذي لا يمكن معه الفصل بين الموسيقى والبديع وبين التركيب النصي، فالفصل بين عناصر النص يعني أن الموسيقى ودلالاتها خارجة عن النص الشعري بينما هي جوهره، ومن منظور علم لغة النص لابد أن ننظر إلى النص بوصفه وحدة واحدة لغته وموسيقاه ودلالته، فيحسب الجهد المبذول في صنعة الشعر لصالح المبدع وليس عبئا عليه كلما حقق اتساقا وانسجاما في النص.

- لم يعد هناك فصل بين شكل الشعر ومحتواه، ولا ربط بين خفوت الإيقاع والحزن، كما ينبغي النظر إلى التكامل بين الطبع و الصنعة وبين الشكل والمضمون ويجب تقييم الشعر بتكاملهما.

هوامش البحث:

* ألقيت فكرة هذا البحث في المؤتمر الدولي لقسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة القاهرة ٢٠١٩ م.

١- انظر: عبد الله بن محمد المعتز. البديع في البديع، دار الجيل، ط١- ١٤١٠-١٩٩٠ ج١ ص ٧٥

٢- انظر: عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع العدواني ت ٦٥٤هـ. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص ٨٤ – ٨٧

٣- انظر: جرجي زيدان. تاريخ آداب اللغة العربية طبعة دار الهلال، راجعها وعلق عليها د. شوقي ضيف، ج٤، ص ٢٠٤ – ٢٢٧. وفي ترجمة جرجي زيدان انظر: الأعلام ج٢ ص ١١٧ يقول عنه:(منشئ مجلة (الهلال) بمصر، وصاحب التصانيف الكثيرة. ولد وتعلم ببيروت، ورحل إلى مصر، فأصدر مجلة الهلال (اثنين وعشرين عاما) وتوفي بالقاهرة. له من الكتب: (تاريخ مصر الحديث – ط) جزان، و (تاريخ التمدن الإسلامي – ط) خمسة أجزاء في مجلد،... و (تاريخ اللغة العربية – ط) و (آداب اللغة العربية – ط) أربعة أجزاء)

٤- تاريخ آداب اللغة العربية، ج ٤ ص ٢٢٧

٥- انظر: رزق الله بن يوسف بن عبد المسيح بن يعقوب شيخو ت ١٣٤٦هـ. تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين دار المشرق – بيروت الطبعة الثالثة وفي ترجمته انظر الأعلام للزركلي ٥/ ٢٤٦ (.م أنشأ مجلة " المشرق " سنة ١٨٩٨ فاستمر يكتب أكثر مقالاتهما مدة خمس وعشرين سنة. وكان همه في كل ما كتب، أو في معظمه، خدمة طائفته. وتوفي في بيروت، من تصانيفه (المخطوطات العربية لكتبة النصرانية – ط و معرض الخطوط العربية – ط و "شعراء النصرانية – ط " و " علم الأدب – ط " و " الآداب العربية في القرن التاسع عشر – ط " و " الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين)

٦- انظر: شيخو ١/ ٨٠

٧- انظر شيخو ٢٠١/١

٨- انظر: عمر الدسوقي. في الأدب الحديث، دار الفكر العربي طبعة الجزء الأول ١٤٢٠ هـ- ٢٠٠٠م (جزآن)

٩- المرجع السابق، ج١ ص ١٢١

١٠- انظر: شوقي ضيف الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف ط ١٣ د. ت

١١- انظر: طه وادي. الشعر والشعراء المجهولون، دار المعارف ط ٣ – ١٩٩٥

١٢- انظر: عمر الدسوقي. في الأدب الحديث، ص ١٨٧، ديوان البارودي، ت علي الجارم – محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص: ١٣٣ – ٢٠٤ – ٢٠٨.

١٣- عمر الدسوقي: ١٩٣، ويؤكد هذه الرؤية ما ذكره د. جابر عصفور حول الوجه السالب لاستعادة الماضي وظهور الشاعر الإحيائي كأنه يعيش في عصور السابقين سواء عصر المتنبي وأبي تمام والمعري أو حتى عصر ابن هانئ وابن النبيه والبهاء زهير؛ وهو بذلك يقلل من مكانة ما بعد (حتى) برغم وحدة المنظور للشاعر الإحيائي نفسه وموقفه من استعادة الماضي. انظر: جابر عصفور. استعادة الماضي دراسات في شعر النهضة، دار المدى للثقافة والنشر ط٢ – ٢٠٠٢ م، ص ١٧ – ١٨.

١٤- الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ٣٨

١٥- الشعر والشعراء المجهولون، ص ٤٤

١٦- في الأدب الحديث، ١٢٢

١٧- انظر: حسين المرصفي. الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية ١٢٩٢ هـ ط١، ج٢ / ١٥٤ – ١٥٥، يستدرك د. جابر عصفور على ما أسسه المرصفي لدى شعراء النهضة من التأكيد على الصنعة لأنها في نظره تؤدي إلى العقم بتعبير الدكتور الأهواني. انظر: استعادة الماضي دراسات في شعر النهضة، ص ١٦٠ – ١٦٣

١٨- طه وادي، ص ٢٢٩

١٩- تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، ١/ ٣١٧، ١٥٥ .

٢٠- المرجع السابق: ١/ ٩، وانظر مثله ١/ ٨٠.

٢١- شيخو، ١/ ٢٨
٢٢- شيخو،١ / ٢٢٦
٢٣- شيخو، ١/ ٢٠٢
٢٤- شيخو، ١/ ٣٢٢
٢٥- شيخو، ١/ ١٥٦
٢٦- شيخو، ١/ ٦٤
٢٧- السابق، ٤ ص ٢٠٤ – ٢٠٥
٢٨- عمر الدسوقي، ص ١٩٣، ديوان البارودي، تحقيق: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة – بيروت ١٩٩٨ م ص ٢٩٠ – ٢٩١
٢٩- الدسوقي، ص ١٩٣، ديوان البارودي،، ص ٢٥٦، ويتفق معها تأكيد د. شوقي ضيف على عدم اتجاه البارودي للعصور القريبة منه وتأثره بشعراء العصر العباسي: انظر: الأدب العربي المعاصر في مصر ص ٨٧ .
٣٠- أحمد شوقي. الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢، ص ٨٦٥
٣١- انظر: عمر الدسوقي، ١/ ١٣٧
٣٢- عمر الدسوقي، ١٩٣
٣٣- شيخو، ١/ ٣١٨
٣٤- الدسوقي، ١/ ١٧٠
٣٥- الدسوقي، ١/ ١٧٥
٣٦- انظر: شيخو، ١: ص ٣٥
٣٧- الشعر والشعراء المجهولون، ص: ٤٤، ٤٥
٣٨- السابق، ٤٣٥
٣٩- الدسوقي، ١/ ١٣٢
٤٠- انظر، الدسوقي ١/ ١٣٢
٤١- طه وادي، ص ٤٤٨ – ٤٤٩
٤٢- مقدمة ديوان البارودي، الدسوقي ١/ ١٨٥
٤٣- حسن بنداري. اتجاهات نقد الشعر في الموروث النقدي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠١٥

٤٤- انظر: حسن بنداري، في شرح نماذج الشعراء عند ابن قتيبة، ص ٤٥

٤٥- انظر: هامش ديوان البارودي، ص ٢٠٨، وانظر في معارضاته ص: ٢٠٤، ٢١٥، ٧٠٩

٤٦- انظر: (للتعرف بإيجاز على مكانة البوصيري وبردته) شوقي ضيف. عصر الدول والإمارات مصر، دار المعارف، الطبعة الثانية، ص ٣٦١- ٣٦٥، وفي معارضة شوقي للبوصيري انظر: عبد الفتاح الشطي. قصيدة المديح النبوي بين البوصيري وشوقي، مجلة كلية الآداب مجلد ٨١ العدد الرابع، أبريل ٢٠٢١ ص ١٠٥

٤٧- انظر: الدسوقي ١/ ١٧٠

٤٨- جابر عصفور. تحولات شعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧ ص: ٢١

٤٩- الشعر والشعراء المجهولون، ص: ١٠١، ١٠٣، ٤١٠

٥٠- انظر: محمد الهادي الطرابلسي. خصائص الأسلوب في الشوقيات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١، صـ ٥٣ – ٦٨ – ٧٠

٥١- انظر: بهاء الدين زهير. ديوانه، بيروت، دار صادر، ١٩٦٤.

٥٢- انظر: الشعر والشعراء المجهولون، ٣٧٦- ٣٧٧، ٣٨٦ – ٣٨٧

٥٣- السابق

٥٤- شيخو، ١/ ٦٧

٥٥- شيخو، ١/ ٦١، وانظر: شيخو؛ الأبيات من ٧ إلى ١٥ في القصيدة نفسها:

٧-فمن أبدعِ الكون البديعَ نظامُهُ... ومن ذا على ترتيبه الدهر شاملهْ

٨-فإن قلتَ إن الكائنات تمدُها... فقد لزم الدورُ الذي شاع باطُلُهْ

٩-فويلك من إنشاءِ العناصر أولاً؟... وصيّرها في مركز لا يزايلُهْ؟

١٠-وإن قلت أجزاء قديمٌ وجودها... تحرّكها بالطبع كانت تعاملهْ

١١-فوافقَ وقتاً إنها قد تألفت... على هيأة منها نشا الكون كاملهْ

١٢-فما هذه الأجزاءُ هل بإرادةٍ... تحركها أم جاءَ بالقسر عاملهْ

١٣-فإن كان قسراً فهي تحتاج موجوداً... يقيم بها فعلاً سرياً تفاعلهْ

١٤-وإن كان عن قصد أتى فهي ربكم... تقاسمهُ عالي الوجود وسافلهْ

١٥-فما قلتموه باطلٌ وكلامكم... محالٌ ومهزولُ النتيجة حاصلهْ

٥٦- الشعر والشعراء المجهولون، ٣٧٦، ٣٨٦ – ٣٨٧

٥٧- انظر: علي أبو النصر، ديوان علي أبي النصر، المطبعة الأميرية ببولاق ١٣٠٠ هـ (ويقدم لها في الديوان بأن: له هذه الطائفة من تشطير قصيدة البردة ولعله لم يتممه) ص ١٩٨ .

٥٨- انظر: علي أبو زيد. البديعيات في الأدب العربي نشأتها تطورها أثرها، عالم الكتب ط ١ – ١٩٨٣ ص ١٩، ٤٠- ٤١

٥٩- انظر: ديوان ابن النبيه، مطبعة جمعية الفنون بيروت ١٢٩٩ هـ، ص ٦، ٧، و ديوان علي الدرويش. الإشعار بحميد الأشعار، ص ١٨٧ – ١٨٩، ١٢٧٠ نسخة إلكترونية، د. طه وادي. الشعر والشعراء المجهولون: ص ٦٥ – ٦٧

٦٠- انظر (لتحليل النص وبيان أدوات التماسك النصي في القصيدة): محمد خطابي. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ط٢ – ٢٠٠٦ م، ص: ٥ – ٢٥.

قائمة المراجع العلمية:

- أحمد شوقي. *الشوقيات*، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢ .
- بهاء الدين زهير. *ديوانه*، بيروت، دار صادر، ١٩٦٤.
- البوصيري، شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد . *ديوانه*: تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .
- جابر عصفور. *استعادة الماضي دراسات في شعر النهضة*، ص ١٧ – ١٨، دار المدى للثقافة والنشر ط٢ – ٢٠٠٢ م
- جابر عصفور. *تحولات شعرية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧
- جرجي زيدان. *تاريخ آداب اللغة العربية* ج٤، راجعها وعلق عليها د. شوقي ضيف، . طبعة دار الهلال.
- حسن بنداري. *اتجاهات نقد الشعر في الموروث النقدي حتى نهاية القرن الخامس الهجري*، مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠١٥
- حسين المرصفي. *الوسيلة الأدبية للعلوم العربية*، ط١، ج٢ مطبعة المدارس الملكية ١٢٩٢ هـ
- رزق الله بن يوسف بن عبد المسيح بن يعقوب شيخو ت ١٣٤٦هـ. *تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين*، دار المشرق – بيروت، الطبعة الثالثة
- الزركلي، خير الدين بن محمود بن فارس، ت: ١٣٩٦. الأعلام،دار العلم للملايين، ط ١٥، ٢٠٠٢.
- شوقي ضيف . – *الأدب العربي المعاصر في مصر*، دار المعارف ط ١٣ د. ت
- شوقي ضيف . *عصر الدول والإمارات مصر*، دار المعارف، الطبعة الثانية – طه وادي. *الشعر والشعراء المجهولون*، دار المعارف ط ٣ – ١٩٩٥

-عبد العظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الإصبع العدواني ت ٦٥٤هـ. *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن*، تحقيق حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

- عبد الفتاح الشطي. *قصيدة المديح النبوي بين البوصيري وشوقي*، مجلة كلية الآداب مجلد ٨١ العدد الرابع، أبريل ٢٠٢١

- عبد الله بن محمد المعتز. *البديع في البديع*، دار الجيل،ط١- ١٤١٠-١٩٩٠

-- علي أبو زيد . *البديعيات في الأدب العربي نشأتها تطورها أثرها*، عالم الكتب، ط ١، ١٩٨٣

-علي أبو النصر. *ديوانه*، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٣٠٠ هـ

-علي الدرويش. *الإشعار بحميد الأشعار*، نسخة إلكترونية مصورة

- عمر الدسوقي. *في الأدب الحديث*، دار الفكر العربي، ج ١، ١٤٢٠ هـ-٢٠٠٠م

- محمد خطابي. *لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط٢ – ٢٠٠٦ م.

- محمد الهادي الطرابلسي. *خصائص الأسلوب في الشوقيات*، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١.

- محمود سامي البارودي. *ديوان البارودي*، ت:علي الجارم – محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨ م.

- مصطفى صادق الرافعي، ت: **١٣٥٦**. *تاريخ آداب العرب*، دار الكتاب العربي ٣ أجزاء

- ابن النبيه، كمال الدين علي بن محمد. *ديوانه*، مطبعة جمعية الفنون بيروت ١٢٩٩ هـ