

فالشعر نوع من المعالجة الموضوعية والفنية على حدّ سواء. المبدع وتفاعله فالقصيد الشعرية على المستوى الموضوعي عبارة عن موقف أو تجربة تعرض لها الشاعر فأنفعل وتأثر بهاء ومن ثم قرر التفاعل معها بنائيا عن طريق اختيار القالب والخيال الفني الذي ينظم المواد الأولية التي وهذا يكون عن طريق اختياره للألفاظ والتراكيب الموزونة المقفاة التي تحتوي على معنى محدد ومقصود وهذا ما أراد "قدامة بن جعفر" - في كتابه نقد الشعر - . حين وصف الشعر بأنه قول موزون مقفى فهو بذلك ربما يريد التأكيد على أن القصيدة الشعرية ما هي إلا نوع من المعالجة الفنية التي تعتمد على الخيال التصويري. رغبة في إشباع غريزته النفسية أولا والإبداعية ثانيا. هذه المعالجة يستطيع الشاعر الخروج من العزلة التي يعيش فيها كما يمكنه تحقيق عملية التواصل مع المستمع أو المتلقي لشعره. فقد يجد المتلقى جزءا من نفسه مرسوما في أشعار شاعر ماء مما يعني حدوث الانفعال والتأثر والتعاطف مع ما يُعرض عليه من تجارب. من جانب آخر إذا تتبعنا هذه المعالجة زمنياً أو على مرتاريخ الإبداع. حيث إنها لم تأت في صورة أو طريقة واحدة فطريقة التعبير تختلف من شاعر لآخر ومن عصر لعصر بل تختلف في لأن المعالجة في هذا الشأن تحاول مجارة المتغيرات التي تصاحب تطور الكائن الحي. التمثيل نجد أن الكائن الحي لعصر الإنترنت والسموات المفتوحة يختلف في لغته وتعبيراته وقوالبه الفنية عن الكائن الحي للعصر الجاهلي. وطبيعته التي تعتمد على الترحال والتنقل في كثير من جوانبها وهذا يعني أن الصورة الشعرية للكائن لن تكون واحدة على المستوى النفسي والتعبيري. فالشعر كان ولا يزال من الأدوات الفنية الجمالية التي تعبر عن التغيرات والتطورات التي تصاحب الإنسان كما أنه يتجدد بصورة تتناسب مع تجدد وتطور عقلية هذا الإنسان. والذي يتتبع القصيدة العربية من الماضي إلى الحاضر يستطيع الوقوف أمام الملامح العامة التي تميزها من فترة لآخرى. الطليعية أو الغزلية. أو لوزام هذه فلسفته في الحياة. أو يسجل حكمة تجري مع مرور الأيام مجرى المثل. قفا نبك من ذكرى حبيب ومثل بسقط اللوى بين الدخول فحومل لحولة أطلال بيزقة عَبد وفي ختام المعلقة يقول: سِنْدِي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تُرود ويأتيك بالأخبار من لم تبغ له بتاتا ولم تضرب له وقت مؤعد ويقول زهير بن أبي سلمى في مطلع قصيدته: وفي ختام المعلقة يقول: لسان الفتى نصف ونصف فؤاده فلم يبق إلا صورة اللحم والدم وإن سفاة الشيخ لا حِلْم بعده ويقول لبيد بن ربيعة العامري في مطلع قصيدته: عَفَتَ الْيَازِ مَحَلَهَا فَمَقَامُهَا ويقول عنتره في مطلع معلقته: هل غادر الشعراء من مُردَم يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي فوقفت فيها ناقتي وكأنها فدن لأقضى حاجة المُتَلَوِّم وعلى هذا النبع كانت القصيدة العربية في مراحلها التاريخية الأولى: وكان الموحدة الثابتة من بداية القصيدة إلى نهايتها إضافة إلى اعتمادها على الألفاظ والتراكيب والصور المستوحاة من واقع البيئة الجاهلية. كذلك من القضايا النقدية التي أثرت حول القصيدة العربية في ذلك الوقت ما يتعلق بنتيجة هذا البناء التقليدي الثابت لهاء تضاربت أقوال النقاد في مدى توافر الوحدة العضوية في القصيدة من ولم تظل القصيدة العربية التقليدية على هذا الحال بل أصابها نزعة في مدح سيف الدولة الحمداني مباشرة. غزلية. إضافة إلى محافظته على وحدة الموضوع يقول في مطلع القصيدة: والأمر نفسه عند أبي تمام الذي أحدث تجديد في البناء واللغة التي اعتمدت يقول في قصيدة فتح عمورية: فقد كانت هنا محاولات تجديدية بنيتها من الأقفال. والأغصان والخرجة. يقول "ابن يمر" الأندلسي مثلاً: أبها الساقى إليك المشتى * قد دعوناك وإن لم تسمع ونديم همث في غرته كلما استيقظ من سكرته وإذا ما شئت فاسمع خبري غشيت عيني من طول البكا * وبكى بعضي على بعضي معي بات من بهواه من فرط الجوى خفق الأحشاء موهون القوى كلما فكر في البين بكى * وبح هيبى لمالم يقع فالموشحة السابقة قد تمردت على الشكل التقليدي للقصيدة. الشكل العمودي. وقد أوجدت بناءً فنياً خاصاً بهاء هذا البناء اعتمد على بنية إلى أن وصلنا إلى العصر العثماني والمملوي. حيث وجدنا ضعفاً في القصيدة . مع والتكلف في العبارة. واللفظ. وهذا ناتج عن تدهور اللغة العربية في ذلك الوقت. حيث عمل الأتراك على الاهتمام باللغة مما يعنى أن مجئ العصر الحديث بنزعاته التمردية كان أمراً ضروريا لإعادة القيمة الفنية والموضوعية للشعر العربي. العثماني والمملوي في محاولة إيجاد معالجة جديدة للقصيدة العربية» تُعيد فقد كان الشعر يجري في مصر أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر على الصورة السيئة التي كان يجري عليها في أثناء العصر العثماني. وهي صورة رديئة مسقة سواء في الأغراض أو المعاني والأساليب. فكانت ضيقة تافهة. وكانت المعاني مبتذلة ساقطة. وأما الأساليب فكانت متكلفة. مثقلة بأغلال البديع وما يتصل بها من حساب الجمّل الذي كانوا يؤرخون به حوادث شعرهم وقصيدهم. تمارين النحو والبلاغة. فشعرهم كان أشبه بكارريس التطبيق ليس فيه روح الأدب العربي المعاصر في مصر ط: ١٩. دار المعارف. ددت. 11 وعلى الرغم من اهتمام "محمد علي" بإرسال البعثات وبناء جيش قوي فإنه لم يهتم بالأدب والأدباء ولا بالشعراء. المثقلة بالبديع والتكلف. وما يتصل به من حساب الجمّل كما في أشعار وينبغي قبل الوقوف أمام القصيدة الشعرية الحديثة أن نوضح البداية الزمنية للشعر - بداية الشعر

العربي الحديث" إذا كان المؤرخون قد اصطَلَحوا على جعل الحملة الفرنسية على مصر والشام سنة 1794 م (1751\17هـ) بداية لفجر النهضة في الشرق؛ لأنها كانت أول وإطلاع العرب على بعض وجوه الحياة الأوروبية . وما تتميز به من نشاط ملحوظ في الميادين الثقافية والاجتماعية وغيرها فدبت الحياة في أوصالهم. واستيقظوا من ثباتهم العميق الذي ران عليهم خلال ثلاثة قرون. فإن نهضة الأدب العربي الحديث لم تظهر - في رأيي - إلا في أواخر القرن التاسع عشر. حيث زالت الموانع الحقيقية للنهضة وتتابعت وسائلها وتلاحقت. بأفكارها الجديدة وثقافتها الحديثة في الحركة التعليمية أيام إسماعيل: كما والآداب في مصر والشام والعراق. وأنشئت مؤسسات ثقافية وسياسية فأقيمت دار الكتب سنة 1817 م . وصدرت الصحف الرسمية وغير 251 ص. يبرعلا راجع: حسن أحمد الكبير. دار الفكر ١ تطور القصيدة اقصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث. 12 وأسهموا بجهودهم في إنضاج الوعي القومي بما كتبوه وأذاعوه في الصحف المصرية التي أنشئوها . والتحرر القومي. كل هذه العوامل كانت تتشابك وفي مقدمتها قيام الثورة العربية . وما بالدستور وقيام شعراء وخطباء يلهبون المشاعر ويثيرون الحماسة في نفوس ثم فشل الثورة وما تركه ذلك في النفوس من آثار. ومعنى ذلك أن صفحات جديدة قد فتحت في تاريخ تلك المنطقة . ومعناه أيضا أن تجارب وأفكارا جديدة قد بدأت تزحف إلى العقول . وهذا هو كل ما تحتاجه البلاد في نمضا : أسواط ومدافع . ومحاكم ومشائخ و ثورة واعتقالات . ونفي وتشريد. " مما يجعلني أقرر أن ثورة عرابي كانت البداية الحقيقية للشعر العربي أما ما سبق ذلك من اصطلاحات ونهضة واضحة في المجالات العلمية والمادية والثقافية فإنها " لم تكن كافية لتطوير الأدب في فجر العصر الحديث. ذلك لأن التحول الأدبي لابد أن يكون مسبقا بعدة مراحل يتم بعدها " فكانت تلك الاصطلاحات بمثابة التمديد والتوطئة للنهضة الأدبية التي كانت الثورة العربية في التاسع من سبتمبر سنة ١88٨ م بداية حقيقية لباء ونقطة انطلاق وأخذت الأذواق الحية تحل محل القواعد الدراسية التي كان الشعراء يسيرون عليها . وتراجعت . تراجعا ملموسا " بفضل تلك وظهور طبقة الرواد من 13 المفكرين أمثال: الشيخ جمال الدين الأفغاني. وعبد الرحمن الكواكبي . وعلي يوسف . ومحمود سامي البارودي . وعبد الله النديم « و هو والمجتمع والفكر. لذلك كان للثورة العربية في عهد توفيق أثر خطير جدا هل هي طرق أشكال وموضوعات لم تكن مألوفا في القصيدة العربية من قبل؟ وفي هذا السياق يمكن النظر إلى الحداثة الشعرية - من وجهة نظري - من خلال المنظورين معاً: الزمعي والفني. فالقصيدة العربية دائما ما اقترنت بالفترة الزمنية. فيقال. القصيدة الجاهلية. وهكذا. وعلى مستوى العصر الحديث نجد قصائد مدرسة الإحياء والبعث كانت في كثر من جوانبها تقليدية الموضوعات والبناء. أي تسير على النهج التقليدي للقصيدة العربية في معظمها وحدائنها تكمن في فترتها الزمنية الحديثة من جانب وفي فنيها - التي حاولت بها أن تتناسب مع روح العصر - مقارنة بما هنا كانت إحياءً وبعثاً جديدا للشعر. كما أن الصورة الشعرية للقصيدة العربية - على المستوى الفني - لم تكن واحدة في العصر الحديث. 14 والبعث. وهناك الرومانسية التي مثلتها: " الديوان" أبوللو. والممجر". وأخيرا حركة الشعر الحر. صاحبت الواقع العربي سياسيا واجتماعيا. معتبرا ثورة عرابي (١84٨ م)، وعلى ذلك كان نتاجها في الشعر هو: نهوض البارودي بمهمة استعادة العافية والمتانة والرواء لبنية العمود بعد مراحل انحدار طويلة» وتابعه في إتمام هذه المهمة أحمد شوق وحافظ إبراهيم خليل مطران. ومعروف الرصافي. وبدوي الجبل' وبشارة الخوري وغيرهم. ويمكن أن نعتبر ثورة سعد زغلول (١٩١٩) هي ثورة البرجوازية المتوسطة المدنية وعلى ذلك فإن نتاجها في الشعر هو: الحركة الرومانتيكية - داخل شكري وإبراهيم المازني) ومدرسة "أبوللو" : (أبوشادي وعلي محمود طه. وإبراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي). أبو ماضي. . تجسدت النقلة المهمة التي أنجزتها الرومانتيكية (بمدارسها الثلاث) في الانطلاق من الذات تجاوبا مع الثورة البرجوازية المتوسطة التي أعلنت من الفرد. بحيث يغدو الشعر تعبيراً عن الشاعر. مؤكدة " ألا ياطائر الفردوس، وأن الشعر محاكاة الداخل" لا محاكاة الخارج كما كانت وقد تساوق مع هذه المفاهيم الجديدة تحريك قليل لشكل العمود السابق لتتكون القصيدة من عدة مقاطع يلتزم متخلين بذلك عن وحدة الوزن والقافية طوال النص كما كانت الحال في الشكل القديم. 5١-١9 ص . النشأة - ١ ويمكن أن نعتبر ثورة يوليو ١٩٥7 هي ثورة البرجوازية الصغيرة المصرية العربية. شوطا أكثر جذرية من الحركة الرومانتيكية السابقة: - من حيث المضمون إذ دخلت موضوعات جديدة تبنت ما يمكن تسميته " الرومانسية الثورية " فيها انطلاق من الذات. وفيها محاكاة للداخل لكنه الداخل المخلوط بالخارج: الواقع الاجتماعي والشعب وهموم الوطن من زاوية أولى. وإسقاط وهم اللغة التي هي شعرية ونقية بذاتها . والتحول إلى الأداء البسيط الميسور مع ما يرفد ذلك كله من تلاقح أو تناص مع الثقافة واللغة والأساطير الغربية. وهكذا يتضح مما سبق أن التجديد في القصيدة العربية الحديثة لم يأت في صورة واحدة . فإذا كان أنصار الكلاسيكية قد تبنا محاكاة الخارج في صورهم. بل إنه ألقى بظلاله على الألفاظ والتراكيب والإيقاع . الاتجاهات الوجدانية قد نادت بضرورة توافر

عنصر الوحدة العضوية في ومن هنا وجدنا القصيدة عند أصحاب مدرسة الديوان ومن جاء يختزل فكرتها ويستوحى من مضمونها. وقد اعتبر "مطران" و"العقاد" و"شكري" - في مقدمات دواوينهم شعر معاصريهم ليبينوا مدى حظه من الحداثة. وكثيرا ما كان حماسهم لهذه الوحدة يدفعهم إلى نوع من التشدد والصرامة في تطبيقها على شعر معاصريهم. على بعض اعتبروا هذا إخلالا بالوحدة في القصيدة يستحق اللوم والمؤاخذة. ولقد كان من أبرز المآخذ التي أخذها العقاد في الديوان على شوق أن بعض الأساسية من الأساطير والحكايات والتاريخ. وتوظيفها شعريا بدلالات إيحائية ورمزية تزيد من درامية - انظر: على عشري زايد عن بناء القصيدة العربية الحديثة. التجديد الشعري عند شوقي الست هدى نموذجاً ظل التمثيل مجهولا في شعرنا حتى ظهر شوق فأدخله فيه. أول حياته الأدبية إلا محاولة قام بها في أثناء بعثته في فرنسا ولكنها لم تأخذ شكلها النهائي إلا في خاتمة حياته. وهي تمثيلية "علي بك الكبير". ويعود شوق إلى مصر فيوظف في القصر ويُسْعَلُ عن هذا الفن الغربي الجديد الذي حلم بإدخاله إلى أدبنا ولغتنا في فاتحة حياته. ويظل منصرفا إلى القصر وحياته الرسمية. عواطفه الوطنية كما يغني الشعوب العربية عواطفها القومية. فيقتحمه اقتحاماً ويؤلف فيه سبع تمثيلات. ست وراعى في مآسيه أن ترضي الجمهور المصري الخاص وهي: مصرع وثلاث تصور العواطف العربية الإسلامية. وهي: مجنون ليلى وعنتر. وأميرة الأندلس. أما ملهات الست هدى فقد استمدتها من حياتنا الشعبية في القرن الماضي. ومن موضوع خاص بهذه الحياة. وهو طمع الرجال في المرأة الثرية. وكان اقتحام شوق لهذا الفن الغربي وتأليفه فيه فتحا جديدا وعملا خطيرا لا من حيث إنه أدخل هذا الفن لأول مرة في العربية فحسب. * راجع: شوق ضيف الأدب المعاصر في مصر ص 74 وما بعدها. 18 الشباب. عن مسرح كشكش والكسار. واستطاع بل استطاع أن يفتنه به وبتمثيلياته حين مُثِّلَتْ. ويقال الفن حيث انطبعت في نفسه طريقتة. واستقرت فكرته. حينئذ أخذ يؤلف يدل على أنه قرأ كثيرا في المدرسة الكلاسيكية الفرنسية عند "راسين" و"ومسرح شوق في ذلك مسرح كلاسيكي. جعله يستمد في إطاره من القديم كما أسلفنا هو الذي دفعه إلى هذا الاتجاه فنظمها من ذوق الكلاسيكيين الفرنسيين في القرنين السابع عشر موضوعاته من الحياة الشعبية الفرنسية. الذي كان يعاصره حين بعثته في فرنسا والذي يصور مشكلات الناس على أنه لم يقف بالضبط في حدود المسرح الكلاسيكي الفرنسي. فلا ينبغي أن تتداخل مع القصيدة الأساسية قصة جانبية. تجري حوادث القصة في مكان واحد وتقع جميعا في يوم وليلة. وكل ذلك لا الكلاسيكي وأيضاً فإن الكلاسيكيين لم يدخلوا عناصر فكاهية في مسرحياتهم. 19 فشوقي لم يتقيد في مآسيه بقواعد المسرح الكلاسيكي. إلا من حيث الموضوع وابتعاده فيه عن الحياة اليومية المألوفة. علمه بتاريخ المسرح لم يكن دقيقا فمزج بين المسارح المختلفة ولم يختزل نفسه مسرحا غربيا معينا. ومما يلاحظ عليه أيضا أنه يتخلل مسرحياته بقطع تُلَحَّن وتُغْنَى. وكأنه وكان المسرح المصري العامي قبله مهتم بهذا الجانب فأدخله شوق في مسرحياته. ولوانه درس المسرح الغربي دراسة دقيقة لعرف أن اليونان كانوا يدخلون الغناء على ولكنهم كانوا يجعلون للغناء أوزانا خاصة وللحوار أوزانا أخرى. ثم وخصوا به "الأوبرا" التي يتخذ التمثيل فيها وسيلة لا غاية. الموسيقى والحركات والمناظر. الخالص. أما شوقي فعاد بنا إلى المزج بينهما ولم يُنح لهم ضربا من الانفصال نى خاصا به لا يخرج عنه. بل مضى فيه ينظم من جميع الأوزان وعلى جميع بحيت أصبحت المسرحية بما فيها من غناء مجمعا للأوزان العربية. وقد احتفظ له بإطاره الصعب القديم الذي وضعه له القرن الماضي فقد ضاق الأدباء بالشعريين عمدوا إلى تصوير المشكلات الإنسانية والاجتماعية وأفادوا في التحليلات النفسية العميقة، فتركوه إلى ولم يتأثر شوق هذا الاتجاه النثري إلا 20 في تمثيلية "أميرة الأندلس" ولكن لا يشفعه بتحليل نفمي واسع بل يجري فيه على نمط موجزا لا عمق فيه ولا تحليل. ومهما يكن فإنه بذل في نقل هذا الفن إلى لغتنا وأدبنا جهودا عميقة تستحق الثناء والتقدير. حتى يتاح لها شاعر معاصره "عزيز أباظة". وقد بدأ حياته الفنية شاعرا غنائيا مثل شوق إذ أخرج في رثاء زوجته ديوانا سماه "أناث حائرة". أنجه إلى التمثيل وأخذ من شوق إماما له. وبذلك كان امتدادا لعمله التمثيلي. يتبع خطاه ويجري على آثاره. وكذلك يصنع عزيز أباظة. ومن النمط العربي "قيس ولبنى". "العباسة". و"الناصر". وقد استرسل يستمد بعض مسرحياته من الأساطير. وقد عالج فيها أسطورة هذا الملك الفارسي مع شهرزاد "ثم مضى مسرحيته "أوراق الخريف". من واقع عصره وعاد إلى التاريخ الإسلامي. النور". الذي وضعه في شعراءه وألانه له مرنة على الاضطرار بأعبائه. وهكذا يتبين لنا من كلام "شوق ضيف" السابق أن الشعر التمثيلي مظير حيث كتابة الشعر في صورة غير مألوفة من قبل في صورة تمثيلية حوارية. وهذا ما ظهر على سبيل المثال في مسرحية "الست هدى الشعرية. وفي سياق الحديث عن مسرح شوق الشعري ينبغي تسجيل أن "شوقي" ذلك القالب الضيق لمقتضيات الأداء المسرحي. حيث تتباين الشخص وحيث يبطئ الحوار ويسرع وفقا 21 لطبيعة كل موقف. لرغبة "شوق" تطويع ما يمتلكه من فن شعري ولغة في إنتاج نص مسرحي تمثيلي يخاطب فيه الجمهور مباشرة وجها لوجه؛ عارضا له ما

عليه واقعه المعاصر من قضبايا أومقدا له تراثه في صورة جديدة. ونُعدُّ مسرحية الست هدى لوناً من ألون كوميديا السلوك. بعرض قضايا اجتماعية معاصرة. فقد كتبت شعرا وتناول " شوقي" فيها الحاضر الاجتماعي لبلده – حي حنفي بالقاهرة– وسخر فيها من الجشع والطمع وجعل عاقبة ذلك كله الخسران وسوء العاقبة, وعلى الرغم من الي فقد استعمل الشعر في كتابة هذه المسرحية. واستطاع أن ينطق هذه الشخصيات بهذا الشعر الخفيف السلس الذي لا يسف إلى حد الابتذال ولا هذا الشعر والموضوع الفكاهي بطبيعته".