الجمهوري الجزائرية الديمقراطية الشعبية
PEOPLE'S DEMOCRATIC REPUBLIC OF ALGERIA

Ministry of High Education and Scientific Research
Mohamed Khider University of Biskra
Faculty of Letters and Languages
Department of Letters and Arabic
Tel / Fax: +213 33 54 32 36

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة -
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب و اللغة العربية
هاتف/ فاكس رقم : 36 32 54 33 213+

Reference : ___ / _____

المرجع : 2021/320

http://fll.univ-biskra.dz

مستخرج من محضر اللجنة العلمية

رقم05: بتاريخ 2021/07/08

زكت اللجنة العلمية لقسم الآداب واللغة العربية بجامعة محمد خيضر بسكرة- رقم **05** بتاريخ **2021/07/08** مطبوعة الأستاذة الدكتور(ة) **نوال آقطي** ، **أستاذ محاضر (أ)**،

الموسومة بـ: **محاضرات في مقياس النص الأدبي الحديث للسنة الثانية ليسانس.السنة الجامعية 2021/2020)** بعد أن أجازتها تقارير الخبرة العلمية.

سلمت هذه الوثيقة للمعني(ة) بطلب منه(ها)، لاستخدامها في حدود مايسمح به القانون .

بسكرة في: 2021/09/15

رئيس القسم

جامعة محمد خيضر بسكرة
قسم الآداب و اللغة العربية
-01-
كلية الآداب و اللغات

رئيس قسم الآداب و اللغة العربية
الدكتور : علي بخوش

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

النص الأدبي الحديث

محاضرات مقدمة لطلبة السنة الثانية ليسانس
تخصص : دراسات نقدية

إعداد الدكتورة:
نوال آقطي

السنة الجامعية:2021/2020م

1442/1441هـ

مقدمة:

إن التنوع في التجربة الأدبية الحديثة كان غنيا، نتيجة اختلاف الثقافات إلى جانب عامل البيئة والنشوء، وكانت مصر أهم بؤرة ثقافية، بعد خروجها من جوف كهف الانحطاط.

ولقد بدأ النص الأدبي الحديث ملتزما ناطقا بروح الجماعة؛ بعد اتصاله بالماضي ورحلته مع التراث العربي، حيث تدثر ببردة الهوية فرارا من قسوة الانسلاخ التي انتابت بنياته، ثم تدرج في مرحلة أخرى نحو الاستماع لنداء الدواخل، فحمل وجه البؤس الإنساني، وباح بما تدخره الكوامن من مشاعر التحرر والاغتراب في أعماقها، وقدس العواطف الإنسانية، وعبر عن نزعات الحيرة والسؤال وعن مواقف التأمل والفلسفة، بل وسافر في عوالم الروحانية متجردا من ترسبات الواقع المتعفن، ثم اتصل بالرمزية والسريالية متساميا عن واقع التشظي والشتات، لكنه عاد ليلامس الواقع من جديد محاولا التصالح معه، مطاردا الحقيقة باحثا في جوهر الاجتماعي، وما انتابه من صراع إيديولوجي.

من هنا تأتي هذه المحاضرات لتتبع مسار الحراك النصي، بدءا من المدرسة الإحيائية وصولا إلى الواقعية، لعلها تحمل إجابة وافية لطلاب السنة الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية:

ومن أهداف هذه المحاضرات:

- إدراك الطلبة لحركة التغيير التي سلكها النص في وصوله إلى الشكل الآني.
- تمكين الطلبة من تمييز المضامين النصية، وربطها بمراحلها الأدبية.
- معرفة أهم المدارس الأدبية، وأبرز أعلامها وخصائصها الفنية.
- توجيه الطلبة لدراسة سمات التجربة الإبداعية عند رواد العصر الحديث.
- لفت عناية الطلبة إلى مجموعة من المراجع والمصادر، التي تكون عونا لهم في التوسع والإفاضة.

على أن هذه المحاضرات التي أثارت حوار التجربة الأدبية الحديثة، ستأخذ بعين الاعتبار أهمية العودة إلى هذا الطور من أطوار الإبداع الفني، بوصفه ركيزة أساس للتجربة المعاصرة، لكونه مهاد التغيير والتطوير والتحديث، وتعتمد على تقديم الشواهد الشعرية والنثرية، المدعمة لكل مرحلة من مراحل التطور، غير أنها في الآن ذاته لا تدعي الكمال، لكنها تتبنى الإجمال على أمل إثرائها من قبل الدراسات اللاحقة.

المحاضرة(الأولى): مدخل إلى النص الشعري الإحيائي

توطئة:

كان الشعر قبل عصر النهضة يتحرك في تيه الزخرفة والصنعة، تحده حالة الوهن التي أصابت اللغة العربية، فنشأت مدارس عدة، حاولت تباعا وضع الشعر في مستوى الخيال الكشفي والمعرفي، معارضة مستوى الأداة (الوظيفة) والنغمة اللتين وضعا لها آنفا، ومن هذه المدارس: مدرسة الإحياء، الديوان، أبولو، المهجر، الواقعية، التفعيلة .

ولعل تلك التعددية تشي بحركية وعي تام في التوجه نحو أفق مغاير، يحاول تبني إشكالات راهنة، كما تترجم قيمة الشعر الفنية، ومكانته الإبداعية في الثقافة العربية، بعد استبدالها باللغتين الفارسية والتركية.

ويرى العقاد أن الشعر كان في حاجة إلى مسيرة التدرج والتمهيد التي تمثلت في أربع مراحل هي[1]:

1- دور التقليد الضعيف أو التقليد للتقليد.

2- دور التقليد المحكم أو التقليد الذي فيه شيء من الفضل وشيء من القدرة.

3- الابتكار الناشئ من الشعور بالحرية القومية.

4- الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية أو الشعور بالحرية الفردية.

ولا يمكننا البدء بالحديث عن المدارس الأدبية قبل الوقوف عند دعائم النهضة وأسسها:

عوامل النهضة:

اعتمدت النهضة على ركيزتين أساسيتين هما: العودة إلى التراث، والاتصال بالأدب الغربي، وقد تم الارتباط بهاتين الركيزتين عن طريق عوامل عدة أهمها ما يلي:

- الحركات الإصلاحية الحديثة مثل: حركة محمد عبد الوهاب، فقد بنت دولة وأوجدتها قوية لها تأثير في الجزيرة العربية[2]

- كانت الحملة الفرنسية وسيلة من وسائل التواصل بالحضارة الغربية، وسببا في ازدهار حركة النشر والطباعة، فقامت مؤسسات ثقافية مثل: المطابع والصحافة(الوقائع المصرية، الأهرام المؤيد ونزهة الأفكار الجوائب للشدياق) كما أنشأت عدة مجلات مثل الهلال ، المقتطف، والرسالة، والكاتب المصري..) [3]

- وظهرت المجامع العلمية التي كان أبرزها المجمع العلمي العربي، بدعوة من الأستاذ محمد كرد علي، والمجمع اللغوي المصري الذي تأسس 1932.

- ساعدت المطابع على كثرة الكتب المؤلفة والمترجمة والمنشورة المطبعة الأمريكية ببيروت سنة 1834, ومطبعة الآباء اليسوعيين ببيروت كذلك, سنة 1848، مطبعة البولاق، 1822، فكان لا بد من تأسيس المكاتب لتيسير المراجع، وإنشاء دار الكتب المصرية والمكتبة الأزهرية ومكتبة جامعة القاهرة

---

[1] عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، مطبوعات مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1937، ص120.

[2] مسعد بن عبد العطوي: الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 2009، ص67.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص67.

– كان اشتداد الصلة بالثقافة الحديثة، عن طريق المستشرقين الغربيين المهتمين بعلوم الشرقيين ومعارفهم وعن طريق البعثات، حيث أفاد أعضاءها من معارف الغرب وأدبه وفنه، وعادوا يحملون علوما وأفكارا جديدة فأكثر محمد علي من البعثات، وفي سنة 1826 أرسل بعثةً إلى فرنسا، عدتها أربعة وأربعون طالبًا، ثم توالت البعثات، ومن أشهرها البعثة الطبية الكبرى في سنة ،1832 وفي سنة 1844 أرسلت بعثةٌ ضمَّت خمسةً من أمراء أسرة محمد علي، ومنهم الأمير إسماعيل الثالث، ولذا سميت ببعثة الأنجال، وهي أكبر بعثات محمد علي, وآخر بعثاته الكبرى، وقد أرسل محمد علي إحدى عشرة بعثةً, آخرها سنة 1847، وكان شديد العناية بأعضاء البعثات, يتقصى أنباءهم، ويشرف على دراستهم باهتمام[1].

– حركة التأليف والترجمة: حيث اطلع العرب على علوم الغرب، وقاموا بترجمتها لتتم فائدتها وقد كانت حركة الترجمة ضعيفة في بدايتها، وتنوعت لتشمل جميع المعارف.

– كانت المدارس تقتصر على الكتاتيب، ثم كثرت المدارس وتنوعت فروعها، حينما وجد محمد علي أن خير وسيلةٍ تنهض بالشعب المصريّ، وترفعه إلى مستوى الأمم الناهضة الاهتمام بالتعليم، وقد سلك في سبيل تعليم الشعب كلَّ الطرق الناجحة: فمن بعثاتٍ وطباعةٍ، وفتح مدارس، ونقل آثار الأمم الغربية في العلوم والآداب، وتأسيس الصحافة لتنير الحياة أمام الشعب، فأنشأ محمد علي مدرسة للطب 1826، ومدرسة الإدارة والألسن 1836 أناط إدارتها برفاعة رافع الطهطاوي[2]

ثم أسست مدرسة دار العلوم ونظم الأزهر ثم الجامعة المصرية، التي نشأت فكرتها عام1908 وسميت بالجامعة الإهلية وقام بالتدريس فيها أساتذة من مصر ومن الغرب حتى أصبحت رسمية 1924.[3]

– هجرة عدد كبير من نصارى الشام إلى مصر وإنشاؤهم مراكز لهم.

– الثورة الوطنية لأحمد عرابي.

– معالم النهضة الحديثة في الشام والعراق، التي دعا إليها بعض الباشوات مثل: مدحت باشا، وتأسست فيها بعض الصحف مثل: الزوراء في العراق وسوريا ودمشق[4].

نشأة مدرسة الإحياء/ مدرسة النهضة الشعرية:

مدرسة الإحياء هي مدرسة مصرية الميلاد والنشأة، انتقل منهجها فيما بعد إلى البلدان العربية، وظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، بعد قيام دعائم النهضة الأساسية، وكانت أول المدارس الشعرية في العصر الحديث، واستمرت إلى الربع الأول من القرن العشرين، وكان رائدها الأول هو الشاعر المصري محمود سامي

---

[1] عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط8،1973، ص 29

[2] المرجع نفسه، ص 26-25-30.

[3] علي علي مصطفى صبح: من الأدب الحديث، في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية،دار المريخ، المملكة العربية السعودية،1981، ص 15.

[4] مسعد بن عيد العطوي: الأدب العربي الحديث، ص 68.

البارودي[1] (1839هـ /1904م)،[2] ويقوم منهجها على وصل الأبعاد الزمنية ببعضها لإنتاج طاقة فاعلة تقف في وجه حاضر تهيمن عليه الرداءة، وقد كانت في بدايتها خافتة، ثم ما فتئ عودها يشتد وما فتئت مفاهيمها تتبلور واتجاهاتها تتوضح.

تسميات مدرسة الإيحاء (أسبابها ومعانيها) :

أطلق النقاد على الإحياء تسميات عدة: مثل مدرسة الإحياء والبعث، ومدرسة الإحياء والتراث، والمدرسة الاتباعية الإحيائية، والمدرسة الاتباعية في الشعر العربي، وأيضًا مدرسة النهضة، ومدرسة المحافظين ومدرسة العمود الشعري ثم أطلق عليها في مراحلها الأخيرة الكلاسيكية الجديدة.

أما قولنا مدرسة الإحياء: لأن شعراء هذه المدرسة ومن آتى بعدهم، هم الذين أعادوا للشعر العربي حياته من جانب معانيه، ومن جانب بنائه الفني، فجددوا في الصياغة، ونهجوا منهج كبار شعراء العربية[3]

وسميت بالبعث؛ لأنها بعثت الحياة في الشعر من جديد[4]، فحركة الإحياء أو البعث حدث طافح بالدلالات، ذلك أن الإحياء يتضمن تسليما مضمرا بأن الشعر القديم كان قد هوى، أما مفهوم البعث فإنه يحيل هو الآخر إلى الموت.

وإذا كانت مفاهيم (الإحياء، الإتباع، البعث) دالة على الحركة والتحول[5]، فإن للمدرسة تسميات أخرى دالة على الثبات (الكلاسيكي، التقليدي، التراث، المحافظ) وهي:

الاتجاه المحافظ؛ لأنه حافظ على عمود الشعر، وعلى الأوزان والقوافي، وعلى قوة المبنى والمعنى، وعلى الصور العربية القديمة، وعلى سلامة اللغة، وأكثر شعراؤه من البيان البلاغي[6].

الكلاسيكية: مصطلح ظهر في القرن السادس عشر، لكونها مدرسة تحافظ على العقلانية، وينطبق مفهومها على الأعمال اليونانية والرومانية فقط؛ لأنها الوحيدة التي ترتفع إلى مستوى التراث الإنساني[7].

التقليد: لكون شعراءها احتذوا حذو القدامى في بناء الشعر والصور والأخيلة، والتزموا بعمود الشعر، ولم يأتوا بجديد[8].

---

[1] ولد البارودي في السادس من أكتوبر 1839، ببلدة إيتاي البارودي محافظة البحيرة، نشأ في وسط ثري، إذ ولد لأبوين من الجراكسة ينتميان إلى المماليك

[2] مختار العبيدي وآخرون: من شعراء الإحياء، معروف الرصافي، محمد الشاذلي خزنة دار، ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية،(د ت) ص 15.

[3] مسعد بن عيد العطوي: الأدب العربي الحديث، ص 67.

[4] المرجع نفسه، ص 67

[5] مختار العبيدي وآخرون: من شعراء الإحياء، معروف الرصافي، محمد الشاذلي خزنة دار، ص 16.

[6] مسعد بن عيد العطوي: الأدب العربي الحديث، ص 67.

[7] نبيل راغب:المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1978، ص 14.

[8] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الإتباع: وعند استخدام هذه اللفظة، نعني بها أن شاعرا تبع آخر سبقه، فكان له كالظل، أو تأخر عنه قليلا فمشى خلفه، أو لحق به فمضى معه في طريق واحدة وما زال يتطلبه[1]

ويمكننا وفقا للتسميات الآنفة أن نقرأ الإحياء قراءة إيجابية فنقول: أنه بعث يعيد الحياة للأدب وفق ولادة جديدة لا تنسلخ من جذرها الأصل، بل تتخذ من مادته معينا لا ينضب، يمنحها مصلا مضادا تفعل به طاقة ميكانيزمات الدفاع الذاتي، تجاه موجة الاستلاب والانسلاخ التي اجتاحت الحياة الأدبية.

ومن ثمة فالإحياء حركة مُثبطة لا تنطلق إلى الأمام، قبل توجهها نحو الخلف، رغبة من أصحابها في فهم الماضي، والتشبع بنسغ الثقافة الحضارية تمسكا بالهوية، إذ هي قيد مرغوب لا يراد التحرر منه، ولا الفكاك من أسره؛ لأنه يهب الذات شعورا بالوجود، عبر التمسك بعرى الانتماء، وبالتالي ندرك مدى فطنة أصحاب هذه الحركة، ووعيهم التام في استحالة النهوض أو النمو أو التطور، إلا من خلال العناية بالتكوين الجذري الأول.
لذلك يرى أدونيس أن العودة إلى الماضي، لم تكن تقليدا أو ضعفا من الشعراء، بل هي عودة إبداع وقوة، «وإذا كان لا بد من العودة إلى القديم، فلا يجوز أن تكون عودة إلى أشكاله، بل إلى الدفعة الحية التي ولدت لهذه الأشكال»[2].

وبهذا لا يعد الرجوع إلى الماضي في هذه الحالة فرارا من الراهن، بل هو رجوع عقلاني واختياري، غير قهري يراد به بناء جدارية متينة تتحدى سيل الثقافات الدخيلة الجارفة... «إن إحياء التراث تجديد لشخصية الأديب الذي هو وعاء لتقاليد أمته الاجتماعية والأخلاقية والدينية، وفيه ترتكز روح الأمة بحيث يعتبر بحق مرآة حياتها، ثم إنه من أحض المجالات، التي تظهر فيها أصالة الشعوب في الخلق والحساسية وإدراك مواضع الجمال والقبح، ومن الطبيعي أن تحرص كل أمة على مقومات حياتها كما تحرص على أصالتها»[3]
إن التراث الحقيقي هو القادر على أن يمتد فينا من الماضي إلى الحاضر، وكل تراث ليست له القدرة على هذا الامتداد فينا ليس تراثا، بل هو عفن قبور وأوراق صفراء في الريح، وكلمة تراث عندي لا تعني التراث القومي وحده، فهذه نظرة ضيقة وغير علمية وشوفينية، وإنما التراث هو خير ما أثمرته الإنسانية جمعاء في شتى العصور والبيئات الحضارية.[4]

والإحياء هو تقليد يشتمل في معانيه الأدبية العامة: محاكاة كل ما تواضع عليه الأدباء قديما من صور بلاغية، وتركيبات أسلوبية توارثها عنهم الأدباء المعاصرون[5]، فاقتران الإحياء بالماضي وبتلك المواضعات

---

[1] نسيب النشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر،(الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص13.

[2] أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، 1994، ص 50

[3] كامل محمد محمد عوضية: محمود سامي البارودي إمام الشعراء في العصر الحديث ، دار الكتب العلمية، بيروت، ص30-31.

[4] البياتي عبد الوهاب: ينابيع الشمس، السيرة الذاتية، دار الفرقد، دمشق، 1999، ص 30

[5] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2 (مزيدة ومنقحة)، 1984، ص117.

الأدبية المتوارثة والمعروفة، هو حنين إلى دفء الهوية، وفي هذه المفارقة الزمنية تؤسس الذات- من خلال علاقتها بالماضي - فعلا الوجود والإثبات، مسافرة في معجم تاريخها، متجاوزة عامل التراتبية القمعي، حيث تتمدد عبر خيطها الزمني، فتؤثث كيانها المتمرد دون مجانبتها للذوق العربي.

والتقليد يوحي بالمعنى السلبي للإحياء، حيث يتخذ الشاعر الكتابة الشعرية القديمة، قاعدة متينة يؤسس عليها عمله فلا يحيد عنها، إذ هي مصدره الأساس الذي يعود إليه دوما، وذلك مما يقتل عنده ملكة الإتقان، ويغتال كينونته؛ لأنه يرى في الآخر القدوة والمنهج، ويجد ذاته منساقة منقادة لا خيار لديها.

وهكذا درج الشاعر الإحيائي على اجترار سنن القصيدة الكلاسيكية، محتذيا قوانين الشكل والمضمون، لا يخالف دساتيرها التي وضعت بها، وبذلك عدّ الشعر القديم منارة أرفأت القصيدة الإحيائية عندها، فاهتدت بنور بنائها النمطي، إذ هي النموذج المتبع لضمان الأصالة، واستعمال الدقة وبلوغ النضج الفني، ولا سبيل إلى التغيير أو التحوير في نمطها؛ لأن كل جديد يعد مغامرة. هذا يعني أن مذهب المحافظين كان ينظر إلى القصيدة القديمة بعين التقديس، مستمتعا بنظام الحماية الذي تفرضه على بنياته الدلالية .

غير أن شعر الإحياء وإن اختار العودة إلى القديم، «فإن الزعم بأنه كان شعر شكل فقط، وأن المضمون الشعري لم يستعد أهميته إلا مع التيار الرومانسي أو الواقعي، زعم لا يستند إلى برهان كاف، وما انتصر أحد للمضمون قدر انتصار مدرسة الإحياء له، واللعبة التي مارستها مدرسة الحداثة بفروعها، أن الرومانسية حولت مجال المضمون من الجماعة إلى الفرد، من دون أن تقدم تصورا خاصا أو ناجحا من حيث الشكل، بل صبت خمرتها في الإناء القديم كما يقال»[1].

أسباب العودة إلى التراث ومحاكاته:

-التنشئة الثقافية التي تلقاها رواد مدرسة الإحياء والتراث تقليدية ، يهيمن عليها التراث الأدبي القديم، فقد أكد إبراهيم الشنافين أن الأعمال الشعرية المطبوعة في القرن التاسع عشر، كانت في معظمها دواوين كبار الشعراء القدامى .

محاولة مواجهة الضعف الذي أصاب اللغة العربية والتحديات المهددة لها، على رأسها سياسة التتريك واعتماد اللهجات العامية فقد نشر حافظ إبراهيم قصيدته اللغة العربية تنعي حظها بين أهلها سنة 1903. ينضاف إلى ذلك ضعف الثقافة الشعبية السائدة، وهو ما استوجب اعتماد معجم لغوي بلاغي يعيد إلى اللغة العربية قوتها.

- هدف مشروع المدرسة الإحيائية في شحن الشعور القومي والتركيز على تعزيزه عبر بعث اللغة والاتصال بالتراث الثقافي العربي المرتبط بدوره باللغة[2].

---

[1] بتول أحمد جندية: أصول الوعي الوظيفي ومستويات تحققه في الشعر العربي الحديث، ، شبكة الألوكة،2017، ص 140.

[2] مختار العبيدي وآخرون: من شعراء الإحياء، معروف الرصافي، محمد الشاذلي خزنة دار، ص 21-22-23.

كانت هذه أهم العوامل التي أسهمت في نشأة المدرسة الإحيائية، التي لها دورها في بعث نهضة النص الشعري، حيث شكلت أساسا ومرتكزا انطلقت منه حركة التجديد فيما بعد، وسنعرض في المحاضرة الموالية أهم شعراء المدرسة، والأغراض التي كتبوا فيها والنصوص التي قلدوها أو عارضوها.

المحاضرة (الثانية) الإحياء الشعري في المشرق (1)

تعريف الإحياء:

يستند التيار الإحيائي في الشعر العربي الحديث إلى قراءة التراث الشعري القديم، وإحياء النص الأدبي الإبداعي منذ العصر الجاهلي حتى العباسي والأندلسي، وذلك من أجل النهوض بالشعر العربي من مرحلة السبات والتقهقر إلى مرحلة التطوير والتقدم، عن طريق محاكاة القصيدة العربية في عصر نضجها الفني، والاغتراف من المعينات الأدبية والشعرية العربية في عصورها الذهبية، فعارضوا لغة القدماء وأساليبهم البيانية، واقتفوا آثارهم في المعاني والأفكار، مهما اختلفت موضوعاتهم ومناسباتها.

ومن أهم شعراء المدرسة الإحيائية نذكر: محمود سامي البارودي وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي ومحمد بن إبراهيم، وقد ارتبطوا بالماضي لنفض غبار عصر الانحطاط، ومخلفات كساد الشعر والخروج من الأزمة الشعرية، وحيلتهم في ذلك هي إحياء اللغة الجزلة ذات الصور البلاغية الجمالية القديمة، ومجاراة طرق التعبير عند القدامى، ومن ثم كانت نقطة التحول / والتجديد الأولى في الشعر العربي الحديث تقليدية، التفتت إلى التراث أكثر مما التفتت إلى ذات الشاعر وواقعه[1]، لكن إحياء الماضي كان من أجل الحاضر والمستقبل.

ويبدو أن شعار العودة إلى الماضي سرعان ما أزيح ليقوم مقامه شعار آخر، هو البحث عن الذات الفردية وتوكيدها، فترك الإحيائيون الباب مفتوحا في وجه التيار الجديد، الذي ولد في أحضان هذه الدعوة، وجعل الاستجابة لنوازع الذات شعاره الأول[2].

خصائص الشعر الإحيائي:

حدد الباحث صلاح لبكي سمة وصف الأطلال والإبل، وتواتر ظواهر الاستعارة والتشبيه والنزوع إلى الزخرف اللفظي[3]. ومن جهته ذهب إبراهيم السعافين إلى أن شعراء الإحياء عاشوا «بمزاج القدماء ومثلهم العليا وكان الفرد «النمطي» النموذجي هو الذي يستولي على اهتماماتهم»[4]. بل يذهب هذا الناقد إلى القول: إنهم كانوا يميلون إلى الأشعار القديمة ويؤثرون شعر الأمراء الفرسان، كما يميلون إلى شعر الفخر والبطولة والحكمة[5]، كتبوا وفق الأغراض الشعرية القديمة (الرثاء والمديح والغزل والوصف والفخر...)، مما جعل نصوصهم تعرف أحيانا بالنظم أكثر منها بالإبداع.

لم تقف محاكاتهم عند البناء والمضمون، بل تجاوزت ذلك إلى محاكاة اللغة الشعرية القديمة، والانضواء تحت لواء المعجم القديم (الألفاظ التراكيب الصور).

---

[1] حسن الوراكي، قراءة تحليلية للنصين النقدي والروائي، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2012،ص 26

[2] نفسه، ص 26

[3] لبكي (صلاح)، الأعمال الكاملة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م، ص139-140.

[4] إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث: دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص60.

[5] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

التقيد بالبحور الشعرية القديمة المعروفة، واعتماد البناء القديم (العمودي) والتزام القافية الموحدة في القصيدة.[1] فتلك مدرسة العمودية والعموديين التي تحافظ على عمود الشعر محافظة أصيلة، غير أن بعضهم وحد موضوع القصيدة ولم يعدد أغراضها[2].

اهتم شعراء الإحياء ببنية الكلمة من حيث فصاحتها وسلامتها اللغوية وحافظوا على سلامة الجمل التركيبية التي تخضع للبناء الجزل.

اعتمدوا البناء العقلاني للصورة، ولم يعتمدوا البناء الخيالي، ولذلك كان شعرهم خاليا من الأساطير، وإن وجدت فتوظيفها بسيط[3]

ولقد اجتمع عند شعراء الإحياء رصيد ما ورثوه عن العرب من التوازن الواعي بين الفرد والجماعة، والحس والذهن، والشكل والمضمون، والوسيلة والغاية، والداخل والخارج، والخيال والحقيقة، مضافا إلى ما استأثروا به من ضغط غير مسبوق لظروف الواقع ومعطياته المصيرية، ولذلك لم يغب الواقع عن شعر هذه المرحلة شكلا ومضمونا، وغلب على شعر الإحياء الاهتمام بالقضايا العامة، وفاضت هموم الجماعة على التجارب الفردية وسيطرت الانفعالات الشخصية وبالأحرى كان الهم الجماعي هو عينه الهم الفردي[4]

شعراء المدرسة الإحيائية:

يقر الكثيرون من باحثي ومتتبعي مدرسة الإحياء والبعث الشعرية بأن محمود سامي البارودي رائدها، فإننا في الوقت نفسه نعثر على إشارات صريحة تبين أن بدايات الاتجاه الإحيائي كانت مع الشعراء علي الليثي وعبدالله فكري وعائشة التيمورية. أما أبرز شعراء مدرسة النهضة الشعرية، فنذكر منهم أمير الشعراء أحمد شوقي (1869-1932م) ومحمد حافظ إبراهيم (1872- 1932م) من مصر وشكيب أرسلان (1869- 1946م) وخليل مطران (1872- 1949م) وعمر أبو ريشة (1910 -1990م) وسليم الزركلي (1905-1989م) ومحمد البزم (1887-1955م) وعدنان مردم بك (1917-1989م) من بلاد الشام، ومعروف الرصافي (1875-1945م) وأحمد الصافي النجفي (1897 -1977م) وجميل صدقي الزهاوي (1863 -1936م) من العراق، وأسماء أخرى ذات بصمة في شعر الإحياء من اليمن، ومحمد بن عثيمين (1854- 1944م) من السعودية ومحمد الشاذلي خزندار (1881- 1954م) ومحمد غريط (1880- 1949م) وأحمد رفيق المهدوي (1898-1960م) وأحمد علي الشارف (1872-1959م) من المغرب العربي[5].

---

[1] منصور قيسومة: اتجاهات الشعر العربي الحديث في النص الأول من القرن العشرين، سلسلة دراسات أدبية والدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2014 ، ص 17 .

[2] محمد خفاجي: مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص 16-17.

[3] مسعد بن عيد العطوي: الأدب العربي الحديث، ص 67-68.

[4] بتول أحمد جندية: أصول الوعي الوظيفي ومستويات تحققه في الشعر العربي الحديث ، ص 161

[5] مختار العبيدي وآخرون: من شعراء الإحياء، معروف الرصافي، محمد الشاذلي خزنة دار، ص 16

محمود سامي البارودي:

استغل البارودي إمكانات القصيدة القديمة، ليتمكن من منح الشعر نصاعته وجزالته المفقودتين، فأدى دور المحافظ والرقيب والمتبني، وإن كان الشاعر المعارض والمقلد والمحاكي للقدامى في الأسلوب والمعنى، لكنه في الآن ذاته المجدد ذو النزعة الوطنية والقومية، لذا أشاد عميد الأدب العربي طه حسين بموهبته قائلًا:« أصبح فذًّا من حيث إنه استطاع أن يرد إلى الشعر العربي من القوة وجزالة اللفظ ورصانة الأسلوب ودقة المعنى ما كان قد بعد به العهد وطالت عليه القرون»[1].

وقال عنه العقاد: وكأنما البارودي هنا ممثل قدير لبس دور الشاعر البدوي، فوفاه لغة وشعوراً وزيا وحركة، فخلقه خلقاً جديداً وجعل له تمثالاً من نفسه وحياته وأصبح مبتكراً في الدور الذي أخذه كما يبتكر الممثل في انتحال أدواره وأبطاله، فهو فنان خالق في إتباعه كما يكون المرء فناناً خالقاً في ابتداعه[2]، وأضاف الناقد«إنه وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمتانة... فإذا أرسلت بصرك خمسمئة سنة وراء عصر البارودي لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه..وهذه وثبة قديرة في تاريخ الأدب المصري ترفع الرجل إلى مقام الطليعة أو مقام الإمام القدير »[3]

وبهذا كان البارودي الشاعر الذي يحن إلى مراحل النضج الفني فيغذي بها نصه مبدعا مضيفا حتى إنه المنقذ الذي انتشل الشعر من ركام الابتذال والترديد بطموح السمو بمكانته.

لذا حق له أن يقول- وهو يقلد ميمية عنترة إثر نفيه إلى سيلان في قصيدة مطلعها ((كم غَادرَ الشُّعراءُ مِن متردَّم ولرُبَّ تَالٍ برَّ شَأْوَ ومُقدَّم))-:

أَحْيَيتُ أَنفَاسَ القَريضِ بِمنْطِـــقِي وَصَرعْتُ فُرسَانَ العِجاجِ بِلهْذَمِي[4] (الكامل)

وقَرَعْـتُ نَاصِيَةَ العُـــلاَ بِفَضائِلِ هُنَّ الكَواكِـبُ في النَّهَارِ المُـظْلِمِ

سَلْ مِصْرَ عَنِّي إنْ جَهِلْتَ مَكَانَتِي تُخْـــبِرْكَ عَنْ شَرَفٍ وعِـــزٍّ أَقْدَمِ

بَلَدٌ نَشَأْتُ مَـــــعَ النَّباتِ بِأَرْضِـهِ وَلَثَمتُ ثَـــــغرَ غَدِيرِهِ المُـــتبَسِّمِ

فَنَسِيمُهَا رُوحِـــــي ومَعدِنُ تُرْبِـها جِسـمِي وكَوْثرُ نِيلِهَا مَـحْيَا دَمِـي

فَإذَا نَطَقتُ فبِالثَّـــناءِ عَلَى الَّـــذِي أَولَـــتهُ مِن فَضـــلٍ عَلَيَّ وانْعُـــمِ

جنح الشاعر إلى نمط من الفخر الذاتي الذي يصبو فيه إلى تصوير مقدرته الشعرية، وقد أظهر امتزاجا بين الذات والمكان الوطن عبر استخدام الصور الاستعارية التشخيصية التي تبعث روح الحياة في الوجود فتهبه جمالا وروعة

---

[1] ينظر: حسين (طه)، تقليد وتجديد، مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، القاهرة، 2017، ص80 -83.

[2] عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم،مطبوعات مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،1937،

[3] المرجع نفسه، ص 121-122

[4] محمود سامي البارودي: الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، 2014، ص256

ويبدو أن قصيدة البارودي خالفت النص الأصلي في كونها لم تتضمن إلا فخرا بشعره ونفسه ووفائه لوطنه في حين جمعت قصيدة عنترة بين وصف الطلل والغزل والفخر، ثم إن عنترة يرى أن من سبقه من الشعراء لم يتركوا له مجالا فسيحا ليبدع فيه غير أن البارودي يذهب عكس ذلك.

والشاعر لا يرى عيبا في عودته إلى التراث بل يعتز بذلك فيقول :

وما ضَرَّنِي أنِّي تَأَخَّرْتُ عَنهُمُ وفَضلِيَ بَينَ العَالمِينَ شَهِيرُ[1] (الطويل)

فَيا رُبَّمَا أَخْلَى مِن السَّبْقِ أَوَّلٌ وبذَّ الجِيادَ السَّابقاتِ أَخِيرُ

نماذج من شعره التقليدي:

لم يقف محمود سامي البارودي عند تقليد لغة الشعر القديم وشكله، بل شمل تقليده الموضوعات ومعانيها وأغراضها، فعاد إلى البيئة الصحراوية البدوية، ووقف على الأطلال مقلدا زهير بن أبي سلمى فقال:

أَلاَ حَيِّ مِنْ أَسمَاءَ رَسْمَ المَنَازِلِ وإِنْ هِيَ لمْ تَرجَعْ بَيانًا لِسَـــائِلِ[2](الطويل)

خَلاَءٌ تَعَفَّتْها الرَّوامِـسُ والْتَقتْ عَلَيها أَهاَضِيبُ الغُيومِ الحَـوافِلِ

فَلَأْياً عَرفْـتُ الدَار بعدَ تَرَسُمِ أَرَانِي بِها ما كاَنَ بِالأَمْسِ شَاغِلِي

وكتب في شعر الصنعة وإن كان ذلك نادر في ديوانه:

رَجَعَ الخِديوِ لِمصـرِهِ وأَتَتْ طَلائِعُ نَصرِهِ[3] (مجزوء الكامل)

وتَهَلَّلَـتْ بِقُدومـــهِ فَرحًا أَسرَّةُ عَصـرِهِ

فَلْتَبتَـــهِجْ أَوطَانُـــهُ بِحلُولِـهِ في قصْرِهِ

ويقول مقلدا البحتري (سلام عليكم لا وفاء ولا عهد أما لكم عن هجر أحبابكم بد):

هَوَ البَينُ حَتَّى لا سَـلامٌ ولا رَدُّ ولا نَظرَةٌ يَقضِي بِهَا حَقَّهُ الوَجدُ[4] (الطويل)

....

فيَا قلبُ صَبرًا إنْ ألمَّ بكَ النَّوى فَكلُّ فِراقٍ أو تَلاقٍ لَهُ حـــدُّ

....

عَلَى هَذِهِ تَجرِي اللَّيالِي بِحكْمِها فآونةٌ قُـــرْبٌ وآونةُ بُـــعدُ

يستعين الشاعر بالحوار الداخلي، ليعبر عن مشاعر التأسي من ألم الهوى، مما أحدث انشطارا داخليا كشف عن تأزم ذاتي.

وقد تجلى الجمع بين الأمل والخيبة في بيته الأخير، عبر الوصل بين متباعدين(قرب وبعد)، وتسعى الذات من خلاله إلى تجاوز محنة الفراق والبين.

---

[1] محمود سامي البارودي، الديوان، ص 119.

[2] الديوان، ص 220

[3] الديوان، ص 139.

[4] الديوان، ص86-87

وهذه قصيدة للبارودي تتطابق وزنا وموسيقى مع قصيدة للشاعر أبي تمام:

وَا طُولَ شَوْقِي إِلَيْـكَ يَا وَطَـنُ وَإِنْ عَرَتْنِي بِحُـبِّكَ الْمِـحَنُ![1] (المنسرح)

أَنْتَ الْمُنَى وَالْحَدِيثُ إِنْ أَقْبَلَ الصـ صُبْحُ، وَهَمِّـي إِنْ رَنَّقَ الْوَسَنُ

فَكَيْـفَ أَنْسَاكَ بِالْمَغِـيبِ وَلِي فِيكَ فُؤَادٌ بِالْحُـبِّ مُرْتَهَنُ؟

لَسْتُ أُبَالِي وَقَدْ سَلِمْـتَ عَلَى الذَ هْرِ إِذَا مَا أَصَابَـنِي الْحَزَنُ

ليتَ بَرِيـدَ الحَـمَامِ يُخـبِرنِي عَنْ أَهلِ وِدِّي فَلِي بِهِمْ شَجَنُ

أَهُمْ عَلَى الْوُدِّ، أَمْ أَطَـافَ بِهِمْ واشٍ أَراهُمْ خلافَ مَا يَقِـنُوا؟

فإِنْ نَسُـونِي فَذُكْرَتِي لَـهُمُ وَكَيْفَ يَنْسَى حَيَاتَهُ الْبَـدَنُ؟

تغلب على شعر البارودي القصيدة الكلاسيكية الطويلة، ليصف حال الاغتراب والمنفى، وعلى الرغم من كون أطول قصائده كانت في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، إذ بلغت أربعمائة وسبع وأربعين بيتا، إلا أنه انتصر للمسألة الوطنية على المسائل الأخرى، التزاما منه بقضية أساس في حياة الشعوب العربية المحتلة.

لذا نلمس اعتدلا في خطابه بين العقل والعاطفة، لتتغلب روحه الواقعية، من أجل بث رسالته النضالية في الصبر والمقاومة، مستعينا بالأساليب الإنشائية، الممثلة لحالات المشاركة والرفض(النداء والنفي)، والمعبرة عن رغبة الوصول إلى الحلول (أسلوب الاستفهام).

نظريته في الشعر:

عرف محمود سامي البارودي الشعر بقوله هو: لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوات الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب ، فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ويهتدي بدليلها السالك[2]، وقال أيضا: أَقُولُ بِطَبعٍ لَستُ أَحتاجُ بَعدَهُ * إِلَى المَنهَلِ المَطرُوقِ والمَنهجِ الوَعْرِ[3]، هذا وقد حدد الشاعر وظيفة الشعر في قوله: تهذيب النفوس وتدريب الأفهام وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق[4] من هنا ربط الشاعر بين الشعر والخيال وبينه وبين العاطفة ثم أشار إلى الوظيفة النفعية للقول الشعري وذلك مما يشي باجتماع توجهين: الأول تقليدي والثاني حديث.

أهم الأشكال الشعرية في المدرسة الإحيائية:

المعارضات الشعرية: عرف أعلام المدرسة الإيحائية بالكتابة في المعارضات الشعرية وهي: فن أدبي عريق في الأدب العربي، ازدهر في العصرين الأموي والعباسي، ولاقى رواجًا استثنائيًا في الأشعار الأندلسية[5].

---

[1] محمود سامي البارودي: الديوان، ص 276

[2] الديوان، ص 21.

[3] الديوان، ص 116.

[4] الديوان، ص 22.

[5] مختار العبيدي وآخرون: من شعراء الإحياء، معروف الرصافي، محمد الشاذلي خزنة دار ،ص 19

ويسعى المؤلف من خلال هذا الفن الشعري أن يتخذ أعمال مؤلف سابق نموذجا يحتذى به[1]، وهو محض صناعة هدفها إثبات قدرة الشاعر المعارِضِ للمعارَض، ومجارته والتفوق عليه في المعاني والألفاظ والبلاغة والنظم[2]، وبالتالي تحقيق تمكنه من فن الشعر على طريق التميز والمباراة الشعرية والتفوق وإثبات الفحولة الشعرية.

بدأت المعارضات تاريخيًا تقريبًا مع القصيدة التي سميت «البردة»، والتي قالها كعب بن زهير بن أبي سلمى في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)، فلاقت هذه القصيدة من فرط إعجاب الشعراء بها معارضات شعرية كثيرة (بردة البصيري)[3]

والمعارضة الشعرية هي: فن يحاكي به أصحابه سابقيه، وتفيد «المقابلة والمباراة والمعاظمة والمشابهة والمحاكاة»[4]، وتقتضي «أن ينظم قصيدة في موضوع معين على بحر من البحور وقافية من القوافي، فيعجب بها شاعر آخر بسبب من الصياغة المتميزة أو الإيقاع اللافت أو المعاني الظاهرة أو الصورة المعبرة، فينظم على بحرها وقافيتها وموضوعها ملتزمًا التزاما تامًا أو محدودًا حريصًا على أن يضاهي الشاعر المعارض إن لم يتفوق عليه»[5].

وعارض محمود سامي البارودي كثيرا من الشعراء الفحول أمثال: عنترة والنابغة والكميت الأسدي وأبي فراس الحمداني

فقال وهو يعارض أبا فراس الحمداني في إحدى رومياته: أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر.

طَرِبتُ وعَادتْنِي المُخِيلَةُ والسُّــــكرُ وأَصْبَحتُ لَا يُلوِي بِشِيمتِي الزَّجْرُ [6] **(الطويل)**

,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,, ...

فَكَيفَ يَعِيبُ النَّاسُ أَمرِي ولَيسَ لِي وَلَا لِامرِئٍ فِي الحُبّ نَهيٌ ولا أَمْرُ

والقصيدتان تتوافقان في استخدام وزن شعري واحد (الطويل)، وقافية واحدة انفرد فيها البارودي ب 13 كلمة عن النص الأصلي، وماثله في مثلها تقريبا، كما اشتركا الشاعران في موضوع الحب والفخر الذاتي، وفي ختام نصيهما بأبيات من الحكمة.

---

[1] وهبة مجدي والمهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 339.

[2] الشبيب غازي: فن المدح النبوي في العصر المملوكي، المكتبة العصرية، 1998، ص 83.

[3] آمال موسى: سوسيولوجيا الخطاب الشعري الإحيائي، ثالوث الذاكرة والتراث والهوية، مجلة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات، العددان، 491-492، سبتمبر وأكتوبر 2017، ص

[4] زهدي مصطفى (عبد الرؤوف)، الأسعد (عمر)، المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 36، الجامعة الأردنية، 2009م، ص904. 17/)

[5] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[6] محمود سامي البارودي: الديوان، ص 121.

ومن هنا يمكننا القول: إن البارودي كان يوافق في معارضاته الوزن والقافية، ويردد بعض المعاني، ويضمن بعض الأبيات، ويبدأ أحيانا بما بدأ به النص الأصلي.

والواضح أن ثمة تشابه كبير بين الشاعرين (البارودي والحمداني) في المصير؛ فكلاهما يذكر الماضي ويرنو إلى التحرر، ويلجأ إلى الحب بديلا عن زمن الحرب والمنفى والاغتراب، فثمة صلة بين رائيتيهما، إذ تترجمان صمت تجرع المرارة واليأس، وتبوحان بصلابة الفارسين وكبريائهما.

وكتب أحمد شوقي في المعارضات، فعارض البحتري وابن زيدون والبصيري، ولعله من رواد هذا الفن في المدرسة الإحيائية، ومن أمثلة معارضاته نسوق قصيدته التي عارض فيها سينية والتي يقول في مطلعها: [الخفيف]

اِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنســـي أذكُرا لِيَ الصِبا وَأَيّامَ أُنسي[1]

وَصِفا لي مُلاوَةً مِن شَـــبابٍ صُوِّرَت مِن تَصَوُّراتِ وَمَسّ

عَصَفَت كَالصِبا اللَعوبِ وَمَرَّت سِنَةً حُلوَةً وَلَذَّةُ خَلـــسِ

القصائد العمودية المطولة:

يشير غالي شكري إلى أن المطولات مصطلح قديم، أما القصيدة الطويلة فمصطلح حديث[2]، فقد عرفت المعلقات بالقصائد الطوال، كما سماها ابن الأنباري والنحاس دون أن يوضحا معنى الطول ومعياريته، وأقصر قصيدة وكان عدد الأبيات 47 بيتا، وهي لعبيد بن الأبرص، أما أطولها فهي لطرفة وعدد أبياتها 106 بيتا، وقد استخدمت المطولات في الشعر التعليمي كالألفية[3] أما حديثا يمكن أن نمثل بمطولات شوقي أرجوزة العرب الكبرى 1726 بيتا، ونهج البردة وعدد أبياتها 190 بيتا والهمزية وأبياتها 201، أما حافظ فكتب العمرية 187 بيتا ثورة في الجحيم)[4]، للزهاوي حكاية عاشقين)، لخليل مطران،.

ويربط عبدو بدوي بين المطولات بفترة قوة الشعر، أما سعد الدين الحيزاوي فقد قصر سبب ظهورها على الجانب الديني[5]، لكنها تتجاوز ذلك إلى الجانب السياسي والمناسباتي، وقد أشار عز الدين إسماعيل إلى أنَّ القصيدة الطويلة نتيجة التطور الطبيعي، الذي كان يمرُّ به الشعر والأدب العربي والأدب العالمي عمومًا، فقد تكون الصورة البديلة عن الملاحم، حيث أُدخلَ شعرُ الفكرة نوعا جديدا يمكن أن يضاف إلى أنواع الشعر العربي، إذ أصبحت -كما أشار الشاعر النمساوي راينر ماريا ريلكه – عبارة عن تجارب عميقة ومتنوعة وكثيرة وخبرات إنسانية واسعة، تتجسد في قصيدة شعرية طويلة.[6]

---

[1] أحمد شوقي، ديوان الشوقيات، ص45-46.

[2] كمال عبد الرزاق العجلي: البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2012، ص 17

[3] المرجع نفسه، ص 11-12

[4] كمال عبد الرزاق العجلي: البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث ص 19

[5] المرجع نفسه، ص 18

[6] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص 89.

وعرَّفها هربرت ريد بكونها: القصيدة التي تربط بمهارة بين كثير من الحالات العاطفية ، وإن كان من الواجب هنا أن تصحب المهارة فكرة عامة واحدة هي في ذاتها تكون وحدة عاطفية، وهذا البناء الداخلي للقصيدة الطويلة يدخل التعقيد عنصرا أساسيا فيه، في حين أن البساطة وتحدد العاطفة هما من طبيعة القصيدة الغنائية.[1]

كتب البارودي في تعبيره عن المنفى قصائد مطولة، وأطول قصائده "كشف الغمة في مدح سبق الأمة"(بلغت أربعمائة وسبع وأربعين بيتا وهي في مدح الرسول(صلى الله عليه وسلم) ومطلعها:

يا رائد البرق يمم دارة العلم واحد الغمام على حي بذي سلم

شعر المناسبات:

يمثل شعر المناسبات الشعر المرتبط بمناسبة معينة ومعروفة سواء كانت هذه المناسبة: دينية أو وطنية أو تاريخية أو اجتماعية أو سياسية..، وكثيرا ما ينتهي بمجرد انتهاء المناسبة التي نُظِم من أجلها.

وقد رأى الشاعر الألماني «غوتة» -في كتابه "شعر وحقيقة"- أن قصيدة المناسبات كانت حوالي 1600 شكلا من أشكال الشعر يجمل الاحتفالات الخاصة لدى الأمراء والمثقفين، ولكنها تدنت بمرور القرن السابع عشر حتى بات نظمها مهنة قائمة على الصنعة ومضى القرن الثامن عشر على هذا التقليد.

وبالتالي فالشاعر يعلي من مكانة شعر المناسبات حتى يعده قريبا من الشعر الغنائي الذي هو وليد اللحظة والمنبثق عن موقف فذ فريد[2] وبالتالي فإن المكافآت كان لها أثرها في إخراج «بعض» الأدباء عن صمتهم ولم تستطع أن تغير ما يطبع الأدب وتجعل منه أدبا ممجوجا...، بل إننا أحيانا نشعر بجمال هذا الأدب ونحس بروعته[3]

وقد كتب شوقي عديدا من قصائد المناسبات التي يمدح فيها الخديوي باشا والتي يقول في .

فيَا (سَعدُ)، جُرحُكَ سَاء الرِّجالَ فلا جُرحتْ فِيكَ أوطَانُها[4] (قيلت القصيدة

وقَتْكَ العِـــنَايةُ بالرَّاحَـــتَينِ وطَوَّقَ جِيدَكَ إحْســانُها

مَنايَا أَبَى الله إذْ سَـــــاورَتكَ فلم يَلقَ نَابيْه ثُـعبانُها

حَوتْ دَمكَ الأرضُ في أنْـفهَا زكيًا، كأنَكَ(عُــثمانُها)

كتب شوقي هذه القصيدة إثر إصابة سعد زغلول برصاص شاب أطلق عليه النار وهو يعتزم السفر إلى انجلترا للمفاوضة مع حكومتها ويرى أن العناية الإلهية قد أنقذت الرجل وجانبت الأمة شر فتنة .

---

[1] المرجع السابق، ص 88.

[2] يوهان فولفجانج فون جوته: الشعر والحقيقة، تر محمد جديد، دراسات نقدية عالمية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ج3، ص 250-251

[3] الأدب والمناسبة : دعوة الحق ، مجلة شهرية في الثقافة والفكر، ع25 ، س3 ، دجنبر 1959 ، ص : 3.

[4] أحمد شوقي: الشوقيات ، دار العودة، بيروت، 1988، ج 1، ص263

وبذلك أوضحت هذه المحاضرة توجه شعراء المدرسة الإحيائية أهم الجهود الشعرية التي قدمها البارودي لإحياء النص الشعري مركزة على الرئد الأول لها وفي المحاضرة الموالية التي ستعالج شعر الإحياء عند شوقي وحافظ.

المحاضرة(الثالثة) الإحياء الشعري في المشرق (2)

جهود تلامذة محمود سامي البارودي:

استمر فضل البارودي في النهوض بالشعر العربي، عبر الإسهامات التي قدمها تلميذيه شوقي وحافظ، فقد توجه الشاعران صوب القصيدة العربية القديمة، لينهلا من معينها مستأنفان رحلة الإحياء، حتى بلوغ محاولات التجديد الأولى.

أحمد شوقي:

تبوأ الشاعر أحمد شوقي منزلة الرائد والموجه لنهضة الأمة وحريتها، حتى استحق إمارة الشعر، وقد عمل على بث الأمل في الشباب، فبشرهم بغد أفضل، وعرف شعره أوجه متعددة فهناك المعارضات التي عارض فيها القدامى، وكذا المديح الذي مثل ثلث شعره، والغزل والنسيب الذي احتل مقدمات القصائد أو استقل بالنص الشعري كله، ثم الرثاء الذي جعله تكريما لعظماء المجتمع وقادة الفكر وآل القصر، والوصف الذي غلب على الجزء الثاني من ديوان الشوقيات، ويجاور الوصف شعر المناسبات الاجتماعية أو الفكاهية التي لا تخلو من السخرية.

وقد قال محمد حسين هيكل عن شوقي: إنه شاعر اللغة العربية السليمة، وأضاف أن لغته تعتمد على بعث القديم من الألفاظ التي نسيها الناس، وصاروا لا يحبونها لأنهم لا يعرفونها، ولعل سر ذلك عند شوقي أن البعث وسيلة من وسائل التجديد، بل لقد تكون آكد وسائل التجديد نتيجة ما وجد من أرباب اللغة من يفيضون على الألفاظ القديمة روحا تكفل حياتها[1]

خصائص شعر شوقي

- حافظ شوقي على تراث الشعر العربي والتزم بعمود الشعر ثم عمل على تطوير شعره. وحاول أن يتلخص من الضعف الذي أصاب الشعر العربي في العصور المتأخرة.
- تميز شعر شوقي بعمق التجربة، فتوافرت فيه الحكمة والتاريخ والواقع، فكتب شوقي في أغراض مختلفة المدح والرثاء والوصف وأنشأ الشعر التاريخي والاجتماعي والسياسي والملحمي والإسلامي والتمثيلي.
- احتل الشاعر مكانة مرموقة في عصره وكان رائد الكلاسيكية الجديدة وآخر الشعراء المقلدين.
- أكثر الأغراض ورودا في شعر شوقي غرض المدح.
- للوصف في شعر شوقي نصيب كبير وفي وصفه روائع حلق بها إلى آفاق بعيدة، ويعتبر من أبرع الوصافين في عصر النهضة وبخاصة من حيث الصور المادية التي كان بها أكثر توفيقاً منه في الصور المعنوية. ومن وصفه القديم كوصف الخمرة والمرأة والطبيعة.

---

[1] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات، ج 1) ، ص15-16.

- أولى الشاعر الشعر التاريخي عناية بالغة، فتحدث عن تاريخ مصر وعن أهم الأحداث التي عرفتها وابتكر بقصائده المطولة الشعر الملحمي.
- نظم الشاعر في الشعر الإسلامي فتحدث عن الإسلام، وعن حياة الرسول وسيرته، وعن شرف القرآن ومنزلته وعن أبطال الإسلام وأعلامه.
- أنتج شوقي نمطا شعريا جديدا هو الشعر التمثيلي، فكتب كليوباترا وعنترة ومجنون ليلى وعلي بك الكبير.[1]
- **التقليد في شعره:**

عاصر شوقي مدرستي الإحياء والتجديد، فكان مقلدا في بداية حياته الشعرية وحاول إحياء التراث وعصر عصارة الحضارة العربية

يبدأ بتقليد نونية ابن زيدون منذ مطلعها:

أَضْحَى التّنائي بَديلاً عنْ تَدانـــِ ينَا وَنَابَ عَنْ طيبِ لُقْيانَا تجافينَا[2]

ألاَ وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ، صَبّحَنا حَيْنٌ، فَقَامَ بِنَا للـــــــحَيْنِ نَاعِينَا

فبنى الشاعر قصيدته النونية من وزن قصيدة ابن زيدون ورويها، بل وماثلها حتى في المطلع:

يا نائِحَ الطَلحِ أَشباهٌ عَوادِيـــنا نَشجى لِواديكَ أَم نَأسى لِواديـــنا[3]

ماذا تَقُصُّ عَلَينا غَيرَ أَنَّ يَـــدا قَصَّت جَناحَكَ جالَت في حَواشينا

رَمى بِنا البَينُ أَيكاً غَيرَ سامِرِنا أَخا الغَريبِ وَظِلّاً غَيرَ ناديـــــنا

تتعالق نونية أحمد شوقي بنونية ابن زيدون في اعتماد الجمع بين الجناس والمقابلة (التنائي والتداني)، حيث مثل الجرس الإيقاعي ما يرادف نشوة الوصال، بينما شكلت المقابلة عنصر التضاد الجامع بين متفرقات الزمن المأساوي الذي لا يعرف الاستقرار عند زيدون والواصل بين اختلاف الأمكنة عند شوقي .

إن صلة الشاعر بالتراث هي في الحقيقة صلة تتجاوز ذلك، أي تتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى ما وراء هذه المادة، ونعني بذلك الارتباط بالأعماق التي احتضنت هذه المادة وأدت إلى وجودها، إنه ارتباط بروح بالأمة ذاتها، بينابيع حياته، بمثلها وتطلعاتها حيث الجذور البذور والأصول والأسرار، إنه تمثل وتشرب لحضارة الأمة وذوقها[4]، ولهذا يعد شوقي ممثلا لمرحلة الانتقال من القديم إلى الجديد، لذلك جمع شعره بين طابع القديم وملامح التجديد في الآن نفسه.

---

[1] ينظر: محمد المجذوب: أحمد شوقي في ميزان النقد، المجلة الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، العدد4، أفريل 1975، ص90-93

[2] ابن زيدون: الديوان،شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص 298.

[3] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات، ج 1) ، ص17.

[5] محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم، الشعر والمسرح والقصة والمسرح، دار المعرفة الجامعية، مصر،2000، ص 19

ونلحظ في نونية شوقي تناصا اجترارياً حيث يقول ابن زيدون:

غِيظَ العِدَى مِن تَسَاقِينا الهَوى فدَعَوا بأن نَغَصَّ، فقال الدَّهرُ آمينا[1]

ويكرر أحمد شوقي البيت بشكل قريب جدا مما ورد عند ابن ويدون في قوله:

لم ندع الليالي صـــافيا فدعـــــت بأن نغص فقال الدهر آمينا[2]

والواضح أن الشاعر يتكلف أحيانا حتى في رثاء أقرب الأقربين:

إلىَ اللهِ أَشكُو مِن عَوادِي النَّوَي سَهُما أصابَ سُويداءَ الفؤادِ وما أَصْمَى[3]

مـــن الهاتكَاتِ القَلـــبَ أَوَّلَ وَهـــلَةٍ ومَا دَخَلَتْ لَحماً، ولا لَامسَتْ عَظماً

ويبدو أن شوقي لم يتأثر بشعر أبي العلاء المعري إلا نادرا كونه لا يوافق نزعته التشاؤمية الحادة، لاسيما أنه لم يعرف التشاؤم إلا خلال تواجده بالأندلس وتلك فترة قليلة لم يكن لها أثرها في ذات الشاعر:

للمَليكِ المُذكراتُ عَبيدٌ وكَذاكَ المُؤنثَاتُ إمَاءُ[4]

لعلاك المذكرات عبيد خضع والمؤنثات إماء

التقليد في مطولات شوقي:

ومن مطولات شوقي التي افتتح بها الجزء الأول من ديوان الشوقيات قصيدته "كبرى الحوادث في وادي النيل" والتي قالها في المؤتمر الشرقي المنعقد بمدينة جنيف 1894[5]، وقد وصفت بأنها ملحمة شعرية تعرض تاريخ مصر من عهد الفراعنة، حتى زمن الخديوي حلمي وتقع في مئتين وتسعين بيتا[6]

وبالرغم من كونها نمطا شعريا جديدا تأثر فيه شوقي بالشعر التاريخي الذي يكتبه فكتور هيجو من مثل قصيدته أساطير القرون[7] فمقدمته النصية التي ينسجها من مفردات الماء والبحر تشكل النسق الرئيسي للصورة في افتتاحية هيجو، إلا أنها في بنيتها العروضية توافق معلقة الحارث بن حلزة، وقصيدة عبد الله بن قيس الرقيات.

وإذا ما كان الشاعر قد احتفى في نصه هذا، بآثار مصر وتاريخها الثقافي الزاخر بالمعالم الحضارية الكبرى، إلا أن الدلالة تتملكها عاطفتين الأولى تتعلق بالفخر والرفعة، والثانية ترتبط بالانهزامية والخضوع شموخ يقهره الانكسار، ليفصح عن صراع نفسي تعيشه الذات العربية آن ذاك، لاسيما أن الشاعر قد عرج في نصه على تلك الفترة المظلمة التي يحدثنا فيها عن نكبات مصر:

---

[1] ابن زيدون: الديوان، ص 298.

[2] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات، ج 1) ، ص17.

[3] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات، ج 3)، ص146.

[4] أبو العلاء المعري: اللزوميات، ، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د ت)، ص 46.

[5] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات، ج 1)، ص 17

[6] ينظر: محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، ط2 ، (دت)، ص45.

[7] نفوسة زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية، (دت)، ص76.

إن شوقي في هذه القصيدة «لم يدع حادثة من الأحداث التاريخية أو ملكا من ملوك مصر الفرعونية إلا وقف أمامه متحدثا عن أحول مصر في عهده ومفصلا القول في ذلك في لغة تقريرية شبيهة بلغة المؤرخ أو الراوي، مما أدى إلى زيادة عدد أبيات القصيدة وقد ترتب على ذلك أنها أصبحت أقرب شبها بالمنظومة التاريخية منها بالقصيدة الشعرية»[1]

ولم تفت الباحث الإشارة إلى حسن التخلص في قوله: «انتقل الشاعر من مقدمة وصف فيها رحلته البحرية إلى أوربا حيث ينعقد المؤتمر ليخلص إلى الحديث عن أمجاد مصر العسكرية والحضارية تخلصا رائعا»[2]، غير أن الذي فاته هو استخدام شوقي لجملة من الصور الشعرية، حتى بلوغه توظيف رموز عدة من مثل قوله: **وأرادوا لينظروا دمع فرعون وفرعون دمعه العنقاء** (صورة تشبيهية بليغة جمعت بين الدمع وطائر العنقاء لتشي بقوة فرعون وصلابته واستحالة بكائه).

التقليد في غرض المدح:

اختار شوقي في نهج البردة ترتيب موضوعات مغاير لما ورد في بردة البصيري، فقدم وأخر، غير أنه حافظ على كل موضوعات البردة.(الغزل، التحذير من هوى النفس، مدح الرسول ص، مولده ومعجزاته، وشرف القرآن، ورحلة الإسراء والمعراج، جهاد الرسول، والتوسل به في المناجاة، وعرض الحاجات)

وقد قلد شوقي البصيري في بردته وأشار في نصه أنه ليس معارضا وإنما غابط:

اللهُ يَشْهَدُ أنّي لا أُعَارِضُـــــهُ مَنْ ذا يُعَارِضُ صَوبَ العَارِضِ العَرِمِ[3]

وإنَّمَا أنا بعضُ الغَابطينَ ومَـنْ يَغْبِطْ وليَّك لا يُـذمَمْ، ولا يُـــــلَـمِ

وهذه بعض أوجه الشبه بين النصين:[4]

البصيري	شوقي
يا لائِمِي في الهَوَى العُذْرِيّ مَعْذِرَة[5] منّي إليكَ ولو أنصفتَ لم تلُمِ مَحَّضْتَنِي النُّصحَ لكِنْ لَسْتُ أَسْمَعُهُ إنَّ المُحِبَّ عَنِ العُذّالِ في صَمَمِ	يا لائِمي في هَواهُ –وَالهَوى قَدَرٌ–[6] لَو شَفَّكَ الوَجدُ لَم تَعذِل وَلَم تَلُمِ لَقَد أَنَلتُكَ أُذناً غَيرَ واعِيَةٍ وَرُبَّ مُنتَصِتٍ وَالقَلبُ في صَمَمِ
وَاسْتَفْرِغِ الدمْعَ مِنْ عَيْنٍ قَد امْتَلأَت مِنَ المَحارِمِ وَالْزَمْ حمْيَةَ النَّدمِ[7]	رَكَضتُها في مَرابِعِ المَعصِياتِ، وَما أَخَذتُ مِن حِمْيَةِ الطاعاتِ لِلتُّخَمِ[1].

[1] عثمان موافي: في نظرية الأدب، ج 2، ص 159

[2] المرجع السابق، 157.

[3] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات، ج 1) ، ص200.

[4] مختار العبيدي وآخرون: من شعراء الإحياء، معروف الرصافي، محمد الشاذلي خزنة دار، ص 49.

[5] البصيري:البردة، شرح إبراهيم الباجوري، تعليق عبد الرحمن حسن حمود، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 18-20

[6] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة(الشوقيات، ج 1)، ص191

[7] البصيري: البردة، شرح إبراهيم الباجوري ، ص 30

مَن لي بِرَدِّ جِماحٍ مِن غَوايَتِها كما يُرَدُّ جماحُ الخيل باللُّجُمِ[2].	تَطغى إذا مُكِّنَت مِن لَـذَّةٍ وَهَوىً طَغيَ الجِيادِ إذا عَضَّت عَلى الشُكُـمِ.
وَلَمْ أُرِدْ زهْرَةَ الدُّنْيَا الَّتي اقْطَفَت يَدا زهَيْر بمَا أثْنى عَلَى هَرِمِ[3]	يُزرِي قَريضي زُهَيرًا، حينَ أَمدَحُهُ وَلا يُقاسُ إلى جُودي نَدَى هَرِمِ.

ويرى طه حسين أن شوقي «كان في حياته الفنية كلها مضطربًا بين هذه الحرية وبين هذه القيود، وهو على ذلك كان أشبه الشعراء بأبي الطيب المتنبي من ناحية أنه كان إذا قصدَ إلى مديح أو إلى فن من هذه الفنون التي لا تحبها نفوس الشعراء، وإنما تستجيب فيها للظروف أكثر مما تستجيب فيها للفن،كان إذا قصد إلى لون من هذا الشعر أنشأ قصيدته وقسَّمها قسمين؛ يختص بالقسم الأول نفسه، ويعطي القسم الآخر لهذا الغرض الذي يقول فيه الشعر. »[4]

وقد قلد المتنبي في قوله:**واه بجنبي خافق كلما قلت تناهى لج في وثبه فلقال:**

هببت ألوم القلب في طاعته الهوى فلج كأني كنت باللوم مغريا

وفي قول المتنبي :

كما ولتم على أعرافها ولدت في ساحة الحرب لا في باحة الرحب

فكأنها نتجت قياما تحتهم وكأنهم ولدوا على صهواتها

وقلده في قوله كذلك:سيفك يعلو بالحق والحق أغلب وينصر دين الله أيان يضرب

ومات السيف إلا آية الملك في الورى والأمر إلا للذي يتغلب[5]

وإنّي لَطيرُ النّيلِ لا طَيرَ غَيرُهُ ومَا النّيلَ إلاّ مِنْ رِياضِكَ يُحسبُ[6]

فَلَا زِلتَ كَهفُ الدِينِ، والهَادِي الَّذِي إلَى اللهِ بالزُّلْفَى لَهُ نَتَقربُ

التقليد في غرض الرثاء: أكثر شوقي من الرثاء حتى عيب عليه ذلك فرد عن نفسه مدافعاً:

يقولون: يرثي الراحلين فويحهم ... أأملت عند الراحلين الجوازيا؟

لم يتكسب برثائه ولكنه لم يرث بدافع من الحزن وحده، بل هناك دوافع شتى،[7] كالمجاملة وحب الشهرة, ومرثيوه من طبقات مختلفة, سياسيون وأدباء وأجانب، ومن خصائص رثائه ضعف العاطفة _ حتى في أبويه _ ثم

---

[1] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات)، ص 193 -194-195

[2] البصيري: البردة ، ص 24

[3] المرجع نفسه، ص 130

[4] طه حسين: تقليد وتجديد، ص51

[5] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات ج 1)، ص 42

[6] المصدر نفسه، ص 58.

[7] محمد المجذوب: أحمد شوقي في ميزان النقد، ص88

التفلسف وكثرة الحكم، تقليداً للقدامى، إنه رثاء ينم عن إرادة واعية وحضور عقلي، يقوم على ذكر المناقب والمآثر.

ويرثي الشاعر والده في بنية ذات بعد فلسفي ينافي موقف البكاء والحزن الذي يمر به:

أَنَا مَنْ مَات، ومَنْ مَات أَنا ... لَقِي المَوتَ كِلانَا مَرَّتين[1]

نَحنُ كُنا مُهجةً في بدنٍ ... ثُمَّ صِرنَا مُهجةً فِي بَدنَين

وتموت أمه وهو منفي، فلا يتمالك أن يتخذ من موتها فرصة لمعارضة قصيدة المتنبي قافية ووزناً ومعنى، فيصيبه الإخفاق لما يبدو على قصيدته من التقليد الباهت، وبخاصة في الحكمة التي حاول أن يحاكي بها المتنبي، فجاءت فارغة جوفاء أو مسروقة محرفة[2]

وكتب الشاعر مرثية حاول أن يحاكي بها المتنبي، فجاءت اجترارية مكررة وهذه أوجه الشبه بين النصين

يقول المتنبي:

ألا لا أُري الأحتداثَ حَمْداً ولا ذَمّا فَما بَطشُها جَهلاً ولا كفُّها حِلمَا[3]

إلى مثلِ ما كانَ الفتى مرْجعُ الفتى يَعُودُ كمَا أُبْدي ويُكرِي كما أرْمَى

لَكِ الله مِنْ مَفْجُوعَـــةٍ بحَبيـــبِها قَتيلَةِ شَوْقٍ غَيرِ مُلحِقِها وَصْمَا

ويقول شوقي:

إلى حَيثُ آباءُ الفَتى يَذهَبُ الفَـتى سَبيلٌ يَدينُ العالَمـــونَ بِها قِدما[4]

وَما العَيشُ إلّا الجِسمُ في ظِلِّ روحِهِ وَلا المَوتُ إلّا الروحُ فارَقَتِ الجِسما

وَلا خُلدَ حَتّى تَملَأَ الدَهرَ حِكـــمَةً عَلى نُزَلاءِ الدَهرِ بَعدَكَ أَو عِلـما

يقول المتنبي:

تَغَرّبَ لا مُسْتَعْظِـماً غَيرَ نَفْسِـــهِ ولا قابِلاً إلاّ لخالِقِـــهِ حُكْـــمَا

ولا سالِكاً إلاّ فُـــؤادَ عَـــجاجَةٍ ولا واجِداً إلاّ لمَـــكْرُمَةٍ طَعْـــمَا

يَقُولونَ لي ما أنـــتَ في كلّ بَلدَةٍ وما تَبتَغي؟ ما أبتَغي جَلّ أن يُسْمى

كأنّ بَنـــيهِمْ عالِمُـــونَ بِأنَّنـــي جَلُوبٌ إلَيهِمْ منْ مَعـــادِنه اليُـــتْمَا

وما الجَمْعُ بَينَ الماءِ والنّارِ في يدي بأصعَبَ من أنْ أجمَعَ الجَدّ والفَهـمَا

ولكِنّني مُسْتَنْـــصِرٌ بذُبَابِـــهِ ومُرْتكِبٌ في كـــلّ حالٍ به الغَشـمَا

يقول شوقي:

حَلَفتُ بِما أَسلفتُ في المَهدِ مِن يَدٍ وَأَولَيتِ جُثماني مِن المِنَّةِ العُظمى[1]

---

[1] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة(الشوقيات ج3)، ص 154

[2] محمد المجذوب: أحمد شوقي في ميزان النقد،ص88

[3] المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 174

[4] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة(الشوقيات ج3)، ص 147

لَما كانَ لي في الحَربِ رَأيٌ وَلا هَوىً وَلا رُمتُ هَذا الثُكلَ لِلناسِ وَاليُتما
وَلَم يَكُ ظُلمُ الطَيرِ بِالرِقِّ لي رِضاً فَكَيفَ رِضائي أَن يَرى البَشَرُ الظُما

المتنبي	شوقي
عرَفْتُ اللّيالي قَبلَ ما صَنَعَتْ بنا فلَمَا دَهَتْني لم تَزِدْني بها عِلْمَا[2]	زَجَرتُ تَصاريفَ الزَمانِ فَما يَقَع لِيَ اليَومَ مِنها كانَ بِالأَمسِ لي وَهما[3]
ولم يُسْلِها إلاّ المَنَايا وإنّمَا أَشَدُّ منَ السُقمِ الذي أذهَبَ السُقْما[4]	أَسَت جُرحَها الأَنباءُ غَيرَ رَفيقَةٍ وَكَم نازِعٍ سَهماً فَكانَ هُوَ السَهما[5]
ولَوْ لمْ تَكُوني بِنْتَ أَكْرَمِ والِدٍ لَكانَ أباكِ الضّخْمَ كونُكِ لي أُمّا[6]	لئِن فاتَ ما أَمَّلتِهِ مِن مَواكِبٍ فَدونَكِ هَذا الحَشدَ وَالمَوكِبَ الضَخما[7]

وقد عارض أحمد شوي البحتري في سينيته الشهيرة التي تتسم بهمس القوافي:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ
وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَه رُ إِلتِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي
بُلَغٌ مِن صُبابَةِ العَيشِ عِندي طَفَّفَتها الأَيّامُ تَطفيفَ بَخسِ
وَبَعيدٌ مابَينَ وارِدِ رِفهِ عَلَلٍ شُربُهُ وَوارِدِ خِمسِ

وإذا كانت قصيدة البحتري في وصف إيوان كسرى ذات نزعة فردية، فإن قصيدة شوقي تصف آثار المسلمين في الأندلس، وهي ذات نزعة اجتماعية عاطفية؛ لكونها تبوح بشوق الشاعر للوطن بعد غياب طويل في المنفى.

إِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي ذِكرا لِيَ الصِبا وَأَيّامَ أُنسي[8]
وَصِفا لي مُلاوَةً مِن شَبابٍ صُوِّرَت مِن تَصَوُّراتٍ وَمَسّ
عَصَفَت كَالصِبا اللَعوبِ وَمَرَّت سِنَةً حُلوَةً وَلَذَّةُ خَلسِ

واصح أن أحمد شوقي قد حافظ على عمود الشعر وكان يشابه شعراء العصر العباسي الأول وقد لجأ إلى أوزان القصيدة القديمة محتفيا بالعناصر البلاغية .

---

[1] المصدر نفسه، ص 148
[2] المتنبي: الديوان، ص 174
[3] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة(الشوقيات ج3)، ص 147
[4] المتنبي: الديوان، ص 175
[5] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة(الشوقيات ج3)، ص 147
[6] المتنبي: الديوان، ص 175
[7] أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة(الشوقيات ج3)، ص 149
[8] المصدر نفسه، ص45-46

حافظ إبراهيم:

نال حافظ إبراهيم شهرة واسعة، ولقب بشاعر النيل لرقي شعره، على الرغم من كون شوقي أكثر منه تنوعا، مع عدم التزامه بنهج واضح في الحياة يعتمد الانضباط والتوازن، وقد عرف حافظ بأنه شاعر الشعب والبساطة، الذي جمع في شعره بين النزعة الإسلامية والقومية العربية وكانت له إسهاماته في إثراء الاتجاه الوطني في الشعر الإحيائي.

وحين نوازن بين حافظ وشوقي نقول: إن شوقي كان أعمق ثقافة من حافظ، وأخصب ذهنا وأذكى قلبا وأنفذ إلى دقائق معاني الشعر من حافظ إبراهيم، والسبب أن ما أتيح لشوقي من طرق ووسائل النحو الفكري والذهني لم يتح لحافظ، ذلك أن تربية وبيئة الرجلين مختلفة...فحافظ نشأ نشأة شعبية خالصة فقيرة، وكانت حياته بعيدة عن التعقيد، بينما شوقي اختلط مع العرب والترك واليونان[1].

خصائص شعره:

الأسلوب القصصي في شعره: اتخذ حافظ من الأسلوب القصصي سبيلا لطرح عديد من القضايا، فكان حريصا على بعث أفكاره بغير لسانه، فإذا أراد أن يتحدث عن أمجاد مصر تركها هي تتكلم بلسانها.

التشخيص: ينتج عن تواري الشاعر خلف ألسنة أخرى تشخيص غير العاقل، سواء كان معنويا أو محسوسا، فقد جعل اللغة العربية شخصية تتحدث عن مأساتها، وما تتعرض له من الأعداء، حتى إنها استصرخت قومها للأخذ بيدها فقال:

وسِعْتُ كِتابَ اللهِ لَفـــظاً وَغايَـــةً وَما ضِقْتُ عَن آيٍ بِهِ وَعِظـــاتِ[2]

فَكَيفَ أَضيقُ اليَومَ عَن وَصفِ آلَةٍ وَتَنسيقِ أَسْمـــاءٍ لِمُختَرَعـــاتِ

أَنا البَحرُ في أَحشائِهِ الدُرُّ كـــامِنٌ فَهَل سَأَلوا الغَوّاصَ عَن صَدَفاتي

فَيا وَيحَكُم أَبلى وَتَبلى مَحاسِنـــي وَمِنكُم وَإِن عَزَّ الدَواءُ أَساتِـــي

فَلا تَكِلوني لِلزَّمانِ فَإِنَّني أَخَـــافُ عَلَيكُم أَن تَحِـــينَ وَفاتـــي

التأثر الواضح بالشعر العربي القديم : كان حافظ محبا للأدب، ولوعا بحفظ الشعر العربي، يسعى إلى حوانيت الوراقين بحي الأزهر يفتش عن دواوين الشعر العربي، وينكب عليها يستوعب ويحفظ.

قلة نظمه في الغزل: لم يبدع حافظ للجمال الأنثوي صورا في شعره، ولم يصف شيئا من أشواق الرجل على نحو ما فعل غيره من الشعراء.

كثرة الشكوى في شعره: نشأ حافظ نشأة يكتنفها البؤس ويغشها الشقاء فضاقت الدنيا أمام ناظريه وأخذ يشكو قائلا:

سَعَيْتُ إلى أنْ كِدْتُ أَتْعِلُ الدَما وَعُدْتُ وما أعقِبتُ إلاَّ التَّنـــدُّمَا[1]

---

[1] طه حسين: تقليد وتجديد، ص55.

[2] حافظ إبراهيم: الديوان(الاجتماعيات)، ضبط وترتيب أحمد أمين وآخرون،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987 ، ص 254-253

سَلامٌ عَلى الدُنيا سَـــلامَ مُوَدِّعٍ رَأى في ظَلامِ القَبرِ أُنساً وَمَغنَما

قلة الخيال في شعره: لم يبرع الشاعر في استخدام الخيال، ولم يكن ذا خيال خصب قادر على الابتكار؛ لأن افتتانه كان حسيا أكثر منه روحيا، على أن أبرز الصور في شعره الاستعارة غير أن صوره الفنية الجمالية قليلة.

توظيف النص القرآني: وظف الشاعر عديدا من القصص القرآني، فاحتوى شعره جوانب من قصة يوسف عليه السلام وقصة موسى وكثير من لفظ القرآن ومعانيه.

التناص الذاتي: عمد الشاعر إلى تكرير ما كان يعجبه من الصور والعبارات التي يستخدمها، وهكذا يظل التعبير الذي يروقه نصب عينيه محفورا في ذاكرته.

توظيف التاريخ بشكل محدود: لم يعن حافظ بالتاريخ كما فعل معاصره شوقي، غير أثريات قليلة أهمها "العمرية" التي تحوي جوانب من حياة عمر ابن الخطاب.

التقليد في شعره:

تأثر حافظ بالمعري فعارضه في مرثيته الشهيرة في رثاء الفقيه الحنفي والتي مطلعها:

غيرُ مجدٍ في ملَّتي واعتِقادِي نَوحُ باكٍ ولا تَرنُّمُ شَادِ[2]

ونسج على منوالها وزنا وقافية مرثيته في سليمان أباضة:

أَيُّهَذا الثَّرى إلامَ التَّمـــادي بَعدَ هَذا أَأَنتَ غَرثانُ صَادي؟[3]

ويبدو أن الشاعر لم يكتف بالمماثلة العروضية، كما هو جار في حكم المعارضات، وإنما حاكى الصور والأخيلة أيضا:

لَستُ أَدعوكَ بِالتُّرابِ وَلَـــكِن بِقُدُودِ المِلاحِ وَالأَجـــيادِ[4]

بِخُدودِ الحِسانِ بِالأَعيُنِ النُّجـ ـلِ بتلك القُلوبِ والأَكـــبادِ

فما ورد في البيتين السابقين ليس إلا تفصيلا وعرضا لما قاله المعري:

خَفِّفِ الوَطْء ما أَظُنّ أَدِيمَ الـ أَرْضِ إلاّ مِنْ هَذِهِ الأَجْسادِ[5]

ويحدث حافظ العرب بذات قول المعري في قوله:

لا تَطْهُر الأَرْضُ من رِجْسٍ ومن دَرَنٍ. حتّى يُعاوِدَها (نُوحٌ) بالطُوفانِ[6]

فما ذلك إلا ترديد لما قاله المعري:

---

[1] حافظ إبراهيم: الديوان، ص428.

[2] أبو العلاء المعري: ديوان سقط الزند، مطبعة هندية بشارع الأزبكية، مصر، 1901، ص 81

[3] حافظ إبراهيم: الديوان، ص448

[4] نفسه، الصفحة نفسها

[5] أبو العلاء المعري: الديوان سقط الزند ، ص 82

[6] حافظ إبراهيم: الديوان، ص 140

وَالأَرضُ لِلطوفانِ مُشتـــــــــــاقَةٌ لَعَلَّها مِن رَدَنٍ تُغـــــسَلُ

وقد تأثر شاعرنا بمجنون ليلى فحاكى قوله:

أبيتُ اسألُ نفْسي كَيف قاطَعني هذا الصَّديقُ وما لِي عنه مُصطبرٌ[1]

فما مُطوَّقةٌ قد نَالَـــها شَـــرَكٌ عند الغُروبِ إليه ساقَـــها القـــدرُ

باتتْ تُجاهدُ همّا وهي آيســـةٌ من النَّجاةِ وجُنحُ اللَّيلِ مُعتـــكَرُ

وباتَ زُغلولُها في وكرها فَـــزِعاً مُروّعاً لِرُجـــــوعِ الأمّ ينتـــظرُ

يُحَفز الخوفُ أحشاهُ وتُزعجُـــه إذا سرتْ نسمة أو وسوَسَ الشجَرُ

منّي بأسوَأَ حالاً حين قاطعَنـــي هذا الصديقُ فهَلا كان يَـــــذكِرُ

فقوله السابق تقليد واع لما ورد في قول قيس بن الملوح:

كَأَنَّ القَلْبَ لَيْلَةَ قِيلَ يُغْدَى بِلَيْلَى العَامِرِيَّةِ أَوْ يـُرَاحُ[2]

قَطَاةٌ غَرَّها شَرَكٌ فَبَـــاتَتْ تُجاذِبُهُ وَقَد عَلِقَ الجَناحُ

لها فرخان قد تُركا بوكـرٍ وعشّهما تُصفقه الرّيـــاح

ويأخذ حافظ إبراهيم من قول أبي تمام أيضا متأثرا بقصيدته المشهورة في مدح المعتصم:

لَهُ صَريرٌ إِذا جَـــدَّ النِـّــزالُ بِـهِ يُنسي الكُماةَ صَليلَ البيضِ وَالقُضُبِ[3]

فلو رآهُ (ابنُ أوْسٍ) ما قَرَأْتَ له: (السَّيْفُ أصْدَقُ أنباءً من الكـــتب)

وفي القصيدة ألفاظ استدعاها الشاعر من نص أبي تمام أيضا كقوله:

ألَمْ يَكُنْ لِبَني (مِصْرٍ) وقد دُهِمُوا من ساسَةِ الغَرْبِ مِثْلَ المَعْقِلِ الأشِبِ[4]

كانت هذه رحلة التقليد التي سلكها شعراء المدرسة الإحيائية، غير أن لهم في التجديد إسهاما بارزا، لاسيما في الشعر التاريخي والاجتماعي والتمثيلي، وسنأتي إلى بحثه في الدروس اللاحقة.

المحاضرة (الرابعة) الإحياء الشعري في المغرب العربي:

---

[1] حافظ إبراهيم، الديوان، ص 194-195.

[2] قيس بن الملوح: الديوان، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص 113-114

[3] حافظ إبراهيم: الديوان، ص 487

[4] نفسه، ص 488.

يمكن تحديد تاريخ النهضة الأدبية في الجزائر بنهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث لاحت بودر نهضة جديدة، ماثلت تلك التي تناظرها في المشرق وبدأت هذه النهضة بالعودة إلى التراث والإفادة من نماذجه الأدبية الفنية الراقية[1].

ورائد النهضة في الجزائر هو الأمير عبد القادر[2]، الذي وإن كان أقل نتاجا من البارودي؛ فإنه ند له في الجانب الإبداعي، على أنهما يمثلان معا مدرسة إحياء التراث الأدبي مع محاولة التجديد.

وقد كانت الحركة الأدبية في الجزائر ذات أهمية حيوية في هذه الفترة قبل الاحتلال، كما كان التعليم منتشراً والعربية سليمة من العجمة والضعف، ولكن تراجع الوضع بمجيء الاحتلال، حيث شاعت الأمية وضعف المستوى الأدبي، بانزواء رجال الأدب أو صمتهم، وهجرة بعضهم.

وإلى جانب " الأمير عبد القادر" في الشعر، نجد صديقه الأديب "محمد الشادلي القسنطيني "(1807 . 1877).

ويقسم النقاد مراحل الحياة الأدبية عند الأمير عبد القادر إلى المراحل الآتية:

المرحلة الأولى: تمثل مرحلة المقاومة والمجاهدة؛ وهي مرحلة طغت عليها الحماسة، ولعب فيها الأمير دورا أساساوهاما في مجابهة فرنسا ونشر العلم.

المرحلة الثانية: هي مرحلة الأسر والاعتقال ؛ وفيها يطغى برزت قوة الأمير الفكرية والعقلية حيث ألف الكتابات النثرية من مثل(الرسائل التي واجه بها الاستعمار وكل المشككين)

المرحلة الثالثة: وهي مرحلة المنفى أو الاستقرار بالشام؛ ونزع فيها الشاعر نوزعا فلسفيا سواء في مدوناته النثرية أو الشعرية[3]

خصائص شعر الأمير:

- كان أول شاعر مغربي تعاطى شعر الحماسة وطرق باب القريض الملحمي ليفتحه على مصراعيه لمن يأتي بعده من فحول الشعراء وروادج الحماسة والملاحم، وليس ذلك بغريب أمام الفترة التي عايشها[4]
- التزم الشاعر بالعمود الشعري المعروف ولم يخرج عن الوزن والقافية، حافظ الشاعر على الأغراض المعروفة ولم يحاول التجديد فيها.
- كتب الأمير في الفخر والحماسة والمدح والتغزل والتصوف وكانت له قدرة شعرية ومقدرة فنية[5].
- طغيان الموضوع الأخلاقي والوطني على الموضوعات التي كتبها الأمير في شعره.

---

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، 2006، ص 24

[2] ولد الأمير عبد القادر الجزائري يوم الجمعة، في الثالث والعشرين من شهر رجب، سنة اثنتين وعشرين ومائتين وألف للهجرة (1222هـ)، الموافق لشهر مارس سنة سبعة وثمانمائة وألف للميلاد 1807 (م)، في قرية القيطنة، قرب مدينة معسكر غرب الجزائر، من عائلة تنتمي إلى أصل مراكشي. نشأ الأمير في بيئة فكرية، حيث كانت ولادته في بيت علم وحفظ القرن ودرسه ودين توفي سنة1883 بعد مرضه.

[3] محمد ناصر: منتخبات من شعر الأمير عبد القادر،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 11-13.

[4] بركات محمد مراد: الأمير عبد القادر الجزائري المجاهد الصوفي، دار النشر الالكتروني، 1992،ص 49

[5] المرجع السابق، ص 50.

الإحياء في شعر الأمير عبد القادر:

الملاحظ لشعر الأمير يجد فيه تلك النزعة التقليدية، التي تلتزم بالسمترية وتعلن ولاءها للنسق المحافظ، وقد حاكى الشاعر فحول الشعراء القدامى اعتزازا بانتمائه، حتى إنه كتب في المعارضات.

الإحياء في الفخر:

كان الأمير عبد القادر كغيره من شعراء الإحياء (البارودي، وحافظ) جامعا بين الحربية والشعر، ومن مثالب ذلك الجمع تكوين مرتبة تضم امتزاج الموقفين موقف البطل القائد والشاعر المبدع وقد تركز الفخر في شعره في جانبين: الفخر الترنسندنتالي والفخر المكتسب الذي حازه الأمير وناله بمواقفه البطولية.

والفخر هو ضرب من الحماسة بالسجايا النفسية، والزهو بالفعال الطيبة، وقد ارتبط غالبا بالشجاعة والكرم والوفاء والعفة والحلم وكرامة الأصل والحسب والنسب وغير ذلك

من هنا يمتزج الفخر بحالة الانسياب الحماسي، بما يفعل حركية النص، ويسهم في لفت عناية المتلقي والتأثير فيه، لكونه متصل هو الآخر بكوامن النفس ورغباتها الذاتية.

وبالتالي يتصل الفخر بجانبين اثنين: الأول ذاتي والثاني غيري، **أما الأول** فيتعلق بالأنا ورغبتها في الشعور بالرضا، لتحقيق نوع من الراحة النفسية ومن أمثلته قول الشاعر مقلدا ما قاله عنترة:

تُسَـائِـلُـني أمُّ البَـنِـيـن، وإنّـَـها ... لَأعلمُ من تحت السَّماءِ بأحْـوَالي[1]

أَلَمْ تَعْـلَـمِي يا ربَّة الخِدْر أنَّـنِي ... أُجَلّي هُمُومَ القَوْمِ في يَـوْم تَجْوَالي

وأَغْشَى مَضِيقَ الموْتِ لا مُتَهَيّـبا ... وأَحْمِي نِسَـاءَ الحَيِّ في يَوْمِ تَهْـوَال

إِذَا مَا اشْتَكَت خَيلِي الجِراحَ تَحَمْحُما ... أَقُولُ لَهَا : صَبرا كَصبري وَإجمَـالي

وأبدلُ يومَ الرَّوْعِ نفـسـاً كريـمةً ... على أنَّها في السِّلْمِ أَغْلَى من الغَـالي

عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى استخدام أسلوب الحوار، فحاور العاقل وغير العاقل، ليحاول إثبات قوة الأنا في مقابل الآخر، وذلك قانون اعتداد بالنفس، طالما هي بصدد بيان التفوق تعزيزا لشعورها بالثقة من جهة، ومحاولة لإقناع الآخر من جهة أخرى، لذا تأتي متوالية الفعل المسند إلى المتكلم (أجلي، أغشى، أحمي، أبدل) وثيقة حضور شامخ صانع للقرار مدعم للسلطة التغيير.

وقول الأمير عبد القادر فيما سبق من الأبيات تكرار لقول عنترة:

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْـعِ القَنَا بِلَبَانِـهِ ... وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبـْرَةٍ وَتَـحَمْحُمِ[2]

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمُحَاوَرَةُ اشْتَكَى ... أو كانَ يَدْرِي ما جَوابُ تَـكَلُّمِي

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَـهَا ... قِيْـلُ الفَوارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ

هَلّا سَأَلتِ الخَيلَ يا إِبنَةَ مَـالِكٍ ... إِن كُنتِ جاهِلَةً بِما لَم تَـعلَمي[3]

---

[1] الأمير عبد القادر: الديوان، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، تحقيق ممدوح حقي، دمشق، (د ت)، ص 20.

[2] عنترة: الديوان، تحقيق ودراسة محمد سعيد ملوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1964، ص 217-219

[3] عنترة: الديوان، ص 207-209

يُخْبِرِكِ مَنْ شَهِدَ الوَقَائِعَ أَنَّـــنِي أَغْشَى الوَغَى وأَعِفُّ عِنْد المَغْنَمِ

تجتمع في هذه الأبيات فلسفة القوة إلى جانب فلسفة الحب، لتظهرا صراعا داخليا يظهر نوعا من الإرباك عبر دواخل الذات الإنسانية، التي تصبح دراما متحركة تتضارب العواطف ضمن بواطنها، فتسفر عن لااستقرارها النفسي وتمزقها الجواني.

ومن أمثلة الفخر الذاتي أيضا قول الأمير:

وأُورِدُ رَايَاتِ الطِّـعَانِ صَحِيحَة وأُصْدِرُهَا بِالرَّمْيِ تمْـثَالَ غِرْبَال[1]

وهو ترديد لقول عمرو بن كلثوم حينما يقول في معلقته المشهورة

بِأنَّا نُـورِدُ الرَّايَـاتِ بِـيضا = = ونُصْدِرُهُنَّ حُمْـرا قَدْ رَوِيـنا

أما في قصيدته الفخرية "ما في البداوة عيب" ففيها من جمال الصورة وروعة التعبير وحسن البلاغة وفصاحة اللغة ما كان عليه شعراء العصر الجاهلي، منها قوله في وصف الصيد:

نُبَاكِرُ الصَّـيْدَ أَحْـيَانا فَنَبْـغَـتُهُ فَالصَّيْدُ مِنَّا مَدَى الأَوْقَاتِ في ذُعر[2]

فَكَمْ ظَلَـمْنَا ظَلِيـما في نَعَـامَتِهِ وإِنْ يَكُنْ طَائِرا في الجوِّ كالصَّقر

نُطَارِدُ الوَحْشَ والغِزْلانَ نَلْـحَـقُهَا عَلَى البِعَادِ وَمَا تَنْجُو مِنَ الضُّمَر

ويبد أن الأمير قد افتخر بعروبته عموما وبنسبه الهاشمي خصوصا وببداوته العربية وكرمها وبإسلامه الذي مكن الإنسانية من القيم الرفيعة مثل الإخاء والمحبة والعدل والإنصاف والصدق والوفاء[3] وغير ذلك.

في حين يرتبط الضرب الثاني من الفخر بالآخر ودافع البحث عن إرضائه وتقبله لما يرد من تغن واعتزاز في النص الشعري، ومن أمثلته قول الشاعر:

أبونا رسول الله خير الـــــورى طُرًا ** فمن فـــي الورى يبغي يطاولنا قدرا[4]

ولانا غدا دينا وفرض مـــــــحتما ** على كلّ ذي لبّ به يأمن من الغدرا

وحسبي بهذا الفخر من كلّ منصب ** وعن رتبـة تسمو وبيضاء أو صفرا

لعليائنا يعلو الفخار وإن يـــــكن ** به قد ســـــما قوم ونالوا به نصرا

ومن رام إذلالنا قـــــــلت: حسبنا ** إله الورى والـــــــجد أنعم به فخرا

تبدو هذه الأبيات إجابة صريحة وواعية لمن يسعى لإذلال الأمة الإسلامية، التي اختارت عقيدة الأعلى دستورا لها، وذلك يكفيها سموا وسؤددا.

---

[1] الأمير عبد القادر : الديوان، 20

[2] الأمير عبد القادر : الديوان، 23

[3] عمر بن قينة : الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 80.

[4] الأمير عبد القادر : الديوان، 30.

والشاعر يذكّر الآخر بقدوته التي تجمع بين التسامح والصدق والعدالة ليظهر أسلوب التعقل الذي يتمتع به في سياسته الحربية، والتعقل دليل قوة وتريث لا ضعف ومهانة.

الإحياء في الشعر الصوفي:

استند الأمير عبد القادر في غزله الصوفي إلى قصيدة "بان الخليط [1]" لجرير حتى يكتب نونيته "أنا الحبُّ والمحبوب والحبُّ جملة" ، يقول الشاعر:

عَنِ الحُبِّ مَالِي كُلَّمَا رُمْتُ سُلْـــوَانَا أَرَى حَشْوَ أَحْشَائِي مِنَ الشَّـــوْقِ نِيرَانا[2]

فَمَا القُرْبُ لي شَافٍ وَلَا البُعْدُ نَافِـــعٌ وَفي قُـرْبِنَا عِشْـــقٌ دَعَـــانِي هَـيْـمَانا

وَفي بُعْـدِنَا شَـــوْقٌ يُقَطِّـعُ مُهْجَتي كَتَـقْطِيعِ بَيْتِ الشِّعْرِ للنَّظْمِ مِيـــزَانا

أَنَا الحُبُّ والمحْبُـوبُ والحُـبُّ جمـلة أَنَا العَاشِـقُ المَعْشُـوقُ سِرًا وَإِعْـلَانا

نسج هذا النص وزنا عل بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن× 2)، وهو وزن قصيدة جرير ذاته كما استخدمت فيها أصوات الغنة لتفعيل عواطف الضم والجمع بين ذات المحبوب ومحبوبه، مع إظهار عناء العشق وعمق المحبة.

وينبني النص على فلسفة وحدة الوجود، حيث تبرز علاقة الذات بالذات الإلهية وتظهر قوة الإيمان بالكلية.

الإحياء في المدح:

أخذ الأمير كذلك عن أبي نواس قوله في قصيدته"أجارتا بيتينا أبوك غيور" التي مدح فيها أمير مصر، الخصيب بن عبد الحميد العجمي، عامل هارون الرشيد على الخراج، والتي قال فيها

فَمَا جَـازَهُ جُـودٌ، وَلَا حَـلَّ دُونَهُ وَلَـكِنْ يَصِـيرُ الجُودُ حَيْثُ يَصِيرُ

فقال الأمير في سينيته "غلاء الدار بالجار" التي بعث بها إلى صديقٍ له ببروسة (مدينة تركية)بعدما غادرها ليستقر بدمشق:

فَمَا جَازَهَا فَضْلٌ، وَلَا حَـلَّ دُونَهَا = = سِوَاهَا نُجُومٌ وَهْيَ أَحْسَبُهَا شَمْسا

هذا البيت اقتبسه من قصيدة أبي نواس

الأحياء في الوصف:

ويماثل الأمير عبد القادر قول أبي فراس الحمداني في شعره

أَقولُ وَقَد ناحَت بِقُربي حَـــمامَةٌ: أَيا جارَتا، هَل بَاتَ حالُك حَالِي[3]

مَعاذَ الهَوى ما ذُقتِ طارِقَةَ النَّـوى وَلا خَطَرَت مِنكِ الهُمـــومُ بِبالِ!

أَتَحمِلُ مَحزونَ الفُـــؤادِ قَـــوادِمٌ عَلى غُصُنٍ نائي المَسافَةِ عالِ؟

---

[1] يقول جرير: بَانَ الخَليطُ، وَلَوْ طُوِعْتُ ما بَانَا وقطّعوا منْ حبالِ الوصلِ أقرانا/حَي المَنَازِلَ إذْ لا نَبْتَغي بَدَلاً بالدارِ داراً، وَلا الجِيرَانِ جِيرَانَا/ يَا أَيُّهَا الرَّاكِبُ المُزْجي مَطِيَّتَهُ بَلِغْ تَحِيَّتَنَا، لُقِيتَ حُمْلانَا

[2] الأمير عبد القادر : الديوان، ص157-159

[3] أبو فراس الحمداني: الديوان، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ص282.

أيا جارتا ، ما أنصفَ الدهرُ بيننا! تَعَالَيْ أُقَاسِمْكِ الهُمُومَ، تَعَالِي!
تَعَالَيْ تَرَيْ رُوحاً لَدَيّ ضَـــعِيفَةً، تَرَدَّدُ في جِسْـــمٍ يُعَذَّبُ بَال!
أيَضْحَكُ مأسُورٌ، وَتبكـــي طَلِيقَةٌ ويسكتُ محزونٌ ويندب سَالِي؟
لَقد كنتُ أوْلى مِنكِ بالدّمعِ مُقـلَةً، وَلَكِنّ دَمْعي في الحَوَادِثِ غَالِ!

أما الأمير فقد قال حين نزل بقصر الطيارة المعروف في حماة:

وَنَاعُورَة نَاشَدْتُهَا عَنْ حَنِيـــنِهَا حَنين الحوارِ والدُّمُوعُ تَسِيلُ[1]
فقالت وَأَبْدَتْ عذرَهَا بِمَـــقَالِهَا وللصِّدقِ آياتٌ عَـلَيهِ دَلِيلُ
أَلَسْتَ تَرَانِي أَلقِمُ الثدي لَحْـظَةً! وَأَدْفَعُ عنْهُ وَالبَلاَءُ طَـــوِيلُ
وَحَالِي كَحَالِ العِاشْقِ بَات محلِفًا يَدُورُ بِدَارِ الحبِّ وَهوَ ذَلِيلُ
يُطَأطِئُ حُزناً رَأسَـــه بتـــذلل وَيَرفَع أخرى والعويلُ عويل

يجمع الشاعر بين صوت الناعورة وترجيع الإبل وحنينها، ويبدو أنه يصل حاله بحالها، فهو العاشق الذي ذله عشقه، وهو الحزين الذي هده جفاء المحبوب وبعده.

وتنبني الصورة في هذا النص على حركة التشخيص، التي تبث الفعل وردوده في الناعورة (قالت وأبدت ألقم أدفع)، لتنحدر هذه الحركة باتجاه التشبيه واصلة بين فعلين فعل الناعورة والعاشق.

المعارضات في شعر الأمير عبد القادر:

تشكل المعارضات كما سبقت الإشارة قصائد يتم خلالها محاكاة نص قبلي سابق وزنا وقافية، ويبدو أن الأمير لم يكتف بمحاكاة قصائد فحول الشعراء، وإنما عارض حتى أقرانه من الشعراء المعاصرين له أمثال محمد الشاذلي وذلك حينما أرسل إليه بشعره هذا:

أيا أَهْلِ فَنّ الطّبّ !! بِالله خَبّرُوا أَيُوجَـــدُ لِلصّـــبّ النّـــحيلِ دَواءٌ
نَهَكْتُ سِقامًا.لَم أَجِـد لِي شَافِيا وقَلْبِي، مِن غَير الخَلِيلِ، هَـــوَاءٌ
كَلفتُ بِها وهِي الفـــرِيدَةُ والَّتِي تَجمّعَ فِيهَا الحُسنُ وهِي ضِـــياءٌ
ولا عَيبَ فِيهَا غَيرَ فَـرطِ دَلالِهَا وفِي القَـلبِ مِنهَا للتَّـباعُدِ، دَاءٌ
أُرِيدُ وِصَالاً وَهِـــي تَقصِدُ ضِدّهُ أَيُمـــــكِنُ للضّـــدَّينِ ثَمَّ لِقاءٌ؟!
وأَسأَلُ مِـــنْ رَبِي اللِّقَاءَ فَإِنَّـــهُ قَدِيرٌ. ولِي فِي ذِي الجَلالِ رَجاءٌ

وعلق الأمير على ما أرسله صديقه بما يأتي:

سَألتُ رِجالَ الطِبّ أَخبَـــرَ كُلِّهِم وهُم أَهلَ تَجرِيـــــبٍ وأَهلَ ذَكـاءٍ[2]
بِأَنَّ سَقيمَ الحُبِّ هَيهَـــاتَ مَا لَه دَواءٌ، إِذَا مَا الحُبُّ، أَصبحَ نَائِي
عَسَى، ولَعلَ الله، أَنْ يُبرِدَ الأَسَى فَإِنَّ رَجاءَ الوَصـــلِ بَعضَ دَواءِ

[1] الأمير عبد القادر : الديوان، 160-161
[2] المصدر نفسه، 75

ولَو لَمْ يَكُنْ للعَاشِقِين تَـــــقَرّبٌ لِوقت وصال ما بقـــــوا لمساء
وأن دام هجر الحبّ أو زاد بـينه فـــذلك داءٌ لـــــم يزل بشـــفاء
وفي من مضوا في شرعة الـحب والهـــوى له أسوةٌ فليصبرن لبلاء

هكذا أفاد الشاعر الجزائري من تراث أسلافه من الشعراء، وقد برع في الشعر الصوفي، فكتب القصيدة الصوفية وارتقى في مقامات وأحوال المتصوفين مستخدما رموز عدة: الخمرة والمرأة والوجد والنور والبرق وغيرها من الرموز التي فعلت جمالية العبارة في نصه.

التجديد في شعر الأمير عبد القادر:

الغزل:

هو شكل تعبيري يسجل تخطيط الدواخل، فيحدثنا عن خبايا المشاعر وتقلباتها تحت سطوة سلطان المحبة، بل هو البوح بأحوال النفس والكشف عن أسرارها والتصريح بما تستكنهه أعماقها.

أما العذري منه فهو علاقة روحية معنوية لا دخل للمادي فيه، يأسره وثاق العفة الناتج الحتمي عن التكوين الإسلامي والأخلاقي للذات، وهو ضرب من التصوف حيث تسمو الذات عن أنوع الملذات والمتع جلها للتعلق بعالم نوراني محلق.

ولقد كان الأمير عبد القادر مهتما بهذا النوع من الأغراض خلافا لشعراء عصره؛ لأن علاقته بالمرأة متينة اللحمة لاسيما أنها تتعلق بوشائج الأمومة.

ويحدثنا محقق ديوانه عن هذه العلاقة في قوله: «ولعل السر في هذا الخضوع للمرأة كان من وراء إعجابه لأمه وجه لها وشدة تعلقه فقد لازمها في حله وترحاله وسلمه وحربه، أما الدافع الثاني فهو سلطان الجمال، فعلى الرغم من أن شاعرنا كان عصي المزاج لا يلين للقوة مهما قست وطغت فيه شيء من منهجية البادية وعنادها على ليونة في القلب أمام الجمال وتراخ لعزة المرأة»[1].

وهو يعترف بذلك في قوله:

وسلطان الجمال له اعتزاز على ذي الخيل والرجل الجواد[2]

والمرأة في غزليات الأمير هوية بلا وجه ولا ملامح، وماهية بلا تفاصيل أو معالم، إنها كينونة يكتنفها الإبهام وهي مجلى لواعج قلبية عميقة أو كل ذلك؛ لأن النفس تأبى تقاطيع تلك الكينونة وسماتها.

يقول الشاعر:

أقاسي الحب من قاسي الفؤاد وأرعـــاه ولا يـــرعى ودادي[3]
أريد حياتـــــها وتريد قتـــلي بهجر أو بصـــد أو بـــعاد

---

[1] عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري و أدبه، المرجع السابق، ص. 96

[2] الأمير عبد القادر: الديوان، ص57.

[3] المصدر نفسه، ص56.

وأبكيها فتضحك ملء فيـــها وأسهر وهي في طيب الرقاد
وتعمى مقلتي إن ما رأيـــتها وعيناها تعمى عن مـــرادي
وتهـــجرني بلا ذنب تـــراه فظلمي قد رأت دون العـباد

يجمع الشاعر بين الفعل ورد الفعل، أو بينه وبين الاستجابة، معبرا عن مسافة البين بينه وبين المحبوب في تشكيل ينبني على فلسفة التضاد، التي تسهم في تنامي الأنساق وتوالدها، مما يمنح النص حركية « تجعل تفاعل المعاني والأخيلة والأحداث والشخصيات محققا في جوهر واحد يمثله المعنى، مما يسمح بإعادة ترتيب النص وجعله أكثر تكاملا وانسجاما»[1].

الوصف:

يشكل الوصف بؤرة مركزية في البنية النصية، وله أهمية بالغة في تشكيل النص وبناء لحمته، إذ يحقق الانسجام النصي، ويصل الوحدات الصغرى ببعضها بعض، لذا قال ابن رشيق القيرواني: الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف[2] ولا سبيل إلى حصره واستصائه، حتى إنه انتقل من الوجود الجزئي في البنية النصية إلى حضوره مستقلا

والأكيد أن الوصف جزء من منطق الإنسان؛ لأن النفس محتاجة إلى ما يكشف لها من الموجودات منها ولا يكون ذلك إلا بتمثيل الحقيقة وتأديتها إلى التصور في الطريق السمع والبصر والفؤاد.

وهو نوعان حسي يتصل بالرؤية العينية، وخيالي يقوم على استحضار المغيب والعاطفة في الثاني أعمق وأقوى؛ لأنها تقوم على تعويض الغياب وبالتالي تحقيق الوجود.

يقول الشاعر:

أو كنت أصبحت في الصحراء مرتقيا بساط الـرمل به الحصباء كالدرر[3] (البسيط)
أو جلت في روضة قد راق منـــظرها بكل لون جمـــيل شيـــق عطـر
تستنشقن نسيما طـــاب منتـــشـــقا يزيد في الروح لا يسري على قذر

يراسل الشاعر بين الحواس فيجمع بين المدركين البصري والشمي **بكل لون جمـــيل شيـــق عطـر**، ليرسم تكاملا ووحدة في فضاء الصحراء الدال على التحرر كونه أفق الطهارة والبساطة، الذي ينتشل الذات من القلق والشقاء إلى الراحة والهناء، إنه رمز للتصوّف، يعلي من شأن الكيان البشري، ويرفعه درجات عن جحيم المادة والتشيؤ، فالصحراء «عالم روحاني لا نعبره دون الخروج منه وكلنا رقي وثراء»[4].

---

[1] نعمان بوقرة: قراءة سيميائية في طوق الحمامة لأبي حزم الظاهري، مجلة جذور ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع 12، السنة السادسة، ص 535.

[2] ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل،ط 5 بيروت، 1981، ص 294.

[3] الأمير عبد القادر: الديوان، ص39

[4] نقلا عن فرندة سلال: الصحراء مملكة الصمت، دار القصبة، الجزائر، 2003، ص13.

التجديد في الشكوى والحنين:

سبب النفي في حياة الأمير أزمة وجدانية عميقة، فاتخذ شعره مسحة مأساوية تشي بالاضطراب الداخلي الناتج عن الاغتراب النفسي الذي يشعر به ، وهو في تعبيره عن حنينه شبيه بشعراء المهجر إلى حد بعيد ودليل ذلك قول الشاعر:

أ يروقُ الطرفَ شيءٌ بـعدَكمْ؟! لا وربِّ البيتِ في هزْلٍ وجـدْ[1]
مذْ ترحلْتُمْ أذبـتُم مهجـــتي ودموعي فائضاتٌ من كـمدْ
فنيَ الصبرُ ولـم يفنَ الجـــوى ما أراه فانياً حـــتَّى الأبـــدْ
و ذوَى ما كـان رطـــباً يانـعاً ووهَى العَظْمُ ولم يبقَ الجلدْ.
مذْ تواريـتُم تـــوارَى فـــرحـي ما يسرُّ القلبَ في أخذٍ و ردْ
فحياتي بعدَكـمْ مـذُ غبـــتُمُ من مجازٍ مرسلٍ عندي يُـعدْ
طـــال ليـــلي يا أحـــبَّايَ،ولا يعلمُ الحالَ سوى الفردِ الصَّمدْ

يقر الشاعر بنفاذ الصبر أمام دوام الوجد والحنين، ويؤكد رغبته في البكاء التي تأتي استجابة للتواصل مع الآخر والبكاء فعل غرضي هدفه التخفيف من حر قلب الأمير الذي انطمرت في حشاه مشاعر الحزن والأسى فظلت نارا متقدة لا يطفأ أوارها. أما الفعل التأثيري، فقد يكون إحساس المتلقي بعظيم الفجيعة، أو الحث على مشاركة الآخر للأنا في تقاسم الهموم.

وقد جدد الشاعر في المضمون أيضا، فاتخذ الشعر الفلسفي الذي غاب عن عصره سبيلا لطرح مختلف تأملاته الروحية ونزعاته الفلسفية:

أنا مطلق لا تطلبوا لي الدهر قيدا ومالي من حد، فلا تبغوا لي حدا[2] (الطويل)
ومالي من كيف فيضبطني لـــكم ولا صورة لا أعـــدو منها ولا بـدا
ومالي شـــأن يبقى آنـين ثابتا وإن شؤوني لا يحـــاط بها عـــدا
ومالي من مثل، ومالي مـن ضـد فلا تطلبوا مثلا، ولا تبغوا لي ضـدا
فقل: عالم، وقل: إله، وقل: أنـــا وقل: أنت، وهو لست تخشى به ردا

يبدو أن الأمير خالف كل توقع حينما كتب وفقا لنزعة فلسفية، تطرح قضايا المطلق والنسبي والكم والكيف والثابت والمتحول والمنتهي واللانهائي والتشابه والاختلاف، وهي قضايا فلسفية تجمع بين المتناقضات أحالها الأمير على الذات ليثبت أن لاختلال الموازين وتلاشي الحدود له تأثيره «ويخلق التضاد حركة بين النقيضين تثري الصورة وتجعل بين طرفيها تأثيرا وتأثرا، ويعكس تشكيل الصورة الشعرية بهذه الطريقة ثنائية الواقع، حيث يجمع [الأديب] بين ثنائيات متقابلة ولكنها تخدم دلالة واحدة»[3].

---

[1] الأمير عبد القادر: الديوان، ص95

[2] نفسه، ص 166

[3] مدحت سعيد الجيار : الصورة الشعرية عند أبو القاسم الشابي، دار المعارف للكتاب، القاهرة،ط2،-1995،ص 72.

والأكيد أن اشتباك النقائض، من خلال اتصال الوعي بلاوعيه يصل بالذات إلى مقاومة حالاتها المتوترة، فتدرك ذاتها بذاتها وتتمكن من الوصل بين أفعالها.

الحاضرة(الخامسة) التجديد الشعري في المشرق 1

مفهوم التجديد:

الفن هو الحركية والتغيير؛ لأنه ينشأ في كثير من الأحيان من اللاتصالح، والشعر شكل فني مسافر خلال محطات عدة، يمارس التحول من خلال حركات التجديد، والتجديد هو إيجاد مضمون مغاير يتماشى ومتطلبات العصر، أو البحث عن شكل مختلف يقوض السائد ويمحو الثابت.

ويرى النقد الحديث أن للتحول والتجديد تياران: «الأول هو التيار الذي يبدأ أصوليا، ثم يثور من داخل الأصولية، وهذا النوع من التّجديد هو الذي يعترف بأن لكل زمن خصوصياته، وأن الفن في عالم متغير يتحرك وفق تيارات العصر ورياح فكره، فيقتحم عالمه الخاص دون إخلال بالمقدمات الأساسية والأصول، إنه التيار الذي يرتكز على الأصول العامة يحافظ عليها وفي ذات الوقت يسمح لنفسه أن يفتح النوافذ ويغير الهواء، هذا النوع من التجديد يبدأ من الماضي ويتحرك نحو المستقبل لا يغير التاريخ أو يمحوه فيكون التغير عندئذ محافظا على المتعارف عليه من الثوابت

والثاني هو الذي يغير في الأصول ويطوها، والذي يعتبر تغييرا جذريا، وتحولا حقيقيا عن المسار المعروف و المتداول والمنحدر إلينا من التاريخ ومن عصور سابقة، ونعني به تلك المجموعة من التقاليد المرتبطة بالبناء الفني وطرائق التّعبير، وأدوات هذا التّعبير».[1]

والأكيد أن التيار الأول قد حدث في الحركة الشعرية الحديثة، في حين مس التيار الثاني الحركة الشعرية المعاصرة مع انهيار سلطة الشكل، وقد تم التجديد في التيار الأول على مستويين:

أ- على المستوى الفردي: وظهر عند رواد المدرسة الإحيائية.

ب- على المستوى التكتلي الجماعي: وظهر مع مدارس الديوان وأبولو والمهجر.

أهم مظاهر التجديد في الشعر العربي الحديث:

عرف الشعر العربي الحديث مسيرة من التحولات يمكن حصر أهم مظاهرها فيما يأتي:[2]

عدم الاستقرار على الموضوعات الشعرية القديمة، ومحاولة التجديد في موضوع القصيدة.

ظهور أغراض شعرية جديدة اثر تطور الهجاء إلى نقد اجتماعي والفخر إلى اعتزاز بالقومي والوصف من خارجي إلى تعبير عن خلجات النفس ودواخلها والغول إلى الكشف عن مشاعر الكيان الإنساني ومن ثمة ظهر (الشعر السياسي والشعر الاجتماعي والشعر الملحمي والتمثيلي...).

النزعة القومية في الشعر.

النزعة الإنسانية السامية وعدم الوقوف عند النظرة الطائفية أو التعصبية البغيضة.

---

[1] زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتّجاهاتهم الفنّية، ص176-177

[2] جميل فتحي الهمامي: التجديد في الشعر محاولات فاشلة، ينظر الموقع:

https://www.aljazeera.net/blogs/2017/8/16 تاريخ الدخول 14/10/ 2020

الاعتماد على الوحدة العضوية في بناء القصيدة.

كتابة القصة الشعرية التي لم تعرف سابقا إلا في شكل تجارب محتشمة.

الميل إلى توظيف الرموز بجميع أنواعها (طبيعية، دينية، تاريخية، أسطورية...)

التنويع في الأوزان والقوافي.

الاعتماد على التفعيلة الواحدة وحدة موسيقية بدلا من وحدة البيت العمودي (شعر التفعيلة)

التحرّر من قيود القافية الموحدة (شعر التفعيلة).

التجديد على المستوى الفردي:

قدم البارودي وتلامذته جهودا عدة في تجديد الشعر العربي، على مستوي الموضوعات والبناء. مما أسهم في إثراء التجربة الشعرية العربية ودفع بها إلى فنية أرقى.

التجديد في شعر البارودي:

جدد البارودي في الوصف فخصص له قصائد بعينها، بدل من استخدامه لخدمة أغراض أخرى في النص الشعري، فهاهو يصف الليلة المظلمة الممطرة، التي لفها الغمام فلا تكاد تهتدي فيها إلى سبيل في قوله:

وَلَيلَةٍ ذَاتِ تَهْـــــتَانٍ وأَنـــدِيةٍ كَأَنَّما البَرقُ فِيهَا صَارِمٌ سَلطُ[1] (التهتان، مطر ضعيف دائم)(أندية ج ندى)

لَفَّ الغَمامُ أَقَاصِيـــــهَا بِبردَتِـــهِ وانْهلَّ فِي حَجْرَتَيْهَا وَابلٌ سَبِطُ

بَهمَاءَ لا يَهتَدِي السَّارِي بِكَوكَبِهَا مِنَ الغَمامِ و لَا يَبدُو بِهَا نَمطُ

وصور الشاعر الإنسان الجشع الذي لا فائدة ترجى منه، فوصفه وصفا نستطيع ربطه بالنقد الاجتماعي؛ الذي يأخذ من الواقع ويحاول إصلاح السلوك وتقويمه:

وَصَاحِبٍ لا كَانَ مِنْ صَـــاحِبٍ أَخْلاقُهُ كَالْمِـعْدَةِ الْفَاسِـــدَهْ[2]

أَقْبَحُ مَا فِي النَّاسِ مِنْ خَصْلَةٍ أَحْسَنُ مَا فِي نَفْسِهِ الْجَامِدَهْ

لَوْ أَنَّـهُ صُوِّرَ مِنْ طِـــــبْعِهِ كَانَ لَعَمْرِي عَقْرَباً رَاصِـــدَهْ

يَصْلُحُ لِلصَّفْعِ لِكَـــــيْلا يُرَى فِي عَدَدِ النَّاسِ بِلا فَائِـــدَهْ

يَغْلِبُهُ الضَّـــــعْفُ وَلَكِـــنَّهُ يَهْدِمُ فِـي قَعْدَتِهِ الْمَائِـــدَهْ

يُرَاقِبُ الصَّحْنَ عَلَى غَفْلَـــةٍ مِنْ أَهْلِهِ كَالْهِرَّةِ الصَّـــائِدَهْ

لجأ الشاعر إلى جملة من الصور التشبيهية، فحصر الإنسان في معدته التي تمثل بيت الداء، والداء دون شك هو السلوك الفاسد الذي يجعل الإنسان متطفلا وضيعا غير قنوع.

ويدنو الشاعر بمنزلة الذات أكثر، حينما يجمع بينها وبين العنكبوتيات اللافقارية السامة، وبينها وبين السنوريات ليجعل منها المترصدة الصائدة المنعدمة العواطف، التي تقدم مصلحتها على المصالح الأخرى.

الشعر السياسي:

---

[1] محمود سامي البارودي: الديوان، حققه علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة ، بيروت، 1998، ص 308.

[2] المرجع نفسه، ص 188

وهو الشعر «الموجه للإصلاح السياسي من منطلق فكري، سواء أكان هذا الفكر وطنياً أو قومياً أو إسلامياً أو غير ذلك»[1]، ولعل الهدف من كتابته هو التعبير عن أفكار سياسية معينة أو الإقناع بتوجهات حزبية، ومن أنواعه التحرري والوطني: أما الأول فهو ما تناول الحركات السياسية، في حين يعالج النوع الثاني الدفاع عن الوطن.

وقد حاول الشاعر أن يجدد أيضا في هذا الغرض، فدعا إلى العدالة والمساواة والحرية خدمة للوطن، وتحول من معالجة الحياة الخاصة إلى مجال النضال الوطني الكبير، ثورة يريدها أن تمتد من نفسه إلى أبناء شعبه عسى أن يستأصلوا أسباب ذلهم وعلة ظلمهم.

وكَيفَ تَرونَ الذُّلَّ دَارَ إِقَامَـــــةٍ وذَلكَ فَضلُ اللهِ فِي الأَرضِ وَاسِـــعُ[2]

أَرَى رُؤوسًا قَدْ أَينَعَتْ لِحصَـادِهَا فَأينَ ولَا أَينَ السَّـــيُوفُ القَـــواطِعُ (أينعت، نضجت)

فَكونُوا حَصيدًا خَامِدِينَ أو أفْزعُوا إلى الحَربِ حَـتَّى يَدفَعَ الضَّيمَ دَافعُ

يعمل الشاعر على تجسيد الذل ليتحول المجرد إلى مكان حسي ثابت، ذلك أنه موطن الخانعين الخاضعين، ويهدف من وراء هذا التصوير إلى التحريض وبعث الهمم في النفوس المحبطة المتراجعة، علها تسعى إلى إحداث التغيير.

الفخر:

تحول الفخر لدى الشاعر إلى اعتزازا بالنفس وتغن بالشجاعة، حيث يقول:

أَبَى الدَّهْرُ إِلَّا أَنْ يَسُـــودَ وَضِـــيعُهُ وَيَملِكَ أَعْنَاقَ الْمَـــطَالِبِ وَغْـــدُهُ[3]

تَدَاعَتْ لِدَرْكِ الثَّأْرِ فِيـــنَا ثُـــعالُهُ وَنَامَتْ عَلَى طُـــولِ الْوَتِـــيرَةِ أُسْدُهُ

فَحَتَّامَ نَسْرِي فِي دَيَاجِـــيرِ مِـــحْنَةٍ يَضِيقُ بِهَا عَنْ صُحْبَةِ السَّيْفِ غِمْدُهُ

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَدْفَعْ يَدَ الْجَوْرِ إِنْ سَطَت عَلَيهِ، فَلَا يَأْسَـــفْ إِذَا ضَاعَ مَجْـــدُهُ

يظهر الشاعر كيف تتحول الموازين في هذا الزمن فترفع من ليس أهلا للرفعة، ثم يدعو إلى اعتزاز الذات بذاتها قبل أن يضيع مجدها مستخدما أسلوب الشرط المتعلق بزمن مستقبلي للإشارة إلى دوام ما يترتب عن قرار الذات حتى تحسب حسابه.

التجديد في شعر حافظ

جمع حافظ بين الشعر السياسي والوطني، لاتصاله بطبقة المصلحين، ويبدو أنه خاضع في عاطفته الوطنية أكثر من غيره، وقد أجاد في وجوه الحزن تأسفا عن حال الوطن والأمة، محاولا زرع أسس التآخي والوحدة:

لِمصرَ أم لِرُبوعِ الشَّامِ تَنتَسبُ هُنا العُلا وهُناكَ المَجدُ والحَسبُ[1]

---

[1] شعر الإحياء في اليمن (دراسة موضوعية فنية)، محمد أحمد عبد الله الزهيري، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، 2000م: 11.

[2] محمود سامي البارودي: الديوان، ص 319.

[3] المرجع نفسه، ص 125-126.

رُكنَانِ للشَّرقِ لا زالَتْ رُبوعُهما قَلبُ الهِلالِ عَليهَا خَافقٌ يَجِبُ
خِدرَانِ للضَّادِ لمْ تُهتَك سُتورُهمَا ولَا تَحوَّلَ عن مَعنَاهُما الأَدَبُ
أمُّ اللُّغَاتِ غَداةَ الفَجرِ أُمُّهُما وإنْ سَألتَ عن الأَبنَاءِ فالعَرَبُ

يبدو أن الشاعر يتمتع بوعي سياسي عميق، إذ يدعو للتمسك بالوحدة العربية، تجاوزا لأزمة الشتات والفرقة، ويرى أن صوت الجماعة سبيل لتغيير الوضع، لذا يصل بين البنيات المكانية المبهمة (هنا/ هناك)، ويستخدم صوت اللام الانحرافي للتعبير عن ألم داخلي، راسما نوعا من الأمل في صفة الصوت التي تفيد الالتصاق والتعلق.

وقد عبر الشاعر عن مقاصده الاجتماعية، وبادر إلى ملامسة المعاني التربوية، محاولا مشاركة أبناء شعبه رغباتهم وميولهم، فحارب الفقر والجهل والرذائل ودعا إلى التحلي بالقيم الأخلاقية

لَم أَقِف مَوقِفي لِأُنشِدَ شِـــعرًا صُبَّ فِي قَالَـــبٍ بَديعِ النِّظَامِ[2]
إنَّما قُمتُ فِيهِ والنَّفــسُ نَشوَى مِن كُؤوسِ الهُمومِ والقَلبُ دَامِي
ذُقتُ طَعمَ الأَسَى وكَابدتُ عَيشًا دُونَ شُربِي قَذَاهُ شُــربُ الحِمامِ
فتَقَلَّبتُ فِي الشَّــقاءِ زَمــانًا وتَقَلَّبتُ فِي الخُطوبِ الجِســامِ
ومَشَى الهَمُّ ثَاقباً فِي فُــؤادِي ومَشَى الحُزنُ نَاخرًا فِي عِظَامِي
فَلهَذَا وقَفتُ أستَعــطفُ النَّــا سَ عَلى البَائِسينَ في كُـلِّ عامِ

حمل الشاعر على عاتقه هموم شعبه وعبر عن قلقه، ثم تجاوز ذلك ليشارك أمته مآسيها، محاولا بعث روح التضامن والألفة بين أفرادها؛ لكونه يؤمن إيمانا مطلقا أن صوت الجماعة أبلغ من صوت الفرد، ويعد ذلك من جوانب التوعية الاجتماعية وهو ما يدل على روح المسؤولية التي يتميز بها حافظ.

ويقول طه حسين: رحم الله حافظا لم يكن يعيش لنفسه، وإنما كانت مصر كلها بل الشرق كله بل الإنسانية كلها، ولم يفت الشاعر التأكيد على ضرورة تعميم التعليم، ليشمل أفراد المجتمع باختلاف أجناسه:

من لي بتربية النّســـاء فإنّها ** في الشرق علّة ذلك الإخفاق[3]
الأمّ مدرسة إذا أعددتـــــها ** أعددت شـــعبا طيّب الأعراق
الأم روضٌ إن تـــعهّده الحيا بـــــالريّ أورق أيّما إيراق
أنا لا أقول دعوا النساء سوافرًا بيـن الرّجال يجُلن في الأسواق
كـــلاَّ ولا أدعوكم أن تُسرفوا في الحُجب والتضييق والإرهاق
فتوسطوا في الحالتين وأنصفوا فالشرُّ في التّقيـــيد والإطلاق
ربّوا البنات على الفضيلة إنّها في الموقفين لهُنّ خـــيرُ وثاق

[1] حافظ إبراهيم: الديوان ، ص268.
[2] المصدر السابق، ص287-288.
[3] حافظ إبراهيم: الديوان، ص282.

وجد حافظ إبراهيم أنّ سبب تخلف المجتمع العربي، هو نظرته النمطية للمرأة وتهميشه لها، لذا ركز على تحرير المرأة ذهنيا وفكريا لبلوغ الرقي والتحضر.

ويمكننا أن نشير أيضا إلى تلك النزعة الإسلامية، التي تحلى بها حافظ إبراهيم موجها الأمة العربية إلى حتمية الاستجابة لتعاليم الدين الإسلامي والتحلي بأخلاقه الفاضلة:

رَأَيتَ في الـــدّينِ آراءً مُوَفَّـــقَةً فَأَنزَلَ اللهُ قُـــرآناً يُزَكّيـــها

وَكُـــنتَ أَوَّلَ مَن قَرَّت بِصُـــحبَتِه عَينُ الحَنيفَةِ وَاِجتازَت أَمانيها

قَد كُنتَ أَعدى أَعاديها فَصِرتَ لَها بِنِعمَةِ اللهِ حِصناً مِن أَعاديها

تشير هذه الأبيات إلى نصرة الشاعر لتعاليم الدين الإسلامي، وتأيده للمذهب الحنفي، ويرنو الشاعر من وراء ذلك الإخبار عن تغيير الموقف إلى إقناع المتلقي بالتوجه الإسلامي سبيلا لمن يبغي الفوز في الدارين.

التجديد على المستوى الجماعي:

مدرسة الديوان: تأثرت هذه المدرسة بالاتجاه الرومانسي والشعر الانجليزي، وكان روادها عباس محمود العقاد(1889-1964)، وإبراهيم عبد القادر المازني(1889-1849)، وعبد الرحمن شكري(1887-1958)، وهم يوجهون نقدهم إلى أصحاب المدرسة الإحيائية، فقد كتب العقاد في مقدمة دواني شكري والمازني معارضا القصيدة التقليدية بناء ولغة، وجمعت أراء هذه المدرسة في كتاب الديوان الذي أصدره كل من العقاد والمازني سنة1921.

خصائص المدرسة وأهم ما دعت إليه:

الذاتية والصدق:

أكد العقاد على مبدأ الصدق العاطفي في التعبير عن الذات، حتى يتمكن الشاعر من تجسيد شخصيته في نتاجه الإبداعي وانتقد شعر الصنعة مؤيدا التلقائية وعدم التكلف فقال: «إن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به ويصور الدنيا على صورة تناسبه، فهو ناقل وصانع ونظمه تنميق يعرف باختلاف الصيغة والصناعة لا يعرف باختلاف الحس والطبيعة»[1]، فالشاعر في رأيه «من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به»[2]

لقد طمح العقاد إلى السمو بالشعر، حتى وصوله إلى الحقيقة، أو إلى الوحدة الجوهرية الكامنة خلف المتباعدات، متجاوزا الصور التشبيهية القائمة على الحضور والإثبات.

ويبدو أنه يريد من الشاعر أن يعبر عن شخصيته، بعيدا عن الاجترار والافتعال والزيف، بما يمنح لنصه الفرادة والتميز والخصوصية، التي تحول دون ذوبان هذا النص في غيره من النصوص.

---

[1] عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 163

[2] عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في النقد والأدب، دار الشعب للنشر والتوزيع/ مصر،1997 ، ص 23.

أما المازني فرأى أن الشعر في أصله فن ذاتي، يحاول الشاعر أن يرضي به نفسه، ويعلل ويتلهى[1]، ولهذا نقد شعر حافظ وسماه الشاعر الصحفي؛ لأن شعره بعيد عن النفس والحياة، وهو القائل: « الصدق والترجمة عن النفس والكشف عن دخيلتها أبلغ من التأثير وأنجع»[2]، لذا فلا بد من بلوغ العاطفة الصادقة في القول الشعري حتى يجد استجابة لدى متلقيه.

وما الشعر إلا معان وما يزال الإنسان ينشئها في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها عقله...إن الشعر ديوان يقيد فيه أهل العقول الراجحة ما يجيش في خواطرهم في أسعد الساعات، وهو الذي ينقذ من الفناء والعدم خواطر الإلهام، وهو يحلق بالمرء فوق الحياة ويرغمه على أن يحس وأن يتخيل[3]، وبذلك يرى المازني أنه لا يمكن للذات أن تعلن هجرتها لسفلية هذا الوقع الحسي المادي إلا عبر الخيال وسفنه.

في حين رفض عبد الرحمن شكري الشعر المنمق المعتد بالمبالغة والغلو، ورأى أن المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه، وقد ركز الأديب على صدق التجربة الشعرية في ديوانه في ديوانه الخطرات حينما قال: ليس الشعر كذبا لا هو منظار الحقائق ومفسرها[4].

وقال أيضا في نصه الشعري:

إنَّ القُلوبَ خَوافِقٌ والشِّعرُ من نَبضَاتِهَا[5]
فَترى الحَياةَ جَمِعَها مَنشُورَةً بِصِفَاتِهَا
والشِّعرُ مِرآةُ الحَيا ةِ تطلُ فِي مِرآتِهَا
....
والشِّعرُ نغْمةُ صَادحٍ والشِّعرُ مِن آلاتِهَا
أشجَانُها أوتَارُها والشِّعرُ من رَنَاتِها
ولِكلِّ شَيءٍ مَبعثٌ للنفسِ مِن رَقَدَاتِها
والشِّعرُ كَالإلهَامِ يَأ تِي النَّفسَ فِي يَقظَاتِها
والكَونُ آيةُ شَاعرٍ يَأتِي بِمبتَكراتِهَا

إن الشعر مساحة للتأمل ينخرط في تفاصيل الجمال، وينبض بتفاصيل الحياة حتى يحرك الكامن فيها، إنه تأسيس لعالم مغاير واتجاه مختلف، ما كنا لنعرفه لولا الكتابة، وهو ما يدفعنا لتخطي الراهن الموجود توقا إلى صناعة الأفضل.

---

[1] إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر ،2012ص 131

[2] إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان،133

[3] نفسه الصفحة نفسها

[4] عبد الرحمن شكري، ديوان خطرات، مراجعة وتقديم فروق شوشة،المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص402- 403.

[5] عبد الرحمن شكري، الديوان،مؤسسة هنداوي، القاهرة،2014، ص 371-372

وقد ركز الشاعر على ترديد لفظة الشعر ست مرات للتأكيد على مكانته مهتما بالإيقاع الصوتي الموسيقي النغمي، الذي يشد أسماع المتلقي، وقد ربط العميلة الإبداعية بفجائية الإلهام، تأكيدا على التلقائية والانسيابية دون تكلف أو تصنع، ثم ربط بين الشعر والباطن كون الكتابة ترجمة لتخطيطات الدواخل، وبعث لها في الآن نفسه وأخيرا دعا إلى الابتكار والتجديد تجاوزا لما هو مألوف ونمطي.

معارضة التقليد والمحاكاة:

انتقد العقاد التقليد عند أصحاب المدرسة الإحيائية ورفض المعارضات، ورأى أن وصف المخترعات الجديدة لا يعد حداثة، إنما الحداثة هي التعبير عما يشعر به الشاعر، وبالتالي رأى أن تكرار شوقي للقوالب اللفظية والمعاني تقليدا ومحاكاة، نسي الشاعر فيها نفسه وشعوره الداخلي، «فالشاعر المطبوع معانيه بناته، فهن من لحمه ودمه، وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته فهن غريبات عنه وإن دعاهن باسمه»[1].

ويقول العقاد: «على الشاعر أن لا يخالف ظاهر الحقيقة، إلا ليكون كلامه أوفق لباطنها»[2]، ويبدو أن الناقد عالج موضوع الحقيقة في معرض حديثه عن علاقة الشعر والتاريخ وضربا لشعر المناسبات، ويعني قوله إن الخروج عن الحقيقة، لا يكون إلى خدمة للحقائق النفسية وإلا فلا.

وقد سخر المازني من شعر رواد المدرسة الإحيائية، وعده نسخا متشابهة خالية من التميز[3]؛ لأنها لا تعبر عن روح العصر، فقال: «أليس من العبث تقليد السلف والاقتصار على احتذائهم والاقتباس منهم»[4]، وذلك يشرح رفض نقاد جماعة الديوان لتلك الحركة الاجترارية، التي تزمل فيها الشعراء المحافظون برداء الفحول عاجزين على حياكة ما يناسب روح عصرهم.

أما عبد الرحمن شكري، فقد رفض المحاكاة وذهب إلى القول: إن «المعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراءه وتجاربه و أحوال نفسه وعبارات عواطفه، وليس المعاني الشعرية -كما يتوهم بعض الناس- التشبيهات الخيالات الفاسدة والمغالطات السقيمة»[5].

ويجانب العقاد التقليد معتنيا بالجمع بين الصور الجزئية في صورة كلية، فيقول في قصيدة (الشاعر الأعمى):

شَكَا الشَّاعِرُ البَاكِي عَمـــيً قَد أَصابَهُ ... وأَظلمَ مَا نَال العَـــمَى جَفنُ شَاعر[6]

يَنوحُ بَعيـــنٍ لَم يَدعْ عِـــندَها البَـلَى ... سِوى نَبعُ حُزنٍ نَاضبِ المَاء غَائر

وتَلحظُ عَينُ الشَّمـــــس شذرا جـبينه ... فيُطرِق إغضـــــاءً بمقلةِ حاسر

ويَسألهُم: هَل أَومَض البَرقُ فِي الدُّجَى ... وهلْ طَلـــعتْ فِيه وُجـــوهُ الزَّواهر

---

[1] عباس محمود العقاد: مطالعات في الكتب والحياة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر ، 2013، ص 302.

[2] عباس محمود العقاد: فصول. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر ، 2013، ص 265.

[3] شوقي ضيف : الأدب العربي في مصر، دار المعارف، ط10، 1993 ، ص 63.

[4] إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، ص 133

[5] عبد الرحمن شكري: الديوان ، ص 403

[6] عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص 266.

وهَل يَلمــعُ الدُّرُّ المُنضَّــدُ والحُــــلى على الغِدِ أم بَاتَ الحَصى كَالجواهر
تَكَادُ تَشقُ الأفــقَ زَفرةُ صَــــــدرِهِ إذَا رَاحَ يلــحاهُ بصــــيحة حَائر:
تجود لعين الذئــــب يا أفق بالسنى ليهــــــديه في فتكة بالجــآزر
وترميه في بــــئر عميقٍ قــــرارها وتسفكه فوق البــــطاحِ الغــوامر
وتسلــــــبني نـورا أراك بوحــــيه فأظهر ما أخــــفي سواد الدياجر

الإعلاء من العاطفة والخيال:

يرى العقاد أن الخيال ملكة من ملكات النفس، تسهم في استكناه منطق الحياة وقصاراه أن يقوم برسالته، التي تلتئم وطبيعته مع غيره من قوى النفس في استقبال معطيات الحياة[1]، وهذا يعني أن قيمة الخيال تظهر من خلال تلقيه لمعطيات الحياة، وتحويلها إلى صور ذهنية تسمو فوق ما هو كائن، لذلك فهو وسيلة الشاعر التي يفهم بها ما خلف الواقع.

أما المازني فيقول« ليست قدرة الشاعر هنا في أنه أوجد شيئا من العدم فذاك محال، ولكن قدرته في أنه استطاع أن يكون صورة من أشتات صور أن يحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضارا واضحا»[2].

ويفرق عبد الرحمن شكري بين الخيال والوهم على نحو ما ذهب إليه كوليردج في قوله: «التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، دون أن يتجاوز طبيعة الشيء أو ما يشبهه، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين الشيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع يغري الشعراء الصغار ولم يسلم منه بعض الكبار»[3]

ويمثل بقول أبي العلاء المعري **واهجم على جنح الدجى ولو أنه أسد يصول من الهلاك بمخلب**

وبالتالي أصبح الخيال هو القدرة على صهر الأشياء في وحدة متماسكة تنتظمها كلية شاملة، وهو وساطة الخلق وأداة لبناء علاقات جديدة، بينما الوهم آلية تعتسف العلاقات وتصطنع الجوامع (القدرة على التجميع والتكديس بين مواد جاهزة تستمد من الذاكرة)

ومن صور الخيال في شعر شكري قوله من قصيدته بين الحياة والموت:

وقَفتُ عَلى البَحرِ الخَضمِ عَشيَّةً وللرِيحِ فيهِ والعــــبابُ بــوادرُ[4]
وقد بَسطَ اللَّيلُ البَهــيمُ جَــلالهُ وللسُــحبِ نوْءٌ هاطلُ اللُّجِّ هامــرُ
وللرعدِ ضِحكٌ رائعُ الصَّوتِ هائلٌ كَأنَّ ضجيجَ الرَّعدِ بالنَّاسِ سَاخــرُ
أقطِّعُ قَلبِــي بالبُكــاءِ وبالأسَــى وحبُّ الرَّدى دَاءٌ دَخيــل مُخــامِرُ
بَكيتُ بُكاءَ اليَائسِ لا يأسَ مثلهُ وقُلتُ وبِي منْ سَانِحِ المَوتِ خَاطِرُ

---

[1] حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص 444.

[2] عبد الله خضر حمد: قضايا الشعر العربي الحديث،دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2017، ص41.

[3] ديوان عبد الرحمن شكري، مراجعة وتقديم فروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 403.

[4] ديوان عبد الرحمن شكري، ص247.

أجِرنِي مِن ظُلمِ الحَــياةِ ولُؤمِـهَا فَإنَّ شَــقائِي مِثــلُ لجِّكَ زَاخِــرُ
أرَى كَفنًا مِن نَسجِ مَوجكَ أبيضًا تُمزِّقــهُ الأَرواحُ وهْــي ثَوائــرُ
وأنتَ مِــــهادٌ لَيِّنُ الطَّيِّ نَاعــمٌ ونَعــشٌ لِمنْ يَرجُو الرَّدى ومَقابِرُ
فأَغْرَقَ ضِحكُ الرَّعدِ شَكوايَ سَاخِرًا وأُبتُ بِهذَا العَيشِ والقَلبُ صَاغِرُ

يستخدم الشاعر جملة من الصور الاستعارية والتشبيهية، ليمنح الظواهر الطبيعية الجوية سمة التفاعل والتناغم مع الذات، فينصت من خلالها إلى حديث الأوجاع حيث تشاركه أحزانه ومآسيه.

إنها نزعة تشاؤمية تلملم من الجزئيات صورة كلية متنامية، فتألف بين ذلك الشتات بما يمنح النص وحدة نفسية، تبوح بصراع داخلي يواجه بؤس الحياة ومراوغاتها.

ويستند الشاعر على التوافق الصوتي، ليولد إيقاعا رديفا للإيقاع الخارجي، يشد به عناية المتلقي، ويحمله على التفاعل معه.

الوحدة العضوية:

دعت جماعة الديوان إلى أن تصبح القصيدة «عملا فنيا تاما، يكتمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكتمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذ اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة.أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها، ولا قوام لفن بغير ذلك»[1].

أشار الأديب إلى أربع ثنائيات هي(القصيدة/التمثال) و(القصيدة/الصورة)، ثم (القصيدة/ الجسم الحي)، وأخيرا (القصيدة/ البيت)، غير أن أكثر هذه الثنائيات تمثيلا للنص الشعري، هي ثنائية القصيدة والجسم الحي لكونها تعبر عن حركية النص ولحمته في بناء متكامل تام يؤدي وظيفة إبلاغية مؤثرة في المتلقي، وتتآلف عناصره لتشكل إبداعا موحدا ومتواشجا يبلُغ شاعريته، وبذلك فالنص كيان متوازن يترتب وفق نظامية خاصة، لكل جزء فيه دوره الذي لا يغني عنه غيره في موضعه.

ويقول عبد الرحمن شكري: «مثل الشاعر الذي يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها، مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل جزء من أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبا واحدا، وكما ينبغي على النقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظل في نقشه، كذلك للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والفكر»[2].

هذا ما كان من تجديد عبر الممارسة النقدية، غير أن الممارسة الشعرية لم تكن بالنضج النقدي ذاته، خاصة في شعر العقاد والمازني.

جماعة أبولو:

---

[1] عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في النقد والأدب، ص 130

[2] عبد الرحمن شكري: الديوان ، ص 406

أعلن زكي أبو شادي عن ميلاد هذه الجماعة، التي ضمت طائفة من الأدباء والشعراء والنقاد عام 1932، وجعل مركزها القاهرة، وسمها أبولو وقصد من وراء قيامها إعادة الجمال إلى النص الشعري والكرامة إلى شاعره. واتخذت المدرسة من مجلة عنونتها بذات اسمها بيانا دستوريا لتدوين أهم أهدافها وآرائها ونتاجها، وقد عدت أول مجلة في الشعر ونقده في العالم العربي، نشر فيها كل من شوقي ومطران والعقاد والرافعي وإبراهيم ناجي وزكي مبارك وسيد قطب والشابي وإيليا وسواهم.

ويبدو أن العقاد قد انتقد هذه التسمية على الرغم من نزعة التجديد التي اتصلت بها، واقترح تغييرها بعكاظ أو على الأقل عطارد لتكون أقرب للغة العربية، غير أن الجماعة لم تستجيب لدعوته.

وقد تولى رآستها خليل مطران خلفا لشوقي بعد أن وفته المنية، والراجح أن الجماعة جعلت رئيسها الأول من رواد المدرسة الإحيائية، درءا منها لتلك الصراعات والانشقاقات، التي حدثت بين الديوان وتلك المدرسة، «وقد كان هدفها النهوض بالفن الأدبي الرفيع، ورعاية الشعراء ماديا وأدبيا وكانت أغراضها منذ ميلادها هي:

- السمو بالشعر العربي وتوجهيه الشعراء توجيها شريفا.
- مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر
- ترقية مستوى الشعراء ماديا وأدبيا واجتماعيا والدفاع عن كرامتهم»[1]

ولأن عضوية الانتماء كانت مفتوحة على جميع الأقطار العربية، فقد ضمت الجماعة كبار الأدباء أمثال علي محمد طه وأحمد محرم وإبراهيم ناجي وكامل الكيلاني وغيرهم.

التجديد في الصورة الشعرية:

تمثل الصورة روح النص الشعري وهي مقياس الشاعرية ومبعث الأثر الجمالي الذي يتركه النص في القارئ، لذا وجب الشاعر تأثيث صوره وتشكيلها وفق ملمح فني يحقق غاية الكشف. تظهر أهمية الصورة من حيث كونها تمد النسق الشعري بطاقات إيحائية وتعبيرية، مما يرفع من مستوى القدرتين الإبداعية والوظيفية، لذلك فهي تحيي اللغة وتبدل «اللغة البراغماتية التي شاخت، وقبعت مجمدة آسنة في الدلالة النفعية، تردها الصورة إلى الطفولة، فتسكنها المفاجأة والدهشة، وتفر مدلولاتها من الجوامد فرار ذوات الجناح.»[2]

وقد لاحظ دي لويس في تعريفه للصورة، بأنها موصولة العرى بمستويين أساسين هما: المستوى الإيحائي الدلالي، والمستوى النفسي. إنها « رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»[3]

اللغة الإيحائية:

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث،ط1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، 2002 ، ص 175

[2] انطون غطاس كرم:ملامح الأدب العربي الحديث ،دار النهار للنشر ،بيروت،(د ط)، 1980،ص99.

[3] سي دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم ، مراجعة د. عناد غزوان، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت ،ط1، 1982 ، ص23 .

جانب شعراء هذه المدرسة التقريرية والمباشرة، فهجروا اللغة القاموسية متخذين من التعبير المجازي سبيلا لتعميق رؤاهم الشعرية، من أجل لفت عناية المتلقي وتنشيط خياله، من ثمة مثل التعبير بالصورة جانبا مهما في الكتابة الشعرية، مما أدى إلى نوع من التعدد الدلالي، لاسيما أن الأشكال البلاغية الجديدة اتصلت بالداخل، بعد أن طال ارتباطها بالخارج، وأضحت وسائط اكتشاف وأدوات خلق وابتكار.

تبادل مجالات الإدراك:

تعد الصور الاستعارية جسرا رابطا بين المحسوسات المادية والجمادات وبين العاقل، لتعاملها مع الأنساق الاستبدالية، فالاستبدال يسعى إلى تنشيط السياق بتفعيل كثافة الكتلة الدلالية، والابتكار البلاغي الذي ينشط هو الآخر ذهنية المتلقي بآلية المفاجأة والإدهاش، فيدعوه للتنقيب في حفريات البنية التحتية للدلالة ومطاردة ما تحتفظ به الصورة من تمايز بين المنطوق والمقصود.

ولعل عناصر التشخيص، والتجسيم، والتجريد هي الأسس الجمالية في البناء الاستعاري، لذا كثيرا ما يعتمد الشاعر عليها لبث شبكة من التناغم تعينه على ترجمة الموقف الشعوري.

تراسل الحواس:

إن تراسل الحواس وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، التي تبلورت على يد أصحاب المدرسة الرمزية، يعمل على تناغم الحواس مما يسهم في تعميق المعنى وتكثيف الدلالة، ويرد هذا المصطلح في المعجمين اللغوي والفلسفي، بوصفه تعبيرا يدل على المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى، مثل إدراك الصوت أو وصفه بكونه مخمليا أو دافئا أو ثقيلا أو حلوا، وكأن يوصف دوي النفير بأنه قرمزي[1]، وهذا يعني أن التراسل يجمع بين المدركات ويآلف بين وظائف الحواس، بما يمنح تجاوبا جماليا يعين على إثراء الإمكانات الإيحائية.

الصورة الرمزية: تشكّل الصورة الرمزية نشاطا خياليا يمثل لغة جديدة ومختلفة، تتميز ببناء إمكانات دلالية ذات مستويين أحدهما لغوي والآخر دلالي، يتآزران لخلق فعل مؤثر يغني السياق النصي.

ومن أهم المحاولات التي أسهمت في تعريف الرمز ما اتفقت علية الجمعية الفلسفية الفرنسية: «إن الرمز شيء حسي معتبر، كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز»[2] معنى هذا أن الرمز لا يحدث إلا عندما ينصهر الحسي في المعنوي[3].

قِفْ على الفَنِّ بينَ شَرقٍ وغَربٍ وصِفِ العَالَمَ المُخلَّدَ شَـــانَه

---

[1] مراد وهبة كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص118.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 39-40. نقلا عن عدنان الذهبي: سيكولوجية الرمزية، مج 4، ع 9، فبراير 1949، ص 364-365.

[3] م ن ، ص 40.

عَرشُ غَرناطَـــةَ، إلهُ أثيـــــنَا تَاجُ رُومَا[1] سَماءُ مَجدِ الكنانة

ويُشرقُ السِّحرُ من تَماثِيلِ فِيها ومَقاصيرَ كالبُروجِ المُـــزانَة

يستخدم الشاعر أمكنة تاريخية عدة تتصل بالمجد القديم، ويستعين بالتاريخ الأسطوري لبيان رمزية الجمال والفن المخلد في الشرق، والذي ترك أثره إلى اليوم في التماثيل والبروج المزانة.

أهم خصائص الموضوعات:

طالما اتخذت هذه الحركة طابع الذاتية وأوغلت في معالجة قضايا الذات، فجعلت من الأنا طباعا لها على الرغم من تعدد الاتجاهات الفنية التي استقت منها هذه المدرسة توجهاتها الفنية، فقد عالجت موضوعات تتعلق بالذات وميولاتها منها:

الموضوعات الوجودية (الحياة، الموت، الأمل): يسعى الشاعر من خلال هذه الموضوعات إلى تحريض القارئ لطرح أسئلته وفهم الوجود وكذا تحديد علاقته به.

جلستُ يوماً حين حلَّ المساءُ وقد مضَـــى يومي بلا أنـــــسي[2]

أريح أقداما وهت من عـــــيا وأرقب العـــالم من مجـــــلس!

....

عييت بالدنـــيا وأســـــرارها وما احتيالي في صموت الرمال!

أنشد في روائـــع أنـــوارها رشدا فما اغتنم إلا المـــــحال!

أغمض عيني دونها خائـــفا مبتغيا رحـــمة في الظـــــلام

فصـــاح بي صائحا هاتـــفا كأنما يوقظنـــــــي من منـــام:

أنت امرؤ ترزح تحت الضنى لم يبق منك الدهـــر إلا عناد!

وكل ما تلمـــحه من ســـنا يهزأ بالجذوة خلـــف الرمـــاد!

وكل ما تبصره من قـــــوى تدوي دوي الريح عند الهبوب

يعجب من مبتئس قد ثـــوى يرنو إلى الدنيا بعين الـــغروب!

يطرح الشاعر سؤال حقيقة الوجود وحقيقة الزمن، فيبحث في الميتافيزيقي عن أسرار الحياة، ويرى أن الفرار نحو عتمة الظلام راحة.

ويستعين الشاعر بالبنية الحوارية، ليعلن ارتباط التأمل الإنساني بالفناء الحتمي، دون إبداء قوة مجابهة لفرض وجوده.

---

[1] تحيط الأساطير بتاريخ روما فقد تأسست المدينة من قبل رومولوس في 21 أبريل 753 قبل الميلاد. يروي الأصل الأسطوري للمدينة أن رومولوس ورموس قررا بناء مدينة. بعد مشادة، قتل رومولوس شقيقه ريموس. أشار الشاعر الروماني فيرجيل إلى هذا الاعتقاد عندما صور إينياس فارًا من طروادة عند سقوطها حيث وصل إلى لاتيوم ليؤسس سلالة تصل إلى رومولوس أول ملك على روما.

[2] إبراهيم ناجي: الديوان، دار العودة ، بيروت،1980، ص 20-21

موضوعات النوازع النفسية:

إن الاهتمام المفرط بالفرية أدى إلى الفرار والهروب من عذابات الحياة ومشاقها، نحو عالم جمالي أثثه الرومانسيون من العاطفة، فكتبوا للحب و المرأة وانتجوا ما يسمى الشعر الوجداني.

يقول إبراهيم ناجي في قصيدة ظلال الصمت:

ها أنا عدت إلى حيث التقينا في مكان رفرفت فيه السـعادة[1]

وبه قد رفرف الصمت علينا إن في صمت الحبيبين عبـادة

رب لحن قص في خـاطرنا قصة الساري الذي غنى سهادة

وكان الصمت منه واحـة هيأت من عشبها الرطب وسـادة

ويبدو أن التأكيد على مبدأ التحرر، كان نقطة انطلاق نحو الشعور المأساوي بالحياة، حتى طغت صور الشكوى واستفلحت أزمة البؤس، فكتب إبراهيم ناجي في قصيدته:

داو ناري والتّياعي[2]	وهل كان الهوى إلا انتظارا
وتمهل في وداعي	شتائي فيك ينتظر الربيعا!
قف تأمل مغرب العمر	أرى الآباد تغمرني كبحر
وإخفاق الشعاع	سحيق الغور مجهول القرار
وأضياع الحزن والدمع	ويأتمر الظلام علي حتى
على العمر المضاع!	كأني هابط أعماق غار
ما يهم الناس من نجم	وتصطخب العواطف ساخرات
على وشك الزماع	وتطعنني بأطراف الحراب
طال بي سهدي وإعيائي	وتشفق بعدما تقسو فتمضي
وقد حان اضطجاعي	لتقرع كل نافذة وباب
فصدور الغيد سيان	فصحت بها إلى أن جف حلقي
وأنياب السباع	فحين سكت كلمني إبائي
كم تمنيت وكم من	وأشعرني العذاب بعمق جرحي
أمل مر الخداع	وأعمق منه جرح الكبرياء

يتأمل الشاعر محطات حياته الزمنية فيجدها قد تآكلت، دون أن يحقق خلالها وجوده، إنه يشعر باللاجدوى، وهو ما يوحي باغتراب نفسي محبط وقاتل.

---

[1] المصدر السابق، ص238

[2] إبراهيم ناجي: ص 33

ويؤثث الشاعر عالمه النصي على مساحة واسعة من الصور الاستعارية، التي يسرد عبرها قصة التحام الذات بعناصر الوجود، حتى إن الظلام يأتمر عليها والعواصف تطعنها، ثم تشفق عليها بعد القسوة والآبار تغمرها، وتلك مواجهة تشعر الذات فيها بعجز سحيق، يجرح كبريائها، وقهر مميت يحبط فاعليتها.

الافتتان بالطبيعة:

انتقل التغني بالطبيعة في الشعر الرومانسي إلى الاتحاد بها، وتشخيصها والتعبير من خلالها عن اضطرابات الداخل.

جَنيتِ يا أرضُ على آدمـــك إذ سمتِهِ بالأمس هجر الجنان[1]

يا ضلة الشاعر أين النـجاة؟ وأين أين المـــــــنزل الآمن؟

آكل واد طَرقَـــــتهُ خطـــاه طالعه منه الـــردى الكـــامن

حتى إذا ضاقت عليه السبل وعزَّ عليه في الأرض المـــقام

آوى إلى كهف بسفح الجبل عساه يقضي ليله في ســـلام

التجديد في الموسيقى الشعرية:

جدد شعراء هذه المدرسة في الموسيقى الشعرية، من خلال التنويع في القوافي، واستخدام الأوزان الخفيفة المناسبة للتلحين والإنشاد، ومزجوا بين البحور، فتنوعت بين المقطع والآخر، وهذا تقليد وارد في الموشحات أعيد إحياؤه من قبلهم بعدما تم هجره.

وقد كتبوا في القصص الشعري، ومثال ذلك "دنيال في جب الأسود" لأحمد أبو شادي، و"الدخيل المعتدي" لمختار الوكيل والشعر التمثيلي.

وقد حدد أبو شادي مقومات الشعر المنثور، بأنه ضرب مستقل له خصوصياته المستقلة عن الشعر الموزون والمرسل، والشعر الموزون الحر إنه ليس مجردا من الموسيقى، بل هو يعتمد على الإيقاع التي تأتي من قوة الشاعرية والتعبير وأن الشعر المنثور هو شعر عالمي معترف به عند الأمم الراقية.

الشعر المرسل:

يرجح موريه أن هذه التسمية جاءت تأثرا بتسمية النثر المرسل، التي أطلقها ابن خلدون معللا لجوء الشعراء إلى هذا النوع، لترجمة الشعر القصصي والدرامي والتأملي والفلسفي[2].

ويعرفه طراد الكبيسي بكونه شعرا لا قافية له يتكون من أبيات موزونة غير مقفاة ، ويدعى في الانجلزية Blank Verse ويأتي في أي بحر وأبياته موحدة الطول وتنقسم بوجه عام إلى شطرين والوزن فيه موحد وقد كتب فيه شكسبير وملتون، وقد أشار حسين نصار إلى أن تسميات الشعر المرسل متعددة(الحر/ الأبيض نجيب حداد والمازني/ المطلق محمد عبد المنعم خفاجي/ الطليق نقولا فياض/ والمنثور) ويميز الكبيسي فيه ثلاثة أنواع:

---

[1] علي محمود طه: الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص 70

[2] س موريه: الشعر العربي الحديث، (1970-1800)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ترجمة وتعليق شفيع السيد و سعد مصلوح ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1986ص 215-216.

القصيدة ذات النمط التقليدي من غير قافية (الزهاوي والنشاشيبي).
القصيدة ذات النظام التقليدي ولكنها ذات قوافي مزدوجة (توفيق البكري)
النمط الثالث أقرب إلى الشعر المرسل الأوروبي(علي أحمد باكثير ، محمد فريد أبو حديد.[1]

الشعر المنثور: ومن خصائصه أنه أكثر انتقائية في موضوعه الذي يبقى أكثر شاعرية، وعدم الاسترسال في الشرح، كما أنه مختلف في بنائه، فهو يتجه نحو الشعر بأسطره القصيرة المقفاة أحيانا [2]، وقد كتب فيه زكي أحمد أبو شادي.

والثابت أن حركية التجديد هذه أسهمت في بعث موجة تحرر، اكتسحت الشكل وخالفت المضمون النمطي المعروف، فكسرت أفق توقع القارئ ولقنته فلسفة المفاجأة والبعثرة واللااستقرار.

[1] عز الدين المناصرة: إشكالات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2002، ص 23.

[2] سلمى خضر الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، 2007، ص 129.

المحاضرة(السادسة) التجديد الشعري في المشرق (2)

التجديد في شعر الجواهري:

تميز الجواهري[1] بكونه شخصية ثورية ناقدة، وكان يهدف بنصه إلى التغيير، لذا فهو يرى أن للشعر وظيفة وقصدية تخرجه من دائرة الذاتية واللذة إلى مجال الكشف:

إيه «كرامة» والقريض وسيلة للخير، لا خمر ولا أسمار[2]

كما أن الشاعر يؤكد على دور الشعر في إذكاء حركات التحرر وينتقد ما دون ذلك:

لا ثورة النفس في الأشعار ألمسها إلا القليل ولا التَّـأثر في الخطب[3]

باكون ما حَرَّكت النَّـفس عاطِـفة وضاحكون ولا شيء من الطرب

مسَـخرون بما توحي الوحاة لَـهم كما تهز دواليـبٌ من الخشب

لذا فالجواهري هو ذلك المعمار السومري العباسي، الذي أثبت فقرات القصيدة العربية، ولولاه لبقي ظهر القصيدة العربية مكسورا حتى اليأس.

وقد ربط الشعر بالسخرية والحكمة رافضا الوضع الراهن الذي يعيشه الشعب، فهو شاعر المعركة المزدوجة ذد الاستعمار وضد الاستغلال الطبقي الإقطاعي ثم الرأسمالي[4]، ومن أجل ذلك كتب الجواهري ساخرا من فقال:

نَامِي جِياعَ الشَّعبِ نَامِي حَرسَتْكِ آلِهةُ الطَّـعامِ[5]

نَامِي فإنْ لَم تَشبَـعِي مِنْ يَقْظةٍ فَمنَ المَـنامِ

نَامِي عَلَى زُبدِ الوُعـودِ يُدافُ فِي عَسلِ الكَلامِ

نَامِي تَزُركِ عَرائـسُ الأَحْلامِ فِي جنحِ الظَّلامِ

---

[1] ولد الشاعر محمد مهدي الجواهري في النجف في السادس والعشرين من تموز عام 1899 والنجف مركز ديني وأدبي، وللشعر فيها أسواق تتمثل في مجالسها ومحافلها، وكان أبوه عبد الحسين عالماً من علماء النجف، أراد لابنه الذي بدت عليه ميزات الذكاء والمقدرة على الحفظ أن يكون عالماً، لذلك ألبسه عباءة العلماء وعمامتهم وهو في سن العاشرة، قرأ القرآن الكريم وهو في هذه السن المبكرة وتم له ذلك بين أقرباء والده وأصدقائه، ثم أرسله والده إلى مُدرّسين كبار ليعلّموه الكتابة والقراءة، فأخذ عن شيوخه النحو، والصرف، والبلاغة، والفقه.

إنتاجه الأدبي: أول دواوينه حلبة الأدب ثم صدر ديوانه بين الشعور والعاطفة سنة 1928 م، ثم أعقبه في سنة 1935 م بإصدار ديوان الجواهري في ثلاثة أجزاء ما ثم ديوان قارعة الطريق، بريد الغربة وديوان أيها الأرق.

[2] محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، دراسة وتقديم عصام عبد الفتاح، مكتبة جزيرة الورد، 2011، ج2، ص 25

[3] المصدر نفسه، ص 273

[4] محمد مبارك: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، وزارة الإعلام، بغداد ،1976،

[5] محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 43 .

يستخدم الشاعر متوالية فعل الأمر، بوصفها نغمة جرسية منبهة للآخر تدعوه للمشاركة والفاعلية، غير أنه يربط هذا الفعل بمفارقة السخرية مبرزا ما يلحق الشعب العربي من ذل وهوان، مظهرا مدى استسلامه للفراغ الذي يحيط به، فهو المستهلك المنقاد لسلطة المادة المفتقر للحضور الفعلي.

والشاعر يطلق صوت الرفض بأعلى ما أوتي من قوة، سعيا إلى تحرير الذات من أسر العبودية والتبعية، ورغبة في بعث حركة الوعي والإدراك.

ويكتب الشاعر رافضا في موضع آخر الفساد السياسي فيقول:

تَنـهِي وتأمـر ما تـشاء عصـابة ينهي ويأمر فوقها استعـمار[1]

خويت خزائنها لما عصفت بها الشـ ـهوات والأسباط، والأصهار

واستنجدت – ودم الشعوب ضمانها ورفاهها – فأمدها ((الـدولار))

يرفض الشاعر جور العصابة الحاكمة وتعسفها واهتمامها بخدمة مصالحها الشخصية، غير آبهة لشعب يعيش ضحية انقيادها لرغباتها الذاتية، بل ويستخدم درعا واقيا لمصالحها تقايض به متى ما أرادت.

وكان للجواهري أن دفع ثمن جرأته وكبريائه العنيف وصراحة تعبيره واندفاعه الثوري بالحبس والنفي، فمات غريبا ودفن في مقبرة الغرباء بسوريا، لكنه حافظ للوطنية العراقية على مكانة رفيعة في الشعر العصري، كما أسهم بشعره القيم في الدفاع عن حقوق الإنسان وكرامته قبل أن يشغل نفسه بتوافه الوجود[2]، وذلك ينم عن وعي شديد يبوأ الشاعر لأن يكون الحكيم.

وقال الشاعر في الحكمة :

ترفع أيها النجـــم المسجى وزد في دائرة الشرف اتقـــادا[3]

ودر بالفكر في خلد الليالي وجل في الكون رأيا مستعادا

وكم بالصمت أبلغ منك نطقا وأورى فـي محاججة زنـــادا

فإن الموت أقصر قيـــد باع بأن يغتال فـــكرا واعتـقادا

يرد فعل الأمر في هذا المقطع بغير دلالته الحقيقة، إنما يراد به الدعاء فالشاعر يدعو للرفعة والسمو؛ لذا يجمع في بنية تقابلية بين الذات والآخر (الأفغاني)، مما يجسد حركية النص ويبوح بدلالة (موت الجسد وحياة الفكر). وترضخ الصياغة الشعرية للحكمة الخالدة فتستخدم النزوع العقلي في محصلة إشعاعية ترد ختاما الموت لا يستطيع اغتيال الفكر وهي حكمو مبتكرة تعكس نضجا إبداعيا وتمييزا أسلوبيا، حيث يمثل هذا المستوى أعلى درجات التعامل مع الذاكرة الحكمية والتراثية بشكل عام.

وحينما كتب مغتربا:

يا سكتة الموت، يا إعصار زوبعة يا خنجر الغدر، يا إعـــصار زيـتون[1]

---

[1] محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 30.

[2] أحمد زكي أبو شادي قضايا الشعر المعاصر ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص93.

[3] محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ج3، ص97.

....

يا دجلة الخير: شكوى أمرها عجب إن الذي جئـــت أشكو منه يشـــكوني

ماذا صنعت بنـفسي قد أحقت بـها مالم يحقه بـ ((روما)) عسف ((نيرون))

ألزمتها الجد حيث الـــناس هازل والهزل في موقف بالـــجد مـــقرون

....

يا نازح الدار ناغي الـــعود ثانية وجس أوتـــــاره بالرفق واللـــــين

وتظهر النماذج المنتقاة أن الشاعر يولي بناءه الشعري عناية شاملة، باختيار الألفاظ وتكثيف التصوير، حتى إنه لقب بمتنبي عصره.

كما تبرز الروح الوطنية والميل إلى معالجة القضايا الواقعية، والاهتمام بالنزعة القومية، وبالتالي كان التجديد في المضمون انطلاقا من طرق الراهن عبر الكتابة عن السجون وعن قضية فلسطين، وحتى عن الاستبداد الإقطاعي.

التجديد على مستوى الإيقاع:

عمل الجواهري في بعض نصوصه على تجاوز نظامية القافية الوحدة وتهميش دورها الموسيقي مما كسر نظامية التوقع التي اعتادها القارئ:

وبعيدا:[2]

في ذرى الشرق

نجيمات..مراض

وصحاح

ثم راحت تتترى

من جديد

نجمة..

في إثر نجمة

يتضرين.. ويهزأن من

الكون..

ويستصغرن حجمه

لم تفه حرفا..

وطرنا بجناح الصمت خوفا

[1] محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 209– 214

[2] المصدر نفسه، ج2، ص 340.

لقد أسس الشاعر بهذا النص لتشكيل بصري متدرج يفعل حركية البنية النصية ويسهم في شد انتباه المتلقي ولفت عناية متابعته المرئية قبل استفزازه بطوق الدلالة الرمزية ودفعه نحو لجة التأويل.

النظم على منوال الموشحات:

كان الجواهري شغوفا بالأدب الأندلسي، لا ينساق لموجة التجديد الغربية، فقال على منوال الموشحات:

يفـــزل للفـــــجر بيـــض الخيـــوط[1]
والصبح إذ يسري مطالع البشر على النواحي
وريق القــطر يحوك للزهر ثـــوب ارتـــياح
والشـــهب ندمـــان بعـــض لبـــــعض
والكل فرسان
والـــــروض ميدان للقطـــف والعـــــرض
والصدغ بستان

يرفض الشاعر الانقياد لكل تجديد غربي، لذا وقف وقفة المتجاوز للشعر المنثور، لكونه نسف مطلق للتقاليد العروضية، ودعا إلى العودة نحو التراث الأندلسي، وسعى للتجديد في الأوزان الشعرية كما فعل أصحاب الموشحات، لذا يقول الشاعر: «خير من هذا الشعر الغربي الفاقد لرنة الشعر الموسيقية التي تنزل بها القافية على أعماق القلب بلا أذن، الموشحات الأندلسية المتشعبة الفنون الكثيرة اللطف والرونق»[2]

وهذا لا يعني أن الشاعر تقليدي محافظ، وإنما أراد للتجديد أن ينطلق من الذات، نحو بناء نظرية إيقاعية عربية بحتة.

التجديد في شعر الشرقاوي:

كتب عبد الرحمن الشرقاوي قصائد سياسيّة واجتماعيّة عدة وأشكال أدبية مختلفة(الشعر، الرواية، المسرح، القصة) وهي في مضمونها تثبت اتصال الشّاعر بالواقع، حتى شكل الراهن بإسقاطاته المختلفة مادة ثرية لتطعيم المضمون الشعري، وقد قال الشرقاوي يصف الكاتب الواقعي: «على الكاتب الفذ أن يستوعب جيدا بأن الأدب يعكس الحياة الإنسانية في التطور الديناميكي والموضوع الأساس في النتاج الأدبي – حياة الإنسان.. ونحن نحتاج في الوقت الحاضر إلى أدب واقعي يؤمن بالإنسان ويفتح الطريق أمامه إلى الأمام ويؤمن بالأدب القائم على معرفة التاريخ والحياة معرفة جيدة»[3].

---

[1] محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 469

[2] المصدر نفسه، ص 344.

[3] ماجد علاء الدين:الواقعية في الأدبين الروسي والعربي، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا،2015، ص 268.

وقصائده في الشّعر السيّاسي تشير إلى أهمية هذا الحدث في حياته، فقد كتب عن الحرب العالمية وعن مأساة فلسطين 1948 وثورة يوليو عام 1952 وعن الثورة الجزائرية 1954، ولذا عد الشاعر من رواد المدرسة الواقعية، ويمكننا القول إنه كان شاعرا رومانسياً اشتراكياً.

قال عنه نبيل مكاوي: إنّ مثله لا يموت...رمز الوفاء لا يموت...رمز الحبّ لا يموت...رمز الكرامة لا يموت ... رمز الرجولة لا يموت... عاشق الحرّيه لا يموت...ناصر الحق لا يموت..[1]

وروى صلاح جلال أنه : كان إنساناً رقيق القلب والمشاعر والأحاسيس وكان يفيض كل صباح على أصدقائه بالسؤال والاطمئنان والتشجيع، وكان الأخ الأكبر نلجأ إليه في أوقات الشّدة، والبحث عن صديق أمين كان أستاذاً في الوفاء وفي الإخلاص لقضايا الإنسان وحقّه في العدل، كان ثائراً حتّى ولو كانت ثورته على حساب صحته، إنّه كان (عبد الرّحمن الشّرقاوي) الكاتب الذي تعلّم الشّجاعة في إبداء الرأي والصلابة في الدّفاع عنه والتّضحية بكل شيءٍ من أجل الحق والعدالة وبقيت آثاره الخالدة فيما يكتب[2].

ألف الشاعر في مجال القصّة القصيرة والرواية: فنشر مجموعتين قصصيتين، المجموعة الأولى: نشرت تحت عنوان "أرض المعركة" والمجموعة في حين عنونت الثانية بـ: أحلام الصغيرة. وكتب عبد الرّحمن الشّرقاوي أربع روايات عن القرية:"الأرض" 1954م، "شوارع الخليفة" 1957م، "قلوب خالية" 1957، "الفلاح" 1980.

كما ألف أيضا ديوانيين الأول: شعر يحمل عنوان قصيدته الشهيرة "من أب مصري إلى الرئيس ترومان"، وقد احتوى إحدى عشرة قصيدة واقعية ، أما الثاني: فيضم مسرحيته من فصل واحد ومجموعة قصائد "تمثال الحرّية" و"قصائد منسيّة وفيه أربع قصائد ذات موضوعات اجتماعية وسياسية.

وكتب الأديب في المسرح: مأساة الجميلة"، 1962م، "الفتى مهران" 1966م، "تمثال الحرّية" 1967م، "وطني عكا"، 1969م، "الحسين ثائراً والحسين شهيدًا"، 1969م، "النّسر الأحمر"1976م، و"أحمد عرابي زعيم الفلاحين"، 1985م.

ولقد اتخذ المسرح الشعري على يد الشاعر شكلا مغايرا في تجربة رائدة لتطويع شعر التفعيلة كأداة التعبير ونتيجة تأثره بالمذهب الواقعي الاشتراكي، وهو ما يشترط بشكل حازم إظهار النزاع الطبقي والمدافعة عن المكاسب التي حققتها الثورة البروليتارية للفئة الكادحة، فأخذ الشرقاوي على عاتقه معالجة هموم أبناء الوطن سواء في صراعها الداخلي المتمثل في الصراع ضد فساد السلطة والحكم، أو الصراع الخارجي في مواجهة المستعمر[3].

---

[1] محمد علي, كمال: عبد الرحمن الشرقاوي الفلاح الثائر، الهيئة المصرية العامة للكتاب,1990، ص 140

[2] المرجع نفسه، ص 119.

[3] عبد التواب محمود عبد اللطيف: الموقف الثوري في المسرح الشعري مسرح عبد الرحمن الشرقاوي أنموذجا، شمس للنشر والإعلام، ص 12

إنّ عبد الرّحمن الشّرقاوي كشعراءِ جيله تأثر بالشيوعيّة وانتمائه إلى اليسار حيث كان عضواً في جماعة أنصار الإسلام اليساريّة آنذاك، لكنّه في تصريحاته الأخيرة في أواخر حياته كان يؤكد عدم انتمائه للشيوعيّة في أي وقت مضي،... وكرّر ذلك أيضاً في لقاءات معه بأجهزة الأعلام المصري والعربي

واستخدم الشاعر موضوعات مسرحه الشعري من التاريخ، وقدم لنا نموذج البطل المثالي ليستطيع أن يقدم من خلاله معالجة درامية رائعة[1] تمكنه من التعبير عن الحدث السياسي والموقف الثوري بسهولة. فاختار شخصيات إنسانية عظيمة تشارك في صنع الحدث السياسي وتتمسك بالقيم الدينية والعقائدية[2] ليقدم البطل التراجيدي والسقطة التراجيدية التي تنمو وتتضخم في خط تصاعدي بشكل مماثل لما تحقق في الشخصية لدى أرسطو والتي كانت دوما نبيلة بما يثير في أنفسنا الشفقة والرحمة فننفعل بالحدث.

وشدة التأثير تلك تجعل من المتلقي أحد الأبطال الثوريين المشاركين وذلك لتعاطفه الشديد مع الأبطال حينما يقعون تحت سيطرة السقطة التراجدية.

موضوعات شعر الشرقاوي:

يمكن عد شعر عبد الرحمن الشرقاوي ذو طبيعة رومانسية وواقعية في الآن ذاته كما سبقت الإشارة ومن موضوعات شعره نذكر:

الاغتراب:

إن الظروف المحيطة بذات الشرقاوي أسهمت في تضخم نزعة الاغتراب وتوسعها في شعره، إذ كان انهيار القيم في زمن التخشب والتصلب وتناقضها ونسبيتها سببا في بعث أزمة القلق، مما دفع الذات نحو البحث عن ملجأ في عالم البساطة والفطرة (الطبيعة) وآخر عند المرأة أو الحبيبة.

فإذا ماتَ في غدٍ فدَعوه[3]
آمنَ الصمتُ تحتَ جنحِ ضبابِه
شيّعوا نعشَه الوضيء بلحنِ
ضاحكُ المجتلي كلحنِ شبابِه
وَضعوا فوقَ قبرِه من جنى الْحقلِ
و مِن زهرِه و أعشابِه
إنَّه عاشَ عمرَه يعشقُ الْحقلَ
ويسلو بالخمرِ مِن أعنابِه

---

[1] المرجع السابق، ص 13.

[2] م ن، ص 19 .

[3] عبد الرحمن الشرقاوي: ديوان تمثال الحرية و قصائد منسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988، ص 123

عمد الشاعر إلى الجمع بين أطراف معادلة الفناء (الصمت الموت النعش)، ليسهم في تأثيث واقع سوداوي اغترابي نظير لواقع الفعلي، يشي بحدة الوجع الذي تعيشه الذات، غير أنه سرعان ما عمل على محو معادلته تلك بتقويض أطرافها، فاستبدل معطيات القبح بالجمال عبر اتصال القبر بالحقل.

الحب:

إذ كان الحب قصيدة جميلة فلا بد أن يحتضن الشاعر هذه التيمة في نصه، ليقتل روتين الكآبة مانحا حياته المعنى الذي فقدته معنى النشوة والسعادة، وبالتالي فالحب إكسير الحياة، لكونه ضرورة حتمية لا غنى عنها من أجل بقاء الذات وتحقيق إنسانيتها.

يقول الشاعر:

أرأيت ...ها أنا ذا كفرسان الزمان الغابر[1]

لا شيء بعد سواك يصخب في ازدحام خواطري

أنا إن عشقت سواك إنسانا فلست بشاعر

إن التجربة العاطفية الصادقة هي التي تحقق الوجود، ودونها لا معنى للذات؛ لأن الذات في غياب أحاسيسها هيكل مجوف لا قيمة له. ووجود معدوم لا حياة له.

الامتزاج بالطبيعة:

إنّ الشّرقاوي في كثير من قصائده الرومانسيّة يلجأ إلى الطبيعة، ليقوم بدور المحرك لذكرياته الجملية، فيهرب إلى تذكر أزمنة سابقة في حياته، عرفت نفسه خلالها السّعادة بالحبيبة، ويتذكر الأمكنة الطبيعية التي شهدت بهجته:

عِندَما يَقبلُ الْخريفُ وآه لِلذي يَبعثُ الْخريفُ لَديا[2]

فَاذْكُري ذلكَ الْخريفَ المولى حينَ شاهدْتُ حُسنَكِ الْعبقريا

منذُ عامينَ أو ثلاثَ وكم ذا يفلتُ الْعمرَ هارباً مِن يدياً

حِينَ كُنّا أَنذكُرينَ غَريبينِ نُردِدُ الْحديثَ شَيئاً فشَيئاً

الحلُم:

حينما تتمرد الذات، وتعلن حملة انقلابية ضد رقابة القوانين والقواعد المتزمتة في واقع أثبت انهزاميته في إقناع ما تتوق النفس إليه، تصبح الكتابة نوعا من الخروج من شرنقة النظم السائدة، مشحونة بإشباع دلالي ينهض على أمل الخلاص عن طريق الحلم، الذي يستحيل لأيادي الآخرين تلويثه أو قتل متعة التحرر فيه؛ لأنه «منصة

---

[1] عبد الرحمن الشرقاوي: ديوان من أب مصري إلى رئيس ترومان، دار الشروق، مصر،1956، ص 60

[2] عبد الرحمن الشرقاوي: ديوان من أب مصري إلى رئيس ترومان : ص 98

انطلاق بوسع الإنسان أن يقفز منها إلى تخوم من الخبرة والمعرفة، تقع خارج النطاق الاعتيادي من الحياة الواعية عنده»[1]

ما هذه المَسوخُ أَمامي[2]

مِن نُهودٍ مَزمُومةٍ بِالطلاسمِ

وأخاديدٍ كلَّها مِنْ جَماجمِ

وجياعٌ قد أَمسكوا بِالسَماءِ

وسماءٌ تَضخمَتْ بِالدِماءِ

يرسم نظام الصور الإستعارية رحلة الذات في مواجهة الراهن، إذ يسعى إلى إعادة تشكيله عبر استعارة دلالات مختلفة يهاجر فيه المجرد عالمه المثالي، فيعانق المحسوس المجسد(**وسماءٌ تَضخمَتْ بِالدِماءِ**) لوصل المتناثر وتعين الهوية تفوقا على هاجس الارتباك والتيه.

إن الكثافة التصويرية تقتفي مسارا تهدهد خلاله أحلام الواقع، فتهجره إلى عالم مؤثث من صنعها، وتلك جمالية تفجّر حقيقة المدلولات، فتضمنها صدق الدواخل وصفاء الغياهب. إنه الصدق الذي يجعل الذات تتكفل هموم الإنسانية.

القلق و التناقض:

إنّ الشعور بالقلق والحيرة سمة أساس في الكتابة الشعرية الرومانسية وهي مما يدفع إلى نوع الارباك والتوتر الذي يطفو في البنية الدلالية عبر الجمع بين المتناقضات وحوار المتباعدات.

ونجد لصور المفارقة تلك أمثلة عدة في نتاج عبد الرحمن الشرقاوي نورد منها قوله:

لَو يَستباحُ لي الْأنينُ[3]

لَعرفتُ ما لا تعرفينَ...

ورأيت أنّ الحبَّ يملأ كلَ حيٍ بالسرورِ

وتَطوفُ أنسامُ الهوى في الناسِ فاغمةَ العبيرِ

ورأيتُ وجهَكِ ضاحكاً مِنْ خَلفِ أَستارَ الْحياءِ

فَوددت لَوحطمت كل مدى يحد مِن الْفضاء

تنبني هذه الأبيات على ردود استجابة لشرط استباحة الأنين (التعبير)، وبالتالي فإن السطر الأول يشكل بؤرة مركزية تتناسل منها الأبيات المتوالية.

وذلك الميلاد الذي يعود بنا إلى منشأ مشترك، يفسر سلطة البناء والهدم التي يتخذها الشاعر إستراتيجية مراوغة وهامة، تحيل على فوضى العواطف التي تضرب بواطن الذات

---

[1]

[2] المصدر نفسه : ص80،81.

[3] نفسه ، ص 61-62.

الرغبة في الحرّية

تشكل الحرية مطلبا معنويا مهما لدى ذات تسعى إلى إثبات وجودها بعيدا عن كل قيد وتهميش، وتبرز رغبة الشرقاوي الملحة في التحرر في قوله:

فابعثي شدوة الْهوى المْكنونةِ[1]

واحْطمي هذه القيود وطيري

أطلقيها كَالرُّعبِ كَالأَملِ المجنونِ

كَالهولِ كَانْقضاضِ الْمصيرِ

تظهر بنية أفعال الأمر سلطة الذات المحققة من خلال بعث إرادة التغيير ولعل رغبة الذات الجامحة تنشد نوعا من التمرد المطبق والمتجاوز لحدود المنطق والمكان(الجنون، الهول، الطيران)

وتلكم هي أهم الموضوعات التي أثبتت الانتماء الرومانسي للتجربة الشعرية التي يبدعها عبد الرحمن الشّرقاوي.

[1] عبد الرحمن الشرقاوي: ديوان من أب مصري إلى رئيس ترومان :ص 45.

المحاضرة (السابعة) التجديد الشعري في المغرب العربي

وصل تأثير المدرسة الرومانسية إلى المغرب العربي، نتيجة الظروف السياسية والاجتماعية المشتركة، وتوقا إلى إحياء الذات في النص الشعري بعد الشعور باضمحلالها وتلاشيها في الواقع

التجديد في شعر الشابي:

عد الشابي[1] من الشعراء الذين عرفوا بحضورهم الشعري في المشرق والمغرب، إذ انتمى عضويا إلى جماعة أبولو ونشر في مجلتها غير أن ذلك لم يفقده الإحساس بالمسؤولية في التعبير عن الهوية الوطنية.

موضوعات شعر الشابي:

كتب الشاعر في موضوعات عدة لعل أهمها ما يلي:

موضوع الوطن:

انتقد الشابي التخلف الاجتماعي غيرة على وطنه محرضا على المقاومة والتحدي لإصلاح الوضع السائد:

يقول الشاعر:

أين يا شعب قلبك الخفاق الحساس أين الطموح والأحلام؟[2]

أين يا شعب روحك الشاعر الفتان أين الخيال والأوهام؟

أين يا شعب فنك الساحر الخلاق أين الرسوم والأنغام؟

إن يم الحياة يـــــــدوي حواليك فأين المغامر المقداد؟

وهذه الأبيات تدل على رغبة الشاعر في التطوير، وهي عبارة عن متوالية استفهامية، تترجم قلق الذات وحيرتها وأملها في استرجاع مكانة الشعب وعزته.

كما عالج الشاعر أسباب القهر، فتحدث عن المستعمر الظالم المستبد في قوله:

ألا أيها الظالم المـــــــستبد حبيب الفناء عدو الحياة[3]

سخرت بأنياب شعب ضعيف وكفك مخضوبة من دماه

وسرت تشوه سحر الـــوجود وتبذر شوك الأسى في رباه

ويبدو أن الشاعر كان يرجو استجابة فورية تدفع عنه الذل والمهانة، وعندما لم يجد نداءه آذانا صاغية أصابه اليأس فقال:

إني ذاهب إلى الغاب يا شعبي لأقضي الحياة وحدي بـــــيأس[1]

---

[1] شاعر تونس والأمة العربية(1909،1932) نشأ وترعرع في تونس شخصية بسيطة وشاعرية وقوية ونفس أنهكها الضعف والمرض ونوائب العصر في عام 1928 تخرج من جامع الزيتونة والتحق بكلية الحقوق، وقد جاشت قريحته الشاعرية توفي والده عام 1929 ثم تدهورت صحته بعد أن أصبح معيل الأسرة إلى أن توفاه الله عام 1932

[2] أبو القاسم الشابي: الديوان،تقديم وشرح، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت،ط، 2005، ص130.

[3] المصدر نفسه، ص 160.

إني ذاهب إلى الـــــغاب علي في صميم الغابات أدفن بؤسي
ثم أنساك ما استطعت فما أنـ ت بأهل لخمرتي ولـــــكأسي

يمكننا أن نلحظ في المقطع الآنف اهتماما بالبنية التركيبية، إذ لجأ الشاعر إلى التشاكل اللفظي، مما حقق جمالية بصرية وأخرى إيقاعية، كما أسهم التقديم والتأخير في الشطر الأول من البيت الأول وفي الشطر الثاني من البيت الثاني في نقل مشاعر الذات التي اختارت فضاء الغاب الجديد بديلا لواقعها الأليم.

وكتب الشابي في الألم :

حتى إن شدة الألم عنده تتحول إلى نوع من التمزق، يغذي أدب الشاعر بروح وجودي يصطبغ تعبيره بالمرارة المأساوية:

وأكلنا التـــراب حـــتى مللـــنا وشربنا الدمـــوع حتى رويـنا[2]
ونثرنا الأحـــلام والحـــب والآ لم واليأس والأسى حيث شينا
ثم ماذا؟ هذا أنا صرت في الدنـ يا بعيدا عن لهـوها وغنـاها
في ظلام الـــــفناء أدفن أيـــا مي ولا أستطيـــع حتى بـكاها
وزهور الحياة تهوي بصـــمت محزن مضـــجر على قدمـيا

يسهم الاستفهام في ترجمة انفعال الذات، ورغبتها الملحة في تغيير الوضع نحو راهن بديل يكون ملاذا لها، بعدما أرقها هذا الوجود وأضحت تراه مرتعا لليأس والضجر.

والأكيد أن جميع صور الرومانسية تتحقق في هذا الشاعر، بما فيها الخروج عن مألوف العصور القديمة، والثورة على التقاليد الاجتماعية والأدبية، والنقمة على الأوضاع الفاسدة، والامتياز بالذاتية الخاصة، والعكوف عليها والتعبير عما يجري في جوانحه من صراع عاطفي عنيف[3]

موضوع تأملاته في الطبيعة:

استعمل الشاعر حشدا كبيرا من المفردات المستمدة من الطبيعة، وذلك يدل على عمق تأمله للحياة الطبيعية :

ظمئت إلى النور فوق الغصون ظمئت إلى الظل تحت الشجر[4]
ظمئت إلى النبع بين المروج يغني ويرقـــص فوق الزهر
ظمئت إلى الكون أين الوجود إني أرى الـــــعالم المنتظر

وقد عاش الشابي شاعرا وجدانيا بامتياز يصنفه الدارسون في قائمة شعراء المدرسة الرومانسية

إذ قال الشاعر في الحب:

الحب جدول خمر من تذوقه خاض الجحيم ولم يشف من الحرق[1]

---

[1] أبو القاسم الشابي: الديوان، ص94.

[2] المصدر نفسه، ص 174-175.

[3] خليفة محمد التليسي: الشابي وجبران، الدار العربية للكتاب، 1978،ص 44

[4] أبو القاسم الشابي: الديوان، ص 72.

الحب غاية آمال الحياة، فما خوفي إذا ضمني قبر؟ وما فـــرقي

فالحب في شعر الشابي طاقة محركة أثرت العطاء الفني على حساب الكيان، وعملت على وصل الدفق العاطفي.

من هنا مثل التجديد في شعر الشابي بيانا عن شخصية فذة لها حضوها الفني وطرحها الفكي المغاير، إذ هي الذات التي أولت عنايتها لقضايا الذات والإنسانية بنبرة رومانسية وجودية، تحمل في طياتها صوت الرفض والتمرد.

التجديد في الشكل:

كتب الشابي على منوال الموشحات مثلما فعل أصحاب جماعة الديوان وأبولو ومثالا على هذا نورد قوله:

رفرفت في دجـية الليل الحـزين زمرة الأحلام[2]

فوق سرب من غمامات الشجون ملـؤها الآلام

كنت إذ ذاك على ثوب السكون أنثر الأحزان

والهوى يسـكن أصداء المنون في فؤاد فان

هذا المقطع مأخوذ من نص "في الظلام" الذي بني بشكل هندسي جمالي، يقوم على الجمع بين خمسة مجاميع شعرية يحوي كل مجموع على سطرين شعريين وكل سطر قسم إلى قسمين.

التجديد في شعر رمضان حمود:

يجتمع رمضان حمود مع الشابي في كونه شاعرا ناقدا، وهذه الخاصية تميز بها شعراء مدرسة الديوان وبعض شعراء جماعة أبولو أيضا، وقد جدد رمضان حمود في الشكل أكثر مما فعل في المضمون.

نظرية الشاعر في الشعر:

يقول رمضان حمود: الشعر كامن في أعماق نفس الإنسان كمون النار في الحجر تظهر أثاره للخارج بالتحاكك والممارسة، وقد يشعر العامي الجاهل الأمي، ويكهرب النفوس بشيطانيته ويترك أثرا مبينا في قلوب السامعين[3]

وهذا يعني أن الشعر يقاس بمدى أثره في المتلقي لذا يقول الشاعر أيضا:

فقلت لهم لما تباهوا بقولهم ألا فاعلموا أن الشعر هو الشعور[4]

وليس بتنسيق ولا تزوير عارف فما الشعر ألا ما يحن له الصدر

فهذا خرير الماء شعر مرتل وهذا صفير الريح ينطحه الحجر

---

[1] المصدر نفسه، ص 109.

[2] أبو القاسم الشابي: الديوان، ص 128

[3] محمد ناصر : رمضان حمود الثائر، المطبعة العربية، غرداية، 1978.ص 58.

[4] صالح خرفي: رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، سلسلة في الأدب الجزائري،3، الجزائر، 1985، ص 44.

يركز الشاعر على الاتجاه الرومانسي، فيربط القول الشعري بالوجدان والعاطفة، ثم يلح على التلقائية وعدم التكلف فالشعر في رأيه انفعال لا صناعة وشعور صادق لا معارضة ومبارزة.

موضوعات شعره:

اختلفت موضوعات رمضان حمود وتعددت لتسافر عبر حقول دلالية مباعدة:

الطبيعة:

نهج رمضان حمود نهج الرومانسيين في التعبير عن علاقة الذات بالطبيعة فرسم صورة مشرقة تجتمع خلالها جملة من الصور الحسية واللونية:

الكون أشرق بعد طـــول ظـــلامه تيقظ الوســـنان من أحـــلامه
وهفا النسيم على الغصـــون مغازلا فتفتق الـــنوار في أكـــمامه
والروض أزهـــر والورود تـــبسمت والجو جاد بســـحبه وغمـــامه
والشمس تنشر في السماء نضارها والريح يزفر، من عظيم هيامه
والماء يجري في الجداول عـــازفا والطير يرقص من هوى أنغامه
والسرد يشمخ للســـماء بأنـــفه والظل مـــمتد على أقدامـــه

وتتضح صور التشخيص التي تبث طاقة حركية تفعل علاقة التواصل بين الذات وموضوعها.

الألم:

يترجم الشاعر أزمة الدواخل وآهاتها الناتجة عن الإحساس بالسأم والشعور بالوحدة والاغتراب:

سئمت الحياة وعفت الشباب ولم أر في العيش ما يستطاب
هو الدهر لا ينقضي نحسه وفيه السعادة مثل الســـــراب
فكيف تطيـــب حياة لمـــن فؤاده طول المـــدى في التهاب
تراه غريبا إذا ما اشـــتكى وحظه تحت أديـــم التـــراب

يتحدث الشاعر عن بؤس الحياة التي فقدت لذتها وأضحت كتاب عذاب لا نهاية له.

النزعة الوطنية:

توطدت علاقة الشاعر بزعماء الحركات الوطنية الإصلاحية فكتب مستنكرا الجمود الفكري:

لن ينال العز شعب كالجماد فاقد الإحساس خال من الشعور[1]
لن ينال المجد شعب بالرقاد يترك اللب ويـــعنى بالقشـــور
إنما المجد قرين بالجـــهاد ووئام وثـــبات في الظـــهور

تبدو في هذه الأبيات النزعة التشاؤمية الموحية بالألم والحسرة نتيجة عدم الرضا بالذل الهوان

الحب:

[1] صالح خرفي: رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 73.

لم يسقط موضوع الحب من الخطاب الشعري الذي أنتجه الشاعر لكونه شاعر الأحاسيس المتدفقة:

لا تلمني في حـــبها وهـــواها لست أختار ما حـــييت سواها[1]

هي عيني ومهجتي وضـميري إن روحي وما لديـــها فـــداها

إن عمـــري ضـــحية لأراهـــا كوكـــبا ساطعا ببرج عـلاها

فهنائي هو كـــــل برضـــاها وشـــقائي مـــسلم بشـقاها

إن قلبي في عشقها لا يبالي تنطوي الأرض أم يخر سماها

إن العشق رحـــمة وعـذابا وعذاب العشـــق شوب جناها

أتمـــنى أن تـــراها أحلى وصالا يكـــون فيها رضـــاها

يظهر التجديد في هذا النص من خلال تبني وحدة موضوعية وعضوية، مع استخدام الرمز فالقصيدة تتحدث عن الحرية.

التجديد في الشكل:

الحقيقة ونحن نتحدث عن التجديد في الشكل، فأنه لا يمكن بأية حال إغفال محاولة رمضان حمود سنة 1928 في نصه " يا قلبي"، الذي تميزت بتعدد الأوزان (الشعر النثري، الكامل، الخفيف) وتغير القوافي غير أن وفاته حالت دون تأثيره في الشعر الجزائري

يقول الشاعر:

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان[2]

ونصيبك من الدنيا الخيبة والحرمان

أنت يا قلبي تشكو هموما كبارا وغير كبار

أنت يا قلبي مكلوم ودمك الطاهر يعبث به الدهر الجبار

ارفع صوتك للسماء مرة بعد مرة

وقل اللهم إن الحياة مرة

أعني اللهم على اجتراعها

وامددني بقوة فإني غير قادر على احتمالها

يجمع هذا النص الشعري عبر التناوب بين الشعر المنثور وقصيدة التفعيلة، إذ تمكن الشاعر من قهر سلطة الوزن، واستطاع نسف قاعدة الثابت السائد الذي تحكم في القصيدة زمنا طويلا، ولولا موت الشاعر المبكر كان ربما يغير مسار التجربة الشعرية في المغرب العربي.

---

[1] المرجع نفسه، ص 83.

[2] المرجع السابق، ص 85.

المحاضرة (الثامنة) التجديد الشعري المهجري

ظهرت حركة المهجر في المهجر الأمريكي، حين سافر مجموعة من الأدباء من سوريا ولبنان، ونزلوا في كندا و الولايات المتحدة وفي دول أمريكا الجنوبية- وبخاصة البرازيل والأرجنتين وشيلي وفنزويلا والمكسيك- في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين[1] «وانقسم أصحاب هذه المجموعة إلى فئتين: فئة المهجر الشمالي (الولايات المتحدة الأمريكية) وفئة المهجر الجنوبي وعلى الأخص البرازيل ولكل منهما خصائص ومميزات»[2] غير أن الهجرة إلى جنوب أمريكا لم تتم إلا بعد نحو عشرين عاما من الهجرة إلى شمالها.

وقد أنشأ المهاجرون العرب في المهجرين الشمالي والجنوبي مدارس وجمعيات عدة ومن أشهرها:

الرابطة القلمية (المهجر الشمالي): أنشأت في نيويورك في 20 نيسان عام 1920، وأسسها عبد المسيح حداد (1890-1963) مؤلف كتاب حكايات المهجر وصاحب جريدة السائح التي حملت للعالم ثمار قرائح أصحاب هذه المدرسة، وقد ترأسها جبران خليل جبران وكان ميخائل نعيمة مستشارا لها، وضمت أدباء عدة من الشبان اللبنانيين والسوريين أمثال (نسيب عريضة، أبو ماضي، نعمة الحاج، أسعد رستم، رشيد أيوب، ونعمة حداد، وديع باحوط، وندرة حداد، وأمين الريحاني، وإلياس عطا الله..)[3]، وكان الهدف من تأسيسها هو السعي لبعث روح جديدة نشيطة في جسم الأدب العربي، وانتشاله من وهدة الخمول التقليد إلى حيث يصبح قوة فعالة في حياة الأمة[4].

العصبة الأندلسية: قامت هذه الجمعية في الجنوب الأمريكي في البرازيل بمدينة سان باولو سنة 1932 ومؤسسها مشال معلوف وخلفه رشيد سليم الخوري الملقب بالشاعر القروي ومن بعده شفيق معلوف وضمت أدباء كثيرين من بينهم(داود شكور، نظير زيتون، يوسف البعيني، شكر الله الجر، شفيق المعلوف، نعمة قزان، الياس فرحات، فوزي المعلوف)[5]

والقارئ للأدب المهجري يجد فيه تلك النزعة الذاتية العربية، نتيجة شعور أصحابه بسطوة المادي، لذلك اختاروا التعبير المثالي متسامين فوق الواقعي بأجنحة رومانسية، وتوجهوا نحو «التحرر التعبيري والتجديد المستمر في أصول البيان والصياغة والألفاظ، هذا ما جعل الكثير من الشعراء في العالم العربي، ومنهم فدوى طوقان ونازك

---

[1] محمد خفاجي: مدرسة شعراء المهجر، مجلة فيصل، دار الفيصل الثقافي، الإسكندرية، شباط(فبراير)1982، ص70.

[2] عيسى الناعوري: أدب المهجر، مطبعة السفير، عمان، الأردن، 2011، ص 17

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 19-20

[4] محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المهجري، ط3 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 4681 ، ص8

[5] عيسى الناعوري: أدب المهجر ، ص 30

الملائكة يتأثرون بهذا الأدب، واستطارت شهرته في الشرق، كما أصبح عنونا على مدرسة كبرى، وقد أفاد الأدب العربي وضوح أثر وقوة تحديد»[1]

ويبدو أن الأدب المهجري ارتفع إلى المثالي الأسمى، عبر استخدام النزعات التأملية والفلسفية وحتى الصوفية، رغبة في فهم الوجود وعناق الجمال والتحليق في عوالم نورانية روحية، وبالتالي أتاح هذا الأدب للشعر الانفتاح عن تجارب مختلفة، وأسهم في إثراء الأدب العربي، من خلال تنوعه من المهجر الجنوبي (الذي أولى عنايته بالشعر) إلى أدب المهجر الشمالي (الذي توجه للكتابة النثرية أكثر).

خصائص الأدب المهجري:

تميز الأدب المهجري بميزات عدة مست ثلاث نقاط أساس هي:

- من حيث الموضوع: تم تنويع الموضوعات واتصلت بالحياة ومظاهرها اتصالا وطيدا
- **من حيث الصياغة:** تم التحرر من التعابير والأساليب الكلاسيكية، إذ كان شعراء المهجر جريئين في استعاراتهم حسني التصرف في أدواتهم البيانية من استعارة وتشبيه ومجاز...الخ يعرفون قدر لغتهم ويحبونها، ويرون من البر لها أن لا يقفوا معها جامدين، والشواهد على ذلك عديدة، لا في الدواوين المطبوعة فحسب بل في سواها من المنشورات ومطبوعات وفي حلقات الأدب وفي الصحف المهجرية[2].

ويقول خليل البرهمي : "لقد أطلق مهاجروا الشمال في أدبهم لغة جديدة تميزت بالكلمة الشفافة الرقيقة والعبارة المنمقة الدقيقة ، ونهجوا نهجا إيقاعيا تصوريا اتسم بالعفوية والمجاز الرمزي .....وكانوا أكثر إحساسا بإنسانية الإنسان ، وأكثر تحررا من تأثير القديم.[3]

- التحرر الروحي: إذ أبدع المهجريون في التعبير عن خوالجهم دون تحفظ، وكانوا ألسنة للحرية والكرامة الإنسانية[4].

موضوعات شعر المهجر:

أشار محمد خفاجي إلى كون شعراء المهجر قد نظموا في الحرية وفي الفخر والابتهال إلى الله، والكفاح في سبيل الحياة ووصف لطبيعة وفي الحيرة والتأمل وفي البكاء والألم، ونظموا في القصة الشعرية وأبدعوا في الحنين إلى الوطن وغلب على شعرهم الطوابع الآتية: (الروحي، التأملي، والقومي، والإنساني)[5] لذا سنحاول التمثيل لذلك:

الطابع التحرري:

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، ط 1 ،1992 ،ج 1 ، ص-328 329.

[2] المرجع نفسه ، ص. 330.

[3] خليل برهومي: إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال، الجزء27 من سلسلة أعلام الأدباء والشعراء،دار الكتب العلمية، بيروت،1993، ص 44.

[4] محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه،ص 331.

[5] محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس الشعر الحديث،ص 82-83.

لا عجب في أن يتعلق شعراء مدرسة المهجر بالحرية، لكونهم هاجروا أوطانهم طلبا للانعتاق ورفضا للذل والمهانة، وتحقيقا للعدالة الاجتماعية، لذا اتسع مفهوم التحرر في كتابتهم ليبلغ قضايا دقيقة رغبة في بعث إصلاح حقيقي وعام، وتعددت سبله ولعلنا نستطيع إجمالها فيما يأتي:

الحرية الدينية:

تمتع أدباء المهجر بروح دينية بعيدة عن التعصب والطائفية، والمتأمل في آثارهم يجد تنوعا في الثقافة الدينية، فقد تحدث ميخائيل نعيمة عن الديانة المسيحية في قصيدته "أجراس"، وكذا تميز إلياس فرحات بتأملات مسيحية، في حين تأثر الشاعر القروي ورياض معلوف بالثقافة الإسلامية، وذلك مما يبرز السماحة الدينية وتقديس الحرية.[1]

ليس في الغابات ديـنٌ لا ولا الكفرُ القبـيحْ[2]
فإذا البـلبلُ غنَّـى لم يقل:هذا الصحيحْ
إن دين النَّاس يأتـي مثل ظلّ ويـروح
لم يقم في الأرض دين بعد طـه والمسـيح

يلجأ الشاعر إلى الغاب موضعا بديلا عن حياة اجتماعية إنسانية تفوقت الحياة الحيوانية عليها، وتلك هجرة تفرضها اللاعدالة والعصبية والرقابة الكلية.

ويشير الشاعر إلى مدى التحرر الذي يتمتع به الوجود الحيواني بعيدا عن جل الفتن الطائفية، التي أحكمت بقبضتها على المجتمع اللبناني بعد الاستعمار العثماني، وتلك التركة القبيحة التي ورثت الصراع والشتات لا بد من حرقها، حتى يتم التحرر الكلي الذي لا يؤمن -في رأي الشاعر- إلا بالدين الإسلامي والمسيحي.

الاتجاه إلى الطبيعة (رمزية التعبير عن التحرر):

عشق شعراء المهجر الطبيعة فشاركوها وجدانيا لشعورهم بها، وبثوها آمالهم حتى أضحت مبعث التأمل العميق لديهم ومصدر إلهامهم، فكانت أنيسهم الذي عوضهم غياب الأهل والأحبة، والمرآة التي يبصرون فيها أنفسهم.

يقول الشاعر:

تعالى، إن رب الحـبّ يدعونا إلى الـغاب[3]
لكي يمزجنا كالمـاء والخمـرة في كـاس
ويغدو النور جلـبابَك في الـغاب وجلـبابي
فكم نصغي إلى النّاس ونعصي خالق الناس

---

[1] صابر عبد الدايم، أدب المهجر ، دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار الكتاب الحديث،القاهرة، 2011، ص 79-81.

[2] جبران خليل جبران: ديوان المواكب، دار البستاني للنشر والتوزيع، مصر، 1900، ص64

[3] إيليا أبو ماضي: الديوان، دار العودة بيروت، ص498.

ثمة حنين إلى الغاب، حيث التعبير الصادق عن الحب والصفاء لبعث فلسفة جديدة تؤمن بالحياة الكلية الشاملة التي تطعم ذاتها بذاتها في مثالية متسامية ونشوة روحية صريحة.

إن الغاب رمز لمثال البساطة والجمال التي تآكلت صفيحته داخل المجتمع الإنساني تحت لفيح الأنانية والفردية القاتلة.

.الحيرة والقلق :

كان من نتيجة نزعة أدباء المهجر المأساوية في أغلبها، حياتهم القلقة المضطربة في الغربة وهم يفتقدون دفء الانتماء، لذا اتسمت أشعارهم بنوع من الحيرة والقلق توقا إلى عالم أفضل.

يقترن الشعور الوجداني العاطفي عند الشاعر المهجري بنوع من الضياع والتيه، في البحث عن الذات واستدعاء الحضور، لذا تسعى الذات لإثبات وجودها عبر متوالية ضمير الأنا، مما يجعلها تقف على مشارف التأرجح بين الوجود والعدم، وتلك فلسفة وجودية لها أثرها في البنية الدلالية للنص.

يقول الشاعر:

أنا في الشعر أريد إحداث[1]

هزة أرضية

تسقط الليل الأسود

عن شرفة القمر

وتنصب النهار عريسا للشمس

وتجعل القلب الصغير

الضائع

يجد نفسه بين قطرات

الدم ووخزات

العظام

إنها لغة التمرد التي تعيد تأثيث العالم الكوني، حسب ترتيبها الخاص وأبجدياتها المرغوبة تخطيا لما هو موجود. وما ذلك الترتيب المغاير إلى نوع من الشعور بالخروج عن السائد وإعلان التحرر، غير أن تلك الرحلة التي يعلنها الشاعر لا تقوده إلا إلى عالم نظير، لهذا المتصل بفلسفة الصراع والتصدع (يجد نفسه بين قطرات الدم ووخزات العظام).

6. الحنين إلى الوطن:

[1] نقلا عن، أحمد يوسف خليفة: مدخل إلى الأدب العربي الحديث في المهجر الاسباني، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص16.

ظل الوطن في نصوص الأدب المهجري نشيد غربتهم وملاذ أشواقهم فلا تجد منهم من لم تظهر بصمات الوطن في أدبه بصورة مباشرة أو غير مباشرة... وأدباء الرابطة القلمية كان اتجاههم وطنيا أما أدباء العصبة الأندلسية فقد كان اتجاههم قوميا عربيا[1]

يقول الشاعر :

هجرت، وللنفس أطـــماعها وإني مع الحظ في هجرتي[2]

فلا المال أشـــبع جوعـــتي ولا المجد أطفأ من غـلتي

هبي النفس تحيا بإحساسها وليس على الحس من قدرة

فلا، لا أحب سوى قـــريتي ولا، لا أريد ســـوى أمـــتي

ما كان الوطن ليغيب عن أبنائه، فالشاعر يناجي وطنه ليروي غلة حنينه، إنه يعيش إحساس الشوق العميق ويطارده في ذلك شعور بالذنب لترك وطنه، لذا تكتسي عباراته أحزان الغربة وتحمل في الآن ذاته إصرارا على العودة تاركة وهج الحضارة ومغرياتها.

المشاركة الوجدانية:

لجأ الشاعر المهجري إلى التعبير عن انفعالاته الداخلية الوجدانية محاولا إدراك حديث أعماق الذات وتقلباتها، ثم البوح بخفايا عوالمها السرية لتكون فتنة اعترافاته الدائمة حافزا لاستدراج المتلقي والتأثير فيه.

يقول إيليا أبو ماضي :

أنا لا أذكُرُ شيئاً عن حَياتِي المَاضيهْ[3]

أنا لا أعرِفُ شيئاً عن حَياتي الآتِيـهْ

لي ذاتٌ غير أنّي لستُ أدري ماهِـيهْ

فمتـَـى تَعرفُ ذاتـِي كُنْـــــهَ ذاتـِي

لستُ أدْري!

هو حوار داخلي تحاول الذات فيه إثارة إشكالية فهم الذات لذاتها؛ لأن ذلك مما يمكنها من المصالحة معها، والتأهيل لحوار خارجي مختلف هو حوارها والوجود.

. الطابع الروحي :

طوقت شعراء المهجر غربة معنوية ومادية، فكانت سببا في السفر الدائم نحو المتافيزيقي والروحي والتطلع لما هو صوفي، وقد انعكس أثر ذلك في جوانب عدة من البنية النصية(المعجم اللغوي الفلسفي، اللغة الايحائية الجمالية، النزعة التجريدية.

---

[1] صابر عبد الدايم: أدب المهجر، دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، ص 101-102.

[2] عيسى الناعوري: أدب المهجر، ص 74.

[3] إيليا أبو ماضي: الديوان، دار العودة بيروت، ص214

يقول نسيب عريضة منادياً أخاه في الإنسانية:

وإذا شئت أن تســـير وحيداً إذا مـا اعتـــرتك مني ملالـة

فامض ، لكنْ ستسمع صوتـي صارخاً " يا أخي " يؤدي الرسالة

وسيأتيك أين كنت صدى حبي فتـــدري جمـــاله وجلالـه

تقوم البنية الدلالية في هذه الأبيات على دخول مجال المغايرة، حيث يشكل الارتقاء مطمح الذات، التي تصبو لبلوغه تاركة درن السفلي المنبوذ، متحررة من شرنقة الواقع العفن، متلمسة أضواء اليقين في عالمها النوراني المحلق.

الطابع التأملي:

انتقلت الذات وفق الضرورة الحتمية بعد مصالحتها مع ذاتها إلى محاولة فهم الوجود ،وذلك عبر نزعة تأملية تسعى خلف الحقيقة لبلوغ أسرار الكون ومتعلقاتها:

يقول ميخائيل نعيمة:

سمعت في حلمي ، ويا للعـجب! سمعت شيطان يناجي مـلاك[1]

يقول: ((أى بل ألف أى يا أخي لولا جحيمي أين كانت سماك؟

أليس أنا توأمـــان، استـــوى سر البقا فينا وسر الهـــلاك؟

....

ألم نُصغْ من جوهـــر واحـــد؟ إن ينسى الناس أتنسى أخاك؟

غالبا ما تختار الذات التأمل مدمرة تلك العلاقات الاعتيادية والثابتة، التي ينظر بها العامة الوجود، لتؤسس دستورها الخاص وفق شروط إدراكها، لا وفق مرجعية مغلوطة وجاهزة(الشيطان أخ للملاك)، ولنا أن ندرك ما تحققه هذه النظرة المختلفة من انحرف دلالي في البناء العام للنص .

الطابع القومي:

ليس غريبا أن يتجه بعض المهاجرين هذا الاتجاه؛ لأن الغصن وان امتد خارج دائرة شجرته، إلا أنه إنه يظل في حنين دائم إلى جذوره التي تهبه عناصر الحياة، وهم وإن اتفقوا في التمسك بقوميتهم فقد اختلفوا في التعبير عنها[2]

يقول الشاعر القروي:

إني على دين العروبة واقف قلبي على سبحاتها ولساني[3]

إنجيلي الحب المقيم لأهلـها والذود عن حرماتها فرقانـي

---

[1] مخائيل نعيمة: همس الجفون، منشورات نوفل،بيروت، 2004، ص62.

[2] صابر عبد الدايم: أدب المهجر ، دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري ،دار الكتاب الحديث،القاهرة، 2011، ص 113.

[3] القروي رشيد سليم الخوري: الديوان، الجمهورية العربية الليبية، ليبيا، 1971، ج1، ص 40-41.

هي نزعة إنسانية قومية تجعل من العروبة دينا لوحدة شاملة، تتحطم أزمة الطائفية أمام دستورها المعلن، لذا يصل الشاعر بين الإنجيل والقرآن، كما يحقق تواصلا بين الأنا والنحن بشكل علائقي متين، يتخذ من الحب الثابت معينا لا ينضب.

الطابع الإنساني:

أدرك شعراء المهجر قيمة الموقف الإنساني، حيث تتحطم تماثيل الأنانية، فعبروا عن مبادئ عدة: (الحق، الإيثار، الخير، العدل، الجمال، وغيرها من المثل العليا)، وذلك ما أدى إلى اتساع آفاق إنسانيتهم، حتى شملت الوجود بأسره، فحدث التماهي والحلول بين الذات والموجودات على اختلافها، فأنتج ذلك همسة جمالية لطيفة في البنية الشعرية

يقول نعمة قازان :

ألا فاشربوا الوحي من جرتي ولا بأس إن تكسروا جرتي[1]

إذا كان فيها الحياة اشـــربوا لا ترفعوها على صحـــتي

إنها همسة إنسانية آخذة تتأسس على تخوم المحبة والتسامح، وذلك الشعور النبيل من شأنه أن يسهم في خلق مجتمع إنساني أمثل، يقف على ترسانة متينة هي عاطفة الحب المطلق، حيث تتراجع المصالح الفردية (لا بأس إن تكسروا جرتي)، وتتحطم معالم الاختلاف والتصدع أماء فناء في المجموع.

التجديد عند أعلام أدب المهجر:

كانت فئة المهجر الشمالي أبعد أثرا من فئة الجنوب، وذاع أدبهم في العالم العربي رغم أنهم كانوا فئة قليلة، وأبرز آثارا وأوسع آفاقا، وأعمق إحساسا بإنسانية الأدب والشعر، وفي أدبهم كانوا متحررين من كل أثر قديم في الفهم والإنتاج، فظهر أثارًا هذا التحرر في أدبهم، أما فئة المهجر الجنوبي، فقد سلك أغلبهم خطى سنن المحافظين في الشرق حيث كان رأيهم في وجوب المحافظة على ديباجة العربية، وعلى الجزالة اللفظية، وقواعد اللغة والعروض والبلاغة، ولكن من بينهم من تحرر من هذا التقليد[2]

من هنا توزعت مواقف المهجريين بين التقليد والتجديد، فمنهم من اختار المحافظة والاعتدال، ومنهم من كان متطلعا نحو الآداب الغربية وآخر متمرد، وبالتالي كان لهذه المدرسة أن ضمت أصناف المذاهب(الكلاسيكية، الرومانسية، الرمزية، والسريالية).

لكن السعي المفرط خلف إظهار الاختلاف والتميز، جعل بعض شعراء الرابطة القلمية يغالون في تجديدهم حد التساهل في قواعد اللغة العربية مبتعدين عن أصولها، مما أنتج نوعا من الركاكة في الأسلوب وعدة هينات لغوية وسقطات عروضية.

---

[1] عيسى الناعوري: أدب المهجر، ص91

[2] المرجع نفسه ، ص 17

يقول إيليا في قصيدته المساء :

إن التأمل في الحياة يزيد أوجـــاع الحياة[1]

فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة

فالقافية في المقطوعة " تائية "، لكننا نضطر إلى قراءة البيتين كأن قافيتهما تاء مفتوحة كالأبيات التي سبقتهما.

ويقول جبران:

ما عست يرجو نبات يختلف زهره عن كل ورد وشقيق

فكلمة " شقيق " خطأ لغوي ، والصواب " شقيقة"

ويجمع محفوظ كحوال خصائص الرابطة القلمية في عناصر ربعة هي: (توظيف لرمز، الإكثار من استخدام الشكل القصصي، التنويع في القافية والتجديد في الوزن واتبع نظم المقطوعات، والميل إلى الشعر المرسل، الوحدة العضوية والنزعة الإنسانية[2]

الاهتمام بالنثر:

امتدت الإحيائية إلى النثر فأصبح نثر جبرن كالشعر قادرا على بث الحياة في الكلمة النثرية، سواء أكانت أقصوصة رمزية أم قصيدة نثرية، وقد أدى هذا إلى خلق نوع من التعبير النثري الذي يتجاوز المألوف[3]

ويبدو أن أدباء الرابطة القلميـة أكثر اهتماما بالنثر من أدباء العصبة الأندلسية، ومن كتب جبران النثرية " عرائس المروج " ، " الأجنحة المتكسرة " ، وكتاب " الغربال " لميخائيل نعيمة.

3.ميلهم إلى الرمز:

ظهرت آثار الثقافات المختلفة في شعر هذه المدرسة، فتأثروا برمزية الكتاب المقدس والتقت أفكار جبران بأفكار نيتشه، وشابهت أحلامه أحلام وليام بليك، كما انتشر في شعرهم الرمز الضوفي[4]، وفيه يرمز الشاعر إلى المعنى الذي يريده عن طريق التعبير عن الأشياء الحسية تعبيراً يشير إلى ما يريد دون تصريح به. ومن ذلك قصيدة التينة الحمقاء لإيليا، و فيها يتصور أن هذه التينة بخلت بظلها وثمرها على من حولها و أرادت أن تقصر خيرها على نفسها ، فضاق بها صاحب البستان فقطعها وأحرقها، فهو يرمز إلى خطر الشح وجزاء الأشحاء:

عـاد الربيـــع إلى الدنيا بموكبـه فازينت واكتست بالسندس الشجر

وظلت التينـــة الحمقـاء عاريـة كأنـها وتـد في الأرض أو حجر

---

[1] إيليا أبو ماضي: الديوان، ص 768.

[2] محفوظ كحوال: لمذاهب الأدبية الكلاسيكية الرومانتكية الواقعية الرمزية الدادية،السريالية الوجودية، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، 2007،ص75.

[3] أحمد عوين: اتجاهات الشعر العربي الحديث والمعاصر،ط1، 2010، ص 31.

[4] المرجع نفسه، ص32.

ولم يطق صاحب البستان رؤيتـها فاجتثها فهوت في النـار تستـعر
من ليس يسخو بما تسخو الحياة به فإنـه أحمــق بالحرص ينتــحر

و قد اختاروا لرموزهم موضوعات تتصل بالطبيعة أو عالم الحيوان مثل " البلبل السجين " لإيليا. وقد صاغوا هذا الرمز أحياناً في قالب قصصي، و نجد ذلك في ديوان " الجداول " لإيليا بعنوان الضفادع والنجوم والحجر الصغير.

4- التمسك بالوحدة العضوية:

أكد شعراء المهجـر مثلهم مثل جماعة الديوان على أهمية الوحدة العضوية في القصيدة والخيال المترابط، وتجاوزا ذلك إلى خلق وحدة شعرية في الديوان الواحد، وكانت لهم إستراتجية واعية في ضبط عناوين دواوينهم بشكل يصلها بالمضمون، مثل :الخمائل، الجداول، العبرات الملتهبة. كما حرصوا على وجود البناء العضوي بين أفكار القصيـدة، موسيقاها وعاطفتها، وبذلك تصبح القصيدة كالجسم الحي يقوم كل جزء فيه مقامه المحدد له.

5- الاهتمام بالصورة الشعرية:

غلبت اللغة الإيحائية على التعبير الفني للقصيدة المهجرية، وانتقل شعراء المهجر من الاهتمام بالصور الجزئية إلى رسم صور كلية، تمنح النص الاتساق والانسيابية، وترفع من قابليته عند الجمهور المتلقي، فكأن النص لوحة تشكيلي تتناغم فيها العناصر والمكونات.

6. التصرف في الأوزان والقوافي

حاول شعراء المهجر التخفيف من سلطة الوزن الواحد والقافية الموحدة، فكان إخلاص الشاعر لشعره واستغراقه في فكرته وثورته على القديم أقوى من عوائق الوزن والقافية، فقد اهتمت المدرسة بالشكل والمضمون، ونجحت في تطويع النغم الموسيقي[1] والتحرر من قيده، لذا ظهرت أشكال شعرية عدة منها: النثر الشعري، الشعر ذي الوزن والقافية الموحدين، الأناشيد والأغاني الشعبية، القافية المزدوجة، والمقطوعات المتنوعة، والموشح.

وقد انتقلوا أحيانا إلى البناء الشطري، واختزلوا الشطر إلا كلمة أو أكثر، في حين اختار بعضهم النظم على منوال الموشحات, وقسموا القصيدة إلى مقاطع ونوعوا في القافية.

7. الميل إلى اللغة الحية :

جانب شعراء المهجر الخطابية وآثروا اللغة الحية والأسلوب الانسيابي و الكلمة المعبرة و التراكيب الهادئة, مما جعل الأداء أباغ تأثيرا وأكثر أهمية .لذلك **يقول جبران في مطلع قصيدته البلاد المحجوبة :**

هو ذا الفجر فقومي ننصرف عن ديار ما لنا فيها صديق
ما عسى يرجو نبات يختلف زهره عن كل ورد وشقيق

---

[1] المرجع السابق، ص 31

التشكيل القصصي والحواري:

اعتنى شعراء المهجر بالبناء القصصي في النص الشعري، فأسهموا في تمتين لحمته الداخلية، ونقلوا النص من الغنائية إلى الدرامية، التي تستوعب مواقفهم الشعرية وتحتضن نزعاتهم الإنسانية وتترجم صراعاتهم النفسية. من ذلك ما كتبه جبران متأثراً بمطران الذي كتب كثيراً من نماذج الشعر القصصي، وما كتبه إيليا مثل: الشاعر والأمة، والشاعر والملك، كما تنوعت هذه القصص بين الواقعية والرمزية والأسطورية، مستخدمين الحوار القصصي والسرد والوصف في أشعارهم وبخاصة في المطولات مثل: " الطلاسم " لإيليا، و"على بساط الريح " لفوزي المعلوف.نظموا القصة الشعرية والكثير من الأساطير والخرفات والحكايات الإنسانية التي احتذوا فيه حذو لافونتين وأبسون. وكثرت في شعرهم لرحلات لخيالية إلى السماء والعالم الآخر[1]

التجديد في شعر إيليا أبي ماضي:

حاول إيليا أبو ماضي أن يحقق تميزا في الساحة الشعرية، فقاوم النظام القائم على التقليد، وعمل على بناء نص مغاير يبحث بشكل مستمر في أسرار الوجود، ويتعمق في اكتشاف الطبيعة، وارتقى بموضوعاته نحو معالم التشخيص فكان الرمز وكان الإيحاء.

الحنين إلى الوطن:

إن الشعر المهجري عموما – كما سلفت الإشارة – شعر يتميز ببعث أرفع القيم في الإنتاج الشعري(الإنسانية والقومية والوطنية).

ويبدو أن إيليا قد وعى نفسه على نحو عميق، فكان شاعرا وطنيا ذو حس بالغ واتصال شديد بترابه، لذلك صور غربته واغترابه وشعوره بالمرارة والألم بعيدا عن الأهل والأحبة، كما كان أيضا دائم الحنين إلى وطنه، يقف على عذاباته النفسية ومعاناته الجوانية:

وَطَنٌ يَضِيقُ الْحُرُّ ذَرْعًا عِنْدَهُ ... وَتَرَاهُ بِالْأَحْرَارِ ذَرْعًا أَضْيَقَا[2]

مَا إِنْ رَأَيْتُ بِهِ أَدِيبًا مُوسِرًا ... فِيمَا رَأَيْتُ، وَلَا جَهُولًا مُمْلِقَا

مَشَتِ الْجَهَالَةُ فِيهِ تَسْحَبُ ذَيْلَهَا ... تِيهًا، وَرَاحَ الْعِلْمُ يَمْشِي مُطْرِقَا

أَمْسَى وَأَمْسَى أَهْلُهُ فِي حَالَةٍ ... لَوْ أَنَّهَا تَعْرُو الْجَمَادَ لَأَشْفَقَا

....

وَحُكُومَةٌ مَا إِنْ تُزَحْزِحُ أَحْمَقًا ... عَنْ رَأْسِهَا حَتَّى تُوَلِّيَ أَحْمَقَا

رَاحَتْ تُنَاصِبُنَا الْعَدَاءَ كَأَنَّمَا ... جِئْنَا فَرِيًّا أَوْ رَكِبْنَا مَوْبِقَا

وَأَبَتْ سِوَى إِرْهَاقِنَا فَكَأَنَّمَا ... كُلُّ الْعَدَالَةِ عِنْدَهَا أَنْ نُرْهَقَا

بَيْنَا الْأَجَانِبُ يَعْبَثُونَ بِهَا كَمَا ... عَبِثَ الصَّبَا سَحَرًا بِأَغْصَانِ النَّقَا

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص 80

[2] إيليا أبو ماضي: الديوان، ص 514.

يأسف الشاعر لحال وطن مزقته يد الخيانة، وكبلته أغلال الجهالة، حتى إنه يستنكر وضع الخضوع والخنوع، باحثا في حيرة عمن يمحو صور الضياع والنكبة.

إنه الألم الذي يعتصر دواخل الذات، وهي ترقب اختلال الموازين في وطنها الأم، وتلك صورة اغترابه توحي برغبة الذات في استرجاع الوطن المفقود، لذا يلجأ الشاعر إلى السخرية من النظم السياسية التي تحكم الوطن، فتؤسس لانهزاميته بدل العمل على تطويره وتنميته.

ويعد الشعر الوطني صورة لوجدان المواطنين وتعبير عن أمانيهم وأحلامهم تجسدها نفسية الشاعر، وتزداد هذه الصورة وضوحا أمام الأحداث التي تعصف بالوطن، والشعر الوطني يتضمن أبوابا عديدة ، وألوانا متنوعة، ففيه الحنين إلى الوطن حين يكون الشاعر بعيدا عنه وفيه الفخر بالانتماء إلى الوطن وبتاريخ أبنائه وفيه العطف على شعبه حين تزدحم على أبنائه الخطوب وفيه الدفاع عن كرامته حين يدعو داعي الجهاد[1].

التأمل:

يقف شاعرنا متثبتا في أوجه الوجود محاولا استكناه أسراره، عن طريق الاسترجاع والاستغراق والتفكير، متتبعا ما تثيره المجردات في النفس من صور ذهنية خيالية، تمتزج بالفكر فتنتج روحية متسامية.

وتبدأ رحلة الشاعر التأملية من السؤال، إلى أن تتخذ نزوعا فلسفيا باحثا عن حقيقة الوجود وعظمته، وقيمة الإنسان وأهميته، وتقلبات الزمن وتحولاته.

جئتُ، لا أعلَمُ من أيْنَ، ولكنِّي أتيْتُ[2]
ولَقدْ أبصَرتُ قُدَّامي طريقا فمَشَيتُ
وسأبقى مَاشِيا إن شِئتُ هذا أم أبَيتُ
كيفَ جئتُ؟ كيف أبصَرتُ طَرِيقِي؟
لستُ أدرِي!

وهذه الأسئلة تشي بروح قلقة مرتابة تحاول البحث في الهدف من وجودها، على الرغم من أن ذلك مسلم به في الثقافة الدينية الإسلامية، لكننا نقول إن القصيدة لا يمكن أن تكفر صاحبها.

النزعة القومية :

تعني القومية «شعورا مشتركا بين جماعة من البشر بأن ثمة ما يجمعهم، ويؤلف بينهم ليكوّن أمة واحدة متميزة على سائر الأمم»[3]، وبالتالي فالقومية تطرح فلسفة للتضامن والتعاون والمشاركة بين الأفراد، فتبعث عواطف المحبة والقرابة بينهم.

وقد عبر إيليا أبو ماضي عن القومية العربية في قوله:

الشَّرقُ تاجٌ، ومصـــرُ منهُ درَّتُهُ والشَّرقُ جيشٌ، ومصـرُ حامِلُ العَلمِ[1]

---

[1] فواز الشعار: الأدب العربي (من الموسوعة الثقافية العامة)، دار الجيل، بيروت، 135.

[2] إيليا أبو ماضي: الديوان، ص 191

[3] عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، دار الشروق العربي، د ط،لبنان، د ت، ص19

هَيهاتَ تَطرف فيـــها عينُ زائرِها بـــغيرِ ذي أدَبٍ أو غيرِ ذي شَمَـــمِ
أحْنى عَلى الحُرِّ من أمّ عَلى وَلدٍ فالحُرُّ فِي مصرَ كالوَرقَاء في الحَرمِ

هي صور متراسلة تتوالد بعضها من بعض، لتصف تلك الوحدة المشرقية التي يأملها الشاعر، جاعلا من المكان الحسي ملتقى وموضع استقرار وترابط.

ويبدو أن الشاعر يشيد بمصر أرضا للعروبة ومعلما حضاريا، يشكل فخر الأمة العربية وكيانها الثقافي، ويراها مبعثا للتحرر ومصدرا للألفة.

خصائص شعر إيليا أبي ماضي:

الرمزية والتجريدية:

تشكل حركة التجريد رحلة انتقال يهجر بها الشاعر عالم المحسوس، ليسبح في لجة الغيبي والمتافيزيقي والفوقاني البعيد، ولا بد لشاعر دفعته حاجة التحرر، لترك وطنه أن يتخذ من تلك الصور سندا معينا على التخطي والمجاوزة، مشكلا عالما رمزيا مغايرا له أبجدياته الخاصة.

يقول الشاعر في قصيدته العليقة:

المقطع الأول	المقطع الثاني
ذات شوكٍ كالحرابِ، أو كـــأظفار العقابِ	قلتُ: يا ســـاكنةَ الغابِ، ويا بنـــت التـــرابِ[2]
ربضتْ في الغابِ كاللصِ، لفَتْكٍ واستلابِ	لا تَلجّي في اجتذابِي، أو فلجّي في اجتذابِي
تقطعُ الدَّرب على الفلاحِ والمولى المهابِ	إنَّ عودًا فيه ماءٌ ليـــسَ عودًا لاحـــتطابِ
صُنتُ عنها حرَّ وجهِي ، فتصدَّتْ لثيابِي	أنا في فجرِ حياتِي، أنا في شَرخِ شَـــبابِي
كلما أفلتُ من نابٍ، تلقَّتـــنِي بنـــَـــابِ	الهـَــوى ملءُ فُؤادي، والصِّبى ملءُ إهابِي
فلها نهشُ الأفاعِي، ولها لسْـــعُ الذُّبابِ	والمُنى تنبتُ في دربي، وتمشِي في رِكـابي
وأذاها في سكوني، كأذاهَا في اضـطِرابي	أنا لم أضجرْ منَ العيشِ ولم أملْ صحابِي
وهي كالقَيدِ لساقي، ولجيدي كالسِّـخابِ	لم أزلْ ألمحُ طيفَ المجدِ حتَّى في السَّرابِ
فكأنَّا في عـــناقٍ، لا نضـــالٍ ووثابِ	لم أزلْ أستشعرُ اللذَّةَ حتَّى في الـــعذابِ
	لم أزل أستشرفُ الحسنَ ولو تحتَ نقابِ

تمثل قصيدة العليقة (النبات الطفيلي الذي يلتف على الشجر) صورة لحياة الصراع في الطبيعة، وصف الشاعر فيها هذه النبتة وطباعها، وأشار إلى كيفية تعلقها به محاولة النيل منه، ثم تحدث عن مدى مقاومته وتحليه بالقوة.

[1] إيليا أبو ماضي: الديوان، ص 647.
[2] المصدر السابق، ص 160-161.

والنص ينبني على السرد القصصي، حاول الشاعر خلاله أن ينحت من القبح صورة إيحائية جمالية، ترمز إلى شخصية الطفيلي المحبطة للآخر، كما تشير إلى الغربة وتأثيرها على الشاعر، وهي المعادل الموضوعي للغربة في المهجر، وبالتالي نقل غير العاقل إلى العاقل وجمع بين المجرد والمحسوس من القبح.

ومثل هذه القصيدة قصيدة الحجر الصغير، التي تؤكد على وجوب الإيمان بالحياة والثقة بالنفس، عبر إدراك الفرد لقيمته في المجتمع، وان كانت إفادته جزئية.

ومن شعر إيليا ذي النزعة الفلسفية قوله:

إنَّ الحياةَ قصِـيدةٌ، أعـــمارُنا أبياتُها،والمـــوتُ فيها القَافيهْ[1]

متّعْ لحاظكَ في النُّجوم وحُسنها فلسوفَ تَمضي والكواكبُ باقيهْ

استخدم الشاعر التشبيه البليغ ليجمع بين الحياة والنص الشعري المقفى، فالمناظرة والتوازي والبداية والنهاية وعناصر النص كلها تشاكل الحياة بجزئياتها.

ولكون النص منته فالحياة كذلك، ولا بد على الذات اغتنامها، وتلك فلسفة وجودية تطرح إشكالية الفناء، وهاجس الخوف من قصة التربص الأبدية.

النزعة الصوفية:

انبثقت النزعة الصوفية عند شعراء المهجر من ذلك التأمل المستغرق في أحوال الذات النفسية وتقلباتها العاطفية إيمانا بالقيم الروحية وسعيا نحو كشف الجوهر وبلوغ الكمال.

كلُّ من قد لقيتُ مثلُكِ، يا نفـ سِي، في ما تُبدينَ أوتُخفينَا[2]

فانظُري مـــرَّةً إليكِ مـــليًّا تُبصري الأَولينَ والآخِـــرينا

تقف الذات لتواجه ذاتها، وتدرك سر الوجود فيها، لكونها العالم الأصغر الذي يختزل عالما أكبر (تبصري الأولين والآخرين)، فالذات أصل الوجود ومركزه في نص الشاعر؛ لأنها تراب وماء ومن هاذين العنصرين يتكون الوجود كله.

التجديد في شعر فوزي المعلوف:

يحتل فوزي المعلوف بين شعراء المهجر مكانة خاصة، وهو الملقب بشاعر الطيارة، وقد تنبه إلى مشكلة الروح والجسد، وحاول في حركة صوفية غائية الفصل بينهما، والانتصار لما هو روحي خلاصا من الأسر الحسي، على اعتبار أن الجسد عبودية مطلقة تربط الذات بعالم سفلي دوني ومنبوذ.

ركب الشاعر طائرة عام 1926 ليسافر بها إلى ريو ديجانيرو، فأوحت له بأفكار وأخيلة فلسفية نظمها في قصيدة طويلة من مئتي بيت عنونها على بساط الريح.

كانت هذه القصيدة صادقة أصيلة، جمالها في صدقها وسحرها في سذاجتها وروعتها في موسيقياها، وقد قسمها الشاعر إلى أربعة عشر نشيدا، وهو يبدأها بوصف للشاعر وتشبيهه بملك في الهواء، ثم يتحدث عن تحليق

---

[1] إيليا أبو ماضي: الديوان، ص 628.

[2] المصدر نفسه، ص753.

جسمه في الجو بعدما حلقت روحه فيه، وعن عبودية جسمه وحرية نفسه، ويصعد في الجو فتنكره الطيور وتجتمع لمقاتلة هذا المخلوق الذي تحسبه جاء ليستعمر الجو، فلا يكاد يبعث فيها الهدوء حتى تستنكره النجوم وتمضي الطائرة صعودا، فإذا بالأرواح تنكره وتكاد تأتمر بهذه الحفنة من التراب التي سمت إلى حيث لا ينبغي لها أن تسمو، ويمضي هذا الحلم رائعا للشاعر لذيذا، ولكنه لا يدوم ولا بد من عودته إلى الأرض موطن جسمه المحتوم، يقول الشاعر

غمرته الأحلام بالشفق الوردي
يغريه بالمـــــنى تعـــــليلا
وتلاشت حلما فحلما، إلى اللاشيء[1]
تمـــــشي به قلـــــيلا قليـــــلا
هو في ميعة الشباب ولو حدقت
لأبصـــــرت شيخا هـــــزيلا
بقوام كأن قاصـــــــــمة الـظهر
أناخت علـيه حملا ثـــــــــقيلا
وجبين ألقت علـــــيه شجـون
النفس ظلا من العبوس ظـليلا
فهو لا يعرف التبـــــــــسم إلا
عندما يستعيد حـــــــلما جميلا
ألف اليأس قلبه، فهو واليأس
يحاكي بثيـــــنة وجمـــــيلا
وإذا اليأس صد عـــــنه قلـــــيلا
راح يبـــــكي على نواه طـــويلا
.....
تاه في عالم الخيال، فضـاعت
نفسه وهي تنشد المستحـــيلا
حول الأرض عالـــــما علويا
قاطرا من وحولها سلـــــسبلا

[1] فوزي المعلوف، على بساط الريح، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة 2012، ص 18.

يرى الشاعر أن الأثير هو المكان الطيع للحياة هنالك تتلاشى صعوبات المعرفة والعمل ويستبدل العقل الذي حلل ويمنطق الحدس الذي يرى المستقبل مخترقا كثافة الزمن المعتم الحلم نفسه يتحقق ويصبح كل شيء ممكنا[1] يبحث الشاعر في هذه الرحلة على نوع من الخلاص، وقد اكتشف أنه لا يستطيع أن يحيا في الأثير بين النجوم حرا فالحياة مفروضة عليه في هذه الأرض وعبثا يبحث عن خلاصه خارجها ويصل أخيرا إلى اليقين بأن الخلاص إن كان ممكنا كامن في شعره[2]

تمثل هذه القصيدة في تاريخ الشعر العربي كآبة المراهقة الغاضبة التي قلما ترضيها أشياء الواقع والتي تتعانق فيها وتتشابك أهواء الحب والإيمان البريء والجموح والحنين وقدر الموت والحياة[3].**وهي تبوح بكون الذات دراما متحركة تعيش الانقلاب الباطني الدائم الذي لا يعرف الهدوء**

قال طه حسين: « لا أعرف أني تأثرت بشاعر كما تأثرت بهذا الشاعر الشاب، حين قرأت قصيدته على بساط الريح أمس، فاهتزت لها نفسي اهتزازا وأشفق لها قلبي إشفاقا، ثم قرأتها اليوم فوجدت لقراءتها مثل ما وجدت أمس، أو أكثر مما وجدت أمس، وما أرى إلا أني سأقرؤها وأقرؤها، وسأجد في قراءتها هذه اللذة المرة التي يحبها الأديب حين يقرأ الشعر الجيد الرائع الجميل»[4]

حمل الشاعر رسالة شكوى ويأس وتشاؤم ولعله تنبأ بمصيره المؤلم فيقول في قصيدته حنين المهاجر:

وَا طُولَ أَشْوَاقِي إِلَى الـوَادِي! وَادِي الهَوَى وَالحُـسْنِ وَالشِّعرِ[5]
مَلْهَى صِبَايَ وَمَهدِ مِيـلَادِية وَعَسَى يَكُـــونُ بِحِضْنِهِ قَبْرِي
والكَرْمُ يَكْسُو سنَى الشَّـــفَقِ أَلوانَهُ وَيَشِـــــعُّ بِالعِنَـــبِ
فَتَرى بِهِ فِي صُفْرَةِ الـــورقِ عَسَـــلًا بِلُؤْلُؤَةٍ عَلَى ذَهَـــبِ
وَالمَاءُ تَشْعُرُ حِيـــنَ تَشْرَبُهُ بِقُوَى تَـدِبُّ بِهِ إِلَى جَسَـــدِكْ
لَيْسَ النَّدَى، وَالفَجْرُ يَسْكُبُهُ لِلزَّهرِ، أَعْذَبَ مِنْـهُ فِي كَبِدِكْ
وَإِلَى الرُّبَى، وَاللَّيْلُ كَلَّلَـــها بِسُكُونِهِ المَمْـلُوءِ بِالسِـــحْرِ
وَمشى الهَوَى فِيهَا فظَلَّلَـــها بِمَوَاكِبِ الأَحـــلامِ والشِـــعرِ
وَالنَّهْرُ مَا أَحْلَاهُ يَنْتَقِـــــلُ فِي حِضْنِ حصباءٍ مِنَ الدُّرَرِ!
تَهْوِي عَلَيْهِ الشُّهْبُ تَغْتَسِـلُ فِي الليلِ، وَالأنوارُ فِي السحَرِ

يقدم الشاعر لوحة شعرية ترتسم عليها جمالية المقابلة اللونية، كما يستعين بالتشخيص، ليبث حركية في تفاصيل لوحته المعروضة فتنبض بالحياة التي يفتقدها.

---

[1] علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، 1979، ص 86.

[2] علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص 87.

[3] نفسه، ص 86

[4] طه حسين: حديث الأربعاء، مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، القاهرة، 2014، ص 752.

[5] فوزي المعلوف: الديوان، مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، القاهرة، 2013، ص 13.

ويبدو أن الحنين في العودة إلى موطن الذكريات والطفولة، يشعر الذات بالطمأنينة ويمنحها الوجود، لكونها تقبل مكان الميلاد والنشأة.

كتب الشاعر كذلك في الوجدانيات:

فيا لك قفازا طريحا على الثرى يعاني عذاب البـــرد والهجـــر[1]
نعمت بيمـــناها وكم لك قبلة على الثغر منها والغدائر والصـدر
وكم مرة منت عليـــك بزفرة وكم مسحت دمعا على خدها يجري

فالقفاز معادل موضوعي لهذه الذات رأى الشاعر فيه نفسه

الشعر الخيالي التأملي:

كتب الشاعر في قصيدته نهاية العالم:

الناس؟ ما فيهم ســوى غــادر مراوغ، أو مفســـد مـقلق[2]
المال؟ ليـس المال عندي سوى جرادة العـــيَّار والزئـــبق
الشـــعر؟ بحر كامل وافـــر وليس يروي غلة المستـقي
الســـيف؟ والفرد بطـــيارة أقوى من الفرقة والفـــيلق
العلم؟ والكاســـب من مـــعول خير من الكاسب من مهرق
الحب؟ قف يا موت واشفق على قلبي ودعه لحظة يخـــفق

بني النص على أسئلة تجد أجوبتها لدى الشاعر، وتثبت بعد رؤيته في هذا الوجود وشعوره باليأس، طالما لا معنى للمعنويات ولا للإنسان في هذه الدنيا، وتلك نزعة تشاؤمية تبناها كثير من شعراء المهجر

الشعر التصويري:

أسكر الناس وهو بينـهم فاقد الزهو خائـــب الأمـل[3]
هم يتلون آه من طـرب وهو يتلو آها من الـــملل
إن هذا، وأنت تعـــرفه شاعر الأمس شاعر الأزل
كان أشقى الورى بحالته وسيبقى كـــذا ولـم يـــزل
هو أعشى ينوح مكـتئبا وزهير يشدو على الجـمل
هو قيس يجن من ولـه وابن حُجر يبكي على طـلل

ينتقل الشاعر بين التلميح والتصريح مستدعيا الشخصيات التراثية الشعرية، مصورا حال الشاعر الذي لا يأخذ من الدنيا شيئا .

---

[1] فوزي المعلوف: الديوان، ص 44.
[2] المصدر نفسه، ص 29.
[3] المصدر نفسه، ص 51.

النقد الاجتماعي:

قال الشاعر في قصيدة البخيل:

يا حريـــصا على تفقد مالـــــك كن حريـــصا على تفقد حالك[1]

فيك بخل بالمال لا بالـــمعاصي ليتها في يديك من بعض مالك

ليس بدعا وأنت تقضي على نف سك جوعا ضـنًّا بما أنت مالك

أن ترى الهالكـــين جوعا ولا تر ثي لـطاو ولا تـــرقُّ لـــــهالك

ما نراه في شعر المهجر أن لكل من شعرائه طابعا خاصا مميزا، بالرغم من كونهم يغرفون من معين واحد ويسعون لغاية واحدة أو غايات متقاربة، فهم يعبرون عن دواخلهم

ميزة التأمل عند المهجريين واضحة جدا، وهي أشد وضوحا وأبعد أثرا عند أدباء الرابطة القلمية خصوصا، إذ كان هؤلاء الأدباء في تأملاتهم يتجردون من طبيعة الصلصال والطين فيسمون فوق البشر والحياة ويطفون بأخيلتهم في عوالم بعيدة مجهولة[2]

يمكننا القول إن الأدب المهجري لوحة جمالية تجمع بين البعد التأملي والنفسي والروحي والمنطقي وتربط بين التجربتين الشعرية والنثرية حتى إنك تجد عند هذه المدرسة جملة من المكونات التصويرية اللامتجانسة التي تشعرك بالإحساس بعمق وعيهم.

[1] فوزي المعلوف، الديوان، ص 39.

[2] إيليا أبو ماضي، شاعر السؤال والجمال، سلسلة أعلام الأدباء والشعراء، دار الكتب العالمية، بيروت،ص50.

المحاضرة(التاسعة) مدخل إلى الفنون النثرية

عرف النثر قديما ثم تطور على مر العصور وتنوعت فنونه، فكان لكل ضرب منها ميزاته، التي تحدده وتفصله عن غيره كما عالج موضوعات عدة.

تعريف النثر:

النثر في عرف بعض النقاد العرب القدامى فن قولي غير منظوم ومرسل يقابل الشعر بعده فنا قوليا منظوما (يحوي الوزن والقافية)[1]، وهو شكل من أشكال الكتابة والتعبير القائمة على السّرد .

غير أن النثر الفني لا يختلف عن الشعر إلا من حيث كمية القيود الموجودة في هذا الأخير، فالنثر شعر لطفت حدته والشعر نثر بلغت الفنية فيه أعلى صورها، ففي النثر ظل من النظم ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا ولا طاب ولا تحلا، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه[2]

أنواع الفنون النثرية:

الخطابة:

عرف هذا النوع من الفنون قديما مع العصر الجاهلي ولازال مستمرا إلى اليوم وتعرف الخطابة على أنها : قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة[3]، وهذا يعني أنها فن لغوي يخاطب الآخر ويتفرد عن غيره من الفنون في التزامه قوتي الإقناع والتعليم ويهدف إلى التأثير في المتلقي.

والخطابة أيضا: فن من فنون الأدب النثري مختص بكلام يلقى إلقاء أمام الجمهور متسع وتعرف بالخطبة، ويهدف إلى توضيح أمر أو قضية هما مثار جدل، لإفهام هذا الجمهور وتوجيهه، واستمالته بإثارة عواطفه لاتخاذ موقف ما، هو الموقف الذي يرمي إليه الخطيب[4]

أنواعها:

قديما قسم أرسطو الخطابة إلى ثلاثة أقسام، تبعا لأحوال الزمن من تثبيتية (تختص بالزمن الحاضر لمدح فترغيب أو ذم فتنفير) والشوروية(تتعلق بالمستقبل لتحمل السامع على جلب النفع للجمهورية أو دفع الضرر عنها أو للحض على الحرب أو السلم وسن هذه الشرعية أو تلك واستمالة رأي الجمهور)، والقضائية وتختص بالماضي والغاية منها الدفاع عن متهم أو الحكم عليه وهي من خصائص المحامين

أما اليوم فقد تغيرت الظروف وتداخلت الأزمنة في بناء الخطابة، وقسمت بحسب مواضيعها(الخطابة السياسية، القضائية، والوعضية الدينية و العلمية والعسكرية)[1]

---

[1] مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، دار اليازوري للطباعة والنشر، الأردن، 2009، ص 80

[2] أبو حيان التوحيدي: كتاب المقايسات، دار الآداب، بيروت، 1989، ص77

To PDF: http://www.al-mostafa.com

[3] أرسطو طاليس: الخطابة ، تحقيق وتعليق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت دار القلم بيروت،1779، ص 09

[4] أنطوان القوال: فن الخطابة، دار العلم للمعلمين بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 11.

الأمثال:

الأمثال من صنيع الإنسان نتيجة تأثره بمحيطه وبيئته، وهي أسرع الفنون النثرية تنوعا وأكثرها ديمومة وثباتا، وتعد الأمثال مرآة ترتسم فيها تجارب الشعوب ومثالا للبيئة التي نشأت فيها، وتأتي أهميتها على مستويين الأول فكري والثاني لغوي:

فعلى المستوى الفكري تمثل الأمثال مراحل مهمة للتفكير البشري، إذ نلمس فيها الأثر الفاعل للعقل الإنساني في قدرته على تصوير الأحداث في الحياة الاجتماعية، وتأتي أهميتها على هذا المستوى أيضا في أنه يكشف النقاب عن المراحل التي تختلف باختلاف المجتمعات وتطورها في تقديم رؤى معمقة، تعكس حركة العقل ورجاحته وحيويته وسرعة استجابته للضرورات والمطالب

أما على المستوى اللغوي، فتمثل الأمثال بيدرا للغة الصافية البعيدة عن ضرورات الصياغة والتصنع وتتجلى أهميتها في هذه الناحية أن الزمن لا يكدر صفو نقائها، فتنتقل عبر العصور، حاملة معها وشم العصور كلها، معبرة عنها بكل صدق ونقاء.[2]، وهذا يعني أن هذه الفنون التعبيرية ذات قيمة دلالية ولغوية وجمالية لا يمكن لأي دارس إغفالها.

من أجل ذلك راقت الأمثال للعامة والخاصة فتداولتها الألسن، وتناقلتها الأجيال للتمثيل بها في المواقف المختلفة، لتأييد فكرة أو إزالة غموض أو إقامة حجة، فشاعت وسادت أكثر من غيرها من الفنون، وقد عرف ابن عبد ربه الأمثال في قوله: هي وشي الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني ...فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها حتى قيل أسير من مثل... [3]،هكذا تحقق الأمثال سيادتها على الفنون الأدبية الأخرى، لكونها أكثر ديمومة، ومرد ذلك الاقتصاد اللغوي الذي تتمتع به، فيصلها بوظائف عدة(الاختزال والتكثيف والإيحائية والإغرائية والإفهامية والمرجعية)

والمثل هو جملة خيالية ذائعة الاستخدام، تدل على صدق التجربة أو النصيحة أو الحكمة يرجع إليها المتكلم، وقديما عرفوا المثل بأنه حكمة شعبية قصيرة تتداول على الألسنة، وحقيقة أن الحكمة لا تختلف عن المثل كثيرا، لكن لعلها أخص منه بما تمتاز به، إذ هي أقدم منه استعمالا، وأشرف معنى وأعمق فكراً، وأدل على المقصود وأبقى مع الزمن، والمثل أيضا هو جملة غالبا ما تكون قصيرة تعبر عن حدث ذي مدلول خاص لكن يبقى على المستمع تخمينه[4].

---

[1] نقولا فياض: الخطابة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، 2012، ص 91.

[2] ينظر فرهاد عزيز محي الدين: البحث الدلالي في كتب المثال حتى نهاية القرن السادس عشر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 11-12

[4] علاء إسماعيل الحمزاوي: مقارنة دلالية بين الأمثال العربية والأمثال العامية ، جامعة المينا، ص 07

ويعرف المثل أيضا بكونه عبارة موجزة بليغة شائعة يتوارثها الخلف عن السلف تمتاز بالإيجاز وصحة المعنى وسهولة اللغة وجمال جرسها[1]، لذا فسمات المثل هي الاقتضاب الحيوية والسلاسة ودقة التصوير، بالإضافة إلى إمكانية استخدامه في سياقات مختلفة.

المقامة:

حديث أدبي بليغ وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة، فليس من القصة إلا الظاهر فقط، أما في حقيقتها فحيلة يطرفنا بها بديع الزمان وغيره، لنطلع من جهة على حادثة معينة، ومن جهة ثانية على أساليب أنيقة ممتازة[2]

والمقامة فن عربي أصيل، ظهر في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري في العصر العباسي، وابتدأ التأليف فيه بديع الزمان الهمذاني، ثم تلاه الحريري والزمخشري وابن الجوزي والسيوطي وغيرهم، ويتكئ هذا الفن على ألوان من البلاغة، لعل أبرزها فن البديع، فتأتي الجمل محلاة بالسجع والجناس، فتأخذ ألباب الناس؛ ويضمنها الكتاب شعرا لهم أو لغيرهم في إطار قصة قصيرة يبدأها الراوي ويحكيها، ويكون له بطل يجري ما يشاء على لسانه[3].إنها أقرب إلى النظم المقفى، إذ تنبني على توافق صوتي متواز، مؤسس على مسافة زمنية إيقاعية متشابهة، تعزز البنية النظامية الآسرة للحس السمعي والبصري.

هذا الفن ليس للترفيه بالرغم من وظائف السخرية والتهكم والإضحاك التي يؤديها، كما أنه ليس لإبراز موهبة كاتبه فحسب، وإنما أيضا فن ناقد موجه يأخذ بالقلوب والأسماع تذوقا، ويعالج ما يحتاجه المجتمع من تقويم أو تصحيح مسار، وقد كتب هذا الفن في العصر الحديث ناصف اليازجي وفي عصرنا ياسر قطامش وعائض القرني ووليد كساب وعبد العزيز الحربي وغيرهم[4].

الرسائل:

فن نثري جميل يظهر مقدرة الكاتب وموهبته الكتابية وروعة أساليبه البيانية المنمقة القوية، وهي نص موجه إلى فرد أو جماعة، إنها قطعة من النثر الفني تطول أو تقصر تبعا لمشيئة الكاتب وغرضه وأسلوبه وقد يتخللها الشعر إذا رأى لذلك سببا وقد يكون هذا الشعر من نظمه أو مما يستشهد به من شعر غيره وتون كتابتها بعبارة بليغة وأسلوب حسن رشيق وألفاظ منتقاة ومعان طريفة[5]

وعرفت الرسائل فنا نثريا له أسسه في العصر الأموي، وتطورت في العصر العباسي ولها أنواع الديوانية والإخوانية والأدبية ، وهي عامة وخاصة ومن شروطها: **البساطة:** أي أن تكون الرسالة خالية من التكلف، بعيدة عن الزخرف. **البيان:** أي أن تكون عبارات الرسالة واضحة ليس فيها غموض أو إبهام.

---

[1] محمد توفيق أبو علي: الأمثال العربية والعصر الجاهلي – دراسة تحليلية، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان،ط1، 1988 ، ص 41 نقلا عن إميل يعقوب: الأمثال الشعبية في لبنان، ص 16

[2] شوقي ضيف: المقامة، دار المعارف، مصر، (دت)،ص 09.

[3] صلاح حامد المكاوي: مقامات مكاوي، دار البشير للثقافة والعلوم، مصر، 2019، ص 23

[4] نفسه، ص 24

[5] عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، ط2 ، 1976، ص448

الإيجاز: أي عدم الإسراف في القول ، أو الإسهاب فيه ، لأن إطالة الرسالة قد يخرج بها عن الغرض الذي وضعت من أجله . **الملاءمة:** وتعني مراعاة منزلة المرسل إليه ، وعلاقته بالمرسل ،بحيث يكون أسلوب الرسالة ملائماً لمكانة المرسل إليه ودرجة معرفته. **جودة التعبير:** وذلك بأن يكون الأسلوب مشرقاً لتنزل الرسالة منزلتها الحسنة في نفس المرسل إليه[1] .

المقالة:

قطعة مؤلفة متوسطة الطول، وتكون عادة منثورة في أسلوب يمتاز بالسهولة والاستطراد، وتعالج موضوعا من الموضوعات، ولكنها تعالجه على وجه الخصوص من ناحية تأثر الكاتب به[2]، ولمقالة أنواع عدة فقد تكون ذاتية أو سياسية أو دينية أو غير ذلك.

وهي نزوة عقلية لا ينبغي أن يكون لها ضابط من نظام، أو قطعة تجري على نسق معلوم ولم يتم هضمها في نفس كاتبها[3]

فالمقالة فن تعبيري يقوم على الوعي والقصدية، ولها نسقها الخاص، ولا تعتمد نظامية معدة سلفا، وتختص بموضوع بعينه يسعى كاتبه إلى استمالة القارئ نحو فكرة بعينها.

ويرى موري بأن المقالة الأدبية قطعة إنشائية ذات طول معتدل، تدور حول موضوع معين أو حول جزء منه ...وكانت في الأصل تعني موضعا يحتاج إلى مزيد تهذيب، ولكنها أصبحت الآن تطلق على أية قطعة إنشائية يختلف أسلوبها بين الإيجاز والإسهاب ضمن مجالها الموضوعي المحدود[4]

الرواية:

الرواية في أبسط تعريف لها تجربة أدبية يعبر عنها بأسلوب النثر سردا وحوارا من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد (أو شخصيات)، يتحركون في إطار نسقي اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمي ومعين يحدد كونها رواية[5] كما أنها نوع أدبي منفتح بامتياز على مختلف تشكيلات الفعل الإبداعي مما يشكل عنصر إثراء للرواية وتنوع لآليات إنجازها، وبالتالي فالرواية هي الجنس الأدبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة المتنافرة المركبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرها ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن[6].

وذلك يعني أن الرواية فن أدبي سردي مقروء يعكس الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية للذات من أجل كشف حقائقه الخفية.

القصة:

---

[1] سعد محمد خالد: أدب الكتابة وفنونها، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن ،2016، ص207-208.

[2] مرسي أبو ذكري: المقال وتطوره في الأدب المعاصر، دار المعارف، مصر، 1981، ص68.

[3] يوسف نجم: يوسف نجم: فن المقالة، دار صادر ودار الشرق، بيروت، عمان، 1996، ص75.

[4] خليل أحمد: المقال الأدبي عند العقاد جمعا ودراسة، دار حميثرا للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2018، ص 40.

[5] طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية . القاهرة،1996،ص56.

[6] حسان رشاد الشامي المرأة في الرواية الفلسطينية 1965 - 1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998،ص 15.

تعرف القصة بكونها ظاهرة إنسانية وجدت منذ المجتمعات الإنسانية المبكرة لتلب – كما لا تزال تلبي حتى اليوم– حاجات نفسية واجتماعية وربما جمالية في ذلك الوقت، فهي تفسر كثيرا من الظواهر الطبيعية التي تحيط بالإنسان وتجيب على كثير من أسئلته[1].

فالإنسان منذ خلق مولع بالقص يمارسه دون أن يدري ما اسمه، ومع نضج الإنسان اجتماعيا وذهنيا ونفسيا أصبح يغرم بالقصة للمتعة وإزجاء وقت الفراغ، إذ يطلبها لإعادة الماضي العزيز، وهكذا أصبحت القصة أنيسه بالليل والنهار ومادة سمره مع الجماعة بل لقد باتت ميراثه الذي يخلفه لأحفاذه راجيا حفظه[2]

والقصة فن ارتبط بفترة ازدهار المجتمع العربي حضاريا، وبانتقاله من طور البداوة إلى طور المدينة والعمران، وقد اختلفت القصة عن القصة القصيرة جدا أو الأقصوصة.

السيرة:

هي فن أدبي يجمع بين التحري التاريخي ويراد به مسيرة حياة إنسان ورسم صورة دقيقة لشخصيته[3]، وبالتالي فالسيرة بحث في حقيقة الذات الإنسانية، ورحلة يتحقق عبرها لقاء الذات بذاتها، إنها الفن الأدبي الذي يقف على تخوم غوايتي الصدق والاعتراف.

ولأجل ذلك فالسيرة متعددة تبعا للنوع والشكل الذي تلبسه ولكن أشهر السير وأعمها قسمان:

السيرة الغيرية: وتكتب بضمير الغائب يراد بها الجنس الأدب الذي يكتبه أفراد عن غيرهم من الناس سواء أكانوا عاشوا في الزمن الماضي أو في الزمن الحاضر وهي أقدم زمنا من النوع الثاني.

السيرة الذاتية:

وهي ترجمة حياة إنسان كما يراها وتتعلق بالواقع[4]، وقد ورد مصطلح السيرة الذاتية من انجلترا في بداية القرن التاسع عشر، وكلمة سيرة تدل على معنيين قريبين ومختلفين في الآن ذاته.

المعنى الأول: حياة شخص مكتوبة من قلبه، فهي قسم من الاعتراف في ضد المذكرات التي تسرد أحداثا يمكن أن تكون غريبة عن السارد.

والمعنى الثاني: هي كل نص يبدو أن كاتبه يكتب عن حياته أو مشاعره، مهما كان الميلان من جهة الكاتب، وهذا المعنى هو الذي قصده فابيروا في المعجم الكوني للأدب 1876، حينما قال فيها: إن السيرة الذاتية عمل أدبي رواية سواء كان قصيدة أم مقالة فلسفية قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو بشكل صريح رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم حياته[5].

المسرحية:

---

[1] يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق،1989،ص 31.

[2] فراد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2002، ص 21-22.

[3] عبد النور جبور :المعجم الأدبي، دار العلم للمعلمين، بيروت، ط2،1984،ص143.

[4] عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة العالمية للنشر لونجمان، مصر،1992،ص42.

[5] فليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994،ص22

المسرح جنس وافد إلى ثقافتنا، وقد تعثر لأسباب كثيرة، وهو عبارة عن رواية تمثيلية تجري حوادثها على المسرح ويحضر لها الناس وهي قصة فنية حوارية مأساوية أو هزلية تكتب لتمثل على المسرح عن طريق ممثلين لكل منهما دوره المنوط به [1] المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة[2]

ويتكون النص المسرحي من قسمين متمايزين لا يمكن الفصل بينهما، وهما الحوار والإرشادات المسرحية، وحتى إن غابت هذه الإشارات المسرحية ظاهريا فإنها تظل مع ذلك موجودة في النص المسرحي ما دامت تتمثل على الأقل في أسماء الشخصيات، وفي توزيع الأدوار ، داخل الحوار[3]، وللمسرحية أشكال مختلفة منها المأساة والملهاة.

تطور النثر في العصر الحديث:

غلبت على النثر في عصر الانحطاط ملامح التخلف، وقد كان لعوامل النهضة أثرا واضحا في تطور النثر العربي، إذ بذل الأدباء جهودا واسعة لنقله من الجمود نحو التطور، وإيقاظه من سباته العميق ليحيا حياته الجديدة والمختلفة.

مظاهر تطور النثر:

اتصل تطور النثر بثلاث جوانب مهمة وهي:[4]

اللغة التي تخلصت من قيود الكلفة والتصنع والاهتمام بالجرسية إلى الوقوف على المعنى والتحرر من قيد اللفظ والاتجاه إلى اليسر والسهولة، والميل إلى الأسلوب المرسل المتحرر معانقة أفق الحياة متصلة بمعطيات الواقع الإنساني الذي يريد الأديب نقله.

الموضوع تعددت الموضوعات وهجرت زمن الآخر المنقضي، معبرة عن قضايا الذات المعاصرة ملبية تطلعات الشعوب وآمالها، ومن ثمة حلل الخطاب النثري جوانب مختلفة من الحياة (سياسية، أخلاقية تربوية اجتماعية دينية..)

أدت حركة الانعتاق تلك إلى ظهور فنون نثرية مستجدة أكثر استيعابا لمعطيات العصر، فظهرت المسرحية والقصة والرواية.

خصائص النثر في هذه المرحلة:

---

[1] محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية ، نوميديا، قسنطينة، 2007، ص11.

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر، 1993، ص 19

[3] محمد مكسي وآخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي، طوق الحمامة، أساطير معاصرة، أهل الكهف،ط1، 2006، ص50.

[4] ينظر نجم الدين الحاج عبد الصفا: الشعر العربي والاتجاهات الجديدة في عصر النهضة الأدبية، مجلة نادي الأدب، العدد 2، نوفمبر 2004، ص 04.

يمكن إجمال خصائص النثر فيما يأتي:

تقصير الجمل ، بحيث أصبحت الجملة الواحدة مختصة بأداء معنى واحد ، ولم يعبر عن المعنى الواحد بجمل متعددة. وترك المبالغة ، واجتناب الزخارف اللفظيةوالسهولة والوضوح ، لأن الصحف وقراءها لا يسيغون الغموض والتعقيد الذي يبعد بالمقال عن هدفه ,اختيار الألفاظ الجملية المتأنقة ذات الموسيقي التي تمتع القارئ وتجذبه .[1]

مراحل تطور النثر الحديث:

1- **مرحلة البدايات:** وحدثت نتيجة الاتصال بالحضارة الغربية، وفيها تمت محاولة تخليص النتاج الأدبي من الموضوعات التقليدية، غير أن الغالب هو عدم خلوه من عناصر الضعف، حيث كان يودهي أثواب الزخرفة والألاعيب اللفظية، وتم الاهتمام بمواطن الحسن في الكلام عبر استخدام المحسنات البديعية، ومن أمثلة ذلك نثر الجبرتي في كتابه عجائب الأثار، والطهطاوي في كتابه تخليص الإبريز في تاريخ باريز. اليازجي بمقاماته مجمع البحرين

امتاز ناصف اليازجي(الكاتب) بكتابته في الشعر والنثر معا، فترك لنا دواوينه ومقاماته وأراجيزه وسائر مؤلفاته. ألف اليازجي ستين مقامة جمعها في كتابه مجمع البحرين، والذي يطالع هذا الكتاب يجده مجموعة من الغرائب البديعية، والصناعات الشعرية، والمعلومات اللغوية والنحوية، والأوضاع الطبية والفلكية، والأمثال العربية والألغاز اللفظية كل ذلك في جو من البداوة، يشعر القارئ فيه أنه يعيش بين مضارب الأعراب، أو في عصور العربية الأولى بعيدا عن عصر الكاتب وبيئته، ويسود هذه المقامات التشاؤم وقد ضمت خطابات عدة الديني الذي تمثل في العلاقة بين المسيحية والإسلام وحوار الأديان، والسياسي الذي نبنى إصلاح المنظومة الفكرية والأدبي الذي سعى فيه اليازجي إلى تنمية وعي الإنسان العربي وحثه على الحفاظ على لغته والتاريخي الذي تمثل في ماضي الحضارة المفقود.[2]

وبطل المقامة هو ميمون بن خزام تصحبه ابنته ليلى وغلامه رجب وراويها هو سهيل بن عباد واستهلها اليازجي بقوله:(مللت الحضر وملت إلى السفر، فامتطيت ناقة تسابق الرياح، وجعلت اخترق الهضاب والبطاح، حتى خيم الغسق، وتصرم الشفق فدفعت إلى خيمة مضروبة ونار مشبوبة ..)

ويلحظ في هذه المقامات اتساع معلومات اليازجي حتى إنك تحسبه طبيبا في المقامة الطبية وفلكيا في المقامة الفلكية.

---

[1] عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ج:1،ص: 325- 340

[2] ينظر أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملاين، بيروت، 2000، ص 55-68-76-69

ويبدو أن الكاتب قد وافق الحريري في مقامته، فقد عارضه فيها فبطله يحمل صفات بطل الحريري ذاتها والوقائع تتقارب إلى درجة التماثل وكذا الوصايا واستخدام الألاعيب اللفظية أو التركيبية وتنتهي المقامات بتوبة البطل (المقامتين المكية والقدسية).

الرسائل: كتب اليازجي الرسالة التاريخية ليصف نظام الإقطاعية بأسلوب سهل لا كلفة فيه كما وصف جبل لبنان في القسم الجنوبي منه وتذكر أصناف الحكام وعادات الناس وأحوالهم وما إلى ذلك ونشرها في مجلة الرسالة تباعا وقد نقلت إلى الألمانية من قبل فليشر ونشرت في المجلة الأسيوية الألمانية[1]

2- **مرحلة الانتقال:** وفيها احتدم الصراع بين المقلدين والمجددين وازدهرت بعض أشكال النثر وظهرت أخرى جديدة إذ تم تطوير الخطابة وظهر المقال وبدأت كتابة القصة في شكل مقامات وقل التكلف مع اسمرار المحافظة على الجرس الموسيقي عبر استخدام السجع ومن أمثلة ذلك (عبد الرحمن الكواكبي في طبائع الاستبداد والمويلحي في كتابه حديث عيسى بن هشام).

امتزجت لدى الكواكبي الرؤية النظرية بالرؤية النضالية، فقدم لنا فكرا أصيلا ما يوال صالحا إلى اليوم؛ لأنه ابن التجربة المعيشة والجهاد اليومي، وقد بدأت مواقفه في الرفض بمقال كتبه في نقد السلطة في جريدتها الرسمية، ثم في إصداره جريدة الشهباء أول جريدة في حلب، وكانت منبرا للآراء الحرة المناهضة للسلطة، وعند تعطيلها تابع نضاله في جريدة اعتدال، وظل ثابتا على مواقفه، حتى عطلت أيضا، احتج على ظلم الفلاحين من قبل الموالي واضطهاد المشايخ العرب، قال في طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد الذي بدأ الأديب نشره في حلقات في صحيفة المؤيد:

"إن المستبد يتخذ الممجدين سماسرة لتغرير الأمة باسم خدمة الدين أو حب الوطن أو تحصيل منافع عامة أو الدفاع عن الاستقلال. والحقيقة في بطلان كل هذه الدواعي الفخيمة التي ما هي إلا تخيل وإيهام يقصد بها رجال الحكومة تهييج الأمة وتضليلها حتى إنه لا يستثنى منها الدفاع عن الاستقلال، لأنه ما الفرق على أمة مأسورة لزيد أن يأسرها عمر؟ وما مثلها إلا الدابة التي لا يرحمها راكب مطمئن، مالكًا كان أو غاصباً."

ويبدو لنا ضيق الكواكبي وقرفه من حياة إنسانية ترزح تحت نعال المستبد، مما جعله يظهر طبيعة الاستبداد ونتائجه محاولا إعادة بناء الإنسان الذي شوهه الاستبداد، وقد توصل إلى أن الاستبداد السياسي متولد عن الاستبداد الديني، ولم يقدم شواهد معينة لأنه لم يرد أن يقصد ظالما بعينه حتى لا يتحدد الكتاب بزمان أو مكان يتأطر بهما.

واتبع الكواكبي أسلوب الحوار الهادئ مع أولئك الذين يقلبون الحقائق والأخلاق، فقدم آراءهم في حسنات الاستبداد، وحاول أن يفندها، وحتى تكون آراؤه أكثر إقناعا نجده يستخدم لغة المنطق، من أجل إظهار الحقيقة التي تخفى على الكثيرين، ويوظف عناصر الطبيعة في تكوين عناصر الصورة ومنحها جمالا خاصا ذا دلالات ايجابية فتمزق غيوم الأوهام التي تمطر المخاوف كما يلجأ إلى استخدام الموروث الديني(سورة الكهف) مما

[1] ينظر أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، ص 77-80.

يمنح خطابه التحريضي فاعلية أكبر هل أنتم كأهل الكهف ناموا ألف عام ثم قاموا وإذا بالدنيا غير الدنيا ..فأخذتهم الدهشة والتزموا السكون.

ينضاف إلى ذلك استخدام أسلوب المقارنة فما بال الرجل منكم يضع نفسه مقام الطفل الذي لا ينال من الكبير مراده إلا بالتذلل والبكاء، أو موضع الشيخ الفاني الذي لا ينال حاجته إلا بالتملق والدعاء وبعد هذا الاستفزاز بتلك التشبيهات يعمد الأديب إلى الحوار هل ترون أثرا للرشد أن يوكل الإنسان عنه وكيلا ويطلق له التصرف في ماله و أهله.

وهكذا جند الكواكبي مواهبه للتأثير في المتلقي تفاعلا بينه وبين الأفكار التي يطرحها، والمدهش في آراء الكواكبي هو وعيه المبكر بأهمية الموروث الديني في حياة الإنسان، حيث رأى ضرورة تجديده وإنقاذه من المشعوذين، حتى يصبح منهج حياة يجدد على أساسه المجتمع، لذلك قدم دراسة وافية في النصوص الدينية التي عمل رجال الاستبداد على تشويهها.

ونشر الكواكبي كتابه الثاني أم القرى في صحيفة المنار واختار الحل الإصلاحي فآمن أن ما لا يتغير بالإصلاح يجب تغيره بالثورة، لكنها ثورة مرجأة لا ينبغي القيام بها حتى التأكد من نجاحها[1].

3- **مرحلة الازدهار**: وظهرت خلالها مدرستين في الكتابة النثرية:

- المدرسة الإحيائية (المحافظون): ممن حرصوا علة سلامة اللغة وجودة الصياغة وتبنوا السهولة في الصياغة وجمال الإيقاع وعدم التكلف في استخدام المحسنات والإكثار من المرادفات وتناول الموضوعات الاجتماعية ومن بينهم الرافعي والمنفلوطي والزيات.

- مدرسة المجددين: حاولوا الإلمام بالموضوعات السياسية والأدبية والفلسفية متأثرين بالغرب ومالوا إلى السهولة وتميزوا بعمق الفكرة ودقتها وتحليلها وعالجوا قضايا النقد والتحليل النفسي والاجتماعي، ومن بينهم أحمد لطفي السيد عباس محمود العقاد طه حسين توفيق الحكيم محمد حسين هيكل أحمد أمين، جبران ، مخائيل نعيمة)

[1] ينظر: زكي علي العوضي: حركة الإصلاح في العصر الحديث، عبد الرحمن الكواكبي أنموذجا، وقائع الندوة التي عقدت في المركز الثقافي الملكي15/17/أوكتبر،2002 ، عمان ، دار الرازي، 2004، ص38-39-44.

المحاضرة (العاشرة) الفنون النثرية: المقالة

المقالة فن أصيل في الأدب العربي، حيث ذهب النقاد إلى أنه ظهر في العصر الإسلامي، وقد عرف باسم الرسالة، وقد تطور في العصر الحديث نتيجة عوامل كثيرة، أهمها الطباعة والنشر والصحافة، وكانت مصر أسبق المناطق العربية في التعرف على المقالة العربية الحديث. وقد بدأ مليئا بالزخرفة اللفظية ثم تطور لتميل أفكاره إلى الابتكار والعمق والترتيب والوضوح والعليل.

تعريف المقالة:

المقالة نوع من الأنواع النثرية، تدور حول فكرة واحدة تناقض موضوعا محددا، أو تعبر عن وجهة نظر ما أو تهدف إلى إقناع القراء بفكرة معينة، أو إثارة عاطفة عندهم، ويمتاز طولها بالاقتصاد، ولغتها بالسلاسة والوضوح ،وأسلوبها بالجاذبية والتشويق[1].

وتعرف أيضا بكونها:

قطعة فنية متوسطة الطول، وتكون عادة منشورة في أسلوب يمتاز بالسهولة والاستطراد، وتعالج موضوعا من الموضوعات على وجه الخصوص من ناحية تأثير الكاتب به[2].

أو هي كما قال إدموند جوس: قطعة إنشائية ذات طول معتدل تكتب نثرا، وتلم بالمظاهر الخارجية للموضوع، بطريقة سهلة سريعة، ولا تفي إلى بالناحية التي تمس الكاتب عن قرب)[3].

ويقول عباس محمد العقاد: يجب أن تكون المقالة كتابا صغيرا في موضوعها ،لمن لا يتسع وقته للتفصيل، والمقالة تعد من حيث الموضوع كتاب صغير يتضمن النواة التي تنبت منها الشجرة لمن يرد الانتظار[4]، ثم حدد شروطها في حديثه عن فرنسيس بيكون فقال: «ينبغي أن تكتب على نمط المناجاة والأسمار، وأحاديث الطريق بين الكاتب وقرائه وأن يكون فيها لون من ألوان الثرثرة، والإفضاء بالتجارب الخاصة والأذواق الشخصية»[5]

المقال عند الغرب:

رأى الغربيون أن جذور المقال قد ترتد إلى الفيلسوف ثيوفراستس (280/287) ق م وإلى كتابات ماركوس أورليوس(120-180) ، لكن فن المقال Essay بوصفه فنا قائما بذاته، ظهر حديثا على يد مشال مونتين في القرن السادس عشر 1580، وكان يعني به التجارب أو المحاولات، ومن ثمة فهي

---

[1] عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي،1978، ص 70.

[2] محمد العزب: عن اللغة والأدب والنقد، دار المعارف، مصر، ط، 1980، ص 171.

[3] يوسف نجم: فن المقالة، ص76.

[4] عباس محمود العقاد: يسألونك، مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، القاهرة، 2012، ص10.

[5] عباس محمود العقاد: تراجم وسير، المجلد التاسع عشر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط، 1981، ص 350.

أحكام أولية بدلا من أن تكون نهائية[1]، قد اهتم بمشاكل الاجتماعية والفكرية لعصره، واختار اللجوء إلى أحضان الريف طلبا للهدوء والبساطة، والمقال عنده يتسم أسلوبه بالحرية والتدفق والتشعب والسير على أصول غير مرعية أو قواعد معينة[2]، ويتألق فيها العنصر الشخصي وتتميز بالصراحة الجريئة في عرض شؤونه الخاصة، وكثرة الشواهد التي يستقيها من اللاتينية، ونغمة الشك الهادئ التي تشيع في كتاباته[3].

25لمقالة ووظيفها في العصر الحديث

ويعد فرنسيس بيكون من أبرز كتاب المقال في انجلترا إذ كان له دور فاعل في النهوض بهذا الفن وقد وصف العقاد مقالاته في صيغتها الأخيرة على أنها جنحت إلى التسمح بعد التزمت والسخاء بعد الضنانة والتفسير بعد الاقتضاب وازدانت في هذه الصيغة بأجمل ما يزدان به النثر البليغ... وبذا تفرد بيكون في أسلوب كتابة فن المقال واقترب به من ترتيل الذاكرين وتنسيق الشعراء[4]

واستمر تطور المقال في أوروبا على يد كتاب عدة منذ القرن السابع عشر، نذكر منهم إبراهام كاوليدريدن وفي القرن الثامن عشر، بلغ المقال تطورا ملحوظا ونبغ فيه ريتشارد ستيب وجوزيف اديسون ودانيل ديفووجونثان سويفت.

إذ غادر الموضوعات الشخصية، وانتقل إلى الإحاطة بمظاهر الحياة، كما تغير أسلوبه نحو الإنشاء، واستحدثت طرق في العرض والتحليل[5]

من خصائص المقال:

تتميز المقالة بالإيجاز في كتابتها، وتجنب الإطالة، والبعد عن التوغل في البحث عن الظواهر، وعرض التفصيلات، وإيراد الاستقراءات الدقيقة لجزئيات الموضوع وترتيبها للوصول بها إلى نتائجها، كما هو الشأن في تأليف الكتب وكتابة المباحث العلمية.

ينبغي أن يشعر القارئ نحو المقالة وكاتبها أنه تجاه حديث ممتع لمحدث لبق يستهويه بحسن عرشه، وليس أمام واعظ يعظه ويوجهه؛ فالمهم في كتابة المقالة هو طريقة كتابها في عرض ما يتأمله أو يشعر به ويحسه.

التعبير الوجداني في المقالة الأدبية ليس معناه حصر موضوع المقالة في الكاتب نفسه، ولكن المراد أن ما يعرضه الكاتب في المقالة إنما يعرضه من خلال رؤيته الخاصة.[6]

---

[1] حسني محمود وآخرون: فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط1، 1995، ص 126.

[2] يوسف نجم: فن المقالة، ص29.

[3] عطاء كافكي: المقالة الأدبية ووظيفتها في العصر الحديث، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1985،ص25.

[4] عباس محمود العقاد:تراجم وسير، المجلد التاسع عشر، ص 352-353.

[5] ربيعي عبد الخالق: فن المقالة الذاتية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د ت)، ص 58-59.

[6] ينظر عطاء كافكي: المقالة الأدبية ووظيفتها في العصر الحديث، ص 13-14.

والصدق الفني في التجربة التي يكتب عنها الكاتب لا يستلزم أن يعانيها بنفسه، بل يكتفي أن يتمثلها، ويكون شعوره قويا، ما يمكنه من التصوير الحي المؤثر

لكاتب المقالة الأدبية الحرية في أن يكتب ما يشاء فأمامه مصادر إلهام كثيرة: الحوادث اليومية، والمشكلات البيئية، وهموم الإنسان.. وغيرها كل هذا معروض لديه ليستخلص منه ما يريد ويبدي رأيه الخاص فيه.

ينبغي أن تكون معالجة الموضوعات في جو من الطلاوة، وفي أسلوب حر من أغلال الصنعة، والتنزه عن الابتذال وعرض يجمع بين دقة الملاحظة وحرارة الفكرة، وخفة الروح.

من خصائص المقالة الذاتية الطرافة في فكرتها وفي تناولها وأنها تعبر عما يجول في نفس الكاتب وما يشعر به.

ويعد عنصر العاطفة عنصر أساس فالكاتب يحتاج في أدائه للخيال الذي هو لغة العاطفة غير أن الإمتاع العاطفي لا يمنعه من تبني ومضات فكرية أو التفاتات ذهنية فالفكر يشد أزر العاطفة وهي توقظه وتنشطه وهما يبعثان الإرادة والعبرة تكون بالسيمات الغالبة[1]

ولا نكاد نلمح نهج المقالة الأدبية، وليس من السهل تحديده؛ لأن الاتجاه العاطفي هو الغالب وما يساعدنا على تحديد المقالة الأدبية كاتبها لاسيما إن كان كاتبا مميزا ومعروفا يراعي جانب الاقتصاد في الكتابة مع تبني الوضوح صادقا سلسا يدرك كيف يؤثر في متلقيه متريثا غير متعجل مثقفا يتمتع بدقة الملاحظة[2]

وما ندركه من هذه الخصائص كلها أن المقالة الأدبية هي: فن تعبيري يبنى على التكثيف والإيجاز يمتزج فيه الفكر والخيال، ويتبنى وجهة نظر معينة، يعمل الكاتب على إيصالها إلى المتلقي.

تطور المقال في الأدب العربي:

مر تطور المقال في الأدب العربي بأطوار ثلاث تظهر اتصاله بالصحافة من جهة، وتعلقه بالثورة والتغيير من جهة أخرى:

الطور الأول:

(طور المدرسة الصحفية الأولى،) حيث نشأ المقال في ظل الصحف الرسمية الوثيقة، ويمتد هذا الطور من بداية ظهور المقال حتى الثورة العرابية .

في هذا الطور سيطر السجع الغث والتكلف الزائف على الأعلام الكتاب، وسادت المحسنات البديعية على المقالات السياسية والاجتماعية والأخبار الداخلية والخارجية، ولم ينجح المقال في علاج المشكلات التي عانى الشعب منه.

---

[1] المرجع السابق، ص 14.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 15-16

وأبرز كتابه منهم رفاعة رافع الطهطاوي وعبد الله أبو السعود وميخائيل عبد السيد ومحمد أنسي وسليم عنحوريوقد نشروا مقالتهم في الوقائع المصرية 1828ووادي النيل 1869وروضة الأخبار 1975 ومرآة الشرق1879[1]وعموما لم يبتعد أسلوب المقال في هذا الطور عن أسلوب عصر الانحطاط، أما موضوعاته فكانت سياسية في أغلبها لا تلتفت لمعطيات الواقع.

الطور الثاني:

بدايته كانت مع دعوة جمال الدين الأفغاني، ونشأة الحزب الوطني الأول وروح الثورة، وتعتبر سوريا من أول الدول التي أدت دورا فعالا في إبراز هذا الفن على الساحة الأدبية، ومن أبرز شخصيات الأدبية في هذه المرحلة **أديب إسحاق وسليم النقاش وسعيد البستاني، وعبد الله نديم ومحمد عبده وإبراهيم المويلحي وعبد الرحمن الكواكبي** وقد كانت هذه الشخصيات تسهم بكتابتها في صحيفة الأهرام، ويطلق عمر الدسوقي عليها مدرسة جمال الدين الأفغاني، ولم يمض قرن من الزمان حتى أصبح فن المقال في هذا الطور ينضج ويستحوذ على ميدان الأدبي ويكون الجنس الغالب فيه، وقد عاشت هذه المدرسة على إثر جهود المصريين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والذي كان موزعا على ثلاث حركات تجسدت في فكرة التميز التي بدأت بالجملة وظهور محمد علي، حيث تمسك المصريون اللغة العربية واستمرار تدفق السوريين وعنايتهم بالأدب، ضف إلى ذلك حركة الدستور والتي تجسدت في ظهور المجالس وكذا حزب الفلاحين الذي ترأسه آنذاك المصريون وأيضا حركة المقاومة وقد اعتمدت هذه الحركة في التخلص من الأتراك والنفوذ الأوربي وقد رزقوا قوة الملاحظة والانفعال إلى حد النقمة وصدق التعبير عما أحسوا به.

ومن حيث الموضوع أخذت تقترب من الشعب سيئا فشيئا وكان ذلك بفضل محمد عبده ودعوته الإصلاحية، وكاناكل كاتب طريقته في الكتابة الأديب له مزاج فني وثقافة متنوعة، يستطيع التحكم في حماسه المشتعل على غرار الإمام الذي يغلب فيه الفكر على العاطفة والفكر الدافق على التعبير والحماس ، وفي النقد يغلب عليه صفة المعلم أو المصلح الاجتماعي.[2]

الطور الثالث :

تبدأ هذه المرحلة عقب إجهاض الثورة العرابية وإحباط جهودها ومن أبرز شخصياتها علي يوسف، مصطفى كامل، عبد العزيز جاويش ونبيل الحداد وأمين الحداد وخليل مطران وغيرهم

يؤرخ لها من عهد الاحتلال الانجليزي وظهور الأحزاب السياسية فكان علي يوسف يمثل حزب الإصلاح في جريدة المؤيد، ومصطفى كامل يمثل حزب الوطني وكان ينشر مبادئه على صفحات اللواء، وكان لطفي السيد يمثل حزب الأمة، وينشر أفكاره الساسية في صفحات الجريدة، والحقيقة أن أكثر هذه الصحف اتجه اتجاها سياسيا فكانت المقالة فيه محدودة بحدود الموضوع وهي أقرب إلى الخطابة

---

[1] ينظر: مرسي أبو ذكري: المقال وتطوره في الفكر المعاصر ، ص48.

[2] يوسف نجم: فن المقالة، ص76.

الحماسية منها إلى المقالة الهادئة، أما الجريدة فكانت تمثل دعوة للتجديد والبعث على أساس العلم الحديث ولذا عنيت بشؤون التربية والتعليم وشؤون السياسة وكانت خير مثال لتمثيل النزعات الأدبية الحديثة[1].

وقد نشر فيها العديد من الشخصيات البارزة أمثال كل من عبد الرحمن شكري وعبد الحميد حمدي وعبد الحميد الزهراوي وطه حسين ومحمد السباعي ومن السيدات لبيبه هاشم ونبوية موسى وملك حنفي ناصف

وقد خلصت هذه المدرسة المقال من حدود الصنعة والتكلف وأطلقته حرا بسيطا حمولته من الأفكار والمعاني تفوق حمولة الزخرفة البديعية.

الطور الرابع:

كان من أبرز أحداث هذا الطور الثورة المصرية الأولى 1919 وقد ظهر في هذه الفترة من الصحف التي تركت آثارها على الفنون الأدبية عامة وفي المقالة خاصة: جريدة السفور لعبد الحميد حمدى1915 ، الاستقلال لمحمود عزمي 1921، السياسة 1922 لمحمد حسين هيكل، والأخبار 1925 لأمين الرافعي، والأسبوع 1926 لإبراهيم عبد القادر المازني، وبعد ذلك صدرت الصحف المصرية كالمصرية وسط

وقد سار هذا الطور على خطوات الطور الأول حيث قام بخطوات بارزة منها التجديد الذي اقتضاه اتساع الثقافة وتدرب الكتاب وإنماء ملكاتهم بالممارسة واتساع شؤون الحياة السياسية بعد معاهدة 1936.

وأثناء الاطلاع نلحظ أن الذين انتموإليها هم أعلام المدرسة المقالية الرابعة وقد خضعت لتيارين من التيارات الفكرية التي أوجدت المقال ووجهته كان أحدهما يأتيه من الغرب الأوربي وكان الآخر من التراث العربي القديم[2]

وقد امتازت المقالة في هذا الطور بالتركيز والدقة العلمية والميل إلى بث الثقافة لتربية أذواق الناس وعقولهم أما أسلوبها فهو الأسلوب الأدبي الحديث الذي عرف به محررو هذه الصحف.

أنواع المقال:

للمقال أنواع مختلفة لا يمكن التفصيل في خصائصها لكن نوردها بإيجاز لنحدد أهم الفروق بينها:

المقالة الأدبية الذاتية:

وهي التي تدرس شخصية أو ظاهرة أو اتجاها أو أثرا في الأدب والنقد أو تتناول الفنون الجميلة والنظريات الفلسفية الاجتماعية التي ترسم خطى المثل العليا (الخير الحق الجمال)، وتتميز بأسلوب كاتبها، وانطباعاته وتجاربه الوجدانية النفسية، وخلوه من عيوب الأداء اللغوي[3].

---

[1] مرسي أبو ذكري: المقال وتطوره في الفكر المعاصر، ص 50-51

[2] أبو إصبع،صالح ومحمد عبيد الله: فن المقالة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن ، 2002، ص30.

[3] ينظر مرسي أبو ذكري: المقال وتطوره في الفكر المعاصر، ص 53.

خصائص المقالة الأدبية:

شدة الانفعال الكتابة أشبه بالشعر المنثور، لأن المقالة الأدبية تجربة عقلية ووجدانية مر بها الكاتب وعبر عنها بأسلوبه الخاص. وتعتمد الأسلوب الرصين والأخيلة الجذابة.

المقالة الاجتماعية:

هي مقالة تتناول ظاهرة اجتماعية من الواقع،وتركز على العيوب(العاداتوالتقاليد الاجتماعية، قضايا الأسرة، المرأة، الآفات الاجتماعية)وتلتمس لها علاجا فتنفر من وتغذي بالعلم وتدعو للتعليم وتنكر التقاليد البالية محاولة الإصلاح وغايتها تقدم المجتمع.

يتميز أسلوب هذه المقالة بالوضوح والسهولة [1]ويكون الكاتب فيها دقيق الملاحظة ذا قدرة على إحكام الوصف والتحليل والاتزان في الحكم والعمق في التأمل والبراعة في التهكم والسخرية.

الإقناع بالحجج والبراهين المنطقية

وضوح الفكرة وجمال الأسلوب

المقالة الدينية:

تعرف بأنها دراسة قضايا العقيدة وشعائر الدين، ودورهما في حياة الفرد والمجتمع

يعتمد أسلوبها على الاقتباس من القرآن والأحاديث النبوية وخطب الخلفاء واستخدام اللفظة القرآنية وتستخدم وسائل الإقناع النقلية في أغلبها وتخاطب المشاعر الدينية.[2]

المقالة الوصفية: هي مقالة تصور البيئة المكانية التي عاشها الكاتب تصويرا ينم عن إحساس عميق، وبصر نافذ، وإدراك واع، مع دقة الملاحظة والتعاطف مع الطبيعة والوصف الحي الذي ينقل أحاسيس الكاتب ومظاهر الطبيعة كما يتراءى في نفسه بصدق وأمانة وإخلاص، كتب في هذا النوع كل من العقاد والرافعي وأحمد أمين وميخائل نعيمة.

تعتمد الوصف العميق والغوص في أعماق الطبيعة

وتستخدم أسلوبا مثيرا وشيقا يتتبع فيه الأديب الدقائق ويلاحق التفاصيل الصغيرة في المشهد

نقل صورة الموصوف كما يتخيلها القارئ.[3]

المقالة الثقافية: والقصد منها الدراسة والتحليل والتعريف كبار الأدباء والشعراء والمفكرين الذين تركوا إنتاجا كبيرا ولهم أثر بالغ في الأدب والشعر

المقالة التأملية:

---

[1] ركابي جودة عبد الكريم إسماعيل خطيب حسام: الوافي في الأدب العربي الحديث، مكتبة أطلس، دمشق،1963، ص 256-257

[2] حسين علي محمد: التحرير الأدبي، دراسات نظرية ونماذج تطبيقية ، 2011، لفص 170

[3] محمد إبراهيم حور : في الأدب والنقد واللغة، مكتبة الفلاح، الكويت، 1986، ص353.

يشير فيها الكاتب إلى مشكلات الحياة والمسائل الكونية (الحياة، الموت، العدم، النفس الإنسانية) والمقال التأملي يغوص في أعماق الذات ويتتبع أسرار الحياة وفي قوى الطبيعة وتناسقها وحكمتها.[1]

المقالة السياسية:

هي مقالة تتناول مشكلة فكرية أو وطنية أو حزبية أو دولية ويهاجم الاستعمار على اعتدائه على الحريات ويبصر الجمهور بما يحيط ببلاده، ويستثيره للذود عن مقدساته بأسلوب سهل بعيد عن الزخرفة ويعتمد فيه إثارة العواطف

لغتها بسيطة قريبة من لغة الشعب بعيدة عن التكلف وتعتمد الأدلة والشواهد التاريخية، تتصل بأمور البلاد الداخلية أو الخارجية وتناقش حدثا سياسيا.[2]

المقالة الموضوعية: ويحكمها منطق البحث ومنهجه الذي يقوم على بناء الحقائق على مقدماتها، ويخلص إلى نتائجها وهي تغطي مجالات المعرفة باختلافها ومن أهم أنواعها:

المقالة العلمية:

تعرض لنظرية من نظريات العلم أو مشكلة من مشكلاته عرضا موضوعيا صرفا بأسلوب يتميز بالدقة في تحديد المفاهيم ويعتمد على الأدلة والبراهين والحجج القاطعة ويدعم في الغالب بالأرقام والإحصائيات والشواهد والتجارب[3]

تبسط العلوم وتذيعها بين العامة، تعتمد الأدلة العلمية، وتستخدم المصطلحات العلمية، الموضوعية، تعرض الاكتشافات الحديثة.

المقالة النقدية:

هي المقالة التي يحلل فيها الكاتب مذهبا أدبيا تحليلا واعيا أو ينقحه معتمدا في ذلك النظريات الأدبية السائدة وتتوقف قدرة الكاتب على تذوقه للعمل الأدبي وتعليل الأحكام وتفسيرها ويكون منهجها منهجا علميا منذ جمع المادة وترتيبها وتنسيقها وعرضها بأسلوب واضح وجلي[4].

المقالة التاريخية:

هي مقالة تتناول أحداث التاريخ بالعرض أو تتعرض لشخصيات تاريخية وتقوم على جمع الروايات والأخبار والحقائق وتنسيقها وعرضها ويجب على الكاتب أن يتبع في كتابتها اتجاها موضوعيا صريحا تتوارى فيه شخصية يضفي عليها غلاله فيشيها بالقصص ويربط فيها حلقات الوقائع بخياله حتى يخرج منها سلسلة متصلة مستمرة من المقالات[5]

---

[1] يوسف نجم: فن المقالة، ص 118.

[2] ينظر المقال وتطوره، ص78.

[3] المرجع نفسه، ص 80-81

[4] المرجع نفسه، ص77

[5] يوسف نجم: فن المقالة، ص133.

المقالة الفلسفية:

هي مقالة تهتم بالمشكلات الفلسفية وتعرض شؤون الفلسفة وتحلل قضاياها وتفسر غامضها بلغة الأدب وأسلوب الأدباء وتعتمد الدقة والوضوح حتى لا يضل القارئ في شعاب قضاياها الفلسفية[1]

المقالة الصحفية:

نشأت مع ظهور الصحف ولها أنواع عدة منها المقالة الافتتاحية وتمثل لسياسة الدولة أو الحزب أو الجهة التي تصدر عنها الصحيفة والعمود الصحفي الذي يلتقط كتابه ظاهرة معينة وينتقدوها انتقادا أو استحسانا أو تحليلا ومقالة الرأي ويتناول موضوعات مختلفة يبدي فيها الكاتب رأيه مدعما بالأدلة ومقال التعليق والتفسير

والمقالة الصحفية القطعة الفنية التي تقدم فرصة للمحرر الصحفي وتسجيل الأحداث المهمة الحالية والمتجددة وتصوير الصور الظاهرة والخفية ونقل الوقائع والتفاصيل وتقديم المعلومات والبيانات المفيدة وتبني الظواهر والأنشطة والمشكلات المختلفة

ولغة المقال الصحفي هي لغة الحياة العامة أي لغة الجمهور وهي لغة مفهومة عند الجماهير رغم اختلاف مستوياتهم وثقافتهم وبيئاتهم وأذواقهم ويجب أنها تتميز بالرشاقة والبساطة والسلاسة والوضوح والبعد عن التكلف والابتذال في مفرداتها والعامية في أسلوبها وكذلك تستفيد من دقة الأسلوب[2].

عناصرها: تتشكل المقالة من عناصر أساس هي: **الفكرة** ويشترك فيها الوضوح، **الأسلوب** وينبغي أن يكون سهلا دقيقا في المقالة الموضوعية أو موسيقيا مزخرفا يعتمد على التصوير والتلوين في المقالة الذاتية و**العرض** ويراعى فيه التنظيم والتنسيق وإحكام الربط بين المقدمات والنتائج في المقالة الموضوعية كما يراعى الجمال وتتابع الصور وتسلسل القصة في المقالة الذاتية[3].

---

[1] ينظر يوسف نجم : فن المقالة ، ص 132-133.

[2] ينظر :محمد أدهم :المقال الصحفي، مكتبة أنجلو المصرية، 1984، ص18

[3] ركابي جودة عبد الكريم إسماعيل خطيب حسام: الوافي في الأدب العربي الحديث، ص 254.

المحاضرة (الحادي عشرة) الفنون النثرية: القصة

لم تكن القصة من جوهر الأدب العربي كالرسالة والخطابة والمقامة، وإنما عرفت العرب أنماطا من الحكي كتلك التي تضمنتها القصيدة الشعرية الجاهلية، أو ما كان العرب يروونه من قصص شعبي في حلهم وترحالهم أوفي القرآن والأحاديث النبوية، أو بعض الروايات التاريخية التي تجتمع فيها الحقيقة والخرافة والأسطورة مثل سيرة عنترة وألف ليلة وليلة، كما عرف العصر العباسي بعض الفنون الأدبية القريبة من القصة كمقامات بديع الزمان وبخلاء الجاحظ وكليلة ودمنة لابن المقفع وحي بن يقظان لابن طفيل .

غير أن ثمة من يعد هذا الموروث القصصي بعيدا عن الشروط الفنية التي تميز القصة وإن كان ذلك صحيحا إلى حد بعيد لكننا لا يمكن إغفال ما ترصده هذه القصص من أحوال الإنسان ومشاكله اليومية.

تعريف القصة:

القصة في الاصطلاح الأدبي المتداول لم تستقر على مدلول محدد فهي تارة للدلالة على مشتملات الفن القصصي بعامة، من رواية وأقصوصة وحكاية ونادرة ...وغيرها وهي أحيانا تدل على نوع من الفن القصصي لا يطول ليبلغ حد الرواية ولا يقصر ليقف هند حد الأقصوصة[1].

ويقول تشارلتنTcharilton أن القصة حكاية تروى نثرا وجها من وجوه النشاط والحركة في حياة الإنسان فخير لها أن تقص قصة عادية عن الإنسان العادي الحقيقي كما تجري حياته في عالم الواقع المتكرر كل يوم ثم يقول: وإذا فروعة القصة وبراعتها أن تروي حكاية الأحداث المألوفة الواقعية الجارية وهي ومع ذلك وحتى عند أشد الواقعين تمسكا بالواقع أنما تؤلف من الواقع بناء يعمل فيها الخيال عمله[2].

ويقسمون القصة إلى أنواع:

القصة القصيرة: CONTEويعالج فيها الكاتب جانبا أو قطاعا من الحياة، ويقتصر فيها على حادثة يتألف منها كموضوع مستقل بشخصياته ومقوماته، على أن الموضوع مع قصره ينبغي أن يكون تاما ناضجا من وجهة التحليل والمعالجة وهنا تتجلى براعة الكاتب فالمجال أمامه ضيق محدود يتطلب التركيز[3].

[1] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملاين، 1998، ج2، ص 980.

[2] محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، جامعة الإسكندرية، منشأة المعارف، 2006، ص 04.

[3] محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، جامعة الإسكندرية منشأة المعارف، 2006، ص 05.

القصة: NOVEL وبالفرنسية NOUVELLE، تتوسط بين الأقصوصة والرواية وفيها يعالج الكاتب جوانب أرحب مما يعالجه في الأولى، فلا بأس هنا من أن يطول الزمن، وتمتد الأحداث ويتوالى تطورها في شيء من التشابك.

الرواية ROMAN، ويعالج فيها المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر زاخرا بحياة تامة واحدة أو أكثر، فلا يفرغ القارئ منها إلا وقد ألم بحياة البطل أو الأبطال في مراحلهم المختلفة[1].

وقد لقي هذا الفن إقبالا كبيرا من القراء والأدباء على السواء لأسباب عدة:

-1 تأثر الأدباء بهذا الفن بعد إطلاعهم على القصص الغربي بمواضيعه المتنوعة .

-2 اهتمام الصحافة بالقصة خاصة في طور الترجمة.

-3مجال القصة أوسع وأرحب للتعبير عن حياة الشعب وتطلعاته

-4 القصة اقدر على معالجة المظاهر التاريخية والسياسية والاجتماعية التي تعج بها الحياة العربية في مطلع العصر الحديث .

-5كذلك الدور التثقيفي الهام الذي لعبته القصة في توعية الشعوب وتوجيهها .

مراحل تطور القصة:

بتتبعنا لمسار القصة في الأدب العربي الحديث، يمكننا أن نلحظ عبورها عبر مراحل ثلاث، وتأرجحها بين النهل من مصدرين أساسين التراث العربي أو الأدب الغربي، لذا لم تصل القصة العربية إلى مرحلة النضج والكمال إلا بعد أن مرت بالأطوار التالية :

مرحلة الاقتباس والمحاكاة:

أو مرحلة التهيؤ والاستعداد. من الطبيعي أن تبدأ القصة متأثرة بالأجناس القصصية المأثورة في أدبنا القديم، وبخاصة جنس المقامة وقصص ألف ليلة وليلة وبالخرافات أو القصص على لسان الحيوان وقد ظهرت محاولات أولى قام بها الأدباء في مصر والشام وسائر البلاد العربية ومثالها: حديث عيسى بن هشام (للمويلحي) وفيه امتزاج تأثير فن المقامة بالتأثير الغربي إذ تجد البطل والراوي عنه وتتوافر في أحاديثه عناية بالغة بالأسلوب، ومخاطرات متلاحقة تربط بينها شخصية البطل الذي يتصل بشخصيات متعددة ولكن التأثير الغربي واضح في تنويع المناظر، وتسلسل الحكاية، وفي لمحات من التحليل النفسي في صراع الشخصيات مع الأحداث ومن النقد الاجتماعي لعهد جديد تصطرع فيه القيم التقليدية مع الوعي الاجتماعي الوليد ويكشف هذا الصراع عن جوانب من نقد العادات السائدة في الأسرة وفي نظم الشرطة وفي المحاكم الوطنية والأهلية وفي الحياة العامة وينتهي الكتاب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم واقتباس المفيد من نظم العرب،[2] ويتجلى النوع نفسه من التأثير بالمقامة والثقافة الغربية في ليالي سطيح.

---

[1] المرجع السابق، ص 05.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص500

وفي قصة لادسياس لشوقي تظهر عنايته بالتعبير ثم اعتماده في تطور الأحداث تطورا خارجيا على عنصر الزمن وفي هذه النواحي يتجلى تأثره بالمقامة وبألف ليلة وليلة ولكنه متأثر كذلك بقصص الفروسية السابقة الذكر ذلك أن الأمير المصري "حماس" يتزوج من الأميرة اليونانية لادسياس ويفقد الأمير عرشه الفرعوني وتختطف الأميرة ولكن البطل يذلل العقبات جميعا فيسترد عرشه ويتزوج بالأميرة.[1]

وأما الخرافة أو القصة على لسان الحيوان فقد تنوع التأثر فيها بين مصدرين تراثي عربي كليلة ودمنة أو ما لحقها من مأثور قصص حياة الحيوان ومصدر أجنبي يتمثل في قصص "لافونتين[2] «مع تخلف في تقليده نشأ عن قصور من حاولوا اتخاذ هذه القصص المنظومة وسيلة لتربية النشء وإقرار الحكم الخلقية عن طريق فكاهي»[3] لدرجة أنهم استخدموا كلمة موعظة بديلا عن خرافة عند محاكاتها كما في قصص آداب العرب لإبراهيم العرب ومحمد عثمان جلال في كتابه العيون اليواقظ[4].

ويبدو أن تجربة شوقي في هذا الفن قد تجاوزت غيره لكونه تصرف في المضامين فعدل وحذف من نسيج حكايات لافونتين ولم يقف عند النقل الدقيق، بل أصبح للقصة عنده أكثر من قيمة واحدة فقصد إلى المغزى السياسي، والأخلاقي التربوي والوطني القومي ومزج بين الفكاهي والاجتماعي[5] بما يربط هذه القصص بالواقع وإلى جانب تنوع الموضوعات تتميز قصص شوقي بصياغة مغايرة لشعره التقليدي من حيث السهولة والبساطة في التعبير بلغة فصيحة لم تنحرف للعامية أو الابتذال كما هي عند جلال عثمان ، ومن ثمة فتقليد شوقي هو تقليد ابتداعي ان صح التعبير[6] لأنه عرف كيف يجاري فن لافونتين الفرنسي، فعرض الصور عرضا حيا، والتزم المقابلة الكاملة في التصوير بين الحيوان بوصفه رمزا وبين الناس المرموز إليهم.[7]

مرحلة الترجمة:

تم التخلص قليلا من الاعتماد على التراث العربي وبدأ الوعي الفني ينمي جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وقد بدأ ذلك بالترجمة[8] التي التي لم تتوجه نحو أدب معين لتختار منه نماذجه تقدمها لجمهور القراء بل سارت في اتجاهين متوازين

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها

[2] أحمد زلط: أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، دار النشر للجامعات المصرية ودار الوفاء للطباعة والنشر، مصر ، ط1، 1994، ص 106

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، ص 501.

[4] نفوسة زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية، (دت)، ص05.

[5] ينظر أحمد زلط: أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال ، ص 168-169

[6] ينظر نفوسة زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي ، ص87-91.

[7] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، ص501

[8] المرجع السابق، ص501.

الاتجاه الأول هو القصة القصيرة الانجليزية والثاني أخذ ينهل من القصة الفرنسية[1]، حيث استطاع بعض الأدباء العرب ممن تثقفوا باللغة الأجنبية ترجمة بعض القصص الغربية ونشرها في المجلات والصحف اليومية. أمثال رفاعة بك الطهطاوي الذي ترجم قصة المغامرات تليكاكلفنلونوشماها"وقائع الأفلاك في حوادث تليماك" فإنه نقل هذه القصة في أسلوب السجع والبديع المعروف في المقامات، ولم يتقيد بالأصل المترجم إلا من حيث روحه العامة. قد تصرف في أسماء الأعلام كما تصرف في المعاني وأدخل فيها آراءه في التربية، وفي نظام الحكم، كما ادخل الأمثال الشعبية والحكم العربية، فلم يكن رفاعة مترجما، بل كان ممصرا للقصة.[2]

وإذا كان الأدباء المترجمون عن المدرسة الانجليزية قد حافظوا نوعا ما على الأسلوب فإن ثمة اتجاه آخر باعد بين القصص المنقولة والمترجمة فخلق الموضوع من جديد زفقا لمستلزمات الصحيفة التي ينشر بها وطوعا لاختيار الجمهور ففقدت الأمانة العلمية وتم تشويه النص[3] وانصب اهتمامهم على جودة التعبير والصياغة اللغوية الذي لا يصور الفكرة بدقة ولا يكشف الجوانب النفسية والمواقف ويظهر هذا في ترجمة محمد جلال عثمان بول وفرجيني، لبرناردين سان بير بعنوان الأماني والمنة ثم ترجمة حافظ إبراهيم للبؤساء[4] والمنفلوطي الذي بدأ بإعادة صياغة بول وفرجيني وسماها الفضيلةومجدولين.لألفونيس كاروسماها تحت ظلال الزيتون وقدم في قصص العبرات الشهداء، الذكرى، الجزاء، الضحية وفي النظرات قدم الكأس الأولى والشهيدتان وقتيلة الجوع.[5]

ثم نضج الوعي الأدبي ونهض الجمهور ثقافيا وتطلب ذلك الترجمة الصحيحة وقد قام بها كثير ممن أسدوا إلى الأدب واللغة يدا وكان ذلك بين الحربين العالميتين ونذكر منهم طه حسين، عبد الرحمن بدوي، عبد الرحمن صدقي، محمد عوض محمد.. وقد كانت هذه الترجمة من الآداب الغربية ومن الأدب الروسي.[6]

مرحلة الإبداع والتأليف:

تتجلى هذه المرحلة في الانتقال من مرحلة الاقتباس والترجمة إلى مرحلة الكتابة الفنية، حيث أخذ الوعي الفني الخالق في النضج فشرع يخلق أدبا قصصيا يتصل بعصرنا وبيئتنا وتقوم فيه القصة بالدور الاجتماعي قد تأثرنا بالكلاسيكية ثم الرومانسية[7]، وهذه المرحلة فرضتها الاحتياجات الجديدة للمجتمع وتطوره ومواجهته للاستعمار الغربي. وقد بدأت هذه المرحلة بتأليف نوع معين من القصة والرواية، هي

---

[1] سيد حامد النساج، تطور فن القصة في مصر، ط4، مكتبة غريب،1990، ص67.

[2] كوثر البحيري: أثر الفرنسي على القصة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1985، ص

[3] سيد حامد النساج، تطور فن القصة في مصر70-71.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 502

[5] سيد حامد النساج، تطور فن القصة في مصر72

[6] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث503.

[7] المرجع نفسه، ص 503

الرواية التاريخية ومثال من نهج منهج القصص التاريخي جورجي زيدان وهو يقرأ ولتر سكوت قراءة واعية أب القصة التاريخية الرومانتيكية في أوربا[1]ومن قصصه: أرمانوسة المصرية، الحجاج بن يوسف، أبو مسلم الخراساني، العباسة أخت الرشيد وغيرها من القصص، التي يلتزم فيها الأديب بالحقائق التاريخية لدرجة أنه يثبت المصادر والمراجع التي اعتمدها، وبالرغم من تقاطع الجانب التاريخي والقصصي في هذه الأعمال، إلا أن زيدان جعل من الثاني وسيلة ربط فقط.

ثم تأثرنا بالقصص التاريخية في نزعتها العاطفية القومية ويمثل هذا الاتجاه فريد أبو حديد في قصصه مثل قصة الوعاء المرمري " و زنوبيا ملكة تدمر " و أبو الفوارس عنترة " والمهلهل..إلخ ، فهو لم يلتزم بالأحداث التاريخية كما وقعت، بل حاول استثمارها لخدمة هدفه القصصي وغايته الاجتماعية القومية

وتبع فريد أبو حديد أحمد باكثير في أخناتون وسلامة القس وجهاد ثم ظهرت القصة التحليلية على يد العقاد بقصة سارة وأتى قصص توفيق الحكيم الذي سمي بأدب الفكرة وطه حسين بقصصه التي تتميز بموسيقى وتدفق عاطفي وأخيرا قصص تيمور الواقعية التي تميزت بالصدق و وحدة الرؤية و إحكام البناء والاهتمام بالشكل مع مراعاة الدقة البالغة والنزعة إلى فهم النفس والشخصية والوضع الإنساني واختراق معاني الألم والقسوة والشر والتطلع إلى العدل[2]

تأسيسا عما ورد سابقا يمكننا القول إن القصة بدأت تعليمة، ثم مقامية وانتقلت لتكون مترجمة منقولة نقلا حرفيا أو متصرفا، وأخيرا توجهت من الخيالي إلى الواقعي وعبرت عن واقع الأمة العربية وتطلعاتها.

عناصر البناء الفني القصة:

وقد توفر لها البناء الفني الذي يميز القصة كجنس أدبي متميز. أهم هذه الخصائص ما يلي:

الحادثة: هي مجموعة من الوقائع الجزئية تأتي مرتبطة على نحو معين يشترط فيها لن تكون منطقية ومرتبطة بالشخصيات.

السرد:الأحداث التي تقوم بها شخصيات القصة أو تخضع لها يعرضها الكاتب بلغته وأسلوبه ورغم انه لكل أديب زاده اللغوي وأسلوبه الخاص. فهناك مميزات عامة للغة السرد تتمثل في السهولة والوضوح والخفة وملاءمة المعاني.

الحبكة : تتحرك الأحداث في القصة وتتطور لتشتبك وتتأزم، ثم تتدرج نحو الحل لتألف الحدث وتسمى حبكة

---

[1] محمد غنيمي هلال الأدب المقارن، دار نهضة مصر، 2013، ص246.

[2] محمد زكي العشماوي:أعلام الأدب العربي واتجاهاته الفنية، الشعر والمسرح والقصة والمسرح، دار المعرفة الجامعية، ص 332-333.

عضوية، حيث تتورط الشخصيات في أوضاع غير مستقرة، وثمة الحبكة المفككة التي لا يحكمها قانون معين بل هناك تصميم خفي يشكل عناصر القصة[1]

الشخصية: تمثل المحور الذي تقوم عليه الأحداث ويشترط فيها أن تكون حية وواقعية والشخصيات نوعان: جاهزة ونامية *الجاهزة *تتميز بتصرفات ثابتة ومواقف واضحة. أما النامية* فهي التي يتم تكوينها مع تمام القصة.

الزمان والمكان: كل حادثة لابد أن تقع في مكان محدد وزمان معين لذا فهي مرتبطة بعادات ومبادئ ذلك الزمان والمكان.

الفكرة: لا يتحقق هدف القصة إلا إذا عبرت عن فكرة معينة وهي تنقل خلاصة التجربة الشعورية، إنها ضرب من ضروب الفن التأثيري[2]

وقد أصبح للقصة أهمية بالغة بين الأجناس الأدبية الأخرى، لاسيما أنها ادخرت كثيرا من المعطيات النفسية والاجتماعية والفلسفية، واهتمت بترجمة مشكلات الإنسان وقضايا الحياة الجوهرية، ومن ثمة يمكن للفن القصصي الهادف أن يسهم في توعية القارئ وتزويده بخبرات مختلفة كما أنه يسعف المتلقي في إثبات رأي أو تغيير آخر عبر حملته الفنية التوجيهية.

---

[1] حسني محمود وآخرون: فنون النثر العربي الحديث،ص 34.

[2] ينظر رفعت زكي محمود عفيفي: المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1992، ص148-149

المحاضرة (الثانية عشرة) الفنون النثرية: الروايـة

تمهيد:

تعد الرواية فنا أدبيا حديثا عند الغربيين وكذا عند العرب، ولكنها رغم ذلك استطاعت أن تحتل موقعا متميزا بين الفنون الأدبية إلى درجة أن تنافس الشعر، وقد ارتبطت ارتباطا وثيقا بفن القصة خاصة في بدايات ظهورها، لكنها سرعان ما استقلت لتصبح فنا أدبيا له مقوماته وخصائصه.

نشأة الرواية العربيـة:

الرواية فن أدبي يصعب وضع تعريف له، وذلك حسب ميخائيل باختين " بسبب تطورها الدائم "[1] ، أما رومان جولدمان فيرجع ذلك إلى كونها فن " يعيد النظر في كل الأشكال التي استقر بها "[2].

وقد ذهب بعض الدارسين في تعريفها إلى مقارنتها بغيرها من الفنون الأدبية خاصة القصة، فهي " فن نثري تخييلي طويل نسبيا بالقياس إلى القصة "[3] ، وهو ما ذهبت إليه عزيزة مريدن،تقول: " هي أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، كما أنها تشغل حيزا أكبر وزمنا أطول وتتعدد مضامينها ... فتكون منها الروايات العاطفية والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية " [4] .

إن العلاقة بين القصة والرواية ليست من ناحية التشابه في الجوانب الفنية فحسب، بل ذهب بعض الدارسين إلى أن الرواية امتداد للقصة، وذهبوا في ذلك مذهبين: أولهما محافظ يرى أن الرواية نشأت باستلهام قصص التراث والتأثر ببعض قوالبه، وثانيهما تجديدي يرى بأنها محاكاة لقصص الغرب والنسج على منوالها[5] . والحديث عن هذين المذهبين يندرج ضمن مرحلة ما قبل ظهور الرواية الفنية التي شهدت أشكالا روائية مختلفة مهدت لميلادها فيما بعد.

مرحلة ماقبل ظهور الرواية الفنية:

الرواية التعليمية : وضع بذورها رفاعة رافع الطهطاوي في مؤلفه تخليص الإبريز في تلخيص باريز الذي نشر سنة 1834 ، غير أنه خال من العناصر الفنية للرواية ماعدا عرضه للرحلة الواقعية ماجعله يسمي كل فصل منه مقالة ، ثم ألف علي مبارك كتابا سماه علم الدين نشر سنة 1882 ، جعل

---

[1] ميخائيل باختين: الملحمة و الرواية، ترجمة و تقديم: جمال شحيذ، معهد الإنماء العربي،بيروت،1982، ط3،. ص 66

[2] المرجع نفسه، ص 66

[3] أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر،سوريا،1987، ط1، ص21.

[4] عزيزة مردين، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971، ص20

[5] ينظر: أحمد هيكل، الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة،1983، ط4، ص182

الهدف منه تقديم معارف مختلفة ثم المقارنة بين أحوال الشرق والغرب في رحلة جعل بطلها شيخا مصريا أزهريا ريفيا تعرف بعالم إنجليزي اصطحبه إلى أوروبا ، وأُطلق على عمله اسم رواية لأنه يقوم على كثير من خصائصها ، غير أن هدفه لم يكن فنيا أدبيا بل كان تربويا تعليميا[1] .

ب- الرواية المقامية الاجتماعية:اتسم أسلوب الروايات في هذه المرحلة بأسلوب المقامات ولغتها الزخرفية، ومنها روايات مجمع البحرين لناصيف اليازجي والساق على الساق لأحمد فارس الشدياق والهيام في جنان الشام لسليم البستاني، فهي مليئة بالسجع والوعظ والعلوم المختلفة إضافة إلى الغرائب والخيال[2] إن هذه الأعمال وغيرها كانت تستلهم التراث العربي في أبنيته المختلفة خاصة المقامة، فجمعت بين خصائص الرواية في بنائها والمقامة في أسلوبها، وكانت الغاية منها اجتماعية فسميت باسم الرواية الاجتماعية المقامية ومنها حديث عيسى ابن هشام لمحمد المويلحي[3] ، " غير أننا لا نستطيع اعتبار هذا النتاج امتدادا للتراث القصصي العربي كما عرفته المقامة أو سواها من النتاج الغريب عن القصة، بل هو يقينا إنتاج جديد منقطع الأسباب بماضي الإنتاج العربي "[4].

فهذا اللون الأدبي وإن استلهم من التراث كثيرا من خصائصه إلا أنه لا يعتبر امتدادا له، فهو إنتاج جديد قائم بذاته، ويعبر تمهيدا للرواية الفنية التي ظهرت فيما بعد.

ج – الرواية التاريخية : ظهر هذا الاتجاه على يد جورجي زيدان ، فقد كان إلى جانب اشتغاله بالصحافة يميل إلى كتابة التاريخ العربي والحضارة الإسلامية داعيا إلى الاعتزاز بالماضي فرأى أن كتب التاريخ تتجه إلى المثقفين فحسب ، لذلك أراد أن يضم إلى قراءة التاريخ أكبر عدد من القراء العاديين فاختار شكل الرواية لجذبهم ، فكتب سلسلة من الروايات التاريخية ، ولعله كان متأثرا ببعض الكتاب الغربيين الذين برزوا في هذا اللون ، ومنهم الفرنسي اسكندر دوماس الأب و الانجليزي والتر سكوت[5] ، والجدير بالذكر أن روايات جورجي زيدان لم تحمل عنصرا تاريخيا فحسب ، بل ضمت أيضا عنصرا خياليا .

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 79

[2] ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (العصر الحديث)، دار الجيل للطبع والنشر،1986، ص 68

[3] ينظر: أحمد هيكل، الأدب الحديث، ص 183

[4] سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالمية،القاهرة،1975، ص 5

[5] ينظر: أحمد هيكل، الأدب الحديث، ص 195

إلى جانب جورجي زيدان تصدى بعض الأدباء العرب لكتابة هذا اللون وكانوا من الذين تأثروا بالثورة الفرنسية ومنهم فرح أنطون وفؤاد صروف [1].

ميـلاد الروايـــة الفنيـــة:

تعتبر رواية زينب لمحمد حسين هيكل أول رواية فنية في تاريخ الأدب العربي الحديث، إذ اتبعت القواعد الفنية للرواية إلى حد كبير، بدأ هيكل في كتابتها وهو في باريس يدرس الاقتصاد السياسي سنة 1910 وأكملها سنة 1911 ونشرها سنة 1912[2] .

لقد أصبحت الرواية في هذه المرحلة فنا قائما بذاته خاصة بعد ما أضيف لها من مساهمات عدد من الروائيين كالمازني وتوفيق الحكيم وطه حسين، ولأن مصر كانت أكثر تطورا من الناحية الفكرية والأدبية والصحفية في تلك المرحلة فقد أصبحت ذات تأثير بارز في تطور هذا الجنس الأدبي، وكان لنجيب محفوظ الأثر الواضح في بناء الرواية العربية ووضع الأسس الفنية لها[3] .

تطور الرواية العربيـــة:

بدأت الرواية العربية رومانسية تستلهم أحداثها من المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب كما في روايات هيكل والمازني ومحمود تيمور والعقاد ... ، ولكنها سرعان ماتحولت عن الرومانسية إلى الواقعية بسبب ظروف الواقع العربي نفسه، كما قي روايات نجيب محفوظ ويوسف الإدريس وحنا مينا وجبرا إبراهيم جبرا ... وكانت واقعية هؤلاء واقعية نقدية " تعنى بنقد المجتمع من أجل الإصلاح والنهضة والتقدم من خلال تقديم نماذج إنسانية مأزومة ، تعكس حركة المجتمع وبعض قضايا الواقع "[4] ، غير أن واقعية هذا الجيل تختلف عن الجيل الذي جاءت بعدها – الواقعية الجديدة – وقد بدأت بعد نكسة 1967، وأصبح " أسلوب الرواية في إطار هذه الرؤية الواقعية الجديدة يعتمد على المفارقة الحادة والسخرية الجديدة في تصوير البسطاء الذين يعيشون في القرى والأحياء الشعبية التي تمثل قاع المجتمع ، أفرادها هامشيون من الفلاحين والعمال وصغار الموظفين وتجار المخدرات ومدمنوها " [5].

لم تكن النكسة العامل الوحيد في انعطاف مسار الرواية ولكنها كانت العامل الأهم إضافة إلى عدة عوامل منها:

---

[1] ينظر: حنا فاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (العصر الحديث)، ص 35

[2] ينظر: أحمد هيكل، الأدب الحديث، ص 198

[3] ينظر: مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب،الكويت،1994، ص 22

[4] طه وادي، الرواية السياسية، ص79

[5] طه وادي، الرواية السياسية، ص73

- أن معظم الروائيين كانوا ينتمون إلى التنظيم السياسي واليساري في المشرق والمغرب.
- استفحال القمع وغياب العدالة الاجتماعية
- انهيار الأنظمة السائدة[1] .

لقد أسهمت هذه العوامل في تطور الرواية وعدم استقرارها شكلا ومضمونا فاتجهت إلى ما يعرف باسم التجريب، وهو علامة من علامات " الوعي لدى المبدع وعلامة من العلامات التي تصنع الفروق بين المجتمعات وحتى الأفراد، فالذي يمارس التجريب يمارس ثنائية الهدم والبناء، ويشارك في ارتياد آفاق لم تكشف بعد "[2] .

وبهذا تجاوزت الرواية القواعد الكلاسيكية التي عرفتها في بداياتها وأصبحت أكثر انفتاحا من ناحية المضامين وكذا من الناحية الفنية، ومازالت تنفتح مع كتاب الرواية الحداثية وما بعد الحداثية.

[1] ينظر : عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، روايات إدوارد خراط نموذجا ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،الرباط ، 2010 ، ط1 ، ص 14

[2] عمر حفيظ ، التجريب في كتابات إبر اهيم درغوثي القصصية والروائية ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، 1999 ، ط1 ، ص9

المحاضرة (الثالث عشرة) الفنون النثرية(المسرح)

توطئة:

عرف العالم العربي المسرح الحديث متأخرا مناظرة بمثيله في العالم الغربي، وذلك عن طريق القطر المصري في عصر نابليون بونابرت عند احتلاله مصر في أواخر القران الثمن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، فقد كان معه اثنان من كبار الموسيقيين، وقد أنشأ نابليون بعد ذلك مسرحا ضخما ومثلت فيه الروايات باللغة الفرنسية ترفيها عن الجنود، لكن هذا المسرح انهار خلال ثورة 1899 وأعاد بناءه الجنرال مينو من جديد.

ويجمع الباحثين على أن المسرح العربي في شكله الأوربي يعود إلى جهود الأديب اللبناني مارون النقاش الذي أسعفته ثقافته المتنوعة وطموحه إلى أن يعمد بعد عودته من أوروبا إلى تقديم أول عمل مسرحي عربي بعنوان البخيل ترجمه لموليير الفرنسي سنة 1847، وفي السنة الموالية قدم مسرحية أخرى (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد ثم حمل المشعل بعده ابن أخيه سليم النقاش الذي ألف فرقة في بيروت سنة 1876.[1]

أسباب تأخر ظهور المسرح في الوطن العربي:

- لم تعلن الحياة الغربية ببداوتها على وجود مسرح في الأدب العربي الجاهلي كما وجد في شبه هذه الجاهليةعند اليونان مثلا فهي تختلف بسبب عدم الاستقرار.
- إن الأدب العربي الإسلامي قد عرف الأدب اليوناني بالترجمة، ولكنه لم يتعمقه بل صد عنه وعني بالفلسفة فلم تنتقل إليهم الصورة الكاملة عن الحياة الأدبية اليونانية، ولم يتفطنوا إلى ما فيها من مسرح ومسرحية.

إن الحياة الإسلامية كذلك في دينيتها لم تكن تعين على وجود المسرح؛ لأنها لا تجسم بل فهم أنها تحرم هذه الملامح الفنية التي تقوم بها وجود المسرح فلا هي موسيقية ولا هي تشكيلية.

إن الأمة العربية أقرب إلى الواقعية، ولم يتبادر إلى أذهان أفرادها التمثيل وهم يميلون إلى التغني.

عزلة الأمة العربية عن الأمم الأخرى، وعدم معرفتها بالثقافة الأجنبية.

إن السبب الشائع في تفسير إحجام الأدب العربي عن التأليف المسرحي في عصوره الأولى، ارتباط التأليف المسرحي القديم بالأساطير، حيث يجسم فيها المؤلفون روح الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية.

تعريف المسرحية:

المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة، أو هو تعبير معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهناومشاعرا.[2]

---

[1] عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصوله، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1904، ص 17-18

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، 1993 ، ص 19.

وبذلك يمكننا القول إن المسرح عرض حواري ينبني على قاعدتي التأليف والتمثيل، وجوهره فعل الحضور يعبر عن نوازع الذات وتطلعاتها .

مراحل المسرح العربي:

مر المسرح العربي بثلاث مراحل:

- مرحلة عرف فيها الوطن العربي أشكلا تمثيلية أو مسرحية شعبية تمثلت في حواريات وتمثيليات هزلية تقوم على النكتة، وفي خيال الظل والأراجوز والمقاسات، كما يحوي التراث الأدبي كثيرا من الأشكال المسرحية ولكنها ما كانت تشمل العناصر المسرحية الحديثة.
- مرحلةدخول المسرح الأوربي وتأثيره،من خلال الترجمات والاقتباس والتعريب والتأليف.
- مرحلة محاولة بعث دماء جديدة في المسرح العربي بالعودة إلى أشكال التراث الأدب والفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية، وهي مرحلة يتمثل فيها الصراع بين جيلين من المسرحيين العرب[1].

رواد المسرح العربي:

1 مارون النقاش: عرف مارون النقاش المسرح متأثرا بذلك الذي شهده في أوروبا، أثناء رحلاته التجارية إلى إيطاليا، وقد كان متحمسا لاستقدام هذا الفن الجديد إلى البلاد العربية، فكتب مسرحيته الأولى البخيل كما ذكرنا سابقا، لكن تبن له أن الشعب العربي بحاجة إلى فن مسرحي يكون أقرب إلى نفسه، من ذلك الذي يسترفد ثقافة تختلف عنه.

فاستعان بالنص الأدبي وجعل الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما، فالشعر يروق الخاصة، والنثر يفهم عند العامة، والأنغام تطرب الجمهور، كما سعى إلى استخدام مأثور الشعب من القصص، وأفاد من ظاهرة حب الناس للشعر مرويا ومغنى، فأدخل هذا العنصر في مسرحيته اللاحقة.

2 أحمد أبو خليل القباني:لم يهتم كثيرا بالنص الأدبي، إنما ركز على عناصر الغناء والانشاد والرقص في بناء مسرحه، كما اعتمد القصص الشعبية التي كانت تروى في المقاهي والسير الشعبية المأثورة، حتى قيل أن القباني هو صورة متطورة للقاص الشعبي، متخذا المسرح أداته في القصة، لذا كان مسرح القباني أضعف من مثيله عند النقاش، لكونه لم يطلع على هذا الفن إلا في اللغة التركية، ويمكن أن تمثل مسرحياته النواة الأولى للأوبريت في البلاد العربية.

يعقوب صنوع:اشترك في التمثيل في مسرحيات فرقتين أوربيتين فرنسية وإيطالية زارتا مصر عام 1870وهذه المسرحيات تنوعت بين الكوميديا والفارس والأوبريت ما أوحى لها بأن ينشأ مسرحا عربيا يغترف من هذا المعين[2]

---

[1] محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار المعرفة، بيروت،1989 ، ص71.

[2] ينظر علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت،1999، ص66-69

المسرح العربي في مصر:

لم يبدأ المسرح في مصر مبكرا؛ لأن النهضة فيها بدأت علمية حربية قبل أن تكون أدبية، وقد عرف المصريون المسرح في عصر إسماعيل باشا، وكان مغرما بتقليد الحياة الأوربية، ويود أن يوفر لنفسه ولحاشيته وسائل اللهو والمتعة،فافتتح المسرح الكوميدي عام 1869، حين احتفل بافتتاح قناة السويس.

ثم أنشأ مسرح الأوبرا عام 1871، ومثل فيها جماعة من الممثلين والممثلات الذين أحضرهم من أوروبا، واسم المسرحية ريجوليتو، وكلفتمريت باشا بوضع أوبرا تستقي حوادثها من التاريخ المصري، فألفت عايدة وشيد إسماعيل بعد ذلك مسرح الأزبكية، وشجع المسرحيين وفي عهده بدأت نواة المسرح المصري.

أما أول فرقة وفدت إلى مصر، كانت فرقة مارون النقاش، وقد بدأت التمثيل في سوريا، ثم انتقلت إلى مصر، وعربت لهذه الفرقة مسرحيات من قبل إسحق، حيث ترجم أندروماك لراسين ورواية لشارلمان.

وفي سنة 1870 أنشأ يعقوب صنوع مسرحا عربيا حين وضع اثنين وثلاثين مسرحية معربة، اقتبست عن الفرنسية وقد صبغها صبغة مصرية، وجعل لغتها عامية فراجت رواجا كبيرا، وكان أول من أنشأ المسرحية الفكاهية بمصر.

ومن الذين عنوا بنقل المسرحيات الغربية وتمصيرها، ولاسيما الهزلية منها محمد عثمان جلال، فترجم لموليير وراسين، وعرف هذا الكاتب بأنه أبو المسرحية الوطنية في العصر الحديث[1].

انتقل المسرح بعد قدوم أحمد أبو خليل القباني نحو التاريخ العربي الإسلامي، وأنتج عنترة وشاه العجم وناكر الجميل وهارون الرشيدي وغيرها من المسرحيات، التي اعتمد فيها لغة قريبة إلى العربية الفصحى، واستعمل السجع والشعر معا، وتبعه في هذا التوجه علي أنور الذي أنتج عنترة وسماها شهامة العرب، ومصطفى كامل في روايته فتح الأندلس، ومحمود واصف بعجائب الأقدار وإبراهيم الطرابلسي بابن زيدون 1898 وأحمد شوقي بمسرحية علي بك الكبير، وغلب على هذا المسرح لون البطولة الغناء.

دخل المسرح المصري طورا ثالثا بالانتقال من المسرحية الغنائية إلى المسرحية الاجتماعية، حيث ألف فرح أنطون روايته مصر الجديدة ومصر القديمة ومثلها جورج الأبيض عام 1913، وقد مهد لهذا الاتجاه ما كان يكتبه عبد الله النديم في الأستاذ وفي التنكيت والتبكيت في ذكر العيوب الاجتماعية.

وجرى في مضمار فرح أنطون إبراهيم رمزي فألف الحاكم بأمر الله البدوية وقلب المرأة ومحمد تيمور وأحمد جندي سعيد ومحمود تيمور حيث تمثلت المدرسة الواقعية التحليلية.[2]

وافتتح يوسف وهبي مسرح رمسيس سنة 1923، وأخرجت المدرسة كثيرا من أبطال المسرح، وقد قامت بتمثيل ما يقارب مائتي مسرحية مترجمة عن روائع الأدب.

وقد أنشأت الحكومة المصرية ما سمي بالفرقة القومية، ودعت أقطاب الأدب ليشرفوا عليها أمثال أحمد ماهر ومصطفى وطه حسين وتوفيق الحكيم، ثم تمثلت مرحلة من التطور مع بداية الثلث الثاني من القرن 1933،

---

[1] عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصوله، ص 15-17.

[2] نفسه، ص20-24.

فألف توفيق الحكيم أهل الكهف وسبعين مسرحية مكتملة البناء، وانتقل الأديب من المسرح التاريخي إلى الاجتماعي إلى الفكري الذهني، وظهرت أسماء أخرى في المسرح الشعري: الشرقاوي وعزيز أباضة وأصبح هذا الفن من الفنون القيمة[1]

من هنا بدأ تطورت لغة النص المسرحي من الاقتباس والتعريب واستخدام العامية، إلى استثمار التراث العربي الإسلامي، ثم التحليل الواقعي حيث الانتقال من المسرحية الغنائية إلى المسرحية الاجتماعية، إذ أضحى البطل الاجتماعي بديلا عن البطل الوطني.

عناصر النص المسرحي:

- الحبكة: وهي تنظيم عام لأجواء المسرحية ككائن حي متوحد قائم بذاته، وكل مسرحية حتى ولو كانت تنتمي لتيار البعث لا تخلو من حبكة.
- الجمهور: وهو المشاهد أو المتفرج، ويعتبر أهم عامل في إتمام العرض المسرحي.
- الممثل هو ملك للعمل المسرحي، وهو الأداة التي يتعرف بها الجمهور على العرض الأدبي.
- المخرج: إذا كان الممثل ملك العمل المسرحي، فالمخرج هو مالك العمل المسرحي إذ يعد المسؤول عن تحريك عناصر العمل المسرحي.
- المتنج أو الإنتاج يوصلان إلى كلمة واحدة التمويل والمنتج يعد قائدا[2]

عناصر المسرح:

صالة العرض: وتتألف من خشبة المسرح، والمقاعد المخصصة للجمهور، وأماكن الاستراحة والدخول والخروج.

خشبة المسرح: وهي المنصة التي تفرض على متنها الأحداث وتجسد عليها الأوامر.

الشخصيات: وهي الممثل والمخرج والمنتج والجمهور.

الديكور: ويشار به إلى فن المناظر المستخدم في انعكاس الألوان والصورة ضمن العمل المسرحي[3]

أشكال المسرحية:

للمسرحية أشكال عدة أجمع عليها الباحثون فيما يلي:

المأساة أو التراجيديا: تمثل نوع من المسرحيات الجادة البعيدة عن الإضحاك، إذ يرى النقاد المحدثون أن الأصل في المأساة أنها نوع من الدراما، يقع فيها البطل الرئيسي تحت تأثير مجموعة من الصراعات الأخلاقية، والتي تنتهي بكارثة، كأن يموت البطل نفسه فهي تستمد مواضيعها وشخصياتها من واقع الحياة المجتمع العادي لا من حياة الآلهة منا في القديم، وأهم ميزة لهذا النوع موت البطل والنهاية المأساوية.

---

[1] حسين علي محمد: التحرير الأدبي دراسات نظرية ونماذج تطبيقية، مكتبة العبكان للنشر، الرياض، 2011، ص 127-130و عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، ص28-29

[2] إدوارد الخراط: فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، 2003،ص55

[3] نفسه، ص59.

الملهاة والكوميديا: هي مسرحية فكاهية تنتهي عادة بنهاية مفرحة، ويتم فيها نقد المجتمع والسخرية منه بأسلوب خفيف مرح، وفيها أحداث وشخصيات فكاهية، لكن الملهاة قد تطرح بين المواقف المضحكة موضوعات في غاية الجدية وهذا ما يميزها عن المأساة، فبالرغم من تناولها مواضع وأحداث مهمة وجدية، إلا أنها تنقدها بطريقة خفيفة وطريقة وتنتهي غالبا نهاية سعيدة ومفرحة.

الميلودراما: ولدت في المسرح الفرنسي إبان الثورة الفرنسية وفي السنوات العشرة الأولى من القرن التاسع عشر، وقد راجت الملودراما في فرنسا وإنجلترا كشكل تاريخي أو قصصي أطلق عليه آنذاك المسرحية الشعبية، فشخصياتها من عامة الشعب، وهي في الأصل تعني المسرحية الموسيقية؛ لأنها تتم بالموسيقى والأغاني والسخرية والاستهزاء والنهاية فيها تكون لقوة الخير.

المسرحية الغنائية (أوبرا): هي نوع من الموسيقى الغنائية المسرحية نشأت في إيطاليا في أوائل القرن السابع عشر، وما يميز هذا النوع من المسرحيات أن حوار شخصياتها لا يكون كلاما، وإنما يقومون بالغناء متداولين أدوارهم تصاحبهم فرقة موسيقية صغيرة تعزف موسيقى متناسقة مع نوع الغناء المؤدى[1]

إذن شكلت المسرحية بنية حوارية، تستطيع الذات خلالها إبداء أرائها والتواصل مع الآخر، إنها لغة تعايش سلمي تنمح الذات كثيرا من الطمأنينة عبر طاقتي التعبير والتفريغ، بل وتمكنها من مشاركة الآخر جزئيات خاصة، قد تكون عونا في التغلب على الواقع وتقلباته الدائمة، بوصفها تجارب خبرات سابقة.

[1] ينظر محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998، ص 78.

الخاتمة:

بعد تلك الرحلة التي سلكنا مسارها عبر محطات التطوير ندرك أن النص الأدبي الذي حمل على عاتقه وزر هذه النفس الإنسانية ما كان له أن يكن ثابتا وهو يحاكي واقع الفوضى والاضطراب الداخلي وشتات الانقسام والتصدع الخارجي

إنه النص الذي يزداد اختلافا ليمنح لنفسه طوق الديمومة والاستمرارية فيطارد المحتمل والمتحول ببنيانه المتغيرة معززا ترسانته بما يمكنه من مجابهة الحداثي

وربما كان لزما علينا أن ننبه بعد قراءتنا هذه للأهم المدارس الأدبية في العصر الحديث إلى ثراء التجربة الإبداعية العربية وتنوعها واختلاف بنياتها بما يشكل فخرا لنا ويدفعنا إلى المضي قدما في محاورة النص العربي قصد الكشف عن أسراره.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر ،2012.

إبراهيم ناجي: الديوان، دار العودة ، بيروت،1980 .

ابن زيدون: الديوان،شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994

أبو العلاء المعري: اللزوميات، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د ت)

أبو العلاء المعري: ديوان سقط الزند، مطبعة هندية بشارع الأزبكية، مصر، 1901.

أبو القاسم الشابي: الديوان،تقديم وشرح، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت،ط4، 2005، ص130.

أبو فراس الحمداني: الديوان، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994.

أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات، ج 1) ، ص15-16.

أحمد شوقي: الشوقيات ، دار العودة، بيروت، 1988، ج 1، ص263

الأمير عبد القادر : الديوان، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، تحقيق ممدوح حقي، دمشق، (د ت)،

إيليا أبو ماضي: الديوان، دار العودة بيروت، ص214

البصيري:البردة، شرح إبراهيم الباجوري، تعليق عبد الرحمن حسن حمود، مكتبة الآداب، القاهرة،(د ت).

جبران خليل جبران: ديوان المواكب، دار البستاني للنشر والتوزيع، مصر، 1900.

حافظ إبراهيم: الديوان(الاجتماعيات)، ضبط وترتيب أحمد أمين وآخرون،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1987 .

ديوان عبد الرحمن شكري، مراجعة وتقديم فروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2001،

عبد الرحمن الشرقاوي: ديوان تمثال الحرية و قصائد منسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988.

عبد الرحمن الشرقاوي: ديوان من أب مصري إلى رئيس ترومان، دار الشروق، مصر،1956.

عبد الرحمن شكري، الديوان،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،2014.

عبد الرحمن شكري، ديوان خطرات، مراجعة وتقديم فروق شوشة،المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

علي محمود طه: الديوان، مؤسسة هنداوي للتغليم والثقافة، القاهرة،2012.

عنترة: الديوان، تحقيق ودراسة محمد سعيد ملوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1964

فوزي المعلوف: الديوان ، مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، القاهرة، 2013

فوزي المعلوف: على بساط الريح، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة 2012

القروي رشيد سليم الخوري: الديوان، الجمهورية العربية الليبية، ليبيا، 1971.

قيس بن الملوح: الديوان، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.

المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، دراسة وتقديم عصام عبد الفتاح، مكتبة جزيرة الورد، 2011.

محمود سامي البارودي: الديوان، حققه علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة ، بيروت، 1998.

محمود سامي البارودي: الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، 2014.

مخائيل نعيمة: همس الجفون، منشورات نوفل،بيروت، 2004،

المراجع

إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث: دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت،1981.

البياتي عبد الوهاب: ينابيع الشمس، السيرة الذاتية، دار الفرقد، دمشق، 1999 .

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل،ط 5 بيروت ، 1981 .

أبو إصبع،صالح ومحمد عبيد الله: فن المقالة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن ، 2002، ص30

أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر، 1993.

أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، 1993

أحمد زكي أبو شادي قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012.

أحمد زلط: أدب الأطفال بين أحمد شوقي وعثمان جلال، دار النشر للجامعات المصرية ودار الوفاء للطباعة والنشر، مصر ، ط1، .1994.

أحمد عوين: اتجاهات الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1، 2010.

أحمد هيكل، الأدب الحديث، دار المعارف،القاهرة،1983 .

أحمد يوسف خليفة: مدخل إلى الأدب العربي الحديث في المهجر الاسباني، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006.

الأدب والمناسبة : دعوة الحق ، مجلة شهرية في الثقافة والفكر، ع25 ، س3 ، دجنبر 1959.

إدوارد الخراط: فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، 2003

أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، 1994.

أرسطو طاليس: الخطابة ، تحقيق وتعليق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت دار القلم بيروت،1779.

أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملاين، بيروت، 2000.

آمال موسى: سوسيولوجيا الخطاب الشعري الإحيائي، ثالوث الذاكرة والتراث والهوية، مجلة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات، العددان، 491-492، سبتمبر وأكتوبر 2017

إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملاين، 1998.

أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر،سوريا،1987.

أنطوان القوال: فن الخطابة، دار العلم للمعلمين بيروت، لبنان، ط1، 1996

أنطون غطاس كرم:ملامح الأدب العربي الحديث ،دار النهار للنشر،بيروت،(د ط)، 1980

بتول أحمد جندية: أصول الوعي الوظيفي ومستويات تحققه في الشعر العربي الحديث، ، شبكة الألوكة،2017

بركات محمد مراد: الأمير عبد القادر الجزائري المجاهد الصوفي، دار النشر الالكتروني، 1992

حسن الوارث، قراءة تحليلية للنصين النقدي والروائي، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2012.

حسني محمود وآخرون: فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط1، 1995.

حسين علي محمد: التحرير الأدبي، دراسات نظرية ونماذج تطبيقية ، 2011.

حسين علي محمد: التحرير الأدبي دراسات نظرية ونماذج تطبيقية، مكتبة العبكان للنشر، الرياض، 2011.

حسان رشاد الشامي المرأة في الرواية الفلسطينية 1965 – 1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين، دار النهضة العربية، بيروت، 1983.

حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (العصر الحديث)، دار الجيل للطبع والنشر.1986.

خليفة محمد التليسي: الشابي وجبران، الدار العربية للكتاب، 1978

خليل أحمد: المقال الأدبي عند العقاد جمعا ودراسة، دار حميثرا للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، 2018.

خليل برهومي: إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال، الجزء27 من سلسلة أعلام الأدباء والشعراء،دار الكتب العلمية، بيروت،1993 .

ربيعي عبد الخالق: فن المقالة الذاتية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د ت).

رفعت زكي محمود عفيفي: المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1992.

ركابي جودة، عبد الكريم إسماعيل، خطيب حسام: الوافي في الأدب العربي الحديث، مكتبة أطلس، دمشق، 1963.

زكي علي العوضي: حركة الإصلاح في العصر الحديث، عبد الرحمن الكواكبي أنموذجا، وقائع الندوة التي عقدت في المركز الثقافي الملكي15/17/أوكتبر،2002 ، عمان ، دار الرازي، 2004.

زهدي مصطفى (عبد الرؤوف)، الأسعد (عمر)، المعارضات الشعرية وأثرها في إغناء التراث الأدبي، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 36، الجامعة الأردنية، 2009.

س موريه: الشعر العربي الحديث، (1970–1800)، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ترجمة وتعليق شفيع السيد و *سعد مصلوح* ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1986.

سعد محمد خالد: أدب الكتابة وفنونها، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الأردن ،2016

سلمى خضر الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2007.

سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالمية،القاهرة،1975.

سي دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم ، مراجعة د. عناد غزوان، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت ،ط1، 1982

سيد حامد النساج، تطور فن القصة في مصر، ط4، مكتبة غريب،1990

الشبيب غازي: فن المدح النبوي في العصر المملوكي، المكتبة العصرية، 1998.

شعر الإحياء في اليمن (دراسة موضوعية فنية)، محمد أحمد عبد الله الزهيري، رسالة ماجستير، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، 2000.

شوقي ضيف : الأدب العربي في مصر، دار المعارف، ط10،1993 .

شوقي ضيف: المقامة، دار المعارف، مصر، (دت)،

صابر عبد الدايم، أدب المهجر، دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار الكتاب الحديث،القاهرة، 2011.

صالح خرفي: رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، سلسلة في الأدب الجزائري،3، الجزائر، 1985.

صلاح حامد المكاوي: مقامات مكاوي، دار البشير للثقافة والعلوم، مصر، 2019،

صلاح لبكي ، الأعمال الكاملة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982.

طه حسين: تقليد وتجديد، مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، القاهرة، 2017.

طه حسين: حديث الأربعاء، مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، القاهرة،2014.

طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية . القاهرة،1996.

عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في النقد والأدب، دار الشعب للنشر والتوزيع/ مصر،1997.

عباس محمود العقاد: تراجم وسير، المجلد التاسع عشر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1،1981.

عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، مطبوعات مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1937.

عباس محمود العقاد: مطالعات في الكتب والحياة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر ، 2013.

عباس محمود العقاد: يسألونك، مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم، القاهرة 2012.

عباس محمود العقاد:تراجم وسير، المجلد التاسع عشر، دارالكتاب اللبناني بيروت، 1981.

عباس محمود العقاد، فصول. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر ، 2013.

عبد التواب محمود عبد اللطيف: الموقف الثوري في المسرح الشعري مسرح عبد الرحمن الشرقاوي أنموذجا، شمس للنشر والإعلام،

عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري و آدبه، المرجع السابق،

عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة العالمية للنشر لونجمان، مصر،1992.

عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، ط2 ، 1976.

عبد الله خضر حمد: قضايا الشعر العربي الحديث،دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2017

عبد المالك أشهبون ، الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، روايات إدوارد خراط نموذجا ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،الرباط ، 2010 ، ط1

عبد النور جبور :المعجم الأدبي، دار العلم للمعلمين، بيروت، ط2،1984.

عثمان مواقي: في نظرية الأدب، ج 2،

عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي،1978،

عز الدين المناصرة: إشكالات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 2002.

عزيزة مردين، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971.

عطاء كافكي: المقالة الأدبية ووظيفتها في العصر الحديث، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1985.

علاء إسماعيل الحمزاوي: مقارنة دلالية بين الأمثال العربية والأمثال العامية ، جامعة المينا.

علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، 1979.

علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت،1999.

علي علي مصطفى صبح: من الأدب الحديث، في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية،دار المريخ، المملكة العربية السعودية،1981

مختار العبيدي وآخرون: من شعراء الإحياء، معروف الرصافي، محمد الشاذلي خزنة دار، ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية،(د ت) .

عمر الدسوقي: المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصوله، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1904.

عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط8،1973.

عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، دار الشروق العربي، د ط، لبنان، د ت.

عمر بن قينة : الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

عمر حفيظ ، التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية ، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، تونس ، 1999.

عيسى الناعوري: أدب المهجر، مطبعة السفير، عمان، الأردن، 2011.

فراد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2002 .

فرهاد عزيز محي الدين: البحث الدلالي في كتب المثال حتى نهاية القرن السادس عشر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2009.

فريدة سلال: الصحراء مملكة الصمت، دار القصبة، الجزائر، 2003،

فليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994

فواز الشعار: الأدب العربي (من الموسوعة الثقافية العامة)، دار الجيل، بيروت

كامل محمد محمد عوضية: محمود سامي البارودي إمام الشعراء في العصر الحديث ، دار الكتب العلمية، بيروت،

كمال عبد الرزاق العجلي: البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلميّة، بيروت، 2012.

كوثر البحيري: أثر الفرنسي على القصة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1985

ماجد علاء الدين:الواقعية في الأدبين الروسي والعربي، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا،2015.

مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2 (مزيدة ومنقحة)، 1984،

محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية ، نوميديا، قسنطينة، 2007

محفوظ كحوال: لمذاهب الأدبية الكلاسيكية الرومانتكية الواقعية الرمزية الدادية،السريالية الوجودية، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، 2007.

محمد إبراهيم حور: في الأدب والنقد واللغة، مكتبة الفلاح، الكويت، 1986.

محمد أدهم :المقال الصحفي، مكتبة أنجلو المصرية، 1984.

محمد العزب: عن اللغة والأدب والنقد، دار المعارف، مصر، ط1، 1980.

محمد توفيق أبو علي: الأمثال العربية والعصر الجاهلي – دراسة تحليلية، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، .1988

محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998.

محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، جامعة الإسكندرية، منشأة المعارف، 2006.

محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم، الشعر والمسرح والقصة والمسرح، دار المعرفة الجامعية، مصر ،2000.

محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، ط 1 ،1992 ،ج 1

محمد عبد المنعم خفاجي: مدرسة شعراء المهجر، مجلة فيصل، دار الفيصل الثقافي، الإسكندرية، شباط(فبراير)1982.

محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث،ط1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، 2002

محمد علي, كمال: عبد الرحمن الشرقاوي الفلاح الثائر، الهيئة المصرية العامة للكتاب,1990

محمد غنيمي هلال الأدب المقارن، دار نهضة مصر، مصر ،2013.

محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997

محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 39-40. نقلا عن عدنان الذهبي: سيكولوجية الرمزية، مج 4،ع 9، فبراير 1949.

محمد مبارك: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، وزارة الإعلام، بغداد ،1976.

محمد مكسي وآخرون: القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي الإعدادي، طوق الحمامة، أساطير معاصرة، أهل الكهف،ط1، 2006،

محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، ط2 ، (دت)

محمد ناصر : رمضان حمود الثائر، المطبعة العربية، غرداية، 1978.

محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، 2006

محمد ناصر: منتخبات من شعر الأمير عبد القادر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984

محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار المعرفة، بيروت،1989

مدحت سعيد الجيار : الصورة الشعرية عند أبو القاسم الشابي، دار المعارف للكتاب، القاهرة،ط2،-1995

مرسي أبو ذكري: المقال وتطوره في الأدب المعاصر، دار المعارف، مصر، 1981.

مسعد بن عبد العطوي: الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 2009.

مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، دار اليازوري للطباعة والنشر، الأردن، 2009.

مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،1994.

منصور قيسومة:اتجاهات الشعر العربي الحديث في النص الأول من القرن العشرين، سلسلة دراسات أدبية والدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2014 .

ميخائيل باختين: الملحمة و الرواية، ترجمة و تقديم: جمال شحيذ، معهد الإنماء العربي، بيروت،1982.

نبيل راغب:المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،1978.

نجم الدين الحاج عبد الصفا: الشعر العربي والاتجاهات الجديدة في عصر النهضة الأدبية، مجلة نادي الأدب، العدد 2، نوفمبر 2004.

نسيب النشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر،(الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

نعمان بوقرة: قراءة سيميائية في طوق الحمامة لأبي حزم الظاهري، مجلة جذور ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع 12، السنة السادسة

نفوسة زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية، (دت)

نقولا فياض: الخطابة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة، 2012.

يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق،1989.

يوسف نجم: فن المقالة، دار صادر ودار الشرق، بيروت، عمان، 1996.

يوهان فولفجانج فون جوته: الشعر والحقيقة، تر محمد جديد، دراسات نقدية عالمية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ج3.

المواقع الإلكترونية:

جميل فتحي الهمامي: التجديد في الشعر محاولات فاشلة، ينظر الموقع: https://www.aljazeera.net/blogs/2017/8/16 تاريخ الدخول 2020 /10/14

أبو حيان التوحيدي: كتاب المقايسات، دار الآداب، بيروت، 1989، To PDF: http://www.al-mostafa.com (كتاب إلكتروني

فهرس المحتويات

الموضـــــــــــوع	رقم الصفحة
مقدمة	2
المحاضرة(الأولى): مدخل إلى النص الشعري الإحيائي	
عوامل النهضة	04-03
نشأة مدرسة الإحياء	05-04
تسميات مدرسة الإيحاء (أسبابها ومعانيها) :	06-05
أسباب العودة إلى التراث ومحاكاته:	08-07
المحاضرة(الثانية) الإحياء الشعري في المشرق (1)	
تعريف مدرسة الإحياء	09
خصائص الشعر الإحيائي	10-09
شعراء المدرسة الإحيائية	10
محمود سامي البارودي	12-11
أهم الأنواع الشعرية في المدرسة الإحيائية	17-13
المحاضرة(الثالثة) الإحياء الشعري في المشرق (2)	
جهود تلامذة محمود سامي البارودي:	18
أحمد شوقي	18
خصائص شعر أحمد شوقي	19-18
التقليد في شعره	24-19
حافظ إبراهيم	25
خصائص شعر حافظ إبراهيم	25
التقليد في شعره	27 -25
المحاضرة(الرابعة) الإحياء الشعري في المغرب العربي:	
خصائص شعر الأمير عبد القادر	28

الإحياء في شعر الأمير	33-29
التجديد في شعر الأمير	36-33
المحاضرة (الخامسة) التجديد الشعري في المشرق 1	
مفهوم التجديد	37
أهم مظاهر التجديد في الشعر العربي	37
التجديد على المستوى الفردي	40-37
التجديد على المستوى الجماعي	41
مدرسة الديوان	45-41
جماعة أبولو	51-46
المحاضرة(السادسة) التجديد الشعري في المشرق (2)	
التجديد في شعر الجواهري	55-52
التجديد في شعر الشرقاوي	57-55
موضوعات شعر الشرقاوي	60-57
المحاضرة (السابعة) التجديد الشعري في المغرب العربي	
التجديد في شعر الشابي	61
التجديد في الموضوعات	63-61
التجديد في الشكل	63
التجديد في شعر رمضان حمود	63
نظريته في الشعر	63
موضوعات شعره	64
التجديد في الشكل	65
المحاضرة (الثامنة) التجديد الشعري المهجري	
الأدب المهجري	66
خصائص الأدب المهجري	67
موضوعات الشعر المهجري	74-67

التجديد عند أعلام الشعر المهجري	74
التجديد في شعر إيليا أبو ماضي	78-75
التجديد في شعر فوزي المعلوف	82-78
المحاضرة(التاسعة) مدخل إلى الفنون النثرية	
تعريف النثر	83
أنواع الفنون النثرية	88-83
خصائص النثر الحديث	88
مراحل تطور النثر الحديث	91-89
المحاضرة (العاشرة) الفنون النثرية: المقالة	
تعريف المقالة	92
المقالة عند الغرب	92
من خصائص المقالة	93
تطور المقالة في الأدب العربي	96-94
أنواع المقالة	99-96
المحاضرة(الحادي عشرة) الفنون النثرية: القصة	
تعريف القصة	100
مراحل تطور القصة	104-101
عناصر البناء الفني في القصة	105-104
المحاضرة (الثاني عشرة) الفنون النثرية: الرواية	
نشأة الرواية	106
مرحلة ما قبل الرواية الفنية	106
الرواية الفنية	108
تطور الرواية العربية	109-108