الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس

النص الأدبي الحديث

مطبوعة مقدمة لاستكمال ملف التأهيل الجامعي

إعداد الأستاذة: حامدي سامية

السنة الثانية: دراسات لغوية

ليسانس: ل م د

السنة الجامعية: 2020م/2021م

المادة: النص الأدبي الحديث

مفردات المحاضرة:

01	الإحياء الشعري في المشرق 1
02	الإحياء الشعري في المشرق 2
03	الإحياء الشعري في المغرب العربي
04	التجديد الشعري في المشرق 1
05	التجديد الشعري في المشرق 2
06	التجديد الشعري في المغرب العربي
07	التجديد الشعري المهجري
08	مدخل إلى الفنون النثرية
09	الفنون النثرية: المقالة
10	الفنون النثرية: القصة
11	الفنون النثرية: الرواية
12	الفنون النثرية: المسرح
13	الفنون النثرية: أدب الرحلة
14	الفنون النثرية: الرسائل الأدبية

المحاضرة : 2/1

الإحياء الشعري في المشرق

مدخل تاريخي:

إن الحديث عن حركة الإحياء والكشف عن جوهرها وفلسفتها يستدعي منا أولا التعريج على حالة الشعر قبل فترة الإحياء والبعث لكون مسيرة الشعر حلقات متواشجة يلتحم بعضها ببعض عبر مسارها التطوري.

لقد أقامت العرب بناء لغويا سامقا وهيكلا شامخا، شكلت الكلمات والألفاظ لبناته الأساسية هذا الشعر الذي جعلوا منه ديوانهم الذي يسجل دقائق حياتهم، حلهم وترحالهم ،أيامهم وحروبهم، قوتهم وضعفهم ، لهوهم ومسامراتهم...هيكل بني على الفطرة والسليقة وجمال الوصف، والعبارة المسبوكة والأسلوب الجزل. فتوارثه الشعراء جيلا بعد جيل ابتداء من العصر الجاهلي مرورا بالإسلامي ،الأموي فالعباسي ثم عصر الضعف أين تداعى ذالك البناء وتصدع في العصر المملوكي والعثماني، لعدم الاهتمام بصيانة هذا الصرح العتيق الجميل، وإهمال اللغة العربية التي تشكل أساسه ، ليتداعى البنيان ويشرف الشعر على حافة الهلاك، وبخاصة في العصر العثماني لأسباب شتى فقد ((غلبت التركية على العربية إذ صارت اللغة الأصلية في المعاملات الرسمية وفشت على ألسن الناس وانطفأت مصابيح الثقافة التي ظلت مضيئة في عصر المماليك وإن كانت خافتة. وما أكثر من نجد من النظامين الذين يتلهون بالشعر في المناسبات العامة والخاصة، ولكن ما أندر الشعر الذي يستحق أن يسمى شعرا))[1].

لم تتوفر للشعر الأسباب التي تدفع به نحو التطور والرقي، فساد التقليد واجترار معاني الشعراء القدامى دونما وعي ولا تبصر ، وبذلك فقد ((تردّى الشعر إلى أسوأ مفهوم له، فلم يعد يعبر عن شعور أو فكرة أو موقف، بل فقد القدرة على حمل معنى معين، وأصبح ألغازا وأحاجي، وتمرينات عروضية ذهنية لا ماء فيها ولا حياة، ولم يعد له من الشعر إلا التفاعيل العروضية والقوافي، وانحصر همّ الشاعر في أغراض معينة يجاري بها تقاليد النّظم، مقتصرة على الإطار الخارجي، دون أن يكون لها من الأغراض التقليدية في عصور الازدهار غير الاسم))[2].

وبقي الشعر على هذه الحال من ولوع بالبديع وضعف في المعاني وركاكة في الأسلوب وجمود في القرائح، في النصف الثاني من النصف الأول من القرن التاسع عشر. تلك الصورة المتداعية التي ألقت بظلّها القاتم على هذه

---

[1] - محمد مصطفى هدارة ، دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العلوم العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1990 ، ص 15 .
[2] - مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث ، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ، القاهرة ، ط 1 ، 2008 ، ص 11

الفترة إلى أن جاءت الحملة الفرنسية 1798 والتي تُعدّ ـ حسب معظم الدارسين ـ بداية العصر الحديث وبداية عصر النهضة في الأدب العربي.[1] ثم أعقبها حكم محمد علي، وبالرغم من إصلاحاته الواضحة ورغبته في النهوض بمصر إلا أن الشعر لم يستطع أن يتجاوب ، في البداية، مع هذه النهضة؛ لتركيزها على المادي والعسكري. لذلك لم تؤتِ النهضة ثمارها في الشعر إلا متأخرة ، إذ لم يكن من السهل على الشعراء التخلص من قبضة التصنع واضطراب الذوق، ومن التقليد والجمود والركاكة التي ورثوها عن عصر الضعف (المملوكي والعثماني) إلا بعد صراع طويل وبعد بروز عوامل جديدة ، أخرجتهم من الظلمة إلى مساحة من النور. وكانت بداية ذلك في عهد الخديوي إسماعيل بما توفّر من ظروف وأسباب، تتصل بالحياة الفكرية والأدبية: كانتشار التعليم والاهتمام الكبير بالترجمة، وبخاصة ترجمة الآداب عن اللغات الأجنبية. العناية بالطباعة إذ طبعت دواوين الشعراء القدامى وكتب الأدب والبلاغة. تشجيع الحكام والولاة للشعراء وما نجم عنه من انتعاش الحركة الشعرية. لإضافة إلى انتشار الثورات الفكرية والسياسية والتي أجّجت عواطف الشعراء وأحيت قرائحهم من جديد. كما كان للاتصال بالحضارة الغربية دوره في يقظة ونهضة العرب الفكرية والأدبية.

بتضافر هذه الأسباب ارتفع شأن الشعر من جديد وكثر الشعراء وتنافسوا وتزاحموا على أبواب الخديوي والولاة مادحين ، مُشيدين بمآثرهم ومحامدهم فضج الشعر بالمدح والرثاء والمناسبات مع مسحة من التصنّع التي وسمت أكثره، وإن كانت تحمل قدرا من الشعور وروح الشعر وإن بدرجات متفاوتة.

من أبرز شعراء هذه الفترة : شهاب الدين المصري، إسماعيل الخشاب ، الشيخ حسن العطار ، علي الدرويش ، محمود صفوت الساعاتي ، عبد الله فكري ، علي الليثي ، علي أبو النصر...

وبهذا اتجه الشعر بخطى وئيدة نحو الانعتاق من ظلام نفق طويل طال السير فيه على غير هدى ، فأخذت القصيدة تتماثل للشفاء بعدما أشرفت على الهلاك. وبمثل هذه الخطى المتعثرة ساز الشعر العربي إلى أن قيض الله له من أقاله من عثرته وأمدّه بنسغ جديد ، بعث الحياة في جسده ، فاسترجع نضارته وحيويته على يد الشاعر محمود سامي البارودي، الذي يمثل رائد مدرسة الإحياء .

---

[1] - من بين هؤلاء : جرجي زيدان في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) ، عمر الدسوقي (في الأدب الحديث) ، أحمد حسن الزيات (تاريخ الأدب العربي) ، حامد حفني داود (تاريخ الأدب العربي الحديث) إضافة إلى العقاد وطه حسين في كتاباتهما.

أولا: مدرسة الإحياء والبعث:

اعتبرها النقاد والدارسون النّواة الأولى لمدارس الشعر العربي الحديث، ولها الفضل في بعث القصيدة العربية وانتشالها من عنصر الضعف والظلام الذي خيّم عليها طويلا وكتم أنفاسها قرونا عدة.

ظهرت هذه الحركة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر واستمرت إلى بدايات القرن العشرين، وكان على النقاد أن يطلقوا اسما على هذه الحركة الناشئة ، فسموها تارة (**مدرسة الإحياء والبعث**) بـ(**المحافظة**) ومرّة وصفوها بـ(التقليدية والاتباعية) و أخرى (**الكلاسيكية**)... وقد يُستعمل أكثر من مصطلح لوسم هذه التجربة الشعرية كالدكتور نسيب نشاوي الذي يقول ((وأسهم عدد كبير من الشعراء في دعم هذا المذهب "الاتباعي الجديد" وكان هذا الدعم يتمثل التطبيق العملي الماثل في قصائدهم)).[1] وفي موضع لاحق يستعمل مصطلحات أخرى فيقول ((ونحن حين نطلق على هذه المدرسة اسم "الكلاسيكية الجديدة"... أو " التقليدية" ينبغي أن نفرّق بينها وبين المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي سادت الشعر الأوروبي في القرن الثامن عشر))[2].

فمصطلح **الإحياء والبعث** إلى بعث الحيَاة من جديد في جسد الشعر العربي ، الذي حكم عليه بالموت في عصر الضعف والانحطاط.

أما مصطلح **المحافظ** فـ ((إنما سموهم محافظين لأنهم رأوهم يعتمدون في شعرهم على المادة الأدبية القديمة ويتمسكون بأهدابها...ومن غير شك هم من حيث المادة محافظون، إذ كانوا يترسمون هذا المثل الذي ضربه البارودي، مثل الاحتفاظ بجزالة الأسلوب ورصانته))[3]، أي الحفاظ على عمود الشعر كما ورثه الشعراء جيلا عن جيل من سلامة اللغة وجزالة الأسلوب وشرف المعنى ...إلخ

أما **التقليد و الاتباع** فيشير إشارة واضحة إلى السير على خطى الأقدمين وتَمَثّل لغتهم وأساليبهم وصورهم وموسيقاهم دون أن يحيدوا عنها.

---

[1] - نسيب نشاوي ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د ط ، 1984 ، ص 44

[2] - المرجع نفسه ، ص 46

[3] - شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف ، ط 10 ، د ت ، ص 46

وإن كانت التسميات السالفة الذكر تنبع من طبيعة الشعر العربي، تبدو أكثر ملاءمة ، فإن تسمية **كلاسيكية** توحي بمسافة دلالية بين الدال والمدلول؛ لأن لها منبتا غير عربي فهي مستقدمة من الأدب الغربي، وهي مصطلح يدل على الاتجاه العقلي في الشعر والالتزام بالأصول والقواعد الشعرية الموروثة عن الأسلاف ومحاكاتهم.

ورغم تباين المصطلحات إلا أن دلالتها تكاد تكون واحدة، فهي تشير إلى اتجاه طائفة من الشعراء في العصر الحديث صوب الشعر العربي القديم في عصوره المزدهرة في المشرق والأندلس، واستلهام نماذجه الأصيلة المشرقة ، مع المحافظة على عمود الشعر بصورته القديمة التي تنشد شرف المعنى وجزالة اللفظ والإجادة في الوصف، مع المحافظة على هيكل القصيدة وبنائها.

1 ـ البارودي وريادة شعر الإحياء:

يتفق الدارسون على أن محمود سامي البارودي (1838- 1904) قد استحق ريادة مدرسة الإحياء ؛ لما امتاز به عن غيره من الشعراء، فالدكتور أحمد هيكل يجزم بأنه ((أقواهم شاعرية وأعلاهم قامة وأغزرهم نتاجا، وأبعدهم عن التقليدية التي غلبت على كثير من شعراء تلك الفترة. ومن هنا يُعتبر البارودي ـ بجدارة ـ رائد هذا الاتجاه الذي اتجه بأسلوب الشعر، إلى الأسلوب القديم المشرق الحي، البعيد عن التهافت والتستر بالمحسنات ، فهو مؤسّس الاتجاه المحافظ البياني في الشعر الحديث))[1].

وأما العقاد فيعود إلى فترة ما قبل الإحياء ، ويرسم سورة تجسد مكانة البارودي وفضله على الشعر العربي الحديث بقوله ((فإذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي لم تكد تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وكنتَ كمن يقف على رأس الطود المنفرد ، فلا يرى أمامه غير التلال والكثبان والوهاد ، إلى أقصى مدى الأفق البعيد ، وهذه وثبة قديرة في تاريخ الأدب المصري، ترفع الرجل بحقّ إلى مقام الطليعة أو مقام الإمام))[2].

غير أن هذه المكانة التي تبوّأها البارودي لم تأتِ من فراغ بل قد تهيّأ للشاعر من الأسباب والظروف ما مكنه من تبوّء هذه الدرجة الرفيعة. فبالإضافة إلى ظروفه الاجتماعية المستقرة وإلى ميوله الشعرية ، فقد توفر له من الوقت ما مكّنه من الانكباب على قراءة الشعر بنهم بعد تخرجه من المدرسة الحربية ، ففي تلك الفترة التي لم يحصل فيها على وظيفة عسكرية عكف على مناهل الشعر العربي القديم ، ينهل منها وتختزن ذاكرته كل ما لذّ له وطاب من

---

[1]- أحمد هيكل ، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف ، ط 6 ، 1994 ، ص 61

[2]- عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية ، د ط ، د ت ، ص 122

روائع شعر القدامى، وهكذا حتى استقامت ملكته وانصاعت له اللغة ، فجادت قريحته بقلائد من الشعر تضاهي شعر الأسلاف في عصورهم الزاهية، وخرج بالشعر من أسر الصّناعة البديعية المتكلّفة.

بيد أن شاعرية البارودي وتبوّئه على عرش الشعر الإحيائي لم يتم عبر وثبة واحدة ، بل تمّ عبر مراحل تتفاوت قوة وضعفا ، بين مراحل الصّبا والشباب إلى مراحل النضج واستواء التجربة الشعرية.

ففي المراحل الأولى من مسيرته ينطلق في نظم قصائده وفق الأغراض التقليدية ، يقف على الأطلال ويستحضر ذكريات الماضي ويبكي الدّمن والآثار، وينسج عبارات وتراكيب فخمة ، محاولا إبراز قدرته على محاكاة شعراء الجاهلية ، معتدّا بامتلاكه ناصية اللغة وتشرُّب أساليبهم وصورهم، من ذلك قوله [1]:

ألا حيِّ مِن أسماء رسم المنازل وإن هي لم تُرجع بيانا لسائل

خلاءٌ تعفّتها الرّوامس والتقت عليها أهاضيب الغيوم الحوافل

فلأْيًا عرفت الدّار بعد ترسُّم أراني بها ما كان بالأمس شاغليي

وهي أبيات ، كما يبدو، يلفّها التكلّف والتصنّع، رغم جودة السبك وبراعة الصياغة إلّا أنّها لا توحي بروح العصر ، فهي صورة مستقدَمة من الماضي النّحيق عن حياة البداوة والتّرحال التي لا تتلاءم البتّة مع حياة الحضارة والتّمدّن التي عايشها البارودي وغيره.

و من مظاهر التقليد لدى البارودي طرقه للأغراض الشعرية القديمة ، بخاصة الفخر وما يكتنفه من مبالغات تذهب الصدق الفني. إضافة إلى تكرار معاني الأقدمين وصباغتها بطريقة تصل إلى حد التطابق أحيانا مثلما نلمح في هذا البيت : [2]

عليّ طِلاب العزّ من مستقرّه ولا ذنب لي إن عارضتني المقادر

فما هو إلا إعادة لقول أبي فراس الحمداني:

عليّ طِلاب العزّ من مستقرّه . ولا ذنب لي إن حاربتني المطالب

---

[1] - محمود سامي البارودي، الديوان ، شرح وتحقيق ، علي الجارم ، محمد شفيق معروف ، دار العودة ، بيروت ، د ط ، 1998 ، ص 462 ، 463

[2]- المصدر نفسه ، ص 241

ومن سمات التقليد لديه أيضا معارضة فحول الشعراء ، حيث ينبري البارودي مسلّحا بما امتلكه من أدوات تعبيرية ليُباري القدماء ، رغبة في مجاراتهم وإظهار مقدرته اللغوية. من ذلك قوله : [1]

ظنَّ الظّنونَ فبات غير موسَّدِ حيران يكلأُ مُستنير الفرقد

معارضا في ذلك النابغة في قوله:

أمِن آل ميّة رائح أو مُغتد عجلان ذا زادٍ غير مُزوّد

لقد انصرف البارودي إلى الماضي فحاكاه وقدّسه ، وانطلق يصوغ الشعر وفق طرائق الأقدمين، واعتنق مذهبهم لا عن ضعف بل عن وعي بضرورة تقليد النماذج الرائعة التي سوف تعيد إلى شعرنا الحديث إشراق ديباجته ، بل روحه المفارقة وذلك ما تقتضيه الظروف التي مرّ بها الشعر العربي، فها هو يصرّح في مقدمة ديوانه أنه يتمثّل بأسلافه من الشعراء القدامى ويحاكيهم ، ولا يرى في ذلك عيبا ، بل قد أعلنه بشيء من الإباء والافتخار قائلا: [2]

تكلّمتُ كالماضين قبلي بما جرتْ به عادة الإنسان أن يتكلّما

فلا يعتمدني بالإساءة غافلٌ فلا بدَّ لابن الأيك أن يترنَّما

.ورغم اقتفاء البارودي آثار الشعراء القدامى وشغفه بتمثُّل أساليبهم وصيغهم ، والبناء وفق هيكلهم وتقذيس نماذجهم الرائعة ، إلا أن نظرته تلك قد مسّها شيء من التحول في مرحلة النّضج ؛ إذ عمد إلى تمثُّل المعاني من خلال شخصيته منذ كان ضابطا يشارك في الحروب، حتى أصبح زعيما في الثورة العُرابية ثم المنفى سبعة عشر عاما، وفقدان بعضٍ من أهله وأصدقائه.

فبدا ذلك كله في الأساليب وطرق الصياغة وحتى في الأخيلة. وهذه المرحلة تُنبئ عن وعي أكثر لمهمّة الشعر وجوهره ، جعلت بصمته واضحة بعدما كانت شخصيته مُغيّبة بسبب تماهيه وذوبانه في هيكل القصيدة القديمة. وممّا يجسّد هذه المرحلة من شعره قوله واصفا هواجس نفسه، وهو محبوس في زنزانة مظلمة ، بصور ورؤى أكثر انسيابا وصدقا. يقول واصفا حالته تلك: [3]

---

[1]- البارودي، الديوان ، ص 128
[2]- المصدر نفسه ، المقدمة ، ص 35
[3]- المصدر نفسه ، ص 252 ، 253

شفّني وجدي وأبلاني السّهرْ وتغشّتني سمادير الكدرْ

فسواد الليل ما إن ينقضي وبياضُ الصّبح ما إن يُنتظرْ

لا أنيسٌ يسمع الشّكوى ولا خبرٌ يأتي ولا طيف يمُرْ

بين حيطان وباب موصد كلّما حرّكه السجّان صرْ

يتمشّى دونه حتّى إذا لحقتهُ نبْأة منّي استقرْ

كلّما دُرتُ لأقضي حاجة قالت الظلمة مهلا لا تدُرْ

أتقرّى الشّيء أبغيه فلا أجدُ الشّيء ولا نفسي تَقرْ

أبيات تمثّل نموذجا بديع الشعر البارودي، الذي سكب فيه من صدق عواطفه وعمق تجاربه ما جعله ينبض بالحياة ، بالرغم من وفائه للقدامى في متانة الصياغة ونصاعة اللغة، وهذا ما جعل الدكتور شوقي ضيف يصفه بأوّل المجدّدين يقول : ((كان البارودي أوّل المجدّدين في الشعر العربي الحديث ، وهو تجديد كان يقوم عنده على أصلين : بعث الأسلوب القديم في الشعر بحيث تعود إليه جزالته ورصانته ، وتصوير الشاعر لنفسه وقومه وبيئته وعصره تصويرا مخلصا صادقا))[1]. وبذلك فقد فتح البارودي الباب واسعا أمام من خلفه من الشعراء.

2 ـ المحافظون بين الإحياء والتجديد: الكلاسيكية الجديدة

لقد أرسى البارودي دعائم مدرسة ذات شأن عظيم (مدرسة الإحياء)، ثم أخذ يقوى عودها شيئا فشيئا على يد جيل من الشعراء الذين خلفوا البارودي، أمثال : إسماعيل صبري ،أحمد شوقي، حافظ إبراهيم، محمد عبد المطلب، أحمد محرم ، علي الغاياتي، أحمد الكاشف... وغيرهم من شعراء الجيل التالي.

ورغم التزام هؤلاء الشعراء باتجاه البارودي في الشعر ، من حيث الأساليب والمعاني والصور والأخيلة والأغراض في أول الأمر إلا أنهم قد اختلفوا عنه فيما بعد بحسب ثقافة كل شاعر وتكوينه الفكري والاجتماعي والنفسي.

[1] - شوقي ضيف ، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 91

إسماعيل صبري: (1854-1923)

يزعم بعض الدارسين أنّه ربّما يكون ((أول شاعر مصري يظهر في شعره أثر الدراسة الغربية. وقد كتب أفضل شعره في القرن العشرين...وقد يكون شعره أول مثال في مصر يعكس عقلية حديثة ذات إحساس مرهف بالتيارين المتصارعين: تيار الإحياء للقديم وتيار الفكر التقدّمي الحديث، لكن أثر التراث القديم فيه يبدو أقوى من أثر أيّ ثقافة غربية)).[1]

فمن شعره الذي يحاكي به تراث أسلافه من شعراء العصر العباسي المشرق ، نذكر هذه الأبيات التي نظمها لتهنئة الخديوي عباس بعيد الفطر قائلا: [2]

بِعُلاك يختال الزمانُ تبختُرًا وبِقدرك الأسمى يتيهُ تكبُّرا

ومفاخرُ الآباء زدتَ جمالها كالرّوض حيّاهُ الرّبيع فنوّرا

حسبُ الديار ديار مصر إذا دجى ليلُ الخطوب بِحسن رأيك نيِّرا

وكفى الرّعيّةَ أن يقوم بِرعْيِها مولًى يلذُّ له بأن تنام ويسهرا

فمن خلال هذه الأبيات نستشعر عبق التّراث الأصيل والصياغة الرصينة، كما نلمح تلك الموسيقى العذبة المنبعثة بين ثنايا الأبيات، و التي تذكّرنا بموسيقى البحتري الرقيقة التي تأسر القلوب.

غير أنّنا نتلمّس من جانب آخر في قصائد شتّى من ديوان صبري، طرافة في المعاني وسلامة في الذّوق مع تخيُّر اللفظ الرّقيق، من ذلك قوله في قصيدة "لِواء الحُسن": [3]

أنـتِ روحانيّة لا تدّعي أنّ هذا الحُسن من طِينٍ وماء

وانزعي عن جسمكِ الثّوب يَبِنْ للملإ تكوين سكّان السّماء

وأري الدّنيا جناحي مَلَكٍ خلف تمثالٍ مصنوع من ضياء

---

[1] - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط 2 ، منقحة ، تشرين الأول / أكتوبر 2007 ، ص 63

[2] - إسماعيل صبري، ديوان إسماعيل صبري باشا ، شرح وترتيب أحمد الزين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، د ط ، 1938 ، ص 45

[3]- المصدر نفسه ، ص 109

فمن الواضح أنّ هذه الأبيات بشفافيتها ورقّة أسلوبها وليونة عبارتها، تنسلخ من جلد الحساسية التقليدية وتقترب أكثر من المذهب التجديدي الذي ظهر فيما بعد عند "جماعة أبوللو" و "المدرسة المهجرية".

أحمد شوقي: (1868- 1932)

يمكن اعتبار الشعراء الثلاثة: (البارودي، وشوقي، وحافظ إبراهيم) أهمّ دعائم المدرسة الإحيائية، حيث رسّخوا أسس التيار المحافظ في الأذهان.

فما بدأه "أمير القوافي" البارودي من عملية ربط الشعر العربي الحديث بجذوره الأصيلة لإحيائه، قد اكتملت عند "أمير الشعراء" أحمد شوقي؛ إذ بدا أسلوبه من جانبٍ رصينا جزلا محكم السّبك، يُماثل أساليب القدامى وأغراضهم من فخر ورثاء ومدح ووصف...ويجنح إلى معارضة الشعراء القدامى، كما يبدو في قصيدة (أندلسية)، حيث يعارض فيها الشاعر الأندلسي ابن زيدون التي مطلعها:

أضحى التّنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لُقيانا تجافينا

فيقول شوقي معارضا:[1]

يا نائِحَ الطّلح أشباهٌ عوادينا نشجى لِواديكَ أم نأسى لِوادينا

ماذا تقصُّ علينا غير أنّ يدًا قصّتْ جناحك جالت في حواشينا؟

رمى بِنا البينُ أيْكًا غير سامرنا – أخا الغريب – وظِلاّ غير نادينا

كُلٌّ رمتْهُ النّوى ريشَ الفراق لنا سهمًا ، وسلَّ عليك البيْنُ سِكّينا

ورغم ما تحويه هذه الأبيات من القاموس اللغوي القديم ، إلّا أنّها تعبّر أصدق تعبير عن ذات الشاعر وتجربته الشخصية التي تذوب شوقا وحنينا للوطن، وما استدعته ظروف النّفي من تماثل بين الموقفين: مقارنة بين فردوسه المفقود "مصر" وفردوس العرب الضائع "الأندلس".

ومن جانب آخر فقد نظم شوقي ضمن الأغراض الشعرية الجديدة: كالشعر الوطني والسياسي والاجتماعي.. ويصوغ ذلك في عبارات شعرية بديعة، ذات إيقاع متناغم ، يبدع صوره دون أن يخرج عن إطار المدرسة الإحيائية.

---

[1]- أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1 ، ج 2 ، دار العودة ، بيروت ، د ط ، 1988 ، ص 104

نظم الشاعر قصيدة بعنوان (شهيد الحق) عام 1924 ، دعا فيها الأحزاب إلى الاتحاد والتماسك، ويلومهم على الفرقة والتّشرذُم. يقول فيها بلهجة تُفصح بوضوح عن صدق الروح الوطنية لديه:[1]

إلامَ الخُلف بينكم إلاما ؟ وهذه الضجّةُ الكبرى علاما ؟

وفيمَ يكيدُ بعضُكم لبعض؟ وتُبدون العداوة والخصاما ؟

...

شَبَبْتُم بينكم في القُطر نارا على مُحتلِّه كانت سلاما

وكانت مصر أوّل من أصبتُم فلم تحص الجراح ولا الكِلاما

لقد بدا شوقي شوقي في هذا المقطع الشعري أكثر تحرّرا من قيود الشعر القديم ، في المعاني والصور والأخيلة ، وفي طرق الأغراض الشعرية المستحدثة.

وقد هفتْ نفسه في مذهب التجديد إلى أبعد من هذا، فطفق ينظم مسرحيات شعرية ولازال يهذّبها ويصقلها حتى صار رائد هذا الفن الذي تتلمذ على يده طائفة من الشعراء أمثال: عزيز أباظة وعلي أحمد باكثير وغيرهم.

من مسرحياته الشعرية: (مصرع كليوباترة)،(علي بك الكبير)، (عنترة)، (مجنون ليلى)، (قمبيز) التي يقول في إحدى مقاطعها على لسان الكهنة المصريين يتغنّون : [2]

آمونُ قُم شاركْ فرعونَ في العرسِ

تعالَ طُف باركْ في ملكة الفُرْسِ

+++

نحِّ الشّياطين وانْفِ العفاريتَ

واحرس بعينيك موكب نفريتَ

+++

آمونُ هيَّ اشتركْ في عرس بنتِ الملك

---

[1]- المصدر نفسه ، مج 1 ، ج 1 ، ص 221 ، 222

[2]- أحمد شوقي، الأعمال الكاملة ، المسرحيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1984 ، ص 370

وقُــمْ إليها كلِّلْ بِـراحتيْكَ راسَــها

واشهدْ بِمصر واجتَلِ بِفارس أعراسها

ففي الشعر المسرحي ينفلت شوقي ، من حين لآخر ، من أسْر الهيكل الموروث للشعر العربي، فنراه يتصرّف في الأوزان والقوافي بحرّية أكبر وذلك حسب ما يقتضيه الشعر المسرحي من ضرورات شعرية ، فيتخيّر من الأوزان الخفيف منها ويُنوّع في القوافي من مقطع لآخر، وتلك نفحة من نفحات التجديد لدى الشاعر.

حافظ إبراهيم: (1871 – 1932)

لقد بدا "شاعر النّيل" أكثر التزاما بأسلوب المدرسة الكلاسيكية من معاصره شوقي، وأكثر تمسُّكا بنهج أستاذه "البارودي"، الذي يُجلُّه إجلالا عظيما ، وما صفة "أمير القوافي" التي يُطلقها عليه كلّما خاطبه إلّا دليل على إكبار الرّجل والإقرار بفضله، يقول حافظ:

أمير القوافي إنّ لي مستهامة بِمدْحٍ ومن لي فيكَ أن أبلغ المدى

لم تُتِح الحياة لحافظ ما أتاحته لمعاصرْه شوقي، فإن كان هذا الأخير قد تقلّب في رغد العيش في كنف بلاط الخديوي، واغترافه من الثقافة العربية والغربية الشّيء الكثير، فإنّ حافظ قد ذاق مرارة العيش وبُؤسها كثيرا و خالط طبقات الشعب وعرف همومهم ، في مرحلة مبكّرة من حياته، فجاء شعره — في أغراضه ومعانيه- صورة صادقة لتلك الآلام والمعاناة ، لا الشخصية فقط بل الجماعية، فاستحقّ أن يُلقّب "بشاعر النّيل".

حرص حافظ على السّموّ بشعره حتّى يُماثل شعر أستاذه البارودي، فصاغه في أسلوب جزل رصين ذي ديباجة مشرقة، وحرص على تهذيبه وصقله قبل عرضه على الملأ ، حتى يُحقّق التأثير المرغوب. وممّا يُجسّد ذلك قصيدته عن اللغة العربية التي ردّ بها على دُعاة الكتابة بالحروف اللّاتينية، قائلا فيها على لسان اللغة العربية ذاتها:[1]

رجعتُ لنفسي فاتّهمتُ حصاتي وناديتُ قومي فاحتسبتُ حياتي

رموني بِعقم في الشّباب وليتني عقمت فلم أجزع لقول عداتي

...

وسعتُ كتاب الله لفظا وغاية وما ضقتُ عن آيٍ به وعظات

[1]- حافظ إبراهيم ، ديوان حافظ إبراهيم ، شرح وترتيب : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبياري، ج 1 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت ، ص 253 ، 254

فكيف أضيقُ اليوم عن وصف آلة وتنسيق أسماء لمخترعات ؟

أنا البحر في أحشائه الدرّ كامن فهل سألوا الغوّاص عن صدفاتي

فيا ويحكم أبلى وتبلى محاسني ومنكم، وإن عزّ الدّواء، أساتي

فلا تكِلوني للزّمان فإنّني أخاف عليكم أن تحين وفاتي

...

أيُطربكم من جانب الغرب ناعبٌ ينادي بِوأْدي في ربيع حياتي

فاللغة العربية لما لم وجدت تقصيرا من أبنائها والناطقين بالضّاد، وانبهارهم بلغة الغرب، وأمام اتهامها بكونها لغة قديمة لا تتماشى مع متطلّبات العصر الحديث ، غير قادرة على استيعاب ما يطفو على سطح الحياة من مستجدّات ومخترعات، وأنّها سبب تخلّف العرب. أمام هذه الاتّهامات الخطيرة لم توكّل اللغة العربية محاميا يدافع عنها بل نهضت قائمة تدافع عن نفسها بغياب أبنائها ، وتُقارع أعداءها بالحجّة الدّامغة، بأسلوب سلس وقوة تعبيرية تنبئ عن انفعال الشاعر العميق و الصادق مع موضوعه.

ونجد حافظ إبراهيم ، رغم ثقافته الفرنسية المحدودة ، ينادي – شأنه شأن معاصريه — بضرورة التجديد في الشعر العربي عبر الاتّجاه صوب الثقافة والشعر الغربي. يقول في قصيدة له بعنوان (الشعر):[1]

ضِعتَ بين النُّهى وبين الخيال يا حكيم النّفوس يابن المعالي

ضِعتَ في الشّرق بين قوم هجود لم يفيقوا وأمّة مِكسال

قـــد أذالوك بين أُنسٍ وكأس وغـرامٍ بِظبية أو غـزال

ونسيبٍ ومدحةٍ وهجـاء ورثـــاء وفتنة وضـلال

...

حمّلوكَ العناء من حبِّ (ليلى). و(سُليمى) ووقْفة الأطلال

...

[1]- حافظ إبراهيم ، الديوان ، ج 1 ، 237 ، 238

آنَ يا شعرُ أن نفكَّ قيودا قيّدتْنا بها دعاةُ المحـــــال

فارفعوا هذه الكمـائم عنّا ودعُونا نشمّ ريح الشّمال

فالشاعر يستعرض حال الشعر العربي بين الماضي والحاض ما هو ر، داعيا إلى ضرورة هجر أساليب القدامى ومعانيهم وأغراضهم ، ورفع القيود حتّى يتنسّم الشاعر العربي الحديث نسائم (ريح الشّمال) وهي إشارة واضحة إلى الحضارة الغربية ، وضرورة تمثُّل التجارب الشعرية الأوروبية، التي تمثّل في رأيه نموذجا للشعر المتحرر من قيود الماضي والمنطلق بحرية للتعبير عمّا يهمّ الشاعر والإنسان الحديث في حياته.

بيْد أنّ رغبة حافظ في التجديد لم تتجسّد بصورة واضحة في شعره، فبقي مجرّد خاطر هاجت به النفس، فرغم محاولاته التجديد في الأساليب والمعاني، إلّا أنّ تجربته لم تُؤْتِ ثمارها المرجوة. ونظر فاحصة لديوانه تنبئنا بأن محاولات التجديد لديه لم تمسّ البحور والأوزان، ولا الأساليب والأخيلة، بقدر ماهو تجديد في موضوعات الشعر وأغراضه (الاجتماعي، الوطني، السياسي)، والتي فتحت له أبواب التجديد وفجّرت قريحته.

غير أنّ تأثير تيار الإحياء لم يشمل هؤلاء الرواد الثلاثة . الذين يُعدّون الجيل المؤسّس لمدرسة الإحياء والبعث . بل انضوى تحت لوائها الكثير من الشعراء المصريين أبرزهم : أحمد محرم صاحب (الإلياذة الإسلامية) التي نظمها على شكل ملحمة التزم فيها الأسلوب التقليدي القديم ، رغم افتقارها إلى بعض خصائص هذا الفن، إضافة إلى تفكّكها وعدم تماسك بنيانها.وعلي الجارم الذي بدا أكثر تمسّكا بتقاليد المذهب المحافظ. إضافة إلى عزيز أباظة وعلي أحمد باكثير اللذان سارا على نهج شوقي في الشعر المسرحي، واللذان لم يخرجا عن إطار التيار التقليدي المحافظ ألفاظا وبناء وأسلوبا.

3 . صدى الإحياء في غير مصر:

لقد تركت مدرسة الإحياء والبعث أثرا قويا لا على شعراء مصر فحسب، بل انعكست ظلالها على باقي دول المشرق العربي، ورغم الاتّفاق بين الشعراء في الالتزام بمبادئ المذهب المحافظ إلا أن الفروق الشخصية هي ما يصنع فرادة وتميّز شاعر عن آخر.

ففي **العراق** يطالعنا العديد من رواد الشعر الكلاسيكي أمثال: محمد سعيد الحبوبي، هذا الشاعر الذي ظهر وفيّا لمدرسة الإحياء إذ نجده ((يُسرف في شعر المناسبات العامة العادية، فتختفي ذاتيته الخاصة في طيّاته وتستبدّ به الصّنعة ، فيعيش أسير الصور التقليدية)).[1]

إضافة إلى الكاظمي وجميل صدقي الزهاوي ومحمد رضا الشبيبي ، محمد مهدي الجواهري أحمد الصافي النجفي ومعروف الرصافي...

فشعر الرصافي مثلا وإن كان مشدودا إلى القديم من خلال قوة ألفاظه ومتانة تراكيبه وجزالة أسلوبه، فإنه يعكس من جانب آخر نزعة تجديدية تجلّت ملامحها بوضوح في موضوعات الشعر (الاجتماعي، السياسي، الوطني، الإنساني)، وكذا في مضامينه ومعانيه التي يستنبطها من الواقع المعاش ولا يستعيرها عن أسلافه من الشعراء القدامى، فتأتي صوره محمّلة بالعاطفة المتأججة، متلاحقة ، متدفّقة ، ترسم صورة قاتمة للواقع وما يمور في قلب المجتمع من آفات. يقول في قصيدته الذائعة الصيت (الأرملة المرضعة) :[2]

لقيتها ليتني ما كنت ألقاها تمشي وقد أثقل الإملاق ممشاها

أثوابها رثّة والرِّجل حافية والدمع تذرفه في الخدّ عيناها

بكتْ من الفقر فاحمرّت مدامعها واصفرَّ كالوَرْس من جوع محياها

مات الذي كان يحميها ويسعدها فالدّهر من بعده بالفقر أشقاها

الموتُ أفجعها والفقر أوجعها والهمُّ أنحلها والغمّ أضناها

يكاد يتفق شعراء الإحياء في العراق على أمرين:أولهما محاكاة شعر فحول الشعراء القدامى.وثانيهما التفافهم حول قضايا العراق الاجتماعية والسياسية، وتبرّمهم من سياسة الحكّام.يقول الجواهري في قصيدة (تنويمة الجياع):[3]

نامي جياع الشعب نامي الفجر آذن بانصرام

والشمس لن تؤذيك بعدُ بِما توهّج من ضرام

والنور لن يعمي جفونا قد جُبِلن على الظلام

---

[1]- محمد مصطفى هدارة ، دراسات في الأدب الحديث ، ص 21

[2]- معروف الرصافي، الديوان، مراجعة مصطفى الغلاييني، ج 1 ، هنداوي للتعليم والثقافة ، د ط ، 2012 ، ص 303

[3]- محمد مهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2 ، مكتبة جزيرة الورد ، القاهرة ، ط 1 ، 2011 ، ص 44

نامي كعهدك بالكرى وبلطفه من عهد حام

نامي غدٌ يسقيك من عسلٍ وخمر ألف جام

أما في **سوريا** فقد جنح الشعراء المحافظون بدورهم إلى اعتناق مذهب القدامى في نظم الشعر وبعث الأمجاد من جديد، ولذا فقد ((عاد الشاعر "محمد البزم" بالشعر إلى أنماطه الأولى ..فاهتم بجزالة اللفظ ورصانة الديباجة، ونادى بالمتنبي ملكا على أمراء البيان.. وطالب الشعراء باحتذاء نسجه اللغوية ، ونظر إليها نظرة مقدسة ، ووقف خاشعا في محراب الشعر الأصيل، ولم يخرج بمفهومه النقدي عن آراء شوقي... وحنّ الشاعر "بدر الدين الحامد""ت 1961" إلى البداوة العربية.. فقدس لغتها وأبناءها وأكثر. ومازال شعر "سليم الزركلي" و" عدنان مردم" نموذجا صادقا للشعر الاتباعي في العصر الحديث ، لما فيه من محافظة على هيكل القصيدة العربية)).[1]

وقد تردّدت أصداء هذا التيار في دواوين شعراء آخرين أمثال: خليل مردم وبدوي الجبل(محمد سليمان الأحمد) ... وغيرهم. غير أنهم قد أضافوا جديدا بنظمهم في أغراض جديدة تتصل بالوطن والسياسة والمجتمع وكذا الشعر المسرحي بخاصة عند عدنان مردم ، الذي يُعدّ من رواد هذا الفن في الوطن العربي.

من أجمل ما نظم الشاعر محمد البزم قصيدة في وصف الطبيعة والغوطة الدمشقية :[2]

سقى الغوطةَ الغنّاءَ هاطلُ مزنة ولازال دفّاق الزلال غديرها

مسارح آرام وفردوس أنفس يُباري بها حسنَ الأصيل بكورُها

يُضاحكها برقُ الغمام مُداعبا فتفترُّ عن زهر الدَّراري ثُغورها

كأن حلى التّيجان فيها فرائد منضّدة فوق التلاع شذورها

أما سليم الزركلي فنجده يشحذ العزائم ويستثير الهمم، بأسلوب رصين وجرس مجلجل، وفي لهجة حماسية تعيد إلى أذهاننا صور المتنبي وتراكيبه وحماسته. يقول:[3]

غامِرْ فما خسر الرّهانَ مُغامر واشمخْ على العقبان في الجوزاء

واضربْ بحزمك فالحقوق مقادر لا تُقعدنّك وساوس الأهواء

---

[1]- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص 43 ، 44

[2]- المرجع نفسه ، ص 124

[3]- المرجع نفسه ، ص 132

...مقتحما هوج الخطوب مغلّبا يشتدّ بالأقران والخلصاء

يرِدُ المهالك أو يُجنّب قومه ذلّ الهوانِ ووطأة البرحاء

ثانيا: خصائص شعر الإحياء:

ببناء القصيدة:

- اتّباع نهج القدامى في بناء القصيدة بشكلها العمودي ذي الشطرين، مع الالتزام بوحدة الوزن والقافية والروي.
- الاعتماد على وحدة البيت واستقلاله في معناه وتركيبه عمّا يسبقه وعمّا يلحقه.
- افتقار القصيدة إلى الوحدة الموضوعية . في الغالب . جريا على عادة القدامى، وإن بدا على بعض الأشعار بعض شيء من التماسك والوحدة، وبخاصة ما اعتمد منها على الأسلوب القصصي. وانتفاء وحدة الموضوع ناجم عن تعدّد الأغراض والموضوعات في القصيدة الواحدة.
- من مظاهر تأثّر الإحيائيين بالقدامى أيضا بروز المعارضات في شعرهم ومحاكاتهم في الموضوع والأسلوب والصور والوزن.
- الاستهلال بالبكاء على الأطلال أو النّسيب والتّشبيب، كما كان يفعل شعراء العرب في العصر الجاهلي، وإن تخلّى عنها بعض الشعراء فيما بعد.

الأغراض الشعرية والموضوعات:

مُجاراة الأقدمين في شتّى الأغراض التقليدية: المدح، الهجاء، الفخر، الرثاء، الغزل، الوصف...، مع الاختلافات بين الشعراء في طبيعة الأغراض المطروقة ، تبعا لشخصية كل شاعر، فالمدح وإن كثُر في شعر شوقي وحافظ مثلا ، فلا نجد له أثرا واضحا لدى البارودي، الذي صرف اهتمامه إلى الفخر والرثاء.

ورغم كون دائرة الشعر قد ضاقت على شعراء الإحياء وحدّدت موضوعاتهم سلفا ، في بداية الأمر، إلّا أنّ البعض منهم استطاع ، فيما بعد ، أن يجدّد في الموضوعات وخاصة فيما استجد من أحداث ووقائع فرضتها الحياة ، مع تقدّم المجتمعات وتطوّرها، ولذا فقد أفاض الشعراء في الشعر السياسي والوطني والاجتماعي. وظهرت معاني جديدة تتّصل بالوطنية والقومية، الثورة ، الاحتلال، الاستقلال والشرق والغرب والتحضّر...إلخ

الألفاظ والأساليب:

- فصاحة الألفاظ وفخامتها ، وانتقاؤها بأناة ورويّة.
- متانة الأسلوب وجزالته، وإشراق الديباجة مع رصانة السّبك، والبعد عن المبالغة في التصوير، والتحرّر من المحسّنات إلّا ما أتى عفوا دونما تكلّف أو تصنّع.

وشعراء الإحياء لا يستوون في تقليدهم لألفاظ وأساليب القدامى الذين تأثّروا بهم ((فمنهم من راقه شعراء العصر العبّاسي والشعر في ازدهاره، فقلّدوا أبا نواس والبحتري وأبا العلاء وابن الرومي، وعارضوهم في قصائدهم ونسجوا على منوال أسلوبهم: جزالة في رقّة الحضارة وعذوبة المدنيّة القديمة، وولع بالتشبيهات والاستعارات وأنواع المجاز. ومنهم من رجع إلى الخلْف أكثر من هذا فتوعّر قليلا وحاكى شعراء العصر الأموي أو الجاهلي، وجاء شعره بدويّ النّسج ، متين التركيب ، عليه سيما الفتوّة العربية قبل أن ترقّقها الحضارة مثل عبد المطلب)).[1]

المعاني والأخيلة:

- المعاني مُتداولة ليس فيها جديد- في أغلبها - مُستقاة من الشعر القديم ، بتوليدها والتحوير فيها في بعض الأحيان، غير أنّ طائفة من الشعراء حاولت استحداث بعض المعاني الطريفة التي تنبعث من أعماق الشاعر وتكشف مدى صدق عواطفه، هذا من جانب ، ومن جانب آخر كان للموضوعات والقضايا المستجدّة على السّاحة العربية والعالمية أثرُها في توليد معاني جديدة تتصل بها (القومية، الوطنية، الحرية، المساواة ...إلخ
- أمّا على صعيد الأخيلة فقد جاءت تصويرية حسية جامدة في أغلبها؛ لاعتمادها على الصورة التقليدية المتوارثة: الاستعارة، الكناية، التشبيه، المجاز. وكثيرا ما كانت صورهم جميلة في ذاتها ولكنّها لا تتلاءم مع بيئتهم وزمانهم ، ولا مع حالتهم النفسية. وهذا كله من أثر السير على خطى الأقدمين وتبنّي منهجهم.

---

[1]- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث ، ج 2 ، دار الفكر، ط 8 ، منقحة ، د ت ، ص 317 ، 318

المحاضرة: 03

الإحياء الشعري في المغرب العربي

توطئة:

بدْءًا ينبغي الإشارة إلى أنّ مسألة التّأْريخ للشعر الحديث في المغرب العربي تحمل صعوبة؛ بسبب عدم وضوح معالم الحركة الشعرية المغاربية وتشتُّتها، عكس ما يظهر في مثيلتها في المشرق العربي، وكذا إلى الإهمال والتهميش الذي عرفه هذا الشعر، فالنقاد والدارسون قد وقفوا عند محطات ومعالم معيّنة في مسيرة الشعر العربي، مُركّزين على شِقٍّ واحد هو المشرق ((ولم يتعرّضوا كثيرا أو قليلا ، بل لم يلتفتوا - ولو بإشارات - لمساهمات شعراء المغرب العربي في التطوير والتجديد خلال المسيرة الطويلة التي قطعها الشعر على امتداد العصور والأقاليم)).[1] غير أن مسؤولية هذا التغييب يتقاسمها النقاد المشارقة وكذا المغاربة الذين لم يُعرّفوا بأدبهم ولم يُدافعوا عنه بقوة، فكان مصيره التهميش والإقصاء.

المقصود بالمغرب العربي هي دول شمال إفريقيا، التي تمتدّ من الحدود المصرية شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا، وتشمل كُلّا من: ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب الأقصى، موريتانيا. وتملك هذه الدول من السمات والخصائص المشتركة ما يجعل منها نسيجا متلاحما.

أولا: التيار الإحيائي في المغرب العربي:

يرى بعض الدارسين أن إرهاصات النهضة الفكرية والأدبية في المغرب العربي قد بدأت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. وكان الشعر في هذه الفترة مرتبطا بالدين والعلم، فهو مجرد وسيلة لنقل المعارف، ولم يستقل بموضوعه الخاص ولا برؤيته الفنية إذ أنّ ((تأثير الثقافة الفقهية فيه جرّده من كلّ الملامح الجمالية، ولم يبْقَ له من عناصر القصيدة غير أجراس التفعيلة ، وحتّى هذه كثيرا ما افتقدت فشاعت الأخطاء العروضية وكثُر النّشاز في الإيقاع الموسيقي داخل الأبيات)).[2] وبذلك شاع التقليد واصطنع الشعراء لغة قريبة من لغة الفقه والعلوم الشرعية، بعيدة عن لغة الأدب والخيال الشعري.

---

[1]- عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه ، ج 1 ، منشورات مكتبة المعارف ، الرباط ، المغرب ، ط 2 ، د ت ، ص 173

[2]- محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ،اتّجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 2006 ، ص 21

وبقيت هذه النظرة إلى الشعر شائعة إلى حدود العشرينيات ، وبعد ظهور الحركات الإصلاحية في الثلاثينيات وما تلاها ظهر مفهوم جديد للشعر أكثر قربا من الفن.

ويبدو أن المدرسة الإحيائية ، في المغرب العربي، لم تبرز ملامحها واضحة إلا في بدايات القرن العشرين، وقد ساعدها في ذلك ظهور الحركات الإصلاحية وكذا حركات النضال والكفاح ، فبدت متينة الأساس واضحة المعالم.

1 - في الجزائر:

يرى الدكتور أبو القاسم سعد الله أنّ ((القرون الثلاثة التي سبقت الاحتلال الفرنسي كانت، من الناحية الأدبية والفنية ، تكاد تكون عقيمة)).[1] فلا يكاد يعثُر الباحث على نماذج شعرية فنية يمكن الاستئناس بها في دراسة تلك الفترة .

وبعد الغزو الفرنسي استمرّ ذلك الفراغ الأدبي ردحا من الزمن؛ بسبب سياسة الاستعمار في طمس كلّ ما يمُتّ الجزائري بهويته وثقافته. غير أنّ الجزائري بقي صامدا متمسّكا باللغة العربية، لغة القرآن الكريم، التي تحفظ له عقيدته الإسلامية، وبقي معه ثُلّة من الشعراء،حاولوا إنارة العتمة ومقاومة الاحتلال من خلال الكلمة.

من أهم شعراء هذه الفترة: محمد الشاهد ، قدور بن رويلة ، حمدان عثمان خوجة ،محمد الشاذلي القسنطيني ،الأمير عبد القادر .

يمكن للدارس أن يعثر على بعض النماذج التي تعود إلى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، التي ساهم في إنتاجها بعضٌ من الشعراء، وإن كان معظم هذا الشعر منحصر في الأغراض الدينية لتعلّقه بالزوايا والمساجد ((فتشابهت نصوصه ، فإذا هي من لون واحد ، وإذا هي في الأغلب الأعمّ تتّجه إلى مدح المشايخ والكبراء، والتغنّي بمآثر الأولياء والصالحين، والتغزل في الذات الإلهية، والتوسل بمدح الرسول - صلى الله عليه وسلم - وآل البيت وغيرها من الموضوعات التي لا تخرج عن هذا النطاق الصوفي الديني إلى حدّ جعلت الشعر الديني النافذة الوحيدة التي بقيت للأدب العربي في الجزائر، يتنفّس منها)).[2] إضافة إلى القليل من القصائد المتكلّفة في الغزل والفخر والمجاملات، غير أنّ ((أغراضه تافهة لا يضطرب معها القلب ولا يطير مُحلّقا معها في سماء الخيال والشعور،

---

[1]- أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الرائد للكتاب ، الجزائر، ط 5 ، 2007 ، ص 32

[2]- محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث، ص 19

وكانت المعاني في غالب الأحيان مبتذلة، ركيكة، منحطّة تزحف كالسّلحفاة)).[1] ومهما كانت صورة الشعر آنذاك فإنها قد عبّرت عن حياة الجزائريين في تلك الفترة.

يذهب النقاد إلى القول بأن **الأمير عبد القادر** يمثّل آخر شعراء فترة البدايات مثلما يجسده قول الدكتور أبو القاسم سعد الله ((...فإنّ من الممكن اعتبار شعر الأمير عبد القادر آخر مرحلة للشعر القديم في الجزائر)).[2] فَمع الأمير أُغلق باب الشعر القديم وفُتح باب آخر لولوج مرحلة جديدة هي العصر الحديث، ولم يكن الأمير خاتمة للشعر القديم فقط بل يُعدّ رائدا للشّعر الإحيائي في العصر الحديث.

ترك الأمير عبد القادر ديوانا شعريا ، يضمّ مختلف الأغراض الشعرية القديمة من فخر ووصف وتصوف وغزل، سار فيه على خطى الشعراء القدامى ونسج على منوالهم.فأسلوبه الشعري يُحاكي أساليب الشعراء الفرسان الذين يجمعون بين السيف والقلم، أمثال عنترة العبسي وعمرو بن كلثوم، فقد اتّسم شعره بمتانة التراكيب وجزالة الأسلوب، ووضوح العبارة مع قوة الجرس الموسيقي.وتظهر مقدرة الأمير، بصفة خاصة، فيما يتّصل بشعر الفخر والحماسة، الذي ظهر على يديه ناصعا، مطبوعا، بعيدًا عمّا كان يُثقله من صنعةٍ وتكلّف، ممّا جعل من شعره نموذجا فريدا من الشعر الحديث الذي سبق به زمانه بما يمتلكه من خصائص ومميّزات، واستحقّ بها أن يتبوّأ على عرش شعر الأحياء في الجزائر.

يقول الأمير في قصيدة له بعنوان (بي يحتمي جيشي) :[3]

تُسائلُني أمُّ البنين وإنّها لَأعْلمُ من تحت السّماء بأحوالي

ألمْ تعلمي يا ربَّة الخِدر أنّني أُجلّي هموم القوم في يوم تجوالي

وأغشى مضيق الموت لا مُتهيّبًا وأحمي نساء الحيّ في يوم تهوالي

يثِقْن النِّسَا بِي حيثما كنت حاضرا ولا تثقْن في زوجها ذات خلخال

...وأورد رايات الطِّعان صحيحة وأُصدرها بالرّمي تمثال غربال

ومن عادة السّادات بالجيش تحتمي وبي يحتمي جيشي وتحرس أبطالي

---

[1]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ، ص 20

[2]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 33 ، ويُنظر أيضا عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث ، سلسلة كتب ثقافية ، ع 176 ، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، د ط ، د ت ، ص 11

[3]- الأمير عبد القادر، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، جمع وتحقيق: العربي دحّو، منشورات ثالة، الجزائر، ط 3 ، 2007 ، ص 49

تجسّد هذه الأبيات صورة الشعر الجزائري المحافظ في فترة البدايات، إذ يبدو الشاعر فيها محافظا على نمط القصيدة العربية القديمة، أسلوبا ومعاني وأخيلة.ويمكن للقارئ أن ستشعر روح الشاعر عنترة ماثلة أمامه بأسلوبه في الافتخار بنفسه وبصفات الشجاعة والإقدام في ساح الوغى، والذّود عن حرمة القبيلة وغيرها منا لصفات ومكارم الأخلاق التي كان يعتزّ بها العربي قديما، وإظهار بسالته أمام محبوبته، تعطينا صورة عن مقاومة الأمير وشخصيته. ومن مظاهر التقليد التناص واستحضار نصوص للشعراء القدامى أمثال عنترة كما سبق الإشارة إليه قبلا، وكذا عمرو بن كلثوم الذي يبدو حضوره واضحا في البيت الخامس:

وأورد رايات الطّعان صحيحة وأُصدرها بالرمي تمثال غربال

فهي مأخوذة من قول عمرو بن كلثوم:

بأنّا نورد الرايات بيضًا ونُصدرهنّ حُمرا قد روينا

إلى الصور الحسيّة التي تعتمد على الحواس كالبصر والسمع وتصوير الظواهر الخارجية، فلا تغوص إلى أعماقها وبواطنها التي تُدرك بالعقل.

إضافة إلى تطرق الأمير عبد القادر إلى الفخر والغزل والوصف والمساجلات، فقد كان لشغر التصوف نصيب في ديوانه، من ذلك قوله في قصيدة (لو حضرت):[1]

يا صاحِ أنّك لو حضرتَ سماءنا وقتَ انشقاقها حين لا تتماسك

وشهدتَ أرضاً زلزلت زازالها ألفت ما فيها والجبال دكادك

ونظرتَ أرضاً بدلت وسمائِنا وبرزخنا حللنا وكلٌّ هالك

وشهدتَ صعقتنا والإله قائل الملك في اليوم مالي مُشارك

ثم الأناقة والمهيمن ينلقى من آياته ويقول أنت مُبارك

لَشهِدت شيئًا لا يُطاقُ شهوده وسمعت ما لا منه يدرك دارك

وهي أبيات توحي بشخصية الأمير التي تجنح إلى التصوف والتأمّل في ملكوت الله، وردع النفس بالتزام الطاعات. والمميَّز في هذا المقطع هو كثافة الرموز الصوفية (انشقاق السماء، الصّعقة، أرضا زلزلت زلزالها، الجبال

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان، ص 129

دكادك...)، ففي البيت الأول والثاني نستشعر معاني سورتي (الانشقاق) و(الزلزلة)، اقتبس الشاعر معانيهما للتعبير عن مدى هول الموقف، وعمّا تعانيه تلك الروح المسافرة التي تروم لحظة الكشف والتجلي عبر رحلتها المعراجية.

وهكذا يبدو كيف أن الأمير عبد القادر قد التزم عمود الشعر كأسلافه من الشعراء القدامى، من حيث الشكل الموزون والمقفى، ومن حيث الأسلوب الجزل واللغة الرصينة والألفاظ والعبارات المجلجلة ذات الجرس القوي، وحتّى من حيث الرُّؤى والتصورات. كما نسمع صدى أصوات فحول الشعراء القدامى من خلال التناص، مع التحوير في نصوصهم حذفا وإضافة، حسبما يقتضيه الموقف. واستطاع بما أوتيه من موهبة وبراعة فنية أن يقدّم نماذج شعرية راقية أعادت للشعر رونقه وجماله، وبعثت فيه الحياة في زمن الجمود والضعف.

ومع مطلع القرن العشرين بدأت تظهر بوادر نهضة أدبية، تجسّدت في شعر بعض الشعراء الذين امتلكوا نصيبًا من الثقافة، أو الذين تأثّروا بالنهضة في المشرق العربي، فحملوا على عاتقهم مهمّة إحياء اللغة العربية في الجزائر عن طريق الشعر، والتعبير عن واقع الشعب الجزائري قبل الحرب العالمية الأولى، ومحاربة الخرافات والبدع المنتشرة بين العامة. كل ذلك ظهر في أشعار كلّ من : المولود بن الموهوب ، عبد القادر المجاوي ، أحمد كاتب بن الغزالي وعمر بن قدور...إلخ

ويمكن القول بأنّ شعراء هذه الفترة ـ على قلّتهم ـ ((قد استطاعوا أن يُفرّقوا على الأقل بين لغة الشعر ولغة الفقه، وأن يخرجوا بالشعر من مجاله الديني الصوفي الذي كان مُحتبسًا فيه إلى مجال أرحب يرتبط بالشعر أو يقرب منه صياغة وتعبيرا ومفهوما)).[1] ورغم هذه النّقلة البسيطة إلّا أنّ حالة الشعر ـ على العموم ـ بقيت على ضعفها وجمودها.

يذهب الدارسون للحداثة الشعرية في الجزائر إلى ((أنّ البداية الحقيقية لها ، إنّما ترتبط برباط وثيق ببداية الحركة الإصلاحية. وأنّ الحداثة في الشعر الجزائري بمفهومها الصحيح، إنّما تبدأ في هذه الفترة لا قبلها)).[2] وقد حملت هذه الحركة الإصلاحية ـ وعلى رأسها جمعية العلماء المسلمين ـ على عاتقها خدمة الثقافة الإسلامية وحماية اللغة العربية من الاندثار والسموّ بها وانتشالها من حالة الضعف التي تردّت إليها، وكان الشعر من بين أهمّ الوسائل في الحفاظ على سلامة اللغة وإشراقتها، عن طريق إحياء التراث الشعري القديم ومحاكاة النماذج الشعرية الجيّدة الوافدة

---

[1]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 26

[2]- المرجع نفسه، ص 30

من المشرق العربي. فهذا الشاعر محمد الهادي السنوسي الزاهري يعترف بفضل الشعراء المشارقة في نشأة ونهضة الشعر الجزائري الحديث يقول: ((مَن مِنّا معشر الأدباء الجزائريين مَن لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الكبرى الأولى "14-18" على ما ظلّت تُنتِجه مدرسة إسماعيل صبري، وحافظ وشوقي، وطه حسين والعقاد، وأحمد أمين والمنفلوطي والزيات وغيرهم...كان أساتذتنا لا يفتأون يتخيّرون لنا من منظومهم ومنثورهم ما يُؤثروننا به لتثقيف عقولنا وإصلاح ألسنتنا وتبصيرنا بما تجود به المدرسة الحديثة في عالم العرب)).[1]

وقد أنجبت هذه الفترة المزدهرة طائفة كبيرة من الشعراء المتميّزين، الذين يُشكّلون البداية الحقيقية للشعر الجزائري الحديث في توجّهه المحافظ أو ما يُعرف بالمدرسة الإحيائية أمثال: محمد الهادي السنوسي ، سعيد الزاهري)، محمد اللقاني ، الجنيد أحمد مكّي، محمد العيد آل خليفة "أمير الشعراء في الجزائر" ، إبراهيم أبو اليقظان ، محمد المولود بن الموهوب ، الأمين العمودي، مفدي زكريا ...

خصائص الشعر الإحيائي الجزائري:

- الاحتفاظ بخصائص القصيدة العربية الموروثة من حيث وحدة البيت والوزن والقافية والروي، مع الاعتماد على اللغة الشعرية التقليدية والقاموس اللغوي القديم، جريًا على عادة الشعراء المحافظين في المشرق العربي. ومن أمثلة ذلك قول محمد اللقاني:[2]

بني الجزائر ما هذا التّقاطع مِن دون البرايا..عيوب جُمعت فينا

فقـرٌ وجهـلٌ وآلامٌ ومسْبغةٌ يا ربّ رُحماك هذا القدر يكفينا

حياتُنا قطُّ لا يرضى بها أحد وعيشنا صار زقوما وغسلينا

يا دهرُ رِفقًا بأغنام مقطّعة عشى بِمربعنا سيِّد ليبلينا

فالشاعر قد وظّف في هذا المقطع ألفاظا قاموسية عتيقة، غير مألوفة للقارئ في العصر الحديث، وهي ألفاظ ذات مرجعية تراثية مستمدّة من الشعر العربي القديم ومن القرآن الكريم مثل: مسبغة، زقوم، غسلين، عشى، مربع، البرايا...، وهي ألفاظ توحي بمدى تمسّك الشاعر التقليدي باللغة العربية الفصيحة والأسلوب الجزل الرصين؛

---

[1]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ، ص 52

[2]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 37

ليثبت هويته وتمسّكه بالدين الإسلامي، وتحدّيه لمحاولات المستعمر الفرنسي هدم هذه الركيزة الأساسية والقضاء على كلّ مقوّمات هذا الشعب وطمس معالمه.

- طرْق الأغراض الشعرية القديمة كالرثاء والمدح والزهد.. مع تناول بعض الأغراض المستحدثة كالشعر الوطني والسياسي التحرري والاجتماعي.إضافة إلى محاولات التجديد في المضامين.

- تقليد القدامى في صورهم وأساليبهم.

- شيوع النبرة الخطابية. واختيار الألفاظ ذات الجرس الموسيقي القوي؛ لاعتماد الشعراء على الإلقاء.

يقول محمد العيد آل خليفة في قصيدته (يا قوم هبّوا):[1]

يا قومُ هبّوا لاغتنام حياتكم فالعمر ساعات مرُّ عجالا

الأسْرُ طال بكم فطال عناؤكم فكُّوا القيود وحطِّموا الأغلالا

والشعبُ ضجَّ منْ المظالم فانشُدوا حرية تحميـــــه واستـقلالا

لا أمْن إلّا في ظـلال مُرَفرِفٍ حُـرٍّ لنا عـــالٍ يُنـــيرُ هلالا

من فوق جُندٍ بالعتيد من القوى يلقى العدوّ ويصمد استبسالا

وإذا أراد الشّعب نـــال مُرادهُ ولو أنَّـهُ كالنّجم عزَّ منـــالا

ويبدو من خلال ما سبق القول أن نظرة الشعراء الإحيائيين في الجزائر بقيت مرتبطة بالمفهوم التقليدي للشعر وبعمود الشعر، وإن اختلفت نظرتهم إلى وظيفته التي أضحت تتماشى مع الواقع ومع آلام الشعب ونضاله وآماله في غد أفضل.

2 - في تونس:

أ - الشعر الإحيائي: يُصوّر أحد الدّارسين حالة الشعر في تونس في القرن التاسع عشر قائلا: ((كان الشعر في تونس في القسم الأكبر من القرن التاسع عشر متخلّفا، شأنه شأن الشعر في المشرق العربي قبل النهضة، فقد كان

[1]- محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط ، 2010 ، ص 307

يحمل العيوب نفسها من تزويق وخواء وسطحية، ويُعنى بالتراسل والتشطير والتخميس وغيرها من الألاعيب المصطنعة)).[1]

غير أنّ بدايات النهضة الأدبية في تونس قد تزامنت مع تولّي خير الدّين باشا للوزارة الكبرى (1873-1877)، فـ ((في فترة حكم خير الدين باشا بلغت النهضة الفكرية أوج عطائها، وفتحت "الرائد التونسي" صفحاتها لنشر العديد من القصائد والمقالات والدراسات المتسلسلة...)).[2] كما أسّس "المدرسة الصادقية"، وأسّس مكتبة ضخمة وشجّع نشر الكتب في المطبعة التونسية، كما اعتاد تنظيم التعليم في جامع الزيتونة.[3]

وقد احتفظت جريدة "الرائد التونسي" بأسماء عديدة لشعراء تونسيين متميّزين، كانوا قد نشروا قصائدهم على صفحاتها، من أشهرهم الشاعر **محمود قابادو**(1813-1871) الذي يُعدّ رائدًا لهذه المرحلة بشعره المحافظ وطابعه الإحيائي. فإليه وإلى غيره من الشعراء يعود الفضل في التّأسيس للنهضة الشعرية الحديثة في تونس، والقيام بدور الريادة. ورغم ما يُعانيه الشعر في هذه المرحلة من الضعف في عمومه فقد ((كان الشعر في أغراضه وروحه وأسلوبه على ما كان عليه قبل عصر النهضة في الشرق أي قبل البارودي، بين قصائد مديح ورثاء ومقطعات في الغزل والوصف والمساجلة والألغاز والتاريخ والتشطير والتخميس...وقد استولى عليه البديع المصطنع، فضعُفت معانيه وتضاءلت فصاحته وتهلهل نسْجه)).[4] وقد كان هذا الجيل من الشعراء بمثابة حلقة الوصل بين جيلهم والجيل اللاحق الذي مثّلتْه جريدة "الحاضرة" التي تأسّست سنة 1888 بكونها أوّل جريدة وطنية مستقلّة تولّى تحريرها طائفة من رجال الإصلاح، مدفوعين بدافع الوطنية.

وقد ساهمت في هذه النهضة بعض الجمعيات مثل "الجمعية الخلدونية" تأسست عام 1896 و"نادي قدماء الصادقية" 1905. ومن شعراء هذه الفترة نذكر: المكّي بن عزوز ، محمد السنوسي، محمد الأمين بوعلاق من الرعيل الأول. ومن الرعيل الثاني: أحمد الأمين بن عزوز (ت)، علالة بن رمضان (ت)، حسن المزوغي(ت محمد النخلي...وغيرهم. إلّا أنّه في المرحلة الأولى من ظهور الجريدة ((لم تكن موضوعات قصائد هؤلاء تختلف في شيء عن الموضوعات التي كانت سائدة في المرحلة السابقة، حيث طغى على معظمها طابع المديح والرثاء والتهاني، واتّسم أسلوب كتابتها بالتّصنّع والتّكلّف، والعناية بظواهر البلاغة اللفظية)).[5]

---

[1]- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص 67
[2]- مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، تونس، د ط ، 1993 ، ص 12
[3]- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 67
[4]- مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص 22
[5]- المرجع نفسه، ص 16

ب ـ الشعر العصري: أمّا في المرحلة الثانية من ظهور "الحاضرة"، ومع مطلع القرن العشرين، أعلنت هذه المجلة عن فتح أبوابها لِلون جديد من الشعر أُطلِق عليه (الشعر العصري)، وهي تسمية مأخوذة عن الصحف والمجلات المشرقية فقد ((ابتدأت الصحافة الشرقية تُطلق هذا اللقب على الشعر الاجتماعي والحِكمي، لاسيما الذي يقصد إلى التذكير بالمجد والتوجيه إلى مسالك النهضة والتحرر والتجرّد ، وبدأ الأدباء والمفكّرون يمنحون ذلك النّحو في الأدب عنايتهم وإعجابهم، ويتطلّعون إلى مُجاراة شعراء الشرق في تلك السبيل)).[1]

وهذا النوع من الشعر يحمل دعوة للخروج من التقاليد الموروثة واقتحام الجديد، ويهتمّ بالإصلاح الاجتماعي والسياسي. وإلى جريدة "الحاضرة" يعود الفضل في نشر أوّل قصيدة من الشعر العصري عام 1900 لصالح سويسي القيرواني ، تحمل دعوة إلى النهوض والاستفاقة من السُّبات، والخروج من التخلّف، وفيها يشيد بالعلوم ويحثُّ على طلبها ومطلعها:

أفيقوا يابَني الوطن المعلى فقد طالت بكم سِنَة الرّقاد

و توالت القصائد المنظومة المنضوية تحت لواء (الشعر المعاصر)، المتمرّدة على التقاليد السائدة، وهجر شعراء هذه المرحلة الأغراض التقليدية وأظهروا عناية كبيرة بقضايا مجتمعهم وحثّوا على مسايرة التقدّم الحضاري باكتساب العلوم والمعارف ونبذ التخلّف، مدفوعين برغبة في الإصلاح والتقدّم والتعبير عن ذلك بأساليب رصينة ولغة محافظة أكثر قربًا من لغة الطبقة الممتازة من شعراء الإحياء في المشرق. ورغم صدور هذه التجارب الشعرية عن اتجاه محافظ، إلاّ أنّه تقليد يقظ يوحي بوعي شعراء هذه الفترة لمهمّة الشعر الجديدة أمام تحديات العصر، وما تُمليه عليهم من اليقظة والالتفات إلى قضايا الشعب التونسي بآلامها وأحلامه و أحلامه.

وقد مهّدت هذه الحركة النشيطة لشعراء هذه الفترة من بداية القرن العشرين، إلى ظهور الحركة التجديدية في الشعر التونسي بعد هذه المرحلة، والذين انصرفوا عن الموضوعات التقليدية واتجهوا بكلّ عزم نحو معالجة القضايا الاجتماعية والوطنية، والوقوف إلى جانب الشعب وتصوير محنته.

امتدّ حضور (الشعر العصري) من بداية القرن العشرين إلى الثلاثينيات، وقد ساهمت هذه الحركة بشكل كبير في ازدهار الشعر التونسي فيما بين الحبين العالميتين، بمساهمة الجمعيات والنوادي الثقافية وتنامي الوعي الوطني والنضالي وبروز طبقة مُثقّفة ترمي إلى الإصلاح، إضافة إلى نشأة الصحافة الأدبية بشكل لافت مثل "الثريا"،

---

[1]- المرجع السابق ، ص 23، 24

"الآداب"، "المجلة الصادقية"، "العالم الأدبي"، هذه الأخيرة التي كان لها الدور البارز في حمل مشعل النهضة الأدبية، بنشرها لشعر عدد كبير من الشعراء على اختلاف اتجاهاتهم وأجيالهم.

وهكذا فقد كان (الشعر العصري) محافظا على الأشكال التقليدية للشعر العربي، إلّا أنّه جدّد في مضامينه وموضوعاته وهدفه الإصلاحي، وهذا ما مهّد السّبيل لظهور الشعر السياسي والاجتماعي على يد طائفة من الشعراء أمثال: محمد الشاذلي خزندار "أمير الشعراء" ، مصطفى آغا ، الطاهر الحداد ، سعيد أبو بكرمحمد المرزوقي، الهادي نعمان ...

من نماذج الشعر الاجتماعي في هذه الفترة قول الطاهر الحداد:[1]

أتــونسُ عندي في هواك تولع وأنت منى نفس عليك تقطّعُ

ظلتِ تُعــانين الحيــاة مريــرة تزيد بك البلوى وقومك هجّعُ

أضاعوك واستخذوا لسلطة معشر لِنزف دماء الواهنين تجمّعُوا

ومن الشعر السياسي قول محمد الشاذلي خزندار في قصيدة "ضحايا" الذين أعدمتهم القوات الفرنسية :[2]

نبكي لفرقتهم وهم أحيــاء سبعًا بكتْهم تونس الخضراء

ما كان في كفّي الحُسامُ وإنّما من تحت فكّي حيّة رقطاء

أرسلتها حصبا على مُغتالهم فتُريه مـاذا يفعل الشعــراء

يبدو أنّ الشاعرين قد سيطرت عليهما فكرة الإصلاح الاجتماعي والسياسي، وهي من المضامين الجديدة التي استُحدِثت في الشعر التونسي الحديث، إذ يرميان من خلال ذلك إلى بعث الروح الوطنية و بثّ الثقة والحماس في النفوس، من أجل النهوض ورفض الاستكانة والخضوع.

3 ـ في المغرب الأقصى:

لقد قطع الشعر في المغرب مسارا يشبه المسار الذي قطعه في غيره من البلدان العربية، إذ ابتدأ بالتوجّه التقليدي المحافظ، ثم أعقبه التيار التجديدي بِسمات تختلف عنه بناء ومضمونا.

---

[1]- مجموعة من الباحثين ، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص 45

[2]- أحمد قبش، تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجيل، لبنان ، د ط ، د ت ، ص 109

يرى الدارسون أنّ النهضة الأدبية والفكرية قد ظهرت عقب الحماية الفرنسية على المغرب الأقصى (1817)، وكان من أسباب هذه النهضة عوامل شتّى منها: انتشار التعليم وازدهار الصحافة، الاتصال بالمشرق العربي عن طريق الصحف والمجلات والكتب وكذا البعثات، ثم الاتصال بأوروبا وبخاصة فرنسا، إضافة إلى بروز وعي وطني شامل.

ولابدّ من الإشارة إلى ((أنّ الشعر في الفترة التي سبقت الحماية مباشرة كان قد ضَعُف، إذ لا نصادف بعد أبن زاكور وابن الطيب العلمي وابن إدريس شعراء في المستوى الممتاز)).[1] لِذا كانت الأرضية التي وقف عليها الاتجاه التقليدي في فترة النهضة هشّة وضعيفة، وذلك ما أجبر الشعراء إلى الرجوع إلى التراث العربي القديم وبخاصة العبّاسي والأندلسي.

أ ـ الاتجاه التقليدي: (الكلاسيكي):

وقد كان هذا الاتجاه ((ينطلق من مفهوم معيّن للشعر، وهو مفهوم يربط الشعر بثقافة العالِم أو الفقيه، باعتباره عنصرا مكمّلا لهذه الثقافة، ووسيلة لإظهار القدرة التعبيرية، وباعتبار دوره لا يتعدّى الترويح عن النفس وتبادل العواطف مع الآخرين)).[2]

وقد عمد شعراء هذا التيار إلى محاكاة النماذج والقوالب والأغراض القديمة، وإلى المحافظة على الأسلوب التقليدي في الشكل والمضمون، وحتّى في وظيفة الشعر.

من شعراء هذا الاتّجاه: عبد الله كنون ، محمد غريط ، أحمد بن المأمون البلغيثي ، محمد السليماني ، أحمد سكيرج ، محمد الجزولي ، عبد الله القباج ، الطاهر الإيفراني... وغيرهم.

يقول أحمد البلغيثي:[3]

ما نظمْتُ القريضَ أبغي به الفخْـــرَ ولا سائلاً فضول نوالِ

شغلتْـني عنه العلــومُ ولــم أَرْ ضَ أُسمّى بشاعرٍ سوّال

إنّما قُلتُ ما نظمْتُ من الشّعـــــرِ ولوعاً ورغبةً في الكمال

---

[1]- عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ج 1 ، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط 2 ، د ت ، ص 198، 199

[2]- المرجع نفسه، ص 200

[3]- المرجع نفسه، ص 200

ليس نظْم القريض بالحبر عيبًا بل كمالاً مُكمِّلاً للمعالي

فهذه الأبيات تنحو منحى القصيدة التقليدية شكلا و أسلوبا، من حيث وحدة البيت والروي والقافية، واستعارة بعض الألفاظ من القاموس القديم مثل: القريض، نوال..وارتباط وظيفة الشعر بالفكر السّلفي وبالوظيفة الإصلاحية، والمحافظة على اللغة العربية الفصيحة كوسيلة لإثبات الهوية.

ب ـ الاتّجاه التّقليدي الجديد: (الكلاسيكية الجديدة)

أمّا عن هذا التيار فيُمكن أن ((يُطلق عليه مصطلح جيل المخضرمين، وهو الذي استطاع أن يُطوّر إنتاجه الأدبي بحيث يُساير الظروف الجديدة، وكان بعض أفراده لا يجدون حرجًا من المحافظة ومن القيام بتجارب جديدة في أشكال الأدب ومضامينه)).[1] وقد ظلّ الشعر عند هذه الفئة مرتبطًا بمدرسة البعث والإحياء وبالتراث القديم، من حيث شكل القصيدة وأساليبها وصورها ـ في الغالب ـ وإن ظهر تطوّر في مضامين الشعر، حيث اتّجه نحو التعبير عن القضايا الوطنية والسياسية ليواكب التطور الحاصل في المغرب في تلك الفترة.

من شعراء هذا الاتّجاه نذكر: محمد المختار السوسي، محمد القري، علال الفاسي، محمد بن إبراهيم ، عبد الرحمن حجي، الحسن الداودي، محمد العثماني،الحسن بونعماني ...إلخ

يقول علال الفاسي:[2]

حمامة الروض قد هيّجتِ أشجاني لمّا شدوْتِ بِلحنٍ منك أبكاني

هل أنتِ مثلي في وجْدٍ وفي شجنٍ نأيْتِ قبْلي عن أهل وجيران

نبَتْ بكِ الدّار حتّى لا أنيس ولا خِلٌّ يواتيكِ في سرٍّ وإعلان

...

نعـم لأنّك في الدّنيـا محـرّرة تمشين من فَنَنٍ عالٍ لأفنـان

أمّا أنا فطريد الدّار مُبعدها بالرّغم منّي أُرْمَى بهجـــران

ثِقْ يا بلادي أنّي ما أزال على ما كان عندي من عزم وإيمان

---

[1]- عبد الحميد يونس، فتحي حسن المصري، في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط 1 ، د ت ، ص 47

[2]- عباس الجراري، الأدب المغربي، ج 1 ، ص 208 ، 209

تعطينا هذه المقطوعة صورة واضحة عن شعر السّجون الذي يجسّد قضية الكفاح الوطني، في صورة تُحاكي الأقدمين في الأسلوب المتين والعبارة المسبوكة. وقد طال التقليد حتى الصور التي استوحاها الفاسي من شعر أبي فراس الحمداني وبخاصة في قصيدته (أقول وقد ناحت بقربي حمامة) في مناجاة حمامة وبثّها شكواه ،ومطلعها:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا لو تعلمين بحالي

ولا يخفى ما بين حال الشاعرين من تماثل وتقاطع في كونهما منفردين وحزينين بسبس الأسر والسجن, وشعورهما بالكآبة والحزن والحنين إلى الحرية.

4 - في ليبيا:

- يرى الناقد محمد عبد المنعم خفاجي أنّ ((ظهور الأدب الليبي الحديث على وجه الحقيقة وقيامه الفعلي إنّما كان مع قيام حركة الكفاح المقدّس ضدّ الغزاة الإيطاليين عام 1939 هـ: 1911 م)).[1] فقد بعث هذا الكفاح الحماس في صدور الشعراء الليبيين، فراحوا ينظمون قصائد يتغنّون فيها بوطنهم، ويمجّدون فيها حريتهم. ولقد كان للزوايا والمعاهد الدينية أثر واضح في حماية الأدب والشعر من الاندثار.

اجتمعت عدّة عوامل في بداية القرن العشرين ساهمت في قيام نهضة فكرية وأدبية في ليبيا منها: – بروز الوعي بضرورة التحرّر والحق في حياة كريمة. – قيام الجامعة الليبية في بنغازي وطرابلس، والجامعة الإسلامية في البيضاء ودورهما في بثّ الثقافة والوعي. – انتشار التعليم والصحافة والمطابع، منها المطبعة الليبية في طرابلس (1956). – الرحلات لطلب العلم والأدب إلى الأزهر "مصر" والزيتونة 'تونس'.

كان الشعر الليبي في هذه الفترة تقليديا خالصا، يستمدّ أدواته التعبيرية من قاموس الشعر العربي القديم وبلاغته، فيستمدّ منه التراكيب الجاهزة والجمل المسبوكة والصور المألوفة، يبدو من خلالها اتّصال الشعراء بينابيع الشعر العربي القديم، ومُحاكاتهم لشعر الإحياء في المشرق العربي، لذا كان شعرهم ((يمتاز بالأصالة والمحافظة في جملته على عمود الشعر العربي، فهو شعر عربي من حيث الفكرة والمعنى والخيال والأسلوب...وهو كلاسيكي النزعة محافظ على روح الشعر كما ورثها من بشّار وأبي تمّام والبحتري والمتنبي وشوقي وحافظ والرصافي والزهاوي...وغيرهم من الشعراء)).[2]

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، قصّة الأدب في ليبيا العربية، دار الجيل ، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1992 ، ص 244

[2]- المرجع نفسه ، ص 339

يُقسّم النقاد المدرسة التقليدية في الشعر الليبي إلى قسمين:

أ ـ الاتّجاه المحافظ:

وهو الشعر الذي ((يسير على النهج القديم شكلا وأغراضا، ويغطّي معظم الرّبع الأول من القرن العشرين)).[1] ولعلّ أفضل مَن يمثّل هذا الاتجاه الشاعر **مصطفى بن زكري** (ت 1918)، الذي عاش فترة طويلة في أواخر القرن التاسع عشر، والذي يُعدّه الدارسون رائد النهضة الشعرية الحديثة في ليبيا إذ ((يُلقّبه بعضهم بشاعر ليبيا الأول، معتمدا في هذا على أنّه أوّل شاعر ليبي ترك ديوانا مطبوعا تداوله القرّاء)).[2]

وقد امتاز ابن زكري عن شعراء زمانه بِرِقّة ألفاظه وإبداعه في نمط أشبه بالموشّحات ، محاكيا شعراء الأندلس، من ذلك قوله:[3]

بِـأبي مَـن زارني ملْتثِمـا وجِلاً مِن رُقبـاء الحرس

فهو كالبدر بدا مُبتسما يتوارى تحت ذيل الغلس

جال ماءُ الحُسْن في وجنته بيـن آسٍ وبهـار وشقيـق

وبدور التـمّ من غُرّتـه تتجلّى في صباح من بريق

وشُموس الرّاح من ريقته في كؤوسٍ من جُمان وعقيق

ففي هذا المقطع نجد الشاعر ابن زكري يحاكي موشحة ابن سهل الإشبيلي التي يقول فيها:

هلْ دَرى ظبيُ الحِمى أن قد حَمى قلْبَ صَبٍّ حلَّه عن مَكنس

فهـو في حـرٍّ وخفـقٍ مثلمـــا لَعِبتْ ريحُ الصَّبا بالقبس

من شعراء هذه الفترة أيضا:الشيخ محمد الضاوي ، الشيخ عبد الله الباروني، وسليمان الباروني.

---

[1]- عبد الحميد عبد الله الهرامة، عمار محمد جحيدر ، الشعر الليبي في القرن العشرين، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ، لبنان، ط 1 ، 2002 ، ص 18

[2]- محمد طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، دار النهضة العربية ، بيروت، ط 1 ، 1983 ، ص 338

[3]- مصطفى بن زكري، الديوان، تحقيق وتقديم: علي مصطفى المصراتي، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت ، ط 1 ، 1966 ، ص 105

ب ـ الاتّجاه المحافظ المجدّد:

في هذه المرحلة تجمّعت عدّة عوامل أدّت إلى ازدهار حركة الإحياء ، وعرفت هذه الفترة أبرز أعلام الشعر التقليدي المحافظ في ليبيا ومنهم: أحمد الشارف (ت1959) الذي يُلقب ب(شاعر ليبيا وشيخ الشعراء)، أحمد رفيق المهدوي(ت1961) والملقب ب(شاعر الوطن الكبير)، أحمد قنابة ، أحمد الفقيه حسن ، إبراهيم باكير إضافة إلى شعراء آخرين أمثال: حسن الأحلافي ، إبراهيم أسطى عمر ،محمد إبراهيم الهنقاري .

يقول أحمد رفيق المهدوي في قصيدة (حنينُ غريبٍ لأوطانه):[1]

يَا مَنْ، على البُعد، نهواهُ ويهوانا لَشدَّ ما شفَّنا شوقٌ فأضنانا

ذكرى عُهود الهوى باتتْ تُساورُنا يا مَنْ يبلّغ للأحباب شكوانا

إنّا بِحُكم الهوى صِرنا ولا عجب نزيد ذِكرا لِمَن يزداد نسيانا

ما أنصفتْنا الليالي في قوى تركتْ جسماً هُنا وهناك القلبُ ولْهانا

يصوّر المهدوي في هذه الأبيات حزنه لفراق وطنه وحنينه وشوقه الذي أضنى جسده المنهك وقلبه الولهان، في ألفاظ رقيقة عذبة، ولغة أقرب إلى لغة العصر، في معظمها، مع إبداع في التصوير وإتقان في الصنعة.

5 ـ في موريتانيا:

يُطلق على موريتانيا (شنقيط سابقا) تسمية (بلد المليون شاعر)، وهي إشارة إلى مدى اهتمام الموريتانيين بالشعر وتذوّقهم له واشتغالهم به نظماً وإنشادًا، ورغم ذلك يبقى الشعر الصّادر من هذا البلد مجهولا وصوته غير مسموع خارج موريتانيا فكانت بمثابة (الحلقة المجهولة) على حدّ تعبير الناقد طه الحاجري. ويعود ذلك إلى أسباب شتّى من أهمّها العزلة التي فرضها المجتمع الموريتاني على نفسه، وكذا سيطرة المشرق العربي في هذا الجانب الإبداعي وتهميشه لشعر المغرب العربي ومنه موريتانيا.

إذا كان النّقاد قد جعلوا من القرن التّاسع عشر عصر نهضة فكرية وأدبية، وأدرجوا ما قبله ضمن ما أسموه بـ ."عصر الضعف والانحطاط" في البلاد العربية الذي مسّ جميع المجالات ومنه الأدب والشعر خصوصا، فإنّ بعض الدارسين يحتجّون على هذا الرأي ويرون بأنّ الشّعر في موريتانيا قد شذّ عن هذه القاعدة العامة، بكونه قد ازدهر

---

[1]- أحمد رفيق المهدوي، الديوان، ج 2 ، الفترة الثالثة، المطبعة الأهلية ، بنغازي، ط 1 ، 1962 ، ص 148

وانتعش كثيرا في هذه الفترة، فهذا الناقد الموريتاني محمد المختار ولد اباه يؤكّد أنّه ((في أواسط القرن الحادي عشر الهجري {ق17م}تفجّرت نهضة شعرية عارمة، لمع من بين قادتها المرموقين سيدي عبد الله ابن محمد العلوي ابن رازكة والشيخ محمد اليدالي والذئب الحسني وبوفمّين المجلسي... فقد كان شعرهم متكامل الصورة)).[1]

وأمّا الناقد طه الحاجري فيرى أنّ حالة الشعر في موريتانيا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانت مختلفة عن باقي الدول العربية، التي كان الشعر فيها في حالة من الضعف والانحطاط في قوله: ((على أنّ الصورة الأدبية التي نراها لشنقيط في هذين القرنين جديرة أن تعدل الحكم الذي اتّفق مُؤرّخو الأدب على إطلاقه على الأدب العربي عامّة في هذه الفترة...فهذه الصورة تمثّل لنا الأدب في وضع مختلف يأبى هذا الحكم أشدّ الإباء، فهو - في جملته - أدب جزل بعيد عن التّهافت والفسولة. وهذه الجزالة التي نراها واضحة في الشعر الشنقيطي الذي بين أيدينا عامة ترجع - فيما نحسب - إلى الحرص على التراث الأدبي القديم، الذي يمثّل العروبة في أنقى صورها وأدقّها...وإلى جانب ذلك كان عالمه الخارجي الذي يعيش فيه عالما شديد الشّبه بالعالم الذي صدر عنه الشعر الجاهلي)).[2]

وبذلك يكون الشعر الموريتاني ابتدأ شعرا بدويا أصيلا، يعكس البيئة الصحراوية ومظاهرها، لذا فقد وجد الشاعر الموريتاني ضالّته في الشعر العربي القديم، لِما بين البيئتين من تشابه. وإلى هذا الرأي يميل الناقد عباس الجراري في القول بأنّ بادرة من ((... شعراء الصحراء متمثّلة في حركة إحياء للشعر القديم، سابقة على حركة البعث في مصر، وقد برز فيها شعراء كثيرون عرفهم الجنوب المغربي والقطر الموريتاني خلال القرن الماضي {ق 19} وبداية هذا القرن {ق 20}...وقد تميّزت مدرسة البعث الصحراوية هذه بأنّ شعراءها وجدوا في الشعر الجاهلي والأموي ما يوافق طبيعتهم فانطلقوا يبدعون شعرا نحسّ فيه مجالا نفسيا يتلاءم والمجال المتّسع عندهم قي الزمان والمكان)).[3] وبذلك يكون الشاعر الموريتاني قد استوحى الشعر القديم واتّخذه مثالا، ليس لمجرّد المحاكاة، ولكنّه تمثّله لتشابه البيئتين والموقفين فوجد فيه المعبّر الوحيد عن حالته. وهذا ما جعل بعض النقاد يجزم بأنّ الشعر الموريتاني لم يتأثّر تأثّرا واضحا - في القرن التاسع عشر والنّصف الأول من القرن العشرين - بعصر النهضة. يقول: ((أمّا الشعراء في موريتانيا فلم يتأثّروا بعصر النهضة تأثّرا كافيا في هذه المرحلة من تاريخنا،... وأنّ أشهر شعرائنا المعاصرين...لا يزالون متمسّكين بالشعر الأصيل)).[4]

---

[1]- محمد المختار ولد اباه ، الشعر والشعراء في موريتانيا ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط 2 ، 2003 ، ص 37 ، 38

[2]- محمد طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، ص 449 ، 450

[3]- عباس الجراري، الأدب المغربي، ج 1 ، ص 181

[4]- محمد المختار ولد اباه، الشعر والشعراء في موريتانيا، ص 75

غير أنّ القصيدة وإن ظهرت جاهلية الشكل إلاّ أنّ المضمون يلتفّ بعباءة الروح الدينية المسيطرة على المجتمع الموريتاني آنذاك.

اتّجاهات الشعر الإحيائي الموريتاني: حسب تقسيم الناقد محمد المختار ولد اباه:

1- مدرسة البلاغة والبديع:

ظهرت هذه الفئة من الشعراء بعد فترة النّشأة التي مال فيها الشعراء إلى النّظم في المضامين الدينية والتربوية غير أنّه ((وفي القرن الحادي عشر دوت فجأة أصوات المصاقع بأشعار امتازت بجزالة اللفظ وإحكام التراكيب، يُذكّرنا أصحابها بعهد المتنبّي وابن هانئ. ولقد كان ممثّلو هذا الاتّجاه ابن رازكة والشيخ محمد اليدالي والذئب الكبير وبوفمّين. ولقد أنشأوا مدرسة خاصة يمكن أن نسمّيها مدرسة البلاغة والبديع)).[1] وقد طرق هؤلاء الشعراء جميع الأغراض الشعرية.

امتاز شعر هذا الاتّجاه بطلاوة في النّظم وبراعة في الصّنع، مع انسجام في الألفاظ ورقّة وعذوبة في المعاني تأخذ بالأسماع والألباب. وقد ساد هذا الاتّجاه من أواخر القرن 11 هـ/ 17 م إلى القرن 12 هـ/ 18 م ، وهذا ما جعل بعض الدارسين يُؤكّد أنّ ((شعر القرن الثاني عشر الهجري يُمثّل البداية الحقيقية والمكتملة للشعر الموريتاني، إذ يدلّ ما تركه أهل ذلك القرن من أشعار وأخبار على أنّ ذويه رعوا الشعر وأعطوه مكانة خاصّة في ثقافتهم، وامتهنوه بضاعة عيش وركوب سمعة وتقدير إلى محافل الأمراء، كما تذوّقوه تذوّق الفنانين فشرحوه وقوّموه)).[2]

2 – مدرسة أنصار القديم:

ظهرت في بداية القرن 13 هـ (19 م) كرَدّة فعل على شعراء الفترة التي سبقتهم إذ ((اعتبروا أدبهم صنعة وتكلّفا ، فلم يطربهم تقاطع الأصوات المتجانسة، ولا أجراس الكلمات الرنّانة، بل تعلّقوا بأستار الشعر الجاهلي، ورأوه المثال الذي على الشاعر الموريتاني أن يحذو حذوه. وإذا كانوا تحرّروا من قيود البديع فإنّهم التزموا مواثيق الشعر القديم فعارضوه تارة وحاكوه تارة أخرى)).[3] في أسلوب جزل وعبارة بديعة وإحساس صادق. وهذا التميّز جعل البعض من النقاد يصف القرن 13 هـ (19 م) بالعصر الذّهبي للشعر الموريتاني.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 51

[2]- عبد الله ولد محمد سالم، مقدّمة في تاريخ الشعر الموريتاني، مجلة الآداب، بيروت، مج 45 ، ع 03 / 04 ، 1997 ، ص 60

[3]- محمد المختار ولد اباه، الشعر والشعراء في موريتانيا، ص 59

من أبرز شعراء هذا الاتجاه: امحمد بن الطلبة الموسوي اليعقوبي الملقّب بـ (نابغة شنقيط)، والشيخ محمد بن حنبل الحسني ، والمختار بن حامد .

3 – المستقلّون:

لقد حاولت هذه الفئة من الشعراء ((خلق فن شعري موريتاني أصيل، نابع من عبقرية السكّان الذاتية، ومُعبّر عن مظاهر حياتهم الخاصة، مُراعين ضرورة تجديد الأسلوب والابتعاد عن اجترار الألفاظ البالية، وترديد المعاني والصور التي ملّها السّامعون)).[1] وقد توزّعت هذه الطّائفة عبر ثلاث مجموعات:

أ- مجموعة ابن الشيخ سيدي (ت1286 هـ)

ب- مجموعة حرمة بن عبد الجليل (ت1243 هـ)

ت- مجموعة امحمد بن أحمد يوره (ت1340 هـ)

نموذج شعري:

من نماذج الشعر الإحيائي في موريتانيا هذه المقطوعة للشاعر **ابن رازكة** يقول فيها:[2]

أمكنه من بَكْرٍ شعر خَريدةٍ نتيجة فكـرٍ سلْسَلِ الطّبْـعِ جيِّـد

عروب عروسُ الزيّ أندلسيّة من الأدبِ الغضِّ الذي روضُهُ نَدِي

من اللّأئي يسْتصبين من عنوة ويعهـدْنَ بالحراق أطيب معهـد

ويسْلبْن معقول ابن زيدون غبطة بأسلوب ما يسْقين من خمرٍ صرْخدِ

تعطينا هذه الأبيات صورة عن الشعر الإحيائي الموريتاني، الذي يبدو تأثّره واضحا بالشعر الأندلسي، من أسلوب النّظم الرّشيق، والتجانس البديع بين ألفاظه، وحلاوة وعذوبة معانيه.

---

[1]- محمد المختار ولد اباه، الشعر والشعراء في موريتانيا ، ص 62

[2]- المرجع نفسه ، ص 54

المحاضرة: 04 / 05

التجديد الشعري في المشرق

1 ـ التّجديد العربي وطلائع الرومانسية:

بعد محاولات شعراء الإحياء والبعث إعادة ربط الشعر الحديث بمجرى صوره الزاهية، وبعد أن نجحوا إلى حدّ كبير في إعادة الإشراقة والتدفّق لهذا الشعر وتخليصه من قيود الصنعة البديعية ومن مظاهر الضعف التي سادت عصر الانحطاط، هذا الجهد الذي استمر من نهاية القرن 19 إلى الربع الأول من القرن 20 . وبعد ان استتبّ الأمر لرواد هذا الاتجاه جدّتْ على العالم العربي أحداث ووقائع سياسية وفكرية واجتماعية ـ في الفترة الممتدّة بين الحربين العالميتين ـ حفرتْ عميقا في فكر ووجدان المجتمعات العربية وجعلتها تجنح نحو التجديد والتمرّد على الواقع الآسن، وتُغيّر من نظرتها للحياة والكون والإنسان، وتدعو إلى الثورة على القيم الثابتة والراسخة؛ لأنّها تعني السّكون والجمود والموت.

وبهذا فقد كانت الأجواء مهيّأة لميلاد مذهب شعري جديد يتخطّى الثّوابت التي رسختها (مدرسة الإحياء)، ويتجاوز نظريّتها حول الشعر.فلمْ يكدْ يمضي الرّبع الأول من القرن العشرين حتّى ظهر جيلٌ جديد من الشعراء تعمّق في الآداب الغربية، وتغيّرت منابع ثقافته عن الجيل الذي سبقه، فتغيّر بذلك فهمه وتصوّره لماهية الشعر ووظيفته، ونتج عن ذلك ظهور تيارين متصارعين: ـ تيار يحتضن الثقافة العربية التقليدية ويدافع عنها، ويعتبر الانفتاح على ثقافة الغرب خطرًا يتهدّد الثقافة والأصالة والهوية العربية، وعلى رأسهم الرّافعي. ـ وتيار ثانٍ يُبارك فكرة الانفتاح ويتبنّاها، وينظر إليها كَرافد يُثري الثقافة العربية، ويتزعّم العقاد هذا التيار. وقد احتدم الصراع على أشدّه بين الفريقين وكثُرت المعارك بينهما.

ورغم هذا الصراع فقد كانت الحاجة مُلِحّة إلى ظهور لون جديد من الشعر ينزع منزعًا تجديديا يتماشى مع طبيعة الحياة في العصر الحديث، وهذا ما جعل الشعراء في هذه الفترة يندفعون بقوة نحو التيار الرومانسي، الوافد من أوروبا، لما يحمله من بذور الثورة والتمرّد عل السّائد، ومن دعوة إلى تحرّر الفرد وانطلاقه. يقول الدكتور محمد زغلول سلام: (ونكاد أن نقول إنّ حركات التجديد في آدابنا الحديثة، والقيم التي نادى بها النقاد مُستطلعين إلى آفاق جديدة عصرية كانت كلّها أو معظمها قائمة على القيم الرومانسية، ولعلّ لاستجابة أدبائنا ونقّادنا لأدب الرومانسيين ونقدهم أسبابا متّصلة بواقع الحياة المصرية الجديدة ، التي كان الأفراد يتطلّعون فيها إلى التحرّر

والإحساس بالذّات ، والتعبير عنها في عواطف جيّاشة، يملؤهم تطلّع إلى المستقبل، ويُكربهم ضيق من الواقع المرّ الذي يعيشونه. ومن هنا كانت الرومانسية بما نشرته من الأصول المتعلّقة بالحريّة والذّاتية، وإطلاق العاطفة واجترار الآلام، ونشدان البراءة ، وتجريم الواقع المرّ، والدعوة إلى الحبّ المطلق للناس والحياة والطبيعة، كانت هذه الأصول ذات أثر فعّال في نفوس أدبائنا ونقّادنا، فتمثّلوها في الشعر والكتابة والنقد)).[1]

يلخص هذا القول أهمّ أسباب تبنّي الشعراء العرب للمذهب الرومانسي الغربي المنشأ، إضافة إلى عرض أهمّ **مبادئه وخصائصه**، فمن حيث المحتوى تميّز بسيطرة النزعة الذاتية، والاحتفاء بالنفس الإنسانية، تمجيد الألم الذاتي والإنساني واللّجوء إلى الطبيعة والارتماء بين أحضانها...أمّا من حيث الناحية الفنية فتدعو الرومانسية إلى التجديد في أساليب التعبير، وابتداع صور شعرية مبتكرة وشحنها بالعواطف الإنسانية، عذوبة ورقّة الألفاظ، والجنوح إلى اللغة الحيّة القريبة المنال، مع شحنها بِطاقات عاطفية وخيالية رقيقة.

لقد ساهمت عدة **عوامل** في توجيه الشعراء العرب نحو التيار الرومانسي منها: التّجمّعات والتكتّلات الأدبية[2] الداعية إلى التجديد، ثم المجلات والصحف[3] التي تبنّت التوجّه التجديدي، قصور مدرسة الإحياء والبعث عن أداء دورها في فترة التحولات الحاصلة في المجتمعات العربية آنذاك، وما أحدثته من تغيير في الأمزجة والحساسيات المعبّرة عن معاناة هذا الجيل وآلامه. غير أنّ الاتّصال بالغرب كان من أهمّ العوامل التي ساهمت في ظهور الرومانسية في الشعر العربي الحديث.

2 ـ خليل مطران (1871- 1949): حلقة الوصل بين الإحيائيين والمجدّدين

يُعدّ شعر خليل مطران فاصلا بين عهدين في الشعر العربي(الإحياء والتجديد)، فقد أراد "شاعر القُطرين" أن يكون ابن عصره بما بثّه فيه الحضارة الجديدة من روح جديدة ، مع التمسّك بالأصالة العربية ، فطفق ينظم شعره وفق نظرته الخاصة وهذا ما جعله ((من أبرز رواد حركة التجديد في الشعر العربي الحديث ، فقد مضى به شوطا طويلا نحو الانعتاق من بعض المفاهيم التي سيطرت على الشعر إبّان حركة الإحياء)).[4]

---

[1]- محمد زغلول سلام ، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتّجاهات روّاده ، منشأة المعارف ، الإسكندرية، 1981 ، ص 124

[2]- من بين هذه التجمّعات: حلقة إسكندر العازار بلبنان، مدرسة الديوان، الرابطة القلمية، جماعة أبوللو، جماعة الثالوث الرومانسي بتونس (الشابي، محمد البشروش، محمد الحليوي)، عصبة العشرة في لبنان (من أهمّ أقطابها: ميشال أبو شهلا و إلياس أبو شبكة) ، رابطة الأدباء ، ورابطة الأدب الحديث في مصر...إلخ. يُنظر مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، نسيب نشاوي، ص 168 - 171

[3]- من هذه المجلات نذكر:(السّمير ، الفنون ، السائح ، العصبة الأندلسية) في المهجر، (أبوللو ، الميزان ، الحديث) في مصر. ينظر المرجع السابق ، ص 172

[4]- مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث ، ص 49

أراد مطران التحليق عاليا، غير أنّ تلك الرغبة لم تتحقّق بشكل كامل، فحريّته لم تزلْ مُكبّلة ببعض القيود التي فرضتها مدرسة الإحياء، والتي لم يستطع أن ينفلت منها كليّا لطبيعة المرحلة آنذاك والتي لا تتقبّل التغيير الكلّي دفعة واحدة، لذا فقد كان حذِرًا في التّصريح بمعتقداته التجديدية واتّخذ موقفا وسطا بين التقليد والتجديد. وعلى ما يبدو فإنّ مطران قد بدأ يرسم خطوط هذا التيار التجديدي مُبكّرا، بحكم اتصاله بالثقافة الفرنسية وتأثّره بالشعراء الرومانسيين أثناء إقامته بباريس، إذ نجده عام 1900 وعبر مقاله الذي نشره بِـ (المجلة المصرية) يُعلن مبشّراً، وبكثير من الإصرار، ميلاد عصر جديد قائلا: ((إنّ اللّغة غير التّصوّر والرّأي، وإنّ خطّة العرب في الشعر لا يجب حتما أن تكون خطّتنا ، بل لهم عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابُنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا. ولهذا وجب أن يكون شعرنا مُماثلا لتصوّرنا وشعورنا، لا لِتصوّرهم وشعورهم، وإن كان مُفرغا في قوالبهم، مُحتذيا مذاهبهم اللّفظية)).[1]

وفي عام 1908 ينشر مطران ديوانه فيصدِّره بمقدّمة، عرض فيها مبادئ هذا الاتّجاه الجديد وخصائصه قائلا: ((هذا شعر ليس ناظمُه بِعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يُقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله لإلى جَمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها)).[2]

يظهر القول السّابق سُخط خليل مطران على القيود التي فرضتها القصيدة الإحيائية، والرغبة الملحّة في التحرّر من أسرها، لينطلق الشعر الجديد حُرّا في سماء الإبداع، ومن خلالها ينبذ وحدة البيت وغرابة الألفاظ وتعقيدها، وسطوة البناء الهيكلي للقصيدة الكلاسيكية. ويدعو بدلا من ذلك إلى وحدة القصيدة (الموضوعية والعضوية)، وحيويّة الألفاظ وعذوبتها، دون أن تخرج عن حدود الفصاحة، وإلى صدق التجربة الشعرية.

إنّ المتصفّح لديوان الخليل يلحظ فيه مقدارا كبيرا من الذاتية والغنائية، إذ يبدو حريصا على الربط بين شعره ووجدانه، بطريقة تلقائية تثير الانتباه وتُؤثّر في النفس. وكثيرا ما يلجأ إلى الطبيعة، فينفعل بها ويسبغ عليها عواطفه ويبُثّها أحزانه، فتُنصتُ إليه وتسري عنه آلامه وتُخفّف عنه أوجاعه.

---

[1]- خليل مطران، المجلة المصرية ، السنة الأولى، ع 03 ، يولية 1900 ، ص 85 ، نقلا عن أحمد هيكل ، تطور الأدب الحديث في مصر، ص 152

[2]- خليل مطران ، ديوان الخليل، المقدمة ، ج 1 ، مطبعة دار الهلال، مصر، ط 2 ، 1949 ، ص 09

وهذا التناول الجديد للطبيعة يبعث فيها الحيوية والحياة، بدل الوصف التصويري الكلاسيكي الجامد. وهذا ما يبدو ماثلا في قصائده العديدة مثل: (وردة ماتت)، (بنفسجة في عروة)، (نرجسة)، (زهرة المارغريت). وهذا الموقف الجديد من الطبيعة هو ما يُشكّل إحدى سمات المذهب الرومانسي الأوروبي الذي بدأت تظهر إرهاصاته في الشعر العربي، وبالتحديد في شعر مطران، الذي يُنظر إليه على أنّه من طلائع الرومانسية في الشعر العربي الحديث. يقول الدكتور عبد المنعم خفاجي: ((وقد وُلدت الرومانسية والرمزية الحديثة في العربية على يدي مطران قبل مطلع القرن العشرين...بفضل هذا المرشد الملهم، الذي كشف آفاقا جديدة من التأمّل والإحساس والتصوّف حتّى استحقّ أن يُدعى شاعر العربية الابتداعي الأوّل)).[1]

وكثيرا ما نجد مطران يهيم بالجمال والحبّ فينساب وجدانه رقّة وعذوبة، وتلفّه سحابة من الحزن والألم الذي يعتصر قلبه، وذلك ما يتجلّى في قصائد كثيرة من ديوانه منها: (المساء)، (موت عزيزين)، (الأسد الباكي).

من شعره الذي يتّخذ من ذاته وشجونها موضوعا لها قصيدة (المساء) الرائعة التي نظمها بالإسكندرية، التي انتقل إليها طلبًا للشفاء من مرضين: مرض الجسد، ومرض الحبّ. يقول فيها:[2]

ثاوٍ على صخرٍ أصمّ وليت لي ... قلْبًا كهذي الصّخرة الصمّاء

ينتابُها موجٌ كموجِ مكارهي ... ويفتُّها كالسُّقم في أعضائي

والبحرُ خفّاقُ الجوانب ضائق ... كَمدًا كصدري ساعة الإمساء

تغْشى البريّةَ كُدرةٌ وكأنّها ... صعدت إلى عينيّ من أحشائي

والأُفق مُعْتكرٌ قريحٌ جَفْنُه ... يُغضي على الغمرات والأقذاء

وهي قصيدة في غاية الرقّة والجمال، تشي بصدق التجربة الشعرية للشاعر العليل ونفسه المتألّمة، فتنسحبُ علّته على الطبيعة والوجود من حوله، فيغدو كلّ شيء مريضا، وكأنّ الطبيعة بذلك لا تكتفي بموقف الصّامت المتفرّج، بل تشاركه أحزانه وآلامه في تناغم عجيب، فالموج والبحر، المساء و الأفق قد التفّت برداء الحزن والتّشاؤم والقتامة، التي انتقلت إليها من نفس الشاعر الدّاجية السّواد.

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج 1، ص 310 ، 311

[2]- ديوان الخليل، ج 1 ، ص 145

إلى جانب تجديد مطران في مضامين الشعر وطرق صياغته، فقد جدّد أيضا في الشعر القصصي، وبلغ فيه مبلغا كبيرا من الجودة والإتقان في مادّته وطريقة عرض، وهذا ما مكّنه من التّفوق على معاصريه. وقد ظهر ذلك في العديد من النماذج النّاجحة مثل: (الجنين الشهيد)، (فتاة الجبل الأسود)، (نيرون)، (حكاية عاشقين)...إلخ

من نماذج ذلك ما ورد في قصيدة (الجنين الشهيد):[1]

أَتتْ مصرَ تستعطي بأعيُنها النُّجْلِ وعرضِ جمالٍ لا يُقاسُ إلى مِثلِ

غريبةُ هذي الدّار باديّة الذلّ جلَتْ طفلةً عن موطنٍ ناضبٍ قحْل

إلى حيثُ يروي النّيلُ باسقةَ النّخلِ

فلاحيةٌ ما درّها ثديُ أمّها سِوى ضعفها البادي عليها وهمّها

ولم تتناول من أبيها سوى اسمها وما أحرزتْ من أهلها غير يُتْمها

وأشقى اليتامى فاقدُ البِرّ في الأهل

أو قصيدة (حكاية عاشقين) ومطلعها:[2]

أَفتَدِي مَنْ لَسعتْها نَحْلةٌ تطلبُ وِرْدا

ظنّتِ الوجْنةَ ورداً فأتتْ ترشُفُ شهدا

•••

مَرَ لها الحُسْنُ على كونِهِ حُلْوا وقدْ أغرى بها النّحلا

لعلّها كفّارةٌ قُدّمتْ عمّنْ سيقضون بها قتلى

فمِن مظاهر التّجديد في هذا المقطع كسرُ النّظام الكلاسيكي للقصيدة العربية، باعتماد نظام المقطوعات ذات القوافي المتغيّرة، وذلك ما يتلاءم مع طبيعة النص والمتمثّل في الشعر القصصي وما يتطلّبه من ديناميكيّة الأحداث، وهذا ما دعا بعض الدّارسين إلى القول بأنّ الشاعر خليل مطران قد غيّر مجرى الشعر العربي من الذّاتية إلى الموضوعية.

---

[1]- ديوان الخليل، ج 1 ، ص 223

[2]- المصدر نفسه، ص 185

ويبدو أنّ هذه النّزعة التجديدية والعمل الدّؤوب قد مكّنا مطران من توجيه الشعر العربي الحديث وجهة جديدة، جعلته يُؤثّر فيمن بعده من الشعراء، يقول الناقد عمر الدسوقي: ((إنّ شعر مطران قد أثّر في شعراء مصر حين سمعوه إمّا مباشرة أو غير مباشرة...والعقاد والمازني وأحمد زكي أبو شادي، وإبراهيم ناجي، وخليل شيبوب، وعلي محمود طه المهندس والصيرفي وكثير غيرهم من تلامذة مطران، ومن الذين تأثّروا بطريقته الجديدة، وإن اختلفوا عنه بعد ذلك، واستقلّ كُلٌّ بمذهب خاص به)).[1]

وأخيرا يتبيّن لنا كيف أنّ الشاعر اللبناني خليل مطران قد لعب دورا مهمّا في تغيير مسار الشعر العربي الحديث. غير أنّ هذا التجديد بقي على صلة بلُغة التراث وصورها ولذا يمكن اعتبار شعره بمثابة حلقة وصل بين الإحيائيين والمجدّدين. وقد هيّأ السّبيل لثورة التجديد التي أعلنتها الحركات والمدارس الأدبية من بعده.

3 ـ حركات التجديد الشعري في المشرق:

أولا: مدرسة الديوان:

تُعدّ من أهمّ وأشهر المدارس الشعرية والنقدية التي ألحّت على ضرورة التجديد في الشعر العربي بالإقبال على الرومانسية ومناهضة الإحيائية الكلاسيكية وإعلان التمرّد على الشعر التقليدي.

قامت المدرسة على ثلاثة من الشبّان وهم: عبد الرحمن شكري (1886-1958)، إبراهيم عبد القادر المازني (1889-1949)، وعباس محمود العقاد (1889-1964). وقد تخرّج الأولان من مدرسة المعلّمين العليا، في حين كان العقاد عصاميا في تعلّمه وثقافته وانفتاحه على ثقافة الغرب. وعلى عكس خليل مطران ذي الثقافة الفرنسية، فقد تأثّر رواد مدرسة الديوان فقد تأثّروا بالأدب الانجليزي وشعرائه ذوي التوجّه الرومانسي، فغرفوا من أشعار (وورد زوورث ،شيلي،بيرون، كولردج، كيتس) واطّلعوا على (الكنز الذهبي).[2]

يحدّثنا العقاد عن هذه المدرسة الفنية قائلا: ((فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق النّاشئين في أواخر القرن الغابر...ولعلّها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى. ولا أخطئ إذا قلتُ إنّ " هازليت" هو إمام

---

[1]- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج 2 ، ص 274 ، 275

[2]- وهو عبارة عن مختارات من الشعر الرومانسي الانجليزي من عصر شكسبير إلى نهاية القرن التاسع عشر، جمعها (فرانسيس بالجريف) أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد.

هذه المدرسة كلّها في النقد لأنّه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضيع المقارنة والاستشهاد)).[1]

وفي موضع آخر ينكر العقاد تأثّره وتأثّر زميليه بالشاعر خليل مطران قائلا: ((والأستاذ خليل مطران من جيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم...وهو عَلم وحده في جيله، ولكنّه لم يؤثّر بعبارته أو بِروحه فيمن أتى بعده من المصريين، لأنّ هؤلاء كانوا يطّلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ويطّلعون على الأدب الأوروبي من مصادره الكثيرة ولاسيّما الإنجليزية...وليس للأستاذ مطران مكان الوساطة في الأمرين ولاسيّما من يقرؤون الإنجليزية ولا يرجعون في النّقد إلى موازين الأدب الفرنسي...ولعلّ الأثر الذي أحدثوه في الثقافة العصرية هو الذي جنح بالأستاذ مطران إلى ترجمة شكسبير والعناية به أكثر من عنايته بكبار الشعراء الفرنسيين. فهو كصاحبه شوقي قد تأثّر بثقافة الجيل النّاشئ بعدهما في مصر ولم يُؤثّرا فيه)).[2]

فالعقاد لم يكتف بتأثّر جيله وأصحاب مدرسته بخليل مطران، بل قلب الآية إذ ذكر أنّ السّلَف (مُمثّلا في مطران وشوقي) هم الذين تأثّروا بالخَلف (مدرسة الدّيوان)، ولا يخفى ما في ذلك من مبالغة واضحة.

سُميت (مدرسة الديوان) نِسبة إلى الكتاب النّقدي الذي ألّفه العقاد والمازني (الديوان في الأدب والنقد)، وأصدراه عام 1921 في جزئين"يناير وفبراير " بَدل عشرة أجزاء كما تصوّراه في البداية، وتمّ ضمُّ الجزئين في كتاب واحد حقّق شهرة واسعة وأحدث ضجّة في الأوساط الأدبية والنقدية؛ لِما تبنّاه من آراء جريئة وثورية حول الشعر ومفهومه، وكذا لِما شنّهُ أصحابه من معارك عنيفة على الأدباء والشعراء المحافظين من أنصار مدرسة الإحياء.

وممّا ورد في مقدّمة الكتاب أنّ: ((موضوعه الأدب عامّة ووجهته الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة، وقد سمع الناس كثيرا عن هذه المذاهب في بضعِ السنوات الأخيرة، ورأوا بعض لآثاره، وتهيّأت الأذهان الفتيّة لفهمه والتّسليم بالعيوب التي تُؤخذ على شعراء الجيل الماضي وكُتّابه ومن سبقهم من المقلّدين...وأقرب ما نُميّز به مذهبنا أنّه مذهب إنساني مصري عربي...فهو بهذه المثابة أتمُّ نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وُجِدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعمّ مظاهره إلّا عربيّا بحتًا يُدير بصره إلى عصر الجاهلية...فلهذا اخترنا أن نُقدّم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة.))[3].

---

[1]- عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 192

[2]- المرجع نفسه، ص 199 – 200

[3]- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب ، القاهرة، ط 4 ، 1997 ، ص 3 ، 4

وهي مقدّمة تحمل دعوة للمذهب الجديد في الشعر، وفيها أيضا لهجة قوية مُتحاملة على الشعر المحافظ، إذ ترى في تقاليده أصناما ينبغي أن تُحطّم من أجل بناء هيكل جديد للشعر الحديث؛ ولذا نجد الكتاب يعُجّ بمعارك شرسة ضدّ رموز ورواد مدرسة الإحياء والبعث أمثال: شوقي وحافظ والمنفلوطي. ولم يسلم زميلهما شكري من ذلك إذ هاجمه المازني بمقالين تحت عنوان (صنم الألاعيب). وقد أحدث كلّ ذلك شرخا في جدار المدرسة وأدّى إلى صمت شكري وانسحابه من هذا التكتّل الأدبي.

غير أنّ المذهب التجديدي لدى مدرسة الدّيوان لم يبدأ عام 1921 بتاريخ صدور الديوان بل كان أسبق من ذلك بكثير، إذ بدت هذه الملامح في البروز مع كتاباتهم ((فالحقّ أنّ كتاباتهم التجديدية قد بدأت بكتابات العقاد في صحيفة "الدستور" منذ سنة 1907 ، حيث نشر بها وبغيرها آراء نقدية تجديدية عن "التشبيه الشعري" و"الشعر والألفاظ" و"الكاتب والشاعر" وغير ذلك. والحق أيضا أنّ معركتهم مع المحافظين قد بدأت بنقدات العقاد لحافظ وشوقي، التي بدأها منذ سنة 1909 ، مثل نقده لحافظ إبراهيم ونعْيِه عليه خلطه للاغراض في قصيدة واحدة...ومثل نقده لشوقي واتّهامه له بالغلوّ والتّقليد وعدم الصدق...)).[1]

ثم ظهرت بعدها دواوينهم التي تجسّد مبادئ هذا المذهب، فظهر ديوان شكري عام 1909 ثم ديوان المازني 1913 ثم العقاد 1916. واتّفق هؤلاء الشعراء على فكرة أنّ "الشعر وجدان" وهذا الشعار هو الذي اتّخذه شكري على صدر الجزء الأول من ديوانه (ضوء الفجر) يقول فيه:

ألا يا طائر الفِرْدو سِ إنّ الشعر وجدان

فالشعر الحقيقي هو الذي يعبّر عن ذات الشاعر وشخصيته، مبتعدا عن شعر المدح والمناسبات؛ لأنّه يُغيّبُ شخصية الشاعر ويغزوه التكلّف والتصنّع، فيغدو ناظم الشعر صانعا لا شاعرا. كما مجّد أصحاب هذه المدرسة الألم فبِه تتفتّح القرائح ، وبه يكون التأمّل في عمق وجوهر الأشياء، فالشاعر ـ كما يقول العقاد ـ (هو من يشعر بجوهر الأشياء). مع التأكيد على الوحْدة العضوية للقصيدة.

غير أنّ مفهوم الوجدان عند أصحاب هذه المدرسة كان متباينًا ((فقد مزيجا من الشعور والفكر، وفهمه شكري على أنّه التأمل في أعماق الذّات تأملا يتجاوز في غايته حدود الاستجابة للواقع، مستهدفًا الوقوف

---

[1]- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص 144

بالشاعر أمام نفسه في أبعادها المختلفة من شعورية ولاشعورية. أما المازني فقد رأى فيه كلّ ما تفيض به النفس من شعور وعواطف وإحساسات)).[1]

كثُر الحديث في شعر أصحاب هذه المدرسة عن معاناة الإنسان، وضجّت قصائدهم بالتّبرّم من الحياة ومن الشّكوى والأنين ومن الهروب إلى الطبيعة، والاتّخاذ من مظاهرها معادلا موضوعيا يرمزون بها لأحاسيسهم وغربتهم النفسية. يقول العقاد واصفا الليل:[2]

غرَب البدرُ أم دفيـــنٌ بقبْـــرٍ وهوَى النّجمُ أم أوى خلْف سِتْر؟

ضلّ هادي العيون واحلوْلَكَ اللّيْـــــلُ فـلا فرْقَ بيـن أعمى وبِـــرّ

مـــاج حتّى كأنّما يصـدم البحْـــــــرَ بمـوجٍ مـن بَحْـرِه مُسَبْكِـــر

وترى البحرَ تحْسبُ الماءَ حبرا وكأنّ السّمـاء أعمـاق بحـــر

ظُلُمات تحيط بالطّرف أنّى امتدّ لـــم يعُـد مَـدّهُ قـدر شبْـــرِ

ولهـذا الظّـلام خيرٌ من النّـو رِ إذا كُنتَ لا ترى وجـهَ حُـرِّ

ها هُنا أطلقُ العنان لأشجـا نِي وابْكي نفسي وأنشدُ شعري

فالعقاد يكسو الطبيعة - مُمثّلة في الليل والبحر - مشاعره الذاتية إذ يلفّهم السّواد والحزن جميعا، ويغوص في تأمّل طويل للّيل والظلام، وما ذلك إلاّ رمز لوحشة النفس وغربتها.

ويقول في مقطع آخر مجسّدًا حيرته والظّمأ الروحي الذي أرهقه وأضناه:[3]

ظمْآن ظمْآن لا صوبُ الغمام ولا عذْبُ المُدام ولا الأنداءُ ترويني

حيران حيران لا نجْم السّمـاء ولا معالم الأرض في الغمّاء تهديني

يقظان يقظان لا طيب الرّقاد يُدا نِيني ولا سَمر السمّـار يُلهيـني

غصّان غصّان لا الأوجاع تبليني ولا الكوارث والأشجان تُبكيني

---

[1]- أحمد المعداوي المجاطي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط 1 ، 2002 ، ص 14 ، 15

[2]- عباس محمود العقاد، ديوان العقاد، المقتطف والمقطم، مصر، د ط ، 1928 ، ج 1 ، ص 32

[3]- العقاد، الديوان ج 2 ، ص 194

وهي صورة توحي إيحاء شديدا بغربة هذه النفس الظّمأى، وتلك الروح الشّاردة النّافرة التي لا تستقر على حالفي بحثها عن المثل العليا، وهي توحي بمدى صدق التجربة الشعرية للشاعر، والشعر الجيّد عنوان للنفس المتألّمة يعبر بالقارئ إلى تلك المسالك المظلمة القابعة في أعماقها.

أمّا المازني فيُحدّثنا عن تناغم نفسه وذاته مع الطبيعة، إلى حدّ الامتزاج والتّهاني مع مظاهره قائلا:[1]

يا ليت حبّي وردة تروق حُسْنا من نَظر

يومضُ فيها طلّها مبتسما إلى الغدر

تُفاوحُ الغيث كما فاوحَ شعري من سحر

أبْكي إذا ألْوتْ بها هَوج الرياح والمطر

أبكي وأستبْكي لها بمعزلٍ عن البشر

أو ليتني حمامه أصدحُ في ضوء القمر

حتّى إذا عاد الرّبيع واكتسى الرّوض الحبر

غنّيتُها مؤهّلا مُرحّبًا بين الشجر

يتمنى الشاعر أن يكون حبّه وردة تمتصّ رحيق الجمال، أو أن يكون حمامة تصدح بين الشجر، هروبا من عالم الشّرور واتّحادًا بالطبيعة أمّ البشر، في صور بديعة وألفاظ عذبةً عُذوبةَ ورِقّة مشاعر الشاعر ونفسه التي تهفو إلى الجمال والنّقاء.

أمّا شكري، الذي يُعدّ أكثر هؤلاء الشعراء تأثّرا بالرومانسية الغربية، فتجربته يلفّها السّواد، وهي ناتجة عن التأمّل في هذا الكون المليء بالتناقضات الصّارخة، ولا يجد ملجأ لنفسه الكئيبة إلاّ الطبيعة. يقول في إحدى قصائده مخاطبا البحر:[2]

وأنتَ شبيه الدّهرِ، لا الدّهرُ هارمٌ. ولا أنتَ منقوصٌ ولا أنت حاسر

ويصطخبُ الآذيُّ فيك كأنّما اصطخابُك من حكم المنيّة ساخر

---

[1]- إبراهيم عبد القادر المازني، ديوان المازني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثّقافة، القاهرة ، مصر، د ط ، 2013 ، ص 45 ، 46

[2]- عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، د ط ، 2000 ، ج 2 ، ص 150

أخفْــقٌ وإعصــارٌ وهَبّــــةٌ أنّك حيّ نابض القلب شاعر

فَريحُك أنفاسٌ وموجُك نابضٌ كنبْضِ قلوبٍ أعجلتْها البوادرُ

خلوْتَ من السمّار كالبيد وامّحتْ معالمٌ لا تُبقي عليها الأعاصر

والشاعر حينما يعقد مقارنة بين البحر والدّهر فليس لذاتهما ، وإنّما ليقرنها بحياة البشر الفانية ومأساته الوجودية التي يذكّره بها خلود الدهر والبحر، فيزيد من معاناته ويُدخله في دوّامة من الحزن والألم.

الخصائص الفنية للمدرسة:

1 ـ في مفهوم الشعر: تقوم فلسفة الشعر عند شعراء مدرسة الديوان على كون الشعر وجدان، فهو تعبير عن تجربة شعورية ذاتية، متّصل بالنفس و أحاسيسها وعواطفها. فالشعر حسبما يراه العقاد هو (التعبير الجميل عن الشعور الصادق)، والشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يصفها وصفا خارجيا. إضافة إلى تركيزهم على شعر الشخصية وما ينتج عنه من صدق في التجربة الشعرية.

2 ـ في الموضوعات: التركيز على تصوير النفس الإنسانية وما يتّصل بها من تأمّلات فكرية في حياة الإنسان ووجوده وعلاقته بالكون، مع نبذ شغر المناسبات. يقول العقاد: ((فاطلُبْ من الشعر أن يكون عنوانا للنفس الصّحيحة، ثم لا يعنيك بعدها موضوعه ولا منفعته، ولا تتّهمه بالتّهاون إذا لم يُحدّثك عن الاجتماعيات والحماسيات والحوادث التي تله جبها الألسنة، والصّيحات التي تهتف بها الجماهير)).[1]

ومن الموضوعات الأثيرة لدى أصحاب هذه المدرسة، في توجّهها الرومانسي، وصف الطبيعة بشكل يختلف عن وصف القدامى ((إذ أنّهم لم يفصلوا بين الذات والموضوع كما فعل الإحيائيّون في الأغلب الأعمّ ولكنّهم وحّدوا بين الذات والموضوع ، فخلعوا همومهم على مظاهر الطبيعة، فحدث ما يُسمّى مشاركة وجدانية بين الشاعر وهذه المظاهر، انتهت في درجةٍ ما إلى ما يمكن أن يُدعى بالحلول الشعري)).[2] ويبدو ذلك في بعض ما سقناه من نماذج شعرية لأصحاب الديوان.

[1] - عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، المجموعة الكاملة لمؤلّفات العقاد، مج 26 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1 ، 1984 ، ص 208

[2] - مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث ، ص 72

3 ـ الوحدة الموضوعية والعضوية: ثار شعراء الديوان على القصيدة الإحيائية لِما تحمله من تعدّد في المواضيع ، ومن استقلال كلّ بيت بمعناه عن الآخر ممّا يؤدّي إلى تشتّت المعنى وتفكّك القصيدة. وفي المقابل دعوا إلى الوحدة الموضوعية والعضوية، فذلك ما من شأنه أن يحقّق التّماسك والتلاحم للبناء الفنّي للقصيدة.

4 ـ التّشكيل الموسيقي والإيقاع: حاول العقاد وزميلاه التّجديد في الموسيقى الداخلية للقصيدة، عبر انسجام وتناغم الحروف والألفاظ فيتشكّل إيقاع داخلي عذب ترتاح له النّفس.كما شملت محاولاتهم أيضا الموسيقى الخارجية مُمثّلة في البحر والروي والقافية، فتعدّدت القوافي وشاع جوّ من الدّينامكية والحرية بدل القيود التي تبعث على الشعور بالملل والرتابة التي تبعثها القافية الموحّدة، وخرج الشعراء إلى نظام المقطوعات وما ينجم عنه من تغيير في الروي والقافية في كلّ مقطوعة. ومن أمثلة ذلك قصيدة (ليلة وصباح) للمازني، يقول فيها:[1]

خيّمَ الهمُّ على صدر المشوقِ

يا صديقي

وبدتْ في لُجّة اللّيل النّجومْ

ومضى يركضُ مقرورُ النّسيمْ

وثنى الزّهرُ على النَّوْرِ الغطاءْ

عِمْ مساءْ

•••

هاتِ لي ...ماذا؟ ألا هاتِ الدّواةْ

الدّواةْ

أَوَ لمْ يغْفُ مع اللّيلِ الصّدى؟

فَلْيكُنْ لي سَمَرًا تحت الدُّجى

نَتداعى في حَواشيه سَواءَا

عِمْ مساءَا

---

[1]- المازني، الديوان ، ص 373

كما حاول البعض منهم أيضا المزج بين البحور، واستخدام البحور المجزوءة لإضفاء الخفّة والحيويّة على اتلقصيدة وذلك ما يلائم الغرض الغنائي الوجداني.

5 – الخيال: حظي باهتمام كبير لدى شعراء الدّيوان لاتّفاقه مع نظريّتهم حول الشعر، التي ترى بأنّ الشاعر لا يصوّر الأشياء كما هي بل كما تبدو له، أي بعد أن يُكسبها من الخيال ما أملاه عليه إحساسه.

6 – عَنْونة القصيدة: اهتمّ الشعراء بوضع عناوين للقصائد أو للدّواوين الشعرية بِشكل يتلاءم مع محتواها، مثل ديوان (أزهار الخريف)، و(ضوء الفجر) لشكري، وديوان (أعاصير مغرب) و (عابر سبيل) للعقاد...خلافا لِما درج عليه شعراء الإحياء من تسمية دواوينهم (ديوان البارودي)،(ديوان حافظ إبراهيم)،(ديوان الشوقيات).. إلخ.

كانت هذه أهمّ ما تبنّته مدرسة الديوان من مبادئ وما تميّز به شعرها من خصائص وسمات، جعل منها حلقة وصل أخرى في مسيرة الشعر العربي الحديث، وقد مهّدت السّبيل أمام حركة أكثر اتّصالا بالشعر الأوروبي ألا وهي (جماعة أبّولو).

ثانيا: جماعة أبولو:

أ – النّشأة: في سبتمبر غام 1932 أعلن الشاعر المصري **أحمد زكي أبو شادي** (1892 -1955) عن ميلاد حركة أدبية جديدة أسماها (جماعة أبولو)، مقرّها القاهرة. ضمّت طائفة من الأدباء والشعراء أمثال: إبراهيم ناجي ،، علي محمود طه ، كامل كيلاني ، محمود أبو الوفا ، حسن كامل الصيرفي ، صالح جودت ، محمد عبد المعطي الهمشري ، مصطفى عبد اللطيف السحرتي ، محمود حسن إسماعيل ، أبو القاسم الشابي...وغيرهم. وأُسندت رئاستها لأحمد شوقي، غير أنّ الموت قد اختطفه في أكتوبر من نفس السنة، فخلفه خليل مطران ثم تلاه أحمد محرم. ثم أصدرت مجلّة باسمها تُذيع أفكارها وتنشر أدبها، غير أنّها لم تعمّر طويلا ؛ إذ حجبت عن الصدور عام 1935 . وأمّا عن الحركة فقد انفرط عقدها نهائيا عندما هاجر أبو شادي إلى أمريكا 1946.

وقد وضّح أبو شادي، في العدد الأول من (مجلة أبولو) فكرة هذه الحركة وأهدافها وسبب اختيار التسمية قائلا: ((أمّا فكرتها فالسّموّ بالشعر، وأمّا غايتها فالعناية بالشعراء وحياتهم المادية، وأمّا اسمها فقد استعاروه من الميثولوجيا

الإغريقية التي تزعم أنّ أبّولو ربّ الشعر والموسيقى)).[1] فالتسمية تحمل دلالة الانفتاح على التراث الإنساني وضرورة التواصل بين الثقافات والحضارات، وعدم التقوقع والانغلاق على الذّات.

أصدرت (جماعة أبولو) العديد من الدواوين والكتب: فمن الدواوين نجد: (أشعة وظلال)، (الينبوع)، (فوق العباب)، (أطياف الرّبيع)، (الشّعلة) للشاعر أحمد زكي أبي شادي، و (الألحان الضّائعة) لحسن كامل الصيرفي، (وراء الغمام) لإبراهيم ناجي، و(الملّاح التّائه) لعلي محمود طه...إلخ. ومن الكتب (أدب الطبيعة) للسحرتي... وغيرهم.

يمكن اعتبار (جماعة أبولو) امتدادا لـ (مدرسة الديوان)؛ لكونهما يمثّلان المرحلة الرومانسية للقصيدة العربية الحديثة، غير أنّ (أبولو) تختلف عن (الديوان) في أنّه لم يكن لها مذهب أدبي واضح كسابقتها، بل إنّها تنشد الإبداع والتجديد والجمال الشعري والصّدق الفنّي حيثما وُجد، ولذا فقد فسحت المجال أمام جميع التيارات والمذاهب لتنظمّ إليها تحت راية التّجديد، ويبدو ذلك واضحا من خلال اختيار رؤسائها (شوقي، خليل مطران، أحمد محرم) وبعض من أعضائها من ذوي الاتّجاه المحافظ، كما جمعت شعراء من مذاهب شتّى : الرومانسية، الرمزية ، الواقعية، السريالية...إلخ كما أقرّ بذلك أبو شادي نفسه ، وإن كانت الرومانسية قد غلبت على إبداع هذه الحركة واتّجاهها النّقدي الذي تبنّته عبر مجلّتها.

وإذا كان أبو شادي وغيره من شعراء هذه الحركة يُصِرّون على تسمية حركتهم بالمدرسة فإنّ بعض النقاد رفضوا هذه التّسمية لأسباب شتّى، كالدكتور أحمد هيكل الذي يُعلّل رفضه لتسمية مدرسة قائلا: ((...لأنّ المدرسة الأدبية تقوم أساسًا على دعائم فلسفية معيّنة، وتكون لها قيم فنيّة محدّدة، وذلك ما لا نجده - بدقّة - في هذا الاتّجاه الشعري، فهو لا يقوم على دعائم فلسفية تجعل لأصحابه فلسفة خاصة تُغاير فلسفة الآخرين، وهو لا يلتزم قيّما فنّية صارمة تعزل شعراءه عن قيّم غيرهم من محافظين و مجدّدين، وإنّما هو يختار أحسن ما رأى في الاتّجاهات السّابقة، ويُفيد من الآداب الغربية، ويمزج بين هذه وتلك، ويُضيف إليها كثيرا من الخلْق والإبداع، ممّا يُشكّل له مجموعة من الخصائص الفنّية المشتركة التي تجعل منه اتّجاها مُميّزا بين اتّجاهات الشعر، لكنّها لا تصل إلى مستوى المدرسة الفنيّة ذات الأسس الفلسفية المحدّدة والقيم الفنيّة الفريدة)).[2]

---

[1] - شوقي ضيف ، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 70

[2] - أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص 212 ، 213

وكما يُلاحظ فإنّ الأسباب تبدو مقنعة، فهذا المزج المتنافر ـ كما يبدو في الظّاهر ـ لا يمكن أن يشكّل مدرسة ذات خصائص واضحة. ومن هذا المنطلق شنّ العقاد هجوما عنيفا على هذه الحركة، لِما يرى فيها من خطر يتهدّد الأدب العربي من محاولة للقضاء على الأصالة والهويّة في الشعر العربي، بِتبنّي التيّارات والمذاهب الغربية دونما وعي ولا تبصُّرٍ بالأضرار التي تُخلّفها.

ومن أهمّ هذه العوامل التي ساهمت في بروز (جماعة أبّولو) مايلي:

- الصّراع بين المحافظين (المدرسة الكلاسيكية) وبين المجدّدين (مدرسة الديوان).
- التّأثر بالشعر الرومانسي الأوروبي وبخاصة الإنجليزي منه.
- التّأثّر بأدب المهجر بخاصة أدب جبران خليل جبران.
- فترة الفراغ بعدما سكت الإحيائيون وفَتَرَتْ عزيمة الدّيوانيين.

ب – الخصائص الفنية لشعر (جماعة أبّولو):

يمكن القول بأنّ خصائص شعر (جماعة أبولو) تشترك في كثير منها مع (مدرسة الديوان)؛ لِتبنّيهما مبادئ الرومانسية وما تتميّز به من سمات من مثل:

- الاهتمام بالجانب الوجداني والانفعال والعاطفة المتأجّجة.
- شيوع الحزن والأسى بين ثنايا القصائد لاعتقادهم ـ ككُلّ الرومانسيين ـ أنّ الألم يطهّر النّفس والحزن يسمو بالروح.
- التزام الوحدة الموضوعية والعضوية.
- موضوعات الشعر توزّعت بين: الحبّ والمرأة. الهروب إلى الطّبيعة والامتزاج والذّوبان فيها والتفكير من خلالها واتّحاد الذّات بالموضوع. وموضوع الحنين إلى مواطن الذّكريات والشكوى والتبرُّم من الحياة. التّأمّل في الإنسان والوجود وحقائق الكون، بنظرة يغلب عليها الجيشان العاطفي لدى جماعة أبّولو عكس مدرسة الديوان التي لا تُرسل العاطفة على سجيّتها ـ في الغالب ـ لكونها تخضع لسلطة العقل الذي يُنظّمها.
- التّشخيص والتّجسيد والتّجريد.
- الاعتماد على شكل المقطوعات، في بعض أشعارهم، بحيث تستقلّ كلّ مقطوعة بقافية مختلفة عن الأخرى مع تماثلها في الوزن وعدد الأبيات.
- الاعتماد على البحور الخفيفة والمجزوءة والميل إلى الشعر المرسل.

غير أنّ هناك بعض السّمات التي ميّزت شعر (جماعة أبّولو)، وهي خصائص إمّا موجودة لدى سابقيها وطوّرتها حسب ما يتلاءم وتوجّهها ونظرتها للشعر، وإمّا إضافات كانت من نتائج توغّلها في المذهب الرومانسي الغربي، ومن أهمّها ما يلي:

1 ـ المعجم الشعري: يميل شعراء أبّولو إلى الإكثار من استخدام الألفاظ المتّصلة بالطّبيعة وبالجوّ الرّوحي الذي ينشأ عن هذا التّواصل والامتزاج، فنراهم يميلون إلى ألفاظ معيّنة مثل: الفجر والصّباح، الشّعاع والضياء، الشّفق والأفق، البحر والعباب، الجدول والبحيرة، الرّوض والدّوح...إلخ

كما يستعملون ألفاظا متّصلة بالحياة الدّينيّة وما له علاقة بعالم الرّوح الطّاهر المتسامي، من مثل: المصلّى والمعبد، المحراب والدّير، الرّاهب والعابد والنّاسك، الوحي والملاك...وغيرها من الألفاظ. من ذلك هذه المقاطع من قصيدة (الأطلال) للشاعر إبراهيم ناجي، الذي يقول في مطلعها:[1]

يـا فُؤادي رحم اللّه الهـوى كان صرْحاً من خيالٍ فَهَوى
اِسْقِني واشْربْ على أطلاله وارْوِ عنّي طالما الدّمعُ روى
كيف ذاك الحبُّ أمسى خبرًا وحديثًا من أحاديث الجَوى

وفي مقطع آخر:[2]

أين من عيني حبيبٌ ساحر فيـه نُبْـلٌ وجـلالٌ وحيـاءْ
واثـقُ الخطْـوِ يمشـي مَلكا ظـالم الحُسن شهيّ الكبرياءْ
عبِقُ السّحر كأنفاس الرُّبى ساهمُ الطّرْف كأحلام المساءْ
مُشرق الطّلعة، في منطقه لغة النّـور وتعبير السّمـاءْ

وفي المقطعين تجتمع ألفاظ الطّبيعة مع عالم الرّوح في تآلف بديع، وهذا التّمازج بين العالمين خلق عالما آخر هو العالم الشعري الذي تلتحم فيه جميع العناصر في جوّ روحيّ شفّاف.

---

[1] - إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت ، د ط ، 1980 ، ص 132
[2] - المصدر نفسه، ص 134

إضافة إلى جنوحهم نحو الألفاظ الخفيفة والرّشيقة، لما لها من نغم خاص يُطرب السّمع. كما طعّموا شعرهم ببعض الألفاظ الأجنبية من مثل ما ورد في قصيدة (أغنية الجندول في كرنفال فينيسيا) لعلي محمود طه. إضافة إلى بعض الأسماء المستقدمة من الأساطير والميثولوجيا اليونانية والفرعونية القديمة: (كيوبيد، صافو، فينوس، أوزوريس). كما نجد في شعرهم ، في بعض الأحيان، استخدام لبعض الألفاظ المتداولة والعامية فأتى معجمهم قريبا من لغة الحياة اليومية.

2 ـ تراسُل الحواس: أي تداخلها بحيث ((يُستعمل للشّيء المسموع ما أصله للشّيء الملموس أو المرئي أو المشموم، ويُستخدم للشّيء المشموم ما من شأنه أن يُستخدم للشّيء المرئي أو الملموس أو المسموع وهكذا. ومن هنا يتحدّثون عن نعومة النّغم، أو بياض اللّحن أو تعطّر الأغنية، كما يتحدّثون عن العطر القمري، أو الأريج النّاعم، أو العبير المنغوم)).[1]

وقد تميّز شعراء أبّولو في هذا المجال تميّزا واضحا إذ استحدثوا صيغا لطيفة وممتعة، وكان ذلك بتأثير من شعراء الغرب وبخاصّة ذوي التّوجّه الرّمزي كبودلير وفرلين، إذ تُعدّ هذه السّمة من أهمّ خصائص شعرهم. يقول الهمشري مخاطبا النّارنجة الذّابلة (نوع من الحمضيات):[2]

خَنقَتْ جُفوني ذِكريـاتٌ حُلـوةٌ من عِطرك القَمري والنّغم الوَضِي

فانْسابَ منكِ على كليلِ مشاعري ينبـوعُ لحنٍ في الخيـال مُفضّض

وهَفَتْ عليكِ الرّوح من وادي الأسى لِتعُبَّ من خمر الأريجِ الأبيض

فهذه المقطوعة تعجّ بمظاهر تراسل الحواس وتداخلها فالعطر مثلا مشموم غير أنّ الهمشري وصفه بالقمري الذي يتّصف بكونه أبيض وضّاءً، وهي من صفات المرئيات لا المشمومات، ويتكرّر ذلك في قوله (الأريج الأبيض). وأمّا لفظة (النّغم) الذي هو مسموع وصفَه بالوضيء وهي من خصائص المرئيات أيضا. كما يشمل التراسل ألفاظا أخرى كـ(ينبوع لحن)، (الخيال مفضّض)...إلخ

ورغم هذا التّداخل الذي أربك الحواس وخرج عن العُرف اللّغوي، إلّا أنّه قد أضفى حيويّة ومرونة على الشّعر وفتح أمام اللّغة بابا آخر لإثرائها وإضفاء جوّ نفسيّ غامض لا يجد الشاعر وسيلة للتّعبير عنه إلّا بمثل هذه الصّيغ

---

[1] ـ أحمد هيكل، تطوّر الأدب الحديث في مصر، ص 330

[2] ـ المرجع نفسه، ص 330

3 ـ **التّعبير بالصّورة**: وهو التّعبير غير المباشر عن الأفكار والعواطف والأحاسيس، ويتمّ ذلك من خلال صور شعرية تكون جزئية حينا وكليّة حينا آخر، يمتزج فيها الواقع بالخيال الخلاّق، لتصوير الحالة النّفسية الدّاخلية للشاعر. يقول محمود حسن إسماعيل في قصيدته (النّاي الأخضر):[1]

زمّارتي في الحقول قد صَدحَتْ فَكدتُ من فرحتي أطيرُ بها

الجـدْيُ في مرتعي يُراقصُهـا والنّحـلُ في رَبْوتي يُجاوبها

والضّوء من نشْوةٍ بِنغمتهـا قد مال في رَأْدِه يُلاعبُها

رَنَا لها من جُفون سَوسنـة فكاد من سَكْرة يُخاطبها

نفخـت في نايهـا فطربني وراح في عزلـتي يُداعبهـا

...سكْران من بهجة الرّبيع بِلا خمرٍ به رقْرقت سواكبهـا

رسم الشاعر في هذا المقطع صورة كليّة يشيع فيها الحبور والسّرور، تشكّلت من تلاحم مجموعة من الصور الجزئية فيها السّاكن والمتحرّك، وفيها المرئيّ والمسموع، فهناك زمّارة تصدح والجدي يُراقصها، والنّحل يجاوبها، والضوء يلاعبها وسوسنة ترنو، وسكرة الرّبيع ونشوته...وغيرها مكن الصوز الجزئية التي تضافرت لرسم صورة كلية بديعة تعجّ بالسّرور والنّشوة التي ملأت نفس الشاعر ووجدانه لتواجده وسط هذه الطبيعة الغنّاء، ولا يبعد أن تكون هذه الصور رمزا لما يختلج في نفس الشاعر من إطلاق مشاعره المكبوتة وفرحته التي حرمها منه المجتمع القاسي، فراح يستعيض عنها بين أحضان الطبيعة.

4 ـ **استخدام الرّمز**: يعود الفضل إلى شعراء (جماعة أبّولو) في التّعريف بالمذهب الرّمزي والتّرويج له في شعرنا الحديث، بحكم اتّصالها بشعراء الرّمزية في الغرب وتأثّرهم بشعرهم.

والتعابير الرّامز هي تلك ((التي يُغلّفها ستر من الضّباب الخفيف، أو يُغشّيها جوّ من الإبهام اللّطيف، فيحُوا بينها وبين الدّلالة المحدّدة المباشرة. فهي لا تعطي مدلولا وضعيا أو مجازيا دقيقا، وإنّما تثير في النّفس أحلاما ورؤى

[1] ـ محمود حسن إسماعيل ، ديوان أغاني الكوخ ، مجموعة الأعمال الكاملة ، مج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، 2004 ، ص 122 ، 123

وأحاسيس مُبهمة، تنتقل بها إلى أودية خيالية بعيدة، تبعث بها ذكريات قديمة، أو تخْلق فيها علاقات بين أشياء تبدو غريبة)).[1]

ومن بين تلك الصيغ الرمزية الشّائعة: (عروس البحر)، (بحر العدم)، (اللّهب المقدّس)، (شاطئ الأعراف)، (وادي الجنّ)، (حجب الغيب)، (الشاطئ المجهول)، (نهر النّسيان)...وغيرها من التّعابير التي استحدثها الشعراء ودرجوا على استعمالها في شعرهم، لما لها من دور في إثراء الدّلالة وتلوين الصور الشعرية وتنميقها.

وفي الأخير يمكننا القول بأنّه على الرّغم من الفترة القصيرة التي برزت فيها (جماعة أبّولو)، ورغم الخليط المتنافر لمذاهب أعضاء هذه الحركة، إلّا أنّها مثّلت خطوة جريئة من أجل النّهوض بالشعر العربي الحديث وإخراجه من قوقعته ليتّصل بالآداب العالمية ويتأثّر بها وبالتيارات الفنية والفكرية السّائدة في ذلك العصر. فكانت بذلك حركة أدبية تنشد الإبداع والتّجديد في جوّ من الهدوء والسّلام، دون أن تخوض معارك ضارية مثل سابقتها. يُؤمن أصحابها بأنّ الإبداع الحقّ يُحدّث عن نفسه بصوت هامس خافت، ولا يحتاج إلى ترجمان يدافع عنه بصوت خطابي عالي النّبرة.

[1] - أحمد هيكل، تطوّر الأدب الحديث في مصر، ص 339

المحاضرة: 06

التّجديد الشّعري في المغرب العربي

توطئة: من المؤكّد أنّ أصحاب الاتّجاه التّجديدي ينشدون التّخلّص من قيود الأغراض التقليدية، وجعل الشعر مُعبّراً عن روح العصر، إضافة إلى إحداث تغيير في بنيته وطرائق نظمه وكذا في أساليبه وأخيلته، ولذلك فقد توجّه المسار التّجديدي في شعر المغرب العربي نفس وجهة الشعر العربي عامّة في العصر الحديث.

وإن كان التياران: التقليدي والتجديدي قد أثار زوابع ومعارك صاخبة في المشرق والمهجر عن طريق المدارس الأدبية مُمثّلة في (مدرسة الديوان، جماعة أبولو، الرابطة القلمية)، والتي تبنّت المذهب الرومانسي، ووقفت في وجه المدرسة المحافظة التقليدية، على عكس ما حدث في المغرب العربي، حيث سار النّمطان جنبا إلى جنب، وكانت وطأة المعارضة والصّراع أخفّ من مثيلتها في المشرق.

أولا: في الجزائر:

لقد كان التيار المحافظ أكثر حضورا وقوة في النّصف الأوّل من القرن العشرين، لأسباب ذكرناها أثناء الحديث عن الشعر الإحيائي. أمّا التيار التّجديدي فقد بدأت بوادره في الجزائر منذ العشرينيات، فيما يعرف بالاتّجاه الرّومانسي (الوجداني)، وقد ظهر في تمرّد الشعراء الشّباب على قيود الشعر وقواعده الصّارمة وقوالبه الجاهزة، غير أنّه ((ينبغي ألاّ نتصوّر أنّه قد وُجدت في الشعر الجزائري مدرسة أو مذهب رومانسي بالمفهوم الدّقيق للكلمة، فإنّ الرومانسية كما عرفتْها أوروبا كانت فلسفة متكاملة في الحياة والمجتمع والدّين وغيرها، بينما ظلّت في الجزائر وفي سائر الوطن العربي مجرّد اتّجاه لاختلاف العوامل والظّروف بطبيعة الحال)).[1]

يذهب الدكتور محمد ناصر إلى أنّ ((البداية الحقيقية لهذا الاتّجاه، إنّما بدأتْ في الأشعار التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى، مع بداية الوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي، فإنّ الأوضاع المؤلمة التي فرضها المستعمر آنذاك تُعدّ مؤثّرا أساسيا في طغيان مشاعر الحزن إبّان الحرب العالمية الأولى)).[2]

أمّا عن أسباب ظهور هذا الاتّجاه فقد ((كان للوضع السياسي، وتدخّل الاستعمار في كلّ شيء وتجريد الشعب من مقوّماته الرّوحية والقومية، وعزل الأدباء والشعراء عن الحياة العامّة...كان لهذا كلّه دافع قويّ وجّه

---

[1] - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 85
[2] - المرجع نفسه، ص 88

بعض الأدباء إلى اتّجاه فيه كثير من الهروب والنّقمة والأحلام...متأثّر بعاملين آخرين هامّين، أحدهما وصول المبادئ الرّومانتيكية من فرنسا إلى الجزائر، وتأثّر الجيل الدّارس للثّقافة الفرنسية بتلك المبادئ وما تحمله من بذور ثورية وأنغام حزينة، وصور بيانية حالمة جديدة. أمّا الثاني فهو تأثّر أدباء هذا التّيار بكلّ من مدرسة المهجر وجماعة أبولو الرّومانتيكيتين)).[1] وقد تجسّد هذا الاتّجاه الرّومانسي في تمرّد الشعراء الشباب على قيود الشعر وقواعده الصّارمة وقوالبه الجاهزة.

وكانت **البداية** لهذا الاتّجاه مع الشاعر **رمضان حمود** (1906 ـ 1929)، الذي خطا الخطوة الأولى في المسار التّجديدي تنظيرا وممارسة، في وسطٍ قد هيمن عليه صوت الاتّجاه التّقليدي المحافظ، فقد حاول هذا الشاعر أن يُقوّض النّظريّة التّقليدية للشعر ويبني على أنقاضها نظريّة جديدة أكثر تلاؤماً مع روح العصر، ويظهر ذلك من خلال كتابه النّقدي (بذور الحياة)، وكذا مقالاته التي نشرها في مجلّة "الشّهاب" ومنها سلسلة مقالات بعنوان (حقيقة الشعر وفوائده) 1927، وكذا (التّرجمة وتأثيرها في الأدب)، والتي هاجم من خلالها الجمود والتّقليد في الشعر، ودعا إلى التّجديد بُغية الوصول إلى نهضة شعرية تساير تطوّر الحياة في العصر الحديث وتعبّر عن قضايا الأُمة. وقد أورد الشاعر أبياتا يهاجم من خلالها التيار المحافظ، ساخرا من أولئك الشعراء المقلّدين قائلا:

أتوا بكلام لا يُحرّك سامعاً عجوز له شطرٌ وشطرٌ هو الصّدرُ

وقد حشروا أجزاءه تحت خيْمة كعظمٍ رميمٍ ضمّهُ القبرُ

وقد انطلق رمضان حمود في نظرته إلى ماهية الشعر ووظيفته من المنظور الرومانسي، الذي يحتفي بالعاطفة ويُمجّدها في العمل الفنّي، ويجعل من صدق الإحساس أساسا للتّجربة الفنيّة، ولذلك فقد كان ((من أهمّ نظريّاته الجريئة نظرته الموضوعية إلى اللّغة الشعرية ودعوته الصّريحة للشعراء ليُجدّدوا نظرتهم إلى اللّغة على أساس ذاتي وجداني، تعتمد الصّدق الفنّي، وتستجيب لروح العصر والواقع قبل أيّ اعتبار آخر))[2].

كما دعا إلى تميُّز شخصية المبدع في الرّؤية والأسلوب واللّغة، فذلك ما من شأنه أن يُساهم في تميُّز الشاعر ونجاح شعره، فالشاعر الحقيقي في نظره هو الذي يُعطينا صورة صادقة عن نفسه وعن عصره. فالشعر كما يراه حمود رمضان هو كما يلي:[3]

---

[1] - أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 27 ، 28

[2] - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 333

[3] - حمود رمضان، بذور الحياة، مكتبة الاستقامة ، تونس، د ط ، 1928 ، ص 104

وقُلتُ لَمّا تبــاهوا بشعرهـم ألا فاعلموا أنّ الشّعور هو الشعر

وليْس بِتنْسيق وتزويقِ عارفٍ فما الشعر إلّا ما يُحشْرِجُ له الصّدر

فهذا حرير الماء شعر مرتّــل وهذا غنــاء الحبّ ينشره الطّيــر

وهذا زئير الأسد يحمي عرينه وهذا صفير الرّيح ينطحه الصّخر

وإلى جانب المحاولات التّنظيرية التي ساهم بها حمود رمضان، والتي دعا فيها إلى ضرورة التّجديد في المضامين واللّغة والأسلوب، فقد أردفها بمحاولات تجديدية أخرى في بناء الشعر، حاول من خلاله الانفلات من قيود الوزن والقافية، كما في قصيدة (دمعة على الأمّة والشّرف) وقصيد (يا قلبي) التي يقول فيها:[1]

أنتَ يا قلبي فريدٌ في الآلام والأحزان

ونصيبُك من الدّنيا الخيْبة والحرمان

أنتَ يا فلبي تشكو هموها كِباراً وغير كبار

أنت يا قلبي مكْلومٌ ودمعك الطّاهر يعبثُ به الدّهر الجبّار

ارفعْ صوتك إلى السّماء مرّة بعد مرّة

وقل اللّهمّ إنّ الحياة مُرّة

وبهذا استحقّ رمضان حمود أن يكون رائدا من رواد التّجديد في الشعر الجزائري الحديث، وصوتا جريئا وقف في وجه التّيار المحافظ الذي تربّع على الحركة الشعرية في الجزائر. ولكن بالرّغم من تميّزه وانفراده في دعوته ونظرته التّجديدية للشعر، إلّا أنّه لم يستطع أن يُسمِع صوته آنذاك (في **العشرينيات**) في خضمّ موج التّيار المحافظ.

ومن الشعراء الذين انجذبوا نحو التّيار الرومانسي في **الثّلاثنيات** وما تلاها نجد: أحمد رضا حوحو ،مبارك جلواح ، أبو مدين الشافعي ، الطاهر بوشوشي ، عبد الله شريط ، أحمد بن ذياب ، عبد الكريم العقون ، محمد الأخضر السائحي...وغيرهم. وقد تشرّبت هذه الكوكبة من الشعراء مبادئ الرومانسية وجسّدتها في خطابها الشعري، فاتّجهوا نحو التّعبير عمّا يختلج في صدورهم وعمق إحساسهم ومعاناتهم، في لفظ عذب رقيق، مشحون بدلالات الألم والحزن، فأدخلوا ألفاظا جديدة لم تكن معروفة في قصائد الشعراء التّقليدين، واستحدثوا معجما شعريا

[1] - محمد ناصر، رمضان حمود، حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط ، 1985 ، ص 186 ، 187

تتقاسمه الطّبيعة والوجدان. من دلك هذه المقطوعة للشاعر محمد الأخضر السائحي التي يرسم من خلالها صورة الشاعر كما يراها يقول:[1]

ذاهِلٌ ينظر كالحالم في الأفق البعيد

وادِعُ النّظرة والبسمة كالطّفل الوليد

في محيّاه سُهوم أو ظلال من جمود

وعلى عينيه نجوى وابتهال وسجود

سكن الكونُ، وأغْفى كلُّ شيء في الوجود

وهو سهران وحيد، يرقبُ النّجم الوحيد

وبذلك نرى كيف أنّ صوت الشعر الرومانسي قد نشأ خافتا وضعيفا في العشرينيات والثّلاثينيات، ولكنّه ما لبث أن اشتدّ وقوي في الراحل اللّاحقة وخاصّة في الأربعينيات والخمسينيات. وقد ساهم هذا التيار في إثراء الحركة الشعرية ودفع بها نحو أفق التّجديد.

واستمرّت الدّعوة التّجديدية في الشعر الجزائري بعزم وإرادة، ولكن بِنسبٍ متفاوتة بين الشعراء، فكانت المحطّة الثانية في **الخمسينيات** التي تُعدّ من أهمّ معالم الحركة التّحديثية، التي مسّت الشكل والمضمون معا للقصيدة العمودية، ونقصد بذلك حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة. ومن الدّوافع التي جعلت الشعراء يتّجهون هذه الوجهة التّجديدية نحو الشعر الحر ما يلي:

- النّفور من الشّكل العمودي الثابت للقصيدة
- الرّغبة في إيجاد شكل جديد أكثر مُلاءمة للتّعبير عن التّجربة الشعورية
- الثورة وإعلان التّمرّد على الواقع السياسي (الاستعمار) والواقع الثقافي في الجزائر

• أمّا مضامين هذا الشعر الحر فهي تدور حول الموضوعات التالية:[2]

- الثورة والنضال والمقاومة

---

[1] - محمد الأخضر السائحي، همسات وصرخات، دار المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر، د ط ، 1956 ، ص 29

[2] - للاطّلاع عليها بشكل تفصيلي يُنظر: شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985 ، ص 92 – 131

- التّغنّي بالوطن وقدسيّته

- التّعبير عن تجارب الحب، مع المزج أحيانا بين المحبوبة والوطن

- الارتباط بالقومية العربية

- رفض سلبيات الحضارة المعاصرة وصورها

اقترنت البداية الحقيقية للشعر الحر في الجزائر باسم الشاعر **أبي القاسم سعد الله** (1927-2013) من خلال قصيدته (طريقي) المنشورة في جريدة " البصائر" سنة 1955 ـ وإن كانت قد سبقتْها محاولات شتّى غير أنّها لم تُنشر إلاّ بعد الاستقلال ـ وعن هذه التجربة الشعرية الرّائدة يقول أبو القاسم سعد الله: ((كنتُ أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 ، باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكنّي لم أجد سوى صنم يركع أمامه كلّ الشعراء بِنغم واحد وصلاة واحدة...كنت أعبد ذات الصّنم وأصلّي في نفس المحراب...غير أنّ اتّصالي بالإنتاج العربي القادم من الشرق ـ ولاسيّما لبنان ـ واطّلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنّظريات النّقدية، حملني على تغيير اتّجاهي ومحاولة التّخلّص من الطّريقة التّقليدية...ثم لم ألبث أن تحرّرت من التّفاعيل أيضا. وقد نشرتُ أوّل قصيدة مُتحرّرة في الشعر الجزائري في "البصائر" 311 سنة 1955 بعنوان "طريقي"))[1].

يقول أبو القاسم سعد الله في قصيدته "طريقي": [2]

يا رفيقي

لا تلُمني عن مُروقي

فقد اخترتُ طريقي

وطريقي كالحياة

شائكُ الأهداف مجهول السّمات

عاصف التيار، وحشي النّضال

صاخب الشّكوى، عربيد الخيال

---

[1] - أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 50 ، 51

[2] - أبو القاسم سعد الله، الزّمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط ، 1985 ، ص 141

يبدو الشاعر في هذه الأسطر الشعرية متأهّبا لخوض تمرّد على مستويين: الثورة على المستعمر وثورة على الشكل التقليدي للقصيدة العمودية، يروم التّحرّر من كليهما لينطلق حرّا طليقا. وعن تفرّد تجربة أبي القاسم سعد الله يقول الدكتور محمد ناصر: ((أنّ الشاعر الجزائري الوحيد الذي اتّجه إلى هذا الشعر عن وعي واقتدار، وحاول التّجديد في الإشكالية الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التّعبيرية هو أبو القاسم سعد الله في حين ظلّت محاولات الشعراء الآخرين...مُتّسمة بالتّذبذب والتّردّد)).[1]

وعقب هذه الانطلاقة للشعر التجديدي الحر، ظهرت محاولات عدّة للشعراء الشباب، ليساهموا في إرساء قواعد المرحلة التأسيسية للشعر الحر في الجزائر، ورفع لواء التّجديد شكلا ومضمونا، من بين هؤلاء الشعراء نذكر: محمد الأخضر السائحي، أبو القاسم خمار، أحمد الغوالمي، محمد الصالح باوية، عبد الرحمن زناقي، عبد السلام الحبيب... وغيرهم

ثانيا: في تونس:

مرّ الشعر التونسي بمسيرة حافلة منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، تمخّضت عمّا يسمى بـ (الشعر العصري)، الذي امتدّ حضوره إلى العقد الثالث من القرن العشرين، وكان ذلك بداية لمرحلة جديدة من مسيرة الشعر التونسي الحديث، رائدها بلا منازع الشاعر **أبو القاسم الشابي** (1909-1934)، الذي يُعدّ من أهمّ أقطاب الرومانسية في الشعر العربي عامة والتونسي بخاصة. وقد دفع بالشعر إلى آفاق رحبة بفضل ما تميّز به شعره من طاقة فنية متوثّبة وجاذبية غنائية. لقد ((نشأ أبو القاسم الشابي في محيط أدبي كان متفتّحا على تيارات فنية من الشرق والغرب، ولكن على الرّغم من وجود المحاولات المعاصرة في تونس للتّجديد في الشعر، والكتابة على النّمط الرومانسي ومعالجة موضوع الطّبيعة، واللّجوء إلى الأحلام التّأمّلية، والولوج إلى ذات الشاعر بحثا عن التّجربة الشخصية...إلّا أنّ بروز الشابي يبقى ظاهرة نادرة في تاريخ الشعر التونسي الحديث)).[2]

انتقد الشابي بشدّة، من خلال محاضرته (الخيال الشعري عند العرب)، الأساليب الشعرية عند العرب قديمها وحديثها، ومال للأساليب الشعرية الغربية في بحثه عن الجديد. كما هاجم في الكثير من المواضع شعراء عصره لتمسّكهم بالأغراض التقليدية، التي تجعل الشعر متصنّعا ومتكلّفا يُعوزه الصّدق الفنّي، وهو ما يجعل الشاعر منفصلا عن الحياة.

---

[1] - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 151

[2] - سلمى الخضراء الجيوسي،الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 429 ، 430

فالشعر في رأي الشابي هو كما يعبّر عنه في دعوته للشعراء، قائلا في قصيدته (فكرة الفنّان):[1]

عِــشْ بالشّعـور وللشّعور فـإنّمـا دُنيـاكَ كوْنُ عـواطف وشعـور

شيدتْ على العطف العميق وإنّها لَتجِفُّ لو شيدت على التّفكير

ولبلوغ غايته التّجديدية فقد نبذ القاموس اللّغوي الجاهز والصور التقليدية، واستحدث قاموسا جديدا مشحونا بالعواطف والانفعالات الدّاخلية، يعبّر من خلالها عن الحساسية الجديدة في الشعر الحديث، كما مال إلى المواضيع ذات الأفكار المجرّدة والأحلام الرّومانسية والتأمّلات الداخلية، في لغة عذبة وصور حالمة تعجّ بها قصائده من مثل: (صلوات في هيكل الحب)، (ألحاني السّكرى)، (في ظلّ وادي الموت)...إلخ، غير أنّه كثيرا ما كان يلجأ إلى المزج بين التجارب والعواطف الشخصية والجماعية، والتي تتمخّض عنها الثّورة والتّمرّد والرّغبة في التّحرّر، مثلما تعكسه قصائده: (إلى الشّعب)، (النّبي المجهول)، (الصباح الجديد) و (إرادة الحياة) التي يقول فيها:[2]

إذا الشّعبُ يوما أراد الحياه فلا بُدَّ أن يستجيب القدرْ

ولابُــدّ للّيــلْ أن ينجلـي ولابُــدّ للقيـد أن ينكسـرْ

ومَنْ لم يُعانقْهُ شوقُ الحياة تبخّـر في جوّهــا واندثـرْ

غير أنّنا نجده في مواضع أخرى يشكو قسوة المجتمع ويثور على الواقع، فينطلق إلى الغاب ينشر رسالته:[3]

إنّني ذاهــبٌ إلى الغــاب عَلّي في صميم الغابات أدفنُ بُؤْسي

•••

سوْف أتْلو على الطّيور أناشيـــــــدِي وأفضي لها بأشواق نفسي

يهرب الشاعر من المجتمع متذمّرا ساخطا، فيلجأ إلى حضن الطّبيعة، ملجأ الرومانسي يبثّها آلامه ويشكي إليها غربته ومعاناته، فتنصت إليه الطبيعة وكأنّها تخفّف من آلامه واضطرابه، فللشّابي ظمأ شديد إلى الطبيعة يقول:[4]

---

[1] - أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار العودة ، بيروت، د ط ، 1997 ، ص 319

[2] - الديوان ، ص 406

[3] - المصدر نفسه، ص 249

[4] - المصدر نفسه، ص 411

ظمئْتُ إلى النّور،فوق الغصون،ظمئْتُ إلى الظلّ تحت الشّجر

ظمئتُ إلى النّبع ، بين المروج ، يُغنّي ، ويرقص فوق الزّهر

ظمئْتُ إلى نغمات الطّيور ، وهمس النّسيم ، ولحن المطر

ظمئْتُ إلى الكون، أين الوجود ، وإنّي أرى العالم المنتظر

ومع الشابي كان جيل الشّباب الذي اعتنق الرومانسية كمذهب فنّي بديل عن الكلاسيكية ذات المنحى التّقليدي أمثال: محمد الحليوي ، محمد البشروش ، و محمد العربي صمادح .

خَبَتْ شعلة الرومانسية في الشعر التونسي مع نهاية الأربعينيات، لتظهر طلائع الشعر الحر مع مطلع الخمسينيات ((... بمفهومه الشّرقي "لدى الشعراء المتخرجين في الجامعات الشرقية كمصطفى الحبيب بحري، والشاذلي زوكار ومحمد العروسي المطوي، ومن تأثّر بهم من الزّيتونيين مثل محمد العربي صمادح وعمر السعيدي الغريبي). وبمفهومه الغربي (لدى محسن بن حميدة في قصائد قليلة يلوح تأثّره فيها بالشعر الحر الفرنسي "..)).[1]

وقد أحدث الشعر الحرّ خلخلة في الشكل العمودي للقصيدة، لإضافة إلى التّجديد على مستوى المضامين، ليُثبِت هذا الشكل الجديد نفسه على السّاحة الأدبية في السّتينيات وما تلاها من عقود.

ثالثا: في المغرب الأقصى:

مع بداية الأربعينيات بدا التيار الإحيائي في الانحسار، ليترك المكان لتيّار شعري جديد وهو الشعر الرومانسي، الذي بدأ يتسلّل إلى السّاحة الأدبية، ليُنبئ بتحوّل واضح في مسار الشعر المغربي، ممّا أدّى إلى ظهور جيل جديد من الشعراء الذين تبنّوا مفاهيم جديدة ورؤى مختلفة عن سابقيهم حول ماهية الشعر ووظيفته.

ومن العوامل التي ساهمت في بروز التيار الرومانسي في المغرب الأقصى ما يلي:

- احتكاك المغرب بالمشرق على نحو مُكثّف، والتّعرّف على أهمّ المدارس التّجديدية (الديوان، أبّولو، المهجر)، واكتشافهم لطرق جديدة للتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم.

- انفتاح الشعراء على الثقافة الأجنبية.

[1] - مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص 101

- تطوّر الجهاز النّقدي الذي عمل على تطوير الشعر وبروز الرّؤى التّجديدية ((فالنّقد كان عاملا حاسما في ظهور التّجديد، من خلال تدعيمه لجانب الخيال في الإبداع والدّعوة إلى حريّة الذّات في التعبير، وذلك بفضل انفتاح الجرائد والمجلات على نقّاد جدد ضخّوا في عروق النّقد المغربي دماء جديدة، بوعي نقدي جديد)).[1] ومن أمثال هؤلاء نجد عبد الكريم بن ثابت (ت1961) الذي برز في المقالات القصيرة المُعنْوَنة بـ (حديث مصباح) وقد نشرها على صفحات "رسالة المغرب". وفي تعريفه للشعر والشاعر يقول: ((الشعر تعبير عن الذّات، والشاعر ذو رؤية متطلّعة إلى استكشاف مجاهل النّفس دون تفاعل مع الأحداث الآنيّة، ولكن مع الحياة والكون في إطارٍ قِوامُه اللّفظة الهادئة، لكنّها شاعريّة))[2] وكما يبدو فإنّ ابن ثابت في رؤيته للشعر متأثّر برواد الشعر الرومانسي في المشرق والمهجر، كما يبدو تأثّره بآراء الشابي خاصّة، حول كون الشعر تعبيرا عن الذّات والوجدان.

لقد ساهمت هذه العوامل وغيرها في خلق حركة شعرية جديدة في موضوعاتها وطرائقها الفنية، وكان من أهمّ شعراء هذه الحركة: عبد الكريم بن ثابت ، مصطفى المعداوي ، عبد المجيد بن جلون ، علال بن الهاشمي الفيلالي ، البوعناني...،إضافة إلى شعراء المرحلة السابقة، الذين استمرّوا في الكتابة الشعرية أمثال: عبد القادر حسن ، عبد المالك البلغيثي ومحمد الحلوي.

ويمكن القول بأنّ الشعر لدى هؤلاء الشعراء الرومانسيين ((أصبح روح الحياة وجوهرها، إنّه الفرصة المتلألئة في فضاءات الأمل، والدّمعة المرتعشة في جفون الألم، والنّسمة المنعشة في طلعة الزّهر، والوخز المؤلم في إبَرِ الشّوك، والأرق في إشراقة الشمس وابتسامة القمر، والظلام والغضب في وجه العاصفة...إنّ هؤلاء الشعراء الجدد ذاتيّون، ينطلق من كون الشعر تعبيرا عن الوجدان وأسرار الذات)).[3]

يقول الشاعر عبد المجيد بن جلون:[4]

وأُيَمِّمُ الوادي لِأغسل عنده ما قد تعلّق بي من الأحياء

وتكون أحضان الطّبيعة ملجئي من عالم الأقسام والأجزاء

والشمس تسكب في فؤادي نورَها فيعود مثل الشمس في اللّألاء

---

[1] - رشيد طلبي، الشعر الوجداني المغربي ومظاهر التّجديد، الموقع الإلكتروني، الصّدى نت www

[2] - أحمد الطريسي أعراب، الشعر المغربي الحديث والمعاصر بين مفهومي الاستمرارية والقطيعة، مجلة دعوة الحق، المغرب، ع 303 www.Habous gov ma/daouat-alhaq/item/7748

[3] - المرجع نفسه

[4] - نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص 298

أمّـا الثّقـافـة فهي سِفْـرٌ خـالد مجلـوّة في القُبّـة الزّرقـاء

نِمْنا على الأعشاب كالأفراخ في أعشاشها مُلتفّة الأعضاء

في هذا المقطع يفرّ الشاعر من المدينة ويلتجئ إلى الطبيعة، هائما في رحابها المخمليّة، ليغسل ما علق به من رجس البشر التي دنّست روحه، ففي حضن الطبيعة، الأم الرّؤوم، تزول الهموم ويتّقد الخيال وترفرف الأحلام فتُبعث الروح من جديد، وتلك هي فكرة "الغاب" التي ردّدها روّاد الرومانسية أمثال جبران خليل جبران والشابي.

استمرّت القصيدة في المغرب الأقصى في ضوء التّصوّر الرومانسي إلى أواخر الخمسينيات. وابتداء من الستّينيات توجهت القصيدة المغربية توجّها جديدا متأثّرة بحركة الشعر الحر التي كانت قد ظهرت في المشرق منذ 1947. يقول أحمد المديني: ((إنّ المنظومة الشعرية الجديدة التي خلقها فنّيا السياب، نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي... لم تبدأ في تحريك الذّائقة الشعرية المغربية فعلا إلّا خلال الستينيات، مع أنّها كانت مسبوقة قليلا ببعض أصداء التجديد الخافتة. لا عجب فالأدب المغربي الحديث "الحداثة الأدبية" لم يعرف انطلاقته المتماسكة إلّا من هذا المنطلق الزمني)).[1] وقد كان معظم الشعراء الذين نظموا قصيدة التفعيلة " الشعر الحر" من ذوي الثقافة والتعليم الجامعي، أمثال: أحمد المجاطي ، أحمد الجوماري ، عبد الكريم الطبال ، محمد السرغيني ، محمد الميموني ...إلخ

رابعا: في ليبيا:

بقيتْ أوضاع الشعر اللّيبي على طبيعتها التقليدية حتّى النّصف الثاني من القرن العشرين، حين نهض جيل من الشعراء الشباب بمهمّة الثورة على القديم.

صنّف النّاقد طه الحاجري شعراء ليبيا في العصر الحديث إلى أجيال ثلاثة: ((**جيل الشيوخ**، أو الجيل الذي يمكن أن نطلق عليه جيل المخضرمين، و **جيل الشبّان** الذين ظهرت شاعريّتهم في فترة الانتقال، واستمرّت نابضة حيّة، ثم **جيل النّاشئة** الذين نشأوا في فترة الانتقال تلك، وظهرت شاعريّتهم في هذه الفترة)).[2]

أمّا جيل الشيوخ فقد كان يعيش أيّامه الأخيرة في هذه الفترة، ليترك المجال لجيل الشبان الذي انفتح على ثقافات عصره ، وتبنّى منهجا تجديديا يختلف عن منهج التيار الكلاسيكي المحافظ، وقد قطع هؤلاء الشعراء شوطا

---

[1] - أحمد المديني، الأدب المغربي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، د ط ، 1983 ، ص 68 ، 69

[2] - محمد طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، ص 411

كبيرا في الحداثة ((فشعراؤها قد تأثّروا بروح العصر كثيرا، وكان لمدارسه النقدية والشعرية في الشرق والغرب تأثير في إعطائهم هذه النّزعة التّجديدية ، فمن الشرق كان تأثير مدرسة الدّيوان وأبّولو واضحا في شعر هذه المدرسة ونقدها الأدبي، ومن الغرب كان للشعر المهجري والعالمي المترجم أثر آخر في الأفكار والعواطف التي أذاعها الرومانسيون وغيرهم)).[1]

وقد بدت المظاهر التّجديدية في شعر طائفة من الشعراء أمثال الشاعر والنّاقد خليفة التليسي، الذي قدّم تصوّراته ورؤيته للشعر الجديد، ونظّر لها في كتابه (رفيق شاعر الوطن). وهو في تنظيره يقترب كثيرا من آراء العقاد ورؤية مدرسة الديوان للشعر. كما تتجسّد نزعته التّجديدية أيضا في شعره ومنها قصائد (الشموخ)، (الوجوه)، (الجنّية).

ومن شعراء هذا الاتّجاه: فؤاد الكعبازي ، حسن السّوسي ، راشد الزبير ، عبد.المولى البغدادي ، خليفة الغزناوي وظهر ذلك أيضا في شعر علي صدقي عبد القادر، حيث نعثر في قصائده على ((نمط جديد من الشعر لم نعهده من قبل في ليبيا، فهو يردّد في قوّة وأمانة أصداء التّجديد التي جعلت تفرض نفسها على الشعر العربي بعد الحرب العالمية الثانية. كان أوّل أمره متأثّرا بتجديد شعراء المهجر، والمناهج التي اتّخذها ذلك التّجديد ، ولكنّه لم يقف عند هذا الحدّ، فلم يلبث أن تأثّر بما اتّخذه ذلك التجديد من صور أخرى في الصورة والمضمون، فمضى معها وأوغل في اتّباعها، حتّى لم يتحرّج .:. من أن يصطنع الشعر المرسل.)).[2] ولاسيّما في قصائده الوجدانية.

أمّا جيل النّاشئة فيمكن التّمثيل لهم بشعراء ثلاثة وهم : رجب الماجري ،سليمان تربح ، وعلي الرقيعي. وإن كانت شاعرية الماجري أكثر خصبا وأقدر على التّحكّم في أدواته الفنية ، فإنّ سليمان تربح كان أكثر توفيقا في شعر الطبيعة والذي من خلاله يبدو تأثره الواضح بالتيار الرومانسي، يشاركه في ذلك علي الرقيعي الذي ((أقبل على شعر الشعراء الابتداعيين، أو الرومانسيين وخاصة الشابي، فاتّجهت شاعريّته وجهته، واصطنع أسلوبه ومنهجه، ولكنّه لا يكاد يمضي في هذا السّبيل حتّى يلوح له نمط آخر من الشعر، أكثر تحرّرا وأقوى تجاوبا مع الحالات النّفسية التي تسيطر عليه وتغمر مشاعره)).[3] مثلما نرى في هذا المقطع للرقيعي الذي يقول فيه:[4]

لاشيء يُغري بالبقاء فكم أحنُّ إلى الرّحيل

للغيهب المسْدول، للُّغز المحيّر ، للأفول

---

[1] - عبد الحميد عبد الله الهرامة، الشعر الليبي في القرن العشرين، ص 22
[2] - محمد طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، ص 414
[3] - المرجع نفسه ، ص 428
[4] - المرجع نفسه ، ص 430

للتّيه ، للوادي الملفّع بالدّجنة والذّبـول

بل للفَنَا ، للقبر، يا تعس النّهاية والمحول

يعطينا هذا المقطع صورة عن مدى حزن الشاعر ويأسه، وانعكاس ذلك على ما حوله، فالحياة تتّخذ صورة سوداوية قاتمة تعيسة، وكأنّها بذلك تشاطر الشاعر حزنه وألمه وتنفعل معه، في صورة فنية تماثل صور الرومانسيين.

أمّا المظهر التّجديدي الآخر، فبدا في صورة الشعر الحر، ويظهر أنّ ((الشعر الحر ليس جديدا على البيئة اللّيبية، وإن كان ظهوره بصورة واضحة يعود إلى الخمسينيات من القرن العشرين، على يد الشعراء الشباب في ذلك الوقت ومنهم علي صدقي عبد القادر وعلي الرقيعي وخالد زغبية، وغيرهم)).[1]

وفي السّتينيات انتشر الشعر الحر وصدرت دواوين لشعراء أمثال: علي الفزاني ، حسن صالح ، ومحمد الشلطامي...إلخ

خامسا: في موريتانيا:

للحركة التجديدية في الشعر الموريتاني شأن آخر مختلف عن الحركة الإحيائية إذ ((يبدو أنّ مظاهر التّجديد بدأت تظهر في القصيدة الموريتانية منذ الخمسينيات من هذا القرن [ق20] ، وإن كان ظهورها ظلّ حييّا حتّى السبعينيات منه، حيث لا يبدو أيّ أثر لِعنْونة القصائد أو كتابتها على الطريقة الجديدة عند شعراء الخمسينيات والستينيات، وإن اتّسمت بعض قصائدهم بوحدة الموضوع وخَلتْ من المقدّمة الطّللية في بعض مظاهرها)).[2]

يشير الدارسون إلى أنّ اتّصال الشعراء الموريتانيين بحركة الشعر العربي الحديث في المشرق والمهجر، أتى متأخّرا وكان ذلك في أواسط الستينيات، وبذلك فقد ((مهّدت لظهور الشعر الجديد قصائد تحتذي أشعار المهجريين، وتقوم على الشكل الموشّحي كقصيدة "فانتوم" للخليل النحوي، كما ظهر ميل إلى البحور المجزوءة والقصيرة كقصيدة "رسالة العجوز" لأحمد بن عبد القادر، ويعتمد فيها مجزوء الكامل، وقصائده "ليل ونهار في متحف التاريخ" و "مات في الأرض البعيدة" وفيها يُزاوج بين مجزوء الرمل ومجزوء الخفيف، وكذلك قصيدة "أيار" لمحمد بن إشدو وفيها يجمع بين تام الكامل ومجزوئه))[3] .

---

[1] - عبد الحميد عبد الله الهرامة، الشعر الليبي في القرن العشرين، ص 28

[2] - عبد الله ولد محمد سالم ، مقدّمة في تاريخ الشعر الموريتاني، الآداب، ع 03 – 04 ، ص 61

[3] - مباركة بنت البراء، الشعر الموريتاني الحديث ، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب ، 1998 ، ص 23

والملاحظ أنّ التّحوّل في القصيدة الموريتانية في مسيرتها الحداثية قد استهلّ بالمضامين أوّلا، ثم أعقبه بالناحية الشكلية، ففي السبعينيات ظهر جيل جديد من الشعراء أقرب في توجّهه إلى الرومانسية فتغنّوا بالطبيعة والغاب، وأملوا في فجر جديد يبزغ على البلاد، وفي المقابل انتقدوا الأوضاع السياسية والاجتماعية، وآزروا القضايا الإنسانية وهجروا الأغراض التقليدية. من أبرز شعراء هذا الاتّجاه الجديد: أحمد ولد عبد القادر، الخليل النّحوي ، محمد كابر هاشم ، محمد الحافظ ولد أحمد، ناجي محمد الإمام ، محمدي ولد القاضي، فاضل أمين

يقول الشاعر الخليل النحوي :

كحّلِ العيْنَ من خضاب الهضاب واغتسل بالضياء بين الرّوابي

وتـأمّـلْ هـذا البســاط المـوشّــى كيف زانتْهُ خضرة الأعشاب

عصــرتْ مــاءها الحيـــاةُ عليــه فهو من مائِها لُباب اللّباب

خضـل حـالم النّدى مثـل عهـد من عهود الصّبا وعصر الشّباب

تلفّ هذا المقطع غلالة شفّافة من الرومانسية التي تتّجه صوب الطبيعة، وتصوّرها في لوحة بديعة موشّاة بألوان الطبيعة ومظاهرها السّاحرة، التي تبعث الرّاحة والطّمأنينة في نفس الشاعر، فيطرب لها وتهفو نفسه إلى جمالها الأخّاذ. وهذه الصور البديعة للطّبيعة والألفاظ المنتقاة هي بعض ما اعتمد عليه الشاعر الحديث في توجّهه الإبداعي الجديد، دون أن يخرج عن الشكل الموروث للقصيدة.

ومنذ أواخر الستينيات بدأت بعض المحاولات للخروج عن النّسق الخليلي في شكل القصيدة العمودية، على يد ثلّة من الشعراء الذين حاولوا التّأسيس لقصيدة التّفعيلة "الشعر الحر" أمثال: أحمد ولد عبد القادر ومحمد بن إشدو. ولذا يمكننا القول بأنّه ((لم تظهر البدايات المحتشمة للقصيدة الحرّة إلّا في.أوائل السبعينات ، لكنّها مرّت بهدوء دون أن تثير الانتباه، ولم يتميّز شاعر طوال السّبعينات بانتحائه التّفعيلة في مدوّنته)).[1] ولكن لم عقد الثمانينيات ينتصف حتّى أثبتت قصيدة التفعيلة نفسها منافسة القصيدة العمودية.

[1] -المرجع السابق ، ص 23

المحاضرة: 07

التجديد الشعري المهجري

1 ـ نشأة الأدب المهجري:

شهدت أواخر القرن التّاسع عشر، وحتّى نهاية الرّبع الأول من القرن العشرين، هجرة الكثير من أهالي الشّام إلى القارة الأمريكية (الشمالية والجنوبية)، وإن كانت هجرتهم إلى الشمال قد سبقت الجنوب بما يقارب عشرين سنة، وكانت لهذه الهجرة أسباب شتّى ((بعضها هربا من جور الأتراك وبعضها انتجاعا للرزق، والبعض الثالث للسّببين معا)).[1] إضافة إلى بواعث أخرى ساهمت بشكل أو بآخر في هذه الهجرة فقد ((كان للإرساليات التّبشيرية دورها في التشجيع على الهجرة ، بما كانت تذكره عن حرّية بلاد المهجر، وعن العلم والمعرفة المنتشرين في ربوعها، وقد أسهم في تشجيع الهجرة أيضا السّياح القادمون من المهاجر، وذلك بذكرهم الثّروات التي يمكن جنيُها في بلادهم حيث الخير الوفير والعمل المثمر)).[2]

وكان من بين أولئك المهاجرين طائفة من الشبّان المثقّفين والأدباء الواعين، أبوا أن يعيشوا أسرى الظلم والضيق الفكري، فانطلقوا صوب المهجر بحثا عن الحرية التي مُنعوا منها في أوطانهم، وبعد أن استقرّ بهم المقام عزموا على تشكيل تكتّلات وروابط أدبيّة ((تُؤلّف بينهم وتعوّضهم ما فقدوه في وطنهم من روابط أُسريّة واجتماعية، فأقبلوا على تأليف الجمعيات حتّى رَبَا عددها في بعض الفترات على ثلاثين جمعية أقدمها وأعظمها جنوبية باسم "رواق المعرّي"• في "سان باولو" بالبرازيل، ثم أنشأ الشماليون في "نيويورك" "الجمعية السورية المتّحدة" ••)).[3]

غير أنّ الأدب المهجري قد عرف عن طريق تكتّلين شهيرين هما: "الرابطة القلمية" و " العصبة الأندلسية"، لما لهما من أثر في توجيه الحركة الأدبية في المهجر وفي العالم العربي.

وقد سمّي الأدب الذي أنشأه هؤلاء المهاجرون في القارة الأمريكية بـ (الأدب المهجري)، وهو أدب نما وترعرع في القرن العشرين، يصوّر فيه أصحابه عواطفهم وأحاسيسهم، ويتحدّثون فيه عن تجاربهم وغربتهم وحنينهم إلى

---

[1] - عيسى الناعوري، أدب المهجر ، دار المعارف، مصر، ط 3 ، 1977 ، ص 17

[2] - مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 170

• - أنشأه جورج معلوف، ونعوم لبكي عام 1900

•• - من الروابط الأخرى أيضا : (رابطة منيرفا) أسسها أحمد زكي أبو شادي ونعمة الحاج سنة 1946 ، "الرابطة الأدبية" أسسها جورج صيدح في الأرجنتين عام 1949 ، و "جامعة القلم" في سان باولو...إلخ

[3] - حسين علي محمد ، الأدب العربي الحديث ، الرّؤية والتّشكيل، مكتبة الرُّشد ، الرياض، المملكة العربية السعودية ، ط 6 ، 2006 ، ص 103

الوطن. لذلك ((يطلق مندور على "الأدب المهجري" لقب "الأدب المهموس" لأنّه يقع في النّفس موقع الأسرار التي يتهامس بها النّاس، وكلمة الهمس في رأيه هي إحساس بالأدب المصنوع من الحياة كأنّه قطعة منها. ويقول جورج صيدح: طبعَتْ شمس الغرب ألوانها على أوراقه...أمّا لُبُّه فيحيا على إشعاع الشرق، وقلبه يختلج بنسمات الصّحراء)).[1] وما الشعر إلّا فرع من دوحة هذا الأدب المتنوّع، وقد امتاز بالرّوحانية الصّافية والحسّ المرهف، وانسياب في الألفاظ، وسلاسة الأسلوب مع أناقة غي التّصوير.

أوّلا: الرّابطة القلمية:

أُنشِئتْ في نيويورك في 20 أفريل 1920، بدعوة من الأديب عبد المسيح حدّاد (ت 1963) صاحب جريدة "السّائح". ترأّسها جبران خليل جبران (ت1931)، وكان ميخائيل نعيمة (ت1998) مستشارها، ووليام كاتسفليس، خازنها. إضافة إلى أعضاء آخرين منهم: إيليا أبو ماضي (ت1957)، نسيب عريضة ، عبد المسيح حداد،رشيد أيوب ، ندرة حداد ، وديع باحوط ، إلياس عطا الله ، وقد انضمّ إليها فيما بعد الشاعر المصري أحمد زكي أبو شادي ،بعد هجرته إلى نيويورك عام 1946.

منذ ظهور "الرابطة القلمية" شرعت جريدة "السائح" في نشر نتاج أدبائها وتعريف القرّاء به، وقبلها مجلّة "الفنون" التي يملكها نسيب عريضة، وقد تكفّلت بنشر إبداعاتهم، غير أنّها احتجبت قبل ظهور "الرابطة القلمية". وقد ((كان أعضاء الرابطة العشرة عصبة صغيرة ـ كما يقول نعيمة ـ تفاوتت قواها، ولكن توحّدت نزعاتها ومراميها، ولم يكونوا متكافئين في المواهب والإنتاج، ولكنّهم كانوا متقاربين في الميول الأدبية والذّوق الفنّي)).[2]

ويرى الدكتور عيسى الناعوري أنّ أعضاء الرابطة قد تفاوتت مقدرتهم وبالتالي حظوظهم من الشهرة والتأثير يقول: ((أمّا أكثر عمّال الرابطة نشاطا في الإنتاج الأدبي، وغزارة في المادة، وأبعدهم أثرا في حياتها وفي الأدب المهجري، فكانوا خمسة بنوع خاص وهم: جبران ونعيمة وأبو ماضي، ويليهم نسيب عريضة، ورشيد أيوب. فهؤلاء كان يتميّز إنتاجهم بالخلق والإبداع من جهة، وبروعة التّجديد من جهة أخرى. وسرعان ما انتشر أدبهم في الدّنيا العربية كلّها، لما يحمله من بذور الحياة الجديدة)).[3]

---

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي، قصّة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ط 2 ، 1973 ، ص 73
[2] - عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 23
[3] - المرجع نفسه، ص 24

وكان الهدف من وراء تأسيس "الرابطة القلمية" إعلان الثورة على التقليد والجمود في الشعر، والدّعوة إلى التجديد شكلا ومضمونا، وخاصة بعد اطّلاعهم على الآداب العالمية الحديثة. والأدب عندهم ((هو الذي يستمدّ غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها، والأديب هو الذي خُصّ برِقّة الحسّ، ودِقّة الفكر وبمقدرة البيان عمّا تُحدثه الحياة في نفسه من تأثير)).[1]

ومن الواضح أنّ "للرابطة القلمية" صدى واسعا في العالم العربي، بفضل إبداعات أدبائها وما تبنّوه من آراء ورؤى، من مثل ما ظهر عند جبران الذي وجّه الرابطة نحو الرومانسية والوجدانية المستمدّة من القيم الإنسانية المثلى، وبشعر المناجاة الرقيق وكذا بشعره الصّوفي والمنثور، وثورته على اللغة والتقاليد الموروثة شكلا ومضمونا. وفي المقابل يُجسّد كتاب "الغربال" لميخائيل نعيمة ـ الذي صدر عام 1923 وقدّم له عباس محمود العقاد ـ أفكار "الرابطة القلمية"، دعا من خلاله إلى التّجديد ووضَع مقاييس مضبوطة للشعر الجديد. كما أنّ تأسيس الرابطة عام 1920 كان مشفوعا بِبَيان يتضمّن المفاهيم والأسس التي قامت عليها تلك المدرسة.

وظلّ نشاط "الرابطة القلمية" مُتّقدا إلى عام 1931 ، حيث انفرط عقدها بوفاة جبران وبعض أعضائها (نسيب عريضة ورشيد أيوب)، وعودة ميخائيل نعيمة إلى لبنان.

وبسبب المنحى التجديدي الذي تبنّته الرابطة، ودعوتها الجريئة إلى الثورة على كلّ أشكال القيود التي يمثّلها الشعر القديم بكلّ مقاييسه، فقد تعرّضت هذه الحركة لنقد شديد، حتّى من المهجريين أنفسهم وخاصة شعراء "العصبة الأندلسية"، كقول إلياس فرحات في ديوانه "الرباعيات" منتقدا الرابطة:[2]

إنّي لَأعْجَبُ من آداب رابطةٍ قد أوجدتْ في نظام الشعر تشويشا

شنّتْ على الأدب الميمون غارتها فأمعنتْ فيه تشويها وتخديشا

طارتْ فَخِلْنا نُسوراً فوْقَنا ارتفعتْ ثمّ استقرّتْ فكانت كلّها ريشا

أشعارهم علْقمٌ مع أنّها شربت من ماء حنين والعاصي وقاديشا

---

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 84 ، 85

[2] - المرجع نفسه، ص 87

ثانيا: العصبة الأندلسية:

تأسّست عام 1932• في سان باولو بالبرازيل من أرض المهجر الأمريكي الجنوبي، وكان صاحب الفكرة والدّاعي لها الشاعر شكر الله الجر صاحب مجلة "الأندلس الجديدة" في ري ودي جانيرو. ومؤسّسها الشاعر ميشال المعلوف ،لتقوم مقام "الرابطة القلمية" التي انفرط عقدها منذ 1931.

ترأّسها ميشال المعلوف(ت1942) ثم خلفه الشاعر القروي(رشيد سليم الخوري) ، ومن بعده شفيق المعلوف . ومن أعضائها: فوز ي المعلوف ، ورياض المعلوف ، إلياس فرحات ،شكر الله الجر ، داود شكور ، سلمى الصائغ ، حبيب مسعود ، إسكندر كرباج ، نصر سمعان ، عقل الجر...إلخ

ولنشر مبادئ العصبة وإذاعة أدبها، أنشأ الأدباء "مجلة العصبة" لتؤدّي تلك الرسالة الأدبية ((وقد ظهر من مجلة العصبة ثمانون عددا في سبع سنوات، وجاء القانون البرازيلي الصادر عام 1942 الذي قضى باحتجاب الصحف التي تصدر بلغات أجنبية ومنها "العصبة" فأُغلقت المجلة ولكن العصبة استمرّت، وكان للمجلة دويّ كبير)).[1] غير أنّها قد عادت للظهور من جديد بعام 1947، وعاد حبيب مسعود إلى رئاسة تحريرها، لتتوقّف نهائيا عام 1954.[2]

وقد فسّر حبيب مسعود دلالة تسمية "العصبة الأندلسية" قائلا: ((إنّه التّيمُّن بالتّراث الغالي الذي تركه العرب في الأندلس، والإشارة إلى الابتعاد عن التّطرّف الذي اتّسمت به "الرابطة القلمية")).[3] ومن جهة أخرى ((يشير اسم "العصبة الأندلسية" إلى مدى تأثّر المهجريين بالأدب والشعر الأندلسي، وبخاصة الروح الغنائي والموسيقى، والعذوبة الفنية في الموشّحات التي بلغت نهاية التّرف والجمال)).[4] لتكون بذلك "العصبة الأندلسية" وريثة الحضارة الفكرية والأدبية الأندلسية، تستضيء بنورها في ظلمة غربتها في المهجر.

لقد كان الهدف من وراء إنشاء "العصبة الأندلسية" تجديد الشعر العربي، في هدوء ودون إثارة للمعارك والزوابع التي أثارها غيرها من الحركات. يقول شفيق المعلوف متحدّثا عن العصبة: ((ومن أَمْيَزِ ما اتّسم به أدب العصبة

• - يُؤكّد هذا التاريخ العديد من النقاد والدارسين أمثال: عيسى الناعوري، محمد عبد المنعم خفاجي، سلمى خضراء الجيوسي..بينما يثبت آخرون تاريخ تأسيس العصبة بعام 1933 (عمر الدقاق، إلياس قنصل، رياض المعلوف)، وآخرون بسنة 1935 (محمد عبد الغني حسن...)، ممّا أثار شيئا من اللّبس حول التاريخ الصحيح لتأسيس العصبة، وإن كان الكثير من الباحثين والنقاد يثبتون تاريخ 1932 ، وذلك هو الرأي الأرجح فيما نرى.

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 96

[2] - ينظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 29

[3] - محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 96 ، نقلا عن كتاب أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، جورج صيدح، ط 3 ، د ت ، بيروت، ص 382

[4] - محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، د ط ، د ت ، ص 180

وشعر شعرائها أنّهم ترسّموا أساليب الفصحى، وتقيّدوا بأحكامها، ما وجدوا إلى ذلك سبيلا، كما أنّهم جالوا في مضمار التّجديد صامدين بأدبهم دون فوضى التجديد)).[1] فهي دعوة إلى التجديد بطريقة معتدلة لا تطرّف فيها، لا تنكر الماضي ولا تدعو إلى القطيعة معه، بل ترغب في وصل الماضي بالحاضر.

الفرق بين "الرابطة القلمية" و "العصبة الأندلسية":

إذا ما قارنّا بين "الرابطة القلمية" في الشمال، و"العصبة الأندلسية" في الجنوب ((نجد أدباء الجنوب أكثر تمسّكا بالدّيباجة المصقولة، والعبارة الجميلة، والجرس القوي. أمّا أدباء الشمال فإنّهم لم يُظهروا عنايتهم التامة باللغة، وتمسّكهم بقواعدها وشواردها، تمسُّك زملائهم الجنوبيين بها)).[2] وإلى ذلك يُشير الشاعر شفيق معلوف مخاطبا إخوانه في "العصبة الأندلسية" قائلا:[3]

لك اللّهُ في أصقاع كولـمْب عُصبةً تناضل عن حوض البيان المهدّد

بيــانٌ يشـوق النّـابهين وِســادُه وما فيـه غـيرُ القـضِّ للمتوسّـد

•••

لَنا اللّغة المثلى متى انهار سُورُهـا بِصْرحٍ دعمناهُ بِصـرحٍ مُمَــرّدِ

وهي إشارة واضحة إلى جهود أدباء وشعراء العصبة في الحفاظ على اللغة العربية من الاندثار، وذلك ما أهملته "الرابطة القلمية" في مسارها الجامح نحو التجديد حسب رأيهم.

إضافة إلى فروق أخرى بين الرابطتين ((لعلّ أشدّها بروزا كان الفرق بين الجماعتين تُجاه القومية، فبينما كان شعراء الشمال يميلون إلى نظرة شمولية نحو العالم ويؤمنون غالبا بأخويّة الإنسان، كان أغلب شعراء الجنوب يُؤيّدون القومية العربية بشكل واضح)).[4] وكلّ ذلك بتأثير من المحيط الذي تأثّرت به كلّ جماعة، إضافة إلى الخلفية الثقافية والفنية لشعراء كِلا الرابطتين.

توضّح الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي الفروق الأساسية بين الجماعتين، في ثلاث نقاط مهمّة وهي: ((أولها: أنّ الإنتاج الشعري في الجنوب كان يتفوّق في الكمّ على إنتاج شعراء المهجر الشمالي. وثانيهما: أنّه على الرغم

---

[1] - المرجع السابق، ص 181
[2] - محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 100 ، 101
[3] - شفيق معلوف، نداء المجاذيف، طبعة 1952 ، ص 76 ، 77
[4] - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 103

من كثرة كُتّاب النثر في الجنوب، فإنّ أشهر الأدباء الجنوبيين كانوا من الشعراء. والنقطة الثالثة: هي أنّه على رغم وفرة الشعر في الجنوب فإنّ الشعراء الذين هاجروا إلى الشمال كانوا هم الذين قاموا بثورة الشكل والمضمون واللغة واللهجة، وهم الذين أدخلوا المواضيع التجريدية والمواقف الفلسفية إلى الشعر، وعلى أيديهم أفلحا الرومانسية في الدخول إلى الشعر)).[1]

ورغم العمر القصير نسبيا الذي برزت فيه "الرابطة القلمية" (1920- 1931)، إلّا أنّ تأثيرها في الشعر العربي كان واضحا، وصدى نداءات التجديد التي أطلقها شعراؤها كان أبعد من صوت العصبة الأندلسية، رغم طول فترة نشاطها (1932-1953).

خصائص الشعر المهجري:

أولا:من حيث المضمون:

1 – الحنين إلى الوطن: وقد شكّل ظاهرةً بارزة في الشعر المهجري، فرضتها ظروف الغربة عن الأوطان وما ينجرّ عنها من حنين إلى الوطن، موطن الذكريات والأهل والأحبّة.

فهذا الشاعر نسيب عريضة تهبّ عليه رياح الشرق فتُلهب جمرة حنينه، مُذكّرة إياه بوطنه، فيقول معبّرا عن حرقته وحنينه إلى الأهل والديار والأتراب:[2]

تدفّقي يـا ريـاحَ الشّرق هـائجةً فأنت لا شكَّ من أهلي وإخواني

وذكّـريني بمـا أُنسيـتُ من أمـلٍ وجنّـحيـني أُرفرفْ فوق أوطـاني

الأهلُ أهلي، وأطلال الحِمى وطني وسـاكِنُو الرَّبْع أتْـرابي وأقـراني

فالصورة تجسّد شجون المغترب وحنينه الأزلي إلى دياره، إنّه حبّ الوطن الذي يجري في النّفس مجرى الدّم في العروق، فيندفع الشاعر مُتمنّيا العودة إلى مسرح طفولته وشبابه، ومن لهفته يودّ لو يطير بعيدا عن ديار الغربة، ليحلّق فوق ربوع وطنه الحبيب.

2 – الهروب إلى الطّبيعة: تُعدّ من المواضيع الأثيرة لدى شعراء المهجر، استأثرت باهتمامهم وخلبتْ ألْبابهم، فعالم الطبيعة البديع والغاب النّقي الطّاهر هو الملجأ الذي يهرب إليه الشعراء من ضجيج المدينة وصخبها، ومن

---

[1] - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 102

[2] - نظمي عبد البديع، أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط ، د ت ، ص 555

شرور الإنسان وصراع الحياة الثّقيل الوطْأة، إنّه المكان الآمن الذي يطيب فيه العيش ولا يُكدّر صفوه شيء، لذا يلجأون إلى مناجاة الطبيعة ويبثّونها شكواهم وهمومهم، فهي الوحيدة القادرة على فهم آلامهم وأحلامهم والتّخفيف عليهم من وطْأة الحياة.

من ذلك ما وصف به جبران خليل جبران الطبيعة من نقاء وجوّ روحي شفّاف، يبعث على الراحة والطّمأنينة، قائلا في قصيدته "المواكب":[1]

ليْسَ في الغابات حُزنٌ لا ، ولا فيها الهموم

فـإذا هـبَّ نسيـمٌ لمْ تجِئْ معه السّموم

ليس حُزْنُ النّفس إلاّ ظِلُّ وهْمٍ لا يـدوم

وغيـوم النّفـس تبدو من ثناياها النّجوم

عالم الغاب هو العالم الذي ينشده الرومانسي، بما يحمله من طاقة روحية إيجابية، تُبدّد غيوم الحزن عن النّفس المهمومة، فيصير حزنها فرحا وسرورا.

3 – النّزعة الإنسانية والتّأمّلية: وهي الإحساس بالأُخوّة الإنسانية والرّغبة في انتشار روح المحبّة والرّحمة والتّسامح بين جميع البشر، ومساعدة البائس والمحروم ومواساة المحزون والمكلوم؛ للتّخفيف من حدّة آلامه، وذلك ما يبعث على الطّمأنينة والسّلام وراحة النّفس، لذا فقد جعل شعراء المهجر من تمجيد الخير والدّعوة إلى الجمال والحبّ أُسُساً لهم لتمثيل مبادئ الإنسانية التي آمنوا بها وجسّدوها في شعرهم.

يدعو إيليا أبو ماضي في قصيدته "كُنْ بَلْسَماً" الإنسان إلى مدّ جسور التّواصل مع أخيه الإنسان وبثّ المحبّة لإسعاد النّاس، فسعادة النّفس من سعادة النّاس، يقول:[2]

كُنْ بَلْسماً إن صار دهرُكَ أرْقَما وحلاوةً إن صار غيرُكَ علقَما

إنّ الحيـاةَ حبَتْـكَ كُـلَّ كنوزهـا لا تبْخَلنَّ على الحياة بِبعضِ ما..

أَحْسِنْ وإن لم تُجْزَ حتّى بالثّنا أيُّ الجزاءِ الغيثُ يبْغي إن هَمَى؟

---

[1] - جبران خليل جبران، المواكب، المؤلفات العربية الكاملة، نوفل، بيروت، لبنان، د ط ، 2015 ، ص 378

[2] - إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبوماضي، دار العودة، بيروت، د ط ، د ت ، ص 657

مَـن ذا يُكافئُ زهرةً فـوّاحةً؟ أو مَـن يُثيـبُ البُلْبـل المُترنّمـا؟

هي مبادئ سامية وأخلاق عالية، إن انتشرت بين الورى عَمَّ الخير والسّلام وعاش الإنسان سعيدا، فإرادة الخير والعمل الدءوب لإسعاد الغير كفيل بتطهير المجتمعات البشرية من الشرور والسموم.

ومن جهة أخرى فقد كثُر التّأمّل في شعر المهجريين، سواء في نفوسهم أو ما يجيش فيها من أحاسيس، أو التّفكير في الحياة والموت والكون والغاية من الوجود الإنساني، وهذا ما فتح باب الشكّ والحيرة والتّساؤلات المضنية والمؤرّقة. ومثال ذلك قول إيليا أبي ماضي في قصيدة "الطّلاسم": [1]

جئْتُ لا أعلمُ من أين، ولكنّي أتيت

ولقد أبصرتُ قدّامي طريقاً فمشيت

وسأبقى ماشيا شئتُ هذا أم أبيت

كيف جئْتُ؟ كيف أبصرْتُ طريقي؟

لسْتُ أدري

أجديدٌ أنا أم قديمٌ في هذا الوجود

هلْ أنا حرٌّ طليقٌ أم أسيرٌ في قيود

هل أنا قائدُ نفسي في حياتي أم مَقُود

أتمنّى أنّني أدري ولكن ...

لسْتُ أدري

ثانيا: من حيث الشكل:

1 – التّجديد اللّغوي: إنّ التّعبير لدى شعراء المهجر لا يُرادُ لذاته بل لما يحمله من معاني، فكان جُلُّ اهتمام الشعراء الرومانسيين هو التّعبير عن انفعالاتهم، غير مُبالين بالألفاظ ومدى صحّتها اللغوية ـ بخاصة عند شعراء "الرابطة القلمية" ـ إذ رأوا أنّ التّجديد لا يتأتّى إلاّ بالخروج عن قيود اللغة التقليدية، فنجدهم قد أدخلوا كثيرا من

[1] - إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 191

الألفاظ الأعجمية مثل: (صبمرين) أي الغوّاصة و (زابلين)وهو اسم أعجمي أُطلق على أوّل طائرة أُختُرعت، و(الطاكسي، التيليفون، السّيقارة...) وغيرها من الألفاظ.

كما شاع أيضا التّساهل في استخدام اللّغة وعدم تحرّي الدّقة لدى شعراء "الرابطة القلمية"، وذلك ما حدا بهم إلى الخروج أحيانا عن قواعد النّحو والصّرف، من ذلك قول جبران:

هو ذا الفجر فقُومي ننصرفْ عن بلادٍ ما لنا فيها صديقْ
ما عسى يرجو نباتٌ يختلف زهرُهُ عن كلّ وردٍ وشقيقْ

لقد ورد تجاوز في نهاية البيت الثاني، في لفظة (شقيق) وهي مفرد جمعه (شقائق) النُّعمان، والصّواب (شقيقة).

وفي موضع آخر:

تناثري تناثري يا قِطعة من عمري
نشائِداً في أُذني وومضةً في بصري

وردت لفظة (نشائدا) كجمع للفظة (نشيد) والصواب (أناشيد). وتمثّل هذه الشّذرات من الشواهد وغيرها نماذج ممّا يندسُّ بين ثنايا القصائد في شعر المهجر، وخاصّة الشمالي منه، بدعوى التّجديد والخروج عن أسر اللغة الكلاسيكية، وهو مظهر قد يشي بالضّعف اللغوي لدى بعض الشعراء.

2 – التّجديد في الصور والأخيلة: انصبّ اهتمام المهجريين على المعاني، فحاولوا ابتكار صور جديدة أصدق تعبيرا عمّا يختلج في صدورهم، ويجول في خواطرهم، فلم يرضوا باجترار صور القدامى لأنّها لم تعد تلائم بيئتهم ولا أمزجتهم وذوائقهم، فكان عليهم خلق صور تحمل بصمتهم ممّا تجود به قرائحهم. ومن بين تلك الصور المبتكرة الطّريفة قول إيليا أبي ماضي:[1]

أنا من ضميري ساكنٌ في معقل أنا من خلالي سائرٌ في موكب
فإذا رآني ذو الغباوة دونه فكما ترى في الماء ظلّ الكوكب

3 – التّحرّر من الوزن والقافية: حاول المهجريون الخروج عن تقاليد القصيدة الكلاسيكية وقالبها الصّارم، وسلكوا في ذلك سُبلا شتّى: فمنهم من اقتفى أثر الموشّحات الأندلسية، ولم يكتفوا بتقليد شعراء الأندلس في هذا الفن بل مزجوا بينه وبين ما أخذوه عن الغرب وهو التّحرّر من القافية. ومنهم من اتّبع نظام المقطوعات، مثلما يبدو في قصيدة "النّهر المتجمّد" لميخائيل نعيمة، و "البلاد المحجوبة" لجبران خليل جبران...وغيرها.وكذا التّنويع في القوافي بتنوّع المقاطع، لِما يرون فيها من قيود تَحُدّ من شاعريّتهم، ثمّ التّخلّي عنها فيما يُسمّى بـ "الشعر المرسل". إضافة إلى نوعين آخرين من الشعر قد تسلّلا إلى الأدب المهجري بخاصة والأدب العربي عامة، وهما "الشعر الحر" و "الشعر النثري". ففي النّوع الأول منهما لا يتّبع الشاعر نظاما معيّنا في عدد التّفاعيل في كلّ سطر، وهذا يجعله

[1] - إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 146

قريبا من الشعر الحر، غير أنّه يختلف عنه قليلا بذلك النّظام الذي يتّبعه الشاعر في نهاية كلّ سطر، من ذلك قول ميخائيل نعيمة مخاطبا السّنة المدبرة:[1]

روحي؟ فكم شِبتِ وشابتْ سنينْ
من قبل أن بانت حواشيك؟
واليوم كفُّ الدّهر تطويك
عنّا، ومن يدري متى تُنشرينْ؟
روحي وخلّينا
بالأرض لاهينا
نرعى أمانينا
في مرج أوهام
ما بين أيّام وأعوام
تأتي وتمضي وهي سرٌّ دفينْ

أمّا الشعر المنثور الذي دعا إليه أمين الريحاني، أو ما يسمّى بـ "قصيدة النثر"، فهو خروج صارخ عن قواعد الوزن والقافية ومزج بين النثر وروح الشعر وطاقته الانفعالية والتصويرية، فظهر في بعض مقطوعات لرشيد أيّوب، ونسيب عريضة. يقول أمين الريحاني في فتاة ماتت غرقا:[2]

أيّتها السّاكنة قعر النّهر الفضّي
أيّتها الرّاقدة تحت الأمواج الغريبة
أنت أميرة اللّؤلؤ، واللّؤلؤُ يُلاقيك مُرحّباً
أنت ملكة المرجان، والمرجانُ يُمجّدك منشداً
أنت لا تزالين عندي أُعجوبة الزّمان
كلّما رأيتُ لؤلؤة أسألها عن سحرك

أمّا عن البحور الشعرية، فإنّ شعراء المهجر لم يهجروها في شعرهم - باستثناء الشعر المنثور - بل تصرّفوا في التّفعيلات بِحُرّية وذلك بالمزج بين التّام والمجزوء من البحور، أو زيادة التفعيلات أو نقصانها، من ذلك قول أحد الشعراء مُستهلاً بمجزوء الرمل مع إضافة تفعيلة في آخر البيت:

كَحِّل اللّهُمَّ عَيني	بِشعاعٍ من ضياكَ	كي تراكَ
0/0//0/ 0/0/0/	0/0//0/ 0/0///	0/0//0/
فِعْلاتن فاعلاتن	فعِلاتن فاعلاتن	فاعلاتن

[1]- ميخائيل نعيمة، همس الجفون، مكتبة صادر، بيروت، ط 2 ، 1952 ، ص 26
[2]- محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 282 ، 283

ثم أتبعه بأبيات من الرمل التام:

في جميع الخَلْقِ في دور القبـــورِ في نسور الجوّ في موج البحارِ

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن غاغلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

4 – استخدام الشكل القصصي والملحمي والرّمز: يساهم الشكل القصصي في تحليل العواطف والمواقف الإنسانية، لذا انجذب إليه الكثير من شعراء المهجر، وبدا واضحا في تقديم أفكارهم باعتماد أسلوب القصة والحوار، كما يبدو قي قصيدة "البلاد المحجوبة" لجبران والتي ترمز إلى ما يصبو إليه البشر من عالم أفضل بل العالم المثالي. كما يظهر هذا الشكل أيضا في قصائد عدّة لإيليا أبي ماضي كـ "التّينة الحمقاء" التي ترمز إلى البخل وعواقبه، و في "الحجر الصّغير" التي ترمز إلى قيمة الأشياء والإنسان في الحياة مهما بدا هيّنا صغير الشّأن. يقول أبو ماضي في قصيدة "الحجر الصغير" بأسلوب قصصي رمزي شيّق:[1]

سمع اللّيل ذو النّجوم أنيناً وهو يغشى المدينة البيضاء

فانحنى فوقها كمسترق الهمْـــــــسِ يُطيل السُّكوت والإصغاء

فرأى أهلها نياماً كأهل الكهـــــــفِ لا جَلبة ولا ضوضاء

ورأى السدّ خلفها مُحكم البُنْـــــيان والماء يشبه الصّحراء

كان ذاك الأنين من حَجرٍ في الســـدّ يشكو المقادر العمياء

كما نرى اهتمام بعض المهجريين بالشكل الملحمي، لما يوفّره لشعرهم من زخم في المواضيع والصور والرموز، ولما يجسّد من المقدرة اللّغوية والنَّفَس الطويل في نظم الشعر، مستلهمين في ذلك روح الأساطير العربية منها والغربية. من نماذج ذلك قصيدة "عبقر" لشفيق المعلوف و "على بساط الرّيح" لفوزي المعلوف، و"المواكب" لجبران، و"الحكاية الأزلية" و "الطّلاسم" لأبي ماضي، مستخدمين فيها ما أوتوه من مَلَكة وبراعة فنيّة في إبداع ملاحمهم.

---

[1] - إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 121

المحاضرة: 08

مدخل إلى الفنون النثرية

توطئة:

من الظواهر اللاّفتة للانتباه في الأدب العربي في العصر الحديث، مزاحمة النثر للشعر بل أن يتصدّر ميدان الأدب، بعد أن تربّع الشعر على عرشه قرونا طويلة، وذلك أمر غير مسبوق في تاريخ الأدب العربي عبر مسيرته الطويلة. ومن الواضح أنّ أسبابا عدّة قد ساهمت في بروز هذه الظاهرة وشيوعها، ومراحل شتّى قد قطعها النثر حتّى نال هذه المنزلة.

أولا: عوامل ازدهار النثر العربي الحديث:

- **التقدّم الثقافي والنّضج الفكري:** يُعدّ من أهمّ العوامل المساعدة في تطوّر النثر، إذ يرى الدارسون أنّ ((التقدّم الثقافي والنضج الفكري يستتبعان دائما ازدهار النثر، لاحتياجه أبدا إلى الثقافة، وقيامه أساسا على الفكرة، بخلاف الشعر الذي قد تكفيه الفطرة الملهمة، وقد يقنع بالعاطفة السّاذجة)).[1] وطبيعي أن ينساق الأدباء في العصر الحديث وراء النثر؛ لبثّ الوعي بين الناس وبسط أفكارهم ومناقشتها والاسترسال فيها بعيدا عن قيود الشعر.

- **الاتّصال بالغرب:** رغم أنّ الاتّصال قد حدث منذ أوائل القرن التاسع عشر، إلاّ أنّه لم يُؤتِ بثماره النّاضجة إلاّ في النّصف الثّاني منه ، فبعدما اتّصل الأدباء العرب بالآداب الغربية عمدوا إلى ترجمة العديد من الآثار والروائع والتي كان أكثرها نثرا من قصص وروايات ومسرحيات ومقالات.

- **الصّحافة والطّباعة:** وقد كان لهما الأثر البالغ في النّهوض بالأدب عامة وبالنثر خاصة.

- **البعثات العلمية والترجمة:** والتي كان لها الدور البارز في تحرّر النثر من قيوده.

- تأسيس المدارس والجامعات والمجامع اللغوية والمكتبات وانتشار التعليم.

- **إحياء التراث** العربي القديم في عصوره الزاهية.

ثانيا: مراحل تطور النّثر العربي الحديث:

1- مرحلة البدايات: أصاب الجمود الأدب العربي، في بداية النهضة الحديثة، ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر بدا النثر منطويا على صورته الموروثة، فلا زال يرسف في أغلال البديع والصنعة المتكلّفة، وعلى هذه

---

[1] - أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، ط 6 ، 1994 ، ص 370

الشّاكلة برزت ((كتابات نثرية جمّة دبجها أكابر الكتّاب والمنشئين في القرن التاسع عشر، قرن اليقظة ونهضة الأمة العربية ، وأكثرهم كانوا ما يزالون تحت وطأة مفهوم الأدب في عهود الانحدار السّالفة، من حيث الرّغبة العارمة في تزويق الكلام وتحلية العبارات بألوان الزّخارف اللفظية والزّينات البديعية)).[1]

ظهرت هذه السّمات بارزة في كتابات أدباء تلك المرحلة من مثل: ناصيف اليازجي (ت 1871) في " مجمع البحرين"، أحمد فارس الشدياق (ت 1887) في "الساق على الساق فيما هو الفارياق"، ورفاعة الطهطاوي (ت 1873) في "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"...وغيرهم.

وعلى هذا النحو من الكتابة الحافلة بالبديع والصنعة اللفظية مضى النثر العربي الحديث خلال النصف الأول من القرن 19 وجزءا يسيرا من النصف الثاني منه.

2 – مرحلة الازدهار: في النّصف الثاني من القرن 19 وأوائل القرن 20 ظهرت مستجدّات كثيرة، ألحّت على تغيير أنماط التعبير وأساليبه، حتى تتماشى مع الحياة الجديدة مع انتشار الصحف ونشر الكتب وبروز طبقة مثقفة ثقافة غربية، وكذا زيادة الوعي والرغبة في التحرّر من كلّ أشكال القيود (سياسي، اجتماعي، فكري...)، بما في ذلك قيود الكتابة الموروثة عن الزمن الماضي، وبهذا ((لم يعد النثر الأدبي في العصر الحديث معرض للألفاظ الغريبة ومظهرا للمحسّنات وضروب الزينة، بل غدا تعبيرا عن فكرة وجلاء لحقيقة.. ممّا يمسّ الكاتب ومجتمعه مسًّا مباشرا ولاسيما أنّ جعبة المعرفة اغتنتْ في هذا العصر بألوان لا تُحصى من العلوم والثقافات والحقائق)).[2] فظهرت بذلك الدوافع القوية لتحرير النثر من قيوده حتى ينطلق حرّا، يعبّر عن القضايا الكبرى (الوطنية، استرجاع الحقوق المسلوبة، التحرر...).

و رغم بروز هذه الحركة النثرية النشيطة في مصر، إلاّ أنّه لا ينبغي أن نغفل عن دور أدباء الشام في ازدهار النثر في العصر الحديث، فقد وفدوا على مصر وشاركوا أدباءها في نهضتهم الأدبية، بحكم اتّصالهم المبكّر بالآداب الأجنبية عن طريق الإرساليات والمدارس الأجنبية، وقد ساهموا مساهمة فعّالة عن طريق ترجمة الآداب الأجنبية. وبذلك فقد غدت مصر حقلا واسعا لترجمة ونقل الآداب الأجنبية إبّان النصف الثاني من القرن 19 وأوائل القرن 20. وتُرجمت العديد من الفنون النثرية كالروايات والقصص والمسرحيات والمقالات، وقد اصطنع هؤلاء المترجمون أسلوبا متحرّرا من قيود الصّنعة اللفظية، في لغة سهلة يسيرة، تختلف عن لغة رفاعة الطهطاوي وأمثاله فيما سبق. غير أنّ هذا التّغيير في ملامح الكتابة النثرية لم يكن ليبرز وينتشر لولا مساهمة الصحافة، التي كان لها الأثر الواضح في التحرّر من قيود البديع والتصنّع.

---

[1]- عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1997 ، ص 27

[2]- المرجع نفسه، ص 25

كما أنّ الفنّ النثري لم يعد نُخبويا موجّها لطبقة معينة، بل أصبح يخاطب جميع طبقات المجتمع، لذا كان على الكُتّاب أن يكتبوا بأساليب تلائم الطبقات المختلفة من المجتمع، وبذلك فقد جنحت لغتهم نحو السهولة والبساطة، دون أن يخرجوا عن حدود الفصاحة.

لقد سادت بين الخطباء والأدباء والكتّاب الكتابة المرسلة المنطلقة، التي تتحرّر من القيود المفروضة عليها زمنا طويلا، ويبدو ذلك واضحا في مقالات محمد عبده وخطب مصطفى كامل والموضوعات الأدبية لشكيب أرسلان وغيرهم ممّن انصاعت اللغة من كُتّاب الجيل الأول. ليعقبهم جيل ثان بلغ بالنثر أوج ازدهاره، بفعل تأثره الواضح بالنهضة الغربية، وعزمه وإصراره على خلق نهضة عربية شاملة على اختلاف مستوياتها: الفكرية والأدبية والحضارية، لتبرز فئة من الكُتّاب من مصر والشام أبدعت نماذج وأنماط جديدة من فنون النثر على غرار ما وُجد عند الغرب، فاستحدثوا فنونا لم يعهدها الأدب عربي كالقصة والرواية والمسرحية والمقالة والسيرة الذاتية، ولمعت في سماء الأدب أسماء كثيرة من بينها: جرجي زيدان ، محمد تيمور ، محمود تيمور ، محمد حسين هيكل ، يحي حقي ...وغيرهم في فن القصة، وتوفيق الحكيم ، في المسرحية، وطه حسين ، و العقاد ، وميخائيل نعيمة في السيرة الذاتية. إضافة إلى أسماء أخرى تجاوزت كتاباتها الحدود القومية، لتلقى صدى في بلاد الغرب كجبران خليل جبران ونجيب محفوظ وغيرهما.

ثالثا: اتّجاهات النثر الحديث:

1 – الاتّجاه الأسلوبي: (المدرسة المحافظة): ويلجأ أصحاب هذا الاتّجاه إلى طريقة في التعبير ((تُعنى بإشراق الدّيباجة وروعة البيان. وتعطي عناية خاصة للصياغة)).[1] وأصحاب هذا الاتجاه من ذوي الثقافة العربية المحضة. من أعلامه: المنفلوطي ، الرافعي ، أحمد حسن الزيات .

2 – الاتّجاه الفكري: (المدرسة التّجديدية): ويتجسّد في ((تلك الطريقة التي تُعنى قبل كلّ شيء بالمضمون وما يحمل من قيم، وتهتم في المحلّ الأول بالفكرة وما يدور حولها من معان، وهي لا تهمل الشكل ولكن لا تنمّقه تنميقا ولا تغفل الأسلوب ولكن لا تجعل العناية به فوق الصحة والبساطة والدقّة والوضوح)).[2]

ورواد هذا الاتّجاه من ذوي الثقافة الغربية، وإن أضافوا إليها ثقافة عربية بشكل متفاوت. من أعلامه: محمد حسين هيكل ، العقاد ،طه حسين ، المازني ، ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران..

---

[1]- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص 371

[2]- المرجع نفسه، ص 373

رابعا:الفنون النثرية المستحدثة:

لقد كان من نتائج التحوّلات التي مسّت المجتمع العربي، خلال النصف الثاني من القرن 19 وبداية القرن 20 أنّه بات من الضروري التساؤل حول مدى إمكانية الأشكال النثرية القديمة(الخطابة، المقامة ، الرسالة) أن تُسهم في رصد ما يحدث في المجتمع العربي من تحوّل وتطوّر.

على الرغم من أن الكتّاب قد تناولوا بعض هذه الفنون النثرية، في بداية القرن 19، إلاّ أنّه ومع التطور الحاصل باتّصال العرب بالغرب، بدأ الأدباء يهجرون هذه الفنون بأساليبها القديمة شيئا فشيئا، والبحث عن أشكال تعبيرية جديدة أكثر تحررا وتحقيقا لطموحات جيل جديد من الكتّاب والأدباء، وأكثر ملاءمة لطبيعة المجتمع العربي في العصر الحديث، فاتّجهوا نحو الآداب الغربية الحديثة ينهلون من معينها ترجمة واقتباسا، فاستحدثوا أشكالا نثرية لم بعهدها الأدب العربي قبلا تمثّلت في: المقالة، القصة، الرواية، المسرحية والسيرة الذاتية. سيأتي عرضها بالتفصيل في المحاضرات اللاّحقة.

فالمقالة: في الأدب العربي مرتبطة بظهور الصحافة، التي احتضنتها وعملت على نشرها وتطويرها. ولعلّ أول من استخدم مصطلح "مقالة" هو أحمد فارس الشدياق، في مقالة منشورة بمجلة "الجوائب" تحت عنوان "مقالة في أصل النيل".

وقد تدرّج أسلوب المقالة العربية في العصر الحديث شيئا فشيئا، من المتكلّف المثقل بأغلال البديع إلى الأسلوب البسيط السهل المتحرر مع التركيز على الفكرة والمعالجة العميقة لشتّى المواضيع.

القصة والرواية: جاءت نتيجة اتصال العرب بالآداب الغربي، وإن كان بعض الدارسين يرى أنّ للقصة بذورا في تراثنا العربي مُمثّلة في "المقامة".

اعتمد الأدباء على الترجمة والاقتباس لنقل الآثار القصصية والروائية الغربية، ثم انتقلوا إلى مرحلة الإنشاء والتأليف. ويُؤرخ لأول رواية عربية فنية برواية "زينب" لأحمد حسين هيكل، التي أرست قواعد البناء الروائي العربي.

المسرحية: يُعزى للأديب اللبناني مارون النقاش الفضل في إدخال هذا الفن إلى الأدب العربي الحديث، في منتصف القرن 19، إضافة إلى طائفة من اللبنانيين والسوريين - منهم أبو خليل القباني - ونزوحهم نحو مصر وتكوين فرق مسرحية بمساعدة كُتّاب وأدباء مصريين. ومع تضافر الجهود تطورت المسرحية وسايرت بقية الفنون الأخرى، من أجل تكوين نهضة أدبية وفكرية في العصر الحديث.

السيرة الذاتية: ازدهر هذا الفن منذ بداية القرن 20، وتعدّدت صوره الأدبية كالمذكّرات والذكريات، اليوميات والاعترافات...إلخ. ومن أشهر الأعمال الأدبية التي توافرت فيها المقومات الفنية لفن السيرة الذاتية: "الأيام" لطه حسين، "أنا" للعقاد ...إلخ

المحاضرة: 09

المقـالــة

ترتبط المقالة في الأدب العربي بالصحافة، وهو فن جديد ظهر نتيجة اتّصال الأدباء العرب بالغرب وتأثّرهم بها، وإن كان التراث قد حمل بذور هذا الفن مُمثّلا في "الرسالة".

1 ـ مفهوم المقالة: يُعرّف الدكتور محمد يوسف نجم المقالة بأنها ((قطعة نثرية محدودة في الطول والموضوع، تُكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق. وشرطها الأول أن تكون تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب)).[1]

وما يميّز المقالة هو كونها تعبيرا عن وجهة نظر شخصية في حلّة أنيقة، تتناول جانبا من جوانب موضوع ما بطريقة شيّقة لإمتاع القارئ، وذلك يتطلّب موهبة وبراعة، إضافة إلى الدّربة والممارسة، فالمقال ((ليس حشدا من المعلومات ، وليس كلّ هدفه أن ينقل المعرفة، بل لابدّ إلى جانب ذلك أن يكون مشوّقا، ولا يكون المقال كذلك حتّى يعطينا من شخصية الكاتب بمقداو ما يعطينا من الموضوع ذاته)).[2]

2 ـ مقوّماتها:

أ – المادة: تهدف المقالة إلى بثّ الوعي والإقناع، لذا وجب على صاحب المقال أن يعرض مادة صحيحة، خالية من الأخطاء والتناقضات، حتّى يكون أكثر إقناعا، إضافة إلى ذلك فإنّ قيمة المقالة تقاس بمدى صحّة وجِدّة المعلومات التي تتوافر عليها.

ب – الأسلوب: يوجد اختلاف كبير بين أساليب كتّاب المقالة، بحيث يصعب تحديد خصائص مشتركة لأسلوب المقالة، فللعقاد مثلا أسلوبه ولطه حسين وللمنفلوطي أساليبهما وهكذا. غير أنّه يمكننا تحديد بعض السّمات العامة لأسلوب المقالة والقول بأنّ ((الصفة اللّازمة لأسلوب المقالة هي الوضوح الذي ينطوي على القوّة والجمال".[3]

فهذه السّمات الأساسية الواجب توفّرها في أسلوب المقالة عامة، وتبقى الفروقات الفردية المميّزة لأسلوب كل كاتب، حسب براعته وموهبته.

---

[1] ـ محمد يوسف نجم ، فن المقالة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان، ط 4 ، 1966 ، ص 95

[2] ـ عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 9 مزيدة ومنقحة ،2013 ، ص 163

[3] ـ عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 48

ج – **الخطّة**: وهو الترتيب الذي يتّبعه صاحب المقال في عرض مادّته، حتّى تبدو متماسكة وتؤدّي إلى الغرض المنشود. وتقوم هذه الخطة على: **المقدمة ، العرض، الخاتمة**.

فـ ((المقدمة تتألّف من معارف مسلّم بها لدى القرّاء، قصيرة متّصلة بالموضوع، مُعِينة على فهمه بما تعدّ النّفس له، وما تثير فيها من معارف تتّصل به. و العرض أو صلب الموضوع هو النّقط الرئيسية التي يُؤدّيها الكاتب، سواء انتهت إلى نتيجة واحدة أم إلى عدّة نتائج هي في الواقع متّصلة معا، وخاضعة لفكرة رئيسية واحدة. ويكون العرض منطقيا، مقدّما الأهم على المهم، مؤيّدا بالبراهين، متّجها إلى الخاتمة؛ لأنّها مناره الذي يقصده.

و الخاتمة هي ثمرة المقالة، وعندها يكون السكوت. فلابدّ أن تكون نتيجة طبيعية للمقدمة والعرض، واضحة صريحة، ملخّصة للعناصر الرئيسية المراد إثباتها، حازمة تدلّ على اقتناع ويقين)).[1]

وبهذه العناصر تبني المقالة هيكلها كجنس أدبي قائم بذاته، لها أركانها وركائزها التي تقوم عليها، ومميّزاتها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

3 ـ أنواع المقالة:

هناك تقسيمات متعدّدة لأنواع المقالة، منها ما يعتمد على موضوعها (اجتماعية، سياسية، تاريخية، فلسفية...إلخ)، وآخر يعتمد على أسلوبها (أدبية، علمية) وغيرها من التقسيمات، وسوف نلتزم هنا بإحدى تلك التقسيمات وهي كمايلي:

أولا: المقالة الذاتية:

في هذا النوع من المقالات ((تبدو شخصية الكاتب جليّة جذّابة تستهوي القارئ وتستأثر بِلُبّه، وعُدّته في ذلك الأسلوب الأدبي الذي يشعّ بالعاطفة ويثير الانفعال، ويستند إلى ركائز قوية من الصور الخيالية والصنعة البيانية والعبارات الموسيقية والألفاظ القوية الجزلة)).[2]

ففي هذا النوع من المقالة يلجأ الكاتب إلى النثر الفنّي، للتّعبير عن تجاربه في الحياة، وعن عواطفه وأحاسيسه تجاه ظاهرة أو موضوع ما.

من أبرز الكتّاب الذين كتبوا المقالة الذاتية: مصطفى لطفي المنفلوطي في "النّظرات" ، جبران خليل جبران في "البدائع والطرائف"، "دمعة وابتسامة"، "العواصف"، ومي زيادة في "ظلمات وأشعّة" و "سوانح فتاة"، والمازني في "حصاد الهشيم"، "قبض الريح"، "من النافذة"...وغيرهم.

---

[1] - المرجع السابق، ص 48

[2] - محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 96

أشكالها:[1]

1- الصورة الشخصية:وفيها يعبّر الكاتب عن تجاربه الخاصة في الحياة وانعكاساتها في نفسه، تعبيرا فنيا صادقا. وهي شكل من البوح والاعتراف، وأقرب إلى الثرثرة المحبّبة والمسامرة، يتخلّلها نوع من الفكاهة والسخرية.

2- مقالة النّقد الاجتماعي: وفيها يعمد الكاتب إلى نقد العادات والتقاليد البالية المترسّبة في المجتمعات، وتجلية الصراع القائم بين الجديد والقديم، وتباين بين القيم الموروثة والمستحدثة، مع الاعتماد على جودة الوصف ودقّة التّأمل وعمق التحليل وبراعة التّهكّم.

3- المقالة الوصفية: يصور فيها الكاتب البيئة التي يعيش فيها، وينقل لنا الأحاسيس العميقة النّاجمة عن امتزاجه بالطبيعة، معتمدا على الوصف الرشيق والتعبير الإنساني الصادق، في صورة فنية بارعة، تستهوي القارئ وتشدّه إلى ما يطغى عليها من جمالية الوصف حرارة العاطفة، بعيدا عن التحليل والتعليل.

4- مقالة السيرة: تمثّل صورة حيّة لشخصية إنسانية، يُبدي الكاتب من خلالها انطباعاته الخاصة عنها وتأثّره بها، بلمسات سريعة وريشة فنية بارعة، فتبدو الشخصية وكأنّها حيّة تتحرّك أمام القارئ.

5- المقالة التّأملية: يعرض الكاتب من خلالها وجهة نظره وتفسيره الخاص للظواهر وما يتّصل بالنفس الإنسانية وبالحياة والكون.

ثانيا: المقالة الموضوعية:

في هذا النوع من المقالات تنصبُّ عناية الكاتب ((حول موضوع معيّن، يتعهّد الكاتب بتجليته، مستعينا بالأسلوب العلمي الذي يُيسّر له ذلك. ومن خصائص هذا الأسلوب الوضوح والدّقة والقصد وتسمية الأشياء بأسمائها. ولا يُبيح الكاتب لشخصيته وأحلامه وعواطفه أن تطغى على الموضوع)).[2]

وللتحكّم في موضوع المقالة لابدّ من التزام منهج مضبوط، وبناء يقوم على المقدمة والعرض والنتائج، حتى تكون أكثر موضوعية ومنطقية، عكس المقالة الذاتية التي تتّسم بنوع من الحرية.

من بين أهم من كتب المقالات الموضوعية نذكر: طه حسين في "حديث الأربعاء" ، "تجديد ذكرى أبي العلاء"، أحمد أمين "فيض الخاطر"، ميخائيل نعيمة في "الغربال"، "النور والدّيجور"، "البيادر"، والعقاد والمازني في كتاب "الديوان"...إلخ

---

[1]- ينظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة ، ص 102 - 118

[2]- محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 96

أشكالها:[1]

1- المقالة النقدية: ومجالها الأدب والفن، تتناول بعض الموضوعات الأدبية والفنية بالنقد والتحليل. تعتمد على قدرة الكاتب على تذوّق الأثر الأدبي وتفسيره، والحكم عليه مع التعليل، والغاية منها تقويم الاثر.

2- المقالة الفلسفية: تتناول مواضيع فلسفية بالتحليل والتفسير، مع اعتماد الدقة والوضوح.

3- المقالة التاريخية: يعمد فيها صاحب المقال إلى جمع الأخبار والروايات وتمحيصها وتنسيقها، ثم عرضها بطريقة مرتّبة وواضحة.

4- المقالة العلمية: يعرض فيها الكاتب نظرية من نظريات العلم، أو إشكالية من إشكالياته، بطريقة موضوعية. ينضوي تحت هذا النوع ما تعرض لشؤون السياسة والاجتماع والاقتصاد وغيرها من العلوم الاجتماعية.

المقالة في الأدب العربي:

أولا: بذور المقالة في التراث: يذهب بعض الدارسين إلى القول بأنّ المقالة ليست فنّا مستحدثا ودخيلا على الأدب العربي، وإنّما هي قديمة ترجع إلى ما أنشأه الكتّاب القدامى من **رسائل وفصول**، وهذا ما يؤكّده الدكتور عبد المنعم خفاجي قائلا: ((والمقالة في الأدب العربي ليست من فنون الأدب المجهولة، فكانت قديما تُعرف باسم الرسالة، وليس المقصود الرسائل الديوانية أو الرسائل التي تُتبادل بين الكتّاب، وإنّما المقصود الرسالة التي كانت تدور حول موضوع يختاره الكاتب، مثل رسائل الجاحظ وابن المقفع وابن شهيد وغيرهم من كتّاب العرب))[2].

ومثل هذا الرأي كان قد تبنّاه قبله الناقد عمر الدسوقي في قوله: ((وليست المقالة غريبة عن الأدب العربي القديم، وإن تغيّرت صيغها وشروطها، فعبد الحميد الكاتب حينما تكلّم عن الشطرنج أو الصيد أو الكتابة كان يكتب شيئا قريبا من المقال، والفصول الأدبية التي أنشأها الجاحظ في كتبه: البخلاء، والمحاسن والأضداد والحيوان والبيان والتبيين، مقالات مطوّلة تنقصها شروط المقالة الحديثة))[3].

ورغم هذا التشابه بين الرسالة والمقالة إلاّ أنّ الدارسين قد أكّدوا على أنّ الرسالة قد افتقرت إلى شروط المقالة الحديثة، ليقرّوا بأنّ ((المقالة في الأدب العربي الحديث مختلفة بطبيعة الحال عمّا كان يُعرف قديما بالرسالة. فقد تأثّر كتّاب المقالة الحديثة بالاتّجاهات السائدة في الآداب الغربية، وفي الحقّ أنّ تاريخ المقالة العربية الحديثة متّصل اتّصالا وثيقا بتاريخ الصحافة))[4].

---

[1]- ينظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 132 - 134

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج 2 ، ص 437 ، 438

[3]- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر، ط 8 ، 1973 ، ج 1 ، ص 514

[4]- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج 2 ، ص 438

وتبقى الرسالة القديمة بهذا المفهوم بذرة لم تنْمُ وتتطوّر إلى المقالة الحديثة، بالرغم ممّا بين النّمطين من تشابه. فمن أوجه الاختلاف الواضحة بينهما ما يتّصل بحجمهما، فإن كانت المقالة تشترط القصر فإنّ الرسالة القديمة عُرفت بطولها، ولابدّ أنّ قضية الحجم قد أثّرت على الخصائص الأخرى لكلا النّمطين من التعبير سواء فيما يتّصل بالأسلوب وطريقة العرض، وفي التصميم المنهجي، ووحدة الموضوع، والاختزال وعدم الإسهاب والإطناب، وكذا في الوضوح في التعبير...وغيرها.

ثانيا: المقالة في الأدب العربي الحديث:

يمكن القول بأنّ نشأة المقالة العربية متّصلة اتّصالا وثيقا بتاريخ ظهور الصحافة، فالمقالة ((لم تظهر في أدبنا، أوّل ما ظهرت، على أنّها فنّ مستقلّ شأنها في فرنسا وإنجلترا، بل نشأت في حضن الصحافة...وخدمت أغراضها المختلفة، وحملت إلى قُرّائها آراء مُحرّريها وكتّابها)).[1] وشيئا فشيئا انطلقت حرّة أثناء مسارها التطوّري.

يكاد يُجمع النقاد على أنّ المقالة العربية الحديثة قد مرّت في مسيرتها التطورية عبر أربعة مراحل[2] هي كما يلي:

1- مرحلة النّشأة: وهي المرحلة التي ظهرت فيها الصحافة، ومثّل المقالة في هذا الطّور كتّاب الصحف الرسمية الصادرة عن الدولة، واستمرّت حتى نهاية القرن 19. من أشهر كتّاب هذا الطور: رفاعة رافع الطهطاوي ،عبد الله أبو السعود ، ميخائيل عبد السيد ، سليم عنحوري . وكانت مقالاتهم تنشر في الصحف: "الوقائع المصرية"، "وادي النيل"، "الوطن"، "روضة الأخبار"، "مرآة الشرق".

وقد ((ظهرت المقالة على أيديهم بصورة بدائية فجّة، وكان أسلوبهم أقرب إلى أساليب عصر الانحطاط، فهو يزهو بالسجع الغثّ وبالمحسنات البديعية والزخارف المتكلّفة الممجوجة. وقد كانت الشّؤون السياسية هي الموضوع الأول لهذه المقالات)).[3] وإن كانوا يمزجونها أحيلنا بالشؤون التعليمية والاجتماعية.

2- مرحلة النّمو: تأثّرت المقالة في هذا الطور بدعوة جمال الدين الأفغاني الإصلاحية، وبنشأة الحزب الوطني، فكان الجوّ مشحونا بالاندفاع العاطفي والثورة. ومن كتّاب المقالة في هذه المرحلة: عبد الله نديم ، محمد عبده ، إبراهيم المويلحي ، وقد نشروا مقالاتهم في "الأهرام"، "مصر"، "الفلاح"...

وقد كان للكتّاب والأدباء السوريين واللّبنانيين أثر بارز في تطوير المقالة ومنهم: أديب إسحاق ، سليم النقاش ، سعيد البستاني ، عبد الرحمن الكواكبي .

---

[1]- محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 65

[2]- ينظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 65 – 73 ، و حسين علي محمد ، الأدب العربي الحديث، الرؤية والتشكيل، ص 139 – 153

[3]- المرجع نفسه، ص 65 ، 66

وقد أخذت المقالة طريقها نحو التطور، بما اكتسبته من خصائص جديدة، إذ ((تحلّلت هذه المدرسة من قيود السجع، إلى حدّ بعيد، وأخذت تقترب من الشعب شيئا فشيئا)).[1] بتأثير من الدّعوات الإصلاحية والوطنية. من نماذج في هذه المرحلة مقالة للكواكبي يقول: ((وأشدّ مراتب الاستبداد التي يُتعوّذ بها من الشيطان هي حكومة الفرد المطلق، الوارث للعرش، القائد للجيش، الحائز على سلطة دينية، ولنا أن نقول كلّما قلّ وصفٌ من هذه الأوصاف خفّ الاستبداد، إلى أن ينتهي بالحاكم المنتخب الموقت المسؤول فعلا. وكذلك يخفّ الاستبداد طبعا كلّما قلّ عدد نفوس الرعية، وقلّ الارتباط بالأملاك الثابتة، وقلّ التّفاوت في الثروة، وكلّما ترقّى الشعب في المعارف)).[2]

3- مرحلة النضج: (المقالة الحديثة): وفي هذه المرحلة برز أساطين الحركة الأدبية الحديثة، التي ظهرت بين الحربين العالميتين. ومنهم: عبد العزيز البشري ، أحمد أمين ، الرافعي ، زكي مبارك ، محمود تيمور، أحمد حسن الزيات، محمد حسين هيكل ، طه حسين، المازني، العقاد، سلامة موسى ، لبيبة هاشم ، ملك حفني ناصف ، مي زيادة ، محمد البشير الإبراهيمي ، ابن باديس...إلخ

ومن الواضح أنه ((قد خطتْ هذه المدرسة بالأسلوب الأدبي خطوات جبّارة، فخلّصته من قيود الصّنعة والسجع، وأطلقته حرّا بسيطا، حمولته من الأفكار والمعاني تفوق حمولته من الزخرف والعبث البديعي)).[3]

وبهذا يمكننا القول بأنّ هذه المرحلة تُعدّ العصر الذّهبي للمقالة العربية الحديثة، حيث بلغت أوجها وقمّة نضجها أسلوبا ومضمونا، لتضاهي المقالة الغربية بما امتلكته من آليات الكتابة. وتستمرّ هذه الفترة إلى عام 1967، عام النكسة.

شهدت هذه المرحلة بروز المجلات الأدبية مثل: {الرسالة، الثقافة، الكتاب، الكاتب المصري} في مصر، و{ الأديب، الآداب} في لبنان، و "الفكر" في تونس.. وغيرها. وقد قام عدد من كتّاب المقالة بجمع مقالاتهم المنشورة في الصحف والمجلات في كتب من أشهرها: "وحي الرسالة" للزيات، "فيض الخاطر" لأحمد أمين، "في المرآة" لعبد العزيز البشري، "وحي القلم" للرافعي، "حديث الأربعاء" و "فصول في الأدب والنقد" لطه حسين...

وفيما يلي مقتطف من مقالة للعقاد : ((كيف نعرف الشعر الزائف من الشعر الصحيح؟ سؤال جوابه عندي كجواب من يسأل: كيف نميّز بين ضروب الإحساس؟ فالإحساس القويم الصالح موجود ينعم به أو يشقى به أناس كثيرون، والشعر الجيّد الصحيح موجود كذلك يقوله الشعراء ويقرؤه القارئون، ولكن التمييز بين إحساسين

---

[1]- محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 66

[2]- عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، تقديم مجدي سعيد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط ، 2011 ، ص 13

[3]- محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص 68

كالتمييز بين شعرين أمر يرجع إلى شخص المميّز وملكاته وأطواره ومطالعاته، وليس إلى قاعدة مرسومة ومعرفة كالمعرفة الرياضية التي لا تختلف بين عارف وعارف، وللتعليم في هذا الأمر حظّه الذي لا ينكر، وأثره الذي لا يذهب سدى...)).[1]

4- مرحلة المقالة الصحفية: يُعدُّ تاريخ 1967 نقطة تحوّل في المجتمعات العربية، لا على الصّعيد السياسي والاجتماعي فقط، بل مسّ أيضا الصعيدين الفكري والأدبي، بما شهده من اضطرابات وتحولات في أنماط الفكر وأساليب التعبير الفنّي، في مختلف الأجناس الأدبية ومن بينها المقالة، فـ((بهزيمة 1967 تخلّت المقالة الأدبية عن الواجهة، وأفسحت المجال للمقالة السياسية... والمقالة الاجتماعية...والمقالة الفلسفية...)).[2]

وبرز العديد من كتّاب المقالة الصحفية في شتّى المجالات، نذكر منهم: مصطفى أمين ،إحسان عبد القدوس ، سلامة أحمد سلامة ، أحمد بهجت ، صلاح منتصر ، فؤاد زكريا ، حسن حنفي ،إلخ. ولقد ((أصبح الأسلوب الصحفي، الذي يُعنى بقصر العبارة والاهتمام بالمعنى، مع خلوّها من المحسّنات البلاغية واللفظية، هو ما يميّز كتابات هذه الفترة الأخيرة)).[3]

---

[1]- عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د ط ، 2014 ، ص 97

[2]- حسين علي محمد ، الأدب العربي الحديث، الرؤية والتشكيل، مكتبة الرُّشد ، الرياض، المملكة العربية السعودية ، ط 6 ، 2006 ، ص 143

[3]- المرجع نفسه، ص 143

المحاضرة: 10

القصّـــــــة

توطئة: لجأ الإنسان منذ القدم إلى الحكي والقصّ، عبر مسامراته للتّرويح عن نفسه، وحكاياته في معظمها شفوية تدور حول صراعه الدّائم مع الحياة ومع ما يحيط به من طبيعة قاسية، وما يبذله من جهد وما يلاقيه من مشقّة وعنت من أجل فرض سيطرته وإثبات وجوده.

أمّا في العصر الحديث فقد أصبحت القصة فنّا قائما بذاته، زاحت غيرها من الأجناس الأدبية حتّى تحقّقت لها الصّدارة، وأسرت ألباب القرّاء واستحوذت على تفكير النقّاد لأهمّيتها وفعاليّتها ((ذلك لأنّها تجذب القارئ لتدمجه في الحياة المثلى التي يتصوّرها الكاتب، كما تدعوه ليضع خلائقه تحت الاختبار، إلى جانب أنّها تَهَبُنا من المعرفة ما لا يقدر على هِبته أيّ نوع أدبي سواها، وتبسط أمامنا الحياة الإنسانية في سعة وامتداد وعمق وتنوّع)).[1]

فللقصة علاقة وطيدة بالإنسان وبالحياة، وما يمور في قلبها من أحداث وصراعات، وموقع الإنسان فيها ومواقفه وتجاربه التي تجسّد سلوكه وفكره.

أولا: تعريف القصّة:

يمكن تعريف القصة بكونها ((مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب...وهي تتناول حادثة أو عدّة حوادث، تتعلّق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرّفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثر والتأثير)).[2] والكاتب في سرده للأحداث يعمد إلى عنصر التشويق الذي ينتج عن تأزّم الأحداث (العقدة) التي تجعل القارئ يتطلّع إلى الحل.

وللقصة **عناصر** تلتزم بها : كالوسط أو البيئة أو ما يطلق عليه الفضاء المكاني، ثم الزمان والأحداث، الحبكة، الشخصيات، الأسلوب ثم الحوار. غير أنّ هذه العناصر لا ينفصل بعضها عن بعض، بل تتآلف وتنسجم مُكوّنة لُحمة داخل نسيج النص القصصي. غير أنّ هذه العناصر تتفاوت أهميتها داخل القصة حسب طبيعة كل قصة ولونها ونمطها؛ فقد تسيطر الشخصية في قصة ما وقد تهيمن الأحداث في أخرى... وهكذا.

---

[1]- محمد زغلول سلام ، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط ، د ت ، ص 03

[2]- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط ، 1955 ، ص 07

ثانيا:أنواعها:

1- الحكاية: (conte): تجسّد البذور الأولى لفن القص ((وهي سوق واقعة أو وقائع حقيقية أو خيالية، لا يلتزم فيها الحاكي قواعد الفن الدقيقة)).[1] فالحكاية تسرد أحداثا بأسلوب حكائي مسترسل، لا تقيّده قيود الفن القصصي الحديث، يتناقلها الناس جيلا بعد جيل.

2- القصة القصيرة: (الأقصوصة) :(Nouvelliste): من أكثر الأجناس الأدبية انتشارا رغم حداثة عهدها .((تتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أوحادثة مفردة أو عاطفة، أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد)).[2]، غير إن الموضوع مع قصره ينبغي أن يكون تامّا وناضجا .

فالأقصوصة تتناول جانبا من الحياة، وقد تصوّر مشهدا ما أو حالة نفسية أثارها موقف ما ((تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع...وغالبا ما تحقّق الوحدات الثلاث التي عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، فهي تمثّل حدثا واحدا يقع في وقت واحد)).[3] ولذلك فالأقصوصة تتميّز بالإيجاز والتّكثيف، بحيث أنّه قد تُقرأ بعض هذه الأقاصيص القصيرة جدّا في جلسة واحدة، وقد يتمّ ذلك في أقلّ من ساعة. ومن خلال هذه المساحة المحدودة تتجلّى البراعة الفنيّة للقاص في إنجاز عمل إبداعي، ضمن تلك الحدود الفنية الضيّقة.

3- القصّة:(Nouvelle): وهي التي ((تتوسّط بين الأقصوصة والرواية، وفيها يعالج الكاتب جوانب أرحب ممّا يعالجه في الأولى، فلا بأْس هنا من أن يطول الزمن، وتمتدّ الحوادث ويتوالى تطوّرها في شيء من التّشابك)).[4] وهذا المجال الأوسع يعطي حرية أكبر للكاتب في تقصّي الجزئيات والتفاصيل، والوصف والحوار...

4- الرواية: (Roman): وهي التي ((يعالج فيها المؤلّف موضوعا كاملا أو أكثر زاخرا بحياة تامّة واحدة أو أكثر...وميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع فيه أن يكشف الستار عن حياة أبطاله ويجْلو الحوادث مهما تستغرق من الوقت)).[5]

فالرواية أشبه بالقصة غير أنها تختلف عنها بهذا الحيّز الواسع والشمول، والتعدّد في الشخوص والأحداث، وامتدادات الفضاءات الزمانية والمكانية.

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب الغربي الحديث ومدارسه، ج 2 ، ص 434
[2]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 111
[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها
[4]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 05
[5]- المرجع نفسه، ص 05

ثالثا: التراث القصصي في الأدب العربي:

عرف العرب في **جاهليتهم** قصصا تدور حول أيّامهم وحروبهم ومعتقداتهم وعاداتهم، ينجذبون إليها سماعا ورواية، من خلال مسامراتهم. وهذا ما ترويه مصادر الأدب العربي كـ"الأغاني" و "الأمالي"و "قصص العرب" و "نشاور المحاضرة" و "الفرج بعد الشدّة" ...إلخ. ((ففي الجاهلية كان النضر بن الحارث يقصّ قصص الفُرس وأساطيرهم، وكذلك أبو زبيد الطائي وهو من الشعراء المخضرمين...يزور بلاد الفرس ويلمّ بِسيرها، ويقصّ قصصهم وأساطيرهم ، وقصّ الأعشى في شعره كثيرا من قصص الفرس والعرب، وكذلك عدي بن زيد، كما كان أميّة بن أبي الصلت يقصّ قصص التوراة والإنجيل)).[1]

ولما أقبل **الإسلام** أبدى اهتماما واضحا بهذا النمط، فنجد القرآن الكريم يلجأ إلى القصص بغْية الوعظ والعبرة، فنعثر على قصص القرون السابقة وأساطير الأوّلين، وكذا الأنبياء مع أقوامهم فتبرز قصة نوح، وإبراهيم مع ابنه إسماعيل، وموسى وفرعون ويوسف...إلخ

وفي **العصر الأموي** ومن بعده **العباسي** انفتح العرب على القصص الأخرى،فنقلوا وترجموا آثارا عدّة مثل: "كليلة ودمنة" التي ترجمها ابن المقفع عن الفارسية، وكذا كتاب "ألف ليلة وليلة"، وألّف البعض منهم قصصا ممتعا كـ "البخلاء" للجاحظ. كما ابتدعوا أنماطا جديدة كالمقامات التي ظهرت على يد بديع الزمان الهمذاني، وتطوّرت على يد الحريري والسرقسطي.

والملاحظ أنّ القصص العربي في العصر الجاهلي وما خلّفه من عصور ((اتّخذ اللّغات العامية غالبا لسانا له، ولم يدخل منه في أدبها الكبير: الأدب العربي الفصيح سوى المقامات...وبذلك انقطع الطريق بين القصة الطويلة وبين العربية الفصحى، فلم تدخلها إنّما دخلت في اللّغات الدّارجة، وشاركت لغتنا العامية في ذلك)).[2] وهذا ما جعل النّظرة إلى الأعمال السردية العربية تنقسم إلى شقّين: ((نظرة إيجابية إلى الأعمال الرسمية الرّاقية، ونظرة سلبية إلى الأعمال الشعبية، وفي كلتا النّظرتين كانت الأسباب أدبية ونقدية ودينية وحضارية وتاريخية واجتماعية)).[3]

ولعل من أهمّ هذه الأسباب كما يوردها أحد الدّارسين هو ((أنّ التراث القصصي هو تراث شفاهي، أو هو تراث العامة فاستعلى عليه الدرس الأدبي، وأنّه تراث لا شكل له، فتجاهله الدرس النقدي والبلاغي(بسبب أخطاء منهجية وسوسيولوجية) ومن ثمّ لم يواكبْه تنظير نقدي يدخله في نسيج الجماليات كالشعر والنثر غير القصصي. يُضاف إلى ذلك: الموقف العدائي لفقهاء الدولة ورجال الحسبة وأمثالها، من هذه القصص ومن "أكاذيب

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ، ج 2 ، ص 437

[2]- شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 208

[3]- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011 ، ص 07

القصاص"و "خرافات العوام" الذين تطاولوا فتناولوا "المسكوت عنه" دينيا وسياسيا واجتماعيا في أكاذيبهم وخرافاتهم الرمزية...)).[1]

وأخيرا يمكن القول بأنّ القص كأخبار وأحداث مسرودة قد عرفه العرب منذ الجاهلية ـ كغيره من الأمم ـ غير أنّ القصة كفنّ له قواعده وأصوله فلم تظهر في الأدب العربي إلاّ في القرن التاسع عشر، وهذا ما يجنح إليه معظم الدارسين.

رابعا:القصة في الأدب العربي الحديث:

كانت بداية القصة العربية كفنّ قائم بذاته في القرن التاسع عشر، بعد اتصال العرب بالغرب، واطلاعهم على قواعد وأصول هذا الفن المستحدث، غير أنّ الأدب القصصي قد تأرجح بين استلهام التراث تارة، والسير على خطى القصص الغربي تارة أخرى.

1- الأصول العربية للقصة الحديثة:

لقد احتكّ الأدباء العرب بالغرب ووقفوا على ضروب من قصصهم الحديث، ورغبوا في تقليدها ضمن ما يزخر به تراثهم، فلم يجدوا إلاّ **المقامة** التي تقترب من القصة الحديثة، فاتّخذوها نمطا للقصة العربية الحديثة. وبذلك نجد أنّ القصة العربية الحديثة في بدايتها قد ((تأثّرت تأثّرا واضحا بالمقامة العربية القديمة، وإن حاولت أن تعرض لموضوعات حديثة اجتماعية أو عاطفية، كما أنّ بعض هذه القصص تحرّرت من الصور أو اللّوحات المتتابعة، وأصبحت بناء متكاملا ليست لها من المقامة سوى طابعها اللفظي، وبعض جوانبها الانتقادية)).[2]

ومن أشهر المحاولات في بعث المقامة نذكر: "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي، و "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم، و "ليالي الروح الحائر" لمحمد لطفي جمعة، الذين أولعوا بقالب المقامة فحاولوا بثّ الروح فيه من جديد، مُراعين خصائصها الفنية.

2- الروافد الغربية:

لقد أظهر الأدباء العرب تأثّرا كبيرا بالقصة الغربية الحديثة، فراحوا ينهلون من معينها ترجمة وإبداعا طوال القرن التاسع عشر و القرن العشرين. ومن روّاد الترجمة نذكر: رفاعة رافع الطهطاوي الذي ترجم "مغامرات تليماك" لفينلون وسمّاها "وقائع الأفلاك في وقائع تليماك"، ليعقبه جيل آخر انجذب إلى النموذج الغربي، فترجم حافظ إبراهيم "البؤساء" لفكتور هوجو، كما ترجم نجيب حداد "الفرسان الثلاثة" لإسكندر دوما الأب، وترجم

---

[1]- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي...، ص 07

[2]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 70

المنفلوطي "الفضيلة"أو "بول وفرجيني" لبرناردين سان بيار، و"ماجدولين" أو "تحت ظلال الزيزفون"...كما عرّب مجموعة من القصص القصيرة المبثوثة في كتابه "العبرات"...إلخ

ويعود الفضل الكبير في تشجيع ترجمة القصص إلى عدد من المجلات، كمجلة (المقتطف) و(الجنان) و (الهلال) وغيرها من المجلات.

وقد كانت الترجمة في بدايتها حرفية، ذات لغة ركيكة وأسلوب ضعيف، ثم انتقلت إلى النّقل مع الكثير من التصرّف والتغيير في أحداث القصة ومجراها وحتّى شخصياتها، رغبة من الأدباء في جعلها منسجمة مع البيئة والعقلية العربية، كما فعل المنفلوطي وحافظ إبراهيم.

وبعد مرحلة الترجمة أعقبتها مرحلة التأليف والإبداع، وكانت فاتحة هذه المرحلة قصة "زينب" 1914 لمحمد حسين هيكل، التي تعدّ أول قصة عربية حديثة ألّفت بمقاييس القصة الغربية الحديثة، وتلتْها محاولات أخرى أكثر تماسكا.

خامسا: أطوار القصة العربية:

يرى الدارسون أنّ القصة العربية الحديثة مرّت في مسيرتها ـ منذ بداية القرن 19 إلى النّصف الثاني من القرن 20 ـ عبر مراحل ثلاث:

1- مرحلة البدايات: (التّهيّؤ): تضمّ المحاولات التي قام بها الأدباء العرب لكتابة قصة فنية ((وكانت مرحلة تردّد بين التراث العربي القديم في شكله وموضوعه، وبين القصة الغربية الحديثة التي نُقلت إلى العربية وتحدّت مواهب الأدباء...كمحاولات علي مبارك في "علم الدين" وناصيف اليازجي في "مجمع البحرين" ومجموعة روايات جرجي زيدان التاريخية، و"شيطان بنتاؤور" لشوقي، و "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم، و "في بيوت الناس" و "في وادي الهموم" لمحمد لطفي جمعة، ومجموعة مصطفى لطفي المنفلوطي في "النظرات" و "العبرات" و "المساكين" للرافعي)).[1]

ورغم تباين هذه القصص في اتّجاهاتها بين الطّابع الإنساني والاجتماعي والتاريخي، إلاّ أنّها تتّفق في كونها تمثّل بدايات القصة العربية بكلّ نقائصها وعيوبها الفنية التي كانت تتعثّر فيها، متلمّسة طريقها نحو النّضج.

2- مرحلة النّشأة: وتبدأ بقصّة "زينب" 1914 لمحمد حسين هيكل، التي يرى فيها النقاد أول قصة عربية قائمة على أسس فنية، لتعقبها مجموعة القصص لِكُتّاب النّصف الأول من القرن العشرين، التي ظهر معظمها بين الحربين العالميتين ((وكانت القصة في هذه المرحلة قد بدأت تُثبت وجودها في الأدب العربي بين فنون النثر

---

[1]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 82

الأخرى، فأفردت لها الصحف على مختلف درجاتها يومية وأسبوعية وشهرية جوانب منها، بل إنّ بعض تلك الصحف قد تخصّص في القصة والرواية مثل مجلة "الرواية" لأحمد حسن الزيات)).[1]

والملاحظ أنّ القصة العربية في هذه المرحلة، قد اتّخذت في معظمها طابعا غربيا، مزج فيه الأدباء بين المذهبين: الرومانسي والواقعي، وبدا التأثر واضحا بأدباء الغرب، الإنجليز والفرنسيون، أمثال: جورج إليوت، ديكنز، بلزاك، فكتور هوجو، إميل زولا، موباسان...وغيرهم. مع ملاحظة بعض السّمات المحلية بين ثنايا القصص، في محاولةٍ لتأصيل هذا الفن الدّخيل واستنباته في التربة العربية.

تشمل هذه المرحلة طائفة من قصص الأدباء في مصر وفي مختلف الدول العربية، نذكر على سبيل المثال: محمد تيمور في مجموعته القصصية (ما تراه العيون)، ثم طه حسين وقصصه (شجرة البؤس)، (الوعد الحق)، (دعاء الكروان)، (المعذّبون في الأرض)، والعقاد في قصته (سارة)، وتوفيق الحكيم في (عودة الروح)، و(يوميات نائب في الأرياف)، (عصفور من الشرق)، وإبراهيم المازني في (إبراهيم الكاتب)، ومحمد فريد أبو حديد بقصصه التاريخي (ابنة المملوك)، (زنوبيا)، (أنا الشعب)...وغيرها من القصص التي تختلف في موضوعاتها وفي اتّجاهاتها (الواقعي، الاجتماعي، النفسي، التاريخي) ودرجتها الفنية.

3- مرحلة النّضج: وهي المرحلة التي ساهمت فيها حركة الجيل الثاني من الأدباء بعد 1924 في مصر (أتى بعد ثورة 1919 وبعد وضع الدستور 1923)، التي التفّت حول مجلّة (السّفور)، وتضمّ طائفة من الكتّاب أبرزهم: محمود طاهر لاشين، يحي حقي، شحاتة عبيد، عيسى عبيد، سعيد العريان...وغيرهم

وقد عرف محمود طاهر لاشين ويحي حقي ((باتّجاههما الواقعي الاجتماعي التحليلي، الذي يقوم على فهم عميق ووعي لمشكلات المجتمع المصري، وإدراك لقضاياه الفكرية والنفسية، مع امتلاك لناصية التعبير واقتدار واضح على الكشف عن مكنونات النفوس بعبارة مشرقة مصوّرة)).[2]

في مصر أصدر لاشين مجموعة من القصص مثل(سخرية الناي)، (يُحكى أنّ)، (النقاب الطائر). أما يحي حقي فأصدر (قنديل أم هاشم)، (صحّ النوم) و (دماء من طين)، ومن لبنان أصدر توفيق يوسف عواد مجموعته القصصية (قميص الصوف) ثم (الرغيف)، وسهيل إدريس في (الحي اللاتيني)، (الخندق العميق)، (نيران وثلوج)...

ويبقى هذا الجيل من الكتّاب مواظبا على كتابة القصة إلى أن أدركه الجيل الأخير الذي يمثّل فترة النّضج، ونقصد به ((ذلك الجيل الذي بدأ يمارس نشاطه القصصي في أعقاب الحرب العالمية أي منذ سنة 1944 م ، ويضمّ علي أحمد باكثير، ويوسف السباعي، ونجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف جوهر، وصلاح

---

[1]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 87

[2]- المرجع نفسه، ص 92

ذهني، وعبد الحميد جودة السحار، وعادل كامل، وسهير القلماوي وبنت الشاطئ...وإحسان عبد القدوس، ويوسف إدريس، وعبد الرحمن الشرقاوي...)).[1]

وقد بدت القصة العربية أكثر نضجا على يد هذا الجيل، جعل القصة تتبوّأ مكانة رفيعة، وأن تنافس الشعر على زعامة الأدب، وتُجبره على الاعتراف بمكانتها كفنّ أدبي ناضج قائم بذاته، له القدرة على سبْر أغوار النفس ورصْد تحوّلات المجتمع، إذ استطاعت استيعاب هذه التجارب أكثر ممّا يستطيعه الشعر في تلك المراحل المتأخّرة.

إضافة إلى القصة الاجتماعية الطويلة ظهرت محاولات جادّة وناضجة أيضا في مجال القصة القصيرة، كمحاولة محمد تيمور في مجموعته القصصية (ما تراه العيون)، إضافة إلى محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين في مجموعته (سخرية الناي) و (يُحكى أنّ)...وغيرهم ممّن عكف على كتابة القصة ، فنضجت على أيديهم وتحرّرت من النمط الغربي؛ لكونها مستوحاة من البيئة العربية، مُلائِمة لنمط معيشته وتفكيره وذائقته التي تختلف اختلافا كليا عن الذّائقة الغربية.

(في القطار): قصة قصيرة: لـ محمد تيمور

يرى معظم الدارسين أنّ قصة (في القطار) لمحمد تيمور، تمثّل البداية الحقيقية لفن القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث.

اهتمّ الكاتب فيها بعرض معاناة الشخصيات المهمّشة في المجتمع العربي، وفي مقدّمتها الفلاّح الذي عانى من استبداد الإقطاعيين الذين جرّدوه من كلّ حقوقه، وبخاصة "حقّ التعلّم"، إذ لجأ إلى فضح تلك العقلية المعادية للعلم والوعي وتنمية عقول الفلاحين؛ لما يمثّل ذلك من خطر على تلك الطائفة المستغلّة، ومن إهدار للمال دونما جدوى، هذا الإقطاعي الذي يرى أنّ ((السّوط لا يكلّف الحكومة شيئا، أمّا التعليم فيتطلّب أموالا طائلة، ولا تنسَ أنّ الفلاح لا يذعن إلاّ للضّرب، لأنّه اعتاده من المهد إلى اللّحد)).[2]

يستهلّ الكاتب قصته بمقدّمة واصفا من خلالها الطبيعة ومناظرها البديعة، مستعملا لغة مثقلة بالبيان، ورغم هذا الجمال إلاّ أنّ نفس البطل كئيبة، ليغادر منزله يقول الراوي: ((مكثتُ حينًا أفكّر، ثم نهضتُ واقفا، وتناولت عصاي وغادرت منزلي وسرْتُ وأنا لا أعلم إلى أيّ مكان تقودني قدماي...ثم اهتديت للسفر ترويحا للنفس)).[3]

ليجد نفسه في إحدى عربات القطار، وهو ما يمثّل فضاء مكانيا ضيّقا، وهو ما أثّر نوعا ما على رسم الملامح المحلية بوضوح.

---

[1]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 93 ، 94

[2]- محمد تيمور، مؤلفات محمد تيمور، الكتاب الرابع ، مطبعة الاعتماد، مصر، ط 1 ، 1922 ، ص 220

[3]- المصدر نفسه، ص 217

ركّز الكاتب على الشخصية والحوار، كاشفا عن أبعادها النفسية ومواقفها الفكرية، مازجا حواره ببعض المفردات العامية والمتداولة، في لهجة من السخرية الحادّة من مثل (أدبسيس) التي نطق بها الشركسي في ردّه على التلميذ، ولفظة (برافو) التي قالها الموظف معلّقا على الطالب، وما فيها من رغبة في التقليد السطحي الساذج.

تقاسمت القصة شخصيات خمسة، أَحكَم الكاتب وصفها حسبما يخدم غايته، وإن كانت قد اختلفت في رُؤاها بين ظلامية متسلّطة تسعى لتكريس قيم التخلّف والجمود [الشركسي/ العمدة/ الموظف/ الشيخ]، وأخرى متنوّرة مثقّفة [البطل: الطالب] رغم حداثة سنّه، تهدف لنشر القيم المستنيرة، من أجل بناء مجتمع أكثر رُقيّا وتحضّرا، توحي ببزوغ الفكر التّنويري في مصر في حقبة الأربعينيات.

كانت قضية (تعليم الفلاح المصري) هي محور النقاش بين الشخصيات من خلال رؤى وأفكار متناقضة، وتصرفات وسِمات مختلفة تُجسّد كلّ طبقة وعاداتها السلوكية؛ "فالشركسي" في تكبّره وأخذ ما ليس له، إنّما هو نموذج الإقطاعيين الذين يستولون على ما ليس لهم بغير وجه حق. و "الشيخ" في خموله وغفلته وأحكامه المنافقة، هو نموذج لبعض رجال الدين الموالين للسلطة، الغافلين عن مهامهم في توعية المجتمع وإيقاظه. و "العمدة" في جهله وفظاظته نموذج لأذناب السلطة. و"الأفندي" في سطحيته نموذج للموظّفين اللاّمبالين بغيرهم مادامت أحوالهم مستقرّة. أمّا "الطالب" فهو نموذج الجيل الجديد الذي يمثّل أمل البلد ومستقبله.

أمّا فيما يخصّ خطّ سير الأحداث، فقد التزم تيمور منطق السّرد التّتابعي وفق مسار خطّي، من خلال رحلة القطار، بدْءًا بلحظة الانطلاق وانتهاءً بلحظة الوصول، ويبدو نموّا طبيعيا وفق حبكة تقليدية مُتوقّعة، يتحرّك بِرَتابة، مِمّا أثّر على البناء الفنّي للقصّة.

المحاضرة: 11

الـرّوايــة

1- مصطلح الرواية: (Roman)

يُعدّ مصطلح الرواية ((مصطلحا مُحدّدا وتعبيرا خاصّا عن جنس أدبي يتمدّد في المجتمع زمانيا ومكانيا، وهو مصطلح يختلف عن fiction الذي يعني أدبا قصصيا بصفة عامة...و[هي] قصة قائمة على السّرد وهي خيالية تعكس الحياة وممارساتها من خلال حبكة فنية)).[1]

وبتعبير آخر فالرواية هي ذلك الفن القصصي الذي ((يعالج فيها المؤلّف موضوعا كاملا أو أكثر، زاخرا بحياة تامّة واحدة أو أكثر...وميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع فيه أن يكشف السّتار عن حياة أبطاله ويجْلُو الحوادث مهما تستغرق من الوقت)).[2]

فالرواية أشبه بالقصة غير أنّها تختلف عنها بهذا الحيّز الواسع، والشمول والتّعدّد في الشخوص والأحداث، وامتدادات الفضاءات الزمانية والمكانية.

للرواية تقسيمات شتّى: منها ما يعتمد على المذهب الفني، فنجد الرواية الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية...وغيرها. ومن التقسيمات ما يعتمد على العنصر الغالب على البناء الروائي، فتظهر الرواية التسجيلية، ورواية الحدث، ورواية الشخصية.

2- نشأة الرواية العربية وتطوّرها:

أولا: ما قبل الرواية الفنية: (الروايات المبكّرة)

يمكن التّأريخ لبدايات الرواية العربية بما هر أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، من المحاولات التعليمية أولا ثم تلتْها روايات التسلية والترفيه. من أبرز تلك المحاولات: "علم الدين " لعلي مبارك، "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، و "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم، متأثّرين في فيما كتبوه بأسلوب المقامة. تلتْها محاولات أخرى أكثر قُربا من فن الرواية ابتداء بسليم البستاني الذي تجاوز فيها فن المقامة وأعمال من سبقوه، ونشر أعماله في مجلة (الجنان) في الفترة الممتدّة بين (1870- 1884) ومن بينها: (الهيام في جنان الشام، زنوبيا، بُدور،

---

[1]- عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 338 ، 339

[2]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 05

أسماء، بنت العصر، فاتنة...). غير أنّ روايات البستاني كانت تعاني من ((عيوب كثيرة على مستوى البناء الفني، ويكثر فيها الحشو واعتراض السرد، والمخاطر العجيبة، والصدفة والمبالغة. وعلى الرغم من جوانبها الاجتماعية فإنّها تظهر غير ناضجة ما دام الجانب الفني فيها ضعيفا)).[1]

وقد استمرّت تلك المحاولات مع طائفة من المهاجرين الشّوام، الذين كانوا بحكم ظروفهم أكثر إقبالا على الثقافة الأوروبية وآدابها، أمثال: نقولا حداد صاحب "كلّه نصيب"، "العين بالعين"، "حواء الجديدة"...، و فرح أنطون صاحب "الدين والعلم والمال"، "أورشليم الجديدة"...، وجرجي زيدان الذي مثّل بأعماله نموذجا ناجحا ورائدا للرواية التاريخية في بداياتها، إذ نشر بين الفترة (1881-1914) واحدا وعشرين "21" رواية، تتناول التاريخ العربي الإسلامي منها: (فتاة غسّان، عذراء قريش، غادة كربلاء، الحجّاج بن يوسف، شجرة الدرّ...) إلخ

ورغم ما اعترى هذه البدايات الروائية من مظاهر الضعف على مستوى البناء الفنّي، إلّا أنّها قد مهّدت الطريق لفن الرواية المستحدث على البيئة العربية، وما لبث أن توضّحت ملامحه ونضج بناؤه على يد الجيل التالي من الكتّاب، الذي نقل الرواية من مجرّد التعليم والتسلية إلى المستوى الفنّي.

ثانيا: ميلاد الرواية الفنية: (رواية زينب)

يكاد يُجمع دارسو الأدب على أنّ رواية "**زينب**" لمحمد حسين هيكل(1888-1956) تمثّل البداية الأولى لفن الرواية في الأدب العربي الحديث، وتشكّل تحوّلا في مسار الرواية، بِنقلها من الترفيه والتسلية إلى المستوى الفني.

نشر هيكل "زينب" عام 1914 ـ وكان يشتغل آنذاك بالمحاماة ـ تحت عنوان "مناظر وأخلاق ريفية" على أنّها بِقلم (مصري فلاح)؛ لكونه كان متردّدا في التصريح باسمه خشية ما قد تجني صنعة الكاتب على اسم المحامي، حسب زعمه.

ورواية "زينب" ترصد واقع الريف المصري بما يسوده من طبائع وتقاليد صارمة. وتحكي قصة شاب مثقف اسمه "حامد" وهو ابن أحد الملاّك الأثرياء، يكمل تعليمه في المدينة ويتردّد على أهله في الريف، ويقع في حبّ ابنة عمه "عزيزة"، غير أنّ تقاليد الريف قد أبعدتها عنه بتزويجها من رجل آخر، ولكنّه يجد بعض العزاء عند فتاة ريفية جميلة من الطبقة الكادحة تدعى "زينب"، التي تتزوج بدورها من رجل آخر لتموت بداء السلّ وبكتمان حبّها لرجل آخر، أما حامد فيغادر القرية نهائيا.

---

[1]- مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 154

نشأت رواية "زينب" نتيجة تضافر عاملين: أحدهما حنين هيكل إلى وطنه وهو في الغربة (فرنسا) وعشقه للريف المصري وولعه بالأدب الفرنسي من جهة ثانية، مستوحيا القيم الفنية الكبرى الراسخة في ذلك الأدب عامة وفي مجال الرواية خاصة،متمرّدا على ما كان سائدا من أنماط روائية عربية تصُبّ في قوالب فنية قديمة كالمقامة، والتي لم تعد تتناسب مع ذائقة وذهنية الإنسان العربي في العصر الحديث. وبذلك راح "هيكل" يحاكي الرواية الفرنسية شكلا ومضمونا، لذا عُدّت "زينب" الرواية الأقرب للشكل الحديث الذي انتهجته الرواية العربية فيما بعد. وهي رواية تنطلق من البيئة المصرية ومن تصوير واقع الريف المصري، وسطوة العادات والتقاليد وصراع الأجيال.

وقد أبدع الكاتب في تصوير طبيعة هذا الريف تصويرا شاعريا أخّاذا، بأسلوب رومانسي يحاكي الرومانسية الفرنسية، في لوحات جميلة رسمها "هيكل" للريف المصري.

ورغم كون "زينب" فاتحة للرواية الفنية في الأدب العربي الحديث، إلاّ أنّها قد حملت العديد من عيوب البدايات، ومما يؤخذ على الرواية مايلي:

- طغيان صوت المؤلّف، فلم تكن الشخصيات إلاّ صدى لشخصيته وثقافته.

- التناقض بين الوصف الرائع المبهج للريف وطبيعته الخلابة، مع ما يدور من أحداث حزينة قاسية، وكأنّ وصف الريف يمثّل عنصرا مستقلا عن باقي عناصر الرواية من أحداث وشخصيات، ممّا أثّر على بناء الرواية.

- عدم الدّقة في رسم بعض الشخصيات، وإنطاقها بما لا يتناسب مع مستواها الفكري والتعليمي،كما يبدو مع شخصية "زينب" مثلا.

- إضافة إلى استخدام العامية في السرد والحوار.

ورغم المآخذ التي تعتري البدايات، تبقى رواية "زينب" بداية طيّبة وإرهاصا مبكّرا للرواية الفنية في الأدب العربي الحديث.

ثالثا: مرحلة التأسيس والتأصيل:

اعتُبِرت فترة مابين الحربين العالميتين فترة تأسيس الرواية العربية الحديثة، مسايرة التطورات الكبرى التي حدثت في المجتمع العربي وما خلّفته من وعي قومي وسياسي، وما انجرّ عنه من ذائقة جديدة تتطلّب أسلوبا وبناء فنيا جديدا وجيلا مختلفا من الروائيين.

وتجدر الإشارة إلى أنّه قد ((دخلت الرواية في مصر بعد زينب مرحلة الانحسار، إذ لا يظفر الدارس بعد زينب برواية فنية ذات قيمة باستثناء (ثريا) لعيسى عبيد سنة 1922. وقد ناقش بعض الدارسين هذه المرحلة التي امتدّت حتى عام 1933، ووقفوا عند ثورة 1919 وربطوا بين نتائجها وبين انحسار الأعمال الروائية)).[1]

غير أنّ هذا لم يمنع من ظهور بعض المحاولات الجادّة والواعدة في بعض الأقطار العربية الأخرى (سوريا، العراق، لبنان...) نذكر على سبيل المثال لا الحصر محاولات الأدباء في العراق كـ "الرواية الإيقاظية" 1919 لسليمان فيضي، و "في سبيل الزواج"1921 لمحمود أحمد السيد. أما في سوريا فنذكر رواية "سيد قريش"1929 لمعروف الأرناؤوط.

وهكذا فمع **الثلاثينيات** أخذت الرواية تتّخذ شكلا جديدا أكثر عمقا وأقرب إلى الرواية الفنية الحديثة على يد جيل من الكتّاب المتأثّرين بالثقافة الغربية أمثال: عيسى عبيد، محمود تيمور، محمود طاهر لاشين، طه حسين، المازني، العقاد، توفيق الحكيم في مصر، مع محاولات موازية في بعض الأقطار العربية الأخرى، والذين ساهموا في تطوير الرواية العربية من خلال أعمالهم مثل: "ثريا" لعيسى عبيد، "حواء بلا آدم" لمحمود طاهر لاشين، "سلوى في مهبّ الريح" و "نداء المجهول" لمحمود تيمور، "دعاء الكروان" لطه حسين، "عودة الروح"، "يوميات نائب في الأرياف"و "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم،"سارة" للعقاد...أما في العراق فظهرت في أعمال رائد من رواد الرواية العراقية وهو ذو النّون أيوب الذي نشر أعماله في أواخر الثلاثينيات، من بينها (وحي الفن، برج بابل، الكادحون). أما الروائي السوري شكيب الجابري فقد نشر روايته "قدر يلهو" عام 1939، وفي نفس العام صدرت في لبنان رواية "الرّغيف" لتوفيق يوسف عواد...إلخ

حاول هؤلاء الكتّاب التعبير عن قضايا اجتماعية وتصوير فئات من المجتمعات العربية، التي تحلم بالتقدّم والرقي رغم العوائق الكثيرة في طريقها، تصويرا صادقا يهدف إلى معالجة تلك القضايا الاجتماعية في قالب فنّي رائع، يجمع بين الهدف الاجتماعي والغاية الفنية،التي تسمو بالرواية كفن قائم بذاته، مستقلّة عن باقي الأجناس الأدبية. وبهذا لم تعد الرواية مجرد تسلية وترفيه أو عرض لمعلومات تاريخية، بل فنّ له أسسه ومبادئه.

وقد شهدت فترة **الأربعينيات** و **الخمسينيات** زخما روائيا كمّا وكيفا، وظهر الجيل الثاني من الروائيين الذين كان لهم الفضل الكبير في إرساء قواعد هذا الفن أمثال: عبد الحميد جودت السحار، يوسف السباعي، يحي حقي، عبد الرحمن الشرقاوي، يوسف إدريس، إحسان عبد القدوس، نجيب محفوظ، علي أحمد باكثير، علي الجارم...

---

[1]- مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 158

وغيرهم من الأدباء المصريين، فتتابعت الروايات بمواضيعها المختلفة فقد نشر يحيى حقي "قنديل أم هاشم" سنة 1941، و محمد عبد الحليم عبد الله في سلسلة رواياته التي اتّسمت بالرومانسية ومنها: "لقيطة" 1945، و "بعد الغروب" 1949، و"شجرة اللبلاب" 1950، إضافة إلى أعمال يوسف السباعي مثل "نائب عزرائيل" 1947، و"أرض النّفاق" 1949، و "إنّي راحلة" 1950، وعبد الرحمن الشرقاوي في "الأرض"، ويوسف إدريس في "الحرام". وفي فلسطين نشر إسحاق موسى الحسيني "مذكّرات دجاجة" 1943، ونشر عارف العارف روايته "مرقص العميان" 1947 ...وغيرها من الروايات الموزعة عبر شتّى الأقطار العربية.

يمكن القول أنّ فترة الأربعينيات والخمسينيات قد نقلت الرواية العربية نقلة جديدة، بفضل جهود طائفة كبيرة من الروائيين، الذين اتصلوا بالرواية الغربية واطّلعوا على أحدث تقنياتها وآلياتها، ففتحت أمامهم أبوابا جديدة للكتابة الروائية لذا سُميت هذه المرحلة بمرحلة (تأصيل الفن الروائي) أو (مرحلة **نجيب محفوظ**) ،كما يدعوها الأدباء، باعتباره أبرز روائي في تاريخ الرواية العربية الحديثة، إذ يرى الدارسون أنّه يقف على رأس الجيل الثاني من كتّاب الرواية، بما أتيح له من عمق التحليل ودقّة الوصف واللغة المنطلقة، وهذا ما جعل أحد الدارسين يصرح قائلا: ((يمثّل محفوظ في الرواية العربية ما يمثّله تشارلز ديكنز للإنجليز، وتولستوي للروس، وبلزاك للفرنسيين، إذ على يديه استقام للرواية بناؤها الفني، وهو الذي أبدع للرواية لغتها المتحرّرة من السرد والصناعة، وأنطق شخوص رواياته بلغة مقبولة للقرّاء، ومعبّرة عن مستوى تلك الشخصيات، وهو الذي انقطع لهذا الفن وطوّره وعبّر عن آلام وآمال الطبقة الوسطى. لقد استوعب محفوظ تراث مصر والتراث العربي الإسلامي، والخبرة العالمية، في كتابة الرواية ، واختزن قدرة عظيمة في فهم طبائع الناس، وعكس ذلك كلّه في رواياته)).[1]

يرى الدّارسون أنّ مسيرة الرواية عند نجيب محفوظ مرّت بمراحل شتّى منها:

- **المرحلة التاريخية:** ألّف خلالها "عبث الأقدار"، "رادوبيس" و "كفاح طيبة".

- **المرحلة الاجتماعية:** تمتدّ من فترة الأربعينيات إلى بداية الخمسينيات. ومن أهمّ أعمال هذه المرحلة (القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - بداية ونهاية - السّراب) ثم الثلاثية (بين القصرين - قصر الشوق - السكرية).

- **المرحلة الفلسفية:** امتدّت بين 1959 و 1965، حيث نشر العديد من الروايات (أولاد حارتنا - اللص والكلاب - السمّان والخريف - الطريق - الشحّاذ)... إلخ

---

[1]- مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث، ص 163

المحاضرة: 12

المســـــرح

توطئة: بدْءًا ينبغي التفريق بين مصطلحي (مسرح) و (مسرحية). فالمسرح « theatre » هو ما يحتوي على عناصر شتّى كالنص المسرحي والمسرح "الركح" ، الممثلين ،الديكور ، الإضاءة ، الإخراج والمشاهدين وغيرها ممّا يتطلبه المسرح. وتركيزنا ينصبّ على (المسرحية) أو (النص المسرحي).

أولا: تعريف المسرحية:

تُعرّف المسرحية على أنّها ((عمل قصصي يعتمد على حكاية وشخوص في مكان وزمان، ويقوم على الصراع ، ولكنّه يختلف عن الأنواع القصصية الأخرى (قصة قصيرة، رواية...) بأنّه يُكتب بالحوار))[1] ، وهذا ما يميّزه عن بقية الأنواع السردية التي يتقاطع معها، من حيث احتواؤه على الشخوص والأحداث والفكرة، غير أنّ طريقة عرض الأحداث والشخوص تختلف من خلال استئثار الحوار كلغة وحيدة للعرض دون اللّجوء إلى لغة الوصف والسرد التي تستعين بها الفنون القصصية الأخرى، إضافة إلى اهتمامه الكبير بعنصر الصّراع.

ثانيا: عناصرها:

1- **الشخوص:** للشخصية دور هام في البناء المسرحي، ويتمثّل الدور الأساسي للمؤلف المسرحي في ((مدى نجاحه في إقناعنا بشخوصه المسرحية، وذلك إذا منحها قوة الحضور والمعايشة في ذاكرة المشاهد، أو خلقها في المدى التّخيّلي للقارئ - في حالة قراءة النص المسرحي - ولكي ينجح المؤلف في إحياء شخوصه لتصبح بحقّ (القوى المسرحية) فلابدّ أن تكتسب الشخصية المسرحية ثلاثة أبعاد (جسدي، اجتماعي، نفسي) ممهورة بِاسمٍ يميّز الشخصية ويتناسب مع الدّور الذي تقوم به تناسبا مطابقا أو عكسيا))[2]. فالتطابق بين الاسم والدور يولّد نوعا من الواقعية، أمّا التناسب العكسي فيهدف المؤلف من ورائه إلى إثارة السّخرية.

2- **الحدث:** والمقصود بالحدث ((مجموعة أفعال تتّصل بفكرة واحدة أو بموضوع واحد، وتقوم الشخصيات بمهمّة تنفيذ الأحداث))[3]. وهذه الأحداث تقع في زمان ومكان معيّنين.

---

[1]- عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 88
[2]- المرجع نفسه، ص 100
[3]- المرجع نفسه ، ص 107

3- الحوار: وهو البنية الأساسية في المسرحية، به تُجسّد حركة الشخصيات، وهو الوسيلة الوحيدة للتصوير، سواء أكانت المسرحية مُمثّلة أم مقروءة.

ويمكن القول بأنّ ((الحوار هو المظهر الحسّي للمسرحية، والمظهر المعنوي لها هو الصراع)).[1] وهذا يشير إلى مدى ترابط وتلاحم هاتين البنيتين من أجل تشكيلٍ فني لنسيج النص المسرحي.

غير أنّ للحوار المسرحي شروطا حتّى يكون فعّالا ((فلا يكفينا من الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر، ولكنّنا ننتظر في المسرحية الحوار الذي ينقلنا إلى الحياة، الحوار الذي يجعلنا نتمثّل الأشخاص في أزمانهم وصراعهم، كما نتمثّل الأفكار، الحوار كما يقع في الحياة بين الناس)).[2] فهذا النوع من الحوار هو ما يعطي المسرحية قيمتها الأدبية.

4- الصراع الدرامي: المسرحية انعكاس للحياة المليئة بالصراع بأشكاله، وبهذا يعدّ الصراع من أهمّ العناصر الفنية للمسرحية، وهو ما يميّزها عن بقيّة الأجناس الأدبية. والملاحظ أنّ ((قوّة الصراع المسرحي تستمدّ قوامها من التّباعد بين موقفين أو، فكرتين مجرّدتين أو بين قوّتين، وكلّما كانت القوّتان المتصارعتان أكثر تقاربا كلّما كان الصراع قويا، فلو أنّ قوة الشر توازت مع قوة الخير فسيقوى الصراع ويمتد، أمّا لو حدث أن قويت إحدى القوتين المتصارعتين وضعفت الأخرى فسيضعف الصراع المسرحي بالتّبعية)).[3]

والصراع أنواع منها: الصراع بين الشخصيات - صراع المثُل - الصراع النفسي - صراع الطبقات - صراع بين الأفكار (في المسرح الذّهني خاصة)...إلخ

ثالثا:أنواع المسرحية:

1- التراجيديا: (المأساة) (**Tragedie**): هي فن جادّ ((تتناول الشخصيات العظيمة، بدأت بالآلهة عند الإغريق، ثم بأبطال من البشر هم في الحقيقة أنصاف آلهة، ثم صار الإنسان هو البطل، وبخاصة في عصر النّهضة ...كشخصيات الملوك والأمراء...كما تتناول الموضوعات العالمية البالغة الأهمية)).[4] فالتراجيديا نوع من الدراما يقع فيها البطل تحت تأثير مجموعة من الصراعات وتكون النهاية مأساوية تتمثل عادة في هزيمة البطل أو موته.

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه ، ص 131
[2]- المرجع نفسه ، ص 132
[3]- عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 111
[4]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 138

2- **الكوميديا**: (**الملهاة**) (**Comedie**): تُعدّ الكوميديا من أكثر ألوان الأدب انتشارا ((وقد عرّفها أرسطو بأنّها محاكاة الأراذل من الناس، لا في كلّ نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك من غير إيلام ولا إضرار)).[1]

كما تُعرّف الكوميديا بأنّها ((حدث أو سلسلة أحداث مضحكة لغرابتها أو سُخفها، يُقصد بها أن تقدّم إمتاعا وتسرية، وترسم البسمات على الشّفاه أو تؤدّي إلى الضحك. وبشكل أكثر تحديدا تشير..إلى أيّ قطعة أدبية مكتوبة بأسلوب يقوم على الخفّة وإسقاط الكُلفة والمزاح أو السخرية...{وهي} تمثيلية ذات طابع خفيف مُسلّ لها نهاية سعيدة)).[2]

فالكوميديا مسرحية فكاهية تهتم بشؤون العامّة ومشكلاتهم اليومية، وتنتقد بعض السّلوكات السلبية في المجتمع قصد تقويمها، وغالبا ما تنتهي نهاية سعيدة.

3- **الأوبرا**: (**Opera**): مسرحية غنائية أو ((هي إنشاء درامي تُغنّى فيه الأدوار بمصاحبة الآلات الموسيقية)).[3] فالمؤلّف في الأوبرا يستفيد من إمكانات الموسيقى المصاحبة، التي تُعمّق الإحساس لدى الممثّل والمشاهد كليهما. وتتميّز عن التّمثيلية التقليدية في أنّها تجمع بين أكثر من لون من ألوان فنون الأداء، مثل التمثيل والغناء والموسيقى والأزياء، وفي أحيان كثيرة الرقص والباليه.

4- **الأوبريت**: (**Operette**): يطلق مصطلح الأوبريت على ((المسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العادي بين الشخصيات والمقاطع الموسيقية والغنائية، والتي تعالج موضوع الحوار بأسلوب موسيقي مَرِح)).[4]

فالأوبريت نوع من المسرحيات الغنائية تشبه الأوبرا ولكنّها تختلف عنها في أنّها تحتوي على حوار كلامي بدلا من الحوار الغنائي، وعلى أغانٍ بدلا من ألحان، كما تنتهي نهاية سعيدة، والغرض منها هو الترفيه وإدخال السرور على النّفوس ، وليس إثارة العواطف القوية أو مناقشة القضايا المهمّة الذّهنية والجدلية.

5- **الميلودراما**: (**Melodrama**): وهي نوع من الأنواع المسرحية ((وهي في الأصل تعني المسرحية الموسيقية music-drama ، وهو لفظ يستخدم استخداما غير محدّد إلى حدٍّ ما، ليدلّ على ما يمكن أن

---

[1]- عمر الدسوقي، المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط 5 ، د ت ، ص 248
[2]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتّحدين، تونس، د ط ، 1986 ، ص 347 ، 348
[3]- المرجع نفسه، ص 55
[4]- نبيل راغب ، دليل الناقد الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، د ط ، 2000 ، ص 27

يسمّى بالفارس الجادّة، وهي مسرحية تعتمد على الوقائع أكثر من اعتمادها على الشخصية، وتميل لا إلى المعنى الكوميدي بل إلى العواطف الحادّة)).[1]

رابعا: المسرحية في الأدب العربي:

1- الجذور: انقسم الدارسون حول قضية المسرح في التراث العربي إلى فئتين:

- أولاهما: تنظر إلى المسرح بتقنياته الغربية ((ويُؤكّدون شروط وجود المسرح بعناصره الأربعة: المسرحية (النص) - الخشبة - الممثّل - المتفرّج. وهو بهذه غير معروف في المجتمع العربي قبل مسرحية "البخيل" لمارون النقاش)).[2]

هناك أسباب عدّة حالت دون ظهور المسرح لدى العرب قبل العصر الحديث من أهمّها:

- حياة الترحال وعدم الاستقرار التي كان يعيشها العرب، في حين يتطلّب المسرح متفرّجا مستقرّا.

- النّزعة الوثنية والأساطير الموجودة في المسرح اليوناني، والتي يرفضها الإسلام والمجتمع العربي.

- عدم مشاركة المرأة في التمثيل لما فيه من خروج على العادات والتقاليد العربية.

- عزلة الأمّة العربية عن باقي الأمم، وتمسّكها ببلاغتها الشعرية بطابعها الغنائي...إلخ

- ثانيهما: ركّزت على بعض الأشكال الاحتفالية التي عرفها التراث العربي، والتي اعتبرتها تجليات للمسرحية، رغم عدم استيفائها للشروط الأربعة السالفة الذّكر، ورغم الأداء البسيط والسّاذج. ومن أهمّ هذه الأشكال:

- أسواق العرب في الجاهلية وأهمّها ما كان يحدث في سوق عكاظ.

- نصوص التّعزية، وهي العروض التراجيدية التي يقوم بها الشيعة في عاشوراء، إحياء لذكرى مقتل الحسين بن علي.

- مسرح خيال الظّل أو طيف الخيال و الأراغوز. وأبرز مَن اشتهر في مجال خيال الظل ابن دانيال (ت1311م) في مصر. ويُعدّ هذا الشكل أقرب الأشكال إلى المسرحية، وهو الذي مهّد الطريق أمام المسرح في المجتمعات العربية.[3] وكان له أثر كبير في تهيئتها لتقبّل الفن المسرحي.

- الحلقة / مسرح البساط / سلطان الطلبة: وهي أشكال من الفنون الشعبية الاحتفالية - ظهرت في شمال إفريقيا - التي يمكن عدّها جذورا أخرى للمسرح .

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 140

[2]- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1997 ، ص 05 ، 06

[3]- يُنظر خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 08 - 10

2- مراحل تطور المسرح العربي في العصر الحديث:

أ- مرحلة النّشأة: اتّصل العرب بالغرب في العصر الحديث، فتهيّأت لهم فرصة التّعرّف عل الفن المسرحي ونقلِه إلى الثقافة العربية، بفضل جهود فردية مُضنية لرواد هذا الفن أمثال: مارون النقاش، أبو خليل القباني، يعقوب صنوع، الذين اطّلعوا عليه في تربته الأصلية ونجحوا في استنباته في التربة العربية ترجمةً وتعريبا وتأليفا، رغم الصعوبات الجمّة التي واجهتهم.

• **مارون النقاش** (1817-1855م): ظهرت المسرحية في الثقافة العربية في منتصف القرن التاسع عشر في لبنان على يد رائدها الأول مارون النقاش الذي اطلع على المسرح في إيطاليا وكان سبّاقا في تقديم أوّل نص مسرحي مترجم، حيث قدّم في بيته عام 1847 مسرحية "**البخيل**" لموليير، والتي غلب عليها الشعر، ثم أعقبها بمسرحيات أخرى مثل: "أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد" و "السليط الحسود"، وقد غلب عليهما النثر المسجوع و ((كانت مسرحياته فكاهية غنائية، أقرب إلى فن "الأوبريت" الذي يُعنى بالموسيقى أكثر من الحوار، كما كانت مسرحياته قريبة من أذواق الجماهير، ولكنّها كتبت بلغة تخلط الفصحى بالتركية والعامية، في أسلوب ركيك)).[1]

• **أبو خليل القباني** (1842-1903): ففي سوريا استطاع القباني أن يخطو بالفن المسرحي خطوة إلى الأمام، فقد أنشأ مسرحا عرض فيه روايات غنائية من وضعه وتلحينه، وكانت حوادثها مقتبسة من "ألف ليلة وليلة". لكنّه قوبِل بالاستهزاء والرفض من الجهات المتزمّتة إذ استصدرت أمرا من السلطان بإغلاق مسرحه ثم أحرق مسرحه فترك سوريا ولجأ إلى مصر، وبها عرض عددا من المسرحيات منها (عنترة والأمير محمود نجل شاه العجم - ناكر الجميل - هارون الرشيد وأنيس الجليس).

وعلى ما يبدو فإنّ ((الذي ساعد أبا خليل على أن يتمثّل روح هذا الفن تمثّلا يكاد يكون صحيحا هو علمه بالموسيقى والغناء...أضف إلى ذلك أنّه كان يحسن الأزجال والأشعار، وله قدرة على ربط الحوادث بشكل قصصي)).[2] وبتلك الجهود استطاع القباني النّهوض بالفن المسرحي.

• **يعقوب صنوع** (1839-1912): من مصر برز صنوع وترسّخ اسمه في تاريخ المسرح العربي. وقد أنشأ أول مسرح عربي بمصر عام 1876 حيث ((أفاد من المسرح الإيطالي، ودرس المسرح الفرنسي، ولما عاد كوّن فرقته

---

[1]- حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث، الرؤية والتشكيل، ص 168 ، 169

[2]- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ط 2 ، 1967 ، ص 64

المسرحية، ونجح في تقديم مسرحيات مترجمة ومُمصّرة ، وقد أُعجب به الخدّيوي إسماعيل، ولقّبه بـ "موليير مصر" لدوره البارز في نقل ما يُسمّى بالكوميديا الانتقادية...تمكّن من تقديم ما يقرب من اثنتين وثلاثين مسرحية، لكن انتقاداته تطاولت إلى حدود القصر فكان أن غضب الخديوي إسماعيل، وأمر بإغلاق مسرحه)).[1]

- هاجر إلى مصر طائفة من أدباء الشام من بينهم (**سليم النقاش**) و(**أديب إسحاق**) ومعهم فرقتهم المسرحية فقاموا بتمثيل عدّة مسرحيات مترجمة منها: "البخيل" لموليير، "هوراس" لكورني، و "ميتردات" و "أندروماك" لراسين...وغيرها. إضافة إلى فرقة (**سليمان الحدّاد**) و فرقة (**سليمان القرداحي**)، وفرقة (**اسكندر فرح**)...إلخ. وبعدهما أتت فرقة (**يوسف خياط**) مع (**الشيخ سلامة حجازي**) في مصر.، والذين عملوا على تمثيل المسرحيات المقتبسة والمترجمة.

- ثم ينتقل المسرح العربي إلى طور آخر، فبعد المسرحية الغنائية تأتي المسرحية الاجتماعية، بما تهيّأ لها من ظروف ((وذلك حين يأتي الممثّل (**جورج أبيض**) من باريس سنة 1910، بعد أن درس أصول التّمثيل على أساتذة أكفّاء. وحين ألّف **فرح أنطون** روايته (مصر الجديدة ومصر القديمة) ومثّلها جورج أبيض في سنة 1913، ثم توالت المسرحيات الجيّدة التي تتّجه صوب المشكلات الاجتماعية)).[2] وبنجاحهما استطاعا أن يسدّا بعض الفجوات المسرحية في تلك المرحلة، كما انجذب كبار المثقفين إلى فن المسرح بعد عزوفهم عنه، وبذلك نشطت حركة الترجمة والتّأليف المسرحي.

وبعد الحرب العالمية الأولى ظهر ما يُسمّى بـ (المدرسة المصرية الجديدة)، التي ركّزت في مؤلّفاتها المسرحية على المشكلات الاجتماعية وفق منظور واقعي. وكان من أبرز روادها الأخوين (**محمد** و **محمود تيمور**)، من خلال مسرحياتهما التي امتازت بجودة البناء الفنّي من حيث العرض، ترتيب الأحداث، دينامية الشخصيات، ودقّة الحوار وملاءمته، إضافة إلى الطابع التحليلي.إلاّ أنّ ما يُؤخذ على هذه المسرحيات هو سطحية التحليل وقصوره عن الكشف عن بعض المناطق المظلمة في النّفس الإنسانية.

ب- مرحلة النضج والازدهار: لقد تهيّأ المناخ منذ عشرينيات القرن العشرينيات لازدهر الفن المسرحي، سواء على مستوى التأليف أم على مستوى التّمثيل والإخراج. ومن بين أهم الأسباب التي وفّر ت هذا المناخ نذكر:

- وجود عدد كبير من دور المسرح مثل (المسرح الكوميدي، دار الأوبرا، مسرح الأزبكية...).

---

[1]- عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 125
[2]- عمر الدسوقي، المسرحية ، نشأتها وتاريخها وأصولها. ص 29

- بروز فرق مسرحية كثيرة متميّزة منها (فرقة جورج أبيض، فرقة رمسيس، الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى...).

- استقلال المسرح الشعري عن المسرح.

يُعدّ (**توفيق الحكيم**) رائد هذه الفترة من تاريخ المسرح العربي بلا منازع. فبعد أن قضى ثلاث سنوات في فرنسا رجع بحمولة ثقافية واسعة أعانته على تأليف مسرحيات جادّة وذات بناء فنّي محكم. فبعد البدايات الأولى المتعثّرة برز فن توفيق الحكيم، ففي سنة 1933 أصدر مسرحيته الذّهنية "أهل الكهف"، وقد لقيت نجاحا كبيرا وقبولا لدى القارئ العربي، فمكّنته هذه البداية القوية في التأليف المسرحي من انتزاع الريادة المبكّرة لهذا الفن، ثمّ أتبع ذلك ((بأكثر من سبعين مسرحية مكتملة في موضوعاتها وبنائها وحوارها وشخصياتها، وكان حريصا على أن يساير بِفنّه حركات التطور الحديثة في المسرح...ولذا كان دائم الاتّصال بالمسرح الغربي واتّجاهاته)).[1]

وقد تقلّب توفيق الحكيم عبر مسيرته المسرحية بين المسرحية التاريخية، فالاجتماعية فالذّهنية. ومن أهمّ مسرحياته: (أهل الكهف، شهرزاد، بجماليون، الملك أوديب، لعبة الموت، رحلة إلى الغد، يا طالع الشّجرة...).

ومن الكتّاب الذين برزوا في هذه الفترة أيضا: (**علي أحمد باكثير**) الذي ألّف بدوره عددا من المسرحيات ذات المستوى الفنّي الجيّد، والذي ساهم بجانب توفيق الحكيم في ازدهار ونضج فن المسرحية العربية. ومن أهمّ أعماله المسرحية نذكر: (سِرُّ شهرزاد، اخناتون ونفرتيتي، الفلاح الفصيح، حبل الغسيل...).

خامسا: المسرح الشعري:

لقد بدأ المسرح العربي شعريا، على غرار المسرح العالمي الإغريقي قديما والأوروبي حديثا، ويرى بعض النقاد أنّ ((أوّل مسرحية شعرية عرفها الأدب العربي الحديث كانت باسم "المروءة والوفاء"، وقد ألّفها الشيخ **خليل اليازجي** شقيق العلامة إبراهيم اليازجي سنة 1876، وهي مستمدّة من التاريخ العربي في الجاهلية أيّام النّعمان بن المنذر ملك دولة المناذرة في الحيرة)).[2]

وبعيدا عن أوّل نص مسرحي شعري يبقى (**أحمد شوقي**) رائدا لهذا الفن بفضل جهوده المضنية في سبيل تطويره كمًّا وكيفا، والتي كُتب لها النّجاح، باستثناء محاولته الأولى المتعثّرة "المملوك الشّارد" التي ألّفها سنة 1893. لقد ظلّت المسرحية العربية تخضع لترجمة وتأليف ضعيف ساذج، إلى أن أتى أحمد شوقي الذي ألّف عددا من المسرحيات الشعرية (البخيلة، علي بك الكبير، مصرع كليوباترة، قمبيز، السّت هدى، مجنون ليلى)، وكان لها

---

[1]- حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث، الرؤية والتشكيل، ص 170

[2]- عمر الدقاق ، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 161

صدى واسعا لدى القرّاء والنقاد، بفضل ما اتّسمت به من جودة فنية في بنائها ولغتها وشخوصها، نتيجة اطّلاعه على أسس هذا الفن أثناء إقامته في فرنسا، وكان له الفضل في التّأصيل لفن المسرح الشعري والمضي به قُدما ليقبل عليه أدباء آخرون يضيفون لبنات أخرى ضمن مسار تطوره أمثال (**عزيز أباظة**) من خلال مسرحياته (أوراق الخريف، العباسة، شجرة الدرّ، شهريار، غروب الأندلس، مصرع غرناطة...). إضافة إلى (**صلاح عبد الصبور**) من خلال (مأساة الحلاج، مسافر ليل، الأميرة تنتظر...)، وكذا (**عبد الرحمن الشرقاوي**) في (الفتى مهران، وطني عكا، عُرابي زعيم الفلاحين...)إلخ

من نماذج المسرح الشعري (**مصرع كليوباترة**) لـ **أحمد شوقي**، التي نورد منها هذا الحوار الذي دار بين بعض شخصيات المسرحية (هيلانة و حابي):[1]

هيلانة: سلام لـك يـا حـابي

حابي: سلام لك يا هيلانه

هيلانة: أُمِرتُ أن أقول للأمين ستحضر الملكة بعد حين

فبلِّغ الأمر إلى زينون

حابي: سيّـدتي ، سـأفعلُ أمركـما ممثـــلُ

هيلانة: تقـرنُني بِـربّـتي؟ ذلك ما لا أقبـلُ

حابي: هيلانة أنتِ ملكتي وأنت وحدك الملَك

هيلانة: بل كيليُبترا وحدها لم يحْوِ شمسين الفَلك

إن أنتَ لم تُؤمنْ بها فَلستَ لي ولستُ لك

يقدّم شوقي في هذا المشهد شخصية ثانوية هي "هيلانة" وصيفة كليوباترة في حوار مع "حابي"، امتاز بالقِصر والسرعة ولكنّه نجح من خلاله من بثّ حقائق كثيرة، منها حبّ حابي لهيلانة، ثم موقفه من الملكة "كليوباترة"، و يكشف من جانب آخر عن ولاء هيلانة لسيّدتها. كما نلمح بعض خصائص الحوار المسرحي من الكشف عن خبايا النفوس، وعن الصراع بين المواقف، إضافة إلى الإيجاز والخفّة في الأوزان التي تذهب الملل عن المتلقّي.

[1]- أحمد شوقي، الأعمال الكاملة ، المسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر د ط ، 1984 ، ص 457 ، 458

المحاضرة: 13

أدب الرّحـــــلة

أولا: الرحلة / أدب الرحلة:

الإنسان كائن فضولي، لا يكفّ عن التساؤل عمّا يحيط به في هذا الكون الفسيح، لذا نجده محبّا للحركة والتنقّل وارتياد المجاهيل، من أجل إيجاد أجوبة لما يؤرّقه من تساؤلات، فكانت الرحلة وسيلته في تحقيق ذلك الهدف المعرفي الإدراكي، إضافة إلى أهداف وأغراض أخرى تدفع بالإنسان إلى السفر والرحلة.

ومهما يكن من الغرض من **الرحلة** فإنها في أغلب الأحوال ((سلوك إنساني حضاري، يُؤتي ثماره النّافعة على الفرد وعلى الجماعة، فليس الشخص بعد الرحلة هو نفسه قبلها، وليست الجماعة هي ما كانت عليه قبلها)).[1] فالرحلة ليست انتقالا في المكان فقط بل هي أعمق من ذلك إذ ((تُعدّ حلقة رائعة ومثيرة من تلك المنظومة الإلهية، التي تشمل الكون وتوجّه أنساقه البشرية والطبيعية لتحقيق المزيد من محاولات اكتشاف الذّات الإنسانية، واختراق حاجز المسلفات الطبيعية لاكتشاف الحياة على الأكوان المختلفة)).[2]

- لقد تحدّث الدّارسون عن هذا الشكل الكتابي بصيغ عدّة، فمنهم من اكتفى بمصطلح (**الرحلة**) فقط ((بهدف فتح نافذة إضافية أخرى على التاريخ، واعتبار الرحلة مصدرا غميسا، وسجلاّ إثنوغرافيا يُعتبر الرجوع إليه أساسيا في حقل الأنثروبولوجيا، ومادّة جغرافية يجزم الجغرافيون بأنّ ولادتها كانت من رحم الحقل الجغرافي...)).[3] فالرحلة بهذا المفهوم شكل منفتح على خطابات شتّى.

- ومن الدارسين من حدّد المصطلح فتحدّث عن (**أدب الرحلة**) ((وهو قصد واضح بانتسابها إلى حقل السّرد، باعتبارها كتابة أدبية تتوفّر على مكوّنات سردية وآليات كتابية تسمح للتّصنيف أن يأخذ مشروعيته في خانة الأدبي)).[4]

فـ (**أدب الرحلة**) عبارة عن نوع من الأدب النثري، عموما، الذي يعمد فيه الكاتب إلى سرد ووصف ما صادفه وشاهده في رحلته من أمور وأحداث، أو ما رُوي له أو ما استحضره من مخيّلته.

---

[1]- فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، د ط ، 2002 ، ص 21
[2]- المرجع نفسه، ص 22
[3]- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، أبريل 2002 ، ص 38
[4]- المرجع نفسه، ص 38

نستخلص ممّا سبق أنّ فعل الارتحال يتمّ عبر مستويين:

أ ـ ارتحال فعلي: يستند إلى الواقع الملموس مكانا وزمانا وأحداثا، أيْ ارتحال المؤلّف نحو أمكنة متعدّدة، بحثا عن الأحداث أو عن أماكن تشكّل آثارا شاهدة، لغاية توثيقها.

ب ـ ارتحال ذهني: يعتمد على عملية التّخييل نحو أحداث قد مضت، يستحضرها المؤلّف من الأسفار أو ممّا قيّد مَن سبقه من المؤلّفين، أو ممّا هو شفوي من أفواه الرواة، كأخبار الأمم الغابرة وأيامهم...إلخ. [1]

1 ـ دوافع الرحلة:

أ ـ دوافع دينية: كأداء مناسك الحجّ، إضافة إلى التبشير بالدين.

ب ـ دوافع علمية أو تعليمية: من أجل طلب العلم في أقاصي المعمورة، ورحلات الكشوف العلمية والجغرافية.

ج ـ دوافع سياسية: كالوفود والسفارات لتبادل الخبرات وتوطيد العلاقات.

د ـ دوافع سياحية وثقافية: الرحلة رغبة في التّرويح عن النفس وتغيير الأجواء، ومعرفة الجديد واكتساب الخبرة.

هـ ـ دوافع اقتصادية: للتجارة وتبادل السّلع لفتح أسواق جديدة.

و ـ دوافع صحية: كالسفر للعلاج أو الاستشفاء أو هربا من وباء ما.

ي ـ دوافع أخرى: كالسّخط على الأحوال أو ضيق العيش، والهروب من عقوبة ما. [2]

2 ـ القيمة الأدبية للرحلة:

تتجلّى القيمة الأدبية للرحلات ((في ما تعرض فيه موادّها من أساليب ترتفع بها إلى عالم الأدب، وترقى بها إلى مستوى الخيال الفنّي، وإذا كان أبرز ما يميّز أدب الرحلات تنوّع في الأسلوب من السّرد القصصي إلى الحوار إلى الوصف وغيره، فإنّ أبرز ما يميّزه أسلوب الكتابة القصصي، المعتمد على السرد المشوّق بما يقدّمه من متعة ذهنية كبرى)). [3]

---

[1]- ينظر: شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص 23

[2]- ينظر: فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ص 19 - 21

[3]- فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ص 23 ، 24

إضافة إلى ما سبق فقد ((أفاد أدب الرحلة بِغنى موضوعاته في صرف أصحابه، في غالب الأحيان، عن اللّهو والعبث اللّفظي)).[1] فنجد الكتّاب يُؤثرون الأسلوب السهل الشيق، من أجل الوصول إلى الهدف الرئيسي، وهو وصف تجاربهم النّابضة بالحياة، وكأنّ تكلّف الأسلوب المنمّق يعيقهم عن بلوغ غايتهم تلك.

3 ـ خصائص النص الرّحلي:

أ ـ التشويق في الحكي: بالتركيز على الشيء المراد إبرازه، وجعله بؤرة أساسية تستقطب جميع أشكال السرد والخبر.

ب ـ الجنوح إلى الغرابة: من أهمّ وسائل إثارة انتباه القارئ، وهي خاصية ضرورية في معظم المؤلفات التاريخية الأولى، التي كانت تجمع أحداثا وأخبارا ممزوجة بالخرافات والغيبيات على أساس أنّها حقائق.

ج ـ عنصر الارتحال والانتقال: فالانتقال هو تحوّل من المعلوم إلى المجهول، وما في المجهول من مغامرة وتشويق.

ثانيا: أدب الرحلة عند العرب:

تشير كتب الأدب إلى أنّ العرب، في شبه الجزيرة العربية، قد عرفوا الترحال قبل مجيء الإسلام، غير أنّ أخبار هذه الرحلات لم يتمّ تدوينها إلّا بعض الإشارات والشّذرات المبثوثة بين ثنايا القصائد أو حتى في كتب اللغة. ولما جاء الإسلام اهتم بالرحلة اهتماما كبيرا، وتعدّدت دوافعها وآفاقها، حيث بلغت ذروتها خلال الفتوحات الإسلامية وما بعدها.

يرى النقاد أنّ تدوين الرحلة قد مرّ بمرحلتين أساسيتين هما:

1 ـ المرحلة الأولى: وهي الأهمّ في تدوين الرحلة إذ تُعتبر ((الممهّدة لِتَجنُّس الرحلة والبادئة منذ عصر ما بعد الفتوحات الإسلامية...وقد امتدّت هذه الفترة لِأزيد من سبعة قرون: ما بين القرنين الثالث والعاشر الهجريين [9 ـ 16 م])).[2]

وتجدر الإشارة إلى ((أنّ الرحلة اعتبارا من القرن السادس الهجري (العاشر الميلادي) انطلقت على أوسع مدى، وتجاوزت ديار المسلمين، على أمل أن تحقّق أهدافا متنوّعة، اقتصادية وهي تعمل لحساب التجارة، ودينية وهي تعمل لحساب فريضة الحج، وإدارية وهي تعمل لحساب العلاقات بين الدول الإسلامية ومجتمع الدول

---

[1]- المرجع السابق، ص 24
[2]- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص 30 ، 31

الخارجي، وعلمية وهي تعمل لحساب العلم وطلب المعرفة)).[1] وقد كانت الرحلة عموما عبارة عن مبادرات ذاتية شخصية، باستثناء بعض الرحلات التي تعهّدتها الدولة بالتشجيع والتمويل.

وفيما يلي طائفة من أبرز الرحلات وأشهر الرحّالة العرب الممتدّة من القرن الثالث إلى القرن الثامن الهجريين:

• **في القرن 3 هـ**: رحلة (سليمان السيرافي) البحرية في المحيط الهندي. ورد ذكرها في (سلسلة التواريخ) لأبي زيد السيرافي، وفي (مروج الذهب) للمسعودي.[2] وكذا رحلة (سلام الترجمان) إلى بحر قزوين. ورد ذكرها في (المسالك والممالك) لابن خرداذبة، وفي (معجم البلدان) لياقوت الحموي.[3]

• **في القرن 4 هـ**: رحلات المؤرخ والجغرافي (المسعودي) ومن كتبه (مروج الذهب) و (أخبار الزمان وما أباده الحَدَثان وعجائب البلدان والغامر بالماء والعمران). وكذا رحلات (المقدسي) من خلال كتابه (أحسن التّقاسيم في معرفة الأقاليم).[4]

• **في القرن 5 هـ**: نذكر (البيروني) ومن أشهر مؤلفاته (كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية) و (الهند الكبير) أو ما يسمّى بـ (تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة).

• **في القرن 6 هـ**: يطالعنا في الأندلس كُلٌّ من (الإدريسي)، من مصنّفاته (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق). وكذا (ابن جبير) في كتابه (تذكرة الأخبار عن اتّفاقات الأسفار) الذي نُشر تحت عنوان (رحلة ابن جبير).

• **في القرن 7 هـ**: من أشهر الرحالة كلٌّ من (ياقوت الحموي)، من أهمّ كتبه (معجم البلدان). وكذا (البغدادي) صاحب كتاب (الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر).

• **في القرن 8 هـ وما تلاه**: يطالعنا الرحالة المغربي الشهير (ابن بطوطة) من خلال كتابه الفريد (تُحفة النُّظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار). وكذا الرحالة التونسي (ابن خلدون) وكتابه (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومَن عاصرهم مِن ذوي السلطان الأكبر).

وقد جاءت كتابات هؤلاء ومن سيقهم كسجلاّت دقيقة وعميقة، بثُّوها انطباعاتهم عن حياة الأقوام والشعوب والبلدان التي زاروها، ووصف وتحليل لعاداتهم وتقاليدهم ونُظمهم. غير أنّ الشيء اللاّفت للانتباه أنّ العديد من الرحلات في هذه المرحلة الأولى من تدوين الرحلة العربية، قد امتزجت عبر مؤلّفات التاريخ والجغرافيا.[5]

---

[1]- حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، ع 138 ، يونيو 1989 ، ص 81
[2]- المرجع نفسه، ص 80
[3]- فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ص 91
[4]- المرجع نفسه، ص 211
[5]- للاطلاع بشكل موسع على موضوع الرحلة من القرن 3 إلى 8 هـ ينظر: فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي.

2 ـ المرحلة الثانية: الظاهر أنّ هذه المرحلة قد ((انطلقت مع بداية ملامح النهوض العربي في القرن التاسع عشر، حين استمرّت بعض الكتابات الرحلية الحجّية بأساليب فقهية فاقدة لبريق الإبداع. ثم نوع آخر مهيمن ، وهو الرحلة المتّجهة نحو الآخر "الأجنبي" المغاير، بحثا عن تفكيك مأزق الذات ورؤية هذا الآخر في لحظات قوته وتطلّعاته، فتشكّلت هذه النصوص، المشاهدات، باعتبارها رؤية للفهم خلال تلك المرحلة)).[1]

غير أنّ هذه البداية الباهتة لأدب الرحلة ما فتئ أن انتعش في بداية القرن العشرين، منتقلا إلى شكل فنّي يمتزج ضمن الأشكال الأدبية عبر نصوص السيرة الذاتية وكذا الرواية، وذلك بعدما كان مختلطا مع التاريخ والجغرافيا.

ومن نماذج أدب الرحلة في القرن التاسع عشر كتاب (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) لرفاعة رافع الطهطاوي، وكتاب (الواسطة في أحوال مالطة) لأحمد فارس الشدياق، و (الارتسامات اللّطاف في خاطر الحاج إلى أقدس مطاف) لشكيب أرسلان، و(الرّيحانيات) لأمين الريحاني وكذا (حديث عيسى بن هشام) لصاحبه محمد المويلحي، ، و (زهرة العمر) لتوفيق الحكيم...وغيرها من الكتب التي يصوّر من خلالها أصحابها رحلاتهم ومشاهداتهم وحتّى انتقاداتهم لبعض السلوكات.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين طرأ تحوّل على الرحلة ((فلم يعدْ رحّالة اليوم مثل الرحالة القدامى، فالثورة التكنولوجية، وتقدّم وسائل النقل... لم تجعل من المسافر رحّالة (بالمعنى التقليدي)، وأضحى الرحالة سائحين يسلمون أمور سفرهم إلى غيرهم، وهكذا حُرم المسافر من عمق وإثارة تجربة الرحلة الحقيقية)).[2] وذلك ما أثّر سلبا على أدب الرحلات، التي أصبحت تفتقر إلى الدّقة وعمق التحليل، والإثارة وشهوة الاكتشاف، والنّظرة الموسوعية التي كان يمتلكها الرحالة العربي في العصور السابقة.

نموذج لأدب الرحلة لحسين الورثيلاني:

ذِكر الإسكندرية وما بها من العجائب

((أوّل شأن الإسكندرية أنّ فرعون اتّخذ بها مصانع ومجالس، وكان أوّل من عمّرها وبنى فيها، فلم تزل على بنائه ومصانعه إلى أن تداولها الملوك ملوك مصر بعده، فبنت.دلوكة بنت زيا منارة الإسكندرية ومنارة بوقير بعد فرعون، فلمّا ظهر سليمان بن داود عليهما الصلاة والسلام على الأرض اتّخذ بها مجلسا وبنى فيها مسجدا، ثمّ إنّ ذا

---

[1]- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص 31
[2]- حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، ص 34

القرنين ملكها فهدم ما كان فيها من بناء الملوك والفراعنة وغيرهم إلّا بناء سليمان بن داود لم يغيّره ولم يهدّمه وأصلح ما كان خرب منه وأقرّ المنارة على حالها ثمّ بنى الإسكندرية من أولها بناء يشبه بعضه بعضا، ثم تداولتها الملوك من الروم وغيرهم، ما من ملك إلاّ يكون له بناء يضعه بالإسكندرية يُعرف به ويُنسب إليه...اخرج أنّ ذا القرنين لما بنى الإسكندرية رخّمها بالرخام الأبيض جدرها وأرضها فكان لباسهم فيها السواد والحمرة، فمن قِبَل ذلك لبس الرهبان السواد من نصوع بياض الرخام، ولم يكونوا يسرجون فيها بالليل من بياض الرخام...وكانت الإسكندرية بيضاء تضيء بالليل والنهار. وكانوا إذا غربت الشمس لم يخرج أحد منهم من بيته، ومن خرج اختطف، وكان منهم راع يرعى على شاطئ البحر وكان يخرج من البحر شيء فيأخذ من غنمه فكمن له الراعي في موضع حتى خرج فإذا جارية فتشبّث بها...)).[1]

يحمل هذا النموذج بعض خصائص نص أدب الرحلة ومنها:

- التبسّط في الأسلوب وخلوّه من التكلّف والتصنّع في البيان والبديع.

- الاستعانة بالسرد القصصي للتشويق.

- الاعتماد على المرويات وعلى الجانب التأريخي في الوصف.

- الجنوح إلى الغرابة والأحداث غير المألوفة، مما يثير انتباه القارئ وإعجابه.

[1]- الحسين بن محمد الورثيلاني، الرحلة الورثيلانية (نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار)، ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، مج 2 ، ط 1 ، 2008 ، ص 648 ، 649

المحاضرة: 14

الرّسـائل الأدبيـة

أولا: مفهوم الرسالة:

لغة: اشتقّ لفظ الرسالة من الفعل "رَسَل" ((والرَّسَلُ: القطيع من كلّ شيء والجمع أَرْسالٌ. والرَّسلُ: الإبل...والرَّسَلُ: قطيعٌ بعد قطيع)).[1] و ((جمع الرّسالةِ الرَّسائلُ... والإرسال: التّوجيه. وقد أرسل إليه. والاسم الرِّسالة والرَّسالة)).[2]

اصطلاحا: يطلق لفظ الرسالة على ((القطعة النثرية التي يدبّجها الكاتب في نسق فنّي جميل، في غرض من الأغراض، ويبعث بها إلى شخص آخر)).[3]

فالرسالة لون بديع من ألوان النثر الفنّي، تتّسم بالعذوبة والخفّة. تتطلّب موهبة في الكتابة وبراعة في البيان، ولها شكل فنّي يتكوّن من عناصر ثلاثة: الصدر (المقدّمة) ، العرض ، الخاتمة.

1 ـ أنواع الرسائل:

أ ـ الرسائل الديوانية: وهي التي ((تعالج شؤون الإدارة والتنظيم الداخلي، الذي يتعلّق بالحياة العامة وشؤون الرعية...والرسائل الديوانية متعدّدة كثيرة الأغراض، ومن أهمّ ألوانها...رسائل التولية والتعيين، ورسائل التوجيهات والوصايا والأوامر الإدارية المختلفة، إلى جانب التّبصير بشؤون التنظيم الداخلي)).[4]

ب ـ الرسائل الإخوانية: وهي التي ((تصوّر عواطف الكتّاب وانفعالاتهم ومشاعرهم الخاصة)).[5] وموضوعات هذا النوع من الرسائل متعدّدة منها: التهاني والتعازي، العتاب والشكوى، الشكر، الاعتذار، المودّة والصداقة، الهجاء..

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، د ط ، د ت ، مج 3 ، باب الراء ، ج 19 ، ص 1643

[2]- المرجع نفسه ، ص 1644

[3]- فايز عبد النبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط 1 ، 1989 ، ص 83

[4]- المرجع نفسه، ص 111

[5]- المرجع نفسه ، ص 100

ج ـ **الرسائل الأدبية**: شكل من أشكال النثر الفنّي الجميل ممّا يتبادله الأدباء فيما بينهم، تُعرّف على أنّها ((رسائل استطاع الكتّاب أن يعبّروا فيها عن كلّ ما يدور بينهم من ثناء أو هجاء أو عتاب، فراحت كتاباتهم تصوّر عواطفهم ومشاعرهم التي تتناول خصال النفس الإنسانية، مُبيّنة أهواءها وأخلاقها، وراسمة طريقها إلى الخير حتى لا تسقط في مهاوي الشرّ أو مَقاتل الرّدى، فعمدوا فيها إلى الإيجاز حتّى لا يملّ السّامع من طولها)).[1] ومن هنا يمكن القول بأنّ ((مثل هذا النوع من الرسائل ما هو إلاّ امتداد للرسائل الإخوانية)).[2]

2 ـ عناصر الرسالة الأدبية وخصائصها الفنية:

• تتميّز الرسالة عموما **ببناء** خاص، يتشكّل من لَبنات ثلاث، تُمثّل عناصرها وأركانها الأساسية وهي: **البداية** أو **الصدر ـ المتن ـ النهاية** أو **الختام**.

((ففي البداية غالبا ما يخاطب الكاتب فيه من أُرسلت إليه الرسالة، وفي المتن يتناول الكاتب الموضوع الذي أُنشئت من أجله الرسالة، وفي النهاية يدعو الكاتب بالسّلام لمن كتب له الرسالة. وهناك اتصال وثيق بين هذه العناصر التي تكوّن الشكل الفني المميّز للرسالة بين أشكال النثر الفني الأخرى)).[3]

• أمّا عن **حجمها** فقد تطول أو تقصر الرسالة الأدبية، حسب ما يقتضيه موضوع الرسالة من جهة، وحسب براعة الكاتب الفنية وما يمتلكه من مخزون ثقافي وفكري من جهة ثانية.

• من **خصائص الرسالة الأدبية** كونها ((تتطلّب من مُنشئها أن يستخدم طاقات فنية مختلفة تتعلّق بالدّقة في اختيار الألفاظ، وحسن تنميقها، وحلاوة تركيب الجمل، وصياغة العبارات في تأليف المعاني، والموازنة بينها وبين الكلمات التي تعبّر عنها، إلى جانب توفير الإمتاع الفنّي لنفس القارئ)).[4]

إضافة إلى ذلك فالرسالة الأدبية تتميز ((بالمرونة الفنية والأسلوبية...ذلك أنّ تلك المرونة تُسوّغ للرسالة الفنية قبول خصائص الشعر من خيال وتصوير وتعبير عاطفي، وعناية بالزخارف المعنوية واللفظية، عدا الوزن والقافية)).[5] وهذا التمازج بين النثرية والروح الشعرية هو ما يساهم في شعرية وفنية الرسالة الأدبية.

ثانيا: نشأة الرسالة وتطوّرها:

---

[1]- حسام محمد علم، دراسات في النثر العباسي، القسم الثاني، جامعة الأزهر، ط 4 ، 2008 ، ص 82
[2]- المرجع نفسه، ص 84
[3]- فايز عبد النبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 85
[4]- المرجع نفسه ، ص 85
[5]- المرجع نفسه ، ص 86

1 ـ قديما: لم يكن للرسالة دور بارز في الحياة الأدبية في العصر الجاهلي كما كان لبقية الفنون الأدبية الأخرى؛ بسبب عدم شيوع الكتابة آنذاك. غير أن الرسالة قد ((ظهرت وازدهرت بتطوّر الإسلام، لَمّا حثّ النّبي ـ صلّى الله عليه وسلم ـ المسلمين على وجوب تعلّم الكتابة والقراءة، إذ كان ـ عليه الصلاة والسلام ـ يكتب رسائل إلى الدول المجاورة. وفي عهد الخلفاء الراشدين تُبُودلت الرسائل بين الخليفة والولاة في مختلف الشؤون السياسية، فكانت وقودا جزلا لاستمرار تفوّقها...ولما قامت الدولة الأموية اتّخذ معاوية بن أبي سفيان ديوانا للرسائل)).[1]

وكان إنشاء (ديوان الرسائل) حافزا قويا للكتّاب، إذ راحوا يتنافسون في إظهار قدراتهم الفنية وبراعتهم اللغوية، رغبة في التقرّب من الخلفاء ونيل الحظوة والمكانة الرفيعة. وقد أدّى ذلك إلى ظهور طائفة من الكتّاب المتميّزين أبرزهم **عبد الحميد الكاتب** الذي أسّل هذا الفن وأرسى قواعده، وأبدع في إنشاء الرسائل وتدبيجها، وبذلك فإنّه ((يُعدّ مبتكر أدب الرسالة الفنية في المشرق في أواخر العصر الأموي، وأوّل من أطال الرسائل وأكثر التّحميدات في فصول الرسائل)).[2]

وفي الفترة اللاحقة أَوْلى الخلفاء العباسيون اهتماما أكبر لهذا الجنس الأدبي، الذي بلغ ذروته في القرنين الثالث والرابع الهجريين، ولمع كتّاب متمرّسون استقامت لهم اللغة وانصاع البيان لبراعتهم، فأبدعوا في فن التّرسّل، ليزدهر على أيديهم أدب الرسائل وينلغ شأنا عظيما فقد ((نافس النثر الشعر في مجالاته الخاصة: مجالات الوجدان، وأظهر الكتّاب في ذلك براعة فائقة، إذ كان كثير منهم بلغ الذّروة في الفن الكتابي، وأيضا فإنّ الشعراء أنفسهم أدلوا بِدِلائهم في تلك الرسائل، حين وجدوها شديدة التّأثير في نفوس مَن توجّه إليهم)).[3]

من أبرز من نبغ من الكتّاب في هذه الفترة: **ابن العميد** و **الصاحب بن عباد**، وما مقولة الثعالبي في كتابه "يتيمة الدهر" ((بُدئت الكتابة بعبد الحميد وخُتمت بابن العميد)) إلاّ دليل على فضل هذين الكاتبين البارعين على الكتابة الفنية عموما وعلى فنّ الترسّل، اللّذين أرسيا قواعده، وأبدعا في أساليبه وطرق صياغته.

وقد اتّسمت الرسالة في هذا العصر بالميل إلى التأنّق في الألفاظ، وتطريزها بألوان شتى من البيان والبديع، مع تعدّد واتّساع ميادينها وأغراضها.

---

[1]- حسام محمد علم، دراسات في النثر العباسي، القسم الثاني، ، ص 76
[2]- فايز عبد النبي فلاح، أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص 91
[3]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط 2 ، د ت ، ص 562

وبانقضاء العصر العباسي ضعف هذا الفن وأصابه الذّبول ـ شأنه شأن معظم الأجناس الأدبية ـ في عصر الضعف، ورسف في قيود التصنّع والتكلّف.

2 ـ الرسالة الأدبية في العصر الحديث:

حاول الأدباء في بداية عصر النهضة من القرن 19 أن يعيدوا للرسالة الأدبية رونقها وجمالها الذي ازدانت به قبل عصر الضعف، وبخاصة في عهد الخديوي إسماعيل إذ ((أخذ الأدباء يتشبّهون في كتابة رسائلهم بنُظرائهم من كتّاب الرسائل في العصور السالفة، فاتّشحتْ رسائلهم بكثير من الرونق، وتجلّت فيها أفانين من ضروب البيان، وترقرق فيها ماء الحياة، مع بقاء التقيد بالسجع ويسيرٍ من البديع)).[1]

من أبرز كتّاب الرسائل في هذه المرحلة: عبد الله فكري، إبراهيم اليازجي، عبد العزيز جاويش، محمد عبده... ومن نماذج ما كتبه **محمد عبده** من رسالة لصديق أديب يقول فيها: ((لك في قلوبنا من الوُدّ ما يُذكيه سناؤك، وفي مناطقنا من الحمد ما يوحيه كمالك، وفي صدورنا من الإجلال ما يرفعه بهاؤك. ما بيننا من المودّة لا تحدّه مُدّة، ولا تخلُق له جِدّة. نُعيذه من حاجة للتجديد، واستدعاء للمزيد...نعم إنّ ما نحفظ لك في الأنفس هو تجلّي فضلك، ومثال علائك ونُبْلك...)).[2]

غير أنّه وفي الفترات اللاحقة فَتَرتْ همّة الأدباء عن التراسل بمثل هذه الرسائل البديعة الشيّقة؛ لانصرافهم إلى أجناس أخرى أكثر حضورا وتأثيرا كالشعر والسرد، باستثناء بعض المحاولات الصادرة عن عدد من الأدباء الذين استهواهم هذا الفن.

أقبل ثلّة من الأدباء العرب في مطلع القرن 20 على تحبير عدد من الرسائل الفنية، التي كانوا يتبادلونها فيما بينهم، فكانت تلك الرسائل بمثابة جسور للصداقة الجامعة بينهم وراحة للنفوس، إضافة إلى ما تحمله من حوار ونقد بنّاء متبادل بين الأدباء في مسائل الأدب والنقد، وقد ورد ذلك في لغة انسيابية شيقة، وفيض من العواطف الصادقة البعيدة عن التكلّف والتزلّف، وفي شكل أقرب إلى البوح والاعتراف، ليخلّفوا لنا آثارا متميّزة أسلوبا ومضمونا، بما تحقّقه من متعة ولذّة للقارئ.

---

[1]- محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث، دار الكتاب العربي، مصر، د ط ، 1957 ، ص 147

[2]- المرجع نفسه، ص 148

من الرسائل التي ذاع صيتها في الساحة الأدبية في العصر الحديث، ما دار بين **غادة السمّان** و**غسّان كنفاني**، والتي نشرتها غادة عام 1993، ثم أعقبتْها برسائل أُنسي الحاج. وقد أثارت تلك الرسائل ضجّة كبرى بعد نشرها؛ بسبب ما تحمله من أسرار عاطفية صادمة، والتي ترفضها العادات والتقاليد العربية، وبسبب ما تمارسه الثقافة العربية من تحفّظ إزاء هذه المواضيع. إضافة إلى رسائل **مي زيادة** إلى مجموعة من الأدباء والكتّاب كالعقاد وأحمد لطفي السيد وجبران خليل جبران وغيرهم. كما لا يمكن أن نغفل الرسائل المتبادلة بين الشاعرين **محمود درويش** و **سميح القاسم** في شؤون شتّى: الوطن، الغربة، المنفى...، وكذا رسائل **محمد شكري** و **محمد برادة** والتي جُمعت في كتاب يحمل عنوان (ورد ورماد).

هناك من الأدباء من استعان بفن الرسالة لإثراء نصوصه الإبداعية، وبذلك فقد ((اتّخذت الرسالة إطارا للسرد في القصص الفنية فاستغلّها الكاتب محمد حسين هيكل في روايته "زينب"، ومحمد السباعي في قصته "السمر" وعباس محمود العقاد في روايته "سارة"، وإبراهيم عبد القادر المازني في كتابه "إبراهيم الثاني"، واعتمد مصطفى صادق الرافعي على خياله فأبدع "أوراق الورد" و "رسائل الأحزان" وسواهم كثيرون جريا على تقليد أدبي اعتمده الكتّاب الغربيون والروس في العصر الحديث)).[1]

ورغم القيمة الفنية لعدد وافر من الرسائل إلاّ أنّ البعض من الأدباء يتحرّج من نشرها، بسبب ما قد تثيره من زوابع ودمار وذلك ((لأنّ كلماتها تنثال من قلم مرسلها بصورة عفوية.. وكثيرا ما يبوح بأشياء قد لا يبوح بها إذا علم أنّها ستذاع وتنشر. ولو أيقن أنّ أحدا غير الذي كُتبت له سيطّلع عليها لآثر أن تظلّ حبيسة في صدره. وسِرُّ ذلك أنّ الإنسان يكتب إلى من اصطفاه بِوُدّه وائْتمنه على سرّه، يشعر وكأنّه يكتب إلى ذات نفسه)).[2] غير أنّ الأدباء يتفاوتون في حرصهم على إذاعة رسائلهم أو في الاحتفاظ بها حبيسة أدراجهم، ومع ذلك يمكن القول بأنّ ((الرسائل ذوات شخصيات معنوية حيّة، ومن الظلم الفادح أن تعيش حياتها في سجن مظلم، حتّى إذا رأت النور كان نصيبها التمزيق ثم الموت)).[3] وذلك بسبب ما تحمله تلك الرسائل من قيمة فنية وفكرية، وكذا لما فيها من كشف لشخصية الأديب وغوص في نفسيته، وفهم أعمق لفكره ولعصره.

---

[1]- عبد اللطيف الأرناؤوط ، تأمّلات في رسائل الأدباء، منشورات الهيئة العامة السورية للكتب، وزارة الثّقافة، دمشق، 2012 ، ص 09
[2]- المرجع نفسه، ص 12
[3]- المرجع نفسه، ص 13

من رسائل "جبران خليل جبران" إلى "مي زيادة":

الرسالة عند "**جبران**" تعبير عن الذات المبدعة، لذا فقد أولاها أهمية بالغة. ومن بين نماذج هذا الفن عنده رسائله الرومانسية التي بعث بها إلى الأديبة "**مي زيادة**"، والتي نشرت عام 1980 تحت عنوان (**الشعلة الزرقاء**). رسائل هي نتاج زهاء عشرين عاما [1914- 1931] من العواطف المتأجّجة والحب الصوفي، دون أن يكتب لهما اللقاء إلاّ ما كان من لقاء الأرواح في الخيال، حب قد تخطّى حدود الزمان والمكان (مصر/ الولايات المتحدة الأمريكية)، حب عميق وطاهر أشبه بعواطف العذريين من الشعراء في الأزمان الغابرة. ولغته في ذلك غاية في العذوبة والرقة، يلفّها الضباب لما فيها من تلميح في التعبير عن مشاعره.

يقول **جبران** في رسالة موجّهة إلى **مي زيادة** مؤرّخة بتاريخ 11 حزيران/جوان 1919 ((ما أجمل رسائلكِ يا مي وما أشهاها، فهي كنز من الرحيق يتدفّق من الأعالي ويسير مترنّما في وادي أحلامي، بل هي كقيثار أورفيوس تقرّب البعيد وتبعد القريب وتحوّل بارتعاشاتها السحرية الحجارة إلى شعلات متّقدة، والأغصان اليابسة إلى أجنحة مضطربة. إنّ يوما يجيئني منك برسالة واحدة لَهُو من الأيام بمقام القمّة من الجبل، فما عسى أن أقول في يوم يجيئني بثلاث رسائل؟ ذلك يوم أتنحّى فيه عن سبل الزمن لأصرفه متجوّلا في إرم ذات العماد.

وبما أجيب على سؤالاتك؟ وكيف أستطيع متابعة الحديث وفي النفس ما لا يسبيل مع الحبر؟ ولكن لابدّ من متابعة الحديث. فما بقي صامتا ليس بالغير مفهوم لديك)).[1]

يعطينا هذا النموذج صورة واضحة عن أدب الرسالة لدى جبران خليل جبران، الذي يُعدّ ضربا من ضروب التجديد والإبداع الأدبي لأحد رواد المدرسة التّجديدية في المهجر، بما اتّسم به من إبداع في الخيال وعفوية في التعبير، ونبذ للقيود والتصنّع، الذي أثقل كاهل الرسالة الأدبية فيما سبق ((لقد وضع "جبران" لفنّ الرسالة أعرافا جديدة، فحرّرها من العبارات التقليدية الكاذبة، وقرّبها من الصدق والبساطة، وجعل من اللغة معادلا موضوعيا للواقع، وبدَا أثر الرومانطيقية شديدا في رسائله...غير أنّ أثر التراث العربي الأدبي في هذه الرسائل لا يجحد، ولا سيما سير المحبّين العذريين وآثارهم، فقد بدا "جبران" واحدا منهم وإن كان أكثر إدراكا منهم لفلسفة الحب، وصلته بالصوفية ووحدة الوجود بحكم ثقافته العصرية واطلاعه الواسع)).[2] إضافة إلى ما كان يُضمّن رسائله من آرائه وتأمّلاته حول الفنّ والحياة.

---

[1]- جبران خليل جبران، الشعلة الزرقاء، تحقيق وتقديم سلمى الحفار الكزبري وسهيل بشروني، مؤسسة نوفل، بيروت ، لبنان، ط 2 ، 1984 ، ص 42

[2]- عبد اللطيف الأرناؤوط ، تأمّلات في رسائل الأدباء، ص 259 ، 260

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1 . إبراهيم عبد القادر المازني، ديوان المازني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، مصر، د ط ، 2013

2 . إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت ، د ط ، 1980

3 . أبو القاسم سعد الله، الزّمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط ، 1985

4 . أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار العودة ، بيروت، د ط ، 1997

5 . أحمد رفيق المهدوي، الديوان، ج 2 ، الفترة الثالثة، المطبعة الأهلية ، بنغازي، ط 1 ، 1962

6 . أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1 ، ج 2 ، دار العودة ، بيروت ، د ط ، 1988

7 ـ الأعمال الكاملة ، المسرحيات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1984

8 . إسماعيل صبري، ديوان إسماعيل صبري باشا ، شرح وترتيب أحمد الزين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، د ط ، 1938

9 . الأمير عبد القادر، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، جمع وتحقيق: العربي دحّو، منشورات ثالة، الجزائر، ط 3 ، 2007

10. إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبوماضي، دار العودة، بيروت، د ط ، د ت

11 . جبران خليل جبران، المواكب، المؤلّفات العربية الكاملة، نوفل، بيروت، لبنان، د ط ، 2015

12 . حافظ إبراهيم ، ديوان حافظ إبراهيم ، شرح وترتيب : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبياري، ج 1 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت

13 . الحسين بن محمد الورثيلاني، الرحلة الورثيلانية (نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار)، ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، مج 2 ، ط 1 ، 2008

14 . خليل مطران ، ديوان الخليل، المقدمة ، ج 1 ، مطبعة دار الهلال، مصر، ط 2 ، 1949

15 . شفيق معلوف، نداء المجاذيف، طبعة 1952

16 . عباس محمود العقاد، ديوان العقاد، ج 1 ، المقتطف والمقطم، مصر، د ط ، 1928

17 . ـ ساعات بين الكتب، المجموعة الكاملة لمؤلّفات العقاد، مج 26 ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1 ، 1984

18 . عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب ، القاهرة، ط 4 ، 1997

19. عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ج 2، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د ط ، 2000

20 . عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، تقديم مجدي سعيد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط ، 2011

21 . محمد الأخضر السائحي، همسات وصرخات، دار المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر، د ط ، 1956

22 . محمد تيمور، مؤلفات محمد تيمور، الكتاب الرابع ، مطبعة الاعتماد، مصر، ط 1 ، 1922

23 . محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط ، 2010

24 . محمد مهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2 ، مكتبة جزيرة الورد ، القاهرة ، ط 1 ، 2011

25- محمود حسن إسماعيل ، ديوان أغاني الكوخ ، مجموعة الأعمال الكاملة ، مج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، 2004

26 . محمود سامي البارودي، الديوان ، شرح وتحقيق ، علي الجارم ، محمد شفيق معروف ، دار العودة ، بيروت ، د ط ، 1998

27 . مصطفى بن زكري، الديوان، تحقيق وتقديم: علي مصطفى المصراتي، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، ط 1 ، 1966

28 . معروف الرصافي، الديوان، مراجعة مصطفى الغلاييني، ج 1 ، هنداوي للتعليم والثقافة ، د ط ، 2012

29 . ميخائيل نعيمة، همس الجفون، مكتبة صادر، بيروت، ط 2 ، 1952

ثانيا: المراجع:

1 . أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الرائد للكتاب ، الجزائر، ط 5 ، 2007

2 .أحمد المديني، الأدب المغربي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، د ط ، 1983

3 . أحمد المعداوي المجاطي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط 1 ، 2002

4 . أحمد هيكل ، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف ، ط 6 ، 1994

5 . حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، الكويت، ع 138 ، يونيو 1989

6 . خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1997

7 . ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011

8 . سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط 2 ، منقحة ، تشرين الأول / أكتوبر 2007

9 . شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، أبريل 2002

10 . شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف ، ط 10 ، د ت

11 . عباس الجراري، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ج 1 ، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط 2 ، د ت

12 . عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية ، د ط ، د ت

13 . عبد الحميد عبد الله الهرامة، عمار محمد جحيدر ، الشعر الليبي في القرن العشرين، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ، لبنان، ط 1 ، 2002

14 . عبد الحميد يونس، فتحي حسن المصري، في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط 1 ، د ت

15 . عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 9 مزيدة ومنقحة ، 2013

16 . عمر الدسوقي، في الأدب الحديث ، ج (2/1) ، دار الفكر، ط 8 ، مزيدة ومنقحة ، 1973

17 . ـ المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط 5 ، د ت

18 . عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1997

19 . عيسى الناعوري، أدب المهجر ، دار المعارف، مصر، ط 3 ، 1977

20 . فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، مصر، د ط ، 2002

21 . مباركة بنت البراء، الشعر الموريتاني الحديث ، منشورات اتّحاد الكُتّاب العرب ، 1998

22 . مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، تونس، د ط ، 1993

23 . محمد زغلول سلام ، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط ، د ت

24 . محمد طه الحاجري، دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، دار النهضة العربية ، بيروت، ط 1 ، 1983

25 . محمد عبد المنعم خفاجي، قصّة الأدب في ليبيا العربية، دار الجيل ، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1992

26 . ـ قصّة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ط 2 ، 1973

27 . ـ حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، د ط ، د ت

28 . محمد المختار ولد اباه ، الشعر والشعراء في موريتانيا ، دار الأمان ، الرباط ، المغرب ، ط 2 ، 2003

29 . محمد مصطفى هدارة ، دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العلوم العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1990

30 . محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ،اتّجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 2006

31 . محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د ط ، 1955

32 . ـ فن المقالة ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان، ط 4 ، 1966

33 . ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، ط 2 ، 1967

34 . مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث ، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ، القاهرة ، ط 1 ، 2008

35 . نسيب نشاوي ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د ط ، 1984

36 . نظمي عبد البديع، أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط ، د ت

المقالات والمواقع الإلكترونية:

- عبد الله ولد محمد سالم، مقدّمة في تاريخ الشعر الموريتاني، مجلة الآداب، بيروت، مج 45 ، ع 03 / 04 ، 1997

- أحمد الطريسي أعراب، الشعر المغربي الحديث والمعاصر بين مفهومي الاستمرارية والقطيعة، مجلة دعوة الحق، المغرب، ع 303 www.Habous gov ma/daouat-alhaq/item/7748

- رشيد طلبي، الشعر الوجداني المغربي ومظاهر التّجديد، الموقع الإلكتروني، الصّدى نت www .elsada.net/author rachid talbi/13908