**المحاضرة الثامنة:**

**أحمد شوقي ومرحلة مابعد البارودي(1)**

**معالم تشكل الشعر التمثيلي وأغراض أخرى**

من مسرحيات شوقي (مجنون ليلى) التي تتألف من خمسة فصول، قسم الفصل الرابع إلى منظرين، ويعود أصلها التاريخي إلى صدر الدولة الأموية، وهو ما يمثل مادة مهمة استقاها الكاتب مما كتبه مؤرخو الأدب في هذا المضمار من أخبار الشاعر قيس بن الملوح.

**المغزى من المسرحية:** إن الموت حباً في سبيل الأخلاق والقيم الرفيعة أهم من العيش والسعادة في ظلّ حياة بلا قيم، فالتضحية بالحب والحياة أمر ضروري إذا كان ذلك يتعارض مع العادات والتقاليد والقيم، وكأن الشاعر يدعو إلى استمرار هذه القيم في العصر الحديث، ويبدو أن لهذا القول ، من وجهة نظر النقاد والدارسين، صلة بتأثر شوقي بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء دراسته في فرنسا.

وقد تميزت تلك مرحلة ما بعد البارودي بظهور الشعر القصصي والتمثيلي عند خليل اليازجي وعزيز أباظة(1899-1972) وأحمد شوقي في مسرحياته التاريخية الكلاسيكية ومنها مسرحيته الشعرية (كليوبترا) التي يقول في مقطع من مقاطعها الحوارية بين كليوبترا وكاهن المعبد[[1]](#footnote-2):

**كليوبترا:**

أبي لا العزل خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بي سبيا

أيـــوطأ بالمناسم تــــــــــاج مصر وثمـــــــــة شعــــرة في مفرقيــــــا؟

**أنوبيس** (الكاهن):

لتأت المقادير أو فلتذر تعالي كليوبتــــــرا ألق النظـــر

**كليوبترا:** أفـــــاع؟ أبي نحــها أخفها أعوذ بأزيس من كل شــــر

فماذا تريد بإحــــــــــــــــرازهن وهل يقتني عاقل ما يضر؟

حيث يظهر في هذا المقطع عنصرا الحوار والشخصيات بلغة شعرية يلائم طبيعة الموقف عند حاكمة تخاف أن تُسبى فتُــــــذل وهي الحريصة على ملكها وجمالها حتى بعد مماتها، وكاهن يمتهن صناعة الترياق من سمّ الأفاعي ويحضى في الآن نفسه بسمو مرتبته الدينية، على أن الحوارات التي تميّزت بها المسرحية فنيا كثيرا ما تطول لتزداد معها صعوبة حفظها واستيعابها مضامينها حين تمثيلها على الركح، لذلك يحتاج الشعر المسرحي إلى مستوى ثقافي خاص ودراية بألفاظ اللغة ودلالاتها كي يتحقق لها النجاح.

لقد تحرك شوقي في مسرحياته بين أرجاء التاريخ فضلا عن إفادته من السير الشعبية وقصص العشاق النثرية في التراث العربي وتاريخ المماليك والفراعنة وأيام الفرس، وكان الرصيد المعروف لهذه الموضوعات قد أفاد شوقي في تشكيل مادة مسرحية لها بداية ونهاية ومكان وزمان وحدث وشخصيات[[2]](#footnote-3).

ومن أمثلة هذا الشعر التمثيلي بحسه المأساوي عناوين استلهمت أحداثها وشخصياتها من التاريخ؛ مثل مسرحيته (قمبيز) المستمدة من تاريخ مصر القديم، إذ تعود إلى عصر (البطالسة) في القرن السادس قبل الميلاد، يقول في مقطع من مقاطعها على لسان بطله (قمبيز) في لحظة انهيار ويأس[[3]](#footnote-4):

إلهي ما ترى عينــــــــي خيـــــــالات وأشبـــــــــــــاحْ

وقتلى قد غدوا حولي وقتلى غيـــــــــــــــرهم راح

وجرحى جذبوا ثوبـــــي وجرحى غيرهم صاح

هذي عــــــواقب بغــــــــي هذا القصاص المتاح

هذا الموقف التمثيلي يوحي بقدرة الشاعر على تصوير المشهد بما له من أبعاد تاريخية مأساوية بقاموس يكشف جوء الصراع وعمقه بتوظيف ما يدل على ذلك من ألفاظ مثل (قتلى، جرحى، عواقب، القصاص، الأشباح، الخيالات)، وعليه، لم يكن اسثتمار التاريخ قيدا للأدباء ولكنه "مادة معينة لهم، يستطيعون أن يختاروا لأنفسهم موقفا، وأن يقيموا لأنفسهم موقعا يدافعون عنه، وأن يبنوا ذلك كله على خلفية ذات عمق فكري فلسفي ينتمون إليه، ومن منطلقهم ذاك يستطيعون تحديد زاوية الرؤية التي ينظرون بها إلى الأحداث"[[4]](#footnote-5).

**-الأبعاد الأساسية لمضامين المسرح التمثيلي لدى شوقي:**

المضمون رسالة تحمل في معناها أبعادا ومعطيات، تبرز أهداف الكاتب في مفاهيم عامة، مطروحة كفاعلية تنبئ بصدق المعالجة والتكيّف مع الواقع، ولا يتسنى ذلك إلا بالمساهمة الدائمة في الاندماج بينه وبين فنه ومجتمعه.

وهذا البناء الاجتماعي ترتسم فيه تشكيلات عديدة، قد يتم بفضلها إيجاد جمهور مثقف بثقافة تختلف –من حيث درجاتها- من شخص لآخر، ولذا فمن الضروري أن يراعي الشاعر هذا الجانب، لأن القارئ أو المشاهد جزء في العملية الإبداعية. ومن الواضح أن شوقي قد راعى، في مسرحياته، الجمهور، لكونه ألفها في فترة تستردي منه ذلك، إذ تندرج ضمن التعبير عن الظروف التي حلّت بالوطن العربي في نهاية الحرب العالمية الأولى.

وكل من يقرأها، دون تحيز "يراها –إذا استثنينا ملهاته- ضعيفة من حيث التمثيل، لأن شوقي كتبها بروح الشاعر الغنائي"، وهذا إنما يعكس تأثره بالغناء إلى حد بعيد. كما تعتمد على فصول مقسمة إلى مشاهد، ومناظر، مع ابتدائه بفاتحة يصف فيها الملابس والأماكن والأشخاص الممثلين، فقد نسج حوادثها على منوال الشعراء الفرنسيين، وفكر في أن يشخّص حياة ملوك مصريين؛ فلمعت في خياله قصة (أنطونيو وكليوبترا) لشكسبير، وذهب يخرج ملوكا ونبلاء آخرين؛ إما مصريين أو اتصلوا بالتاريخ المصري كعلي بك الكبير، وقمبيز فاتح مصر.

ومن سمات هذا الاحتذاء بالمدرسة الكلاسيكية الفرنسية "خلو مآسيه –غالبا- من تمثيل الحوادث على الخشبة؛ فالحرب بين (أنطونيو) و(أكتافيوس)، وبين (قمبيز) والمصريين، وبين (علي بك الكبير) و(محمد بك أبي الذهب) لا نشاهدها على المسرح، إنما نعرف ذلك من كلام الممثلين، وهذه سُنة كلاسيكية اتبعها شوقي"، إلا أنه يستقل عنها من خلال عدم تقيّده بنظرية الوحدات الثلاث (الزمان، المكان، الموضوع) كما أدخل عناصر فكاهية في مسرحياته متّبعا مثال الرومنسيين.

أما من حيث الموضوع ووحدته، فقد اتّسم بانفكاكه، مثلما هو الحال في صراع علي بك الكبير ومحمد بك، وصراع آمال ومراد عاشقها وأخيها غير مدرك لذلك. وهذا التداخل يوجد –أيضا- في (مصرع كليوبترا)، إذ داخل بين حب (هيلانة) و(حابي)، وبين حب (أنطونيو) و(كليوبترا) نفسها.

لقد كان من الطبيعي أن تتسبب بصمات ذلك في امتلاء مسرحياته بالحوادث، مما جعلها تأخذ مسارا ارتضاه شوقي لعمله في مسرحيته الخاصة بكليوبترا، ففيها "يكشف...في الفصل الأول عن العلاقات بين الأشخاص، ويمهد تمهيدا طبيعيا للصراع" الذي يتواصل تدريجيا بإقامة الاحتفال بنصر (أنطونيو)، وهو احتفال يتحول إلى تبيان لمظاهر اللهو والمجون... تتعدد فيها المشاهد، بدءا من تمادي (أنطونيو) وعشيقته، في جرح الشعور الوطني لقواد الرومان، ليخرج هؤلاء وهم مصممون على الانضمام (لأكتافيوس).

وبذلك تنمو الحركة وتتعقد، وهو تعقد طبيعي تنهض به الأحداث نهوضا منطقيا"، ليشهد نقطة التحول ممثلة في انهزام (أنطونيو) أمام (أكتافيوس) بعدما خذله جنوده وقواده من الروم. وتنتهي المسرحية بخاتمة تبيّن مصير الملكة وما انتابها من مخاوف الأسر، وأذى الأعداء، لتختار الانتحار عن طريق سم الأفاعي التي أهداها لها الكاهن (أنوبيس).

**-مآسي شوقي وعلاقتها بالتاريخ:**

يمثل التاريخ ينبوعا حيا يزخر بروح متغيرة في جزئياته، يخضعه لغاية معينة تنطلق من مصدر إيماني متعلق بحاجة نفسية، يود تحقيقها عن طريق انعكاس تفكيره في سبيل يرتضيه، فيمعن فيه النظر والتأمل غير متجرد عن وطنه وقوميته، وبفحص هذين العنصرين يمكن تقسيم مآسيه إلى قسمين، الأول يسترضي العاطفة الوطنية في المصريين، وتندرج ضمنه (مصرع كليوبترا)، والتي مصدرها تاريخ البطالسة في مصر نحو السنة الثلاثين قبل الميلاد.

وقد حاول شوقي أن يعارض (شكسبير)، في مسرحيته المشهورة (أنطوني وكليوبترا)، وكأنه أراد أن يثبت لنقاده ومعاصريه، تفوقه لا في الشعر الغنائي فحسب، بل في الشعر التمثيلي أيضا.، ويلاحظ –في هذا الصدد- مخالفته للتاريخ المروي عن (كليوبترا)، مخالفة صريحة، إذ عد قرار أسطولها من موقعة (أكتيوم) سياسة ومكرا (بأنطونيو) و(أكتافيوس).

فتأملــت حالتـي مليَّـــا وتدبرت أمر صحوي وسكـري

وتبينـت أن رومــا إذا زا لت عن البحر لم يسد فيه غيري

ولا يقول التاريخ ذلك، إنما يقول إنها فرت جبنا وغدر (بأنطونيو)، ويذهب إلى أن (ألمبوس)، الطبيب الروماني في بلاط (كليوبترا) والذي يضمر حقدا (لأنطونيو)، هو من أخبره كذبا بانتحار الملكة، ويضع ذلك من لدن نفسه ابتغاء إيذائه، ويقول التاريخ إن (كليوبترا) هي التي أوحت بذلك حتى يخلو لها الجو (بأكتافيوس). ولعل من ملامح دفاعه عنها تبدو في قوله على لسانها:

أرانـي لم يحسن إليَّ معاصري ولـم أجد الأنصاف عند لداتي

فكيف إذا ما غيّب الموت ذادتي وبدّد أنصاري وفضَّ حماتـي!

كأني بعدي بالأحاديث سلطـت على سيرتـي أو وكلت بحياتي

إلا أنه من حق الشاعر الممثل أن يفسر التاريخ تفسيرا جديدا مادام لا يصطدم بحقائقه الكبرى، لأن المسرحية ليست مصدرا من مصادر التاريخ، بل هي –حسب شوقي ضيف- قصص يأخذ من التاريخ، ويحرف فيه حسب ما يريد، ولن يتغير تاريخ (كليوبترا) لأن شوقي قال كذا إنما يظل التاريخ كما هو، وتظل مسرحية شوقي كما هي، فذلك تاريخ وتلك قصص.

غير أن هذا الرأي لا يجزم به كل الجزم، بيد أنه يصحّ أن نقول بضرورة مراعاة الحقائق الواقعية، ولا يتأتى ذلك إلا بالبحث الموضوعي عن المادة التاريخية، التي يريد الشاعر توظيفها، لأن الإبداع صورة صادقة ومعبرة، يمتلكها من يتعامل مع تشكيلها الأصلي بصدق وأمانة.

أما المأساة الثانية، التي تدور في المنحى نفسه، فتتعلق بمسرحية (علي بك الكبير) المستمدة من تاريخ مصر يوم كانت ولاية عثمانية، والسلطان فيها للمماليك يتولون مشيخة البلد، ولم يوزعها على حوادث مختلفة، وأشخاص كثيرين، بل ركزها في حدود ضيقة، فلم يمد أطنابها إلى حقائق العصر كله، إنما اكتفى ببعضها فقط، زمانا سنة 1770، ومكانا في الفسطاط والصالحية وعكا.

والحقيقة أن العلاقة بين المأساة والتاريخ، تظهر في الصورة التي تأخذها الأحداث في روايته، إذ يعطي لهذه الحدود صيغة لا تناقض في جوهرها مع الوقائع الفعلية، فيقول على لسان علي بك –مبرزا سياسة المماليك:

بناء المماليـك واهـي الأسـاس وسلطانهـم مضمحـل العمـد

وضيعتهـم بعـد طـول الإبـاء عوى الذئب فيها وصاح الأسد

إذا فسـد الخُلــقُ فـي أمــة فقل كل شيء لهـم قـد فسـد

فهذا إنما هو أخذ للتاريخ بتفاصيله، في أبيات شعرية، تتجلى فيها نظرات تحليلية لأسس الحكم –آنذاك- مصورا اضمحلال سلطانهم، وربط ذلك بالأخلاق، التي هي سر فساد الحكم أو صلاحه، فتفسير العلاقة مبنية –إذا- على فهم وإدراك حاضر الأمة في اتصالها بماضيها، لأن الماضي جزء من وعي بالمشكلات الآنية، تتضح –من خلاله- أسباب الأزمة وترتسم حيثياتها.

وآخر مآسيه المتلونة بهذا اللون، مأساة (قمبيز)، مستمدة من تاريخ مصر القديم، ومتعمقة فيه بأكثر من تعمقه في (مصرع كليوبترا)، إذ تعود إلى عصر البطالسة في القرن السادس قبل الميلاد، غير أن تاريخ هذه الحقبة الغابرة، لم يتأت له "أن ينال من التمحيص العلمي، ولا يُعنى بحياة الأشخاص الذين عاشوا فيه، عناية تدع لهم في نفوس الناس صورة كاملة الألوان"، وهذا يعود إلى بُعد العهد بين عصر شوقي، وبين ذلك العصر، الذي يصعب على المؤرخين ضبطه بعملية قد لا تدعو مجالا للشك.

إن دراسة شوقي جعلت منه باحثا في دقائق الحياة النفسية، والوجدانية، مصورا الحب والبغض والنصر والهزيمة والعقاب والفناء، فيقول –مثلا- في مزاج (قمبيز) لحظة انهيار:

إلهـي ما تـرى عينــي خيـــــــالات وأشبـــــــــــــــاح

وقتلـى قـد غد وحولـي وقتلـى غيرهـم راحــوا

وجرحـي جذبـوا ثوبـي وجرحى غيرهم صاحـوا

هــذي عواقـب بغــــــي هذا القصـاص المتــاح

كما تطرق إلى ندمه وصحوة ضميره، بعد قتله لأخته وأخيه:

هذا أخـي يصيـح بي وتلــك أختـــــــي تنتحـب

وآخــر يسـألــــــــــــــــــــــنــي أيـن دمـي؟ أيـن؟ أجب

هذا فيما يتعلق بالمآسي، التي تسترضي العاطفة الوطنية، أما القسم الثاني الذي يسترضي العاطفة العربية الإسلامية، فيتمثل في مسرحيتين شعريتين، تعالج كل واحدة منها مأساة مختلفة عن الأخرى في شخوصها ومكانها وزمانها، فالأولى تتمثل في (مجنون ليلى). والثانية في (عنترة).

فأما الأولى –أي قصة المجنون- فإن لها أصولا تاريخية، نجدها في كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني، تصور الحب العذري الذي شاع في بادية نَجد، وعند تصفح فصولها نلحظ بعض الملامح العصرية، لم تكن معروفة بين البدو حينئذ، إذ تخرج (ليلى) من خبائها ليلا ويدها في يد ابن ذريح، تقدمها إلى صواحبها، وهذا ليس من عاداتهم "إنما كان يأتي الوافد أو الضيف ليلا، تهديه النيران الموقدة، وتنبحه الكلاب، فيستيقظ الحي، ويقبل عليه من يريده ويكرمه".

ومما لاشك فيه، أن شوقي قد قرأ عن المجنون وسيره الكثيرة وما ترويه من حكايات حول حب قيس لليلى، فحاول أن يخرج عملا فنيا مستمدا في موضوعه من تاريخ، يمثل حقبة زمنية معينة.

والمسرحية الثانية هي مسرحية (عنترة) عمادها الحب والصراع بينه وبين العادات العربية في العصر الجاهلي، وما يمكن أن توسم به، من ملامح، تكرر مظاهر عصرية بارزة، كاختلاط صخر –الفتى العربي- بفتيات الحي، كأن ليس للقبيلة حمى أو كأنها عادة، ويملح هذا في المشهد السادس من الفصل الأول، أثناء مخاطبة عبلة وبعض أقرانها لصخر.

إذ نسي شوقي أنه يتعامل مع العادات والتقاليد العربية، كما يبدو في "قتل رست مشدّود على التاريخ، فإن الدولة الفارسية لم تهاجم عبسا، ولا كان بين القبائل الموالية لها وبين عبس حروب"، ويبدو هذا في قوله:

يا لكســرى ونــــــــــــــــواحي فـــــارس لقتيـــــــــــل حـول عبــس دارس

فتـك العبــــد بحــــــــــــــــــــرّ فــــــــارسـي قائـد الجحفـل أسْوار العـراق

قد صحبتم رستما في المواكب فاركبوا في ثاره الخيل العتـاق

وعليه فالمؤلف شاعر، وفضل الشعراء على غيرهم أن يبعثوا في الحوادث حياة، وأن يفرغوا عليها ضياء، حتى يومض في جنباتها بريق من النور، فتبدو الحكمة، ويبصر الناس منها بما لا يبصرونه، لذا فإن الحس التاريخي هو الذي يتطلب من الأديب إدراك الماضي في الحاضر. والكاتب، وهو يكتب، لا يحس بجيله فحسب بل بالأدب عامة...وهذا الحس التاريخي، الذي يتضمن الإحساس بالماضي والحاضر، هو الذي يجعل الكاتب تقليديا مجددا بالنسبة إلى من سبقه ومن يعاصره".

هذا وقد ظهرت أنواع من الشعر وليدة العصر الحديث ومتطلباته القومية ومنها ما يصطلح عليه بالشعر السياسي والوطني الذي تردد صداه في نفوس الشعراء وأقلامهم، وهم من أبناء الشعب وصميمه ولهذا غلبت عليهم النزعة الوطنية أكثر من العصبية الحزبية[[5]](#footnote-6).

ومهما يكن من أمر إزاء ما قدّمه شوقي من جهد الكتابة في مسرحياته الشعرية، فإنّ المهمة لم يكتمل نضجها إلا بما لقيته تلك الأعمال من قبول لمضامينها وطرائق عرضها وتمثيلها على خشبة المسرح، لذلك تعدّ معالم في طريق هذا الفن الشعري، مهدّت للكثيرين كي يمضوا فيه، فسار في طرقه من بعد شوقي شعراء أمثال عزيز أباظة.

ومن تلك الأنواع أيضا الشعر الاجتماعي بتناوله مشاكل التعليم وحركات العمال والحث على التحلي بالفضائل والدعوة إلى تحرير المرأة كل حسب ميوله ونظرته وبيئته وتناول كذلك مشكلة الفقر ليعرف هذا الشعر، بتشعب غاياته وتعدد موضوعاته، طريقه إلى الأدب الحديث[[6]](#footnote-7).

ومن الشعراء الذين أسهموا في مرحلة ما بعد البارودي يُذكر في هذا الصدد حافظ إبراهيم الملقب بشاعر النيل، فقد سار في شعره على هدي الشعراء القدامى في التزامه بنظام القصيدة العربية بهيكلها القديم القائم على نظام الشطرين، وطرق الأغراض نفسها التي طرقها الشعراء قبله مثل غرض المدح، ومنه ما قاله في مدح محمد عبده[[7]](#footnote-8):

قالوا صدقت فكان الصدق ما قالوا ما كل منتسب للقول قـــــــوّالُ

هذا قريضي وهذا قــدْر ممـــــــــــــتدحي هل بعد هذين إحكام وإجلال؟

إنّي لأبصر في أثـــــــــــــناء بردتـــــــــــــــــه نورا به تهتدي للحقّ ضلال

وإن المتأمل في معنى المقطع الشعري ومبناه يدرك جودة التركيب وسلاسة الانتقال من فكرة إلى أخرى دونما تجاوز لإيقاع الأبيات وموسيقاها الخارجية الخاصة ببحر البسيط.

ومن أمثلة هذه الأغراض أيضا **غرض الرثاء** بما له من توظيف نصي تتظافر فيه الكلمات وتحشد فيه المعاني وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بشخصية من الشخصيات المعاصرة للشاعر، كقوله في تأبين جورجي زيدان[[8]](#footnote-9):

دعاني رفاقي والقوافي مريضــــــــــة وقد عقدتْ هوجُ الخطوب لساني

فجئت وبي ما يعلم الله من أسى ومن كمـــــد قد شفــــــــني وبــــــــــــراني

مللــــــــــت وقــــــــوفي بينـــــــــــكم متلهفا على راحـــــل فارقتــــــه فشجــــــــــــــــــاني

إذ يلحظ الدارس حينما يبحث عمّا يتوارى وراء الألفاظ من دلالات أنها مشحونة بالحركة (دعاني، جئت، شفني، مللت) الممزوجة بالحزن على فقد هذا العلم من أعلام الأدب حتى اقترن معنى الفقد بعجز الشعر عن استيفاء حيثيات الموقف وتفصيلاته.

ومن شعره في **غرض الوصف** قوله في (الشمس)[[9]](#footnote-10):

لاح منها حاجب للناظرين فنسوا بالليل وضاح الجبيــنْ

ومحــــــــــت آيتــــــــــها آيــــــــــــــته وتبـــــــــــدت فتنـــــــة للعالميـــــــــــن

نظر(أبراهــام) فيها نظـــــرة فأرى الشك وما ضلّ اليقين

قال: ذا ربي، فلما أفلـــــت قال: (إني لا أحب الأفلين)

فهذا الوصف، على ما فيه من إعجاب بمظهر من مظاهر الطبيعة، يستحضر في سياقاته التناصية موقف إبراهيم الخليل من عبادة قومه، فأورد الشاعر الآية القرآنية الدالة على إيمانه ومقته للشرك بالله تعالى (لا أحبّ الأفلين) تضمينا منه للأبعاد الدينية بقاموس لافت مثل الألفاظ: (آية، ضل، اليقين).

وممّا قاله في **شعره الاجتماعي** على لسان اللغة العربية وما حلّ بها بين أهلها إهمالا لمنزلتها التي كان من الواجب أن تنالها بما لها من قدرة على التأقلم ومجاراة ما يستجد في عالم المعرفة، ويكفيها فضل ههنا أنها لغة القرآن الكريم[[10]](#footnote-11):

رموني بعقم في الشباب وليتني عقمت فلم أجزع لقول عداتي

ولـــــــــــدت ولمّا أجــــــــــد لــــــــعرائسي رجالا وأكـــــــفاءً وأدْت بنـــــــــــاتي

وسعت كتاب الله لفظا وغـــــــــاية وما ضقت عن آي به وعظات

وضمّن هذا النوع من الشعر موقفه من تنشئة الفتاة في المجتمع بخصوصياته الثقافية وهويته العربية وما لها من امتدادات مؤثرة في تكوين الفرد نفسيا واجتماعيا، لذا يقترح حلا وسطا فيقول موجها[[11]](#footnote-12):

فتوسطوا في الحالتين وأنصفوا فالشـــر في التعقيـــــد والإطــــلاق

ربوا البنات على الفضيلة إنها في الموقفيــــــــــن لهن خيـر وثاق

وعليــكم أن تستبيــــــــــن بناتــــــــــــكم نور الهدى وعلى الحياء الباقي

إنّ المتمعن في توجيهات حافظ لأفراد مجتمعه يدرك قيمة دعواه على الصعيد الأسري من خلال ترغيبه في تبني الوسطية في التربية والتزام فضائل الأخلاق والتمسك بخلّة الحياء بما يصون الفتة ويحفظها في حياتها الآنية والمستقبلية.

وكتب أيضا في **الشعر السياسي** بما يمثله من أبعاد تجديدية خاصة بالمضمون الشعري المتعلق بقضايا الوطن ومعاناته من الاستعمار وآثاره السلبية، ومن ذلك قوله ناصحا قومه[[12]](#footnote-13):

كونوا رجـــــــالا عامليــــن وكذبـــــــــوا والصبح أبلج، حاملَ المصباح

ودعوا التخاذل في الأمور فإنما شبح التخــــاذل أنكر الأشبــــــــاح

والله ما بلغ بنا الشقاء بنا المدى بسوى خـــــلاف بينـــــنا وتــــــلاحي

ومن الشعراء الذين عُرفوا بنهجهم المحافظ على معمار القصيدة التقليدية وإيقاعها العروضي نذكر الشاعر معروف الرصافي غير أنه ضمّن بعضا من قصائده مضامين اجتماعية وأخرى وطنية محولة منه الارتباط بالواقع ومشكلاته ومن ذلك قوله[[13]](#footnote-14):

فألفيــــــت وجها خـــدّد الدمع خــــــــدّه ومحــــمر جفن بالبــــــكا مـتـــــــورم

وجسمـــــــــا نحيفا أنهكتـــــــــه همومـــــه فكادت تراه العين بعض توهم

لقد جثمت فوق التـــراب وحــــــــــــولها صغير لها يرنو بعيني مــيــــــــتم

وأكبر ما يدعو القلوب إلى الأسى بكاء يتيم جائع حـــــــــــــول أيّــــــــــم

حيث ينقل الأبيات مشهدا تصويريا تفصيليا لمعاناة أرملة تيتم رضيعها بعد فقد والده، فما وجدت إلا قارعة الطريق مأوى لها بنحول جسدها وقلة حيلتها وفقرها المدقع.

ومن شعره الذي ضمّنه معاني الحكمة قوله في قصيدته (نحن والماضي)[[14]](#footnote-15):

فشرّ العالمــــــــين ذوو خمـــــــــــول إذا ما فاخـــــــــــــــرتهم ذكـــروا الجــدودا

وخير الناس ذو حسب قــــــــديم أقـــــــــــام لنـــــفســــــــــه حســـــــــــبا جـــــديدا

تراه إذا ادّعى في الناس فخرا تقيـــــــم لــه مكـــــــــــــارمـــه الشهـــــــــودا

فـــــــدعني والفخــــــارَ بمجد قـــــــوم مضى الزمن القديم بهم حميـــــــدا

وقرن في أبيات أخرى بين العلم والأخلاق في ارتباط للأبيات، على نمطيتها، بواقعها وما يتطلبه من ضرورة الاهتمام بالمعرفة بشتى أنواعها[[15]](#footnote-16):

وليس الغـــــــــني إلا غـــــــنى العــــــــــــلم إنه لنور الفتى يجلو ظــــــــــلام افتقاره

ولا تحسبن العلم في النــــــاس منجــــــــــــيا إذا انكبت أخلاقــــــــــهم عن مناره

وما العلم إلا النور يجلو دجى العمى ولكن تزيغ العيـــــــــــن عند انكساره

فما فاسد الأخــــــلاق بالعـــــــــلم مفـــــــلحا وإنْ كان بحرا زاخــــــــــرا من بحاره

فالنجاة تكون بطلب العلم، والانتفاع بفضائله يقتضي أخلاقا سامية تنير دروب الجهل فتتكشف معه أنوار المستقبل المشرق، لذا يسمو العالم الخلوق لأنه يحسّ في قرارة نفسه بقيمة ما يحمله من معارف في نطاق اختصاصه ويستشعر بالمقابل القيم العليا لذاته في تواضعها وإيثارها وإحساسها بالآخرين.

**وفي المحصلة،** وانطلاقا ممّا سلف من أمثلة نصية توضيحية، امتازت القصيدة التقليدية بخصائص عامة تمثل سمة من سماتها مثل جزالة اللفظ ومتانة التركيب ووقع إيقاعها الموسيقي، مع توجهات تجديدية لوصل مضامينها بالواقع المعيش تعبيرا عن المشاعر الذاتية والأحاسيس الإنسانية، فكان أن تميّزت النصوص الشعرية في مرحلة ما بعد البارودي بنزوع نحو التحرر من الارتباط بالماضي لقداسته وقوة تأثيرها، فكتب رعيل من الشعراء في موضوعات متعددة ذات صلة بالقضايا السياسية والاجتماعية والوطنية، وكانت لهم محاولات في الشعر الموضوعي سواء أكان قصصيا أم تمثيليا، وهذا ما يمثل تطورا في مجالات اهتمام الشعراء تأثرا عند البعض بالمذاهب الفنية الأجنبية بوساطة النقل ترجمة وتعريبا أو استجابة لمستجدات الواقع ومتطلباته.

وعليه ومن باب الإنصاف والتنويه التأكيد في هذا السياق بدور الشاعر أحمد شوقي في التجديد في الشعر العربي الحديث، لما امتاز به من قدرات فنية وذهنية، مكنته من أن يزاوج بين التيار العربي الذي سبقه إليه البارودي، والتيار الغربي الأوربي الذي استفاد منه بفضل دراسته للأدب الفرنسي، وتجلت آثاره انطلاقا من آرائه في مفهوم الشعر، إذ اكتشف –وهو بباريس- أن القصيدة الغنائية ليست كل الشعر.

وقد بدأ شوقي بكتابة محاولاته المسرحية الأولى، إلا أنه سرعان ما رجع إلى أفقه الأول لمؤثرات ودوافع معينة، منها رجوعه إلى مصر وتحوله من شاعر يبحث عن التجديد إلى شاعر محافظ، ومرد ذلك لموقف المتعصبين للقديم، الذين رأوا في اختيار هذا المنحى غزوا فكريا أجنبيا. مما أدى إلى ظهور إشكالية الاهتمام بالجديد والتجديد على حد سواء.

1. - أحمد شوقي: مصرع كليوبترا، د/ ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص73. [↑](#footnote-ref-2)
2. - مجموعة من المؤلفين: ملامح النثر الحديث وفنونه، ط01، دار الأوزاعي للطباعة، بيروت، لبنان، 1997، ص164. [↑](#footnote-ref-3)
3. - أحمد شوقي: قمبيز، ط01، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د/ ت، ص125. [↑](#footnote-ref-4)
4. - عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية، ط01، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999، ص 233. [↑](#footnote-ref-5)
5. - محمود رزق سليم: الأدب العربي وتاريخه، دار الكتاب العربي، مصر، 1957، ص203 [↑](#footnote-ref-6)
6. - محمود رزق سليم: المرجع نفسه، ص206. [↑](#footnote-ref-7)
7. - حافظ إبراهيم: ديوانه، ط03، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987، ص05. [↑](#footnote-ref-8)
8. - حافظ إبراهيم: المصدر نفسه، ص497- 498. [↑](#footnote-ref-9)
9. - المصدر نفسه، ص 207. [↑](#footnote-ref-10)
10. - المصدر نفسه، ص 253. [↑](#footnote-ref-11)
11. - حافظ إبراهيم: المصدر نفسه، ص 283. [↑](#footnote-ref-12)
12. - المصدر نفسه، ص 416- 417. [↑](#footnote-ref-13)
13. - معروف الرصافي: ديوانه، د/ ط، مؤسسة هنداوي، للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014، ص72. [↑](#footnote-ref-14)
14. - معروف الرصافي: المصدر نفسه، ص 65. [↑](#footnote-ref-15)
15. - المصدر نفسه، ص 69. [↑](#footnote-ref-16)