الأدب العربي الحديث

(مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه)

د . محمد صالح الشنطي

حقوق الطبع محفوظة
الطبعة الأولى
ربيع آخر ١٤١٣ هـ - أكتوبر ١٩٩٢ م

دار الأندلس للنشر والتوزيع
حائل - المملكة العربية السعودية
ص. ب: ٢٠١٧ - ت: ٥٣٢٥٦٤٥ - ٥٣٣٣٣٤١ فاكس: ٥٣٢٥٦٤١

لا يجوز استنساخ الكتاب أو أي جزء منه بأي طريقة كانت سواءً تصوير أو تخزين إلا بإذن خطي من الناشر .

محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة
الفهـــرس	٣
المقدمة	٧
التمهيد : الأدب العربي قبل عصر النهضة	٩
هل هو أدب جمود وانحطاط ؟	١٠
نماذج تمثل أدب هذا العصر	١٢
نشأة الأدب الحديث	
مسألة التحديد التاريخي لنشأة الأدب الحديث	١٥
عوامل نهضة الأدب في العصر الحديث	١٧
القسم الأول	
الشعر العربي الحديث وتطوره	٢١
الباب الأول	
مدرسة المحافظين (الإحياء والبعث)	٢٢
مرحلة البدايات – الإرهاصات الأولى عند الساعاتى –	
نماذج من شعره	٢٤
مرحلة الريادة – محمود سامي البارودي – دوره ونماذج من شعره	٢٩
مرحلة التأصيل – شوقى وحافظ – خصائصهما ونهجهما مع	
نماذج من شعرهما	٥٤
مرحلة التجديد – خليل مطران ، حياته ودوره ، نماذج من شعره	٨٩
خصائص المدرسة الاتباعية (مدرسة المحافظين)	٩٥
مراجع هذا الباب (نبذة مختصرة عن كل مرجع)	٩٧
الباب الثانى	
الاتجاه إلى التجديد	٩٩
* جماعة الديوان – التسمية ، الأعلام ، الخصائص ، النماذج	١٠٠

* مدرسة المهجر – نشأة المدرسة ، الشماليون والجنوبيون ، خصائص المدرسة المهجرية القصة عند شعراء المهجر ، القصة الشعرية في الأدب العربي الحديث ١٢١
* جماعة أبوللو ، التسمية ، النشأة وأسبابها ، أهدافها وخصائها ونماذج من أشعار أبوللو ، تحليل هذه النماذج ١٥٤
* الرومانسيون بعد الحرب العالمية الثانية : خصائصهم وسماتهم ونماذج من أشعارهم ١٨٢
المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث وتطورها ٢١٢

القسم الثاني

النثر وفنونه في الأدب العربي الحديث ٢٣١
تمهيد – تطور النثر ٢٣٢

الباب الأول

الفنون القديمة في النثر العربي الحديث ٢٣٤
* الخطابة قديماً وحديثاً ٢٣٥
– ما يشترط في الخطبة والخطيب – نماذج مدروسة للخطبة في العصر الحديث ٢٣٨
– أنواع الخطبة وتطورها وأعلامها ومراجعها ٢٤٣
* فن الرسالة في الأدب العربي الحديث ٢٥٢
– تطور فن الرسالة وأسلوبها ٢٥٣
– نماذج من الرسالة الحديثة ٢٥٨
– أعلام الرسالة ٢٦١
– مراجع الرسالة ٢٦٥
* أدب المقامة في العصر الحديث ٢٦٦
– نموذج من المقامة (المقامة الهزلية لليازجي) ٢٦٧
– فن المقامة ٢٧٢
– اتجاهات المقامة في العصر الحديث ٢٧٦

- مراجع المقامة ٢٨٠
* فن السيرة والترجمة ٢٨٢
- التعريف بهذا الفن ٢٨٣
- الترجمة الذاتية والترجمة الغيرية ٢٨٤
- نموذج من التراجم (الأيام) ، (حياتي) ٢٨٩
- المراجـع ٢٩٣

الباب الثانى

الفنون النثرية الحديثة ٢٩٥
* المقالة في الأدب العرب الحديث ٢٩٦
- هل المقالة فن حديث ؟ ٢٩٧
- تطور المقالة في الأدب العربي الحديث : ٢٩٨
(النشأة ، الريادة والتحّول ، مرحلة ما بعد الاحتلال ،
مرحلة الازدهار والانتشار)
- نموذج للمقالة : الرأي والعقيدة لأحمد أمين (التحليل والتعليق) ٣٠٨
أحمد أمين وأسلوبه في الكتابة
ليس حسناً لمحمود محمد شاكر (التحليل والتعليق) ٣١٦
- نموذج لألوان أخرى من المقالة ٣١٩
- المراجـع ٣٢٠
* القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث ٣٢٢
- القصة بمفهومها العام ٣٢٣
- اتجاه القصة القصيرة في العالم العربي ٣٢٥
- مقومات القصة القصيرة ٣٣٠
- نموذج للقصة القصيرة (في القطار) محمود تيمور
(دراسة وتحليل) ٣٣٣
- مراجع القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث ٣٣٩
* الرواية في الأدب العربي الحديث ٣٤٠

- قضية القدم والحداثة ٣٤١
- الرواية العربية (النشأة والتطور) ٣٤٢
- مراحل تطور الرواية العربية ٣٤٥
- نماذج من الرواية العربية ٣٤٦
- مراجع الرواية العربية ٣٦٧

* المسرحية في الأدب العربي الحديث ٣٦٨
- نشأة المسرح في العالم العربي (قضية للمناقشة) ٣٦٩
- تطور المسرح الأدبي العربي الحديث ٣٧٤
- نموذج للمسرحيات التاريخية ٣٨٠
- الفن والتاريخ (قضية) ٣٨٣
- لماذا ارتبط المسرح في نشأته بالتاريخ ٣٨٥
- مناهج كتابة المسرحية التاريخية ٣٩٠
- مراجعة المسرحية التاريخية ٣٩١

المقدمـــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه وسلم ، أما بعد :

فإن هذا الكتاب الذي يتخذ من الأدب العربي الحديث وفنونه ومدارسه وتطوره ونماذج مدروسة منه موضوعاً له قد ألّف من أجل هدف واضح وهو توفير مرجع بسيط يُلمُّ إلمامةً شاملةً موجزة بأهم الموضوعات المتعلقة بأدبنا المعاصر ، فقد شعرت من خلال تدريسي لهذه المادة أنّ الحاجة ماسة إلى كتاب يجد فيه الطالب الجامعي ، والمثقف العادي بُغيته فيه خلاصات مجزية لهذا الأدب (شعره ونثره) فقد تعددت المصادر وكثرت المراجع وأصبح البحث فيها أشبه بمتاهة خصوصاً بعد أن ظهر منهج الدراسة الإقليمية ، لذا توفّرت على إعداد مادة هذا الكتاب ، ولا أزعم – بحال من الأحوال – أنني أتيت بجديد ، فالمادة العلمية متوفرة مطروقة ، وقد كان جهدي الأساسي منصباً على الاختيار والتحليل والعرض في إطار تصوّر عام لما ينبغي أن يعرفه القارىء المثقف أو الطالب المتخصص ، وقد حاولت أن أختار بعض المراجع التي تعين الطالب على التوسُّع وقدّمت له في أكثر الأحيان عرضاً شاملًا موجزاً لما يحتويه المرجع المختار ، أما في اختياري للنصوص فقد كنت محكوماً فيه بمبدأين هما :

أولًا : تمثيل النماذج لكافة الاتجاهات والفنون شعراً ونثراً والاتجاهات متعددة ، والفنون كثيرة ، لذا كنت مضطراً إلى اختيار الأهم فالمهم ، مع إشارات محددة إلى نماذج يمكن الرجوع إليها ودراستها ، ولو قمت باختيار نماذج متكاملة لمختلف التيارات وفق تطورها لتضخمت مادة الكتاب وأصبح من العسير متابعتها ، ولفقد هذا المؤلَّف بوصلته ومنهجه .

ثانياً : الحرص على اختيار نماذج لا تصطدم بالعقيدة والشريعة على الرغم من أن ذلك كان أمراً شاقاً في ظل الفوضى الاعتقادية والفكرية التي سادت الأدب العربي الحديث وسيطرة الاتجاهات العلمانية والمشبوهة ،

ولكنني بالتأكيد لم أحصر عملية الاختيار في النصوص التي ترضي طموحي الإيماني ، ذلك أنني محكوم بمبدأ الموضوعية وصفة الشمول ، وهما عنصران يحتّمان على الباحث أن يختار ما يتسق مع التمثيل الشامل فنياً وموضوعياً .

ولهذا أرجو أن يكون واضحاً أن اختياري لنص من النصوص لا يعني بحال من الأحوال أنّه يمثل وجهة نظري أو ميولي ، وأنا بصدد إعداد كتاب شامل عن الأدب الإسلامي يمثّل رؤيتي الحقيقية مع الأخذ بعين الاعتبار جماليات الفن ومتطلباته فإسلامية الأدب لا تعني مجرد تقرير المضامين الإسلامية فحسب ، بل الصدور عن وعي حقيقي بماهية الأدب ومفهوم التجربة بآفاقها الإنسانية الواسعة .

وأرجو من الله – سبحانه وتعالى – أن ينفع بهذا الكتاب وأن يحقق الهدف منه ، وأن يلهم مؤلفه الصواب فيتبعه ويجتنبه مزالق الانحراف ونزعات الزيغ والضلال فيتجنبها وأن يجعل هذا الجهد المتواضع خالصاً مخلصاً لوجهه الكريم ، وأن يغفر له زلّات القلم وشطحاته ، فكل بني آدم خطّاء وخير الخطائين التوّابون .

أما فيما يتعلق بمنهج الكتاب فهو منهج تاريخي فنّي يعني بمسألة التطوّر كما يعني بالجانب الجمالي ، لذا تتبعت المدارس الشعرية الفنية وفقاً لتتابعها الزمني ، كما حرصت على تقديم نماذج ناضجة لها تتوفر فيها القيم الفنية ، أما في النثر فقد عمدت إلى تقسيم الفنون النثرية إلى قديمة وحديثة وحاولت جهدي أن أتتبع بإيجاز تطوّر كلّ فن على حده مع التمثيل ما وسعني الجهد مع التحليل والتعليق بالقدر الذي أراه وافياً بالهدف ملبّياً للحاجة ، وأرجو أن أكون قد حققت شيئاً مما كنت أطمح إليه .

والله من وراء القصد .

محمد صالح الشنطي

حائل – المملكة العربية السعودية

ذو الحجة – ١٤١٢ هـ

يونيه – ١٩٩٢م

تمهيد

الأدب العربي قبل عصر النهضة

١ ـ هل هو أدب انحطاط وجمود ؟ .
٢ ـ نماذج تمثل أدب هذا العصر .

أدب عصر ما قبل النهضة

هل هو أدب جمود وانحطاط ؟

دأب الدارسون لأدب الحقبة الممتدة من انهيار الخلافة العباسية بسقوط بغداد على يد هولاكو وحتى بداية عصر النهضة الحديثة على وصف الأدب العربي بالجمود والانحطاط فإلى أي مدى يصدق هذا الوصف ؟

هناك من يرى غير هذا الرأي منطلقاً من مفهوم أوسع يستوعب ألواناً من الكتابة لم يدرجها أصحاب الرأي السابق في إطار الكتابة الأدبية . من هنا كان اختلاف زاوية الرؤية لكل من الفريقين :

فالكتابة الفكرية ممثلة في مؤلفات ابن خلدون وخصوصاً (مقدمته الشهيرة) والدراسة اللغوية المعجمية كما في (لسان العرب) لابن منظور ، وما وضعه الرحالة (ابن بطوطة) والحركة الإصلاحية التجديدية التي قادها الإمام ابن تيمية في مجال الفكر الشرعي تعتبر من صميم الكتابة الأدبية لدى الفريق الثاني الذي لا يتوقف عند حدود (النثر) بمفهومه الفني في الخطب والرسائل والمقامات وما إلى ذلك كما هو الحال لدى من يرون أن الأدب في هذا العصر قد وصل إلى غاية الضعف والركاكة حيث سيطرت عليه الزخارف اللفظية فأصبح هيكلًا بلا روح مؤكدين أن ابن خلدون أنشأ علم الاجتماع ، وابن منظور وضع أكمل موسوعة لغوية وابن بطوطة أنشأ أدب الرحلة .

أما فيما يختص بالشعر فإنهم يرون أنه لم يتوقف طيلة الفترة التي يسمونها بعصر الجمود والانحطاط منذ سقوط بغداد (٦٥٦ هـ) وحتى القرن الثالث عشر الهجري وأنه قد تميّز بخصائص أسلوبية تعكس طبيعة المرحلة فهو مترف متأنق مدني مصنوع قام على مأنوس الكلام وقرب المعنى ، وقد تطوّرت لغته حيث تعددت الإيقاعات داخل البنية الواحدة ،

وظهرت ألوان من التعبير الشعبي (الزجل والدوبيت والكان كان والزجل والمواليا) وأصبحت القصيدة تدور حول فكرة واحدة أو عدة أفكار تتمحور حول موضوع واحد ، وأصبحت القصيدة تركز على عالم الأشياء ووصف جزئيات الحياة ، وليس من شك أن الصنعة الفنية التي بولغ فيها حتى وصلت بالشعر إلى درجة الانحطاط قد كانت إفرازاً لذوق العصر .

وإذا كان الباحث المدقق لا يرى بأساً في أن يقر لأصحاب وجهتي النظر بصحة رأيهما فلأن المسألة نسبية إذ لا يحتكم كل فريق منهما إلى نفس المعايير التي يصطنعها الآخر ، فالقائلون باستمرار حركة الشعر وحيويته في هذا العصر وتعبيره عن الواقع الحي المعاش باعتبار أن الصنعة انعكاس للذوق السائد لا يأخذون بعين الاعتبار النموذج العربي الفني للقصيدة التراثية في أوج تألقها وازدهارها بل ينظرون إليها على أنها قد استنفذت أغراضها وعبّرت عن عصرها وتخطاها الزمن ، أما الذين يرون أن الشعر في هذا العصر قد وصل إلى ذروة الركاكة والضعف والتصنع الممجوج فإنما يقيسونه إلى النموذج الجاهلي والعباسي ، وأن ما وصلت إليه القصيدة في هذه المرحلة إنما هو ناجم عن الانقطاع التاريخي عن المذخور الفكري والثقافي للعصور السالفة التي تمثل الازدهار والأصالة .

ومن الواضح أن تطور أسلوب الشعر وتعبيره عن رهافة المدنية ورقتها وتماسكه كان واضحاً لدى شعراء العهد الأول من عهود هذه الفترة الذين كانوا ومازالوا حديثي عهد بالحياة الجديدة التي انعطف إليها المجتمع العربي في بداية عصر الدول المتتابعة أما بعد ذلك حين أوغل هذا المجتمع في دياجير ظلمة النفي الإجباري عن تراثهم وتاريخهم وبدأت الأمية تنتشر عندهم وثالوث الجهل والفقر والمرض يسري في كيانهم ضعف الشعر وتحوّل إلى هياكل لفظية ، وكذلك النثر وأصبح الضعف سمة عامة تطبع العصر برمته .

ولهذا نجد أن ابن المعلم (نجم الدين محمد بن على) المتوفي عام ٥٩٢ الذي يعتبر من أشهر شعراء الغزل في زمنه رقة في الألفاظ وعذوبة في المعنى ، والحاجري المتوفي عام ٦٣٢ والتلعفري المتوفي عام ٦٧٥ وغيرهم

من شعراء هذه المرحلة الذين عبروا عن بدايات الانحلال في المجتمع بأشعارهم الغزلة ، وكذلك الصرصري من شعراء الزهد والتصوف ، وسبط ابن التعاويذي ، وصفي الدين الحلي الذي بلغ الذروة في مدح الرسول ﷺ ، ووصف الربيع وصفاً مبدعاً ، كل هؤلاء الشعراء الذين برزت أسماؤهم لا يتعدون القرن السابع الهجري ويمثلون الموجة الأولى التي أعقبت عصر الازدهار أما الموجات الأخرى المتعاقبة التي جاءت بعد ذلك فقد عبّرت عن منتهى الضعف والتفكك .

نماذج من أدب هذا العصر

قال بدر الدين بن الأهدل (المتوفي عام ٨٥٥)

أما لهذا الهم من منتهي ... أما لهذا الحزن من آخر
أما لهذا الضيق من خارج ... أما لناب الخطب من كاسر
أما لهذا العُسْرِ من دافع ... باليسر عن هذا الشجى العاثر
بلي بلي مهلًا فكن واثقاً ... بالواحد الفرد العلّي القادر

وفي الغزل للشاعر الأمير محمد بن منجك وهو شعر فاتر متهتك

نبه جفونك من نعاسك ... واسمح بريقك أو بكاسك
طاب الصبوح فهاتها ... واشرب معي بحياة راسك
ما الورد إلا من خدو ... دك والبنفسج من نعاسك

ومن الواضح أن هذين النموذجين يمثلان اتجاهين متناقضين ويكشفان ما وصل إليه الشعر في هذا العصر من ضعف وخواء .

نموذج من النثر :

من كتاب طيف الخيال لابن دانيال :

السلام عليكم ، أيها السادة ، ودمتم في نعمة وسعادة ، اعلموا أن لكل

شخص مثالًا ، وقد جاء في الأمثال أنه يوجد في الإسقاط[1] ما لا يوجد في الأسفاط[2] ، على أن لكل أسلوب طريقة ، وتحت كل خيال حقيقة ، وفي الهزل راحة من كلال[3] الجد ، والنحس يظهره السعد ، وقد يُملُّ المليح ويُحَبُّ القبيح ، وفي القهوة[4] سلوة الأحزان لولا خفة الميزان[5] ومطاوعة الشيطان وعصيان السلطان ، وحِدّة الحدود[6] والأخذ من النصارى واليهود .

وظهر التأريخ بالشعر

ومن أمثلة ذلك ما قاله الشيخ عبد الله الشبراوي في رثاء الشيخ أحمد الدلنجاوي :

سألت الشعر هل لك من صديق ... وقد سكن الدلنجاوي لحده
فصاح وخرّ مغشيًا عليه ... وأصبح ساكناً في القبر عنده
فقلت لمن أراد الشعر أقصر ... فقد أرخت « مات الشعر بعده »

فالشطر الأخير من البيت الأخير يحتوي على جملة تتضمن حسابياً – تاريخ وفاة الشيخ أحمد الدلنجاوي وهذه الجملة هي قوله « مات الشعر بعده » فهي تساوي بحساب الجمل الرقم ١١٢٣ وهي السنة الهجرية التي توفي فيها فقد اصطلح على أن تكون أرقام الحروف على النحو التالي :

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ى	ك	ل	م	ن	س	ع	ف
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠

ص	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
٩٠	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠

(١) الإسقاط : جمع سَقط (الشيء الرديء) .
(٢) الأسفاط : جمع سَفَط وعاء كالكيس .
(٣) الكلال : التعب .
(٤) القهوة : الخمرة .
(٥) خفة الميزان : التطفيف .
(٦) حدة الحدود : شدة العقاب .

فإذا حسبت حروف الجمل الأخيرة بلغ مجموعها ١١٢٣ هـ .

وقد ضعفت موضوعات الشعر الأخرى فكانت ضحلة المعاني سطحية من ذلك الغزل على سبيل المثال ، كذلك اقتصار الشعر على المقطوعات القصيرة في موضوعات تتعلق بالأوضاع التي كانت سائدة في ذلك العصر كقول الشيخ حسن حجازي :

قد نزلت بمصرنا نازلة على البعيد
فظيعة شنيعة ليس عليها من مزيد
فقلت في تأريخها خليل باشا في همد
أي في خمود وانطفاء وغاية المقت الشديد

فهي مقطوعة خالية من روح الشعر ، وليس فيها إلا الوزن وبضعة أوصاف مرصوصة لا إيحاء فيها ، والغرض منها إظهار القدرة على التأريخ في الشعر ، ومعظم الشعر الذي انتشر في العصر العثماني كان على هذه الشاكلة .

نشأة الأدب الحديث

١ ـ مسألة التحديد التاريخي لنشأة هذا الأدب .
٢ ـ عوامل نهضة الأدب في العصر الحديث .

مسألة التحديد التاريخي لنشأة الأدب الحديث

اختلف الباحثون حول هذه المسألة فمنهم من يري أن غزو نابليون لمصر الذي مثل بدء التماس الحضاري المباشر بين العرب والغرب يمثل البداية الحقيقة لعصر النهضة متكئين في ذلك على عدة ظواهر منها :

أولًا – لم يكن نابليون مجرد غازٍ عسكري فحسب بل كان يحمل معه كل عدد الغزو الحضاري والثقافي ، فقد حاول أن يستظل بمظلة الإسلام في البداية ثم بدأ يبثُّ معطيات حضارية وثقافية غربية فأنشأ مسرحاً للتمثيل تمثل فيه رواية تمثيلية فرنسية جديدة كل عشر ليالٍ ، كما أدخل المطبعة وأنشأ معملًا للورق وأصدر صحيفتين وأسس مراصد فلكية ومركزاً للأبحاث ومعملًا للتصوير ومكتبة عامة جمع العديد من كتبها من المساجد والأضرحة بالإضافة إلى كتب عربية وأخرى فرنسية وأنشأ مجمعاً علمياً مصرياً من أهم أهدافه : نشر العلم والمعارف (كما زعم) ودراسة القضايا المتعلقة بعلوم العصر وتاريخ مصر ، وكانت له مهمة استشارية سياسية بالإضافة إلى ذلك . وقد ظل هذا المجمع الذي ضم أقساماً للرياضيات والطبيعيات والاقتصاد والسياسة والآداب والفنون باقياً حتى الآن .

ثانياً – حاول الفرنسيون أن يتقربوا إلى العرب في مصر فنقلوا إليهم عاداتهم الاجتماعية وأساليبهم في الحياة فأحدثوا هزّة عنيفة وزرعت أسئلة عديدة في أذهان الناس جعلتهم يفكرون ويتأملون ويعيدون النظر في نمط حياتهم السابقة .

ثالثاً : أشرك نابليون العرب المصريين في إدارة شئون بلادهم فأنشأ

الدواوين ونظم الأمور الداخليه بمصطنعاً الطرائق العلمية الحديثة ، ولكن قصر المدة والانحياز الطائفي وفرض الضرائب كل ذلك أدي إلى نفور الأهالي منهم ، وعلى الرغم من هذا النفور فقد كانت الحملة أشبه بالزلزال الذي ضرب العقل العربي في مصر وأيقظه على حقائق الأمور .

ومهما يكن من أمر فإننا لا يمكن أن نعتد بالحملة تاريخاً للنهضة الأدبية لأن آثارها العلمية هي الأبرز والأوضح وإن كانت محدودة كذلك وإن جاز لنا على سبيل التوسع اتخاذها منطلقاً لتأريخ بدايات عصر النهضة وليس على وجه التحديد .

أما أصحاب الرأي الثاني فيرون أن الحركات الدينية المعاصرة التي بدأت تباشيرها في وقت مبكر ممثلةً في حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب في نجد وحركة جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده في مصر والحركة المهدية في السودان والسنوسية في ليبيا تمثل البداية الحقيقية لهذا العصر .

وهي حركات نهضوية تأصيلية خصوصاً حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب أكثر هذه الحركات نقاءً وصفاءً وبعداً عن الشوائب العقدية طالبت بنبذ الخرافات والبدع والعودة بالدين الإسلامي إلى مكانته الرئيسية في القرآن الكريم والسنة المطَهَّرة . وقد أحدثت حركة أدبية واسعة النطاق لمؤازرة هذه الدعوة ودعمها وتسجيل أحداثها ورثاء رجالاتها ومدح قادتها . وكانت الحركة التي أحدثها الأفغاني وصحبه في مصر توفيقية تحاول أن تجمع بين أصالة العقيدة والنافع من الحضارة الحديثة وقد دارت حولها بعض الشبهات التي لا سبيل إلى الحديث عنها في هذا المجال ، وقد كانت الحركة المهدية ذات طابع جهادي صوفي وكان شأن الثقافة عندها يسيراً ، أما الحركة السنوسية فكانت صوفية عملية تجمع بين الجانب الروحي والمادي الذي هوفي خدمة الروح إذ كانت تضم كل زاوية من زوايا السنوسية مسجداً ومزرعة ومدرسة .

ويروي أصحاب الرأي الثالث أن العصر الحديث يبدأ مع بداية بروز النزعات القومية إثر المناداة بالقومية الطورانية التركية وبدء محاولات التتريك التي شرعت فيها جمعية الاتحاد والترقي وظهور الجمعيات العربية السّرية

المناهضة للأتراك ومن ثم تعتبر الحرب العالمية الأولى وما سبقها من إرهاصات – من وجهة نظر أصحاب هذا الرأي – البداية الحقيقية لعصر النهضة .

والحقيقة أن بداية عصر جديد في الأدب لا تكون رهينة لحدث تاريخي بعينه ، أو مرتبطة بسنة محددة بل هي موجة تنطلق من بدايات متعددة على مساحة شاسعة في الزمان والمكان ، لذا يمكن اعتبار كل ما أشارت إليه الآراء السابقة منطلقات لهذه الموجة التي اكتسحت في طريقها مخلفات مئات السنين ، وقد استوعبت البدايات عقوداً طويلة من المقدمات التي سبقت الانطلاقة الحقيقية . وليس من شك في أن ثمة مسألتين جوهريتين كانتا محور النهضة الأدبية الحديثة :

الأولى – العودة إلى المنابع الأساسية والارتباط بالأصول بعد عهود من الانقطاع كادت فيها الهوية العقدية والفكرية للأمة أن تمحى أو تتلاشى ، وليس من شك في أن الارتباط الذي مثلته الحركات السلفية بالجذور قد مهّد لعهد جديد استردّت فيه الأمة هويتها العقدية ومن ثم رجعت إلى تراثها الأدبي وتمثلته وقد جاء تالياً بالضرورة للبحث عن المظان الرئيسية للعقيدة .

الثانية – التحدي الحضاري الذي تمثّل في الغزو العسكري والفكري والعلمي ، وقد ساعد ذلك على استكمال اكتشاف الذات وتحقيقها ، فقد اتضح للأمة حين تفتحت أمامها آفاق المعرفة بالآخر أنها متخلفة وأن عليها أن تعد الخطى لتلحق بالركب ، وعلى الصعيد الأدبي كان لابد من أن يرتاد الشاعر موضوعات جديدة ولّدتها ضرورة الحياة الحديثة فبرزت الدعوة إلى نبذ التوجه التقليدي نحو قصائد المديح والهجاء وما إلى ذلك والبصر بما أسماه البعض بالحقائق الكونية والبشرية كما فعل أمين الريحاني في كتابه (أنتم الشعراء) ، وقد استتبع ذلك بالضرورة البحث عن أساليب جديدة في التعبير .

عوامل نهضة الأدب في العصر الحديث

دأب الباحثون المعاصرون على التماس الأسباب التي أدت إلى بزوغ عصر

النهضة في هذا العصر ، والحقيقة أنه ليس من السهل تحديد أسباب بعينها لذلك ، وإنما هناك عوامل متعددة أفرزتها المرحلة التاريخية وأشاعت مناخاً عاماً مهّد لظهور أعمال أدبية عبرت عن انعطافة جديدة في تاريخ الأدب العربي وعسكت – إلى حد ما – الأوضاع الحضارية الجديدة من هذه العوامل :

أولًا – لابد لكل نهضة من مرتكزٍ تراثي تتكيء عليه ، إذ ليس هناك بداية من فراغ ، ومن المعروف أن العودة إلى عصر نقاء الجنس والعصر الذهبي لأي أمة من الأمم هي الأساس للنهوض ، وقد عاد الشعراء والكتاب العرب إلى العصر الجاهلي والعصر العباسي فاستلهموا النماذج الرفيعة واحتذوها ونسجوا على منوالها . وقد تمثلّت العودة إلى الينابيع في اتجاهين :

أ – إحياء كتب التراث ، وقد ساعدت المطبعة على ذلك ، وخصوصاً مطبعة بولاق الشهيرة التي طبع عليها أمهات الكتب العربية ، وقد ساعد البارودي على إحياء التراث ووضع نماذج شعرية رفيعة أمام أعين الشعراء حين طبع مختاراته الشهيرة التي انتقاها بعناية من دواوين الشعر العربي في العصرين (الجاهلي والعباسي) وبعض النماذج من العصور الأخرى .

وقد كانت المطابع قد اضطلعت بمهمة إعادة إحياء التراث منذ وقت سابق لظهور مطبعة بولاق فقد طبعت على المطابع التركية كتب عديدة منها : القاموس المحيط عام١٨١٤ م وكافية ابن الحاجب عام ١٨١٩ ، ولكن جملة ما نشر من الكتب الأدبية واللغوية لا يزيد عن أربعين كتاباً حتي سنة ١٨٣٠ م .

وفي نفس الوقت فإن مطبعة بولاق لم تنشر في عهد محمد على كتباً أدبية ذات قيمة ، بل كان ذلك في عهد إسماعيل ، وكانت مطابع استامبول قد أسهمت بشكل ملحوظ في هذه المهمة بالإضافة إلى المطبعة الأمريكية بيروت التي أنشئت عام ١٨٣٤ ، ومطبعة الآباء اليسوعيين سنة ١٨٤٨ م وهي أكبر المطابع ، وشكلت فيما بعد لجان خاصة بالطباعة والنشر والعناية بكتب التراث ، وأخذت عملية الإحياء تسلك سبيلًا منظماً .

ب – بروز حركات الإصلاح الديني والعودة إلى المظان الرئيسية للإسلام ، ونبذ البدع والخرافات ، وبناء الشخصية الإسلامية السّوية ، وعلى

رأس هذه الحركات حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب في نجد والجزيرة العربية ، وقد تخطت هذه الحركة في آثارها جزيرة العرب وترددت أصداؤها في معظم أنحاء العالم الإسلامي ورافقتها حركة إحياء كتب السلف ، وقد عملت على ملأ الفراغ الفكري والروحي الذي نشأ في ظل انتشار المذاهب الباطنية والصوفية وقد اعتصمت هذه الحركة بالكتاب والسنة مستلهمةً ما أثمره الفكر الإسلامي في مؤلفات الإمام ابن حنبل والإمام ابن تيمية وابن القيم الجوزية ، وعملت على تنقية عقيدة التوحيد من الشوائب وقد رفضت هذه الحركة الواقع المتخلف .

وكان للحركة المهدية التي ظهرت في السودان متمثلة في دعوة الشيخ محمد أحمد (١٨٤٤ – ١٨٨٥ م) إلى بناء مجتمع مسلم على غرار المجتمع الذي بناه الرسول ﷺ ، وعلى الرغم من منطلقه الصوفي وادعائه بأنه المهدي المنتظر فإنه عمل على إذكاء روح الجهاد ، وقد شاب دعوته وفكره غير قليل من الشبهات . وأهمية هذه الحركة تكمن في أنها اتسمت بالسلفية وألغت الصوفية التقليدية إلا ما رآه صاحب الحركة منها صالحاً ، وعملت على العودة إلى النصوص الأصلية في الكتاب والسنة ، وعملت على دحض الخرافات ، وفتحت باب الاجتهاد ، وأنكرت التوسُّل بالأولياء .

كذلك فإن الدعوة السنوسية التي كانت دعوة صوفية عملية قريبة من الروح السلفية ، ودعوة جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ، وغيرها من الدعوات والحركات الإصلاحية الدينية أدت جميعاً إلى حركة إحياء واسعة تركت آثارها واضحة في الشعر والخطب والرسائل والمقالات ، وأسهمت في حركة النهضة الأدبية المعاصرة .

ثانياً – هناك عوامل أفرزها التقدم العلمي والتقني كالطباعة التي تحدثنا عن دورها في إحياء التراث ، والصحافة التي كانت مرتبطة في نشأتها بالطباعة فضلًا عن المذياع والتلفاز ووسائل النشر الحديثة ، كل ذلك أسهم في تشجيع الأدباء والشعراء على الإنتاج لأنهم كانوا يجدون أمامهم فرصاً واسعة للنشر ، ونستطيع أن نشير إلى أن ذلك كله كان من إفرازات الحضارة الغربية . وأن

ننظر إلى هذه العوامل في ضوء التماس الحضاري بيننا وبين الأمم المتقدمة ، وكان هذا التماس قد حصل في صور متعددة وأشكال مختلفة ، وقد سبق أن أشرنا إلى حملة نابليون وأثرها ، كذلك البعثات ودورها في نقل ما أحرزه الغربيون من تقدم في مجالات الفكر المختلفة ، ولم يكن ذلك كله إيجابياً بل رافق ذلك العديد من السلبيات ، غير أن هذا العامل أدى إلى التأثير في الحركة الأدبية ، وقد كان محمد على يطمح إلى بناء دولة عصرية فأسس المدارس واستقدم الأساتذة وأرسل البعثات ، وكانت البعثة التي أرسلها عام ١٨٢٦ تضم أربعة وأربعين طالباً التي كان على رأسها رفاعة رافع الطهطاوي ، وقد ترتب على ذلك العديد من النتائج . وكانت حركة الترجمة من مظاهر الاحتكاك الحضاري بالغرب ، وكان لمدرسة الإدارة والألسن التي أشرف عليها الطهطاوي دور في نهضة الترجمة حيث تم نقل الكثير من الكتب الغربية إلى العربية .

ثالثاً – إن ما سبق أن أشرنا إليه متمثلًا في حركة الإحياء ثم في التماس الحضاري يعتبر من العوامل الثقافية التي لها ارتباط مباشر ، بالحركة الأدبيَّة ، ولكن هناك عوامل أخرى غير ثقافية ساعدت على نهضة الأدب ، منها الاحتلال الأجنبي لعدد من الأقطار العربية ، والثورات التي اندلعت إثر ذلك ، فقد أيقظ الاحتلال الأجنبي ، وخصوصاً في مصر الروح ، الإسلامية والوطنية وكان بمثابة تحدٍّ كان على الكتَّاب والشعراء أن يواجهوه وأن يستنهضوا الهِمَم من أجل مقاومته ومقارعته ، وهذا أدى بالضرورة إلى امتشاق الأقلام للكتابة ، ولو أخذنا لذلك نموذجاً محدداً ، لوجدنا أن الثورة العرابية ، ومن قبلها ثورة القاهرة ضد نابليون ، وبعدها ثورة ١٩١٩ ، كل هذه الثورات صاحبها استنفار أدبي تمثل في القصائد والخطب والمقالات التي قيلت ونشرت لاستنهاض الأمة ، فضلًا ، عن أنها فتحت العيون والآذان على منجزات الحضارة الغربية نتيجة للاحتكاك المباشر بالمحتلين .

وهناك مسألة أخرى متصلة بهذه القضية ، وهي تتمثل في تشجيع الاستعمار البريطاني على سبيل المثال – على تكوين الأحزاب وإنشاء الصحف لأسباب سياسية ، مما أدى إلى نشر ألوان من الثقافة التي أراد أن يروِّج لها المحتل ، ولكنها من جهة أخرى أفرزت نتائج إيجابية في المجال الأدبي والثقافي .

القسم الأول

الشعر العربي الحديث
بين
المحافظة والتجديد

الباب الأول :
المدرسة الاتباعية ومراحلها .
الباب الثاني :
الاتجاه إلى التجديد ومراحله .

الباب الأول

مدرسة المحافظين (الإحياء والبعث)

وتطـورها

تطور الشعر العربي الحديث .
مرحلة البدايات (الإرهاص) الساعاتي .
مرحلة الريادة (البارودي) .
مرحلة التأصيل (شوقي وحافظ) .
مرحلة التجديد (خليل مطران) .

تطوّر الشعر العربي الحديث

مر الشعر العربي الحديث بمراحل متعددة بدأت بالإرهاصات الأولي لمدرسة الإحياء والبعث وانتهت بظهور ما يسمي بمدرسة الشعر الحر ، ولكن هذه المراحل ليست حادة قاطعة بحيث تفضي كل مرحلة إلى الأخري ، وتحتفظ بخصائص مستقلة ، ولكنها تتداخل وتتزامن في كثير من الأحيان ، فالشعر الذي يمثل عصر الإحياء ويتمسك أصحابه بعمود الشعر العربي مازال ماثلًا حتى الآن ، وكذلك تداخلت الرومانسية مع الرمزية والإحيائية مع الشعر الحر ، ونحن – هنا – نحاول أن نتتبع هذه الاتجاهات والمدارس لكي تكتمل الصورة أمام القاريء من خلال التصنيفات التالية :

أولًا – مدرسة المحافظين وهي تتمثل في عدة مراحل أيضاً :

١ – البدايات .
٢ – مرحلة الريادة .
٣ – مرحلة التأصيل والازدهار .
٤ – مرحلة التجديد .

ثانياً – المدرسة الرومانسية الابتداعية وأهم مراحلها :

١ – البدايات عند جماعة الديوان .
٢ – مدرسة المهجر .
٣ – جماعة أبوللو .
٤ – الرومانسية بعد الحرب العالمية الثانية .

ثالثاً – المدرسة الرمزية واتجاهاتها .

رابعاً – مدرسة الشعر الحر .

وفي هذا الإطار درسنا تطور فن القصة الشعرية في الأدب العربي الحديث ، وفن المسرحية في الشعر العربي الحديث أيضاً .

مدرسة المحافظين (الإحياء والبعث)
ويطلق على هذه المدرسة أيضاً الكلاسيكية[1]

يطلق هذا الاسم على مجموعة من الشعراء العرب الذين ظهروا مع تباشير النهضة الحديثة في أواسط وأواخر القرن التاسع عشر الميلادي وقد عادوا بالشعر إلى عصره الأول (الجاهلية) وعصر الازدهار (العباسي) وهذان العصران في تاريخ أي أمة من الأمم يطلق عليهما عصر (نقاء الجنس) و (العصر الذهبي) ، وهما منطلق النهوض والانبعاث ، وقد نهض بهذه المهمة كوكبة من الشعراء كان في مقدمتهم محمود سامي البارودي الذي عكف على التراث الشعري القديم يقتله قراءة وتمحيصاً واستيعاباً وتمثُّلاً ، ثم اختار ثلاثين قصيدة من عيون الشعر العربي جمعها من الدواوين ونشرها في كتاب تحت عنوان (مختارات البارودي) وكانت هذه المختارات زاداً للشعراء الذين نسجوا على منوال القدامي .

وقد مرت مدرسة الإحياء والبعث بأطوار ومراحل يمكن تتبعها على النحول التالي :

أولاً – البدايات (مرحلة الإرهاص) :

لم ينبت هؤلاء الشعراء الذين يمثلون ذروة الإحياء فجأة وبلا مقدمات ، بل سبقتهم إشارات وبوادر على يد أجيال من الشعراء عاشوا في نهايات القرن الثامن عشر الميلادى وبدايات القرن التاسع عشر ، وهم يعبرون عن مرحلة الانتقال من شعر السطحية والابتذال والصنعة الذى شاع إبان العهد العثماني كما

(١) والكلاسيكية : اتجاه أدبي محافظ يعتُد بالجانب العقلي ،ويتقيدّ أدباؤه بالتقاليد الفنيّة التي أرساها الأقدمون ، وكان هذا المصطلح يطلق على الآداب الرومانية القديمة ، ثم أطلق على أدب النهضة في أوربا وذلك الأدب الذي كان يحتذي به في نماذجه آداب اليونان والرومان ، ثم أخذ يطلق على الأدب المحافظ الذي عرف بأدب (الإحياء والبعث) .

أسلفنا وبين عصر النهضة ، وقد ظهروا في موجتين متتابعتين ، في الموجة الأولى كان النزوع نحو التأصيل والتواصل مع القديم يبدو على استحياء لدى الشيخ حسن العطار ، وهو يمثل بداية التململ من ربقة الصنعة والاتجاه نحو الإحياء وقد تبدى ذلك في جمعه لديوان ابن سهل ، كما كان مولعاً بالمعارف العصرية ، وكان أستاذاً لرفاعة الطهطاوي ، ويوصف بأنه شاعر إذا قيس بشعراء زمنه ، وقس على ذلك أيضاً تلميذه الشيخ حسن قويدر وإن كان أقل منه إبداعاً وقرباً من روح الشعر ، ومن شعراء هذه الموجة السيد على الدرويش والمعلم بطرس كرامة من شعراء الشام والشيخ ناصيف اليازجي وشهاب الدين محمود الألوسي من العراق ، وشعراء هذه الموجة تقليديون إلى حد بعيد ، ولكن ثمة بصيصاً من حياة يظهر في أشعارهم ، ولم يكونوا جميعاً متفرغين للشعر فأغلبهم موسوعي متعدد الاهتمامات كالانصراف إلى الدراسات اللغوية والنحو والفلك والتاريخ وما إلى ذلك .

أما شعراء الموجة الثانية فأشهرهم محمود صفوت الساعاتي وعائشة التيمورية وعبد الله فكري وغيرهم ، وقد جمع هؤلاء بين النزعة التقليدية والنزعة الإحيائية، وسنتوقف قليلًا عند الساعاتي لأنه أبرزهم ، وهو يمثل تمثيلًا حقيقياً مرحلة البدايات التي نتحدث عنها ، ونود أن نشير قبل ذلك إلى أن عباس محمود العقاد في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) قد وصف شعراء هذه المرحلة بأنهم كانوا حلقة الاتصال بين من يسميهم الشعراء العروضيين (ويعني بذلك أولئك الذين خبت في شعرهم وَقْدَة الموهبة واتخذوا من الشعر صنعة عروضية فكانوا استمراراً لعصر الجمود والانحطاط) وبين الشعراء المحدثين (ويعني بهم شعراء الإحياء والبعث) .

ويميز العقاد بين هؤلاء العروضيين وبين شعراء الإحياء فيصف دواوينهم « بأنها أشبه شيء بكراسات الإنشاء في معاهد التعليم » وقد خاض الساعاتي نفسه في مثل هذا النوع من النظم وخصوصاً في قصيدته الطويلة التي قالها في مدح الرسول (ﷺ) وقد أتى فيها على مائة وخمسين لوناً من ألوان البديع ومطلعها :

سفح الدموع لذكر السفح والعلم أبدي البراعة في استهلاله بدم

غير أن الساعاتي على الرغم من ذلك يمثّل البداية الحقيقية لشعر الإحياء للأسباب التالية :

أولاً – لم ينتسب إلى ذلك اللون من التعليم التقليدي الذي يقوم على الأذن والذاكرة في البيئة الأزهرية القديمة التي تخرج فيها على أبو النصر والليثي ومحمد شهاب وعبد الله فكري ، بل تشرب روح الشعر مباشرة دون واسطة فلم يتعلم النحو بل اكتسبه اكتساباً طبيعياً شأنه في ذلك شأن البارودي ؛ فقد استظهر ديوان المتنبي وكثيراً من أشعار القدامى فاتصل بروائع التراث دون حاجز وقد ظهرت روح المتنبي في شعره .

ثانياً – كان ثمة دوافع شجعته على قول الشعر والتجويد فيه وهو في ذلك – يشبه إلى حد كبير في ظروفه ما أحاط بالشعراء القدامى من مؤثرات ، فقد اتصل بـ (آل عون) من الأشراف وقد اصطحبوه في حروبهم وكان بينه وبينهم ما يستدعي المدح والعتاب ، فقد نبذوه حيناً دونما سبب وقربوه إليهم حيناً آخر مما حرّك دوافع الشعر لديه ، ونافسه عليهم العديد من الشعراء ، وكان منهم النحوي مثل الشيخ زين العابدين المكي الذي اعترض على بعض مفردات الساعاتي تماماً مثلما حدث للمتنبي في بلاط سيف الدولة .

ثالثاً – تفرغ للشعر أو كاد ، فنظم في معظم الأغراض المعروفة وخصوصاً الحماسة والمدح والعتاب وشعر المداعبات والنصح وما إلى ذلك :

دراسة لنماذج من شعره :

يقول الشاعر مادحاً الخديوي سعيداً وقد عزم على زيارة قبر الرسول (ﷺ) .

ملأت قلوب الناظرين رُعباً فمادروا ... بعثتَ لهمُ بالكُتْبِ أم بالكَتائبِ
تركتَهمُ في أمرِهم بين صادقٍ ... وآخرَ في تيهٍ من الظنِّ كاذبِ
تسير لهم في بحر جيشٍ عرمرمٍ ... يفيض بموج الحتفِ من كل جانبِ
إذا هتفوا باسم العزيز تزلزلت ... جبالٌ عليها الذل ضربةُ لازبِ
فكيف إذا يممّت بالشُّهب أرضهم ... وزاحمت مافي أُفقهم بالنجائب
وجرد عليها الأسد في قصب القنا ... ترى الأسد في الآجام مثل الثعالب

ويلاحظ أن الشاعر في هذا النص قد تميّز بما يلي :

١ – الاهتمام بالإيقاع والجرس شديد الوقع في الأذن فجاءت أبياته على بحر الطويل (فعولن مفاعلين فعولن مفاعيلُ) وهذا البحر فيه تتجلى المهابة والفخامة والقدرة على استيعاب الحالات النفسية المختلفة ، ولهذا كان الأنسب للملاحم والقصص وذكر البطولات .

٢ – النسج على منوال القدماء وخصوصاً المتنبي في سيفياته فهو فخم العبارة تراثي المعجم ، وهو قريب من روح أبي تمام في محسناته اللفظية والمعنوية حيث الجناس في قوله (الكتب والكتائب) (وصادق وكاذب) .

٣ – راوح في صياغاته بين أسلوب التقرير الإخباري الذي ينحو منحى السرد والأسلوب الشرطي وبين الاستفهام والأمر في تشكيل فني يموج بالحركة .

٤ – تكثيف الشاعر للنعوت التي تبدو مفردة تارة ومركبة تارة أخرى بالإضافة إلى العناية باستخدام المفردات ذات الظلال الصوتية (عرمرم تزلزلت ، يمت ، زاحمت .. إلخ) .

٥ – وظّف الشاعر بعض عناصر الصور القديمة كالبحر والصحراء وزلزلة الجبال .

ومن دُعاباته :

إذا ارتفعت بالنحو أعلام علمنا ... جعلنا جواب الشرط حذف العمائم
ليعلم من بالنصب يرفع نفسهُ ... بأن حروف الخفض غيرُ الجوازم
ويعلم من أعياه تصريف اسمه ... بأنا صرفناه كصرف الدراهم
نُصبنا على حال من العلم والعلي ... وكنا على التمييز أهلُ المكارم
لأنا رأينا كل ثور معمم ... يكلف قرنيه بنطح النعائم
يجرُّمن الإذلال فضل كسائه ... كأن الكسائي عنده غير عالم
إذا نظر الكرّاس حرك رأسه ... وصاح : أزيد قائم أم غير قائم

ويتميّز هذا النص بما يلي :

أولاً – تسرى فيه روح الفكاهة وقد شاعت هذه الروح في شعر معاصريه ومرجع ذلك إلى أمرين طبيعة المزاج السائد ، وضغوط الحياة التي أفرزت نوعاً من التحدي السلبي بالإضافة إلى ما كان يصطخب من جدل حول التقليد والتجديد .

ثانياً – اتّكأ الشاعر على أسلوب التورية ، فالمعني القريب هو ما اتصل بالنحو كما تنبيء عن ذلك مصطلحات النحو ، أما المعني البعيد فهو ما توحي به كلمة النصب – مثلاً – من معنى الاحتيال .

ثالثاً – معجم الشاعر مستقى من علم النحو (مفرداته وأعلامه) ، وألفاظه سهلة ودلالاتها قريبة .

رابعاً – اعتمدت الصورة عنده على المفارقة المضحكة أي ذكرالمعنى وما يقابله ، كصورة حذف حرف العلة (وهي صورة عقلية تجريدية) وصورة حذف العمامة (وهو مشهد تمثيلي حسي) .

خامساً – نزع إلى ما يشبه رسم المشهد الكاريكاتيري حيث عبث بالصورة الواقعية وبنسب العلاقات فيها فشبه النحاة بالثيران وصورهم في مشهد ساخر وهم يقرؤون في كراريسهم .

ومن شعره في العتاب :

إني على العهد القديم وإنما ... حَظُّ الأديب عداوةُ الأرزاق
عاملتموني بالجفاء ، رويدكم ... الوردُ ذو أرج بلا إحراق
ما لي أراكم تنكرون مكانتي ... الشمس لا تخفى مع الإشراق
قلّدتُمُ غيري الجميل وقلتم ... حسب المغرّد زينة الأطواق
اسديتم الجدوى له وسددتم ... طرق الرجاء على بالإطراق
إن لم يكن مثلي يسيء ومثلكم ... يغضي ، فأين مكارمُ الأخلاق

ثانياً – مرحلة الريادة :

يمثل هذه المرحلة أصدق تمثيل الشاعر محمود سامي البارودي الذي رد الشعر إلى طبيعته بعد أن أصابه الضعف والانحلال عبر عقود طويلة ويمكن أن يعزي دوره الريادي إلى ما يلي :

أولاً – لقد ارتقى باللغة الشعرية من الصياغات الركيكة إلى المتانة والقوة في العبارة الشعرية ، مما دفع ناقداً مجلياً كالعقاد إلى القول « إذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي لم تكد تنظر إلى قمة واحدة سامية تساميه أو تدانيه » .

ويرجع ذلك إلى أنه نظم الشعر عن طبع وسليقة على الرغم من أنه لم يقرأ كتاباً نظرياً واحداً في فن من فنون العربية كما يشير إلى ذلك حسين المرصفي صاحب كتاب (الوسيلة الأدبية) الذي يعد من أهم الكتب التي أسهمت في إرساء حركة الإحياء في الشعر وقد كان تتمرّسه بأساليب الشعراء والأدباء الفضل في تربية ملكته اللغوية .

ثانياً – لقد رد إلى الشعر العربي عنصراً جديداً كان قد افتقده هذا الشعر قروناً طويلة ألا وهو (**عنصر الذاتية**) ، وقد أشار إلى دور البارودي في هذا المجال عدة باحثين منهم العقاد الذي يرى أن استعراض ديوان البارودي كله يفضي بالقارىء إلى ترسيخ حقيقة هامة وهي أنه ليس في هذا الديوان بيت واحد إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة والخاصة ، ويعقب على ذلك بقوله : هذه آية الشاعرية الأولى ، وربما كان في هذا القول غير قليل من المبالغة ، فبماذا نفسر معارضاته ، ومحاكاته للأقدمين واصطناع مضامينهم وأساليبهم ، فالأحق بالاعتبار قوله (أي العقاد) أن هذه المحاكاة ردت إلى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين . ولذلك يعترف هذا الناقد بأن البارودي يقلد أحياناً كما كان يقلّد النظامون في عهد الحملة الفرنسية ، ويبتكر أحياناً كما يبتكر الشاعر الطليق بين أحدث

المعاصرين[1] .

ويرى الدكتور شوقي ضيف أنه لا ينبغي أن يفهم من معارضات البارودي أن شخصيته فنيت في شخصياتهم فهو إنما استعار منهم الإطار الذي صب فيه نفسه وخواطره وعقله وسرائره ، ويرى أنه كان من الذكاء والاعتداد بمواهبه بحيث يثبت شخصيته قوية كأنها الخاتم يطبع على كل مأثور له باسمه ، وفى تعليقه على قصيدته التي مطلعها :

ألا حي من أسماء رسم المنازل وإن هي لم ترجع بياناً لسائل

يقول : إن البارودي لا يقصد رسماً ولا داراً حقيقية ، وإنما يريد الرمز بهذا العنصر الجاهلي القديم عن بعض ذكرياته ، ولا بأس عليه من ذلك مادام يريد أن يحدث جواً عاطفياً ، لهذه الأشياء البدوية أو الصحراوية التي نجدها في صناعته وشعره لا تُضِيَره لأنه إنما يتخذها رموزاً دالة على بعض حقائقه النفسية[2] .

وربما كان الدكتور عبد القادر القط أكثر دقة حين وضّح معني الذاتية بقوله « وليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها – وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية – بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس » .

وقد اكتظت حياة البارودي بالتجارب والأحداث التي صقلت نفسه وزودته بذخيرة ذاتية شاعت في شعره من ذلك مشاركته في حرب جزيرة كريت وفي حرب البلقان ، كذلك تَصَدّيه لدور قيادي بارز في الثورة العرابية ، وقد كانت تجربة النفي التي تمخض عنها فشل الثورة من أعمق التجارب ، ومن أشد المحن التي عاناها ، فاجتمع العنصر الذاتي إلى الصياغة الفنية المحكمة التي استقاها من القديم لتشكّل أبرز معلم من معالم أسلوبه .

---

(١) عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، كتاب الهلال ، القاهرة ١٩٧٢ ص ٩٠ .

(٢) د . شوقي ضيف ، فصول في الشعر ونقده ، دار المعارف بمصر (د . ت) ص ٢٧٥ .

أهم العوامل التي أثرت في شعره وحياته (١٨٣٨ - ١٩٠٤) :

١ - انتماؤه إلى الأرستقراطية الحاكمة في مصر ، وهي تتألف من الشركس والأتراك والمماليك ، وقد كان جدّه آمراً للمدفعية في الجيش العثماني .

٢ - اتصاله بالشعر العربي القديم اتصالًا مباشراً وثيقاً في دواوين الأقدمين ، وتمثّله لهذا الشعر وتمرُّسه بأساليبه وصياغاته .

٣ - اتقانه للغات أربع : العربية والتركية والفارسية والإنجليزية واطلاعه على آدابها والتشرُّب بروحها .

٤ - اشتراكه في الثورة العرابية واشتغاله بالسياسة في أعلى مراتبها وانحيازه إلى الصف الوطني .

٥ - قيادته للجيوش المقاتلة في (كريت والبلقان) ، ومعاناته لظروف مشابهة لماعاناه فطاحل الشعر العربي كالمتنبي وأبي فراس .

٦ - معاناته لتجربة النفي حيث نفي إلى جزيرة سرنديب فترة طويلة ، ولما حل بأسرته من مآسي ، وقد كان لذلك أثر ملموس في شعره فطغت النبرة الذاتية الحزينة عليه .

الفلسفة النظرية والتوجه الإبداعي :

والبارودي يقف علماً شامخاً دالًا على هذا التوجه الإحيائي من الناحية النظرية والتطبيقية ، ويبرز الجانب النظري في شكلين من أشكال التعبير :

أولًا - الشعر ، حيث يفصح عن احتذائه للنماذج القديمة واقتفائه أثر الشعراء القدامي إذ يقول :

تكلّمت كالماضين قبلي بما جرت ... به عادة الإنسان أن يتكلما
فلا يعتمدني بالإساءة غافلٌ ... فلابد لابن الأيك أن يترنّما

ويتحدث عن القيم الفنية التي يتبعها في شعره ، حيث ينهج نهجاً اتباعياً صارماً من حيث متانة العبارة ، واتقان التراكيب وإحكامها وفق معايير

منضبطة فيصف شعره بقوله :

لم تُبن قافية فيه على خلل كلا ولم تختلف في وصفها الجُمَلُ
فلا سنادٌ ولا حشوٌ ولا قلق ولا سقوط ولا سهو ولا عِلَلُ

ثانياً : النثر ، فهو يكرس مقدمة ديوانه للحديث عن نظرته إلى الشعر وكأنه يصنع نظرية متكاملة في هذا المجال لتقوم على الدعائم التالية :

ـــ الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكرة ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب ، فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسَلَة اللسان ، فينفث بألوان الحكم ينبلج بها الحالك ، ويهتدي بدليلها السالك كما يقول .

ويتضح مما سبق أهمية الفكر حيث التركيز على الجانب العقلي دون إغفال للجانب العاطفي ، ثم تأكيد الجانب الخلقي ، فالشعر يهدف إلى الإرشاد حيث يضيء الطريق فيهتدي به الناس .

وهذان العنصران من مقومات الشعر الكلاسيكي عند الغربيين .

ـــ ثم يقول : وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه ، وائتلفت معانيه وكان قريب المأخذ ، بعيد المرمى بريئاً من عشوة التعسّف غني عن مراجعة الفكرة ، فهذه صفة الشعر الجيد ، وهذا يستدعي ما قاله المرزوقي عن عمود الشعر العربي من حيث كمال الصياغة وجودة الإحكام حيث « شرف المعنى وصحته ، وجزاله اللفظ ورقته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النغم والتئامها مع تَخيُّرٍ من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له .... إلخ » .

ـــ ثم يقول : ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس ، وتدريب الأفهام وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسَرْح .

وهذا فيه بيان للأهمية التربوية والخلقية للشعر .

ثالثاً ـ المختارات : عكف البارودي في أواخر أيامه على اختيار نماذج من ثلاثين ديواناً من شعر فحول الشعراء المولدين العباسيين ، اصطفاها من الأشعار الدقيقة المعنى ، الرقيقة اللفظ الخالية من الحشود والتعقيد ورتبها في سبعة

أبواب : الأدب ، المدح ، الرثاء ، الوصف ، النسيب الهجاء ، الزهد ، ورتبها حسب التسلسل الزمني لأصحابها فابتدأ ببشار بن برد ١٦٧ هـ وانتهى بابن عُنَيْن ت ٦٣٠ هـ .

وهذا الاختيار تَعْضِيد لمنهجه ، يكشف فيه عن ذوقه وذوق عصره ، ومارمت إليه مدرسته من اقتفاء للنماذج التراثية في الشعر العربي .

هذا من حيث النظر أما من حيث التطبيق فإننا واجدون خصائص الشعر العربي القديم جلية فى قصائده :

أولًا – البناء التقليدي للقصيدة العربية القديمة ، فقد تعددت الأغراض وفق النسق المعهود : الوقوف على الأطلال وبكاء الديار ثم الغزل أو الفخر أو الوصف ثم الطرد ووصف الخمر والحكمة ، مع الوقوف عند الغرض الأساسي للقصيدة .

وقد كان في وقوفه على الأطلال جاهلي الروح والصياغة محتذياً لا مجتهداً ، ومهما قيل عن طلالياته من أنها كانت رياضة شعرية أو استلهاماً لذكريات مضت أو محاولة لإثبات الشاعرية فإنها تنم عن تعلّق بالشعر العربي القديم وتفاعل معه ، من ذلك طلليته المشهورة :

ألا حيّ من أسماء رسم المنازل ... وإن هي لم ترجع بياناً لسائل
خلاءٌ تعفتها الروامس والتقت ... عليها أهاضيب الغيوم الحوافل
فلأياً عرفت الدار بعد ترسّم ... أراني بها ما كان بالأمس شاغلي
غدت وهي مرعى للذّئاب وطالما ... غدت وهي مأوى للحسان العقائل

وظلت الأغراض المعروفة في العصر الجاهلي والعباسي شائعة في شعره بل تُمثّل المحاور الرئيسية لموضوعاته الشعرية الأثيرة ، فكان يمدح ويصف ويهجو ويتغزل ويفتخر وما إلى ذلك .

ثانياً – الرجوع إلى المعاني والأفكار الشائعة في التراث الشعري القديم : سبق أن أشرنا إلى أن الشاعر نظم في الموضوعات القديمة ، ولكن الأمر لم يقف عند هذا الحد ، بل تعدّاها إلى التفاصيل الجزئية التي تندرج تحت الموضوعات الكُلّية فهو يتمثل معاني أبي نواس في خمرياته والمتنبي في الحمي ، وإن كنا لا

نستطيع أن نتهمه بالسطو ، فلقد عمل على ترك بصماته الذاتية من ذلك قوله مستلهماً روح المتنبي الشعرية في الحمى :

فدع التكهن يا طبيب فإنما دائي الهوي ، ولكل نفس داءُ
ألم الصبابة لذة تحيا بها نفسي ودائي لو علمت دواء

فالمعاني في هذين البيتين قريبة مما قاله المتنبي في المناخ العام وليس في الجزئيات ، فالمتنبي يقول :

يقول لي الطبيب أكلت شيئاً وداؤك في شرابك والطعام
وما في طبه أني جوادٌ أضر بجسمه طول الجمام

ومن الملاحظ أن البارودي قد تأثّر في قوله « ودائي لو علمت دواء » بقول أبي نواس : «وداوني بالتي كانت هي الداء»، ويصل الأمر أحياناً إلى حد تضمين بعض أجزاء البيت كاملاً في النص الذي يقوله كما يتضح في قوله :

رضيت من الدنيا بمالا أودّه وأيُّ امرىء يقوى على الدهر زنـدُهُ
وما أبت بالحرمان إلا لأنني « أودُّ من الأيام ما لا تودُّه »

ولم يقتصر تأثر البارودي بمعاني القدماء على الشعر بل تجاوزه إلى النثر ، فقد ترددت أصداء عبارة الحجاج المشهورة في إحدي خطبه « إني أري رؤوساً قد أينعت وحان قطافها » في قوله :

أرى أرؤساً قد أينعت لحصادها فأين ، ولا أين السيوف القواطع

ثالثاً– المعارضات : عارض البارودي العديد من النماذج الشعرية القديمة ، ويري بعض الباحثين أن هذه المعارضات كانت عبارة عن مرحلة من مراحل التدريب على اتقان قول الشعر ، ولم يكن فن المعارضات بدعاً عند البارودي ، فإنه فن معروف عند كبار الشعراء حين يعمدون إلى بعض الروائع الشعرية المعروفة فيحاكونها ، وفى اعتقادى أن المعارضة لدى البارودى وأضرابه من شعراء الإحياء كانت ضرورة استلزمتها المرحلة ، وهي لون من ألوان العودة إلى المظان الرئيسة والنهل منها .

وقد عارض البارودي أبا نواس في رائيته :

أجارة بيتينا أبوك غيور ... وميسور ما يرجى لديك عسير

فقال :

أبي الشوق إلا أن يحنَّ ضمير ... وكل مشوق بالحنين جديرُ

ويقول معارضاً أبا فراس في قصيدته التي مطلعها :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر ... أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ

بقصيدته ذات المطلع :

طربت وعادتني المخيلةُ والسُّكر ... وأصبحت لا يلوي بشيمتي الزجر

وقد ذكر حسين المرصفي الناقد الإحيائي الشهير في كتابه الوسيلة الأدبية العديد من معارضات البارودي .

رابعاً – الظواهر الأسلوبية التراثية في شعر البارودي :

فمن حيث الألفاظ والتراكيب فقد استمد العديد منها من شعر القدامي كامرىء القيس مثال ذلك قوله :

بكى صاحبي لما رأي الحرب أقبلت ... بأبنائها واليوم أغبر كالح

فقلت تعلّم إنما هي خطة ... يطول بها مجد وتخشي فضائح

وهذا يذكرنا بقول امرىء القيس :

بكى صاحبى لما رأي الدرب دونه ... وأيقن أنّا لا حقان بقيصرا

فقلت له : لاتبكِ عينُكَ إنما ... نحاول ملكاً أو نموتَ فنعذرا

ولم يقتصر ذلك على امرىء القيس والشعراء الجاهليين بل تعداه إلى عمر ابن أبي ربيعة وأضرابه من الأمويين ، وأبى تمام والشعراء العباسيين .

ومع كل مظاهر التقليد التي أشرنا إليها فإن البارودي كانت له في أواخر حياته قصائد وجدانية انصرف فيها عن تقليد القدماء واتجه إلى التعبير عن عواطفه الخاصة مقدماً ذوب نفسه وخلاصة تجربته بعد أن عصفت به الأحزان وحلت به الخطوب فسجن ونفي ونكب في أهله من ذلك قصيدته التي يصف فيها تجربة السجن في أعقاب فشل الثورة العرابية.

شفّني وجدي وأبلاني السهر وتغشّتني سمادير الكذر
فسواد الليل ما إن ينقضي وبياض الصبح ما إن ينتظر
لا أنيس يسمع الشكوي ولا خبر يأتي ولا طيف يمرُ
بين حيطان وباب موصدٍ كلما حرّكه السجّان صر
يتمشي دونه ، حتي إذا لحقته نبأة مني استقر
كلما درت لأقضي حاجةً قالت الظلمة مهلًا لاتدر

ومن الملاحظ أن الشاعر في هذا النص تميز عما هو مألوف في شعره بجملة خصائص أهمها :

١ – بروز النزعة الذاتية الوجدانية والانصراف إلى التعبير عن الهموم الخاصة .

٢ – استخدام مفردات واضحة والتخلي – إلى حد ما – عن الألفاظ القديمة .

٣ – الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة في الوصف بأسلوب سردي متقصياً الحالة التي يعيشها .

٤ – الصورة الكلية التي تندرج في إطارها الصور البيانية المألوفة .

نماذج تمثل مراحل حياته المختلفة

المرحلة الأولى (المحاكاة والتقليد)

ألا حي من أسماء رسم المنازل ... وإن هي لم ترجع بياناً لسائل
خلاء تعفتها الرواسم والتقت ... عليها أهاضيب الغيوم الحوافل
فلأياً عرفت الدار بعد ترسُّمٍ ... أراني بها ما كان بالأمس شاغلي
غدت وهي مرعىً للظباء وطالما ... غدت وهي مأوي للحسان العقائل
ديار التي هاجت على صبابتي ... وأغرت بصدري لاعجات البلابل
من الهيف مقلاق الوشاحين غادةٌ ... سليمة مجري الدمع ريَّا الخلاخل
إذا مادنت فوق الفراش لَوَ منةٍ ... جفا خصرها من ردفها المتثاقل

خصائص هذا النص :

أولًا – تأثر الشاعر في هذه الأبيات بالنموذج الفني الجاهلي إلى درجة النسخ ، حيث يصف الأطلال وينتقل إلى وصف المحبوبة التي ألصق بها المعالم المثالية للجمال الأنثوي في الجاهلية فهي هيفاء رقيقة الخصرين ممتلئة الردفين ريّانة الساقين .

ثانياً – من مظاهر هذا التأثر ما سبق أن أشرت إليه من مراعاة النمط البنائي للقصيدة الجاهلية المتعددة الأغراض .

ثالثاً – معجم الشاعر اللغوي بدوى الألفاظ يحاكي ما ورد في أشعار الأقدمين مثل : لأياً ، ترسم ، خلاء وما إلى ذلك .

رابعاً – ضمن الشاعر أبياته شطراً أو بعض شطر من بيت في معلقة زهير ابن أبي سلمي وهو (فلأياً عرفت الدار بعد ترسم) .

خامساً– كثرت الكنايات في هذه الأبيات ، والكناية من أبرز السمات الأسلوبية لدى الجاهليين مثل :

مقلاق الوشاحين كناية عن النحافة ، سليمة مجري الدمع النضارة والترف ... إلخ .

سادساً – مخاطبة الآخر (عنصر التجريد) في مستهل القصيدة من أخص خصائص الشعر الجاهلي (ألا حي من أسماء ..)وكذلك التصريع (اتفاق حرف الرّوي في الشطرين) .

سابعاً – مما سبق يتضح أن الشاعر قد تمثّل التراث الشعري القديم واستوعبه وأعاد إنتاجه بمهارة ، ولكنه لم يبدع جديداً وهذه السمة تميز المرحلة الأولى من شعره

المرحلة الثانية (التجربة العامة – اشتراكه في ثورة عرابي)

نصحت قومي وقلت الحرب مفجعةٌ ... وربما ساح أمر غير مظنون
فخالفوني وشبوها مكابرةً ... وكان أولى بقومي لو أطاعوني
تأتى الأمور على ما ليس فى خلد ... ويخطىء الظن فى بعض الأحايين
حتى إذا لم يعد في الأمر منزعة ... وأصبح الشَّر أمراً غير مكنونِ
أجبت إذ هتفوا باسمي ومن شيمي ... صدق الولاء وتحقيق الأظانينِ

الخصائص :

١ – تعبر هذه الأبيات عن موقف البارودي من ثورة عرابي التى شارك فيها مشاركة فعّالة على الرغم من أنه لم يكن مقتنعاً بالأسلوب الذى تمت به حيث نصح قومه بعدم خوض غمار الحرب عندما ضربت الإسكندرية وتصدى الإنجليز للعرابيين ولكنه اضطر استجابة لطلب رفاقه دون تردد . وبالتالى فهى تعبر عن إسهامه فى الأحداث العامة .

٢ – يبدو أن الشاعر قد طوّر أدواته وأسلوبه ، فلم يعنه أن ينسج على منوال القدماء فى اختيار الألفاظ ، ولكنه ظل متمسكاً بإحكام الصياغة وجهارة الإيقاع وما إلى ذلك من خصائص الشعر القديم ، يؤيد ذلك اختياره لبحر الطويل .

٣ – تضمن هذا النص الحكمة المستخلصة من تجربته ، والشعر القديم حافل بالحكمة .

٤ – النزوع إلى الفخر – وهو من أغراض الشعر القديم – ماثلٌ في النص بأجلي صوره .

٥ – نحا الشاعر منحي قصصياً سردياً في حديثه عن هذه التجربة فخلا النص تماماً من أساليب الطلب ، واعتمد على الفعل الماضي ، وكان العطف هو الوسيلة الرئيسية في الربط بين الجمل .

المرحلة الثالثة (التجربة الخاصة – معاناة النفي وهموم الفقد)

قال البارودي يرثي زوجته :

أيد المنون قدحت أي زنادِ ... وأطرت أية شعلة بفؤادي
أوهنت عزمي وهو حلة فيلقٍ ... وحطمت عودي وهو رمح طرادي
لم أدر هل خطب ألم بساحتي ... فأناخ أم سهم أصاب سوادي
أبلتني الحسرات حتي لم يكد ... جسمي يلوح لأعين العوّادِ
يا دهر فيما فجعتني بحليلة ... كانت خلاصة عدتي وعتادي
إن كنت لم ترحم ضناي لبعدها ... أفلا رحمت من الأسى أولادي
أفردتهن فلم ينمن توجُّعاً ... قرحي العيون رواجف الأكبادِ
ألقين دُرّ عقودهنُ ولبسهن ... دُرّ الدموع قلائد الأجياد
لو كان هذا الدهر يقبل فديةً ... بالنفس عنك لكنت أول فادي
لكنها الأقدار ليس بناجعٍ ... فيها سوي التسليم والإخلادِ

دراسة النص :

١ – تمثل هذه الأبيات المرحلة الثالثة من حياة البارودي وشعره وهي (المرحلة الذاتية) التي عبر فيها عن همومه الخاصة ، حيث عاش في المنفي ، وتكالبت عليه المصائب ففقد زوجته .

٢ – تخلص في هذه المرحلة أو كاد من سلطان الأغراض المتعددة ، فأصبحت القصيدة ذات وحدة موضوعية تدور حول محور واحد يمثل تجربة الشاعر .

٣ – في هذا النص جيشان عاطفي عبر عنه الشاعر بصيغ أسلوبية متعددة

حيث النداء وخطاب مالا يعقل مما يعكس الحسرة والألم ثم الاستفهام التعجبي الإنكاري ، والنفي المتتابع الذي يجسد الرغبة في التخفف من أعباء المأساة . والإلحاح في متابعة التفاصيل وروايتها والبوح بها ثم تكرار الشرط الذي يعكس التمني المستحيل فلم يعد بيد الشاعر حيلة .

إن كنت لم ترحم ضناي .. لو كان هذا الدهر يقبل فدية وهكذا تصطخب في نفس الشاعر أحاسيس الحسرة والألم فتنعكس في هذه الصيغ الأسلوبية التي تمزج بالقلق والاضطراب والألم وتنتهي بالتسليم (ليس بناجع فيها سوي التسليم والإخلاد) .

٤ – كان لتراوح الصيغ الطلبية بين النداء والاستفهام والخبريَّة حيث النزوع إلى البوح الذي يمثل قرارة السكون في المد العاطفي الذي يعقب مرحلة الارتفاع أثر في تجسيد المشاعر والتعبير عن حالتي المد والجزر .

٥ – جمع الشاعر في هذه الأبيات بين الصور البيانية المجازية (يد المنون) و (وهو حُلة فيلق) (خطب ألم بساحتي) (سهم أصاب فؤادي) والصور المشهدية الحسية (أفردتهن فكم ينمن توجعاً .. قرحى العيون رواجف الأكباد) . وقد كانت السمة الغالبة هي التشخيص .

٦ – تسيطر المفردات العاطفية المطعمة بالألفاظ العسكرية (فيلق ، الزناد عدة ، عتاد) على النص ، ولعل الألفاظ الأخيرة من آثار تجربته في هذا السلك (العسكري) .

٧ – نظم الشاعر قصيدته على البحر الكامل وهو بَحْرٌ فيه طواعية للعديد من الأغراض الواضحة الصريحة ، فهو غني بالإيقاع ، ويناسب الجانب الوجداني الداخلي البعيد عن السطحية العاطفية ، ويجمع بين القوة المشبوبة والرّقة المأنوسة ، ولهذا كان مناسباً للفخر والغزل والحزن والحكمة والتأمل . والحركات في هذا البحر تغلب على السكنات ، وهذا يؤكد جانب الجزالة (كما يقول الدارسون) . وقد كثرت السكنات في هذه القصيدة وساعدتها حروف المد مما غلب الجانب العاطفي الرقيق[1] .

---

(١) راجع : د . عبده بدوي ، دراسات في النص الشعري – دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع ط٢ ، ١٩٨٤ ص ٥٦ (في حديثه عن خصائص بحر الكامل) .

نموذج متكامل

قال البارودي يعارض الشريف الرضي :

سوايَ بتحنان الأغاريد يطربُ ... وغيريَ باللذات يلهو ويلعب[1]
وما أنا ممّن تأسرُ الخمرُ لُبَهُ ... ويملك سمعيهِ اليراعُ المثقَّب
ولكن أخوهم إذا ما ترجّحت ... به سَوْرةٌ نحو العلا راح يدأب
نفي النومَ عن عينيه نفسٌ أبيّةٌ ... لها بين أطراف الأسِنّة مطلبُ
بعيد مناط الهم فالغربُ مشرِقٌ ... إذا ما رمى عينيه والشرقُ مغربُ
ومن تكن العلياءُ همّة نفسه ... فكل الذي يلقاه فيها مُحبّبُ
إذا أنا لم أعطِ المكارم حقها ... فلا عزّني خالٌ ولا ضمّني أبُ
أسيرُ على نهج يرى الناسُ غيرَه ... لكلٍّ امرىءٍ فيما يحاول مذهبُ

المفردات (المعاني الجزئية) :

التحنان : الصوت المطرب – اللُّب : العقل ، وتأتي بمعنى القلب أيضاً
اليراع : المزمار – سورة : حدّة ، والمقصود هنا الطموح الوثّاب يدأب : يعمل بهمّة ونشاط – بعيد مناط الهم : ذو مطامح بعيدة لا تحدها حدود .

الفكرة الرئيسة : يفخر الشاعر في هذه الأبيات بأنه ليس ممن تستخفه نشوة الطرب ويسيطر عليه النزوع إلى اقتناص اللذة واللهو ، وتغنّيه عن رشده الخمرة ، وتصرفه إلى سماع الألحان العذبة ، ولكن ذو عزيمة قويّة وطموح وثّاب يشغله عن هذه الأمور التافهة وقد أقضّت مضجَعَهُ وطردت النوم عن عيونه فنفسه العالية التي تأبى الضيم ترنو إلى تحقيق المطالب الصعبة التي لا تنال إلا بشق الأنفس وخوض المعارك ، وهمّته تضيّق رقعة الأرض أمامه ، وتختصر المسافات ، فلا فرق عنده بين المشرق والمغرب إذا ما اقتضت حاجته ذلك .

ثم ينتقل إلى الحكمة والحكمة عنده وثيقة الصلة بوجدانه وتجربته الذاتية فهي ليست حكمة مجرّدة ، ذهنية الطابع ، بل هو يحسن التخلص إليها من واقع

إحساسه بنفسه وبقدراته ، ويمزجها بالفخر مزجاً وثيقاً كما نري في الأبيات الثلاثة الأولى ، فهو يقرر أن من يريد أن يصل إلى قمة المجد فإن ما يصادفه في سبيل ذلك من عَنَتٍ وإرهاق أمر مرغوب فيه ، وأن اكتساب المحامد لابد من أن ينال بثمن غالٍ ، هذا الثمن هو الذي أشار إليه الشاعر في قوله « إذا أنا لم أعطى المكارم حقها ... إلخ » رابطاً بين الحكمة والفخر فكأنه يستدل على صدق مقولته بحالته هو ، حيث يدعو على نفسه ويصفها بأنها غير جديرة بإعزاز الخال والانتساب إلى الأب إذا لم يقدم الثمن المطلوب لبلوغ أرقى مراتب المجد .

وتظهر شخصية البارودي واضحة جَليّة في حكمه فهو يقرر أن له نهجاً خاصاً قد يختلف مع الناس بشأنه ، ولكن ذلك لا يثنيه عن التمسُّك به فلكلِّ إنسان طريقته ومنهاجه الخاص ، وهنا يتضح الربط بين الحكمة والإحساس بالذات ، أو ما يسمى بالرّبط بين العام والخاص ، أو الذاتي والموضوعي ، الأمر الذي دفع العقاد إلى أن يشير إلى هذه الخاصيّة في شعر البارودي فهو يرى أنه فنّان مُبدِع في اتّباعه وتقليده للقدماء وأن شخصيّته تتضح في شعره[1] ، في حين يري بعض الباحثين غير ما يري العقاد ، إذ يقول الدكتور عبد اللطيف خليف معلقاً على رأي العقاد هذا ما ملخصه أن شعر البارودي لا يعبر عن حياته ولا عن حياة قومه وإنما يدل على ثقافته وقدرته على رياضة القول عن طريق العرب الأقدمين[2] .

ولعل دراستنا للأبيات السابقة تجعلنا أميل إلى ترجيح الرأي الثاني لأن المعاني التي تضمنتها هذه الأبيات متروكة ومألوفة ولا فضل للشاعر إلاّ في إعادة صياغتها وإحكام هذه الصياغة على نحو يبين أنها تجد هوي في نفسه ، ولكنها ترتبط بتجربته أيضاً على نحو ما ، ولكن ذلك كله لا يجعله مبتكراً ، أو مبتدعاً ، أو ذا شخصية فنية مستقلة .

القيم الفنّية :

أولًا – أول ما يلفت الانتباه في هذه الأبيات استهلالها بمطلع (مصرّع)

---

(١) راجع : عباس محمود العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في القرن الماضي ، كتاب الهلال ، القاهرة

(٢) راجع : د . محمد حلمي عليوه ، محاضرات في الأدب الحديث (مخطوط) ص ٣١ – ٣٢ .

على عادة الشعراء القدامي ، حيث الثراء الموسيقي الناجم عن تماثل القافية في الشطرين مما يكون له وقع في نفس المتلقي يوقظه ويحفزه لعملية التلقي، كذلك فإن اختيار الشاعر للبحر الطويل وهو يشتمل على ثمان وعشرين مقطعاً ، من أحفل البحور الشعرية بالرصانة والعمق ، وهو يعطي إمكانية للسرد والعرض ، ولهذا يناسب القصائد القصصية والملحمية .

ثانياً – استخدام الشاعر لأسلوب النفي من أجل الإثبات فهو ينفي عن نفسه الطرب لأصوات الغناء واللهو باللذات . وهذا أمر لافت ، وظاهره أسلوبية فيها خروج على المعتاد من الكلام المألوف وقد جاء الإثبات بعد ذلك في شكل تقرير بعد أن هُيىء المتلقي وحُفِّز عن طريق التشويق لأن النفي يثير في النفس حب الاستطلاع لما سيثبت بعد ذلك .

ثالثاً ــ التقديم والتأخير في الأبيات حيث أخّر الفعل في البيت الأوّل وقدّمت متعلقاته ، وقدّم المفعول به في الشطر الثاني (ويملك سمعيه اليراع) وأخّر الفاعل وكذلك في الشطر الأول من البيت الرابع ، كل ذلك من أجل وقع أشد للمعني وتوكيده في ذهن المتلقي ووجدانه .

رابعاً – الغني الإيقاعي الناجم عن استخدام القافية البائية والحروف وتكرار نوع معين منها كالنون في (تحنان) (ونفي النوم من عينيه نفسٌ) واللام والميم ، وما إلى ذلك ، ثم التضعيف في العديد من المفردات (اللذات ، اللب ، ترجَّحت ، أبيّة ، همّة ، مُحبَّبُ ، ضم .. إلخ) والياء الساكنة التي تكررت في النص ، كل ذلك يمنح إحساساً بالقوة والجزالة .

خامساً – الكناية في الأبيات من الظواهر البلاغية البارزة وخصوصاً في قوله أخوهم ، فضلًا عما تعنيه في البيتين الأولين ، وفيها خفاء محبب يلطف من حدة المباشرة (لها بين أطراف الأسنة مطلب) ، والتشخيص (تأسر الخمر) ويملك سمعيه اليراع) في إطار الاستعارة يمنح النص حيوية وحركة .

وبَحْرٍ من الهيجاء خُضتُ عُبابه ولا عاصمٌ إلا الصفيحُ المُشطّبُ
تظلُّ به حمر المنايا وسودُها حواسرَ في ألوانِها تتقلّبُ
توسّطته والخيل بالخيل تلتقي وبيضُ الظُّبا في الهام تبدو وتغربُ
فمازلتُ حتي بيّنَ الكر موقفي لدى ساعةٍ فيها العقولُ تُغيَّبُ
لدن غدوةٍ حتي إذا أتي الليل والتقي على غيهب من ساطع النقع غيهب
كذلك دأبي في المراس وإنني لأمرح في غيّ التصابى وألعبُ

المفـردات :

الهيجاء : المعركة (الحرب) – العُباب : الأمواج المتلاطمة في عمق البحر
العاصم : الحامي – الصفيح المُشطّب : السيوف الصقيلة المشحوذة
المنايا : الموت – حواسر : كاشفة عن وجهها ، الظبّا : جمع ظباة وهي حد السيف ، الهام : جمع هامة والمقصود بها الرؤوس
غيهب : شدة الظُّلْمة – دأبي عادتي – المراس : القتال – غي : ضلال
التصابي : لهو الشباب .

المعاني الرئيسة : هذه أبيات في الحماسة جاءت متصلة بما قبلها في معرض الفخر ، وهو يصف فيها المعركة التي خاضها بقوله إنها أشبه بالبحر الخضم المتلاطم الأمواج ، لا ملجأ فيه ولا ملاذ إلا للسيوف القاطعة ، ويطل من عباب هذا البحر موت أحمر تارة وأسود تارة أخرى ، أما الحمرة فهي وصف حسّي يشير به إلى لون الدماء ؛ وأما السواد فهو وصف معنوي يشير به إلى أهواله ومصائبه إذ يقول : إنه كان يخوض لجة المعركة إبان احتدامها حيث يلتقي الجمعان والسيوف تغيب في الرؤوس تارةً وتطلُّ تارة أخرى مضرجةً بالدماء ، وإنه مازال في كرٍّ وفرٍّ حتي بدا للجميع موقف الشاعر وتجلت شجاعته في وقت ذهبت فيه العقول من شدة الهول ، وقد استمرت المعركة طوال النهار حتى أتى الليل وكان غبار المعركة قد خيّم فوق الساحة وكأنه ليل آخر فالتقى الليلان .

ويبدو الشاعر في هذه الصورة متأثّراً بقول بشار بن برد :

كأن مُثارَ النَّقع فوقَ رؤوسنا وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبه

ويعبر الشاعر عن نمط حياته التي كان يعيشها في قوله « كذلك دأبي في المراس ... إلخ » .

القيم الفنية في هذه الأبيات :

اختار الشاعر ألفاظاً ذات جرس قوي تتناسب مع طبيعة الموضوع حيث وصف المعركة ، لهذا جاءت كلمة الهيجاء بإيقاعها القوي الممتد فالياء الساكنة والجيم المعطّشة توحيان بالاضطراب والألف الممدودة تشي بالاتساع ، فاللفظة تصويرية ، وكذلك كلمة عباب ، حيث العين والباء المكررة ، والعين حرف حلقي يوحي بالضيق والأزمة وكذلك الباء المكررة توحي بالاحتشاد والازدحام كذلك التضعيف في ألفاظ القافية ، أضف إلى ذلك نوعية المعجم المختار حيث الحقول الدلالية لها تتراوح بين القوة والمنعة (الخوض ، عاصم) والحدّة ومفردات الحرب (الخيل والظبا والكر والنقع) كذلك الظلام والكثافة (الغيهب والظلام) والألوان التي وظّفها الشاعر توظيفاً دالًا ، فقد زاوج بها بين المعنوي والحسي (السواد والحمرة) . وجاءت المقابلة في قوله (تغدو وتغرب) معبرة عن سرعة الانتقال من الشيء إلى نقيضه في حركة خاصة بثت حيوية هائلة في المشهد .

وقد جاءت الأفعال المضارعة مناسبة للتصوير المشهدي حيث أمسكت بالمنظر في حالة حركة دائبة وجعلته ماثلًا للعيان وقد جاء التكرار (الغيهب والخيل) في الألفاظ شاحناً للحركة مزجياً لإيقاعها وجاءت الصورة مشهدية كامنة تضم عدداً من الصورة الجزئية التي تلتئم في لوحة متكاملة ، وقد أبدع في تجسيد المعنوي في صورة تخيلية في قوله : (تظل به حمر المناي .. إلخ) ولم يقتصر على التجسيد بل شخّص الموت وجعله امرأة حاسرة متعددة الأشكال والألوان . وفي كلمة حواسر ما يوميء إلى الموت وحضوره .

وفتيانُ لهوٍ قد دعوت وللكري ... خِباءٌ بأهداب الجفون مطنَّبُ
إلى مربع يجري النسيم خلاله ... بنشر الخُزامي والنـدي يتصببُ
فلم يمض أن جاءوا ملبين دعوتي ... سِراعاً كما وافي على الماء ربربُ
بخيل كآرام الصريم وراءَهـا ... ضواري سلوقٍ عاطلٌ ومُلبّبُ
من اللائي لا يأكلن زاداً سوي الذي ... يُضرَّ سنهُ والصيد أشهي وأعذبُ
تري كُلَّ محمرّ الحماليق فاغراً ... إلى الوحش لا يألو ولا يتنصّبُ
يكاد يفوت البرق شداً إذا انبرت ... له بنت ماءٍ أو تعرّض ثعلبُ

المعاني الجزئية (المفردات)

الكرى : النوم ، خباء : خيمة ، مطنّب : مشدود إلى الأوتاد
مربع : مكان ، نشر : رائحة ، الخزامي : نبات صحراوي طيب الرائحة
ربرب : ولد البقر الوحشي (ويطلق على القطيع من البقر الوحشي أيضاً)
الآرام : الظّباء ، الصريم : اسم مكان ، سلوق : كلبِ الصيد
عاطل : ليس في عنقه طوق ، ملبّب : مطوق ، يضرّسنه : يطأنه بأضراسهن ، الحماليق : جمع حملوق والمقصود به العين الواسعة
فاغر : فاتح فمه ، لا يألو : لا يكل عن ملاحقة فريسته
لا يتنصّبُ : لا يصيبه النصب أي شدة التعب . بنت ماء : الطيور

المعنى الإجمالي : لقد دعوت رفاقي الذين اعتدت أن ألهو معهم في وقت اشتدّ فيه النعاس وأخذ يداعب العيون ، وقد استعار للتعبير عن هذا المعني صورة بدوية منتزعة من صميم البيئة الصحراوية القديمة فشبه النوم ببيت من الشعر ضربت أوتاره برموش العين ، معبراً بذلك عن الاستغراق الشديد في النوم ، وقد كان مكان الدعوة في منزل عامر بأجواء الربيع الشذية حيث النسائم العليلة تحمل رائحة الخزامي (وهو نبت صحراوي ذو رائحة جميلة) وكان الندي يتقاطر ، فما لبثت هؤلاء الرّفاق أن لبّوا الدعوة مسرعين مشبهين في ذلك مجيء سرب البقر الوحشي وورودهم إلى الماء فرحين مسرورين ، يركبون خيولهم الخفيفة الضامرة في تلك المنطقة (الصريم) وخلف الخيول كلاب الصيّد مطوقة وغير مطوّقة ، وهي لا تأكل إلا مما تصطاده .

ثم بدأ يصف كلاب الصيد هذه فهي متسعة العيون حمر الحدقات فاتحة أفواهها متأهبة للإمساك بفرائسها ، تعدو نحوها بلا كلل ولا ملل ، وتكاد تسبق البرق من فرط سرعتها إذا ما لاحت أمامها طيور الماء أو الثعالب ، وبعد أن يفرغ من وصفه لهذه الكلاب يواصل سرده لقصته مع رفاقه حيث نزلوا بوادٍ تلاله تشبه في جمالها البرود (الثياب) المخططة المزخرفة المذهبة ، فارتاحوا بعد التعب في هذا المكان الذى تهفو إليه النفوس من ذوي العقول الراجحة التي وخط الشيب مفرق أصحابها ، وبينما هم في مكانهم وإذا بالمتقدم منهم (الربيئة) يرى سرباً من الحمر الوحشية فطلب من رفاقه أن يركبوا مطاياهم ، في حين كانوا يجوبون ذلك المكان الجميل بعيونهم ويمتعونها بمناظره الخلابة ويقول : فقمنا إلى خيولنا التي تشبه شجر الضميران في نحافتها وضمور ظهورها ، فلما وصلنا أطلقنا صقورنا وكلابنا ، وما هي إلا التفاتة يسيرة حتى امتلأت قدورنا باللحم من حصيلة صيدنا ، وقضينا حاجتنا من الطعام .

القيم الفنية في هذه الأبيات :

ـــ يلاحظ أن النص قد حفل بعدد كبير من المفردات غير المألوفة وأغلبها في الطرد الذي له مصطلحاته الخاصة ومعجمه المحدد . وقد بدا أن الشاعر نحا منحى قصصياً سردياً ، وقد طغى الجانب الوصفي على النص .

والصورة بدوية صحراوية ، فبيت الشعر الذي تضرب أطنابه بأهداب الجفون والخزامى والندى وآرام الصريم كل ذلك يدخل في إطار الصورة الصحراوية التي رسم من خلالها مشاهد الصيد .

وقد كان للكناية نصيب مهم في تشكيل الصورة (محمر الحماليق) و (بنت ماء) وما إلى ذلك . كما أنّ الصورة الوصفية ذات العناصر الطبيعية في قوله (إلى مربع يجرى النسيم ...) تناسب الرحلة الطردية عبر الصحراء .

وقد اعتمد الكاتب أيضاً على التشبيه فشبه الخيل بغزلان الصريم ، وسرعة الكلب كسرعة البرق ، والصحاب أتوا مسرعين كما يأتي القطيع إلى الماء .

أكثر الشاعر من الجمل الحالية مما يجعل المشهد ماثلاً حياً، وكذلك الجمل الوصفية ذات الفعل المضارع (إلى مربع يجري النسيم خلاله) أو الاسمية ، كما أن

خاصية الاستقصاء مرتبطة بوجود الجمل الحالية والوصفية ، وكذلك الأوصاف والأحوال المفردة ، والنص غني بها ، كما أن الازدواج المائل في نهايات بعض الأبيات وجمل التذييل ، كل ذلك يحقن النص بإيقاع داخلي .. وقد اعتمد الشاعر كلية على الجمل الخبرية التقريرية فهي أنسب للوصف ، وقد بدا واضحاً أن إيقاع الحروف المتماثلة خصوصاً السين والصاد (يضر سنه والصيد) فيها تمثيل صوتي للمعنى .

فملنا إلى وادٍ كأن تلاعه ... من العصب موشيُّ الحبائك مذهبُ
تراح به الآمال بعد كلالها ... ويصبوا إليه ذو الحجا وهو أشيب
فبينا نرود الأرض بالعين إذ رأي ... ربيئتنا سرباً فقال ألا اركبوا
فقمنا إلى خيل كأن متونها ... من الضمّر خوط الضيمران المشذّب
فلما انتهينا حيث أخبر أطلقت ... بزاة وجالت في المقاود أكلب
فما كان إلا لفتة الجيد أن غلت ... قدور وفار اللحم وانفض مأرب
فقلنا لساقينا أدرهما فإنما ... قصارى بنى الأيام أن يتشعبوا

معانى الألفاظ:

تلاعه : تلاله ، العصب : البرود المخططة ، موشي : مزخرف ومُزيّن
مُذهب : مطليٌّ بالذهب ، الكلال : التعب ، تُراح : تستريح
يصبو : يهفو ويميل ، ربيئتنا : المتقدم من الصيادين
نرود الأرض بالعين : نجول فيها بأبصارنا ، متونها : ظهورها
الضمّر : النحول ، خوط الضميران : نوع من الشجر ، فار اللحم : نضج
انفض مأرب: قضيت الحاجة وانتهى الأمر، المقاود جمع مقود وهو كالعنان للفرس.

هذه الأبيات تكملة للأبيات السابقة التي تتحدث عن رحلة الصيد وقد وضحنا معانيها الجزئية فيما عدا البيت الأخير الذي يمثل غرضاً جديداً في القصيدة ، وهو وصف الخمر ، ولم نشأ أن نثبتها فاكتفينا بالبيت الأول منها ، وقد أحسن الشاعر التخلص من الغرض السابق إلى الغرض الجديد فبدت الوحدة والتسلسل في أغراض القصيدة .

وفى قوله (بني الأيام) كناية عن البشر وأن يتشعبوا (أن يتفرقوا) وقد لجأ الشاعر إلى التشبيه التمثيلي في وصفه للشراب

يود الفتى ما لا يكون طماعةً ... ولم يدر أن الدهرَ بالناس قُلّبُ
ولو علم الإنسان ما فيه نفعه ... لأبصر ما يأتي وما يتجنّبُ

في هذين البيتين حكمة بالغة ، فبعد أن وصف مجلس الشراب وأثره في العقول على نحو ما كان يفعل أسلافه من شعراء الخمريات كأبي نواس خلص إلى هذه الحكمة ، فتحدث عن استبداد شهوة الطمع بالإنسان وما درى أن

الأيام دول ، وأن الدنيا كالغانية ذات المزاج المتقلب لا يدوم على حال لها شأنُ ، فلو علم الإنسان موطن السعادة وما فيه من نفع له لعرف ما الذي يمكن أن يفيده فأتاه ، وما يمكن أن يضره فاجتنبه ، ولكن هذا مطلب عزيز .

تحليـــل النـــص

أولًا : بناء القصيدة

يتضح لنا بعد قراءتنا لهذا النص قراءة واعية أن الشاعر التزم نهج الأقدمين في بنائه الفني ، فقد اعتمد على وحدة البيت بدلًا من الوحدة الموضوعية والعضوية التي تجعل من القصيدة خليقةً فنية مترابطة تدور حول محور واحد ، ووحدة البيت التي بنى عليها القصيدة هي النمط الفني الذي كان سائداً في شعرنا العربي القديم ، وهو يعبر عن طبيعة الحياة العربية حيث كان الانتقال من مكان إلى مكان هو دأب العربي في صحرائه المترامية الأطراف ، في حين عَبَّرت الوحدة الموضوعية في العصر الحديث وفي عصور الحضارة العربية عن الاستقرار . وإذا كان الشاعر العربي القديم محقاً في اتباعه هذا النهج فإنّ عذر من جاء بعده من شعراء العصور التالية أنهم كانوا يحترمون المثال والأنموذج الذى أرسى تقاليده شعراء العربية في العصر الجاهلي .

ـــ وقد بني الشاعر قصيدته على عدة موضوعات ؛ فقد بدأ بالفخر والاعتداد بالذات الطموحة التي تأبى الانقياد إلى اللذات بل ترنو إلى المجد من الأبيات (١ – ٥) .

ـــ ثم يخلص بعد ذلك إلى الحكمة ، ولكنها ليست حكمة مجردة بل مستقاة من واقع التجربة ، وهو يستدل بها في معرض فخره بنفسه فهي رديف للغرض الأول مكملة له .

ـــ ثم ينتقل بعد ذلك إلى وصف المعارك التي خاضها ، وهو ما يسمي بالحماسة في الشعر العربي القديم ، ولكنه لا ينتقل إلى هذا الغرض على نحو فجائي بل يحسن التخلص إليه ويبدو ملتحماً بالموضوع الأول وهو الفخر ، بل إن حماسته تدخل في إطار الفخر بذاته والاعتداد بها ويصف فيها تجربته الخاصة ، ولكن يستعير القوالب التعبيرية القديمة منتقياً أكثرها جزالة وقوة ،

مظهرها قدرة فائقة على جودة السبك ومتانة النسج .

ـــ وحين ينتقل إلى الحديث عن الوجه الآخر لحياته لا نحس بالنقلة الاستطرادية في قصيدته بل ينساب بنا انسياباً تلقائياً عبر بيت من الشعر يحكم من خلاله الربط بين هذا الجزء والجزء السابق عليه إذ يقول فيه

كذلك دأبي فى المراس وإنني لأمرح في غي التصابي وألعب

فهو يجمع فيه بين جانبي الحياة التي يعيشها تمهيداً للتعبير عن صبواته ومجالس لهوه ، ومن خلال هذا يتحدث عن الطّرد وهو غرض من أغراض الشعر العربي القديم ، يصطفي فيه البارودي الأدوات المألوفة في طرديات أسلافه من الشعراء فيجيد ، لذا يحفل هذا الجزء من القصيدة بالألفاظ الغريبة والمفردات غير المألوفة في هذا العصر .

ـــ ومن خلال أسلوب القص ينتقل إلى وصف مجلس من مجالس الشراب مما يذكّرنا بخمريات أبي نواس .

ـــ ثم يختم الشاعر قصيدته بالحكمة الخالصة ، وكأنها عصارة هذه التجربة القديمة الحديثة التي يصوغها الشاعر في أبياته فهي حكمة عامة فيها ملامح ذلك التأمل الفلسفي الذي عهدناه في شعر المتنبي وأبي العلاء . غير أن هذه الحكمة تلتئم مع باقي أجزاء القصيدة وكأنها نتيجة منطقية لتلك المقدمات التي وردت في صلب القصيدة . من هنا كانت عبقرية هذا الشاعر الذي استطاع أن يعيد إلى القصيدة العربية رونقها وأصالتها بعد أن ابتذلت في الأغراض التافهة وتحولت إلى لعبة لغوية عروضية زخرفية بين أيدي الناظمين الذين يلهون بالشعر ويجعلون منه مادة للتسلية والعبث في عصور الانحطاط والجمود التي امتدت قروناً طويلة فى الفترة التي تسمى بعصر الدول المتتابعة .

ثانياً : الأسلوب والصياغة

يلاحظ أن الشاعر في معجمه اللغوي عالة علي غيره من الشعراء القدامى ، علي الرغم من أن كثيراً من مفردات هذا المعجم لم يَعُد مُستعملًا كذلك فإنها تعبِّر عن طرازٍ من الحياة لم يعد سائداً في عصرنا ، وكثير من

مفرداته يدل على موجودات قديمة ، كذلك فإن الصيغ التعبيرية صيغ بدوية جاهلية صحراوية ، وحتى أسماء الأماكن مثل « الصريم » فهو يتقمص حياة أولئك الشعراء ، وقد سبق أن أشرنا إلى هذه الظاهرة،وهي على الرغم من مجافاتها لطبيعة التعبير الشعري الذي يفترض فيه أن يعبر عن خصوصية حميمة متفردة – تدل على تَمثُّل الشاعر للتراث الشعري القديم ، وإجادته لطرائق القول على نحو يثير الإعجاب فقد استطاع أن يجدِّد الديباجة الشعرية التي خَلقِت على يد زمرة من الشعراء النظامين في عصره والعصر الذي سبقه . وتلك فضيلته الأساسية .

ثالثاً : الصور والأخيلة

أما من حيث الصور والأخيلة ، فقد تضمنت هذه القصيدة حشداً واسعاً من الاستعارات والتشبيهات والكنايات المألوفة في شعرنا القديم ، وهي صور جزئية متناثرة ، ولكن هذه الصور تلتئم في نسيج وصفي على شكل لوحة شعرية وصفية عند حديثه عن المعركة ، أو وصفه لمجالس الشراب ، فقد شبه المعركة ببحر خضم تتلاطم فيه الأمواج ، وكنّى عن الدروع والسيوف بالصفيح المشطب وكنّي عن القتل والموت بالحمرة والسواد ، وهو بذلك يركز على الجانبين الحسي والمعنوي ، ووصف المعنويات بأوصاف الحسيات من خصائص بعض المذاهب الأدبية الرمزية ، غير أن الشاعر لم يبعد عما جاء في التراث الشعري وبالتالي ظل في دائرة التقليد ، وقد شبه التقاء الجمعين المتحاربين بتكاثف الظلام الذي ينجم عن غبار المعارك حيث تلتمع السيوف وسط هذا البحر من الظلمات وهذه الصورة يبدو فيها الشاعر متأثراً ببيت بشار بن برد الذي يقول فيه :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوي كواكبه

وقد أورد كثيراً من الصور ذات الطابع الصحراوي الذي يعبر عن البيئة البدوية مثل :

وفتيان لهو قد دعوت وللكرى خباء بأهداب الجفون مُطنّبُ

فقد عبر عن امتلاك النوم لأزمّة الجفون بابتنائه خيمة ضرب أطنابها في

أجفان العيون ، والبارودي مولع بمثل هذه الصورة كما يتجلى ذلك في قصائده الأخرى ، فهو يقول في إحدى هذه القصائد

أخذ الكرى بمعاقد الأجفـان وهفا السُّرى بأعنّة الفرسـان
والليل منشـور الذوائب ضارب فـوق المتالـع والربـا بجـران

ويتجلى أثر البيئة الصحراوية في قوله :

إلى مربع يجـري النسيم خلالـه بنشـر الخـزامي والنـدى يتصببُ

وفي تشبيهاته أيضاً كما فى قوله :

(كما وافى على الماء ربربُ)

و (بخيل كآرام الصريم)

و (قمنا إلى خيل كأن متونها من الضمر خوط الضيمران المشذّبُ)

وفي كناية مثل (محمرالحمالين) كناية عن كلب الصيد ، (ونبت ماء) كناية عن الطير ... إلخ .

مرحلة التأصيل والازدهار

أعلام هذه المدرسة ثلاثة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وهناك من يسلك خليل مطران في إطار المدرسة الرومانسية .

وقد حذت هذه المدرسة حذو الروّاد وبخاصة البارودي من بحث التمسُّك بالتراث والنسج على منواله ، لكنهم تطلعوا إلى التعبير عن قضايا عصرهم فنزعوا إلى التجديد – وإن ظل هذا التجديد عند بعضهم يقف عند تخوم الموضوعات فلم يتعداها إلى روح العصر على نحو ما سنرى – إن شاء الله – لدي دراستنا لهذا الاتجاه ؛ إذ دأب بعضهم وخصوصاً شوقي على تتبع أحداث السياسة والمناسبات الاجتماعية ، وراح يمدح ويرثي دون أن يكون هذا المديح أو الرثاء لمن يستحقه ، كذلك فإنه أخذ يتابع أحداث العالم وينظم فيها شعراً ويقف عند السطح ولا يتعداه إلى العمق ولا يسبغ على شعره نزوعه الذاتي ووجدانه الحق كما يرى طائفة من النقاد الذين شنوا حملة عنيفة على شوقي وخصوصاً من أعضاء المدرسة المعروفة بمدرسة الديوان ، غير أن بعض الباحثين ممن تابعوا الحركة النقدية التي دارت حول شوقي يرَون أن الخلاف بينه وبين خصومه كان يدور حول الصيغة الشعرية ، فقد كان شوقي وأضرابه يعبر عن قضايا العصر متحدثاً باسم الناس دون أن يطبعها بطابعه الشخصي فكان شعره موضوعياً لا تكوِّنه العاطفة الذاتية الحقّة .

وسنحاول استعراض المواقف النقدية المختلفة من شعر شوقي وزملائه :

-يرى الدكتور طه حسين في كتابه « حافظ وشوقي » أن شوقي كان مجدداً ملتوي التجديد ، ويرجع ذلك إلى طبيعة شوقي المعتدة ففيه أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من اليونان وأثر من الشركس ، فهو ينتمي إلى أصول متعددة وكان شوقي يجيد التركية والفرنسية ، وكان العنصر الفرنسي ، أكثر العناصر أثراً في عقله وخياله ومزاجه ، وقد عاشر العرب في أدبهم فعظم حظُّه من

العربية وعاشر الترك في حياتهم اليومية فعظم فيه هذا العنصر ، وقد كان تأثره بالفرنسية مقصوراً على القديم ، كذلك فإنه خضع لمقتضيات الحياة في القصر فلم يرسل نفسه على سجيتها فقيّد ملكته الإبداعية ولم يترك لها الحرية التي تمكنها من الابتكار . فكان أشبه بموظف في القصر يمدح وهو يكره المدح ، ولكنه نشأ راغباً في الاتصال بالأمير .

شاعر الأمير ، وما « بالقليل ذا اللَّقَبُ

وقد شغل بتدبير أمور القصر واستأثرت به شخصية الأمير فأفنت شاعريته فيما لا طائل تحته .

وقد كان انتقاله إلى الأندلس بعد أن حيل بين الأمير والقصر نعمة على شوقي إذا انطلقت نفسه على سجيتها وتحررت من سجنها ، فها هو يقف بأطلال العرب المدارسة في الأندلس يبكيها ويرثيها ويحن إلى وطنه فينظم سينيته المشهورة على غرار سينية البحتري ، فهو يقول :

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أُنسِيْ

ثم يعود إلى الوطن بعد النفي ، فيشارك أمته أحزانهم وآلامهم فيتغنى بأمجاد العروبة والإسلام ، ويعاني من عسف الطغاة والظلّام ويطوف بأرجاء الوطن العربي ، فأصبح شوقي شاعر مصر وشاعر الشرق العربي كله .

ويلخص طه حسين الأطوار التي مر بها شوقي في شعره فيقول :

« لقد كان شوقي في أول أمره شاعراً أثيراً يحب نفسه ويلتمس لها أسباب اللّذةِ والنعمة ،

ثم شاعراً موظّفاً يقف ملكاته على الأمير والسّلطان

ثم عاد إلى نفسه ثم ردَّ إلى شعبه فأصبح شاعر الفن وأصبح شاعر الشعب ، أما العقاد فيرى أن شعر شوقي لا يدل على مزية نفسية أو صفات « شخصية » فعلى كثرة ما نظم فى مدح الأمير عباس الثانى لا نعرف من هو عباس الثاني ، وعلى كثرة ما نظم في رثاء الكبراء والوزراء لا نعرف فرقاً بين وزير ووزير ، واستعرض ما شئت من أوصاف شوقي للطبيعة لا تر موضعاً منها لالتفات خاص فلا يميز بين عنصر وعنصر فالكل عنده سواء . لذلك فإن

شعر الصنعة – كما يرى العقاد – قد بلغ في ديوان شوقي ذروته العليا . وما ذلك إلا لأن شوقي وليد تلك البيئة التي يصفها – العقاد – بأنها بيئة الترك الحكوميين المتمصّرين الذين ينعمون بالذوق الجميل من أثر الترف الطويل وليس من أثر النوازع الأصيلة في الفطرة الحية ، وشوقي – في نظره ، يحس الوطنية المصرية كما يحسّها التركي المتمصر فكان ينظم في الخلافة وحوادث الدولة العثمانية ويبريء الحكم التركي من عيوبه التي عرفت في مصر كما عرفت في البلاد التركية :

ويذهب العقاد إلى أبعد من ذلك فيرى أن شوقي كان بلاطياً في شعره كلّه ما كان منه مدحاً أو تاريخاً أو حكمة أو حثّاً على التقوى ومكارم الأخلاق .

أما الدكتور شوقي ضيف فيؤيد العقاد في زعمه أن شخصية شوقي لا تتضح في شعره ولكنه يعارض العقاد في طمس معالم الشاعرية عند شوقي فيرى أن شوقي شاعر غيريّ وليس شاعراً ذاتياً وأنه من الظلم أن نقيسه بمقياس لم يُفكّر فيه وأن نسأله عن قسماته وملامحه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يعن بشيء من ذلك .

وأما الدكتور عبد القادر القط فيرى أن القضية ليست قضية اختيار بين الغيرية والذاتية بل كانت انتماءً إلى تيّار فني خاص يمثل الحياة المحافظة من جميع جوانبها ، لذلك اتسم شعره بالطابع الكلاسيكي من حيث جلال العبارة ومتانتها وجهارة الإيقاع وولعه بالتشبيهات والمجازات والصور على النحو المألوف في البلاغة العربية وقريب من هذا الرأي ما يقوله النقّاد من جماعة (إضاءه – ٧٧)[1] إذ يرى أحد نقادهم وهو محمود نسيم أن شعر شوقي مثله في ذلك مثل سائر الشعر الكلاسيكي هو شعر موضوعات ، فهو ينظر إلى الأشياء والأفكار كحوادث ومظاهر خارجية ، وشعر شوقي شعر عقلي تقريري وهذا قول فيه نظر .

---

(١) إضاءة ٧٧ : جماعة أدبيّة ظهرت في مصر وأصدرت مجلة دورية بجهودها الخاصة ، وهي ترى أن الأدب إدراك جمالي للواقع ، تجنح إلى التجديد الجذري وتنشغل بالجانب الجمالي ولهذا كان بينها وبين الكتاب الواقعيين الملتزمين خصام وتعتبر هذه الجماعة ظاهرة أدبية متميّزة .

وشوقي من حيث هو إحيائي عمل على تأصيل هذا التيار وموقعه منه موقع المكرّس والمرسي للقواعد الثابتة وهذا أمرٌ يكاد يجمع عليه الدارسون ، فقد أشار إلى ذلك في مقدمة ديوانه وأطرى طائفة منهم كأبي فراس وأبي العلاء وأبي العتاهية والعباس بن الأحنف والبهاء زهير والمتنبي ، كما أن آثار البحتري وأبي تمام وابن الرومي شديدة الوضوح في شعره ، وقد تمثّل القدماء حتى في حياته الخاصة فسمّى دارته في المطرية بكرمة ابن هانيء تشبهاً بأبي نواس ، وقد عارض العديد من الشعراء القدامي ، وقد تقمصّ إيقاعات البحتري في شعره ، وهو يضرب على قيثارته – كما يقول شوقي ضيف – وخصوصاً حين يصف مواكب الخديوي والقصور والأطلال ، فهو يقول في مقدمة قصيدته السينية التي يصف فيها قصر الحمراء بغرناطة : وكان البحتري رفيقي في هذا الترحال وسميري في الرحال ، والأحوال تصلح على الرجال ، كل رجل لحال . وربما كان الجانب الموسيقي أوضح الجوانب التي تأثر فيها شوقي بالبحتري ، فكما كان هذا الشاعر معروفاً بألحانه ونغماته الإيقاعية كان شوقي كذلك فكأنه « كان موكلًا بشعراء العربية الممتازين في موسيقاهم جميعاً ، فهو يتعقبهم يريد أن يشبع أذنه من أصواتهم وما استخرجوه من ألحان واعتصروه من أنغام .. ويخيل إلى الإنسان أنه لم يبق لحن أو لم تبق قصيدة في العربية إلا وشد رحاله ليستمع إليها »[1] ، ليس هذا فحسب بل كثرت معارضاته كثرة لافتة وشغلت النقاد والدارسين ومن الملاحظ أن معظم هذه المعارضات سواء من كان فيها لنونية ابن زيدون أو ميمية البوصيري أو دالية الحصري أو سينية البحتري ، وغيرها من القصائد كان يحتذي النماذج التي برز فيها الجانب الإيقاعي من ناحية والبحترية الوجدانية من ناحية ، ولهذا كانت تجربته تقترب من الذاتية في هذه المعارضات على عكس المتوقع والمألوف فهو لم يكن مقلداً وإنما كانت تستهويه هذه القصائد لما فيها من نبرة حزينة تعبر عن تجربة سابقة فيلتمس فيها نفسه وتجربته الخاصة ، ويحيلها في أحيان أخرى إلى مجال للتأمل وأخذ العظة والعبرة ، وقد برز الجانب الوصفي الممتزج بالجانب التأملي الوجداني على نحو ما نرى في قصيدته التي يعارض فيها سينية البحترى التي مطلعها :

---

(١) د . شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ، دار المعارف ، مصر ط٦ (د.ت) ص٧٤ .

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

ومنها :

مشت الحادثات في غرف الحمـ ـراء مشي النعيِّ في دار عُرس
هتكت عزة الحجاب وفضَّت سُدَّة البابِ من سمير وأنسِ

ومن الدارسين من يرى أن هذه المعارضات إنما كان المقصود بها رياضة القلم والقريحة ومباراة الأقدمين وفهم أسرار الصنعة الشعرية مما جعله يتفوق عليهم ، والحقيقة أنه بالإضافة إلى ذلك كان يبدو منفعلًا بتجاربهم يجد بينها وبين تجاربه الذاتية أكثر من آصرة . وإذا كانت آثار الأقدمين تبدو جلية في بعض المعاني التي اقتبسها كقوله :

لك نصحي وما عليك جدالي آفة النصح أن يكون جدالًا

وكذلك :

آفة النصح أن يكون جدالاً وأذى النصح أن يكون جهاراً

وهو متأثر فى هذين البيتين بقول ابن الرومي :

وفي النصح خير من نصيح ولا خير فيه من نصيح مواثب

ومن الواضح أن تأثره بالبحتري لم يحل بينه وبين غيره من الشعراء بل إنه على الأرجح لم يكن مرجعه الأكبر ، فقد كان للمتنبي دور وكذلك لأبي العلاء أثر لا يكاد يبين وآية تأثره بالمتنبي ولعه بالحكمة التي اكتظ بها شعره من ناحية وولعه بالتراكيب المعقدة التي تصل إلى درجة الغموض من ناحية ثانية فهو يقول مبيناً وجهة نظره في ماهية الشعر :

والشعر ما لم يكن ذكري وعاطفة أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

فضلًا عن أن ظروف حياة شوقي وتعلقه بأميره عباس حلمي شبيهة بظروف المتنبي وتعلقه بسيف الدولة ، ويري شوقي ضيف أن تأثر شوقي بالمتنبي يتجاوز ما ذكر إلى احتذائه للنموذج البنائى في شعره بالكامل وبالتكوين النفسي .

والتيار القديم الذي يعتبر الأساس في بناء القصيدة عند شوقي طرأت عليه بعض الملامح التجديدية التي لم تتعدّ – في اعتقادي – الخصائص الأساسية التي تميز بها شعر شوقي الإحيائي ، وحتى قصيدته « كبار الحوادث في وادي النيل) التي يرى بعض الدارسين أنها ثمرة من ثمرات اطّلاعه على الآداب الفرنسية وخصوصاً ما قرأه لفيكتور هوجو[1] في ديوانه (أساطير القرون) لم تخرج على النمط البنائي المألوف في القصيدة الإحيائية ، فقد كان ابن تراثه وابن عصره وبيئته ، فالتشبيهات والاستعارات المستقاة من الطبيعة تجري على المألوف البلاغي القديم ، فالطبيعة لديه ساكنة صامتة وليست متحركة يخلع عليها الشاعر عواطفه وأحاسيسه كما هي الحال لدي الرومانسيين حتى شعره التمثيلي كان في أغلبه مقطوعات غنائية ملتزمة بالنهج العربي المعروف . وكان استلهامه للتاريخ العربي القديم ، وكذلك التاريخ الفرعوني فضلًا عما فعله في مسرحيته النثرية (أميرة الأندلس) من استيحاء للتاريخ الإسلامي ، يمثل توجهّه الإحيائي المحافظ ، وإن بدا متأثراً بأعلام المسرح من أمثال كورني وسدني ومولير وهم من الشعراء الكلاسكيين أيضاً ، وهذا تأكيد لنزعته المحافظة كما أسلفنا .

---

(١) فيكتور هوجو : شاعر روائي فرنسي عرف بروايته الشهيرة « البؤساء » وهو من ألمع الشعراء والكتاب الرومانسيين الفرنسيين .

العوامل المؤثرة في شعر شوقي وحياته

أولًا – نشأته في القصر حيث ولد عام ١٨٦٩ والخداره من أصول متعددة فكان جده لأبيه كردياً شركسياً ، وجده لأمه تركياً وجدته لأمه يونانية ، وليس من شك أن ذلك أورثه خصائص متميزة أرهفت طبعه وأذكت شاعريته . وكانت نشأته المترفة وراء هذه الأناقة الأسلوبية .

ثانياً – تعليمه المنتظم ، فقد بدأ بالكتاتيب مروراً بالدراسة التجهيزية التي تناظر المتوسطة والثانوية الآن ، وتعليمه كان مدنياً فلم يدخل الأزهر ثم التحق بمدرسة الحقوق ثم ابتُعِثَ إلى الخارج في فرنسا فدرس في جامعة مونبليه ، وقد حذق العربية والفرنسية والتركية .

ثالثاً – ارتباطه بالقصر بعد عودته عام ١٨٩٢ ، وكان توفيق قد توفي وخلفه عباس الثاني فعين في القصر في (قلم الترجمة) ، وقد كان يبتعث ممثلًا للحكومة المصرية في عدد من المؤتمرات ، وخصوصاً مؤتمر المستشرقين عام ١٨٩٤ ، وكان ذلك مدعاة لإنشاء إحدى مطوّلاته الشهيرة ، وكان طيلة هذه الفترة لصيقاً بعباس ، الذي كان بينه وبين الإنجليز خلاف عميق ، وقد أصّل ذلك الاتجاه الوطني في شعر شوقي حيث انحاز إلى سيده ضد الإنجليز . وقد ولى وجهه شطر تركيا فانعقدت بينه وبين الخليفة عبد الحميد ومحمد رشاد صلة قويّة ، وكان ذلك مدعاة لإنشائه لقصائده التي مدح بها الأتراك ووقف إلى جانبهم ، فضلًا عن أنّ هوي عباس كان تركياً وشوقي ينتمي إلى أصول فيها العنصر التركي كما أسلفنا .

رابعاً – النفي من مصر إلى إسبانيا ؛ فبعد أن أعلنت الحرب عام ١٩١٤ وكان عباس غائباً في تركيا وضعت بريطانيا مصر تحت حمايتها وأبت على عباس أن يعود وكان يؤثر عباساً على حسين كامل سلطان مصر بعد نفيه ، وقد كان ذلك مما له أثر عظيم في شعره إذ حرك فيه لواعج الحزن فقال قصيدته المشهورة في معارضة سينية البحتري :

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنس
وسلا مصر هل سلا القلب عنها أو أسا جُرْحَهُ الزمان المؤسِّي

وقد كان وجوده في الأندلس مدعاة لاستذكار تاريخ العرب وحضارتهم فيها فتعمق في قراءة كل ما يتصل بها وبهم وقرأ الأدب الأندلسي فكتب مسرحيته النثرية (أميرة الأندلس) ، وقد أعجب بابن زيدون وعارض قصيدته المشهورة

أضحى التنائي بديلًا عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

خامساً – عودة شوقي من المنفى واختلاطه بمختلف طبقات الشعب وبعده عن الحياة الرسمية في ظلال القصر ، غير أن ذلك لم يكن يخلو من عودة إلى الاحتكاك بالحياة التي ألفها ، وقد اختير عضواً في مجلس الشيوخ ، وبويع بإمارة الشعر ، فأقيمت له الحفلات في مختلف البلاد العربية ، وأعلن حافظ إبراهيم البيعة لشوقي في قصيدته التي مطلعها :

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

سادساً – حياته المستقرة الناعمة ، فقد كان يسير في طريق مملوء بالورد والرياحين ويجلس في أجواء معطرة ، فهو يتنقل من مقهي إلى مقهى ، ومن مطعم إلى مطعم ومن سهرة إلى سهرة ، وكان جوّه كله جو طرب وغناء ، وفي أثناء ذلك كان يختلط بالناس ويلزمهم في مواسمهم ، ومع ذلك لم يكن لهذه الحياة أثر كبير في شعره ، لأنه كما يقول عنه شوقي ضيف لا يشعر بذاته ، فهو شاعر غيرى ، وكان قد حقق معظم ما يتمنى فلم يجد حافزاً يذكر لتطوير شعره .

خصائص شعره

أولًا – عرف شعر شوقي ببنائه المحكم لقصائده ، حتى إن هذه القصائد تبدو وكأنها عمارات باذخة على حد تعبير أحد الدارسين ، من هنا كان اهتمامه بالجانب الموسيقي فموسيقاه غالباً رنانة ضخمة حلوة وكانت ثقافته اللغوية تساعده على اختيار الألفاظ ذات الطاقة الموسيقية العالية .

ثانياً – بروز العناصر التراثية في شعره على نحو ملحوظ ، وربما كانت تربيته اللغوية الرصينة من الأسباب المهمة التي رفدت هذه العناصر فقد كان لكتاب « الوسيلة الأدبية » الذي ألّفه حسين المرصفي وما نشره فيه من مختارات ونظرات نقدية بصيرة أثر في صقل لغة الشاعر وكان متأثراً بالمتنبي ، ولم يخف إعجابه به ، ولم يكن هو الوحيد بل إن البحتري وأبا تمام وأغلبية شعراء العصر العباسي كانوا ذا أثر لا ينكر في هذا المجال ، وقد تبدّى تأثره بالتراث فيما كان ينثره من مقتبسات مقرونة بأسماء الشعراء القدامى من ذلك إشارته إلى لقمان ولبيد حيث يقول :

أبا الهول ، ماذا وراء البقاء ... إذا ما تطاول غيرُ الضّجر
عجبت للّقمان فى حرصه ... على لُبدٍ والنّسُور الأُخرَ
وشكوي لبيد لطول الحياة ... ولو لم تطُل لتشكّي القِصَر

أما حسان بن ثابت فيذكره في قصيدة (نكبة بيروت) حيث يقول

نادمت يوماً في ظلالك فتيةً ... وسَموا الملائك في جلال ملوكِ
ينسون حساناً عصابة جلّق ... حتى يكادُ بجلّقٍ يفديكِ

أضف إلى ذلك معارضاته للشعراء القدامى ، وهي كثيرة وصلته بالبحتري عميقة تجلّت في معارضته لسينيته .

وتتبع أثر التراث في شعر شوقي يحتاج إلى وقت وجهد .

ثالثاً – له أسلوب خاص في بناء الصورة ، فهو رغم تأثّره بالقدماء إلا أنه هذا التأثر لم يك إلا رواسب في الصورة عنده ، فهو كان يسبغ على الصورة ألوانه الخاصة ويظللّها ، وله طريقته في حشد الجزئيات والتفاصيل حتى تخرج الصورة وكأنها لوحة مكتملة من ذلك ما جاء في قصيدته أنس الوجود :

قف بتلك القصور في اليم غرقي ... ممسكاً بعضها من الذعر بعضا
كعذاري أخفين في الماء بضاً ... سابحات به وأبدين بضا
مشرفات على الزوال وكانت ... مشرفات على الكواكب نهضا
شاب من حولها الزمان وشابت ... وشباب الفنون ما زال غضبا
رُبّ نقشٍ كأنما نفض الصا ... نع منه اليدين بالأمس نفضا

ودهانٍ كلا مع الزيت مرّت أعصُرٌ بالسراج والزيتُ وضّا
وخطوط كأنها هُدْبُ رِيمٍ حَسُنتْ صنعةً وطولًا وعرضا
وضحايا تكاد تمشي وترعى لو أصابت من قدرة الله نبضا
ومحاريب كالبروج بنتها عزمات من عزمة الجن أفضى

إلى أن يقول :

صنعة تدهش العقول وفن كان إتقانه على القوم فرضا

لقد رسم الشاعر في هذه الأبيات لوحة زاخرة بالحياة والحركة فقد صور حالة من الفزع وقد انتابت القصور من خلال حركة الحال والأفعال الماضية (ممسكاً بعضها) و (سابحات) (وأخفين وأبدين) ، والتقابل بين الفعلين السابقين يوازيه تقابل بين صورتين ، غير أن الطباق يمثل التناقض ، والتقابل بين المشهدين يمثل التشابه ، وإن كانت الصورة تخلو من التناسب في الحالة النفسية الذي توحي به كل من الصورتين ، ففي حين يبدو مشهد الفرق محزناً وبائساً فإن صورة العذاري توحي بالمرح والجمال .

والتشخيص سمة واضحة الدلالة في الصورة ومصدر من مصادر الحركة ، وخصوصاً في قوله (شاب من حولها الزمان وشابت) وقد جاء ممتزجاً بالتقابل في المعنى ، من هنا كان اقتران التقابل بين النقائض ، منسجماً مع ظاهرة التقابل بين الجامد والحيّ ، وتلاحق التفاصيل الدقيقة التي تشكل الخطوط الأساسية للّوحة يمنح الصورة عمقاً واتساعاً خصوصاً وقد ألح عليها الشاعر فحشد لها مجموعة من التشبيهات ، وكان لاستخدام الحال بألوانه المختلفة والتمييز والجمل المتعاطفة والأفعال المضارعة ، والتذييل الذي يتضمن الحكمة المستخلصة من التجربة . كل ذلك جعل الصورة عند شوقي ذات طابع خاص متميز عكسته طريقة استخدام اللغة في النص .

رابعاً – الحس التاريخي شديد الوضوح لدي شوقي ، نلمسه في مسرحياته التاريخية كما نلمحه فى قصائده الوصفية ، وفى شعره بشكل عام فهو ينتقل بين الفراعنة والعرب القدامى واليونان والأمويين ، وهذا الحس التاريخي يطبع شوقي بطابع متميز ، وربما كان ذلك أثراً من آثار (غيْريته) فهو كما

يصفونه كان يتنازل عن شخصيته راضياً لصالح (مدائحه للغير) (وحديثه عن الغير) وو (طنياته) و (إسلامياته) وإن كنا نري ذلك ليس سمة تدعم الغيرية بقدر ما هي داعمة لإحساسه الخاص بالوجود والتاريخ .

خامساً – تأسيساً على ما سبق فإن النزعة الإسلامية عند شوقي شديدة الوضوح رغم ما نعرفه عن شوقي من انصراف إلى الشراب وهيام بـه وعلى الرغم مما يثار حوله في هذا المجال ، ولكن عاطفته الدينية واضحة أشد الوضوح في مدائحه للرسول ﷺ :

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء

النمـوذج الرئيـس

نكبة دمشق للشاعر أحمد شوقي

سلامٌ من صَبا بردىٰ أرَقُّ ... ودمعٌ لا يكفكف يا دِمشْقُ
ومعذرةً اليراعة والقوافي ... جَلالُ الرُّزءِ عن وصف يدِقُّ
وذكري عن خواطرها لقلبي ... إليك تَلَفُّتٌ أبداً وخَفْقُ
وبي مما رمتك به اللّيالي ... جِراحاتٌ لها في القلب عُمْقُ
دخلتُك والأصيلُ له ائتلاقٌ ... ووجهُكِ ضاحكٌ لقَسماتِ طَلْقُ
وتحتَ جِنانِك الأنهارُ تجرىٰ ... وملءُ رُباكِ أوراقٌ ووُرْقُ
وحولي فتيةٌ غُرٌّ صِباحٌ ... لهم في الفضل غاياتٌ وسَبْقُ
على لهواتهم شعراءُ لُسْنٌ ... وفي أعطافهم خطباءُ شُدْقُ
رُواةُ قصائدي فاعجب لشعرٍ ... بكلِّ محلةٍ يرويه خَلْقُ
غمزتُ إباءَهم حتي تلَظّتَ ... أنوفُ الأُسْد واضطرم المَدَقُّ
وضجَّ من الشكيمةِ كلُّ حُرٍّ ... أبيٍّ من أُميّة فيه عِتقُ
لحاها اللهُ أنباءً توالت ... على سَمعِ الوَلِيِّ بما يَشُقُّ
يُفَصِّلها إلى الدنيا بريدٌ ... ويحملها إلى الآفاقِ برقُ
تكاد لروعة الأحداث فيها ... تُخالُ من الخُرافة وهي صدقُ
وقيل معالم التاريخ دُكَّت ... وقيل أصابَها تَلَفٌ وحَرْقُ
ألستِ دمشقُ للإسلام ظِئراً ... ومرضعةُ الأبوَّةِ لا تُعَقُّ
صلاح الدين تاجُك لم يُجَمَّل ... ولم يُوسم بأزين منه فَرْقُ
وكلُّ حضارة في الأرض طالت ... لها من سرحِك العُلويِّ عِرْقُ
سماؤك من حُلي الماضي كتابٌ ... وأرضُك من حُلي التاريخ رِق
بنيتِ الدولة الكبري وملكاً ... غبارُ حضارتيه لا يُشَقُّ
له بالشام أعلامٌ وعُرسٌ ... بشائره بأندلسٍ تُدقُّ
رباع الخُلدِ ويحك ما دهاها ... أحقاً أنها درست أحقُّ
وهل غُرَفُ الجِنان منضداتٌ ... وهل لنعيمهن كأمسِ نسقُ

وأين دُمي المَقاصر من حجالٍ ... مهتّكةٍ وأستارٍ تُشـقُّ
برزنَ وفي نواحي الأيك نارٌ ... وخلْفَ الأيك أفراخٌ تُزقُّ
إذا رُمْنَ السلامةَ من طريقٍ ... أتتْ من دونه للموتِ طُرقُ
بِلَيلٍ للقذائفِ والمنـايا ... وراء سمائهِ خطـف وصَعْقُ
إذا عصف الحديدُ ، احمرَّ أفقٌ ... على جنباتهِ واسـودَّ أفـقُ
سلي من راعَ غيدك بعد وهنٍ ... أبين فـؤادِه والصخرِ فَرْقُ
وللمستعمرين وإن ألانـوا ... قلوبٌ كالحجارةِ لا تَرِقُّ
رماك بطيشه ورمي فرنسا ... أخو حرب به صَلَفٌ وحُمْقُ
إذا ما جاءه طُلّابُ حقٍّ ... يقول عصابةٌ خرجوا وشقّوا
دم الثوّار تعرفه فرنسا ... وتعلم أنّه نـورٌ وحـقُّ
جري في أرضها فيه حياةٌ ... كمُنهلِّ السماءِ وفيه رِزقُ
بلادٌ مات فتيتُها لتحيـا ... وزالوا دون قومهمُ ليبقـوا
وحُررت الشّعوبُ على قناها ... فكيف على قناها تُسْتَرقُّ ؟
بني سوريّة اطّرحوا الأماني ... وألقوا عنكُمُ الأحـلامَ ألقـوا
وكم صيد بدالك من ذليـلٍ ... كما مالت من المصـلوب عُنقُ
فتوقُ الملك تحدثُ ثم تمـضي ... ولا يمضـي لمختلفين فتـقُ
نصحتُ ونحن مختلفون داراً ... ولكن كلُّنا في الهم شَرْقُ
ويجمعنا إذا اختلفت بلادٌ ... بيانٌ غيرُ مختلِف ونطـقُ
وقفتم بين موتٍ أو حياةٍ ... فإن رُمتم نعيم الدهر فاشقوا
وللأوطان في دمِ كل حُرٍّ ... يَدٌ سلفت ودَيْنٌ مُستَحـقُّ
ومن يُسقي ويَشربُ بالمنايا ... إذا الأحرارُ لم يُسقَوا ويسقوا
ولا يبني الممالك كالضحايا ... ولا يدني الحقوق ولا يُحِقُّ
ففي القتلى لأجيالٍ حياةٌ ... وفي الأسرى فديً لهم وعِتقُ
وللحـرية الحمـراءِ بـابٌ ... بكلِّ يدٍ مضرجةٍ يُـدَقُّ
جزاكم ذو الجلال بني دمشقٍ ... وعزُّ الشـرق أوّلـه دمشـقُ[1]

---

(١) هذه تكملة للأبيات وردت في ديوان شوقي تحقيق أحمد الحوفي

نصرتم يوم محنتـه أخـاكم ... وكلُّ أخ بنصر أخيه حقُّ
وما كان الدروز قبيل شرٍّ ... وإن أخذوا بما لم يستحقوا=

ألقيت هذه القصيدة في حفل لإعانة منكوبي سورية بمسرح حديقة الأزبكية في يناير سنة ١٩٢٦ عندما ضربها الأسطول الفرنسي بمدافعه فاشتعلت ثورة سورية على الاحتلال الفرنسي فى ١٦ يوليه سنة ١٩٢٥ ، وقد أقيم احتفال بالقاهرة في مسرح الأزبكية في يناير سنة ١٩٢٦ ألقيت فيه قصيدة شوقي هذه .

القصيـدة :

هذه القصيدة تمثل الاتجاه الوطني في شعر شوقي ، وهي من شعر المناسبات ، فشوقي شاعر المناسبات الأول في الأدب العربي الحديث ولكن هذه المناسبة تهز الوجدان وتثير الخواطر ، فقد ضرب الفرنسيون دمشق بالقنابل عام ١٩٢٥ وسقط ضحايا كثيرون بسبب هذا السلوك العدواني الطائش ، فانتفض وجدان الشاعر وأنشد هذه القصيدة وقد أشار فيها إلى زيارته السابقة لدمشق التي أنشد فيها قصيدته الأولي في دمشق :

قم ناجِ جلَّق وأنشد رسم من بانوا مشت على الرسم أحداث وأزمانُ

الشرح ومعاني المفردات

(**من ١ – ٤**) صبا بردى : النسيم العليل الذي يهب محملًا بأنفاس نهر بردي

لا يكفكف : لا يقدر الشاعر على منعه من الاسترسال في النزول من العينين

اليراعة : القلم – الرزء : المصيبة ، رمتك به : أصابتك به

يبعث الشاعر إلى دمشق بتحياته الرقيقة ، ويعبر عن حزنه العميق بهذه

= ولكـن ذادةٌ وقُراةُ ضيفٍ كينبوع الصفا خشُنوا ورقّوا
لهم جبل أشم له شعافٌ موارد فى السحاب الجون بُلْقُ
لكل لبوءةٍ ولكل شبلٍ نِضالٌ دون غايتـــه ورَشْقُ
كأن من السموأل فيه شيئاً فعل جهاته شرفٌ وخلـــق

الدموع التي لا تكف عن النزول بغزارة ، وإن القلم ليعتذر وكذلك الشعر عن تقصيرهما في التعبير عن الحزن العميق لهذه المصيبة الجسيمة والنازلة العظيمة ، وإن الذكريات لتطوف بالشاعر ، والقلب يتلفت حنيناً إلى هذه البلدة العربية العريقة وإنه ليخفق لذكراها كلما خطرت بباله فقد زارها الشاعر ، وحينما سمع بما حدث لها من مآسٍ أحسّ بعمق الجرح وشدة الحزن لما أصاب دمشق .

(من ٥ – ١١) الأصيل : فترة ما بعد العصر إلى المغرب ائتلاق : من الألق وهو الوضاءة والنور ، طلق : منفرج الأسارير ، وُرق : جمع ورقاء وهي الحمامة .

غُر : جمع أغر وهو المتألق الجبين ، صباح – جمع صبوح وهو الوضيء الوجه

لهوات : جمع لهاة وهي الحنجرة ، لُسن : فصحاء شُدْق : مفوهون غمزت إباءَهم : استثرت نخوتهم وعزتهم ، تلظت : من اللظى وهو اللهيب ، الشكيمة : الحمية والإباء . عتُق: أصالة .

يذكر الشاعر زيارته الأولى لدمشق حيث دخلها في وقت تجلى فيه جمالها وتألقت روعتها في وقت الأصيل فيصف دمشق في هذا الوقت في صورة شعرية تشكل لوحة مرسومة بالكلمات،فالأنهار جارية والربى خضراء متوَّجة بأوراق الشجر والحمائم تتنقل من غصن إلى غصن وفتيان دمشق بأريحيتهم المعهودة ووجوههم الصبوحة الجميلة يحيطون بالشاعر وهم من هم في السبق إلى الفضائل والطموح إلى الأهداف والمقاصد الرفيعة ، ومنهم الشعراء المجيدون والخطباء المفوّهون ،وهم يرددون قصائده ، وهو فخور بهذا ، وقد استثار نخوتهم بأشعاره فتأهبوا للقيام بواجبهم وحميت منهم الأنوف واشتعلت الحمية في النفوس ، لا غرو فهم ينتسبون إلى بني أمية وينتمون إلى أصالتهم .

(من ١٢ – ١٥) لحاها : لعنها – الولي : الصديق ، يَشُقّ : يصعب على النفس ، معالم التاريخ : الآثار الدالة ، دُكّت : ضربت بالقنابل ضرباً .

يعبر الشاعر عن استفظاعه للأحداث الجسام التي نزلت بدمشق ، وعن أثر الأخبار السيئة التي كان وقعها شديداً في نفسه ، وقد تناقلتها وكالات الأنباء عبر البرقيات والرسائل مجملةً ومفصّلة وإنها لجسامتها تبدو غير قابلة للتصديق بينما هي أخبار صادقة لقد ضرب الفرنسيون دمشق بالقنابل وأصابوا معالمها التاريخية بالدمار وأتلفوها وأحرقوا ضواحيها .

(**من ١٦ إلى ٢١**) ظئراً : أماً في الرضاعة ، تُعقُّ : يجحد فضلها ويعصي أمرها .

يخاطب الشاعر دمشق قائلًا : ألست يا دمشق مرضعة للإسلام ؟ وهذا استفهام يراد به التقرير ، يشير به الشاعر إلى دور دمشق في خدمة الإسلام ورفعة شأن المسلمين ، فهو يشبهها بالأم ، وإنها لجديرة بأن يُفزعُ إليها ويُخَفُّ إلى نجدتها ولا يجوز أن يجحد فضلها .

ويعدد الشاعر مزايا دمشق ومعالمها التاريخية ، فيذكر من بين هذه المعالم قبر صلاح الدين الذي يزين دمشق فهي عروس تلبسه تاجاً فوق رأسها وهذا التاج لم يحدث أن وضع على مفرق شعرها ما هو أجمل منه . وكل حضارات الدنيا لابد أن تكون مدينة لهذه المدينة العظيمة .

ويتحدث عن أمجاد دمشق التي كانت مركزاً وحاضرة للدولة العربية الكبرى وهي دولة بني أمية ، ويشير إلى الحضارتين الأمويتين في دمشق والأندلس .

(**من ٢١-٢٧**) دَرسَت: زالت وأصبحت أثراً بعد عين.. منضّدات: مرتبات ومنظمات ، دمي : جمع دمية ، والمقاصر .. جمع مقصورة وهي غرف القصر .. ربات الحجال : الفتيات المخدرات – مهتّكة :ممزقة ، الأيك : العش غيد : جمع غادة ، وهي الفتاة الجميلة – رمن : التمسن وطلبن .

في هذه الأبيات يتوجّع الشاعر لما أصاب دمشق ، ويعبر عن هذا التوجع باستخدام أساليب الاستفهام المتلاحقة ، ويصف دمشق بأنها مساكن الخلد ولا يكاد يصدق أن ما أصابها قد أصابها بالفعل ، فهل مازالت تلك الجنان منظّمة على ذلك النسق الرائع ، أم هل أصابها الدمار . وما الذي حلَّ بحسانها

الفاتنات ، هل هتك حجابهن واحترقت بيوتهن وأولادهن يصرخون في أطراف المنازل المحترقة ، وكلما حاولن النجاة وجدن الموت يسد عليهن سُبل الفِرار من الموت المحقق . فليل دمشق قد اكتظ بالأهوال ، الموت يتربص بالجميع قذائف النيران تصب حممها على المدينة من كل جانب ، والأفق مسود بالدخان ، ومحمر بالنيران

(من ٢٨-٤٨) سلي: اسألي والخطاب لدمشق. راع: أخاف وأفزع، طيش: حمق، صلف : كبر وغرور خرجوا وشقوا :تمردوا ، مُنهلّ السماء : المطر الذي ينهمر من السماء انهماراً شديداً .

اطَّرحوا : انبذوا - صيَدْ : شجاعة وعزّة .

فتوق : جمع فتق والمقصود به الأزمة أو الهزّة التي تصيب استقرار الملك مختلفون داراً : متباعدين وطناً- بيان: المقصود به اللغة العربية الفصحي سلفت : سبقت - يدني : يقرّب ، عتق : تحرير من الأسر ، مضرجة : مخضبة بالدماء .

يخاطب الشاعر دمشق ويسألها عن الذين روّعوا حسانها بعد منتصف الليل مؤكداً بصيغة الاستفهام التقريري أن ليس بين قلوبهم وبين الحجارة أي فرق . فقد أصاب أهالي دمشق حمق هؤلاء الذين يتصفون بالغرور والجهل . فإذا ما تصدي أصحاب الحق للمستعمر يطلبون حقوقهم يتهمهم بالعصيان والخروج على الأنظمة والقوانين . ولكن الفرنسيين يعلمون أن دماء الشهداء هي النور الذي يبدد ظلمة الطغيان ويحق الحق فقد جاء هؤلاء الأبطال بدمائهم فسالت كمياه الأمطار في ربوع دمشق تروي ثراها الطاهر ، وقد بذلوا حياتهم رخيصة من أجل أن تبقي بلادهم حُرَّةً أبية .

ينتقل بعد ذلك الشاعر إلى مخاطبة السوريين ويطلب منهم أن ينبذوا الأماني والأحلام الزائفة وينبذوا الخلافات بينهم فإن المصائب والنوازل التي تحل بالوطن لابد أن تزول ولكن الشقاق إذا استحكم هيهات أن يمضي ويقول لهم إنني أنصحكم وأنا لست سورياً مثلكم ولكننا جميعاً في سوريا ومصر يجمعنا همٌّ واحد ومصيبة واحدة ، وتجمعنا لغة الضاد .

ويخاطبهم قائلًا : إنكم الآن بين الموت والحياة ، فإذا أردتم أن تتمتعوا بحريتكم فجاهدوا : فإن الوطن له في أعناقكم دين وفي دمائكم نصيب فعليكم أن تؤدوا هذا الدّين ، ومن لا يموت في سبيل وطنه ويسقي الأعداء كؤوس الموت، إذا أنتم أيها الأحرار لم تفعلوا ، فالأوطان لا تبني إلا بدماء الضحايا ، فهي الوحيدة القادرة على أن تأخذ الحق من أيدي العتاة المستعمرين . ففي الشهداء حياة الأجيال المقبلة وفي الأسرى تحرير وفدية لهذه الأجيال .

فالحرية لا تنتزع إلا بالدماء . وليوفقكم الله ويجزكم الخير فإن دمشق فيها عزة الشرق العربي ، هي أول من يحمي هذه العزّة فإذا سلمت دمشق وتبوأت مكانتها اللائقة بها سلم العرب وأصبحوا في منأى عن الخطر .

تحليل القصيدة

تمثل قصيدة – نكبة دمشق – الاتجاه الوطني في شعر شوقي ، هذا الاتجاه نما وازدهر إبان الربع الثاني من القرن العشرين ، بعد أن تصدت الشعوب العربية لمقاومة الاستعمار في شتي أرجاء الوطن العربي ، كما أن شوقي بعد عودته من منفاه بدأ يقترب أكثر من قضايا أمته بعد أن كان وقف شعره على السلطان ولُقّب نتيجة لذلك بشاعر القصر .

وأول ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة أن لها عنوان يدل على وجود وحدة موضوعية . وعلى محور واحد تدور حوله . وهذا – في حد ذاته – يعتبر تطوراً هاماً في بناء القصيدة التي كانت تتوزع على محاور متعددة عند شعراء مدرسة الإحياء والبعث في طورها الأول بزعامة البارودي .

وعلى الرغم من هذه الوحدة الموضوعية فإنها مازالت تفتقر إلى الوحدة العضوية التي تجعل من القصيدة كائناً حياً مترابطاً إذا حذف منها جزء اختلّ بناؤها كله .

وقد تناول الشاعر في هذه القصيدة أفكاراً متعددة دارت حول توجعه وألمه لما حل بدمشق ، وحول مكانة دمشق التاريخية والحضارية ، وفصاحة أبنائها ، وجهادهم ضد الأعداء ، وأومأ إلى ما بينهم من خلاف ، وما دعا إليه

من إصلاح ذات البين للدفاع عن الأهل والوطن ، وقد بيَّن مكانة دمشق في نفوس العرب والمسلمين ودعا لأبنائها بالتوفيق والرفعة .

وتحفل القصيدة بالعديد من الصور البيانية التي لا يكاد يخلو منها بيت واحد . وهذه الصور في مجملها تقوم على عنصر التشخيص والتجسيم فالقلم يعتذر وكذلك القوافي والليالي ترمي دمشق بالأهوال ، ودمشق فتاة ذات قسمات ضاحكة ، وأبناء دمشق أسد تتلظي أنوفها ، ودمشق مرضعة الإسلام وما إلى ذلك من الصور ، ويلاحظ أن الشاعر قد طور بعض الصور العربية القديمة (تلظت أنوف الأسد) واستحداث بعض الصورالجديدة المناسبة للموضوع (صلاح الدين تاجك لم يُجمّل) (سماؤك من حلي الماضي كتاب) ... إلخ وبعض الصور القديمة كالكناية فى قوله (غبار حضارتيه لا تشق) هي ذاتها لم يغير فيها الشاعر ، كذلك تشبيه الأطفال الصغار بالأفراخ فهو تشبيه قديم ورد على لسان الحطيئة (ماذا أقول لأفراخ بذي مرخ) .. وتشبيهه دمشق بجنة الخلد ، والقلوب بالحجارة وما إلى ذلك من صور .

ومن الملامح المألوفة في الشعر العربي القديم كثرة الحكم ، وقد حفلت هذه القصيدة بالعديد من الحكم التي ساقها شوقي في تضاعيف شعره . ومعظم الحكم لها علاقة مباشرة بالموضوع .

وليس ثمة شك في أن القصيدة لا تخلو من الإطناب الذي يقوم على التكرار المعنوي لمضمون الأبيات وخصوصاً من قوله « وقفتم بين موت أو حياة إلى قوله وللحرية الحمراء باب » فكلها تدور حول معنى واحد هو ضرورة التضحية والجهاد لإنقاذ الوطن .

وتبدو بعض القوافي في القصيدة مستكرهة ككلمة رزق في قوله « كمنهل السماء وفيه رزق » وكلمة رق في قوله « من حلي التاريخ رقّ » .. إلخ كذلك فإن الميل إلى الزينة اللفظية واضح في مثل قوله « أوراق وورق » جناس وفيه بعض التكلف الذي لا يخفي والطباق في قوله « بلاد مات فتيتها لتحيا » و « زالوا دون قومهم ليبقوا » .

كذلك فقد عمد إلى التكرار اللفظي كلون من ألوان الإطناب الذي يأتي

لتقرير المعني وتوكيده في مثل قوله « ألقوا عنكم الأحلام ألقوا » وقوله « أحقاً أنها درست أحقُّ » .

وقد عني الشاعر بالإيقاع عناية فائقة ، وهذا الجانب معروف في أسلوب شوقي فهو يعمد إلى ترديد كلمات بعينها في داخل البيت تبرز الإيقاع بشكل واضح . كتتابع الحروف الحلقية أو الحروف الفخمة وتوزيعها على نسق خاص داخل الكلمات . وهذه ظاهرة موسيقية بارزة .

ولغة الشاعر سهلة واضحة ليس فيها تلك الكلمات المعجمية الصعبة ، فقد اختار الشاعر من المفردات ما يتلاءم مع الموضوع وروح العصر ، وإن لم تخلُ هذه المفردات من بعض الألفاظ التي يتضح فيها التأثر بالتراث « الأيك – المقاصر – الحجال مُنهل ، صيد ... إلخ » مما لا يخفي على القارىء المتمهل .

ولا تخلو الألفاظ من بعض المفردات القرآنية التي تعكس ثقافة الشاعر ونزعته الإسلامية « وتحت جنانك الأنهار تجري » وكذلك ثقافته التاريخية وتأثره بتجربة المنفي إلى الأندلس حيث ذكر الحضارة الأموية في الأندلس ، وقد أكثر من الإشارة إليها في قصيدته الأولى عن دمشق .

من هنا يتبين لنا أن الشاعر يُمثِّل بحق تطور الفن الشعري عند شعراء المدرسة الإحيائية الجديدة حيث ربط هؤلاء بين القديم والجديد فمع تمسكهم بالصياغة الشعرية القديمة إلا أنهم جددوا في بناء القصيدة وفي الموضوعات التي تناولوها وسايروا الحياة الحديثة وتأثروا بالقديم في صورهم وأخيلتهم ولكنهم طوَّروا بعض الصور القديمة وأتوا بصور جديدة تلائم الموضوعات المستحدثة ورقت كلماتهم ومالوا نحو البساطة فى التعبير والاتجاه السردى واضح في القصيدة ولكن الشاعر أكثر من استخدام الصيغ الإنشائية التي ترمي إلى أغراض بلاغية وتناسب حدة الانفعال وفوران العاطفة . وإذا كان شعراء هذا الاتجاه الذي يمثله شوقي قد أكثروا من الحكم فإنهم ربطوا هذه الحكم بالموضوعات التي يعالجونها . فالروح التراثية تمتزج بالروح الحديثة على نحو واضح .

حـافظ إبراهـيم

العوامل المؤثرة في شعره

أولًا – كان لنشأته فقيراً يتيماً في حضن خاله الذي ازدادت به أعباؤه أثر في شعره إذ كثرت الشكوي ، وقد ولد من أب مصري وأم تركية ، توفي عنه والده وهو في الرابعة من عمره فاضطرت الوالدة أن تعيش في بيت أخيها الموظف ، وقد اضطر إلى ترك الدراسة للانتقال مع خاله إلى طنطا ، وقد عكف على الاطلاع فحفظ كثيراً من الشعر القديم ، وتردد على مجالس شيوخ اللغة والأدب في معهد الجامع الأحمدي ، وقد اضطر إلى العمل في مكتب أحد المحامين ليخفف الأعباء عن خاله . وكان لهذه الظروف انعكاساتها على الصبي فتفجر الشعر على لسانه في وقت مبكر فخاطب خاله مغاضباً :

ثقلت عليك مؤونتي إني أراها واهيـة
فافرح فإني ذاهبٌ مُتوجّهٌ في داهيـة

ثانياً – عمله كضابط في الجيش المصري والتحاقه بالخدمة في السودان وكان بَرِما بحياة العسكر المنضبطة ، وهو ذو مزاج يتعشق الحرية ويضيق ذرعاً بالقيود ، وكان للقائه بالشيخ محمد عبده في هذه المرحلة أثر كبير في نزوعه الاجتماعي الوطني الإصلاحي وقد كان شعره في هذه المرحلة تنفيساً عما يعانيه ثم تبلورت رؤيته الاجتماعية فيما بعد .

ثالثاً – حرمانه وتعطله عن العمل بعد عودته من السودان جعله يتفرغ لنظم الشعر شاكياً متبرماً معبراً عند الأوضاع الاجتماعية البائسة وظل على هذه الحال ما يقرب من عقد من الزمان نضجت خلالها موهبته الشعرية وأصبح شاعراً اجتماعياً محبوباً ومرموقاً فجمع بين صورتين في شعره : صورة الشعب وما يجده من ألم وأمل ، وصورة ما يحس به من يأس ورجاء .

رابعاً – ما شهده من عسف الإنجليز وظلمهم وخصوصاً إبان حادثة دنشواي وفي أعقابها ، مما جعله يرنو إلى مقر الخلافة الإسلامية ، ويشتد النزوع الديني الإسلامي عنده فكان يمدح الخليفة التركي ويمجّده ، ولم يقتصر في ولائه على العثمانيين بل امتد ليشمل الشرق كلّه .

وقد أذكي روح النقمة عنده على الإنجليز اصطدامه بالقائد الإنجليزي فكتب أمام اسمه « لا يُرقّى ، ولا يرفت (أي يفصل) » ، فاستبد به القلق ، وراح يظهر سخطه عليهم ، وقد تبدى ذلك في قصيدته (العلمان الإنجليزي والمصري في مدينة الخرطوم) حيث يقول :

رويدك حتى يخفُق العلمان وتنظر ما يجري به الفَتَيانِ
فما مصر كالسودان لقمةُ جائـــعٍ ولكنـها مرهـونـةٌ لأوان
وأكبر ظني أنّه يوم جلائهم ويوم نشور الخلق مقترنان

وبعد أن خرج من الجيش ظل مضطرباً متردداً فاتجه إلى الشعب يلمس جراحه ويعبر عن مشكلاته ، وحاول الخديوي عباس أن يرعاه فمدحه ، ولكنه أبى أن يكون من رعاياه ، لذلك كان في صف المعارضة وزعيمهم الشيخ محمد عبده الذي كان يكاتبه من السودان .

خامساً – اتصاله ببيئات مختلفة في وقت واحد ، فكان على صلة بالطبقة المتميّزة من الضباط المصريين والزعماء الشعبيين وكان معظمهم من الفلاحين مثل محمد عبده وحسن عاصم ومصطفى كامل وعلى يوسف فتأثر بهم ، وكان يعيش في بيئة الأدباء المختلفي الأهواء والمشارب مثل محمد المويلحي وحفني ناصف وعبد العزيز البشري وإمام العبد ، وكان يخالط بيئة الشعب العامة ، ولذلك عرف بشعره السياسي الصاخب في هذه الفترة ، وبالشعر الاجتماعي ، حتي ليري أحد الباحثين المشهورين (شوقي ضيف) ، أن حافظ فى هذا اللون من الشعر الاجتماعي سابق لشعراء العرب جميعاً ، وقد لقب بالشاعر الاجتماعي وكان ذلك ثمرة لهذا الاتصال بالبيئات المختلفة وكان شاعر العروبة أيضاً كما كان يسميه البعض ، وخصوصاً بعد أن نظم قصيدته (تحية الشام)

سادساً – ارتباطه بالوظيفة الرسمية التي كبّلته حيث كان يعمل في دار

الكتب المصرية أميناً عاماً ، وكان إسماعيل صدقي رئيس الوزارة آنئذ يخنق الحريات ، ولذلك فإن ديوانه المنشور لا يحتوي على كل أشعاره السياسية فقد حجبها خوفاً على حياته .

مختارات من عُمرية حافظ

وهي تمثل الشعر الملحمي في الأدب العربي الحديث نظم الشاعر هذه القصيدة في سيرة الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) وتقع في مائة وسبعة وثمانين بيتاً نختار منها ما يلي :

حسب القوافي وحسبي حين ألقيها ... أني إلى ساحة «الفاروق» أهديها
لاهُمّ هب لي بياناً أستعين به ... على قضاء حقوق نام قاضيها
قد نازعتني نفسي أن أوفيّها ... وليس في طوق مثلي أن يوفّيها
فمر سِريّ المعاني أن يؤاتيني ... فيها فإني ضعيف الحال واهيها

وقد وصف مقتل عمر (رضي الله عنه) وإسلامه وبيعته لأبي بكر الصديق (رضي الله عنه) و قصته مع (جبلة بن الأيهم) ومع (أبي سفيان) في سبعة وخمسين بيتاً ثم ينتقل إلى قصة عزله (لخالد بن الوليد رضي الله عنه) فيقول :

سل قاهر الفرس والرومان هل ... شفعت له الفتوح وهل أغنى تواليها
غزا فأبلى وخيل الله قد عقـ ... ـدت باليمن والنصر والبشرى نواصيها
يرمي الأعادي بآراء مسددة ... وبالفوارس قد سالت مذاكيها
عشرون موقعةً مرّت محجّلةً ... من بعد عشر بنان الفتح تحصيها
وخالد في سبيل الله موقدها ... وخالد في سبيل الله صاليها
أتاه أمرُ أبي حفصٍ فقبله ... كما يُقبل آيُ الله تاليـها
واستقبل العزل في إبان سطوته ... ومجده مستريح النفس هاديها
ألقى القيادة للجرّاح ممتثلًا ... وعزّة النفس لم تجرح حواشيها
وانضم للجيش يمشي تحت رايته ... وبالحياة إذا مالت يفـديها
وما عرته شكوكٌ في خليفته ... ولا ارتضى إمرة الجراح تمويها
هبوه أخطأني تأويل مقصده ... وأنها سقطة في عين ناعيها

فلن تعيب حصيف الرأي زلته حتى يعيب سيوف الهند نابيها
تالله لم يتّبع فى ابن الوليد هويّ ولا شفي غلّة في الصدر يطويها
لكنه قد رأى رأياً فأتبعه عزيمةً منه لم تُثلم مواضيها

ويمضي بعد ذلك في تتبع سيرة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) مع عمرو بن العاص ، ثم مع ولده عبد الله ، فنصر بن الحجاج فرسول كسري حتي يصل إلى (عمر والشوري) فيقول :

يارافعاً راية الشورى وحارسها جزاك ربك خيراً من محييها
درى عميد بني الشوري بموضعها فعاش ما عاش بنيها ويعليها
وما استبد برأي في حكومته إن الحكومة تغري مستبديها
رأي الجماعة لا تشقي البلاد به رغم الخلاف ورأي الفرد يشقيها

وينتقل إلى وصف مناقب هذا الخليفة الراشد فيتحدث عن زهده وتقشُّفه ورحمته وهيبته ورجوعه إلى الحق ثم يختم هذه الملحمة بقوله :

هذي مناقبه في عهد دولته للشاهدين وللأعقاب أحكيها
في كل واحدة منهن نابلة من الطبائع تغذو نفس راعيها
لعل في أمة الإسلام نابتة تجلو لحاضرها مرآة ماضيها
حتي تري بعض ما شادت أوائلها من الصروح وما عاناه بانيها

وعمرية حافظ تعتبر من الملاحم المعاصرة التزم فيها الشاعر التزاماً واضحاً بالأحداث التاريخية ، وتجلّت فيها نزعته الإسلامية وعواطفه الإيمانية ، وقد سلك فيها أسلوباً سهلًا واضحاً يتناسب مع طبيعة الفن القصصي الملحمي . ولكنه لم يمزج فيها بين التاريخ والأسطورة ولم يقصرها على الجانب الحربي فيصوّر الشجاعة ويبالغ في تصويرها على طريقة شعراء الملحمة ، ولهذا فإنّها قصة تاريخية حاول الشاعر فيها صياغة وقائع التاريخ دون أن يعمد إلى التصوير الخيالي أو التفنن في التشكيل بل كان تقريرياً إخبارياً أقرب إلى التعليم منه إلى أي شيء آخر .

أسلوب حافظ في شعره :

١ – يتهم حافظ بأن شعره سهل المتناول ، قريب التعبير لا يجد قارئه في شعره ما يشبع هواه وخياله ، رُزق عطف القلوب ولم يُرزق عطف الأخيلة ، وأن شعره ضحل ، قليل العمق تأسرك سطوة ألفاظه فإن فتّشته وجدته خالياً من فحولة المعني وعمق الفكر ، وأن الجانب الخطابي هو المُهيمن عليه . ويكاد يتفق النقاد على أن حافظ حريص على اللفظ والجرس القوي ، فكان اللفظ القوي الخطوة الأولى في فنه ، وأما المعاني فتجيء في المرتبة الثانية ، وأن ديباجته (نسجه) أقوى من نسج معاصريه ، وأنه من أمهر الصاغة .

ويرى الدكتور طه حسين أن شعره كله جيد سواء في المعني أورصانة اللفظ أو صدق اللهجة .

٢ – وحافظ إبراهيم بارع في تصوير الحالات النفسية ، فقد صور ما أصاب الناس من جزع وألم يوم وفاة محمد عبده فهو يقول في رثائه :

مشى نعشُه يختالُ عُجْباً بربّه ... ويخطر بين اللّمس والقبلات
تكاد الدموع الجاريات تُقلّهُ ... وتدفعه الأنفاس مستعراتِ
بكى الشّرق فارتجّت له الأرضُ رجّةً ... وضاقت عيون الكون بالعبرات
ففي الهند محزون وفي الصين جازعٌ ... وفي مصر باكٍ دائم الحسرات
وفي الشام مفجوعٌ وفي الفرس نادبٌ ... وفي تونس ما شئت من زفرات
بكي عَالَمُ الإسلام عالِمَ عصره ... سراج الدياجي هادم الشبهاتِ

٣ – مما يميز أسلوب حافظ عن غيره نزوعه إلى التهكّم حيث يوظف المديح والإطراء للسخرية والإزراء بمن يمدحه ، كقوله في قصيدته (مظاهرة السيدات) في ثورة ١٩١٩ حيث ارغمت النساء على التفرق بقوة سلاح الإنجليز :

وإذا بجيش مُقبـــل ... والخيلُ مُطلَقةُ الأعنة
وإذا الجنود سيوفهم ... قد صوّبت لنحورهنه
وإذا المدافع والبنادق ... والصــوارم والأسنّة
والخيلُ والفرسان قد ضربت ... نطــاقــاً حوفنّـــه

فليهنأ الجيش الفخور بنصره وبكسرهتـــــه

٤ – طرق حافظ معظم أغراض الشعر فقد نظم قصائد وطنية وأخرى اجتماعية وأخرى في اللغة العربية وقصائد في الرثاء والمديح وأخرى إسلامية وأخري وصفية ، فكان شاعر الوطنية والحياة الاجتماعية في المقام الأول . وقد أجاد في الرثاء ، غير أنه كان قصير النفس في قصائده التي وصف فيها الطبيعة

ومن قصائده الرائعة :

لمصر أم لربوع الشام تنتسب هنا العلا وهناك المجد والحسب
ركنان للشرق لازالت ربوعهما قلب الهلال عليها خافق يجبُ[1]
خدران للضاد ولم تهتك ستورهما ولا تحوّل عن مغناهما الأدبُ
أمُّ اللغات غداة الفجر أمهما وإن سألت عن الآباء فالعربُ
أيرغبان عن الحسني وبينهما في رائعات المعالى ذلك النَّسبُ[2]
ولا يُمتان بالقربى وبينهما تلك القرابة لم يقطع لها سببُ[3]
إذا ألمَّت بوادي النيل نازلةٌ باتت لها راسيات الشام تضطرب[4]

(١) يجبُ : يخفق .
(٢) يرغبان عن : أى يعزفان ويكرهان .
(٣) سبب : رابطة ، يمتان : يتصلان .
(٤) نازلة : مصيبة وراسيات : الجبال .

نماذج مدروسة لشعراء الإحياء من
أقطار عربية مختلفة

قال الشاعر أحمد المهدوي يخاطب اللورد ملنر ويسخر منه بمناسبة ثورة عام ١٩١٩

ذكاءٌ منك أن أخفيت حقاً ... بزورٍ كالغزالة في البوادي
وبعض ذكاء أقوامٍ لسوءٍ ... كماء المزن في شوك القتادِ
ونار الحق لا تخبو فحتماً ... تشب وإن غدت تحت الرمادِ
جهادك مخلصٌ والقصد سوءٌ ... كحل الماء في الصرف الفسادِ

الشاعر وموقعه من حركة الإحياء :

أحمد رفيق المهدوى يلقب بشاعر الوطن الكبير في ليبيا ، ولد عام ١٨٩٨ وتوفي عام ١٩٦١ وقد أتقن العربية والتركية وطرفاً من الفرنسية ، وقد هاجر إلى تركيا هرباً من الإيطاليين وعاد إلى بنغازى عام ١٩٢٠ ثم نفي إلى تركيا وعاد إلى وطنه عام ١٩٤٥ له ديوان منشور عام ١٩٧١ وتفرد بزعامة الشعر الإحيائى في ليبيا هو والشاعر أحمد الشارف .

خصائص شعره كما تتضح في الأبيات السابقة :

١ – التقرير العقلي الخالص ، حيث يبدي الشاعر وجهة نظره في اللورد ملنر في عبارات إخبارية يتبعها بحكمة منطقية في معجم تقليدي (المزن) و (القتاد) مضمنا لها بعض عبارة تشير إلى مثل تقليدي (النار تحت الرماد) .

٢ – اعتمد على التشبيه التفسيري الذي يقوم بمهمة التوضيح ، وقد تتابعت هذه التشبيهات ، وبعضها لا تتضح فيه المماثلة المطلوبة في هذا النوع من التشبيه (فإخفاء الحق كالغزالة في البوادي) .

ومن الشعراء الذين ساروا على درب القدماء وكانوا أقرب من غيرهم إلى نهج البارودي الشاعر محمد رضا الشبيبي الذي كان يحب الابتكار والتجديد

على حد قوله :

أهيم بسرّ الابتكار لأنني وقد طال عهدي لا أرى غير ناقل

ومع ذلك كانت مفرداته مستعارة من قاموس الأقدمين موغلة في الغرابة أحياناً ، وهناك من يشبهه بالشريف الرضي ، ولكننا نحس ونحن نقرأ بعض شعره أنه إنما ينحت من صخر :

ورَدَتْ مياهَ ، الرافدين مغيرةً شقرٌ من القب البطون وراد

وهو ينسج على منوال المتنبي حين يقول :

يا من يعز علينا أن نؤنبهم في حين لا ينفع التأنيب والعَذَلُ
كم تنبذون لنا عيباً فنعذركم لقد تقطعت الأعذار والعللُ

ولا يكتفي بهذا بل عمد إلى المعاني والأفكار التي ترددت في شعر الأقدمين فاستحضرها ، غير أنه كان يعيش عصره فينعى على قومه التفرق والتنابذ ويخرج من حصار المعاني القديمة إلى رحابة الأغراض المتجددة :

نبأٌ بأعلى قاسيون تجاوبت بدوية الأغراض والأنجادُ
وأصاب بحر الروم حتى عبّرت عن شجوه الأمواج والأزبادُ
أعياد هذا الشرق صرن مآتماً لكنها لعداتنا أعيادُ

ولا يتسع المقام لاستعراض جميع الشعراء الذين كانوا على شاكلة البارودي ، فهناك أحمد صافي النجفي الذي يشبهون شعره بشعر ابن الرومي ، وبمبالغات المتنبي ، وباقتفائه آثار الجاهليين ويشيرون إلى تقمصه روح أبي العلاء ، وهناك سعيد العيسي الذي أغرم بالوقوف على الأطلال ورثاء الممالك الزائلة ، وتقديس التاريخ العربي والورود إلى ينابيع الإسلام ، ففي قصيدة « الرسول العربي » يصور الوحي في مكة وقد بدد دياجير الجهل :

جري ديمة وطفاء في أرض مكة ولاح على آفاتها الجهم فرقداً
دياجير من جهل النفوس ، وقد أبت بغير رسول الله أن تتبددا
وفي أمة هلكى تقسمها الهوي فلا لحمة يوم التنادى ولا سدى
موزعة الأهواء شتى قلوبها أهاب بها المبعوث أن تتوحدا

وفي هذا الإطار يبرز حسني فريز الذي اقتفى آثار المتنبي وأبي العلاء والبحتري حيث تتردد أصداء سينيته في قول الشاعر :

تلك حمراؤنا الحبيبة قامت عبر ليل الأسى وطول التأسي
ها أنا واقف ببابك أبكي فأذني بالدخول من غير لبس

وهناك في تونس مصطفى خريف ، وفي سوريا محمد البزمْ وبذر الدين الحامد والزركلي وغيرهم .

أما في المملكة العربية السعودية فيقف ابن عثيمين على رأس الشعراء المحافظين ومعه كوكبة من الشعراء ، وسنعرض لذلك تفصيلًا عند حديثناعن الأدب العربي السعودي .

سعيد العيسي يقف على الأطلال:

قف بالطلول وسلها أية ساروا أليس ثمة أنباءٌ وأخبارُ
مضوا مع الدهر أشواطاً عمالقة قامت على مجدهم فى الأرض آثارُ
قرأت فيها سطوراً كلها عِبَرٌ كأنما هي للتاريخ أسفارُ

الشاعر : سعيد العيسي من مواليد يافا عام ١٩١٧ خريج الجامعة الأمريكية في بيروت ، عمل في إذاعة القدس وعمان ولندن ، لم يجمع ديوانه بعد وقد عرف هذا الشاعر برثائه للممالك الزائلة وتقديس التاريخ العربي واستلهامه ونزعته العروبية وعاطفته الإسلامية الجياشة والأبيات الثلاثة السابقة تكشف عن :

أولًا – التجريد المألوف فى الشعر الجاهلي في مطالع القصائد حيث يخاطب الشاعر شخصاً آخر يوجه إليه الحديث .

ثانياً – التصريع فى المطلع حيث القافية الموحدة بين الضرب والعروض (ساروا وأخبارُ)

ثالثاً – الاعتداد بالماضين ومدحهم واستلهام العبرة والعظة منهم وذلك جزء لا يتجزأ من احتذاء النماذج الفنية القديمة .

رابعاً – الالتزام بعمود الشعر والإعلاء من شأن العبارة التراثية والإيقاع

الصاخب الجهير .

خامساً – يختلف الشاعر عن بعض الإحيائيين بما تميز به من انفعال عاطفي بارز .

أحمد الصافي النجفي يطالب الشعراء بالعزوف عن تقليد القدماء :

إن كنت تتبع القديم وأهله ... فاركب بعيرك واطوين البيدا
أو رمت يوماً بالقديم تأسّياً ... فاسكن كما سكن القديم لحودا
تفريط قومي في القديم دواؤه ... إفراط قوم سالموا التجديدا
والماءُ إن يكُ حامياً لم يعتدل ... إلا إذا ألقوا عليه جليدا

الشاعر :

ولد عام ١٨٩٧ استقر في النجف الأشرف ودرس في معاهدها وقد فر إثر ثورة ١٩٢٠ من بلاده إلى إيران حيث أقام في شيراز وتعلم الفارسية وعمل في سلك التدريس ، وقد ترجم (رباعيات الخيام) ، وقد أقام في دمشق، توفي أثناء الحرب الأهلية اللبنانية إثر إصابته بعدة طلقات عام ١٩٧٧ ، وله عدة دواوين منها : (الأمواج) و (أشعة ملونة) و (الأغوار) و (التيار) و (ألحان اللهيب) و (الهواجس) و (شرر) و (إيمان الصافي) و (الشلال) و (حصاد السجن) و (اللفحات) و (هزل وجد)

مظاهر التقليد والمحافظة في الأبيات السابقة :

أولاً – النزعة العقلية الخالصة التي تتمثل في إبداء رأى محدد في الشعر ، ثم الولع بإطلاق الحكمة .

ثانياً – النزعة الساخرة في مطلع القصيدة يأتي في سياق هذا التوجه التقريري المباشر .

ثالثاً – الاهتمام بالصياغة اللغوية الرصينة .

رابعاً – التناقض بين الدعوة إلى التجديد النظري والتزام القواعد الاتباعية في البناء والصياغة .

والتشبيه يفتقد المناسبة ، وإن كانت موجودة فهي بعيدة ، كذلك تشبيه القصد السوء عبر الجهاد بحلول الماء في الصرف الفاسد بعيد لا يتداعى إلى الذهن بسهولة .

خامساً – لا نحس في هذه الأبيات بالعاطفة الوطنية المشبوبة التي تلتمس عادة في مثل هذا النوع من الشعر .

اتجاهات الشعر عند المحافظين

أولاً – الاتجاه الإسلامي :

نشأ هذا الاتجاه الأصيل معبراً عن عمق العقيدة الإسلامية في النفوس ، وأشهر في وجه الهجمة الغربية العاتية التي اجتاحت العالم العربى الإسلامي ، وخصوصاً في أواخر القرن التاسع عشر وفي مطلع القرن العشرين ، ومن أبرز الشعراء الذين كان للاتجاه الإسلامي نصيب في شعرهم : حافظ إبراهيم وأحمد شوقي ومعروف الرصافي ومحمد عبد المطلب وأحمد محرم وشكيب أرسلان ، وقد كان أبرع هؤلاء من الناحية الفنية أحمد شوقي ، وقد ذهب مذهبين في شعره الإسلامي فاتجه إلى مديح الرسول ﷺ فى إحداهما ، واتجه إلى المطوّلات التي تتحدث عن التاريخ الإسلامي فى ثانيهما ، وتضمنت الكثير من قصائده نزعات إسلامية واضحة اتكأ فيها على المعجم القرآني مثل قصيدته في دمشق :

قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا مشت على الرسم أحداث وأزمانُ

المدائح النبوية :

أولًا – الهمزية النبوية ومطلعها :

ولد الهدي فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسُّم وثناءُ

وقد تضمنت هذه القصائد أفكاراً متعددة منها :

ــ دار القسم الأول حول مولد النبي ﷺ ، وتحدث عن مكانته (عليه الصلاة السلام) وعما جاء به من الحق والعدل، ثم تغنى بإخلاق الرسول الكريم.

ـــ في القسم الثاني تحدث عن القرآن الكريم بوصفه معجزة بيانية ودينية ، وما تضمنه من التعاليم والشرائع التي أنقذت البشرية .

ـــ وفي القسم الثالث عاد إلى مدح الرسول والتعبير عن عواطفه اتجاهه (ﷺ) وذكر حروبه وانتصاراته (عليه الصلاة السلام) .

ـــ في القسم الرابع تحدث عن النهضة الكبرى التي تحققت للمسلمين حين استمسكوا بدينهم ، ويطلب من الرسول في نهاية القصيدة أن يشفع لهذه الأمة عند الله تعالى ويقول فيها :

بك يا ابن عبد الله قامت سمحةً ... بالحقِّ من مِلَلِ الهدى غرّاءُ
بنيت على التوحيد وهي حقيقة ... نادى بها سقراط والقدماءُ
لما دعوت الناس لبي عاقلٌ ... وأصمّ منك الجاهلين نداءُ
ورسمت بعدك للعباد حكومةً ... لا سوقةٌ فيها ولا أمـراءُ
الله فوق الخلق فيها وحده ... والناس تحت لوائها أكفاءُ

ثانياً – القصيدة البائية التي قالها في ذكرها المولد النبوي الشريف ومطلعها:

سلوا قلبي غداةَ سلا وتابا ... لعلّ على الجمال له عتابا

وقد بدأها بمناجاة ذاته كشف فيها عما يتعشقه من جمال ، وعن لوعته على شبابه الذي مضى وانقضى ثم ينتقل إلى الحكمة يتأمل فيها الحياة والناس ويدعو إلى التقوى والعمل الصالح وينوه بفضل العلم والأدب والحرية ويستنكر الحرص والبخل والشهوات والنفاق في الدين والتهافت على المال ومنها :

ولـو حفظـوا سبيـلك كان نوراً ... وكان من النحوس له حجابـا
بنيت لهم من الأخـلاق ركنـا ... فخانوا الركن فانهدم اضطرابا
وكان جنابهم فيها مهيبـاً ... وللأخـلاقُ أجدرُ أن تهابـا
فإن قرنت مكارمها بعلـمٍ ... تذللـت العـلا بهما صعـابـا

ومن قصائده الإسلامية إلى (عرفات الله)

إلى عرفات الله يا خير زائر ... عليك سلامُ الله في عرفات

وقد مدح بها الخديوي يوم غادر مصر لتأدية فريضة الحج ، ضمنها الكثير من المعاني الإسلامية ، وهي لا تخلو من التزلف ، ولكنها تنم عن عاطفة دينية عميقة ومنها قوله

فقل لرسول الله يا خير مرسلٍ ... أبُثُّك ما تدري من الحسراتِ
شعوبك في شرق البلاد وغربها ... كأصحاب كهف في عميق سباتِ
بإيمانهم نوران: ذكرٌ وسُنّةٌ ... فما بالُهم في حالك الظُلُماتِ

وقد خالط قصائده الإسلامية شيء من الولاء للخلافة العثمانية والدعوة إلى التمسك بها والالتفات حولها ، تجلي ذلك في قصيدته البائية التي قالها عند انتصار الأتراك في البلقان ، وعند إحرازهم بعض النجاح في مؤتمر لوزان : ومطلعها :

الله أكبر كم في الفتح من عجب ... يا خالد الترك جدّد خالد العربِ

ثانياً – الاتجاه العربي القومي :

ظهر هذ الاتجاه إثر اشتعال أوار النزعة الطورانية التي أذكاها المغرضون من الأتراك ، وخصوصاً أعضاء جمعية الاتحاد والترقي الذين ساموا أحرار العرب سوء العذاب ،.وكان وراء هذه النزعة مخطط ضد الإسلام والمسلمين ، كانت (تركيا الفتاة) قد تأسست وهي جمعية سرية كان هدفها محاربة السلطان عبد الحميد ، وإشاعة العنصرية التركية ، مقابل ذلك تمّ تأسيس جمعيات عربية مثل (جمعية المنتدى الأدبي) و (الإخاء العربي التركي) و (الجمعية القحطانية) و (العلم الأخضر) و (الجمعية العربية الفتاة) وغيرها .

ومن الشعراء الذين تبدّت النزعة القومية في شعرهم الشيخ إبراهيم اليازجي الذي نشر قصيدة عام ١٨٦٨ قال في مطلعها :

تنبّهوا واستفيقوا أيها العرب ... فقد طمى الخطب حتى غاصت الرُّكبُ
فيم التعلل بالآمال تخدعكم ... وأنتم بين راحات القنا سُلُبُ

ومن النماذج التي تبرز هذا الاتجاه القصيدة التي نشرها أنيس المقدسي عام ١٩١٠ وقد جاء في مطلعها :

كفّوا البكاء على الطلول أُهمّدِ ليس القضاء على البلاد بمعتدي
حتام نربع فوق آثار عفت والدهر يدعونا إلى نِعَم الغد

ويقول :

ربّوا البنين على احترام بلادهم فهمُ المُرجّي للحوادث في الغد

ومن ذلك قصيدة الزهاوي « النائحة » التي نظمها إثرما قام به جمال باشا من إعدام لجماعة من المقاتلين العرب في مستهل الحرب العالمية الأولي ومطلعها :

على كل عودٍ صاحبٌ وخليل وفي كل بيتٍ رَنّةٌ وعويلُ
وفي كل عين دمعة مهراقة وفي كل صدر حسرة وغليلُ

ويقول معتزاً بعربيته :

سُمُوٌّ كما شاءت نزارٌ لِوُلْدِها وَبُعْدٌ كما شاءَ الفخار وطُولُ

ويقول :

فقد يتناسي المرءُ غيبةَ واحدٍ مضي في سبيل الحق وهو قتيلُ
ولكن خطباً قد ألمّ بأُمّةٍ وأفجع شعباً إنه لجليلُ

ثالثاً – الاتجاه الإقليمي :

لقد نشأت في البلاد العربية اتجاهات مختلفة تحت زعم المحافظة على كيان هذا القطر أو ذاك ، ومن أجل بناء دولة عصرية ذات نظام دستوري وبعض هذه الاتجاهات لم يكن بينها وبين النزعة الإسلامية والعروبية خلاف ، إذ كانت وطنية الطابع ، أما البعض الآخر فقد تعلق بأهداب أيديولوجيات غريبة تنادي بالفرعونية في مصر والفنيقية في لبنان والكنعانية في فلسطين ، وغيرها ، ولم تتردد أصداء هذه النزعات في الشعر العربي بشكل واضح إلا النزعة الفرعونية ثم الفنيقية ، ولكنها لم تكن دعوة عنصرية بل كانت عودة إلى الحضارة المصرية القديمة ووصفاً للآثار .

رابعاً – الاتجاه الاجتماعي :

شاع لدى شعراء الإحياء النزوع إلى معالجة القضايا الاجتماعية ، وشعر المناسبات ، وكان لذلك أثر إيجابي من الناحية الفنيّة إذ اتضحت الوحدة العضوية بدلًا من التمزق الذي ساد بعض القصائد المتعددة الأغراض ، وليس من شك أن الاتجاه الاجتماعي كان عاماً فكان يدخل في إطار التوجُّه التربوي والأخلاقي ، وهذه إحدي المهام الأساسية التي رأي بعض شعراء الإحياء ضرورة أن يوجه الشعر إليها ، فالرصافي يقول :

وما الشعر إلا أن يكون نصيحةً تُنشِطُ كسلاناً وتنهض ثاويا

بالإضافة إلى ما يدخل في باب النقد الاجتماعي فالشاعر محمد رضا الشبيبي يقول :

فتنة الناس– وفينا الفتنا– باطل الحمد ومكذوب الثنا
رب جهم حوّلاهُ قَمراً وقبيح صيّراه حسنا
أيها المصلحُ من أخلاقنا أيها المصلحُ: الداء هنا
حالة النفس التي تسعدها وتريها كل صعب هيِّنا
ففقير من غناه طمعٌ وغنيٌّ من يري الفقر غني

مـرحلة التجـديد

مطران بين التقليد والتجديد :

يمثل خليل مطران ذروة المد التقليدي في مدرسة المحافظين ، وقد ساير زملاءه من أعضاء هذه المدرسة في منهجهم الشعري ، ولكن بوادر التمرد على هذا المنهج قد بدأت تظهر فيما بعد .

والمتصفح لديوان الخليل يجد أبوابه تماثل أبواب دواوين أقرانه من الإحيائيين ففيه باب للمراثي يضم مائة وعشر مرثيات للكثيرين من الأدباء والعلماء والأصدقاء والنابهين ، وقد اشترك مع زعماء الإحياء في رثاء ثلاثة من علية القوم هم مصطفي كامل وسعد زغلول وجورجي زيدان أما اجتماعياته فقد عكست الأحوال الاجتماعية العامة في مصر وقصائده في هذا المجال أوفر من قصائد زميليه شوقي وحافظ وأوسع آفاقاً فقد نظم في مناصرة المؤسسات الخيرية ودور العلم والمشاريع الاقتصادية والنهضة النسائية ، ولكن النقد الاجتماعي للمفاسد الخلقية والمظالم أكثر بروزاً في شعره ، وتميز عن أقرانه من الإحيائيين بتلك القصص الشعرية التي تهدف إلى معالجة المشكلات الخلقية منها : السور الكبير ، وشهيد المروءة وشهيد الغرام ، وتبلغ مائة وثمانية وثمانين بيتاً وهي ذات عقدة رومانسية تضحي فيها الحبيبة من أجل محبوبها الذي أصيب بداء الكلب ، ومنها أيضاً مقتل بِزِرْجَمْهرَ والحنين الشهيد التي تحكي غدر الشبان بضحاياهن بعد أن يسلبوهن عفتهن .

ولم يخل ديوان مطران من القصائد الوطنية ، ومنها قصيدة قالها يناشد الناس أن يهبوا لنصر إخوانهم في طرابلس إثر الغزو الإيطالى عام ١٩١٢ م وهي قصيدة حماسية ، وكثيراً ما يقترن الموقف الاجتماعي بالموقف السياسي في قصائد مطران ، وأخص ما تتميز به قصائده السياسية الدعوة إلى الحرية وكراهية الطغيان والاستبداد .

أما قصائده الوجدانية فتقترب من نجوم الرومانسية ، وتعبر عما تثيره تجاربه الخاصة من معاناة ، وقد كان أعمق إحساساً وأدق تعبيراً من زميليه شوقي وحافظ في هذا المضمار وكانت قصائده الوجدانية تدور حول الحب وذكريات الصبا والتأملات الإنسانية وشكوي الزمان والتأملات التاريخية ومرور الزمان .

مظاهر التجديد في شعر الخليل وموقعه منه :

يقول مطران : إني أجرأ من حافظ وشوقي على التجديد ، ولكني مع ذلك لم أجدد شيئاً عظيماً ، والواقع أن أسلوبنا قديم يدخله شيء قليل من المصطلحات والأفكار الجديدة ، « وهو يري أن التجديد الذي يحتاج إلى الخلق والإبداع وتكوين الموضوع من أوله إلى آخره لم يقدم عليه ولم يفكر فيه أحد حتي الآن » . وفي حديث آخر يشير إلى أنه اضطر إلى مراعاة الأحوال التي عاش فيها ألّا يفاجيء الناس بكل ما يجيش في خاطره من رغبة في التجديد (فجاري العتيق في الصورة بقدر ما وسعه الجهد وتضلعه في الأصول واطلاعه على مخلّفات الفصحاء) كما يقول .

من هنا يتضح ميله إلى التجديد وتحقيقه قدر منه تمثل في نشدانه الوحدة الموضوعية ونزوعه إلى الوحدة العضوية ، ثم طرقه لموضوعات جديدة من واقع الحياة ومن وقائع التاريخ كموضوعات قصصه الاجتماعية والإنسانية ، ثم نظرته إلى الطبيعة ككائن حي يبادله الحديث والعواطف كما فعل في قصيدة (مشاكاة) التي يخاطب فيها نجماً وقد تخيّله عاشقاً ساهداً ، ووصف الطبيعة عنده لم يكن وصفاً خارجياً فحسب بل كان نظراً إلى ما وراء المشاهد الحسية ، وفي وصفه للأشياء تبدي قدرته على تتبع دقائق المعاني وروائع الصور كما في قصيدة (المساء)[1] .

---

(١) راجع فيما يتعلق بالتجديد عن مطران:

ـــ نجيب جمال الدين – مطران شاعر العصر ، بيروت ، ١٩٤٩ م

ـــ محمود بن الشريف – مطران شاعرالحرية ، مصر ١٩٦٧ م

ـــ محمد مندور – محاضرات عن خليل مطران ، مصر ١٩٥٤ م

ـــ جمال الدين الرمادي ، خليل مطران شاعر الأقطار العربية ، مصر ١٩٥٩ م

ـــ أنيس المقدسي – أعلام الجيل الأول ، مؤسسة نوفل بيروت ، ١٣٢ فما بعدها

المساء – خليل مطران

داءٌ ألمَّ فخلت فيه شفائي ... من صبوتي فتضاعفت بُرحائي[1]
يا للضعيفين استبدا بي وما ... في الظلم مثل تحكم الضعفاء
قلب أذابته الصبابة والجوى ... وغلالة رثّت من الأدواء[2]
والروح بينهما نسيم تنهُّدٍ ... في حالي التصويب والصُّعداء
والعقل كالمصباح يغشي نوره ... كدَرٌ ويضعفه نضوبُ دمائي

هذا الذي أبقيته يا منيتي ... من أضلعي وحشاشتي وذكائي
يا كوكباً من يهتدي بضيائه ... يهديه طالع ضِلّةٍ ورياءِ
يا مورداً يسقي الورود سرابُه ... ظمأً إلى أن يهلكوا بظماءِ

إني أقمتُ على التّعلة بالمنى ... في غربة قالوا: تكون دوائي[3]
إن يشفِ هذا الجسم طيب هوائها ... أيَلَطِّف النيرانَ طيبُ هواءِ
عَبَثٌ طوافي في البلاد وعلّةٌ ... في عِلّةٍ منفايَ لاستشفاء
متفرّد بصباتي متفرّدٌ ... بكآبتي متفرّد بعنائي
شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطري ... فيجيبني برياحهِ الهوجاءِ
ثاوٍ على صخر أصم وليت لي ... قلباً كهذه الصخرة الصماء
ينتابها موجٌ كموج مكارهي ... ويفتُّها كالسُّقم في أعضائي
والبحر خفّاق الجوانب ضائقٌ ... كمداً كصدري ساعة الإمساءِ
تغشي البرية كُدرَةٌ وكأنها ... صعِدت إلى عينيّ من أحشائي

يا للغروب ومابه من عِبرةٍ ... للمستهام وعبرةٍ للرائي[4]
أوليس نزعاً للنهار وصرعةً ... للشمس بين مآتم الأضواءِ

---

(١) البرحاء : الالام الشديدة .
(٢) الصبابة : شدة الشوق والمحبة والمقصود بالغلالة جسمه المريض .
(٣) التعلة : التلهي والتسلّي .
(٤) المستهام : من الهيام ، شدة الحب .

أوليس طمساً لليقين ومبعثاً للشك بين غلائل الظلماء
أوليس محواً للوجود إلى مدى وإبادةً لمعالم الأشياء
حتي يكون النور تجديداً لها ويكون شبهة البعث عودُ ذكاء[1]

ولقد ذكرتك والنهار مودّعٌ والقلبُ بين مهابةٍ ورجاء
وخواطري تبدو تجاه نواظري كلمي كدامية السحاب إزائي
والدمعُ من جفني يسيل مشعشعاً بسنا الشعاع الغارب المترائي
الشمس في شفق يسيل نضاره فوق العقيق على ذريً سوداء[2]
مرت خلال غمامتين تحدّراً وتقطّرت كالدمعة الحمراء
فكأن آخر دمعة للكون قد مُزجت بآخر أدمعي لرثائي
وكأنني آنست يومي زائلًا فرأيت في المرآة كيف مسائي[3]

الشاعر والقصيدة :

كان الشاعر قد وقف ذات مساء عند شاطيء البحر تثور في نفسه ذكريات تجربة عاطفية قديمة ، وكان يعاني آلام المرض ، فشعر أنه في قبضة الغرام المنصرم والمرض المقيم فقال هذه القصيدة معبراً عن تجربة ذاتية حميمة .

والشاعر من مواليد بعلبك في لبنان ولد عام ١٨٧٢ وتوفي عام ١٩٤٩ ، وقد قضي شطراً من حياته في وطنه لبنان وآخر في باريس وذلك في المرحلة الأولي من حياته حتي إذا بلغ العشرين من عمره أقام في مصر فعمل في الصحافة والتجارة وظل فى هذا الميدان حتى عام ١٩١٢ ، ثم تفرغ للعمل الأدبي كاتباً ومترجماً وشاعراً حتي عام ١٩٣٤ ثم أصبح رئيساً للفرقة القومية في مصر حتي وفاته عام ١٩٤٩ ، وقد كان غادر بيروت مطارداً من قبل السلطة العثمانية ، وقد آثر الذهاب إلى مصر على الالتحاق بالمهجر الجنوبي ، وقد لقّب بشاعر القطرين .

يتحدث الشاعر عن حالته النفسية حيث أصبح فريسة للمرض من جهة

---

(١) الذكاء : الشمس .
(٢) العقيق : الذهب .
(٣) آنست : عرفتُ .

وللذكريات الشجية عن تجربته العاطفية من جهة ثانية ، وهو يعبر عما أصاب قلبه وجسمه الذي نحل من كثرة تعاطي الأدوية وروحه العليلة وأنفاسه الضعيفة المترددة ، وعقله الخابي تحت وطأة الضعف العام الذي يعاني منه ، وهو في الأبيات الخمسة الأولى يستقصي معاناته مستعيناً بالتقابل والتضاد في ثنائية تتنازعه بين الألم والأمل فى الشفاء ، والتماثل الذى يجمع بين ازدواجية المرض الروحي والنفسي ، والطباق بين التصويب والتصعيد ، وهذه الثنائية تذكي حدة التوتر والمعاناة كذلك فإن القافية الممدودة ، وما اتصفت به مفردات القصيدة من حرص على هذه الظاهرة الصوتية يعبر عن حدة الألم حيث يوحي هذا المد بالزفرات المتصاعدة ويُبطيء الإيقاع ويجعله متعثراً متقطعاً، وتبرز الكناية عن الحب والمرض بالضعيفين مشعة بحالة الضعف العام التي تخيم على أجواء الشاعر ، كذلك فإن الصور الجزئية المتمثلة في التشبيه حيث الروح نسيم والعقل مصباح موحية هي وما تميز به التعبير من تقرير قاطع وما حفل به من مفردات ذات سمة تراثية بالملمح الإحيائي في النص .

وفي الأبيات الثلاثة التالية يلتفت الشاعر إلى حبيبته الغاربة شاكياً لها ما فعلته به مستخدماً أسلوب النداء في مطلع كل بيت ، وقد كني عنها بالأمنية والكوكب والمورد في صور ثلاثة مستقصياً جوانب الصورتين الكوكب والورد في منهج عقلي متابعاً طريقته في التقابل والثنائية في التعبير (الضلة والرياء) و (السقيا والظمأ) .

وفي المقطع الثالث يعود إلى الحديث عن نفسه وعما يعللها به من أمل في الشفاء في هذه الغربة الموصوفة حيث النسيم اللطيف على شاطيء البحر .

ولكنه يصف ذلك بالعبث وأنه إنما يشعره بألم الغربة والنفي ويزيده مرضاً على مرض ، ويزداد إحساسه بالألم وشكواه فيصف وحدته وتفرده بالألم ، وتزداد وتيرة الإيقاع تسارعاً عبر التقسيم المتماثل في البيت والصيغ الواحدة في التركيب :

متفرد بصباتي متفردٌ بكآبتي ، متفرّد بعنائي

ويقترب من التوجه الذاتي العميق واللجوء الرومانسي إلى الطبيعة فيدير

حواراً بينه وبين البحر خالعاً شعوره على مظاهره حيث يتجاوب مع ما يضطرب في نفسه برياحه الهوجاء ، ويبدأ التمازج بينه وبين عناصر الطبيعة إذ يتمني أن يكون له قلب كالصخر ، ويصف ما يحس به من أمواج الذكريات والمآسى بما يصيب الصخرة من أمواج البحر فهو يفتتها كما يفتت السقم أعضاءه ، ويقارن بين ما يعاني من ضيق وخفقان وبين ما يصطخب في البحر فينسب إليه هذه الصفات الإنسانية مشخصاً له ، وتتمازج المشاعر والأحاسيس فتكون الطبيعة هي الشاعر ويكون الشاعر هو الطبيعة ، وأبرز ما فى هذه المقطوعة النفس الرومانسي والمنهج الإبداعي الذي يتصاعد فيه الإحساس بالألم العميق .

ويخطو الشاعر في الأبيات الخمسة التي تليها خطوة أخري في تصعيد الانفعال حين يتحدث عن الغروب متأملًا لما يحتشد فيه من معانٍ فهو عبرة لمن يتأمله إذ يمثل موت النهار ومصرع الشمس ، وكأن أضواءه الأخيرة الشاحبة تقيم مأتماً له ، وهو يمثل الشك بما يسدله من حجاب الظلام الشفيف الموحي بالغموض ، وهو إفناء للوجود ، وعودة النور مرة ثانية عند بزوغ الشمس بعث جديد للحياة . ويُلاحظ أن الشاعر عبر عن هذا المشهد من خلال حالته النفسية والعقلية ، وإن كان أقرب إلى الفطرة الموضوعية ، وكانت التشبيهات المتتالية التي ظل فيها المشبه به معني ذهنياً تقوم بدور توضيحي ، ولكن الشاعر أكسبها طابعاً انفعالياً بما أسبغه عليها من حركة دنيوية عبر تكرار الصيغ الاستفهامية المنفية ذات الأغراض البلاغية المتمثلة في التقرير والمعاني التي قررها تحمل سمة سلبية تنسجم مع الجو النفسي وإن كان البعث في نهاية المطاف يبرز الدور الإيجابي لهذا المشهد . من هنا لم يكن وصفه للطبيعة وصفاً تقليدياً بل كان أقرب إلى أسلوب الرومانسيين ،ويعود إلى الاتحاد بالطبيعة فى المقطع الأخير حيث يقرن بين حالة الوداع لحبيبته ووقت غروب الشمس ، مشبهاً ، ما يعتمل في قلبه وصدره وما يحدثه ذلك ، من نزف ومعاناة بالسحابة التي تصطبغ بلون الشفق الدامي، ويمتزج الدمع باشعة الغروب حيث تغيم العيون،ثم يعود فيصف الشمس وهي تسبح في عباب الشفق وكأنها تسيل ذهباً مصهوراً فوق العقيق الأحمر ، والأفق الأسود ، وموظّفاً اللون للتعبير عن موقف النفس ، إذ

تبدو الشمس وقد أحاطت بها غمامتان وكأنها تنحدر من عين الوجود دمعة دامية ، وكأن الوجود يرسل هذه الدمعة الأخيرة لتمتزج بدموعه أسفاً عليه ورثاءً له ، ويبدو زوال الشمس صورة لفنائه وزواله .

خصائص المدرسة الاتباعية العربية

مدرسة المحافظين

أولاً – نظم شعراء هذه المدرسة في أغراض الشعر العربي القديم ، وحاولوا أن يسايروا متطلبات عصرهم فتحدثوا في موضوعات جديدة كالوطنية وما يتعلق بالحياة الاجتماعية ، وضرورات النهضة .

ثانياً – التزم فريق منهم منهج بناء القصيدة القديمة من حيث المقدمات الطللية والغزلية ، وجدد فريق آخر فلم يعبأ بهذه المقدمات وأصبح يتوفر في القصيدة وحدة موضوعية ولها عنوان ، وخصوصاً في شعر شوقي وحافظ ومطران والرصافي والزهاوي وغيرهم .

ثالثاً – ظل البيت هو مناط الوحدة المعنوية والفنية ، ولم تستطع القصيدة الاتباعية تحقيق الوحدة العضوية .

رابعاً – معجم القصيدة العربية المحافظة مستوحي من قاموس الشعر العربي القديم ، وقد عمد بعض الشعراء إلى استلهام ألفاظ جديدة من واقع الحياة المعاصرة .

خامساً – احتل الجانب التعليمي والتربوي والأخلاقي موقعاً مهماً في اهتمامات شعراء الإحياء فترددت في قصائدهم المعاني التي تمجد القيم الفاضلة والأخلاق العالية الرفيعة .

سادساً – عارض العديد من شعراء هذه المدرسة القصائد المشهورة التي قالها القدماء ، وحاولوا محاكاتها وزناً وقافية ومعنىً .

سابعاً – تعلق الشعراء المحافظون بالتاريخ العربي ، واختاروا موضوعاتهم منه في كثير من قصائدهم .

ـــ تمسكوا بعمود الشعر العربي الذي ورد في مقدمة المرزوقي ديوان الحماسة الذي نص على « شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية » فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر .

ثامناً – الشعراء المحافظون ليسوا سواء فمنهم من اتجه إلى ترسّم خطا القدماء دون أن يقدم شيئاً يذكر ، ومنهم من حاول أن يعبر بصدق عن التجربة الذاتية ، ومنهم من ابتكر صوراً جديدة ، ومنهم من اقترب من آفاق الرومانسية من حيث النظرة والأسلوب الفني .

تاسعاً – من أهم الإنجازات التي حققها المحافظون الوحدة الموضوعية في القصيدة ، وقد كان لقصائدهم عناوين تدل على هذه الموضوعات وخصوصاً أشعار المناسبات التي برعوا فيها ، وكان للصحافة دور في إيجاد مثل هذه الوحدة ، حيث كان لابد أن تنشر قصائد المناسبات تحت عناوين محددة .

عاشراً – استحدث الشعراء المحافظون الكثير من الموضوعات التي لم يكن الشاعر العربي القديم قد عالجها أو تعامل معها مثل القصائد الاجتماعية والوطنية والسياسية والمناسبات المختلفة .

حادى عشر – هناك من الشعراء من جدد في الموضوع كالزهاوي والرصافي وظل تقليدياً في الأداء .

المراجع التي يمكن الاعتماد عليها في هذا الموضوع:

أولًا – عمر الدسوقي ، في الأدب الحديث ، يتكون من جزأين وقد صدر عن دار الفكر العربي في مجلد واحد (د . ت) ، ويتناول المؤلف في الجزء الأول مسألة البعث والنهضة ويدرس أعلامهما ، كما يدرس الأدب في عصر إسماعيل والمدارس الأدبية في هذا العصر ثم يدرس البارودي وشعره ، ويتحدث عن نهضة النثر وأعلام الكتاب والناثرين ، ويتحدث عن الترجمة والتأليف والمستشرقين وفنون النثر التي كانت نتيجة الاتصال بالأجنبي ، وفي الجزء التالي يتحدث عن المؤثرات العامة في الشعر الحديث : الثقافة الأجنبية والنهضة القومية ، والنقد الأدبي وتطور الأغراض ، والمدرسة التقليدية وخصائصها .

ثانياً – شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، من مطبوعات دار الهلال ومؤلفه عباس محمود العقاد :

يتناول العقاد في هذا الكتاب عدداً من الشعراء والشاعرات ممن لمعوا في بدايات عصر النهضة ومهدوا لظهور البارودي ، ويتحدث عن الشعراء النظامين أو العروضيين ، ويتحدث عن البارودي وعن خصائص شعره ويفرق بين نمطين من أنماط التقليد .

ثالثاً – أنيس المقدسي ، أعلام الجيل الأول ، من شعراء العربية في القرن العشرين ، مؤسسة نوفل ، ط٢ ١٩٨٠ ، بيروت ، لبنان .

وقد تناول الكاتب بالدراسة كلًا من شوقي وحافظ ومطران والزهاوي والرصافي والملّاط ، وبشارة الخوري ، وإيليا أبي ماضي دراسة تحليلة لشاعريتهم كما تتجلي في دواوينهم مع مختارات تمثل نزعاتهم الشعرية وأثرها في حياة مجتمعاتهم ، وقد عقد بعض الموازنات بين بعضهم البعض وتحدث عن خصائص أسلوب كل منهم :

رابعاً – كتب شوقي ضيف التالية :

أ – البارودي رائد الشعر الحديث .

ب – شوقي شاعر العصر الحديث .

وقد صدر الكتابان عن دار المعارف بمصر وتناول المؤلف حياة كل منهما ومكونات صناعته وخصائص أسلوبه والمؤثرات في حياته ، وفنون الشعر التي نبغ فيها .

جـ – فصول في الشعر ونقده ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧١ ، وقد تناول فيه المؤلف تراثنا الشعري بالتقويم وموسيقي شعرنا العربي ، وتجديد العباسيين والعروبة في شعر المتنبي والتفكير الفلسفي في شعر أبي العلاء ، وشخصية الأندلس في تاريخ الشعر العربي ، والروح المصرية في شعر ابن سناء الملك وابن الفارض ومجاهداته الروحية ومدائح البوصيري ، وصناعة الشعر في القرن الماضي وتطور الشعر الحديث ونواقض الإيقاع في الشعر الحر وحاضر الشعر العربي وشوقي ومكانته في الشعر الحديث .

خامساً – مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، د . نسيب نشاوي ، دمشق ١٩٨٠ م . وقد خصص المؤلف جزءاً من الكتاب هو الباب الأول لدراسة الاتباعية فى الشعر العربي المعاصر مقارناً بين الكلاسيكية الأوروبية والاتباعية العربية ومتحدثاً عن التقليد الأسلوبي والمعنوي ، والتقليد الأسلوبي والتجديد المعنوي متحدثاً – أيضاً – عن الشعراء المحافظين في المشرق والمغرب العربيين .

سادساً – الدكتور أحمد أبو حاقة ، الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ حدد فيه المؤلف مفهوم الالتزام وتحدث عن اتجاهات الالتزام في عصر النهضة وفي الشعر الحديث مع دراسة نماذج عديدة . ويقع في حوالى ٧٥٧ صفحة .

الباب الثاني

الاتجاه إلي التجديد

الرومانسية والرمزية (مراحل التطور)

جماعة الديوان .

مدرسة المهجر .

جماعة أبوللو .

الرمانسيون بعد الحرب العالمية الثانية ـ المدرسة الرمزية ـ

مدرسة الشعر الحر .

القصة الشعرية وتطورها .

المسرحية الشعرية وتطورها .

جماعة الديوان

- قضية التسمية .
- نموذج : إلي المجهول للشاعر عبد الرحمن شكري .
  الخصائص الأسلوبية .
  الشاعر واتجاهه الفني .
- الأسس التي قامت عليها مدرسة الديوان .
- خصائص هذه المدرسة واتجاهاتها .
- نموذج من شعر المازني .
- مراجع الدراسة .

قضية التسمية

مدرسة الديوان أم مدرسة شكري ؟

يرى بعض الباحثين أن الانعطافة الحقيقية التي يؤرخ بها لظهور المدرسة الرومانسية في الشعر العربي الحديث تتمثل في ظهور الجزء الثاني من ديوان الشاعر عبد الرحمن شكري (١٧٧٦ – ١٩٥٨) وذلك عام ١٩١٣ م حيث كانت المدرسة الإحيائية قد قدمت خلاصة جهدها ولا نصل إلى عام ١٩١٩ حتي يكون شكري قد أخرج سبعة دواوين كما أصدر العقاد مجموعة من الدواوين أولها « هدية الكروان » سنة ١٩١٦ وأخرج إبراهيم عبد القادر المازني (١٨٨٩ – ١٩٤٩) الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٤ و الثاني ١٩١٧ ، فقد توقفوا جميعاً في مرحلة مبكرة من حياتهم ، فالمازني توقف عام ١٩١٧ وشكري ١٩١٨ والعقاد توقف مؤقتاً ١٩٢٩ حيث نشر دواوينه الأربعة في مجلد واحد ، ثم كاد يتوقف بعدها ولم يعد للشعر إلا بعد سنة ١٩٣٣ حين أخرج ديوانا جديداً يُعد بداية مرحلة ثانية في شعره .

ويرى الدكتور طه وادي أن تسمية هؤلاء الشعراء بمدرسة الديوان (أغلوطة) يرددها كثير من الدارسين – دون وعي حقيقي فيما يبدو بخطورة القضية – وذلك نسبة إلى كتاب بنفس العنوان أخرجه في جزأين العقاد والمازني سنتي ١٩٢١ و ١٩٢٣ والخطر في هذه التسمية هو أن هذا الكتاب ينقد ويهاجم ، أكثر من كونه يرسي أسساً فنية أو يضع تقاليد جمالية فالعقاد فيه ينقد شوقي والمازني ينقد المنفلوطي وشكري أيضاً ، لذلك فأي خطيئة تاريخية يمكن أن تقترف حين تنسب مدرسة إلى كتاب يهاجم أهم مؤسسيها الحقيقيين ، فشكري هو المعلم الرائد لهذه المدرسة[1] .

والحقيقة أنه – مع وجاهة هذا الرأي وسلامته – من غير الممكن تبديل

---

(١) د . طه وادي : شعر ناجي الموقف والأداة ، دار المعارف ، ط٢ ١٩٨١ ص ٤٢ .

هذه التسمية التي شاعت وذاعت وأصبحت بمثابة مصطلح نقدي راسخ (ولا مشاحة في المصطلح)

وليس من شك أن شكري يمثل الجانب الإبداعي الحي في هذه المدرسة كما أن جهوده في مجال التنظير غير منكورة فهو قد جمع خلاصة ثمار هذه المدرسة حيث يقول محمد مندور « وبمراجعة دواوين شكري نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما صاحباه : المازني والعقاد ، ونعني بهما التيار العاطفي الشاكي المتمرد المتشائم ، وهو تيار المازني في شعره ، ثم التيار الفكري الذي تميّز به العقاد في شعره العقلي الإرادي الواعي بما يريد . وكأن كلا من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكري التيار الذي يلائم طبيعته ، وأما شكري فقد احتفظ بالتيارين وسلط أحدهما على الآخر »[1] .

وبناء على ما سبق من أهمية شكري ودوره يري الدكتور وادي أنه من الواجب أن ننسب هذه المدرسة لشكري . غير أن هذه النسبة فيها ظلم للآخرين ، فجهود العقاد في مجال التنظير لا يمكن تجاهلها ، كذلك في ميدان الشعر، والمازني ألف كتاباً كاملًا هو (الشعر غاياته ووسائله) طرح فيه مسائل نظرية غاية في الأهمية .

---

(١) محمد مندور ، الشعر المصري بعد شوقي جـ١ ، نهضة مصر (د .ت) ص ١٠٠ .

نمـــوذج

إلى المجهول – للشاعر عبد الرحمن شكري

يحوطني منك بحر لست أعرفُهُ ... ومَهْمَهٌ لست أدري ما أقاصيه[1]
أقضي حياتي بنفس لست أعرفها ... وحولي الكون لم تُدرك مجاليهِ[2]
يا ليت لي نظرةً في الغيب تسعدني ... لعل فيه ضياءَ الحقِّ تبديـه
أخالُ أني غريبٌ وهو لي وطنٌ ... خاب الغريب الذي يرجو مقاصيه[3]
أوليت لي خطوةً تدحو مجاهله ... وتكشف السّر عن خافي مساعيهِ[4]
كأن روحي عودٌ أنت تحكمُه ... فابسط يديك وأطلق من أغانيهِ
والروح كالكون لا تبدو أسافله ... عند اللبيب ولا تبدو أعاليهِ
وأكبرُ الظن أني هالكٌ أبداً ... شوقاً إليك وقلبي فيه مافيهِ
من حسرةٍ وإباءٍ لست أملكه ... يأبى لي العيشَ لم تدرك معانيهِ
وأنت في الكون من قاصٍ ومقتربٍ ... قد استوى فيك قاصيه ودانيه[5]
كأنني منك في نابٍ لمفترسٍ ... المرء يسعى ولغزُ العيش يدميه
كم تجعل العقل طفلاً حار حائره ... وربّ مطلب قد خاب باغيه[6]
لو النبالُ نبال القوس مصمَيةٌ ... كنتُ ادريت بسهم القوس أرميه[7]
أو كان للسحر سهم نافذٌ أبداً ... لكان لي منه سهمٌ صال راميهِ[8]
يا مصلت السّيف قُد فلّت مضاربه ... ورامي السهم قد خابت مراميهِ

---

(١) مهمة : صحراء واسعة بلا حدود لا أنيس فيها .
(٢) مجاليه : جمع مجلي : المظهر والناحية .
(٣) مقاصي : جمع مقصي اسم مكان من البعد .
(٤) تدحو : تبسط ، وهنا معناها تكشف وترتاد .
(٥) القاص والمقترب : البعيد والقريب .
(٦) باغيه : طالبه والمريد .
(٧) مصمية : مُصيبة لا تخطي الهدف ، ادريت : صوّبت وطاردت .
(٨) صال : من الصولة وهي القوة .

قلبي يحدّثني ألا يليق بـه ... رضا بجهلِ ذليلِ اللُّب يرضيهِ
قد ثار ثائر نفسٍ عزّ مطلبها ... وطار طائر لُبٍّ في مراقيهِ[1]
كالنّسر لا حاجب للشمس يحرقه ... ولا الصواعقُ والأرواحُ تثنيهِ[2]
وأنت كالليل والأفهام حائرةٌ ... مثلُ العيون علاها منك داجيهِ[3]
ليلٌ مَهيبٌ كليل البحر حندسُه ... تكاد تسمع منه صوت طاميهِ[4]
فليت لى فكرةً كالكون واسعةً ... أدحو بها الكون تبدو لي خوافيهِ
ليس الطموح إلى المجهول من سفهٍ ... ولا السموُّ إلى حـقٍ بمكـروهِ
إن لم أنل منه ما أروي الغليل به ... قد يحمد المرءُ ما ليس يرويهِ
والقانعون بما قد دان عيشُهمُ ... موتى فإن خضوع اللبِّ يُرديه
يا قلب يهْنيك نبضٌ كلُّه حُرَقٌ ... إلى الغرائب مما عزّ ساميهِ
فالعيش لما استعصـت مسالكـه ... تجارب المرء تدميـهِ وتعليـهِ
كم ليلةٍ بثُّها ولهـان ذا أمـلٍ ... لم يسلُ قلب أن غابت أمـانيهِ
لعل خاطر فكرٍ طارقـي عـرضـاً ... يدنو بما أنا طول العمر أبغيهِ
يوضّحُ الغامض المستور عن فِطنٍ ... وأفهم العيش تستهوى بواديهِ[5]

---

(١) مراقيه : جمع مرقي وهو المصعد .
(٢) تثنيه : تمنعُهُ .
(٣) الداجي : المظلم .
(٤) الحندس : الظلمة الشديدة ، الطامي : الموج .
(٥) البوادي : الظواهر .

الخصائص الفنية لقصيدة إلى المجهول :

أولًا – تعبر هذه القصيدة عن التشتت الفكري والقلق النفسي عند الشاعر ، فهو يتحدث إلى المجهول حديثاً يعبر عن توقه إلى معرفة هذا المجهول . وهو يبدو في غاية القلق .

ثانياً – يبدو العنصر الذاتي شديد الوضوح فالقصيدة أقرب إلى البوح الخالص ، لذا كانت ياء المتكلم الأكثر حضوراً في القصيدة وذات الشاعر التوّاقة إلى المجهول محور القصيدة .

ثالثاً – نلمح ظاهرة الاستقصاء في هذه القصيدة إذ يحاول أن يلم بالجزئيات إلماماً شاملًا فلا يترك ناحية من النواحي التي لها علاقة بهذا الموضوع إلا ويذكرها ، فهو يتمني أن تكون له نظرة في الغيب أو خطوة تدحو المجاهل وتكشف عن المخبوء ... إلخ .

رابعاً – ظاهرة توليد المعاني بعضها من بعض من الظواهر الفنية التي أشبه فيها عبد الرحمن شكري ابن الرومي ، فالمجهول يجعل العقل طفلًا حار حائره ، ولو كان يملك سهماً سحرياً لرماه به ، ولكن مصلت السيف فُلّت مضاربه وخابت مرامي حامل السهم ، وهذه توليدات نبعت من تشبيه العقل بالطفل الحائر .

خامساً – اعتمد الشاعر على بناء الصورة الجزئية من خلال الاستعارة والتشبيه فهو يشبه المجهول بالبحر وبالصحراء ، والروح بالعود وبالكون ويشبه نفسه بأنه بئن فكي مفترس وهو المجهول ، والعقل طفل وشبه المجهول بالنسر والليل والفكرة بالكون .. إلخ وبالتالي فإنه لم يعمد إلى رسم صورة كلية .

سادساً – لجأ إلى بعض الظواهر الكونية والطبيعية للتعبير من خلالها كما أنه شخّص بعض مظاهر الأشياء كما سبق أن أشرت .

سابعاً – البناء في القصيدة قائم على ظاهرة التراكم وليس على ظاهرة

التنامي ، فالشاعر يكرر المعاني والأفكار بأشكال مختلفة ، والفكرة المحورية المسيطرة في النص هي فكرة العجز عن إدراك المجهول وتمنيات الشاعر من أجل التخلص من هذا العجز . وقد عبر عن هذا المعني بصور مختلفة .

ثامناً – قاموس الشاعر يدور حول ألفاظ محددة تدور في إطار دلالي متشابه كالكون والغيب والمجاهل والروح والحسرة وما إلى ذلك ، وهو قاموس رومانسي في مجمله ، وقد راوح الشاعر في أسلوبه بين الصيغ التقريرية الوصفية وهي الغالبة والصيغ الطلبيّة كالنداء والتمني ، وندرة الصيغ الطلبية تعكس النزوع إلى التأمل والبوح .

تاسعاً – القصيدة من البحر البسيط ، وهو من البحور التي يقول الدارسون عنها أنها تتفق مع حالات الحزن الرفيع ، وليس من شك في أن فى هذه القصيدة نبرة حزن ، ولكن الجانب الفكري هو الأظهر والأوضح ، وحرف الروي وهو حرف مدٍ منتهٍ بالهاء يوحي بالتنهيدة الطويلة المترعة بالحيرة والألم .

عاشراً – يبدو ولع الكاتب واضحاً في استخدام المعانى المتقابلة: القاصي والداني والبعيد والقريب والأسافل والأعالي ، والجاهل وذو اللب ، ووجود مثل هذا النوع من التقابل يكشف عن الحيرة العقلية .

الشاعر والقصيدة :

ولد عبد الرحمن شكري عام ١٨٨٦ وتوفي عام ١٩٥٨ في مدينة بورسعيد وهو ينتمي إلى أصول مغربية ، وقد اتهم والده بمناصرة العرابيين ، وبصداقته لأحد زعمائهم وهو عبد الله النديم ، فناله الاضطهاد وحوكم ثم سجن ، وقد وجد شكري مكتبة حافلة بالدواوين الشعرية لدي والده ، فأكب عليها ، وقد تخرج فى مدرسة المعلمين العليا ، وكانت نافذةً على آداب اللغة الإنجليزية ، فوجد لدى شعراء الرومانسية من الإنجليز (بيرون وشلي وكيتس وردزوورث وكولردج)[1] ما كان يتوق إليه من انطلاق فى التعبير عن النفس ورفض للجمود والمواضعات الاجتماعية الزائفة ، ورآهم يتأملون عوالمهم النفسية ويتأملون ذواتهم ويتغنّون بالألم الإنساني ويعانون محنة التفرد والامتياز فتأثر بهم ، كما كان قد تأثر بابن الرومي وأبي العلاء اللذين كانا يعانيان من شكوك فكرية ومن قلق اجتماعى ، ومن سيطرة الأوهام والتشاؤم وهواجس الظن عند ابن الرومي ، ومن شك في طبيعة الإنسان وجدوي حياته عند أبي العلاء فصادف ذلك هوي فى نفسه .

وقد تأثر بابن الرومي في أسلوبه من حيث طول القصائد أحياناً ومحاولة استقصاء الفكرة ، وتوليد المعنى من المعنى ، والبعد عن التركيز والتكثيف ، لذا تمتد القصيدة وتنفسح رقعتها فتفقد وحدتها ونماءها العضوي ، وانبثاقها من تجربة شعرية عميقة ، مع أنه (أي شكرى) من أوائل من تنبهوا – نظرياً – إلى أهمية الوحدة في القصيدة ، وضرورتها في الشعر الحديث .

وقد أصدر خلال عشر سنوات ١٩١٩ سبعة دواوين شعرية هي على

---

(١) كيتس وشلي وردزوورث وكولردج : شعراء رومانسيون إنجليز أثروا في أصحاب الديوان (المازنى وشكري والعقاد) وذلك من خلال أشعارهم التي نشر مختارات منها في كتاب الكنز الذهبي للناقد البريطاني (بالجريف) واطلع عليه الديوانيون واستلهموا معانيه وتأثروا بها بالاتجاه الفني السائد لدي هؤلاء .

التوالي : ضوء الفجر ، لآلىء الأفكار ، أناشيد الصبا ، زهر الربيع ، الخطرات ، الأفنان ، أزهار الخريف .

وقد تضمنت هذه الدواوين موضوعات أساسية عالجها من خلال المحاور التالية التي حصرها بعض الدارسين فيما يلي :

أولاً – الهواجس النفسية ، كالحسد الذى يبدو هاجساً مرضياً ، يراه الشاعر في كل شيء ، فالزهر محسود البهاء ، والبحر ذو مهجة موصوفة بالحسد إذ يقول في ديوانه الأخير :

يسبح الأحياء في بحر الحسد فاعتصم بالصبر فيه والجَلَد
واقتعد صهوته مستبشراً سابحاً في الموج منه والزبد

ثانياً – الهجائيات ، وهي ذات صلة بالهواجس النفسية ومن نوع الهجاء المباشر لمن يحاول أن ينتقص من شاعريته أو يسرق منه أو يلاحقه بالضغينة والرياء .

ثالثاً – الشكوي من هموم الحياة الصغيرة كتأخره في سلك الترقية الوظيفي ، أو انصراف الناس عن الالتفات إلى عبقريته أو ما يخاله ترصُّداً من البشر لطموح نفسه .

رابعاً – بكائيات على تجربة حب فاشلة بلغة مباشرة وأسلوب تقليدي وتتسم بالمبالغة في التذلل والخضوع بالمحبوب الذي لا يبالي ، وتبدو الحبيبة التي يبكي بين يديها مثالية سابحة في جو روحي كوني ، فهو يقول مثلًا :

فإن ترضِ عني فالحياة جميلة وإن تُبدِ صدّاً فالنهار دياجر
وإن تبدِ لي عطفاً فما الكون باطلٌ ولا العيش خوّانٌ ولا الدهر جائر

خامساً – الاجتماعيات والوطنيات : للشاعر شعر وطني ، وقد تبادل الثناء والعتاب مع صديقيه العقاد والمازني ، وبعض القصائد الاجتماعية .

سادساً – هناك محاولات تأملية فكرية يرصد الشاعر فيها انفعالاته وخطراته وأفكاره .

والقصيدة التي بين أيدينا من هذا النوع الأخير .

الاتجاه الفني للشاعر وسماته الأسلوبية :

١ – فيما يختص بمعجم الشاعر : لم يكن لدي شكري إحساس واضح بجماليات الكلمة وظلالها ، لذا كانت كلماته فى شعره موضوعة وضعاً لغوياً لا وضعاً شعرياً على حد تعبير الدكتور أنس داود ولذلك شاعت في شعره بعض الألفاظ المهجورة كاستخدامه مثلًا « صميت وصمات » للدلالة علي المبالغة من الصمت .

٢ – خالفت تطبيقاته الشعرية فلسفته النظرية في بعض الأحيان ففى الوقت الذي ينتقد فيه من يرمى بالتشبيهات فى غير حساب نجده يأتي ببعض التشبيهات المفتعلة كقوله :

تجلّـي بصفحـة مـائه صـور الربيع الأخضرِ
فكـأنّ فـوق المـاء ما صنعته كـف مصـوّر

٣ – يتميز الشاعر بثقافة واسعة ، ولذلك فقد حفل شعره بالإشارات الأسطورية والتاريخية ، وله عدة قصص شعرية منها (النعمان ويوم بؤسه) و (كسري والأسيرة) وأشار إلى عطيل[1] وزيوس ومانى وأبي الهول وغيرهم .

٤ – حاول أن ينوّع في نظام القوافي العربية متأثّراً بالموشحات وبالشعر الإنجليزي فكتب القصيدة ذات القوافي المتقابلة كما فى قصيدته (أم إسبرطية)

فر يبغي من الحمام مجيراً فأعان الردي عليه المجير
بادرته بحتفه أمه وهو على عـاره إليـها حبيـب

فحبيب مقابل مجير ، وكلاهما قبل حرف الروي فيه حرف مد وقد كتب الشعر المرسل المتحرر من القافية نهائياً وكتب المزدوج والمخمّس .

٥ – لقد اتبع نهجاً قصصياً في بعض قصائده متأثراً بما استقاه[2] من طرائق الفن الشعري لدي الإنجليز كما في قصيدته (نابليون والساحر) .

---

(١) عطيل : أحد أبطال مسرحية شكسبير المسماة بهذا الاسم وهو نموذج إنساني متميز .
(٢) اعتمدت في الحديث عن عبد الرحمن شكري وخصائصه الفنية ، على كتاب : الدكتور أنس داود ، عبد الرحمن شكري ، المكتبة الثقافية ، القاهرة .

الأسس التي قامت عليها مدرسة الديوان :

لقد قامت مدرسة الديوان على ركنين أساسيين : نقدي (نظري وتطبيقي) وشعري إبداعي ، وقد حرصوا في الجانب النقدي على تقديم أفكار جديدة حول عدة قضايا أساسية منها :

١ – ماهية الشعر وما يتصل به من قضايا تتعلق بوظيفته ، والطبع والصنعة والصدق الفني وما إلى ذلك .

٢ – البناء الجمالي للقصيدة وعناصره المختلفة كاللغة والخيال والموسيقي والإيقاع .

٣ – الرؤية وما يتصل بها من موضوعات ومعان .

وقد كانت مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان شكري البيان الأول لهذه الحركة الشعرية ، وركز في هذه المقدمة (الشعر ومزاياه) على الجانب الذاتي للشعر فهو يقول : الشعر ترجمان النفس والناقل الأمين على لسانها ، كما أشار إلى أن الشعر (ناسج الصور وخالع الأجسام على المعاني النفسية) ، ويؤكد عبد الرحمن شكري أهمية العاطفة فهو يرى أن الشاعر عليه أن يعود نفسه على البحث عن كل عاطفة من عواطف قلبه ، فقلب الشاعر مرآة الكون كما يرى ، وشكري يركز على الطبيعة إذ يقول « الشاعر رسول الطبيعة ترسله مزوداً بالنغمات ، كي يصقل بها النفوس ويحركها ويزيدها نوراً وناراً » ويعلي المازني من شأن الخيال فيقول :

« وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح والإحاطة في التبيين ، ولكن الأصل أن نترك كل شيء للخيال » .

جذور مدرسة الديوان :

يشير أكبر نقاد وشعراء مدرسة الديوان وهو العقاد في كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » إلى ما يلي :

أولًا – أن شعراء الديوان أوغلوا في القراءة الإنجليزية ،ومع ذلك لم ينسوا شعر الألمان والروس والأسبان واليونان الأقدمين .

ثانياً – أن هازلت الناقد الإنجليزي المشهور هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد كما يقول ، فهو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتاب .

ثالثاً – أن هذه المدرسة ليست مقلّدة للأدب الإنجليزي بل استفادت منه ، وكان السائد آنذاك أدب مدرسة النبوءة والمجاز ومن أعلامها شعراء الرومانتيكية الإنجليزية شيلي وبايرون ووردزوورث . ومدرسة أخري تجمع بين الواقعية والمجاز ومنها براوننج وتنيسون وإمرسون .

وقد سرت من روح هؤلاء الشعراء في شعراء الديوان الكثير ، سريان التشابه في المزاج واتجاه العصر كله ، وليس تشابه التقليد والفناء كما يقول العقاد .

رابعاً – أن شعراء هذه المدرسة اطلعوا منذ شبابهم على الشعر العربي القديم وينكر عليهم الدكتور مندور (الشعر المصري بعد شوقى) ذلك كما ينكر سعة اطلاعهم على الأدب الإنجليزي ، ويشير إلى أن أكبر الظن توفرهم على دراسة العباسيين كابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء والشريف الرضي . وحجته إلى أن ما يشيرون إليه من مظاهر الجدة والأصالة فى شعرهم قد سبق إليه شعراء العصر الجاهلي والأموي ، وهو ما يثبت عدم اطلاعهم على هذا الشعر كما يشير مندور إلى أن العقاد يبالغ في مسألة الاطلاع الواسع على الشعر الإنجليزي ، وأن منهلهم هو مجموعة مختارة من الشعر الإنجليزي نشرت في مجموعة شعرية باسم (الكنز الذهبي) ، وقد جمع فيها (فرنسيس بالجريف) أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد خير ما كتبه الإنجليز من شعر غنائي منذ عصر شكسبير حتي نهاية القرن التاسع عشر ، والدليل على ذلك أن معظم القصائد التي ترجمها المازني عن الإنجليزية ونشرها في مطلع الجزء الثاني من ديوانه موجودة في هذه المجموعة فضلًا عما أشار إليه شعراء هذه المدرسة من معانٍ شعرية . ومنهجهم النقدي هو نفس المنهج الذي صدر عنه جامع الديوان .

وقد استمر العقاد في التنظير النقدي والإنتاج الشعري بينما صمت عبد الرحمن شكري ، واتجه المازني إلى النثر .

ويشير الدكتور عبد القادر القط في كتابه (الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر) إلى أن « ثمة تفاوتاً كبيراً لديهم بين النظرية والتطبيق » .

ولعله من المفيد أن نشير إلى بعض الملاحظات النقدية التي وردت عند أصحاب الديوان ومنها :

أولاً – تأكيد أهمية الصدق ، فالصلة بين الصدق والوجدان وطيدة من وجهة نظرهم .

ثانياً – تميزت هذه المدرسة بالعنف والقسوة في هجومها على مدرسة المحافظين وخصوصاً شوقي ، وهذا الموقف أدى بهم إلى النزوع العدواني أحياناً ولم تقتصر هذه النزعة على التقليديين بل تعدتها إلى شعراء هذه المدرسة أنفسهم كما فعل المازني بشكري حين كتب مقاله صنم الالاعيب .

ثالثاً – ركز شعراء هذه المدرسة على وظيفة الشعر ، فالشعر في نظرهم له قيمة إنسانية ، ولذلك يجمعون بين الذاتية والموضوعية ، ويؤكدون القيمة التعبيرية والخلقية والجمالية .

رابعاً – الوحدة العضوية عند شعراء هذه المرحلة لها أهمية قصوى فهم يرون أن القصيدة بنية حيّة ، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد .

خامساً – أحكامهم النقدية فيها نبرة أستاذية متعالية وكأنها حقائق ثابتة يشرحونها بأسلوب فلسفي مع أن هذه الأحكام والأفكار لا تشكل نظرية متكاملة وإنما هي آراء نقدية عامة أفضت إليها قراءاتهم المتعددة وتنتمي إلى مصادر متعددة ، فالنزعة العقلية والتعليمية والإنسانية مستقاة من المصادر الكلاسيكية الغربية ، والنزعة الذاتية العاطفية مصدرها الأشعار الرومانسية الإنجليزية وإن هناك من يرى أن أشعارهم مجرد معارضات لهذه الأشعار وفي هذا ظلم بين .

سادساً – كان شعراء هذه المدرسة انطباعيين في نقدهم لشوقي وحافظ والرافعي ، وليست موضوعية .

لقد تميز كل شاعر من شعراء هذه المدرسة بخصائص في شعره تجعله مختلفاً بعض الشيء عن زميليه ، وذلك ناجم عن اختلافهم في مفهوم بعض المصطلحات التي تحدثوا عنها كالوجدان مثلاً ، فالمازني في تعريفه للشعر يقول « إنه فن ذهني غرضه العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التي توجهها العاطفة وجهتها » وهذا يعني أن مفهوم الوجدان لديه كل ما يجده الإنسان في نفسه فكراً كان أو عاطفة .

ويركز العقاد وخصوصاً في مقدمة ديوانه (بعد الأعاصير) على شعر الفكرة فيقول « إن مزية الإنسان دائماً هي أن يُحس حين يفكر ، وأن يُفكّر حين يُحس » وهذا يقابله تأكيده على جانب الشعور والخيال « كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر » .

وإلى جانب ذلك يرى أننا يمكن أن يجمع لدينا زاداً من الشعر لا ينفد ، وموضوعات تشمل كل ما تراه العيون ، ففي ديوانه (عابر سبيل) ينظم في موضوعات يومية ويرى أنها تمتزج بالحياة الإنسانية ، فهناك العناية بالأشياء مهما كانت تافهة ، ويبدو أنه كان متأثراً بابن الرومي الذي اهتم بشعر المشاهدات اليومية .

نموذج من شعر العقاد حيث تمتزج النزعة الوجدانية بالنزعة العقلية يقول في قصيدته « حظ الشعراء » :

أقاموا على متن السحاب فأرضهم ... بعيد وأقطار السماء بعيدُ
مجانين تاهوا في الخيال فودّعوا ... رواحـة هذا العيش وهو رغيدُ
وما ساء حظ الحالمين لو أنهم ... تدوم لهم أحلامهم وتجـودُ
بني الأرض كم من شاعر في ديـاركم ... غبيـن وغبن الشاعرين شديد

فهو يؤكد ما يلي :

١) انفصال عالم الشعراء عن عالم الواقع ، ولكنه يشير إلى رفعة مكانتهم وسموها .

٢) الإعلاء من شأن الخيال لدي الشعراء وانعتاقهم من إسار العقل وزهدهم في رغد العيش .

٣) تأكيد الصلة بين الحلم والشعر ، ولكن الأحلام زائلة .

٤) إن الشاعر لم ينل ما يستحق من قومه فهو مغبون غبناً شديداً وتتجلي النزعة العقلية عند الشاعر في هذا التوصيف التقريري لحال الشعراء ، فهو يقف خارج الموضوع ويتحدث عن غيره ولا يعبر عن نفسه تعبيراً وجدانياً .

نموذج آخر من شعر العقاد يبين منهجه في ديوانه « عابر سبيل » الذي يرى فيه أن من وظيفة الشاعر أن يصور الأشياء والأحياء في حركتها اليومية يقول من قصيدة له مخاطباً إحدي الحيوانات (الجيبون) في حديقة الحيوان :

انتظر يا صديق شيئاً فشيئاً ... تطبخ القوت كله بيديكا
غير أني أخال ما كان نيئاً ... منه أجدي في الحالتين عليكا
انتظر يا صديق مليون عامٍ ... أو ملايين لست والله أدري
إن تدانيت بعدها من مقامي ... فقصاري المطاف أن لست تدري

وهذه الأبيات تكاد تخلو من العاطفة ، فهي أقرب إلى الوصف المحايد والتأمل الفلسفي الخالص ، ويبدو هذا في المقدمة النثرية فهو يشير إلى أن شأنه شأن الإنسان فهو حائر لا يستطيع أن يحير جواباً أمام وضعه كما يحار الإنسان أمام معضلات الوجود .

وإذا كان العقاد قد تميز بنزوعه العقلي إلى جانب تأكيده على الناحية الوجدانية فقد كان المازني « أكثر الثلاثة التهاباً في العاطفة وأعنفهم شكوي في صدر حياته عندما كان يقرض الشعر يتضح ذلك في قصيدة له تحت عنوان (فتى في سباق الموت) » .

نعُدُّ أنفاسه ونحسبها ... والليل فيه الظلام يلتطم
إذا خروج الحياة أجهده ... تساقطت عن جبينه الديم
صدر كصدر الخضم مضطربٌ ... جحافل الموت فيه تزدحم
إن قام ملنا له بمسمعنا ... أو نام خفت بوطئنا القدم
يرتاع من طول نومه الأملُ ... ويستكين الرجاء والسأمُ
كأنما الخوف من تردده ... خيل لها من رجائنا لُجمُ

وكأن الشاعر يصف نفسه في هذه القصيدة التي تميزت بالجانب العاطفي الذاتي المكبوت ، وقد احتوت على معجم لفظي ينتمي إلى الحزن والأسي والألم ويعبر عن التمرد والثورة بالإضافة إلى الألفاظ المتصلة بالطبيعة ، فهناك الظلام والإظلام والخوف والموت والسأم والرجاء الذي تكرر كثيراً في هذه الأبيات ، فضلًا عن أن عنوان القصيدة نفسه يفصح عن نزعة متشائمة كما أن الأسلوب القصصي يجعل من القصيدة نصاً متنامياً تبدو فيه ملامح الوحدة الحيوية ، كما أنها ترسم صورة كلية تلتئم فيها الصور الجزئية ، ومعظم هذه الصور مصدرها الطبيعة، ويوحي بالانفعال والاضطراب والقلق .

وهذا يفصح عن منهج الشاعر ورؤيته فهو أقرب إلى الرومانسية الغربية في عاطفته المتأججة وثورته المكبوتة ، وقد كان الموضوع الأثير عند المازني هو الموت يقول من قصيدة الشاعر المحتضر :

فيا مرحباً بالموت يثلج برده ... فؤادي وينسيني طويل عنائيا
تموت مع المرء الهموم ولن ترى ... ككأس الردي من علة العيش شافيا
ولست على شيء بآس، وإنني ... لأهجُرُ ظهر الأرض جذلان راضيا
وما طال عمري غير أن لواعجا ... أطلن عنائي فاحتويت مقاميا

أمَّا شكري فقد سبق أن أشرنا إلى شكري عند دراسة نموذجه الشعري الذي اعتبرناه ممثلًا للنهج الفني عند شعراء هذه المدرسة .

لقد أصيب شعراء الديوان بأزمات نفسية شأنهم في ذلك شأن أبناء جيلهم – بالقلق والتشاؤم والتمرد ، وقد استطاع المازني أن يتخلص من أزمته النفسية بالسخرية المعروفة في أدبه والعقاد انخرط في الحياة الفكرية والسياسية ، أما عبد الرحمن شكري فظل أسيراً لازمه عزلته عن الناس وأودت به إلى هوة عميقة . ومن المعروف أن شكرى يختلف عن زميليه بأن أزمته كانت شديدة وأنه جمع في شعره بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من الشاعرين : العاطفي الشاكي المتمرد المتشائم عند المازني ، والفكري الإرادي العقلي عند العقاد ، فهو شاعر حساس ، لذا يطلق عليه مندور (شاعر التأملات النفسية) فقد سلط عقله على عاطفته حيث نزع إلى التأمل الداخلي التحليلي المتعمق للنفس البشرية .

ويرى الدكتور القط أننا نلتقي في شعر هؤلاء بصورة الشاعر المعهودة في الشعر الرومانسي الأوروبي والوجداني العربي : وحدان مرهف وفكر متأمل : ويتميزون بالسعي وراء المثل الأعلى وقد ركزوا حول موضوعات متعددة منها :

ـــ الحديث عن الشاعر ومهمته في الحياة في قصائدهم فهم يرسمون صورة لأنفسهم ، من خلال حديثهم عن الشاعر .

ـــ وهم يعنون بمشاهد الطبيعة ، فالبحر والصحراء رمزان للأسرار والامتداد،والليل مجلي الأحزان والأشجان .

ـــ الموت – كما سبق أن أشرنا – وما يتصل به من معاني الفقد والتأمل والتطلع إلى الخلاص ، والحديث عن مصير الإنسان المحتوم .

ـــ البلبلة الوجدانية المحيرة عند هؤلاء الشباب حيث الشعور بالتفوق والإحساس بالإحباط ، وهما ينتميان إلى لونين متناقضين من المشاعر .

نموذج من شعر المازني :

يقول من قصيدته الشاعر المحتضر :

فيا مرحباً بالموت يثلج بردُهُ ... فؤادي، وينسيني طويل عنائيا
تموت مع المرء الهموم، ولن ترى ... ككأس الردي من علة العيش شافيا
ولست على شيء بآس، وإنني ... لأهجر ظهر الأرض جذلان راضيا
وما طال عمري، غير أن لواعجاً ... أطلن عنائي فاحتويت مقاميا
أهاب بنا داعي الردى فترحّموا ... وقولوا : سقي الله القلوب الظواميا
وقم، ودّع الأرضين عني فإنني ... بقيد الردي المختوم إلا لسانيا
وقل لجبالٍ عاريات مخوفة ... تخالُ، مواميهن للجنّ واديا
ألا أطلقي لي صوته والأغانيا ... وغذي بذكراها الشجون النواميا

وقل ياعيون الزهر غُضّي وأطرقي ... قضى عاشق أجلى العيون الروانيا
لقد كان في روض الجمال خميلة ... سقتها دموع الحب لا الطل ساريا
فأعطشتها حتى تصوّح عودها ... وألوى بها عصف الرياح سوافيا
لقد أفردته نفسه بين قومه ... فعاش خيالًا بينهم مترائيا
وما كان إلا قوة أحدقت بها ... حوائل ضعف أمرها ليس باديا
فعاد وما يستطيع حملًا لساعةٍ ... فكيف بأيام حملن لياليا

النص وخصائصه :

أولًا – يتسق هذا النص مع الاتجاه الوجداني الرومانسي الذي ساد عند شعراء الديوان ، وقد كان الموت من الموضوعات الأثيرة عند المازني وشكري ، هو وما يتصل به من معاني الفقد أو التأمل والتطلع إلى الخلاص ، كما أن العقاد كانت له بعض القصائد المتصلة بهذا الموضوع مثل : كأس الموت ، أحكام الموتي ، الموت في الكري ، والموت في هذه القصيدة وغيرها من شعر شعراء الديوان ملجأ من أوزار الحياة وأعبائها تماماً كالليل والبحر والصحراء في أشعار الرومانسيين . وتجتمع في قصيدة المازني هذه الرغبة في الخلاص بالموت وعشق

الطبيعة والحياة ، كما يقول الدكتور القط ، وتبدو أنفاس مالك بن الريب تتردد في القصيدة ، فقد نسج الشاعر على منواله في قصيدته التي يرثي بها نفسه حتي في اختيار الوزن والقافية .

ثانياً – يلجأ الشاعر إلى التجريد فيخاطب شخصاً آخر على عادة الشعراء العرب القدامى : قم ودّع الأرضين عني .. إلخ .

ثالثاً – إن النزعة إلى صياغة الحكمة واستخلاصها من التجربة في شكل تقريري واضحة في هذه القصيدة التي تبدو ذات طابع تراثي علي الرغم من السمة الذاتية فهو يقول :

تموت مع المرء الهموم ، ولن تري ككأس الردى من علة العيش شافيا

رابعاً – معجم الشاعر قريب جداً من معجم مالك بن الريب وكذلك معانيه ، غير أنه في مزجه هذه المعاني بعناصر الطبيعة كالسحابة والموجة والزهر وما إلى ذلك كان أقرب إلى الأسلوب الرومانسي . إلا أن الصيغ الأسلوبية التي وردت في النص معظمها يذكرنا بصيغ ابن الريب ، وهذه الظاهرة موجودة لدي شعراء الديوان ، وقد قام ناقد معاصر بتتبع الصيغ الشعرية التي تذكر القاريء بصيغ قديمة تتفق في معناها أو تختلف لكنّها تتماثل فى إيقاعها العام ونظام عباراتها فوجد كماً كبيراً من هذه الصيغ[1] .

وهذا النص يبدو تقليدياً فرثاء النفس من الموضوعات القديمة وقد تتبع هذا الفن الدكتور عبد الله باقازي في بحث خصّص لهذا الموضوع وذلك منذ العصر الجاهلي حتي العصر الحديث ، ومن الشعراء الذين رثوا أنفسهم في هذا العصر حفني ناصف وإسماعيل صبري وحافظ إبراهيم وأحمد شوقي حيث يقول :

أقول لهم في ساحة الدفن خفّفوا عليَّ ولا تلقوا الصخور على قبري
ألم يكفِ همٌّ في الحياة حملته فأحمل بعد الموت صخراً على صخرِ

---

(١) الدكتور عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ١٨٢ فما بعدها .

وأبو القاسم الشابي وعبد الحميد الديب وإيليا أبو ماضي :

أنا إن أغمض الحمام جفوني ودوي صوت مصرعي في المدينه
لا تصيحي واحسرتاه لئلا يدرك السامعون ما تضمرينه

وقصيدة الشاعر هاشم الرفاعي التي يقول في مطلعها :

أبتاه ماذا قد يخط بناني والحبل والجلاد منتظران

من أروع النماذج التى قيلت فى هذا المجال ، وقصائد بدر شاكر السياب في هذا الموضوع من أشهرها (النهر والموت) وكذلك أمل دنقل[1] .

ولكن الشعراء المحدثين قد عالجوا الموضوع من زوايا أخري تشي برؤيتهم للحياة والكون والإنسان ، وقصيدة المازني فيها هذه النظرة غير المباشرة ، ولكنها مع ذلك ظلّت تحتفظ بكثير من معالم الرثاء التقليدى المعروف ، وليس فيها ذلك العمق الفلسفي الذي نجد تباشيره لدي العقاد والمازني ثم استوى ناضجاً لدي الرومانسيين المتأخرين .

المراجع التي يمكن الاعتماد عليها في هذا الباب

أولًا – كتاب الديوان فى الأدب والنقد لمؤلفيه عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني ط٣ ، الشعب (د . ت) ، القاهرة .

يتألّف الكتاب من جزأين تناول المؤلفان فيه فى مقدمة مذهبهما الأدبي ووصفاه بأنه مذهب إنساني مصري عربي ، وأن من شأنه تحطيم الأصنام الباقية ، وقد تضمن الجزء الأول نقداً حاداً لشوقي تحت عنوان (شوقي في الميزان) و (رثاء فريد) و (رثاء عثمان غالب) (واستقالة أعضاء الوفد) (النشيد القومي) وكلها نماذج لشعر شوقي ، وتصدي المازني لشكري في

---

(١) راجع : د . عبد الله أحمد باقازي ، رثاء النفس فى الشعر العربي ، المكتبة الفيصلية ، المملكة العربية السعودية ، ١٩٨٧ .

مقالة تحت عنوان (صنم الألاعيب) ، وفي الجزء الثاني تناولا المنفلوطي في عدة مقالات : أدب الضعف ، ترجمة المنفلوطي والحلاوة والنعومة والأنوثة والعبرات (قصة اليتيم) ثم عادا لشوقي في مقالات أخرى ، وكذلك لشكري . يهاجمانهما ، ولم يسلم منهما الرافعي في مقالة تحت عنوان (ما هذا يا أبا عمرو) .

ثانياً – الشعر المصري بعد شوقي في ثلاثة أجزاء وقد تحدث عن شعراء الديوان في الجزء الأول ، من نشر دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، وقد عالج في هذا الجزء أصول حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر ، واستعرض الصراع العنيف الذي دار بين مدرسة الديوان والمهجريين من ناحية وأنصار المحافظة في الشعر ، وعمد إلى دراسة المباديء النظرية للديوانيين والمهجريين ، وحلّل كثيراً من النماذج لشعرائهما وأبان عن اتجاهاتهما .

ثالثاً – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، للدكتور عبد القادر القط ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٨ م .

وقد عقد في هذا الكتاب فصلًا تحت عنوان الريادة والتجديد تحدث فيه عن خليل مطران وشكري والعقاد والمازني وأحمد زكي أبو شادي والبدايات في شعر المهجر .

رابعاً – د . أنس داود ، عبد الرحمن شكري ، المكتبة الثقافية القاهرة وهناك مراجع أخري عديدة .

مدرسة المهجر

- نشأة الأدب المهجري .
- خصائص أدب المهجر .
- قضايا الشعر المهجري .
- نموذج من أدب المهجر (قصة شعرية) .
- القصة الشعرية في الأدب المهجري .
- القصة الشعرية في الأدب العربي .

نشأة الأدب المهجري :

نشأ الأدب المهجري في الأمريكتين الشمالية والجنوبية بين أبناء الجاليات العربية التي نزحت من بلاد الشام في أواخر القرن التاسع عشر لأسباب اقتصادية وسياسية ، وكان العديد من شباب هذه الجاليات مثقفين بثقافة رحبة واسعة .

ينقسم أدباء المهجر إلى قسمين : فئة المهجر الشمالي في الولايات المتحدة الأمريكية وفئة المهجر الجنوبي في البرازيل على وجه الخصوص وقد كونت كل فئة مدرسة لها خصائصها المميزة التي تتشابه في كثير من السمات وتتباين في بعضها ، ولكن أدباء المهجر الشمالي كانوا أبعد أثراً وأذيع صيتاً من أدباء المهجر الجنوبي ، فقد كانوا ينزعون مزعاً حديثاً في اتجاهاتهم الفنية فكانوا أبرز من أدباء الجنوب وأكثر تأثيراً في الأدب العربي المعاصر منهم ، أما الجنوبيون فقد ظل أكثرهم يسير على سنن المحافظين في الشرق . وكانت جل آثارهم في الشعر أما حظهم من النثر فقد كان ضئيلًا جداً .

الرابطـة القلميـة :

تكونت في الولايات المتحدة سنة ١٩٢٠ برئاسة جبران خليل جبران وسكرتارية ميخائيل نعيمة ، وقد لمع من بين أدبائها : جبران ونعيمة وأبو ماضي ونسيب عريضة ورشيد أيوب وعبد المسيح حداد ، وندرة حداد ووليم كاتسفليس ، والريحاني ، وأمين مشرق ، ومسعود سماحة ونعمة الحاج ، فقد انتشر إنتاج هؤلاء في المشرق وأثروا فى كتّابه وقد كتبوا في أكثر الفنون الأدبية : في الشعر والقصة والنثر العاطفي والرواية ، وقد اتجه أغلبهم اتجاهاً تأملياً فلسفياً روحياً واجتماعياً وقد عرف بهذا اللون نعيمة وعريضة وجبران وأبو ماضي والريحاني .

وقد صدر عن الرابطة القلمية جريدة « السائح » التي كان يملكها عبد المسيح حداد . وكان يصدر عنها في كل عام عدد ممتاز يكون له أثره وتنقل عنه

الصحف فصولًا كاملًا . وقد استمرت هذه الرابطة حتى سنة ١٩٣١ وبعدها بدأ الموت يختار أعضاءها واحداً واحداً ، وكان حداد قد باع حقوق جريدة السائح فاندمجت مع جريدة البيان .

العصبة الأندلسية :

ولدت العصبة الأندلسية سنة ١٩٣٢ وكانت تتألف عند تأسيسها من : ميشال معلوف رئيسها وداود شكور ونظير زيتون ويوسف البعيني وحبيب مسعود ونصر سمعان وحسني غراب ويوسف غانم واسكندر كرياح وأنطوان سليم سعد ، وشكر الله الجر ، وقد انضم إليهم نخبة من أشهر الشعراء والأدباء هم : شفيق المعلوف ، والشاعر القروي رشيد الخوري وسليم الخوري وتوفيق تربان وإلياس فرحات وعدد آخر وقد أصدرت العصبة الأندلسية مجلة (العصبة) ، وقد اشتهر من بين شعراء هذه الجماعة شفيق المعلوف الذي ألف (ملحمة عبقر) ، والشاعر القروي صاحب ديوان الرشيديات والقرويات والأعاصير ، وكذلك إلياس فرحات صاحب ديوان فرحات .. وغيرهم كثيرون .

وقد اشتهر من بين أدباء المهجر كثيرون من غير أعضاء الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية ، فهناك في الشمال أمين الريحاني ونعمة الحاج ومسعود سلامة وكذلك المؤرخ العربي المشهور فيليب حتي الذي ألف كتاب « تاريخ العرب » باللغة الإنجليزية ، وصحح به كثيراً من المفاهيم السائدة عن العرب عند الغربيين ، وقد عمل رئيساً للدائرة الشرقية في جامعة برنستون مدة طويلة ومن بين أدباء الشمال الشاعر أمين مشرق ، وقصائده في الحنين إلى الوطن من أعذب ما قال شعراء المهجر .

ومن بين شعراء المهجر الجنوبي الشاعر فوزي المعلوف وإلياس طعمة (أبو الفضل بن الوليد) وأنيس شكور وقيصر المعلوف الذي أنشأ في مطلع هذا القرن ندوة أدبية دعاها رواق المعري ، وكان من رفاقه في هذه الندوة جورج عساف وخليل كسيب .

وقد برز أيضاً عدد من الأديبات مثل سلمي صائغ وكانت عضواً في

العصبة الأندلسية ، ومارى عطا الله ومريا دعبول وسلوي أطلس والأديبتان الأخيرتان من أصحاب الصحف المشهورة في المهجر الجنوبي .

ومن أبرز الخصائص التي يتميز بها أدب المهجر :

أولاً – التحرر من كثير من القيود ، وقد كان سبيلهم إلى ذلك الابتكار والبعد عن التقليد فكانت أشعارهم – كما يقول أحد مؤرخي الأدب – تضم خلاصة العناصر الحية القوية في روحانية الشرق مسكوبة في أحدث قالب وأروعه من رومانتيكية الغرب ، وأما في النثر فقد ابتكروا في القصة والمقالة والكتابة النقدية والوصفية والتحليلية . وقد كان ميخائيل نعيمة من أبرز الكتاب في هذا المجال إذ اعتبر كتابه « الغربال » دستوراً نقدياً لم يألفه نقاد المشرق وقد قدّم له عباس محمود العقاد وأعجب به .

ثانياً – من أبرز ما يتميز به أدباء المهجر أن لكل منهم طابعاً خاصاً تظهر فيه شخصيته على الرغم من وحدة المنبع ووحدة الغاية ، وهذه الناحية بالذات أثرت في كتاب المشرق .

ثالثاً – الحنين إلى الوطن وقد برز برقة وعمق في شعر المهجر الأمريكي بشقيه الجنوبي والشمالي . فقد ترك أدباء المهجر قراهم الوادعة الساكنة ليغوصوا في خضم من المادية الصارخة والحياة الآلية فاشتد حنينهم إلى حياتهم الأولى وإلى قراهم ومدنهم ، كذلك فإن الأحداث الجسام حركت فيهم ذلك الحنين يقول أحدهم وهو نعمة قازان :

هجرتُ وللنفس أطماعها ... وإني مع الحظ في هجرتي
فلا المالُ أشبع من جوعتي ... ولا المجد أطفأ من غلتي
هي النفس تحيا بإحساسها ... وليس على الحس من قدرةِ
فلا، لاأحبُّ سوي قريتي ... ولا، لاأريد سوي أمتي

وكان من أكثر الشعراء المهجريين حنيناً في شعره وأعمقهم به شعوراً الشاعر القروي الذي يقول :

أحبابنا ! سكتت على الأغـ ... ـصان أصوات البلابل

وأتي الرعاة من الجبال ولم يعد في الحقل عامل
قوموا نعود إلى الحمى عاد الجميع إلى المنازل

رابعاً – التأمّل ، وهذه الميزة من أبرز ما يصف به أدباء الرابطة القلمية فقد كانوا يحلقون بأخيلتهم في عوالم مجهولة يحللون النفس الإنسانية ويصورونها بدقّة ، ويحاولون إماطة اللّثام عن أسرار الحياة ، وأسرار ما وراء الحياة ولعل عناوين بعض مؤلفاتهم تكشف عن هذه النزعة التأملية : الأرض والنبي والمجنون والمواكب لجبران خليل جبران وزاد المعاد والمراحل والبيادر وهمس الجفون لميخائيل نعيمة والطلاسم لإيليا أبي ماضي . ولعل قصة الأشباح للثلاثة التي اخترناها تمثل النزعة التأملية الواضحة عند إيليا أبي ماضي .

خامساً – النزعة الإنسانية التي لا تعرف الحدود ولا السدود ولا الفروق في المخلوقات . فقد كان رشيد الخوري وإلياس طعمة وفرحات من شعراء الوطنية الذين لم يفارقهم الحس الإنساني العميق . والإنسانية بمفهومها الواسع عندهم نظرة واسعة إلى الحياة والوجود ، فقد شاع في شعرهم هذا النداء الرقيق الحنون : يا أخي ، يا رفيقي ...

سادساً – حب الطبيعة فهم عميقو الإحساس بالطبيعة يرون في كل الأشياء فيها الحياة فهي تحب وتكره وتسعد وتشقي ، تفرح وتحزن فمواكب جبران التي تتألف من مائتين وثلاثة أبيات فيها مائة وخمسة وعشرون بيتاً تدور حول الغاب وفيها يقارن جبران بين حياة المجتمع ذات التقاليد والمعاملات المبنية في الغالب على الرياء والأهواء الشخصية وحياة الغاب الوادعة البسيطة التي تضيع فيها الفروق كلها ، وتستوي فيها سائر المخلوقات .

٧ – البساطة في التعبير : لقد رسخ في أعماق شعراء المهجر أن الشعر فن الحياة لا تكلف فيه ولا تقليد . واعتبروا البساطة والرقة والغنائية – هي عماد الجمال في الشعر والفن . ولذلك ابتعدوا عن الفخامة والجزالة واقتربوا كثيراً من البساطة والعذوبة .

قضـــايا الشعـر المهجـــري

أولًا – العلاقة بين شعراء الديوان وشعراء المهجر :

وتدور هذه القضية أساساً حول المحاور التالية :

ـــ طبيعة العلاقة بين المدرستين .

ـــ أيهما أسبق في الدعوة إلى التجديد .

ـــ قضية التأثير في الحركة الشعرية المعاصرة بالنسبة للمدرستين .

أما فيما يتصل بالمحور الأول فإن الدارس يستطيع أن يقرّر باطمئنان وجود علاقة قوية بين هاتين المدرستين، فإن الأصل الثقافي بينهما مشترك وهو الثقافة الإنجليزية على وجه الخصوص، كما أن منهج شعرائهما في التفكير مشترك، ويرمون إلى تحديد مفهوم صحيح للشعر وربطه بالحياة وتحريره من قيود التقليد ، والوصف الدقيق لحالات النفس البشرية في صراعها الدائم مع أحداث الحياة وتجاربها . وقد تجلّت هذه العلاقة في مقدمة العقاد لكتاب الغربال الذي كتبه ميخائيل نعيمة وضمنّه كل آرائه النقدية ومقاييسه الأدبية ، وأعلن فيه إعجابه الشديد بكتاب الديوان الذي أصدره العقاد والمازني وبرزت فيه الدعوة إلى تصحيح المفاهيم الأدبية من خلال نقدهما لبعض النماذج التقليدية . وقد تبادل كل من العقاد ونعيمة التحية في هذا الكتاب وتبدّت القرابة الفكرية بينهما على خير ما يكون وقد نشأ كل واحد منهما نشأة ذاتية تلقائية في مناخها الفكري الذي أوحي بها وقاد إليها دون أن تؤثر إحداهما في الأخرى ، وقد أكد كل من الشاعرين عدم تأثر أحدهما بالآخر كما ورد في كتاب محمد مندور (النقد والنقاد المعاصرون) .

ولكن ثمة ما يميز شعراء الديوان وخصوصاً في الدراسات النظرية العميقة ، فقد اقتربت مدرسة الديوان من تخوم صياغة نظرية لقضية الشعر ، فقد تحدث شعراؤها عن مفهوم الشعر ولغته وأسلوبه وغايته وملكة الشاعر

وثقافته وعن التجربة الشعرية والصورة الفنية ووحدة القصيدة ولحظة الإبداع والبناء الموسيقي وترجمة الشعر وما إلى ذلك بعكس المهجريين الذين افتقروا إلى مثل هذه الدراسات النظرية ، وهذا لا يعني سلب هذه المدرسة المهجرية حقها في هذا المجال ؛ فميخائيل نعيمة هو الذي وضع قانون الرابطة وكتب مقدمة لهذا القانون تضمنت أهم الأسس النقدية التي قامت عليها هذه الرابطة . كذلك فإن الجانب الإبداعي لدي شعراء المهجر هو الأبرز والأوضح فقد مثّلوا بأشعارهم التيار الرومانسي الحقيقي ، وكانت لهم خصائصهم الفنية المتميّزة .

أما فيما يتعلق بأسبقية أحدهما على الأخري فالمسألة ليست بذات شأن لأن كلتيهما متعاصرتان ، وليس من شك أن أثر المدرسة المهجرية لا ينكر في الحركة الشعرية الحديثة ، فكانت قصائدها تصل إلى المشرق العربي وتؤثر في الساحة الثقافية ، وهناك العديد من الشعراء ممن يقرون بتأثرهم بالشعراء المهجريين ، غير أن حركة الديوان كان لها أصداء واسعة في مصر على وجه الخصوص فقد كانت بمثابة ثورة شعرية لها أصدؤها وخصوصاً فيما يتعلق بكتاب الديوان ، وبالدراسات النظرية أما الجانب الإبداعي فأثره كان محدوداً .

ثانياً – قضية اللغة :

لقد كانت قضية التحرر اللغوي من أهم القضايا الفنية لدي المهجريين ، إذ كانوا يزعمون أن اللغة العربية فى صورتها الموروثة فقدت حيويتها ، من هنا كانوا يرون ضرورة التحرر من القيود النحوية والصرفية لتنطلق طاقاتهم الفنية وتنعتق من قيودها .

وقد كتب جبران خليل جبران مقالًا مطوّلًا في كتابه (البدائع والطرائف) بعنوان « مستقبل اللغة العربية » دعا فيه إلى هدم العربية الفصحي وإحياء العاميات . وهذه الدعوة الباطلة كانت محوراً أساسياً من محاور التجديد لدي المهجريين ، فقد خلطوا بين محاربة المقلدين الجامدين ومحاربة اللغة ، ولكنهم لم يفلحوا فكتبوا أشعارهم بالفصحي على الرغم من أن جبران يرى أن الفصحي هي الفانية والعامية هي الباقية ، وليس أدل على بطلان هذا القول من أدب جبران ذاته فإن أهم ميزة ضمنت له الانتشار هي لغته فهى راقية فصيحة ، ولو أنه كتب العامية لما عُرف في العالم العربى البتة . ويبدو أنه تراجع

عن هذه الدعوة فدعي إلى اللغة المألوفة المأنوسة وأن المعول في ذلك على حس الشاعر بمواقع الكلمات ودلالاتها .

أما ميخائيل نعيمة فقد ناقش القضية في مقالة منشورة في الغربال تحت عنوان (نقيق الضفادع) شن فيها غارة شعواء على التقليد والمقلدين ممن يجعلون اللغة غاية في ذاتها ، وهو يتجاوز حدود المنطق حين ينفي وجود صلة بين لغتنا المعاصرة ولغة أسلافنا ، وهو يرى أن الشاعر حر في أن يبتدع ما شاء من الألفاظ والتعابير ، وهذا تصوّر فاسد لأن اللغة ظاهرة اجتماعية وليست فردية ، ولقد عارض العقاد في مقدمته ما جاء في هذه المقالة من آراء لغوية وأثبت بطلانها .

كما ناقش الدكتور مندور ميخائيل نعيمة ورد عليه مؤكداً أن قواعد اللغة ليست قيوداً وإنما هي أدوات تعبيرية بالغة الأهمية .

ومن الشعراء الذين دعوا إلى التحرر اللغوي (نعمة قازان) ، وقد أحدث دويّاً هائلاً بقصيدته المطوّلة التي أسماها « معلّقة الأرز » وكان الهجوم على اللغة والأدب من أبرز موضوعاتها ومع ذلك فهو يلتزم فيها الفصحي التزاماً بيّناً ، وهي تعبر عن تفكير مضطرب فهي أخلاط من الإيمان والانحراف والرضا والسخط والتسامح والحقد والكبرياء والتواضع ، وصاحبها مأزوم وهو يقول في هذه القصيدة :

إذا فتح الله يوماً عليّ رفعتُ البناء على الكسرة
فإن كنت نظماً فقد تكسرُني وإن كنت شعراً فيا منعتي

ومع ذلك فإننا لا نعدم من شعراء المهجر من يعارض هذا التوجُّه وخصوصاً في المهجر الجنوبي ، كالأستاذ (توفيق صنعون) الذي يعتقد أن الأدب الصحيح يكمن في متانة اللغة وفخامة المعني ، ويقول في المقدمة التي كتبها لهذه المطوّلة « إنني لست من رأيه فى الاستهتار باللفظ والحدود والقيود اللغوية والعروضية على اختلافها » غير أنه يعود فيجامل صديقه مجاملة تقترب به من حافة التناقض .

وموقف شعراء المهجر من اللغة يمتد ليشمل موقفهم من موسيقي الشعر وأوزانه .

ثالثاً – هل كان شعراء المهجر الجنوبي تقليديين بعيدين عن التجديد ؟

ليس من شك في أن هذه القضية من أبرز القضايا المتعلقة بشعر المهجر ، فشعراء الجنوب كانوا معتدين بانتمائهم العربي ولذلك وجدناهم يسمون رابطتهم (بالعصبة الأندلسية) في إشارة واضحة إلى المجد العربي في الأندلس ، كما أنهم واجهوا بعض التحديات الرسمية إذ تعرضت صحفهم للإقفال والمصادرة ، كما أن بعضهم لم ينل حظاً كافياً من التعليم النظامي كل ذلك أدي إلى وجود شيء من الاختلاف في الأسلوب والتوجه بينهم وبين زملائهم من شعراء الشمال .

ومن استعراضنا لبعض النماذج يتضح لنا أن ثمة فارقاً بين شعراء البيئتين ، ففوزي المعلوف على سبيل المثال تتبدي في بعض قصائده تلك المفردات التراثية التي تنبيء عن تمسك بالشعر القديم إذ يقول :

عشت بين المنى، يراود نفسي خُلّب من طيوفها وعقامُ
أقتفيها وفي يديّ فؤادي ثم ألوي وفي يدي حطامُ

فالخُلّب والعقام وألوي وحطام كلها من الألفاظ القديمة بل إن بعضهم ليلقب نفسه بألقاب عربية يتضح فيها اعتداده بتراثه وأمته مثل إلياس طعمه الذي لقّب نفسه (بأبي الفضل الوليد) ، ويبدو شديد الغيرة على عروبته فهو يقول من قصيدة تحت عنوان (الأنفاس الملتهبة)

إلى كل شعب فيه عرقٌ من العُرب كتبت وهذا الشعب أحسبه شعبي
تفرّقت الأقوام والأصل واحدٌ محباً لجمع الشمل يجمعهم قلبي
نعم موطني لبنان ، لكن مولدي به عربي كالولي من السحب
فلا قوم إلا العرب لي وأنا لهم على البؤس والنعماء والسلم والحرب

وقد أكد الشاعر حبيب مسعود من (العصبة الأندلسية) أن قضية المحافظة والتجديد كانت مثارةً على نحو شديد الوضوح فقد ألقي محاضرة في الجامعة الأمريكية في بيروت ردّ فيها على الدكتور عيسي الناعوري الذي أشار

في إحدي مقالاته إلى أن شعراء المهجر الجنوبي ظلَّ أغلبهم يجري على سنن المحافظين في الشرق ويرى رأيهم في وجوب المحافظة على الديباجة العربية البليغة وعلى الجزالة اللفظية، وقواعد اللغة والعروض والبلاغة ، ولكن بينهم من تحرروا من ذلك فتميّز إنتاجهم بالجمال والقوة . ومما جاء في رد حبيب مسعود على هذه المقالة قوله « أقول ، إذا كان جبران وبعض إخوان الرابطة القلمية قد فتحوا بتفكيرهم أجواء جديدة ، فهذا لا يعني أن كل أديب في أمريكا الشمالية قد بلغ شأوهم أو أن أدباء العصبة محافظون لأنهم لم يسبحوا في تلك الأجواء ؛ أما إذا كان المراد من الأساليب القديمة هو الصيغة اللفظية والمحافظة على ضوابط اللغة ، فليس في ذلك موضع للغمز واللمز ، ألم يخلق جواً جديداً فوزي المعلوف في (بساط ريحه) وأخوه شفيق في (عبقره) ، والشاعر القروي في (حضن الأم) أما إذا كان التفكير الجديد يقتضي أسلوباً جديداً ، والأسلوب الجديد يقتضي خروجاً على اللّغة وبلبلة فى التركيب ، ورطانة في التعبير ، فلستُ مبرئاً إخواني من التهمة ، بل أعلن على رؤوس الأشهاد أنهم محافظون أكثر من تشرشل[1] وأعوانه[2] .

والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندمغ شعراء الجنوب بالتقليدية فهم قد ساروا على سنة التجديد ، ولكنهم كانوا أكثر تحفظاً من زملائهم فى الشمال ، كما أنهم كانوا أكثر غيرة على لغتهم وأقل جموحاً فيما يتعلق بالتجديد الوزني والأسلوبي ، ولكنهم في حقيقة الأمر وفي أغلب أشعارهم كانوا رومانسيين وخصوصاً في رؤيتهم ، غير أن التقرير والحكمة وما إلى ذلك من سمات الاتباع تبدو جلية في بعض أشعارهم فمن قصيدة لإلياس فرحات نقرأ :

حياة مشقّات ، ولكن لبعدها ... عن الذل تصفو للأبيِّ وتعذب
أقول لنفسي كلما عضها الأسي ... فآلمها : صبراً ففي الصبر مكسبُ
لئن كان صعب حملك الهم والأذي ... فحملك مَنَّ الناس لا شك أصعبُ
فلولا إباء مازج الطبع لم يكن ... لمثلي مجيء في البراري ومذهب

فهذا الإباء وتلك الأنفة التى جاءت فى صياغة تقريرية متينة تذكرنا

---

(١) رئيس وزراء بريطانيا أثناء الحرب العالمية الثانية وقد قادها الصمود والنصر واكتسب شهرة واسعة .
(٢) د . عيسى الناعوري ، أدب المهجر ، دار المعارف بمصر ط٣ سنة ١٩٧٧م ص٤٥٥ .

بشعراء الإحياء في المشرق ، ولا يخلو شعر الجنوبيين من قصائد المناسبات التقليد ، لذلك فإننا نَحسُّ في أحيان كثيرة بأنَّهم يقفون على التخوم الفاصلة بين التقليد والتجديد .

ومن الشعراء الذين متنوا الاتجاه الأميل للمحافظة الشاعر القروي رشيد سليم الخوري « فشعره قبل هجرته تقليدي مصقول العبارة منساب الإيقاع يبشّر بتلك الرصانة المعهودة فى شعره بعد ذلك ، وإن احتذى فى تشبيهاته ومجازاته ومقابلاته أسلوب الشعر القديم » كما يقول الدكتور عبد القادر القط[1] .

(١) د . عبد القادر القط ، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٨ ص ٢٤٧ .

قصة شعرية

الأشبـاح الثلاثة

للشاعر المهجري إيليّا أبي ماضي

راودني النومُ وما برحا ... حتى طأطأتُ له رأسي
أطبقتُ جفـوني فانفتحـا ... بـابُ الـرؤيا والوسـواسِ
أبـصرتُ كأني في موضعْ ... ما فيـه غيـرُ الأرواحِ
فوقفتُ بعيـداً أتطلّـعْ ... فلمحـتُ ثـلاثـةَ أشبـاحِ

(١)

ولدٌ يتهادى في العشرِ ... وفتى في بـردِ العشـرينا
والثالـثُ شيخٌ في طِمـرٍ ... ذو جسمٍ يحكـي العرجونا
وإذا بالأوّل يقتـــربُ ... مني كالطائرِ في الوَثْبِ
فشعرتُ كأني أضطـربُ ... وكأن خطـاه على قلبـي
يا نفسي ما هـذا الفرقُ ؟ ... لا رمحٌ معـه ولا نبْـلُ
ولماذا الخشيـةُ والقلـقُ ... والخلقُ أحبهُم الطفـلُ
وإذا بالطفـلِ يخاطبنـي ... بكـــلامٍ لا يتكلّفُـــهُ
ويمازحُنـــي ويـداعبنُـي ... فكأنيّ شخـصٌ يعرفُهُ
ما بالُك منكمِشاً كمِداً ... قم نلعبُ في فيء الشـجر
ونهُزُّ الأغصُنَ والعمدا ... ونذودُ الطيرَ عن الثمر
أو نصنعُ خيلًا من قصبٍ ... أو طيّاراتٍ من ورقِ
ومُدى وسيوفاً من خشبٍ ... ونجولُ ونركض في الطُّرق
أو نأتي بالفحم القاتمْ ... ونصوّرُ فـوق الأبـوابِ
أو كلباً يعدو أو حَمَلًا ... يرعى أو نهراً أو هضبـهْ
أو ديكاً ينقد أو رجلًا ... يمشي أو مُهراً أو عـرَبهْ

(٢)

ثم ينتقل إلى المرحلة الثانية فيقول عن طيف الشاب :

ونظرت إليه في البرِّ ... يتمنى لو خاض البحرا
ونظرت إليه في البحرِ ... يتمنى لو بلغ البرّا
يتأفف من بطء الدهر ... والدهرُ يسير به وثبا
وينام ليحلم بالفجر ... والفجرُ يضيء له الدربا
وصبرت ولازمت الصمتا ... حتى دانى الظّلَ الظِّلُ
فأشرت إليه : من أنتا ؟ ... فأجاب : أنا ذاك الطِّفلُ
ومضى كالظِّل إذا انتقلا ... وأنا أرجو لو لم يمضِ
فأعدت لنفسي ما ارتجلا ... فتعجّب بعضي من بعضي

(٣)

الشمسُ تزلُّ عن الأفقِ ... كالروح المحتضرِ الساجي
غمرتها أمواج الغسقِ ... فتوارت خلف الأمواجِ
والغيم الأسود يحتشد ... طبقاً في الجوِّ على طبق
والليل يطول ويطَّردُ ... والأرض كسارٍ في نفق
وإذا شيخ في صحراءِ ... كالزّورق في عرض البحر
أعياه الصلح مع الماءِ ... وأضاع الدرب إلى البرِّ
يمشي في الأرض على مَهَلِ ... وعلى حذرٍ لكن يمشي
كالشّاة تُساق إلى القتل ... بعصا جبّارٍ ذي بطشِ
يا شيخُ .. لماذا لا تقفُ ... دَمِيَتْ رجلاك من الركض
فأجاب بصوت يرتجفُ ... الأرض تسير على الأرضِ
يا شيخ رويداً فالبدرُ ... سيضيء الدرب فتستهدي
فأجاب : ويتلوه الفجرُ ... لكن سيضيء لمن بعدي
أيَلَذُّ لغصنٍ مُنكسرٍ ... عرَّتهُ الريحُ من الورقِ
أن يُبصرَ في ضوءِ القمر ... ما كان عليه على الطَّرُقِ
ما لذّة ميت في الرَمس ... بالزّهر الفوّاحِ العطرِ
نورٌ لا يشرق في النفس ... كغناء في أذن الحجَرِ
ما استخفت عني الأفلاكُ ... والشّهبُ بل استخفى حيَ

لم تملأ دربي الأشـواكُ إن الأشواك لفي قلبي
يا شيخُ : شجاني ما قلتا وزرعت بنفس آلامك
من أنت ؟ أجاب : أنا أنتا أنا ذاتُك تمشي قدامك

تحليـل قصـة :

الأشـباح الثـلاثـة

تتوفر في هذه القصيدة خصائص ومقومات القصة إلى حد كبير فعنصر الحدث المتتابع في إطار الحلم هو قوام البناء القصصي فالشاعر قد رأى في النوم أشباحاً ثلاثة الشبح الأول يُمثِّلُهُ حين كان طفلاً وصبياً ويدير بينه وبين هذا الطفل حواراً يستعرض من خلاله ملامح طفولته في مشاهد تتداعى إلى مخيلته تداعياً تلقائياً .

أما الشبح الثاني فيمثله شاباً وقد انطلق غير هياب ولا وجل يجوب الآفاق يرى الحياة جميلة فالطيور تغني صادحة للزهور ، وكذلك الزهور ترحب بالفجر ، ودماء الحياة تتفجر في عروقه ، وهو نشوان يحلم بالمستقبل الباسم .

أما الشبح الثالث فقد أقبل والشمس تؤذن بالمغيب والظلام يحيط بالدنيا ، أقبل في صورة شيخ يمشي بطيئاً متخاذلًا ، ويدور بين الاثنين حديث يفهم منه أن هذا الشيخ قد ولت أيامه ومعها آماله ومطامحه وأنه أصبح شبيهاً بالميت الذي لم يعد يستمتع بشيء ولا يأمل شيئاً . وهذا الشيخ الفاني هو الشاعر نفسه يندب حظّه العاثر بعد أن ولى شبابه ولم يخلف له إلا غصة في الحلق وشوكة في القلب .

وتتمثل الشخصيات في الأشباح الثلاثة، وهي بلا أسماء بل تمثل حقباً زمنياً في حياة الشاعر وتمثل مراحل حياته المختلفة ، ولكنها ضـاجّةٌ بالحيوية فهو لا يهتم بوصف قسماتها الخارجية وإنما يغوص إلى أعماقها ليحللها ويكشف عن تكوينها النفسي الداخلي ، ونزعاتها ويعمد إلى الاستعانة بالوصف وتجسيد المشاهد المختلفة ..

وأما المكان فهو عام غير محدد والطبيعة تشكل الخلفية الحقيقية للأحداث ، وهو يهتم اهتماماً شديداً بتجسيد ظواهر الطبيعة ووصفها ونحس بتكثيف هذا الوصف وحقنه بالإيحاء من خلال تلك الصور المجازية والتشبيهات التي تجعل من الطبيعة عنصراً تعبيراً هاماً في القصيدة ، فالفجر والشمس والليل من أبرز هذه العناصر وأكثرها ملائمة للموضوع .

والنزعة التأملية الفلسفية هي الشائعة في تضاعيف القصيدة كذلك فإن معجم الشاعر يتّكيء بشكل رئيسي على الألفاظ الرومانسية المعروفة : النور والظلام والبحر والأغصان والأشجار والأشواك والأشجان والعقل والقلب وما إلى ذلك . وقد لعب الحوار دوراً هاماً في تغذية النزعة التأملية عند الشاعر ، وشكلت النهايات التي تلت المشاهد الثلاثة نقطة التنوير الأساسية في القصيدة وتتمثل في القصيدة الخصائص الأساسية للشعر المهجري : النزعة الفلسفية والبساطة والغنائية ، وحب الطبيعة ، والنزعة الإنسانية وما إلى ذلك .

نمـاذج من شعـر المهجـر

من الشعر المهجري الجنوبي :

قال رشيد أيوب :

تذكَّرتُ أوطاني على شاطيء النهرِ ... فجاش لهيب الشوق في مطلع السر
وأرسلت دمعاً قد جنته يد النّوى ... عليَّ فأمسى فيَّ منتحب القطرِ
عدوّان منذ البدء، لكن لشقوتي ... قد اتفقا أن أقضي العمر بالقهر
فلا النار في صدري تجفِّفُ أدمعي ... ولا عبراتي تطفيءُ النار في صدري
أكتم صبري والخطوب تنوشُني ... وهيهات أن تقوى الخطوب على صبري
وإني لدى وهم الليالي وجورها ... ضحوك المحيا غير مضطرب الفكرِ
أصوغ القوافي حالياتٍ نحورها ... عرائس أبكار برزن من الخدرِ
إذا ما نسيم الشوق هزّ قريحتي ... تساقط منها الدُّر في روضة الشعر

تعليق : من الواضح أن هذا النموذج يمثل جانباً من خصائص الشعر المهجري الجنوبي الذي احتذى النموذج العربي القديم إذ تتبدّى العديد من ظواهره الأسلوبية والبنائية كالتصريع والمعجم التقليدي ، والنزوع إلى الفجر والصور الشعرية البيانية فالخطوب تنوش والليالي تجور والقوافي كالعرائس الأبكار التي تبرز من جذورها والشعر كالدرر ، وهذه الصور في غالبيتها تنتمي إلى القديم ، فضلاً عن الفخامة اللفظية والإيقاع الموسيقي الجهير ، ولكن شخصية الشاعر بارزة في عددٍ من لوازمه الفنية كالتكرار والنفي اللذين يمهد بهما الشاعر للقافية ، وقد أُخذ عليه بعض الهنات الأسلوبية التعبيرية كقوله (ضحوك المحيا غير مضطرب الفكر) .

من الشعر المهجري الشمالي :

من قصيدة (من أنت يا نفسي) للشاعر ميخائيل نعيمة :

إن رأيت البحر يطغى الموجُ فيه ويثور
أو سمعت البحر يبكي عند أقدام الصخور
فارقبي الموج إلى أن يحبسَ الموجُ هديرَه
وتناجي البحر حتى يسمع البحرُ زفيره
راجعاً منك إليه
هل من الأمواج جئتِ ؟
إن سمعتِ الرعد يدوي بين طيات الغمام
أو رأيت البرق يفري سيفه جيش الظلام
فارصدي البرق إلى أن تخطفي منه لظاه
ويكفّ الرعد لكن تاركاً فيك صداه
هل من البرقِ انفصلت ؟
أم مع الرعد انحدرت ؟
إن رأيت الريح تذري الثلج عن روس الجبال
أو سمعت الريح تعوي في الدجى بين التلال
تسكن الريح وتبقي باشتياق صاغيه
وأناديك ، ولكن أنتِ عني قاصية
في محيط لا أراه
هل من الريح وُلدت ؟
إن رأيت الفجر يمشي خلسةً بين النجوم
ويوشّي جبة الليل المولي بالرسوم
يسمع الفجرُ ابتهالاً صاعداً منك إليهِ
هل من الفجر انبثقتِ

إلى أن يختم الشاعر قصيدته مجيباً على هذه التساؤلات بقوله :

إيهِ نفسي ! أنتِ لحنٌ فيَّ قد رنّ صداه
وقّفتك يدٌ فانٍ خفيٌّ لا أراه
أنت ريح ونسيم ، أنت موجٌ ، أنت بحرُ
أنت برقٌ ، أنت رَعْدٌ أنتِ ليلٌ ، أنت فجرُ

الشاعر والقصيدة :

ولد ميخائيل نعيمة عام ١٨٨٩ في (بسكنتا) بلبنان ، درس في مدرسة الناصرة ثم تابع دراسته في أوكرانيا ثم هاجر إلى أمريكا ودخل جامعة واشنطن وتخرج فيها عام ١٩١٦ ثم شارك في الحرب العالمية الأولى جندياً في الجيش الأمريكي ، وقد انعقدت الصلة بينه وبين جبران خليل جبران وانتخب مستشاراً للرابطة القلمية ، وعاد من مهجره عام ١٩٣٢ إلى قريته (بسكنتا) وقد عُمِّر طويلًا حتى شارف المائة ، له مسرحية تحت عنوان (الآباء والبنون) وكتاب (الغربال) ، وله كتاب عن جبران ، وعدة كتب نثرية وسيرة حياة (سبعون) في ثلاثة أجزاء ، وألف بالإنجليزية والعربية .

التعليق على القصيدة :

أولًا – هذه القصيدة تمثل حركة التجديد في الشعر المهجري في الشكل والمضمون فهي مكونة من عدة مقاطع لها نظامها الخاص في البناء الوزني والتقفية ولا تسير على النمط المألوف .

ثانياً – مزج الشاعر بين خطرات النفس والطبيعة مزجاً حياً ، فهو يخاطب نفسه محدثاً نوعاً من التفاعل بين هواجسه الداخلية وحركة الطبيعة من حولها مقدماً لنا عدة صور على شكل مشاهد متتابعة في صورة مدروسة منظّمة ، وكل مشهد من هذه المشاهد ينقسم إلى قسمين قسم يصور فيه الطبيعة مشخّصة فالبحر يثور ويبكي ، وقسم آخر يصور العلاقة بين النفس وعناصر الطبيعة ثم ينتهي كل مقطع بتساؤل يوحي بالارتباط الوثيق بالطبيعة بل الانتماء إليها .

ثالثاً – يبدو البناء مصمماً تصميماً عقلياً خالصاً ، لهذا فإن رتابة البناء بادية في هذا التماثل المعماري بين مقاطع القصيدة ، ولذا لاحظ بعض النقاد أن القصيدة تكاد تخلو من التصوير الحي لمشاهد الطبيعة .

رابعاً – النزعة التأملية الذهنية الخالصة في النص تتبدّى في هذا الاستغراق والتساؤل والاستنطاق للمظاهر الطبيعية الكونية ، وهذا من أخص خصائص الشعر المهجري . ولهذا فإن الإثارة العقلية المجردة هي الماثلة في النص .

خامساً – في هذا النص ضعف ظاهر في بعض الصياغات اللغوية ، وقد كان التساهل في تشكيل العبارة مما أخذ على شعراء المهجر ، ومن أمثلة التعثر اللغوي « تسكن الريح وتبقى باشتياق صاغية » والأصح مصغية ، ثم « وأناديك وأنت عني قاصيه » فقاصية تعني بعيدة ، وقد أراد هو أنت تحاولين أن تبعدي عني .

ويرى الدكتور محمد مندور في كتابه (في الميزان الجديد) غير هذا الرأي فهو يصف ما تثيره القصيدة في نفوسنا بأنها أعمق من أن تجتلي وأغنى من أن تنثر ، (نفس تُشع) على حد تعبيره ، وأن الشاعر قد استطاع أن يخلق حركة تحاكي ما في نفسه من اضطراب وأن الموسيقى أجمل ما في القصيدة وأن صور الشاعر جميلة دالة ، ولكنه يتفق معنا في الإشارة إلى بعض مظاهر الضعف اللغوي[1] .

(١) د . محمد مندور ، في الميزان الجديد ، دار نهضة مصر ، (د . ت) ص ٦٠ فما بعدها .

القصة الشعرية في الأدب المهجري

أشهر من لمع في هذا النوع من الشعر إيليا أبو ماضي حيث امتلأت دواوينه الشعرية ، وبعض قصائده القصصية تأتي طويلة منوّعة القوافي ، وأحياناً منوعة الأوزان مثل « الحكاية الأزلية » و « الشاعر والسلطان الجائر » و « الأشباح الثلاثة » و « المجنون » وبعضها يأتي على شكل مقطوعات قصيرة وعظيمة أخلاقية مثل « التّينة الحمقاء » و « والضفادع والنجوم » و « الحجر الصغير » .

وفي قصة « الشاعر والأمة » التي تتألف من تسعة وخمسين بيتاً يتحدث عن أمة كانت تعيش في رخاء وحرية في كنف مَلِكٍ عادل يحب شعبه ويتفانى في خدمته ، ثم مات الملك وخلفه آخر طائش ، أفسدته حاشيته ، فركب مطية الغرور وبغى وتجبر حتى استفحل ظلمه فراحوا يبكون على قبر سلفه العادل الأمين ، وفي أحد الأيام مر شاعر بمقبرة البلدة ، فرأى شيوخها يبكون عند قبر الملك الصالح ، وحينما سألهم أجابوه بأنهم إنما يبكون العدل والرحمة ، ومضى في قصته يقول :

هزيء الشاعر منهم قائلاً ... بلغ السوس أصول الشجره
رحمةُ الله على أسلافكم ... إنهم كانوا تقاةً بررة
إن من تبكونه يا سادتي ... كالذي تشكون فيكم بطره
فاحبسوا الأدمع في آماقكم ... واتركوا هذي العظام النخره
لو فعلتم فعل أجدادكم ... ما قضى الظالم منكم وطره
كيف لا يبغي ويطغى آمرٌ ... يتقي أشجعكم أن ينظره
ما استحال الهر ليثاً إنما ... أسد الآجام صارت هرره

وقصص إيليا أبي ماضي في أغلبها قصص اجتماعية خلقية تربوية . وقد أخذ عليه هذا الاتجاه التعليمي الذي انعكس على لغته ، ولكنه استطاع أن يرسي هذا الاتجاه وأن يؤصله ، ونعني بذلك (فن القصة الشعرية) .

وقد نظم الشاعر « ندرة حداد » قصة شعريّة طويلة بعنوان الراهبة تقع في (مائة وعشرة أبيات) بوزن واحد وقوافٍ متعددة ، وفيها يروي قصة فتاة بائسة مات عنها ذووها وهي طفلة ، فأُدخلت الدير ، وأُلبست مسوح الراهبات ، ولكنها ملت هذه الحياة ، واستطاعت أن تمنع شاباً وسيماً من الالتحاق بالدير فأغوته وانطلقت معه بعيداً عنه .

ولكن يبدو أن هذه القصة قد بلغت ذروة الركاكة والضعف إلى الدرجة التي يصبح الاقتباسُ منها غير مجدٍ . فلم يوفق الشاعر في صياغتها كما ينبغي .

ومن الشعراء الذين عنوا بالقصة الشعرية (إلياس فرحات) ومن أهم قصصه (أحلام الراعي) ومنها « احتجاج السعادين على مذهب داروين » ، إذ يتهكم الشاعر فيها على نظرية النشوء والارتقاء ، وقد جعل الشاعر القرود في هذه القصيدة يرسلون نائباً ليحتج باسمها على ما يدعيه البشر من أنهم تحدروا من أصلها :

قد قام في الغرب مَخلوق بلا ذنب ... من نسل آدم أشباه الشياطين
من الذين إذا ثارت مطامعهم ... تُنسي البرية نيران البراكين
يقول إنّا وهم فرعان بينهما ... قربى يؤيدها قرب التكاوين
فبالأصالة عن نفسي أكذِّبهُ ... وبالنيابة عن رهط السعادين
أعمالهم في الثرى تنبيك أن لهم ... بعض القرابة مع بعض الثعابين

أما الشاعر (جورج صيدح) ففي ديوانه « النوافل » قصة شعرية بعنوان « العاصفة في غابة بولون » ، وفيها يسرد الشاعر قصة تجربة خاصة .

وللشاعر المهجري الجنوبي ميشال مغربي قصص شعرية ناضجة منها « الصيّاد » و « ليون غرناطة » ، وفي الثانية يروي الشاعر قصة أمير عربي أندلسي أغار على مدينة ليون الفرنسية ، ووقعت في أسره فتاة بارعة الجمال من بنات ليون ، فأحب أن يتخذها زوجة له ، ولكنها اعتذرت له بلطف ، وأعربت له عن حبها لوطنها وراحت تبكي أمامه فأطلق سراحها وأعادها إلى قومها ، وقد ختمها الشاعر بوصف عفو الأمير العربي فقال :

أطرق المغربي مما له الحســـ ... ـناء قالت وغاص في التفكير

وأمَّر البنان في شعر عشـ نـون قد اخضل تحت دمع غزير
قائلًا ليس ما نطقت به حقاً ولا (ليونُ) ذات عز خطير
إن تكوني آثرتها فهي الأو طـان تغري حتى بشيء حقير
اذهبي أنت حرة واعلمي أنّ ليس في العفو مثل عفو القدير

وهذه القصة تستهدف الإشادة بفضل العرب .

أما « الصيّاد » فهي قصة حب بين صيادٍ وإحدى حوريات البحر الأسطورية ، تروي قصة صياد ألقى شبكته يوماً إلى البحر ، فخرجت إليه فيها حورية جميلة ، فراح يبثُّها الهوى وتبثُّه ، وعرض عليها أن يأخذها معه إلى منزله ويتزوجها ، ولكنها لم تكن تستطيع مغادرة الماء ، وعند ذاك قال لها إن دموعه تغنيها عن مياه البحر :

قال : انظري عينيّ يا نورهما ففيهما بَحرٌ طما من أدمعي

ولفوزي المعلوف قصة شعرية يتحدث فيها عن آدم وحواء حينما طردا من الجنة .

اتجاهات القصة الشعرية العربية

أولًا – الأقصوصة التاريخية

لقد استوحى الشعراء العرب المعاصرون التاريخ ، فعرضوا مآثر العرب ومناقبهم ، وقد اقتبسوا من القرآن الكريم واستقوا موضوعاتهم من التاريخ الأدبي أو القومي ، وبعض هذه القصص كان يستهدف مجرد التصوير لطرافة الحادثة ، وبعضها الآخر كان يصور إحدى المآثر أو منقصة من النقائص .

وقد قام خالد الجرنوسي الذي كان أكثر الشعراء احتفالاً بالتاريخ بجهد ملموس في هذا المجال فقد وقف على القصة الشعرية ديواناً كاملاً، أسماه ديوان (اليواقيت) وجزءاً كبيراً من (ديوان خالد)، وأول قصصه قصة النمرود مع (إبراهيم) عليه السلام حينما حطّم الأصنام، حيث أراد النمرود وأصحابه أن يلقوا به في النار ، وقد تأثر الشاعر في نظمها ببعض المفسّرين الذين أضافوا إلى النص القرآني الكريم تفاصيل غير موجودة في صلب الحادثة ، فبعد أن دخل إبراهيم (عليه السلام) إلى المعبد وحطم الأصنام ، قرر النمروذ وأصحابه أن

يحرقوه لينصروا آلهتهم ، وجاءوا به ليلقوه فيها ، وطافوا حول الجحيم ، فالضفدع التي جاءت لتطفيء النار، والأبرص الذي جاءها ليزيدها إضراما لم يذكرا في النص القرآني :

وأتى ضفدع وفي فيه ماءٌ صبّه في لهيبها استرحاما
وأتى أبرص لينفخ فيها عَلَّهُ أن يزيدها إضراما
وهما صورتا العداوة والخير وكلٌ على الطريق استقاما
ما يكادان يأتيان بشيء إنما يفعلانه إلهاما

وقد قام شاعر آخر هو (عبد الله شمس الدين) بنظم القصة نفسها شعراً ، ولكنه تقيّد بالنص القرآني فلم يزد ولم يضف إليها شيئاً .

وللجرنوسي قصة أخرى مستقاة من القرآن هي (ملك وغانية وهدهد) ، وتدور حول قصة سليمان وبلقيس ، وللشاعر السوري (عدنان مردم) قصة يوسف وزليخا ، وقد نالت هذه القصة اهتمام أدباء عرب وغربيين وفرس على وجه الخصوص فألف فيها الفردوس وجامي من شعراء الفرس .

أما قصص التاريخ العربي التي تهدف إلى تمجيد المناقب فمنها قصة (الخزز) التي يشير الشاعر حسين منصور في مقدمتها إلى أنها قطعة من صميم الحياة الجاهلية وأنها وردت في أمالي القالي ، وهي تمثل المجتمع الجاهلي وما كان يدور فيه من الغزو والاعتداء والمبارزة والشجاعة والانتقام ، وفي هذه القصة يتحدث عن الشاعر الفارس عمرو بن معدي كرب مع المرأة التي قتل زوجها وأنجب منها غلاماً أسماه الخزز) ، وقد وقع أسير أبيه الذي هم بقتله إلى أن كشف له عن حقيقته بواسطة علامة خاصة ولكن ما يلبث أن يقتله ، وتكشف القصة عن طبيعة الحياة في ذلك العصر حيث القوة هي الفيصل والحكم ، وعلى هذا الغرار كتب قصته (الفتى التغلبي)

وقد كان للتاريخ الإسلامي نصيب من القصة الشعرية التاريخية وخصوصاً تلك التي تجسد المثل العليا كالعدل والوفاء كقصة الجرنوسي (العدل المثالي) وهي تدور حول (عمر بن الخطاب « رضي الله عنه ») وقصة عبد الرحمن

شكري التي كشف فيها النقاب عن سبب صفح النعمان عن الذي لقيه يوم بؤسه وعن صحابه تقديراً للإخلاص والوفاء .

وهناك قصص أخرى كثيرة في هذا الباب يصعب تتبعها ، ومن القصص الحديثة التي نظمت في شعر التفعيلة (مذبحة القلعة) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي المنشورة في ديوانه (مدينة بلا قلب) ولكنه يختلف في نسجه لها عن غيرها مما سبق ، إذ يبدأ الشاعر قصته هذه بوصف موجز لبيئة الأحداث وجوّها العام على النحو التالى :

الدجي يحضن أسوار المدينة
وسحابات رزينة
خرقتها مئذنة
ورياح واهنة
ورذاذ وبقايا من شتاء .

ثم يقدم البطل وهو فارس يخترق الظلام ويفترع الصمت ويحمل الفارس للباشا النبأ التالي « المماليك جميعاً في المدينة » ثم ينتقل الشاعر إلى جو جديد فيتحدث عن المنادي الذي يحمل نبأ جيش طوسن الذي يذهب لمقاتلة الكفار ، ثم نمضي مع الشاعر إلى دروب الأزبكية فينقلنا إلى قصر أمين بك الفارس الذي حارب الفرنسيين ، ويصور لنا أخلاطاً من الأرناؤوط والصرب والأتراك يثيرون الغبار يتقدمهم فارس يركب بغلة ، ويصف بعد ذلك المذبحة حيث يصرخ أمين بك (آه يا مماليك ، يا أبهة العصر المجيد ، لقد مضيتم) وينجو أمين بك .

وقد حرص حجازي على تقديم المعاني الإنسانية العميقة ، ويصور الصراع النفسي الدقيق من خلال تصويره للخدعة التي دبرت للغدر بالمماليك ، وقد حرص الشاعر على اتقان الحبكة والتصوير وإبراز الحدث وتناميه حتى يصل إلى الذروة . لقد اهتم الشاعر بالتحليل النفسي بخلاف الشعراء الذين سبقت الإشارة إلى أعمالهم فقد كان همهم (الحكاية) والمغزي الأخلاقي دون التفات للجانب الفني وقد امتازت هذه القصة أيضاً بوحدة الموضوع واتصاله وترابطه

ووحدة النفس الشعري والتماسك الفني .

ولم يقتصر هذا النوع من القصص على تصوير الوقائع بل تعداه إلى تحليل وتصوير الشخصيات الشعرية كقصة شبلي الملاط (الملك الضليل وعنترة) ، وقصة بشر بن عوانة لإلياس أبي شبكة ، وقصة خليل مطران (إن من البيان لسحرا) التي يقص فيها حكاية شاعر في إحدى قبائل البادية ، ويعتبر خليل مطران من أوائل الذين مهدوا للقصة الشعرية الحديثة .

وقد استهوت القصة معظم شعراء الرومانسيين مثل بشارة الخوري (الأخطل الصغير) الذي كتب (عروة وعفراء) . وقد كتب عمر أبو ريشة قصيدة استوحى حادثتها من أخبار الشاعر (عبد السلام بن رغبان) .

وقد ضمن عبد الوهاب البياتي ديوانه الصغير (الذي يأتي ولا يأتي) سيرة ذاتية لحياة (عمر الخيام) الباطنية واستوحى الشاعر إبراهيم العريض حياة هذا الشاعر في قصيدته (أسطورة الخيام) .

وقد استوحى بعض الشعراء أقاصيصهم الشعرية من سير بعض الشخصيات الأجنبية مثل محمد مصطفى الماحي (أحمس الأول) ، ومثل اليأس أبي شبكة في قصة (شمشون) .

ويمكن تلخيص أهم خصائص القصة الشعرية التاريخية فيما يلي :

١ – تنوع مصادرها .
٢ – هناك من احتفظ بالأصل التاريخي وهناك من غيّر وبدل وتزيّد .
٣ – السمة الوعظية الأخلاقية هي السائدة .
٤ – تنوعت الطرائق الفنية بتنوع الشعراء وتوجهاتهم ومذاهبهم .
٥ – الاعتماد على الواقعة في الدرجة الأولى ، وهناك من عمد إلى تصوير الشخصية ، وبعضهم لجأ إلى تحليل المواقف .

ويمكن إدراج القصة الأسطورية في هذا الباب ، ولكن القصة الشعرية الأسطورية اختلفت من مدرسة إلى أخرى ، فهناك من صور الأسطورة بغرض تحويلها شعراً فحسب وهناك من وظفها توظيفاً فنياً كعنصر جمالي ودلالي

داخل القصيدة ، ومن الذين اقتبسوا الأسطورة إبراهيم العريض في (التمثال الحي) وكذلك محمد حسن عواد في العديد من قصائده ، وقد قدم إلياس فياض (أسطورة نورية) وممن اهتم بالأساطير (أحمد زكي أبو شادي) وفي شعر العقاد أسطورة (أكاروس) من الأساطير اليونانية ، ولشوقي أقصوصة خرافية عربها عن (فصل ورد في جريدة الديبا الفرنسية) تبين مكانة المرأة في الهند .

وكذلك الأقصوصة الرمزية عند أحمد زكي أبي شادي مثل (أورفيوس ويورديس) وأقصوصة البنفسجة لنقولا فياض وقميص السعادة لمرسي شاكر الطنطاوي .وقد اتخذها إبراهيم طوقان في قصيدته (مصرع بلبل) وسيلة للتحذير من الشرور والمفاسد الاجتماعية ، ولنازك الملائكة أقصوصة رمزية اقتبست خطوطها الأساسية من أصل إنجليزي ضاع في ذاكرتها ولكن تفاصيلها ورموزها ومشاهدها من ابتكارها وعنوانها (شجرة القمر) .

ثانياً – الأقصوصة الوعظية التعليمية :

أكثر هذا النوع من القصص على لسان الحيوان ، ويرمز إلى شخصية من الشخصيات الإنسانية ، وتشف عنها بوضوح ، وهي أقرب إلى الحكاية الموجزة التي تتخذ الطابع الخلقي والوعظي والتعليمي ، والمقصود بالرمز هنا عرض الشاعر لشخصيات وحوادث يريد بها شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة .

وفي ديوان شوقي قسم خاص بالحكايات التي ترد على لسان الحيوان في الجزء الرابع ، وقد تأثر فيها بالشاعر الفرنسي (لافونتين)،وهناك قصص تعليمية وعظية دارت على لسان الإنسان مثل (قسمة) التي نظمها رزق الله حسون ، وقصة (صاحب المال والنعال) لمحمد عثمان جلال وقصة (الطحّان وابنه والحمار) للشاعر نفسه . وهناك قصص شعرية أجرى حوادثها رزق الله حسّون بين الإنسان والحيوان مثل (صل[1] ونمام) والصل نوع من الثعابين

(١) نوع من أنواع الأفاعي الخبيثة القاتلة .

ويمكننا أن نقدم نموذجاً لقصص الوعظ يتمثل في (الصيّاد والعصفورة) للشاعر أحمد شوقي ، وفيه يحذّر أحمد شوقي من الزّهاد الذين يتخذون زهدهم شركاً لاصطياد المنافع فيحكي أن غلاماً رمي شركاً للقفص مرة فانحدرت إليه عصفورة فسلّمت عليه وسألته عن سبب انحناء قامته فزعم لها أنه من كثرة الصلاة ، وسألته عن بروز عظامه فعلّلها بكثرة الصيام وعن الصوف الذي يلبسه فقال إنه لباس الزهد ، والعصا الطويلة فأجاب : أهش بها وأتكيء عليها . ثم نظرت إلى التراب فقالت له : ما هذا الحب الذي عليه فزعم لها أنه تشبّه بأهل الخير وأحبَّ أن يقري بائسات الطير :

قالت فحُد لي يا أخا التنسُّك ... قال القطيه بارك الله لك
فصليتُ في الفخ نار القاري ... ومصرع العصفور في المنقار
وهدّفت تقول للأغرار ... مقالة العارف بالأسرار
إياك أن تغترّ بالزهّاد ... كم تحت ثوب الزهد من صيّاد

ويشبه هذه القصة ما كتبه رشيد أيوب تحت عنوان (العصفور والفخ) . وللشاعر محمد عثمان جلال (الذئب والخروف) و (الجدي والثعلب) و (السبع والأرنب) وغيرها .

وتتميز الأقاصيص الوعظية التعليمية بما يلي :

١ – هناك ثلاثة أنماط من هذه القصص الشعرية : ما يدور حول الحيوان فقط أو الإنسان والحيوان أو الإنسان فقط وقد تراوحت أهدافها بين المغزي الإنساني والسياسي .

٢ – تأتي العبرة في نهاية القصيدة في بيتين أو أكثر .

٣ – يشخص الشعراء الحيوانات ويتحدثون عنهم بصيغة المذكر السالم .

٤ – يعتمد أغلب هذه القصص علي الحوار أكثر من العرض .

٥ – معظم الشعراء الذين كتبوا في هذا اللون متأثرون بكتاب كليلة ودمنة أو بأيزوب اليونانى أو لافونتين الفرنسي ، والأخيران متأثران بكليلة ودمنة أيضاً .

٦ – أغلب هذه القصص أراجيز سهلة الحفظ لدي الأطفال ولذلك تبدو قيمتها الفنية متواضعة إلى حد كبير .

ثالثاً – الأقصوصة العاطفية أو الوجدانية :

تختلف القيمة الفنية لهذه القصص باختلاف شعرائها وتوجهاتهم فهناك أقاصيص تتحدث عن الإكراه على الزواج والتفريق بين المحبين ، من أمثلة ذلك التى تتحدث عن (عادة الإكراه على الزواج) قصة (هند وسعد) للشاعر أحمد محرم ، وقد تعاهد الحبيبان على الوفاء غير أن خاطباً آخر تقدم للخطبة من هند ورضي أبوها ، ودنا موعد زفافها إليه فراحت تذرف الدموع حزناً على حبيبها ، ثم تزوجت ولكن زوجها ضاق بتصرفاتها ذرعاً ، فذهب إلى شيخ وشكا له حالها فرقاها وعندئذ استطارت ثم ماتت ، وعلم سعد بذلك فحمل السم وذهب إلي قبرها فسمع صوتاً من جانبه يقول : أنيّ لك هند الآن بعد ما طواها الردي ، هيا اتبع خطاها والحق بها ، هكذا شرب السم فثوى بجانبها ، وينهى الشاعر قصته بقوله :

ضلَّ من فضّل مالًا ذلَّ من آثرجاها
خيرُ ما الزوجان نالا ألفةٌ شدَّ عراها

وتشبه هذه القصة ما كتبه (شبلي ملاط) تحت عنوان (بين العرس والرمس)[1] ، وقد نظم الشاعر خليل شيبوب قصة شعرية تحت عنوان (سليم وسلمي) ، وللشاعر (جميل صدقي الزهاوي) قصيدة أسماء وهي أقصوصة عاطفية ذات هدف اجتماعي ، فأسماء فتاة حسناء أكرهها أهلها على الزواج بشيخ غني له ثلاث زوجات أخريات وكانت ترغب فى الزواج من نعيم ، وقد مرض حين علم بزواجها أما هى فشربت السم وهى تناجي طيف فتاها ، ونظم الشاعر أحمد الكاشف قصة (مثوى حبيبين) .

ويلاحظ أن الشعراء الوجدانيين فى الشعر العربى الحديث كانوا أكثر الشعراء ولعاً بنظم القصص الشعرية ، فخليل مطران الذي يعتبر مُرهصاً بهذا

---

(١) الرمس : القبر .

الاتجاه عُرف بقصصه التى من أشهرها (شهيد المروءة وشهيدة الوفاء) التي تحكي حادثة غريبة جرت وقائعها فى قرية من قرى الشام وملخصها أن فتى اسمه أديب هاجم الذئب الذي كان يروّع القرية فأصيب بجروح كانت نتيجته الإصابة بداء الكلب ، ولكن خطيبته (لبيبة) أصرت على أن تزوره وكانت النتيجة أنها ماتت نتيجة عضة منه . وهذه القصة الشعرية خفيفة الوزن سريعة النغم وقد تقمص الشاعر فيها أديباً فقال :

فهب مزبداً وقد تجافي المرقدا
واضطرمت عيناه واضطربت أحشاه
وشنّجت أعصابه وبرزت أنيابه
فمزق الكساءَ وبعثر الأشياء
وكسر الزجاجا وأطفأ السراجا

وللشاعر (إبراهيم نجا) قصة تحت عنوان (الحسناء والبلبل) تصوّر العلاقة النبيلة بين الإنسان والحيوان ، وقد غلب عليها الجانب الخيالي ، وللشاعر الرومانسي إلياس أبي شبكة (المصدورة) ومحمود عماد ألف أيضاً (الشاعر والمصوّر) .

وأهم خصائص القصة الوجدانية ما يلي :

١ – تنوعت القصة الشعرية الوجدانية فقد تحدثت عن العقبات التي تحول دون الزواج كالفقر أو التفاوت في المستوي الاجتماعي ، وقد تمزج بالوطنية .

٢ – ويلاحظ أن الأسلوب الرومانسي في عرض مثل هذه القصص هو الغالب حيث الخيال الجنح والتصوير الدقيق والحزن العميق ووصف الطبيعة ولكنها على العموم تتفاوت بتفاوت الشعراء .

ومن أنواع القصص الشعرية الأقصوصة الاجتماعية التي عالجت الأمراض الاجتماعية ، وأهم من عالجها الزهاوي في (أرملة الجندي) والرصافي في (أم اليتيم) و (اليتيم في العيد) وحافظ إبراهيم في قصيدته (رعاية الأطفال) وكامل أمين في (المتسولة) . وهناك قصص الانحراف الخلقي ومن الذين نظموا فيها (سليم عنجوري) الذي ألف (حكاية حال) وعلي صدقي في قصيدته (مجرم ولكن) . وهناك قصص شعرية استمدها الشعراء من الحرب العالمية الأولى مثل (قصة الريال المزيف) لطانيوس عبده ، و (سوسن) لبولص غانم و (الزوجة العفيفة) لاسكندر خوري .. وهناك أقاصيص تندد بالمفاسد والرذائل مثل (الشيخ والغانية) للشاعر أمين ناصر الدين ، وأقاصيص تتناول قضايا الزواج كقصيدة (الخياطة الحسناء) لوديع عقل و (ابن الكوخ) لرشيد أيوب . وهناك أقاصيص تحذر من العابثات مثل (المسلول) لبشارة الخوري الذي أنهى قصته (حيث كانت نتيجة تعلق بطلها بفتاة فاسدة الموت بمرض السل) بقوله :

هنا قتيل هوى ببنت هوى فإذا مررت بأختها فحِد

وتعتبر هذه القصة من أفضل ما كتب في هذا المجال حيث بلغ التصوير ذروته في قول الشاعر واصفاً الفتى المسلول :

متلجلج الألفاظ مضطرب متواصل الأنفاس مضطرد
متجعّد الخدين من سَرَفٍ متكسّر الجفنين من سهر
عيناه عالقتان في نفقٍ كسراج كوخ نصف متقد

ويطول بنا الحديث لو رحنا نتتبع أنماط القصص الشعرية في الأدب العربي الحديث ، وحسبنا أن نشير أن القصص الاجتماعية هي أكثر أنواع القصة الشعرية وفرةً وأنها تهدف إلى الإصلاح ، ولذا فإن معظم الشعراء يقحمون العظة إقحاماً وأن النزعة الإنسانية واضحة وقد عني معظم الشعراء بالحادثة والموقف وبالتصوير للشخصيات والجو العام وبتحليل المواقف المتعدّدة وبتصميم البناء .

ومن أنواع القصص الشعرية الأقصوصة الوطنية كقصة (الغادة اليابانية)

لحافظ إبراهيم ، (والعجوز اليابانية) لفؤاد الخطيب و (فتاة الجبل الأسود) لخليل مطران . ومنها القصص التي تتحدث عن مظالم الترك والمستعمرين مثل (غيث اليتيم) للشاعر أحمد رفيق المهدوي ، و (العذراء) التى كتبها خير الدين الزركلي متحدثاً عن الاستعمار الفرنسي بصورة رمزية .

ومن القصص الوطنية (شنق زهران) للشاعر صلاح عبد الصبور وقد نشرها فى ديوانه (الناس فى بلادي) وهي تتعلق بحادثة دنشواي الشهيرة ، وهي من الشعر الجديد (شعر التفعيلة) .

كان زهران غلاماً
أمه سمراء والأب مولّد
وبعينيه وسامة
وعلي الصدغ حمامه
وعلي الزند أبو زيد سلامة .. إلخ

ومنها (ثورة قاربي) للشاعر محمد القيتورى حيث تحدث عن مواقف التمييز العنصري ، وقصة (حان وقت الرحيل) للشاعرة جليلة رضا ، وهناك أقاصيص شعرية كثيرة عن فلسطين كـ (قصة) للشاعر هارون هاشم رشيد و (نداء الأرض) لفدوى طوقان .

أما المطوّلات الشعرية التي تشبه الملاحم منها القصص التاريخية كقصة (بأمر الحاكم بأمره) لأحمد زكي أبي شادي و (قبلتان) للشاعر إبراهيم العريض – ومنها القصص الأسطورية كقصة (عشتروت وأدونيس) للشاعر حبيب ثابت .

ومنها المطوّلات الوجدانية العاطفية مثل قصة (مها) لأبى شادي و (كلُّ حرٍّ فى دولة الظلم جان) لإلياس فرحات و (حكاية عاشقين) لخليل مطران و (غلواء) لإلياس أبى شبكة و (هو وهي) التي تعبر عن تجربة ذاتية عميقة لفدوى طوقان . و (ثورة فى الجحيم) لجميل صدقي الزهاوي وهي قصة تنبيء عن اتجاه غير حميد لفكر الشاعر . ومن المطوّلات الوطنية (زينب وخالد) لخيري الهنداوي و (نيرون) لخليل مطران .

وأهم ما يميِّز المطولات الشعرية في الأدب العربي الحديث ما يلي :

١ – إنها أوسع من الأقاصيص الشعرية في محيطها وطبيعتها وفي الزوايا المتعددة التي ينظر الشاعر من خلالها .

٢ – وقد تفاوتت درجة الإجادة في البناء الفني حيث نلاحظ أن بعضها اعتمد على السرد والعرض وبعضها اهتم بالخيال والتصوير ، والبعض الآخر اهتم بتنامي الحدث وتطوره .

٣ – إن الحوار قلما يستخدم في هذه المطوّلات فيما عدا تلك التي تدور حول موضوع فكري ويكون الشاعر طرفاً فيها .

٤ – أكثر القصص عدداً وتنوعاً العاطفية ثم الاجتماعية ثم التاريخية والوطنية ، وقلما نجد قصة ذات طابع كوميدي ضاحك .

٥ – معظم أبطال القصص العاطفية تعساء وفيها تمجيد للأبطال ويلاحظ أن بعض شعراء هذه المطوّلات التزم بحراً واحداً وقافية واحدة .

مراجع هذا الباب

بالإضافة إلى ما أسلفنا الحديث عنه من الكتب هناك عدة مراجع أساسية في أدب المهجر منها :

أولاً – أدب المهجرُ ، للدكتور عيسى الناعوري ، دار المعارف بمصر صدرت الطبعة الأولي منه عام ١٩٥٩ م ، وقد اعتمدت على الطبعة الثالثة ١٩٧٧ م ، وقد قسّم الكاتب كتابه إلى قسمين الأول تناول فيه نشأة الأدب المهجري وروابطه وجمعياته والعنصر النسائي فيه ، والعناصر المميزة له والرواية والقصة في الأدب المهجرى ، ورسالة الأدب المهجري والأمهات والبنين في أدب المهجر والآفاق النفسية في الموشحات المهجرية والمطوّلات وطرائف ومطارحات في أدب المهجر ، وفي القسم الثاني تحدث عن أعلام أدب المهجر : الريحاني وأبي ماضي وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ورشيد أيوب والأخوين ندرة حداد وعبد رب المسيح حداد وأعضاء الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية ، أي عما يقرب من خمسة وأربعين أديباً وأديبة .

ثانياً – حركة التجديد الشعرى في المهجر بين النظرية والتطبيق للدكتور عبد الحكيم بلبع ، وقد صدر هذا الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، وقد تحدث فى التمهيد عن قضايا أولية كالمقارنة بين مدرسة الديوان والمهجر ، والحديث عن الهجرة وبواعثها ، وعن الثورة على التقاليد في الشعر المهجري . وتحدث في الباب الأول عن النظريات العامة لحركة النقد المهجري كالنظرة إلى الشعر والشاعر ، وقضية التحرر اللغوي ، ووسائل الصياغة ، وفي الباب الثانى تحدث عن تجارب الشعر المهجري ، وعن قضايا الإنسان والحياة والكون والاغتراب والطبيعة والمرأة والشكل الموسيقي .

ثالثاً – في الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ، دار النهضة مصر ، القاهرة تحدث فيه الكاتب فى الفصل الخامس عن أدب المهجر (الأدب المهموس) من ص ٦٥ إلى ص ٩٢ عن قصيدة « أخي » للشاعر ميخائيل نعيمة وعن النفس المرسل والموسيقي المتصلة فيها ، وتكلّم عن « يا نفس » لنسيب عريضة وحللها وأشاد بها وبصاحبها ، وتحدث تحت عنوان (النثر المهموس) عن نص (أمي) لأمين مشرق. وفي مقالة تحت عنوان (حول ترنيمة السرير) عن الاختلاف فى نسبة ترنيمة السرير لنسيب عريضة أو إلياس فرحات .

وهناك العديد من الدراسات حول الأدب المهجري منها : لوديع مريب : الشعر العربي في المهجر الأمريكي ، والشعر العربي في المهجر للأستاذ محمد عبد الغني حسن ، وشعراء الرابطة القلمية لنادرة السراج ، وأدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية لجورج صيدح ، ومنها : الناطقون بالضاد في أمريكا الجنوبية للبدوي الملثم ، والتجديد في شعر المهجر للدكتور محمد مصطفي هدارة ، والشعر العربي في المهجر للدكتورين إحسان عباس ومحمد نجم .

أما فيما يختص بالقصة في الأدب العربي فقد اعتمدت بشكل رئيسي على كتاب : (**القصة الشعرية**) في العصر الحديث للدكتورة عزيزة مريدن ، دار الفكر ، دمشق ط ١٩٨٤ ، وقد تحدثت فى هذا الكتاب عن القصة ومقوماتها الرئيسة وعن القصة في الشعر العربي القديم ، والأقصوصة في الشعر العربي المعاصر وأنواعها التاريخي والتعليمي والوعظي والوجداني والاجتماعي والوطني والقومي ثم القصص الشعرية الطويلة وأنواعها وخصائصها .

جماعة أبوللو

أسباب نشأة الجماعة .
هل جماعة أبوللو مدرسة فنية أم جماعة أدبية ؟ .
أحمد زكي أبو شادي (رائد الجماعة) .
نماذج من شعر أبوللو :
- العودة لإبراهيم ناجي .
- حصاد القمر لمحمود حسن إسماعيل .
- في ظل وادي الموت لأبي القاسم الشابي .
- الخصائص الفنية لجماعة أبوللو .
- مراجع الدراسة .

جماعة أبوللو

أسباب نشأة الجماعة :

أعلنت هذه الجماعة عام ١٩٣٢ حيث صدر العدد الأول من مجلتهم متضمناً دستور الجماعة وأهدافها ، وقد عقدت الجماعة أول اجتماع لها في كرمة ابن هاني منزل أحمد شوقي في العاشر من أكتوبر عام ١٩٣٢ ، وكان لظهور هذه الجماعة أسباب متعددة منها أن الحياة السياسية في ذلك العهد قد فسدت وأفسدت معها الحياة الأدبية فتوزّع الشعراء شيعاً وأحزاباً ، فسيطر تيار التقليد وتشتت شعراء الديون حيث اختلفوا فيما بينهم فاعتزل عبد الرحمن شكري الحياة الأدبية برمتها ، وانصرف المازني إلي النثر والصحافة ، أما العقاد فقد توزع بين أكثر من فن واتجاه وأغوته الحياة السياسية . وقد رأي بعض الشعراء وعلي رأسهم أبو شادي ألّامناص من تكوين جماعة تملأ هذا الفراغ الشعرى فاختاروا رمزاً من رموز الحركة الشعرية في ذلك الوقت وهو خليل مطران والتفوا حوله ، كما كان لا مناص أمامهم من الاستناد إلى شخصية قوية ليجذبوا إليهم الأنظار فكان أحمد شوقي بغيتهم ورئيس جماعتهم .

لماذا سُميت الجماعة بهذا الاسم :

أبوللو اسم إغريقي يمثل إله الشمس والعلوم والفنون والصنائع فأراد الشعراء الناشئون أن يختاروا هذا الاسم تعبيراً عن نزعتهم إلى التجديد ، فهو اسم عالمي أرادوا من خلاله أن يجذبوا الانتباه إليهم ، وقد اعترض عدد من الأدباء علي هذه التسمية ومن بينهم العقاد الذى اقترح اسم عكاظ أو عطارد ليكون قريبا من العربية :

قضية للمناقشة :

هل جماعة أبوللو مدرسة فنية أم جمعية أدبية ؟ .

اختلف الدارسون حول هذه القضية فكانوا فريقين :

الفريق الأول – يري أن أبوللو ليست مدرسة فنية ولا تمثل اتجاهاً موحداً فشعراؤها خليط من الإحيائيين والرومانسيين ومن المجددين والمقلدين ، ويكفي أن يكون أحمد شوقي رئيساً لها حتي نطمئن إلى أنها لم تكن تمثل تياراً أو مذهباً أدبياً . وكان أعضاؤها يمثلون خليطاً غير متجانس منهم محمد عبد الغني حسن وأحمد نسيم وسهير القلماوي وعبد الحميد الديب ومحمد الهلباوى والهمشرى ومحمد أحمد محجوب والجواهري وغيرهم .

والدكتور شوقي ضيف يري أنه لم يكن لهذه الجماعة هدف ولا مذهب أدبي معين وأنهم يفتقدون التخطيط الفني ، وأنهم رمز لدورة جديدة في الشعر المصري تسير على غير تخطيط ولا نظام فهم ليسوا إلا كجماعة الديوان التي حملت مذهباً أدبياً خاصاً ظلت تدافع عنه مدة طويلة ، وقد برهن على رأيه مستشهداً بالنمط الذي شُكّلت من خلاله الجمعية من فئات مختلفة المنازع والأهواء .

ويجاريه في هذا الرأي الدكتور محمد مندور الذي يري أن الجماعة بنشاطها الأدبى أوجدت جواً شعريا هو مزيج من الثقافات العربية والغربية ، ولكن لم يتح لشعرائها أن يجتمعوا علي هدف موحّد ، فلكل واحدٍ مذهبه الخاص . ويري الأستاذ عمر الدسوقى أنها (أي الجماعة) لم تجتمع إلا علي هدف واحد هو الأخذ بيد الشعراء .

الفريق الثاني – يري غير هذا الرأي وعلي رأسهم أحد الذين تخصصوا في دراسة جماعة أبوللو وهو عبد العزيز الدسوقي الذي يؤكد أن شعراء جماعة أبوللو قد تميّزوا بخصائص موحدة واتخذوا طابعاً مميّزاً له أصول وملامح ، لكنه يستدرك على ذلك مشيراً إلى افتقادهم للأسس الفلسفية الجامعة .

والحقيقة أننا لو نظرياً إلى دستور الجماعة لوجدنا فيه مؤشراً على توجه الجماعة فهم يؤكدون الغاية من تكوين الجماعة :

أولاً – السمو بالشعر وتوجيه الشعراء توجيهاً شريفاً .

ثانياً – ترقية مستوي الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن مصالحهم وكرامتهم .

ثالثاً – مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر .

فلو استثنينا الأهداف الإنسانية وحصرنا همنا في الأهداف الأدبية الفنية لوجدنا أن الإشارة إلى مناصرة النهضات الفنية كافياً لإثبات أن الجماعة تضع التجديد نصب عينيها هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لو نظرنا إلى واقع الجماعة وشعر شعرائها لتبين لنا بالدليل القاطع أن الجماعة لها توجه فني خاص يتمثل في الرومانسية ، كذلك فإن أعداء الجماعة من الحزبيين والتقليديين هم الذين شنوا عليها هجومهم .

لقد دعا شعراء أبوللو إلى التجديد فى الشعر وطبّقوا دعوتهم ونشروا دواوينهم المملوءة بالأغراض الشعرية الجديدة، ونظموا في الشعر الحروالمرسل فقد كتب أبو شادي قصائد كثيرة فيه كما كتب الشاعر خليل شيبوب قصائد ممتزجة البحور ، أما الشعر المرسل فيلتزم بوحدة البحر ولكنه لا يتقيّد بالقافية من ذلك قصيدة أبي شادي (مملكة إبليس) :

جلست ألعن إبليس وما اقترفت ... يداه من خلق دنيا للإساءات
في مجلس ذي غطاريف لهم سير ... محمودة الذكر من بر ومن أدب
وكلهم سبّحوا بالله والتمسوا ... معونة الله للإصلاح في الناس

وممن كتب في الشعر المنثور حسن عفيفي .

أحمد زكى أبو شادي

رائد مدرسة أبوللو

نبذة عن حياته :

من مواليد عام ١٨٩٢ فى بيت عرف بالشعر والأدب فوالده كان خطيباً

مفوهاً شارك في الحركة الوطنية وعمل نقيباً للمحامين ، ووالدته كانت شاعرة وخاله مصطفى نجيب كان شاعراً معروفاً .

انصرف إلى الدراسة العلمية فدخل كلية الطب ولكنه لم يستطع الاستمرار لظروف نفسية ، غير أنه ما لبث أن سافر إلي انجلترا وهناك أكمل دراسته الطبية وتفوق فيها حتى حاز على جائزة (وب) في علم الجراثيم ولكنه كان هاوياً للأدب فنشر العديد من القصائد والمقالات وهو طالب وكان سكرتيراً لمجلة آداب اللغة العربية في لندن وأسس جمعية النيل التي كان لها نشاطها الأدبي والسياسي .

كان مطارداً بسبب نشاطاته العديدة ضد الاحتلال وهو في بريطانيا مما اضطره إلى العودة بعد أن نهل من معين الثقافة الغربية واطلع علي ما كانت تمور به الحياة الأدبية ، وظل نشاطه المزدوج (العلمي والأدبي) في مصر علي أشده حيث أسس (مملكة النحل) وألقي المحاضرات العلمية والأدبية ونشر القصائد ، ولقد كان للأزمة العاطفية التي مر بها فى مستهل حياته أثر في إيقاظ ملكته الشعرية فضلًا عما كان يحيط به من ظروف سياسية قاسية ، بالإضافة إلى سعة اطلاعه في الآداب الإنجليزية ، وما لبث أن فقد قرينته فهاجر إلى أمريكا خصوصاً بعد اشتداد الحملة عليه واعتلال صحته . وعلي الرغم من ذلك فإنه لم يصمت بل أسس جماعة جديدة في أمريكا وهي جماعة (منيرفا) .

اتجاهاته الشعرية :

نظم أبو شادي في مختلف فنون الشعر ، فلم يترك شكلًا من أشكاله إلا ونسج فيه ، ولكنه عرف ببعض المجالات التى كانت تعتبر طارئة علي الشعر العربي منها :

فن الأوبرا[1] : من المعروف أن أبا شادي قد تأثر بخليل مطران ، وخليل

---

(١) الأوبرا : فن مسرحي غنائي ، وكانت أول أوبرا تمثلت علي مسرح دار الأوبرا في مصر هي « أوبرا عايدة » وذلك بمناسبة افتتاح قناة السويس في عهد الخديو إسماعيل .

مطران يحفل ديوانه بالعديد من القصص ، فضلًا عن أنه عاش في بريطانيا ما يقرب من عشر سنوات ، الأمر الذى دفعه إلى ارتياد مواطن جديدة في الشعر ، خصوصاً وقد لاحظ أن الجمهور في مصر والعالم العربي مقبل علي المسرح الغنائي فعمد إلى تأليف الأوبرا فكانت أوبرا (إحسان) أولي أعماله في هذا المجال ، وقد كتب بحثاً طويلًا تناول فيه تاريخ هذا الفن ومدارسه ، وأنكر انفصال الأوبرا لدي الغربيين عن الأدب والتحاقه بالموسيقي فالأوبرا تجمع بين الشعر والموسيقي والتمثيل دون أن يطغي أحد هذه العناصر علي غيرها ، وقد لاحظ أن الغناء هو الذى طغي على هذا الفن لدي العرب المعاصرين وقد اختار موضوعاته من التاريخ القديم والحديث ومن عالم الأساطير والرموز ، وقد كتب أوبرا إحسان وأوبرا (أردشير) التي تتحدث عن ملك يسمى « السيف الأعظم شاه » وولده « أردشير » ومحاولة أردشير الزواج من ابنة سلطان يدعى (عبد القادر) واسمها « حياة النفوس » التي كانت تبغض الرجال ، وحين يهم (السيف الأعظم) بغزو بلاده يثنيه أردشير خوفاً علي حياة النفوس ، ويتسلل إلى بلد حياة النفوس ويراسلها ويلتقي بها ، وحين يكتشف أمرهما يهم عبد القادر بقتلهما فى الوقت الذي يصل فيه والد أردشير مع جيش محارب باحثاً عن ابنه ويلتقي الملكان ملك العراق وملك شيراز (عبد القادر وشاه) وتخطب الأميرة إلى أردشير وسبب بغض الأميرة للرجال هو ما رأته في الحلم من أن طائراً يقع في الشرك فتخلصه منه أنثاه ثم تقع الأنثي بعد ذلك في نفس الشرك ولكن الطائر الذكر يفر تاركاً أنثاه للصائد الذي ذبحها ، ولكن أردشير يتغلب علي هذه الفكرة بالتعاون مع المربية العجوز حيث يصور أحداث الحلم على جدار قصر الأميرة مضافاً إليه اختطاف الذكر بواسطة طير جارح . مما أصلح فكرة الأميرة ولم تلق هذه المحاولات حماساً من النقاد مما اضطر أبو شادي للدفاع عن موقفه مبيناً الفروق بين القصص الغنائية التى يكتبها والمسرحية القائمة على الصراع وذلك في مقدمة ما كتب مبيناً الهدف الأخلاقي الذي قصد إليه .

نماذج من شعر شعراء أبوللو

العــودة

للشاعر : إبراهيم ناجي :

هذه الكعبة كنّا طائفيهـــا والمصلين صباحـــاً ومساءْ

.... (١)

دار أحلامي وحبّي لقيتنـــا في جمودٍ مثلما تلقي الجديـــد

أنكَرتنا وهي كانت إن رأتنا يضحكُ النورُ إلينا من بعيد

رفرف القلب بجنبي كالذبيح وأنا أهتفُ ياقلبُ اتَّئِدْ

فيجيبُ الدمعُ والماضي الجريح لِمَ عُدنا ليت أنّا لم نعُـدْ

لِمَ عُدنا ؟ أولم نطوِ الغرامَ وفرغنا من حنين وألـــمْ

ورضينا بسكونٍ وسـلام وانتهينا لفراغٍ كالعَـــدَم

أيها الوكرُ إذا طار الأليـف لا يري الآخرُ معنى للهنـــاء

ويري الأيامَ صُفراً كالخريف نائحات كرياح الصحراء

آه ما صنـع الدهرُ بنـــا أو هذا الطلل العابثُ أنتـــا

والخيالُ المطرقُ الرأسِ أنا شد ما بتنا على الضَنَكِ وبتَّا

أين ناديكَ وأين السّمـــر أين أهلوك بساطا ونَدامـي

كلما أرسلتُ عينـي تَنظُـرُ وثَبَ الدمعُ إلى عيني وغاما

موطنُ الحسنِ ثَوي فيه السـأم وسَرَت أنفاسُهُ في جـوِّه

وأناخَ الليلُ فيه وجَثَـم وجرت أشباحُـه في بَهْـوِهِ

البِلي أبصرته رأيَ العِيـان ويداهُ تنسجانِ العنكبـوتْ

صحتُ ياويحك تبدُو في مكان كلُّ شيءٍ فيه حيٌّ لا يَمـوتْ

كلُّ شيء من سرورٍ وحَزنَ والليّاليّ من بهيج وشجـي

وأنا أسمعُ أقدامَ الزمـن وخُطى الوحدةِ فوق الدَرَج

رُكنِيَ الحاني ومغناي الشفيق وظلالِ الخُلْدِ للعانِي الطليح

عَلِمَ الله لقد طالَ الطريـق وأنا جئتكَ كيما أستريـح

---

(١) حُذف البيت الثانى من القصيدة لمظنّة الخروج على حدود المعنى المقبول والصورة المعقولة .

وعلي بابك ألقي جعبتي ... كغريبٍ آبَ من وادي المِحَن
فيكَ كفَّ الله عني غربتي ... ورسا رحلي علي أرض الوطن
وطني أنتَ ولكنِّي طريد ... أبديُّ النفي في عالمِ بؤسي
فإذا عدتُ فللنجوي أعود ... ثم أمضي بعدما أفرغ كأسي

الشاعر والقصيدة :

إبراهيم ناجي : طبيب شاعر ولد عام ١٨٩٦ م وتوفي عام ١٩٥٣ م ، وهو من شعراء مدرسة أبوللو . وقصيدته هذه يعدها النقاد من روائع الشعر المعاصر ويقول فيها الدكتور محمد مندور « أحسبها من روائع النَغَم فى الشعر العربي الحديث » وهي تصور الشاعر وقد عاد إلى دار أحبابه فوجدها متغيرة على غير عهده بها مما يذكرنا بمطلع القصيدة في الشعر الجاهلي حيث يقف الشاعر على أطلال الحبيبة الدارسة ، غير أن الأمر هنا مختلف تماماً ، فقد كان الوقوف على الأطلال تقليد أدبي شعري لا يستغرق إلا أبياتا قليلة كمقدمة في القصيدة يخلص منه الشاعر إلى موضوعه الرئيسي ، في حين تمثل هذه القصيدة تجربة عاطفية حقيقية يعبر فيها الشاعر عن لوعته ومعاناته فتبرز من خلالها الذات الحزينة الملتاعة :

الشرح :

١ – في مطلع القصيدة يغلو الشاعر في تعلّقه بدار محبوته فيشبهها بما لا ينبغى له أن يجرؤ على تشبيهها به فيجمح به الخيال وتنزع به العاطفة إلى تجاوز حده على سبيل المجاز والمبالغة .

٢ – ٤ – يصور الشاعر حاله بعد أن عاد إلى تملك الدار فوجدها واجمة جامدة ، فقد أنكرته ولم يخفّ أحد لاستقباله فيها ، وقد كانت تستقبله بالأنوار الباسمة عندما تلمحه على البعد وها هى جامدة لا حركة فيها ولا حياة .

٤ – ٨ – لقد أدى هذا المشهد إلى اضطراب الشاعر فخفق قلبه خفقاناً سريعاً كما يحدث للطائر الذبيح ، وقد خاطب قلبه راجياً إياه أن يخفف من حزنه واضطرابه وبدلًا من أن يستجيب قلبه لهذا النداء تنهمر دموعه ويصرخ به

الماضي معاتباً وتناديه الذكريات وكأنها تساءله باستنكار لماذا عدت وتتمنى لو أنه لم يعد ألم ننسَ الحب القديم وننتهِ من ذكرياته الأليمة ورضينا بالسكينة والهدوء ولو أنه سكون كالظلام الدامس كئيب مروّع ، وفرغ القلب من الحب وهذا الفراغ كان أشبه بالموت . فلم العودة ؟.

٩ – يخاطب الشاعر دار الحبيبة خطاب الأسيان الحزين ، يتمني لو تسمعه ويشبه الدار بعش الطائر فيتخيل أنه ومحبوبته طائران ، هجر أحدهما العش فلم يهنأ بعده أليفه ولم يحس طعم السعادة ، فأصبحت أيامه ذابلة صفراء كأوراق الخريف ، وكأن هذه الأيام بعد أن شخّصها الشاعر نسوة تبكي وترفع صوتها بالنواح فيبدو نواحها كرياح الصحراء التي توحي بالجدب والخواء .

١١ – ١٢ – يشكو الشاعر مما حل به وبحبيبته ، ويخاطب الدار قائلًا أهذه الأنقاض والرسوم أنت أيها الحبيب ، هل هذا هوكل ما بقي منك ، وهذا الشبح الماثل أمام الدار أنا ، فما أشد ما نعاني لهذا الألم الذي حلَّ بنا .

١٣ – ١٦ – أين ساكنوك أيها العش ، وأين السُّمار الذين كانوا يتهللون فرحاً للقاء الأحبه ويتجاذبون معهم أطراف الحديث في سعادةٍ وبشر . فكلما نظرت إليك ظلّل الدمع عينيَّ بغيوم تحجب الرؤية عن ناظري . فهذه الدار وهي مثوى الحسن والجمال أصبحت موئلًا للملل والسأم وكأنه شخص يملأ بأنفاسه أجواء المكان ، وكأن الليل جمل يبرك فيه وينوء بكلكله على صدره ، وأصبح مرتعاً للأشباح المخيفة تجول في أنحائه .

١٧ – ويقول الشاعر لقد أبصرت الفناء ورأيته بأم عيني وكأنه شخص ماثل ينسج بيديه خيوط العنكبوت التي توحي بالهجران والخراب ، لأن العنكبوت لا يعشش إلا في الأماكن المهجورة ، وقد صاح الشاعر مأخوذاً من هول ما يري مخاطباً الفناء والقدم ، كيف تظهر أيها العدم فى هذا المكان الذي يبدو كل شيء فيه حيّاً في نفسي ، فهو موئل ذكريات الحب التي لا يطويها العدم كل شيء ماثل في نفسي سواء كان مما يبعث السرور في النفس أو يثير الألم والحزن فأنا مازلت أصيخ السمع وكأن الوحدة تخطو فوق سلم الدار ، والزمن يخطو في أنحائه .

٢١ – ٢٦ – يخاطب الشاعر المكان الذي كان يجلس فيه من هذه الدار قائلًا أيها الركن العطوف الذي كنت تحنو عليّ ، وكنت تظللني وأنا متعب مكدود يكاد يستغرقني الإعياء (العاني : المتعب . الطليح : الذي أرهقه الإعياء) يشهد الله أنني طويت المسافات وأنا أحمل أحزاني وألقيت عصا الترحال ومتاع السفر على بابك مثلي في ذلك مثل الغريب الذى عاد من درب المحن والخطوب . ففيك نضوت عن نفسي ثوبَ الغربة واستقربي المقام في وطني وبين أهلي فأنت أيها الركن الحنون وطني ، ولكني الآن بعد أن صرت إلى هذه الحال أشعر بأنني منفي بعيد ، مغترب الروح والفكر أعيش في عالم الشقاء والحزن . وما عودتي إلى أكنافك إلا لأناجي الذكريات وأسفح الدموع وأتخفف من لواعج الحسرة وأمضي .

الدراسة الفنية

هذه القصيدة تمثل اتجاهاً فنياً بارزاً في الشعر العربي المعاصر ومدرسة أدبية لها خصائصها المميزة .

١ – أول ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة تنوع القافية وهو مظهر من مظاهر التجديد في قصائد شعراء الرومانسية في الأدب العربي المعاصر ، فهي في قافيتها تسير على نظام الرباعية ، فكل مقطع من مقاطعها مكون من بيتين ، أى من أربعة أشطر كل شطرين يشتركان في قافية موحدة في الصدر وفي العجز وقد دفع الشعراء إلى ذلك الرغبة في التعبير عما يختلج في صدورهم من مشاعر تحد من انطلاقتها القافية الموحدة ، ويتيح هذا التنويع للشاعر مجالًا لتصوير انفعالاته المضطربة المتوترة التي تعلو وتهبط وتثور وتهدأ حسبما يمليه الموقف العاطفي . فالموسيقى صدى للعاطفة والإيقاع صوتها المسموع .

٢ – القصيدة تعبر عن تجربة وجدانية عميقة ، ومن مظاهر هذه التجربة الافتتان بعاطفة الحب والاستغراق فيها ، فالحب تجربة ذاتية محدودة ينكفيء فيها الشاعر إلى ذاته ، ولكنه قد يسمو بهذه التجربة ويكسبها أبعاداً رحبه فيسمو بها إلى عالم مثالي ، ونحس في القصيدة بتلك العاطفة الحزينة وذلك الجوّ الكئيب في أرجائها ، وهذه السمة سمة رومانسية كثيرا ما تغلفها مشاعر العزلة

والرغبة في الابتعاد والهروب إلى ذكريات الماضي كما نحس في هذه القصيدة ، وقد عبر الشاعر عن كآبته في القصيدة حينما تحدث عن خطى الوحدة والوحشة في دار الحبيبة ، وكذلك البلى والليل ورياح الصحراء العاتية .

٣ – وعنصر الخيال من أقوي العناصر في القصيدة ، ويغلب على هذا الخيال عنصر التشخيص حيث يخلع الشاعر على المحسوسات والجمادات صفات الكائن الحي . فهو يشخص دار الأحبة التي تلقاه في جمود ، وهو يخاطب قلبه ودمعه هو الذى يتولي الإجابة ، فهو يدير حواراً بينه وبين فؤاده الجريح وكأنهما شخصان مختلفان . ويستخدم الشاعر في خياله عنصر الطبيعة ، وهذه خاصية من خصائص الرومانسيين ، فهو يشبه الأيام بأوراق الخريف الصفراء وبرياح الصحراء ، وللسأم أنفاس تسري في المكان ، وللبلي يدان تنسجان خيوط العنكبوت ، وللزمن أقدام تخطو داخل الدار . فالشاعر يعبر عن انفعالاته بالصور الحية الحافلة بالمجازات والاستعارات والتشبيهات .

٤ – الوحدة العضوية في القصيدة ماثلة واضحة ، فالمعاني مترابطة والقصيدة قائمة علي وحدة الموضوع لا وحدة البيت ، وأي حذف من القصيدة يخل بهذه الوحدة ويفسد إيحاءَها وأثرها فى النفس ، وهذه أيضاً من خصائص الشعر الرومانسي . ومن مظاهر التكامل في المعني والترابط بين أجزائه تسلسل خواطر الشاعر من مقطوعة إلى أخري حيث تتآلف المقطوعات لتكشف عن جوانب التجربة ، فهو يبدأ بتصوير الغربة بينه وبين دار محبوبته ، ثم يربط بين الماضي والحاضر معمّقاً هذا الإحساس ثم يتحدث عن آثار الصدمة في نفسه وما انعكس علي وجدانه ، ولا يقتصر هذا الترابط علي الجانب الموضوعي بل يتخطاه إلى الجانب اللفظي فهو يستخدم الضمير (نا) فى الجزء الأول من القصيدة ثم يعود إلى استخدام الضمير المفرد حينما يفرغ من استعراض الماضي وينتقل إلى الحاضر حيث الوحدة والغربة والألم ، وهو يكرر لفظ العودة ومشتقاتها لم عدنا ؟ ليت أنا لم نعد . كذلك فإن الحوار وروح النص كل ذلك يسهم في تماسك البناء داخل القصيدة .

٥ – تتردد في هذه القصيدة ألفاظ بعينها ترددت كثيراً في أشعار

الرومانسيين فالخريف رمز للشعور بالأسي والألم ، وكذلك الليل فإنه يوحي بالوحشة والمعاني النفسية الأخري التي تتعلق بالكآبة ومشتقاتها ، كذلك القلب والدمع ، والوحدة والشجن والظلال والغربة والنجوي وما إلى ذلك .

٦ – ومن الخصائص التي تميزت بها هذه القصيدة من حيث الصياغة الاعتماد على الصيغ الإنشائية الطلبية كالاستفهام والنداء والتوجع مما يؤدي إلى نوع من التفاعل بين الشاعر والمتلقي ، وهذه سمة نفسية ووجدانية تنبع من حدة الإحساس والرغبة في تأكيده وبيانه .

حصاد القمر
للشاعر محمود حسن إسماعيل

سيّانَ في جفنه الإغفاءُ والسّهر ... نامت سنابله واستيقظ القَمرُ
نعسانَ يحلم والأضواءُ ساهرةٌ ... قلبُ النسيم لها ولهانُ ينفطرُ
مال السَنا جاثياً ،يلقي بمسمعهِ ... همساً من الوحي لا يدري له خبرُ
وأطرقت نخلةٌ قامت بتلعتـه ... كأنها زاهد فى الله يفتكـرُ
إن هفّ نَسْمٌ بها خيلت ذوائبها ... أناملًا مرعشاتٍ هزها الكبرُ
كأنما ظلها في الحقل مضطهدٌ ... صمتُ السكونِ إليه جاء يعتذرُ
الـدوحُ نشوانٌ فاخشع إن مررت به ... فضيفه الباطشان : الليلُ والقدر
كـأن أغصانه أشبـاح قافلة ... غاب الرفيقـان عنها : الركبُ والسّفر
مبهورة شخصت في الجو ذاهلةً ... كأنها لحبيب غابَ ينتظـرُ
أو أنها نسيت عهداً وأنعشهـا ... شجو الرياح فهاجت قلبها الذّكرُ
أو أنها والأسي المكبوتُ في فمها ... بناتُ وعد بها عشّاقها غـدروا
عجماءَ تنبس كالمتام عابسـة ... ومل أوفاضها التهويم والحـذرُ
ياساكبَ النور ، لا يدرى منابعَه ... لأنتَ قلبٌ يشعُّ الحبَّ لا قَمَرُ
هيمان تحمل وجدَ الليل أضلُعُـه ... والليل تقلقه الأشجانُ والفكـرُ
كأنه زورقٌ في الخلدِ رحلتـه ... تيّارُه من ضفافِ الخُلدِ مُنحـدرُ
ياطائراً في ربى الأفلاك مختفياً ... يمشي على خطوه الإجفال والحَذرُ
أرخ اللّثامَ ، فمهما سرت محتجباً ... نمّت علي نورك الأسدالُ والسُّترُ
علامَ ضنّك بالأنوار في زمـن ... إليك يظمأ فيه الروحُ والبصـرُ
الأرض مقتولة الأسرار ساخرة ... كأنها شيخة بالناس تتّجـرُ
تقبّلتْ كلَّ مولود بقهقهـةٍ ... وقهقه اللحدُ لما جاءَ يَنْدَثِرُ
ياطائفاً لم ينمْ سرٌ على كبـدٍ ... إلا وحَفَّك من أحلامه أثـرُ
تمشى الهوينا كما لو كنت مقتفياً ... آثار من دنسوا مغناك واستتروا
ليلاتُك البيضُ والأيام تحسُدها ... عرائسُ عن صباها انحلت الأُزُرُ

سَمعتُ سحرَك في الأضواء أغنية ... حيري تأوّه عنها الريحُ والشَّجرُ
وَعَيتُها ونقلت السِّرَ عن فمها ... لمن أبوحُ به ؟ والناسُ قد كفروا
آمنتُ بالله ، كلُّ الكون في خلدي ... هادٍ إليه ، الحصى والذّرُ والحَجرُ
ذرّت عيونُك دمعاً ليس يعرفه ... إلا غريبٌ بصدري حائر ضَجِرُ
قلبٌ كقلبك مجروح وفي دمه ... هالاتُ نور إليها ينصت البَشرُ
إن العذاب الذي أضناك في كبدى ... من ناره جذوةٌ تغلي وتستَعِرُ
سري كلانا ونبع النور في يده ... أنت السنا وأنا الإنشاد والوَتر
وأشربتنا الليالى السود أدمُعَنا ... وأنت سالٍ ، ونفسي غالها الشررُ
كأنّ وجهك في الشُطآنِ، حين غدا ... إليكَ يوميء من أرواحها نَظَرُ
مُبشِّر بنبي ، ذاع مؤتلقاً ... على العوالم من أضوائه ، خبَرُ
الله أكبرُ ، ياابن الليل ياكبدا ... لم يضن أسرارها التطوافُ والسَّهَرُ
بكى الحياري على الدنيا مَواجعهم ... وصرَّعتهم بلايا الدهر ، والغِيَرُ
وأنت حيرانُ منذُ المهد .. لا وطنٌ ... ولا رفيقٌ ولا دربٌ ، ولا سَفرُ
لكن طرفك نشوان السّنا ذهبت ... منابعُ السِّحر من بلواهُ تنهمِرُ
قف مرّةً في سماء النيل ، واصغ إلى ... محيَّرين سَرَوا في الحقلِ وانتشروا
قوم همُ الدمع والآهات يحملها ... أقفاصُ عَظْمٍ لها من خُطوها نُذُرُ
كادت مناجلهم ، والله يشرُبها ... بأسَ الحديد ، من البأساء تنصَهِرُ
مَشَوا بها في مغانى النور تحسبهم ... جنائزاً زُمَّ أنت لها زُمَرُ

جاسوا الحقولَ مساكينا ، جلابيهم ... توراةُ بؤسٍ عليها تُقرأ العِبرُ
يجنون أيامهم ضنكاً ومسبغة ... مما أفاء لهم واديهم النَّضِرُ
ساءَلتُ سنبلهم : ما سرُّ شقوتهم ... ومن غبار يديهم مرجُكَ العَطِرُ
فمال واسترجعت عيدانه نغماً ... يلغو من الموت في أصدائه سَحَرُ
وإذ بها في تراب الحقل نائمةٌ ... تحكى توابيتَ لم توجد لها حُفَرُ
بكي الحصيد على أحزان غارسه ... متى سيحصَدُ هذا الدمعُ ياقمرُ

التحليل والتعليق

من المعروف أن الشاعر محمود حسن إسماعيل من أكثر الشعراء تمثيلًا للخصائص الرومانسية في الرؤية الوجدانية العاطفية وفي التحقق الفني وهذه القصيدة التي نشرت في ديوانه « أين المفر » تُجسِّد عدة حقائق تتعلق بنهج الشاعر وتمثُّله لفنه تمثلًا جيداً ، وتعبر عن مدى توفُّر خصائص المدرسة الرومانسية في شعر هذا الجيل من الشعراء الذي ينتمي إلى جماعة أبوللو .

– أول هذه الحقائق : تعدد مستويات التجربة الفنية بفعل تملك الشاعر للأدواته الفنية ، فهو يتجاوز الواقع ، ويحلق فى أجواء الخيال وتبدو صوره الخيالية أقرب إلى الرمز .

– والطبيعة – كما لاحظنا في القصائد السابقة – مجرد خلفية نفسية أو مصدر من مصادر الخيال ، ولكنها هنا محورٌ رئيس للقصيدة تمتزج برؤية الشاعر وتَتجسَّدُ في صوره وتتقاطع متواشجةً مع الخطوط النفسية والعاطفية امتزاجاً كاملًا كما يري كثير من النقاد .

– يحاول الشاعر في هذه القصيدة أن يقيم علاقة جديدة متجاوزاً علاقة الأشياء في الواقع عن طريق الخيال الذي يفرز صوراً مجسمة جديدة كتلك الصورة التي يشبه فيها الأرض بالشيخة التى تتجر بالناس وتتقبل كل مولود بقهقهة ... إلخ .

– من المعروف أن الشعراء الرومانسيين مولعون ببعض الألفاظ التي تعبر عن إيحاءات خاصة لها صلة وطيدة بالرؤيا الوجدانية ويعتبر (النور) من الألفاظ الأساسية في المعجم الرومانسي .

ويعتبر النور في هذه القصيدة محور المعانى والصور ، فالشاعر يتحدث في هذه القصيدة عن القمر وما يضفيه علي الطبيعة وعلي وجدان الشاعر من أجواء

ومشاعر . وقد تعامل الشاعر مع النور على أنه منبع ثري للصور التي تجسد مجالي الطبيعة وخلجات النفس على حدٍ سواء ، وقد ربط الشاعر بين هذه المجالي وبين المعاني النفسية والخلقية فهو يربط بين النخلة والزهد والتفكير في الله ، وبين السنا والوحي . وبين النور والإيمان . والنخلة مصدر هام يستوحي منه الرومانسيون المعاني التي تشع بما يعتمل فى نفوسهم فهي رمز للسكينة والعزلة والتفرد والشموخ .

– صور الشاعر – كما سبق أن أسلفنا– صور مركبة يستعصي من خلالها الشاعر المعنى الواحد فيجسمه وينتقل منه إلى معان أخرى قد لا يكون ما يربطها به سوي مجرد الأجواء النفسية العامة . فهو لهذا لا يقنع بتشبيه النخلة بالزاهد ، بل يضيف إلى ذلك تشبيهين أحدهما يتصل في معناه العام بما يمكن أن يدل علي التوبة أو التقوي فيرتبط بجو الزهد الذي رآه الشاعر في النخلة .

– والشاعر يعتمد في بعض صوره على التشبيه المتتابع ، غير أن صوره القائمة على هذا اللون البيانى تتميز بالجدة والطرافة كقوله « كأنما ظلّها في الحقل مضطهدٌ .. كأن أغصانه أشباح قافلةٍ .. كأنها لحبيبٍ غاب ينتظرُ .. أو أنها نسيت عهداً وأنعشها شجو الرياح ..أو أنها الرأي المكبوت .. كأنه زورق في الخلد » .

يستغرق الشاعر في نجوى القمر والمزاوجة بين مشاعره وما يتوهم من مشاعر ذلك الكوكب ، وكأنما أصبح الشاعر عنصراً من عناصر الطبيعة وهو ما يسميه بعض النقاد بالحلول الشعري .

والاستغراق في عناصر الطبيعة بالخروج من المستوي الواقعي من الخصائص المميزة لشعراء الرومانسية ولمحمود حسن إسماعيل على وجه الخصوص .

– في القصيدة ألفاظ تصوِّر ميل الشاعر إلى عالم الأسرار والخفاء والغموض ، ولعل طبيعة القمر توحي بهذه الأجواء التي تنبعث من هذا المعجم الشعري التي تومىء ألفاظه إلى معاني الغموض والخفاء مثل مختفياً ، اللثام ، الأسدال والستر ، سر ، استتروا .. إلخ » . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن هذه الألفاظ ذاتها تأتي مرتبطة بصور خيالية تفيض بهذه الأجواء

الضبابية الغامضة . عجماء تنبس كالتمتام عاتبة وملء أوفاضها التهويم والحذر .

ينزع الشاعر نحو استخدام ألفاظ ثنائية ، ومن الملاحظ أن هذه الألفاظ إما أن تأتي متساوية مع الوزن والقافية ، يدفع إليها الشاعر دفعاً بفعل السياق الموسيقي كما في قوله :

« وملَّ أوفاضها التهويم والحذر ، والليل تقتله الأشجان والفكر » وقد تكون هذه الثنائية ناجمة عن تصور التقلُّب النفسي .

فضيفه الباطشان : الليل والقدر « ويمشي على خطوه : الأجفال والحذرُ » .

تمتزج الهموم الذاتية للشاعر بالهموم الجماعية حيث يتمثّل الشاعر شقاء الفلاح .

نماذج من الشعر العربي الرومانسي

في ظل وادي الموت – أبو القاسم الشابي :

نحن نمشي ، وحولنا هاته الأكوان تمشي .. لكن لأية غاية ؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس ، وهذا الربيعُ ينفخ نايه

نحن نتلو رواية الكون للموت ولكن ماذا ختام الرواية ؟
هكذا قلت للرياح فقالت : سل ضمير الوجود : كيف البداية
وتغشّى الضبابُ نفسي فصاحت في ملالٍ مُرٍّ : إلى أين أمشي ؟
قلت «سيري مع الحياة ..» فقالت «ما جنينا ترى ، من السّير أمس ؟
فتهافتُّ كالهشيم على الأر ض وناديتُ : أين يا قلب رفشي[1]
هاتِه ، علّني أخطّ ضريحي في سكون الدجي وأدفن نفسي
هاتِه ، فالظلام حولي كثيف وضبابُ الأسى منيخٌ عليّا

ونشرنا الأحلامَ ، والحب والآلام ، واليأس ، والأسى ، حيث شينا
ثم ماذا ؟ هذا أنا : صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها وغناها

هاته ، يافؤاد ، إنا غريبا ن نصوغ الحياة منا شجيًّا
قد رقصنا مع الحياة طويلًا .. وشدونا مع الشباب سنينا
وعدونا مع الليالي حفاةً .. في شعاب الحياة حتى دمينا
وأكلنا الترابَ حتى مللنا .. وشربنا الدموع حتى روينا

ونشرنا الأحلامَ ، والحب والآلام ، واليأس ، والأسى ، حيث شينا
ثم ماذا ؟ هذا أنا : صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها وغناها

في ظلام الفناء أدفن أيا مي ولا أستطيع حتى بكاها
وزهور الحياة تهوي ، بصمتٍ مُحزِنٍ مُضجرٍ ، على قدميّا
جفّ سحرُ الحياة ، يا قلبي البا كي ، فهي تجرّب الموت .. هيا ..!

---

(١) الرفش : المسحاه .

خصائص النص :

أولًا – من الناحية الوزنية الإيقاعية ، تتنوع النغمات ، حيث تتعدد القوافي .

ثانياً – تبدو النزعة التأملية في القصيدة ، والتأمل عادة يبدو ببسط الواقعة أو الحقيقة ثم التساؤل حولها ، وهذا ما نلمحه إذ تبدأ الأبيات بالجمل الخبرية التقريرية وتنتهي بالاستفهام ، ليس هذا فحسب بل إن ما تَضجُّ به الأبيات من الحوار يكشف عما يغلي داخل النفس من اضطراب وجيشان وقلق .

ثالثاً – تسيطر أجواء الحزن على القصيدة سيطرة شبه تامه فالغاية مجهولة ، والظلام كثيف وضباب الأسى يفيح ، وحيث الدموع والبكاء والملل والموت فى نهاية المطاف .

رابعاً – يلاحظ أن الحوار في القصيدة حوار داخلي أشبه بالمونولوج فالنفس هي التي تخاطب صاحبها ، والشاعر يخاطب فؤاده وهكذا فإن المنزوع الذاتي هو الغالب .

خامساً – يلاحظ أن الشاعر استهل القصيدة بضمير المتكلمين ، ثم ينتقل من هذا الضمير إلى المفرد ، وظل يراوح بين الضمائر على نحو واضح ، ففي الأبيات الثلاثة الأولى حيث ضمير الجمع يشعر المتلقي أن الشاعر يتأمل المصير الإنسانى حيث يطغي الجانب الفكري والنفاد إلى جوهر الكون والإنسان ، في حين يرتد الشاعر إلى نفسه يحاورها على أرضية ذلك التأمل ، وكأن الشاعر قد عجز عن اختراق هذه الكينونة فأصابه اليأس والقنوط ومن ثمَّ أخذ يبحث عن الموت . ثم يأخذ الضمير شكلًا آخر فالشاعر يتحدث بضمير المتكلمين وكأنه يوميء إلى تجربة عاطفية (إنا غريبان) أو يعبر عن حالة انفصام بين الشاعر ونفسه .

سادسا – في القصيدة سمة التنامي والتحوّل ، وليس التراكم والثبات ، فالجمل الاسمية في مبتدأ الأبيات الثلاثة الأولي تبسط لوحة مشهدية تضع أمام القاريء وضعية إنسانية ولكن هذه الوضعية في ثباتها تدعو إلى التساؤل ، والتساؤل تعبير عن القلق وإيذان بالتحوّل ، ولهذا فإنه ما يلبث أن يتحول إلى

خطاب كوني مع الريح ، والريح قرين الحركة ونقيض الثبات ، ثم ما يلبث الشاعر أن يشير إلى ما انتابه من تغيير فقد غادر حالة التساؤل عن الكينونة والوجود وخطا نحو البحث عن النهاية ، وهنا يستدعي الشاعر ماضيه في سلسلة من المشاهد التي تتابع عن طريق القص بالفعل الماضي من البيت الثالث عشر إلى البيت السادس عشر ، وتبدو التداعيات وكأنها إضاءات خلفية تعلل هذا القلق والاضطراب ، ثم ما يلبث الشاعر أن يقدم لوحات متقابلة ، ففي مقابل اللوحة التي ترسم صورة الماضي يقدم لنا في الأبيات الأخيرة مشهداً يصور ما آلت إليه الأمور وما انتهى إليه الشاعر فكل شيء قد أصبح يؤذن بالنهاية المأساوية القاتمة ، [صرت فى الدنيا بعيداً عن لهوها ، وغناها ، فى ظلام الفناء أدفن أيامي ، وزهور الحياة تهوي ، جفّ سحر الحياة .. إلخ] .

سابعاً – من الملاحظ أن الصور تقوم على التضاد بين حالتين نفسيتين وبين أفقين زمنيين ، ولكن هذا التضاد والازدواج ينتهي إلى قرارة اليأس والقنوط .

ثامناً – لا يقتصر هذا التضاد على القصيدة الواحدة عند الشابي بل إنها تبدو في الإطار العام للرؤية الشعرية ، فلو قارنا بين هذه القصيدة (في ظل وادي الموت) والقصيدة الثانية (الصباح الجديد) لاتضحت لنا هذه الظاهرة بكل وضوح .

الخصائص الأسلوبية الفنية
لشعراء « أبوللو »

إننا حينما نتحدث عن شعراء أبوللو – هنا – فإنما نعني تلك الطائفة من الشعراء الذين مثلوا مرحلة ازدهار الرومانسية في الشعر العربي المعاصر ، ضاربين صفحاً عن تلك الفئة من الشعراء المحافظين الذين كانوا ينتمون من الناحية التنظيمية الاجتماعية إلى أبوللو ، ويشاركونها في أهدافها الإنسانية الإصلاحية ، ولكنهم يختلفون عنها في توجهاتهم الفنية ، ومعظم هؤلاء الشعراء قد توفوا في وقت مبكر ، وبعضهم الآخر نَفضَّ عن الجماعة وأهم السمات التي تميز شعر هذه الطائفة ما يلي :

أولا : النزعة الوجدانية الغالبة على أشعارهم ، ولكن هذه النزعة تختلف من شاعر إلى آخر بفعل عوامل البيئة والثقافة والتكوين النفسي ، وقد تتعدد تجارب الشاعر الواحد ، وتختلف السمة العاطفية في شعره من قصيدة إلى أخري حيث يمر بأطوار نفسية مختلفة قد تصل إلى درجة التناقض بفعل العوامل التي تؤثّر على حياته .

ثانيا : شغف شعراء أبوللو بالطبيعة شأنهم شأن الشعراء المهجريين والرومانسيين بشكل عام ، وقد استغلوها لتجسيد حالاتهم النفسية ومواقفهم من الحياة والناس ، ولم يكونوا كلهم سواء بل إن منهم من يستقصي شعوره بالضياع والخيبة والحيرة في أبيات مترابطة إذ يقول :

قرّبتُ للنور المُشعِّ عيونِي ... ورفعت للّهب الأحم جبيني
ومشَيْتُ في الوادي يمزّق صَخْرُهُ ... قدمِي وتدمي الشائكات يميني
وعدوت نحو الماء، وهو مقاربي ... فنأي وردَّ إلي السراب ظنوني

فالقصيدة تبدو فى مطلعها والتزامها بالقافية تقليدية المبنى ولكننا إذا أمعنّا النظر في تشكيلها الداخلي نجد العنصر الحكائي الذي ينتظم سلسلة العواطف والخطرات النفسية ويوفر نوعاً من الوحدة الموضوعية والعضوية في القصيدة ، ونجد استقصاءً للشعور والحركة ، فليس التجديد شكلياً وإنما هو متغلغل في بنية التجربة الشعرية وإذا كنا قد لمسنا – في قصيدة العودة لإبراهيم ناجي ذلك الاتصال المعنوي وتسلسل الخواطر ، فإننا نجد بعض القصائد التي تعتمد على نظام المقطوعة عند الشاعر نفسه لا تحظي بشيء من الترابط إذ ينتقل الشاعر فيها من إحساس إلى آخر دون رابط كما نجد في بعض قصائد ديوانه « وراء الغمام » لذا فإن التجديد في الشكل لا يعني بحال أن الشاعر قد حقق شيئاً يذكر إذا لم تكن طبيعة التجربة تحتم مثل هذا التجديد .

ثالثاً : الشعر المرسل – من مظاهر التجديد في شكل القصيدة متابعة ما رأيناه عند بعض شعراء مدرسة الديوان ، من نبذ للقافية ، ولكن محاولات شعراء جماعة أبوللو ، كانت أكثر وعياً ونضجاً ، فكانت محاولات هذا الجيل من الشعراء تتركز على نحو خاص من الشعر المسرحي ، فهذا النوع من الشعر يكون أكثر ملائمة لفن الدراما الذي يقتضي مرونة فى الحوار وتلويناً في العبارة ورائد هذا الاتجاه محمد فريد أبو حديد في مسرحيته « ميسون الغجرية » من لا نجد في شعره أثراً يذكر إلا بعض التشبيهات .

رابعاً : عبر كثير من شعراء هذه الجماعة عن عاطفة الحب في إطار تجاربهم الذاتية المحدودة حيناً ، ومنهم من سما بهذه العاطفة لتصبح وسيلة إلى التطهر والحنين إلى عالم مثالى ، ومنهم من أغفل هذه العاطفة وانصرف إلى تجارب أخري ذات لون مغاير .

خامساً : عاطفة الحزن والكآبة من السمات الغالبة على الشعر الرومانسي ، غير أن هذه السمةَ لا تغلف إنتاج كثير من شعراء هذا الاتجاه ، والكآبة عند بعضهم صفة لحالة نفسية طارئة ترتبط بتجربة معينة ليس لها طابع الديمومة والثبات ، وهي عند البعض الآخر رؤية تغلف نظرة الشاعر إلى الكون والحياة ، وتنزع به إلى التأمل العميق في طبائع الخلق ، غير أن نزعة التأمل

ذات الطابع الفكري الذي وجدناه عند شعراء المهجر لا نجده عند شعراء هذا التيار ونجدهم في مقابل ذلك يجنحون إلى النزوع الوجداني العاطفي الذي تمتزج فيه مشاهد الطبيعة بعواطف الحب في إطار خيالي مجنح كما نجد عند الشابي الذي يمجّد شأن الشعور ويهوّن من أمر الفكر ويمزج بين وجدانه ومشاهد الطبيعة مزجاً ممتداً متعدد الوجوه على نحو ما نري في قصيدته (فكرة فنان) :

عش بالشعور وللشعور فإنما ... دنياك كون عاطف وشعور
شيدت على العطف العميق وإنها ... لتجف لو شيدت على التفكير
وتظل جامدة الجمال ، كئيبة ... كالهيكل المتهدّم المهجـــور
لا الحب يرقص فوقها متغنياً ... للناس بين جداول وزهور
كلا ولا الفن الجميل بظاهر ... في الكون تحت غمامة من نور

سادساً : تعبر الحركة الوجدانية التى تنبع من الإحساس بذاتية الفرد تعبيراً عن مرحلة تاريخية كأن الإلحاح فيها على حرية الفرد والاعتداد بوجوده ، هو الوجه الإيجابي ، وكأن اعتزال الناس واللجوء إلى حضن الطبيعة الأم كموقف احتجاجي على أنماط معينة من السلوك والممارسات التى يراها مخالفة للقيم والمُثل هو الوجه السلبي الذي يميط اللثام عن ألوان من الفساد المستشري في نفوس الناس واستبداد المادة بها . فالشاعر الرومانسي يحن إلى عالم المثل ويشجب الجنوح نحو المال والتهالك عليه ويتعاطف مع مآسي المجتمع وما يعانيه الأفراد من فقر وبؤس وظلم على نحو ما نجد عند الشاعر على محمود طه في ديوانه الأول « الملاح التّائه » في قصيدته ميلاد شاعر التي يوضح فيها رسالة الشاعر فيقول :

هبط الأرض كالشعاع السنيّ ... بعصا ساحرٍ وقلب نبـــيّ
لمحة من أشعة الروح حلّـــت ... في تجاليد هيكل بشـــريّ

وتحتل مشكلة الفقر جانباً هاماً من اهتمام الشاعر الرومانسي كما نجد عند محمود حسن إسماعيل في ديوانه « أغانى الكوخ » ، وقد يجنح الشاعر إلى إدانة سلوك الناس جميعاً وإبداء السخط على العصر كله كما نجد في ديوان الشاعر

إلياس أبي شبكة « أفاعي الفردوس » وديوان ناجي « وراء الغمام » في قصيدته « الحياة » . وقد يمتد سخط الشاعر فيشمل نفسه أيضاً على نحو ما يقول إلياس أبو شبكة في أغاني الفردوس :

ربّاه عفـوك ! إنـي كافرجـانِ جوّعتُ نفسي وأشبعت الهوي الفاني
تبعت في الناس أهواء محرمـة وقلت للناس قولًا عنه تنهاني
ولم أفِق من جنـون القلب في سَبَلي إلّا وقد محت الأهواء إيماني

رباه عفوك إني كافرجانِ

سابعاً : عبر بعض شعراء هذا الاتجاه عن خيبة أملهم في المرأة فصوروها مخلوقاً طائشاً نزقاً واتهموها بالخيانة والتقلُّب ، وكأنها معادل للحياة فيما تعطى وتمنع من صفاء أو شقاء ، ومن الشعراء من يقسو في ذلك قسوة مريرة ومنهم من يعبر عن ذلك في أسي شفيف يرق حتى يقترب من حدود الرمز .

يقول محمود حسن اسماعيل :

أخفت عن الدنيا هواها العتيد .. من خشية العار
وبـاعت الحب لشـارٍ جديد .. لـو أنـه دارِ

ثامناً : يكتسب الليل عند بعض شعراء هذه الجماعة أبعاداً عميقة رحبة ، وقد يقوم بين الشاعر والليل حوار طويل ، فينتقي ما يرتبط بالشؤم والخوف من مشاهد وما يثير كوامن الحزن في بوح عميق .

يقول الشاعر الهمشري :

وفي مهبط الوادي تقوم عرائش من الكرم ، والناطور في الليل ساهر
يزمّر في الأرغول والليل سامع ويصغي إلى الأوهام والليلُ زامر
أري السهل في صمت كئيب ووحشة تخيّم فوق الليل والليلُ غامرُ

وللأمجاد الإسلامية نصيب في شعر القوم فهاهو علي محمود طه يمزج في قصيدته حلم ليلة الهجرة بين المعاني الراسخة التي تمثلها الهجرة النبوية الشريفة وبين العنصر الذاتي الوجدان الذي يضفي عليها طابعاً عاطفياً حميماً .

ياشرقُ ، ملءُ خاطري سحر وملء ناظري
أوَخُىَ ليلك القديم ، أم رؤي الزواهر
ياشرق أي ليلة رائعة الدياجر .

بناء القصيدة عند شعراء مدرسة أبوللو :

اعتمدوا على نظام المقطوعات المتغيرة القوافي؛ لم يسرف شعراء هذه المدرسة في العناية بتعدد القوافي والاستعاضة عنه بالإيقاع اللفظيّ المحض ، لذلك نجد أن شعراء هذا الاتجاه لم يتخلوا عن إطار القصيدة الكلاسيكية ، وقد كان التغيير ينصب على طبيعة الإيقاع الوزني الذي اتسموه في الشعر القديم ذي الطابع التأملي والعاطفي وكان التجديد أكثر وضوحاً في ابتكار الألفاظ والصور ، كذلك فإنهم حرصوا على نبذ القوالب الشعرية المستهلكة في اللغة والصور والحرص على الوحدة العضوية للقصيدة ، ولذلك فإننا نلاحظ أنهم قلما يلجأون إلى وحدة البيت ، بل نجد صورهم مترابطة على نحو السبيل الذي سلكه الشعراء العذريون . ومن أمثلة القصائد التي نلمح فيها الإطار الكلاسيكي والمضمون الوجداني المترابط ففي قصيدة رجوع الهارب للشاعر علي محمود طه موضوع طريف يتمثل في التمرد على الحب والحرية .

نموذج .

النّسر للشاعر عمر أبي ريشة

أصبح السفح ملعباً للنســـور فاغضبي ياذرى الجبال وثـــوري
إن للجرح صيحةً فابعثيهـــا في سماع الدنى فحيح سعيـــر
واطرحي الكبرياء شلواً مدمـي تحت أقدام دهرك السّكيـــر
لملمي ياذرى الجبال بقايا النّسر وارمي بها صدور العصـــور
إنه لم يعد يكحل جفن النجـم تيهـــاً بريشـــه المشـــور
هجـــر الوكـــرَ ذاهـــلًا وعلـى عينيـه شـيء مـن الـوداع الأخيـــر
تاركـــاً خلفـــه مواكـــبَ سحبٍ تتهـــادى مـن أفقـه المسحـــور
كـم أكبت عليه وهـي تندى فوقه قبلـة الضحـى المخمـــور
هبـط السـفح ،طاوياًمن جناحيـ ـه على كل مطمح مقبـور
فتبارت عصائب الطّير ما يـ ـن شرود من الأذى ونفـور
لا تطيري جوّابة السفح ، فالنســ ـر إذا ما خبرتـه لـم تطيـرى
نسل الوهن مخليّه ، وأدمـــت منكيـه عواصـف المقـــدور
والوقـار الذي يشيع عليـــه فضلة الإرث من سحيق الدهـور
وقف النسر جائعاً يتلـــوى فوق شلوٍ على الرمـال نثير
وعجـاف البغـاث تدفعـه بالمخلـب الغـضّ والجنـاح القصيـــر
فسرت فيه رعشة من جنـــون الكبر واهتـزّ هـزة المقـــرور
ومضى ساحبـاً علـى الأفق الأغبـر أنقـاض هيكـل منخـــور
وإذا ما أتى الغياهب وإجتا زمدى الظن في ضمير الأثيـــر
جلجلت منه زعقـةٌ نشت الآ فاق حرى من وهجهـا المستطير
وهـوى جُثّـةً علـى الذروة الشمّـاء في حضـن وكره المهجـور
أيهـا النسـر هـل أعـود كما عدت أم السفـح قد أمـات شـعوري .

خصائص النص :

أولًا : مال الشاعر إلى التعبير الرمزي فاتخذ من النسر رمزاً لكل من تعصف به الحياة وتتبدل أحواله من العزة إلى المذلّة .

ثانياً : اتخذ الشاعر من الطبيعة وسيلة للتعبير فخلع عليها مشاعره واستلهم منها صوره على طريق الرومانسيين .

ثالثاً : يلف النص شيء من الغموض الناجم عن استعمال الرمز وقد بدا أشبه بالأمثولة أي (الحكاية الرمزية) .

رابعاً : راوح الشاعر بين أسلوب القص والأساليب الطلبيَّة الإنشائية المثيرة للعواطف والمعبره عن الثورة الوجدانية الداخلية .

خامساً : تتضح في النص آثار إحيائية واضحة في إحكام العبارة وإيقاع الألفاظ القوية الفخمة المهيبة .

سادساً : قدم الشاعر لنا في هذا النص لوحة شعرية متكاملة مكوّنة من عدد من الصور الجزئية البيانية التشخيصية التي بث فيها الشاعر الحياة فأصبحت القصيدة أشبه بالشريط السينمائي المتحرك ، وقد أسهم الأسلوب القصصي في ذلك .

سابعاً : تتبدّى الوحدة العضوية الفنية في النص على نحو واضح ، حيث تتنامي الصورة وتتكامل متصاعدة بالتدريج حتي بلغت ذروتها الدرامية وانتهت تلك النهاية المأساوية . والوحدة الفنية من أهم مطالب الرومانسيين .

ثامناً : القصيدة من بحر الخفيف ، وهو بحر مكتظ بإيقاع حيوى وموسيقي ظاهر ، وفي نفس الوقت إنسيابية متدفقة ، وهذا مما ساعد الشاعر على الانطلاق والتنامي في الحركة داخل القصيدة ، بالإضافة إلى أن القافية التي يسبق حرف الروي فيها المد منحت القصيدة إيقاعاً حزيناً يتناسب مع الموضوع .

عمر أبو ريشة :

من الشعراء الذين جمعوا بين الرؤية الرومانسية والفخامة الأسلوبية التي تنتمي إلى الحركة الإحيائية ، ولكنه جدد وسار على نهج الرومانسيين ، ولد في منبج عام ١٩٠٨ حيث ولد البحتري ودرس في الجامعة الأمريكية في بيروت وهو سوري الأب وأمه من عكا ، ثم انتقل إلى انجلترا ، ويبدو أنه مر بتجربة حب عنيفة لفتاة من حلب فماتت وهو في لندن ، وهدته الفاجعة وكانت فترة وجوده في بيروت ولندن مشحونة بأجواء النضال ضد الاستعمار وقد كان لتجربتي الحب والنضال أثر عميق في شعره ، وكان فيه لمحة من تصوف وتعلقٌ بالحكمة ونزوع إلى التدين . وفي فرنسا انقلب شعره إلى دائرة الغزل واللهو والعبث والمرح فشهد تحولًا خطيراً ، من هنا نجده باكياً حزيناً في لندن باسماً عابثاً في باريس ، وعاد إلى سوريا عام ١٩٣٢ وقد هجر الدراسة ، ودخل ميدان النضال ، وتحول إلى الدبلوماسية منذ عام ١٩٥٢ سفيراً بين النمسا والهند .

اتجاهه الفني في الشعر :

مر أبو ريشة بأطوار عدة ، فكان في أول حياته متأثراً بالقديم من شعر البحتري وأبي تمام وشوقي وأضرابهم ، وعمل على معارضتهم ، ثم سئم هذا الشعر - كما يقول وراح يبحث عما يروي ظمأه عند أبي صخر الهذلي وعبده بن الطبيب وابن زريق البغدادي والوليد الأموي ، ثم شغف بشكسبير وشيلي وكيتس وملتون ، فكان يردد أشعار (غراي) في مرضه ويشغف في لهوه بأوسكار وايلد، وفي حمى غرامه ينشد قصيدة شكسبير (فينوس[1]- أدونيس) ويقول إن أحب الشعراء إليه هما (بودلير وبو) اللذين صرف الساعات الطوال في مطالعة آثارهما فهما أشبه بلولب صور في حانوت رسام كيفما حركته وجدت صوراً جديدة تختلف كل صورة عن أختها كل الاختلاف وفي كل منها رمز ينقلك من أفق إلى أفق . وهكذا نجده يكتسب هذه الديباجة القوية الرائقة من شعر القدماء ، وتأثر بالمحدثين من الغربيين وبدا تفوقه الحقيقي في الفكرة الشعرية وفي الصورة نفسها التي يصوغ فيها الفكرة .

---

(١) فينوس : إلهة الحب الوثنيه كما ورد في أساطير اليونان .

(٢) أدونيس : إله الخصب في الأساطير البابليه والفينيقيه .

الرومانسية في الشعر العربي المعاصر[1]

لقد كانت هذه المدرسة الابتداعية وليدة ظروف متعددة بتعدد الملابسات التي أحاطت بالعالم العربي ، إذ تغيَّرت الحساسية الشعرية وقد بدأت بواكير هذه الحساسية على نحو شديد الوضوح في مصر إثر المنعطفات الحادة التي أثرت في حياة المجتمع وأرهفت حساسية الشعراء ، فكانت ثورة ١٩١٩ وما تلاها من أحداث سبباً في بروز مدرسة الديوان ، ولم تكن الأسباب السياسية والاجتماعية وحدها هي التي أسهمت في ظهور هذه المدرسة بل كانت هناك أسباب ثقافية تمثلت في مطالعات شعراء هذه المدرسة للشعر الإنجليزي الرومانسي أيضاً، أضف إلى أن هذه الحساسية الشعرية قد تطورت لدى جماعة أبوللو مما أدى إلى نضوج المد الرومانسي وشيوعه .

وفي الشام ظهر عمر أبو ريشة وقد كانت الثورة ضد الفرنسيين قد بلغت ذروتها ، وكانت ثقافته عربية غربية ، وكان شعره القومي والعاطفي والإسلامي تعبيراً عن موقف مثالي رومانسي يحاول أن يتجاوز تناقضات الواقع ، ولكن شعره ظل يحمل ملامح اتباعية واضحة ، ورؤيته كانت رومانسية عاطفية ، كما أن بشارة الخوري المتوفي عام ١٩٦٨ كان رومانسيَّ الرؤية في وطنياته وغزلياته على الرغم من أن في أشعاره آثار الفرزدق وشوقي حيث ظلّ معبراً عن روح الثقافة العربية الأصيلة في هذه الفترة وكانت لهجته الخطابية ورصانته اللغوية رديفاً للهجته الذاتية الرقيقة وتأثره بالطبيعة واستخدامها كعنصر من عناصر التعبير شأنه في ذلك شأن الرومانسيين . ففي

---

(١) الرومانسية : إتجاه آخر يعتبر مضاداً للكلاسيكية حيث دعا إلى إطلاق العنان للعواطف الذاتية والتحرر من أسر القواعد الفنيةُ الصارمه ، فهو ثورة على سلطان الذهن وتحكمه ، وقد تميّز شعراء هذا الاتجاه بنزعاتهم الوجدانية المتطرفة ولجوئهم إلى الطبيعة وتعليقهم في أجواز الخيال وإبتكارهم للصّور المجسّدة لعواطفهم .

شعره روح عاطفية حالمة تعانق الطبيعة حتى تذوب فيها ، فالرُّبا والجداول والأطيار والعواصف والأمواج والنجوم ، كل هذه عناصر تعبيرية أساسية في شعره .

أما مصطفى وهبي التل (١٨٩٧ - ١٩٤٩) فقد كان لظروفه الخاصة ، وما اتسم به من بوهيمية منطلقة أفقدته القدرة على التكيف مع واقعه إلى محاولة التعالي على هذا الواقع ، فعانى من وطأة الاغتراب النفسي والروحي فكان ديوانه الوحيد (عشيات وادي اليابس) مؤشراً على رؤيته الرومانسية ، وظهر إبراهيم طوقان (١٩٠٥ - ١٩٤١) فتحدث عن هموم العصر وعن مشاكله الخاصة ، فظهرت نبرة ذاتية خاصة في شعره ، وتوزع شعره بين الغزل والوطنية شأنه في ذلك شأن معظم الشعراء الرومانسيين وكان عبد الرحيم محمود وعبد الكريم الكرمي ، وإن كانوا أقل شهرة منه من الأعلام في هذا الاتجاه .

وقد مثل الرومانسية في الشعر المغربي عبد المجيد بن جلون (١٩١٩ - ...) وقد كان يبدو متأثراً بفكرة الغاب التي رددها جبران خليل جبران في (مواكبه) وأبو ماضي في خمائله ، فهو يصور ما يمور في نفسه من مواجد وأحلام وهيام بالوحدة والتعدد في رحاب الطبيعة هروباً من مدنية عصر قاحل فهو يقول :

من لي بكوخ في الخمائل ناء ... وسط الطبيعة أمّنا الحسناء
بيني وبين القصر بون شاسع ... أنا في الخمائل وهو في الصحراء

ومن شعراء اليمن الذين ساروا في هذا الاتجاه لطفي جعفر أمان (١٩٢٨ - ١٩٧٢) في ديوانه (بقايا نغم) وهو مغرق في الرومانسية شديد التأثُّر بعلي محمود طه والتيجاني بشير وناجي ، وهو متأثر في قصيدته (صدى حب) بالجنة الضائعة للشابي والكآبة إحدي ملامح الرومانسية في شعره ، ويتجلى التمرد الرومانسي عنده في (عربدة وفلسفة) وقد تأثر بإلياس أبي شبكة ونزار قباني .

أما شعراء السعودية الرومانسيون فهم كثر منهم الشاعر الأمير عبد الله

فيصل وطاهر زمخشري حيث الذاتية المفرطة والغنائية الشجية والنزعة الروحية وما إلى ذلك من مظاهر رومانسية آخري ، وقد أفردنا للأدب السعودي كتاباً خاصاً .

ومن شعراء الرومانسية أيضاً الدكتور عيسي الناعوري ، وقد تأثر بشعراء مدرسة المهجر ، وخصوصاً في قصيدته « أخي الإنسان » إذ يقول :

أخـــي مأساتنا ليست سوي من صنع أيدينا
فمن أطماعنا الشعواء سوّدنا لياليـــنا
ومن أحقادنا العميـــاء هدّمنـــا تآخينـــا

ومنهم أيضاً (منورّ صمادح) وهو شاعر تونسي ، وكان ذا نزوع إنساني وخصوصاً في ديوانه (فجر الحياة) ، وله أشعار وطنية تحدي بها المستعمر الفرنسي ووصف ممارساته التعذيبية وخصوصاً في قصيدته (لامبيز) .

الاتجاه صوب الواقعية :

وقفة عند الرؤية الشعرية للشاعر محمود حسن إسماعيل :

لقد بدا هذا الشاعر وكأنه يخطو سراعًا نحو رؤية واقعية يتمثّل فيها ما انتاب العالم العربي من تغيير ، فلم يقتصر على النزوع الرومانسي وإن كانت شديدة الوضوح في شعره ، فقد اتجه إلى نصرة الضعفاء والمساكين والمظلومين ، وقد حمل هذه الرسالة والتزم بها منذ ديوانه الأول (أغاني الكوخ) فهو يبكي حال الفلاح في هذا الديوان فيقول :

شهدته يذرو دخان الأسي والوجد في كانونه ساعـرُ
تبكي سواقي الحقل أشجانه وما بكاه مرّة شاعِـــرُ
والبائس الفلاّح في ركنـه عريانُ يشكو ضنكهُ خائرُ

وقد بدت رؤيته للفلاح متفائلة في ديوانه (لابد) فهو يصوره وقد استيقظ لحقوقه حيث يقول في قصيدته (أنا والنفس والطريق) :

اتبعيني فمعي الفجرُ الذي أحيا رفاتك
ومعي النور ، انطلاق ، ومضى لحياتك
ومعي الريح ، زوال هبّ يفني ظلماتك
ومعي الإيمان ، مصباح إلهي لذاتك
يجرف الظلمة ، إن مسّت عصاها طرقاتك
فازحفي ، قد بادت العتمة من كل جهاتك
وركبت الضوء معراجاً لأغني أمنياتك

وكذلك في ديوانه « قاب قوسين » :

والنزعة الإسلامية الإيمانية واضحة في شعره في هذا الديوان فهو يقول :

قل لمن أحنى لغير الله رأسه ولمن صبّ لغير الله كأسه
خائفاً يشربُ من كفيه نفسه ومن الذلة لا يدرك حسّه
لست حيّاً ، إن توهمت الوجودا سادةً هشّوا على الأرض عبيداً
اسأل الذات تجد فيها السجودا لسوي الله رياحاً وحصيدا

الرومانسية بعد الحرب العالمية الثانية :

ليس من شك في أن جماعة أبوللو قد بلغت بالشعر الرومانسي العربي إلى أقصى مداه ، وتابع السير على نهجها عدد من الشعراء مثل صالح الشرنوبي المتوفي عام ١٩٥١ تحت عجلات القطار ، وقد التقي في شعره تيار ديني وآخر نفسي هو شعوره بالحرمان ونزعة تأملية ولّدت في نفسه الشك ، وقد نشر ديوانه (نشيد الصفاء) بعد وفاته عام ١٩٥٢ ، وقد خاطب في مستهل هذا الديوان الرسول ﷺ قائلاً :

من ترانيم وحيك القدس وأفاويق عطرك الروحي
من هواك الذي استفاقت على أشواقه مهجة الوجود الخلي
هاهي الأرض ياحبيبي عافت ريّها من مجازر الآدمي

والحقيقة أن الشعراء الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية ، وجلهم ينتمون إلى مدرسة الشعر الحر قد أحسّوا بخيبة الأمل إثر نكبة فلسطين فانكفأوا على ذواتهم

حينًا وراحوا يتأملون واقعهم حينا آخر فكانت في أشعارهم سمات رومانتيكية واضحة ، ونزعات واقعية أيضاً ، فكانت نازك الملائكه في قصائدها الوجدانية مثل قصيدة أغنية تبدو شديدة الإحساس بالألم والكآبة :

والليالي تدور
ولمن دفؤك المسحور
للدجي ؟ للقبور !
ولمن أنت والمنشدون .
رحلوا في سكون .

وكذلك البياتي في ديوانه أباريق مهشّمة ، ففي قصيدة الأسير نري البياتي يركز على الألم كعنصر من عناصر الرومانسية :

ياملاكـي الصغـير هـل عـرفت الألم
والبكـاء المريـر والهـوي والنـدم
والطـريق الأخـير وخـبيث السـأم

وكذلك السياب ، وصلاح عبد الصبور الذي عبر عن ألمه العميق المغلّف بالصوفية العميقة ، وقد بدت النزعة الرومانسية واضحة في ديوانه (أقول لكم) أكثر من ديوانه الأول « الناس في بلادي » وكأنه شاعر الحزن في هذه المرحلة من تاريخنا الأدبي :

هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب .. غامض .. حنون

ثم يقول :

حزني ثقيل فادح هذا المساء
كأنه عذاب مُصفدين فى السعير
حزني غريب الأبوين .. إلخ .

وعلى الرغم من قصائده الوطنية ذات الرؤية الواقعية فإن السمة الذاتية الحزينة هي المسيطرة على شعره .

وقد امتزج في شعر أحمد حجازى الرومانسي بالواقعي ، فهو يعالج قضايا بلاده وقومه وقضايا أفريقية بنظرة واقعية ومشاعر مترعة بالانفعالات الرومانسية المجنحة بالخيال كما يقول أحد الباحثين ، ويشير رجاء النقاش في دراسته لديوان أحمد عبد المعطي حجازي (مدينة بلا قلب) إلى أن الشعور بالمأساة هو الذي يشيع في قصائد الديوان .

الخصائص العامة للشعر الرومانسى العربى

يمكن معالجة السمات العامة لهذا الاتجاه في الشعر العربي من زاويتين الأولي تتعلق بالمضمون أو ما يسمي – على نحو أدق – بالرؤية وقد حدد الدارسون المحاور الأساسية لها فيما يلي :

١ – **الموقف الذاتى** ، وهو يتسم بالعاطفية المسرفة ، ولهذا نري الهمشري يقول : إن أعذب الألحان ما أفرغت فيه أنّات الأسي ، وقد ترجم ذلك شعراً في قوله :

هــذه أغنيتـــي رتّلتهـــا لك يادنياي في دير السكون
لحنها أنت ، وحزني وقعها ونذير الموت بعض السامعين
لا تلومي ما بها من حزنٍ إنما الأحزان موسيقى الحزين
أعذب الألحان لحن أفرغت فيه أنات الأسى طيّ الحنين

وقد تميز هذا العنصر الذاتي بالتناقض ، وهذا شيء طبيعي ما دامت الذات هي المحور فهي مجال للاضطراب والتناقض ، والاغتراب .

٢ – **الموقف من المرأة** ، ليست المرأة عند الرومانسيين صورة جسدية بل هي روح مثالية تتمثل في جسد يتميز بالحيوية والجمال ، لذا كانت عاطفة الحب محور الموقف من المرأة عند الرومانسيين ، فهو وسيلة الخلاص من الاغتراب ، يقول علي محمود طه :

أأنا الغريب هنا وملء يديّ أعطافُ هذا الأغيد المرح
خفقت على وجهي غدائرها فجذبتها بذراع مجترح

وترتبط تجربة الحب بالطبيعة التي تأوي المحبين في أحضانها ، وثمة اتجاه آخر يركز على المعالم الجسدية عند المرأة ، والمبالغة في تصوير العواطف نحو المرأة نجدها عند الرومانسيين .

٣ - **الموقف من الطبيعة** ، فالطبيعة مصدر يستوحي منه الشاعر الرومانسي صوره وخيالاته ، ومجال لتأملاته ، وهي مصدر للإلهام ، وهي مناط الخلاص على نحو ما نجد لدى أبي شادي :

نجنّي إن فى الطبيعة نجواي ففيها لبي وشعري وطرسي
في حماها الفنان يسمعه الخلقُ كأنه في خفاء لمس
في حماها يعيش الشاعر للحبِّ فوناً من كل نجم وشمس

ويرى الشاعر الرومانسي في الريف مجالاً دائماً يفتقده في حياة المدينة ، فرؤيتهم له رؤية العاشق المتعاطف ، وفي الطبيعة يحقق الشاعر ذاته ، فهو يراها جزءاً من المثال الذي يسعى إليه .

٤ - **الموقف الروحي** ، فقد بدت لدى الرومانسيين ظاهرة التسامي ، حيث يتخلى الشاعر عن جسمه البشري ويحلق في افاق الروح ، والنزعة الإسلامية واضحة لدى البعض منهم إذ يقول أبو شادي أيضاً :

يارحمة الله القدير وعطفه ما شمت نور جلاله لولاك .

٥ - **الموقف الاجتماعي** :

كان الرومانسيون يحزنون للفقراء والضعفاء ، وقد لاحظنا في وصف محمود حسن اسماعيل في قصيدة « حصاد القمر » لوناً من ألوان هذا الحزن والتعاطف ، كما نجدهم يتعاطفون مع ضحايا المجتمع من الساقطين والمنحرفين وبعض الشعراء يمزجون موقفهم الاجتماعي بشيء من السخرية كما نجد عند محمود أبو الوفا (ت ١٩٧٩) الذي يخاطب الأغنياء بقوله :

تسمعون الآن شكوى الفقراء

دائماً يشكون ظلم الأغنياء
ما الذي تشكونه ياجحداء
عندنا الرايو وسهرات المساء
وليالي (أم كلثوم) الوضاء

ذلك بالإضافة إلى الوطنية والكشف عن أمراض المجتمع ومزج الواقع بالمشاعر الذاتية .

أما الخصائص المتعلقة بالظواهر الأسلوبية والتشكيلية فتتمثّل فيما يلى :

١ – **المعجم الشعري:** عمد الرومانسيون إلى اختيار معجمهم اللفظي من المفردات المتصلة بالطبيعة والأجواء الروحية ، وتلك التى تثير فى النفس أحلاماً ورؤى وأحاسيس مبهمة ، وفي الأبيات التالية حشد من الألفاظ الرومانسية :

صدى ونور ودمع شعر له القلب نبعُ
ما زيّفته يـراع ولا تخطّاه طبعُ
في كل مطلع فجرٍ له مع الطيْر سجع
وكل مغرب شمسٍ له مع النجم سَطع

فضلاً عن الاستخدام المجازي الذي تفجّر فيه الدلالات وتنبثق منه الظلال الموحية بالحزن والألم والتمرد والاحتجاج أحيانا ، وتشيع ألفاظ الموت والليل وما إلى ذلك .

٢ – **الصورة الشعرية:** لقد أصبحت أهم عناصر البناء الشعري فهي التي تجسد الفكرة وتبرز المضمون ، وقد تجاوزت الصورة الشعرية عند الرومانسيين ما كانت عليه قبلهم من جزئية وسطحية وعلاقة مماثلة ، فأصبحت تدل على ما في أعماق النفس من علائق خفية ومعقدة ، وهي صورة ممتدّة حتى لتستغرق القصيدة بكاملها أحياناً وقد رأينا نماذج منها فيما سبق أن درسناه من قصائد .

وقد تميز بعض الشعراء باستنباط صورهم واستلهامها فضلا عن الطبيعة

والكون من الأساطير بياناً لعاطفة نفاذة إلى ما هو خلف مظاهر الحياة ، ومن القصائد التي شكلت الأسطورة أهم عناصرها البنائية : ميلاد شاعر لعلي محمود طه ، وشاطىء الأعراف للهمشري وأحلام الكوخ لصالح الشرنوبي .

٣ - **موسيقى الشعر عند الرومانسيين** : دعا الرومانسيون إلى التجديد في عروض الشعر ، فظهر شعر المقطوعات ، والأشكال الشعرية المستمدة من الموشح الذي يسمح بتعدد القوافي ، واختلاف النسب في توزيع التفعيلات في السطر الشعري ، وظهرت بعض نماذج الشعر الحر ، وكان أبو شادى أشدهم حماسة ، وقد جوزوا : استخدام البحر الشعري تاماً وناقصاً في سطر واحد ، وفي قصيدة كاملة ، ومن مظاهر التجديد الموسيقى قول الشاعر محمود حسن إسماعيل :

لئن مات حولك نور الضحى ورانت عليك ستورُ الظلام
فلا تحزني .. فالهوى في دمي صياح يزلزل هذا القتام
وفجر مدى الدهر يبقي لك
تشعشـع أنـواره حـولك
وتسقـي أباريقهـا ليـلك

فالبيتان الأول والثاني من المتقارب التام ، ثم تأتي الأبيات الثلاثة التالية مشطورة (تتضمن نصف عدد تفعيلات المتقارب) .

٤ - **الوحدة الفنية**: والمقصود بها ترابط القصيدة ترابطاً عضويا وتناميها تنامياً حياً ، بحيث تتطور الرؤية تطوراً طبيعياً من خلال البناء الفني ، وقد دعا شعراء التجديد ابتداءً من خليل مطران حتى الآن إلى ضرورة توفر الوحدة العضوية في القصيدة ، والوحدة الفنية نوع من الإيقاع الخفي الذي يربط بين أجزاء القصيدة ، والقصيدة التي تتمتع بهذه المزية لا يمكن أن يحذف منها أو يضاف إليها لأن ذلك يؤدي إلى الإخلال بالرؤية والبناء فيها[1] .

(١) اعتمدت في هذا الموضوع على كتاب الدكتور يسري العزب : القصيدة الرومانسية في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ من ص ٢٧ إلى ص ١٤٦ .

المدرسة الرمزية في الشعر العربي الحديث

لقد كانت المدرسة الرمزية العربية وليدة الثقافة الغربية ولم تكن كما هو الحال في الشعر الرمزي الفرنسي احتجاجاً على ضعف الرومانسية العربية وإغراقها في العاطفية والتجريد والمبالغة في التعبير والانكفاء على الذات ، أو على جمود الإحيائية اللغوي والبلاغي .

وقد كان من أهم منطلقاتها أن مفهوم الشعر عند شعرائها عملية إدراك حدس (كشفي مفاجيء) للعالم ، وهو يوميء ويوحي ، ولا يخبر ولا يقرر ، والموسيقى عندهم مادة الشعر ، فلا دخل للشعر بالواقع ومشاكله وإنما الوصول إلى الغاية الجمالية المجرّدة ، فالشعر انفعال بالقلوب والعقول ، والقيمة الشعرية ليست معطاة في الكلمات مباشرة ، واجتياز عالم الوعي إلى اللاوعي من أهداف القصيدة لدى الرمزيين ، وقد خلط البعض بين المدرسة الرمزية بمفهومها الاصطلاحي ، وبين الرمز بمفهومه العام ، من هنا أدخل بعضهم شعراء القصيدة الحديثة ممن استخدموا الرمز الأسطوري في هذا الباب .

يرى بعض الدارسين أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها للشاعر جبران خليل جبران ، فهو فيما يرى الناقد اللبناني مارون عبود (مؤسس مدرستين في لغة الضاد : الرومانتيكية والرمزية » .

فأهم مظاهر الرمزية في شعره تتمثّل في شفافية الأسلوب والاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة (كالذات المجنحة ، وحقل القلب ، ومراشف الأرواح) ، وهي تقوم على تشبيه اللامحسوس بالمحسوس واستعارة المادي للمعنوي ، وهذه تمثل ظاهرة التجسيم أخص خصائص المدرسة الرمزية بمفهومها الاصطلاحي ثم اتخاذه من الأشخاص والموضوعات والحوار والقصص رموزاً لأفكاره ، ثم اعتماده على تراسل الحواس ولكن الفرق بينه وبين الرمزيين

يكمن في أن الرمزيين يعتبرون الرمز سمة كُلِّيَّة للأسلوب وليست ظواهر لعلاقات جزئية فلا تتحقق الرمزية إلا داخل إطار من الصور الرمزية المركبة ، ولكن جبران يستخدمها استخداماً جزئياً يتوجه إلى علاقات الكلمات أكثر مما تتوجه إلى علاقات الصور ولاتقوم – في الغالب – على التجريد الكلي للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز ، لذا فإن أول شرارة رمزية على حد تعبير الدكتور (محمد فتوح أحمد) كانت على يد الشاعر أديب مظهر إذ سقطت بين يديه مجموعة من الشعر الفرنسي للشاعر ألبيرسامان ، فقرأها واستوعبها وأعجب بها وظهر أثرها في قصيدته « نشيد السكون » التي نشرت في حدود ١٩٢٨ ، ثم أتبعها بعدد من القصائد الرمزية تعتبر باكورة الرمزية في الشعر العربي المعاصر .

وقد تأثر بهذه القصيدة الكثير من الشعراء . وقد بدأ سعيد عقيل منذ عام ١٩٣٣ وصلاح لبكي منذ عام ١٩٣٨ ينشران أعمالهما الرمزية . وقد كانت جريدة المكشوف اللبنانية المنبر الذي أطل منه الشعر الرمزي العربي ، فلم يكن يخلو عدد من أعدادها من نموذج من الشعر الرمزي ، وأصدر أشهر شاعر رمزي لبناني « سعيد عقل » قصيدته المطوّلة (المجدليـة) سنة ١٩٣٧ مقدماً لها بدراسة تحليلية عن الوعي واللاوعي ودوره في الإبداع الشعري ، وعن الأصوات وقيمتها الإيحائية ، وعن جوهر الشعر وصلته ببقية الفنون ، وقد اعتبرت هذه المقدمة إعلاناً رسمياً عن وجود المذهب في الشعر العربي مثلما كان بيان (مورياس) إعلاناً عن الرمزية ١٨٨٦ في الشعر الفرنسي . ومنذ عام ١٩٣٤ بدأ الشاعر الدكتور « بشر فارس » ينشر نماذج من الشعر الرمزي مثل (الذكرى) ١٩٣٤ والسم (١٩٣٥) ثم الخريف في (برلين) ونشر عدداً من هذه النماذج في الصحف العربية وعرف الاتجاه الرمزي به .

وإذا كان هؤلاء الشعراء يمثلون الاتجاه الرمزي بمفهومه المذهبي فإن عدداً من شعراء أبوللو استخدموا بعض الوسائل الرمزية مثل (حسن كامل الصيرفي) و (محمود حسن إسماعيل) و (محمد عبد المعطى الهمشري) و (على محمود طه) و (إبراهيم ناجى) فالصيرفي يستخدم القالب الرمزي الاستعاري (الأمثولة) فهو يعتمد على تراسل الحواس وتبادل المدركات واختيار اللفظة ذات الإشعاع

الموحي والموسيقى الصوتية ولكنه يمزج ذلك كله بنزعته الرومانسية الخالصة .

أما محمود حسن إسماعيل فيعمل على تجسيد المعنويات وتجريد الماديات وتبادل الصفات ، فى شعره ظلال من الإبهام يعمد إلى التركيب والتعقيد في ألفاظه وصوره وكان عنايته بالتعبير الرمزي الجزئي شديدة الوضوح ، وكان الهمشري مولعاً بالصورة المبهمة ، وبالمطوّلات الشعريّة القائمة على تجسيد المعنويات وله ملحمة ذائعة الصيت هي (شاطىء الأعراف) وفيها يرحل الشاعر على « سفينة الذكريات » فتسبح به في « خضم الأفكار » طاوية به « بحر الوقت » نحو وادي الموت أو « شاطىء الأعراف » ، وهناك يفضي الشاعر بتأملاته وأفكاره عن الحب والموت والشعر والزمان .

وقد تأثر علي محمود طه بما قرأه من نماذج رمزية فهو – كما يقول – محمد مندور – أكثر شعرائنا المعاصرين تأثراً بالشعر الغربي في روحه وموضوعاته ، وله قصيدة (التمثال) الذى يرمز للأمل إذ ينحت الإنسان تمثاله من قلبه وروحه ، ولكن الزمن يمضي وما يزال تمثاله حجراً أصم ما تلبث الليالي أن تجتاحه وتعصف به فيهوي حطاما

الاتجاهات الرمزية في الشعر العربي المعاصر

أولاً : الرمزية الجمالية الخالصة أو (الرمزية المذهبية) .

يعتبر سعيد عقل من أعلام الرمزية الخالصة تنظيراً وتطبيقاً ، فقد حاول تقرير الوسائل الرمزية وفلسفتها في مقالاته وكتبه ومقدمات بعض دواوينه ، وحاول أن يحتذى رواد المذهب فيما يتعلق بإرساء الفلسفة التى ينهض عليها هذا المذهب ، فاللاوعي عند سعيد عقل هو منبع الحالة الشعرية فهو يقول (إن اللاوعي رأس حالات الشعر) وإن عناصر الوعي لا تلعب في الشعر بأي دور ، وهو بذلك متأثر بالشاعر الرمزي الفرنسي (مالارميه)[1] ، وعقل يرى أنه لابد من تعطيل قوي الوعي عن طريق إلهائه بالأصوات المتعددة يحاول متابعتها فيصيبه الملل فيترك المجال لقوى اللاوعي منفردة ، ثم إيجاد تركيب صوتي يتساوى فيه جوهر الحالة الشعرية مع الشكل اللفظي . وهو بذلك مقلّد يجتر ما قاله أصحاب المذهب في فرنسا . أما صلاح لبكى فلا يؤمن بالنظريات الشعرية وأن الشعر يكون جميلا – في نظره – إذا كان مغموراً بطراوة البداهة ، ولكنه مع ذلك استلهم مفهوم الشعر الرمزي المذهبي فهو يقول : « والشعر عندي حكاية عقل يغفو وحاضر يموت على نغم يرفّ هناك ، حكاية اتساع الحياة في مواكب الصور والأخيلة والأحلام والعاطفة .. هناك حالة شعرية تتعطل معها إلى – حد ما – القوى المدركة الواعية وهذا شبيه بما قاله سعيد عقل ، ولكنه اختلف عنه في محاولة التخلص من النظرة الشكلية للجمال ، وهو يلجأ إلى التراسل والتداعي في تشكيل الصورة .

ثانياً : الرمزية الميتافيزيقية (رمزية ما وراء الواقع) .

---

(١) مالارميه : شاعر رمزي فرنسي يعتبر من أشهر شعراء هذا الاتجاه .

يمثل هذا الاتجاه بشر فارس ، وقد أضفى على الرمزية مسحة من روح الشرق وفلسفته ، وتتمثل نزعته الميتافيزيقية في محاولة استبطان الأشياء ورد العالم إلى الذات أكثر من اهتمامه بالموسيقى والصوت في اللغة الشعرية كما هي الحال عند الرمزيين المذهبيين ، ولذلك فإن جوهر التجربة في شعره يتركز حول معان تجريدية محضة كالعقل والشعور والروح والمثال والجسم فهو يقول في مقدمة مسرحيته الرمزية « ليست الرمزية ههنا موقوفة على الرمز بشيء لشيء آخر ولكنها فوق هذا استنباط ما وراء الحس من المحسوس وإبراز المضمر » وذلك بالاتجاه إلى الحياة الباطنية .

وتتميز قصائده على تباعد تواريخها بوحدة التجربة الكلية التي تربط بينها : « حرقه » ١٩٤٢ و (إلى زائرة) ١٩٤٤ و (وحي) ١٩٤٦ (إلى فتاة) ١٩٤٧ ، وهذه سلسلة من الوثبات ذات الإشراق الصوفي يسجل فيها الشاعر أطوار رحلته عبر عالم غامض .

ثالثاً : رمزية التعبير :

المقصود برمزية التعبير الاستفادة من وسائل الرمزية في التعبير والصياغة دون الالتزام بأصولها المذهبية ، مع أن الرمزية لا تتحقق بالعلاقات الجزئية بين الكلمات وأن الصورة تستمد معناها الرمزي من الأسلوب كله . وقد سبق أن أشرنا إلى نماذج من شعراء الرمزية التعبيرية من أعضاء جماعة أبوللو ككامل الصيرفي والهمشري وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل .

نموذج للشعر الرمزي
نشيد السكون للشاعر أديب مظهر

أعد على نفسي نشيد السكون ... حُلواً كمر النسيم الأسود
واستبدل الأنّات بالأدمع ... واسمع عزيف اليأس في أضلعي
واستبقني بالله يامنشدي
فالليل سكران وأنفاسُه ... تلفح أجفاني وأحلامي
تنساب حولي زفرةً زفرة ... حاملة أكفان أيامي
بالله .. هلا نغم « قاتم » ... على بقايا الوتر الدامي
فإن في أعماق روحي صدى ... مثل دبيب الموت بين الجفون
أكلما هزك تذكارها ... بكيت تحنان الصبا الأوّل
صحبت في الوادى خيال الطيوب ... مرافقاً رقرقة الجدول
تفر أحلامي على نسمة ... نحيلة معسولة المبسم
فتنحني فوق بساط المغيب ... وترتمي
فيالتحنان الصبا الأول

الخصائص الفنية للقصيدة ومدى تمثيلها للمذهب الرمزى :

أولا : بروز ظاهرة تراسل الحواس وتبادل المدركات فهو يصف نشيد السكون بالحلاوة والنشيد يرتبط بحاسة السمع والحلاوة من مدركات حاسة التذوّق كذلك مر النسيم الأسود ، فالصفة لونية حسية والموصوف مدرك لمسى ، من هنا يبدو تجاوزه للمحسوسات إلى المجرّدات والتهويم في عالمها بعيداً عن معطيات الحس .

ثانيا : التجريد أي تحويل الأشياء إلى أفكار ومعانٍ والتشخيص أي تحويل المعاني إلى أشياء ملموسة فالليل سكران تشخيص للمعنوي والأيام لها أكفان والصدى الحسي يشبه دبيب الموت المعنوي ، والأحلام المعنوية تفر ، والفرار حسّي ، والنسمة نحيلة معسولة المبسم وهذا تشخيص .

ثالثاً : المقابلة بين الماضي والحاضر عن طريق الصور دون تقرير مباشر بحيث يترك للمتلقى استنتاج ما يستطيعه من معنى يبدو غامضاً .

رابعاً : إن الإدراك الواعي متمثل في القصيدة بحيث تبدو ذات معان محددة وهو مالا يتفق مع التجربة الكلية في الشعر الرمزي ، فهي تمثّل البدايات .

المراجع الأساسية للرومانسية والرمزية

بالإضافة إلى ما ذكرناه من مراجع عند دراستنا لمدرسة الديوان والمهجر نشير إلى المراجع التالية :

أولاً : القصيدة الرومانسية في مصر من عام ١٩٣٢ إلى عام ١٩٥٢ ، صدر هذا الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٦ ، وهو في الأصل (رسالة دكتوراه) مقدمة إلى جامعة القاهرة ، والكتاب يتكون من مقدمة ومدخل إلى الدراسة وحديث مفصّل في القسم الأول عن الموقف الرومانسي وأبعاده المختلفة من الناحية الموضوعية المضمونية أما القسم الثاني فيتحدث عن أدوات التشكيل كالمعجم الشعري والصورة الشعرية والموسيقى الشعرية والوحدة الفنية ، مع دراسة نماذج من الشعر الرومانسي .

ثانياً : جماعة أبوللو وأثرها في الشعر العربي الحديث للأستاذ عبد العزيز الدسوقي ، صدر عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٧ م وهو عبارة عن رسالة علمية ، ويعتبر من المراجع المهمة في دراسة هذه الجماعة ، وقد تحدث الكاتب عن نشأتها وتسميتها وخصائصها وأثرها دراسة موسّعة .

ثالثاً : الشابي وجبران لخليفة محمد التليسي ، دار الثقافة بيروت ١٩٥٧ وقد تحدث فيه الكاتب عن شخصية الشابي وجبران وعن الوطنية في شعر الشابي ، وكذلك الطبيعة والحياة ، وعن أسلوب الشابي والمرأة في شعر الشابي ، وعن الشابي ومدرسة حافظ إبراهيم والشابي وتجربته الشعرية ، وختمها بمختارات من شعره .

رابعاً : النزعات الشعرية عند جماعة أبوللو ، للأستاذ أحمد عبد الله اليحيى ،

من منشورات نادي القصيم الأدبي ، ط١ ١٤٠٢ ، وقد تحدث عن النزعات الشعرية (الكلاسيكية والرومانسية) وعن جماعة أبوللو ، والرومانسية في الشعر السعودي وعن تفاصيل حياة أحمد زكي أبي شادي ونشأة جماعة أبوللو وأثر الحياة الفكرية والسياسية والمعاصرة لنشأة الجماعة وأعضاء الجماعة وعن أهداف أبوللو وسر التسمية، وما تحقق من الأهداف المشار إليها، وأثر جماعة أبوللو في البيئة والتجديد العروضي عند شعرائها، ومعاركها الأدبية وأثرها في الشعر السعودي .

خامساً : شعر ناجي ، الموقف والأداة ، للدكتور طه وادي من منشورات دار المعارف بمصر ط٢ ١٩٨١ ، وفيه تحدث الكاتب عن تطور الشعر العربي الحديث وعن مرحلة التجديد الرومانسية وإطارها الاجتماعي ، وفلسفتها الفكرية، ومرحلة الازدهار الرومانسي ومدرسة أبي شادي، وجماعة أبوللو وظروفها نشأتها وعن سيرة ناجي وموقفه الفكري، وأصوات الشعر لديه، وماهية الشعر عنده وأداته الفنية، وموسيقاه الشعرية ومعجمه التصويري ثم نماذج مدروسة من شعره .

وهناك العديد من الدراسات التي تناولت شعراء رومانسيين مثل دراسة أنور المعداوي (علي محمود طه .. الشاعر والإنسان ، ط وزارة الثقافة والإرشاد ببغداد ، (د . ت) ودراسة حسن الجداوي (نظرات نقدية في شعر أبي شادي ، المطبعة السلفية بالقاهرة ١٩٢٥ ، ودراسة نازك الملائكة (شعر علي محمود طه ، دراسة ونقد ، معهد الدراسات العربية العالمية ، ١٩٦٤) ودراسات كمال نشأت عن أبي شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث دار الكاتب العربي ١٩٦٧ ، ودارسات أخرى لا يتسع المجال للحديث عنها أما الاتجاه الرمزي في الشعر الحديث فالمرجع الأساسي فيها :

كتاب الرمز والرمزية في الشعر المعاصر للدكتور محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، الباب الثاني حيث تحدث عن الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر ، ونشأتها واتجاهاتها وأسلوب الصياغة ، وخصائص الصورة الرمزية ، والرمزية وموسيقى الشعر العربي المعاصر ، ودرس نماذج لها .

أما في الباب الأول فتحدث عن نشوء المدرسة الرمزية في الغرب وخصائصها بشكل عام .

مدرسة الشعر الحر

- ما المقصود بالشعر الحر .
- قضية الريادة .
- خصائص مدرسة الشعر الحر واتجاهاتها .
- نموذج للشعر الحر (النهر والموت) .
- مراجع الدراسة .

مدرسة الشعر الحر (التفعيلة)

ما المقصود بالشعر الحر ؟

المقصود بالشعر الحر تلك الحركة الشعرية التي بدأت بعد الحرب العالمية الثانية متحررة من البحور الشعرية المعروفة متخذة من التفعيلة المفردة وحدة وزنية بدلاً من البحر المتعدد التفعيلات ، ولكن هذا ليس كل ما في الأمر ، بل إن الرؤية أو المضمون من الأهمية بمكان شديد ، فقد غادر الشعر الحر تخوم الموضوعات المعروفة في التراث الشعري إلى موضوعات جديدة وأسلوب جديد في النظر إلى المضمون الشعري بعيداً عن المباشرة والتقرير .

ومصطلح الشعر الحر ليس دقيقاً فهو يوهم بالتخلص من كافة القيود العروضية ، ولكن المسألة ليست كذلك ، فشعر التفعيلة يلتزم بالوحدة الوزنية الأساسية ولكنه ينعتق من النظام الوزني الموروث ويعمل على تطويره بحيث يستوعب المواقف الجديدة .

وقد اختلف الدارسون والشعراء حوله في بداية الأمر ومازالت أصداء المعارك تتردد حتى الآن حول مشروعية هذا التجديد . ولكن المسألة يبدو وكأنها حسمت ، فليس القضية قضية الشكل وإنما مدى قدرة هذا الشكل على التعبير وأن الرؤية هي التي تحدد خروج الشاعر على الثوابت والمسلمات ، فإن هناك من خرجوا على هذه الثوابت في إطار الشعر العمودي ، والخارجون من هؤلاء وهؤلاء جديرون بالمحاربة والرفض ، أما القيم الجمالية الفنية فهي مجال اجتهاد بشري .

قضية الريادة : من أول من كتب هذا النوع من الشعر ؟

أولاً : البدايات :

يعتبر الشاعر علي أحمد باكثير الرائد الأول لهذا النوع من الشعر فقد سبق أن أشرنا إلى أنه ترجم رواية (روميو وجولييت) شعراً إذ استنبط الوحدة النغمية الأساسية للشعر العربي ، وكتب العديد من أشعاره بها ، فقد كتب أيضاً مسرحية شعرية تحت عنوان (إخناتون ونفرتيتي) ، وقد سبق فيها بدر شاكر السياب وجيله بما يقرب من عشر سنين عام ١٩٣٨ ونشرها عام ١٩٤٠ مستخدماً فيها النَّظْم المرسل المنطلق ، وقد اعترف السياب بأسبقية باكثير على تجربته وتجربة نازك الملائكة ، ولكن نازك تصر على ريادتها هي لهذا النوع من الشعر في قصيدتها (الكوليرا) .

وتجربة باكثير مختلفة عن تجربة من سبقوه مثل أحمد زكي أبي شادي ومحمد فريد أبي حديد التي قامت إما على التحرر من القافية أو خلط التفعيلات كما عند أحمد زكي أبي شادي ، فهم أبقوا على النظام التناظري في الأبيات ذات الشطرين ، وقد كان خليل شيبوب وبعده فؤاد الخشن من التالين لشادي .

وفضل السياب يرجع في نقل هذا النوع من الشعر من الشكل المسرحي عند باكثير إلى القصيدة الغنائية . وقد اقتصر باكثير في مسرحية إخناتون على تفعيلة البحر المتدارك . وقد أقنع باكثير عبد القادر المازني الذي قدم لمسرحيته بصلاحية الشكل الجديد بحذقه وتجويده . ومن الواضح أن باكثير أحق بالريادة من غيره وهو شاعر حضرمي عاش في مصر . وكان يسمي هذا النوع من الشعر بالمنطلق ، وهي تسمية صحيحة وأصح من مصطلح (الشعر الحر) .

تطوّر ظاهرة الشعر الحر :

لقد تتبع الدكتور نذير العظمة في بحث له عن الشعر الحر البدايات الأولي عند عبد القادر المازنى الذى نشر قصيدة قصصية في مجلة الحرية على نظام

تفعيلة بحر الرمل ، ولكن هذه التجربة المبكرة لم تترك أي أثر يذكر ، وحاول الشاعر محمود حسن إسماعيل من الجيل الثاني لجماعة أبوللو محاولات استلهم فيها الموشّحات الأندلسية (صيغة مشابهة) في رثائه لأحمد شوقي ولكنها لم تكن ناجحة ، وكذلك بديع حقي في دمشق فقد سبق السياب ونازك على تفعيلة الرمل ، وهو من الشعراء الرمزيين ومحاولة لويس عوض في ديوانه بلو تولاند محاولة تغريبية لا تدخل في إطار رؤية باكثير الذي كان يريد الارتباط بالتراث ، وقد اهتم عوض بالزجل والشعر المنثور ، وهو يستخدم لغة مزدوجة عامية وفصحى في محاولته هذه ، وكان من أنصار العامية حيث كتب كتاباً كاملاً باللهجة العامية (مذكرات طالب بعثة) وكان يصدر عن نوايا مشبوهة .

ثانياً : الريادة والتأصيل :

يمثل هذه المرحلة كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ، وبلند الحيدري ، وقد نشر السياب في ديوانه (أزهار ذابلة) ١٩٤٧ م أول قصيدة من هذا النمط وهي (هل كان حباً) وجاء فيها :

هل تسمين الذي ألقى هياما
أم جنونا بالأماني أم غراما
ما يكون الحب ؟ نوحاً وابتساما ؟
أم خفوق الأضلع الحرّى إذاحان التلاقي
بين عينينا فاطرقت فراراً في اشتياقي .. إلخ

وقد نوه السياب بدور باكثير وهذه القصيدة رغم نضجها تعبر عن مرحلة البدايات .

وقد زعمت نازك أن قصيدة الكوليرا كانت أول قصيدة فى الشعر الحر في الأدب العربي الحديث ، وأنها نشرت في كانون الأول ١٩٤٧ في الشهر الذي صدرت في نصفه الثاني مجموعة السّياب (أزهار ذابلة) .

وتقول نازك الملائكة فى هذه القصيدة :

سكن الليلُ
اصغ إلى وقع الأنات

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات
صرخات تعلو تضطربُ
حزن يتدفق يلتهب
يتعثر فيه صدى الآهات .

ويرى بعض الدارسين أن قصيدة الكوليرا لا تختلف عن شكل القصيدة القديمة وإيقاعها وأن قصيدة (سوق القرية) للسّياب هي أول قصيدة من الشعر الحر ، ولذلك يراه العديد من الباحثين أباً لهذه الحركة الحديثة ، فقد ساهم بانجازاته الشكلية والمضمونية وارتباطها بروح العصر والتعبير عنه في ترسيخ هذه الحركة .

أما بلند الحيدري فقد نشر « المدينة الميتة وقصائد أخري » من الشعر الحر في نفس عام ١٩٤٧ ، ولكن تجارب زملائه فيما يبدو كانت أقرب إلى روح هذا الشعر ، ومن قصائده في هذا المجال (قصيدة عبث) و (ساعي البريد) و (قصيدة كبرياء) .

وقد كان الشاعران صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي من الجيل التالي لجيل الريادة ، ولكن أعمالهما ولدت مكتملة ، ولم يكن فيها شوائب البدايات وما برز فيها من ثغرات ، فكان ديوان الناس في بلادي لصلاح عبد الصبور الذي صدر عام ١٩٥٤ م وديوان (مدينة بلا قلب) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي صدر عن دار الآداب عام ١٩٥٩ هما أول ديوانين ناضجين من دواوين الشعر الحر في مصر ، وقد تبعتهما دواوين أخري وانتشرت هذه الحركة واتسعت .

وقد توزّعت هذه الحركة اتجاهات متعددة من الناحية الفنية والمضمونية من ذلك ما سمي بالحركة التموزيّة ، والشعراء التموزيون ، حيث استخدم هؤلاء الشعراء أسطورة تموز التي تتحدث عن الانبعاث ، وامتدت هذه التسمية لتشمل كافة الشعراء الذين استخدموا الرموز الأسطورية الإغريقية والفينيقية ، وكان للموسوعة الضخمة التي ألفها (جيمس فريزر) في علم الإنسان وأسماها (الغصن الذهبي) الذي ترجم منه الشاعر جبرا إبراهيم جبرا الفصلين الأول والثاني ، وأطلع عليه السياب الأثر الأكبر في وجود هذا الاتجاه في الشعر العربي

المعاصر ، (فعشتار بابل ، وإيزيس مصر ، وأفروديت اليونان وعشتروت فينيقيا ترمز إلى قوة الخصب المؤنثة ، بينما يرمز تموز وأوزريس وأدونيس في نفس الحضارات إلى قوة الخصب المذكّرة) ، واتحاد هاتين القوتين يمثل من وجهة نظر هذه الأساطير دورة الحياة واستمرارها وعطائها ، وحينما يقتل الخنزير البري رمز الشر والظلم أو (ست) في الأسطورة الفرعونية (تموز) فتنقطع قوي الخصب عن الإنجاب (على حد زعم الأسطورة) وتنحدر عشتار إلى العالم الأسفل وتنقد تموز فينتصر كرمز للخصب على الجفاف والعقم ثم تبعث الطبيعة من جديد كل ربيع ، وقد أصبحت هذه الأساطير بكل رموزها أكثر الأساطير تناولاً في الشعر العربي الحديث في العقد السادس والسابع من هذا القرن ، وتضم الحركة التموزية مجموعة من الشعراء الذين أقاموا صلة بين رموز الخصب هذه وبين يقظة العرب الحديثة . وذلك تهربا من المعالجة المباشرة وقد وجد شعراء هذه الحركة في الفلكلور الشعبي بديلاً آخر عن هذه الأساطير مثل قصة السندباد ، وقد استلهم بعض هؤلاء الشعراء القرآن الكريم والتراث الإسلامي فاستشهدوا بقابيل وهابيل وإبراهيم ونوح والخضر (عليهم السلام) والمهدي ، واستفادوا من البراق والغار وأهل الكهف والمسيح ومريم (عليهما السلام) وعاد وثمود كرموز تضمنتها قصائدهم .

وقد تفاوتت طرائق هؤلاء الشعراء في توظيف الأسطورة فكان منهم من يكتفي بالتضمين أو الإشارة أو الصورة الجزئية كما فعل السيّاب في قصائده ، فيما عدا «أنشودة المطر» «وبويب» أو «النهر والموت» «والمسيح» فهو يحشد الرموز والمسميات الأسطورية ، في حين كان خليل حاوي ينسج القصائد برمتها مستثمراً الأسطورة استثماراً جيداً . وقد سبق أن قدمنا نموذجاً متكاملاً للسياب .

أما خليل حاوي فقد عرف باستثماره للأسطورة وخصوصاً أسطورة (السندباد) وطير الفينيق ، وله قصائد مشهورة منها (عنقاء الرماد) و (البحار والدرويش) و (سدوم) و (وجوه السندباد) و (السندباد في رحلته الثامنة) وما إلى ذلك ولا يتسع المجال لتتبع هذه الحركة الشعرية والكشف عن مساراتها وهي مسارات معقدة اختلط فيها (الحابل بالنابل)

ووصلت إلى ذروة التجريب ، وتعاورتها أجيال مختلفة ، ولمعت فيها أسماء وانطفأت أخرى ، وكان بعضها ممن لا تطاله التهم والبعض الآخر متهم ، ولكن حسبنا أن نميز بين اتجاهين أساسيين في هذه الحركة :

الاتجاه الأول : واقعي ارتبط بالمجتمع وعبّر عنه وصدر معبراً عن همومه وتطلعاته وضروراته وأشواقه من وجهات نظر متعددة قومية ويسارية ووجودية وما إلى ذلك وكانت مجلة الأدب البيروتية هي المجال الأرحب والأوسع له ، وقد برز فيما بعد اتجاه إسلامي ملتزم يصطنع التفعيلة ويستثمر التراث الإسلامي ويعبر عنه ولسوف نتتبع هذا التيار في كتاب آخر مستقل إن شاء الله .

الاتجاه الثاني : لغوي شكلاني محض يرى في القصيدة الشعرية مغامرة لغوية فحسب ، وقد غرق أصحاب هذا الاتجاه في رؤية عدمية شلّت نبض الشاعرية فيه وحولته إلى متون مثقلة بالأحاجي ، وقد كانت منابره تتمثل في مجلة شعر ومواقف وغيرها من المجلات المشبوهة التي كانت تقود اتجاهاً تخريبياً وتقف موقفاً سلبياً من التراث وقد تجمع تحت لواء هذا الاتجاه عدد من الشعراء من غلاة الباطنيين والعنصريين والمستغربين ، وحاولوا أن يستقطبوا عدداً من الشعراء اللامعين في الاتجاه الأول .

خصائص مدرسة الشعر الحر واتجاهاتها

أولاً : لقد استقت هذه الحركة الكثير من أدواتها الفنية وسماتها الأسلوبية من التراث العربي القديم ، وقبل هذا وذاك يستطيع الباحث أن يلمس العديد من الظواهر التي اقتبسها شعراء هذه الحركة من القرآن الكريم كظاهرة التكرار وظاهرة التدوير وظاهرة الفواصل وبعض التعابير ، أما التراث فقد استفادوا منه العديد من السمات التجديدية والفكرية ، فقد تأثروا بشعر الرجز والموشحات والشعر المرسوم والشعر المدور ، وتأثروا فى لغتهم بأساليب المتصوفة والباطنية ، كما استفادوا من الأساطير .

ثانياً : عمد شعراء القصيدة الجديدة إلى استحداث أشكال عروضية جديدة ،

فقد خرجوا على أوزان الخليل بن أحمد ، وأعادوا توزيع النسب الموسيقية وفق أطر جديدة ، فكانت التفعيلة المفردة هي الوحدة الوزنية حيناً ، أو التفعيلتان المزدوجتان ، وظهر ما يسمي بالجملة الشعرية ، فقصائد الشعر الحر أكثر تنوّعاً في بنيتها الموسيقية ، ولكن القصيدة القديمة أغني وأكثر زخماً من هذه الناحية .

ثالثاً : استوعبت قصيدة الشعر الحر مضامين جديدة ، وقد استجابت لمشكلات العصر ، ولم يعد المضمون منفصلاً عن الشكل بل أصبحت الرؤية الشعرية تتشكل عبر التفاصيل البنائية للقصيدة .

رابعاً : التعقيد في بناء القصيدة ، وتعدد عناصر البناء ، بحيث أصبحت القصيدة تتكون من مجموعة منسّقة تنسيقاً خاصاً من العناصر ، فقد استثمر الشاعر الأسطورة واستدعى الشخصيات التراثية وعمد إلى الرموز وعناقيد الصور وما إلى ذلك .

خامساً : تعددت أشكال القصيدة الحديثة فكان منها ما هو واقعي الرؤية يصدر عن إحساس وثيق به ، وما هو تجريدي فكري يعمد إلى الإفضاء برؤية ذهنية ، ومنها ما هو منشغل بجماليات القصيدة لا يهتم بما تقوله هذه القصيدة ، وقد تحولت في بعض نماذجها إلى الشكلانية المحضة التى توظّف بنط الكتابة وأشكال الحروف وتوزيع المفردات والجمل والأشطر ، وعلامات الترقيم .

سادساً : تفاوتت لغة القصيدة فمن التكثيف المجازي المشحون بالدلالة إلى استخدام الألفاظ البسيطة التي تقترب من مفردات الحديث اليومي كما نجد عند صلاح عبد الصبور ، بينما تكتنز العبارات عند محمد عفيفي مطر حتى لتصل إلى درجة التعقيد والإبهام .

النهـر والموت
للشاعر بدر شاكر السيّاب

بُويب ..
بويب ..
أجراسُ برجٍ ضاع في قرارة البَحْر
الماءُ في الجرار ، والغروب في الشّجر
وتنضح الجرار أجراساً من المطَر
بلّورها يذوبُ في أنينْ
« بُوَيْبُ ... يابُوَيبْ ! »
فيذلهِمُّ في دمي حنينْ
إليكَ يابُوَيب ،
يانهريَ الحزين كالمطرْ
أودُّ لو عدوْتُ في الظلام
أشدُّ قبضتيّ تحملان شوق عام
في كلِّ إصبَعٍ ، كأني أحملُ النذورْ
إليك ، من قمحٍ ومن زهور .
أودُّ لو أُطلُّ من أسرّة التلال
لألمح القَمَر
يخوضُ بين ضِفتيكَ ، يزرع الظلالْ
ويملأ السّلال
بالماء والأسماك والزّهر .
أوَدُّ لو أخوض فيكَ ، أتبعُ القمر .
وأسمع الحصي يصلُّ منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الأشجر .
أغابة من الدموعِ أنت أم نهرْ ؟

والسمكُ الساهرُ ، هل ينامُ في السَّحَرْ ؟
وهذه النجومُ ، هل تظَلُّ في انتظارْ
تُطْعِمُ بالحرير آلافاً من الأبر ؟
وأنت يابويب ...
أودُّ لو غرقْتُ فيك ، ألقِطُ المحارْ
أشيدُ منه دارْ
يضيءُ منها نُضْرةَ المياهِ والشّجرْ
ما تنضحُ النجومُ والقمر
وأغتدي فيكَ مع الجَزْرِ إلى البَحْر !
فالموت عالمٌ غريبٌ يفتُن الصِّغار
وبابُه الخفيُّ كان فيك ، يابُوبْ ..

بُوَيب .. يابُويب
عشرون قد مضَيْن ، كالدُّهور كل عام
واليوم ، حين يطبق الظلامْ
وأستقِرُّ في السرير دون أن أنام
وأُرهفُ الضمير : دوحةً إلى السَّحَرْ
مرهفة الغصون والطيور والثَّمَرْ
أحسُّ بالدماء والدموع ، كالمطرْ
ينضحُهُنَّ العالمُ الحزين :
أجراس موتي في عروق ترعِشُ الرنين .
فيدلهم في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الزُّؤامْ
أعماق صدري ، كالجحيم يُشعلُ العظام
أودُّ لو عدوتُ أعْضد المكافحين

أود لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشرْ[1]

بدر شاكر السياب

تحليل القصيدة :

يمثّل الشاعر العراقي بدر شاكر السياب دوراً ريادياً في حركة الشعر العربي الحديث ، فهو والشاعرة نازك الملائكة أول من نهج نهجاً معاصراً متحرراً من الوزن الخليلي التقليدي الموروث في الشعر العربي الحديث . وقد وجد الرضا والقبول لأنه مزج بين التراث والمعاصرة . ويعتبر ديوانه أنشودة المطر الذي نشرت فيه قصيدته المشهورة بهذا الاسم وقصيدة النهروالموت التي اخترناها من هذا الديوان من أكثر دواوينه أهمية وتمثيلاً لهذه المرحلة من مراحل تطور حركة الشعر العربي الحديث . وقد جاءت قصيدته المذكورة حافلة بالإيقاع الجهير والشاعر يخاطب في قصيدته هذه نهر « بويب » في بلدته جيكور وكأنما يمزج بين هذا النهر وبين روحه المعذبة ، فبويب هو الوطن والذات معاً وهو الماضي والمستقبل والمصير . والشاعر يخاطب نهره الحزين ومن خلاله يخاطب ذاته الشجية بصوت رقيق محزون « أجراس برج ضاع في قرار البحر » تلك بقايا جذوة الروح المتأهبة للرحيل ، فالغروب يتراءي للشاعر على أغصان الشجر مؤذناً بالرحيل والأجرار تمتلىء بالماء محمولة بعيداً عن نهرها الأثير وهنا تتوقد روحه شوقاً إلى الوطن الذي طال غيابه عنه .. وهذا الشوق يحدو بالشاعر إلى التحفز للركض في قلب الظلام كأنه يحمل النذور ، وهنا يتخذ النهر طابعاً أسطورياً ، والشاعر يجمح به خياله بعيداً : فهو يود أن يطلّ فيشرف على نهر بويب من أعالي التلال ليلمح نهره الأثير وقد احتضن القمر الذي يخوض بين ضفتيه فيجعله يفيض خيراً وفيراً ، ويود لو يغوص مع القمر ليسمع صليل الحصا في قاع النهر ويسمع غناء العصافير على

---

(١) هذه القصيدة مأخوذة من ديوان الشاعر : أنشودة المطر ، دار مجلة شعر ، سنة ١٩٦٠ من ص ١٤١ إلى ص ١٤٤ .

الشجر ثم يتساءل بحزن يعكس موقفه الحزين وهو على عتبات الرحيل « أغَابةٌ من الدموع أنت أم نهر » ..

ويتمني الشاعر لو غاب في قرارة النهر ليلقط محاره ويشيد منه داراً وهنا يفني الشاعر في ظواهر الطبيعة المختلفة ويتحد بها ، وكأنه يحس أن موته هو لون من ألوان هذا الفناء ، وما دام هذا الموت قادم لا ريب فيه فليكن فناءً في الوطن وفي الطبيعة .

ويمضي الشاعر في مخاطبة نهره الحزين معلناً له عن أن الظلام قد أطبق وأنه مازال راقداً في سريره دون أن يزوره النوم ويحس أنه قد أرهف إحساسه إلى السحر وأنه يشعر بالدماء والدموع كالمطر الذي ينضحه العالم الحزين . وكأن ذلك إيذانٌ بالرحيل فأجراس الموت تنبض في العروق ، ويود لو أن هذا الموت القادم لا محالة مجدياً فيكون فداءً للبشرية المعذبة وللفقراء المكافحين ويود لو أنه يغرق في دمه من أجل أن تنتصر الحياة .

مراجع لدراسة الشعر الحر

أولاً : الشعر العربي المعاصر – للدكتور عز الدين إسماعيل – دار الثقافة ودار العودة بيروت ١٩٧٣ وقد تحدث في هذا الكتاب عن (الشعر بين العصرية والتراث) وعن التشكيل الموسيقي لتجربة الشعر الجديد ، وعن تشكيل الصورة في الشعر المعاصر ، ونماذج من صور الشعر الجديد ، وعن الظواهر الفنية والموضوعية لمصطلح الغموض ، والرمز والأسطورة ، والمنهج الأسطوري في الشعر المعاصر ، ومعمارية هذا الشعر والنزعة الدرامية منه وعن الشاعر والمدينة ، وظاهرة الحزن في هذا الشعر – وعن الالتزام وما إلى ذلك من ظواهر .

ثانياً : اتجاهات الشعر العربي المعاصر – للدكتور إحسان عباس – عالم المعرفة ١٩٧٨ ، وقد ألقي في الفصل الأول نظرة تاريخية ، وتحدث في الفصل الثاني عن البواكير الأول للشعر الحر ، ثم تحدث عن العوامل التي تحدد الاتجاهات الشعرية في الفصل الثالث ، وتحدث بعد ذلك عن الموقف من الزمن

في فصل تالٍ ، وعن الموقف من المدينة في الفصل الخامس والموقف من التراث في الفصل الذي يليه ، والموقف من الحب في الفصل السابع ، ثم الموقف من المجتمع .

ثالثاً : مدخل إلى الشعر العربي الحديث (دراسة نقدية) – للدكتور نذير العظمة – صدر عن النادى الأدبي الثقافي بجدة ، إبريل ١٩٨٨ ، ويتحدث الكتاب في المقدمة عن ابتعاث التراث وتجديده ، وفي الباب الأول عن التقليد والتجديد والحركة الاتباعية ، وجماعة الديوان وخليل مطران وأبوللو ونشوء الرمزية ، وفي الباب الثاني عن المظهر التقنى وتطوره والبحور الستة عشر وأغراض واتجاهات جديدة ، ثم عن بوادر التجديد في الباب الثالث ، وعن ريادة الشعر الحر في الباب الرابع وعن أصول حركة الشعر الحر وعن نازك الملائكة ، وبلند الحيدري والأوزان المنطلقة ثم عن الحركة التموزية في الباب السادس ، وخاتمة تناولت الخصائص العامة في الباب السابع .

رابعاً : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر – للدكتور عبد الحميد جيده – صدر عن مؤسسة نوفل ، تحدث في الباب الأول عن روافد الاتجاه الجديد في الشعر العربي المعاصر ، الرافد التراثي والأدبي والأوروبي وفي الباب الثاني تحدث عن الشعر العربي المعاصر وروح العصر ، وعن المذاهب المعاصرة ، وعن العناصر الموضوعية الجديدة فى الشعر العربي كالأسطورة والزمن والمدينة ، وفي الباب الثالث عن الاتجاهات الجديدة في بناء القصيدة العربية ثم عن العناصر الجمالية الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، هذا بالإضافة إلى :

نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ١٩٦٥

د . محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧١ وغيرهما .

بالإضافة إلى دواوين الشعراء .

المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث

- تطور المسرحية الشعرية .
- نموذج من المسرح الشعري .
- المراجع .

تطور المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث

بدأت المسرحية الشعرية على يد أحمد شوقي الذي يعتبر رائد هذا الفن في عصرنا الحديث ، وقد بدأ بداية متواضعة ثم تطورت بعد ذلك المسرحية حتي وصلت إلى مرحلة متقدمة من النضج الفني ، ويمكن تقسيم المراحل التي مر بها الشعر المسرحي على هذا النحو :

أولاً : الشعر المسرحي عند شوقي وعزيز أباظة :

حاول هذان الشاعران أن يلتزما بالاتجاه الكلاسيكي كما هو معروف لدى الغربيين عند كورني وسدني وموليير ، وقد بعث أحمد شوقي بعض الشخصيات التاريخية المصرية وأبطال القصص الوجدانية في الشعر الغربي ، فكان الصراع بين القيم الكبرى كما هو مألوف في المسرح التقليدي ، وتميز مسرحه بالمزج بين الملهاة (المسرحية الهزلية) والمأساة (المسرحية الجادة) ، ودمج الغناء بالنص التمثيلي، وكان الصراع بين الواجب والرغبة محوراً رئيساً، وجاء شعره المسرحي في الحوار أشبه بالشعر الغنائي، ولقدقلّت الصور البيانية المركبة في شعره الذي يصلح للأوبرا (المسرح الغنائي) فجاء شعره سلساً رقيقاً . وقد رسم بعض الشخصيات الهزلية في مسرحية « الست هدي » ولقد جاءت هذه الشخصية حية بسيطة اللغة بعيدة عن الابتذال .

وقد أشبه شوقي بمآسيه شكسبير الذى كتب مآسيه عن ملوك انجلترا أيام محنتها في حرب الوردتين ، وهذه المآسي ثلاث منها يتعلق بتاريخ مصر « مصرع كليوبترا » و « قمبيز » و « على بك الكبير » والثلاث الأخري تتعلق بتاريخ العرب « مجنون ليلى » و « عنترة » و « أميرة الأندلس » وهي نثرية .

ولم يلتزم شوقي تماماً بالحقائق التاريخية بل كان يعد لها وفقاً لما تقتضيه رؤيته الفنّية ، فقد أراد إشعال الشعور القومي بتمجيد كليوبترا فجعلها

تسحب أسطول مصر من معركة (أكتيوم)[1] البحرية متخلية عن نصرة (مارك أنطونيو » حبيبها لا بسبب الجبن أو الخيانة بل لتترك أنطونيوس وأكتافيوس بطلي روما اللدودين يقتتلان فيفني كلّ منهما الآخر فتزول روما عن البحر ويتحقق لمصر السيادة عليه .

وفي (قمبيز) أراد أن يعظّم « نتيتاس » المصرية ويشيد بتضحيتها متخطياً التفسير السياسي والاقتصادي والعسكري لعملية الغزو التي قام بها قمبيز ، وقد أعجبته أسطورة رواها المؤرخ اليوناني (هيرودتس) عن سبب الغزو الذى ذكر أنه كان نتيجة لغش فرعون مصر « أمازيس » لقمبيز بتزويجه « نتيتاس » ابنة الفرعون السابق (أبرياس) الذى قتله « أمازيس » بدلاً من « نفريت » ابنته فتبنّي هذه الأسطورة ضارباً صفحاً عن الحقائق التاريخية ، ومثل هذا الصنيع من حق شوقي ، فأرسطو أشار إلى أن الشعراء اليونانيين اخترعوا شخصيات لم يذكرها التاريخ .

وقد أخفى شوقي معالم بعض الأحداث ، المشكوك فيها وما استقر لدى الثقات عن وضعها وانتحالها فأجرى فيها خيطاً برّاقاً موهماً بأنها حقيقة ثابتة من ذلك إشارة الأصبهاني إلى العلاقة بين مجنون بني عامر وليلى ابنة المهدى وما استقاه من أخبار عنترة وعبلة وأحاطه بصراع قبيلة بني عبس مع أشياع الفرس من المناذرة ، ودفعه عنترة ليغنم منهم ألفاً من النعم ثم يجندل قائدهم « رستم » .

---

(١) أكتيوم : معركة حربية بحرية وقعت بين القائدين الرومانيين المشهورين أنطونيوس وإكتافيوس وكانت كليوبترا ملكة مصر آنذاك حليفة أنطونيوس وزوجته ، وقد أتى على ذكرها أحمد شوقي فى مسرحية (كليوبترا) .

نموذج للصراع في مسرحية كليوبترا :

كنت في مركبي وبين جنودي أزنُ الحربَ والأمور بفكري
قلت روما تصاعدت فترى شـ طراً من القوم في عداوة شطرٍ
بطلاها تقاسما الفلك والجيش وشبا الوغي ببحرٍ وبرّ
وإذا فرّق الرعاة اختلافٌ علموا هارب الذئاب التّجرّي
فتأملت حالتي مَليّاً وتدبّرت أمر صحوى وسكري
وتبيّنتُ أن ' روما إذا زا لت عن البحرِ لم يَسُد فيه غيري
كنت في عاصفٍ سللت شراعي منه فانسلّت البوارج إثري
خلصت من رحى القتال ومما يلحق السفن من دمارٍ وشرّ
فنسيت الهوى ونصرة أنطونيوس حتى غدرته شرّ غدرِ
علم الله قد خذلت حبيبي وأبا جبيني وعوني وذخري
والذي ضيّع العروش وضحّى في سبيلي بألف قطر وُقطر
موقف يعجب العلى كنت فيه بنت مصر وملكة مصر

وقد استعمل شوقي قالب القصيدة العمودية المقفاة والبيت سواء في الأغنية أو المناجاة أوالحوار معتمداً على معظم بحور الشعر العربي غير مقلّد في هذا شعراء الإغريق الذين أفردوا لشعر الحوار وزنا خاصاً قريباً من لهجة التخاطب ، وشكسبير الذي نوع في الأوزان والأشكال.. وقد أدى استخدام الشعر العمودى إلى الاستطراد لكثرة الكلمات المزودة بالقافية ، والمسرح يحتاج للحوار الوجيز وإن تميز المسرح الكلاسيكي بطول الحوار عادةً .

أما عزيز أباظة فقد ترسّم خطى شوقي وتأثّر بمباديء المسرح الكلاسيكي وقد انتخب موضوعاته من التاريخ يتصارع فيها عامل نفسي ومبدأ أخلاقي محاولاً تغليب أحدهما على الآخر أو إلى التوفيق بينهما ، وقد اتجه إلى التراث التاريخي متميزاً عن شوقي باتجاهه إلى تاريخ بعض الأقطار الإسلامية ، وقد خلط بين الملهاة والمأساة أيضا ودمج الغناء في التمثيل ، وأظهر ملامح البيئة العربية والإسلامية .

وكتب عزيز أباظة ثماني مسرحيات تاريخية ، ومسرحيتين معاصرتين وقد كانت « قيس ولبني » التي ظهرت ١٩٤٣ المسرحية الأولى ، أما المسرحية الثانية فهي العباسة نشرها عام ١٩٤٧ تدور حول الحب المزعوم بين جعفر بن يحي البرمكي والعباسة أخت هارون الرشيد . أما المسرحية الثالثة فهي (الناصر) التي أصدرها ١٩٤٩ وموضوعها عبد الرحمن الثالث (الناصر) ثامن الخلفاء الأيوبيين ، واستمد موضوع مسرحيته الرابعة (شجرة الدر) التى أصدرها ١٩٥١ من تاريخ مصر فى عصر الأيوبيين والمماليك ، واستوحى من الأندلس موضوعاً آخر لمسرحيته (غروب الأندلس) نشرها عام ١٩٥٢ ، واشترك مع عبد الله البشير في صياغة مسرحيته السادسة (شهريار) ١٩٥٧ ، ثم جاءت مسرحيته السابعة (قافلة النور) التي نشرت ١٩٥٩ متخيلة عن نشر الإسلام في مملكة الحيرة سراً ، ثم أصدر مسرحية لفقها مما كتبه شكسبير من التاريخ الروماني ، وهي مسرحية (قيصر) وأصدرها عام ١٩٦٠ ، وكتب مسرحيتين معاصرتين هما « أوراق الخريف - وزهرة » .

وقد تقيد عزيز أباظة بحوادث التاريخ بعكس شوقي ، وقد أُخذ عليه أنه أسقط إحدى الروايات المهمة دراميًا في مسرحية (قيس ولبني) والإسراف في حشد التفاصيل .

نموذج يمثل الصراع في مسرحية قيس ولبنى :

لقد طلب ابن أبي عتيق من كثير أن يترك للبني الاختيار بين قيس وبينه أى كثير ، فصور عزيز أباظة الصراع المنبعث في نفسها بين الهوى والوفاء للزوج على النحو التالي :

تنازعني وحيان هذا إلى الهوى ... دعانـي وهـذا للوفـاء هداني
أحسُّهما في مهجتي وأضالعِي ... يرومـان إقناعي فيقتتـلانِ
فواخجلي مازال قلبي يألفـه ... وإن صـدّ عنـه دائـم الخفقـان
كثير ترقبِ أن يفيء لرشده ... فقـد طالمـا جاهدته فعصـانـي

وقد نجح عزيز أباظة في بعث شخصيات تاريخية تُمثّل ملامح من التراث العربي والتاريخ المصري ، ولم يتقيد بمباديء المسرح الكلاسيكي حيث تجاوز ما عرف بقواعد الوحدات الثلاث : الزمان والمكان والموضوع ، ومزج بين الجد والهزل وجمع بين الغناء والتمثيل كما أسلفنا ، وقد وفر لمسرحيته البناء الدرامي الذي تتراوح فيه الحبكة بين الإحكام والقبول ، ورسم شخصيات صارخة وأخرى متزّنة ، يمكن أن تكتب لها الحياة وأجرى لها الحوار الحركي الذي خلا من الغنائية الشخصية بعد المسرحيتين الأوليين ، ولم يستخدم البحر المتدارك الذى يعتبر من أكثر البحور ملائمة للمسرح إلا قليلاً ، وقد استخدم بعض الكلمات المهجورة في حواره ، وتطور في موضوعاته حين اختار مسرحيتين اجتماعيتين انتقاديتين هما (أوراق الخريف وزهرة) ، وقد أثبت في هاتين المسرحيتين أنه يستطيع أن يبسط لغته ، وقد تميّز بهذا الكم الوفير فكانت تنويعاً كمياً أكثر منه نوعياً على جهود شوقي في هذا المجال .

ومن الذين كتبوا المسرحية الشعرية في وقت مبكر عمر أبو ريشة ، ففي عام ١٩٢٩ م كتب مسرحية بعنوان (ذى قار) وكان شوقي آنذاك في بداية تجاربه المسرحية ، وقد نشرها عام ١٩٣١ ، وتلقفها طلاب المدارس وراحوا يمثّلونها ، ثم كتب مسرحية (محكمة الشعراء) في فصلين عام ١٩٣٤ ، وقد حشد في هذين الفصلين كثيراً من الشعراء المشهورين والمغمورين فنصر بعضاً على بعض ، وفضح الكثير من الطبائع وجعل (أبولون) إله الشعر الوثني عند الإغريق حاكما بين الشعراء يستدعيهم ويسألهم ويحاورهم ويستمع إلى نقد بعضهم بعضا وجعل (منيرفا) إلهة الحكمة الوثنية شاهدة ، ومعها إلهات اليونان ومن مسرحياته (الطوفان) و (تاج محل) ، وتاج محل ضريح رائع الصنع أنيق العمارة بالهند ، يعتبر من أجمل نماذج العمارة الإسلامية ، شيده الملك (شاه جيهان) الذي حكم الهند بين عامي (١٦٣٠ – ١٦٤٨) ليضم رفات زوجته (أرجمند) ، وقد شُيّد الضريح بالمرمر الأبيض ، وأقيمت حوله أربع مآذن متناسقة الأجزاء ارتفاعها سبعة وثلاثون متراً . وموضوع المسرحية أن الفن هو الذى يجعل للحياة معني على حد زعمه .

ومن مسرحياته (سميراميس) وهي عن ملكة آشوروبابل التي روت الأساطير أنها تتكون من جسد امرأة وروح أثيرى وقد تزوجها القائد (نينوى) فكانت تمنحه كل شيء إلا روحها وقد جلب لها تاج الفراعنة لإرضائها ، ولكنها ظلّت في شغل عنه وقتلته حتى تتخلص منه ، وقد ثار عليها الناس ولكنها أبدت أعمال غير مألوفة جعلت الناس يهتون لها ثم غابت عن الأنظار ويعتبرها عمر أبو ريشة أحسن أعماله المسرحية أنجزها بعد خمس عشرة سنة من بدء العمل بها ، وتقع في ألف وأربعمائة بيت ، يقول عنها مؤلفها إنه نظمها ست مرات ومزّقها خمس مرات ثم استقرّت في السادسة وهذه المسرحية لم تنشر حتى الآن ، ولم يظهر منها سوى فصل واحد عام ١٩٤٤ قبل أن تكتمل عام ١٩٥٨ .

وله عمل مسرحي آخر عنوانه (أوبريت عذاب) ، وشارك فى ترجمة مسرحية مع خليل زخريا للكاتب البرازيلى (بدرو بلوك) .

أما موقف الشاعر من الحدث التاريخي خصوصاً في مسرحيته (ذي قار)

فيتبدى في أنه لم يعبأ بالأحداث التاريخية و لم يمحّص الوقائع ، وأخذ بروايات رأى أنها أشد ملاءمة للعمل المسرحي ، وخلاصتها أن كسرى طمع بالخرقاء بنت النعمان ، ورغب في الزواج منها ولكن أباها رفض مما أشعل نار المعركة وأنقذ الخرقاء من الوقوع في الأسر بعد أن تكاتفت القبائل واستبسل ابن عمها الأمير المنذر بن الريان .

وقد لوحظ على هذه المسرحية أن الشاعر لم يحسن التركيز فقد أطال المشاهد التي تدور حول مجالس اللهو وأغرق في التفاصيل وفرّع في الحوادث وأكثر من المواقف الاستطرادية والدخيلة وقد خالف الشاعر قواعد الوحدات الثلاث كما خالفها غيره (وهذه القواعد ليست ملزمة ، و لم ترد عند أرسطو كما فهمها شرّاح كتابه) . وقد تنوعت الشخصيات ولكن دون تحليل نفسي معمّق ، أما الحوار فقد تحوّل إلى مقاطع غنائية ، وقد تعثر الشاعر في مسرحياته الشعرية و لم يتقن هذا الفن كما ينبغي أن يكون ، ولهذا فهو يقع في المرحلة الأولى من مراحل تطوّره مع شوقي وعزيز أباظة ،وإن كانا يبدوان أكثر تطوراً منه .

علي أحمد باكثير والمسرحية الشعرية :

لقد خطا باكثير بالمسرحية الشعرية خطوة جديدة إلى الأمام حين طوع الأوزان الشعرية للبناء الدرامي والحوار المسرحي ، فقد حاول أن يمزج تفعيلات متنوعة لبحور متعددة كالمتدارك والمتقارب غير أنه في مسرحيته (إخناتون) اقتصر على المتدارك – وقد شهد له المازني في مقدمة المسرحية بالدقة والامتداد ، وشهد له بالتحدُّر والسلاسة والسهولة فهو يقول :

« وقد كانت الصعوبة الكبرى في نظم القصص التمثيلي أن بحورنا تغلب عليها الموسيقية فهي لا تكاد تصلح للحوار فما كل كلام ليستحق أن يجري مجرى الموسيقي ، فالحاجة شديدة إلى بحر يتسع ويتحدّر ولا يضيق بألوان الحوار الطبيعي ، ولا يثقل على القارىء منه التوقيع والتنغيم ... وأحسب أن الصديق باكثير قد وفق في اختيار بحر لشعره التمثيلي يسهل وروده على الآذان ويطّرد فيه الكلام اضطراد النثر » .

وقد استطاع باكثير في مسرحيته « إخناتون ونفرتيتي » تصوير عصر إخناتون وإبراز شخصياته إبرازاً درامياً ، وقد شهد له الناقد محمد مندور بذلك ، وبالتالي فهو قد عمد على تطوير الفن المسرحي بعد الرواد الأول ، فقد استطاع أن يغير البنية الفنية عن طريق التجريب . وكان قد استهل حياته بالترجمة من اللغة الإنجليزية شعراً ، فقد تحدى أستاذه في الأدب الإنجليزي الذي زعم أن اللغة العربية لا تستوعب مثل هذه الأشكال فترجم مسرحية شكسبير (روميو وجولييت) وأسمى الشعر الذي نظم فيه هذه المسرحية (الشعر المنطلق المرسل) ، وقد اختار بحوراً شعرية بسيطة كالكامل والرَّجَز والرَّمَل والمتقارب والمتدارك ، وقد اقتصر في (إخناتون ونفرتيتي) على (بحر المتدارك) ، وحقق إنجازاً لا يستهان به في هذا المجال .

المسرحية الشعرية عند الشرقاوي :

طوّر الشرقاوي المسرح الشعرى ، فلم يستخدم قواعد المسرح الكلاسيكي ، كما فعل شوقي وأباظة . وقد استهل الشرقاوي أعماله (بمأساة جميلة) التي نشرت عام ١٩٦٢ حيث استثمر حدثاً من أحداث الثورة الجزائرية مستغلاً ما أسفر عنه هذا الحدث من تأثير في ضمير البشرية فقد تمثل الحدث في إصدار إحدى المحاكم الفرنسية ١٩٥٧ قراراً بإعدام الفتاة الجزائرية (جميلة بوحريد) على أن يتم الإعدام في مارس ١٩٥٨ ، وكان الفرنسيون قد قبضوا عليها في مدينة الجزائر وهي تحمل حقيبة تخفي فيها القنابل ، وقد نجح الاستنكار العالمي في إيقاف تنفيذ الحكم وتراجع الفرنسيون فأبقوها في السجن إلى أن أفرج عنها .

وأصدر الشرقاوي مسرحيته الثانية « الفتي مهران » ١٩٦٦ في إطار تاريخي ساتراً به هدفه الذي يتمثل في الإشارة إلى إرسال القوات المصرية إلى اليمن وإسقاط الحدث التاريخي عليها فقد أقام المسرحية على واقعة إرسال أحد السلاطين الجراكسة في القرن الخامس عشر الميلادي جيشاً مصرياً للقتال في السند لاسترداد سوق التوابل من تجار البرتغال ، وما أبداه فتى الفتيان ، وجماعة الفتوة الذين كانوا يمثلون المعارضة الشعبية ومجابهتهم أمير الجيزة الذي هو وكيل السلطان والمتصرف في أمور الناس .

أما في مسرحيته الثالثة (ثأر الله) التي نشرت ١٩٦٩ فقد عالج حرية الكلمة مستخلصاً ذلك من رفض الحسين إعطاء البيعة ليزيد بن معاوية سنة ٦٠ للهجرة واستشهاده في كربلاء ، وهو متجه إلى الكوفة تلبيةً لمكاتبات وصلت إليه من أهلها تدعوه لإنقاذهم من يزيد ومن عماله .

أما مسرحيته الرابعة (وطنى عكا) التي صدرت سنة ١٩٧٠ فقد دارت حول المقاومة الفلسطينية في غزة ، وذلك بعد نكسة ١٩٦٧ والمشكلات التي نجمت عنها وذلك بشكل مباشر .

والمسرحية الخامسة « صلاح الدين والنسر الأحمر » صدرت ١٩٧٦ في جزأين .

وقد تراوح مضمون المسرح الشعرى عند الشرقاوي بين النقد والتعليم في تناوله للأحداث التاريخية والمعاصرة ، والتعليم عنده ليس مباشراً بل يأتي في خلال العمل ومن خلال الصراع والمعمار الفني .

ويصدر النقد عن حبكة محكمة أحيانا ، وأحياناً تبدو فيها بعض الثغرات مما يبعده عن أصول الفن المسرحي فيبدو عاطفياً بلا قاعدة ، وقد استخدم الشعر ذا التفعيلة الواحدة لا وحدة البيت مما يجعل الحوار يقصر أو يطول حسب دواعي الحاجة النفسية والمنطقية ، وقد تخلص من القافية فجاء الحوار على توقيعات مختلفة دون السماح بملاحظة بروز الجرس الذي تزخر فيه البحور ، واستخدم البحر المتدارك ولم يعتمد عليه كلية ونقل تعليقات الفلاحين وسخرياتهم إلى المسرح بشكل واقعي وأوجد اللغة المناسبة التي تستمد جمالها من صدمتها وحسن الجوار بين مفرداتها والتكرار والقلب في مفرداتها وهو لم يعالج موضوعات فلسفية أو فكرية فكان أقرب إلى المسرح المقاوم الجماهيري الطابع .

المسرح عند صلاح عبد الصبور :

لقد تطور المسرح علىُ يد صلاح عبد الصبور ، فقد اتجه إلى المذهب الفرنسي الرمزي ، واهتم بالكلمة وبالإيقاع الموسيقي لها وتراسل الحواس ، وقد اهتم بالأحلام والرؤي والإيحاء وهو يحاول أن يستشرف آفاق المستقبل .

وقد كتب صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات ، اثنتان منهما كلاسيكيتان من حيث الشكل ، واضحتا الأسلوب والغاية ، وثلاث منها رمزية مزدوجة المغزي .

ومأساة الحلاَّج أولى المسرحيتين الواقعيتين ، كما أنهما باكورة إنتاجه ، وقد نشرها ١٩٦٤ ، وفيها يتناول أزمة رجل المبدأ من خلال الرمز التاريخي حسين بن منصور الحلاج أحد أقطاب الصوفية (عاش في القرن الثالث والرابع

للهجرة) وقد قال بالحلول وخالف متصوفة زمانه في آن خلع الخرقة وامتزج بالفقراء حاملاً بؤسهم ومستنكراً الظلم الذي يمارس ضدهم .

أما مسرحية (الأميرة تنتظر) فقد صدرت سنة ١٩٧٣ ، وتعتبر أول أعمال الشاعر الرمزية وتعتمد على أسطورة مستحدثة تدور أحداثها في كوخ تنتظر فيه أميرة مع وصيفات ثلاث وصول قادم سيتزوجها وينجب منها أطفالاً .

والمسرحية الثالثة (مسافر ليل) ثانية الأعمال الرمزية نشرت عام ١٩٧٣ ذات أسلوب لا معقول ، تدور أحداثها فى عربة تندفع فى طريقها على صوت موسيقاها – بين راوٍ وراكب وعامل تذاكر ، يمارس فيها هذا العامل مع الراكب كل أصناف الإرهاب اللامعقولة إلى أن يقتله .

ومسرحيته (ليلى والمجنون) نشرت عام ١٩٧٠ وهي واقعية الأسلوب ، بنيت على مسرحية شوقي (مجنون ليلى) كقناع وأحداثها تدور بين رئيس تحرير ومحرري ومحررات مجلة كانت تصدر قبل عام ١٩٥٢ ، اتفقوا على تكوين فرقة مسرحية ، واختار لها الأستاذ نصاً كان يمثله في صغره وهو مسرحية (مجنون ليلى) ولقد وزع الأدوار حسب طبيعة كل شخصية ، ولكن السُّبل تشعبت بسعيد وهو البطل وبليلى وهي البطلة فخانته لسلبيته ، ودخل في سبيلها السجن .

أما المسرحية الخامسة (بعد أن يموت الملك) فقد صدرت ١٩٧٣ وهي عمل رمزي تدور أحداثه حول ملك عقيم مات غماً عندما طالبته الملكة بطفل تنجبه منه أو يسمح لها أن تخونه لتنجب مثل هذا الطفل ، والشاعر هو الذي يستطيع أن يحقق لها رغبتها .

وتدور مسرحيات عبد الصبور حول رؤيا انتقادية يصل إليها من خلال الحوار المباشر في المسرحيات الواقعية ، وعبر الرمز في مسرحياته الرمزية .

إن صلاح عبد الصبور يختار شخصياته من بلاد أخرى وأزمنة سالفة ، أو يعمد إلى إعطاء الشخصيات والزمان والمكان معنى تجريدياً ، وهو لا يجنح

إلى المباشرة ، ويبتدع أسطورته من خياله وليس من المروى أو المكتوب ، وكذلك يفعل بالتاريخ يعيد صياغته وتشكيله . ولقد استفاد صلاح عبد الصبور من التيارات الحديثة في المسرح العالمي المعاصر ابتداءً من الكلاسيكية الجديدة ، وركز على المفردة اللغوية ومنحها وزنها وقيمتها ، واستخدم شعر التفعيلة واستغل بحر المتدارك ، واستحدث التنويع في الموسيقي باستغلال الأشكال العروضية المختلفة والزحافات والعلل ، وركز على جانب المعقولية في الحوار فجعل شخصياته إما متصوفة أو شعراء أو مثقفين أو من علية القوم حتي يتناسب ذلك مع مستوي شعره ، وأجرى بعض خصائص المحادثة اليومية ونحا نحو المفردات المحايدة فى موضوعاته ، ولم يجامل المسرح على حساب الشعر .

ويرى بعض الدارسين أن الشاعر (مُعين بسيسو) ثالث ثلاثة أقاموا عماد المسرح الشعرى مستغلين التنوّع الذي يتيحه شعر التفعيلة بعد أن أحسّوا أن القصيدة لا تكفي وحدها للتعبير عن قضايا العصر ومشكلاته ، ولكنه غير مشهور شهرة زميليه عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ، وذلك بسبب انصرافه الجزئي عن الأدب[1] .

وقد تميّز الشاعر عن زميليه في أنه أولى متطلبات المسرح أهمية أكبر على حساب الشعر ، فحاول أن يطوّع الشعر للمسرح وأن يستغل إمكانات المسرح في إبراز ما تتضمنه مسرحياته من قضايا وقد شغلته القضية الوطنية ، وقضية تزييف التاريخ وقضية الحرية والعدل نتيجة لانتماءاته الفكرية ، لذلك بالغ في تحيزه لهذه القضايا وأسرف في ذلك على نحو ملحوظ .

وتتسم شخصياته بالحدّة والأحاسيس الملتهبة من خلال مواقف مسرحية تغطي طرافتها – إلى حد ما – على ما قد يكون في الحدّة والعنف من تعبير مباشر ، أو نزعة خطابية مألوفة في مثل هذا النوع من المسرحيات الوطنية . وقد يواجه الشاعر في بعض المشاهد مواقف تدعو إلى حوار مألوف في أمثال

---

(١) راجع : مشهدان من مسرح معين بسيسو الشعري للدكتور عبد القادر القط ، الإبداع المسرحي ، إبداع يوليو ١٩٨٥ ص ٧٥ .

تلك المسرحيات القومية والسياسية ، لكنه يحاول أن يتغلب على ذلك من خلال الصور المجازية المبتكرة والعبارات الشعرية الأصيلة ، ويمزج البياني الرصين باليومي المستهلك ، ويبالغ في ذلك أحياناً ليكشف عن مفارقة صارخة أو ينتهي إلى سخرية لاذعة .

وفي مسرحيته (ثورة الزنج) هناك مشاهد مبتكرة حادة تمزج بين الماضي والحاضر في عملية إسقاط مقصودة ، وفيها تسيطر عليه فكرة تزييف التاريخ ، ولكنه يبدو منحازاً يحاول أن يقدم من خلال هذه المسرحية رؤية فكرية من الواضح أنها ليست موضوعية بل توظّف التاريخ توظيفاً موجهاً يخدم فكر الشاعر وتوجهاته وتصادر الحقائق تحت زعم أن التاريخ المكتوب قد زيّف في معظمه . وهذا زعم فيه بطلان شديد ، وإن صدق على جانب معيّن فإنه لا يصدق على التاريخ برمته ، وليس المجال هنا متسعاً لمناقشة هذه القضية .

أما في مسرحيته (الصخرة) فتدور حول عامل منجم انهارت فوقه أحجار المنجم ، لكن الناس لا يريدون أن يخرجوه فيعود إلى الحياة قوياً يموت بحياته الجديدة كثيرون ، ولا يودون أن يتركوه يموت ، فيموت بموته كثيرون ، لهذا تعرضه وسائل الإعلام في موقف وسط بين الحياة والموت راقداً تحت صخرة بلورية يراه الناس من خلالها ، وتجرى معه وسائل الإعلام الأحاديث والمقابلات المألوفة ، ويسأله المذيع أسئلة تأتي أجوبتها المعدة من قبل وراء الكواليس دون أن ينطق هو بكلمة . وهذه المسرحية أيضاً تدور حول تزييف التاريخ المعاصر وتعالج القضية المحورية (قضية فلسطين) .

ومن أعمال معين المسرحية الشعرية بالإضافة إلى ما سبق (شمشون ودليلة) وقدّمت على مسرح توفيق الحكيم بالقاهرة عام ١٩٧١ م و« العصافير تبني أعشاشها فوق الأصابع » وقدّمت في مهرجان المسرح الغربي في الرباط ، و«محاكمة كتاب كليلة ودمنة » وغيرها .

والشاعر من مواليد غزة ١٩٢٧ م ، درس في الجامعة الأمريكية في قسم الصحافة وعمل مدرساً للغة العربية ثم محرراً بجريدة الأهرام من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٧٠ وتوفي في لندن عام ١٩٨٤ م .

مرحلة الانتشار والازدهار :

انتشرت المسرحية الشعرية في المرحلة الراهنة ، وتعدد كتابها وخصوصاً من الشعراء الذين كتبوا شعر التفعيلة ، فكان منهم أنس داوود وأحمد سويلم وفاروق جويدة وغيرهم ، وسنقف عند مسرحية الشاعر أنس داوود (الأميرة التي عشقت الشاعر) التي تدور حول قصة (أم البنين) زوجه الوليد بن عبد الملك مع وضّاح كما رواها أبو الفرج الأصبهاني في كتابه الأغاني حيث زعم أنها كانت ترسل إلى وضاح فيدخل إليها ويقيم عندها فإذا خافت وارته في صندوق وأقفلت عليه ، وقد حدث أن أهدى الوليد جواهر لأم البنين مع خادمه ، فدخل الخادم ووضاح عندها فحاول أن يأخذ منها شيئا من الجواهر مقابل صمته ، ولكنها رفضت ، فرجع إلى الوليد فأخبره فكذّبه ولكنه ذهب مسرعاً إلى أم البنين وجلس على الصندوق الذي خبأت فيه وضاحاً فاستوهبها إياه فوهبته له فدفنه فى حفرة عميقة وانقطع ذكر وضّاح منذ ذلك الحين .

وهذه الوقائع يمتزج فيها التاريخ بالحكاية الشعبية . ووضّاح شاعر ، وظفه أنس داوود كرمز للكلمة والتي تتوق إلى إصلاح ما في العالم من فساد فهو يعشق الجمال ويكره الدمامة والظلم ، وقد تسربت القضية الاجتماعية إلى المشاهد العاطفية الرقيقة ، وفي مقاطع قصيرة يعبر الشاعر في حديثه عن وضاح في المسرحية عن شكله في جدوى الكلمات أمام القوة :

وضاحٌ شاعر
وضاحٌ يعرف أن الشعر فنون
أن السّيف يَقُدُّ الصخر
ينحت أبياتاً في قلب العصر
أن العصر مريض وجبان
لا يعرف أسرار الحرف
لا يبصر ألوان الطيف

لا يستخذي[1] إلا قُدَّام السيف .

ولكنه بعد لقائه بالأميرة يعود له إيمانه المكنون بقوة الكلمة ويقول لها « هذا العالم يامولاتي أحمل في أعماق كياني شهوة إصلاحه » .

وقد غلب التوجه الكوميدي على المسرحية ، وقد اعتبرها بعض الدارسين من (أعمال المسرح الشامل) الذي يكون النص فيه عنصراً من عناصر الإخراج والأداء ممتزجاً بعناصر أخرى من الحركة واللوحات والغناء والرقص ، وبدون إخراجها على المسرح نفتقد كثيراً من مقومات المسرح . وتطول بعض المشاهد الفكاهية في المسرحية طولاً مسرفاً ، ويبث الشاعر في الحوار معاني ودلالات ذات مغزى ، وقد وفّق المؤلف في رسم بعض الشخصيات خصوصاً بهلول حاجب الخليفة الذي كشف سر وضاح وعمد إلى محاولة ابتزاز الأميرة حتى لا ينقل سرها إلى الوليد فسألها أن تعطيه لؤلؤة ثمينة كان السلطان قد أهداها إليها وأن تهبه وصيفتها الأثيرة (زهراء) وترضى الأميرة بالمطلب الأول ولكنها ترفض الثاني .

وقد عبث الشاعر بالتاريخ وطّوعه لمسرحه الشعرى وشحنه بالدلالات والرؤى والمواقف ، ولكن النص وحده دون تمثيل لا يشكل عملاً متكاملاً كما يقول الدكتور عبد القادر القط في تحليله لهذه المسرحية .

وليست هذه هي المسرحية الشعرية الوحيدة للشاعر بل كتب إلى جانب هذه المسرحية عدة مسرحيات ذات فصل واحد جاءت أكثر إحكاماً ، وامتزجت فيها القضية بروح الدعابة والفكاهة التي يحسن الشاعر استخدامها وصياغتها صياغة شعرية مقبولة .

ويبدو من خلال هذه اللمحة الموجزة أن الشاعر لم يتجاوز من الناحية الفنية أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية بل يبدو متأثراً بها .

نموذج من الشعر المسرحي

مسرحية شعرية :

قيس ولبنى للشاعر عزيز أباظة

الفصل الأوّل – المشهد الأول :

« خيام بني كعب بضواحي المدينة المنوّرة . فناء رحب أمام الخيام . في موضع منه لبنى وعزة تتحادثان » :

لبني :ياعزُّ ما أنباءُ يثربَ ؟ حدِّثي عنها وقولي ما عرفتِ أو اكذبي

لـم نـدر مـا صـنع الزمـان بيثرب

ياعزُّ

عزة ضاحكة : بل قـولي بساكـن يثربِ

لبنى :ما كان أهوننا عليه ففي مدى شهرين لم يلمم ولم يتأوّبِ

قد طـال منـه تباعـدٌ وتجـنبٌ أفديـه مـن متباعـدٍ متجـنّبِ

عزة :لبنى عَرفتِ غرامه ووفـاءَه وعلمتِ أيَّ مُنَيَّ يروم ومطلبِ

أهلوكما ظلموا ولم يتورعـوا بعداً لهم من حاضرين وُغيَّبِ

أبواه قد أبيا عليه رجاءه وأبوك لا قاهُ بوجـهِ مُجدِبِ

لبنى :ياعزُّ فلنسأل لقومينا الهـدى واحيرتاه من أبيـهِ ومن أبـي

أصبحت أبرَمُ بالحياة فما أرى غير المكارهِ والجدودِ الخيّبِ

عزّة :ما ضرّ قيساًوالحياة شفاعةٌ لو قد تشفّع بالحسين ابن النبي

إن الحسين رضيع ثديي أُمّه مـا إن يُـرى لرجائـه بُمخيّبِ

قد كان هذا رأى قيسٍ ليتَهُ لـم ينـأ عـن تدبيـره أو يَعْزُبِ

لبنى :ياعزُّ قد كان يجدي ما ذهبت له لو لم تكد كُبَرُ الأحداث تندلعُ

تدرين أن أمير المؤمنين مضي يدعو إلى بيعـة جُلّي ويجتمعُ

أهابَ بالناس في الأمصار فانبعثت ولائها يدفعون الناس فاندفعوا

فما يزيدُ بكفء للذي عقدوا له ، وما هو أهلٌ للذي شرعُوا

إن الخلائفَ لم يستخلفوا ولداً ... منهم فما لبنى حرب قد ابتدعوا
مُنَـيَّ تمنيتهـا ياعـزُّ ضائعـةً ... إن الحسـين لمعنـًى بما يقـعُ
كيف السبيل إليه وهو مُحتفلٌ ... بذلك الحدث المشهورِ مضطَلِعُ

عزة : لبنى رأيتُ ابن حزمٍ في ضيافتكم ... هلاّ سألنا عن الأحباب ما صنعوا

لبنى : دعى ابن حزمٍ وغايات ينصُّ لها ... كبرى الجهود وأهدافاً يساورها
إن ابن حزمٍ بأمر العهد مشتغلٌ ... في عصبة تزحمُ الدنيا مآثرها
في عصبة من قريش عزّ قاصدها ... على الزمان ومولاها وناصرها
فيها عبادلة الإسلام ما فتئت ... يطاع في الناس ناهيها وآمرها
حلّت فما نافست أمضى بواترها ... باليـد فـى شـرفٍ إلامنابرهـا
هذا أبي وابن حزم يقبلان معاً ... تغشاهمـا حـدَّةٌ تبـدو بـوادرهـا
في فتية من بني الأعمام يقُدمُهم ... خطيب كعبٍ وراويها وشاعرها

عزيز أباظة والمسرح الشعري :

هذه المسرحية نموذج لمسرح أباظة الشعري الذي اقتفى فيه آثار أمير الشعراء أحمد شوقى ، وتعتبر من المسرحيات التى نزعت إلى الاتباعية (الكلاسيكية) بمفهومها الغربي ، فقد اختار الشاعر موضوعها من التاريخ وقد كان عنصر الصراع ضعيفاً على النحو الذى نجده عند شوقي فقد طغت الغنائية على الجانب الدرامي ، ولم يمكنه التزامه بالقافية والوزن من التغلغل بحرية فى الحدث التاريخي وتطويعه للفن المسرحي الذي يقوم أساساً على عنصر الصراع ، لهذا نجد أن بعض المقاطع الحوارية كانت تطول حتى تستغرق عدداً كبيراً من الأبيات الشعرية وتوشك أن تتحول إلى قصيدة غنائية قائمة بذاتها على نحو ما نرى فى المقاطع الحوارية عند لبنى التى تتحدث فيها عن قضايا سياسية كانت تشغل الناس في ذلك العهد ، ويوشك الحوار عندها أن يتحول إلى قصائد في المدح كقول الشاعر على لسانها :

في عصبة من قريش عزّ قاصدها ... على الزمان ومولاها وناصرها
فيها عبادلة الإسلام ما فتئت ... يطاع فى الناس ناهيها وآمرها

كذلك فإن طبيعة الموضوع الذى اختاره الشاعر يميل إلى الناحية

الغنائية ، وإن كان العنصر الدرامي ليس معدوماً ، خصوصاً الصراع النفسي الداخلي عند قيس ، ولكن الشاعر لم يستثمره على النحو المرتجى .

مراجع
المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث

أولاً : الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ، تأليف كمال محمد إسماعيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، وفيه تحدث الكاتب عن مسرح شوقي حديثاً مفصلاً ، وكذلك عن مسرح عزيز أباظة ، ومسرحيات عبد الرحمن الشرقاوي ، ومسرح صلاح عبد الصبور والخصائص الفنية والبنائية لدى كل منهم ، وهو المرجع الرئيسي .

ومن الدراسات التى تناولت المسرحية الشعرية عند أعلامها :

١ – د . محمد مندور ، محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة ، معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية ، ١٩٥٨ .

٢ – مسرحيات شوقي (لمندور أيضاً) ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ط ع .

٣ – د . على الراعي ، مسرحيات ومسرحيون ، مكتبة الأنجلو ، ١٩٧٠ .

٤ – فؤاد دوارة ، في النقد المسرحي ، المؤسسة المصرية العامة .

٥ – عدد فصول عن المسرح ، القاهرة ، المجلد الثانى ، العدد الثالث إبريل سنة ١٩٨٢ .

٦ – عدد إبداع عن المسرح ، القاهرة .

٧ – بعض أعداد مجلة المسرح ، القاهرة .

ما كتب فى الدراسات الخاصة ببعض الشعراء ، كالفصل الخاص بمسرح شوقي في كتاب : شوقي شاعر العصر الحديث للدكتور شوقي ضيف وقد سبقت الإشارة إليه .

القسم الثاني

النثر في الأدب العربي الحديث

تمهيد : تطور النثر .

الفنون القديمة :

- الخطابة .
- فن السيرة .
- الرسالة .
- المقامة .

الفنون الحديثة :

- المقالة .
- القصة القصيرة .
- الرواية .
- المسرحية .

النثر في العصر الحديث

تطور النثر العربي الحديث

تمهيد :

الطور الأول – مرحلة الانتقال :

يمثل الشيخ حسن العطار وحسن قويدر والخشاب والدرويش ولفيف من الكتاب الذين عاشوا في عصر محمد على باشا المرحلة الانتقالية التي سبقت عصر النهضة وشهدت بوادرها ، ولكن كتاباتهم كانت حافلة بالسجع والمحسنات البديعية . وقد كان رفاعة الطهطاوي على رأس الرواد الذين اختطوا طريقاً جديداً للنثر العربي الحديث ، فقد كان لرحلته إلى باريس ، وقد عكف على تدوين مذكراته عن هذه الرحلة بإيحاء من أستاذه العطار وقد كان لجدة الموضوع أثرها في أسلوبه ، إذ بذل الطهطاوي جهداً كبيراً من أجل تطويع العربية لاستيعاب ألفاظ الحضارة، فترجم وعرب، وقد لجأ أحياناً إلى استخدام بعض الكلمات العامية ، وقد جمع أسلوبه بين ركاكة عصور الانحطاط وقوة العصور التالية لها ، وقدم تعليقات مفيدة على القانون الفرنسي ، وذكر بألفاظ كادت تُنسي بعد سيطرة عهود الظلام ، وأبدى آراءً جريئة وروحاً متفتحة ، ويعتبر كتابه هذا باكورة النثر الحديث ، فقد ترسّل في معظم الكتاب وإن كان قد اعتمد على العبارة المسجوعة في المقدمة ، وكانت ترجمته لقصة تليماك للأب فنلون أثر كبير في تطور النثر وكانت أول قصة تترجم إلى الأدب العربي الحديث ، فضلاً عن أنها كانت أول محاولة لنقل الأدب الأسطوري اليوناني إلى الأدب العربي وإن كان قد التزم السجع ، ولكنه كان قوي الأسلوب ، وقد ترجم كتاب (قلائد المفاخر) وكتاب (بداية القدماء وهداية الحكماء) وتعرض في هذين الكتابين لمباحث جديدة فنية وأدبية واجتماعية وتاريخية وأسطورية متحدثاً عن (الأسطورة) عند المصريين القدماء ، وقد ألف كتاباً جديداً في موضوعه تربوي الطابع هو كتاب مناهج الآداب المصرية في مناهج الآداب العصرية وكان أسلوبه قد تطور ، وكان ترسُّله مشفوعاً بالسلاسة والتدفق ولم يكن يميل إلى التعثر أحياناً ، كما لمسنا في كتابه الأول ، وكان آخر كتبه التي ألفها (المرشد الأمين للبنات والبنين) وقد ألفه بتكليف رسمي

حين عزمت السلطات في ذلك الوقت على السماح بفتح مدارس للبنات ، وقد جمع بين المباحث التربوية والوطنية ، وكان أسلوبه مزدوجاً يميل إلى الترسل تارةً وينحو منحى السجع تارة أخرى . وعلى العموم فإن هذه الازدواجية قد لازمته في معظم ماكتب : في مقدمات كتبه جميعاً وفي الموضوعات الأدبية والإنسانية .

وقد عاصر الطهطاوي في مصر محمود الألوسي أبو الثناء (١٨٠٢ - ١٨٥٤) في العراق وهو صاحب التفسير المشهور (روح المعاني) وله مقامات معروفة ، وكان يكتب على النمط التقليدي البديعي ، هو وابن عبد الله الألوسي المتوفي (١٨٧٤) ، وهما يمثلان هذه المرحلة غير أنهما لم ينعتقا من أغلال البديع .

أما في الشام فقد كان للظروف التي أحاطت به من انتشار للإرساليات التنصيرية ، واحتكاك بالحضارة الغربية الفرنسية ما ساعد على تطور أسلوب النثر ، ومع هذا ظل أسيراً لأسلوب المقامات كما عرفت عند الهمذاني والحريري ، حيث كتب ناصيف اليازجي وكان معاصراً للطهطاوي (مجمع البحرين) الذي يحتوي على ما يقرب من ستين مقامة ، وكان مع هذا معروفاً بترسُّله في الكتب الأخرى .

وهكذا فقد ظهر العديد من الكتاب في مختلف الأقطار العربية يكتبون بأسلوب وسط بين التكلف البديعي والترسل في بداية عصر النهضة .

الطور الثاني : تعدد الفنون النثرية وتطورها :

في هذا الطور نشأت فنون جديدة ونضجت بعد أن مرت بمراحل متعددة أشرنا إليها عند حديثنا عن كل فن من هذه الفنون فقد نشأت المقالة وتطورت حتى استوت فناً ناضجاً متكاملاً وكذلك الرواية التي تعددت مناهجها ومراحلها نتيجة للتأثر بالغرب ، وقس على ذلك الفنون المسرحية بأشكالها المتعددة واتجاهاتها المتباينة .

وسنحاول في الصفحات المقبلة دراسة هذه الفنون دارسة موجزة مع بعض النماذج كلما أتيحت الفرصة لذلك .

الباب الأول

الفنـون النثـرية القـديمـة

في الأدب العـربي الحـديث

١ ـ فـن الخطـابة .
٢ ـ فـن الرسـالة .
٣ ـ فـن المقـامـة .
٤ ـ فـن التراجـم .

الخطابة في العصر الحديث

١ ـ الخطبة قديماً وحديثاً .
٢ ـ ما يشترط في الخطبة والخطيب .
٣ ـ تطور الخطابة في العصر الحديث وأشهر أعلامها .

الخطابـــة

الخطابة من الفنون القديمة عند مختلف الأمم وبخاصة اليونان الذين كانت لديهم بلا تقاليد ولا قواعد في طورها الأول ثم تحولت إلى فن له أسسه وأصوله على يد الفلاسفة الثلاثة الكبار سقراط وأفلاطون وأرسطو الذي وضع لها دستوراً أما العرب في الجاهلية فقد كانوا يهتمون بالخطابة اهتماماً شديداً ، إذ كانت ضرورة اجتماعية تؤدي أغراضاً مختلفة كالمنافرة وإصلاح ذات البين والوصايا والزواج وأصبحت الخطابة وسيلة هامة من وسائل نشر الدعوة الإسلامية تؤدي أغراضاً دينية وإصلاحية وسياسية وخصوصاً عندما نشبت الفتنة واشتد الصراع بين الفرق الإسلامية .

ويعتبر كتاب البيان والتبيين أول كتاب عالج الخطابة حيث اهتم مؤلفه أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ بوصف مقومات الخطابة وهيئة الخطباء وتقاليدهم وتحدث قدامة بن جعفر في كتابه نقد النثر وعقد لها فصلاً من فصول هذا الكتاب ، وقد اهتم كاتبان وفيلسوفان عربيان بكتاب الخطابة لأرسطو حيث ترجماه ولخصاه وهما ابن سينا في المشرق وابن نباتة الفارقي في المغرب . ومما ينبغي أن يتوفر في الخطيب :

– قوة الشخصية والجرأة ، فقد روت لنا كتب الأدب الكثير عن خطباء تهيبوا المنابر ، إذ أثر عن عبد الملك بن مروان قوله شيبني صعود المنابر مخافة اللحن وقد نقل أبو هلال العسكري عن حكماء الهنود أن أول آلات الخطابة رباطة الجأش وسكون الجوارح .

– سرعة البديهة والتذكر : لقد روى لنا تاريخ الخطابة أن بعض خلفاء العباسيين ارتقى المنبر فسقطت على وجهه ذبابة وضايقته فارتج فلم يجد غير آية من القرآن يستنقذ بها الموقف ﴿ **يأيها الناس ضرب مثلٌ فاستمعوا لـــه إن الذين تدعون من دون الله لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا لـــه وإن يسلبهم**

الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ضعف الطالب والمطلوب ﴾[1] فاستحسن الناس منه ذلك التخلص .

– الثقافة : يشترط في الخطيب أن يكون ملماً بالثقافة العامة ، وقد روى عن ميرابو خطيب الثورة الفرنسية أنه كان واسع الثقافة إلى حد كبير وكان ذلك سبباً من أسباب نجاحه .

– إلمام الخطيب بنفسية مستمعيه ، ويضرب مثلاً لذلك خطبة أبي بكر الصديق في سقيفة بني ساعدة حين اجتمع الأنصار لتولية سعد بن عبادة .

ومما يشترط في الخطيب حسن الخلق وقوة الحجة .

والخطيب معذور حين يتهيب الخطابة ، فقد روى أن صعصعة ابن صوحان عرق وهو يخطب أمام معاوية فقال له : بهرك القول ، فقال : إن الجياد نضاحة بالماء ، وقد أرتج على عثمان بن عفان رضى الله عنه ، وأرتج على السفاح في أول خطبة له لولا أن داود بن على أنقذ الموقف .

ومن الخطيبات المشهورات في تاريخ الإسلام عكرشة بنت الأطرش التي ظهرت في موقعة صَفين وأم الخير بنت الحريش والزرقاء بنت عدى الهمدانية وصفية بنت هشام المنقرية التي برزت خطيبة مجيدة في رثاء ابن عمها الأحنف ابن قيس ومن الخطيبات في العصر الحديث الآنسة مي زيادة فقد عرفت بحرصها على تجويد خطبها والتفنن في إلقائها ، وقد تنوعت خطبها فمنها ما كان إصلاحاً مثل خطبتها في المرأة والتمدن سنة ١٩١٤ ، ومنها ما كان في الرثاء كخطبتها التأبينية بمناسبة مرور عام على وفاة ملك حفني ناصف سنة ١٩١٩ م . وقد تميزت خطبها بالرقة والبلاغة .

أجزاء الخطبة : يعتبر أرسطو أول من وضع القوانين والقواعد للخطابة ، فالخطبة تتكون من مقدمة يفتتح بها الحديث ، وعرض لأهم الأفكار التي تتضمنها الخطبة والخاتمة وهي آخر ما يعلق بأذهان السامعين .

---

(١) سورة الحج آية رقم ٧٣ .

ويشترط في المقدمة :

١ – أن تكون مدخلاً تمهيدياً للموضوع .
٢ – أن تكون واضحة الدلالة على الغرض .
٣ – مرتبطة بما بعدها متلاحمة معه .

كما يشترط في العرض :

١ – الترابط بين الأفكار والترتيب بين الأجزاء .
٢ – الوضوح وعدم الاضطراب والغموض .
٣ – الإقناع والتأثير والبعد عن الزيف .

أما الخاتمة فينبغي أن تكون :

١ – قوية مؤثرة لأنها الأثر الباقي في ذهن الجمهور ووجدانه .
٢ – قصيرة موجزة فإن طالت اعتورها الفتور .
٣ – قد تكون تلخيصاً وتوكيداً لما جاء من أفكار في الخطبة .

وقد عمل العرب على وضع تقاليد وشروط للخطبة في أولها وآخرها إذ ينبغي أن تفتتح بالتحميد والتمجيد والصلاة على رسول الله (عليه السلام) وقد ذكر الجاحظ أن الخطبة التي لا تبدأ بالتحميد بتراء والتي لم توشح بالقرآن شوهاء وقد سميت خطبة زياد بن أبيه في البصرة بالبتراء لأنها لم يحمد فيها الله .

ومن عبارات التحميد في خطب النبي عليه الصلاة والسلام وخلفائه الراشدين :

الحمد لله ، ونستعينه ، ونؤمن به ، ونتوكل عليه ، ونستغفره ونتوب إليه ، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا وسيئات أعمالنا ، من يهده الله فلا مضل له ، ومن يضلل فلا هادى له ، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له .

وقد عمد الخطباء العرب إلى الاستشهاد بالقرآن الكريم أو الشعر ، على أن الشعر لم يستشهد به على نحو واسع في الخطبة إلا منذ القرن الثالث الهجري وقد استشهد الحسن رضى الله عنه بقول عدى بن العلاء الغساني :

ليس من مات فاستراح بميت إنما الميت ميت الأحيـــاء

أسلوب الخطبة :

تختلف الخطبة - في أسلوبها - باختلاف موضوعها وجمهورها ، فبعضها يحتاج إلى الأدلة العقلية المنطقية ، وقد عرف روبسبير أحد رجال الثورة الفرنسية بإجادته لهذا النوع من الخطابة ، وبعضها يحتاج إلى تحريك العاطفة والوجدان وقد عرف بذلك الخطيب الفرنسي المشهور (غامبتّا) أما أجود أنواع الخطب فهو ما جمع بين الإقناع والتأثير .

ومن الخطب التي تحتاج إلى الأدلة العقلية الخطب القضائية والعلمية والمناظرات والجدل ، أما خطب الحرب فتحتاج إلى الإثارة العاطفية .

ويشترط في الخطبة أن يكون أسلوبها واضحاً سهل الألفاظ قصير الجمل فيه شيء من الإيقاع الناجم عن حسن اختيار الكلمات والمزاوجة بين الجمل ، ولا بأس من السجع الخفيف إذا جاء عفو الخاطر دون تكلف ومن الخطب التي اشتهرت بقصر جملها وتوفر الإيقاع فيها خطبة صفية بنت هشام على قبر ابن عمها الأحنف بن قيس وخطب قس بن ساعدة والمأمون الحارثى فى العصر الجاهلي ، وخطب منذر بن سعيد في الأندلس .

أما في العصر الحديث فقد عرف عن الزعيم مصطفى كامل أنه كان يطيل الجمل في أول عهده بالخطابة وخصوصاً عندما خطب في الاسكندرية عام ١٨٩٦ غير أنه ما لبث أن اهتم بصياغة جمله القصيرة الموقعة كما فعل فى خطبته المشهورة ١٩٠٧ « بلادي ، بلادي لك حبي وفؤادي ، لك حياتي ووجودي ، لك دمي ونفسي ، لك عقلي ولساني لك لبي وجناني ، فأنت أنت الحياة ولا حياة إلا بك يامصر » .

أما محمد الله النديم الذى كان يرتجل خطبه فكانت كلماته ملتهبة ، ذات إيقاع موسيقي عذب ، وكان يعمد إلى التهويل والمبالغة ، ويلجأ إلى الإيحاء ويكثر من الشعر والحديث والاقتباس من القرآن الكريم .

نموذج للخطبة

من خطبة لمصطفى كامل :

ليس مصاب الشرقيين واحداً في هذا الزمان . ليس مصابهم الوحيد أن يكونوا مستعبدين خاضعين للأجنبي ، بل هناك مصاب آخر لا يقل عن هذا في أهميته وهو اعتقاد الملايين من بني الإنسان أننا لا نصلح لشيء وأن الرقي بيننا محال . وأننا العضو الأشل في الجسم وأن موتنا خير من حياتنا .

وإننا مهما قلنا للأمم المتمدنة والشعوب السائدة إن لنا تاريخاً يثبت ضد ذلك ، ولنا ديناً يدعو إلى التقدم والحضارة ويأمر بطلب العلم من المهد إلى اللّحد ، لا نقنعهم بما نقول لأن البرهان المحسوس هو سقوطنا وتأخرنا قائم حجة علينا ولأن الإقناع لا يكون بالأقوال بل الأعمال .

فكونوا أيها السادة الدعاة إلى الحق والهدى . قولوا لأولئك الأمراء الغافلين أن قوموا من رقدتكم وانهضوا من غفلتكم فإنكم سكارى بمظاهر الملك . ولكن هذا الاضمحلال الذي يؤدي بأمكم يهدم يوماً ما سلطانكم ولا ينفع الندم يومئذ أحداً .

قولوا لأولئك الأغنياء الذين أسرفوا في الموبقات والملاهي وحبسوا أموالهم عن الأمّة وخيرها أن أفيقوا من هذا الحال ، فإنكم لستم عظماء إلا بالأمة ، وسقوطها سقوط لكم وسموها سمو لكم ، والمال سم إذا كان واسطة للفساد . ونعمة وبركة إذا كان عامل الخير والرشاد .

قولوا للشعوب إنها ما خلقت لتعيش عيشة الأغنام ، بل لتحيا وتعمل وتستثمر الأرض وما فيها وإنها لو طلبت النجاح لأدركته لأن إرادتها أكبر قوة في العالم .

التعليق على خطبة مصطفى كامل :

هذه خطبة وطنية قصد الخطيب من خلالها أن يستثير الهمم ويذكي الحماس في نفوس الناس من أجل أن يكونوا إيجابيين ، لا يركنون إلى الدعة والخمول بل يعملون من أجل خيرهم وخير أمتهم ، وهي لا تقتصر على الجانب الوطني فقط بل تلح على الجانب الاجتماعي إلحاحاً واضحاً وقد رتب الكاتب أفكاره ونظمها فبعد أن بسط القول في شئون الأمم الشرقية الحاضرة مستدلاً بأدلة عقلية منطقية واقعية انبرى لحثهم على أن يصلحوا من شأنهم ويدعوهم إلى النهوض ويحذرهم من مغبة السلبية والكسل .

ومن الخصائص التي نلحظها في أسلوب الخطبة ما يلي :

أولاً : التكرار الذي يقصد به التأثير والتقرير : ليس مصاب الشرقيين ليس مصابهم ، قولوا ... إلخ .

ثانياً : استخدم الأدلة العقلية التقريرية للإقناع إذ إن البرهان المحسوس يؤكد ما في الأمم الشرقية من اضمحلال .

ثالثاً : المراوحة بين الإنشاء والخبر والتركيز على الصيغ الطلبية لاستثارة الهمم وتنبيه الغافلين والتأكيد على الأساليب الأمرية في الدرجة الأولى .

رابعاً : الجمل طويلة في بعض الأحيان وقصيرة في أحيان أخرى . والجمل الطويلة تأتي في مجال بسط الحقيقة وشرحها حيث تكثر فيها أدوات الربط والتعليل والتوكيد .

خامساً : هناك نوع من الإيقاع الخفي الناجم عن اختيار الكلمات وتآلف الحروف .

سادساً : الترابط واضح في الخطبة بين الأفكار والمعاني فكل فكرة تسلم إلى التي تليها بسهولة ويسر .

أما الخطيب فهو زعيم من زعماء الوطنية في مصر وقد أسس صحيفة اللواء ، وكان يدعو إلى الجامعة الإسلامية ، وله أسلوب متميز في الخطابة ، وقد كان أول عهده بها يطيل جمله ثم انتهى إلى استخدام الجمل القصيرة الموقعة

لتلك الخطبة التي يقول فيها (بلادي بلادي لك حبي وفؤادي) والتي ألف على نسقها النشيد الوطني في مصر . وكان مصطفى كامل يتمتع بمكانة سامية في بلاده إذ قيل فيه إن قلب مصر لم يخفق إلا مرتين الأولى عند موت مصطفى كامل والثانية يوم أعدم مواطنو دنشواي[1] على أيدي جنود الإنجليز في عهد كرومر . ولد عام ١٨٧٤ وتوفي عام ١٩٠٨ .

وقد كان متعلقاً بالدولة العثمانية ، واتصل برجال السياسة في ألمانيا والنمسا والمجر يستنجد بهم على بريطانيا ، وقد قابل السلطان العثماني وحظي باحترامه حين سأله السلطان هل أنت محام ؟ فقال له : « نعم يامولاي إني محامٍ عن قضيتين مهمتين قضية مصر خصوصاً وقضية المسلمين عموماً » ، من مؤلفاته كتاب (مصر والاحتلال) و (المسألة الشرقية) وكان لكليهما صدى واسع وكان يلقي بعض خطبه بالفرنسية ، وقد كان يعتمد على مناصرة فرنسا .

أسلوب مصطفى كامل في خطبه :

تميز بحماسته العارمة للكرامة الوطنية ، وكان أقدر على الإقناع وأجرأ على الخصم وبرز بين ثلاثة يعتبرون من أحسن الخطباء هم أديب إسحق وعبد الله النديم ومصطفى كامل .

كان شعوره متدفقاً وحجته قويةً ، وتتبدى هذه الحجة في قوله « كيف نيأس من المستقبل وقد أرانا التاريخ أمما حكمها الأجانب قروناً طويلة ثم قامت بعد الذل والاسترقاق مطالبة بحقوقها » .

ويكثر في خطبه من استعمال ضمير المخاطب مقروناً باستعمال صيغة الطلب كقوله من الخطبة التي أشرنا إليها « فيا أيها المصريون المخلصون لمصر انشروا الحقيقة في أمتكم والأمم الأخرى » .

(١) دنشواي : قرية مصرية عرفت بتلك الحادثه المشهورة التي تمثلت في دخول عدد من الضباط الإنجليز إليها من أجل أن يصطادوا الحمام ، ولكنهم أشعلوا النار في البيادر فطاردهم الأهالي ، وضلَّ أحدهم السبيل فأصابته ضربة شمس فمات ، وعوقب أهلها عقاباً جماعياً وفردياً ، وعلق بعض أبنائها على المشانق ، وعقدت للبعض محاكم صورية . وكان كرومر آنذاك هو المندوب السامي على مصر .

ومن الظواهر الأسلوبية الشائعة في خطبه تكرار العبارات والألفاظ الهامة لإثارة الشعور ودعم الحجة من ذلك قوله : « ليقولوا ما شاءوا فإنهم أعداء ظاهرون ونحن أمة في ديارها مهاجمون مسلوبون . نعم أنا مهيج لأني أذكر الوطن بل مجزم لأني أقول بلادي ، بل سفَّاك لأني أُشهِّر بالغاصبين بل أفاك لأني أخاطب بالحق ! أمهيج أنا لأني أحاسب الإنجليز في تصرفاتهم السيئة ... أمهيج لأني مصري أحب مصر وعن يميني وشمالي بيوت خرّبها الظلم ! أمهيج أنا لأني أعتقد أن الدولة العلية روح مصر .. أمهيج لأني أبكي نور العلم الذي كاد يرحل من بلادنا » .

أنواع الخطابة في العصر الحديث والعصور القديمة :

من الخطب التي عرفت في العصر الجاهلي خطب المنافرة والمفاخرة ، وهي المباهاة في الجمع المحتشد بفضائل الأصل ومكارم النسب ومحامد الخلق ، ومن أشهر المنافرات تلك التى انعقدت بين علقمة الفحل وعامر بن الطفيل ، وتلك التي عقدت بين عبد المطلب بن هاشم وحرب بن أمية . أما فى عصر الرسول ﷺ فيروى لنا تاريخ الخطابة منافرة حصلت بين خطيب وفد بني تميم وثابت بن قيس خطيب المسلمين . وقد أبطل الإسلام خطب المنافرات .

ومن الخطب أيضاً خطب الوفود وخصوصاً ما رواه لنا تاريخ الخطابة عن وفد العرب الذي يتكون من النعمان بن المنذر وأكثم بن صيفي وحاجب ابن زرارة وعدد آخر من خطباء العرب الذين وفدوا على كسرى ، كذلك وفود القبائل التي كانت تتوالى على الرسول ﷺ . وقد توالت الوفود على الخلفاء الراشدين (رضى الله عنهم) . وقد صبغت خطب الوفود بالصبغة السياسية حينما اشتد الخلاف بين على ومعاوية (رضي الله عنهما) .

ومن أنواع الخطابة التي كانت سائدة أيضاً خطَب الزواج، وقد روى عن عمر ابن الخطاب رضى الله عنه قوله «ما يتصعدني كلام كما يتصعدني خطب النكاح وكانت خطب الرسول ﷺ بالغة الأثر في نفوس المسلمين . ومن الخطب المشهورة في تاريخ الخطابة الإسلامية خطبة عمر بن عبد العزيز التي يقول فيها « أيها الناس إنما الدنيا أمل مُختَرَم وأجل منتقص وبلاغ إلى دار غيرها .. إلخ » .

ومن الوعاظ المشهورين الإمام الأوزاعي ، وله خطب طويلة في هذا المجال وخصوصاً في وعظ الخليفة المنصور .

أما الخطب الحديثة فمنها :

أولاً : الخطب السياسية :

وليس المقصود بحداثة هذا النوع أنها مقطوعة الجذور عن الماضي فهناك الكثير من الخطب السياسية عبر العصور العربية المختلفة خصوصاً تلك التي ازدهرت باحتدام الفرقة وتشتت الفرق الإسلامية منذ العصر الأموي . لكن العصر الحديث تميز بلون خاص من هذه الخطب حيث ظهرت النزعات التحررية المختلفة لذا نجد أن الثورة العرابية كان لها دورها الواضح في ازدهار الخطابة السياسية الحديثة ، وأفرزت خطباء مشهورين من أمثال عبد الله النديم الذى كان يرتجل خطبه حيث بلغ من مقدرته الخطابية أنه نهض في حفل لجمعية المقاصد الخيرية سنة ١٨٨٣ فخطب خمس مرات لا يكرر في كل مرة ما قاله في الخطبة السابقة ولا يقول إلا كلاماً جديداً ومعاني جديدة . ومن الخطباء المشهورين في هذا المضمار مصطفي كامل وسعد زغلول . وتتجلى مقدرة الخطيب السياسي الحقة في الأزمات العنيفة . وسنورد نماذج لهذه الخطب إن شاء الله .

ثانياً : الخطب البرلمانية :

كان لتطور نظم الحكم في العصر الحديث أثر في ظهور هذا النوع من الخطابة ، وكانت المجالس النيابية ميداناً فسيحاً للخطابة ، ويمكن اعتبار الخطبة البرلمانية امتداداً للخطب السياسية .

ثالثاً : الخطب القضائية :

ونجد جذرها الحقيقي في الخطب التي كان يدافع بها أهل البيت عن أنفسهم أيام الأمويين ، ومن هذا النوع خطبة محمد بن الحنفية رضي الله عنه حين وقف عبد الله بن الزبير يخطب معدداً مثالبَ مزعومة للإمام على كرم الله وجهه ، على أن نمط الخطب القضائية الحديثة له أصوله وقواعده التي يقتضيها نظام المرافعات أمام المحاكم ، ومن هذه الخطب خطبة أحمد لطفي في دفاعه عن إبراهيم الورداني الذي اغتال بطرس باشا غالي — ويعتمد هذا النوع من الخطابة على استثارة عاطفة الهيئة القضائية ، وقد يعمد إلى الأدلة والبراهين القانونية .

وقد تطورت لغة الخطب القضائية في العالم العربي ، فقد كانت تحمل في طورها الأول عند إنشاء المحاكم الأهلية سنة ١٨٨٣ بعبارات ركيكة ، ثم ترقت إلى مرتبة عالية من البلاغة وخصوصاً عند مكرم عبيد في دفاعه عن شفيق منصور المتهم فى قضية الاغتيالات السياسية سنة ١٩٢٦ .

خطب التكريم والمديح والتهنئة والمناسبات :

نتيجة لاتساع آفاق الحياة الاجتماعية وتطورها فقد ظهرت ألوان من الخطب الاجتماعية كخطب التكريم والتهنئة وما إلى ذلك ، وقد عرف العرب عبر تاريخهم الطويل ألواناً من هذه الخطب مثل خطبة عبد المطلب بن هاشم في تهنئة الملك العربى سيف بن ذى يزن باسترداده لملكه من الحبشة .

ومن خطب المناسبات الاجتماعية خطب الرثاء والعزاء ، ومن أرق خطب الرثاء العربية القديمة خطبة عائشة رضى الله عنها في رثاء أبيها (عليه رضوان الله) ، وحين وقف الحسين على قبر أخيه الحسن رضى الله عنهما .

ومن خطب الرثاء المشهورة خطبة الحجاج حين أتاه نبأ وفاة ولده محمد وأخيه في يوم واحد . وهذا النوع من الخطب الذي أطلق عليه في العصر الحديث اسم التأبين يغلب عليه الإيجاز ، وقد حاول بعض المحدثين الإطالة فيه لما تتيحه حفلات التأبين من وقت يستعرض فيه الخطباء مناقب المرثي ومآثره .

وهناك نوع آخر من الخطب الاجتماعية يمكن أن نطلق عليه اسم خطب الإصلاح الاجتماعي ، حيث ينبرى الأدباء والخطباء للإشارة إلى ما يلم بالأمة من أدواء وما ينشدونه لها من علاج ومن الخطباء الذين عنوا بهذا أديب إسحاق الذي خطب خطبة تدور حول التعصب والتسامح . ومن الخطباء الاجتماعيين أمين الريحاني ونقولافياض وميخائيل نعيمه والآنسة مي وقد جمعت أكثر خطبهم في كتب تحمل أسماءهم كالريحانيات لأمين الريحاني وعلى المنبر لنقولافياض وزاد المعاد لميخائيل نعيمة وكلمات وإشارات للآنسة مي .

الخطب العلمية :

ويمتاز هذا النوع من الخطب ببروز عنصر الإقناع لأنها تخاطب جمهوراً معيناً له ثقافته المتخصصة ، ولكنها لا تخلو من جمال الصياغة وسلاسة الأسلوب دون جور على الحقيقة العلمية .

وهناك مجموعة من الخطب العلمية الدقيقة ترجمت عن الإنجليزية ترجمها الدكتور يعقوب صروف منشيء مجلة المقتطف . وأسلوبها – يجمع بين الدقة والضبط وتنسيق المعاني وترتيبها مع الوضوح والبلاغة[1] .

---

(١) راجع كتاب :

محمد عبد الغنى حسن – الخطب والمواعظ .

دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٧ م .

نماذج من الخطب الحديثة

من خطبة لأحمد بك لطفي يدافع عن وطنية الورداني :

« أما أنت أيها المتهم ! فقد هممت بحب بلادك حتى أنساك ذلك الهيام كل شيء حولك . أنساك واجباً مقدساً هو الرأفة بأختك الصغيرة وأمك الحزينة ، فتركتهما يبكيان هذا الشباب الغض ! تركتهما يتقلبان على جمر الغضا ! تركتهما يقلبان الطرف حولهما فلا يجدان غير منزل معفر غاب عنه عائله ! تركتهما على ألا تعود إليهما وأنت تعلم أنهما لا يطيقان صبرا على فراقك لحظة واحدة : فأنت أملهما ورجاؤهما ! دفعك حبُّك لبلادك إلى نسيان هذا الواجب ، وحجب عنك كل شيء غير وطنك وأمتك ، فلم تعد تفكر في تلك الوالدة البائسة ، وهذه الزهرة اليانعة ، ولا فيما سينزل بهما من الحزن والشقاء بسبب ما أقدمت عليه » .

التعليق :

تعتبر هذه الخطبة من المرافعات ، ومن الواضح أن الخطيب قد اتكأ بشكل تام على جانب التأثير ، فليس ثمة أدلة قانونية يدحض بها الخطيب التهمة عن موكّله ، وكل ما فعله هو محاولة استثارة وجدان القضاء والتأثير على عواطفهم ، لذا فقد لجأ إلى مخاطبة المتهم مخاطبة تستدر المشاعر وحاول أن يستخدم التكرار كوسيلة من وسائل التأثير ، وأن يختار كلمات موحية تشيع جواً من التعاطف مع المتهم . والصور البيانية القائمة على الاستعارة والمجاز (حجر الغضا ، الزهرة اليانعة .. إلخ) . كذلك الاعتماد على الإيقاع الخفي والظاهر ، الناجم عن المزاوجة واتساق النظم ورقة الكلمات .

ومن الخطب الاجتماعية خطبة الآنسة مي زيارة في إحدي الجمعيات الخيرية سنة ١٩١٨ وهي بعنوان « الإخاء » :

إن كلمة الإخاء التي ينادى بها دعاة الإنسانية في عصرنا ليست ابنة اليوم

فحسب ، بل هي ابنة جميع العصور ، وقد برزت إلى الوجود منذ شعر الإنسان بأن بينه وبين الآخرين اشتراكاً في فكرة أو عاطفة أو منفعة ، وبأنهم يشبهونه رغبات واحتياجات وميولا .

يجب أن يتألم المرء ليدرك عذوبة الحنان ! يجب أن يحتاج إلى الآخرين ليعلم كم يحتاج غيره إليه ! يجب أن يرى حقوقه مهضومة يزدرى بها ليفهم أن حقوق الغير مقدسة يجب احترامها يجب أن يرى نفسه وحيداً ملتاعاً ، دامي الجرح ، ليعرف نفسه أولاً ، ثم يعرف غيره ، فيستخرج من هذا التعارف العميق معني التعاون والتعاضد . كذلك ارتقى معنى الإخاء بارتقاء الإنسان » .

هذه الخطبة تنتمي إلى النوع الاجتماعي ، لذا نجد أن الخطيبة قد تناولت موضوعاً ذا صلة بالعلاقات الإنسانية وهو الإخاء ، وقد توفر فيها عنصران : الإقناع عن طريق تنظيم الفكرة منطقياً واعتماداً على حقائق التاريخ وتقريرها وسوقها على أنها حقائق موضوعية لا جدال فيها ثم التأثير عن طريق العزف على أوتار العواطف واستثارتها بواسطة الكلمات الموحية الرقيقة واستقصاء ما يتعلق بالفكرة استقصاء يلم بأدق المشاعر والإلحاح على الأوصاف والنعوت المؤثرة .

تطور الخطابة في العصر الحديث وأشهر أعلامها

الطور الأول : كانت الخطابة في بداية عصر النهضة ضيقة النطاق لا ينهض بها إلا طائفة من الأئمة غير المؤهلين شرعياً للقيام بهذه المهمة فكانوا يرددون الخطب الجاهزة التي ورثوها عمن قبلهم .

الطور الثاني : مع بداية الحركات الإصلاحية الدينية في العالم العربي ففي مصر التف حول حركة جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده العديد من الأدباء في سوريا ومصر ، ولما قامت الثورة العرابية اشتد عود الخطابة السياسية ، وكان قبلها قد أخذ الأدباء يتناوبون الخطابة في الأمور الدينية والأخلاقية . وكذلك الحال فيما يتعلق بحركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب الذي قاد أول حركة دينية

إصلاحية ، وقس على ذلك بقية الحركات ، وقد كان عبد الله النديم هو من أشهر خطباء هذه الحقبة ، يأتي بعده الشيخ محمد عبده .

الطور الثالث : أقيمت النوادي والجمعيات الأدبية والاجتماعية كما تعددت الأحزاب السياسية بمصر ، وقد ترتب على ذلك نشوء أنماط من الخطابة المحفلية والسياسية ، ولعل من أشهر أعلام الخطابة الاجتماعية مي زيادة .

الطور الرابع : مع نشوء البرلمانات والمحافل الدولية برزت ألوان متعددة من الخطابة الدبلوماسية والنيابية ، وبرز خطباء لهم دورهم في هذا المجال ، وقد كان للخطابة البرلمانية مذاقها الخاص إذ تقوى فيها النزعة الجدلية وتبدو أشبه بالمرافعات القضائية في بعض الأحيان .

الطور الخامس : في العقود الأخيرة اندلعت الصحوة الإسلامية وكثر الخطباء الذين أعطوا الخطابة الدينية دفعة جديدة ربطتها بواقع الأمة ورجعت بها إلى جذورها الحية .

من أعلام الخطابة في العصر الحديث

عبد الله النديم (١٨٤٣ - ١٨٩٦) :

العوامل التي أدت إلى بروزه كخطيب متميز :

أولاً : عمله في القصر العالي بالقاهرة حيث كانت تقيم والدة الخديوى وقد مكّنه ذلك من الاطلاع على حقيقة الأمور في تلك البيئة التي تتحكم فى مقادير الأمور ، مما جعله قوي الحجة من خلال التجربة الحيّة .

ثانياً : تردده على الأزهر لمتابعة تحصيله العلمي واحتكاكه بأهل الفكر والأدب في مجالس خاصة كمجلس جمال الدين الأفغاني ومحمود سامي البارودي .

ثالثاً : اتصاله بأحد الباشوات ممن كان لهم مجالس أدبية يجتمع فيها أهل العلم والأدب . وهناك برزت مواهبه .

رابعاً : سعيه في طلب الرزق وتنقله بين القاهرة والمنصورة والاسكندرية

وطنطا ومعاناته الحياة من أوسع أبوابها .

خامساً : انضمامه فى المرحلة الثانية من حياته بعد (مرحلة السعي من أجل الرزق) إلى جمعية فتاة مصر – حيث اتصل بأديب إسحق وسليم النقاش وكانا يصدران جريدتي (مصر) و (التجارة) حيث عين محرراً مساعداً فيهما وقد كان لإنشائه مع رئيس جمعية فتاة مصر (الجمعية الخيرية الإسلامية لتربية النشء وبث روح المعارف) أثر في بروزه في فن الخطابة حيث أتيحت له الفرصة للدعاية عن طريق الخطابه لهذه الجمعية .

سادساً : توليه مهمة إدارة المدرسة التي أنشأتها الجمعية حيث أفسح لموهبته الخطابية مجال الظهور فكان يقيم الحفلات وينتهز الفرص ليقف في الناس خطيبا .

سابعاً : عندما اندلعت ثورة عرابي كان خطيبها المعبر عن شعور الجماهير ونقمتها على من يحاولون إخماد الروح الوطنية في نفوسهم .

ثامناً : تشرُّده وتنكّره ، فقد اضطر إلى الفرار والاختفاء نحو تسع سنوات لا يستقر على حال وحين قبضت عليه السلطات حكم عليه بالنفي إلى يافا حيث استقبل من علمائها وأعيانها بالتكريم .

تاسعاً : عودته إلى مصر بعد أن عفا عنه عباس الثاني حيث أقام في القاهرة وأنشأ مجلة الأستاذ فكان يكتب مقالات في الإصلاح الاجتماعي ، وبدأ بمشاكسة الاحتلال ولكنه نفي ثانيةً إلى يافا ، ثم عين مفتشاً للمطبوعات في الآستانة واحتك بأبي الهدى الصيادي ، وألف في ذمه (المسامير) .

خصائص أسلوبه :

كان في أول عهده تقليدياً حافلاً بالسجع والزخارف البديعية ، ولكنه بعد أن عمل في الصحافة اصطنع الترسل ، وقد كان مزدوج الأسلوب تقليدي متصنع يشيع في خطبه الدينية ومتجدد تتميز به خطابته العمومية ، ولكن الخطابة عنده في أواخر عهده كانت متحررة من قيود السجع ، وقد تميز بقوة التعبير وانطلاق النفس وهو كما وصفه أحد معاصريه تتدفق الألفاظ في فمه كتدفق النهر .

مراجع الخطبة في العصر الحديث

١ – إلياحاوي ، فن الخطابة وتطوّره عند العرب ، دار الثقافة ، لبنان .

٢ – محمد بن أبي زهرة ، الخطابة : أصولها وتاريخها القاهرة ١٩٣٤ .

٣ – لويس شيخو ، علم الخطابة ، بيروت ١٩٢٦ .

٤ – أحمد أمين ، فجر الإسلام ، مصر ١٩٥٠ .

٥ – أنيس المقدسي ، الفنون الأدبية الحديثة وأعلامها ، دار العلم للملايين ، ط ٣ ١٩٨٠ .

٦ – أنيس المقدسي ، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، ط ٦ ، بيروت ١٩٧٩ .

٧ – علي محفوظ ، فن الخطابة وإعداد الخطيب ، دار الاعتصام ، القاهرة د . ت .

٨ – فاروق سعد ، باقات من حدائق مي ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت .

فنّ الرسالة في الأدب العربي الحديث

- تطور الرسالة .
- نماذج من الرسالة .
- أعلام الرسالة .
- مراجع فن الرسالة .

فن الرسالة

الرسالة من الفنون الأدبية العريقة في تراثنا ، وقد تجلّت فيها عبقرية النثر العربي ، وكانت تتكون من ضربين : الرسالة الديوانية والرسالة الخاصة ، أما الرسالة الديوانية فقد كان لها تقاليدها وظهرت طائفة من الكتاب الذين شكلوا طبقة خاصة عرفوا بطبقة الكتاب ، أما الرسالة الخاصة فقد تناولت موضوعات متعددة تتعلق بالمناسبات الاجتماعية والعلاقات الشخصية .

وقد ظهر في العصر الحديث نمط متميز من الرسائل تمثّل في الرسائل الأدبية ، المتبادلة بين الأدباء حيث يتطارحون الآراء حول القضايا الأدبية والنقدية أو يتبادلها الكتاب والكاتبات وغيرهن ويكون محورها المشاعر الشخصية الحميمة .

وقد تعددت أبواب الرسائل الشخصية فكان منها رسائل الشوق كتلك التي كتبها إبراهيم اليازجي والشيخ حمزة فتح الله ومحمد بك دياب ووفا أفندي محمد .

ومنها رسائل التعارف قبل اللقاء كرسائل حفني بك ناصف ومحمود أبو النصر ومحمد البيلاوي وعبد الكريم سلمان .

ومنها رسائل الهدايا كرسائل سعيد بن حميد وعبد الله الأنصاري وأحمد مفتاح ، ومنها رسائل الاستعطاف كرسالة إبراهيم اليازجي ورسائل حسن التقاضي والاعتذار ورسائل الشكر والعتاب والشكوي والتهاني والوصايا والنصائح وما إلى ذلك من أبواب تقليدية سنحاول أن نعرض بعض نماذجها في نهاية هذا الفصل إن شاء الله .

تطور فن الرسالة في الأدب العربي الحديث :

أولاً : المرحلة الأولى كانت الرسالة فيها امتداداً لما كانت عليه الرسالة

في العصور السابقة إذ تناولت موضوعات تقليدية كما أشرنا فيما سبق ، وكان اليازجي وحفني ناصف وأبو النصر وغيرهم من أشهر كتاب الرسائل في هذا العهد .

نموذج للرسالة في هذه المرحلة :

كتب الشيخ حمزة فتح الله المتوفى عام ١٣٣٦ هـ من رسالة شوق إلى السيد عبد الحميد البكري يقول فيها :

مولاي : أما الشوق إلى رؤيتك فشديد ، وسل فؤادي عن صديقٍ حميم وودٍ صميم ، وخُلّةٍ لا يزيدها تعاقبُ الملْوَين ، وتألق النيِّرين إلا وثوقاً في العُرى ، وإحكاماً في البناء ، ونماءً في الغِراس ، وتشييداً في الدعائم ، ولا يُظنَّنَّ سيدي أن عدم ازدياري ساحته الشريفة ، واجتلائي طلعته المنيفة لتقاعسٍ أو تقصير ، فإن لي في ذلك معذرة اقتضت التأخير والسّيد (أطال الله بقاءه) أجدر مَن قَبِلَ معذرة صديقه وأغض عن ريثٍ استدعته الضرورة .

(وبعدُ) فرجائي من مقامكم السامي ألا تكون معذرتي هذه عائقاً لكم عن زيارتي فلكم مِننا طوقتمونيها ، ولكم فيها فضلُ البُداءَة ، وعليَّ دوَام الشُّكران والسلام .

المفردات :

صميم : خالص – الملوين : الليل والنهار – النيرين : الشمس والقمر – العري : الروابط – الدعائم : الأركان – ازدياري : زيارتي اجتلائي : رؤيتي – المنيف : الشامخ – أجدر : أحق – ريث : بطء – أغضي : ضرب صفحاً – تسامح المنن : الفضائل – البداءة : البداية .

خصائص النص :

أولاً : اصطنع الكاتب في هذه الرسالة أسلوباً تقليدياً تمثل في الحرص على اختيار الألفاظ التي تنتمي إلى المعجم القديم في النثر الفني العربي القديم .

ثانياً : ترسّل أحيانا (بمعني أنه انعتق من أسلوب السجع) ومال إلى السجع في أحيان أخرى ، ولكنه حرص على تقسيم العبارة وتوازنها وإحكام بنائها .

ثالثاً : تبدى في أسلوبه نزوع إلى التصوير البياني المجازي ، فتعاقب الملوين كناية عن طول الزمن ، وكذلك (تألق النيرين) ، وقد صور العلاقة القائمة بينه وبين صديقه كأنها بناء قوي ونبت نامٍ .

رابعا : لقد أقام الكاتب صياغته على التوازن بين الجمل القصيرة والازدواج في المعاني ، فجاءت عبارته محتشدة بالإيقاع وكان ميله إلى التأنق الأسلوبي واضحاً .

خامساً : ينزع الكاتب في هذه الرسالة إلى الاستقصاء وتتبع المعنى والإلحاح عليه (وثوق العرى وإحكام البناء ونماء الغراس وتشييد الدعائم) ولذلك فهو يعبر عن المعنى الواحد بأكثرمن جملة .

سادساً : يتبدى ولوعه في اصطياد النعوت ، فالشوق شديد والصديق حميم والود صميم والساحة شريفة والطلعة منيفة .. إلخ .

مما سبق يتبين لنا أن الكاتب حرص كل الحرص على الصياغة وتجويدها والتأنق فيها فكان يسجع أحياناً ويترسل أحياناً أخرى كما أسلفنا ، وليس هناك تطوير للمعنى أو إثراء له فقيمة الرسالة في شكلها وليس في محتواها . وهذا يمثلها أسلوب النثر في تلك المرحلة الانتقالية .

أما الكاتب فهو لغوي مشهور ولد بالإسكندرية (١٨٤٩ - ١٩١٨) وحفظ القرآن الكريم ودرس العلوم الشرعية واللسانية ثم سافر إلى تونس وأصدر جريدة الرائد التونسية وقد عاد إلى مصر واتصل بالخديوي توفيق الذي أوعز إليه أن يحرر جريدة الاعتدال عام الثورة العرابية وقد مثل الحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين عام ١٨٨٦ وقد عمل مدرساً بمدرسة الألسن ودار العلوم وألف كتاب (المواهب الفتحية في علوم اللغة العربية) وكف بصره في أواخر حياته .

المرحلة الثانية :

ظهر فيها عدد ممن عرفوا بكتّاب البيان وهم المنفلوطي والرافعي والزيات ومعظمهم من كتاب المقالة .

وقد نشر المنفلوطي رسائل شخصية أربع في كتابه (النظرات) ويرجع الدكتور محمد حلمي القاعود أن هذه الرسائل نسجها المنفلوطي كنماذج يحتذيها كتاب الرسالة « فقد غلب عليها طابع الصياغة العقلية التي تهدف إلى تصميم رسالة معينة ، وليس التعبير عن أفكار خاصة في رسالة (ما) ويمكن القول : إن عنصر الافتعال في الرسائل أكبر من عنصر الانفعال »[1] .

نص الرسالة الأولى :

أنا سألتك حاجتي ، أعزّك الله ، وبسطت لك يد رجائي . فقد طرقت باب المكارم ، واستمطرت غيث المراحم ورجوت واحد الدهر همّةً وحزما ، ونادرة الوجود كرماً وفضلاً ، فإن أنجزتها فليست أولى الهمم ، ولا واحدة النعم ، فلكم سبقت إليَّ منكم أيادٍ تخرس دونها ألسنة الشكر وتضيق بها جرائد الحصر ولقد مثلت (أيدك الله) بين أن استشفع إليك بذوي الجاه عندك والزلفى لديك وبين أن أكِلَ ذلك إلى كرمك وفضلك وما طبعت عليه نفسك الشريفة من خلال الخير وسجايا البر فرأيت أن الثانية بك أحرى وبفضلك أجدر . والسلام .

المفردات :

استمطرت : استنزلت – غيث المراحم : مطر الرحمة – واحد الدهر : فريد الزمن – الزلفى : القربى – خلال الخير : صفات الخير – سجايا : طبائع .

أما من حيث الأسلوب فتبدو قريبة من أسلوب حمزة فتح الله مع ميل إلى التخفف من أعباء المفردات التراثية القديمة . أما التكلف والسجع

(١) د . محمد حلمي القاعود – مدرسة البيان في النثر الحديث (مرجع سابق) .

فواضحان كل الوضوح . غير أن الكاتب يبدو وقد طوّر أسلوبه في الرسالة الرابعة ، أما الثانية والثالثة فتبدوان أكثر تكلفاً من الأولى ، إذ برز في هذه الرسالة ما عرف به المنفلوطي من عاطفية مفرطة والمبالغة ، وتبرز فيها ظاهرة استخدام الكلمات الغريبة ، وقد أسرف في التصوير الذي عرف به .

المنفلوطي وخصائصه الأسلوبية :

ولد المنفلوطي عام ١٨٧٦ وتوفي عام ١٩٢٤ ، ومن العوامل التي أسهمت في توجهّه الأدبي ما يلي :

١ – دراسته الأزهرية وصدامه مع أساتذته الذين كانوا يحاولون صده عن هوايته الأدبية .

٢ – شغفه بالشعر الحزين ومواقف البؤس والشقاء وقصص المنكوبين والمحزونين .

٣ – نشأته بين قوم بداة سذّج كما يقول ، وقد كانوا شديدي التمسك بالدين ثم بالموطن ، لهذا كانت صدمته شديدة حين احتك بالحضارة الحديثة .

٤ – نزعته الأصيلة للإصلاح ، وغيرته الشرقية ، فقد كان مخلصاً في الدعوة إلى ما في المدنية .

أما أسلوبه فيتميّز بقدرته التصويرية المجازية دون أن يكون فيها تصنع ، فهو خال من الزخرفة البديعية ، وهو أسلوب مثير للعواطف ومن النماذج التي تبرز هذه السمة الأسلوبية عنده قوله : « رأيت الشعرة البيضاء في مفرقي فارتعت لمرآها كأنما خُيِّل إليّ أنها سيف جرّده القضاء على رأسي أو علم أبيض يحمله رسول جاء من عالم الغيب ينذرني باقتراب الأجل ، وجذوة نار علقت بأهداب حياتي علوقها بالحطب الجزل .

ويتميّز المنفلوطي ببراعته في التقاط الألفاظ ذات الظلال النابضة بالحياة فهو يقول في إحدى مقالاته وهي معنونه بـ (اللفظ والمعنى) « إذا سمعت بيتاً من الشعر فأطربك أو أحزنك أو أقنعك أو أرضاك ، أو هاجك وأنت ساكن أو هدّأ روعك وأنت ثائر ، أو ترك أي أثر في نفسك كما تترك النغمة الموسيقية أثرها في نفس سامعها فاعلم أنه من بيوت المعاني .. إلخ » . ولكنه قد يلجأ

إلى بعض التراكيب غير المستساغة كقوله « فررت من الأسود السانح » أي الثعبان أو « واحتجنه دونه » أي استأثر به ، (ومن هائج وعميم وبارض وجميم) والهائج المصفر أما العميم فما يعم الأرض ، والبارض أول ما يبدو من النبات فإذا تحرك قليلاً فهو الجميم .

ومن خصائص أسلوبه سبك الكلام بفقرات قصيرة متلائمة الفواصل منسجمة دون سجع ، وهو يميل إلى الإطناب والتفصيل والوصف المستفيض وملاحقة التفاصيل فيكرر المعطوفات والمترادفات والنعوت .

وقد أخذ أصحاب الديوان (مدرسة الديوان) وخصوصاً المازني عليه ، ضحالة المعنى ، ولكنه غالى في ذلك أشد الغلو ، وليس من شك أن المنفلوطي لم يكن من أصحاب الثقافات الواسعة العميقة ، وقيمه نثره في نصاعة أسلوبه وقدرته على التأثير .

أما الرافعي فقد عرف بكثرة رسائله ، وقد صدرت له كتب تتضمن عدداً من رسائله مثل كتاب (رسائل الأحزان) و (أوراق الورد) وقد جمعت رسائله الشخصية في كتاب تحت عنوان (من رسائل الرافعي) قام بذلك أحد تلامذته وهو محمود أبورية . وقد امتزجت في هذه الرسائل القضايا العلمية بالقضايا الشخصية :

نموذج من رسائله الشخصية :

ياأبارية ..

السلام عليكم . وبعد ، فإنك تسألني مسائل دقيقة تحتاج إلى الفكر وبسط الجواب ، وهذا مالا قبل لي به ، فأنا مريض الدماغ حقيقة ولكني أجيبك بما قل ودل . وقبل هذا الجواب أنبهك إلى أنك كررت في كتابك ذكر النبي (ﷺ) دون أن تتبع اسمه الشريف بصيغة الصلاة عليه ، وهذا سوء أدب لا أقبله أنا من أحد ، ولا أقرُّ أحداً عليه ، وأنت حين تقول في كتابك (إن الألفاظ ألفاظ محمد) لا تكاد تمتاز عن رجل مظلم القلب نعوذ بالله من هذه الظلمة ، فانتبه إلى ذلك واستغفر الله لنفسك .

أما سؤالك فقد كثر الكلام في جوابه ، والذي أراه أنا أن ألفاظ القرآن منزلة بحروفها ونسقها وإلاّ بطل الإعجاز لأن الإعجاز لا يكون إنسانياً ... إلخ .

خصائص هذا النص :

أولا : البساطة والتدفق والدخول إلى الموضوع مباشرة دون مقدمات .

ثانياً : الروح الإسلامية الغيور والقسوة على من يجتريء علىٰ رسول الله ﷺ .

ثالثاً : الأسلوب المنطقي القائم على ذكر الأسباب واستخلاص النتائج من المقدمات .

رابعاً : التقرير والنزوع إلى الإيجاز والتحرر مما عرف به أسلوب الرافعي من تفنن في التعبير والتصوير .

خامساً : تنوع الموضوعات وامتزاج الشخصي بالموضوعي .

أما النوع الثاني من رسائله التي تضمنتها كتبه فهي تدور حول موضوعات مجرده تتصل بنزعات فلسفية ذات صبغة عاطفية ونفسية .

نموذج لهذا النوع من الرسائل :

جاءني كتابك ، بل جئتني أنت في كتابك ، فضممت الصحيفة إلى قلبي ضمةً عرفتك فيها من خفقات هذا القلب واضطرابه ! وقبلت الكلمات قبلاً شعرت من سحرها في نفسي أن هذه الألفاظ قد خرجت من فمك الوردي فجاءت عطراً وحياةً وجمالاً ونقلت في الكتاب جوّاً رقيقاً نديّا كان مطيفاً بشفتيك عند كتابتها كأنها نسمة من الفجر حول وردة تتنفس بعطرها الذكي ، كلما قرأت لك شيئاً نفذ إلى روحي بالعطر الذي عطّرك الله به . كأن الكلام بيننا أثير تسبح فيه مادة نفسينا :

ولو كل الجميلات في العالم لفظن كلمة واحدة ثم لفظتها أنت وحدك القادرة على أن تصنع روح الجمال وروح الحب وروح المرأة في تلك الكلمة

لأن روحي لا تعرف الجمال والحب والمرأة إلا فيك .

خصائص النص :

١ – في هذا النص سمة شعرية واضحة حيث الشفافية والعاطفية والرقة في الألفاظ والعبارات .

٢ – التداعي الوجداني حيث تنثال الصفات انثيالاً طبيعياً متداعية مع تدفق المشاعر .

٣ – المناجاة العذبة التي تشعرك بذوبان الواحد في الآخر .

٤ – المعجم الرومانسي الوجداني الحافل بالألفاظ ذات الدلالات المطلقة .

مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠ – ١٩٣٧) .

المؤثرات العامة في حياته وأدبه :

١ – نشأته في طنطا في جو ديني شرعي ، ودخوله إلى المدرسة متأخراً بعد أن تجاوز الثانية عشرة من عمره ، حيث لم يتجاوز الابتدائية .

٢ – إصابته بالصمم في وقت مبكر وهو لم يتجاوز الثلاثين بعد ، الأمر الذي أدى إلى عزلته عن الناس وانقطاع الاتصال بينه وبين أحاديثهم .

٣ – ورث عن أبيه مكتبة حافلة بكتب العربية والفقه فأكب عليها دارساً ومستوعباً ، وقد كان أبوه قاضياً وأسرته ذات مكانة دينية .

٤ – تزوج سيدة من آل البرقوقي ورزق عدداً كبيراً من الأطفال وكان رقيق الحال ، فكانت مؤلفاته ورسائله من المصادر الأساسية للرزق .

٥ – اعتداده بنفسه مما أدى إلى دخوله في مخاصمات ومعارك أدبية متصلة طبعت أسلوبه بطابع خاص ، وكان من المعروف عنه أنه يكتب مقالات يمدح بها نفسه وينسبها إلى أحد أعلام الأدب .

٦ – تديّنه الشديد ومحافظته على التقاليد الموروثة وكان يرى في الإيمان سبباً رئيساً للتطور الإنساني وكان شديد الغيرة على اللغة العربية .

من أشهر مؤلفاته (تاريخ آداب العرب) و (حديث القمر) و(المساكين) و(رسائل الأحزان) و (السحاب الأحمر) و (تحت راية القرآن) وعلى السفود ، وأوراق الورد ووحي القلم .

أسلوبه : تميز أسلوب الرافعي بمسحة من الغموض والتعقيد ، وذلك لأنه كان حريصاً على ابتكار غير الشائع من المعاني والألفاظ والتراكيب ، وكان ميالاً إلى التكلف والتأنق .

أما رسائل الزيات فقد عثر على مائة منها لم تر النور كلها حتى الآن وقد نشر بعضها ، وهي رسائل متنوعة شعراً ونثراً وفكاهة وجدا موجزة تخلو من المقدمات تقريباً .

نموذج من رسائل الزيات .

عزيزي حسن ...

قُل لي مالذة النسيم العليل إذا لم يكن بجانبه الريح المسموم والعواصف الهوجاء ، وما جمال الخميلة الجميلة والواحة الخضراء إذا لم تكتنفها السهوب الجديبة والرمال القفراء ، وما رخامة النغم الجميل إذا لم تميّزه النغمة الشاذة والصيحة النكراء ، وما قيمة الحياة الوردية السعيدة إذا لم تخالطها حرارة الأسى ، ومرارة الشقاء .

إن الله الذي أحاط الزهور بالأشواك وحفّ الجنة بالمكاره لم يُرد أن يدخل عباده الفردوس إلا بعد أن يصليهم نار الجحيم ، فإن القبح يظهر الحسن والشر يعلن الخير ليدركوا حلاوة اللذة بعد أن ذاقوا مرارة الألم . والضد يظهر فضل الضد والغيم يعقبه الصحو ، والكدر يتلوه الصفو ، ومن لم يتعذب لا يتهذّب ، ومن لم يتألم لا يتعلم ، ومن لا يستفد من التعب لا يستفد من الراحة .

فما بالك إذن ياحسن تعاون الزمن على نفسك ، وتفتح للهم باباً إلى قلبك ، وتريني مدامعك سائلةً بين سطورك وهمومك مستولية على شعورك ، لقد كان الحزن يملأ صدري ويلوّع فؤادي كلما كنت أراك تتكلّف

البسمات ، تحاول أن تخفي بـا خطوط الأسى التي ارتسمت على وجهك ، وتأخذ من الكلام والطعام اليسير وتشرب من الهم بالقدح الكبير والصغير .

خصائص هذه الرسالة :

أولاً : تعالج موضوعاً إخوانياً خاصاً ، إذ لا يعالج الكاتب قضية علمية أو اجتماعية ، بل يعبر عن مشاعره تجاه صديقه ويشاركه وجدانيا .

ثانياً : قام أسلوبه على المقابلة بين النقيضين مقابلة تكشف عن وجهي الحياة المتقابلين بقصد التخفيف عن صديقه ، وهذه المقابلة تبدو عماد منهجه الفني في هذه الرسالة ، فالنسيم العليل يقابله الريح المسموم ، والخميلة الجميلة تقابلها السهوب الجديبة .

ثالثا : والمزاوجة قرين المقابلة لديه ، فهو لا يقابل بين جملتين مفردتين فحسب وإنما بين جملتين مزدوجتين ، فالخميلة الجميلة والواحة الخضراء في مقابل السهوب الجديبة والرمال القفراء .

رابعاً : مفرداته ذات طابع قرآني إسلامي في جزء منها ، وطبيعية كونية في بعض منها أيضاً ، فالجنة والمكاره والجحيم والفردوس ثم الغيم والصحو والصفد ، وهي ذات طابع حزين ومتفائل في آن .

خامساً : يحاول الكاتب أن يقيم ضرباً من ضروب التوازن لتوليد الإيقاع بين جمله ، وهو في سبيل ذلك يحاول أن يوجد نوعاً من التجانس في الفواصل يصل إلى مستوى السجع غير المتكلف أحياناً .

سادساً : الاستفهام محور من المحاور الأسلوبية الأساسية في هذه الرسالة ، وهو استفهام يفيد النفي والتقرير ليؤكد حقيقة كونية أو ينفي وهماً إنسانياً من أجل التخفيف عن صديقه .

سابعاً : الحكمة هي الطابع العام ، وهي قرين التقرير وثمرة التأمل فى هذا النص الذي يكشف عن بعض خصائص أسلوب الزيات .

المرحلة الثالثة :

وهي ليست تالية من الناحية الزمنية للمرحلة الثانية ولكنها معاصرة لها وتأتي تنويعاً عليها ، فلم يشهد فن الرسائل تطورات بالمعنى التاريخي ، إذ لم ينظر إليه على أنه فن أدبي متطور بل ممارسة شخصية وقد تمثلت في تبادل الرسائل بين الأدباء والأديبات وكان ذلك يتخذ طابع الرسائل الوجدانية في الغالب ويندرج في هذا الإطار رسائل مي لجبران خليل جبران ورسائلها أيضاً لغيره من أدباء العصر ، فقد تبادلتها مع العقاد ومعظم معاصريه ، وكذلك رسائل فدوى طوقان للناقد المعروف أنور المعداوي .

أما جبران فقد شغلت المراسلات بينه وبين مي زيادة حيزاً كبيراً من اهتمام الباحثين ، فألف جميل جبر كتاب (مي وجبران) ولكن جبران لم يقتصر في مراسلاته وعلاقته على مي من النساء بل امتدت لتشمل عدداً من النساء في باريس وبوسطن ونيويورك من بينهن (ماري هاسكل) التي ألفت عنه كتاباً خاصاً ، وقد قويت العلاقة بينهما إلى درجة أنها ابتعثته على حسابها الخاص إلى باريس ليصقل موهبته الفنية في مجال الرسم والتصوير ، وقد شجعته على الكتابة باللغة الإنجليزية ، وكانت تراجع له كتبه قبل أن تطبع ، وكان يسطر لها رسائل الحب . وكانت هناك رسائل متبادلة بين جبران خليل جبران وميشيلين الفرنسية وهيلدا اليهودية كما ذكر ميخائيل نعيمة في كتابه (سبعون) .

وأثناء علاقات جبران بهؤلاء كان يبعث لمي زيادة بالرسائل المفعمة بالهوى على نحو ما نقرأ في كتاب « الشعلة الزرقاء » لسلمى الخضار الكزبري .

أما مي فلم تكن أقل من جبران في هذا المجال ، وكان صالونها الأدبي يجمعها بالرجال حيث تتحدث إليهم في شؤون الأدب ، وقد تعلّق بها معظم الذين ترددوا عليها وأفضوا إليها عن غرامهم بالتلميح والتصريح في رسائلهم وأشعارهم ، وقد ذكر محمد غني حسن في كتابه (مي أديبة الشرق والعروبة) رسالة وجدانية بعثت بها إلى مصطفى صادق الرافعي تقول فيها :

« أتذكر إذ التقينا وليس بيننا شابكة ، فجلسنا مع الجالسين لم تقل شيئاً في أساليب الحديث ، غير أننا قلنا ما شئنا بالأسلوب الخاص باثنين فيما بين

قلبيهما .

وشعرنا أول اللقاء بما لا يكون مثله إلا في التلاقي بعد فراق طويل كأن في كلينا قلباً ينتظر قلباً من زمن بعيد ، ولم تكد العين تكتمل بالعين حتى أخذت كلتاهما أسلحتها وأثبت اللقاء بشذوذه أنه لقاء حب ، وقلت لي بعينيك : أنا .. وقلت لك بعيني أنا ... وتكاشفنا بأن تكاتمنا .

وتعارفنا بأحزاننا كأن كلينا شكوى تهم أن تفيض ببثها وجذبتني سحنتك الفكرية النبيلة التي تضع الحزن في نفس من يراها .. فإذا هو إعجاب .. فإذا هو إكبار .. فإذا هو الحب .

وعوّدت عينيّ من تلك الساعة كيف تنظران إليك ؟ وجعلت أراك تشعر بما حولك شعوراً مضاعفاً كأن فيه زيادة لم تزد وكان الجو جو قلبينا .

وتكاشفنا مرة ثانية بأن تكاتمنا مرة ثانية .

وقد ذكر طاهر الطناحي في كتابه (أطياف من حياة مي) رسالة بعثت بها (مي) إلى العقاد من برلين في ٣٠ أغسطس سنة ١٩٢٥ تقول له فيها رداً على قصيدة بعث بها إليها :

« إنني لا أستطيع أن أصف لك شعوري حين قرأت هذه القصيدة وحسبي أن أقول لك : إن ما تشعر به نحوي هو نفس ما شعرت به نحوك منذ أول رسالة كتبتها إليك وأنت في بلدتك التاريخية أسوان » .

وقد نشر رجاء النقاش في كتابه : صفحات مجهولة من أدبنا العربي الحديث عدداً من الرسائل التي أرسلها أنور المعداوي الناقد الأدبي المعروف إلى الأديبة الفلسطينية الشاعرة فدوى طوقان ، وهي رسائل شخصية على غرار رسائل جبران لمي وإن لم تكن حافلة بما حفلت به تلك الرسائل من العواطف الصريحة المباشرة .

مراجع فن الرسالة

أولًا : المرجع الأساسي الذي اعتمدت عليه :

د . حلمي محمد القاعود ، مدرسة البيان في النثر الحديث ، الفصل الثاني ، حيث تحدث عن خصائص الفنون الأدبية ، وقد تحدث الكاتب في هذا الفصل عن رسائل المنفلوطي وأنواعها وخصائصها ، وكذلك رسائل الرافعي ورسائل الزيّات والبشري .

ثانياً : مراجع أخرى متفرقة ، كرسائل جبران ومي ورسائل أنور المعداوي لفدوى طوقان وما إلى ذلك ، وبعض أعداد مجلة الهلال التي خصصت أعداداً ممتازة لدراسة مي والعقاد وغيرهما من أعلام النثر الحديث .

أدب المقامة في العصر الحديث

- نموذج من المقامة في العصر الحديث (المقامة الهزلية لليازجي) وخصائصها .
- فن المقامة .
- اتجاهات المقامة في العصر الحديث .
- مراجعها .

نموذج من المقامة
في العصر الحديث

من مقامات اليازجي :

حكى سهيل بن عباد ، قال : كان لي زوجة صناع اليدين ،كريمة النبعتين [1] فحسدني عليها المنون ، وخانني فيها الدهر الخؤون فلبثتُ بعدها طويلاً ، أردِّدُ زفرةً وعويلا ، وأنوح بُكرةً وأصيلا ، حتى حال عليها الحَوْل ، وآلت الفريضةُ إلى العَوْل [2] ، فناجتني الحوباء [3] ، أن أستبدل ما طاب لي من النساء ، ولما لم أجد في الحي من تروق بعينيَّ ، أزمعتُ الاغتراب ، وبكرت بكور الغراب ، فهملجت [4] سحابة النهارعلى هَمَلَّعة [5] عُبر أسفار [6] ، حتى إذا جُنح الظلام ورفرف ، نزلت بقاعٍ صفصف [7] ، في خلال نفنف [8] فبينما القيتُ وسادي ، وتلقّيتُ ماء زادي ، سمعت غطيطاً كأطيط [9] البعير وزفرات تتصاعد كالزفير فجنحت عبر القمر إلى السّمر ، وأخذت لنفسي الحذر ، ولبثتُ أتنكَّبُ الغُمْضَ [10] ، وأقلّب طرفي بين السماء والأرض ، وإذا جاريةٌ

---

(١) النبعتان : الأب والأم .
(٢) العول عند الفقهاء : هو أن الفروض الخاصة بالورثة تزيد فيقل نصيب الوارث . كف بذلك زيادة حدة البكاء على قدر المفروض .
(٣) الحوباء : النفس .
(٤) هملج : أسرع .
(٥) هملّعة : ناقة سريعة .
(٦) عبر أسفار معودة على السفر .
(٧) صفصف : مستو .
(٨) نفنف : هوة بين جبلين .
(٩) الأطيط : صوت البعير من خياشيمه .
(١٠) أتنكب الغمض : أتجنب النوم .

قد تنهّدت ثم أنشدت :

هل من سبيل إلى العتاقِ [1] من رقِّ ظُلمٍ أو إلى الإباقِ [2]
مازلت من ذلك في وثاق تكاد روحي تبلغ التراقي [3]

أطوي على الطّوي [4] من الإملاق حتى إذا امتدت دجى الإغساق
أضوي [5] إلى شيخ جوٍ [6] خفّاق واهي القوى منهتك الصّفاقِ [7]
ذي لحية أثيثة [8] الأعراق تضربها الرياح في الآفاق ..

قال سهيل : فافتتنت بفصاحتها ، ولم ألتفت إلى قيد ملاحتها ، وقلت لا جرم إنّه قد خازمني [9] التوفيق ، من معاجيل [10] الطريق فأنشدت :

الحمد لله وبالله الثّقة قد صادف الكحل سواد الحدقة

قال : وإذا بالشيخ قد استوى ، وقال ماضل صاحبكم وما غوى وما ينطق عن الهوى ، ثم أنشأ يقول :

قد علم الله الذي له البقا لو ترك الدهرُ لكفي رمقا [11] ..

قال : فاستفزتني أبيات الشيخ فرحاً ، حتى كدت أصفّق مرحا ، ولم أتمالك أن دلفت [12] إليه دلفة من تيمّن [13] . قلت حيا الله الشيخ فمن أنت

---

(١) العتاق : الانطلاق .
(٢) الإباق : الفرار .
(٣) التراقي : عظام أعلى الصدر .
(٤) الطّوى : الجوع .
(٥) أضوي : أضم .
(٦) جو : صفة من الجوى (ألم الصدر) .
(٧) الصفاق : من أغشية البطن .
(٨) أثيثة : كثّة وملتفّة .
(٩) خازمني : خالفني .
(١٠) معاجيل : مختصرات .
(١١) الرمق هنا الفضلة من المال .
(١٢) دلفت : تقدمت .
(١٣) تيمن : تبرك

وممن ؟ قال : أنا المبارك بن ريحان ، من بطون قحطان ، وإني لأرى الفتاة قد شغفتك حُباً ، وخَلَبَتْ منكَ لُبّا فإن كُنتَ تملك النقدين[1] فابذل اللجين[2] ، واغتنم قرة العين .

قال : سهل على الوجدُ بذلَ الجدة[3] ، ونفحته[4] بما معي حتى أفعم رُدنه[5] ويده ، فأشهد[6] عليه الله والملائكة المقربين ، وقال لي بالرفاء[7] والبنين . فلما طرحت النقد ، واستبحت العقد[8] ، أردت أن أتحول بأهلي إلى رحلي ، فقال : حاشا لك أن تتركني الليلة سمير الفرقدين[9] ، ولكن غداً تذهب أنت بالعروس وأنا بخفي حنين . فبتُّ عنده بليلة الملسوع[10] وعيني لا يأخذها الهجوع ، حتى آذن الصبح بالطلوع فتبيتُ ، وإذا الفتاة ليلى الخزامية والشيخ أبوها ميمون ، فقلت : إنا لله وإنا إليه راجعون[11] ، ما أرى بعل هذه الصبية إلا كعُكاش[12] بعل طميّة فاستغرب الشيخ في الضّحك ثم أنشد غير مرتبك :

سلاماً يابن عبادٍ سلاما أكهلاً قمت فينا أم غلاما
أريتك[13] إن ملكت طلاق ليلى فهل عقد[14] ملكت به الزماما

---

(١) النقدين هنا مهر الأولى والثانية اللتين أشار اليها فيما سبق .
(٢) اللجين : الفضة .
(٣) الجدة : المال .
(٤) نفحته : أعطيته .
(٥) ردنه : كمه .
(٦) أشهدهم بالطلاق .
(٧) الرفاء : الاتفاق والألفة .
(٨) عقد الزواج .
(٩) الفرقدان : النجمان .
(١٠) الملسوع : الملدوغ وهذا مثل عربي .
(١١) العبارة مقتبسة من القرآن الكريم سورة البقرة ١٥٦ .
(١٢) عكاش : جبل في أرض العرب يقابل أرضاً يقال لها طميّة فهما متلازمان ، والكناية واضحة .
(١٣) أريتك : أرأيت أنك (أخبرني) .
(١٤) يلفت انتباه صاحبه إلى أن الزواج لا يكون إلا بعقد بخلاف الطلاق فكيف يُظنُّ أنها زوجته ، وهو لم يعقد عليها .

قال : فقلت له شهد الله إنّك لأمكر أهل الخافقين [1] وأقدرهم على الزين والشين ، قال : يابني ! إن الخلة [2] تدعو إلى السّلة [3] ، والصدق خمر مزاجها الكذب [4] والجِدُّ ثوب طرازُه اللّعب ، ورُب طُرفةٍ [5] خير من تُحفة [6] فإن كنت قد ظمئت إلى الضّحل [7] ، ونسيت ان لابد دون الشهد من إبَر النحل [8] ، فهب المال عندي كإحدى القُرض [9] ، ريثما أزأمن [10] لك من العوض قلت قد علم من عنده علمُ الغيب أن هذه الطّرقة عندي خير من نخل هَجَر [11] وعرائس الحُصَيْب [12] فاعتنقني كمن تملق [13] ، وقال كلانا أفلس من ابن المَذلق [14] ، فمن أحرز المال فعليه الإنفاق يُعلق .

خصائص المقامة الهزلية :

أولاً ــ حاول اليازجي أن يجري فيها شيئاً من الفكاهة على نحو ما فعل الهمذاني والحريري ، ولكن الفكاهة هنا مختلفة إذ يرين عليها التكلف والتصنع والجمود ، ذلك أن اليازجي جاد بطبيعة فهو يجبر قلمه على مالم يخلق له .

ثانياً ــ أسلوبه جاف محتشد بالألفاظ الوعرة ، وكأنه قد عمد إلى ذلك عمداً لتعليم القاريء أو لاستعراض محصوله اللغوي وقدرته على مضارعة رواد هذا الفن ، في حين تحولت المقامة في العصر العباسي

---

(١) المقصود بالخافقين أهل الشرق والغرب .
(٢) الخَلة : الفقر .
(٣) السّلة : السرقة .
(٤) يشير إلى أن الكذب مزاج الصدق كما أن الماء مزاج الخمر .
(٥) طرفة : مُلْحَة .
(٦) تحفة : هديّة .
(٧) الضحل : قليل الماء .
(٨) مثل يضرب للدلالة على أن الطرائف لا يوصلُ إليها إلا بعد طول الجهد .
(٩) يريد أن عنده قرض وسلف .
(١٠) أزأمنّ : آخذ .
(١١) هجر : بلد بالبحرين ، وفي المثل كمستبضع التمر إلى هجر .
(١٢) الحُصَيّب: موضع في اليمن معروف بجمال نسائه .
(١٣) تملّق : لاطف .
(١٤) ابن المذلّق : عربي قديم ليس عنده قوت يومه وصار مثلاً في الإفلاس والفاقة .

إلى فن رفيع فيه رقة الحضارة وسلاستها ، فرقت ألفاظها وتأنق أصحابها في اختيار أساليبها .

ثالثاً ــ السجع في هذه المقامة يبدو مُجْتَلباً ، متكلفاً ، وهذا ما جعل اليازجي في مقاماته وأعماله بعيداً عن عصره في هذه الألفاظ المهجورة والعبارات المصنوعة التي يتكلفها تكلفاً .

رابعاً ــ ليس ثمة عمق فكري أو فلسفي في هذه المقامات وإنَّما هي معرض للألفاظ والأساليب ، فالبديع فيها زخرف خارجي لم ينبع من حس حضاري ، وقد قَصّر عن شأوصاحبيه (الحريري والهمذاني) فاستقى لغته من المعاجم واختار منها ما هو مهجور ووحشي . وعلى الرغم من تمكنه من اللغة وقدرته على النظم إلا أنَّه لم يستفد منها بل بددها في نظم الأراجيز .

وقد كان لذلك أثر سلبي في انقطاع الصلة بين فن القصة وفن المقامة في وقت مبكر لأن الكتاب اصطدموا بنماذج جامدة لا تشجع على التواصل أو الاحتذاء .

خامساً ــ تعتبر مقامات اليازجي تقليد دقيق لمقامات الحريري حيث التطابق في صورة الراوي والبطل ، فالبطل أديب متسول وتطابقها في أساليب تنكُّره وخصوماته مع ابنته وغلامه ، وما يكون هناك من قاض ينظر في الخصومات . أما الأسلوب فيتمثل في الاحتفال بالسجع والشعر ، فمقامات اليازجي صورة أقل إتقاناً لمقامات الحريري ، وقد اقتبس اليازجي من القرآن الكريم على نحو ما فعل الحريري .

سادساً ــ لا نجد لعصر اليازجي أثراً في مقاماته ، فأسماء البلدان التي اقترحها لا نجد لها أي أثر في عمله ، فهو يعرض صورة أدبية عامة . وقد بنى اليازجي مقاماته على المواعظ والأدعية كما فعل الحريري .

سابعاً ــ لقد عمد اليازجي إلى إظهار براعته في النظم فقد أودع المقامة الخامسة عشر قصيدة كل أبياتها خالية من النقط وأخرى كل أبياتها منقوطة ، ثم أتى بقصيدة الشطر الأول منها خال من النقط والثاني

حال به من مثل قوله :

لا لعهود الوُدِّ راعٍ ولا في شجن ذي فتنة يُشفِقُ

أما المقامة الثانية (العشرون) فضمنها لعبة مالا يستحيل بالانعكاس وهذه اللعبة من اختراع الحريري :

قَمرٌ يُفرِطُ عمداً مُشرِقُ رشٌ ماءً وقع طرف يَرْمُقُ

وأكثر من الألفاظ النثرية وعرض لمسائل فقهية ولغوية وبلاغية . وتحولت بعض المقامات إلى ما يشبه المتون اللغوية يجد فيها الطلاب بغيتهم في حفظ ما يريدونه من موضوعات لغوية .

وبين مقاماته مقامات ليس فيها كل هذه الغرائب والألغاز ، والمقامة السابقة تمثل هذا النوع ، ولهذا سماها بالمقامة الهزلية وهي المقامة الرابعة عشر .

فن المقامـة

المقامة : تعني الحديث في مجلس ما .

ويرى بعض الباحثين أن البذرة الأولى لفن المقامة تتمثل في أحاديث ابن دريد الأربعين ، ففيها كثير من السمات والخصائص التي ظهرت فيما بعد في مقامات الهمذاني ، خصوصاً ما تعلق منها بأدب الكدية ، حيث كان يحتال بعض الناس للحصول على الرزق وقد أورد ابن دريد خطبة لأعرابي في مسجد زعم فيها أنه من علية القوم زمن الدعاة والمحافظين على الدين ، وما غادر المجلس حتى امتلأ وفاضه بالمال . وقد استفاد عدد كبير من الأدباء من هذا الفن وطوروه ويقال أن ابن شهيد الأندلسي قد طور المقامة الإبليسية في كتابه « التوابع والزوابع) .

حول (هوية المقامة) قضية :

ويرى الدكتور شوقي ضيف أن المقامة فن تعليمي وعظي لا علاقة له بفن القصة ، حيث يرى عدد من الباحثين غير هذا الرأي كما سيأتي ومن المعروف أن المقامة في أدبنا العربي القديم تشكل المحور الأساسي الذي عنى به الدارسون لفن القصة باعتباره البذرة الحيّة لفن الأقصـوصة في أدبنا العربي ، في حين

توجه كثير من الباحثين إلى بعض كتب الأخبار التي ظهرت في العصور المتأخرة مثل كتاب « المكافأة » لأحمد بن يوسف باعتبارها متضمنة لكثير من الحكايات التي تحمل مُبشراً ببواكير هذا الفن . وتعتبر مقامات الهمذاني التي ظهرت في القرن الرابع الهجري ، ومقامات الحريري التي كتبت في القرن السادس وكذلك مقامات الزمخشري وابن الجوزي أهم المصادر لهذا الفن القصصي العريق .

وقد تطور فن المقامة في الأندلس ، وتأثر به الكتاب الأسبان وخصوصاً فيما يسمى بأدب البيكارسك . والمقامة في صورتها القديمة أشبه ما يكون بالمقالة القصصية لها أسلوبها الخاص وقالبها المميز ، وكانت غايتها الأولى لغوية تعليمية . على الرغم من أن الحدود الشكلية التي حوصرت فيها المقامة قد كادت أن تخفق نبض الحياة التي يفترض أن تصورها القصة كما أنها تجمد الشخصية في إطار محدد فإن ذلك لا ينفي وجود مقامات تحفل بالحيوية والحركة وتصوِّر لقطات حياة من الحياة الاجتماعية كالمقامة المغيرية لبديع الزمان الهمذاني .

ويرى بعض الباحثين أن نشأة فن المقامة ارتبط بازدهار الحياة العربية واستقرارها ، لذا نمت فيها بذرة القصة الفنية التي تهتم بالشخصية وتحليلها إلى حد ما وبالفكر ، ويربط هؤلاء الباحثون بين تطور القصة في الأدب العربي وتطورها في الآداب الأخرى ، فيعتبرون المقامة مرحلة من مراحل هذا التطور تشبه المرحلة التي يمثلها أديسون وستيل في الأدب الإنجليزي ، وعلى الرغم مما في هذا القول من مبالغة فإنه لا يخلو من الحقيقة . وقد تابع الأدباء العرب في بداية عصر النهضة جهود كتاب المقامات ، ولكنهم جمدوا على نفس الأغراض التي توخاها أولئك الكتاب ، وبالتالي فإنهم لم يطوروها على النحو الذي كان منتظراً ومن كتاب المقامات في العصر الحديث أحمد فارس الشدياق الذي يعتبر أكبر موهبة قصصية في مطلع النهضة الأدبية كما يقول الدكتور محمد يوسف

نجم[1] وقد تجلّت هذه الموهبة في كتابه « الساق على الساق » ، وهذا الكتاب عبارة عن ترجمة لحياته ، ولكنه كتبها بأسلوب فني بحيث يرتفع فيها النبض القصصي إلى درجة عالية .

ويحتوي هذا الكتاب على مقامات أربع ، وقد حاول أن يخرج فيها عن التكلف اللغوي والعبث البياني إلى مشارف المقالة القصصية ، فقد ساقها على لسان الهارس بن هشام مروية عمن أسماه الفارياق وهو اختصار لاسم فارس الشدياق نفسه ، في مقابل أبي الفتح السكندري عند الهمذاني .

وقد قدم الشدياق بعض النماذج البشرية تعتبر خطوة نحو إبداع شخصيات قصصية حية .

وفي مقامته الأولى التي نشرها فى كتابه « الساق على الساق » يوازن بين حالتي بؤس المرء ونعيمه ، وقد شك بطله الهارس في رأي ابن حزم الذي طرحه حول هذا الموضوع في كتابه « موازنة الحالتين ومرازنة الآلتين » فذهب إلى مطران يستفتيه الأمر فلم يفهمه فقصد معلماً للصبيان فلم يجد عنده حلاً فذهب إلى شاعر فخيّب ظنّه فتركه وذهب إلى كاتب يعمل عند أمير فقال له « إن سعادتي في هذه الدنيا هي أن أرضى عن أميري ويرضى عني ، وشقاوتي هى أن أغضب منه ويغضب مني . فإن كان الرضا أكثر من الغضب ، كان الخير في الدنيا أكثر، فيئس الهارس بن هشام وقال «فإن أهل المراتب والمناصب قد ذهبت جدارتهم بألبابهم فلم يبق فيهم خير لقارع بابهم » وأخيراً يذهب إلى الفارياق فيجيبه بقصيدة . وهذا تقليد فني في مقاماته الأربع . وقد برع الشدياق في تصوير المطران والمعلم والشاعر والكاتب والفارياق بإيجاز بالغ وبلمسات سريعة ، كذلك فإن عنصر السخرية اللاذعة من هذه الشخصيات يبدو واضحاً في المقامة .

---

(١) راجع : د. محمد يوسف نجم : القصة في الأدب العربي الحديث ــ دار الثقافة ــ بيروت ص ٢٤٥ .

أما المقامة الثانية فقد سماها « في مقامة مقعدة » ، ويعرض فيها لآراء عدد من الأشخاص في موضوع الزواج أولهم مسلم والثاني نصراني والثالث يهودي والرابع إمعة ليس له عقيدة ، وفيما هم في جدلهم حول هذا الموضوع وإذا بالفارياق طالع عليهم يركب حماره فاستفتوه فأجابهم بمقطوعه من الشعر عرض عليهم فيها رأيه كما هي العادة في مقاماته كلها .

أما المقامة الثالثة « في مقامة مقيمة » وهي أنضج مقاماته ، فقد خرج الهارس من بيته غاضباً على زوجه ساخطاً على جميع النساء فبينما هو في الطريق مربه بعض الحسان فأنشدهن شعراً يعبر فيه عن إعجابه بهن ، فأنشدته إحداهن شعراً لزوجها وكذلك فعلت صديقاتها فأعجب الهارس بقصائدهن وقصد أزواجهن الذين كانوا يجلسون في سرادق عند البحر ، فناقشهم ، وعرض علينا الكاتب زبدة أفكاره وخلاصة تجاربه في الموضوع ، وحينما اشتد الجدل ظهر الفارياق وقال رأيه في قصيدة .

وفي المقامة الأخيرة « في مقامة ممشية » يتناول الكاتب موضوع الزواج والعزوبية ، وعرض آراء أنصار المذهبين . وعندما احتد الجدل قصد الهارس الفارياق فأعطاه أحد أصحابه كتاباً فيه قصيدة شعرية تحل المشكلة .

ومن خلال تتبع هذه المقامات الأربع يتضح لنا أن الكاتب تناول فيها موضوعات عصرية لها علاقة وطيدة بمجتمعه .

وقد تأثّر ناصيف اليازجي بالحريري في مقاماته ، وسردها بلسان سهيل ابن عباد كما سرد الحريري مقاماته بلسان الحارث بن همام ، وقد بلغ عدد مقامات اليازجي ستين مقامة وقد قال في مقدمتها :

«ونسبت وقائعها إلى ميمون بن خزام وروايتها إلى سهيل بن عباد وكلاهما ، مجهولة النسبة والبلاد . وقد تحريت أن أجمع فيها ما استطعت من الفوائد والقواعد ، والغرائب والشوارد والأمثال والحكم والقصص التي يجري بها القلم وتسعى لها القدم إلى غير ذلك من نوادر التراكيب ومحاسنه .

اتجاهات المقامة في العصر الحديث :

أولاً ــ المقامات التقليدية :

المقصود بالتقليدية تلك التي سار كتابها فيها سيرة من سبقهم كبديع الزمان الهمذاني والحريري من حيث الحكايات والأسلوب ومن كتاب هذا الاتجاه الشيخ ناصيف اليازجي ، وقد سبق أن أوردنا نموذجاً من كتابه (مجمع البحرين) ، ومنهم أيضاً البرير والشيخ محمد بن على خميس البرواني في كتابه (مقامات أبي الحارث) ومقامات محمد أفندي مبارك الجزائري .

أما البرير فهو من مواليد دمياط توفى سنة ١٨١١ وله مقامتان تبتديء الأولى بالرحلة على سنة المقاميين القدماء حيث يصور المؤلف مشهد الفراق عن بلدته وقد وقف الأهل والأولاد والدموع في مآقيهم يتشبثون به ويطلبون منه ألاّ يفارقهم على نحو ما فيقول في الفقرة التالية :

« ثم أخذت في أهبة السفر من تلك السواحل والبقاع وطفت بالأهل والأصحاب طواف الوداع فارتفعت لذلك الأصوات وانهملت سحائب العبرات وتتابع التلهف والحسرات ، فمن تأمل ما كان يوم الفراق ، ومن قائل متى يكون التلاق ، ومن صائح هذه حالنا وأنت فينا فكيف إذا غبت وتحكمت الأشواق » .

ويلاحظ من هذا النص القصير ما يلي :

١ ــ قدرة الكاتب على تصوير هذا المشهد الإنساني .

٢ ــ تحكّم السجع في أسلوب الكاتب .

٣ ــ خلو النص من غريب الألفاظ عكس ما هو شائع لدى اليازجي .

٤ ــ والمقامة هنا لا تقوم على حدث واحد ، وليس ثمة انفصال بين البطل والراوي ، والمقامة تنبيء عن نظرة متشائمة .

ومقامته الثانية تقوم على المناظرة وهي بعنوان (مفاخرة بين الماء والهواء) .

أما مقامات أبي الحارث للشيخ محمد بن على خميس البرواني فهى خمس مقامات ، أولاها (السنجارية) وراويها هلال بن إياس وتبدأ بفكرة الاغتراب ، وبطلها يستخدم الوعظ بغرض (الكدية) (التسول) ، وقد التزمت بالديباجة الهمذانية (نسبة إلى بديع الزمان الهمذاني) شكلاً وموضوعاً ، وبطلها محتال شأنه في ذلك شأن بطل المقامة التقليدية .

وثانيها المقامة الصحارية ، والراوي لم يتغير فهو هلال بن إياس الذي خرج في جماعة من بني الحارث إلى البيداء ، فساروا فيها حتى دخلوا (صحارى) في رابعة النهار فأخذوا يجوسون خلال الديار حتى وقفوا أمام جميع من الناس يتوسطهم شيخ ذو لحية كثّة وهيئة رثّة يعظ فتى قد بلغ الغاية من الجمال .

وثالثها المقامة العمانية ، وهي تبدأ بالرحلة أيضاً فقد خرج الراوي في رفقة من أصحابه بحثاً عن نكتة أدب يستفيدها أو آبدة لفظة يصيدها فإذا به أمام خيمة مضروبة شبت النار بفنائها ومناد يقول : (هلموا إلى زعيم العرب حليف الجود والحسب يملأ الدلو إلى عقد الكرب) .

رابعها المقامة المكية والرحلة فيها إلى بيت الله الحرام ، وبطلها أيضا يقف موقف الواعظ ، ثم المقامة الخامسة وهي المقامة النادية .

وليس في هذه المقامات شيء جديد يشُدُّ الانتباه فهي تقليد لمقامات الحريري ، وبطله صورة شبيهة بصور أبي الفتح الاسكندري وأبي زيد السروجي يستخدم الحيلة والبراعة البلاغيه في أغراض (الإكداء) أي (التسوُّل) .

وشبيه بهذه المقامات مقامات محمد أفندي مبارك الجزائري ، وله مقامتان منشورتان في كتّيب الأولى أسماها (نضرة البهار في محاورة الليل والنهار) والثانية (المقامة اللغزية والمقالة الأدبية) .

ثانيا ــ المقامات ذات النزعة القصصية

وتتمثل في (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي . وهو أشبه بالرواية بل إن بعض النقاد والدارسين يعتبرونه من البواكير الأولى لفن الرواية ، فالكتاب ينتقل بنا من مشهد لآخر في مظهر من مظاهر الحياة الحديثة في مصر .

ويبرز الشبه بين هذا الكتاب والرواية الحديثة في اختيار المؤلف لفكرة محورية أدار حولها القصة بكاملها وهذه الفكرة تتمثل في نقد المظاهر الدخيله على واقع الحياة في مصر ، فقد تتبع هذه الفكرة بتسلسل وعبر عنصر التشويق ، فعلى الرغم من تعدد المشاهد فإن الظاهرة المُعبّر عنها واحدة وهي تقديم صورة للخلل الذي طرأ على الحياة بسبب تغلغل المدنية الحديثة وذلك في أسلوب ساخر ويبدأ هذا الكتاب بصحبة تتم بين عيسى بن هشام وأحد الباشوات مات منذ زمن بعيد ثم انشقّ عليه القبر فخرج ليرى أن الحياة قد تغيرّت وأن المظاهر التي درج عليها قديماً لم يعد لها وجود .

وفي بداية المقامة يقع خلاف بين الباشا ومكاري يزعم أن الباشا استوقفه ليركب معه فينكر الباشا ذلك فيدب بينهما الشقاق فيطلب (المكاري) من الباشا الذهاب معه إلى القسم وهكذا يحاول عيسى بن هشام أن يصرف المكاري ولكنه يصر على رأيه فيدخل الباشا السجن ، وتبدأ سلسلة من الأحداث تتناسل أمام الباشا فيدرك أي تغيير انتاب الحياة . وهكذا يبدو هذا الكتاب أقرب إلى الرواية وتبدو مشاهده وفصوله أقرب إلى القصة القصيرة .

ثالثاً ــ المقامات ذات النزعة المقالية :

ومن هذا النوع مقامة الشيخ حسن العطار في الفرنسيس وقد توفي ١٨٣٤ ، وهذه المقامة تعكس صورة العقل العربي الذي وقف مذهولاً أمام ما وجد عليه الإنسان الأوروبي،وشعوره بالنقص إزاءه .

مما جاء في هذه المقامة قوله :

« يقول : إنه لما أزعج الفرنسيون الناس في يوم الثلاثاء فزعوا إلى الشوارع ففزع معهم لا يدري أين يكون قراره ، ولكن القدر المحتوم ساقه إلى سور الأزبكية فوجد نفسه وجهاً لوجه أمام ما كان يخشاه غير أن الروع لما يخالجه لأن أهل هذه المنطقة كانوا مسالمين ، ولم يتعرضوا للفرنسيس ، وقد كان يسمع من أهل العرفان أن الفرنسيين لا يشددون الوطأة إلا على من يحاربهم ذلك أنهم على حد قوله :

« قد شربوا حب العلوم والفلسفة ، وحرصوا على اقتناء كتبها وإعمال الفكر فيها يبحثون عمن له بها إلمام ويتجاذبون معه بأطراف الكلام » .

وفي اليوم التالي يلتقي الراوي بصحبه الفرنسيس يتجاذب معهم أطراف الحديث عن الأدب واللغة فأروه كتباً في العلوم الرياضيةوالهندسيةوالفلكية والأدبية مما أثار إعجابه ، وقد دهش حين رآهم يهتمون باللغة العربية وعلومها وآدابها على نحو لم يكن يتصوره فنشأت بينه وبينهم صداقة علم ومعرفة تقبلها بالمديح والثناء بل ويطلبون منه ملازمتهم ولكنه يتذرع بالاعتذار خوفاً من القيل والقال . يقول :

« فسوّفت في الإجابة وأضمرت عدم الإنابة علماً بأن هذا أمر تفوق على منه سهام الملام ، وترمقني بالعداوة والاحتقار لأجله كافة الأنام فرجعت لرشدي أفيقه واستغفر الله مما كنت فيه » .

ومن هذا النمط المقامات الفكرية لعبد الله فكري باشا والمقامة الأولى في حسن الوفاء والثانية (مقامة العمال والبطال) و (المقامة الفكرية في المملكة الباطنية) . والأسلوب القصصي يغلب على هذه المقامات فالمقامة الأولى تشارك فيها جميع الشخصيات في تكوين الحدث وإن احتفظت ببعض عناصر المقامة وأسلوب الثانية قريب من المناظرة أما الثالثة فهي أقرب إلى الرحلة الخيالية وشبيهة بأسلوب رسالة الغفران ، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد ومقامة طيف الخيال للشيرازي ، ويظهر فيها عنصر الرمز .

ومن هذا القبيل (مقامات الأوهام في الآمال والأحكام) لأمين إبراهيم الشميل ، وتبدو الغاية الرَّئيسة لهذه المقامات الخمس التشخيص الفلسفي للمحاسن والمساويء في حياة الإنسان .

وقد مزجها المؤلف بست وعشرين قصيدة تتضمن ما يقوله نور العقل المشخَّص في وعظ الإنسان في كل مرحلة من مراحل حياته السبع .

والمقامة الأولى (المقامة العلوية) وتبتديء بالاغتراب ، وهو سياحة في أرجاء المعرفة ، والمقامة الثانية (الضلالية) وهي متصلة بالأولى ، وكانت الحكاية في الأولى قد بلغت إخوان العقل وهم الذكاء والصدق والرشد والحق

واليقين وإخوان الضلال وهم الشك والكفر والكذب والرياء والسحر . أما المقامة (الشكوكية) وهي المقامة الرابعة فتقوم على المناظرة إذ وضع المؤلف ثلاثة وثلاثين سؤالاً شكوكياً .

والمقامة الخامسة وهي المقامة (الطفلية) ينتقد فيها المؤلف ظاهرة الاعتناء بالذكور دون الإناث وقد تضمنت محاورة بين الضلال الذي يربي ابنته ليجعل منها فتنة وبين الهدى الذي يربي يتيماً ليجعل منه رشيداً عاقلا ومن هذا القبيل حديث موسى بن عصام لإبراهيم المويلحي ، وقد نشر هذا الحديث في حلقات ثلاث في جريدة (مصباح الشرق) تحت عنوان مرآة العالم وجاء على شكل افتتاحية ينقد من خلالها الواقع الاجتماعي والسياسي بأسلوب صحفي .

ويبدأ المويلحي الحديث بالارتحال على نحو ما هو مألوف في أدب المقامة التقليدي ثم يتبع هذه المقدمة بحديث عن فائدة الأسفار وما تجلبه لصاحبها من النفع بزيادة حصيلته ومعرفته ، لقد ذهب الراوي إلى السوق فاشترى دابة قطع بها القفر بعد القفر والبحر بعد البحر . وقد هبت الأعاصير وغرقت السفينة وألقى به اليم إلى جزيرة خالية فلمح شبحاً قد انحنى ظهره وبدت آثار التقوى على جبهته ويدله على صورة تمثل الأمل (قوم من الحفاة) وأخرى (صورة شخص عظيم يتكاثر الناس عليه) يمثّل الباطل وآخر نحيل يمثل الحق .. وهكذا يبدو هذا لوناً جديداً فيه عظة ونقد ، ولم يركز صاحبه على الصنعة اللفظية ، وقد كان ذلك بداية لأدب المقالة .

المراجع الأساسية

١ ــ د . شوقي ضيف ، فن المقامة ، دار المعارف ، د . ت .

٢ ــ د . محمد يوسف نجم ، القصة في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت .

٣ ــ د . عبد الرحمن ياغي ، رأي في المقامات ، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ط ١ ، ١٩٦٩ .

٤ ــ د . يوسف نور عوض ، فن المقامات بين المشرق والمغرب ، دار القلم ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٩ .

وقد عرّف الكاتب بفن المقامة ونشأتها وتحدث عن المقامات القديمة عند المشارقة والأندلسيين والمغاربة وعن أثر الفن المقامي في الأدب الفارسي ، وأثر الفن المقامي في الأدب الأوربي ، وفي الباب الرابع تحدث عن المقامات في العصر الحديث ، وقد اعتمدت عليه في دراسة اتجاهات المقامة في هذا العصر .

فن السيرة والترجمة

- التعريف بهذا الفن .
- الترجمة الذاتية .
- الترجمة الغيرية .
- نموذج من التراجم (الأيام) .
- المراجع .

فن التراجم

ترجمة الحياة تعني الكتابة عن شخصية من الشخصيات المعروفة على مستوى الفن أو الأدب أو الاجتماع أو السياسة أو أي مجال من مجالات التفوق الإنساني وتعمد الترجمة ــ عادةً ــ إلى جلاء جوانب النبوغ في الشخصية المترجم لها وجوانب النقص أيضاً ، فكاتب الترجمة يحلل ويعلل وينقد ، وكنتيجة لذلك كله تبرز مظاهر الشخصية .

ويرى علماء النفس أن الشخصية مجموعة من المجالات ، وفي كل مجال يظهر بعد من أبعادها ، كذلك فإن الشخصية مجموعة من العلاقات ، ودراسة هذه العلاقات مع الآخرين ، ومع المواقف التي تصادفها الشخصية تكشف آفاقها وتبرز خباياها ومكامن العظمة أو القصور فيها ..

وتختلف الترجمة عن قصة الحياة في أن الأولى تقوم على التحليل والدرس والثانية تقوم على مجرد سرد الأحداث فقط ، فكاتب الترجمة يحدد المعالم الأساسية للشخصية من حيث كونها متميزة في مجال من المجالات أو أكثر فهو يحلل أما كاتب قصة الحياة فيقوم بعمل تركيبي أي تنمو الشخصية من خلال أحداث القصة التي يسردها الكاتب ، في حين يلجأ كاتب الترجمة إلى تفسير هذه الأحداث ، لذا فإنه يحتاج إلى ملكة تعينه على الفهم والتفسير ويحتاج إلى معايير دقيقة يحكم ويقوم من خلالها ، وهذا مالا يحتاجه كاتب قصة الحياة .

وترجمة الحياة تنقسم إلى قسمين :

ترجمة غيرية : إذ يترجم الكاتب لشخصية أخرى غيره ، شخصية سابقة لذا لابد من تمثل الخلفية الزمانية والمكانية لها .

ترجمة ذاتية : وهي التي يترجم فيها الكاتب لنفسه ، وهي تحتاج إلى قدرات خاصة تحمي كاتبها من الوقوع في منزلقات معينة تفقدها قيمتها .

الترجمة الغيرية

يعتبر عباس محمود العقاد من أبرز كتاب الترجمة الغيرية وخصوصاً عبقرياته الشهيرة التي تناول فيها حياة الرسول ﷺ وعدداً من الصحابة الأجلاء ، كذلك ترجم لعدد من الشخصيات العالمية مثل المهاتما غاندي [1] ومحمد علي جناح ، وعدد من الشعراء مثل أبي نواس وابن الرومي وجميل بثينة وعمر بن أبي ربيعة . وقد تميز بعبقرياته التي نحا فيها منحى خاصاً في الترجمة واختار لكل شخصية من هذه الشخصيات مفتاحاً يلج بواسطته إلى جوهر الشخصية ويكشف عن خباياها . كذلك فقد فسر شخصية أبي نواس تفسيراً نفسياً وقدم للحديث عنه .

الترجمة الذاتية

الأدب العربي القديم حافل بالتراجم الذاتية التي تعني الحديث عن حياة شخص بقلمه هو ، فقد ترجم الفلاسفة والمؤرخون والمتصوفة لأنفسهم فنجد أن هناك تراجماً ذاتية لفلاسفة مثل ابن سينا وابن الهيثم وأدباء كالجاحظ وأبي حيان التوحيدي .. ومتصوفة كالغزالي وابن عربي ، ومؤرخين كابن خلدون الذي تعتبر ترجمته الذاتية « ابن خلدون ورحلاته شرقاً وغرباً » من أقرب الكتابات القديمة لهذا الفن بمعناه الحديث .

أما التراجم الذاتية في الأدب العربي الحديث فيمكن أن نَصنّفها على النحو التالي :

أولاً ــ تراجم ذاتية مباشرة تعمد إلى حياة الشخصية الواقعية فترصد أطوارها المختلفة على خلفية عامة من الأحداث التي صادفها الكاتب مع وقوف عند الأحداث الخاصة التي تتعلق بالشخصية على نحو مباشر من ذكر للأساتذة الذين تتلمذ عليهم الكاتب وأثرهم في تكوين شخصيته ، والشخصيات التي أثرت في تكوين وعيه وأحداث شارك فيها الكاتب أو مذاهب انتمى إليها أو

(١) المهاتما غاندي : زعيم هندي مشهور كان من دعاة المقاومة السلبية عن طريق العصيان المدني وضد العنف وعرف بحياته الزاهده إذ كان يلبس ملبساً متواضعاً للغاية ويعيش على منتجات شاته .

روافد فكرية غذته أو قراءات شكلت عقليته وفكره أو تجارب عاطفية مربها أو معارك أدبية أو فنية خاضها . وقد ميَّز مؤرخو هذا الفن بين نمطين من أنماط الترجمة الذاتية المباشرة .

النمط الأول : يظل في دائرة الواقع الشخصي والاجتماعي والسياسي والفكري الذي ارتبط به الكاتب ويرصد أحداث حياته بتفاصيلها من خلال هذا الإطار مثل أحمد أمين في كتابه (حياتي) وسلامة موسى في كتابه (تربية سلامة موسى) .

أما النمط الثاني : فإنه يتخذ من أحداث حياته الواقعية منطلقاً إلى ما وراءها من قضايا يأخذ نفسه بتعمقها ودرسها وتحليلها سواء كانت أحداثاً سياسية أو فكرية أو شخصيات أو مذاهب ، فهو يعمل في التعليل والتفسير وربط المقدمات بالنتائج في الدرجة الأولى . ويقيم حواراً من نوع ما لتأكد ذاته وتحقيقها ويعتبر كتاب (أنا) وكتاب (حياة قلم) للعقاد ، (وزهرة العمر) و (سجن العمر) لتوفيق الحكيم أمثلة بارزة على هذا النمط من الترجمة الذاتية وهم كما يقول بعض الكتاب يعمدون إلى إسقاط واقعهم النفسي على واقعهم الاجتماعي وإلى الخوض في القضايا والمشكلات التي يطرحها هذا الواقع بشكل أو بأخر .

ثانياً ــ تراجم ذاتية تعني بالجانب الفني فقط من حياة الكاتب وهي التي يسميها بعض النقاد تراجم التفسير الأدبي . وفيها يركز الكاتب على تفسير رحلته الفنية وتطور قدراته الأدبية والمراحل التي مربها تشكيل شخصية من هذا الجانب ، فالبعد المتعلق بالفن هو الذي يعني به الكاتب في هذا النوع من التراجم الذاتية ولا يتعداها إلى غيرها إلا بما يفسر هذا الجانب ويلقي مزيداً من الضوء عليه .

وأبرز الكتب التي تمثل هذا الاتجاه في الترجمة الذاتية كتاب « تجربتي الشعرية » لعبد الوهاب البياتي ، «وتجربتي الشعرية» للدكتور غازي القصيبي و « أنا والشعر » و « أنا والنثر » لشفيق جبري و « حياتي في الشعر » لصلاح عبد الصبور وكتب نزار قباني التي تعالج هذا الموضوع .

ولعل هذا النوع من التراجم الذاتية هو أهمها جميعاً لأن الشخصية في حد ذاتها لاتهمنا بقدر ما يهمنا عطاؤها الفني ، فالناقد والقاريء على حد سواء يستفيدان منها لأنها تجلو لهم كثيراً من آفاق الأعمال الأدبية التي يقرؤنها وتسلط عليها الضوء .

ثالثاً ــ الترجمة الذاتية غير المباشرة (التشكيلية) :

والمقصود بالتشكيلية هي الوسيلة الفنية التي يعمد الكاتب إلى صياغة حياته من خلالها ، فقد يستلهم عملاً روائياً يتخذ حياته منطلقاً له فقد يعدل أو يبدل أو يحذف أو يضيف من أجل أن تتّسِق تفاصيل حياته مع القالب الفني الذي يختاره .

والأمثلة على هذا النوع من الترجمة الذاتية كثيرة ولعل أهمها : « إبراهيم الكاتب » للمازني ــ و « عودة الروح » لتوفيق الحكيم و « الأيام » لطه حسين و « زينب » لهيكل (محمد حسين هيكل) ورواية « سارة » لعباس محمود العقاد .

تطور الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث

أولاً ــ المحاولات الأولى :

تأثر الجيل الأول من كتاب الترجمة الذاتية بمنهج القدماء في تراجمهم إذ كان يعني المؤلف المترجم لنفسه بإثبات مراحل تطوره العلمي والفكري منذ الطفولة حتى وقت كتابة الترجمة ، وقد يذكر أصول أسرته والأحداث البارزة في حياته ، من أمثلة ذلك ماكتبه الشيخ محمد عياد الطنطاوي (١٨١٠ ــ ١٨٦١) وعلي مبارك (١٨٢٤ ــ ١٨٩٢)والشيخ محمد عبده(١٨٤٩ ــ ١٨٩٠٥ م) .

وقد نحا البعض منحى آخر يَتّسِقُ مع طبيعة هذا الفن في الآداب الغربية مثل رفاعة الطهطاوي في (تلخيص الإبريز) وعلى مبارك في (علم الدين) وأحمد فارس الشدياق في (الساق على الساق) وعلى الرغم من تأثرهم بأساليب الغربيين فإنهم ظلوا في دائرة الموروث متأسّين بأسلوب المقامة . فضلاً

عن أن هذه الكتب ليست ترجمات ذاتية خالصة بل هي جماع لأمور شتى . وربما كان كتاب المرحلة الأولى أقرب إلى هذا الفن ممن سبق ذكرهم .

ثانياً ــ المرحلة الفنية :

وقد سبق أن أشرنا إلى القوالب المختلفة التي صُبّت فيها الترجمة الذاتية في هذه المرحلة ، وقد تميزت بعدة خصائص منها :

أولاً : فيما يختص بأساليب التعبير وطبيعة البناء :

أ ــ الأسلوب التفسيري التحليلي ، وهو أقرب إلى أسلوب المقالة التوضيحية ، وجلُّ من نهج هذا الأسلوب من المثاليين ، ومنهم ذوي النزوع السياسي والاجتماعي والفلسفي والأدبي مثل لطفي السيد وعبد العزيز فهمي وهيكل (وهم يصورون عالمهم السياسي) والعقاد وأحمد أمين وسلامة موسى (يصورون عالمهم الفكري) .

ب ــ الأسلوب التفسيري التصويري : ويجمع بين أسلوب المقالة والرواية ويمثل هذا الأسلوب فئة من أصحاب الترجمات الذاتية المصوّرة للعالم الفكري مثل (ميخائيل نعيمة) في ترجمته الذاتية التي أسماها (سبعون) وتوفيق الحكيم في (زهرة العمر) و (سجن العمر) ، كما يمثل فئة من كتاب الترجمة الذاتية ممن صوروا حياتهم الشخصية في أسلوب يجمع بين أسلوب المقالة وأسلوب الأقصوصة كما فعل المازني في (صندوق الدنيا) و (قصة حياة) و (ع الماشي) و (من النافذة) ، و (مذكرات الشابي) ، و (خليها على الله) ليحيى حقي ، و (سندباد في رحلة الحياة) لحسين فوزي . أما الأسلوب الروائي فقد سبق أن تحدثنا عنه .

٢ ــ الكشف عن الغاية : من الذين كشفوا عن غاياتهم فئة ترمي من تصوير حياتهم الشخصية إلى نقل صورة عن جيلهم مثل أحمد أمين وعبد الرحمن الرافعي وحسين فوزي وسلامة موسى واعترافات شكري ، ولويس عوض في العنقاء التي يعتبرها « شاهد » على صراع مرحلة كاملة من مراحل حياته .

٣ ــ الكشف عن أثر الوراثة وأثر البيئة : لقد حاول بعض الكتاب في معرض

تتبعهم لمراحل حياتهم وأطوارها ، الكشف عن العوامل التي لها أثر في تركيبهم الشخصي كالعوامل الموروثة عن الآباء والعوامل المكتسبة من البيئة ، ومنهم من غلبت عنايته بتصوير البيئة وأثرها على عنايته بتصوير الوراثة ودون أن يغفل الإشارة إلى أثر الوراثة كالمازني في « قصة حياتي » ويحيى حقي وميخائيل نعيمة . ومنهم من قصر كلامه على أثر البيئة وحدها كطه حسين .

٤ ــ العناية بتصوير مرحلة الطفولة كـ (إبراهيم عبد الحليم) فيما كتبه عن « أيام طفولته » وأحمد أمين الذي نقل لنا طفولة عابسة جافة صارمة . إذ رسم له أبوه منهاجاً دراسياً صارماً ألزمه به طوال الأسبوع يبدأ من فجر كل يوم ولا ينتهي إلا بعد العشاء ، حتى لقد أحس بالشيخوخة في سن مبكرة .

٥ ــ الصدق والتجرد : اعتمد أغلب كتاب السيرة الصدق والصراحة والأمانة والنظرة المجردة والموضوعية،منهم ميخائيل نعيمة والمازني اللذان تحريا الصراحة فيما نقلاه عن حياتهما الخاصة ، وكذلك أحمد أمين الذي لا يتحرج فيما يحكيه عن نفسه أو عن أبويه أو عن حياته الزوجية التي أشار إلى أمثلة مما كان فيها من خلافات ، وأن أباه كان يضرب أمه في حالات غضبه الشديد حتى عاشت كسيرة القلب مهيضة الجناح وهو يصرح أنه ورث عن أبيه شيئاً من عناد وقوة إرادة وسرعة غضب وهو يصرح بأنه ليس كثير الثقة بنفسه ومن نماذج الصراحة عنده قوله :

«لكم تمسكت في شبابي بالمبدأ وإن حزّ في نفسي واستقلت من عمل يَدرُّ على الربح لأنني رأيته يَمسُّ كرامتي وبنيت آمالاً واسعة على ما أستطيعه من إصلاح وما أحققه من أعمال ثم رأيت كثيراً من هذه الآمال يتبخر وما أنوي من أعمال يتعثر وهـأنذا في شيخوختي قد أقبل ما كنت أرفض » ص ٣٥٧ / ٣٥٨ ، ويعترف (حقي) في (خليها على الله) والحكيم في (سجن العمر) وميخائيل نعيمة في (سبعون) بعلاقاتهم النسائية الفاضحة .

٦ ــ تصوير الصراع : حيث صور الكثيرون صراعهم مع محيطهم وسخطهم على مجتمعهم وتمردهم عليه ، كما صوروا صراعاتهم الداخلية ، وقد تفاوت موقفهم من بيئاتهم : السخرية وسوء الظن والحذر والريبة كما لدى شكري والمازني وطه حسين ، والصمود والصلابة كما لدى (لطفي السيد) و (عبد العزيز فهمي) والشموخ والاستعلاء عند (العقاد) و (سلامة موسى) .

ومن خصائص الترجمة الذاتية في هذه المرحلة تصوير فترات زمنية متفاوته ودلالة الأسلوب على الشخصية .

نموذج للتراجم

(١) الأيام للدكتور طه حسين

ترجمة ذاتية

اخترت الحديث عن هذه الترجمة لأنها مصوغة بشكل فني يقترب كثيراً من الفن الروائي ، بل إن كثيراً من الباحثين ، ومن بينهم الدكتور عبد المحسن طه بدر ــ يدرجونها تحت عنوان رواية الترجمة الذاتية . والحقيقة أن الأيام في جزئيها الأولين قريبة من فن الرواية ولكن الجزء الثالث منها والذي صدر بعد وفاته أشبه بالمذكرات .

والأيام تتكون من أجزاء ثلاثة بدأ كتابتها في أعقاب الأزمة التي مر بها حين نشر كتابه « في الشعر الجاهلي » وتحدث فيه عن نظريته في الشك وتجاوز ذلك إلى المساس ببعض القضايا الاعتقادية مما حمل كثيراً من الكتاب على مهاجمته واستنكار أقواله الأمر الذي انتهى به إلى الخروج من الجامعة بقرار من وزير المعارف آنذاك وبعد اجتماع صاخب لمجلس النواب . وقد أثّرت هذه الحادثة في نفسه كثيراً ، فعكف على كتابة مذكراته في العشرينيات من هذا القرن ، وقد بدأها بالحديث إلى فتاته ، وهي ابنته وكان حديثه وجدانياً عاطفياً ، ولم يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم بل كنى عن نفسه « بالفتى » وقد أتاح ذلك أن يسترسل في بوح وجداني عاطفي يمس كثيراً من خصوصيات حياته ، وما كان ليستطيع أن يفعل ذلك لو أنه تحدث عن نفسه مباشرة .

قد استعرض طه حسين حياته منذ الطفولة مركزاً على آفة العمى التي أصيب بها وما سببته له من مواقف محرجة منذ أن شب عن الطوق ، وفي نفس الوقت تحدث عن بيئته وعن الأعراف السائدة في هذه البيئة وعن الكتاب والنماذج البشرية التي تتولى الإشراف عليه ، كذلك فقد أفاض في الحديث عن

البيئة الأزهرية وعن نظم التعليم التي كانت سائدة آنذاك ، ومن خلال حديثه هذا كان يلقي الضوء على طبيعة تكوينه الثقافي والإنساني ، وقد ألم بأطراف من حياته في فرنسا متحدثاً عن الحياة هناك وكأنه يقيم موازنة خفية بين نمط الحياة السائد هناك ونمط الحياة السائد في مصر ، كذلك فإنه صور في الجزء الثالث من هذا الكتاب صراعه مع نظم التعليم السائدة في الأزهر ، مما يوحي بالصدام بين بيئتين من بيئات العلم في مصر . الجامعة الحديثة والجامعة الأزهرية ، والكتاب يلم بكثير من القضايا ، ويعرض العديد من النماذج متوفر فيه الكثير من الخصائص الفنية التي لا يتسع لها المجال ، وإن كان أبرز ما تتميز به الترجمة وهو الصراحة قد توفر بشكل أو بآخر في هذا الكتاب .

نموذج من أدب السيرة الذاتية (٢)

أحمد أمين يتعلم الإنجليزية

وفقت إلى سيدة إنجليزية كان لها أثر كبير في عقلي ونفسي : مس بور (Power) سيدة في نحو الخامسة والخمسين من عمرها ، ضخمة الجسم مستديرة الوجه ، يوحي مظهرها بالقوة والسيطرة ، بسيطة في ملبسها وزينتها ، مثقفة واسعة ، تجيد الإنجليزية والفرنسية والألمانية ، ذات رأي تعتد به جريدة التيمس فترحب بمقالاتها . عرفت الدنيا من الكتب ومن الواقع ، أقامت في فرنسا سنين وفي ألمانيا سنين وفي أمريكا سنين ، فكملت تجاربها واتسع أفقها ، حضرت إلى مصر ووافقها جوها فأقامت فيها ولكن ليس لها من المال مايكفيها للإقامة طويلاً ، فهي تستأجر بيتاً خالياً في ميدان الأزهر وتفرش حجراته ، وتؤجرها للراغبين فتكسب من ذلك نحو ثلاثين جنيها في الشهر تكون أساس عيشتها ، ثم هي رسامة فنانة ، تأخذ أدواتها إلى سفح الهرم فترسم الصور الزيتية لمنظر الأهرام والفيضان وما يحيط بهما من منظر جميل أو نحو ذلك من مناظر طبيعية جميلة ترسمها بالزيت وتتأنق فيها وتقضي في رسمها أيام وأشهر وتبيعها بثمن كبير ، ثم هي تدرس الرسم والتصوير لبنات رئيس الوزارة ، ثم هي تقبل أن تدرس لي درساً في اللغة الإنجليزية بجنيهين كل شهر ، ولا تعاملني معاملة مدرسة لتلميذ ، بل معاملة أمّ قوية لابن فيه عيوب من تربية

عتيقة .

ابتدأت أدرس معها الجزء الثالث من سلسلة كتب بير ليتز ، أقرأ فيه وتفسر لي ما غمض وتصلح لي ما أخطأت ، ثم أضع الكتاب وأحدثها وتحدّثني في موضوع آخر يعرض لنا . ولا أدري لماذا لا يعجبها مني أن أضع العمامة بجانبي إذا اشتد الحر ، بل تلزمني دائماً بوضعها فوق رأسي ، ونستمر على ذلك نحو ساعتين أتكلم قليلاً وتتكلم كثيراً ، وتنفق أكثر ما تأخذه مني في أشكال مختلفة لنفعي ، فهي تدعو بعض أصحابها من الرجال والنساء من الإنجليز إلى الشاي ، وتدعوني معهم لأتحدث إليهم ويتحدثوا إلى ، فأسمع لهجاتهم ويتعود سمعي نطقهم ، وأصغي إلى آرائهم وأفكارهم وأقف على تقاليدهم ، ومرة ترسلني إلى سيدة إنجليزية صديقة لها أكبر منها سناً قد عدا عليها المرض فألزمها سريرها لأتحدث إليها ، تقصد بذلك أن هذه المريضة تجد فيّ تسلية لعزلتها وفرجاً من كربتها ، وأنا أجد فيها ثرثارة لا تنقطع عن الكلام ، فأستمع إلى قولها الإنجليزي الكثير رغم أنفي .

وتوثقت الصلة بيننا فكأنني كنت من أسرتها ، وهي لا تعني بي من ناحية اللغة الإنجليزية وآدابها فحسب ، بل هي تشرف على سلوكي وأخلاقي . لاحظت فيّ عيبين كبيرين فعملت على إصلاحهما ، ووضعت لي مبدأين تكررهما عليّ في كل مناسبة .

رأتني شاباً في السابعة والعشرين أتحرك حركة الشيوخ ، أمشي في جلال ووقار ، وأتزمت في حياتي ، فلا موسيقى ، ولا تمثيل ولا شيئاً حتى من اللهو البريء وأصرف حياتي بين الدروس ، ودروس ألقيها ، ولغة أتعلمها ، ورأتني مكتئب النفس منقبض الصدر ينطوي قلبي على حزن عميق ، ورأتني لا أبتهج بالحياة ولا يتفتح صدري للسرور ، فوضعت لي مبدأً هو : « تذكر أنك شاب » تقوله لي في كل مناسبة وتذكرني به من حين إلى حين .

والثاني أنها رأت لي عيناً مغمضة لا تلتفت إلى جمال زهرة ولا جمال صورة ولا جمال طبيعة ولا جمال انسجام ترتيب ، فوضعت لي المبدأ الآخر : « يجب أن يكون لك عين فنية » . فكنت إذا دخلت عليها في حجرتها وبدأت آخذ

الدرس وأتكلم في موضوعه صاحت في : « ألم تر في الحجرة أزهاراً جميلة تلفت نظرك وتثير إعجابك فتتحدث عنها ؟ » وكانت مغرمة بالأزهار تعني بشرائها وتنسيقها كل حين ، وتفرقها في أركان الحجرة وفي وسطها ، يؤلمها أشد الألم أن أدخل على هذه الأزهار فلا أحييها ولا أبدي إعجابي بفنها في تصفيفها .

ويوماً آخر أدخل الحجرة فأتذكر الدرس الذي أخذته في غزل الزهور فأحيي وردها وبنفسجها وياسمينها وكل ما أحضرت من هذا الاستنكار ، وقد حييت الأزهار ، فتقول : ألم تلحظ شيئاً ؟ فأجيل عيني في الحجرة وقد غير وضع أثاثها ؟ لقد كان الكرسي هنا فصار هاهنا ، وكانت الأريكة هنا فصارت هاهنا ، وتقول : قد سئمت الوضع القديم وتعبت عيني من رؤيته ، ففيرت وضعه لتستريح عيني ، وهكذا لازمتها أربع سنوات ، استفدت فيها كثيراً من عقلها وفنها ، ولكني لا أظن أنني استفدت كثيراً من تكرارها على سمعي أن أتذكر دائماً أني شاب .

تعليق على النموذج المختار من سيرة حياة أحمد أمين

يروي أحمد أمين في هذا النص طرفاً من أحداث حياته التي كان لها دور في تكوينه الثقافي والإنساني ، وهو يعمد إلى الأسلوب التحليلي متتبعاً ما أحدثته هذه السيدة الإنجليزية من أثر في عقله وسلوكه ، وكان لذلك أثر عميق في بناء شخصيته العلمية والإنسانية على حد سواء . وهو لم يكتف برواية الوقائع بل عمد إلى تسليط الضوء عليها ، ومن الملاحظ أنه عمد إلى السَّرد الموضوعي ، ولم ينحُ منحى روائياً كما فعل طه حسين في (الأيام) ، وهو يحاول أن يقدم لنا (معلمته) من زوايا متعددة فيعمل على وصفها والإحاطة بجوانب حياتها المختلفة مما يبدو غير ذي علاقة بشخصيته مع أن ذلك يعكس لنا طبيعة رؤيته للأشياء والأحياء .

وهو لايعني بالأثر الذي تركته في نفسه فحسب ، ولكنه يصوّر لنا طرفاً من الحياة الاجتماعية في مصر حيث كانت العلائق ذات سمات تبرز مدى الانفتاح على الغرب ومدى انتقال العادات والتقاليد الغربية إلى المجتمع العربي حيث لا تحتل مسألة الاختلاط بالأنثى والتتلمذ على يديها أي مساحة من الإنكار أو الرفض ، وفي نفس الوقت يكشف لنا الكاتب عن طبيعة العلاقات السائدة في الغرب ، فهذه السيّدة البريطانية تقيم وحيدة ترتزق من عمل يديها حُرّة من كافة القيود .

أما رصده للأثر الذي تركته في نفسه فيتمثل في حب النظام حيث تلزمه بلبس العمامة ، ورفضها لعزلته حيث تدعوه إلى الانطلاق والحرية والأخذ بأسباب اللهو وتلفتهُ إلى الجمال . ولكنه يقرر حقيقة مهمة وهي أنه لم يستجب لما أرادته له من أن يكون منطلقاً مرحاً .

ولا شك أن أحمد أمين كشف في هذا النص عن طاقة فنية في الوصف وبناء الشخصية التي اقترب في رسمها من النهج الروائي ، وأبرز طاقة واضحة في القدرة على التحليل وحساسية مرهفة في التقاط الجزئيات . وحدّد لنا معالم شخصيته المحافظة المتدّينة ، لاغروَ فهو صاحب سلسلة فجر الإسلام وضحى الإسلام وظهر الإسلام ، والنزعة الإسلامية محور من أهم المحاور في كتاباته ، وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك .

ولكنه على الرغم من تديُّنه يشير إلى سماع الموسيقى ويعتبر العزوف عنها تزمتاً ، وهذا من الآثار التي جعلته موضع الانتقاد ، ومن السمات السالبة التي تركتها هذه السيدة في نفسه ، فقد نجحت في زلزلة بعض الثوابت التي يؤمن بها .

المـراجع

أولاً ـــ د . إحسان عباس ، فن السيرة ، دار الثقافة ، بيروت تضمَّـن الكتاب حديثاً عن تاريخ السيرة عند العرب ، وفصلاً بعنوان نحو السيرة الفنية ، ثم الدرجة الفنية في السيرة ، ثم حديثاً عن السيرة الذاتية في الأدب العربي .

ثانيا — د . يحيى إبراهيم عبد الدايم الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، (د.ت) وتحدث عن مدلول الترجمة الذاتية ومفهومها ، وتطور الترجمة الذاتية في الأدب الغربي ، ثم عن الترجمة الذاتية في التراث الغربي ثم تحدث عن المحاولات الأولى للترجمة الذاتية في العصر الحديث ثم عن معالم الترجمة الذاتية ، في الأدب العربي الحديث ، ثم خصائص الترجمة الذاتية ، وعن الترجمة الذاتية عند لطفي السيد وعبد العزيز فهمي وهيكل والعقاد وأحمد أمين وميخائيل نعيمة وطه حسين وتوفيق الحكيم .

ثالثاً — علي عبده بركات ، اعترافات أدبائنا في سيرهم الذاتية ، مطبوعات تهامة . وقد تحدث الكاتب عن السيرة الذاتية في تراثنا العربي ، وجذور السيرة الذاتية في أدب الاعترافات ، وخصائصها وألوانها ، المذكرات ، اليوميات ، الرسائل ، وتحدث عن عدد من كتاب الترجمة الذاتية ، وألوان من السيرة الذاتية ، ثم تحدث عن كتاب «ربع قرن في القيود» لصبحي الجيار و «خمسون يوماً من المعاني» لحسين قباني ، وتحدث عن سير الأطباء والسير السياسية ، ثم عن الملامح المشتركة .

الباب الثاني

الفنـون النثـرية الحـديثـة

- المقـالة .
- القصـة القصـيرة .
- الروايـة .
- المسـرحية .

المقالة في الأدب العربي الحديث

هل المقالة فن عربي قديم أم حديث مناقشة لهذه القضية

تطور المقالة في الأدب العربي الحديث

- مرحلة النشأة (المدرسة الصحفية الأولى وخصائصها)
- مرحلة الريادة والتحول (المدرسة الصحفية الثانية وخصائصها)
- مرحلة ما بعد الاحتلال (المدرسة الصحفية الثالثة)
- مرحلة ما بين الحربين (مرحلة التطور والتنوع)
- مرحلة الازدهار والانتشار

نموذج للمقالة

- الرأي والعقيدة لأحمد أمين
- التحليل والتعليق
- أحمد أمين وأسلوبه في الكتابة

نموذج للمقالة التي تمثل المعارك الأدبية

- ليس حسناً لمحمود محمد شاكر
- التحليل والتعليق

نموذج لألوان أخرى من المقالة

- نظرة في التراث لفؤاد زكريا
- التحليل والتعليق

مراجع الفصل

المقالة

[قضية] هل المقالة فن عربي قديم أم حديث ؟

انقسم الباحثون إزاء هذه القضية إلى فريقين :

الأول ـــ يذهب إلى أن المقالة من الفنون العربية القديمة ، وأنها لا ترتبط بنشأة الصحافة كما هو شائع ، إذ ظهر ضرب من الرسائل التي تدور حول موضوعات معينة اجتماعية أو سياسية وما إلى ذلك في عدد محدود من الصفحات ، من ذلك الدرة اليتيمة لابن المقفع ، ورسائل الجاحظ ففي رسائله نظرات في المذاهب والمعتقدات وشروح لبعض المعاني المجردة ويتوفر فيها بعض شروط المقالة إذ تبرز شخصية الكاتب الذاتية إلى جانب الموضوع فمن رسائله ما هو اجتماعي وإنساني مثل (مناقب الترك) و (فضل السودان على البيضان) و ما إلى ذلك .

ورسائل أبي حيان التوحيدي قريبة من الطابع العام لرسائل الجاحظ فمن رسائله المعروفة (رسالة السقيفة) التي وضعها في الرد على الشيعة وإنكارهم حق أبي بكر في الخلافة ، ويكثر فيها الطعن المبالغ فيه ، وله رسالة في (علم الكتابة) وهى عبارة عن بحث في الوراقة والخطوط وأنواعها وما يلزمها و (رسالة تصوفية) وله عدة رسائل أخرى ، ومن قبيل هذا النوع من النثر هناك فصوله المعروفة بالمقامات ، وهي مجموعة من النظرات الفلسفية والشروح العقلية والمناظرات الجدلية ، يتفاوت طول الفصل الواحد منها ما بين صفحة واحدة وعدة صفحات .

ورسائل المعري التي حققها المستشرق مرغليوث وهي تقع في اثنتين وأربعين رسالة من هذا القبيل ، وهي تتضمن مباحث في الأدب واللغة والفكر في إطار المراسلات الإخوانية .

أما الفريق الثاني فيرون أن المقالة حديثة في الشرق والغرب ارتبطت بالصحافة وعرفت بها ، وكانت في أول عهدها عبارة عن فصل موجز يعالج قضايا أخلاقية وإنسانية والمقالة العربية ولدت مع الصحافة العربية ، والغرض منها إيصال الأفكار والخواطر إلى الجمهور وتتميز بجمال التعبير والتصوير وبروز الجانب الذاتي ، وأهم ما فيها طريقة العرض ووضوح الفكرة وجلاء الشخصية ، ولها مصادرها المتنوعة والمتعددة وهي بلا حدود وهي تتميز بلطف الأداء والتركيز وما إلى ذلك من مقومات وعناصر فنية .

والحقيقة أن المقالة كمصطلح دال على فن نثري له خصائصه المحددة لم تظهر إلا في العصر الحديث حينما تهيأت لها الأسباب وأصبحت فناً له أصوله المحددة وعناصره المتفق عليها ، غير أن لها جذوراً في أدبنا العربي القديم تشترك معها ببعض السمات والخصائص ، وهذه السمات حددتها طبيعة العصر ، وهي بلا شك تنتمي إلى فن آخر غير الرسالة ، وإنما سميت بهذه التسمية تجاوزاً فما كتب فيها يلتقي مع الهدف الأساسي الذي أنشئت من أجله المقالة في العصر الحديث ، فحاجات التعبير عن القضايا الاجتماعية والأدبية والفكرية والإدلاء بوجهة نظر خاصة حولها ليست حكراً على عصر دون آخر ، ولكن العصر الحديث هيأ أسباب الانتشار كالصحافة التي أصبحت مقروءة من عدد كبير من الناس وليس من صفوة المثقفين فحسب مما فرض أسلوباً جديداً وطريقة مختلفة في العرض والتفسير والحوار .

تطور المقالة في الأدب العربي الحديث

ارتبط تطور المقالة في الأدب العربي الحديث بتطور الصحافة ، ويمكن تتبع المراحل التي مرت بها المقالة على النحو التالي :

أولاً ــ مرحلة النشأة التي ارتبطت بظهور الصحافة خصوصاً (الوقائع المصرية) التي أنشئت عام ١٨٢٤ ، وكانت المقالة هزيلة يغلب عليها السجع والمحسنات البديعية ، ولكن رفاعة رافع الطهطاوي كان ذا دور واضح في نشوء المقالة ، فقد أسهم في تعريبها بعد أن كانت تكتب بالتركية ثم تترجم إلى

العربية ، وحولها من صحيفة رسمية إلى صحيفة تنشر المقالة .

وقد مثّل هذا الطور إلى جانب الطهطاوي عبد الله أبو السعود في (وادي النيل) ومحمد أنسي في جريدة (روضة الأخبار) غير أن رفاعة كان رغم أسلوبه المسجوع أقربهم إلى لغة الصحافة ، فهو لم يتهافت على السجع بحكم ثقافته المتنوعة . ويمكن إيجاز أهم خصائص هذه المدرسة التي اصطلح على تسميتها بالمدرسة الصحفية الأولى فيما يلي :

١ ــ التكلف البديعي الواضح مع الميل إلى الإغراب يستثنى من ذلك أسلوب رفاعة الطهطاوي إلى حد ما .

٢ ــ ركاكة الأسلوب وهبوط مستواه فليس ثمة ما يشير إلى أنه أسلوب أدبي إلاّ السجع .

٣ ــ شيوع الألفاظ الأعجمية بشكل لافت للنظر فيما عدا الطهطاوي الذي عرف بدفاعه الحار عن اللغة العربية .

٤ ــ الموضوعات التي كتب فيها المقاليون في هذه المرحلة كانت تقليدية ، ولم يكن ثمة اهتمام بالشؤون الاجتماعية .

ثانيا ــ مرحلة الريادة والتحوّل ، وهي التي يطلق عليها اسم طور المدرسة الصحفية الثانية ، وقد تأثر كتاب هذه المرحلة بروح الثورة العرابية وبدعوة الشيخ جمال الدين الأفغاني وبالمد الوطني الذي بدأ يتبلور بظهور الحزب الوطني .

وأهم ما تتميز به هذه المرحلة :

أولا ــ تبلورت المقالة الصحفية وأصبح لها هويتها الخاصة ، وبدأت تتحول إلى فن مَتميز .

ثانياً أصبحت المقالة الصحفية أحد الوسائل المهمة في الدعوة إلى الإصلاح السياسي والاجتماعي والاقتصادي .

ثالثاً ــ مثلت المقالة في هذه المرحلة بواكير النهضة الأدبية والثقافية .

رابعاً ــ تحررت المقالة من قيود السجع والمحسنات البديعية وأخذ الاهتمام

ينصب بوجه خاص على المعاني والأفكار وإن ظلت بعض الشوائب البديعية ماثلة عند بعض الكتاب .

خامساً ــ ظلت المقالة في هذه المرحلة مشوبة بنبرة خطابية واضحة فرضتها طبيعة الموضوعات المعالجة .

سادسا ــ كان معظم كتاب المقالة في هذه المرحلة من غير الصحفيين المحترفين بل كانوا أدباء وزعماء اصلاحيين الدرجة الأولى ، ومارسوا العديد من الفنون الأدبية فجمعوا بين كتابة المقالة والتأليف والخطابة وما إلى ذلك وقد تحولت الصحافة على يد جمال الدين الأفغاني إلى صحافة رأي متحررة من قيود السجع والمحسنات البديعية ، وقد تحولت الوقائع المصرية إلى صحيفة رأي عام ١٨٧٩ حين أشرف عليها الشيخ محمد عبده ، وقد وجد الكتاب السوريون الذين هاجروا إلى مصر تربة خصبة لنشاطاتهم الصحفية فالتفوا حول جمال الدين الأفغاني ، وقد صدرت لهم ثلاث صحف (مصر) عام (١٨٧٧) وقد كان يرأسها أديب إسحق وسليم النقاش ، ثم (التجارة عام ١٨٧٩) تحت إشراف الكاتبين السابقين و (مرآة الشرق ١٨٧٩) وأشرف عليها سليم عنجوري . وقد اشترك في تحرير هذه الصحف جمال الدين ، ومحمد عبده ، وإبراهيم اللقاني ، وقد أطلق بعض الباحثين على هذه المرحلة اسم صحافة الرأي ، وهذه الصحف صدرت في مرحلة ما قبل الاحتلال .

وقد صدرت مجموعة من الصحف العربية في لندن وباريس في تلك الحقبة فأصدر لويس صابونجي (جريدة النخلة) و (جريدة النجاح) في لندن في عامي ١٨٧٠ ، ١٨٧١ على التوالي ، وأصدر يعقوب صنوع (أبو نضارة زرقا) ، أبو زمارة ، أبو صفارة ، في باريس ١٨٧٩ ، وأديب إسحق جريدة مصر ١٨٧٩ ، وأصدر رزق الله حسونة(مرآة الأحوال) في لندن ١٨٧٦ .

وقد صدرت (العروة الوثقى) من باريس أصدرها جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ، فقد بلغ عدد ما صدر منها ثمانية

عشر عدداً ، وكان لها أثرها من حيث الصياغة الأدبية والمضمون . صادرتها بريطانيا في كل مكان وصلت إليه ، وفي مصر قرر مجلس الوزراء منعها من الدخول بحجة أنها مهّيجة للأفكار .

ثالثاً ــ مرحلة ما بعد الاحتلال (المدرسة الصحفية الحديثة) مرحلة التأصيل :

وفي مرحلة ما بعد الاحتلال صدر العديد من الصحف بتشجيع من الإنجليز الذين اتبعوا سياسة (فرّق تسد) ، فقد صدرت جريدة (المقطم) وكان شعارها كما ورد فيها (تأييد السياسة الإنجليزية التي لولاها ما كان في الشرق بلد يستطيع أن يعيش فيه ويجاهر بآرائه وأقواله) ، وقد واجه الوطنيون هذا التحدي فأصدروا « المؤيد » في نفس العام ، فلما تحوّل المؤيد إلى صف الخديوي أصدروا اللواء عام ١٩٠٠ ، وقد توالى صدور المؤيد منذ ١٨٨٩ التي كان يشرف على تحريرها الشيخ علي يوسف ، أما اللواءفقد حملت لواء الحركة الوطنية إذ اتسمت مقالات (اللواء) التي كان يرأس تحريرها مصطفى كامل بالحماسة الخطابية والإصرار على خصومة الإنجليز ، ولما توفي مصطفى كامل اختير الشيخ عبد العزيز جاويش رئيساً لتحريرها ، فكانت فترة إشرافه عليها أقوى مراحل الجهاد الصحفي ــ كما يقول أنور الجندي .

وقد صدرت (الجريدة) التي كان يشرف عليها لطفي السيد عام ١٩٠٧ وأعلنت هدفها واضحاً وهو (تحقيق الأماني الوطنية باتفاق يتم بين الاحتلال وبين الأعيان المصريين وحدهم باعتبارهم أصحاب المصالح الحقيقية) .

ثم ظهرت صحيفة (الظاهر) التي حررها محمد أبو شادي وحملت بشدة على الشيخ محمد عبده حين أفتى بأكل لحوم (المنخنقة) وأقذعت في هجائه ، تولى ذلك الصحفي (محمد الشربتلي) .

وتوالى ظهور الصحف بعد ذلك فكانت صحيفة (المنبر) وصحيفة (مصباح الشرق) لإبراهيم المويلحي وكانت موالية للسلطان عبد الحميد . وتحزّبت الصحافة فكان منها من ناصر الانجليز ومنها من ناصر الحركة الوطنية ،

وقد هاجم المويلحي عام ١٨٩٨ ما أسماه بالجرائد الساقطة فقال « لا تزال هذه الجرائد الساقطة المعادية تهوي من مهاوي الدناءة إلى حضيض العدم ، وأصحابها يسحبون من ضيق الحياة إلى ضيق السجون جزاء ما يسحبون فيه من أقدار التعرض للناس بالإفك والبهتان وأوضار الشتائم والسباب صناعة اتخذوها لأكل العيش مغموساً بماء حيائهم ووقاحة وجوههم » .

وقد جرت المساجلات والمعارك بين الصحف الثلاث التي تمثل الاتجاهات الثلاثة في فترة ١٩٠٧ وما بعدها : المؤيد يمثل الخديوي واللواء يمثل الحزب الوطني ، والجريدة تمثل حزب الأمة ، وقد تتبع أنور الجندي في كتابه (تطور الصحافة العربية في مصر) هذه المساجلات ، وقد أسهمت المقالة الصحافية في هذه المرحلة في رسم صورة المجتمع إذ رسم إبراهيم المويلحي صاحب جريدة مصباح الشرق صورة مجالس العلم في الأزهر الشريف . وقد ناقشت المقالة في ذلك الوقت شؤون الأزهر أيضاً ، وأولت اهتماماً كبيراً للمرأة ، وتعليمها (وتحريرها وسفورها) فقد ناقشت المقالة كتاب (تحرير المرأة) لقاسم أمين عام ١٨٩٩ وفي هذه الفترة كانت هناك مجلات شهرية تصدر في مصر باسم المرأة تنشر فيها كاتبات شاميات ومصريات منهن هند نوفل ولبيبة هاشم مقالات اجتماعية تتعلق بالمرأة ، وفي هذه الفترة ظهرت باحثة البادية (ملك حفني ناصف) فكتبت في الصحف وألقت محاضرات أخرى وجمعت مقالاتها في كتابها (النسائيات) .

وظهرت في هذه الفترة عزيزة علي فوزي عام ١٩١١ فهاجمت الاستعمار البريطاني لمحوه التربية الإسلامية من منبر المدرسة المصرية ونشرت مقالاتها في جريدة العلم ، وظهرت عائشة التيمورية والكاتبة التركية المسلمة (خالدة أديب) .

وقد كثرت الصحف في هذه المرحلة كثرة هائلة لتعدد الأحزاب والاتجاهات السياسية ، ولأن الاحتلال تبنّى بشكل مباشر بعض الصحف وسمح بإصدار العديد منها تحت زعم الحرية .

وقد تميّزت المقالة في هذه المرحلة بما يلي :

١ ــ كانت المقالة أقرب إلى الخطبة الحماسية خصوصاً في المجال السياسي .

٢ ــ تميز بعض المقالات التي كانت تنشر في عدد من الصحف بالأفكار التجريدية خصوصاً « الجريدة » التي كان يشرف عليها أحمد لطفي السيد الذي لقب بأستاذ الجيل ، وكان ذا فكر علماني وقد عنيت جريدته بالشؤون التربوية وبالفكر السياسي ، وتجلّت فيها النزعات الأدبية الحديثة . وتربى في كنفها عدد من الكتاب الذين تصدّروا لقيادة الحركة الأدبية فيما بعد مثل : عبد الرحمن شكري وعبد العزيز البشري ومحمد السباعي ومحمد حسين هيكل وطه حسين والعقاد وسلامى موسى ، وكان منهم الناقد والمؤرخ والمربي والسياسي والروائي .

٣ ــ تميز أسلوب المقالة في هذه المرحلة بالتسلسل والتنظيم وتعددت طرائق الكتابة وفقاً لاتجاهات الكتاب .

٤ ــ تحررت لغة المقال في هذه المرحلة من قيود السجع تحريراً كاملا .

رابعاً ــ مرحلة ما بين الحربين (مرحلة التطور والتنوع) :

كانت المقالة الصحفية السياسية منها على وجه الخصوص امتداداً للمرحلة السابقة فكان فنها ثلاثة اتجاهات :

الأولى ــ تدعو إلى محاسنة الاستعمار مادام لا سبيل إلى إخراجه وكسب كل ما يمكن كسبه منه .

الثانية ــ تدعو إلى مقاومة الاستعمار بلا هوادة والحملة عليه في طابع حماسي مؤثر .

الثالثة ــ موالية للقصر ، فهي تؤيد الحركة الوطنية تارة وتنقلب عليها تارة أخرى .

وقد كانت المقالة الصحافية المرآة التي عكست أثر ثورة ١٩١٩ وقد تميزت بالحرارة فواصل (سنيوت حنا) الكتابة الحماسية في جريدة مصر وسيد علي في جريدة (النظام) ومحمود عزمي في (المحروسة) .

وقد تطورت لغة الصحافة في هذه المرحلة يقول فكري أباظة عن لغة الصحافة وتطورها (كانت لغة الصحافة مهشمة مهدمة قلقة فأصبحت سليمة صحيحة راسخة ، وكان أسلوبها وضيعاً ركيكاً فأصبح منسجماً واضحاً ، وكانت

موضوعاتها سخيفة جوفاء فأصبحت موضوعاتها قيِّمة مفعمة بالآراء والابتكارات والاستنتاجات) .

وقد ظهرت في هذه المرحلة صحافة النقد الساخر في (روز اليوسف) والكشكول ، وقد عكست صورة العصر فكان من موضوعاتها الأثيرة تحرير المرأة ومجتمع القاهرة والمقاهي ومنع المسكرات والصوفية وأصحاب اللحى ولباس الرأس .

وقد تميزت هذه المرحلة بظهور طبقة من الكتاب المقاليين من عمالقة الأدباء مثل طه حسين والعقاد وهيكل والزيات وأحمد أمين ، وظهرت بعض الملاحق الأدبية المهمة مثل ملحق السياسة الذي كان ينشر فيه طه حسين مقالاته التي جمعها في كتابه (حديث الأربعاء) وملحق البلاغ لعبد القادر حمزة حيث كان ينشر العقاد مقالاته .

وقد امتازت المقالة في هذا الطور بالتركيز والدقة العلمية والميل إلى نشر الثقافة العامة لتربية أذواق الناس وعقولهم .

وقد كان للمجلات الأدبية دور كبير في تطور فن المقالة في الأدب العربي بالإضافة إلى الملاحق الأدبية ففي ملحق السياسة الأسبوعي الذي ظهر عام ١٩٢٦ ظهرت الدعوة إلى الأدب القومي ، ونشر طه حسين مقالاته في الأدب والنقد ، وكذلك عبد العزيز البشري ومحمد حسين هيكل الذي عكف على نشر مقالاته النقدية والتاريخية والاجتماعية ، وفي ملحق البلاغ الأسبوعي دخل العقاد طوراً جديداً من أطوار حياته الأدبية .

ثم ظهرت الرسالة عام ١٩٣٣ م تلتها مجلة الثقافة في الصدور عام ١٩٣٩ م ، ثم مجلة الكاتب المصري التي أشرف عليها طه حسين واستمرت في الصدور من عام ١٩٤٥ م إلى عام ١٩٤٨ ، ثم صدرت مجلة الكتاب التي كان يحررها عادل الغضبان .

وفي الشام ظهرت عدة مجلّات أبرزها المقتطف التي أسسها يعقوب صرُّوف عام ١٨٧٦ هو وزميله فارس نمر وظلت تصدر من بيروت ما يقرب من عشرة سنوات ثم انتقلت إلى مصر ، وهناك أسس مع شاهين مكاريوس جريدة المقطم فانصرف فارس نمر إلى تحرير المقطم وصروف إلى تحرير المقتطف وكانت

(المقتطف) علمية التوجه تنشر فيها مقالات عن الأرض وحركتها ودوران الشمس حولها وعن السحر .
وقد كان للمجلات بشكل عام أثر في تطوير فن المقالة ، فقد تكاثرت وعظم شأنها فصدرت في لبنان عدة مجلات أدبية منها المرآة الجديدة عام ١٩٢١ ، و (منيرفا) عام ١٩٢٣ ، وتوالت بعد ذلك المجلات الأدبية كالكشاف والمعرض والجمهور والمكشوف والأديب وما إلى ذلك .
وقد برز من بين كتاب المقالة طبقة من المقاليين الذين مالوا إلى الجانب البياني أكثر من غيرهم وشغلوا بالأسلوب البلاغي الفصيح منهم مصطفى لطفي المنفلوطي الذي كتب أنماطاً متعددة من المقالة منها المقالة التقليدية التي تتكون من مقدمة وعرض وخاتمة والمقالة القصصية وتعتمد على حكاية يسردها الكاتب وتستغرق معظم المساحة المقررة للمقالة ، ويلح الكاتب عبرها على الفكرة الأساسية التي يعالجها ، ويذكر بها من حين لآخر في خلال السرد

وتختلف القصص التي يعتمد عليها في مقالاته وتتنوع بين الحكاية المسموعة والتاريخية والمخترعة والمقتبسة من أصول أجنبية ، وهو كثير الاختراع لقصصه ، وقد اعتبرها الدكتور حلمي القاعود تطوراً ملحوظاً في فن المقالة في النثر الحديث يعطي لمدرسة البيان فضل الريادة . ويتميز المنفلوطي بالمقالة التخيلية حيث يتصور الكاتب في خياله مدينة فاضلة كما في مقالته (مدينة السعادة) و (رسالة الغفران) يلخص فيها كتاب المعري المعروف بهذا الاسم بطريقته الخاصة ، أما يوم الحساب فهي تقليد صريح لرسالة الغفران وتعتمد هذه المقالات على الحلم ، وفيها يوظّف إمكاناته الثقافية والفنية في معالجة الواقع بطريقة مشوّقة ومبتكرة .

وتستغرق المقالة جزءاً كبيراً من إنتاج مصطفى صادق الرافعي ، وقد جمع مقالاته في كتابه (وحي القلم) وهو يكتب في الأنواع الثلاثة سالفة الذكر ، ولكن معظم مقالاته من النوع القصصي ، وقد تميّز بالتسلسل والاستطراد والتمدد بمعانيه وأفكاره على صفحات عديدة ، وتتراوح السلسة بين أربع مقالات واثنتي عشرة مقالة : كمقالة السمكة والمشكلة .

ومن أشهر مقالاته « صعاليك الصحافة » حيث يستعين بعناصر الفكاهة والتهكم ، ويعالج من خلال المقالة التخيلية وقائع واحداثاً راهنة ومعاصرة فيجنح إلى الخيال ليتخذ أشخاصاً من التراث يجري على ألسنتهم ما يريد قوله وما يتصوره من تفسيرات للأحداث أو يأخذ من الحيوان مطيّة لأفكاره وتصوّراته كما في مقالته « بين خروفين » حيث يجري حواراً بين كبشين في محاولة لكشف بعض الطبائع الحيوانية والبشرية . وسلسلة مقالاته « الانتحار » يستدعي فيها مجموعة من الشخصيات التراثية هم : المسيّب بن رافع الكوفي وسعيد بن عثمان ومجاهد وداوود الأزدي وغيرهم ويدير بينهم حواراً حول هذه القضية .

أما الزيات فالمقالة لديه عماد إنتاجه الأدبي وتتوفر في مقالاته العناصر الفنية لهذا النوع الأدبي ، فقد اعتمد في بنائها على تصميم هندسي محكم ، وقد كتب في الأنواع الثلاثة السابقة وللعنوان دلالة خاصة لدى الزيات ، فهو يعتمد على الاستفهام أو الأمر والكناية وقد يستخدم النفي في المقدمة للإثارة والتشويق ، وفي عرضه لمقالاته يستعين بالتضمين والاقتباس وفي الخاتمة يلخص فحوى المقصود في مقالته ، ويلجأ إلى الإقناع العقلي وخصوصاً في المقالة الحوارية التخيلية التي قد تطول فيها مقاطع الحوار وهو مغرم في بعض مقالاته المشهورة (هبي ياریاح الخريف) .

أما البشري فهو عفوي في كتاباته المقالية فهو يلجأ إلى التنسيق كما هي الحال عند الزيات ، وقد عرف على وجه الخصوص بالمقالة التصويرية (الكاريكاتيرية) التي يستعين بها بالعديد من الصور البلاغية المبتكرة[1] .

ومن أبرز الآثار التي تركتها هذه المجالات على المقالة :

أولاً ــ تطويع اللغة وترويضها على استيعاب الأفكار الحديثة .

ثانياً ــ اتساع صفحاتها حيث أدى ذلك إلى إفساح المجال لمختلف أنواع

---

(١) اعتمدت في الحديث عن طبقة كتاب البيان المقالين على كتاب الدكتور محمد حلمي القاعود ، مدرسة البيان في النثر العربي الحديث ، دار الاعتصام (د . ت) من ص ٢٠٠ ــ ٢١٢ .

المقالة لتأخذ حقها في النشر والشيوع .

ثالثاً ــ ظهور طبقة من الكتاب المقاليين تخصصوا في كتابة المقالة وعكفوا على تجويدها وتحسينها إذ كانت وسيلتهم الوحيدة لنقل أفكارهم .

رابعاً ــ اقتراب لغتها من أذهان جمهور المثقفين فأصبحت سلسلة ، وتحررت نهائياً من السجع والمحسنات البديعية الأخرى .

المرحلة الخامسة في تطور المقالة (مرحلة الازدهار والانتشار) :

وتبدأ هذه المرحلة تاريخياً بعد نكبة فلسطين ١٩٤٨ وبعد عام ١٩٥٢ حيث ظهرت المقالة السياسية التحليلية التي تعتمد على المعلومات وليس على مجرد الانفعال ، وذلك إلى جانب المقالة الحماسية الخطابية المنحازة التي تروّج لمواقف بعينها .

وقد ظهرت في هذه المرحلة المقالة المتخصصة ، وذلك في حقبة الستينيات على وجه الخصوص حين أنشئت مجلات متخصصة في مختلف فنون الأدب ، كمجلة الشعر والقصة ومجلة الأدب والفكر المعاصر التي كان يرأسها زكي نجيب محمود، وكمجلة الآداب البيروتية التي كان يرأسها سهيل إدريس ، وكان لها شأن كبير في مجال الأدب والفكر ، وكمجلة المنهل في المملكة العربية السعودية ، ومجلة الأفق الجديد في الأردن ، وظهرت مجلات مشابهة لها في المغرب العربي .

وقد كتبت في هذه المرحلة نماذج تمثل مختلف فنون المقالة ما كان منها موضوعياً أو ذاتياً .

نموذج للمقالة

الرأي والعقيدة [1] ــ أحمد أمين

فرق كبير بين أن ترى الرأي وأن تعتقده ، إذا رأيت الرأي فقد أدخلته في دائرة معلوماتك ، وإذا اعتقدته جرى في دمك ، وسرى في مخ عظامك ، وتغلغل إلى أعماق قلبك .

ذو الرأي فيلسوف ، يقول إني أرى الرأي صواباً ، وقد يكون في الواقع باطلاً وهذا ما قامت الأدلة عليه اليوم وقد تقوم الأدلة على عكسه غداً ، وقد أكون مخطئاً فيه وقد أكون مصيباً . أما ذو العقيدة فجازم بات لاشك عنده ولا ظن ، عقيدته هي الحق لا محالة ، هي الحق اليوم وهي الحق غداً ، خرجت عن أن تكون مجالاً للدليل ، وسَمَت عن معترك الشكوك والظنون .

ذو الرأي فاتر أو بارد ، إن تحقّق ما رأى ابتسم ابتسامة هادئة رزينة ، وإن لم يتحقق ما رأى فلا بأس ، فقد احترز من قبل بأن رأيه صواب يحتمل الخطأ ورأى غيره خطأ يحتمل الصواب . وذو العقيدة حار متحمس لا يهدأ إلا إذا حقّق عقيدته ، كيف يعمل لها ، ويدعو لها ؟ وهو طلق المحيّا مُشرق الجبين ، إذا أدرك غايته ، أو قارب بغيته .

ذو الرأي سهل أن يتحول ويتحور هو عبد الدليل ، أو عبد المصلحة تظهر في شكل دليل . أما ذو العقيدة فخير مظهر له ما قاله رسول الله « لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في شمالي على أن أدع هذا الذي جئت به ما تركته ، وكما يتجلى في دعاء عمر : « اللّهم إيماناً كإيمان العجائز » لقدردوا عن « سقراط » أنه قال : « إن الفضيلة هي المعرفة وناقشوه في رأيه وأبانوا خطأه ، واستدلوا بأن العلم قد يكون في ناحية والعمل في ناحية . وكثيراً ما رأينا أعرف الناس بمضار الخمر شاربها ، وبمضار القمار لاعبه ، ولكن قال سقراط إن الفضيلة هي العقيدة ، لم أعرف وجهاً للرد عليه ، فالعقيدة تستتبع العمل على وفقها لا محالة ــ قد ترى أن الكرم فضيلة ثم بخل والشجاعة خيراً ثم تجبن ، ولكن محال أن تؤمن بالشجاعة والكرم ، ثم تجبن أو تبخل .

---

(١) من كتاب « فيض الخاطر » لأحمد أمين .

العقيدة حق مشاع بين الناس على السواء ، تجدها في السُّذج وفي الأوساط ، وفي الفلاسفة ــ أما الرأي فليس إلا للخاصة من الذين يعرفون الدليل وأنواعه ، والقياس وأشكاله ، والناس يسيرون في الحياة بعقيدتهم ، أكثر مما يسيرون بآرائهم ، والمؤمن يرى بعقيدته ما لا يرى الباحث برأيه ، قد منح المؤمن من الحواس الباطنة والذوق ما قصر عن إدراكه القياس والدليل .

لقد ضل من طلب الإيمان بعلم الكلام وحججه وبراهينه ، فنتيجة ذلك كله عواصف في الدفاع أقصى غايتها أن تنتج رأياً ، أما الإيمان والعقيدة فموطنها القلب ، ورسائلها مد خيوط بين الأشجار والأزهار والبحار والأنهار وبين قلب الإنسان ، ومن أجل هذا كانت ﴿ **أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت * وإلى السماء كيف رفعت * وإلى الجبال كيف نُصبت * وإلى الأرض كيف سُطحت** ﴾ أفعل في الإيمان من قولهم « العالم متغير وكل متغير حادث » ، فالأوّل عقيدة ، والثاني رأي .

الناس إنما يخضعون لذي العقيدة وليس ذوو الرأي إلا ثرثارين عنوا بظواهر الحجج أكثر مما عنوا بالواقع ، لا يزالون يتجادلون في آرائهم حتى يأتي ذو العقيدة فيكتسحهم .

قد يجور الرأي ، وقد ينفع ، وقد ينير الظلام ، وقد يظهر الصواب ، ولكن لا قيمة لذلك كله مالم تدعمه العقيدة ، وقل أن تُؤتي أمة من نقص الرأي ، ولكن أكثر ما تؤتي من ضعف العقيدة ، بل قد تؤتي من قَبل كثرة الآراء أكثر مما تؤتي من قلتها .

الرأي جثة هامدة ، لاحياة لها مالم تنفخ فيها العقيدة من روحها والرأي كهف مظلم لا ينير حتى تلقي عليه العقيدة من أشعتها ، والرأي مستنقع راكد يبيض فوقه البعوض ، والعقيدة بحر زاخر لا يسمح للهوام الوضيعة أن تتولد على سطحه ، والرأي سديم يتكون ، والعقيدة نجم يتألق. ذو الرأي يخضع للظالم وللقوي ، لأنه يرى أن للظالم والقوي رأياً كرأيه ، ولكنَّ ذا العقيدة يأبى الضيم ويمقت الظلم ، لأنه يؤمن أن ما بعقيدته من عدل وإباء هو الحق ، ولا حقّ غيره .

من العقيدة ينبثق نور باطني يضيء جوانب النفس ، ويبعث فيها القوة والحياة ، يستعذب صاحبها العذاب ، ويستصغر العظائم ويستخف بالأهوال . وما المصلحون الصادقون في كل أمة إلا أصحاب العقائد فيها .

الرأي يخلق المصاعب ، ويضع العقبات ، ويصغي لأماني الجسد ، ويثير الشبهات ، ويبعث التردد ، والعقيدة تقتحم الأخطار ، وتزلزل الجبال وتلفت وجه الدهر ، وتغير سير التاريخ ، وتنسف الشك والتردد ، وتبعث الحزم واليقين ولا تسمح إلا لمراد الروح .

ليس ينقص الشرق لنهوضه رأي ، ولكن تنقصه العقيدة ، فلو منح الشرق عظماء يعتقدون ما يقولون لتغيّر وجهه وحال حاله وأصبح شيئاً آخر .

وبعد ، فهل حُرِم الإيمان مهبط الوحي .

التحليل والتعليق

بدأ الكاتب مقاله بمقدمة مهد فيها للدخول في تفاصيل الموضوع وهذه المقدمة تقع في فقرة واحدة قرّر فيها حقيقة عامة وهي أن هناك فرقاً بين الرأي والعقيدة . فالرأي يدخل في دائرة المعرفة وأما العقيدة فهي منوطة بالقلب والعقل معاً .

وبدأ بعد ذلك في عرض الأفكار الرئيسية عرضاً مفصلاً وثيق الصلة بالقاعدة الفكرية وكأن هذه الأفكار متناسلة تناسلاً تلقائياً منها .

وقد رتب الكاتب أفكاره في فقرات متتابعة ومترابطة ، وفي كل فقرة قابل بين مفهوم الرأي ومفهوم العقيدة من زاوية محددة ، وقد استخدم أدلة عقلية واضحة لا تعسف فيها ، في عبارات متماسكة متآلفة تحس فيها إيقاعاً متساوقاً مع المعنى . وقد عمد إلى الجمل التقريرية التي تعزّزُ بأدوات التفصيل والشرط .

وقد استقصى جوانب الموضوع فتحدث عن صاحب الرأي وصاحب العقيدة في فقرات معينة ، ثم انتقل إلى الحديث عن الرأي حديثاً خاصاً متعمقاً

ليخلص إلى غرضه الذي قرّره في ختام المقالة ، وهو أن الرأي لا يحل مشاكل الشرق ولكن العقيدة هي مناط الأمل والرجاء ، وأن مايحتاج إليه الشرق العظماء الذين يعتقدون ما يقولون . وتدعم هذه النتيجة بسؤال يوميء إلى إمكانية تحقيق هذا الأمل وبعد ، فهل حرم الإيمان مهبط الوحي .

نخلص من هذا القول أن الكاتب قد بدأ بمقدمة مهد فيها لمعالجة الموضوع معالجة تفصيلية .

خلص بعد ذلك إلى عرض الأفكار الرئيسية ودعّمها بالأدلة العقلية والنقلية من النصوص المأثورة عبر التاريخ. وأهم هذه الأفكار :

أولاً ــ الرأي يفتقر إلى اليقين والثبات ، أما العقيدة فلا يأتيها الباطل من أي ناحية من النواحي .

ثانياً ــ صاحب الرأي محايد إزاء رأيه ، لأنه يُقرُّ ضِمنا بأن هذا الرأي يحتمل الخطأ كما يحتمل الصواب ، وأما صاحب العقيدة فيسعى جاهداً من أجلها لا يكَلُّ ولا يَملّ بحماس وقوة .

ثالثاً ــ صاحب العقيدة لا يتزحزح عن موقفه ، وقد استشهد الكاتب بما أثر عن الرسول ﷺ من قول وعمل إزاء محاولات قريش الدائبة لثنيه عن معتقده ، أما صاحب الرأي فقد يتحول إذا ثبت له بالدليل أو بدافع المصلحة خلاف ما يرى ، وقد استشهد الكاتب بأقوال لعمر بن الخطاب رضي الله عنه وسقراط (الفيلسوف اليوناني المشهور) .

رابعاً ــ العقيدة ملك مشاع لكافة فئات الناس لأنها منوطة بالحواس الباطنة ، أما الرأي فالمعوَّل فيه على القياس والدليل . ويستشهد الكاتب لذلك بالآيات القرآنية وبأقوال الفلاسفة وبالموازنة بين الأقوال المتباينة .

خامساً ــ أثر العقيدة في نفوس الناس أوقع من أثر الرأي ، وقلماينفع الرأي إذا لم تدعمه العقيدة .

سادساً ــ يبرز الكاتب خصائص العقيدة مقارناً إياها بخصائص الرأي ويخلص إلى الحقائق التالية :

ــ الرأي مستنقع راكد والعقيدة بحر زاخر .

ــ الرأي قد يخضع للظلم أما العقيدة فلا تؤمن بغير العدل والحق .

وينتهي المقال إلى نتيجة محددة هي خلاصة طبيعية غير مستكرهة لهذا التحليل الشامل والمقدمات المنطقية التي ساقها المؤلف .

فقد وجهها في تسلسل محكم إلى غرض مقصود وهو أن العقيدة هي التي تصلح الشرق ، وليست الآراء التي تتضارب وتتنافر وتتناقض .

ويتميز أسلوب الكاتب بما يلي :

أولاً ــ ترابط الأفكار واتّساقها في إطار منطقي محكم وموثق بالأدلّة والبراهين العقلية والنقلية .

ثانياً ــ عبارته متماسكة تخلو من الكلمات الصعبة والمحسنات البديعية المتكلفة وجمله قصيرة ولكنها مترابطة مُوقّعَة مُؤَثّرة .

ثالثاً ــ يعمد الكاتب إلى الجمل التقريرية المؤكدة فيها تماثل وتقابل يأتي بالفكرة عامة ثم يبدأ بتفصيلها كقوله : ذو الرأى فاتر أو بارد إن تحقق ما رأى ابتسم ابتسامة هادئة رزينة وإن لم يتحقق ما رأى فلا بأس .

رابعاً ــ ينزع إلى الاستقصاء ، وتتبع التفاصيل والإلحاح عليها حتى يشبعها درساً وبحثاً . ويقلب الفكرة على وجوهها المتعددة .

خامساً ــ الإيقاع الداخلي في أسلوب الكاتب واضح ، وهو ناجم عن عدة ظواهر أسلوبية تتمثل في قصر العبارات وتوازنها ، والازدواج والسجع الخفيف بين فاصلتين والاستدراك والعطف بأو ومراعاة الانسجام بين الحروف والكلمات ، والميل إلى استخدام أداة الشرط الدالة على التفصيل ، وما إلى ذلك .

أحمد أمين وأسلوبه في كتابة المقالة :

ولد عام ١٨٧٨ م وتوفي عام ١٩٥٤ ، وهو مفكر وأديب ومؤرخ ، تخرج بمدرسة القضاء الشرعي ، تولى القضاء ودرس في كلية الآداب بالجامعة المصرية وانتخب عميداً لها عام ١٩٣٩ ، ثم أصبح مديراً للإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية واستمر فيها إلى أن توفي . كان من أعضاء المجمع العلمي العربي بدمشق ومجمع اللغة العربية بالقاهرة ، وأشرف على لجنة التأليف والنشر ، بلغت مقالاته في المجلات والصحف ولا سيما مجلتي الرسالة والثقافة عشرة مجلدات وأسماها « فيض الخاطر » ومن تآليفه المطبوعة « فجر الإسلام » و« ضحى الإسلام » و « النقد الأدبي » و « زعماء الإصلاح في العصر الحديث » و « إلى ولدي » و « حياتي » و « قاموس العادات » ويعتبر من أهم كتاب المقالة [1] .

خصائص أسلوبه :

ـــ يغلب الجانب العقلي على الجانب العاطفي في مقالات أحمد أمين . فهو يعنى ببلورة معانيه في أسلوب واضح دقيق في وصفه موجز في عرضه .

ـــ يستمد صوره من واقع الحياة ، ويحرص على تصوير هذا الواقع لذلك فهو لايستنكف عن استعمال الألفاظ العامية أحياناً .

ـــ يعنى بتنظيم أفكاره في إطار منطقي تُسلم فيه المقدمات إلى النتائج .

يقول عنه الزيات (وهو من الكتاب المعروفين في عصره) كان همه من الكتابة أن يقرر ويقنع لا أن يؤثّر ويمتع ، ولعل منشأ ذلك فيه أن عقله كان أخصب من خياله وأن علمَه كان أكبر من فنه تروعك منه المعاني المبتكرة الطريفة والآراء الصريحة الجزيئة والشخصية القوية المهيمنة) .

أما طه حسين فيرى أنه يسرف في حبه للمعاني وإعراضه عن جمال الألفاظ وغُلُوه في أن يكون قريباً سهلاً وسائغاً مألوفاً ومفهوماً من العامة

(١) راجع : خير الدين الزركلي (الأعلام) المجلد الأول، دار العلم للملايين ص ١٠١ .

وأوساط الناس ، ويرى أن استخدامه للعامية فيه تعمُّد وتكلّف يفسد عليه الجمال الأدبي أحياناً . وكثيراً ما يقف عند الأوّليات التي لا تخفى على أحد فيبسطها بسطاً ويفصلها تفصيلاً ، ويطيل فيها كأنه يعالج بعض المشكلات الغامضة .

أسلوب المقالة عند بعض الكتاب المعاصرين لأحمد أمين :

١ ــ المنفلوطي : أسلوبه أقرب إلى الخطابة يفرط في الترادف والتوازن والإسهاب في عرض الفكرة وجلائها في أزياء مختلفة والتوسط في السجع أحياناً وهو يتخير الألفاظ ويراعي المشاكلة في رصفها وتنسيقها ، يبالغ في إيراد الصفات المؤكدة التي تكسب الكلام إيقاعاً منميزاً . وقد انتقده معاصروه ومنهم إبراهيم عبد القادر المازني فقال عنه « لا زال يعالج الإقناع والتأثير بضروب من التأكيد والغلو والتفصيل وغير ذلك مما ليس أدل منه على الكذب والتزوير ». ويعتبر أسلوبه مناقضاً لأسلوب أحمد أمين .

٢ ــ أسلوب عبد العزيز البشري : وسط بين الترسل والسجع يختار ألفاظاً مجلجلة ذات جرس قوي وعبارة ضخمة . قد وصف أسلوبه من بعض الدارسين بأنه ينحو نحو التفاصح الثقيل والتعالم الممجوج .

٣ ــ طه حسين : يجمع طه حسين في أسلوبه بين موضوعية العلم وذاتية الفن ، متأثراً بالجاحظ في حرصه على تكوين العبارة وتنويع الصور والأفكار مما ينفي الملل عن القارىء . دقيق الشعور صافي النفس نبيل الجدل حاده . وَصَفَه مندور [1] بأنه سمح تسلم الصفحة منه عند أول قراءة كل ما تملك . وقد ردّ البعض (ومنهم المازني) ما في أسلوب طه حسين من ترادف وتقطيع وتكرار وحشو إلى أنه كان يملي مقالاته إملاءً بسبب عاهته (حيث أصيب بالعمى في وقت مبكر من حياته) وإلى

---

(١) محمد مندور : ناقد عربي مصري شهير له عدد كبير من الكتب في هذا المجال منها نماذج بشرية ، وفي الميزان الجديد ، والشعر المصري بعد شوقي ، المسرح النثري ... إلخ ، وهو صاحب مدرسة نقدية كان لها الزعامة الأدبية في عقد الستينيات،وكتابه النقد المنهجي عند العرب من أهم مؤلفاته .

كونه أستاذاً مدرساً يميل إلى التبسيط بالشرح .

٤ ــ أحمد حسن الزيات : أسلوب الزيات يعتمد على الصنعة المحكمة والتكلف المرهق وتوفير التوازن الموسيقي على حساب المعنى أحياناً وأسلوبه ــ كما يرى الدكتور إحسان عباس ــ ضفيرة منسقة من الألفاظ الموسيقية المُجلجِلة أو قطعة من الفسيفساء أبدعتها يد فنان أو قوالب جاهزة يلبسها لكل فكرة دون أن يحاول الخروج عن النسق المعتاد ، وهو بهذه اللفظية المحكمة يتنكر للبلاغة .

بينما يرى غيره من النقاد أنه صاحب مذهب التنسيق التعبيري على حد تعبير المرحوم سيد قطب .

ويرى الدكتور إسماعيل أدهم أن الزيات قد خلف في مدرسة البيان العربي المرحوم الرافعي وهما على مابينهما من اختلاف في الطبع ، وتباين في المزاج وتفاوت في الثقافة إلا أن حركة قوة الفن وحركة الذهن تجمعهما، وإن كان ذهن الزيات يختلف عن ذهن صاحبه من جهة الصفاء وعدم انقطاع الصلة بينه وبين عقل الناس ، فمعانيه مفهومة وهي ذات أصل دقيق من الفكر وفكر الزيات ملتقى العقلين العربي والغربي .

وقد استمرت المقالة في تطورها واتخذت أشكالاً مختلفة فكانت أشبه بالبحث خصوصاً في الدوريات الجامعية المتخصصة ، وفي المعارك الأدبية التي كانت تدور حول قضية معينة كما هي الحال في تلك المقالات التي تناولت قضية (رسالة الغفران للمعري) ، وكانت عبارة عن ردود متبادلة بين لويس عوض الذي نشر مقالاته في كتابه (على هامش الغفران) ، ومحمود محمد شاكر حيث جمع مقالاته في كتاب من جزأين هو « أباطيل وأسمار » وقد قام أنور الجندي في كتابه المعارك الأدبية بتتبع المقالات التي نشرت حول القضايا المختلفة موضوع الخلاف في ذلك الوقت .

---

(٢) راجع : د . محمد رجب البيومي : أحمد حسن الزيات ص ٣٨ بين البلاغة والنقد الأدبي دار الأصالة للثقافة والنشر الرياض د . ت .

نموذج للمقالة التي تمثل المعارك الأدبية

ليس حسناً

ليس حسناً أن ـعزل كاتب قلمه ، ولكن هكذا قدّر الله عليّ أن أفعل ، فنحيتُه عن أناملي ، لكي أفرغ للقراءة والتفكر ، حتى تصرّم على ذلك أكثر من ثلاث عشرة سنة ، فلما عُدت إليه أحمله ثَقُل محمله وقدصديء سنه ، ورسف في قيود الإهمال خطوه ، وإذا هوّة سحيقة القرار قد انخسفت بيني وبينه كهّوة بين حبيبين تمادى بينهما جفاءٌ مستحدث من تلال ولكنّي على ذلك كله اليومَ مرغم : مرغمٌ على حمله ، ومرغم على استحياء ماكان بيني وبينه من حُبٍّ متضرم ، ومرغم على أن يكون اعتذاري إليه صادقاً ، مهما تكبّدت في سبيل ذلك من مشقّة وعنت ويشاء الله الذي قدّر وقضي أن يكون الرجل الذي جعلت كلامه حجتي على من لامني يوم عزمت على تعطيل هذا القلم هو نفسه الرجل الذي أحمل القلم من أجله ، وخبر ذلك أنني كنت أقول يومئذٍ لمن يلومني :

إذا كان علم الناس ليس بنافعٍ ولا دافعٍ فالحُسر للعلماء
قضي الله فينا بالذي هو كائنٌ فتمَّ ، وضاعت حكمة الحكماء

يقوله شيخ المعرّة ، أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري ، رحمة الله عليه .

فمنذ أسابيع نشرت صحيفة الأهرام مقالةً ضافيةً تُبشّر بجديد في رسالة شيخ المُعَرّة ، المعروفة برسالة الغفران وكاتب هذه المقالة هو الدكتور لويس عوض ، فإذا به يحملني إلى ماض سحيق البُعد مكفوف الظلمات ، فهو يريد أن يجلوه لعيني مشرقاً مسرفاً في الإشراق ، ثم تتابع ذلك من فعله حتى انتهى منذ أسبوعين أو ثلاثة إلى الكلام في صميم رسالة الغفران ، وإن كان هو قد آثر أن يسمي فعله هذا « على هامش الغفران : شيء من التاريخ » ، فقال بعد مقدمة قصيرة : « ولعل أسلم منهج في الانتقال إلى المعرّي ، والحديث عن

« رسالة الغفران » ، هو أن نبدأ بعرض الخلفية التاريخية لهذا العمل العظيم ، فيوضّح طبيعة العصر الذي كان يعيش فيه المعري ، فتتضح بذلك أهم مشاكله ، وأهم معتقداته ، ومحاور الصراع المادي والفكري فيه ، عسى أن يكون ذلك ضوءاً على مرامي المعري وغاياته من «رسالة الغفران»، وعسى أن نجد بعض المفاتيح التي تساعدنا على معرفة موقف هذا الرجل العظيم كما تجلت في أدبه من أفكار عصره ، ومن أحداثه ، ومن رجالاته ، ومن أحواله بوجه عام » .

وهذا كلام حسن جداً ، ليس فيه ما يعاب ، وليس بمستنكر صدوره عن الدكتور لويس عوض ، لأنه كان أولاً طالباً قديماً لآداب اللغة الانجليزية درسها حتى نال فيما أظن ، إجازة الليسانس ، ثم الماجستير ، ثم الدكتوراه ، ومعنى ذلك أنه بلا شك يحسن أن يقيم الدراسة على منهج ولأنه ثانياً ، ولا بُدَّ ، كان ، فيما أظن ، معيداً بالجامعة ، ثم مدرّساً ثم أستاذاً يتولى مناقشة رسائل الماجستير والدكتوراه والإشراف على أصحابها قبل ذلك ، ولأنه ثالثاً خرج على الناس كاتباً ، فمارس الكتابة زمناً ، فهو خليقٌ أن يعالج دراسة « رسالة الغفران » على منهج محكم الأصول ، وبأسلوب يرضى عنه أستاذ الجامعة ، ولا يجفو على قارىء الصحيفة ممن لم يُقدّر له أن يتحمل دراسة الآداب على منهج .

هكذا كان ظني ، وإن كان ما أعرفه من قراءة كتب الدكتور لويس عوض ومقالاته وغيرها ، قد يحملني على الشّك في قدرته على تحقيق هذا الظن ، فما كدت أفرغ من مقاله الذي افتتحه بذكر منهجه هذا ، ثم مقاله الذي يتلوه بعنوان : « كلمة عن ابن القارح » (الأهرام : يوم الجمعة ٩ رجب سنة ١٣٨٤ـ١٣ نوفمبر ١٩٦٤ حتى عجبت وتعجبت . إذا كانت كلمة « المنهج » لم تزل محفوفة بكل هذا القدر العجيب من الغموض والظلمة في عيني الدكتور لويس عوض أستاذ الأدب الانجليزي ، وهو من هو ، فهو بلا ريب في أعين سائر الناس أشدّ غموضاً وإبهاماً !! وعندئذٍ عجبت ، ثم إن الدكتور لويس عوض أستاذ قديم يقتدي به في دراسة الآداب ، فيما أرجّح فمن هنا تخوفت على مصير دراسة الآداب ، مع كثرة ما يحُفُّ بهذه الدراسة من المخاوف ، من جراء ما استشرى أمرُه من أبحاث تنشر في الصحف والمجلات ، والكتب أيضاً .

ويمضي محمود محمد شاكر في مقاله الضافي الذي لا يتسع المجال لاقتباسه كاملاً متحدثاً عن مفهوم المنهج ناعياً على لويس عوض جهله وركاكة أسلوبه كما يقول ثم يسخر منه ويشكك في نواياه مستشهداً على ذلك بمقتبسات مطوّلة من مقالاته ثم يمضي في نقض ما أورده من معلومات وحجج مستنداً إلى المظان الرئيسية ويستعرض ما يقرب من ثلاثين كتاباً ترجمت للمعري ويرتبها ترتيباً تاريخياً موجهاً بذلك الدكتور لويس عوض إلى ما ينبغي أن يكون عليه البحث العلمي . ويستعرض ما قاله هؤلاء في الموضوعات المختلف عليها .

وفي سلسلة من المقالات تحت عنوان (... بل معيباً) و « بل قبيحاً » و « بل شنيعاً »...إلخ يمضي في مناقشة الدكتور لويس عوض فيما ذهب إليه [1] .

---

(١) محمود محمد شاكر ، أباطيل وأسمار (الجزءان الأول والثاني) ، مطبعة المدني ، المؤسسة السعودية بمصر ط ٢ (تاريخ ١٩٧٢) ص ٢٢ فما بعدها .

نموذج لألوان أخرى من المقالة

نظرة في التراث لفؤاد زكريا :

إن السمة التي تنفرد بها العلاقة بين الماضي والحاضر في الثقافة العربية هي أن الماضي ماثل دائماً أمام الحاضر ، لا بوصفه مندمجاً في هذا الحاضر ، ومتداخلاً فيه ، بل بوصفه قوة مستقلة عنه ، منافسة له ، تدافع عن حقوقها إزاءه ، وتحاول أن تحلّ محلّه إن استطاعت . ولو شئت أن ألخّص هذه السمة في كلمة واحدة ، لقُلت : إن نظرتنا إلى الماضي (لا تاريخية) . فالنظرة التاريخية إلى الماضي هي تلك التي تضعه في سياقه الفعلي وتتأمله من منظور نسبي ، بوصفه مرحلة انتهى عهدها ، وتلاشت في مراحل لاحقه تجاوزتها بالتدريج حتى أوصلتنا إلى الحاضر » .

ويمضي الكاتب في معالجة هذه القضية متحدّثاًعن مزايا النظرة التاريخية للتراث ، ثم عن الانقطاع الحضاري ، ثم عن فترة الازدهار في العلم والفكر العربيين حينما كان العرب معلمي الإنسانية ويمثلان الثقل الحضاري في العالم ، وعن سلبيات ظاهرة الانقطاع الثقافي ثم قارن بين النظرة إلى التراث التي تؤدي إلى تقدم فكري ، وتلك التي لا يترتب عليها سوي التخلف مبيناً أن التراث في الأولى يحيا من خلال موته أما في الثانية فإنه يموت من خلال حياته ويخلص من ذلك في الخاتمة إلى القول :

ومعنى ذلك أن الإحياء الحقيقي للتراث إنما يكون عن طريق تجاوزه واتخاذه سلماً لمزيد من الصعود ، أما إحياء الاسترجاع فهو في حقيقته قضاء على التراث ، الذي لا يريد منا أن نختزنه كالثروة المدفونة التي لا ينتفع منها أحد ، بل يريد منا أن نستثمره وننفقه حتى يعود علينا إنفاقه بالخير ، وحتى يدوم اختزان هذه الثروة .

المراجع

١ — تطور الصحافة العربية في مصر — أنور الجندي ، مطبعة الرسالة وقد قسم الكاتب كتابه إلى قسمين تتضمن عشرة أبواب ، عالج فيها تطور صحافة الرأي في أوائل الحرب العالمية الأولى وقبل الاحتلال وعرض لأهم الصحف والصحافيين ثم تحدث عن دخائل الصحافة والمعارك والمساجلات وقدم إطاراً لصورة العصر والمجتمع ، وعرج على محاكمات الصحافة وقضاياها ، وخصص باباً للحديث عن طرائف الصحافة كالإمضاءات المستعارة والمقدمات والتقاريظ والمواقف المحرجة والنقد الاجتماعي وما إلى ذلك .

وفي القسم الثاني تحدث عن صحافة ما بين الحربين وتطور الصحافة في الأسلوب والمضمون وأثر الاحتلال في الأدب والصحافة وصناعة الأخبار وقضايا الصحافة والأخطاء المطبعية وتطور الصحافةالأسبوعية ، وصحافة الأدب والثقافة وتحدث عن عدد المحررين والكتاب الصحافيين ثم قدم أخيراً إطارة لصورة العصر والمجتمع في صحافة ما بين الحربين .

٢ — قصة الصحافة العربية في مصر منذ نشأتها إلى منتصف القرن العشرين للدكتور عبد اللطيف حمزة ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٧ . وقد قسم هذا الكتاب إلى سبعة عشر فصلاً تناول فيها نشأة الصحافة المصرية وأطوارها والأجواء الفكرية للصحافة في دور النشأة والصحف الرسمية وخصص فصلاً كاملاً للحديث عن رفاعة الطهطاوي بوصفه الرائد الأول للصحافة المصرية ، وتحدث عن جمال الدين الأفغاني وعن الصحافيين السوريين ، وعن الصحافة المصرية في دور الشباب وفي عهد الثورة العرابية ، وعن الاحتلال البريطاني وموقفه من الصحافة وعن العروة الوثقي وعن الصحف المصرية في فترات الاحتلال وثورة ١٩١٩ وعهد انتكاس الدستور والمعاهدة وعن الكتلة الوفدية وحرب فلسطين وأثرها على الصحافة المصرية ، ثم التقدم الفني للصحف المصرية والصحافة وقضية الحرية .

٣ — أدب المقالة الصحفية في مصر في (عدة أجزاء) ، دار الفكر العربى ،

القاهرة تحدث الكاتب في الجزء الأول عن نشأة الرأي العام ثم نشأة الصحافة ثم الحركة الفكرية في القرن التاسع عشر وتطور الأساليب الكتابية ثم تحدث عن رفاعة الطهطاوي في ثلاثة فصول وعن عبد الله أبو السعود وجريدة وادي النيل ومحمد أنس وجريدة روضة الأخبار وعن الصحافة المصرية والسورية والطابع العام للمدرسة الصحفية الأولى في مصر .

وقد خصص أجزاء متعددة للحديث في كل جزء عن شخصية من شخصيات كتاب المقالة الصحفية في مصر من ذلك تخصيصه الجزء الثالث مثلاً للحديث عن إبراهيم المويلحي صاحب مصباح الشرق حيث تحدث عن حياته وعن جريدته وأورد نماذج من المقال في هذه الجريدة ، وتحدث عن الخصائص الفنية لأسلوب إبراهيم المويلحي وأورد نماذج متعددة له منها : رأينا من الإصلاح فى مصر،نزعة الترك والعرب ، العزة في القوة .. إلخ .

وقد خصص الجزء السادس للحديث عن أحمد لطفي السيد في الجريدة وتحدث عن مذهب الحريين ومذهب التعقيل وحياة لطفي السيد وجريدته ومساجلاتها في مختلف الميادين كما تحدث عن أسلوب لطفي السيد وعرض نماذج من مقالاته ، وكان قد تحدث قبل ذلك في الجزء الخامس عن مصطفي كامل وعقيدته السياسية وحياته وعن نشأة اللواء ، وعن اللواء والإسلام والدولة العلية والحركة الوطنية وتحدث عن أسلوبه وخصائصه .

٤ — محمد يوسف نجم ، فن المقالة ، دار الثقافة ، بيروت ، (د . ت) يتحدث في القسم الأول عن المحاولات المقالية قبل فونتين ، ثم المقالة في تطورها الحديث ، وتطور المقالة العربية على وجه الخصوص وقد استفدنا من هذا الفصل ، ومن الفصل الخاص بأنواع المقالة .

القصـة القصـيرة في الأدب العـربي الحـديث

- القصـة بمفهـومها العـام .
- اتجـاهات القصـة القصـيرة في العـالم العـربي .
- مقـومات القصـة القصـيرة .
- نمـوذج للقصـة القصـيرة ، في القطار ، محمود تيمور .
- تحليل قصـة في القطـار .

القصة القصيرة :

القصة بمفهومها العام قديمة قدم البشر ، ولكنها كفن لم تظهر إلا في القرن التاسع عشر ، وبذور هذا الفن القصصي موجودة في التربة الأدبية العربية منذ القدم وأكمل وجه من وجوهها ماورد في القرآن الكريم من قصص الأنبياء والأمم الغابرة ويعتبر القصص القرآني ذخيرة غنية بأروع الأساليب القصصية حتى تلك الأساليب الفنية التي لم تظهر إلا في العصر الحديث .

ومن الفنون التي تعتبر جذوراً لهذا الفن في أدبنا العربي فن المقامة الذي سبقت الإشارة إليه وفن الخبر على نحو ما نجد عند أحمد بن يوسف المصري المسمى بالمكافأة الذي دار حول معاني الخوف والظلم واليأس ، فقد ظهر في عصر تغلب فيه جند الترك على الخلافة فطغوا وعاثوا في الأرض فساداً ومالأتهم فئة من التجار ، وذلك في عهد الطولونيين وإن كان أحمد ابن طولون أكثرهم عدلاً وإنصافاً ولكنه كان شديد الانتقام ، وقد سجلت قصص المكافأة طرفاً من الحياة الاجتماعية في هذا العصر .

وقد ظهرت محاولات شتي لإحياء فن المقامة في العصر الحديث ـــ على نحو ما سبق ذكره ـــ ثم بدأت تظهر أعمال قصصية تنحو منحى فنياً قريباً من الفن القصصي في الآداب الغربية ويعتبر محمد تيمور وميخائيل نعيمة رائدين من روّاد هذا الفن ولكنه لم يتبلور على نحو واضح إلاّ على يد محمود تيمور الذي يعتبر فارس هذا الميدان ، ويعتبر أبرز الروّاد الخمسة الذين أرسوا دعائم هذا الفن في الأدب العربي الحديث ، وهؤلاء الروّاد هم محمدتيمور وعيسى عبيد وشحاتة عبيد ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين ، أما في المملكة العربية السعودية فيعتبر أحمد السباعي هو رائد فن القصة القصيرة ثم جاء بعده إبراهيم النصر الذي عمل على تأصيل هذا الفن .

وقد بدأ محمود تيمور في نشر قصصه منذ عام ١٩١٦ ، غير أن محاولاته

الأولى لم تكن ناضجة ويتمثل إنتاجه المبكر الناضج في مجموعته : الشيخ جمعة سنة ١٩٢٥ وعم متولي سنة ١٩٢٦ والشيخ سيد العبيط سنة ١٩٢٦ . وقد بدأ يتجه اتجاها واقعياً فاختار أغلب شخصياته من النماذج الاجتماعية الشاذة ، وقد اهتم بتحليل هذه الشخصيات ، كذلك فقد حرص على رسم البيئة الاجتماعية التي تعيش فيها الشخصية .

غير أن اهتمامه بالتفاصيل الوصفية الكثيرة في أعماله القصصية الأولى أثر على فنية هذه الأعمال ، حيث تحولت إلى مايشبه التقارير . غير أنه تخلص إلى حد ما من النزعة المقالية التي نجدها في قصص أخيه محمد تيمور وقصص شحاته عبيد .

أما محمود طاهر لاشين فقد أسهم في هذه المرحلة بمجموعتين قصصيتين هما سخرية الناي سنة ١٩٢٦ ، ويحكي أن سنة ١٩٢٨ ، وتسيطر على أعماله النزعة الرومانسية مع ميل إلى تشويه الشخصية أثناء التصوير الذي يقترب من الرسم الكاريكاتيري .

ويمكن أن نلخص أهم السمات الفنية لجيل الروّاد على النحو التالي : ــ

١ ــ بروز الاتجاه الواقعي في محاولة لتمثُّل المناهج الغربية لكتابة القصة . والعمل على إيجاد أدب قصصي يعبر عن البيئة المحلية ويبرز هويتها الوطنية وخصوصاً في مصر .

٢ ــ الميل إلى التحليل النفسي ، وتصوير أثر البيئة والظروف الخاصة على الأنماط الإنسانية التي يصورونها في قصصهم ، مع محاولة تجسيد الشخصيات الشاذة .

٣ ــ النزوع إلى استخدام العامية في الحوار كملمح واقعي يعبر عن ارتباط الشخصية بالواقع الاجتماعي الذي تعيشه .

٤ ــ التركيز على معالجة المشاكل الاجتماعية مع العناية بتقديم أنماط بشريّة محددة والاهتمام بالجانب التكنيكي وذلك عن طريق الالتزام بالقواعد الفنية للقصة القصيرة .

اتجاهات القصة القصيرة في العالم العربي : ــ

الاتجاه الرومانسي الاجتماعي :

لابد لنا قبل الحديث عن هذا الاتجاه عند كتاب القصة القصيرة أن نبرز أهم خصائص الرومانسية ، وهي تتمثل في الدرجة الأولى بالاتجاه العاطفي المثالي الذي ينبع من التّصور الذاتي في محاولة لتجاوز آفات الواقع والتمرد على سلبياته لهذا نجد أن كتاب هذا الاتجاه يتميزون بالنزعة الفردية ويتشبثون بالخيال وبالمثل التي يصعب وجودها في الواقع . هذا هو العنصر الأساسي في الاتجاه الرومانسي غير أن هذا يعتبر إطاراً عاماً تندرج فيه كثير من الخصائص التي يضيق المجال عن ذكرها .

أهم كتاب هذا الاتجاه محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي وثروت أباظة في مصر وسنتوقف قليلاً عند أهم كتاب هذا الاتجاه وهو محمد عبد الحليم عبد الله :

ينتمي محمد عبد الحليم عبد الله إلى البيئة الريفية ، وإلى أسرة فقيرة فيه حيث ولد في إحدى القرى المصرية وتخرج في دار العلوم سنة ١٩٣٧ ، وقد كان للريف أثره في اتجاه محمد عبد الحليم عبد الله الرومانسي حيث تبرز الطبيعة كبطل من أبطال قصصه ، وقد أدى إحساسه العميق بالطبيعة إلى بروز خاصة فنية مستقلة عنده تتمثل في عنايته الفائقة بالتمهيد الوصفي الذي يكاد يكون منفصلاً عن الحدث القصصي ، كذلك فإنه يميل إلى حشد عدد هائل من الشخصيات والأحداث ، حتى إنّ قصصه القصيرة تبدو وكأنها ملخصات روائية ، فهو كاتب روائي في الدرجة الأولى ويركز عبد الحليم عبد الله على عدة محاور رئيسية في قصصه تتمثل في :

١ ــ اتخاذ الريف مسرحاً لقصصه القصيرة .

٢ ــ يعنى بتصوير الأزمات الاجتماعية من منطلق مثالي مثل كفاح الضعفاء وكدح الأب كثير العيال من أجل أبنائه .

٣ ــ تصوير علاقة الحب العفيف في أحضان الطبيعة البكر ، ولاتقتصر على الرجل والمرأة بل تقوم على التعاطف الإنساني .

٤ ــ العناية بتصوير دور القدر الذي يحل فجأة ، وبالتالي فالموت عنده يأتي بشكل مفاجيء كقدر محتوم الأمر الذي يؤدي إلى حدوث مأساة تستدر العطف وتصبغ القصة بصبغة حزينة .

٥ ــ تعاطف الكاتب مع شخصياته التي يحرص الكاتب على تصوير نقاط الضعف فيها ، وتلمس الأعذار لها ، كذلك فإنه يحرص على تصوير الشخصيات الحزينة .

وبهذه الخصائص يعتبر محمد عبد الحليم عبد الله ممثلاً حقيقياً للاتجاه الرومانسي في القصة القصيرة .

الاتجاه الرومانسي التاريخي :

تعتبر قصص جرجي زيدان « روايات التاريخ العرب والإسلام » هي الممهد الأساسي لظهور القصة التاريخية بالمعني الفني ، غير أن هذه الروايات غلب عليها الطابع التعليمي من ناحية والطابع الترفيهي من ناحية ثانية ، ثم إنها كانت موظفة بذكاء للدس على التاريخ الإسلامي وتشويهه في أذهان الناشئة ووجدانهم .

ثم برز الاتجاه التاريخي الأصيل لدى عدد من كتاب القصة من ذوي الاتجاه الإسلامي الذين رأوا في بعث تاريخ العرب والإسلام حافزاً لرؤية المستقبل وتأثرت القصة التاريخية بالمنظور الوطني فكانت الرؤية فيها مثالية رومانسية وقد اختلفت مناهجهم في كتابة القصة فبعضهم جعل من التاريخ خلفية لقصصهم واختاروا شخصية خارج نطاق التاريخ ، والبعض الآخر عمد إلى تصوير شخصية تاريخية معروفة ، وكما اختلفت المناهج اختلفت الموضوعات أيضاً فنجد أن بعض الكتاب يستلهمون التاريخ الفرعوني والبعض الآخر يستلهم التاريخ العربي . وقد حرص أغلب كتاب القصة التاريخية على أحداث التاريخ كما روتها الكتب المعتمدة ويعتبر محمد فريد أبو حديد من أشهر كتاب القصة التاريخية القصيرة .

تميز محمد فريد أبو حديد بتنوع مصادر قصصه التاريخية ، وهو يهتم بمجرد عرض التاريخ وتأمل أخبار الأقدمين ، وهو يعني بالجو التاريخي أما

أبطاله فهم من مشاهير القواد ففي مجموعته القصصية « مع الزمان » يتخذ من السلطان طومان باي بطلاً لقصته « آخر السلاطين » وفي بعض قصصه الأخرى يلجأ إلى تقديم لمحات إنسانية عامة في جو تاريخي ، ويعطي للعاطفةالمثالية المرتبطة بالمآسي عنايته الكبرى فقد صور الحب بين الأمير وفتاة من غمار الناس حيث تموت المحبوبة كمداً كما ورد ذلك في قصته « فنان طيبة » .

وهو يعمل على إبراز البطولة المثالية كتصويره لبطولة عبد الله بن قيس الحارثي في قصة أمير البحر الأول ، لذا يلجأ إلى أسلوب تقريري حافل بالخطابية .

ومن كتاب القصة التاريخية الرومانسية إبراهيم المصري .

وتميزت القصة الرومانسية القصيرة الاجتماعية منها والتاريخية بعدة خصائص أبرزها :

١ ــ أنها ذات سمة روائية في الغالب يعمل الكاتب من خلالها على متابعة الشخصية عبر مسيرة حياتها من الميلاد وحتى الموت .

٢ ــ تقوم الصدفة القدرية بدور هام في البناء الفني وتتحكم في سير الحدث بشكل تصادر فيه الإرادة الإنسانية للشخصية القصصية .

٣ ــ التمهيد للحدث تلخص فيه الأحداث وتوصف البيئة وصفاً مسهباً .

٤ ــ اهتمت بعرض البيئة الاجتماعية ورصد دقائقها وبذلك مهدت للاتجاه الواقعي .

الاتجاه الواقعي :

نحت الواقعية منحى مضاداً للاتجاه الرومانسي الذي اتخذ من الفردية محوراً له ، من هنا كان اهتمامها الأساسي منصباً على البيئة والموقف والحادثة في مقابل العناية بالشخصية عند الرومانسيين .

وكانت الواقعية الغربية تركز على السلبيات في الحياة ، واعتبار الإنسان أساس الانحراف والفساد والشر ، وقد حاول كتاب الواقعية العرب النسج على هذا المنوال ولكنهم ما لبثوا أن اتسعوا بمفهوم الواقعية فعنوا بنقد الواقع وإبراز ظواهره المختلفة . ومن أشهر كتاب الواقعية يحيي حقي وسعد مكاوي وصالح

مرسي . وسنتوقف قليلاً عند يحيي حقي ..

يركز يحيي حقي في قصصه على الطبقات الدنيا ، وهو يعمل على تحديد البيئة الاجتماعية زمانياً ومكانياً واهتمامه بالحوار محدود فالسرد عنده يحتل المكانة الأولى ، ولغة الحوار في غالبيتها عامية ، أما السرد ففيه مسحة شاعرية إلى حد ما على الرغم من حرصه على البساطة والوضوح ومن أهم مجموعاته القصصية مجموعة أم العواجز .

وتتميز الواقعية في القصة القصيرة العربية بما يلي :

أولا يمكن أن نقسمها إلى قسمين رئيسيين :

أ ــ واقعية انتقادية لا تقف عند السلبيات فقط وإن كان غالبيتها يتجه إلى هذا الجانب من خلال التركيز على الحياة الاجتماعية والمواقف التي تومئ إلى جوانب الشر في النماذج البشرية التي يختارها ، دون أن تغفل الجوانب الإنسانية الطيبة في بعض المواقف وقد اهتم أصحاب هذا الاتجاه بـ :

١ ــ تصوير الحدث من خلال ارتباطه بالبيئة .

٢ ــ الوصف التفصيلي الدقيق لهذه البيئة دون عناية كبيرة بالانفعالات الداخلية للشخصيات .

٣ ــ العزوف عن حشد الأحداث والشخصيات والاكتفاء بالتركيز على شريحة اجتماعية وعلى لحظة التوتر دون إيغال في سرد شبكة متسعة من الأحداث .

ب ــ واقعية هادفة : وهي التي يطلق عليها « الواقعية المتفائلة » وتصور صراع الإنسان ضد التحديات وتغلبه عليها ، لذا فإن فيها مسحة رومانسية وهي واقعية تبشيرية ذات طابع عقائدي في الغالب ومن أشهر كتاب هذا الاتجاه صلاح حافظ ومحمد صدقي ومحمود السعدني والشرقاوي .

وقد تميزت الواقعية المتفائلة بـ :

١ ــ تناول اللحظات المضيئة في حياة الإنسان وانتصاره فى نهاية المطاف .

٢ ــ استخدام الجمل الشاعرية القصيرة .

٣ ــ الاهتمام بحياة الطبقة العاملة والانتصار لها .

ويمثل هذا الاتجاه عبد الرحمن الشرقاوي على نحو واضح .

٤ ــ يبدو الأسلوب تقريرياً ، وتسيطر الفكرة ، ويتضح الهدف من القصة دون عناء .

الاتجاه الفكري :

لقد كان لنكسة ١٩٦٧ دور كبير في تحوّل مجرى كثير من فنون الأدب ، وكان أبرز ما أحدثته في مجال القصة القصيرة التمرد على الاتجاه الواقعي ، وأصبح الطابع العام السائد والمميز لكتاب مرحلة ما بعد ١٩٦٧ القلق والتوتر والرؤية التشاؤمية من ناحية والخروج على قواعد الفن القصصي التقليدي من ناحية أخرى ولم يكن ذلك بسبب النكسة فقط ولكن دخلت جملة عوامل أدت إلى هذه الظاهرة من هذه العوامل : ظروف الحياة الإنسانية المعاصرة وما طرأ على فن القصة القصيرة في الغرب من تطورات أثرت في القصة العربية المعاصرة .

ومن أهم ملامح الاتجاه الأخير في القصة العربية المعاصرة :

١ ــ الخروج على حركة الزمن التي تنتظم الأحداث وحرية التقديم والتأخير في سردها .

٢ ــ استغلال الحلم كعنصر من عناصر التعبير في القصة واختلاطه بالواقع لإشاعة جو من القلق والتوتر والرؤى الكابوسية ، والاحتجاج على مرارة الواقع المعاش .

٣ ــ شيوع الأسلوب الذي تتحطم فيه قواعد المنظور والمعقول ، والاهتمام بإشاعة جو رمزي يسمح بأكثر من تأويل للعمل الفني .

٤ ــ استخدام أسلوب التداعي الحر والمونولوج الداخلي في القصة وعدم التقيد بالصياغة اللغوية التقليدية .

مقومات القصة القصيرة

أولاً : ــ الحدث :

والمقصود بالحدث الواقعة أو سلسلة الوقائع التي تبني عليها القصة القصيرة وهذه الوقائع هي صلب الحكاية أو ما يسمى بالمتن القصصي ، ويشترط أن تكون أجزاء الحدث متصلة بحيث يفضي بعضها إلى بعض فتنتهي إلى أثر كلي والحدث في القصة القصيرة التقليدية يتكون من بداية ووسط ونهاية ، فالبداية تمثّل الموقف الذي ينشأ عنه الحدث ، وهو أقرب إلى التمهيد تتضح فيه عناصر الزمان والمكان ، والوسط يبنى على هذا الموقف إذ يُمثل تطويراً له حتي يصل إلى درجة الأزمة والتوتر ، حيث يصل الحدث إلى ذروة تطوره ، والنهاية تجتمع فيها كل القوى التي احتواها الموقف ، وفيها يصبح للحدث معنى .

ثانيا : ــ الشخصيات :

تكون في القصة القصيرة محدودة العدد ، والعلاقة بينها وبين الحدث ينبغي أن تكون قوية ، لأن الحدث يعني تصوير الشخصية وهي تعمل ، وبدون الشخصيات لا تتضح دوافع الحدث ، فلا يمكن الفصل بين الشخصية والحدث .

والشخصية في القصة القصيرة لا تتضح بكل ملامحها التكوينية ، ونشأتها وتطورها في مراحل حياتها المختلفة ، بل يحرص كاتب القصة القصيرة على أن يقدم الشخصية من خلال موقف محدد يكون قادراً على الكشف عن أزمة بعينها . ولكن ذلك لا يعني تجاهل الخلفيات التي أفرزت هذه الأزمة بل الإشارة إليها تلميحاً أو تصريحاً متى اقتضي الأمر .

ويشترط في الشخصية أن تكون ذات وجود فني يتشكّل داخل القصة بما يوهم بواقعيتها لتكون قادرة على الإقناع ، وعلى الكاتب ألاّ يقدم تقريراً عنها بل

يشكلها من خلال منهج تصويري عبر تصرفاتها ومن خلال حركتها الدائبة ، وأن يبحر في وعيها إذا استطاع بتوظيف الأحاديث النفسية أو ما يسمى بالمونولوج الداخلي كلما اقتضى الأمر ذلك . لهذا فالشخصية القصصية ذات أبعاد متعددة : جسدية ونفسية واجتماعية ، وكلما استطاع الكاتب تشكيلها بأبعادها هذه كلما كان ذلك دليلاً على براعته وموهبته .

ثالثاً : ــ الحبكة :

المقصود بالحبكة طريقة تنظيم الأحداث في القصة ، وذلك بإحكام الربط بين عناصرها ، ورابط السببية من أهم روابط الحدث وتلعب الصدفة دوراً هاماً في بعض القصص ، وذلك حسب طبيعة الموقف ولكن لا يجوز الاقتصار على الصدفة وحدها في صنع الحدث بل لابد من عنصر السببية . وعنصر التشويق هام جداً في بناء الحبكة ، وقد تكون الحبكة متماسكة مترابطة أو مفككة .

رابعاً : ــ لحظة التنوير :

وتأتي غالباً في نهاية القصة وتأتي لتضيء الموقف برمته وتكشف عن المغزي الحقيقي للقصة ، ولذلك هناك من يرى أن أهم عنصر في القصة هو لحظة التنوير لأنها تفضي إلى الانطباع العام للقصة القصيرة .

خامسا : ــ المغزى:

ترمي القصة القصيرة إلى مغزى معين ، وهناك من يعترض على المغزى في القصة على اعتبار أن المغزى يتضمن إيماءً بالمعنى الأخلاقي أو الإرشادي للقصة وهذا أمر غير مقصود لذاته في الفن ، فيستعيضون عن المغزى بوحدة الانطباع ، ولذلك فإن هذا الانطباع ينبغي ألا يكون تقريراً مباشراً وإنَّما يستفاد من خلال الجو العام للقصة .

وأما القصة القصيرة في العالم العربي فإنها كانت قد عرفت في لبنان في وقت مبكر على يد ميخائيل نعيمة وخليل تقي الدين ومارون عبود ، وفي سورية عرف الدكتور عبد السلام العجيلي وزكريا تامر وفي فلسطين والأردن ظهر غسان كنفاني وصالح أبو إصبع ومحمود شقير وعيسى الناعوري وتيسير السبول

وغيرهم ، وفى المملكة العربية السعودية كان أحمد السباعي وإبراهيم الناصر من أوائل الذين أصّلوا هذا الفن ، وظهر ذو النون أيوب وغائب طعمة فرمان وعبد الرحمن منيف وغيرهم في العراق . وقدم السودان الطيب صالح ، أما المغرب العربي فقد تأخر فيها ظهور هذا الفن بسبب الاستعمار الفرنسي الذي حاول أن يقضي على عروبة هذه البلاد وظهر منهم عبد السلام بن جلون وعبد الجبار السحيمي ومحمد زفزاف ومبارك الربيع وغيرهم .

وفي ليبيا بدأت القصة القصيرة متأخرة بسبب الاستعمار الإيطالي ، فكان على المصراتي من أوائل الذين ارتادوا هذا المضمار في مجموعتين هما « الشراع الممزق » و « وحفنة رماد » .

أما الجزائر فقد ظهرت فيها القصة القصيرة العربية في وقت متأخر ، فكان منهم أبو العيد دودو والطاهر وطار وأحمد منور وغيرهم .

وقد ظهر جيل من كاتبات القصة العربيات مثل سميرة عزام في الظل الكبير وبنت الشاطيء في « صور من حياتهن » ووداد السكاكيني في « مرايا الناس » وسلمي الحفار في « يوميات هالة » وغادة السمان في « ليل الغرباء » وفي المملكة برز عدد لافت للنظر من كاتبات القصة القصيرة منهن شريفة السملان وهند صالح غفار وحصن التويجري وخيرية السقاف ولطيفة السالم وفوزية البكر وقماشة السيف وعهود الشبل ورقية الشبيب ورجاء عالم .

في القطار ـ محمود تيمور

صباح ناصع الجبين يجلي عن القلب الحزين ظلماته ، ويرد الشيخ إلى شبابه ونسيم عليل ينعش الأفئدة ، ويُسرِّي عن النفس همومها ، وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح ، والناس تسير في الطريق وقد دبت في نفوسهم حرارة العمل ، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة ، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدي لشيء .

تناولت ديوان « موسيه » وحاولت القراءة ، فلم أنجح . فألقيت به على الخوان ، وجلست على مقعد واستسلمت للتفكير كأني فريسة بين مخالب الدهر .

مكثت حيناً أفكر ثم نهضت واقفاً ، وتناولت عصاي وغادرت منزلي وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدماي إلى أن وصلت محطة باب الحديد وهناك وقفت مفكراً ثم اهتديت للسفر ترويحاً للنفس ، وابتعت تذكرة ، وركبت القطار للضيعة لأقضي فيها نهاري بأكمله .

وجلست في إحدى غرف القطار بجوار النافذة ، ولم يكن بها أحد سواي ومالبثت في مكاني حتى سمعت صوت بائع الجرائد يطن في أذني « وادي النيل ، الأهرام ، المقطم » فابتعت إحداها وهممت بالقراءة وإذا بباب الغرفة قد انفتح ودخل شيخ من المعممين أسمر اللون ، طويل القامة ، نحيف القوام ، كث اللحية ، له عينان أقفل أجفانهما الكسل ، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد ، وجلس الأستاذ غير بعيد عني ، وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد ، ثم بصق على الأرض ثلاثاً ماسحاً شفتيه بمنديل أحمر يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير ، ثم أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة ، وجعل يردد اسم الله والنبي والصحابة والأولياء الصالحين فحوّلت نظري عنه فإذا بي أرى في الغرفة شاباً لا أدري من أين دخل علينا ، ولعل انشغالي برؤية الأستاذ منعني أن أرى الشاب ساعة دخوله .

نظرت إلى الفتى وتبادر إلى ذهني أنه طالب ريفي انتهى من تأدية امتحانه ، وهو يعود إلى ضيعته ليقضي أجازته بين أهله وقومه ، نظرت إلى الشاب كما نظر إلي ثم أخرج من حافظته رواية من روايات مسامرات الشعب ، وهمّ بالقراءة بعد أن حوّل نظره عني وعن الأستاذ ، ونظرت إلى الساعة راجياً أن يتحرك القطار قبل أن يوفينا مسافر رابع ، فإذا بأفندي وضّاح الطلعة ، حسن الهندام ، دخل غرفتنا وهو يتبختر في مشيته ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس ، جلس الأفندي وهو يبتسم واضعاً رجلاً على رجل بعد أن أقرأنا السلام ، فرددناه رد الغريب على الغريب وساد السكون في الغرفة والتلميذ يقرأ روايته ، والأستاذ يسبح وهو غائب عن الوجود والأفندي ينظر لملابسه طوراً وللمسافرين تارة أخرى ، وأنا أقرأ وادي النيل منتظراً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر خامس .

مكثنا هنيهة لا نتكلم كأنا ننتظر قدوم أحد ، فانفتح باب الغرفة ودخل شيخ بلغ الستين ، أحمر الوجه براق العينين ، يدل لون بشرته على أنه شركسي الأصل ، وكان ممسكاً بمظلة أكل عليها الدهر وشرب ، أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه ، وجلس أمامي وهو يتفرّس في وجوه رفقائه المسافرين كأنه يسألهم من أين هم قادمون وإلى أين ذاهبون ، ثم سمعنا صفير القطار ينبيء الناس بالمسير وتحرك القطار بعد قليل يُقل من فيه إلى حيث هم قاصدون .

سافر القطار ونحن جلوس لا ننبس ببنت شفه ، كأنما على رؤوسنا الطير ، حتى اقترب من محطة شبرا فإذا بالشركسي يحملق فيّ ثم قال موجها كلامه إليّ :

ــ هل من أخبار جديدة يا أفندي ؟

فقلت وأنا ممسك الجريدة بيدي ليس في أخبار اليوم ما يستلفت النظر اللهم إلا خبر وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية .

ولم يمهلني الرجل إلى أن أتم كلامي لأنه اختطف الجريدة من يدي دون أن يستأذنني وابتدأ بالقراءة ما يقع تحت عينيه ، ولم يدهشني ما فعل لأني أعلم الناس بحدة الشراكسة ، وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا وصعد منها أحد

عمد القليوبية ، وهو رجل ضخم الجثة ، كبير الشارب ، أفطس الأنف ، له وجه به آثار الجدري تظهر عليه مظاهر القوة والجهل . جلس العمدة بجواري بعد أن قرأ سورة الفاتحة وصلى على النبي ثم سار القطار قاصداً قليوب .

مكث الشركسي قليلاً يقرأ الجريدة ، ثم طواها وألقى بها على الأرض وهو يحترق من الألم وقال :

ـــ يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقي الفلاح إلى مصاف أسياده ، وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى .

فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت :

ـــ وأية جناية ؟

ـــ إنك مازلت شاباً لا تعرف العلاج الناجح لتربية الفلاح .

ـــ وأي علاج تقصد ؟ وهل من علاج أنجح من التعليم ؟

فقطب الشركسي حاجبيه وقال بلهجة الغاضب :

ـــ هناك علاج آخر .

ـــ وما هو ؟

فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال :

ـــ السوط ، إن السوط لا يكلف الحكومة شيئاً ، أما التعليم فيتطلب أموالاً طائلة ، ولا تنس أن الفلاح لا يذعن إلا للضرب لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد .

وأردت أنْ أجيب الشركسي ، ولكن العمدة حفظه الله كفاني مؤنة الرد فقال للشركسي وهو يبتسم ابتسامة صفراء :

ـــ صدقت يابيه ولو كنت تسكن الضياع لقلت أكثر من ذلك .

إننا نعاني من الفلاح لنكبح جماحه ، ونمنعه من ارتكاب الجرائم .

فنظر إليه الشركسي نظرة ارتياب وقال :

ـــ حضرتكم تسكنون الأرياف ؟

ـــ أنا مولود بها يابيه .

ـــ ماشاء الله .

جرى هذا الحديث والأستاذ يغط في نومه ، والأفندي ذو الهندام الحسن ينظر لملابسه ثم ينظر إلينا ويضحك ؛ أما التلميذ فكانت على وجهه سيما

الاشمئزاز ، ولقد هم بالكلام مراراً فلم يمنعه حياؤه وصغر سنه ، ولم أطق سكوتاً على ما فاه به الشركسي ، فقلت له :

ـــ الفلاح يابيه إنسان مثلنا وحرام ألّايحسن الإنسان معاملة أخيه الإنسان

فالتفت إلي العمدة كأني وجهت الكلام إليه وقال :

ـــ أنا أعلم الناس بالفلاح ، ولي الشرف أن أكون عمدة في بلد به ألف رجل ، وإن شئت أن تقف على شؤون الفلاح أجيبك ، إن الفلاح ياحضرة الأفندي لا يفلح معه إلا الضرب ، ولقد صدق البيك فيما قال . وأشار بيده إلى الشركسي .

ـــ ولا ينبئك مثلُ خبير .

فاستشاط التلميذ غضباً ، ولم يطق السكوت ، فقال وهو يرتجف :

ـــ الفلاح ياحضرة العمدة ..

فقاطعه العمدة قائلا :

ـــ قل ياسعادة « البك لفظاً » لأني حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة .

قال التلميذ :

الفلاح ياحضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعوّدوه غير ذلك ، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم ، ولكنكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم . وإنه ليدهشني أن تكون فلاحاً وتنحى باللائمة على إخوانكم الفلاحين .

فهز العمدة رأسه ونظر إلى الشركسي وقال :

ـــ هذه هي نتائج التعليم .

فقال الشركسي :

ـــ نام وقام فوجد نفسه قائم مقام .

أما الأفندى ذو الهندام الحسن فإنه قهقه ضاحكاً وصفق بيده وقال للتلميذ :

ـــ برافوا ياأفندي ، برافو ، برافو ..

ونظر إليه الشركسي وقد انتفخت أوداجه وتعسّر عليه التنفس وقال :

ـــ ومن تكون أنت ؟

ـــ ابن الحظ والأنس يا أنس .

قهقه عدة ضحكات متوالية .

ولم يبق في قوس الشركسي منزع فصاح وهو يبصق على الأرض طوراً وعلى الأستاذ وعلى حذاء العمدة تارة :

ـــ أدبسيس فلاح .

ثم سكت وسكت الحاضرون ، وأوشكت أن تهدأ العاصفة لولا أن التفت العمدة إلى الأستاذ وقال :

ـــ أنت خير الحاكمين يا سيدنا فاحكم لنا في هذه القضية . فهز الأستاذ رأسه وتنحنح وبصق على الأرض وقال :

ـــ وما هي القضية لأحكم فيها بإذن الله جل وعلا ؟

ـــ هل التعليم أفيد للفلاح أم الضرب ؟

فقال الأستاذ :

ـــ بسم الله الرحمن الرحيم ﴿ **إنا فتحنا لك فتحاً مبينا** ﴾ ، قال النبي عليه الصلاة والسلام لاتعلموا أولاد السفلة العلم . « على حد زعمه ، فالحديث مكذوب »

وعاد الأستاذ إلى خموله وإطباق أجفانه مستسلماً للذهول ، فضحك التلميذ وهو يقول :

ـــ حرام عليك يا أستاذ إن بين الغنى والفقير من هو على خلق عظيم كما أن بينهم من هو في الدرك الأسفل .

فأفاق الأستاذ من غشيته وقال :

ـــ واحسرتاه ، إنكم من يوم ما تعلمتم الرِّطان فسدت عليكم أخلاقكم ونسيتم أوامر دينكم ، ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وأنكر وجود الخالق .

فصاح الشركسي والعمدة (لك الله يا أستاذ) وقال الشركسي :

ـــ كان الولد يخاف أن يأكل مع أبيه ، واليوم يشتمه ويهم بصفعه .

قال العمدة :

ـــ كان الولد لا يرى وجه عمته ، والآن يجالس امرأة أخيه .

ووقف القطار في قليوب ، فقرأت الجميع السلام ، وغادرتهم وسرت في طريقي إلى الضيعة وأنا أكاد لا أسمع دوي القطار وصفيره ، وهو يعدو بين

المروج الخضراء لكثرة ما يضيح في أذني من صدى الحديث .

تحليل لقصة (في القطار)

أولا ــ تفصح القصة عن رؤية واقعية تقترب كثيراً من التسجيل وهي تبرز الروح المصرية الصحيحة يتضح ذلك في استخدام اللهجة العامية المصرية ، وتصوير الشخصية المصرية والاهتمام بالواقع المصري ، وكان ذلك الشغل الشاغل للأدباء في تلك الحقبة التي كانت تشهد صراعاً مع المستعمر والتخلف .

ثانياً ــ النزعة الساخرة التي تتمثل في التقاط التفاصيل الدقيقة الخاصة بكل شخصية وتبدو غير مألوفة على نحو ما نجد في رسمه لشخصية الباشا التركي والعمدة الفلاح وما إلى ذلك .

ثالثاً ــ لقد استطاع الكاتب أن يقدم لنا نماذج حيّة نراها رأي العين وهي تعمل وتتحرك ، وكل نموذج من هذه النماذج يعكس ملامح الشريحة الاجتماعية التي تمثلها فضلاً عما تختص به من سمات ولكنها شخصيات نمطية غير متطورة .

رابعاً ــ الحدث في القصة نامٍ ومتطور يبدأ من بؤرة متحركة تجمع بين الأضداد (الطبيعة الجميلة والحالة النفسية السيئة) ثم يتصاعد بهذا الحدث حتى يركب القطار ويصف لحظات الانتظار ، ويقوم الحوار بدور التصعيد للتوتر النفسي لدى الشخصيات حيث يشتد حنق الباشا وغيظ الطالب وحنق العمدة ، ويعبر عن رؤية الكاتب ويبدو الراوي في ذروة التوتر .

خامساً ــ لغة الكاتب فيها شيء من الترهل ، وخصوصاً في المقدمة ذات الصبغة الإنشائية في بعض عباراتها . والحوار يبدو مباشراً ومطوّلاً وفيه بعض ملامح العامية واضحة غير أن هذه العامية لا تطبع الحوار بطابع شامل ففيما عدا بعض الكلمات يمكن قراءته على أنه فصيح .

سادساً ــ وفّق الكاتب في اختيار البيئة المكانية حيث يتسع المدى المكاني ليستوعب الريف والقطار المنطلق إلى آفاق غير محدودة ، ويمكن

النظر إلى القطار على أنه تجسيد لطبيعة المرحلة إذ يمثل مرحلة انتقالية في تلك الحقبة من تاريخ مصر ، وهو ينم عن منعطف حضاري جديد يتمثل في الموضوع الأساسي للحوار وهو (مجانية التعليم) .

سابعاً ــ يبدو المغزى شديد الوضوح إلى درجة المباشرة أحياناً وخصوصاً في الحوار الذي تناول أوضاع الفلاحين ووجهات النظر المختلفة حول قضية التعليم ، ولكن النهاية المفتوحة للقصة اتسعت بمدى الرؤية إلى آفاق أشمل .

وهكذا تبدو هذه القصة ممثلة لمرحلة هامة من مراحل تطور القصة القصيرة .

مراجع القصة القصيرة

١ ــ يوسف الشاروني ، القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً ، دار الهلال القاهرة .

٢ ــ د . الطاهر أحمد مكي ، القصة القصيرة ، دراسة ومختارات ، دار المعارف ط١ ١٩٧٧ ، ط٢ ١٩٧٨.

٣ ــ يحيي حقي ، فجر القصة المصرية ، المؤلفات الكاملة ، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٦ .

٤ ــ د . السعيد الورقي ، اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، اسكندرية ، ١٩٧٩ .

٥ ــ عزيزة مريدن ، القصة والرواية ، دار الفكر ، دمشق ١٩٨٠ م .

٦ ــ سمحى الهاجري ، القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، النادي الأدبي بالرياض ، ١٩٨٧ .

٧ ــ د . محمد الشنطي ، القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية دار المريخ ، الرياض ١٩٨٧ م .

ومراجع أخرى كثيرة .

الروايـة في الأدب العـربي الحـديث

- قضيـة الأصـالة فيمـا يتعلق بالفـن الروائي .
- الرواية العربية النشـأة والتطـور .
- مراحـل تطـور الروايـة العربيـة .
- نمـاذج من الروايـة العربيـة .

الفن الروائي هل هو قديم أم محدث ــ قضية

هناك اتجاهان في الإجابة على هذا السؤال :

أحدهما يرى أن الرواية فن عربي أصيل ، وأهم من يؤكد هذا المنحى فاروق خورشيد في كتابه (في الرواية العربية ــ عصر التجميع) إذ يشير إلى أن الشواهد تدل على أن الأدب العربي عرف القصة في مختلف عصوره ، ففي العصر الجاهلي كانت لهم قصص كثيرة وكانوا مشغوفين بالتاريخ والحكايات التي تدور حول أجدادهم وملوكهم وفرسانهم وشعرائهم وكتاب الأغاني خير شاهد ، وقد عرف العرب في الجاهلية ألواناً من القصص ، قصص الأنبياء وقصص الشعوب وقصص الأمكنة وقصص الملوك والأبطال ، وقصص الهوى كقصة المُنخَّل اليشكري والمتجردة زوجة النعمان مما ملأ الكثير من صفحات الأغاني . كما أن هناك حكايات تتعلق بنشأة الخلق وعن آدم ، وعن التاريخ العربى كما تخيله البعض مثل (التيجان) لوهب بن منبه الذي يعتبر المرجع لكثير من الروايات العربية التي تلت عصره . وقد كان للعرب تراثهم الأسطوري ، وقد تأثروا بما نقلوه عن الأمم الأخرى مما امتلأت به كتب الأيام والأخبار وقد نظر إليها الدارسون المحدثون من زاوية تاريخية محضة ، ولم ينظروا إليها من الزاوية الفنية كقصة الرباء المروية عن هشام بن محمد الكلبي وذلك لورودها في كتب الأدب كالأغاني والعقد الفريد والأمالي .

وقد استدل الباحث على أصالة الفن القصصي لدى العرب بما ورد في القرآن الكريم من قصص إذ أشار إلى أنه إدراك لخطر القصة وأثرها في نفوس العرب مما يدل على رسوخ هذا الفن في تراثهم ومن كبار القصاصين وهب ابن منبه وكعب الأحبار وكتاب الأول التيجان شاهد على ميراث القصة عند العرب . وقد ذهب خورشيد إلى أبعد من هذا الزعم فأكد أن القصة عند العرب كانت تحظى بالمقام الأول ، وأنها كانت الفن المفضل عند الغالبية العظمى ، بينما حفلت أقلية خاصة بأمر الشعر والخطابة ، وربما اعتبرها المسلمون من الخرافات الجاهلية فأهملوها خوفاً على دينهم .

وقد تابع خورشيد حديثه المدعم بالشواهد عن أصالة الرواية العربية ، وليس من شك في أن الرواية بمفهومها العام ، وكذلك القصة القصيرة من الفنون الأصيلة في أدبنا العربي القديم ، ولكن الرواية كفن له تقاليده ، وقيمه الجمالية المعاصرة وتعبيره عن أوضاع اجتماعية بعينها ، بحيث يرى كثير من الباحثين أنه ارتبط بنشأة الطبقة المتوسطة في أوربا يعتبر حديثاً ، غير أن التراث القصصي العربي الذي توافر في جانب منه خصائص فنية وقيم جمالية أضافت إلى التراث الإنساني في هذا المجال يظل حقيقة ماثلة ، ولا يضيرنا في شيء أن تكون الرواية الحديثة مختلفة في تقنيتها عما ورثناه ، فلكل عصر ضروراته ومتطلباته ، وبالتالي فليس ثمة قضية تقتضي أن نحتشد لها هذا الاحتشاد فأصحاب الرأي الثاني الذين يرون خلاف ما يرى الفريق الأول لم يتنكبوا طريق الصواب ، بل نظروا إلى القضية من زاوية أخرى ، ولكن الخطورة تكمن في النوايا ، فهناك من يتعصب للرأي الثاني حقداً وكراهية ، وليس توخيًا للحق والإنصاف ، وهؤلاء هم الجديرون بالرد عليهم وفضح ادعاءاتهم .

الرواية العربية (النشأة والتطور)

أولا : ــ مُرحلة الإرهاص والتمهيد :

لم تظهر الرواية العربية تامة مكتملة الخلق مرة واحدة ، بل سبقتها محاولات مهدت لها ، وكانت هذه المحاولات تتخذ طابعاً عربياً في شكل المقامة أو تقترب من الأشكال الغربية ، وكان للصحافة دور في نشوئها إذا كان الكثير من الصحف والمجلات يعني عناية خاصة بهذا الفن من خلال الترجمة والنشر أو تشجيع المحاولات الأولى في هذا المجال ، وقد كان ظهور الرواية تلبية لحاجات اجتماعية ، فكانت تقوم بمهام التسلية والتعليم أحيانا ثم أصبحت تعبيراً عما أصاب المجتمع العربي من تحول وتطور إبان ما سُمي بعصر النهضة ومحاولة لاستيعاب المشكلات الناجمة عن هذا التحول والحساسية الجديدة التي برزت من خلال احتكاك الحضارة العربية بالحضارة الغربية .

وقد بدأت المحاولات الأولى في هذا المجال أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الميلاديين ، وظلّت المحاولات الفردية الأولى على مدى ما يقرب من نصف قرن أو يزيد تتعثر في التقاط المقومات الأساسية لهذا الفن ، وقد كان للبيئتين الثقافيتين في مصر ولبنان دور رئيسي في بروز هذا الفن وذلك من خلال الترجمة والنشر والتأليف ، فقد كانتا على اتصال دائم بالثقافة الغربية منذ مطلع عصر النهضة .

وقد اختلف الباحثون حول تحديد هذه المرحلة فبعضهم يرى أنها تمتد حتى بداية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ ، والبعض الآخر يقف بها عند حدود عام ١٩١٤ (بداية الحرب العالمية الأولى) على اعتبار أن أول رواية فنية ظهرت في العالم العربي كانت رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل . ونحن أميل إلى الرأي الثاني لأسباب عديدة منها أن هذه الرواية قد اكتملت فيها إلى حد ما (الشروط الفنية المبدئية) للرواية ولأنها عبرت عن الحاجة لبروز هذا الفن من خلال رصدها للبدايات الأولى في التحوّل العقلي والاجتماعي ، وقد أطلق البعض على هذه المرحلة (مرحلة المغامرة الفردية) ، وقد شهدت الأعمال شبه الروائية للطهطاوي الذي ترجم (وقائع تليماك) لفينلون وألف كتابه المشهور (تخليص الإبريز في وصف باريز) الذي اشتمل على بعض الملامح القصصية ، وكذلك علي مبارك الذي ألف كتاب (علم الدين) وهو أشبه بالرواية التعليمية وتبرز أهمية (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي في كونه عملاً ظهرت فيه عناصر روائية لافتة للانتباه وحس اجتماعي حضاري يوحي بما ألم بالحياة من تطور وتحوّل في إطار فن عربي قصصي قديم هو فن (المقامة) ، ويعتبر كتاب (ليالي سطيح) مشابهاً له في الخاصتين السابقتين وإن كان قد خلط بين (المقامة والمقالة) وكانت محاولات فرح أنطون في كتابه (الدين والعلم والمال) تعبيراً عن أثر الفكر الغربي في نشأة هذا الفن إذ عبر الكاتب عن ولائه الخالص لهذا الفكر .

وقد استوعبت هذه المرحلة (الرواية التعليمية) التي أشرنا إليها (والرواية التاريخية) التي قدمها مجموعة من المهاجرين الشوام إلى مصر ، وقد

كانت وسطاً بين الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه ، ولم تكن العلاقة بين التاريخ والفن الروائي قد تبلورت في أذهانهم فسيطرت الوقائع التاريخية على أعمالهم الروائية وتحكمت في العقدة وتسلسل الأحداث وبناء الشخصيات ، وكان اصطناع القصة الغرامية وفرضها على الرواية تعبيراً عن ضعف البناء وتفككه كما استوعبت هذه المرحلة أيضاً (رواية التسلية والترفيه) .

وفي الشام كان الوضع إلى حد (ما) شبيهاً بمصر فقد توالت مؤلفات سليم البستاني ، فكانت أولى رواياته (الهيام في جنان الشام) صدرت عام ١٨٧٠ ، اعتبرها أحد الباحثين[1] عملاً روائياً متكاملاً ، وأنه أثر رائد تبدو على سماته ملامح التقليد للغربيين .
غير أن هذا الوصف ينقضه تماماً حديث الباحث نفسه عن الالتزام بالسجع والفواصل المقسمة وتضمين الشعر ، فهذا الأسلوب كفيل بتقويض الرواية من أساسها .

وقد كانت محاولات ناصيف اليازجي (١٨٠٠ ــ ١٨٧١) في كتابه (مجمع البحرين) الذي صدر عام ١٨٥٦ وأحمد فارس الشدياق في (الساق على الساق فيما هو الفارياق) ١٨٥٥ أقرب إلى محاولات المويلحي ولكنها متخلفة عنها كثيراً فقد تأسّى الكاتبان بمقامات الحريري والهمذاني ونسجا على منوالهما ، أما محاولات الباقين كنقولا حداد في كتابه (كله نصيب) ١٩٠٣ ويعقوب صروف في (فتاة مصر) ١٩٠٥ و(فتاة الفيوم) ١٩٠٨ و (أمير لبنان) ١٩٠٧ فهي تشبه محاولات من سبقهم ، وهي جميعاً أقرب إلى روايات التسلية والترفيه .

ويستطيع الباحث أن يعثر على مثل هذه المحاولات في مختلف أقطار العالم العربي ، وهي تفتقد الوحدة الفنية ووحدة الموضوع وفيها إغفال لدور الزمان والمكان وخلط بين الزمان والمكان أيضاً . وحسبنا ما أشرنا إليه .

---

(١) راجع : د . عبد الرحمن ياغي ، الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٢ ص ٢٨ .

ثانياً : ــ مرحلة الريادة :

وهي موضع خلاف فيما يتعلق بالكتاب الذين ينتمون إليها فهناك من يرى أن محمد حسين هيكل هو الرائد في روايته (زينب) ١٩١٢ ، وهناك من يرى أن جبران خليل جبران في (الأجنحة المتكسرة) التي صدرت عام ١٩١٢ هو الرائد ، وثمة رأي ثالث يرى أن رواية (عذراء دنشواي) لمحمود طاهر حقي الذي اتخذ من أحداث المأساة التي حدثت في بلدة دنشواي مادة لروايته أحق بالريادة ، وتعتبر رواية (القصاص حياة) التي صدرت عام ١٩٠٥ للكاتب (عبد الحميد البوقرقاصي) من الروايات الرائدة أيضاً ، ويطول بنا الحديث لو رحنا نحاور أصحاب هذه الآراء المتعددة ولكن حسبنا أن نشير إلى أن هذه الروايات جميعاً تمتلك خاصية الريادة في هذه الأرض البكر ، والأرضية المشتركة التي تجمع بينها توفر الحد الأدنى من المقومات الروائية كوحدة الزمان والمكان والحدث ، والبعد عن الترهل اللغوي والتقرير الوعظي وبناء الشخصية بناء فنياً يقوم على التصوير لا على التقرير ، فالسببية التي تربط بين الأحداث والخضوع لمنطق التجربة الإنسانية لا لإشباع فضول القارىء وإبراز خصائص البيئة والإحساس بالزمان والمكان وتشكيل النموذج القادر على استيعاب الخصائص الجوهرية للشريحة الاجتماعية التي يمثلها كل ذلك من العناصر التي تؤهل العمل القصصي لأن يكتسب الصفة الفنية ، ومن الطبيعي ألاّ تتوفر جميع هذه الخصائص في البدايات الرائدة ، فقد حدث انفصام بين الحدث والشخصية ، وكانت العناية بالشخصية أوضح كرد فعل لقصص التسلية والترفيه التي كانت تعتمد على المغامرات ، كذلك فإن الروّاد الأول كانوا عاجزين عن تعمّق نفسيات شخصياتهم .

نموذج يمثل مرحلة الريادة

زينب ــ محمد حسين هيكل

عرض موجز للرواية :

يستهل هيكل روايته بإهداء له مغزاه ، إذ يهديها إلى مصر التي يرى فيها (طبيعة هادئة متشابهة لذيذة .. إلى بلاد بها ولها عشت وأموت إلى مهبط وحي الشعر والحكمة أول الأزل) ، وبعد هذا الإهداء يقدّم هيكل لروايته مبيناً دوافعه لكتابة هذه الرواية ، وأهمها حنينه إلى وطنه ، ثم يقسم الرواية إلى فصول ، وكل فصل مكون من عدة أجزاء .

والقصة تدور حول حب (حامد) الذي يمثل شخصية المؤلف (وكان ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطية في الريف ، طبقة كبار مُلاّك الأرض) لفتاة ريفية جميلة عاملة في أرض والده وحبه أيضاً لابنة عمه (عزيزة) ، ويقارن بين عاطفته تجاه كل منهما فزينب الفتاة الريفية لايفكر بالزواج منها ، ولكنه معجب بها إعجاباً خاصاً يجعله تواقا إلى رؤيتها ، وتتعدى أحاسيسه نحوها هذا الجانب ليخالطها شيء من النزوع الشهواني ، أما (عزيزة) فهي فتاة أحلامه التي يتمنى أن تكون شريكة حياته ، وقد بذل جهداً كبيراً من أجل اللقاء بها ولكنه لم يتمكن من الزواج منها ، في حين أحبت زينب العامل الفقير إبراهيم وكان زواجها من حسن الميسور الحال مأساة بالنسبة لها ، وقد كان مصير كل منهما متشابهاً ، فخاب أمله وخاب أملها ، وكان ذلك مدعاة لحوار طويل بينه وبين نفسه أثر على فنية الرواية ، وحين لجأ إلى أحد مشايخ الطرق بعد أن خدع به خاب ظنه فيه وقد فرغ إلى نفسه وأخذ يندب حظه متسائلا عن دوافع حبه لهاتين الفتاتين مسجلاً بعض الخواطر التي كانت تدور في نفسه

حول الحياة والأحياء وحول المجتمع الذي صب عليه جام غضبه ووجه له انتقادات عنيفه .

تعليق على الرواية :

توفرت في هذه الرواية الخصائص الفنية الرئيسة التي لا ينهض هذا الفن إلا بها كالشخصيات الحيّة التي عمد إلى بنائها بناءً تصويرياً ، ولكن من زاوية مثالية تجريدية ، لذا جاءت هذه الشخصيات مسطحّة ذات بعدٍ واحد ، فحامد وزينب وعزيزة شخصيات غير متطورة تعيش عالمها الخاص تلتزم وجهة نظر محددة .

أما الحدث فقد أوشكت خيوطه أن تنفلت من يد الكاتب لكثرة تفريعاته ، ومع هذا بقيت القصة ذات مجرى محدد ولم يتشعب لتقع في قبضة ما يسمى (بالقصة الإطار) . وقد تأثر الكاتب في صياغته للحدث الروائي ببعض الروايات الغربية (كغادة الكاميليا) للكساندر دوماس التي ماتت بطلتها بالسل ، فماتت زينب بنفس الطريقة ، كذلك فإن الاعتراف لشيخ الطرق الصوفية تشبه عادة الاعتراف عند النصارى ، وهذا يبين مدى تأثر الكاتب بالأجواء الغربية .

وقد صورت هذه الرواية من وجهة نظر مثالية رومانسية طبيعة الحياة في الريف وهموم الطبقة الأرستقراطية ، وقد أخذ على الكاتب :

أولاً ــ الترهُّل الإنشائي في بعض الأحيان حيث كادت تقترب الرواية في بعض فصولها من النثر الفني .

ثانياً ــ الحديث المباشر عن أفكار الكاتب ، وهذا أدى إلى بروز بعض المقاطع المقالية في الرواية الأمر الذي أدى إلى اهتزاز البنية الروائية في النص .

ثالثاً ــ الاستغراق في وصف الطبيعة فجاءت البيئة الطبيعية منفصلة عن الحدث ، في حين يقتضي الفن الروائي أن يلتحم هذان العنصران .

رابعاً ــ اعتمد الكاتب على عنصر المصادفة في بناء الحدث مما أضعف

الرواية والحركة الحيّة الطبيعية فيها .

خامساً ــ المبالغة في وصف الشخصية المتحررة كما فعل حين صور زينب وكأنها إحدى سيدات المجتمع المخملي في باريس وهي الفتاة الريفية الفقيرة .

سادساً ــ عكست هذه الرواية النظرة الاجتماعية الاستعلائية فجاءت متناقضة للطابع المثالي الذي حاول أن يسبغه الكاتب عليها .

مرحلة التأصيل والانتشار :

وهى المرحلة التي بدأت فيها نماذج الفن الروائي العربي ترقى إلى مستوى هذا الفن ، وتعتبر أعمال توفيق الحكيم وخصوصاً « عودة الروح » الصادرة في ١٩٣٣ ورواية « الرغيف » لتوفيق يوسف عواد نماذج تمثل هذه المرحلة ، كما أنه يمكن إدراج أعمال نجيب محفوظ الأولى في إطار هذه المرحلة ، أضف إلى ذلك روايتي محمود تيمور (الأطلال) ١٩٣٤ ، و (نداء المجهول) ١٩٣٩ ، وروايات طه حسين (الأيام) ١٩٢٩ و (دعاء الكروان) ١٩٣٤ و (أديب) ١٩٣٥ و (حواء بلا آدم) لمحمود طاهر لاشين ١٩٣٣ ، والعقاد في روايته الوحيدة (سارة) ، وكذلك إبراهيم عبد القادر المازني في (إبراهيم الكاتب) ١٩٣١ و (إبراهيم الثاني) .

وتعتبر رواية حواء بلا آدم من أنضج الأعمال الروائية في هذه المرحلة فقد كان إتقانه للحبكة الروائية مثار إعجاب الباحثين ، فروايته ذات قصة واضحة الأطراف فيها روح ساخرة ، وهو لا يقتصر عند مجرد تسجيل الوقائع كما هي وإنما يعمد إلى الكشف عن رؤية خاصة تجاه هذا الواقع ، فهو يعبر عن يأس المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى ، خصوصاً في شرائحها الفقيرة وعن صراعهم الداخلي بين واقعهم وطموحهم وعن وضعهم إزاء الطبقة الأرستقراطية التي تعيق حركاتهم . وهو يضع يده على الجرح الاجتماعي حين يكشف في خطاب من (حواء) بطلة الرواية إلى (زميلة لها) عما تعانيه من ألم نتيجة لحرمانها من (البعثة إلى الخارج) واستئثار فتاة أخرى غنية بها لمركزها الاجتماعي ، وقد كان لتجربة المؤلف الشخصية واحتكاكه بالطبقات الشعبية من خلال عمله

كمهندس للتنظيم دور في تبلور رؤيته الاجتماعية ، كما أن اطلاعه على أعمال الروائي الانجليزي المشهور (تشارلز ديكنز) أثر في ذلك .

ويتمثل نضج الكاتب في أنه لم يعمد إلى اختيار شخصياته من الشواذ كما فعل بعض معاصريه وإنما قدم نماذج اجتماعية في حركتها الدائبة لتحقيق وجودها ، وربط النتائج بالمقدمات فكشف عن الأسباب الحقيقية التي أدت إلى فشل الشخصية في تحقيق طموحاتها وعز ذلك إلى الأوضاع الاجتماعية السائدة .

وتتلخص الرواية في أن (حواء) التي كانت تعيش مع جدتها الغارقة في أوهام السحر والشعوذة بعد أن توفيت والدتها التي هجرها زوجها وبذلك التقى مصيرها بمصير الجدّة . في نصيبها المماثل حيث هجرها زوجها هي الأخرى قد اصطدمت بالواقع حين حرمت من بعثتها وفضّلت عليها فتاة أخرى من طبقة أعلى ، غير أنها لم تستسلم للصدمة وحاولت تحقيق وجودها فانضمت إلى جمعية خيرية وأصبحت عضواً بارزاً من أعضائها ، وكان ذلك سبيلها للاتصال بطبقة الأرستقراطية حيث تعرفت على (فريدة هانم) حرم اللواء نظيم باشا ودعتها إلى بيتها وقد دعتها لتدريس ابنتها الصغيرة مادة الموسيقى ، وما لبثت أن تعلقت بحياة هذه الطبقة فأحبت (رمزي) ابن الباشا الذي يصغرها بعدة أعوام وكانت إذ ذاك في الثانية والثلاثين من عمرها ، ولكن هذه العلاقة لم تكن منطقية فهي تدرك أنها لن تصمد أمام واقع الطبقة وواقع الحال ففقدت طمأنينتها النفسية واشتعل الصراع في داخلها وقد وجدت نفسها أمام الحقيقة المرة التي تتمثل في الفوارق الاجتماعية الرهيبة بينها وبين رمزي ، وذلك حين اصطحبته إلى بيتها ، فخافت أن يرى جدتها في مظهرها البائس أو الحاج إمام في قميصه وسرواله في صحن الدار ، ولكن هذا العالم الذي حاولت أن تخفيه حواء عن رمزي تفجر في لحظة حين سألت الخادمة حواء عما إذا كانت ستشتري (الغازوزة) بقرش أو بنصف قرش ، وانهارت كل آمالها حين خطب لفتاة غنية ، عندها تنهار حواء وتلجأ للشعوذة ثم تنتحر .

وقد قدم محمود طاهر لاشين رواية فنية تتمثل جمالياتها في :

١ ــ الوحدة والتماسك والبناء المترابط حيث تتطور الأحداث والمواقف تطوراً

طبيعياً متسقاً مع رؤية المؤلف إذ أفرز الإحباط الذي أصاب البطلة حين حرمت من بعثتها شعوراً حاداً بوضاعة الطبقة التي تنتمي إليها لذلك حاولت أن تعوض ذلك بمحاولة الانتماء إلى الطبقة الجديدة الأمر الذي دفعها إلى قبول هذا الوضع الهامشي الهش والتعلق بالأوهام ، وكان من الطبيعي أن تنهار هذه الأوهام حين تتكشف حقائق الأمور ويبرز التناقض ماثلاً للعيان مما أوقع البطلة في أزمة انتهت بها إلى الانتحار في غيبة العقيدة والإيمان والقناعة .

٢ ــ محاولة رسم نماذج حيّة متطورة متفاعلة مع محيطها الاجتماعي وفي نفس الوقت تحمل أسماء تشير إلى معان موحية لها دلالتها فرمزي وحواء وفريدة، ونجية وما إلى ذلك تمثل إشارات واضحة فرمزي (رمز لطبقته ورمز لمحاولة حواء التخلص من الانتماء إلى طبقتها) وحواء (رمز للمرأة بمعناها الواسع وما تمثله من نزعات ونزوات) وفريدة (رمز للتفرد والتميز) ونجية اسم شعبي يوحي بالنجاة من الوهم الذي كادت أن تغرق فيه (حواء) ، وليست هذه التفسيرات حقيقية لا يأتيها الباطل ، ولكنها مجرد إيحاءات .

٣ ــ لم يخل تصويره للمكان من إشارات ذات مغزى ، فهو يعكس بشكل أو بآخر وضع الشخصية ذاتها لأنه أصغر بيوت الناحية العامرة بالكثير من القصور ذات الحدائق والعمد والسلالم العريضة الملتوية ، وفي وصفه لتفاصيل الأثاث يعكس الجانب النفسي والاجتماعي والفكري للشخصية ، ولو ألقينا نظرة سريعة على وصفه لغرفة الجدة وغرفة حواء لوجدنا هذا الوصف صورة صادقة لكلتيهما فكل شيء في غرفة الجدة واهن يئن أنين الوجع في حين تبدو غرفة حواء مشرقة أنيقة مستكملة الأثاث .

٤ ــ برع الكاتب في توظيف العديد من الوسائل كي يتجنب المباشرة كالرسائل والأحلام والخطب والحوار الذي يبدو صورة واضحة للشخصية ، وعمد إلى التصوير وإن غلبه التقرير أحياناً .

٥ ــ ركز على شخصية حواء إذ خصص الفصل الأول والثاني من الرواية لتقديم دراسة تفصيلية لبيئة حواء العامة ثم انتقل إلى بيئتها الخاصة في

أسرتها فتحدث عن تاريخ جدتها وعن أمها وأبيها . بينما قدم الشخصيات الثانوية الأخرى دفعة واحدة .

٦ ــ أنطق الشخصية بأفكاره الخاصة وعلق على سلوك الشخصيات الثانوية وحكم عليها في كثير من الأحيان . وقد بالغ بتصوير هذه الشخصيات ومناظر البيئة .

وقد تنوعت اتجاهات الرواية في هذه المرحلة :

فظهرت الرواية التحليلية على نحو ما رأينا عند دراستنا لرواية (حواء بلا آدم) لمحمود طاهر لاشين .

ثم رواية الترجمة الذاتية كما هي الحال في (الأيام) و (إبراهيم الكاتب) وروايات توفيق الحكيم (عودة الروح) و (يوميات نائب في الأرياف) و (عصفور من الشرق) و (الرباط المقدس) ، ولكن توفيق الحكيم وخصوصاً في (يوميات نائب في الأرياف) وفي (عودة الروح) كان الأقدر على استغلال أحداث الحياة الخاصة في أعمال روائية مستقلة .

مرحلة التطوير والتجديد

وفي هذه المرحلة بلغت الرواية العربية ذروة رسوخها وتأصلها في التربية الأدبية ، وليس من شك في أن نجيب محفوظ يمثل هذه المرحلة خير تمثيل ، بل إن بعض الدارسين ليرى أن نجيب محفوظ يستوعب في إنتاجه معظم مراحل تطور الفن الروائي العربي الأمر الذي أهّله للفوز بجائزة نوبل وبغض النظر عما يدور حول هذه الجائزة من شبهات فإن نجيب محفوظ وأيضاً بصرف النظر عن توجُّهاته ورؤيته وانتماءاته التي يمكن أن يتصدى لها بعض الباحثين ليقول فيها القول الفصل[1] فإنه يعتبر نسيج وحده في هذا المضمار .

وقد تتبع بعض الدارسين تطور إنتاج الكاتب الروائي عبر مراحل متعددة منها :

(١) راجع بهذا الخصوص : الدكتور السيد أحمد فرج ، أدب نجيب محفوظ وإشكاليه الصراع بين الإسلام والتغريب ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، المنصورة ١٩٩٠ .

أولاً ــ المرحلة التاريخية وتتضمن رواياته الثلاث الأولى وهى (... الأقدار ، ورادوبيس[1] ، وكفاح طيبة) وأحداثها جميعاً مستقاة من التاريخ المصري القديم ، غير أنها تومىء إلى الواقع الاجتماعي من زاوية انتقادية حيث تدين الرواية الأولى سياسة العصا الغليظة والاستبداد ، وتنتقد الثانية فساد أولي الأمر ، والثالثة تدور حول قضية التحرر السياسي والاجتماعي والروايات الثلاث في مجملها بسيطة في بنائها الفني حيث تقوم على التتابع في سرد الأحداث عبر اتجاه واحد ، وهي تمثل بدايات الكاتب .

ويمكن تلخيص أهم السمات الفنية لهذه المرحلة في :

١ ــ التحديد الزمني كالإشارة إلى فصل من فصول السنة أو إلى شهر أو يوم فكل حدث أو حركة تعبير عن ارتباط بنظام شامل .

٢ ــ بروز المصادفة كعامل أساسي في بناء الحدث وتطويره ، وهي تعبير عن حتمية قدرية ، وهي ترتبط بالظاهرة السابقة وتوحي بشمولية النظام .

٣ ــ يغلب طابع التجريد العقلي على الشخصيات (فهي هياكل ذات أقنعة تاريخية) فحوارها حافل بالمعلومات لا بالخصوبة النفسية أو العاطفية .

٤ ــ تأثر أسلوب الكاتب في هذه الروايات بالطابع التاريخي العام فالسرد رصيد فصيح ، وما يحكم الحوار هو الأفكار والمنهج التحليلي .

ثانياً ــ المرحلة الاجتماعية : وتتميز هذه المرحلة ببروز الشخصيات ذات الوجود الواقعي المرتبط بالحاضر ، إذ تبرز شخصية الفرد ولكننا نحس بالعام أو التاريخي والاجتماعي على نحو من الأنحاء . وتكتظ الروايات بالقضايا الاجتماعية والصراع ، ويغلب عليها طابع التسجيل والتحليل ، وتبدو فيها أحياناً بعض نبضات التجربة الخاصة .

.من روايات هذه المرحلة خان الخليلي :

ملخص الرواية :

تصور هذه الرواية حياة أسرة من الطبقة المتوسطة كانت تقطن حي

---

(١) رادوبيس : بطلة رواية نجيب محفوظ المسماة بهذا الاسم وقد كان يحبها فرعون مصر ويسميها الملكة المتوجة على عرش القلوب وقد كانت قبل أن يفتن بها فرعون مصر ريفية حسناء .

السكاكيني (أحد أحياء القاهرة) ، ولكنها تضطر إلى مغادرته فتسكن (حي الحسين) هرباً من الغارات ، ومحور الرواية (أحمد عاكف) الذي بلغ الأربعين من عمره دون أن يتزوج وهو الابن الأكبر لهذه الأسرة ، وهو خجول متردد ، يخرج من عزلته ليلتقي بـ (نوال) التي يتعرف عليها من خلال النافذة ، وما تلبث العلاقة بينهما أن تتطور ، غير أن أخاه الأصغر والأجرأ يخطب الفتاة بعد أن تنشأ بينهما علاقة عاطفية ، ولكنه (أي الأخ الأصغر) يموت بداء الصدر نتيجة لانهماكه في المتع الحسية ، ويحاول أحمد عاكف أن يخرج على (ترددة) ويقترب من خطبة الفتاة ، غير أن هذا الإطار العام للرواية يكتنز كثيراً من الدقائق والتفاصيل حول حياة الأسرة المصرية (تقاليدها وعاداتها في مختلف المواسم والأعياد والمناسبات) وتكتظ بالحوارات الفكرية والفلسفية والاجتماعية . وتجمع الرواية بين نمطين متقابلين أحمد عاكف المتردد العاجز وأحمد راشد . والخلاف بينهما يدور حول القديم والجديد والصوفية والعلم والسلبية والإيجابية والجمود والتغير ، وتنتهي الرواية بتحوّل ما في نفسية أحمد عاكف .

التعليق :

وتتميز هذه الرواية بما يلي :

أولاً ــ الاهتمام بالتفاصيل وبالوصف وملاحقة الجزئيات والمواقف حتى إن الكاتب ليستغرق في وصف محطات السكك الحديد وحركات المسافرين فيملأ صفحات عديدة ، بالإضافة إلى تسجيل كل ما يتصل ببعض العادات والتقاليد الشعبية ويعكف على تحليلها وتفسيرها ولا يقتصر على الوصف الخارجي بل إنه ليبحر داخل الشخصيات وخصوصاً الشخصية المحور (أحمد عاكف) .

ثانياً ــ اهتمامه باختيار الأسماء الموحية الدالة لشخصياته فأحمد عاكف منعزل عاكف على حياته الخاصة ، وأحمد راشد رمز مقابل حيث هناك نوع من الوعي والإدراك يتمثل في كلمة (راشد) .

ثالثاً ــ البناء الروائي يقوم على الاتجاه الواحد حيث يتبع الكاتب حياة (أحمد عاكف) ويهتم بها كبؤرة جوهرية في الرواية .

رابعاً ــ الحس التاريخي مازال ماثلاً في هذا العمل الروائى حيث تحدد بعض الأحداث باليوم والشهر والسنة . وكذلك المصادفة تظل محركا رئيساً لهذه الأحداث .

خامساً ــ الشباك تعبير عن حدود اجتماعية معينة للتواصل بين الرجل والمرأة حيث يعبر عن محدودية هذا التواصل .

سادساً ــ تبرز شخصية المكان في هذه الرواية بما تومىء إليه من خصوصية وعزلة ، وتحدد عالم نجيب محفوظ الروائي برمته إذ تظل حركته رهينة هذه المنطقة الجغرافية (الحارة) .

وفى هذا الإطار تندرج الرواية السابقة لها (القاهرة الجديدة) واللاحقة (زقاق المدق) ، وكذلك (السراب) التى تقدم وجهاً اجتماعياً سلبياً ينسحب إلى الداخل ، ولهذا اعتبرها البعض رواية نفسية تمثل تجربة عقدة أوديب المشهورة .

والروايات السالفة الذكر ليست إلا مرحلة أولى في تطور الرواية الاجتماعية عند الكاتب ، أما الطور الثاني الذى يمثل قمة النضج في الرواية الاجتماعية فيتمثل في رواية (بداية ونهاية) ثم الثلاثية التى تتضمن ثلاثة أعمال روائية متكاملة (بين القصرين وقصر الشوق والسكرية) . وتعبر هذه الأعمال عن تطور فني جديد في حياة الكاتب الروائية .

ولعله من المفيد أن نتوقف قليلاً عند الثلاثية التى تمثل منهج نجيب في الكتابة الروائية حيث التخطيط الدقيق للأحداث والبناء الرصين قيد فيها خلاصة ثقافة الكاتب واستيعابه لمناهج الكتابة عند الغربيين ففيها يظهر أثر الوراثة والبيئة على نحو ما نجدها عند (إميل زولا) زعيم المدرسة الطبيعية ، والواقعية الانتقادية كما هى عند (بلزاك) .
ومن أبرز ما تتميز به تلك الموازاة بين العام والخاص ، بين الأحداث على مستوى الأسرة والتطور على مستوى المجتمع .. إنها الرواية النهر التى تتدفق بالحياة عبر أجيال ثلاثة :

ملخص الرواية :

تبدأ الثلاثية بأجزائها الثلاثة من عام ١٩١٧ وتنتهى عام ١٩٤٤ أى تصور الحياة الاجتماعية في مصر ما بين الحربين العالميتين : الأولى والثانية وتتبع حياة أسرة عبر أجيالها الثلاثة ، وهى أسرة (أحمد عبد الجواد) الذى يمثل شريحة التجار في الطبقة المتوسطة ، والتفاعل بين مايلم بأسرته وما يمر بمصر من أحداث جسام شديد الوضوح فقد فقد ابنه فهمى في أحداث عام ١٩١٩ ، وقد بدأ الكاتب بتقديم شخصياته في الفصول التسعة الأولى من (بين القصرين) الجزء الأول من الثلاثية . وفي الفصل العاشر تبدأ الأحداث بداية حقيقية إذ يلتقى فهمى (بمريم) وينشغل بمغازلتها ما يقرب من فصلين ثم يتلوه ياسين الذى يتجه إلى المقهى ليراقب زنوبة العواده في فصلين كذلك ، ثم يتلوهما أحمد عبد الجواد الذى يلتقى بالعالمة (زبيدة) فتبدأ العلاقات بالترابط بين الجنسين (الذكر والأنثى) ، وتسعى زوجة أحمد عبد الجواد الأولى و (أم ولده ياسين) إلى الزواج ، ويخاطب فهمى أمه في شأن الزواج من (مريم) وتبدأ تباشير خطبة (عائشة وخديجة) ابنتى أحمد عبد الجواد مما يكشف عن التوازى والتعاقب في التخطيط لأحداث الرواية ولكن هذا التوازى لا يلبث أن يتعقّد حيث تخرج (أمينة) زوجة أحمد عبد الجواد إلى زيارة (الحسين) فى غيبة زوجها الذى سافر فى شأن من شؤون التجارة ، وهى السيدة المصون التى لم تغادر بيتها قط فوقعت لها حادثة الأمر الذى أدى إلى بروز أزمة حيث يطردها زوجها بعد شفائها من بيته لأنها ارتكبت هذه المخالفة ، وتكشف هذه الواقعة عن الازدواجية والتناقض في موقف عبد الجواد ، يعقب ذلك عودة الأمور إلى مجاريها وعقد الزيجات المختلفة ، ولكن أزمة جديدة ما تلبث أن تتفجر إذ اعتدى ياسين على الخادمة (أم حنفى) ثم يتزوج من زينب ابنة السيد عفت صديق السيد أحمد عبد الجواد وتتزوج خديجة ويستقل بعض أفراد الأسرة وفي ذات الوقت تنفجر في البلاد قضية الاستقلال ، وتتشابك الخيوط العامة والخاصة ويسعى ياسين إلى زنوبة وعبد الجواد إلى أم مريم .

وبعد عدة فصول تنجب عائشة (نعيمة) بقلب ضعيف وتكاد تموت يقابل ذلك على المستوى العام انتصار ثورة ١٩١٩ انتصاراً مؤقتاً ضعيفاً وتنتهى

الرواية الأولى نهاية مأساوية فنعيمة توشك أن تموت وفهمى يُقتل من قبل جنود الاحتلال .

ويبدأ الجزء الثاني (قصر الشوق) حيث يتزوج ياسين من مريم ، وتبدأ مرحلة من الخلافات والمشاجرات : الخلاف بين كمال ومن يحبها (عايدة) وخلاف بين آل شوكت أصهار أحمد عبد الجواد ،بين عائشة وخديجة وأم زوجها ، خلاف بين زنوبة والسيد أحمد لتغيُّبها عن العوامة التى خصصها لها : عشر فصول استغرقت في هذه الخلافات ثم تعود الأمور إلى نسق جديد إذ تتزوج (عايدة) من شاب ينتمى إلى الشريحة الاجتماعية الأرستقراطية التى تنتمى إليها وتترك كمال يعيش أزمة فكرية ونفسية ، وتنقطع صلة زنوبة بعبد الجواد وتتزوج من ياسين ابنه ، ويصاب عبد الجواد بضغط الدم ..

ويعقد الكاتب فصولاً متشابهة مع الجزء الأول من زيارات وعلاقات اجتماعية ، وينتهي هذا الجزء بمأساة عائشة حيث يموت زوجها وأبناؤها . وعلى المستوى العام يموت سعد زغلول أما زنوبة فتضع ابناً من ياسين . وتعتبر أحداث الجزء الثاني من الثلاثية عن تعقد الظروف الاجتماعية بعد الاستقلال الهش الذى حصلت عليه البلاد في ذلك الوقت .

أما الجزء الثالث (السكرية) فيغلب عليه الطابع الفكري ، حيث نجد البحث عن هدف .. فقد بدأ كمال يغرق في تلأملاته منذ الجزء الثاني ولكن السكرية حفلت بالمناقشات الفكرية بين الأجيال المختلفة(القديمة والجديدة) ، وبين المراتب الفكرية والنفسية والاجتماعية المختلفة .

ولذلك نجد أغلب فصولها مشاهد حوارية حافلة بالمناقشات .. بل إنها ومنذ الفصل الثالث تبدو سلسلة متلاحقة من الاجتماعات العائلية والعامة (مظاهرات) وجلسة كمال مع الأصدقاء وجلسة أنس مع الشيخ الفيومى الذى نظّم عبد المنعم حفيد أحمد عبد الجواد في جماعة الإخوان ، ومع عدلي كريم المفكر اليسارى .. وتتعدد الحوارات في الجامعة وبين الباشا وبين كمال .. إلخ ، فالبلد تكتظ بالحوارات وتغلي بالأفكار فهي — كما وصفها أحد الدارسين — في مخاض فكري ، بينما تعاني نعيمة حفيدة عبد الجواد — على المستوى الأسري — من المخاض الذى يكون سبباً في موتها ، وهذا الموت الذي

يرمز إلى الفشل يوازيه على المستوى العام الانتخابات المزورة .. وتأتي أجيال جديدة ومخاضات حديثة فأحمد الشيوعي يتزوج من سوسن ابنة العامل بعد أن رفضته علوية صبري الأرستقراطية (وفق تصور نجيب محفوظ الذى يبدو منحازاً لهذا النوع من الفكر) ووفق تصور الناقد محمود أمين العالم ويتزوج عبد المنعم من ابنة ياسين ويموج البيت بحركة جديدة : ويموت عبد الجواد وتنشب الحرب العالمية الثانية وتموت الأم كذلك ويعتقل عبد المنعم وأحمد في عربة واحدة حيث يودعان (معتقل الطور) ويبدأ كمال باكتشاف طريقه .. وينتهى هذا الجزء بولادات جديدة ومآتم جديدة شأنه في ذلك شأن الأجزاء الأخرى ، وتمضي الحياة فى تدفقها .

المرحلة الفلسفية : تتمثل المرحلة الفلسفية فى عدد من الروايات منها : (أولاد حارتنا) وهي رواية متهمة بأنها تؤرخ للبشرية ، فبعض الدارسين يرونها كذلك والبعض الآخر يرون أنها توكيد صرف للمعنى الإنسانى للأديان .. توكيد أن جوهر الدين هو العدالة والأمن والكرامة والحرية والمحبة .. غير أننا لا نستطيع أن نجزم بشيء حول هذه المسألة ، ولكننا نرى أن الكاتب حاول أن يرمّز شخصياته بحيث تومىء كل شخصية من شخصياته الرئيسية إلى مرحلة من مراحل الدعوات السماوية ، وينتهى بعرفة رمز للعلم حيث يزوجه من عواطف وهى ترمز إلى الشعر فيما يرى النقاد .

ومهما يكن من أمر فإن هذه الرواية كانت موضع حوار وخلاف حول مشروعية الطرح الذى تقدم به نجيب محفوظ في هذه الرواية .

ومن روايات هذه المرحلة (اللص والكلاب) و (السمان والخريف) ، و(الطريق) و (الشحاذ) .

وتتميز هذه المرحلة بما يلى :

أولاً ــ رواياتها ذات أطروحات فكرية فأولاد حارتنا تطرح قضية اللقاء بين الدين والعلم ، و (اللص والكلاب) تطرح خطل اعتماد التمرد الفردى طريقاً للخلاص ، فالقضاء على الفساد يحتاج إلى عمل

منظم . وكذلك السمان والخريف تطرح مسألة (اختيار الطريق) أى الانتماء ، ورواية الطريق تصل بهذه المسألة إلى الذروة .. إلخ .

ثانياً ــ غلبة الطابع الشعرى على اللغة وخصوصاً في الشحاذ وكذلك التركيز في (اللص والكلاب) حيث تيار الوعى . أما في السمان والخريف فيبدو النزوع إلى التسجيل والتحليل .

ثالثاً ــ خضوع المعمار الفني للطرح الفكري ، والظاهرة البنائية الأساسية في روايات هذه المرحلة (الوحدة) العضوية والتعبيرية فهى أشبه بالملاحم والقصائد الدرامية .

رابعاً ــ تخرج روايات هذه المرحلة عن الحدود التاريخية العامة .. وتعتمد البحث عن القيم ، فهى مرتبطة بالتاريخ ولكن بشكل آخر فالتاريخ فيها مراحل فكرية وليس زمنية .

خامساً ــ روايات هذه المرحلة هي روايات أبطال ففي أولاد حارتنا : أدهم ثم جبل ثم رفاعة ثم قاسم ثم عرفة والجبلاوي وفي اللص والكلاب لا نجد إلا سعيداً محوراً للرواية وفي السمان والخريف عيسى وفي الطريق صابر وفي الشحاذ (عمر) والحركة في هذه الروايات حركة فكرية محضة ، وبالإضافة إلى ذلك كله نجد دوراً للمصادفة وللوراثة .

سادساً ــ إن المعمار الفني في معظم هذه الروايات متشابه : في العناصر والشخصيات والمواقف والأسئلة الأساسية ففيها المتصوفة والشحاذون والعقم والخصوبة .. إلخ .

المرحلة الاجتماعية الجديدة : ــ

وتتضمن (ثرثرة على النيل) التى حشر فيها الكاتب نماذج مختلفة لشرائح اجتماعية متعددة في عوامة على النيل ، أما (ميرامار) فتدور حول حكاية بسيطة ، لقاء بين عدد من الشخصيات حول حدث واحد ، وكل شخصية

ترمز لموقف معين من تاريخ مصر ، وميرامار ، عبارة عن بنسيون يدار بأيدى الغرباء ، صاحبته سيدة يونانية مسنة ، وهذا الفندق أشبه بمكان موبوء يتردد عليه عامر وجدى ، وهو وفدى سابق يجتر ذكرياته شيخ قد بلغ أرذل العمر ، وطلبة مرزوق من رجال (السراى) أمواله تحت الحراسة وحسنى علام شاب ضائع ليس لديه سوى بضعة أفدنة عربيد ، ومنصور باهى خائن مأزوم ، وسرحان البحيرى شاب من بقايا الطبقات القديمة يردد شعارات زائفة . يتصادمون حول زهرة الفتاة الريفية هربت من زيجة مفروضة عليها في القرية ، وجاءت تبحث عن عمل وملجأ ، تصبح خادمة ، تختلف الشخصيات حول زهرة ، عامر وجدى يتعاطف معها ، وطلبة مرزوق الإقطاعى يتطلع إليها بشهوة واستعلاء، وحسنى علام يحسبها كالأخريات ولكنه يفشل ومنصور باهى يتمنى أن ترضى به زوجاً لها ، أما سرحان البحيرى فهو وحده الذى يفوز بقلبها يريد منها أن تكون متعة بلا مسئولية ولكنها تتعلم القراءة والكتابة وحين تأبى زهرة ما أراد يتزوج بمدرستها ، وتغادر زهرة البنسيون بعد هذه الأزمة العاطفية الحادة .

وقد روى نجيب محفوظ الأحداث من الزاوية الشخصية لكل من هؤلاء ، فهى تبدو أربع قصص مستقلة يجمعها مكان واحد ثم تتشابك فيما بينها ونجيب محفوظ ينتقل بهذه الرواية من البحث الفلسفى عن الطريق إلى البحث عن القيم فى الحياة الاجتماعية الجديدة .

نموذج رواية (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ

تلخيص الرواية :

تبدأ الرواية بخروج بطلها سعيد مهران من السجن فيجد أن زوجته قد خانته وتزوجت من أحد أصدقائه واسمه عليش سدرة ، وأن طفلته الوحيدة سناء لم تعد تعرفه بعد أن مرت أعوام أربعة على سجنه وبعد أن يفشل في استعادة ابنته يخرج من داره في عطفة الصيرفى ويتجه نحو أحد المتصوفة الذى كان يتردد عليه مع والده ، ولكنه أعرض عن سماع شكواه ويأمره بالصلاة وقراءة القرآن .

يذهب بعد ذلك إلى صديقه رؤوف علوان الصحفى ، ولكنه يفشل فى

الاجتماع به فى مقر الصحيفة التى يعمل بها فيقابله فى منزله ويطلب منه أن يوجد له عملاً مناسباً فهو تلميذ له ، ولكنه يزورُّ عنه ويعطيه عشرة جنيهات فينصرف .

يصور الكاتب من خلال تيار الوعي ردود الفعل النفسية على مسلك صديقه معه وما يحتدم في داخله نتيجة هذه الأحداث الفاجعة التى تعرض لها بعد خروجه من السجن ، فيعزم على سرقة صديقه رؤوف علوان ولكنه يفاجأ بصديقه يلقي القبض عليه ثم يسترد منه ما أعطاه من نقود ويطرده شرَّ طردة .

يعود سعيد مهران إلى عالمه القديم في مقهى طرزان حيث يلتقى بالمعلم صاحبها وبأصدقائه القدامى وبنور إحدى بنات الليل ، ويتفق معها للإيقاع بصاحبها الثرى (ابن صاحب مصنع حلوى) لسرقة سيارته ، وقد استطاع أن يحصل على مسدس وسيارة ، وقد آوته نور في بيتها الكائن في أحد المقابر ، وقرر أن يقتل نبويَّة وعليش ورؤوف ويهرب إلى خارج البلاد . وقد استطاع أن يتسلل إلى بيته القديم ولكنه أخطأ فقتل شخصاً آخر ، ولجأ إلى بيت الشيخ الجنيدي مرة ثانية . وعندما دعاه الشيخ لصلاة الفجر لم يستطع تلبية النداء من شدة الإعياء واستغرق في النوم فرأى حلماً تنهال فيه سناء على رؤوف بالسوط ، ورأى نفسه في سيارة عاجزة عن الانطلاق فأطلق النار في الجهات الأربع ، ولم يفق من نومه إلا في وقت صلاة العصر حيث اشترى إحدى جرائد الصباح واكتشف أنه قتل شعبان حسين بدلاً من عليش فترك بيت الجنيدي واتجه إلى منزل نور ، وحين سألته عن زوجته زعم لها أنه طلقها وهو في السجن . وظل يتأمل من وراء النافذة التى تطل على المقابر ويسترجع ذكريات الماضي فيروى لنا كيف تزوج نبوية التى كانت تعمل خادماً عند سيدة تركية عجوز ، وكيف رزق منها بسناء وما لبث أن استسلم لإغماءة طويلة وحلم أن عليش فاجأه في مخبئه وأطلق عليه الرصاص وحينما أفاق من نومه وجد الظلام وقد ساد الغرفة وإذا بنور تدخل ومعها الطعام وصحيفة الزهرة التى يعمل فيها رؤوف علوان ، وقرأ فيها تفاصيل عن الجريمة وتاريخ المجرم ، طلب سعيد مهران ـــ بعد ذلك ـــ من نور أن تأتيه بقماش ليخيط منه بدلة ضابط وقد أزمع أمراً . ويرتد إلى الماضي فيتذكر تاريخ معرفته برؤوف علوان ، وكيف خلصه مرة من ورطة وقع فيها نتيجة لسرقته طالباً حيث كان يعمل خادماً في عمارة للطلبة .

وبعد أن يذهب إلى مقهى طرزان ويستمع إلى وصايا صاحبها عن ضرورة الحذر ، يعود إلى بيت نور التي كانت قد سمعت بمقتله فرأته أمامها وأخذ يُمنيها بالهرب معها . ولدى ذهابه إلى المقهى أخبره صاحبها بأن المعلم بياظة صديق عليش قادم إليه ذلك المساء فترصد له وسلبه نقوده وطلب منه أن يدله على منزل عليش ولكنه أنكر معرفته بهذا المنزل وألح عليه كي يسترد نقوده فأخذ عشرة جنيهات ورد الباقي ثم حاول قتل رؤوف هذه المرة وفشل في ذلك وأصيب في ساقه وأصيب البواب المسكين أيضاً ، وقد رصدت مكافأة ضخمة لمن يدل على مكان سعيد مهران . وعلمت نور بذلك وأصابها اليأس ولكن سعيداً منّاها بمستقبل سعيد ، وعندما تأخرت نور في اليوم التالي عن العودة إلى المنزل شك فيها ، ولكنه استبعد ذلك وذهب إلى مقهى طرزان فحذره صاحبها من المخبرين الذين يملؤون المكان . وجاءت صاحبة البيت تريد الأجرة من نور وكان سعيد مهران موجوداً بها فقرر أن يغادر المكان فتسلل ليلاً إلى مكان الشيخ الجنيدي وقد نسي بدلة الضابط في الشقة واستسلم للنوم عنده ، وحينما استيقظ وقت الظهيرة رسم لنفسه خطة الهرب ، وعندما اتجه إلى بيت نور وجد الشقة مضاءة فاعتقد أنها قد عادت وحين طرق الباب خرج له رجل قصير القامة فسدد له لكمة وهرب حتى وصل منزل الشيخ الجنيدي قبيل الفجر ، وحينما أفاق أدركه المغيب وسمع أصواتاً تقول إن الحي كله محاصر فنهض مصمماً على القتال والموت ومضى نحو القبور وسار وسطها وهو يخشى الكلاب كما يقول ، ولكن نباح الكلاب اشتد فاستند إلى شاهد أحد القبور فإذا بنور يغمر المنطقة كلها فارتمى أسفل القبر وانهال الرصاص عليه من كل حدب وصوب وهو يصرخ ياكلاب ويطلق النار في كل الجهات ، ثم ما لبث أن استسلم .

الأسلوب :

• الوصف والتحليل النفسي والتعبير الشعرى والحوار والتداعى الذهنى والوجدانى :

(الأرض أطفال ورمال ودواب . وهو من التعب والانفعال يلهث وجرت عيناه وراء الصغيرات من البنات بلا ملل ، وما أكثر الكسالى المستلقين في ظل الجبل بعيداً عن عتبة الباب المفتوح قليلاً) .

من أمثلة الحوار :

مهران : لا تؤاخذنى . لا مكان لى في الدنيا إلا بيتك .
ترك الشيخ رأسه يهوى في صدره . وهو يقول بصوت هامس :
ـــأنت تقصد الجدران لا القلب .
فتنهد سعيد وبدأ لحظة كأنه لم يفهم شيئاً ثم قال بصراحة ودون مبالاة .
ـــخرجت اليوم فقط من السجن .
فأغمض الشيخ عينيه متسألاً :
ـــالسجن ؟
ـــنعم أنت لم ترنى أكثر من عشرة أعوام ، وفي تلك الفترة من الزمن حدثت أمور غريبة ، ولعلك سمعت عنها من بعض مريديك الذين يعرفوننى .
ـــلأنى أسمع كثيراً ، لا أكاد أسمع شيئاً .

المونولوج الداخلي :

(ومن خلال النافذة بدت سماء المغيب كدرة يدور بها سرب من الحمام من آن لآن وجفولك يا سناء مؤلم حقاً كمنظر القبر . ولا أدرى إن كنا سنلتقى مرة أخرى .. أين ومتى ؟ ولن يخفق قلبك بحبي في هذه الحياة المليئة بالرصاصات الطائشة) وهو أسلوب أقرب إلى المناجاة الوجدانية الشعرية .

وينوع نجيب محفوظ في صياغاته اللغوية حتى ليقترب من الكثافة الشعرية الغنائية المكتظة بالرمز تارة ومن العامية المصرية تارة أخرى ومن اللغة السردية الفصيحة المحايدة تارة ثالثة .

وأهم ما تتميز به هذه الرواية :

أولاً ـــ طرحها لأزمة جيل بكامله ضلّ الطريق ووقع في البلبلة والحيرة بين الشعارات والواقع المعاش .

ثانياً ـــ لقد ركز الكاتب على سعيد مهران ووظف كافة الشخصيات لتسليط الضوء عليه ، وهذا يعكس منهج نجيب محفوظ في بناء الشخصية . ولأن هذه الشخصية لا تعكس أزمة فرد بل هى تجسيد لأزمة اجتماعية .

ثالثاً ــ لقد كان اختياره للشخصيات الأخرى مدروساً بعناية ، فهي نماذج وأنماط لها انتماءاتها الفكرية والسياسية والدينية ، فالشيخ الجنيدي يخترق بِحَدسِه كثير من الظواهر وينفد إلى جوهرها ، وما المرأة الخائنة والأخرى الساقطة والمعلم الخارج عن القانون إلا نماذج موظفة بعناية .

رابعاً ــ إن ما يلفت الانتباه الإيحاءات الرمزية للأحداث والشخصيات من هو اللص ومن هى الكلاب ، وأى صراع هذا الذى يدور وما دوافعه ثم هذه اللغة الشفافة الشاعرة التى تبدو وكأنها حزم مضفورة من المعانى ثم التقنية الجديدة (تيار الوعى ، الحلم ، المناجاة ، الهندسة الداخلية ، المكان ودلالاته عالم كثيف الدلالة حافل بالإيماءات).

مرحلة التجريب

شهدت الرواية العربية في المرحلة الراهنة تطوراً ملحوظاً ، حيث عكف كتابها على تجاوز الأشكال السائدة وابتكار تقنيات جديدة وكانت هذه المحاولات تسير باتجاهين :

الأول ــ يميل إلى استغلال الأنماط التراثية والشعبية في الحكى والسرد على نحو مانجد عند الغيطاني الذى استغل النصوص التراثية استغلالاً واضحاً فى (الزينى بركات) وفى روايته المعروفة بخطط الغيطاني على نحو ما . وفي روايات إميل حبيبى ومنها (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) .

ولسوف نتوقف قليلاً عند أعمال الروائى المعروف جمال الغيطاني الذي خاض مجال التجريب ، ولكن باتجاه التراث إذ يقول « منذ فترة بعيدة ، شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي ، وربما كان السبب الكامن وراء ذلك اهتمامي المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ ، ونشأتي فى منطقة القاهرة القديمة المزدحمة بالمساجد والبيوت » ويسوق الغيطانى روايته نصين : نص كتبه بقلمه ، ونص آخر مقتبس من حوليات المؤرخ الشهير ابن إياس « بدائع الزهور في وقائع الدهور » وذلك في خطين متوازيين حيث يضيء النص التاريخي النص الخاص فيسقط أحداث الفترة المملوكية في زمن وقوع الفتح العثماني

على المجتمع العربي فى زمن حلول هزيمة ١٩٦٧ فهو يقيم موازاة نصيّة من خلال المحاكاة اللغوية للنص التاريخى إذ يقلد نص ابن إياس فى أسلوبه ، فهو يريد أن ينتقل إلى ذلك العصر بكل معطياته ويقابل بين حقبتين يقصد بها الكشف عن وجه الشبه والاختلاف ، ويضمن روايته فقرات كاملة من نص ابن إياس ويتقمص نبراته اللغوية ، ويعرج على ذكر الحوادث الدالة إذ يتحدث عن سفر السلطان الغورى إلى سوريا وهزيمته فى معركة مرج دابق ووفاته ، ثم قيام مريدي الشيخ أبي السعود لضرب الزيني بركات وحبسه في بيت الشيخ ، وهو يلجأ إلى تضمين الرواية بعض الآيات القرآنية وبعض التراكيب المسكوكة ، والحوار ملغي إلغاءً كلياً فالصوت مفرد ولذلك دلالته الواضحة ، وهو يلجأ إلى التقليد الساخر .

والرواية تغطى الفترة الزمنية بين ٩١٢ و ٩٢٢ هـ وذلك فى تسلسل زمنى معكوس ، وهذا يطرح علاقة الماضى بالحاضر ويقدم الكاتب المادة القصصية من خلال الحوار السردى الباطنى أى من خلال وعي الشخصية مباشرة . وقد اتبع شكلاً فنياً صارماً فقد ألغى الحوار كما ذكرنا وألغى المشاهد التى يجتمع فيها أكثر من شخصية لا تظهر إلا من خلال وعي الآخرين ، الزينى بركات كان يشغل وظيفة المحتسب الذى يفترض أن يمثل قمة العدالة ، واعتماده على ديوان البصاصين يكشف المفارقة الرهيبة بين التجسس والعدالة .

وهذا النوع من الروايات يستغل التراث للإفضاء برؤية حادة للواقع المشحون بالسلبيات من خلال تقنيات روايته بالغة التعقيد .

وقد ظهر تيار تجريبي موغل في التجديد يمثله الروائي إدوارد الخراط وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد ومحمد جبريل وعبده جبير وغيرهم وسنتوقف قليلاً عند إنتاج الخراط الذى أصدر العديد من الروايات منها « رامة والتنين » ١٩٨٠ و « محطة السكة الحديدية » و « الزمن الآخر » ١٩٨٥ .

وفلسفة الكاتب الفنية تقوم على أنه ليس هناك شكل محدد لأعماله الفنية ، فهو يكتب الشكل الذى يرتضيه ويقتضيه الموضوع فهو يبتدع الشكل أثناء كتابة الرواية ، من هنا ليس ثمة شكل محدد في رواياته فلا بداية ولا نهاية ولا حدث ، وشخصياته الرئيسية في روايته (رامة والتنين) ميخائيل ورامه وهو

يصورهما تصويراً ميتافيزيقياً لا تصويراً واقعياً ، ويقسم روايته إلى أبواب ، كل باب يبدأ قصة مكتملة ولكنها لا تنفصل عن المجموعة ، وليس من رابط منطقي يربط بين أبواب الرواية وكل باب يصلح أن يكون نهاية للرواية ، ومثل هذه الرواية كما يراها مؤلفها مشروع مشترك بين الكاتب والقارىء ، وعناوين الأبواب تحتاج بنفسها جهداً خاصاً لربطها بسياق العمل ومضمونه وتهتم الرواية بالوصف إلى جانب اهتمامها بالحوار الداخلي والخارجي وقد استخدم الكاتب ما يسمى بتيار الشعور الذى يمنح للشخصية حرية واسعة فى الحركة ما بين الخلف والأمام والتوازي .

ويمكننا أن نرصد أسلوب المؤلف فى بناء روايته على النحو التالي : تبدأ الرواية بالراوي الذى يصف ويقص بضمير الغائب ، ثم ينتقل بصورة فجائية إلى داخل وعي ميخائيل (بطل الرواية) الذى ينقل لنا الأحداث من وجهة نظره ، ثم يختص ميخائيل والراوي ، ونجد أنفسنا فجأة مع رامة في وحدتها ، ثم يترك كل هؤلاء وينتقل إلى شوراع وأحياء القاهرة ليصور الآثار ويقترب الكاتب حين يتحدث عن اللحظة الراهنة من أسلوب الوصف التسجيلي ، ونجد أنفسنا مع بعض قصاصات جريدة الأهرام تطالعنا بأخبار المجتمع حيث أناس يموتون من التخمة وآخرون يقضون جوعاً ، ثم نعود إلى ميخائيل الذي يصور لنا وقائع حيّة مع رامة حيث فناء المحبوب في ذات المحبوبة ، وفجأة يشعل الحوار بين رامة وميخائيل حول مسائل متعددة ، وهو يدعو القارىء إلى المشاركة ، ويبدو الحوار بين الشخصيات حواراً عائماً يفتقد إلى اليقين في انتظار المتلقي .

وتتعدد الأزمنة وتتعقد ويتحول إلى زمن مطلق في بعض الروايات فمفهوم الزمن الآخر غير محدد ، وتتداعى الأزمنة من خلال الذاكرة ، فإدوارد ينظر إلى الزمن على أنه نسبي وخاص يشكله بما يتواءم مع أعماله الروائية .

أما اللغة فتقترب من الشعر فهي لغة إشارية ، وتخرج عن المألوف في أساليب الربط وتكوين العلاقات ، ويقدم مستويات متعددة من اللغة ، فهو يقص بمستوى من اللغة الفصحى قد تصل إلى حد الألغاز وأحياناً أخرى يقترب من لغة المتصوفة ، أما في الحوار العادى فيستخدم العامية بل إنه

ليستخدم بعض الكلمات السوقية بل إنه ليلجأ إلى تقديم كلمات إنجليزية دون ترجمة ، وتتنوع اللغة من السرد المباشر إلى الوصف إلى الحوار الخارجي ، إلى الحوار الداخلي المطول عن طريق نجوى النفس ، وهو فى بعض الأحيان يكتب مقاطع شعرية كاملة ، ويغالى أحياناً أخرى في استخدام البلاغة وهو مولع فى التنويع على حرف معين . وهو مولع بتوظيف التراث الدينى القبطى والأسطورى الفرعونى ، كذلك فإنه ليس ثمة قضية يُلحُّ عليها الكاتب ، غير ما يأتى عرضاً في بعض الجمل المتفرقة فكأن الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية (ميخائيل ورامة) منعزلتان عن الجميع ، فهما لا تشاركان في شيء وإن كانا يتحدثان في كل شيء على حد تعبير أحد النقاد . وهذا أهم ما يعيب مثل هذه الأعمال الروائية[1] .

أما الاتجاه الثاني فيتمثل في استعمال تقنيات جديدة مختلفة كما هي الحال بالنسبة لصنع الله إبراهيم في (تلك الرائحة) و (نجمة أغسطس) و (اللجنة) حيث استخدم أسلوب الرصد البطيء المحايد المستفز في الرواية الأولى إذ تبدو الشخصية بلا ملامح ، ويعتمد الكاتب في تصويرها على ما يسمى بأسلوب المعارضات الداخلية (التجربة الخاصة وما يقابلها مما يتداعى إلى ذهن الكاتب) ، كما يعمد إلى أسلوب التهيؤات والخيالات لإبراز الهواجس التي تنتاب الشخصية .

أما الرواية الثانية فإن السرد الروائي فيها يقوم على التقابل بين المقاطع الواقعية والنصوص المستقاة من كتاب آخر ، فهو يتحدث مثلاً عن البطل الروائي الذى يعمل في السد العالي ، ثم يذكر مقطعاً من كتاب مايكل أنجلو وهكذا ، أما الرواية الثالثة (اللجنة) فيمزج الكاتب فيها بين النص الواقعى والتصوير الكاريكاتيرى الذى يصل إلى مشارف اللامعقول والسخرية الناجمة عن المفارقة .

---

(١) راجع : روايات إدوار خراط مقالة لجمال نجيب التلاوى منشورة في مجلة القاهرة العدد ٤٨٧ صفر ١٤٠٩ ، ١٥ ، سبتمبر ١٩٨٨ في الملف الخاص عن الرواية المصرية المعاصرة ص ٤٤ فما بعدها ثم : فردوس عبد الحميد البهنساوى ، فصول ، م ٤ ، ع ٤سبتمبر ١٩٨٤ ص ١٣٣ .

وقد يلجأ الكاتب إلى الأسلوب التسجيلي الموظف توظيفاً فنياً كما في رواية يوسف القعيد (يحدث في مصر الآن) التى تحكى حادثة بسيطة حادثة مقتل عامل زراعي في قرية مصرية ، وهو في سرده أخبار هذه الحادثة يصر على القول « أن الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحى الخيال » ، وتأكيد الكاتب على واقعية الحادثة جزء من الشكل الفني الذي اختاره للتعبير ولم ينقص من أهمية العمل أن الكاتب ساوى بين التحقيق الصحفي والعمل الروائي ذو الشكل الواضح ، فقد كشف الكاتب أمام قارئه لعبته الروائية محاولاً الوصول إلى تأكيد شعبية الأدب .

مراجع الرواية

١ ــ د . عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ ــ ١٩٣٨) دار المعارف ، ١٩٦٣ م .

٢ ــ د . سيد حامد النساج ، بانوراما الرواية العربية ، دار المعارف القاهرة ، بمصر ١٩٨٠ م .

٣ ــ د . السعيد الورقى ، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية ، إسكندرية ١٩٨٢ م .

٤ ــ د . عبد الرحمن ياغى ، الجهود الروائية من سليم البستانى ، إلى نجيب محفوظ دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ١٩٧٢ .

٥ ــ يوسف الشاروني ، نماذج من الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧ .

٦ ــ فن الرواية في الأدب العربى السعودى ، د . محمد الشنطي نادى جازان الأدبى ١٩٩٠ م .

٧ ــ الرواية العربية في مصر من ١٩٥٢ ــ ١٩٦٧ أطروحة دكتوراه ، مخطوطة . د . محمد صالح الشنطى .

وهناك مراجع متعددة أشير إليها في الهوامش .

المسرحية في الأدب العربي الحديث

- نشأة المسرح في العالم العربي (قضية) .
- تطور المسرح الأدبي العربي الحديث .
- نموذج للمسرحيات التاريخية .
- الفن والتاريخ (قضية) .
- لماذا ارتبط المسرح فى نشأته بالتاريخ .
- مناهج كتابة المسرحية التاريخية .

متى نشأ المسرح فى العالم العربي ؟

هذا السؤال يستتبع بالضرورة سؤالاً آخر يتحول إلى قضية تختلف حولها آراء الباحثين وهو :

هل عرف التراث العربي المسرح التمثيلي ؟

اختلف الباحثون حول هذه المسألة ولكن الرأي الشائع المعتمد أن التراث العربي لم يعرف الأدب التمثيلي ، وأصحاب هذا الرأى وهم الغالبية طائفتان :

ـ المفكرون الغربيون والمستشرقون : ومنهم المستشرق الألمانى (جوستاف جرينباوم) الذى يرى أن الإسلام السنى لم يعمل على إيجاد فن مسرحي رغم معرفة المسلمين بالثقافتين اليونانية والهندية ، وهذا يعود ـ كما يقول ـ إلى مفهوم الإنسان في الإسلام ، وهو مفهوم يمنع وقوع أى صراع درامي ، ويرجع المستشرق الفرنسي (جاك بيرك) هذا إلى أن التقاليد العربية تعاني بالنسبة للمسرح من مشكلتين متكاملتين : أولاهما عدم تناسب اللغة العربية القديمة مع المتطلبات الداخلية للغة الدرامية (التمثيلية) والمشكلة الثانية صعوبة اختيار واحدة من اللغات العربية الثلاثة وهى الإشارة والتعبير والدلالة ، ولغة الشعر العربى تختلف دائما عن لغة الحياة اليومية ـ كما يقول ـ إنها لغة كلاسيكية تشبه بستاناً جميلاً ولكنه بستان مجمد ـ كما يزعم ـ أما المستشرق الألمانى (هنريش بيكر) أن الإسلام لم يؤدِ إلى النزعة الإنسانية التي هي ضرورة للمسرح كما أدى التراث اليوناني (على حد تعبيره) [1] .

الباحثون والمفكرون العرب :

من الذين استبعدوا وجود فن مسرحي عربي قديم :

(١) راجع فيما يتعلق بهذه الآراء :

١ ـ محمد عزيزة ، الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، كتاب الهلال العدد ٢٤٣ ، ابريل ١٩٧١ .

٢ ـ أنور الجندي ، أضواء على الفكر العربي الإسلامي ، المكتبة الثقافية ، يناير ١٩٦٦ ص ٩١ ـ ٩٢

العقاد في كتابه (أثر العرب في الحضارة الأوربية) ويعزو السبب في ذلك إلى أن بيئة العرب لم تتعدد فيها أدوار الحياة الاجتماعية على حسب اختلاف الأعمال والصناعات والطبقات ، لأن التمثيل من الناحية الاجتماعية لا يقوم إلا على التجاوب بين الأفراد والأسر كلما تعددت العلاقات وتنوّعت المطامع والنزعات ، وهذا ما أفتقدته الحياة العربية البدوية[1] .

زكي نجيب محمود في كتابه (قشور ولباب) ويعزو السبب في عدم نشوء مسرح عربي قديما إلى أن العرب لم يلتفتوا إلى تميّز الشخصيات الفردية ويرى أن الشرق كله قد طمس الفرد طمساً ولم يترك له مجالاً يتنفس فيه فهو جزء من القبيلة لا وزن له إلى جانبها أما عند اليونان فالفرد هو محور التفكير[2] .

أما توفيق الحكيم في مقدمة مسرحية (الملك أوديب) فيعزو ذلك إلى أن العرب كانوا بدواً رحلاً ، والمسرح يتطلب الاستقرار ، وحين عرفوا الاستقرار ظلوا متمسكين بنعرة قومية أو تاريخية تمجد ماضيهم الأدبي والفكري ، فكان الشعر الجاهلي هو المثل الأعلى ، ولم يحاول أحد أن يغير هذا المثل الأعلى (على حد تعبيره)[3] .

أما أحمد حسن الزيات فيعزو ذلك إلى ما سبق أن ذكره الحكيم عن بداوة المجتمع ثم أضاف إلى ذلك بساطة الدين الوثنى وطبيعة الأرض وضيق الخيال وقلة الأسفار وعدم وجود أساطير ، ولأن العرب أهل بديهة وارتجال[4] .

أما محمود تيمور فيعزو افتقار الفن المسرحي إلى المستوى الحضاري للعرب وإلى عدم وفاء الترجمة بحق هذا الفن وعزوف العرب عن ترجمة الأعمال المسرحية ، وارتباط المسرح بالعقائد الوثنية عند اليونان ، واعتزاز

---

(١) صدر عن دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ط ٦ ص ٧٤ ــ ٧٥ .
(٢) مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٧ ص ١٣٣ ــ ١٣٤ .
(٣) مكتبة الآداب ، القاهرة ، مقدمة المسرحية .
(٤) مجلة المجلة ــ العدد ١١١ ص ١٥ .

العرب بأدبهم [1] .

أما أمين الخولي فيدلى برأى قريب من هذا وأن الحياة الإسلامية ليست موسيقية ولا تشكيلية ، وأن الترجمات العربية للآثار اليونانية كانت قاصرة [2] .

ورأى أحمد أمين قريب من هذا مضيفاً إلى ذلك ما أسماه مثنوية اللغة التى عاقت ظهور هذا الفن [3].

ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل : إن المسرح اليوناني القديم قد ارتبط بالأسطورة إلى حد بعيد وهذه نزعة وثنية لا يقبلها الإسلام [4] .

ويضيف زكى طليمات[5] إلى ذلك قوله إن العرب لم يحسوا بالحاجة إلى الكتابة المسرحية ، أما محمد مندور فيرى أن للأدب العربي خاصيتين النغمة الخطابية والوصف الحسى ، وذلك بحكم البيئة ونوع الحياة ، ويترتب على ذلك استحالة إنتاج الفن الدرامي الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات .

أما نجيب محفوظ فيعزو عدم وجود المسرح إلى اعتزاز العرب بما عندهم من شعر خصوصاً وهم الفاتحون المنتصرون [7] .

أما أصحاب الرأى الثاني فيرون أن كل ما قاله هؤلاء الباحثون لا يستقيم مع المنطق والدراسة المتأنية فالحضارة العربية امتدت من الأندلس إلى الصين انصهرت فيها خلاصات الثقافات والحضارات وأنشأت حضارة عرفت بالإيجابية والبناء ، وربما كان عدم معرفة العرب للمسرح اليوناني ناجماً عن أن الأدب اليوناني كان قد بدأ يضعف لأن المسيحية فى ذلك الوقت كانت تراه مغرقاً فى الوثنية حيث يذكر طه حسين وغيره من الدارسين أن المسرح اليوناني

---

(١) مجلة المجلة ، العدد (١١١) ص ٢٠ — ٢١ .
(٢) لماذا لم يعرف العرب المسرح — رأى أمين الخولى — فى عدد المجلة ذاته .
(٣) فجر الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ط ١٠ ، ١٩٦٥ الفصل الثالث .
(٤) قضايا الإنسان فى الأدب المسرحي المعاصر للدكتور عز الدين اسماعيل .
(٥) فن التمثيل العربي ، مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٦٥ ص ٩٩ .
(٦) المسرح ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٥٩ ص ١٥ — ١٦ .
(٧) مجلة الأدباء العرب عدد ٨ أكتوبر ١٩٧٢ ص ٦ — ٧ .

في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين كان قد كف عن الحياة بعد أن هاجمته الكنيسة بضراوة .

ويرى هؤلاء أن العرب عرفوا ـــ منذ جاهليتهم ـــ ألواناً مسرحية عديدة منها المواسم الأدبية التى كانت تعاصر موسم الحج حيث يأتي الناس من كل فج إلى قريش فيتناقلون الآداب ويتناشدون الأشعار ويوشك الحوار أن يتحول إلى شكل من أشكال التمثيل فعنصر الدراما متوفر إلى حد بعيد فالشاعر يلقى قصيدته ويرد عليها آخر فتتصارع الأفكار فيما يشبه الحوار الدرامي . وقد كان الحكام والأثرياء يتخذون فى احتفالاتهم من يقوم بتقليد الحاكم أو الأمير ومن يرد عليه وكانت تهدف هذه المشاهد الدرامية القصيرة إلى تمثيل موقف معين يتسم بالسخرية ويحتوى على العظة والدرس الأخلاق .

وقد عرف الأدب العربي القصاصين الذين يجلسون فيحيط بهم المستمعون الذين يحاورونهم ويتجاوبون معهم ، فقد كان القصاص وحده يمثّل جميع الأدوار فيتقمص دور كل شخصية فيعطيه ملامحه بالصوت والتعبير والحركة فتتغير ملامحه بالصوت والتعبير والحركة . وكان الملتقى (المسرح) الرّواق أو عتبة الدار أو سوق البلدة أو المقهى البلدي ويروي التاريخ العربي القديم أن رجلاً صوفياً فى زمن خلافة المهدي (منتصف القرن الثاني الهجري) كان يخرج يومين فى الأسبوع إلى تل عال فيخرج وراءه الرجال والنساء والصبيان ، فإذا صعد التل نادى بعض اتباعه فمثلوا شخصيات الخلفاء والولاة ، ويقف هو ليحاكمهم أو يقول فيهم رأيه ، فالأتباع ممثلون وهو المخرج . ويروى كذلك أن قصاصاً يدعى (المغازلي) كان فى زمن المعتضد (القرن الثالث الهجري) كان يقوم بتقليد شخصيات من أجناس وطبقات مختلفة كالأعرابي والزنجي . وهناك كتب عربية تحوى أحداثاً درامية (كالبخلاء) للجاحظ والأغاني (للأصبهاني) و (الفرج بعد الشدة) للتنوخي وكتب المقامات .

ومن نماذج التمثيل العربي القديم (الحكواتي) الذى كان يقدم قصصه أمام حشود من الناس فى الأسواق والساحات الواسعة وكان يستعين بزميل له أو زميلين يساعدانه فى تصوير الشخصيات أو يردان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع ، قد بلغ عددهم خمس شخصيات فيما بعد ، وقد انتشر مسرح

الحكواتي فى كثير من البلدان العربية فعرف ممثله باسم (المحبظ) فى مصر و (ممثل الحلقة) فى المغرب و (الراوية) فى تونس .

ومن الكتب التى تمثل أحداثاً درامية (التوابع والزوابع) لابن شهيد حيث يقابل المؤلف أشهر شعراء الجاهلية وأدبائها الناثرين وينقدهم نقداً لاذعاً فى أسلوب حواري طريف ولغة نثرية بسيطة ، وكذلك (رسالة الغفران) للمعري ، وهاتان الرسالتان قريبتان من مسرحية (الضفادع) للكاتب المسرحي اليوناني الشهير (أرستوفان) حيث يدور الحوار بين كبار الشعراء (سوفوكليس وايسخولوس ويوربيدس) وأيهم أحق بإمارة الشعر والأدب .

ومن هذا القبيل المسرحية العربية القديمة (يوم القيامة) للكاتب العربى الساخر محمد بن محرز الوهراني (٥٧٥ هـ) وهى تحتوي على ثلاثة عشر مشهداً تدور على هيئة حلم كبير ، وقد اكتشف نصوص مسرحية جديدة منها (سارة و هاجر) ولكن بأسلوب الشعراء العامى والغناء الملحق ومنها أيضاً (سعد اليتيم) .

ومن الأشكال المسرحية (صندوق الدنيا) ومسرح (الأراجوز) وقد تطور إلى ما عرف بمسرح العرائس و (مسرح خيال الظل) وقد عرف هذا المسرح منذ القرن (الثاني الهجرى) وبرز فيه محمد بن دانيال (٧١١ هـ) وقد قدم الكثير من المسرحيات الظلية ، وقد كانت المسرحيات هذه تعرف بالبابة [1] .

والحقيقة أن كل ماذكر لا يعدو أن يكون ظواهر مسرحية بدائية لا تخلو منها حياة شعب من الشعوب ، ولكن المسرح كفن أدبي مستقل له أدواته وقوانينه لم يظهر في الأدب العربي الحديث إلا متأخراً ، ولا يضير التراث العربي في شيء أن يخلو من المسرح فإن طبيعة الحياة العربية لم تكن تستدعي وجود مثل هذا الفن كما أن عوائق كثيرة كانت وما زالت تحول دون شيوع هذا الفن

---

(١) راجع فيما يختص بهذا الرأى تفصيلاً :
محمد كمال الدين ، العرب والمسرح ، كتاب الهلال ، العدد ٢٩٣ مايو ١٩٧٥ .

(٢) ثمار الكساندروفنا بوتيتيفا ، ألف عام وعام على المسرح العربى ترجمة توفيق المؤذن دار الفارابى ، بيروت ط ١ ١٩٨١ .

منها ما يتصل بالعقيدة ومنها ما يتصل بالتاريخ ومنها ما يتصل بالمجتمع ، وإذا كانت عقيدتناالسمحة لا تحول دون تبلور أدب مسرحي فإنها تضع ضوابط محددة تحول دون التمثيل المختلط ، ودون البذاءة التى قد ينزع إليها بعض الممثلين وتحول دون التعبير المكشوف فى حركات ينكرها المجتمع ولا يستسيغها ، أما ما كان فى سوق عكاظ فهو أبعد ما يكون عن المسرح إنه ممارسة اجتماعية وأدبية تختلف كل الاختلاف عن الفن المسرحي .

تطور الأدب المسرحي فى العصر الحديث :

مرحلة النشأة :

يعتبر مارون النقاش أول من أدخل هذا الفن ، وقد كان لسفره إلى إيطاليا وتعرفه على مسارحهم أثر في ولعه بهذا الفن ، فقد قدم في عام ١٨٤٨ م في بيته ولأصحابه (رواية البخيل) ودعا إليها كامل قناصل البلدة وأكابرها ، مما أدى إلى شيوع هذه الرواية وفي عام ١٨٥٠ قدم في بيته أيضاً رواية (أبي الحسن المغفل) ثم أنشأ في بيروت مسرحاً ملاصقاً لبيته بموجب (فرمان عال) وقدم فيه رواية (السليط الحسود) وقد توفي عام ١٨٥٥ ، وكان قد ألقى خطاباً حين مثّل أول رواية فى بيته عزا إلى الفن المسرحي فيه الرغبة فى الإصلاح وأنه يهذب الطباع وأن على العرب أن يستردوا مجدهم التليد وأن يتفوقوا على الأوروبيين في هذا المجال وغيره .

ولكن مارون النقاش لم يكن يحرص على صحة اللغة فقد كانت رواياته مكتوبة في لغة خليط من الفصحى والتركية أحياناً واللهجتين العاميتين المصرية والشامية مما يصيبها بالركاكة والتفكك والأخطاء النحوية وقد ظهر (أبو خليل القباني) في سوريا ، وكان يؤلف المسرحيات ويلحنها ويخرجها ويشترك فى تمثيلها والغناء فيها وقد ألف عدة مسرحيات منها (الأمير محمود نجل شاه العجم) و (ناكر الجميل) و ملتقى الحليفتين و (عنترة) و (الكوكبان) و (أسد الشرى) و (كسرى أنو شروان) وقد عمل على أن يقرب التأليف المسرحي من أدب (اللغة الفصحى) من جهة وأن يقرّبه من الشعب من جهة أخرى ، وذلك بأن يستمد موضوعاته من القصص الشعبية المنتشرة في طبقات الشعب وقد جمع بين الشعر والنثر أحياناً . وقد احتفظ في النثر بالسجع

التقليدي ولكن في لغة واضحة مستقيمة .

وقد استطاع أن يوفر الكثير من مقومات الفن المسرحى في تمثيلياته مثل عنصر التشويق وبعض ملامح الصراع النفسي والتعبير الرمزي ففي مسرحية (محمود نجل شاه العجم) يعرض قصة حب عنيفة بين محمود بن الشاه وصورة مجهولة الهوية ، ولكنه لا ييأس فيسافر بحثاً عنها إلى أن ينتهى إلى بلاد الهند حيث يتسلل إلى حديقة ملكها مسوقاً بإحساس قلبه ، وحين عثر عليه رجال القصر ظنوه جاسوساً خصوصاً وأن ملك الصين كان يستعد لمجابهة شاه العجم ، ويعلن محمود أنه ابن الشاه وأنه سيقيه شر الحرب إذا ساعده على معرفة صاحبة الصورة ، ويستجيب الملك لذلك ويعرض الصورة على باب حمام عام أعد للغرباء ، وقد تعرف عليها رجل فإذا هي (زهر الرياض) ابنة ملك الصين ، وقد تطوع خادم الملك الذى أخبره أن (زهر الرياض) بحوزة شيطان ومن ثم يعمل على تحريرها منه ويتزوجها محمود .

وقد وقف فريق من علماء الدين فى وجه القبانى فأمر الخليفة (عبد الحميد الثانى) واليه فى الشام (حمدى باشا) أن يمنع القبانى من التمثيل وأن يغلق مسرحه ففعل ، ولكن القبانى هاجر إلى مصر وأسس فرقة خاصة به .

أما يعقوب صنوع المعروف بأبي نظّارة فهو رجل يهودي الأصل ولد بمصر ١٨٣٩ فقد نقل فن المسرح إلى مصر عن أوربا وسمى موليير مصر وقد ألّف وعرب وترجم العديد من المسرحيات ، ولكن النصارى الشوام هم الذين أرسوا دعائم هذا الفن حيث هاجر إلى مصر سليم النقاش الذى ألف فرقة مسرحية ثم يوسف الخياط وسليمان القرداحي واسكندر فرح . ثم ظهر بعد ذلك رائد مصري أرسى دعائم المسرح الغنائي وهو (سلامة حجازي) .

وقد خطا (جورج أبيض) منذ عام ١٩١٢ خطوة جديدة باتجاه المسرح المستقل عن الغناء مستفيداً من المسرح الغربى ثم تلاه نجيب الريحاني الذى تخصص في فن (الملهاة) الكوميديا .

وقد ظهر في هذه الفترة ثلاثة كتاب مسرحيين هم :

محمد عثمان جلال وقد قام بدور كبير فى تمصير المسرح تمصيراً شعبياً على

أوسع نطاق مستخدماً اللهجة العامية المصرية في حين كان السوريون المتمصرون يستخدمون العربية الفصحى ، وقد ترجم ومصَّر قصصاً عديدة منها (بول وفرجيني) و (خرافات) لافونتين وبعض مآسي راسين ، وقد تعلم في مدارس الإرساليات الفرنسية في مصر ، وقد ضمن مسرحياته المعاصرة الزجل والحكم الشعبية السائدة والأمثال السارية .

وقد جاء أمين صدقي ليواصل حركة الترجمة والتمصير ولكنه لم ينجح نجاح محمد عثمان لسوء اختياره للنماذج المسرحية التى مصرها ولعجزه عن أن ينقل هذه المسرحيات إلى الذوق الشعبى السائد وقد أسهم مع نجيب الريحانى فى تقديم مسرحيات الفصل الواحد فيما عرف « بالفرانكو آراب » .

أما بديع خيري فبدأ كاتباً للأزجال ، وعاش في الأحياء الشعبية وقد أسهم فى كتابة معظم المسرحيات التى قدمتها فرقة الريحاني ، وقد كان دوره الأساسي تأليف الأزجال والمونولوجات التى تلقى بين فصول المسرحية .

وقد ظل الغناء مصاحباً للتمثيل في مرحلة النشأة ، وقد كان المغنون يظهرون أحياناً على المسرح في فترة ما بين الفصول ليغنوا قصائد أو مقطوعات لا تمت إلى المسرحية المعروضة بصلة فضلاً عن حشو الأغاني داخل المسرحيات مما أدى إلى الاستخفاف بكتّاب المسرح إذ يشير محمد تيمور في كتابه (حياتنا التمثيلية) كيف أن استبداد الدهماء وأصحاب دور المسرح الذين يبغون الربح بملكات الأدباء اضطر فرح أنطون الذى كتب مسرحيتين جادتين هما (السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم) و (مصر الجديدة) إلى الإقلاع عن هذا النوع من الكتابة لينهمك في المسرحيات التافهة التى ترضي أذواق الجمهور ، وقد أدى ذلك إلى انقطاع مؤلف مسرحي هو محمد لطفى جمعة الذى كتب مسرحية نفيسة هى « قلب المرأة » ومسرحية تاريخية هى « نيرون » [1] عن هذا النمط من الكتابة .

---

(١) نيرون : إمبراطور روما الطاغية الذى أحرقها ويضرب به المثل فى التسلط والظلم وقهر العباد .

مرحلة التأصيل

يعتبر توفيق الحكيم علماً على مرحلة مهمة في تاريخ التأليف المسرحي العربي ، ولم يقتصر دوره على هذا الكم الكبير من المسرحيات المتنوعة التى ألّفها بل قام بالتنظير للفن المسرحي الغربي في كتابه « قالبنا المسرحي » الذي نشر عام ١٩٦٧ ، ويتألف الكتاب من مقدمة قصيرة تحدث فيها عن أسس نظرية لإقامة شكل مسرحي عربي أصيل ، وهو يطرح هذا التساؤل « هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي ونستحدث لنا قالباً وشكلاً مسرحياً جديداً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا ، وقد رأى أن هناك عناصر درامية تراثية شعبية يمكن الاستعانة بها في تشكيل القالب المسرحي الجديد ، وقد حصر هذه العناصر في :

١ ــ الحكواتي : وهو فى الأصل شخص يتجمع حوله الفلاحون أو جموع العامة أو الخاصة يستمعون إليه فى شغف وهو ينشدهم الملاحم الشعبية على الربابة .

٢ ــ المقلداتي : وهو شخص معروف في الأسمار الشعبية بارتجالاته التي يقلّد بها مختلف النماذج الشعبية تقليداً ساخراً يثير ضحك المشاهدين .

٣ ــ المداح : وهو يمثل لوناً من ألوان الغناء الشعبي ففي أيام الحصاد (بصفة خاصة) ينتقل المداح بين القرى والكفور يروى للأهالي منشداً قصصاً منطوقة في الغامية عن معجزات الأنبياء وكرامات الأولياء وأخبار الصالحين .

وقد لجأ إلى تجريب هذه العناصر في بعض المسرحيات العالمية الشهيرة غير أنّ محاولاته لم تلق النجاح المأمول .

غير أن الجهد الحقيقي للحكيم كان في التأليف المسرحى ، وقد بدأ حياته المسرحيّة في وقت مبكر منذ عام ١٩١٨ ، وقد بدأ إنتاجه الأدبى بمسرحية رمزية يسخر فيها من المحتلين بعنوان (الضيف الثقيل) « وهى ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية انتقادية ، فقد دارت حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ليقيم عنده يوماً فمكث شهراً وما نفعت في الخلاص منه حيلة ولا وسيلة ، وكان المحامي يتخذ من سكنه مكتباً لعمله فما أن يغفل لحظة أو

يتغيّب ساعة حتى يتلقف الضيوف الوافدين الجدد فيوهمهم أنه صاحب الدار ويقبض منهم ماتيسر له قبضه من مقدم الأتعاب فهو احتلال واستغلال وأحدهما يؤدي دائما إلى الآخر » . وقد كتب بعد ذلك مسرحية (المرأة الجديدة) التى نشرها في عام ١٩٥٢ مع مسرحية (جنسنا اللطيف) ومسرحية (الخروج من الجنة) ومسرحية حديث صحفى في مجلد واحد . وخضوعاً للمزاج السائد في تلك المرحلة فقد كتب مسرحية غنائية بعنوان (على بابا) .

وقد كتب الحكيم مسرحيات مختلفة الاتجاهات ونشرها فى مجلد كبير بعنوان (المسرح المنوّع) ، فيقول عنها في مقدمة هذا المجلد (إنها مسرحيات منوعة في أسلوبها وفي أهدافها ففيها الجدي والفكاهي ، وفيها ما كتب بالفصحى والعامية ، وفيها النفسي والاجتماعي والريفي والسياسي ونحو ذلك ، ويعزو ذلك إلى رغبة في أن يملأ فراغ الأدب التمثيلي في تراثنا المعاصر .

ويمكن أن نشير إلى ثلاثة اتجاهات في التأليف المسرحي لدى الحكيم :

الاتجاه الأول : ــ الاتجاه الاجتماعي ، وقد شغلته قضية المرأة حيث يقول في مقدمة مسرحيته (المرأة الجديدة) « وأول مالفت نظري هو موقفي من حركة سفور المرأة التى نشطت فى ذلك الحين .. ذلك الموقف الذى ينم عن خوف وملق » . وهذه المسرحية تعتبر من بدايات الكاتب فهي مفككة البناء ، وشخصياتها غير محددة الأبعاد والأدوار وحوارها مفتعل في كثير من المواضيع ، فهو يتلمس الإضحاك عن طريق اللعب بالألفاظ والمفاجآت وتصنُّع المواقف وقس على ذلك مسرحية (جنسنا اللطيف) التي كتبها عام ١٩٣٥ للتمثيل في دار الاتحاد النسائى وقد أبرز فيها ما يمكن أن تؤدى إليه نهضة المرأة وسيطرتها من العبث بمصير الرجل ، وكذلك مسرحية (النائبة المحترمة) ، وكذلك مسرحية (الخروج من الجنة) التى تدور هي الأخرى حول المرأة ، وقد صنف هذا الاتجاه فيما أسماه بمسرح الحياة ، ومن أهم المسرحيات التي ألفها في هذا الاتجاه (الأيدي الناعمة) و (الصفقة) وهما خير ماكتب من مسرحيات اجتماعية ، حيث ركز في الأولى على أن التطور الإنساني في العصر الحديث لم يعد فيه مكان لمن يسمّون بالمتعطلين بالوراثة الذين كانوا يعيشون

على الإقطاعيات الزراعية المنهوبة من الفلاحين والمتوارثة عن الأجداد ، أما (الصفقة) فتصور الحالة التى كانت سائدة فى الريف قبل الثورة يوم كان الفلاحون يعيشون في رعب دائم من احتكار الشركات الإقطاعية لأراضيهم الزراعية .

وملخص المسرحية أن إحدى الشركات العقارية الأجنبية تقرر بيع تفتيش من أراضيها في إحدى قرى الريف فيتضافر أهل القرية على شرائه وتوزيع أرضه فيما بينهم ويجمعون لذلك المال غير أنهم يسمعون بقدوم إقطاعى قريتهم (حامد بك) لزيارة القرية ، فيقع فى وهمهم أنه قادم لمعاينة التفتيش وشرائه من الشركة مع أنه آت لأمر آخر ، ولا علم له بعزم الشركة على بيع تفتيشها ، ويجمع الفلاحون كمية من المال ليقدموها للإقطاعى كرشوة مقنّعة لكى يترك لهم الأرض ولا ينافسهم على شرائها ، غير أن الإقطاعى لا يكاد يعلم بوجود الصفقة حتى يستيقظ جشعه فيطلب مزيداً من المال ، بل ويطلب فتاة ريفية جميلة راقته بحجة حاجة أطفاله إليها ، ويذعن الفلاحون لمطالبه ، ولكن الفتاة تنقذ شرفها بأن تتظاهر بإصابتها بالكوليرا في منزل الإقطاعي بالقاهرة ، فيخاف العدوى على نفسه وعلى أطفاله ويسرح الفتاة التى تعود إلى قريتها وخطيبها سالمة ويفوز الفلاحون في النهاية بالصفقة . وقد كتب أكثر من أربعين مسرحية فى هذا الاتجاه .

الاتجاه الثانى : ـــ المسرح الذهني ، وقد تحدث في مقدمته لمسرحية (بيجماليون) عن نظريته في المسرح الذهني حيث يقول « إننى أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك من المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز ، إني حقيقة مازلت محتفظاً بروح المفاجأة المسرحية ، ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد فى الحادثة بقدر ماهى فى الفكرة » ويعترف بأنه لم يكن يفكر في خشبة المسرح عند كتابته لمسرحياته (أهل الكهف) و (شهرزاد) و (بيجماليون) . وقد اختار الكاتب قضايا ذهنية متميزة ، غير أن شخصياته الذهنية جامدة لا تنفعل بالصراع ، فليس فيها مادة درامية حية مؤثرة ، والمسرح الذهني اتجاه ظهر في الآداب العالمية في القرن الماضي (الثامن عشر) وليس من ابتكار الحكيم ولكن كتاب هذا النوع من المسرح في الغرب كإبسن النرويجى

وبرنادشو الإيرلندي وسارتر الفرنسي جمعوا بين الرمز والواقع ، ولم يتركوا شخصياتهم خاوية إلا من الأفكار التى ترددها وتقوم مسرحيات الحكيم الذهنية على فروض فكرية ثم يأخذ في معالجة النتائج التى يمكن أن تتولّد من هذه الفروض لو تحققت فهو يفترض في مسرحية « أهل الكهف » عودة أهل الكهف إلى الحياة من جديد ، وهذا ليس مجرد فرض بل حقيقة أكدها القرآن الكريم وقد اعتمد فيها الحكيم على تفسير النسفى ، ولكن الفروض التى قدمها تتمثل فى دراسة النتائج التى ترتبت على ذلك وهو يفترض فى « شهرزاد » أن شهريار قد أصبح عملاً خالصاً ثم يبدأ فى دراسة النتائج التى ترتبت على ذلك وما سوف يصيب شهريار عندئذ من حيرة وتردد كأنه أصبح معلقاً ، وفي مسرحية (رحلة الغد) يفترض أن شخصين تركا الأرض في صاروخ رسا بهما على كوكب مجهول ثم استطاعا العودة إلى الأرض فإذا بالرحلة قد استغرقت ثلاثة قرون وإذا الحياة قد تغيّرت وأصبحت شبه آلية بسبب التقدم العلمى ، ثم يأخذ بدراسة النتائج التى ستترتب على ذلك والملل ثم الشقاء الذى سيصيب طائفة من الناس نتيجة هذا التطور المُضِر .. إلخ .

ومن الواضح أن قيام هذه المسرحيات على فروض فكرية هو الذى يبعد بها عن حرارة الحياة الواقعية ، ولهذا يطلق بعض الدارسين عليها اسم (المسرحيات التجريدية) .

نموذج للمسرحية التاريخية
(مرحلة الريادة)

مسرحية (أبطال المنصورة) لإبراهيم رمزى

موضوع المسرحية :

تتناول هذه المسرحية بعض أحداث الحملة الصليبية على مصر التى انتهت بانتصار أمراء المماليك وأقطاى وبيبرس على الحملة الفرنسية التى نزلت فى دمياط بقيادة لويس التاسع ، حيث أسر لويس وسجن في بيت القاضى لقمان ثم أطلق سراحه مقابل فدية كبيرة ، وقد ضمت المسرحية شخصيات غير تاريخية من إنتاج خيال الكاتب مثل هبة الله الطبيب الفرنسى الأصل المصرى

النشأة إذ كان طبيباً خاصاً للملك الصالح أيوب وزوجته (شجرة الدر) ، وقد قام بدور في إذكاء الصراع فهو جاسوس على المسلمين ما يلبث أن ينكشف أمره ، وقد كان منافساً لبيبرس في حبه لصفية أخت شجرة الدر .

ومن هذه الشخصيات أيضاً برنار العجوز الذى يملك عزبة فى (فارسكور) و(مريم) التى أنجبها أقطاى من إحدى الجوارى وتسمى (عائشة) وقد تخلى عنها وعن أمها فنقلها هبة الله إلى عزبة الشيخ برنار — الذى استخدمها كدسيسة على (أتابك) قائد جيش المسلمين فى دمياط الأمير فخر الدين ، فأخبرته كذباً أن الفرنسيين قد وصلوا إلى (فارسكور) وأنهم سيأخذونه من الخلف ويعزلونه عن مصادر تموينه وإمداداته مما اضطره إلى الانسحاب من دمياط ، وتركها تسقط غنيمة باردة بيد لويس وجيشه .

أما الشخصية الرابعة التى وظَّفها الكاتب فهى شخصية « مسعود » عبد بيبرس ، وتلعب دوراً ثانوياً .

والشخصيات التاريخية تتمثل فى بيبرس المجاهد الغيور على دينه وبلده ، وقد تفانى من أجل إطلاق سراح (صفية) محبوبته التى وقعت أسيرة في يد الفرنسيين ، وقد حاول (دارتو) أخو لويس أن يستأثر بها فأبقاها فى عزبة الشيخ (برنار) مما أجج لوناً من ألوان الصراع موضوعه (الحب العفيف) بين بيبرس ودارتو .

وقد تنازل فخر الدين لبيبرس عن قيادة الجيش اعترافاً منه بأنه خدع فلم يكابر ولم يجادل ، أما طوران شاه بن الصالح أيوب فقد كان مستهتراً ، دبرت زوجة أبيه أمر الملك في سرية وتكتم بعد أن كان أبوه قد أقصاه ، فلما أحرز الأمراء المملوكيون النصر ادعاه لنفسه وأخذ يسيىء إلى من أحسنوا إليه وخصوصاً شجرة الدر التى أوصلته إلى العرش ، ثم نراه يحاول الاستئثار بصفية وحرمان بيبرس منها ويتآمر لقتل الأمراء المنتصرين غير أنهم يكتشفون ذلك فيغلظون له القول ويلقنونه دروساً في الأدب والسياسة وفن التعامل وقد فعل ذلك بيبرس على وجه الخصوص ، ونجده يستجيب لهم بسهولة ويخاطب لويس الذى أحضر إليه ليعقد معه اتفاق الإفراج عنه بقوة وفصاحة وحكمة وقد تميزت هذه المسرحية بالعمق والصدق على نحو ما يصفها الناقد محمد مندور ،

وقد حاول مؤلفها بنجاح أن يسبر أغوار شخصياته وأن ينفذ إلى مكامن القوة والضعف فيها .

وقد تميز أسلوبه فى هذه المسرحية بالتركيز والثراء والمتانة وقوة السبك والقدرة على تصوير الحركة النفسية وتجسيد الصراع .

وقد كان أنيقاً في عبارته متملكاً لناصية الفصحى ، وسرت في جمله روح شعرية ، وهذه الأناقة وتلك الشاعرية والجسارة اللغوية مما يتناسب مع المسرحيات التاريخية ، وقد خرجت بعض عباراته مسجوعة ولكنها غير متكلفة كقوله على لسان شجرة الدر مخاطباً أمراء المماليك :

« إن الدولة برجالها ، طلح السلطان أم صلح ، ولئن كنتم على غير ما عرفت لكنت اليوم أتلمسكم فلا أجدكم إلا بين جدث أو مأسرة ، فإذا عيني حاسرة وإذا شفتى كاسفة ، أما الآن فالعين من بشرها دامعة والسن من فرحها مشرقة » .

ثمة تطور ملحوظ تمثله هذه المسرحية فهى تحقق رؤية اجتماعية وطنية فهي تهدف إلى إظهار بطولة المسلمين وسماحتهم ودس الإفرنج ومكرهم وخداعهم ، ولكن دون إغفال الجوانب الأخرى لدى الطرفين .

ولئن بدا هذا الهدف تربوياً تعليمياً أقرب إلى المباشرة إلا أنه كشف عن تقدم واضح ، فقد كانت المسرحيات السابقة تهدف إلى التسلية والترفيه .

ولو قارنا هذه المسرحية بغيرها من المسرحيات التاريخية السابقة لها لوجدنا الفارق كبيراً حتى مسرحيات الكاتب نفسه فهو في مسرحيته (المعتمد ابن عباد) يلجأ إلى كتاب المقرى (نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب) ويقتبس منه أهم أحداث مسرحيته دون تشذيب أو تهذيب ، إذ جمع بين ثلاثة أحداث رئيسية « مقتل الشاعر (ابن عمار وزير المعتمد) بعد طول صداقة ومحبة » ثم « غزو الفونس السادس لإشبيلية واتفاق ملوك الطواف بالأندلس على الاستنجاد بالمرابطين فى الشمال الإفريقى وحضور ابن تاشفين على رأس جيش لجب ، أما الحدث الثالث فهو تقويض ملك العرب فى الأندلس إثر محاربة جيش ابن تاشفين للمعتمد وأسره وسوقه إلى سجن (أغمات) الأمر

الذى أعقبه طرد المرابطين من الأندلس من قبل الفرنجة » . فقد اقتصر دور المؤلف إبراهيم رمزى على الجمع فقط وقد كان شوقي في مسرحيته النثرية (أميرة الأندلس) أكثر نجاحاً منه إذ لم يكتف بالحوادث التاريخية بل اخترع قصة حب بين بثينة بنت المعتمد والفتى العربي حسون » وإن كان لم ينجح في ربط هذه الحكاية بالكارثة الأصلية فبدت متكلفة أثقل بها كاهل المسرحية بلا مبرر .

أما إذا قسنا هذه المسرحية بمسرحية « صلاح الدين ومملكة أورشليم » لوجدنا الأمر مختلفاً ، فعلى الرغم مما يبدو من تأثر إبراهيم رمزي بأسلوب وطريقة زميله فرح أنطون مؤلف المسرحية السالفة الذكر من حيث اللجوء إلى الخيال في توفير بعض العناصر المهمة كالصراع والمفاجأة وما إلى ذلك وكتوظيفه للقصة الغرامية الممثلة في التنافس حول (ماريا) كما هو الحال بالنسبة لصفية فإن « أبطال المنصورة » كانت أمتن أسلوباً وأغزر تركيزاً كما لاحظ الدارسون . وإن كانت قضية الأسلوب موضع جدل وحوار .

قضية الفن والتاريخ

المسرح والتاريخ :

ما حدود العلاقة بين الوقائع التاريخية والحدث المسرحي ؟

أثار هذه القضية على نحو « محدد » يمكن مناقشته الشيخ أمين الخولي في تعليقه على مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم ، فقد كتب بحثاً مطولاً عن العالم الإسلامى الجليل عبد العزيز بن عبد السلام المتوفي سنة ٦٦٠ للهجرة حيث عاصر سلاطين الأيوبيين وبعض سلاطين المماليك البحرية ، وقد شارك في الحياة العلمية والاجتماعية والسياسية في مصر والشام ، وولي القضاء والإفتاء وعمل في التدريس وصادم السلاطين مصادمة قوية وهاجر من دمشق إلى القاهرة بسبب هذه المصادمات ، وهمّ بالهجرة من القاهرة بسبب هذا التصادم ولكن لحقه السلطان وترضاه .

وقد عرف باسم (العز) ولم يقبل بالمهادنة في كل مواقفه ، وقد اعتقد الشيخ الخولي أن توفيق الحكيم قد قصد (العز) حين صور شخصية قاضي

القضاة في مسرحية (السلطان الحائر) ، وأن فكرة المسرحية مستمدة من موقف تاريخي مشهور لهذا العالم عندما تولى القضاء في مصر ، فقد وجد أن جماعة من المماليك أرقاء لبيت المال فصمم على ألاّ يصحح لهم بيعاً ولا شراء ولا زواجاً فتعطلّت مصالحهم وأرسلوا إليه فقال : نعقد لكم مجلساً وينادى عليكم لبيت مال المسلمين ويحصل على عتقكم بطريق شرعي وقد كان له ما أراد .

وقد قابل الخولى بين صورة (العز) التاريخية المشرفة وصورة قاضي القضاة فى المسرحية حيث لم يتمسك بموقفه حتى النهاية ودعا المؤذن ليؤذن فى منتصف الليل وجلس منكسراً بجانب محفة السلطان وبدا قاضي القضاة فى صورة كاريكاتيرية سمجة ، فوجد أنه من غير الممكن أن يقر الحكيم على ما فعله بصورة هذا العالم الفذ .

وقد ناقشه محمد مندور موضحاً أن شخصية (قاضي القضاة) فى « السلطان الحائر » ليست هي بالضرورة تمثيلاً (للعز) فالمسرحية قد أخذت من التاريخ مجرد الإطار والهيكل ، ولم يرد اسم العز ولو لمرة واحدة في المسرحية ، فالعبرة فيما ورد في نصوص المسرحية ، لقد اكتفى المؤلف بتحديد الوظائف الاجتماعية ، وبالتالي فقد كان خارج نطاق التاريخ ، لقد عالج في هذه المسرحية مشكلة فكرية قائمة في عصره وتتمثل في حيرة الإنسانية كلها بين القانون الذى ينبغى أن تكون له السيادة والسيف الذى يغتصبها منه .

وهذا ما يبرر ـــ في رأى مندور ـــ تصوير شخصية قاضي القضاة بالتناقض ، فهى صورة كاريكاتيرية تتفق مع السلوك المزدوج الذى يتظاهر بالتمسك بالشرع والقانون ويصمم على بيع السلطان في المزاد وعتقه لتصحيح وضعه كحاكم ، وفي نفس الوقت يتحايل على الشرع ليعجّل بعتق السلطان ويضمن له بقاءه في الحكم .

وأيا ما كان الأمر فإن أحداث المسرحية توحي ـــ ولو من بعيد ـــ بأن ثمة صلة ما بين الشخصيتين (الفنية والتاريخية) ولهذا كان على توفيق الحكيم أن ينفى الشبهة بتدوين ملاحظة تنبه على مقصده .

وهناك شبه إجماع من قبل الدارسين على أن على المؤلف المسرحي الذي يستوحي التاريخ فى كتاباته المسرحية أن يحترم الحوادث الكبرى كحقائق تاريخية غير قابلة للتصرف إلاّ في حدود الوقائع الجزئية حيث يتاح للكاتب قدر من الحرية ، والخلاف الأساسي بين الدارسين حول مدى الحرية المسموح بها للفنان في تعامله مع المادة التاريخية لأن هذه الحرية هى المنفذ الوحيد للنشاط الإبداعي « فمن حق الكاتب أن يفسّر وأن يضيف وأن يخلع على عمله من ذاته » ، أما المسرحية التاريخية التعليمية فيلتزم الكاتب بالحقائق تماما وهذا ما يمثل توجهاً تربوياً خالصاً تحت عنوان « مسرحية المناهج » ومن التجارب الأولى في هذا المجال مسرحية (حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس) ١٩١١ للشيخ محمد بن عبد المطلب ومحمد عبد المعطى مرعى ، و « حياة امرىء القيس بن محجر » غير أن هذا النوع من المسرحيات التاريخية لايعتد به فى إطار الفن المسرحى .

لماذا ارتبط المسرح النثري بالتاريخ فى نشأته الأولى

هناك أسباب عديدة أدت إلى هذه الظاهرة منها :

أولاً ــ أن التاريخ بمفهومه الواسع وقائع وأساطير وقصص شعبية تقدم للكاتب الإطار العام للعمل المسرحي فيما هو سلسلة من المشاهد مما يسهل عمل المؤلف ، فهو لا يحتاج إلى الخيال التأليفي الذى يقتضى طاقة معينة ودربة ربما افتقدها الكاتب فى أول عهده بالمسرح .

ثانياً ــ تأثر روّاد المسرح بهذا الفن كما هو لدى الغرب ، وقد كان إذّاك كلاسيكياً يعتمد على التاريخ استلهاماً وفهماً حيث كان « راسين » و « كورني » يختاران من التاريخ اليوناني والروماني وأساطيرهما .

ثالثاً ــ الرغبة فى تأكيد ثقة الأجيال العربية فى أوائل النهضة بتاريخها واستخلاص العبر من مآسيها ، فقد كانت مسرحية (صلاح الدين ومملكة أورشليم) لفرح أنطون وكذلك « المعتمد بن عباد »

لإبراهيم رمزى تهدف كل منهما إلى إثارة الهمم والعزائم واستخلاص الدروس[1].

رابعاً ــ التاريخ بوقائعه المعروفة يتضمن بذرة الصراع التى لا ينهض الفن المسرحي إلا بها ، وكذلك الأساطير والقصص الشعبية ، من هنا كانت هذه المصادر التى تتصل بخلاصة الصراع البشري الداخلي والخارجي معيناً للكاتب على تمثل فنه .

خامساً ــ الوقائع التاريخية أكثر غنى بالأحداث التى تمكن الكاتب من أن يختار الأنسب والأكثر تأثيراً والأحفل صراعاً ، كما أن التاريخ أكثر إيهاماً بالواقعية مما يجذب المشاهد إلى كل ما هو طريف ومثير .

سادساً ــ لقد رجع كتاب المسرح إلى التاريخ ليتخلصوا من إشكالية اللغة والازدواج اللغوى ، ففى عودتهم إلى التاريخ حل لهذه المشكلة .

مرحلة الازدهار (الاتجاه إلى الواقع)

شهد المسرح العربي في الستينيّات ازدهاراً ملحوظاً حيث اتجه الكتاب إلى الواقع الاجتماعي ، ويرى بعض الباحثين أنه استطاع أن يؤرخ تأريخاً درامياً لهذا الواقع « منذ بواكيره فى منتصف الخمسينيات حتى منتصف الثمانينيات ، وقد مثّل ذلك نعمان عاشور والفريد فرج وعلى سالم ومحمود دياب وغيرهم ، وربما كان عاشور هو الأبرز في هذا المجال ، ومن أهم أعماله « الناس اللى تحت » صدرت سنة ١٩٥٦ و « وابور الطحين » ١٩٦٤ و « عطوه أفندي » ١٩٦٥ و « بلاد بره » ١٩٦٧ و « برج المدابغ » ١٩٧٤ ، والمسرحية الأولى تصوّر واقع مصر بعد أن تحررت من الاستعمار وخاضت حرب ١٩٥٦ والحلم بمستقبل جديد ، وأحداث المسرحية تجرى في بدروم ، وربما قصد الكاتب بهذا (البدروم) مصر القديمة التى يطمح أبطال المسرحية إلى تغييرها ،

---

(١) راجع فيما يختص بهذه القضية :

د . محمد مندور ، المسرح النثري ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة (د . ت) ص ٣٧ وما بعدها .

وفي « البدروم » « وهو عبارة عن طابق تحت الأرض أسفل العمارة » يتقابل مجموعات ثنائية التكوين « من رجل وامرأة غالباً » عزت ولطيفة ، ثم فكرى ومنيرة ورجائى وبهيجة وعبد الرحمن وفاطمة ، ويعقب العلاقات الثنائية هذه في الغالب عمليات تحوّل على مستوى الشخصيات .

وأهم ما يميز هذه المسرحية أنها هزلية يستخدم فيها المؤلف وسائل متعددة للإضحاك منها : تحريف الأسماء فمرزوق مثلاً يصر على مناداة رجائى بوفائى وفي كل مرة يصحح له رجائى الاسم فيعود ليخطىء فيه ثانيةً ثم سوء الفهم في المواقف حيث يُخاطب الشخص على أنه شخص آخر ثم المفارقة اللفظية حيث يستخدم مصطلح « متر » للدلالة على المحامى فيفهم على أنه (متر) وحدة قياسية ، ثم العيب الخلقى ، فمرزوق زوج بهيجة لا يكف عن التجشؤ مما يحول دون إتمام الحديث وفهم المقصود منه ، وطريقة الكلام تثير الضحك .. وهذه الظواهر الهزلية تخدم أهداف الرواج أكثر من خدمتها للجانب الفنى ، ولغتها عامية ، وقد سيطرت اللهجة العامية على المسرح الواقعى فى تلك الحقبة وهذه المسرحية شأنها شأن العديد من المسرحيات التى كتبت في تلك الحقبة مثل مسرحية الفريد فرج (الإجماع) ١٩٦٥ ومسرحية (المسامير) التى كتبها سعد وهبة بعد النكسة ومسرحية (عم أحمد الفلاح) لرشاد رشدي ، معظم هذه المسرحيات سقطت من الذاكرة لأنها تخدم أغراضاً آنية وليس فيها رؤى استكشافية عميقة ولغتها عامية .

ومهما يكن من أمر فإن نعمان عاشور وأضرابه ممن مثلوا الاتجاه الواقعي في الستينيات التزموا بواقع وطنهم ، ولكنهم اختاروا موضوعات عابرة ، وعالجوها معالجة فنية متواضعة ، وإن كان من غير الممكن الحكم على جميع أعمالهم بهذا الحكم فلهم بعض الأعمال التى يمكن أن تبقى[1] .

لقد جنت الظروف السياسية التى كانت سائدة ، وكذلك الأيديولوجيات الاجتماعية على الفن الذى تحوّل لخدمتها ، وخصوصاً فن المسرح على وجه الخصوص .

---

(١) راجع : محمد السيد عيد ، قراءة نقدية لبعض أعمال نعمان عاشور ، مجلة القاهرة « عدد ممتاز عن المسرح » ، العدد ٩٥ ، ١٠ شوال ١٤٠٩ ، ١٥ مايو ١٩٨٩ ص ٦٥ فما بعدها .

وفي هذا الإطار يتجه يوسف إدريس إلى استغلال بعض الظواهر المسرحية البدائية التى تتسم بجماعيتها مثل السامر والأراجوز وخيال الظل ، وبعض الطقوس مثل حلقات الذكر ، وقد تمثل ذلك في مسرحيته (الفرافير) التي تقترب من تقاليد الكوميديا الشعبية كما فعل وَنُّوس حين ابتدع مسرح (الحلقة) الذى اعتمد صيغة الحكواتي للبناء الدرامي ، وكما فعل نجيب سرور في مسرحياته . وقد بدأ العالم العربي يشهد عودة إلى المسرح الارتجالي ومسرح الحلقة ، إذ نجد الطيِّب الصديقي في المغرب يستوحي فن الحلقة والبساط وفن الرواة الشعبيين والمدَّاحين ، وقد رصد الدكتور علي الراعي هذه الظاهرة في كتابه المسرح في الوطن العربي بدءاً من الخمسينيات في المسرح الكويتي وحتى السبعينيات في المسرح الجزائرى . وفى المسرح التونسي لم يكتف عز الدين المدني بعملية التأليف المشترك بين المؤلف والمخرج بل استغل فنون الأراجوز والمقلد والبهلوان والمهرج والفواصل التمثيلية الشعبية ، والتركيب الدرامي المقامي ، وكذلك في لبنان حيث استغل الحكواتي على أوسع نطاق ، ونجد هذا الاتجاه عند يوسف العاني وقاسم محمد وغيرهم .

مرحلة التجريب والتجديد

تأثر كتاب المسرح العربى بما ساد من اتجاهات في المسرح الغربي ، حيث ظل البحث عن تقنيات حديثة تتجاوز ما هو مألوف ماثلاً في كتابات العديد من المهتمين بالمسرح ، وقد عكف بعض المسرحيين العرب على التراث يستوحونه في ابتكار أشكال مسرحية جديدة ، وكان من أبرز من خاض هذا الغمار الكاتب المسرحى السوري سعد الله ونّوس وخصوصاً في مسرحيته (رحلة حنظلة) التي يعتبرها بعض الدارسين نسخة مُعرَّبة من مسرحية (بيتر فايس) : « كيف تخلّص السيد ماكنبوت من آلامه » حيث تدور حول شخصيتين أساسيتين الأولى وهى « الشخصية الرئيسة » حنظلة المقهور الذى تتوالى عليه المصائب دون أن يدرى سبباً لذلك حيث يزجُّ به أخيراً في السجن دونما ذنب ارتكبه . ويتولى تقديمه (حرفوش) وهو شخصية شعبية أخرى اهتم بها المؤلف وعقد صلة وثيقة بينها وبين (حنظلة) .

وحنظلة هو المحور الذى تدور حوله المسرحية ، وهو يتميز بالغفلة وسلامة الطوية يجد نفسه متهماً بأنه « مشاغب لا يبالى بالنظام أو السلامة العامة » وغفلته لايدانيها إلا إخلاصه لبيته وعمله ، وقد منى بالخيانة في بيته وبالطرد من عمله . ولهذا فهو دائم السؤال « لماذا يحدث لى ما يحدث ؟ » وحرفوش يرى أنه لا يستحق الشفقة وأن العلاج الوحيد الناجح له هو أن يشخص داءه بنفسه وأن يدرك ويعي بتشغيل عقله لذلك تفشل كل محاولات البحث عن الإجابة سواء لدى الطبيب النفسي أو الدرويش أو الزار أو الحرز .

ويمضى المؤلف في تقديم مسرحيته في مشاهد متتالية كما في الروايات الشعبية في شكل حكايات الشطار والعيَّارين ، على أن ذلك يقتصر على طريقة البناء ، فهو بطل من نوع آخر كما يقدمه حرفوش في بداية المسرحية حيث يصفه بقوله :

« هذا البطل الضامر سيكون بطل السهرة ، لاتشعروا بالخيبة ، فقد ولى عهد الأبطال العمالقة ، لكل مرحلة شخصيتها ، وهذا الرجل الضامر هو شخصية هذه المرحلة » وحرفوش الساخر ينفذ إلى جوهر مأساة حنظلة ، التى تتمثل في عجزه ولهذا فإن على حنظلة أن يواصل رحلة العذاب حتى تتفتح أمامه نوافذ الوعي ، ولذا فإن هناك من يرى أن حنظلة وحرفوش يكمل كل منهما الآخر ، فحنظلة هو السؤال الدائم ، وحرفوش الوعي الكامن داخله ، فهو يقدم حنظلة ويحلل شخصيته ويكشف جوانب الضعف عنده ، وهو يقوم بمهمة الراوي الشعبي الذى يبدأ الحكاية من أولها ويربط بين المشاهد التمثيلية حيث تقوم على تناوب السرد والعرض ..

وتبدو المشاهد المسرحية بسيطة كالرواية الشعبية ، ففي المشهد الأول حلقة معدنية يتأرجح عليها حرفوش ، ودكة خشبية يرقد عليها حنظلة وسلسلة معدنية مثبتة بالأرض وحاجز متحرك من قضبان . ويكفي في المناظر التالية مقعد في حديقة في الهواء الطلق أو منصة عمليات جراحية أو مصطبة وتتميز طريقة المعالجة بالتناول الساخر للموضوع ولحنظلة،لذا تسود النبرة الكوميدية وتوظف بعض العناصر والمشاهد المقتبسة من السيرك أو ألعاب المهرج .

وهذه المسرحية « من الأشكال الذهنية التجريدية العبثية مروراً بالمسرح

التسجيلي والملحمي إلى المسرح الشعبي العربي الذى يستغل الشخصيات والحكايات الشعبية ، ويتوسل بكل أساليب الحكواتي الشعبي التي تجمع بين الرواية والتمثيل والتهريج التى تضم الرواية والشخصيات والجمهور فى إطار واحد [1]

مناهج الكتابة المسرحية التاريخية

أولاً ــ مسرح القضايا الفكرية ، حيث يتناول الكاتب المسرحي قضية من القضايا التى تهمه وتهم مجتمعه من خلال التاريخ كشاهد على صحة دعواه ومنها « محاكمة رجل مجهول » للدكتور عز الدين إسماعيل » و «الدودة والثعبان » لعلي أحمد باكثير .

ثانياً ــ مسرح الشخصية ، حيث يعرض فيها الكاتب لحياة شخصية تاريخية لها دور مهم مثل مسرحية « إبراهيم باشا » لعلي أحمد باكثير .

ثالثا ــ مسرح الحادثة التى يعرض فيها الكاتب لحادثة تاريخية لها أهميتها فى تاريخ الأمة مثل مسرحية « أبطال من بلدنا » ليعقوب الشاروني ، و« دار ابن لقمان » لباكثير و « نقطة التحول » لعبد المنعم سليم .

رابعاً ــ مسرح الوقائع التاريخية المعاصرة إذ إن هناك من يعارض هذا الاستخدام وهناك من يؤيده ويرجع التضاد بين الموقفين إلى أسباب فنية ولغوية ، ومنها مسرحية المسامير لسعد الدين وهبة [2]

---

(١) راجع : د . أمين العيوطي ، دراسات فى المسرح ، مكتبة الأنجلو المصرية (د . ت) من ص ١٠٩ ــ ص ١١٩ .

(٢) راجع : د . محمد الطاووس . المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث ، للدكتور أحمد سمير بيبرس ، فصول ٢٤ ع٣ ابريل ١٩٨٢ ص ٢٦٦ .

بسم الله الرحمن الرحيم

تصويبات كتاب « الأدب العربي الحديث »

نأسف لوقوع بعض الأخطاء المطبعية وهذه قائمة بالتصويبات

الخطأ	الصواب	الصفحة	السطر
مكانته	مكانه	١٦	١٥ من أعلى
ملأ	ملء	١٩	٤ من أعلى
التي	مخذوفه	٢٠	٨ من أعلى
مفاعلين	مفاعيلن	٢٧	٣ من أعلى
الحشود	الحشو	٣٢	السطر الأخير
متروكة	مطروقة	٤٢	٦ من أسفل
المنادي	المنايا	٤٥	٣ من أسفل
أدرها	أدرها	٤٩	السابع من أعلى
مظهرها	مظهراً	٥١	الأول من أعلى
يحث	حيث	٥٤	الثالث من أعلى
المدرسة	الدراسة	٥٥	١١ من أعلى
فيها	منها	٥٧	٩ من أسفل
كان	كانت	٥٧	٦ من أسفل
البحترية	الذاتيه	٥٧	٦ من أسفل
ان يعود ،	ان يعود ، فنفث شوقي	٦٠	٣ من أسفل
غضبا	غضاً	٦٢	٢ من أسفل
عنوان	عنواناً	٧١	١٠ من أسفل
واستحداث	واستحدث	٧٢	٨ من أعلى
عند	عن	٧٤	٤ من أسفل
ايّ	ايّ	٧٦	٥ من أسفل
ولها عنوان	واصبح لها عنوان	٩٥	١١ من أسفل
١٧٧٦	١٨٧٦	١٠١	٤ من أعلى
والخطر	والخطأ	١٠١	٦ من أسفل
أسيراً لازمه	أسيراً لأزمة	١١٥	٧ من أسفل
مزهاً	منزعاً	١٢٢	١٠ من أعلى
للثلاثة	الثلاثة	١٢٥	٨ من أعلى
أحدهما	إحداهما	١٢٧	٨ من أعلى
أصدؤها	أصداؤها	١٢٧	١٣ من أعلى
تميراً	تميرا	١٣٥	٤ من أعلى
ترواحت	تراوحت	١٤٧	٢ من أسفل
يستعصي	يستقصي	١٦٩	٧ من أعلى
المتزوع	المنزع	١٧٢	١٢ من أعلى
نفض	انفض	١٧٤	٦ من أعلى
ملائمة	ملاءمة	١٧٥	١٢ من أسفل
من لا	ولا	١٧٥	١١ من أسفل
كون عاطف	كون عواطف	١٧٦	٧ من أعلى
واجتياز	واجتياز	١٧٩	٧ من أسفل
وعيدة	وعيده	١٨١	١٠ من أسفل
وكان	وقد كان	١٨٣	١٢ من أسفل
الرادير	الرابر	١٨٩	٣ من أعلى
ارتج	أرتجح	٢٣٧	١١ أعلى في موضعين
تقليداً	تقليدي	٢٥٠	٥ من أسفل
متصنعاً	متصنع	٢٥٠	٤ من أسفل
×	يشيع	٢٥٠	٤ من أسفل
(في)	× (تتميز به)	٢٥٠	٤ من أسفل
محمد عبد الغني	محمد غني	٢٦٣	٤ من أسفل
حجر	محجر	٣٨٥	١١ من أعلى
فقد استعرض	قد استعرض	٢٨٩	السطر الأخير
كذلك أفاض	كذلك فقد أفاض	٢٨٩	٧ من أعلى
ويتوفر	متوفر	٢٩٠	٧ من أعلى
التي توفرت	قد توفر	٢٩٠	٩ من أعلى
تحريراً	تحريراً	٣٠٣	١٤ من أعلى
منها ثلاثة	فمنها ثلاثة	٣٠٣	١٣ من أسفل
الكاتبة	الكتابه	٣٠٣	٥ من أسفل
سلسة	سلسلة	٣٠٧	٤ من أعلى
ويدعو إليها	ويدعو لها	٣٠٨	١٣ من أعلى
لو قال	وقال	٣٠٨	٤ من أسفل
ثم تبخل	ثم بخل	٣٠٨	٢ من أسفل
في الدماغ	في الدفاع	٣٠٩	٧ من أعلى
فمو طنها	فموطنها	٣٠٩	٨ من أعلى
ورسائلها	ورسائل	٣٠٩	٨ من أعلى
إن ما يعتقده	إن مابعقيدته	٣٠٩	٢ من أسفل
ولقد رووا	ولقد ردوا	٣٠٨	٧ من أسفل
وأهم	وهم	٣٢٥	٨ من أعلى
تاريخ	التاريخ	٣٢٦	١٠ من زعلى
الزباء	الدباء	٣٤١	١٠ من زسفل
واصطدمت	فقد اصطدمت	٣٤٩	١٠ من أعلى
ودعتها إلى بيتها	وقد دعتها إلى بيتها وقد دعتها لتدرس	٣٤٩	١٣ من أسفل
كثيراً	كثير	٣٦٣	٣ من أعلى

ملاحظة :-

سقط هامش ص ١٧٠ آخر السطر (١)

وفي أسفل الصفحة :

(١) لمزيد من التفاصيل فيما يتعلق بتحليل هذه القصيدة على نحو أوسع

راجع كتاب الدكتور عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر

دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٧٨م

(٢) حيثما وجدت كلمة رئيسي أو رئيسية تعتبر خطأً والصحيح

رئيس ورئيسة

مراجع المسرحية

١ ــ د . محمد مندور ، المسرح النثري، دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة ، القاهرة ، (د . ت) .

٢ ــ محمد كمال الدين ، العرب والمسرح ، كتاب الهلال ، مايو ١٩٧٥ .

٣ ــ محمد فكرى ، المسرح والكوميديا من نجيب الريحانى إلى اليوم ، كتاب الهلال ، يناير ، ١٩٨١ .

٤ ــ الفريد فرج ، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، دار الهلال ، القاهرة .

٥ ــ تمارا الكساندروفنا بوتيتسيڤا ، ألف عام وعام على المسرح العربى ، ترجمة توفيق المؤذن ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٨١ م .

٦ ــ د . أمين العيوطي ، دراسات في المسرح ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة (د . ت) .

٧ ــ د . نبيل راغب ، لغة المسرح عند الفرد فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ .

٨ ــ د . عبد القادر القط ، من فنون الأدب ، فن المسرحية ، دار النهضة العربية ، بيروت .

(تم بحمد الله)

دار الطباعة والنشر الإسلامية

العاشر من رمضان - المنطقة الصناعية ب ٢ ت: ٣٦٣٤١٣-٣٦٣٤١٤
مكتب القاهرة: مدينة نصر ٢ ش ابن هانئ الأندلسي ت: ٦١٨١٣٧