الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد لمين دبّاغين سطيف2

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

السّنة الثّانية ليسانس LMD

السّداسي الثّالث جذع مشترك

الشّعب: النّقدية، الأدبيّة، اللّغوية.

مطبوعة علميّة مقدّمة استكمالا لملف التّأهيل الجامعي

محاضرات في النّص الأدبي الحديث

إعداد الأستاذة: العارم عزّاني

السنة الجامعية 2020 / 2021

السداسي: الثالث جذع مشترك.

عنوان الليسانس: اللسانيات التطبيقية.

الأستاذ المسؤول عن الوحدة التعليمية الأساسية:

الأستاذ المسؤول على المادة:

المادة: **النص الأدبي الحديث**

أهداف التعليم: المعارف المسبقة المطلوبة:

محتوى المادة:

المادة: النص الأدبي الحديث/ محاضرة+تطبيق السداسي: الثالث المعامل:03 الرصيد:05

	مفردات المحاضرة	مفردات التطبيق
01	الإحياء الشعري في المشرق 1	نص لسامي البارودي/ دراسة وتحليل
02	الإحياء الشعري في المشرق 2	نص لشوقي / نص لحافظ / دراسة وتحليل
03	الإحياء الشعري في المغرب العربي	نص للأمير عبد القادر.../ دراسة وتحليل
04	التجديد الشعري في المشرق 1	نص لمحمود طه/ دراسة وتحليل
		نص لإبراهيم ناجي/ دراسة وتحليل
05	التجديد الشعري في المشرق 2	نص للجواهري/ نص للشرقاوي/ دراسة وتحليل
06	التجديد الشعري في المغرب العربي	نص للشابي/نص لرمضان حمود/ دراسة وتحليل
07	التجديد الشعري المهجري	نص لإيليا أبي ماضي/ دراسة وتحليل
		نص لفوزي المعلوف/ دراسة وتحليل
08	مدخل إلى الفنون النثرية	تحليل مقال للكواكبي/ اليازجي ...
09	الفنون النثرية: المقالة	تحليل نص للبشير الإبراهيمي/ طه حسين/ العقاد...
10	الفنون النثرية: القصة	تحليل نص: محمود تيمور/ رضا حوحو
11	الفنون النثرية: الرواية	تحليل نص لجورجي زيدان / هيكل/ ...
12	الفنون النثرية: المسرح	تحليل نص لتوفيق الحكيم /...
13	الفنون النثرية: أدب الرحلة	تحليل نص رحلة ابن حمدوش/حسين الورتيلاني
14	الفنون النثرية: الرسائل الأدبية	الرافعي/مي زيادة/البشير الإبراهيمي...

طريقة التقييم:

يجري تقييم المحاضرات عن طريق امتحان في نهاية السداسي، بينما يكون تقييم الأعمال الموجهة متواصلا طوال السداسي

المراجع: (*كتب،ومطبوعات ، مواقع انترنت*، إلخ).

1. **شوقي ضيف، الفن ومذاهبه. 2 عمر دسوقي، الأدب العربي الحديث.**
2. **عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي. 3 الشعر العربي المعاصر (عز الدين إسماعيل).**
3. **ما لا يؤديه الحرف (عباس مشتاق معن).**

مقدّمة

مقدمة:

ظهر العصر الحديث كحلقة متممة لباقي العصور الأدبية التي سبقته، غير أنه كان على وجهين، الأول منهما سجل ثورته على أدب عصر الانحطاط معربا عن قطيعة معه على مستوى الدلالي، والقيمي، والأدبية. أما الوجه الثاني فقد كان انبثاقة مشرقة من عباءة التراثي والأنموذج الغربي، مؤملا في تأصيل كينونة الخطاب الأدبي الحديث في المشرق العربي، ومغربه، وبلاد المهجر.

قامت هذه العملية من خلال إحداث خلخلة في أنساق الحركة الشعرية والنثرية على حد سواء، في الوقت الذي عملت فيه عملية التأسيس لكينونة الخطاب الأدبي على عدم تجاهل مجموع الأسيقة المخصوصة بمرحلة العصر الحديث وأهمها النهضة العربية الحديثة، فقد باتت هذه الأخيرة نسقا منظما لتطعيم الحركة الشعرية والنثرية وذلك من خلال ما وفرته من آليات نهضوية تُلُمِّس تفعيل أثرها على جسد النص الشعري والنثري الحديث، ومن ذلك إعادة الاستثمار في البنية الموسيقية على صعيد المسرحية الشعرية، انبجاس المغاير أدبيا على صعيد ما يطلق عليه بالأجناس الأدبية من قصة، ورواية، أما على مستوى البنية اللغوية فقد أثبت تحرير الأسلوب الأدبي من السجعة والاحتكام إلى ذوق العصر، ..إلخ.

في ظل ما سيق، سجل ميلاد الخطاب الأدبي الإحيائي والتجديدي على صعيد المنجز الشعري، وكذا بالنسبة للمشهد النثري في ظل سياسة التعايش مع المرجعية العربية أوالغربية على الخيار، وبهذا الميلاد تم إعادة سلطة النص الأدبي الحديث بحمولته الدلالية، والقيمية، والشعرية، والجمالية، مع الأخذ في الحسبان إرضاء ذائقة التلقي العربي في العصر الحديث وذلك بعد حرمان، وبحسب مقتضى العصر والحاجة.

هذا وغيره هو ما ستفصل فيه أوراق هذه المطبوعة الموسومة بـ: "محاضرات في النص الأدبي الحديث"، وذلك انطلاقا من مفرادت عددها أربع عشرة مفردة ، مخصوص بها السنة الثانية

جذع مشترك، السداسي الثالث، كما أن المطبوعة استثمرت أفضيتها لتقديم إجابات عن أهم الأسئلة المتعلقة بمسارات النص الأدبي الحديث، وهي:

– ما هو مفهوم العصر الحديث؟ وماهي المسميات التي اقترحت له؟ ومن أين يبدأ وأين ينتهي؟

– كيف هو حال الحركة الأدبية لأيام ماقبليات العصر الحديث، وتحديدا مرحلة عصر الانحطاط؟

– ما هي العوامل المحفزة على النهضة العربية الحديثة؟ وما هي الآليات النهضوية المفعلة لهذه الغاية؟

– ما هي البدائل البانية للخطابات الشعرية والنثرية الحديثة في ظل الاحتكام إلى المرجعية العربية والغربية؟

– إذا كان هناك إنتاج أدبي إحيائي وقد توزع بين المشرقي والمغربي، والتجديدي سلك المسلك عينه، فما هي خصائص الخطابات التجديدية والإحيائية في ظل الخصوصية المشرقية والمغربية في الأغلب الأعم؟

تغيت هذه المحاضرات أهدافا منها:

– تحديد مفاهيم مفردات المطبوعة من مضانها الأصلية لغة واصطلاحا، وذلك بالعودة إلى لسان العرب لثراء المادة اللغوية فيه، ومجموع المعاجم والموسوعات المتخصصة تحديدا النقدية والأدبية منها.

– تعميق المعارف من خلال التوسع في الأسباب الباعثة على وجود كل مفردة، فضلا عن نشأة كل واحدة مع التفصيل في أهم مراحل تلك النشأة، وأبرز خصائصها التي طبعت بها.

– ربط المعارف القبلية للطالب بالمكتسبات المعرفية الجديدة، في ظل التفصيل والتوسع والتعمق كلما اضطرت الحاجة المعرفية لذلك.

– استثمار المعارف النظرية للمحاضرة في الحصة التطبيقية، تحديدا في باب مقاربة النصوص الشعرية والنثرية الحديثة، وذلك بتمثل خصائص كل مفردة عند قراءة النسيج النصي الحديث.

ويبقى المنهج الوصفي الأنسب لرسم الحدود المعرفية وبشكل تقريبي لكل مفردة من مفردات المطبوعة.

تنشطر هذه المفرادت إلى قسمين رئيسين، الأول منهما يمثله قسم الشعر وقد انفرد بالمحاضرات السبع الأولى، أما الثاني فيمثله قسم النثر، وانطلق التعداد فيه من المحاضرة الثامنة متمما احتواء باقي المحاضرات، وهي مبيّنة على النحو الآتي:

1–المحاضرة الأولى: عنوانها الإحياء الشعري في المشرق، وهي تمثل الجزء الأول من المحاضرة، تضمنت المادة المعرفية منطلقات تفريشية للحركة الإحيائية المشرقية، شاملة تحديدات أولية عن العصر الحديث من حيث البداية والنهاية الزمنية للعصر الحديث، كما ضمت مفهوم الإحيائية لغة واصطلاحا، وأهم المسميات التي أطلقها النقاد والدارسون على الإحيائية، بعد هذا يتم الانتقال إلى مساءلة الإنتاجية الشعرية الإحيائية الحديثة بعد أن استطاعت تخريج خطاب شعري تنصل من مسوح خطابات عصر الضعف، في الوقت الذي تمكنت فيه الإحيائية من مأسسة أنموذجها الشعري وهو يحي الأنموذج التراثي على عديد مستويات، تمثلت تلك المأسسة في هيكلة القصيدة، والأغراض الشعرية ومعانيها.

2– المحاضرة الثانية: تناولت الإحياء الشعري في المشرق، وهي تمثل الجزء الثاني من المحاضرة، وتم فيها استكمال العملية التأسيسية إحياء للنص الشعري الحديث ولكن هذه المرة على مستوى الصورة الشعرية، والبنية اللغوية، و أخيرا البنية الموسيقية.

3– المحاضرة الثالثة: عنوانها الإحياء الشعري في المغرب العربي، وقد عرجت على مفاهيم أولية تحدد عبرها المغرب العربي في العصر الحديث جغرافيا وزمنيا، ثم تلته ذكر بواعث الحركة الشعرية المغربية في العصر الحديث والقائمة على طبيعة الأسرة المغربية، الاستعمار، مد وصال

التواشج مع المشرق، وبعدها تم الانتقال للحديث عن طبيعة الحركة الشعرية قبل العصر الحديث ثم مستويات الإحياء في الخطاب الشعري الحديث.

4- المحاضرة الرابعة: وتضم التجديد الشعري في المشرق وهي تمثل الجزء الأول، وفيه تم التفصل في البدائل التجديدية على مستوى الخطاب الشعري المشرقي، وقد انبجس منه البدائل التجديدية المطرانية ، والبدائل التجديدية الديوانية.

5- المحاضرة الخامسة: وهي تمثل الجزء الثاني، من محاضرة التجديد الشعري في المشرق العربي، وقد استكملنا فيه ما تبقى من منطلقات تجديدية أسست لها جماعة الديوان وأخيرا تقديمات جماعة أبولو التجديدية في الخطاب الشعري الحديث.

6- المحاضرة السادسة: عنوانها التجديد الشعري في المغرب العربي، فصلت المادة المعرفية في تغير المقروئية، وحاجات العصر والاتصال بالمشرق كبواعث للتجديد الشعري المغربي، ثم التفصيل في أهم التقديمات التجديدية مع التفصيل التفريعي فيها بين كل من أبي القاسم الشابي ورمضان حمود كرائدين للحركة التجديدية.

7- المحاضرة السابعة: وهي آخر محاضرة في قسم الشعر عنوانها التجديد الشعري المهجري، وفيها الإرساليات التبشيرية، دور المهاجرين السابقين، والأوضاع العربية المتردية، ومن الرواد إلى مظاهر التجديد بين الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية.

8- المحاضرة الثامنة: عنوانها الفنون النثرية، وفيها مفاهيم أولية عن الفنون النثرية لغة واصطلاحا، ثم تحديد البداية والنهاية الزمنية للفنون النثرية الحديثة، فضلا عن التوسع في الحركة النثرية قبل العصر الحديث، ثم عوامل النهضة العربية الحديثة مع تحديدها ثم التفصيل في آلياتها. واخيرا الفنون النثرية من حيث الأنواع والتفصيل في كل نوع.

9- المحاضرة التاسعة: عنوانها الفنون النثرية المقالة، مفهوم المقال لغة واصطلاحا إلى أسباب إنتاجية المقال من حيث الصحافة، الأوضاع العربية، المدرسة الشآمية. ثم مراحل نشأة المقال الثلاث حسب طرحنا وأهم خصائص كل مرحلة وروادها.

10- المحاضرة العاشرة: الفنون النثرية القصة، وفيه حديث دقيق عن مفهوم القصة لغة واصطلاحا، أسباب نشأة الحديثة الصحافة، التأثر بالغرب، مرونة القصة، الإشباع الإجناسي، التفصيل في مراحل القصة الأولى وعملية الترجمة ، المرحلة الثانية والتأليف مع شهود خصوصية كل مرحلة.

11- المحاضرة الحادية عشر: الفنون النثرية الرواية وفيه تحديد دلالتها اللغوية من لسان العرب ثم مفهومها اصطلاحا، وأسباب نشأة الرواية بين النقوش والحفريات، تشجيع الصحف، مرونة الرواية في معالجة قضايا العصر، ومراحل نشأة الترجمة وأهم مراحلها مع خصائصها وخصائص الأنواع التأليفية بين التاريخية والسير ذاتية والاجتماعية وأخيرا الرواية التخييلية.

12- المحاضرة الثانية عشر: الفنون النثرية المسرحية، وفيها المسرحية لغة واصطلاحا تشجيع الحكام، تعاضد جهود الأدباء، أزمات الأدباء، جهود طلاب البعثات، تأسيس الفرق والنوادي المسرحية،

13- المحاضرة الثالثة عشر: تم الحديث فيها عن أدب الرحلة حيث التطرق إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي، ثم أسباب وجود أدب الرحلة وأخيرا نشأة أدب الرحلة الحديثة.

14- المحاضرة الرابعة عشر: ويخص الرسائل الأدبية، وتم فيها التطرق إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي للرسالة، ثم أسباب إحياء الرسائل الأدبية في العصر الحديث وأخيرا مراحل نشأتها.

ويبقى شغف هذا المنجز أن تكون تقديماته قادرة على رسم تصور معرفي واضح، ومبسط، ومتكامل عن النص الأدبي الحديث، مقيما دليله من مدونات خطاباته الشعرية والنثرية، لدى

القارئ. وإذ ذاك فالحمد موصول لله المنعم توفيقا وتيسيرا للوصول إلى نهاية البحث، والله من وراء القصد.

المحاضرة الأولى الإحياء الشّعري في المشرق 1

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على إبراز خاصيّات الخطاب الشّعري في عصر الانحطاط.

2- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد مفهوم الإحيائيّة.

تمهيد :

شهد المنجز الشعري في المشرق العربي وتحديدا في مرحلة العصر الحديث بروز العديد من الحركات الإبداعية، وقد تغيت هذه الأخيرة بناء مشهد شعري له مرجعيته ومنطلقاته التأسيسية وخاصياته الأدبية المتمظهرة على صعيد الخطاب الشعري، ومن منطلق تحقيبي فإن أول تلك الحركات ظهورا ما أطلق عليه سمية الحركة الشعرية الإحيائية، وعليه، ما الإحيائية؟ من روادها؟ كيف كانت الحركة الشعرية المشرقية قبل العصر الحديث؟ ما هي أبرز مستويات الإحياء التي مست الخطاب الشعري الحديث؟ للإجابة عن هذه الأسئلة ارتأينا تقديم هذه الأوراق المتمحورة حول الحركة الشعرية الإحيائية في المشرق العربي.

أوّلا- الحركة الشّعريّة في عصر الانحطاط :

سبق العصر الحديث في المشرق العربي مرحلة عرفت بعصر الانحطاط أو عصر الضعف، وتبدأ من وطأة العثمانيين أراضي الوطن العربي في المشرق، ليمتد نفوذهم بها طيلة ثلاثة قرون حيث تم تسجيل دخول العثمانيين إلى مصر سنة 1517م، أما سوريا فسنة 1515م، ثم العراق، وبالنسبة لشبه الجزيرة العربية فقد ألحقت بحماية السلطان العثماني، عدا اليمن التي تمتعت بشيء من الاستقلال النسبي. انتهجت الدولة العثمانية في أوطان المشرق العربي سياسة أطلق عليها سياسة العثمنة أو التتركة، ترتب عنها ضعف وجمود الحركة الشعرية، وذلك بسب استخدام التركية بدل العربية في دواوين الدولة العثمانية، فضلا عن توظيف الحكام العثمانيين في بلاد المشرق العربي وكان هؤلاء الحكام لا يفهمون اللغة العربية فأفضى ذلك إلى إقصاء الشعراء من بلاطهم، كما توقف الحكام عن تشجيعهم، فانكفاء الشعراء على أنفسهم ومالوا إلى الحرف لكسب قوتهم، وهذا ما انعكس بالسلب على الحركة الشعرية المشرقية بحيث تحول وجه الشعر العربي حتى "كان الشعراء قلة، وكانوا شعراء شعب لا شعراء بلاط أو ديوان، وندر المجددون منهم وانحط الذوق الأدبي".[1]

ومن أهم خصائص الخطاب الشعري المشرقي في عصر الانحطاط، أن بات الشعر بعيدا عن تصوير العواطف، والخلجات النفسية، ورصد أبرز المشاعر التي تنتاب الشاعر في موضوعه، بل من "العبث أن يبحث شخص في هذه الدورة.. عن شاعر يقرأ شعره، فيراه يعبر عن عاطفة أوشعور واضح مستقيم، فقد تبلدت الخواطر"[2]. أما من جهة القوالب الشعرية، فقد اقتصر الشعراء على إنتاجية "مقطوعات وقصائد لا شعر فيها ولا فن، إنما هي ترديد وتكرار لبعض ما سمعوه، يتناولونه بما يسمونه تربيعا أو تخميسا أو تسبيعا أو تشطيرا

[1] حفني داود حامد، تاريخ الأدب الحديث تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1993م، ص: 15.

[2] ضيف شوقي، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، د . ت، ص: 256.

ويسبغون عليه ألوان البديع التي حفظوا منها أطرافا".[1] وإن جئنا إلى رصد أبرز الأغراض الشعرية لعصر الانحطاط، فنجد ".. أغراضا غير جادة كالتهنئة بمولود أو العودة من السفر أو التهنئة بعيد الفطر أو الأضحى أو مدح الوجهاء وشيوخ العشائر أو الغزل السقيم الذي لا ينم عن عاطفة ولا عن وجدان صادق"[2]، وفي أضعف الإيمان فإن بعض شعراء عصر الانحطاط قد استبد بهم "عملان سيئان هما: التواريخ، وهي حساب بيت أو شطر بحساب الجمل، بحيث يوافق هذا الحساب السنة التي مدح فيها الممدوح أو ولد المولود أو أقيم العرس إلى غير ذلك، ثم الألغاز: يلغز الشاعر ببيتين أوأكثر عن أي شيء".[3] ومن جهة البنية اللغوية للنسيج النصي فقد تأثرت بسياسة العثمنة الرامية إلى استخدام التركية بدل العربية في دواوين الدولة، فأضحت اللغة تشكو الركة والسخف والضعف، وزاد من انحطاط اللغة "طول الحقبة التي هيمن فيها العثمانيون على البلاد العربية، أضعف السليقة اللغوية الفصيحة نظرا لتراجع مكانة العربية السياسية وعدم استخدامها في المؤسسات الرسمية والمراسلات"[4]، فكان من أهم نتائج سياسة التتركة على مستوى اللغة هو استعمال بعض من العامية التركية بدل اللغة العربية الفصحى، وبهذا تحول وجه الشعر العربي المشرقي فأصبح على حد وصف حفني داود: "انتشار الألفاظ التركية في ثنايا اللغة العربية ولا سيما العامية منها، ولم يكن ذلك بالأمر الغريب في هذا العصر؛ لأن اللغة الرسمية في ذلك الوقت كانت التركية وقد انتشر كثير من ألفاظها في أسماء الصناعات والحرف ومصطلحات الديوان والمصالح الحكومية مثل كنتبخانة، وانتيسكخانة، وأسماء الألقاب والرتب مثل حضرتلي، ودولتلي، وسعادتلي.."[5]. في حين هناك سمات أخرى على صعيد البديع حتى أصبحت صناعة الشعر في عصر الانحطاط صناعة بديعية محضة، مما قضى "على كل أمل في ظهور.. شاعر ممتاز، وأصبحنا نقرأ آثارا لقوم فلا نجد إلا أسجاعا"[6]، بل ارتقى الطرح بمرور السنوات إلى تكلف في البديع، مما أدى إلى طبع الخطاب الشعري بصفة ركاكة الديباجة والتكلف في الصناعة اللفظية التي نهضت على تكلف السجع والجناس ..، ومما لا مراء فيه أن هؤلاء "الشعراء كانوا يحتالون على ألوان البديع يملؤون بها شعرهم، ولكنا نحس أن هذه الألوان أصبحت باهتة في أيديهم إذ فقدت مقدرتها القديمة على التلوين والتعبير".[7]

ثانيا– تحديدات أوّليّة:

التحديد الزمني للعصر الحديث – عندنا – يبدأ من حملة نابليون بونابرت على مصر وذلك سنة 1798م، ويمتد إلى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية 1945م، مشتملا بذلك على القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، وعلى مدار هذه المرحلة برز في المشرق العربي شعر نسب إلى هذه المرحلة، فأطلق عليه

[1] ضيف شوقي، فصول في الشعر ونقده، ص: 256.

[2] خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط3، 2010، ص: 57.

[3] ضيف شوقي، فصول في الشعر ونقده، ص: 256.

[4] خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص: 50.

[5] حفني داود حامد، تاريخ الأدب الحديث تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه، ص: 15.

[6] ضيف شوقي، فصول في الشعر ونقده، ص: 255.

[7] ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط 11، د.ت، ص: 509.

سمية الشعر الحديث، مكتسبا خصائص هذه المرحلة، عارفا سلسلة من التطورات والتطويرات على مستوى الخطاب الشعري، وما تم ذلك إلا بفعل النهضة التي جسدتها مجموعة من العوامل، وقد تمثلت في حملة نابليون، وإصلاحات محمد علي، والحملات التبشيرية، والمستشرقون، وإصلاحات الخديوي اسماعيل. جندت هذه العوامل مجموعة من الآليات كالمدارس، والصحف، والمطابع، والبعثات العلمية، والطباعة..، وغيرها من الآليات التي عملت على تفريش الأرضية الإبداعية لانطلاق الإنتاجية الشعرية الحديثة من جديد بعد عصر الانحطاط الذي مرت به الأمة المشرقية.[*]

وحسب المعطى التحقيبي، فإن أول حركة شعرية ظهرت بالمشرق العربي أطلق عليها سمية الحركة الشعرية الإحيائية، عرفت هذه الأخيرة من التسميات العديد والمختلف، حيث يتولى العقاد في مدونته الديوان تسميتها بالمذهب العتيق، ونستند في إثبات ذلك على نصه الذي نقد فيه شعر شوقي وأتباعه، حيث يقول: "فإن أدب شوقي ووصفائه من أتباع المذهب العتيق".[1] أما عبد المنعم خفاجي ففي نص واحد استعمل أكثر من اسم للحركة الشعرية الإحيائية حتى يمكننا القول بأن ذلك كان نتيجة الضبابية المعرفية التي كان يشكو منها الدارس، وقد انعكست في طرحه حيث يقول: "جاء كتاب الديوان 1921م ثورة عاصفة على مدرسة المحافظين في الشعر وفي الأدب من مثل شوقي وحافظ والمنفلوطي، ومن حيث كان المذهب الكلاسيكي الاتباعي هو السائد عند المحافظين أو ما نسميهم شعراء البعث"[2]، لقد جمع في نص واحد مسميات: المحافظين، والمذهب الكلاسيكي، والاتباعي، والبعث، ويقصد بهم حركة واحدة لها خطاب شعري محدد الخاصية. أما الدسوقي فيسميها المدرسة التقليدية[**]، في حين عبده عبدوي يسميها الكلاسيكية الجديدة وينسب إليها الأصالة[***]، في الوقت الذي يختار فيه حفني داود مسمى "حركة البعث الأدبي"[3]، وأخيرا محمد بنيس الذي أطلق عليها سمية التقليدية[****]. وهكذا نصل إلى التأكيد على التنوع والاختلاف في تسمية أول حركة شعرية ظهرت بالمشرق العربي في العصر الحديث، فدارت تلك المسميات بين: الاتباعية، والبعثية، والمحافظة، والتقليدية، والطلائعية، والكلاسيكية، والاتباعية، وأخيرا الإحيائية وهو المصطلح الذي نتبناه ونستخدمه في محاضرتنا، فما الإحيائية؟

الإحيائية لغة وحسب ما جاء في لسان العرب لابن منظور، من "أَحْيَا: بفتح الهمزة وسكون الحاء وياء تحتها نقطتان، ماء بالحجاز كانت به غزوة عبيدة بن الحارث بن عبد المطلب"[4]، ويقال: "أَحْيَا القوم: حسُنَت

---

[*] لتفصيل الحديث في عوامل النهضة العربية آثرنا توسعتها والإسهاب فيها في محاضرة الفنون النثرية خاصة وأن عوامل النهضة تخص الشعر والنثر على حد سواء وذلك تجنبا للتكرار، ينظر: المطبوعة ص: 63.

[1] محمود العقاد عباس، وآخر، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، مصر، ط4، د. ت، ج1، ص: 5.

[2] خفاجي عبد المنعم، مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص: 69.

[**] الدسوقي عمر، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط7، 1994،، ج2، ص: 337.

[***] ينظر: عبدوي عبده، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م.

[3] حفني داود حامد، تاريخ الأدب الحديث تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه، ص: 28.

[****] نجد ذلك حتى على مستوى عنوان كتابه، ينظر: بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 1- التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

[4] لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، مصر، تح: عبد الله علي الكبير وآخران مج1، ص: 35.

حال مواشيهم فإن أردت أنفسهم قلت حَيُوا. وأرض حيَّةٌ: مخصِبَة..، وأَحْيَيْنَا الأرض: وجدناها حية النبات غضة. وأحيا القوم أي صاروا في الحيا، وهو من الخِصْبُ. وأتيت الأرض فأحيَيْتُها أي وجدتها خصبة. وقال أبو حنيفة: أُحْيِيَتِ الأرض إذا اسْتُخْرِجَتْ.. وإحياؤها مباشرتها بتأثير شيء فيها من إحاطةٍ أو زرع أو عمارة ونحو ذلك تشبيها بإحياء الميِّت".[1]

الدوال الأساس التي نبني عليها الطرح قائمة على أَحْيَا، أَحْيَيْنَا، أحيَيْتُها، الإحياء، ومنها ننطلق في التأسيس للدلالة المركز لمصطلح الإحيائية وذلك حسب تقديمات العصر الحديث، وأول ما نتحدث عنه أن جميع تلك الدوال استعملت في لغة العرب للدلالة على النقلة من حالة إلى حالة، من حالة السلب إلى حالة الإيجاب، من الأسوأ إلى الأحسن، وعليه، النقلة من الجدب إلى الإخصاب. وإن الذي يستفاده من تلك الدلالة اللغوية، أن النسيج الشعري كان في عصر الانحطاط بادي الضعف، شديد الهزال، ركيك العبارة، جسد بلا روح، لفظ بلا معنى، يشكو التكلف في الصنعة اللفظية، ركيك الديباجة حتى صبغ الخطاب الشعري لمرحلة ما قبليات العصر الحديث بالعقم، والجمود، والضعف..، وغيرها من أوصاف الجدب التي مست القصيدة المشرقية في عصر الانحطاط، فعمد الشعراء إلى الشعر في العصر الحديث وباشروه بتأثير شيء فيه من إحاطة، وعناية، وتقويم، وتسديد، وتوجيه تشبيها بإحياء الأرض فحسنت حال النسيج الشعري حتى أخصبت القصيدة الشعرية الحديثة وعادت غضة طرية كما كانت عليه في سالف عهدها، أعيد إليها رونقها، وماؤها، ونضجها، وفاعليتها بمجموع خاصياتها الدلالية والأدبية، وبهذه الصنيعة تمكن الشعراء على صعيد التلقي من إحياء الأذن الموسيقية، كما أمنوا الذوق الأدبي الرفيع بعد أن طمست معالمه في عصر الضعف، ومن هنا يكون مصطلح الإحياء – حسب طرحنا – أنسب لجهود هؤلاء الشعراء في العصر الحديث، لتكتسي هذه الحركة سميتها فكانت بذلك الحركة الشعرية الإحيائية.

إن إعادة بناء مشهد شعري حديث لا بد له من مرجعية يتكئ عليها، فاختار الشعراء الإحيائيون الخطاب الشعري التراثي ليمدوا معه وشائج الاتصال والامتداد الموسع مع مجموع خاصيات ذلك الخطاب التراثي، وعلى صعيد عديد مستويات، وبهذا تحول الخطاب التراثي بخاصياته مرجعية يعود إليها الشعراء الإحيائيون ليستلهموا منها صورة الأنموذج الشعري الراقي لبناء قصائدهم الحدثية كما تمثلته عصور الازدهار من الجاهلية إلى العصر العباسي، و بيان ما ذكر، ما يثبته محمد بنيس في دراسته وهو يتطرق إلى الحديث عن منطق برنامج التقليدية، حيث يشهد بأن "البرنامج الشعري للتقليدية هو العودة الخالصة إلى الماضي".[2]

ثالثا– الخطاب الشّعري الإحيائي المشرقي في العصر الحديث :

بعد مساءلتنا للإنتاجية الشعرية الإحيائية الحديثة يمكننا القول عنها بأنها استطاعت تخريج خطاب شعري تتصل من مسوح خطابات عصر الضعف، في الوقت الذي تمكنت فيه الإحيائية من مأسسة أنموذجها الشعري

[1] لسان العرب، ابن منظور، مج2، ص: 1077.

[2] بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 1– التقليدية، ص: 72.

وهو يحي الأنموذج التراثي على عديد مستويات، تمثلت تلك المأسسة في هيكلة القصيدة، والأغراض الشعرية ومعانيها، والصورة الشعرية، والبنية اللغوية، و أخيرا البنية الموسيقية، و البداية التفصيلية ستكون مع:

1. هيكلة القصيدة الحديثة :

استهلّ الشعراء الإحيائيون خطاباتهم الشعرية بمقدمات ذات أنساق مخصوصة مع الإشارة إلى أن هذه الأخيرة قد اختلفت من شاعر إلى آخر، فبعضهم ابتدأ قصيدته بالمقدمة الطللية، في حين آخرون اختاروا بناء القصيدة على المقدمة الغزلية، وفي هذه الصنيعة إحياء للأنموذج التراثي وذلك من خلال اقتداء الشعراء الإحيائيين بسنة الشعراء الأولين، وبيان ذلك، مجموع الشواهد الشعرية التي نقرأها في دواوين الإحيائيين كقصيدة شاعر النيل حافظ ابراهيم 1871م . 1932م*، حيث نظمها الشاعر في مدح عبد الحليم عاصم باشا بمناسبة إسناد إمارة الحج إليه سنة 1313 هـ، إلا أن حافظ قد بدأ قصيدته بمقدمة غزلية وما ذلك إلا من باب إحياء هيكلة القصيدة التراثية، يقول شاعر النيل:

حَـــالَ بـــين الجَفْـــنِ والوَسَـــنِ حَـائِـلٌ لـــو شِئْـــتَ لـــمْ يَكُـــنِ
أنَـــا والأيَّـــامُ تَقْـــذِفُ بِـــي بَيـــنَ مُشْتَـــاقٍ ومُفْـتَتَـــنِ
لِـــي فُـــؤَادٌ فِيـــك تُنْـــكِرُهُ أَضْلُعِـــي مـــن شِـــدَّةِ الـــوَهَنِ
وَزَفِيـــرٌ لَـــو عَلِـــمْتَ بِـــه خِـــلْتَ نَـــارَ فُـــرْسٍ فـــي بَـــدَنِي
يَـــا لَقَـــوْمِي إنِّـــي رَجُـــلٌ حِـــرْتُ فـــي أمْـــرِي وفـــي زَمَنِـــي[1]

بعد هذه المقدمة الغزلية ينتقل الشاعر إلى الغرض الأساس من القصيدة، إنه المدح كما أشرنا سابقا ، حيث يقول شاعر النيل:

يَـــا أَمِيـــرَ الحَـــجِّ أنْـــتَ لَـــهُ خَـــيرَ وَاقٍ خَـــيرَ مُـــؤْتَمَنِ[2]

ومن أدلة بناء القصيدة على المقدمة الطللية نستشهد بأنموذج للشاعر محمود سامي البارودي 1838- 1904، ومما جاء فيه:

أَلاَ حَـيِّ مـن أسْـمَاءَ رَسْـمَ المَنَـازِلِ وإِنْ هِـي لَـمْ تَرْجِـعْ بَيانًـا لِسَـائِلِ
خَـــلاءٌ تَعَفَّتَهـــا الـــرَّوامِسُ والنَقَـــتْ عَلَيهَـــا أَهَاضِـــيبُ الغُيـــومِ الحَوَافِـــلِ
فَلأْيًـا عَرفْـتُ الـدَّارَ بَعْـدَ تَـرَسُّمٍ أَرَانِـي بِهَـا مَـا كَـان بـالأمْسِ شَـاغِلِي
غَـدَتْ وهـي مَرْعًـى للظِّبـاءِ وطَالَمَـا غنـت وهـي مَـأْوًى للحِسَـانِ العَقَائِـلِ
فَلِلْعَـيْنِ منهـا بعْـد تَـزْيَالِ أهْلِهَـا مَعَـارِفُ أطْـلاَلٍ كَـوحْيِ الرَّسَـائِلِ[3]

* مع العلم أن تاريخ ولادة حافظ غير متفق فيه، فقيل: 1871م ، وقيل: 1869م، ينظر: ديوان حافظ ابراهيم، صفحة المقدمة بقلم أحمد أمين.

[1] ديوان حافظ ابراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، د. ت، د. ط، ج1، ص: 4. (الوسن : النعاس).

[2] م، ن، ص، ن.

[3] ديوان محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 220.

إن هذه القصيدة نظمت أساسا في غرض الشكوى حيث أظهر الشاعر تبرمه مما آل إليه حاله بعد أن كان رجل رايات وباعث الخيل في الضحى يوم الكريهة، حيث يقول:

كَـأَنِّي لـم أعْقِـدْ مـع الفَجْـرِ رَايَـةً ... ولـم أُدْعَ بِاسْـمِي للكَمِـيِّ المُنَـازِلِ
ولمْ أَبْعَثِ الخَيلَ المُغِيرَة في الضُّحَى ... بِـكُلِّ رَكُـوبٍ للكَرِيـهَةِ بَـاسِلِ[1]

2- الأغراض الشّعرية ومعانيها:

نظم شعراء الحركة الإحيائية الحديثة قصائدهم وفق الأغراض الشعرية التراثية، فنجد لديهم غرض المدح، والفخر، والهجاء، والرثاء، والغزل، والوصف، والزهد، والحكمة...إلخ، وقد اختلفت نسبة كل غرض من شاعر إلى آخر وسبب ذلك مرده إلى احتكام إنتاجية الخطاب الشعري في غرض معين إلى مجموع الأسيقة المحيطة بالشاعر في العصر الحديث. وأول الأغراض التي سنتحدث عنها هو الغزل، ونستشهد في هذا المقام بنموذج للشاعر العراقي الجواهري حيث نقرأ له قصيدة "النشيد الخالد" وقد جاء فيها:

مَشَتْ مُهْجَتي في إِثْرِ طَرْفِكِ واقْتَفَتْ ... دَلِيـلَ الهَـوَى والكُـلُّ مِـنْهُنَّ شَـارِدُ
أَجَابَـتْ نُفُـوسٌ فِيـكِ وهـي عَـصِيَّةٌ ... ولاَنَـتْ قُلُـوبٌ مِنْـكِ وهـي جَلاَمِـدُ
إِذَا كَـانَ وَحْـيُ الطَّرْفِ لِلطَّرْفِ مُدْلِيًا ... بِـأَسْرَارِ قَلْـبَيْنَا فَـأَيْنَ التَّبَاعُـدُ
خَلِيلِـي مَـا بِـالعَيْنِ فِـي الـحُبِّ رِيبَـةٌ ... إِذَا كَـرُمَتْ للنَّـاظِرِينَ المَقَاصِـدُ
أَقَاوِيـلُ أَهْـلِ الحُـبِّ يَـفْنَى نَشِيدُهَـا ... وَأَمَّـا الـذِي تُـمْلِي الـدُّمُوعُ فَخَالِـدُ
ومَـا الشِّـعْرُ إِلاَّ مَـا يَـزِينُ بِـهِ الهَـوَى ... كَمَـا زِينَـتْ عُطَـلُ النُّحُـورِ القَلاَئِـدُ[2]

وهذا من روائع الجواهري في الغزل وقد بناه على معاني الوحي بالطرف، وتبادل النظرة وما تخفي من أسرار، فضلا عن التعبير بالدموع بدل الأقاويل، وتليين الهوى للقلوب الجلامد وغيرها من المعاني المستوحاة من المرجعية التراثية، والالتزام بإيرادها في الخطاب الشعري الحديث هو ما جعلنا ننظر إليها من باب إحياء المعاني التي سنها الأولون. نتوسع أكثر ولكن هذه المرة مع شاعر من فلسطين، إنه خليل السكاكيني وهو يصدح متغزلا بسلطانة التي غدت زوجته فيما بعد:

وَهَـبْتُ فُـؤَادِي فَـلا أُرْجِعُـهُ ... وإِنْ هَـانَ عِنْـدَكُم مَوضِـعُهُ
ونِطْـتُ بكُـمْ حَبْـلَ وُدِّي فَمَهْمَـا ... أَسَأْتُـم إلـيَّ فـلا أَقْـطَعُهُ
عَهِـدْتُ وِدَادكُـم لا يَحُـولُ ... فَـما لِـي أَرَاهُ عَفَّـتْ أَرْبُعِـهُ

.....

[1] ديوان محمود سامي البارودي، ص: 220.

[2] الجواهري محمد مهدي، ديوان الجواهري، المكتبة العصرية، صيدا . بيروت، لبنان، د. ط، 1967م، ج2، ص: 312، 313.

نَـــهَارِي ثَـــقِيلٌ ولَيْلِـــي طَوِيـــلُ بَطِـــيء الكَوَاكِـــبِ لا أَهْجعُـــهُ
أَبِـــيتُ أُسَـــامِرُ بَـــدْرَ السَّـــمَاءِ وعَمـــــًّا تُـــكِنُّونَ أَسْـــتَطْلِعُهُ
فَـــلا البَـــدْرُ يُـــوحِي بأسْـــرارِهِ وَلا نَـــبَأٌ مِـــنْكُم أَسْـــمَعُهُ[1]

لقد ساهم السكاكيني في محاضن بلاد الشام في مأسسة الخطاب الشعري الإحيائي المشرقي ضمن ما أنتجه في باب الغزل، وهو يفعل ذلك، فإنه لم يختلف عن باقي الشعراء الإحيائيين من حيث احتواء المعاني التراثية، ومنها قطع المحبوب لحبل الوصل مع المحب، وثقل الليل على المُحِّب، والسهاد الذي أصاب المُحِب،..إلخ.

أما بالنسبة لغرض الوصف فقد تعددت الموصوفات في شعر الإحيائيين واهتدوا في ذلك بسنن الأولين من حيث تسليط الضوء على الظواهر الخارجية بالنسبة للموصوفات، وكذا الدقة في الوصف، ومن بين القصائد التي نتحدث عنها في هذا السياق نص البارودي وهو في وصف الربيع، و مما جاء فيه:

رَفَّ النَّـــدَى وتَـــنَفَّسَ النُـــوَّارُ وتَـــكَلَّمَتْ بِـــلُغَاتِهَا الأَطْيَـــارُ
.....
فَـــإِذَا رَأَيْـــتَ رَأَيْـــتَ أَحْسَـــنَ جَنَّـــةٍ خَضْـــرَاءَ تَجْـــرِي بَيْنَهَـــا الأَنْهَـــارُ
يَتَـــرَنَّمُ العُصْـــفُورُ فـــي عَـــذَبَاتِهَا ويَصِـــيحُ فيهـــا العَنْـــدَلُ الصَـــفارُ
فَـــالتُّرْبُ مِسْـــكٌ والجَـــدَاوِلُ جَنَّـــةٌ والقَـــطْرُ دُرٌّ والبَهَـــارُ نُضَـــارُ[2]

وتبقى للمعارك نصيبها من الوصف ولكن هذه المرة شاهدنا استقيناه من ديوان أمير الشعراء أحمد شوقي 1869م . 1932م حين وصف معركة للعثمانيين في وادي فرسال، حيث يقول:

وفِـــرْسَالُ إِذْ بَـــاتُو وبِتْنَـــا أعَادِيَـــا عَـــلى السَّـــهْلِ لُـــدًّا يَرْقُبُـــونَ ونَرْقُـــبُ
وقَـــامَ فَتَانَـــا اللَّيْـــلَ يَحْمِـــي لِـــوَاءَهُ وقَـــامَ فتَاهُـــمْ لَيْلَـــهُ يَـــلْعَبُ
كَـــأَنَّا أُسُـــودٌ رَابِـــضَاتٌ كَأَنَّـــهُم قَطِيـعٌ بِأَقْصَـى السَّـهْلِ حَيْرَانَ مُذْنِبُ
كَأَنَّـا خِيـامُ الجَـيشِ فِـي السَّـهْلِ أَيْنُـقُ نَوَاشِـز فَوْضَـى فـي دُجَـى اللَّيلِ شُزَّبُ
كَـــأَنَّ القَنَـــا دُونَ الخِيـــامِ نَـــوازِلا جَـــدَاوِل يُـــجْرِيهَا الظَّـــلامُ ويسْـــكَبُ
كَـــأَنَّ صَـــهِيلَ الخَيْـــلِ نَـــاعٍ مُبَشِّـــرُ تَـــرَاهُنَّ فِيهَـــا ضُـــحَّكًا وهـــي نُحَّـــبُ[3]

ومن الموصوفات الخيل وذلك مع الشاعر السوري محمد البزم، وحسب دراسة خليل ابراهيم فإن هذا الشاعر الإحيائي الحديث "يعد..المثال الأول لشعر النهضة في سوريا قبيل الحرب العالمية الأولى، فقد ولد عام 1887 في دمشق.. وقد تعلق البزم بشعر المتنبي وحفظ منه الكثير..، ولكن نظمه بين عامي 1907 و1913 ضاع

[1] ياغي عبد الرحمان، حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة.. حتى النكبة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1981م، ص: 155 ، نقلا عن: يوميات السكاكيني، ص: 30 – 31.

[2] ديوان محمود سامي البارودي، ص: 128.

[3] شوقي أحمد أمير الشعراء، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، د. ط، د. ت، ج1، ص: 75. (اللّدّ: شديد الخصومة، رابضات: متأهبات للوثوب، الأينق: جمع ناقة، نواشز: مرتفعة، شزب: متفرقة، القنا: ج قناة الرمح).

أكثره، وما نعرفه من شعره أكثره بعد اندلاع الحرب 1914"[1]، ومن نماذج شعره التي نستشهد بها في هذا المقام أبيات في وصف الخيل حيث يقول الشاعر:

جَـزَى اللهُ كُـلَّ الخَيـرِ خَـيْلاً تَتَابَعَـتْ تَرَامَـى إلَـى أَرْضِ الشَّـامِ صُـدُورُهَا
تُقِلُّ رِجَـالاً مـن سُـلاَلَةِ يَعْرُب فَجِلِّقُ فـــي جـــورِ الجَـــزِيرَة نُـــورُهَا

بَـوارِق مِـن نَـحْوِ الحِجَـازِ تَآلفَـتْ لَهـا هِمَـمٌ فـي هَـامَةِ المَجْـدِ دورُهَـا
نَـسَائم هَبَّـتْ مـن جَنُـوبٍ و مَغْـرِب قَـبولاً فَـلاَ هَبَّـتْ بِـنَحْسٍ دبُورُهَـا[2]

أما بالنسبة لغرض الشكوى فإنه يتجلى في قصيدة الشاعر العراقي معروف الرصافي 1875 – 1945 التي تحكي عن اغتراب الشاعر عن الوطن الأم، وقد نظمها سنة 1922م بعد نزوحه من العراق إلى لبنان وعزمه على أن لا يعود إلى العراق، يقول هذا الشاكي الثائر والمغترب:

هِـــي المَـــواطِنُ أُذْنِيهَـــا وتُـــقْصِينِي مِثْـــلَ الحَـــوادِثِ أَبْلُوهَـــا وتُـــبْلِينِي
قَـدْ طَـالَ شَـكْوَايَ مِـنْ دَهْـرٍ أُكَابِـدُهُ أَمَـــا أُصَـــادِفُ حُـــرًّا فِيـــهِ يُـــشْكِينِي
...
مَـــا كُـــنْتَ أَحْسَـــبُ بَـــغْدَادَ تُـــحَلِّئُنِي عَنْ مَاءِ دَجْلَتِهَا يَوْمًا وتُظْمِينِي
تَـــا اللهِ مَـــا ضَـــاعَ حَقِّـــي هَكَـــذَا أَبَـــدَا لَوْ كُنْتُ مِنْ عَجَمٍ صُهْبِ الغَثَانِينِ
لأَجْـــعَلَنْ إِلَـــى بَـــيْرُوتَ مُـــنْتَسَبِي لَعَلَّ بِبَيرُوتَ بَعْدَ اليَومِ تُؤْوِينِي[3]

لقد حول الشاعر جسد القصيدة إلى مرتع لشكواه من العراق وكيف أبعدته عن مائها حتى بلغ بها ذلك حد الإقصاء إلى مواطن أخرى، حيث سجل الشاعر انتسابه إلى بيروت في حين أن وطنه الأم هي العراق، لقد هُمِّش الرصافي كثيرا وما انْتُصِف له. وفي مصر نطالع قصيدة الرافعي وهو يقدم عبر نسيجها النصي شكواه من ظلم الخلائق وتولي الصبا وسفاهة السفهاء عليه، يقول الرافعي:

غَيـــرَ قَلْبِـــي أَرَاهُ يَسْـــتَطِيعُ صَـــبْرَا وسِـــوَى عِلَّتِـــي مِـــنَ الحُـــبِّ تَبْـــرَى
أَنَـــا لَـــمْ يَـــبْقَ بَـــيْنَ جَنْبِـــي إلاَّ كَـــبِدٌ مِـــنْ لَـــوْعَةِ الشَّـــوْقِ حَـــرَّى
...

[1] خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص: 106.

[2] خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص: 106.

[3] الرصافي معروف، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، د. ط، 1983م، مج2، ص: 320، 325.(تحلِّئني: تمنعني وتطردني، صهب: أصفر اللون، الغثانين: شعر الذقن).

وَالـــذِي أَثْـــقَلَ الرَّوَاسِـــيَ إِنِّـــي لأرَى ظُلْمَكُـمْ عَلَـى الأَرْضِ صَـخْرَا
لا يَغُـــرَنَّ مَـــنْ يَلُومُـــنِي الصَّمْـــ ـتَ فَـإِنِّي رَأَيْـتُ فِـي الصَّـمْتِ أَجْـرَا
وَإِذَا قَـــالَ مِـــنْ كَرِيـــمٍ سَـــفِيهٍ فَـــأَقِيمُوا لَـــهُ السَّـــفَاهَةَ عُـــذْرَا
لَيْـتَ هَـذَا الزَّمَـانَ يُـرْجِعُ يَوْمًـا مِـنْ زَمَـانِ الصِّـبَا وَيَأْخُـذُ عُمْـرَا[1]

وإذا توسعنا في دواوين أخرى من العصر الحديث فإننا نقرأ لأمير الشعراء أحمد شوقي مرثية في سقوط الدولة العثمانية، ومما جاء فيها:

عَـادَتْ أَغَـانِي العُـرْسِ رَجْـعَ نُـوَاحِ ونُـــعِيتِ بَـــيْنَ مَعَـــالِمِ الأفْـــرَاحِ
كُـفِّنَتْ فـي لَيْـلِ الـزِّفَافِ بِثَوْبِـه ودُفِـــنَتْ عِنْـــدَ تَـــبَلُّجِ الإصْـــبَاحِ

شُـيِّعَتْ مِـنْ هَـلَعٍ بِعَبْـرَةِ ضَـاحِكٍ فِـي كُـلِّ نَاحِيَـةٍ وسَـكْرَةِ صَـاحِ
ضَـجَّتْ عَـلَيْكِ مَـآذِنٌ ومَـنَابِرُ وبَـكَتْ عَلَيْـكِ مَمَالِـكٌ ونَـوَاحِ
الهِـنْدُ وَالِهَـةٌ ومِـصْرُ حَزِينَـةٌ تَـبْكِي عَـلَيْكِ بِـدَمْعٍ سَـحَّاحِ
والشَّـامُ تَسْـأَلُ والعِـرَاقُ وفَـارِسُ أَمَحَـا مِـنْ أَرْضِ الخِلافَـةِ مَـاحِ
وأَتَـتْ لَـكَ الجُمَـعُ الجَلائِـلُ مَأْتَمًـا فَـقَعَدْنَ فِيـهِ مَقَاعِـدَ الأَنْـوَاحِ[2]

ومن الأغراض التي نظم فيها الإحيائيون نذكر الرثاء، و هنا سنستشهد بقصيدة لحافظ ابراهيم في رثاء مصطفى كامل و ذلك في الذكرى الأربعين لوفاته، و قد استهلها حافظ بقوله:

نَثُـرُوا عَلَيْـكَ نَـوَادِي الأَزْهَـارِ وأَتَيْـتُ أَنْثُـرُ بَيْـنَهُم أَشْـعَارِي
غَادَرْتَنَـا والحَادِثَـاتُ بِمرْصَـدٍ والعَـيْشُ عَـيْشُ مَذَلَّـةٍ وَإِسَـارِ[3]

بعد هذه الأبيات الاستهلالية يشرع حافظ داخل النسيج الشعري في عملية احتواء معاني الرثاء، وذلك من خلال تسليط الضوء على أبرز الأعمال الإيجابية التي أنجزها المُرْثَى:

لَعِبَـتْ يَـمِينُكَ بِـاليَرَاعِ فَـأَعْجَزَتْ لَـعِبَ الفَـوَارِسِ بِالقَنَـا الخَطَّـارِ
وَجَـرَيْتَ للعَلْيَـا تَـبْغِي شَـأْوَهَا فَجَرَى القَضَـاءُ وأَنْـتَ فِـي المِضْـمَارِ
ووَصَـلْتَ بَـينَ شِـكَايَتِنَا ومَشَـابِخٍ فِـي البَـرْلَمَانِ أَعِـزَّةٍ أَخْـيَارِ
وَاقِـعًا عَـلَى تِلْـكَ المَوَاقِـفِ إِنَّهَـا كَانَـتْ مَوَاقِـفَ لَيْـثِ غَـابٍ ضَـارِي
لَـمْ يُـلْوِهِ عَنْهَـا الوَعِيـدُ ولا ثَنَـى مِـنْ عَـزْمِهِ قَـوْلُ المُرِيـبِ حَـذَارِ[4]

---

[1] ديوان الرافعي، مطبعة الجامعة، الاسكندرية، مصر، د. ط، 1322 هـ، ج1، ص: 119.

[2] شوقي أحمد أمير الشعراء، الشوقيات، ج1، ص: 145.(تبلج الإصباح: إشراقه، الهلع: الجزع الشديد، العبرة: الدمعة قبل أن تفيض، الوالهة: التي ذهب عقلها من الحزن، سحاح: سيلان الماء من أعلى إلى أسفل، الجمع: واحدتها الجمعة الصلاة المعروفة، الأنواح: النائحات الباكيات على الميت).

[3] ديوان حافظ ابراهيم، ج2، ص: 151.

[4] م، ن، ج2، ص: 152، 156.

أما بالنسبة لغرض المدح، فإننا سنستغل الفرصة لننتقل إلى فلسطين حيث نطالع ما كتب من قصائد في مدح الشدياق في العصر الحديث، ومن ذلك القصيدة التي كتبها الأديب البارع الأنجب يوسف أسعد أفندي، حيث يقول:

سَـــلامُ الله يُـــزْجِي كُـــلَّ وَقْـــتٍ ... إِلـــى مَـــنْ فَـــاقَ كُـــلَّ الكَاتِبِينَـــا
إِمَـــامُ الأذْكِيَـــاءِ وبَـــحْرُ عِـــلْمٍ ... وشَـــمْسِ هُـــدًى لِقَـــوْمٍ عَارِفِينَـــا
فَـــلَيْسَ لِغَيْـــرِهِ دُرَرٌ بِـــنَظْمٍ ... ولَـــسْتَ تَـــرَى لـــه أَحَـــدًا قَرِينَـــا
جَوَائِـــبُه سَـــمَتْ فـــي كُـــلِّ قُطْـــرٍ ... فـــلَمْ يَنْظُـــرْ سِـــوَاهَا الحَاذِقُونَـــا
أَيُطْفِـــئُ نُـــور هَـــذِي الشُّـــمُوسِ قَـــوْمٌ ... ولـــوَ بَـــلَغُوا أُلُوفًـــا أو مِئِينَـــا

سَـــأُقْسِمُ بـــالحَطِيمِ وبَيْـــتِ رَبِّـــي ... ومـــنْ لِلْمُـــذْنِبِينَ غَـــدًا ضَـــمِينَا
لأَحْـــمَدَ فَـــارِسِ أَدَبٌ وفَضْـــلُ ... وقَـــدْ أَصْـــفَى السَّـــرِيرَةَ واليَقِينَـــا[1]

إن المعاني التي بنيت عليها مدحية يوسف أسعد أفندي تستوحي أصولها من الأنموذج التراثي، حيث ركز الشاعر على الصفات الإيجابية في الممدوح ومنها تفوقه على الكتاب، وهو إمام الأذكياء، بحر علم، شمس هدى،.. إلخ، مع التنويه ببعض الخصال المحمودة التي اتسم بها فارس الشدياق فهو نقي السريرة، وصافي اليقين، ولم يفوت الشاعر ذكر أعمال الشدياق البارزة ومنها جريدة الجوائب التي كان يصدرها، وقد ذاع صيتها في مشارق الأرض ومغاربها، فضلا عن نظمه لدرر الشعر. وما زالت بنا القراءة متواصلة للمدحيات في الخطابات الشعرية الحديثة ولكن هذه المرة مع الرافعي الذي ضم ديوانه عددا من قصائد المدح، ومنها هذا الأنموذج الذي نستشهد به، وقد نظمه الرافعي في مدح السلطان عبد الحميد في عيد جلوسه سنة 1901م:

أَرَاكَ الحِمَـــى هَـــلْ قَبَّلَتْـــكَ ثُغُورُهَـــا ... فَمَالَـــتْ بِأَعْطَـــافِ الغُصُـــونِ خُمُورُهَـــا
وَحَـــنَّتْ إِلَـــى سَـــجْعِ الحَمَـــامِ كَأَنَّـــهُ ... رَنِـــين الحُلَـــيِّ إِذْ لاَ عَبَثْهَـــا صُـــدُورُهَا
أَعَـــادَ بِـــهِ رُوحَ الخِـــلاَفَةِ رَبُّهَـــا ... وَجَـــاءَ لَهَـــا بِالنَّصْـــرِ فِيـــهِ نَـــصِيرُهَا
وَجَـــارَ عَلَيْهَـــا الـــدَّهْرُ شَـــعْثًا خُطُوبُـــهُ ... فَـــهَبَّ لَهَـــا عَـــبْدُ الحَمِيـــدِ يُـــجِيرُهَا
...
مَـــلأْتَ عَلَيْهَـــا الأَرْضَ أُسْـــدًا عَوَابِسًـــا ... يُـــرَدِّدُ بَـــيْنَ الخَـــافِقِينَ زَئِيرُهَـــا[2]

لقد امتدح الرافعي في السلطان عبد الحميد عديد صفات إيجابية منها القوة التي تميز بها السلطان، وتحقق النصر على يديه لدولته، وتسخير نفسه لإغاثة دولته من كل مكروه وحمايتها.. إلخ.

أما عن غرض الهجاء فقد لمع فيه عدد لا بأس به من الشعراء ومن بين الهجائيين أمير الشعراء أحمد شوقي وتحديدا قصيدته التي هجا فيها اللورد كرومر، ومناسبة القصيدة أنه "حدث أن نقل اللورد كرومر من

[1] ياغي عبد الرحمان، حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة.. حتى النكبة، ص: 140. نقلا عن: كنز الرغائب، ج4، ص: 30 – 36.
[2] ديوان الرافعي، ج1، ص: 33، 34. (الأراك: شجر يستاك بأعواده).

مصر في سنة 1907 فأقيم له حفل وداع وكان الأمير حسين كامل حاضرا، وخطب كرومر وندد بإسماعيل وعصره وذم المصريين وحمل عليهم؛ لأنهم لم يقدروا منن الاحتلال الانجليزي ولا ما طوقهم به".[1] لقد أدرك شوقي أن كرومر يهين في خطابه الخديوي اسماعيل، فراح الشاعر يرد بغضبة على اللورد ضمن قصيدة لملمتها معاني الهجاء استللنا منها هذه الأبيات من ديوان شوقي، حيث يقول:

أَيَّـــامُكُمْ أَمْ عَهْـــدُ اسْـــمَاعِيلا ... أَمْ أَنْـــتَ فِرْعَـــوْنُ يَسُـــوسُ النِـــيلا
يـــا مَالِكًـــا رِقَّ الرِّقَـــابِ بِبَأْسِـــه ... لا سَائِـــلا أَبَـــدًا ولا مَسْـــئُولا
أَمْ حَـــاكِمٌ فِـــي أَرْضِ مِصْـــرَ بِـــأَمْرِهِ ... هَـــلا اتَّخَـــذْتَ إِلـــى القُلُـــوبِ سَـــبِيلا

لـــما رَحَلْـــتَ عَـــنِ الـــبِلادِ تَشَـــهَّدَتْ ... فَـــكَأَنَّكَ الـــدَّاءُ العَيَـــاءُ رَحِـــيلا
أَوْسَعْتَنَـــا يَـــوْمَ الـــوَدَاعِ إِهَانَـــةً ... أَدَبٌ لَعَمْـــرُكَ لا يُصِـــيبُ مَثِـــيلا [2]

حتى البارودي كان مولعا بالهجاء وقد سار على سنة الأولين في الفحش والإقذاع في معاني الهجاء، حيث هجا شخصا ولم يحدد اسم المهجو، يقول:

لا تَـــبْهَتِ الشَّـــيْطَانَ فـــي فِعْلِـــهِ ... فَـــقَدْ كَفَـــى أَنَّـــكَ مِـــنْ حِزْبِـــهِ
فَـــالخَيْرُ والنِّعْمَـــةُ فـــي بُعْـــدِهِ ... أَخَـــسُّ طَبْعًـــا مِنْـــكَ فِـــي كَسْـــبِهِ
لَـــو لَـــمْ تَكُـــنْ فِـــي الـــدَّهْرِ مُسْـــتَوْزِرًا ... مَـــا سَـــارَعَ النَّـــاسُ إِلـــى سَـــبِّهِ
ذَاكَ الـــذي لـــولا خُمُـــولُ الـــوَرَى ... مَـــا نَـــامَ مـــن أَمِـــنَ علـــى جَنْبِـــهِ
يَـــــفْعَلُ بِـــــالنَّاسِ أَفَـــــاعِيلَهُ ... ولا يَـــــخَافُ اللهَ مِـــــنْ ذَنْبِـــــهِ
فَاخْسَـــأْ فَمَـــا الخِنْزِيـــرُ فـــي نَوْعِـــهِ ... والشَّـــرُّ والنِّـــقْمَةُ فـــي قُرْبِـــهِ[3]

لقد هتك البارودي الأستار عن المهجو فخصه بأسوأ الأوصاف والنعوت، فالمهجو من حزب الشيطان، ومضاهاته الخنزير في الطبع، كما أنه لا يخشى الله في الخلق..، وبهذا يمكننا القول بأن الهجاء قد ورد على معاني وغايات الأولين من الشعراء، وذلك من حيث الإفحاش في الهجاء والإقذاع في المعاني إلى حد الحط من قيمة المهجو وهذا الذي لم تتنازل عنه قصيدة البارودي.

إلى جانب ما سبق ذكره من الأغراض الشعرية نصل في هذه المحطة إلى الحديث عن غرض الفخر، فقد نظم فيه الشعراء الإحيائيون ومن بينهم نذكر رائدا من رواد الحركة الشعرية الإحيائية في عُمَان، إنه الشاعر أبو مسلم البهلاني (ت 1920 م) حيث نستشهد له بأنموذج افتخر فيه بترفعه عن الوقوف بأبواب أصحاب العطاء، كما عول الشاعر على معنى الاعتداد بالنفس من حيث القناعة وصون العرض والترفع عن اللئام والطغاة، وفي هذا يقول الشاعر:

---

[1] ضيف شوقي، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، د. ت، ص: 18.

[2] ديوان محمود سامي البارودي، ص: 60.

[3] شوقي أحمد أمير الشعراء، الشوقيات، ج1، ص: 235

إِنِّـــي أَصُـــونُ صَـــفْحَتِي مُقْتَنِعًـــا بِمَـا يُطِيـقُ مِـنْ عُـلاَلاَتِ الحَسَـى
أَنْبُـــو والهَـــرب أُوَارِي سَـــاعِيًا عَـنْ مَشْـرَبٍ أَشْـرَبُهُ عَلَـى القَـذَى
يَـحْمِي الكَـرِيمَ عِرْضَـهُ ويَحْتَمِـي أَنْ يَـرُدَّ الآحِـنَ مِـنْ كُـلِّ الـوَكَى
مَـا سَـرَّنِي مِـنَ الثَّـرَاءِ وَفْـرُهُ بِبَابِـهِ مُـنْتَظِرًا مِـنْهُ الجَـدَا
آلَيْـتُ لا تَطْـوِي يَـدِي يَـدَ امْـرِئٍ يَسْفُلُهَـا اللُّـؤْمُ ويُطْغِيهَـا الغِنَـى
كَـيْ لا تَـرَى عَـيْنُ خَسِـيسٍ مَـوْقِفِي إِنْ كَـانَ بَـيْنَ اللُّـؤْمِ و الحِـرْصِ نَمَـا[1]

[1] اليحياني شريفية وآخرون، دراسات في أدب عمان والخليج، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص: 60، 61.

بعد قراءتنا للمنجز الشعري الإحيائي يمكننا القول إن هؤلاء الشعراء الإحيائيين قد نظموا قصائدهم ضمن مجموع الأغراض الشعرية التراثية، وقد التزموا بسنن الأولين من حيث المعاني المخصوصة بكل غرض، وعلى الرغم من اختلاف نسبة النظم على الأغراض من شاعر إلى آخر إلا أنه يمكننا القول بأن الشعراء الإحيائيين قد أعادوا للقصيدة العربية الحديثة مجدها ومكانتها التي كانت عليها في عصورها الزاهية، بخلاف ما كانت عليه الموضوعات الشعرية من سخف في عصر الانحطاط .

المحاضرة الثّانية الإحياء الشّعري في المشرق 2

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على إبراز خاصيّات الخطاب الشّعري الإحيائي.

3- الصّورة الشّعريّة في الخطاب الإحيائي الحديث:

استطاعت الحركة الإحيائية إنتاج خطاب شعري يتميز بالأدبية وعولت في ذلك على مجموع الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية، مع الإشارة إلى أن عناصرها التركيبية قد انبثقت من عباءة التراثي. ففي غرض الغزل مازالت الصورة الشعرية تهيكل المحبوبة في فلك الظبي، والغزال، والشمس، فـ "تحكي الظبي في كناسه والبدر في سمائه، وهي مهاة وألحاظها سيوف باترات وقدها غصن يتثنى.. هذه القوالب الموروثة"[1]، وإن بيان ذلك، غزلية البارودي وقد نسجت من ثلاث أبيات فقط، يقول فيها الشاعر:

مَـنْ لِـي بِظَبْيَـةِ خِـدْرٍ كُلَّمـا وعَـدَتْ بــزَوْرَةٍ أعْــقَبَتْ لِلــوَعْدِ إِخْلاَفَــا
تَحْكِي الغَزَالَةَ أَلْحَاظًا إِذَا نَظَرَتْ تَاهَتْ والـوَرْدُ خَـدًّا وغُصْـنُ البَـانِ أَلْطَافَـا
بِنُقطَــةِ خَــالٍ فَــوْقَ وجْنَتَيْهَــا زِيْدَتْ بها عَشَرَاتُ الحُسْنِ أضْعَافَا[2]

ما زالت المحبوبة ضمن الغزل الركن الأساس من أركان تشكيلة الصورة الشعرية، ولكن مرة وردت الصورة استعارة حيث المحبوبة ظبية، وأخرى وردت فيها الصورة تشبيها حيث المحبوبة كغزالة في الألحاظ، وأخرى الخد وردا على أساس أنه تشبيه بليغ، وأخيرا القد غصن البان وهو الآخر تشبيه بليغ. ومع المزيد من القراءة لدواوين الإحيائيين بالمشرق ما نزال نتعثر بصناعة الصورة الشعرية الحديثة وهي تتأسس على التراثي حتى كان "تشبيه الأسنان باللؤلؤ، والرضاب بالماء العذب، والخال بالحجر الأسود.. وتشبيه القوام الممشوق بالغصن أو الرمح فذلك كله مما نجده في قصائد الغزليين"[3].

وإذا انتقلنا إلى غرض المدح فإننا نجد الممدوح تأسست صورته الشعرية ضمن طروح الممدوح كالبحر، وكالبدر، وأخرى كالشمس،.. وهكذا دواليك، الأهم أن العناصر التركيبية للصورة الشعرية ذات أصول تراثية محضة، ودليلنا على ذلك مدحية معروف الرصافي في القائد الغازي مصطفى كمال عقب انتصاره على اليونان سنة 1923م، فما زال الرصافي يستخدم العنصر التراثي في تركيبة الصورة الشعرية الحديثة حتى اصطبغت الصورة بروح تراثية، يقول الشاعر:

سَـمِيَّ المُصْـطَفَى لا زِلْـتَ تَعْلُـو إِلَـــى أَوْجٍ يُـــطَاوِلُ كُـــلَّ أَوْجِ
فَـذُرْ كَالشَّـمْسِ فـي فَلَـكِ المَعَـالي وحُـــلَّ مِـــنَ الكَمَـــالِ بِكُـــلِّ بُـــرْجِ
نُصِـرْتَ علـى بَنِـي يُونَـانَ نَصْـرًا أَقَـــامَ الغَـــرْبَ فـــي هَـــرْجٍ ومَـــرْجِ

[1] الدسوقي عمر، في الأدب الحديث، ج1، ص: 192.
[2] ديوان محمود سامي البارودي، ص: 188.
[3] خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص: 68.

وأطْلَعَ في سَمَاءِ الشَّرْقِ شَمْسًا تَـــفِيضُ عليـــهِ أنْـــوَارُ التَّرَجِّـــي[1]

جهد تخصيبي لا يمكن التنكر له بأي حال من الأحوال، صنع الأدبية المفارقة لعصر الانحطاط بعد أن كان الخيال فيه ممجوجا، وسقيما، ويشكو الركة، والضعف، فنقل الشعراء الإحيائيون الصورة الشعرية إلى مرتبة الديباجة المشرقة والأخيلة الرفيعة، وبهذا أمّن الجهد الإحيائي الذوق والأدبية في آن واحد.

4- البنية اللّغويّة في الخطاب الشّعري الإحيائي:

تنصلت الإحيائية من خاصيات لغة عصر الانحطاط وفي المقابل فإنها سعت إلى تقديم بدائل لغوية لمأسسة خطابها الشعري، فكانت طبيعة هذه البنية اللغوية محلاة بشغف ممدود الوصال مع خاصيات لغة الخطاب التراثي، ومن تلك البدائل اللغوية التي يمكننا التفصيل فيها قضية قواعد اللغة العربية، حيث أننا نجد البنية اللغوية للخطاب الشعري آخذة بتلابيب القواعد النحوية، ملتزمة بها مثلما التزم بها الأولون في الخطابات التراثية، "وكذلك يجب أن تكون الكلمة جارية على القواعد العربية في التصريف غير شاذة وألا تكون كثيرة الحروف"[2]. ومن البدائل اللغوية التي نلمسها في النسيج الشعري أن مال الإحيائيون إلى استخدام لغة معجمية أخذت مفرداتها من القاموس اللغوي التراثي وهو ما يمكننا تسميته بمعجم امرئ القيس، فكان هذا الأخير مرجعية يستلهم منه الشعراء المادة اللغوية في بناء النسيج الشعري، ومن الشواهد التي نتمثل بها في هذا السياق قصيدة الجواهري التي نظمها سنة 1929م، عنوانها "عناء"، حيث نجد الشاعر قد وظف فيها الكثير من الألفاظ التي استلهما من القاموس اللغوي التراثي جاء فيها:

عَـنَاءٌ مِـن الأَيَّـامِ هَـذَا التّـعَسُّفُ تُـــحَاوِلُ مِنِّـــي أَنْ أُضَـــامَ وَآنَـــفُ
أُنَـغَّصُ فـي الـزَّادِ الـذِي أَنـا آكِـلٌ لِسَـانٌ فُرَاتِـيٌّ الـمَضَارِبِ مُرْهَـفُ
تَعَـرَّفْ إلـى العَـيْشِ الـذي أَنَـا مُرْهَـقٌ بِـــهِ وإلـــى الـــحَالِ التِـــي أَتَكَلَّـــفُ
تَجِـدْ صُـورَةً لاَ يَشْـتَهِي الحُـرُّ مِثْلَهَـا يَـــسُوءُ وُقُـــوفٌ عِنْـــدَهَا وَتَعَـــرُّفُ
تَـجِدْ حَنِقًـا كَـالأَرْقَمِ الصَّـلِّ نَافِخًـا وَذَا لَبَـدٍ غَضْـبَانَ فِـي القَيْـدِ يَرْسُـفُ
وَتَطْلُـبُ أَنْ يسْـتَلَّ فِـي غَـيْرِ طَائِـلٍ أُشْـــرَقُ بِالمَـــاءِ الـــذِي أَتَـــرَشَّفُ[3]

لقد استخدم الجواهري ألفاظا امتاحها من القاموس التراثي نذكر منها أضام / آنف / المضارب / حنقا / الأرقم / الصل / لبد / يرسف / أشرق...، اختارها الشاعر بعناية من القاموس اللغوي التراثي وبذلك أسهمت في إحياء المعجم اللغوي القديم بدلا من اللغة السفسافة الركيكة التي لا تكاد تبين في عصر الضعف. يمكننا أن نضيف من خاصيات الوحدات اللغوية في النسيج النصي الإحيائي أنها لغة فصيحة تتسم بالجزالة، والمتانة، والألفاظ الفخمة، والرصانة حتى غطت على الخطاب الشعري الإحيائي، والفضل في ذلك راجع إلى معلم الإحيائيين

[1] الرصافي معروف، الديوان، مج2، ص: 348.

[2] غنيمي هلال محمد، في النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص: 259.

[3] الجواهري محمد مهدي، ديوان الجواهري، المكتبة العصرية، صيدا . بيروت، لبنان، د. ط، 1967م، ج1، ص: 290، 291. (أضام: أظلم، حنقا: غاضبا، الأرقم: أخبث الحيات، الصّلُّ: نوع من الحيات، أنغص: يعكر عليه العيش، أشرق: بمعنى غص بالماء أو الريق).

الأول محمود سامي البارودي، فقد "أعاد.. للشعر العربي في عصر الثورة العرابية الجزالة والرصانة ومتانة التراكيب التي عرف بها شعر الفحول"[1]. و نستشهد في هذا السياق بواحدة من روائع البارودي، يقول فيها:

لَـبَيْكَ يَـا دَاعِـيَ الأَشْـوَاقِ مـن دَاعِـي ... أَسْـمَعْتَ قَلْبِـي وإن أَخْطَـأْتَ أَسْـمَاعِي
مُرْنِـي بِمـا شِئْتَ أَبْلُـغْ كُلَّ مـا وَصَلَتْ ... يَــدِي إليــه فَــإِنِّي سَــامِعٌ وَاعِــي
فَـلا ورَبِّـكَ مَـا أُصْـغِي إلـى عَـذلٍ ... ولا أُبِــيحُ حِــمَى قَــلْبِي لِــخَدَّاعِ
إِنِّــي امْـرُؤٌ لا يَـرُدُّ العَـذْلُ بَـادِرَتِي ... ولا تَـفَلُّ شَــبَاةُ الخَطْــبِ أَسْـمَاعِي[2]

وبعد كل ما سيق يمكننا القول بأن الحركة الشعرية الإحيائية قد أخذت بتلابيب معطيات البنية اللغوية للخطاب الشعري التراثي، ووفق ذلك البديل أعاد الإحيائيون تخصيب القصيدة الحديثة، فكان لجهود الشعراء الإحيائيين أن أيقظوا الحس العربي، كما كان في ذلك عظيم فائدة إذ أمنت اللغة العربية وحفظت ألفاظها من خلال الممارسة الشعرية.

5- البنية الموسيقيّة في الخطاب الشّعري الإحيائي:

سنعمل في هذا العنصر على مساءلة خصوصية البنية الموسيقية كنسق مستقل، تحددت مرجعيته انطلاقا من معطيات البنية الموسيقية التراثية وعلى الهيئة التي تأسست عليها القصيدة العمودية في الغالب الأعم من الإنتاجية الشعرية، وفي الأقل منها ضمن نتاجات الموشحة، وبنوع من التفصيل يمكننا القول بأن البنية الموسيقية للخطاب الشعري الحديث عولت على إحياء نظام القصيدة العمودية، والبداية التفصيلية في ذلك انطلاقا من تبني نظام البيت الذي أفضى إلى بناء القصيدة وفق شكل عمودي، وهذا البيت هو في حد ذاته عبارة عن بناء قائم "على أساس الاعتدال والاستواء والفصل"[3]، حيث يخضع البيت لتركيبة الشطر الأول ويطلق عليه سمية الصدر في الوقت الذي يقابله الشطر الثاني ويطلق عليه سمية العجز، يلتزم الشاعر بهذا النمط من بداية القصيدة إلى نهايتها.

كما درج الشعراء الإحيائيون على "استخدام القصيدة بمظهرها المعروف ذات الروي الواحد والقافية والوزن الواحد"[4]، وإن اختيارهم هذا النظام الموحد في القصيدة بين الروي والقافية وأخيرا البحر قد استوحاه الشعراء الإحيائيون من خاصية القصيدة العمودية. أقام التجريب الشعري الحديث –في عمومه– وعلى مستوى الروي على نظم الخطاب الشعري تقريبا على كل أحرف اللغة العربية دون استثناء، إلا أننا نلاحظ أن ارتفاع نسبة النظم على روي دون آخر تختلف من شاعر إلى آخر هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنه لا يمنع من انتفاء ورود بعض الأحرف كروي في دواوين بعض الشعراء الإحيائين وبيان ذلك أننا نجد في ديوان البارودي غياب روي حرف الخاء، والغين[5]. غير أننا في بعض المواطن – وهي قليلة جدا– نجد بعض الشعراء الإحيائيين

[1] حفني داود حامد، تاريخ الأدب الحديث تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه، ص: 33.
[2] ديوان محمود سامي البارودي، ص: 181، 182، 183.
[3] بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 1– التقليدية، ص: 124.
[4] الدسوقي عمر، في الأدب الحديث، ج2، ص: 338.
[5] ينظر: ديوان محمود سامي البارودي.

يغيرون في روي القصيدة، وتعليل ذلك أن الشعراء الإحيائيين قلما نوعوا في إنتاجية خطاباتهم الشعرية بين نظام القصيدة العمودية ونظام الموشحة بما هي خطاب شعري تراثي، ومن الأدلة الشعرية على ذلك أنموذج معروف الرصافي التي يحيّ فيه وفد مصر الذي زار العراق سنة 1936م برئاسة المرحوم طلعت حرب زعيم مصر الاقتصادي ومؤسس بنك مصر وشركاته التي عادت على مصر بنتائج طيبة، يقول الشاعر:

أَتَـى مِـنْ مِصْـرَ طَلْعَتُهَـا بْـنُ حَـرْبٍ ... فَـــأَهْلاً بِالمُـــذَلِّلِ كُـــلَّ صَـــعْبٍ
وأَهْـــلاً بالـــذي ادَّخَرَتْـــهُ مِـــصْرٌ ... لـــدَفْعِ مُلِمَّـــةٍ و لِقَـــرْعِ خَطْـــبِ
لَـــقَدْ شَـــاهَدْتُ مُبْتَهِجًـــا بِـــعَيْنِي ... لَـــهُ فِـــي مِصْـــرَ آثَـــارًا كِبَـــارَا
مَعَامِـــلُ مَـــارَسَتْ غَـــزْلاً ونَـــسْجًا ... فَأَغْنَـــتْ فـــي صِـــنَاعَتِهَا الـــدِّيَارَا[1]

أما بالنسبة لمعطى الأبحر فقد نظم الشعراء الإحيائيون قصائدهم على الأوزان الخليلية الست عشرة كالطويل، والبسيط، والرمل، والمتدارك، والخفيف، والمنسرح، والكامل، والوافر..، وإن كان النظم عليها قد شهد نسبا تتفاوت من شاعر إلى آخر. هذه الأبحر عبارة عن مجموعة من التفاعيل قد تكون مختلفة التركيب والنوع والعدد كأن تكون خماسية مع سباعية مثل تفعيلة بحر الطويل (فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن)، أو متحدة التركيب والنوع والعدد كأن تكون خماسية فقط أو سباعية فقط مثل تفعيلة بحر المتقارب (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)، شكلت هذه الأخيرة على جسد القصيدة الإحيائية تقطيعا متساويا ومتوازيا بين التفاعيل يخضع لشكل ثابت الصورة، ومنتظم الورود، حتى كانت مجموعة من الوحدات والأنساق الوزنية، وهذا الاعتدال في الأجزاء هو أحد مولدات الموسيقى الإحيائية وهو معطى تراثي محض. ترد الأبحر الخليلية عند الشعراء الإحيائيين على الخيار، فهي قد ترد تامة أو مجزوءة أو مشطورة وأخيرا منهوكة، وربما نستغل الفرصة لنستشهد بنموذج شعري لحافظ ابراهيم سميته " ذكرى " وهو من الرجز المنهوك كتبه حافظ وهو في السودان إلى طائفة من إخوانه حيث يقول شاعر النيل:

مِـــنْ وَاحِـــدٍ مُـــنَفِّرِ المَنَـــامِ
طَرِيـــدُ دَهْـــرٍ جَـــائِرِ الأَحْكَـــامِ
مُشَـــتَّتَ الشَّـــمْلِ عَلَـــى الـــدَّوَامِ
مُـــــلازِمٌ لِلهَـــــمِّ والسِّـــــقَامِ[2]

ومن المعطيات التي شكلت خصيصة القصيدة الإحيائية الحديثة ما يطلق عليه علم البديع مصطلح "التصريع"، وهو ظاهرة أحياها الشعراء الإحيائيون في مستهل النسيج الشعري لقصائدهم الحديثة، وذلك من باب الحفاظ على مولدات الموسيقى في القصيدة، ولدينا عديد شواهد عجت بها دواوين الإحيائيين، ومثال ذلك قصيدة البارودي التي قالها بعد عودته من المنفى الذي دام سبع عشرة عاما من الاغتراب، فلما رأى الشاعر مصر من بعيد وهو على ظهر السفينة أنشد قصيدته وقد استهلها بتصريع:

[1] الرصافي معروف، الديوان، مج2، ص: 684 ، 685 .
[2] ديوان حافظ ابراهيم، ج1، ص: 197.

أَبَابِـلُ مَـرْأَى العَـيْنِ أَمْ هَـذِهِ مِصْـرُ فَإِنِّي أَرَى فِيهَا عُيُونًا هِيَ السِّحْرُتَدِينُ
نَــوَاعِسُ أَيْقَظْــنَ الهَــوَى بِلَــوَاحِظٍ لَــهَا بِالفَتْكَــةِ البِــيضُ والسُّــمْرُ[1]

تغيت الحركة الشعرية الإحيائية المشرقية مأسسة البنية الموسيقية الحديثة وذلك من خلال عملية تخصيبها ضمن أعطاف موسيقى القصيدة العمودية بما هي مرجعية تراثية، ومن خلال ما سيق حول البنية الموسيقية يمكننا القول بأن مجموع التقديمات الإحيائية قد أعادت للقصيدة العربية الحديثة إهابها بعد أن أبلي مع معطيات عصر الانحطاط لتعود القصيدة الحديثة إلى الواجهة مع الحركة الشعرية الإحيائية، فكان من إيجابياتها المحافظة على خاصيات موسيقى القصيدة العمودية، كما أيقظت الحسّ العربي موسيقيا، وأمنت الذوق الشعري لدى ذائقة التلقي، وأخيرا أحيت الأذن الموسيقية من خلال إثارة إعجاب المتلقي بموسيقى النص الشعري هذه الموسيقى التي طمرت عناصر تطريبها وإمتاعها في عصر الضعف فكان في وقته لا يسمع إلا كل نشاز منفر من النص الشعري.

وفي ختام هذه الأوراق لا يسعنا سوى الإقرار بجهود الإحيائيين الرامية إلى تخصيب القصيدة لينتعش بذلك الخطاب الشعري الحديث، سواء على مستوى هيكلة القصيدة، أو الأغراض الشعرية ومعانيها، أو الصورة الشعرية، أو البنية اللغوية، و أخيرا البنية الموسيقية، إلا أن هذا لم يكن ليرضي بعض الأطراف التي وَسَمت الإحيائية بالجمود والتقليد فكانت الفرصة لتدعو تلك الأطراف إلى ضرورة التجديد في الخطاب الشعري لتكون هذه الدعوة المفتتح نحو الحركة الشعرية التجديدية الحديثة.

[1] ديوان محمود سامي البارودي، ص: 145.

المحاضرة الثّالثة الإحياء الشّعري في المغرب العربي

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- - أن يكون الطّالب قادرا على تحديد مفاهيم بعض المصطلحات (الحديث، المغرب..)

2- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد أسباب الإحياء الشّعريّ بالمغرب العربي الحديث.

3- أن يكون الطّالب قادرا على إبراز خاصيّات القصيدة الشّعريّة المغربيّة الحديثة.

تمهيد:

ما تزال الحركة الشعرية الإحيائية في العصر الحديث تشهد حضورا في الوطن العربي، ولكن هذه المرة في أرض أخرى غير المشرق إنها بلاد المغرب العربي، حيث سُجِّلت فيها إنتاجية منوعة وثرة ومتماشية مع مجموع الظروف التي مرت بها تلك البلاد، هذه الحركة أطلق عليها سمية الإحيائية الشعرية المغربية، وعليه، كيف هي ما قبليات الخطاب الإحيائي المغربي الحديث؟ ما هي أسباب ميلاد الحركة الإحيائية؟ ومن هم أبرز شعرائها؟ ما هي الخصائص التي تميز بها الخطاب الشعري الإحيائي المغربي في العصر الحديث ؟

أوّلا- مفاهيم أوّليّة:

يقع غرب المشرق العربي أقطار لغتها الرسمية هي اللغة العربية ودينها هو الإسلام، وبحكم موقعها غرب المشرق أطلق عليها المؤرخون والدارسون المعاصرون سمية بلاد المغرب العربي، وهو "عندهم لا يعني سوى تلك الأقطار مجتمعة (ليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب، وموريتانيا)"[1]. نحدد بداية العصر الحديث في هذه الأقطار بدءا من دخول الاستعمار الأجنبي والبداية الفعلية كانت مع تاريخ احتلال فرنسا للجزائر وذلك سنة 1830م، في حين كان فرض الحماية على تونس سنة 1881م، لتتأخر باقي دول المغرب العربي في احتلالها حيث تتحدد الحماية في المغرب الأقصى سنة 1912م، وموريتانيا عام 1903، في حين احتلت ليبيا من قبل الاستعمار الإيطالي في سنة 1911م، ينتهي العصر الحديث بالنسبة لدول المغرب المغربي حسب رأينا قبيل نهاية الحرب العالمية الثانية وذلك في سنة 1945م.

أول الحركات الشعرية بروزا بالمغرب العربي هي الإحيائية، يطلق عليها يوسف ناوري مصطلح التقليدية، في حين ابن تاويت فيسميها التقليد العتيق. ويراد بالإحيائية في الخطاب الشعري المغربي الحديث "مجموع الممارسات الشعرية التي تثبت سنة اتباع التقاليد الشعرية العربية القديمة وجعلت من القصيدة التي تعارفها العرب طوال تاريخهم في إيقاعها وبنائها في رؤيتها والذاتية طريقة قولها من خلال عمود مخصوص أنموذجها تقتفي مظاهره وعلاماته الدالة وتتمثلها"[2].

ثانيا_ أسباب وجود الحركة الإحيائيّة الحديثة في المغرب العربي:

يعود وجود الإحيائية ببلاد المغرب العربي إلى مجموعة من الأسباب الخاصة بهذه البيئة، ونذكر منها طبيعة الأسرة المغربية المتسمة بالطابع الإحيائي، وذلك راجع إلى أصولها ولهذا السبب أخضعت تلك الأسر

[1] بوفلاقة سعد، دراسات في أدب المغرب العربي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 18.

[2] ناوري يوسف، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ج1، ص: 76.

نظام تعليم أبنائها لطبيعتها الإحيائية، فكانوا ينهلون معارفهم وخاصة الشعر من المرجعية التراثية، حتى غدت إنتاجات شعراء تلك الأسر ذات سمت إحيائي. ومن الأسباب نضيف انفراط عقد الوصال فيما بين المشرق والمغرب، فإبان مرحلة الاستعمار بقي المغرب العربي طوال هذه الفترة محجوبا عن كل جديد ومستجد يخص الحركة الشعرية المشرقية، فراح الشعراء المغاربة يتمثلون "الثقافة القديمة بعيدا عن كل تيار فكري جديد في حين أن غيره من البلاد العربية ولا سيما الشرقية كمصر والشام والعراق كانت تشهد قيام حركة علمية وأدبية نشيطة"[1]. وآخر سبب راجع إلى عامل الاستعمار الذي تأكد خطره عند المغاربة وذلك من خلال إلغائه اللغة العربية واستبدالها باللغة الفرنسية، وكذا محاربته الدين الإسلامي بزرع البدع والخرافات في المجتمع المغربي، فضلا عن سياسة الاستعمار الرامية إلى تنصير البلاد فقد "أجمع ساسة فرنسا وقوادها العسكريون والمبشرون الدينيون وغيرهم من رجال الفكر والثقافة على التمهيد بسياستهم العدوانية على الهوية لتنصير البلاد والعباد"[2]..إلخ، فانكفأ شعراء المغرب العربي وراء أسوار الأنموذج الإحيائي كوجه من وجوه محاربة هذا الدخيل وذلك باستخدامهم الخطاب الشعري ضد المستعمر كخط دفاع عن مكتسبات الأوطان المغربية الحديثة من حيث الهوية واللغة والدين.

ثالثا_ الحركة الشّعريّة قبل العصر الحديث :

عرفت الحركة الشعرية المغربية لمرحلة ما قبل العصر الحديث نشاطا، ورواجا، وغزارة إنتاج، ورقي أنموذج على كافة المستويات*، وذلك على مدار القرن الثامن عشر، فنظم الشعراء المغاربة في غرض الهجاء، والرثاء، والحكمة، فضلا عن الموشحات، والأزجال، والشعر الصوفي، والمولديات، فكان شعر هذه المرحلة قريبا من خاصيات الشعر المشرقي في عهد العباسيين والأمويين والجاهليين نظارة، ورقة، وسلاسة، وعذوبة، وسلامة معنى. ومن الأغراض التي نتمثل بها في أوراقنا الوصف الذي انتشر في الخطابات الشعرية المغربية وخاصة وصف الطبيعة في عمومها، والذي ساعد الشعراء على ذلك هو جمال الطبيعة المغربية فوصفوا كل جميل وقعت عليه أعينهم وأثر فيهم، ومن تلك الموصوفات جمال مدينة مزغنة وأمطارها، وخضرتها التي وصفها ابن راشد، وكذلك وصف الرياض التي نظم فيها كل من الشيخ محمد بن محمد وتلميذه أحمد بن عمار الجزائري، الذي نستشهد له بهذه القصيدة في وصف روض، حيث يقول :

[1] كنون عبد الله، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 1984، ص: 17.

[2] داهش محمد علي، دراسات في تاريخ المغرب العربي المعاصر، مركز الكتاب الأكاديمي، ط 1، 2015، ص: 19.

* كدليل على ذلك ينظر المادة الشعرية مفصلة وبشكل مسهب المراجع الآتية: الطمار محمد، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2010، وكذا ابن تاويت محمد، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984م، الجزء الثالث.

أَنَسِـــيم رَوْضٍ رَقَّ فـــي سَـــرَيَانِهِ وثَنَـــى الصَّـــيبُ فَـــرَاقَ فـــي مَيلانِـــهِ
بَعثَـتْ أَرِيجَتُـهُ السَّـلْوَ فـي خَـاطِرِي فَـتَخَلَّصَ المَحْـزُونُ مـن أَحْزَانِـهِ
وتَفَتَّقَـــتْ أَكْمَامُـــهَا عـــن زَهْرِهَـــا خَـــلَعَ الرَّبِيـــعُ بهـــا حُلَـــى أَلْوَانِـــهِ
وجَـــرَى بـــهَاتِيكَ الجَـــدَاوِلِ مَاؤُهَـــا فَبَـــدَا انْسِـــيَابَ الـــرُّقَطِ مـــن جَرَيَانِـــهِ
وأمَـــالَ أَعْـــطَافَ الغُصُـــونِ نَسِـــيمُهَا لمَّـــا انْبَـــرَى للـــرَّكْضِ فـــي مَيْدَانِـــهِ

أَمْ رَوْضَـــةٌ غَنَّـــاءُ رَاقَ رُوَاؤُهَـــا فَتَعَطَّـــرَ المِضْـــمَارُ مـــن رَيْعَانِـــهِ[1]

ونضيف من الأغراض المدح الذي ذاع وانتشر بكثرة بسبب طبيعة الحكم الملكي، فكان الشعراء يدخلون به على ملوكهم، كما تعزز غرض المدح عند المغاربة بالتحرشات الإسبانية المنتهية باحتلال أطرافٍ من أراضي المغرب الأقصى، فكانت كل موقعة حربية يُنتصر فيها إلا ومدح فيها الشعراء ملوكهم على تلك الصنيعة، ومن ذلك مدحية مفتي فاس عبد الواحد بن محمد البوعناني، وقد نظمها في المولى اسماعيل إثر استرجاعه لثغر العرائش الذي كان بيد النصارى، حيث يقول الشاعر:

ألا أَبْشِـــرْ فَهَـــذَا الفَـــتْحُ نُـــورُ قَـــد انْتَظَمَـــتْ بِعَـــزْمِكُم الأمُـــورُ
حَمَيْـــتُم بَـــيْضَةَ الإسْـــلامِ لمَّـــا بِعَـــينِ الحَـــقِّ قَـــد حَـــرس الثُّغُـــور
وجَـــاهَدْتُم وقَـــاتَلْتُم فَـــأَنْتُم لِـــدِينِ اللهِ أَقْمَـــارٌ تُنِـــيرُ
وأَطْلَعْـــتُم صَـــوَارِمَكُم نُجُومًـــا لَـــدَى هَيْجَـــاءِ صَـــاحِبِهَا كفُـــورٌ
وفِـــي ثَغْـــرِ العَـــرَائِشِ قَـــدْ تَبَـــدَّى لِقَـــدْرِكُم علـــى الشِّـــعْرَى الظُّهُـــورُ
لَقَـــدْ كَـــانَ المُلُـــوكُ يُسَـــاوِمُوهَا ورَامُوهَـــا وبَـــانَ لهـــم نُفُـــورُ
فَلمـــا جِـــئْتَهَا انْقَـــادَت وقَالَـــت إِلَيـــكَ بِـــحَقِّ مَوْلاتَـــا المَصِـــيرُ[2]

كما غَنِي التجريب الشعري المغربي بغرض الاستصراخ، ومرد ذلك هو التحرشات الاسبانية، ومن ذلك نورد قصيدة الشاعر أبو عبد الله محمد بن عبد المؤمن الذي أنشد مطولة يستصرخ فيها باب حسن، ومما جاء فيها:

[1] الطمار محمد، تاريخ الأدب الجزائري، ص: 354، 355.

[2] ابن تاويت محمد، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، الجزء الثالث، ص: 839.

نَادَتْـــكَ وَهْـــرَانُ فَـــلَبِّ نِـــدَاهَا وانْـــزِلْ بِهَـــا لا تَقْصِـــدَنَّ سِـــوَاهَا
واحْـــلُلْ بِهَاتِيـــكَ الأَبَـــاطِحِ والرُّبَـــا واسْتَصْـــرِخَنَّ دَفِينَـــهَا الأَوَّاهَـــا
واسْتَـــدْعِ طَائِفَـــةَ العَسَـــاكِرِ نَحْوَهَـــا يَغْـــزُو بِـــها و لْيَنْزِلُـــوا بِفِنَاهَـــا
قَـد طَالمَـا عَبَثَـتْ بِهـا أَيْـدِي العِـدَا حَتَّـــى اســـتَبَاحُوا أَرْضَـــهَا وحِمَاهَـــا
وتَصَـرَّفُوا فـي المُسْـلِمِينَ بمَـا غَـدَا أُعْـــجُوبَةً لمـــن اغْتَـــدَى يَرْعَاهَـــا
أَضْـحَى الصَّـلِيبُ مُؤَيـدًا والـدِّين قـدْ دَرَسَـــت مَعَالِمُـــهُ فَلَسْـــتَ تَرَاهَـــا
جَـعَلُوا بهَـا النَّـاقُوسَ فـي أَوْقَـاتِهِم بَـــدَلَ الأَذَانِ وغَـــيَّرُوا مَعْنَاهَـــا[1]

كما ظهر شعر رثاء المدن بسبب سقوطها في يد الاسبانيين، ومن ذلك ندب الشاعر الفقيه مفضل أفيلال مدينة تطوان بعد سقوطها في يد الإسبان، يقول الشاعر:

مَلَّكْتَـــــــــهُ لأعَـــــــــادِي كَسَـــــرْتَ جَمْـــــعَ السَّـــــلامَهْ
نَصَبْتَـــــــــهُ لـــــــــلدَّوَاهِي ولـــم تَخَـــفْ مـــن مَلامَـــهْ
خَـــــفَضْتَ قَـــــدْرَ مَقَـــــامٍ للرَّفْـــــعِ كَـــــانَ عَـــــلامَهْ
يَـــا دَهْـــرُ قُـــلْ لِـــي عَلامَـــهْ لَيسَـــــتْ تُسَـــــاوِي قُلامَـــــهْ

فالدِّيـــــنُ يَبْكِـــــي بِـــــدَمْعٍ يَحْكِيـــــهِ صَـــــوْبَ الغَمَامَـــــهْ
عَلَـــــى مَسَـــــاجِدَ أَضْـــــحَتْ تُـــــبَاعُ فِـــــيهَا المُدَامَـــــهْ[2]

رابعا_ الحركة الشّعريّة الإحيائيّة المغربيّة في العصر الحديث:

1- المدّ الإحيائي بالمغرب العربي:

شهد المغرب العربي في العصر الحديث انتشار المد الإحيائي في جل أقطاره، فعلى صعيد المغرب الأقصى يشهد عبد الله كنون بأن "الحياة الفكرية والأدبية بقيت على حالها من تمثل الماضي واحتذاء حذوه سواء في المادة أو القالب، في المعنى أوالأسلوب، المؤلفون يضعون تآليفهم على غرار الذين من قبلهم، والأدباء يصوغون أدبهم نفس الصياغة التي توارثوها عمن تقدمهم"[3]، إن الطابع الإحيائي يشهد مدا واسع الانتشار حتى خارج مجال الحركة الشعرية مشتملا على الحياة الفكرية، والتأليف، والأدب، وهذا نرجعه –بدورنا– إلى أسباب وجود الإحيائية في حد ذاتها بالمغرب العربي إبان العصر الحديث. أما في تونس فنقرأ إقرارا لمحمد الفاضل بن عاشور وإن كنا نراه مقتضبا يرصد فيه وضع الشعراء الإحيائيين الأوائل في تونس، وقد خص الشاعر قبادو ومحمد الباجي المسعودي وغيرهم من أقطاب الإحيائية بتونس، فهؤلاء الشعراء قد "تعاطوا الشعر فأجادوا وجودوا، وإن لم يبلغوا شأن الفحول، كانوا جميعا من العلماء الزيتونيين وكان شعرهم متين الأسلوب، سليم الذوق

[1] الطمار محمد، تاريخ الأدب الجزائري، ص: 359.

[2] ابن تاويت محمد، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، الجزء الثالث، ص: 900، 901.

[3] كنون عبد الله، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ص: 25.

البياني وإن كانت روح قصائدهم ومقطعاتهم إلى السذاجة أقرب"[1]. في حين إذا انتقلنا إلى موريطانيا فإننا نجد تأسيس الإحيائية بها قد تم بعد ثورة الشعراء على سطوة السلطة الدينية بموريطانيا بعد أن كانت تفرض هيمنتها على كل شيء باسم مجموع فقهاء شنقيط وما جاورها، وبذلك تحرر الشعراء الموريطانيون من الأنموذج الديني وشرعوا في التأسيس للخطاب الشعري الإحيائي حيث المرجعية مستوحاة من الشعر القديم وخاصة الجاهلي كأنموذج حيوي بالنسبة لشعراء العصر الحديث بموريطانيا كابن الطلبة 1856م ومحمد بن حنبل[2]، ومن أهم الأغراض التي بدأت تدب فيها الحياة نذكر الغزل، والهجاء. أما في ليبيا[3] والجزائر لم يشذ الوضع فيهما عن باقي أقطار المغرب العربي فقد ساد فيهما الخطاب الشعري الإحيائي الذي حاول النسج على طريقة القدماء واحتذاء نماذجهم الشعرية التراثية، وبهذا بات معنا الحديث عن الإحيائية الشعرية المغربية أمرا ممكنا ستؤيده الشواهد الشعرية.

2_ مستويات الإحياء في الخطاب الشعري المغربي الحديث:

حظي الخطاب الإحيائي بالتنوع والغزارة على صعيد إنتاجية الأغراض الشعرية، فقد نظم الشعراء المغاربة تقريبا في جل الأغراض، كالغزل، والفخر، والمدح، والحكمة، والوصف، والرثاء، والهجاء..، ودليل ذلك ما وجدناه من شعر مبثوث في بطون الدواوين أو الدراسات المهتمة بجمع المادة الشعرية المغربية. وفي زاوية ما من الطرح نشير إلى أن الخطاب المغربي الحديث قد تمثل خاصيات الشعر القديم كأنموذج يحتذيه الشعراء على صعيد الأغراض الشعرية ومعانيها، وأول الأغراض الشعرية التي نختارها للحديث عنها المدح، فقد نظم فيه الشعراء المغاربة بكثرة، ففي المغرب الأقصى يرجع سبب الاهتمام بالمدح إلى طبيعة الحكم الملكي والمدح يترابط أكثر مع السلاطين لمدحهم، ولقد استمر هذا الحال من الترابط حتى في عهد الحماية، ويعضد كثرة النظم كثرة المداحين في المغرب الأقصى والدليل على ذلك ما يحكيه السقاط في دراسته عن أهم شعراء المدح في فترة الحماية قائلا: "ولعلي أكتفي في إطار المجموعات الشعرية في هذه المرحلة بالإشارة إلى ديوان اليمن الوافر الوفي في مدح الجناب اليوسفي لعبد الرحمان بن زيدان العلوي الذي ضم فيه المؤلف إلى جانب شعره في مدح السلطان مولاي يوسف بن السلطان مولاي الحسن الأول أشعار غيره من المبدعين في الموضوع ذاته أمثال محمد البكاري ومحمد بوجندار وغيرهما"[4] . أما في تونس فمن شعراء المدح محمود قبادو، والشيخ محمد الحشايشي الشريف متفقد خزائن الكتب بالجامع الأعظم (1855- 1912م)، والشاعر السيد العربي الكبادي(1881- 1961م)، وهو أحد أعيان المتطوعين بالجامع الأعظم، ومن النماذج المدحية المستشهد بها مقطوعة شعرية للكبادي توجه بها إلى صاحب مجلة السعادة، علق عليها محمد الفاضل ابن عاشور فقال:

[1] ابن عاشور محمد الفاضل، الحركة الأدبية والفكرية في تونس في القرنين 13-14 هـ/ 19-20م، مطبعة الرشيد، تونس، ط1، 2009م، ص: 63.

[2] ينظر: ناوري يوسف، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1 ص: 107.

[3] م، ن، ج1ص: 87.

[4] السقاط عبد الجواد، الدولة والأدب في تاريخ المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002، ص: 19.

"مقطوعة أخرى بخمسة أبيات للعربي الكبادي ...لا تخرج معانيها عما هو سائد معروف في باب التقريظ والتمجيد"[1]، ومما جاء في المقطوعة قول الشاعر:

سَعَادَتُكُم فِينَا لقد طَلَعَتْ شَمْسَا ... فَكُلّ لَها أَضْحَى مَشُوقًا كَمَا أَمْسَى
ولله ما خَطَّتْ يَرَاعَتُكَ التي ... بِرِقَّةِ ما تُبْدِيهِ تَسْتَمْلِكُ النَّفْسَا
مَجَلَّةُ عِلْمٍ لم تَجل في ضَلالَةٍ ... ولكن جِرَاحَاتُ الضَّلالِ بها توسَّى
تَقُولُ لِقَارِيهَا مَقَالَةَ مُرْشِدٍ ... سَتُقْرِئُكَ الحَقَّ المُبِينَ فلا تَنْسَى
فَدُمْتُمْ ودَامَتْ لِلأَنَامِ سَعَادَةٌ ... وأَيْدِي العِدَا لا أَسْتَطِيعُ لهَا مَسَّا[2]

وإذا انتقلنا إلى غرض الفخر فإننا نجد القباج يذكر عددا معتبرا من الشعراء الذين نبغوا في هذا الغرض بالمغرب الأقصى، وقد اخترنا منهم على سبيل الاستشهاد الشاعر البلغيثي، وكان عالما جهبذا من جهابذة علماء الفقه الإسلامي، وأديبا، له قصيدة في غرض الفخر عنوانها أغالي بنفسي، حيث يقول فيها الشاعر :

أُغَالِي بِنَفْسِي أَنْ تُسَامَ بِوَقْفَةٍ ... بِبَاب ولو بَاب الأَمِيرِ المُحَجَّبِ
أَرَى كُلَّ مَجْدُودٍ بِحَظٍّ مِن الغِنَى ... فَقِيرًا حَقِيرًا لا يَقُومُ بِمَطْلَبِي
إذا لَمْ تَكُنْ نَفْسُ الشَّرِيفِ شَرِيفَةٌ ... وِرَاثَةَ نَفْسٍ من جُدُودٍ ومِنْ أَبِ
فَإِنْ عَنَّ في نَهْجِ المَنَاصِبِ ذِلَّةٌ ... تَنَكَّبَتْ ذَاكَ النَّهْجِ حِفْظًا لِمَنْصِبِي
فَتَأْتِي المَعَالِي نَحْوَ بَابِي سَرِيعَة ... وأُدْرِكُ مِنْهَا وِفْقَ قَصْدِي ومَطْلَبِي
أَبَتْ هِمَّتِي إلا المَعَالِي دَائِمًا ... فَمَا شَرَفُ الأَجْسَادِ عِنْدِي بِنِيسَبِي[3]

ما نزال نقرأ من الأغراض الرثاء وشاهدنا قصيدة للشاعر محمد غريط الذي لم يفوت على المشهد الشعري مناسبة وفاة والدة السلطان مولاي يوسف، فراح يرثيها بقصيدة جاء فيها:

عَلَى مِثْلِ هَذَا الخَطْبِ يَنْصَدِعُ الصَّدْرُ ... وتَنْكَسِفُ الشَّمْسُ المُنِيرَةُ والبَدْرُ
وأَيَّدَ بِالصَّبْرِ الجَمِيلِ أَمِيرَنَا ... إذَا لَمْ تَجُدْ بِالدَّمْعِ عَهْدٌ ولا عُذْرُ
أَيَا قَبْرًا لو أَنْصَفَتْ طِرْتُ مَسَرَّةً ... فَقَدْ حَلَّ فِيكَ العِزُّ والمَجْدُ والفَخْرُ
وأَصْبَحْتَ مَحْمُودًا بِخَيْرِ كَرِيمَةٍ ... وتَاقَتْ إِلَيْكَ الأُفقُ والأَنْجُمُ الزُّهْرُ
ورَوْضًا حَبَاهُ الله منهُ عِنَايَةً ... فَعَاجَتْ له الأَمْلاكُ والأَوْجُهُ الغُرُّ
سَقَاكِ مَدَى الأَيَّامِ صَيِّبَ رَحْمَةٍ ... وفَاحَ عَلى الأَرْجَاءِ مِنْ طِيبِكِ النَّشْرُ
وتَبْكِي عُيُونُ المَكْرُمَاتِ ومَالَهَا ... عَلى حَادِثٍ فِي مِثْلِه يَعْظُمُ الأَجْرُ[4]

---

[1] ابن عاشور محمد الفاضل، الحركة الأدبية والفكرية في تونس في القرنين 13-14 هـ/ 19-20م، ص: 319.

[2] م، ن، ص، ن.

[3] ابن العباس القباج محمد، الأدب العربي في المغرب الأقصى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005، ج: 1، ص: 20.

[4] ابن العباس القباج محمد، الأدب العربي في المغرب الأقصى، ج: 1 ، ص: 16.

وفي الاعتذاريات، نتمثل الخطاب الشعري الذي نظمه الشاعر محمد الشاذلي مع الإشارة أن هذا النموذج الشعري قد ورد ذكره في ديوان الأمير، يقول الشاعر الشاذلي معتذرا من الأمير عما كان من عتاب للشاعر في حق الأمير، فقال :

سَـلامٌ يَـفُوقُ المِسْـكَ والنَّـدَى عُرْفُـهُ ... يَـعُمُّ حِـمَى قَـوْمٍ كِـرَام المَحَافِـلِ
كِـرَامٌ إذا مَـا العَبْـدُ بَـيْنَهُم جَنَـى ... حَبَـوْهُ بِـعَفْوٍ شَـامِل ومَآمِـلِ
بِـقَدْرِ عَظِـيمِ الـذَّنْبِ يَعْظُـمُ عَفْـوُهُم ... فَـأَكْرِمْ بِهِـمْ قَوْمًـا كِـرَام الشَّـمَائِلِ
عَلَـى قَـدْرِ نَقْصِـي عَـامِلُونِي بِفَضْـلِكُم ... أَيَـا كَـامِلِينَ الوَصْـفَ لَسْـتُ بِكَامِـلِ
نَـدِمْتُ عَـلى مـا كـان مِنِّـي ونَـادِمٌ ... عُـقَيْبَ وُقُـوعِ الفِعْـلِ لَـيْسَ بِفَاعِـلِ
عَلَـى أَنَّ عَقْـلَ المَـرْءِ يَـذْهَبُ للقَضَـا ... فَذُو العَقْلِ ذُو عِلْـمٍ ولَـيْسَ بِجَاهِـلِ[1]

وبتتبعنا لمعاني الأغراض الشعرية نجد الشعراء المغاربة كلما تطرقوا لغرض من الأغراض الشعرية إلا واستلهموا معانيها من مرجعية تراثية، فكان لمعاني كل غرض نسقه المستقل بحيث تجري تلك الأنساق على طرائق مخصوصة لم يخالفها الشعراء الإحيائيون المغاربة، وبهذا كان الخطاب التراثي أنموذجا تمسك بأهدابه الشعراء المغاربة فراحوا يأتون بالمعاني على مستوى غرض الغزل –على سبيل الاستشهاد– مثلما جاء به الأولون، ومنها غنج المحبوب / تيهه ودلاله أمام المُحِبِّ / انفطار قلب المُحِبِّ / ذكر الوجْد في قلب المُحِبِّ / حرقة كبد المُحِبِّ / انهمار الدموع من عين المُحِبِّ.. إنها بعض من كل كمنطلقات تأسيسية لتشكيل نسق البنية الغزلية والدليل على احتواء الشعر الغزلي لتلك المعاني قصيدة للشاعر الحسن بن ناصر بن الحاج الداودي التلمساني الحسني، والمولود بفاس في شهر ذي الحجة سنة 1317هـ ، حيث يقول:

حَـلِيفَ السُّـقْمِ ذُو جَـفْنٍ مُسَـهَّدِ ... كَـثِيرَ لَـوْمِي والصَّـبْرُ يَنْفَـد
أَسِـيرَ هَـوَى فَـتَاةٍ ذَاتُ ظُـرْفٍ ... لِـطَلْعَتِهَا سُـرَاةُ القَـوْمِ سُـجد
صَـبَا قَلْبِـي إليهَـا مُـذْ رَآهَـا ... تَجَلَّـت فِـي سَـمَاءِ الحُسْـنِ فَرْقَـد
وكُنْـتُ أَخَـالُ قَلْبِـي حِـينَ تَـدْنُو الـ ... قُـلُوبُ مِـنَ الهَـوَى ذَاكَ أَبْعَـد
وَلَكِـن خَـانَنِي وانْصَـاعَ لمـا ... رَأَى سَـيفَ النَّـوَاظِرِ فيـهِ يُغْمَـد
وقَـدًّا كَالقَنَـا أو غُـصْنَ بَـانٍ ... إذَا مَـرَّ النَّـسِيمُ بـه تَـأَوَّد[2]

تتسم البنية اللغوية للخطاب الشعري الإحيائي المغربي باختيار ألفاظ جزلة، ومتينة، ذات فصاحة في عمومها، وغير قلقة ونابية في مواطن تراكيبها. ومما نلاحظه أيضا على الألفاظ التي حيك بها النسيج الشعري هو تناسبها مع الغرض الذي نظمت وفقه، ففي النسيج الغَزَلي تستعمل الألفاظ العذبة، السلسة، ونستشهد في هذا السياق بقصيدة الحسن الداودي* حيث نورد منها: الهوى، صبا قلبي، ظرف، الحسن، النسيم..إلخ. وأنسجة شعرية أخرى

[1] ديوان الأمير عبد القادر، تح زكريا صيام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، د. ت، ص: 114.

[2] ابن العباس القباج محمد، الأدب العربي في المغرب الأقصى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005، ج: 2، ص: 203.

* ينظر: المطبوعة، ص: 23.

تناسبها ألفاظ ذات قعقعة، وجلبة، فخمة، قوية، مناسبة لغرض الفخر، و نتمثل هنا بألفاظ قصيدة البلغيثي* التي نورد منها : المحجب / مجدود / الفخر / المجد / البيض / أسيافنا / الحسام / نزلة / ضيغم / الحرب..إلخ. و أهم ما نشير إليه على صعيد البنية اللغوية هو امتياح الشعراء الوحدات اللغوية البانية للنسيج الشعري من المعجم اللغوي التراثي، إذ أخذ الشعراء المغاربة منه كل ما احتاجوا إليه من ألفاظ للنسيج النصي ومنها نستشهد بـ: اليراع، الأنام، مجدود، الشمائل، فرقد، يغمد، القنا ..إلخ.

أما على مستوى البنية الموسيقية يمكننا الحديث عن امتياح القصيدة المغربية الحديثة لأصول بنيتها الموسيقية من الأنموذج العربي القديم، فإذا رجعنا إلى القوالب تحدثنا عن نظم المغاربة للمطولات، والقصائد، والمقطوعات، وحتى البيت والبيتين، وعمدتنا في الاستشهاد بهذا هو ديوان الأمير عبد القادر الذي جمع القوالب الشعرية جميعها ونذكر من كل ذلك مطولة الأمير عبد القادر في الفخر إذ امتدت القصيدة من الصفحة التاسعة بعد التسعين إلى غاية الصفحة التاسعة بعد المائة*. كما تتخذ الأشعار المغربية من الطروح الخليلية معلما لها لرسم شكلها الهندسي وذلك بأخذها بنظام البيت، وفي زاوية أخرى من الطرح نجد القصائد المغربية تنسج وفق تعاليم البنية الموسيقية التراثية سواء تعلق الطرح بالموسيقى الخارجية أو الداخلية، أما تفصيل الموسيقى الخارجية فيكشف عن التزام الشعراء بالأبحر الخليلية الست عشرة سواء كانت الأبحر تامة، أو مجزوءة، أو مشطورة، أو منهوكة، كما لم يخرجوا عن حياض الأوزان الخليلية، ودليلنا في ذلك قصيدة الأديب التهامي بن المهدي المزوار المتوفى سنة 1310 هـ ، جاء فيها :

حَـيَّاكَ مَـا أَمَّـلْتَ مِـنْ أَوْطَـارِ ... فَـاهْنَأْ بِعِـزٍّ شَـامِخِ المِقْـدَارِ
وبَـشِيرُ سُـعْدَى قَـدْ أَتَـاكَ مُبَشِّـرًا ... بِـسَعَادَةِ الإِيـرَادِ والإِصْـدَارِ
فَلَـذِكْرُهَا فِيـهِ ارْتِيَـاحُ القَلْـبِ والـ ... أَرْوَاحِ والأَشْبَـاحِ والأَفْكَـارِ
فِـي حَضْـرَةِ المَلِـكِ الهُمَـامِ المُرْتَـدِي ... بُـرَدَا النَّـدَى والجُـودِ والإِيثَـارِ[1]

لقد نظم الشاعر نصه على بحر الكامل. أما تفصيلية الموسيقى الداخلية فيمكننا الحديث عن مجموع القيم الصوتية التي تغذى البنية الموسيقية وأساسها هو مولدات الموسيقى الداخلية التي تنتجها بعض الأصوات –في قصيدة المزوار أنموذجا– والمنتشرة على جسد القصيدة المدحية كالأصوات الانفجارية ومنها نورد القاف، والباء، والجيم، والدال، فضلا عن الأصوات الصفيرية كالسين، و الزاي وهي جد قليلة في النص، مع التذكير أن اختيار هذا النمط من الموسيقى الداخلية والمتعاضدة مع الموسيقى الخارجية تحصل مناسبته مع غرض القصيدة القائم على تعظيم الممدوح، وفي هذه الصنيعة إحياء للشاعر المغربي الحديث لبعض من تقديمات الأنموذج التراثي.

لقد شهد المغرب العربي انتشار المد الإحيائي على صعيد الخطاب الشعري الحديث، ومما تجدر الإشارة إليه أن النتاج الشعري قد انبثق من عباءة التراثي فتمثله قالبا إبداعيا تبنى خاصياته البنائية، والدلالية، والثيمية،

* ينظر: المطبوعة ص: 22.

* ينظر: ديوان الأمير عبد القادر.

[1] ابن تاويت محمد، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، الجزء الثالث، ص: 906.

واللغوية، والموسيقية، انفتحت الأوساط القرائية على هذا النتاج الشعري كما استمر هو في استحواذه على ذائقة التلقي في البيئة المغربية إلى غاية نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، إلا أن عتب النقاد والدارسين على الإحيائية المغربية أن الشعراء لم يظهروا شخصية إبداعية مغربية مستقلة في ظل ترسم خطى الأنموذج الشعري العربي القديم، مما حال بينهم وبين الإتيان بكل جديد، وعليه، هل يمكن الحديث عن التجديد الشعري الحديث في بلاد المغرب العربي؟

المحاضرة الرّابعة التّجديد الشّعري في المشرق 1

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد أهم اتّجاهات الحركة الشّعريّة التّجديديّة.

2- أن يكون الطّالب قادرا على إبراز خاصيّات التّجديد حسب كلّ مستوى عند مطران.

تمهيد :

ظهرت في العصر الحديث بالمشرق العربي ثاني حركة شعرية اتسمت بالطابع التجديدي، مرجعيتها غربية تنوعت بين الفرنسية والانجليزية كما سجلت تأثرها بالمذهب الرومانسي، وقد شملت هذه الحركة ثلاث اتّجاهات أولها مثّلها مطران خليل مطران، وثانيها شملت جماعة الدّيوان، أمّا ثالثها فخصت جماعة أبولو، حاول كلّ اتجاه شعري أن يقدّم طروحا غايتها تجديد أثواب الخطاب الشعري الحديث فضلا عن الرقيّ به وتطويره، فكان لكلّ واحد منها منطلقاته، وبدائله، وآليّاته وهذا الذي سنفصله من خلال أوراق هذه المحاضرة.

أوّلا . مطران خليل مطران والتّجديد الشّعري:

شكل الجهد المطراني أول اتجاه تجديدي ظهر في المشرق العربي، وبناء على ذلك نسبت إليه ريادة التجديد ليبقى كل من جاء بعده تلميذا له وذلك حسب دراسة خضراء الجيوسي، فقد ذكرت أنه "من المؤكد أن مطران في نظر الكثيرين يشغل مكانة مهمة في الشعر العربي الحديث، وكثيرون يعتبرونه رائد التجديد في عصره. ويقال إنه أول شاعر في جيله عكس النزعات الحديثة، وتحرر من جمود التقاليد الشعرية القديمة، وإنه كان السلف الطيب لشعراء مثل العقاد وشكري والمازني وأبي شادي وناجي وخليل شيبوب"[1]. ولقد تأتى لمطران التجديد بعد سفره من لبنان إلى فرنسا واطلاعه هناك على المذهب الرومنسي، فسجل بذلك "تأثره بالثقافة الفرنسية واطلاعه على آثار الشعراء الرومانسيين"[2]، وتأثره بهم، ومن خلال هذا التأثر بثقافة الآخر عمل مطران على صناعة منطلقاته التجديدية لبناء خطابه الشعري ضمن المانيفستو التجديدي الذي ضمته مقدمة ديوانه، والمرتكزة "على هدم الشكل الكلاسيكي النموذجي برؤية جديدة مستوحاة من الرومانطيقية الفرنسية ومنشؤها التأمل المستحدث لطبيعة ووظيفة الشعر"[3].

1- المنطلقات التّجديديّة المطرانيّة :

يمكننا أن نحدد مجموع المنطلقات التي عول عليها مطران لتجديد الخطاب الشعري الحديث، والمتمثلة في:

أ. الذّاتيّة والموضوعات الشّعريّة :

مس التجديد عند مطران موضوعات الشعر وقد قسم هذه الأخيرة إلى قسمين، فإما أن تكون الموضوعات تخص قضايا الشاعر الشخصية/ الأنا، ومن مشمولاتها الشوق إلى لبنان، عزوف نفسه عن الخمرة واستقباحها،

---

[1] الخضراء الجيوسي سلمى، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص: 87.

[2] علي محمد حسين، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، د. ط، د. ت، ص: 76.

[3] ابن شيخ جمال الدين، معجم آداب اللغة العربية والأدب الفرانكفوني المغاربي، ت مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص: 473.

وصف مرضه، موت رفيق الدرب نجيب المشعلاني،..إلخ، فقال مطران عن هذا القسم من الخطاب الشعري إنما "شرعت أنظمه لترضية نفسي.."[1]. وإما أن تكون الموضوعات خاصة بقضايا أمته/ الآخر ومن بين ثيماتها الدعوة إلى دعم لبنان في نكبتها، قتل البطل الليبي عمر المختار من قبل الاستعمار، تأسيس الجامعات والمدارس ودور الأيتام..إلخ. جعل مطران الشرط في الموضوعات السابق ذكرها أن النظم فيها يستوجب أن يكون عاكسا لشعور الشاعر كما شعر به ودون وصايا خارجية، وبذلك تتحقق الذاتية في موضوعات الأنا والآخر، وها هو يشير إلى ذلك قائلا: "هذا شعري وفيه كل شعوري"[2]، شعور بالفرح، والسعادة، والأمل،..إلخ، أو شعور بالحزن، والأسى، والألم.. وبهذا تتغاير الخطابات الشعرية المطرانية الحديثة عن باقي الخطابات الأخرى المعاصرة لها وهي متسمة بالذاتية كميزة للتجديد الذي هو من مشمولات الطريقة المطرانية الداعية إلى شعر المستقبل.

إن بيان الذاتية في الخطاب الشعري المطراني الخاص بالآخر ما نقرأه في ديوانه كقصيدة تهنئة السيّد نصير التي نظمت حين فاز هذا الأخير ببطولة العالم في حمل الأثقال بالدورة الأولمبية وذلك عام 1936، ومما جاء فيها:

يَـا فَـتَى الفِتْيَـانِ أَحْسَـنْتَ الـبَلاءْ ... فِـي المُبَـارَاةِ وَحَقَّقْـتَ الرَّجَـاءْ
لَـيْتَ لِـي مِـنْ فَضْـلِ مَـا أُوتِيتَـهُ ... قُـدْرَةٍ يُـبْرِزُهَا حِـينَ يَشَـاءْ
فَخَلِيـقٌ بِـكَ أَنْ تُجْـزَى كَـمَا ... جُـزِيَ الأَبْطَـالُ عِنْـدَ القُـدَمَاءْ
أَيُّـهَا الحَامِـلُ أَثْـقَالاً بِـهَا ... كُـلُّ صِـنْدِيدٍ شَـدِيدِ الأَيْـدِ نَـاءْ
وَأَرَيْـتَ الغَـرْبَ مَـا بِالشَّـرْقِ مِـنْ ... هِمَـّةٌ تَحْمِـلُ أَثْقَـالَ البَقَـاءْ[3]

أما عن الموضوعات الشخصية فنختار قصيدة مطران تشوق إلى لبنان نظمها مطران عندما منع من السفر إلى موطنه الأم، وذلك في عام (1922):

لُبْنَـانُ مَـا زَالَـتْ سَمَـاؤُكِ مَطْلَعَـا ... لِلْفَرْقَـدِ اللَّمَـاحِ بَعْـدَ الفَرْقَـدِ
مِـنْ هَـالِكٍ ظَمَـأً وَمَـاؤُكِ قُرْبَـهُ ... مَـرَّتْ بِـهِ حِجَـجٌ وَلَـم يَتَـوَرَّدِ
لا شَـيْءَ فِـي الحِرْمَـانِ أَكْبَـر غُصَّـة ... مِـنْ حَـبْسِ مَكْرُمَـةٍ عَـنِ المُتَعَـوِّدِ
يَـا مَسْـقَطًا لِـرَأْسِ فِـي جَنَبَاتِـهِ ... مِـنْ حَـرِّ شَـوْقِي جَمْـرَةٌ لَـم تُخْمَـدِ[4]

ب- التّجديد على مستوى الصّورة الشّعريّة :

شهد التجريب المطراني التجديد على مستوى الصورة الشعرية وذلك بعد دعوته في بيانه إلى ما سماه بـ: التّوسّع "في مذاهب البيان"[5]، مع الإشارة إلى أن مطران أخضع ذلك إلى متطلّبات العصر حيث يقول: هذا

[1] خليل مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، لبنان، ط2، د. ت، ج1، ص: 9.
[2] خليل مطران، ديوان الخليل، ج1، ص: 13.
[3] م، ن، ج1، ص: 72، 73.
[4] م، ن، ج1، ص: 365.
[5] م، ن، ج1، ص: 13.

التّجديد مبنيّ على أساس الـ "مجاراة لما اقتضاه العصر"[1]، والشاهد على ذلك نص مطران في رثاء رفيقه الأديب نجيب المشعلاني ونظمه 10 فبراير 1921 ، جاء فيه:

فُوجِئْـــتُ فِيـــكَ بِـــأَنْكَرِ الأَنْبَـــاءِ وَفُجِعْـــتُ فِيـــكَ بِـــأَكْبَرِ الأَرْزَاءِ
للهِ صُبْحُـــكَ مَـــا أَشَـــدَّ ظَلاَمَـــهُ وَالضَّـــوْءُ فِيـــهِ بَاهِـــر الـــلأْلاَءِ
أَتَرَكْتَنِـــي بَعْـــدَ السُّـــرُورِ المُنْقَضِـــى لِتَأَسُّـــفٌ لاَ يَنْقَضِـــي وَبُـــكَاءِ
أَيْـــنَ الأَمَانِـــي التِـــي كَانَـــتْ لَنَـــا مَـــا ذَا يُقِـــيمُ الرَّسْـــمُ فَـــوْقَ المَـــاءِ[2]

اشتمل البيت الأخير من هذه المقطوعة المنتقاة من قصيدة مطران على صورة يطلق عليها في علم البيان التّشبيه الضّمنيّ، ففي الشّطر الأوّل يذكّرنا الشّاعر بالأماني التي رسمها مطران وصديقه نجيب المشعلاني وعملا على أن يحقّقاها في الحياة إلاّ أنّها زالت بموت الصّديق المشعلاني، ثم جاء الشّاعر بالشّطر الثّاني وضمّنه معنى آخر ليؤكّد به معنى الشّطر الأوّل من الشّاهد الشّعريّ، فضياع أمانيّ مطران بموت المشعلاني مؤكّد ضمنيًّا كمن يقيم رسما فوق الماء فتمّحي الأماني كما الرّسم بسبب الموت والماء، وهنا يمكننا القول بأنّ الشّاعر قد تفرّد في هذا النّموذج بصناعة المغاير لتكون الصّورة المطرانيّة تجديدية جامعة بين الخيال وطرافة وابتكار المعنى.

ج . الوحدة العضويّة:

اجتهد مطران في ضبط مفهوم الوحدة العضوية وإن كان العتب الذي يقع عليه أنه لم يضع لها مصطلحا، وإن عدنا إلى المفهوم فإن نص مطران في ذلك صريح فالأساس في القصيد أن "لا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها"[3]. إن أساس مقولة الوحدة العضوية هو إحقاق اللحمة بين قطبي البيت والقصيدة ويتم ذلك من خلال ترتيب، وتناسق، وأخيرا توافق المعاني داخل النسيج النصي للقصيدة فتكون نقطة الانطلاق بالنسبة للوحدة العضوية هي البيت ونقطة الوصول هي القصيدة، لقد "كان لهذه الدعوة أثر ثوري بعيد المدى في إدراك الشعر وفي إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة، وفي السمو بموضوعها وغاياتها، وفي صدق صورها وتآزرها جميعا على الوصول إلى هدفها"[4].

ومن الشواهد الشعرية التي ندلل بها على توظيف الوحدة العضوية في النسيج الشعري المطراني نختار قصيدة نابليون والألمان، حيث النص يحكي قصة حرب بين الألمان والفرنسيين، انتصر الفرنسيون أولا عام 1806م ثم سعى الألمان لمحو العار الذي لحقهم، فدخلوا باريس وردوا هزيمتهم انتصارا وذلك سنة 1870م، يبدأ مطران في المقطع الأول بذكر خروج نابليون بجيشه إلى الألمان في عقر دارهم لا يحدوهم سوى الموت وقد قطعوا سهولا لتحقيق بغيتهم يقول مطران:

[1] خليل مطران، ديوان الخليل، ج1، ص: 13.
[2] م، ن، ج1، ص: 97، 98.
[3] م، ن، ج1، ص: 10.
[4] غنيمي هلال محمد، في النقد الأدبي الحديث، ص: 403.

مَشَـتْ الجِبَـالُ بهـِمْ وسَـالَ الـوَادِي ومَضَـوْا مِهَـادًا سِـرْنَ فَـوقَ مِهَـادِ
يَحْـدِي بهـِمِ مُتَطَوِّعُـونَ كَأَنَّهُـمْ عِيـسٌ ولَـكِنَّ الفَنَـاءَ الحَـادِي[1]

ثم ينتقل الشاعر في المقطع الثاني ليتحدث عن التقاء الجيشين في أرض المعركة حيث سار نابليون بجيشه إلى أرض الألمان، ثم ذكر كيف كان نابليون يتقدم على رأس جيشه، ثم انتقل للحديث عن استقبال الألمان للعدو، وقد شكل جيشه جدارا بشريا:

نَفَـرَتْ طَلائِـعُ خَيْلِـهِ مُنْـذُ الضُّـحَى تَتَرَقَّـبُ الأَعْـدَاءَ بِالمِـرْصَادِ
وكَـأَنَّ نَـابِلْيُونَ فِـي إِشْرَافِـهِ عَـلَمٌ عَـلَى عَلَـمِ الزَّعَامَـةِ بَـادِ
فَـتَهَيَّأَ الأَلْمَـانُ لاسْتِقْبَالِـهِ كَالحَـائِطِ المَرْصُـوصِ مِـنْ أَجْسَـادِ[2]

د- الشّعر القصصي:

يعد مطران أول من أسس للشعر القصصي والدليل على ذلك نابليون والألمان وهي من الشعر القصصي، كما نقرأ له قصيدة نيرون[3] وقد نظمها مطران سنة 1924م عندما زار لبنان ثم ذيل هذه الرحلة بزورة إلى فلسطين، كما نضيف القصة الشعرية التي أنشدت في حفل زفاف كريمة آل طبنه إلى السري الفاضل سليم بسترس بك المحامي عام 1902م، وتتناول هذه القصة الشعرية قصة أبينا آدم وحواء منذ إعلان خلقهما إلى حياتهما على سطح الأرض[4]. لقد بات الشعر القصصي محاكا لغايات منها تمجيد الحرية، والشجاعة، ودور المرأة[5] مما استلزم إعادة النظر في "تجديدات مطران دائما على أنها محاولة واعية جرت بإدراك كامل لضرورة إدخال تغييرات تتماشى مع روح العصر، ولا شك في أن الشعراء القصصيين الذين أعقبوا مطران قد تأثروا به، كان أغلب هؤلاء لبنانيين، لكن بعضهم كانوا سوريين أو عراقيين، كما كان قلة منهم مصريين، و كان من بين أهم هؤلاء: شبلي الملاط، وبشارة الخوري، وبولس سلامة من لبنان، وعبد الرحمان شكري وأحمد زكي أبو شادي من مصر"[6].

هذه أبرز التقديمات التي نقرأها ضمن المانيفستو التجديدي المطراني كما أننا نلمس أثرها على صعيد الممارسة الشعرية، وعلى الرغم من تنكر بعض الأطراف لمطران خليل مطران إلا أنه يبقى رائد التجديد الرومانسي في الشعر المشرقي حتى وإن كانت مرجعيته فرنسية، والأهم الذي نشيد به أن مطران ظل صديقا للإحيائيين حاضرا وبقوة من خلال خطابه الشعري التجديدي التوازي مع الخطاب الشعري الإحيائي في أكثر من موقف ومناسبة.

[1] خليل مطران، ديوان الخليل، ج1، ص: 343.(المهاد: حسب شرح الديوان السهول، العيس: الإبل، الحادي: من الحداء و هو نوع من سير الإبل).
[2] م، ن، ج1، ص: 344.
[3] م، ن، ج2، من الصفحة 97 إلى غاية الصفحة 124.
[4] م، ن، ج1، ص: 274، 275.
[5] ينظر: ابن شيخ جمال الدين، معجم آداب اللغة العربية والأدب الفرانكفوني المغاربي، ص: 473.
[6] الخضراء الجيوسي سلمى، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص: 90.

ثانيا– جماعة الدّيوان:

حملت جماعة الديوان اسمها من كتاب ألفته، في حين أصحابها كانوا يطلقون عليها سمية "المذهب الجديد"[1]، تكونت من عباس محمود العقاد، وابراهيم عبد القادر المازني 1889م . 1949 م، وأخيرا عبد الرحمان شكري الذي انسحب من الجماعة في وقت جد مبكر بسبب خلافات بينه وبين باقي الأعضاء. قرر العقاد أن يتم كتاب الديوان "في عشرة أجزاء، موضوعه الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة"[2]، غير أنه لم يظهر من المدونة سوى جزأين فقط. اتخذت جماعة الديوان من الرومانسية الغربية مرجعية لها وتعليل ذلك حسب المازني "نحن نلقح الشجر ليثمر ونطعِّمه ليؤتينا ما هو أطيب.. فلنلقح عقولنا بما عند الغرب لتعود أوفر إنتاجا وأحلى جنى"[3] ، ولو جئنا إلى تثبيت الحديث عن هذه المرجعية نجدها على قسمين، فهناك مرجعية فرنسية وأخرى انجليزية إلا أن أعضاء جماعة الديوان يفضلون الرومانسية الانجليزية ويبررون ذلك بكون "الأمة الانجليزية لم تنبغ في شيء نبوغها في الشعر الذي يرجع في.. إلى الإرادة والعاطفة "[4]، ويضيف المازني موسعا الطرح ، حيث يتم رفض المرجعية الفرنسية؛ لأن "الأمة الفرنسية أضعف الأمم الكبرى شاعرية وأفصحها في الوقت ذاته"[5].

1_ أسباب التّجديد الشّعري لدى جماعة الدّيوان:

أ. الأمل في تقدّم الشّعر: صرح الديوانيون في مقدمة مؤلفهم أنهم ما كتبوا عن الشعر إلا للأمل "في تقدمه لالتفات الأذهان إلى شتى الموضوعات ومتنوع المباحث والحذر عليه من الانتكاس لاجتراء الأدعياء والفضوليين عليه"[6]. يأتي هذا الطرح لأن بعض الحركات الشعرية عملت على إنتاج الخطاب الشعري وقد أهملت مادة مهمة تتسم بالجدة على مستوى الحياة، كما أنها في الوقت عينه تستحق أن تكون مادة لموضوعات للشعر الحديث، فكان من تلك الحركات التقصير في تطوير الخطاب الشعري الحديث مما أدى إلى جمود العملية الإبداعية، ووقوع الشعر في التقليد، فاستدعى استدراك الوضع بالتجديد الشعري عند الديوانيين أملا في تقدمه.

ب . تغيّر مسار المقروئيّة: كان مسار المقروئية وإلى وقت غير بعيد يأخذ تراتبية الشاعر . النص . السلطان؛ لأن "الأمير أو الوزير أو الثري.. هو الذي عليه معول الأديب في الزمن الغابر ينظم فيه شعره ويقصد به إليه.. كان هذا هو الأغلب الأعم، وقد بقي منه شيء إلى أيامنا هذه"[7]، وبفعل بعض التغيرات الحاصلة في المشرق العربي كان من "الطبيعي أن يحدث هذا التطور الذي أحل الجمهور محل ذوي السلطان أو المال"[8]، وبما أن هناك تغير في مسار التلقي بالنسبة للخطاب الشعري فإن ذلك كان مدعاة للتجديد على مستوى موضوعات

---

[1] الديوان في الأدب والنقد، محمود العقاد عباس، وآخر، ج1، ص:3.

[2] م، ن، ج1، ص: 3.

[3] عبد القادر المازني ابراهيم، أحاديث المازني، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص: 154.

[4] عبد القادر المازني ابراهيم، قبض الريح، المطبعة العصرية، مصر، د. ت، د. ط، ص: 152.

[5] م، ن، ص، ن.

[6] الديوان في الأدب والنقد، محمود العقاد عباس، وآخر، ج1، ص: 3.

[7] عبد القادر المازني ابراهيم، أحاديث المازني، ص: 25.

[8] م، ن، ص: 26.

الخطاب الشعري؛ لأنه "من العسير.. أن يقنع الجمهور باقتصار الشعر.. على المدح والرثاء والهجاء والعتاب وما إلى ذلك من الأغراض القديمة"[1].

ج . انتشار التّعليم و الطّباعة: انتشر التعليم واتسعت معه دائرة التلقي كاشفة عن شريحة كبرى من القراء، كما توفرت المطابع التي كانت تنشر في كل المجلات، فأدى ذلك إبان العصر الحديث إلى تحفيز الشعراء المجددين على إنتاجية الخطاب الشعري وبغزارة، وكذا تقديم مادتهم لتطبع وتقرأ.

د . تبني الدّعوة إلى التّجديد: لم يحتف أعضاء الديوان بالخطاب الشعري الإحيائي، وفي ظل اطلاعهم على الآداب الغربية أضحى التجديد ضرورة من ضرورات الحياة في العصر الحديث، فتبنى أعضاء الديوان الدعوة إلى التجديد فها هو المازني يتكلم عن نفسه في مقال خصصه لنقد شعر حافظ فقال: "ولكني لسوء الحظ أحد من يمثلون المذهب الجديد الذي يدعو إلى الإقلاع عن التقليد والتنكيب عن احتذاء الأولين فيما طال عليه القدم ولم يعد يصلح لنا أو نصلح له"[2].

2- البدائل التّجديديّة عند جماعة الدّيوان :

أ- الموضوعات :

قسمت جماعة الديوان الموضوعات الشعرية إلى قسمين، فأما الأول منهما فهو يخص الموضوعات المستوحاة من العصر الذي يعيش فيه الشاعر وما اشتملت عليه من معاني، أما القسم الثاني فهو يخص الموضوعات التراثية، غير أن جماعة الديوان وبالنسبة لكلا القسمين حددت شروطا لابد من تمثلها في الممارسة الشعرية حتى يتحقق التجديد ولقد تمثلت تلك الشروط في الذاتية، والصدق، والفردية، والإحساس. ومن نماذج القسم الأول ما نقرأه في دواوين العقاد حيث يعود الشاعر إلى روح العصر ولكن ضمن اليومي، فقد "وسع العقاد من دائرة الشعر حين خرج به عن إطاره الضيق إلى موضوعات جديدة فجعل كل موضوع صالحا للشعر ورأى أن كل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة وكان فينا نحوه شعور"[3]، وفي هذا الشأن تطالعنا قصيدة المنديل حيث يقول فيها العقاد:

تَـــــعَاشَقَ لُحْمَـــــةً وســـــدَى ورَفْـــــرَفَ خَـــــافِقًا غَـــــرِدَا
وعَاشَـــــتْ فـــــي الرِّضَـــــى شَـــــجَرَاتُهُ مُـــــخْضَرَّةً أَبَـــــدَا
بِيَـــــوْمٍ كَـــــانَ للمِنْدِيـــــلِ قُـــــدس لُحْمَـــــةٍ وســـــدَى
وقُـــــدْسٌ مِثْلُـــــهُ مـــــن أَنْـــــبَتَ الكِتَّـــــانَ أو حَصَـــــدَا
وقُـــــدْسٌ مِثْلُـــــهُ مـــــن قَـــــا مَ عِنْـــــدَ النَّـــــوْلِ أو قَعَـــــدَا
وقُـــــدْسٌ كُـــــلُّ مـــــن نَـــــادَى بـــــه فـــــي السُّـــــوقِ أو شَـــــهِدَا[4]

[1] عبد القادر المازني ابراهيم، أحاديث المازني، ص: 26.

[2] عبد القادر المازني ابراهيم، حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص: 153.

[3] سعد عيسى فوزي، التجديد في شعر العقاد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، د. ط، 1990، ص: 69.

[4] محمود العقاد عباس، هدية الكروان، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 41، 42.

ومن موضوعات العصر الجيبون، وهو قرد رآه العقاد فنظم فيه قصيدة:

أَيُّـــــهَا الجِيبُـــــونُ لا تَقْـــــ ضَـــــح تَقَـــارِيظِي و شُـــكْرِي
أَنْـــتَ بَعْـــدَ اليَـــوْمِ مَـــحْبُو بٌ عَلـــى نَقْـــدِي وشِـــعْرِي
فَـــامْلاء الأَقْفَـــاصَ يَـــا جِيـــ ـــــبُون طَـــــفْرًا أَيَّ طَفْـــــرِ
وقُـــــلْ العَقَّـــــادُ لا يُخْـــــ ـــــطِئُ فِـــي تَعْرِيـــفِ قَـــدْرِ[1]

وتبقى موضوعات العصر مع العقاد من الغزارة بمكان حيث نشير إلى عسكري المرور، وقرش معقول، وساعي البريد، وطائر الكروان الذي خصه العقاد بجزء من ديوانه الذي سماه على اسم ذلك الطائر...إلخ، أما المازني فنجده منشغلا بروح العصر انطلاقا من لفتة منه إلى وردة ذابلة فنظم فيها قائلا:

ذَبُـــلَتْ وأَخْـــلَقَ حُـــسْنُهَا يَـــا لَيْـــتَ شِـــعْرِي مَـــا دَهَاهَـــا
رَوَّيتُهَـــــا بِمَدَامِعِـــــي لـــو كَـــانَ يُحْيِيهَـــا حَيَاهَـــا
وضَـــمَمْتُهَا ضَـــمَّ الحَبِيـــ ـــبِ عَسَـــى يَعُـــودُ لهـــا صِـــبَاهَا
وزَفَـــرْتُ عَـــلَّ زَوَافِـــرِي تُـــجْدِي فَـــزَادَتْ فـــي ذَوَاهَـــا
فَـــرَمَيتُهَا وبرغـــم أَنْـــ ـــفِي أَنَّـــنِي مَـــنْ قَـــدْ رَمَاهَـــا
ولـــو اسْـــتَطَعْتُ حَنَيْـــتُ أَضْـــ ـــلُعِي عَـــلى ذَاوِي سَـــنَاهَا[2]

إن ما " يلفت انتباهنا في هذه القصيدة أن المازني لم يكتف بالوصف مثلما كان الحال عند الجيل السابق من الشعراء عندما يتناولون الطبيعة في شعرهم ، وإنما يحاول بما أوتي من قدرة أن يبعث في قصيدته لونا من التفاعل بين الذات أو الشاعر والموضوع ، وهو الوردة ويظهر هذا التفاعل الوجداني من خلال تأكيده أن الشاعر روى هذه الزهرة من دموعه لعلها تستعيد ما كانت عليه من النضارة والتفتح"[3].

أما الموضوعات التراثية فإننا نقرأ للديوانيين قصائد نظمت في الرثاء، والهجاء، والوصف، والغزل، وهي مشفوعة بطرحهم من بروز الذاتية، والصدق، والفردية، والإحساس، وأول ما نستشهد به في هذا السياق قصيدة للمازني بعنوان مناجاة حسناء نظمها الشاعر ضمن غرض الغزل، يقول فيها:

لا أَنْـــسَ مَنْظَرَهَـــا وقَـــدْ طَلَعَـــتْ لِلعَـــيْنِ بَـــيْنَ خَمَائِـــلِ الـــوَرْدِ

والمَـــــاءُ يُـــــرْقِصُهُ تَدَفُّقُـــــهْ
والبَـــــدْرُ أَشْـــــحَبَهُ تَأَرُّقُـــــهْ
واللَّيْـــلُ طِفْـــلٌ شَـــابَ مِفْرَقُـــهْ

[1] محمود العقاد عباس، عابر سبيل، نهضة مصر، القاهرة، مصر، د. ط، 1997، ص: 18.

[2] عبد القادر المازني ابراهيم، ديوان المازني، مؤسسة هنداوي، مصر، القاهرة، د. ت، د. ط، ج1، ص: 53.

[3] خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص: 154.

والغُصْـــنُ مَيَّـــادٌ وقـــد عَقبَـــتْ حُلَـــلُ النَّسِـــيمِ بِنَفْحَـــةِ الرَّنْـــدِ[1]

ب . البدائل التّجديديّة على مستوى البنية اللّغويّة:

رفض الديوانيون توظيف المعجم التراثي على مستوى البنية اللغوية للنسيج الشعري، وكان البديل هو توظيف القاموس اليومي أي لغة العصر المؤسسة على الاستعمال اليومي، وذلك لقربها من أفهام الناس وبهذا فتح الديوانيون فرصة أخرى للغة الخطاب الشعري الحديث، بأن تتعزز بمجموع الألفاظ الناجمة عن التطور الحضاري الذي شهده العصر الحديث لغة متجددة بتجدد العلم والحضارة وحاجة الإنسان إلى ذلك. و إن أردنا الدليل الشعري على لغة القاموس اليومي فإننا نعود إلى مجموع الشواهد التي استشهدنا بها في عنصر الموضوعات ليتأكد معنا ذلك، غير أن العتب الذي يقع على الديوانيين أنهم لم يلتزموا بذلك طوال الممارسة الشعرية.

ج . البدائل التّجديديّة على مستوى الصّورة الشّعريّة:

لا تعتد جماعة الديوان ببناء الخطاب العشري وفق طروح الصورة الشعرية التراثية؛ لأن الشعراء "جعلوا التشبيه غاية فصرفوا إليه هممهم ولم يتوصلوا به إلى جلاء معنى أو تقريب صورة ثم تمادوا فأوجبوا على الناظم إن يلصق بالمشبه كل صفات المشبه به كأن الأشياء فقدت علاقاتها الطبيعية، وكأن الناس فقدوا الإحساس بها على ظواهرها"[2]، ولهذا لا بد من بدائل تجديدية على مستوى الصورة الشعرية ساقها الديوانيون انطلاقا من طرفين، الأول منهما متعلق بالشاعر، والثاني متعلق بالمتلقي. أما بالنسبة للأول فإن جماعة الديوان ترى بأن الصورة الشعرية تنتج لغاية نقل الشعور وهذا ما نادى به العقاد، فحسب رأيه "ما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس"[3]، إن التشبيه بما هو نوع من أنواع الصورة يتحول إلى أداة لنقل الشعور من الشاعر إلى المستمع. أما بالنسبة للطرف الثاني فيخص المتلقي؛ لأن الصورة الشعرية ما تنتج إلا لغاية التأثير في المتلقي فنقل الشعور ليس كافيا وإنما يعضده التأثير، وفي هذا يقول العقاد: "وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك"[4].

---

[1] عبد القادر المازني ابراهيم، ديوان المازني، ج1، ص: 71.

[2] محمود العقاد عباس، وآخر، الديوان في الأدب والنقد، ج1، ص: 17.

[3] م، ن، ج1، ص: 21.

[4] م، ن، ج1 ، ص: 20 ، 21.

المحاضرة الخامسة التّجديد الشّعري في المشرق2

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على إبراز خاصيّات التّجديد حسب كلّ مستوى عند جماعة الديوان.

2- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد خصائص التّجديد الثّيمي عند جماعة أبولو.

د- البدائل التّجديديّة على مستوى الوحدة العضويّة:

نادت جماعة الديوان بالوحدة العضوية وألحت على أهميتها في النسيج الشعري، ومما تجدر الإشارة إليه أن الديوانيين قد حققوا فضل تسمية هذا البديل التجديدي فأطلقوا عليه مصطلح "الوحدة الفنية"[1]، والأساس فيها هو أن "لا ينفرد كل بيت بخاطر فتكون كما أسلفنا بالأشلاء المعلقة"[2]، و لهذا بات غياب الوحدة العضوية يؤدي حسب العقاد إلى تفكك القصيدة و بالتالي لابد من إحلال الترابط والتجانس بين معاني وخواطر الأبيات بالنسبة للنسيج الشعري.

ومن التنظير إلى الممارسة الشعرية حيث يتم التعويل على الوحدة العضوية في قصيدة بيت يتكلم للعقاد حيث يبدأ بالحديث عن ذلك البيت أولا قبل التفصيل في سكانه يقول الشاعر:

جَمِيـــــعُ النَّـــــاسِ سُـــــكَّانِي فَهَـــــلْ تَـــــذْرُونَ عُنْـــــوَانِي
وَمَـــــا للنَّـــــاسِ مِـــــنْ سِـــــرٍّ عَـــــدَا آذَانِ حِيطَـــــانِي
حَـــــدِيثِي عَجَـــــبٌ فِيـــــهِ خَفَايَـــــا الإِنْـــــسِ والجَـــــانِ[3]

وبشيء من الترابط والتجانس يبدأ الشاعر في تفصيل الحكي عن سكان البيت وما كان معهم وسنختار ساكن المنزل الثالث، حيث يطور الشاعر فكرة النص الكلية:

وكَـــــانَ السَّـــــاكِنُ الثَّـــــا لِـــــثُ ذَا عِـــــزٍّ وسُـــــلْطَانِ
فَمَـــــا ارْتَبْـــــتُ بِـــــأَنَّ العِـــــ ـــــزَّ والـــــذِّلَّةَ سَيَّـــــانِ
ومَـــــا أَلْفَيْتُـــــهُ إلا لَـــــئِيمًا جِـــــدُّ غَـــــفْلانِ
ضَـــــعِيفًا يَسْـــــتُرُ الضُّعْـــــ ـــــفَ بِطُغْيَـــــانٍ وعُـــــدْوَانِ[4]

إلى جانب الحديث عن الوحدة العضوية يؤسس الديوانيون للوحدة الموضوعية فـ"القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها.. بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها"[5]، إن وحدة الصنعة هي الوحدة الموضوعية التي لم يصرح العقاد بمصطلحها، أساسها هو تطوير فكرة أو مجموعة أفكار بشرط إخضاعها لصفة التجانس

[1] محمود العقاد عباس، وآخر، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، مصر، ط4، د. ت، ج2، ص: 141.

[2] م، ن، ج2، ص: 141.

[3] محمود العقاد عباس، عابر سبيل، ص: 9.

[4] م، ن، ص: 11.

[5] محمود العقاد عباس، وآخر، الديوان في الأدب والنقد، ج2، ص: 130.

لتصل إلى نهايتها، ولهذا نجد قصائدهم تتحدث عن موضوع واحد فقط، ودليل ذلك قصيدة المازني التي بعث بها كرسالة إلى العقاد جاء فيها:

إنِّـــي وإن بـــتَّتِ الأَيَّـــامُ وصْـــلَتَنَا ... وأَذْهَلَتْـــكَ عـــن الأَحْيَـــاءِ آثَـــارُ
أَذْكُـرُ فَـدَيْتُكَ عَهْـدًا دَوْحُـهُ خَضِـلٌ ... مَليتـــهُ زَمَنًـــا إذْ أَنْـــتَ لـــي جَـــارُ
فَـــزُرْ أَخَـــاكَ علـــى بُعْـــدٍ بِقَافِيَـــةٍ ... كَالطَّلِّ تَحْيَا بـه فـي الـرَّوْضِ أَزْهَارُ
عَبَّاسُ أَقْصَتْكَ عن خُلْصَانِكَ الدَّارُ ... بِـــجُمْحَةِ الشَّـــوْقِ والتِّحْنَـــانِ زَوَّارُ [1]

– البدائل التّجديديّة على مستوى الشّعر القصصي:

دعا الديوانيون إلى الشعر القصصي على مستوى التنظير والتطبيق، ومن الشواهد الشعرية التي ندلل بها في هذا السياق قصيدة للمازني عنوانها الراعي المعبود، مع الإشارة إلى أن المازني كان متأثرا في نظمها بالمرجعية الغربية وعن ذلك يقول المازني: "هي قصة قديمة ولـ "جيمس رسل لويل" قصيدة فيها وقد نظمتها بتصرف كثير ما بين حذف وزيادة"[2]، ومما جاء في النص:

لَيتَهُـــم أَنْـــصَفُوهُ حَيًّـــا فَـــلمَّا ... رَائِـــعُ الحُسْـــنِ مـــن بَنِـــي الإِنْسَـــانِ
وَجْـــهُهُ كَـــالرَّبِيعِ رَوْضُـــهُ القطْـــ ... ـــرُ وكَـــفاهُ كَالنَّسِـــيمِ الـــوَانِي
ثُـــمَ وَافَـــاهُ حِـــينُهُ فَمَضَـــى غَيْـــ ... رَ مَـــرُوعٍ مـــن المَنَايَـــا الـــدَّوَانِي
تَـــرَكَ الأَرْضَ ذَاتَ حُسْـــنٍ جَدِيـــدٍ ... وشَبَـــابٍ مُـــخَلَّدِ الرَّيْعَـــانِ
أَكْبَـــرَتْ شَـــأْنَهُ الخَلائِـــقُ حَتَّـــى ... عَبَـــدُوهُ فـــي غَـــابِرِ الأَزْمَـــانِ
غَشَـــى الأَرْضَ فـــي شَـــبَابِ الزَّمَـــانِ ... أَنْ قَـــضَى شَـــيَّعُوهُ بِـــالنُّكْرَانِ [3]

هـ . البدائل التّجديديّة على مستوى البنية الموسيقيّة:

ترى جماعة الديوان أنه لا يمكن الاستغناء عن الوزن في الخطاب الشعري غير أن الأظهر للتجديد هو الدعوة إلى ربط الوزن بالإحساس، وذلك أنه "كلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع"[4]. أما بالنسبة للقافية فلجماعة الديوان موقف مخصوص يشملها فهناك إقرار بأن الشعر يمكن أن يحفظ رسم القافية في الخطاب الشعري، كما يمكنه في الوقت عينه أن يلغيها وبيان هذا التصريح الذي صدح به المازني في كتابه الشعر غاياته ووسائطه حيث يقول: "ولا شعر إلا بهما أو بالوزن على الأقل"[5]، ويعني "بهما" الوزن والقافية غير أن ميولات الديوانيين التجديدية تميل إلى الاستغناء عن القافية في البنية الموسيقية وقد جعلت للقافية ثلاث قوالب تكون عليها وهي القافية المرسلة، والمزدوجة، وأخيرا المتقابلة، فقد وردت بنسب متفاوتة في شعر العقاد والمازني، ومن الأمثلة التي نضربها عن القافية المتقابلة قصيدة المازني بعنوان الدار المهجورة جاء فيها:

---

[1] عبد القادر المازني ابراهيم، ديوان المازني، مؤسسة هنداوي، مصر، القاهرة، د. ت، د. ط، ج2، ص: 219.

[2] م، ن، ج2، ص: 137.

[3] م، ن، ج2، ص: 138.

[4] عبد القادر المازني ابراهيم، الشعر غاياته ووسائطه، مؤسسة هنداوي، مصر، القاهرة، د. ت، د. ط، ص: 20.

[5] م، ن، ص: 20.

لَـــمْ يَـــدَعْ مِنْـــهُ البِلَـــى إلا كَمَـــا تَتْرُكُ التِّسْعُونَ من غَضِّ الشَّبَابِ

وهـــــيَ فِـــــي سُـــــكُونِهَا كَأَنَّمَـــــا
فَارَقَتْهَـــــا رُوحُهَـــــا إلا ذَمـــــا

وكَـــسَاهَا الهَجْـــرُ ثَوْبًـــا مُظْلِمًـــا مَا أَضَلّ الطَرْف في هَذَا الإهَابِ[1]

أما عن القافية المزدوجة فسنستشهد بقصيدة المازني " ثورة النفس " ، و كان قد نظمها بسبب شكري ، الذي أرسل إليه قصيدة من القافية المزدوجة فأجابه المازني بأخرى ، و على القافية المزدوجة أيضا ، فقال :

أَخَـا ثِقَتِـي كَـمْ ثَـارَتِ الـنَّفْسُ ثَـوْرَةً تُـكَلِّفُنِي مَـا لا أُطِيـقُ مِـن المَـضِّ
وهَـلْ أَنَـا إلا رَبُّ صَـدْرٍ إِذَا غَـلا شَعَرْتُ بِمِثْلِ السَّهْمِ مِنْ شِدَّةِ النَّبْضِ
لَبِسَـتْ رِدَاءَ الـدَّهْرِ عِشْـرِينَ حِجَّـةً وَثُنَتَيْنِ يَا شَوْقِي إِلـى خَلْعِ ذِي البُرَدِ
عُزُوفًا عَنِ الدُّنْيَا ومَنْ لَمْ يَجِدْ بِهَا مُـــرَادًا لآمَـــالِ تُعَلَّـــلُ بِـــالزُّهْدِ[2]

أما نموذج القافية المرسلة فسنختار ديوان هدية الكروان للعقاد تحديدا قصيدة ما أحب الكروان، حيث يقول العقاد:

مَـــــا أَحَـــــب الكَـــــرَوَانْ!
هَـــــلْ سَـــــمِعْتَ الكَـــــرَوَانْ؟
الكَـــــرَاوِينُ كَثِيـــــرٌ أَوْ قَلِيـــــلْ
عِنْـــدَنَا أَوْ عِنْـــدَكُمْ بَـــيْنَ النَّخِيـــلْ
لـــي صَـــدَى مِنْـــهُ فَـــلا تَـــنْسَ صَـــدَاكْ
هُـــوَ شَـــادِيكَ بِـــلا رَيْـــبٍ هُنَـــاكْ[3]

تبقى الجهود الديوانية في عمومها إضافة نوعية لصالح الحركة التجديدية أولا وثانيا لصالح الحركة الشعرية الحديثة، يمكن للدرس العربي الاعتداد بها لإتمام باقي حلقات الحركة الشعرية العربية على مدار العصور، اتسمت جماعة الديوان بالتجديد الذي أرادته مخالفا في المرجعية عن توجهات مطران حتى تحظى بشيء من فضل السبق.

ثالثا– جماعة أبولّو:

نشطت جماعة* أبولو* كحركة شعرية حديثة اتسمت بالتجديد، مرجعيتها غربية تحديدا الرومانسية، يعود الفضل في تأسيسها إلى أحمد زكي أبو شادي 1892م–1955م، ومعه طائفة من الشعراء حيث اتفقوا في

[1] عبد القادر المازني ابراهيم، ديوان المازني، ج1، ص: 34.
[2] م، ن، ج1، ص: 47.
[3] عباس محمود العقاد، هدية الكروان، ص: 17.
* جماعة وليست مدرسة لأنها غير موحدة المبادئ الأدبية بين أعضائها فقد ضمت المختلفات فهذا شوقي الإحيائي، وذاك مطران التجديدي الرومانسي.

القاهرة سنة 1932 على ميلاد جماعة أبولو ومن هؤلاء الشعراء نذكر "أحمد محرم، وابراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وكامل كيلاني، وأحمد ضيف، وعلي العناني ، وأحمد الشايب، ومحمود أبو الوفا، وحسن كامل الصيرفي، وغيرهم. واختير أمير الشعراء أحمد شوقي رئيسا لها ثم توفي بعد أشهر فاختير الشاعر خليل مطران رئيسا لها"[1]. كما نضيف من شعرائها عبد اللطيف السحرتي، وصالح جودت، وأخيرا الدكتور مختار الوكيل... وغيرهم كثير، ظلت هذه الجماعة تنشط إلى غاية سنة 1935م حيث توقفت عن أي نشاط. شدَّت أبولو أزر جماعتها بمجلة أبولو حيث جندتها للنهوض بالشعر العربي الحديث فـ "فتحت صدرها للشباب وغذتهم بآداب الغرب وآراء نقاده من الشعر والشعراء"[2].

1- أسباب نشأة جماعة أبولّو:

تظافرت عديد عوامل أدت إلى نشأة جماعة أبولو، ونذكر منها:

أ- الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة: مر المشرق بأوضاع سياسية واجتماعية جد مزرية فعلى سبيل المثال "رانت على مصر ما بين سنة 1925 – 1939 من طغيان القصر وتسلط الحكام المشايعين له، ومن تعطيل للدستور، وما كان من عهود قاتمة، ومن حكام حكموا مصر بيد من حديد"[3]، فضلا عن الصراعات بين صناع القرارات السياسية أنفسهم، ومن ذلك الصراع بين سعد وعدلي وثروت، ولم ينته هذا الصراع إلا بموت سعد زغلول سنة 1927*، وفي ظل هذه الأوضاع المزرية كان الهروب صوب الرومانسية هو الملاذ الوحيد بالنسبة لشعراء أبولو، حيث فروا إلى الذاتية والعاطفة بما هي حزن و خيبة أمل...

ب- حرّيّة الشّعراء: تغيت جماعة أبولو عتق كلمة الشعراء من استعباد الحكام والسلطات، ولذا كانت الفكرة هي ميلاد جماعة تساند الشعراء لنظم الشعر دون الحاجة إلى دعم السلطان أو الساسة أو أصحاب السلطة والنفوذ، فاشترت جماعة أبولو حرية الكلمة عند الشعراء.

ج – النّهوض بالشّعر العربي: تبقى من أهم الأسباب في تأسيس جماعة أبولو هو النهوض بالشعر ونتبين هذا انطلاقا مما كتبه أبو شادي نفسه* في مقدمة دواوينه.

2- التّجديد الشّعري عند جماعة أبولّو:

جددت جماعة أبولو على مستوى ثيمات الخطاب الشعري حتى كان خطابا زاخرا ومن أهم تلك الثيمات نورد:

أ- ثيمة الحزن:

---

* أبولو هو إله الفنون عند اليونانيين.

[1] علي مصطفى صبح علي، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، د. ط، 1985، ص: 52.

[2] محمد محمد عويضة كامل، أحمد زكي أبو شادي الشاعر النموذجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1994م، ص: 17.

[3] شوكت محمود وآخر، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، دار الفكر العربي، د. ط، د. ت، ص: 245.

* لتفصيل الطرح ينظر: أبو الشباب واصف، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د . ط، 1988م، ص: 123.

* ينظر مقدمة دواوينه ففيها تصريح بهذه الغاية.

يعد الحزن من أبرز ثيمات الخطاب الشعري عند جماعة أبولو، وذلك راجع إلى نمو الشعور بالذات، والاصطدام مع المجتمع، وأخيرا رهافة حس الشعراء*، ومن روائع ما نظم في هذا الباب قصيدة أحمد زكي، ومما جاء فيها:

ويْـلِي مِـن الـدَّهْرِ يُبْكِينِـي ويَبْتَسِـمُ ... ولا يَـرُدُّ عَـوَادِي جُـورِهِ السَّـقَمُ
قَـدْ عَـدَّ شَـرَّ ذُنُـوبِي مـا يَفِـيضُ بـهِ ... قَـلْبِي إلـى النَّـاسِ مـن حُـبٍّ ويَـزْدَحِمُ
وَيْلِـي مـن الـدَّهْرِ ويلـي مـن أَقَـرَّ لَـهُ ... هَـذَا العُتُـوَّ وهَـلْ فِـي الحُـبِّ مُـتَّهَمُ
أَطَـلَّ دَمْعِـي ومَـاءُ العَـيْنِ مُضْـطَرِمُ ... وهَاجَ وَجْدِي وسُخْطُ القَلْبِ مُحْتَدِمُ[1]

وفي هذا السياق يكتب محمود شوكت تعليقا لافتا للانتباه حول ظاهرة الحزن في شعر أبولو، حيث يقول: "إلا أن هذا الشجن العاطفي خاصة من خصائص المذهب الرومانسي العام الذي شاع في العصر، ومن مستلزماته انطلاق الحس العاطفي الحزين"[2]. سجل الأبوليون ربط الحزن بثيمات أخرى كالمدينة، والقضايا الاجتماعية التي جعلت من أبي شادي ينظم 1943م قصيدة أرسلها إلى الملك فاروق الأول، حيث ربط الشاعر الحزن بما تعانيه بعض فئات المجتمع نتيجة السياسة المصرية، فتأتي القصيدة لتصور حزن الطبقات الكادحة في المجتمع كما تدعو أولي الأمر بإنصافهم[3]، وهناك حزن ربط مع ذكر المرأة. وبالتدقيق نجد قصائد أخرى أبولية استقلت بثيمة الحزن في النسيج الشعري، ونستشهد في ذلك بقصيدة الشاعر ابراهيم ناجي يأس على كأس حيث تقصّد فيها الشاعر الحديث عن حزن ألمّ به:

أَصْـبَحْتُ مِـنْ يَأْسِـي لَـوْ أَنَّ الـرَّدَى ... يَـهْتِفُ بِـي صِـحْتُ بِـهِ هَيَّـا
هَـيَّا فَمَـا فِـي الأَرْضِ لِـي مَطْمَـحٌ ... ولا أَرَى لِـي بَـعْدَهَا شَـيَّا
مَـاذَا بَقَـائِي هَـاهُنَا بَـعْدَمَا ... نَـفَضْتُ مِـنْهُ اليَـوْمَ كَفَيَّـا
أَهْـرُبُ مِـنْ يَأْسِـي لِكَأْسِـي التـي ... أَدْفِـنُ فِـيهَا أَمَـلِي الحَيَّـا
يَـا أَيُّـهَا الهَـارِبُ مِـنْ جَنَّتِـي ... تَـعَالَ أوهَـاتِ جَـنَاحَيَّا
نَـبْكِي شَـبَابَيْنَا ونَـبْكِي المُنَـى ... وتَرْتَـمِي بَـيْنَ ذِرَاعَيَّـا[4]

ب – ثيمة النّزعة الإنسانيّة :

ارتسمت النزعة الإنسانية على جسد الخطاب الشعري الأبولي، فكان "إلى جانب بروز الإحساس بالذات وبث أحزانها وآلامها لدى شعراء مدرسة أبولو يأتي شعورهم بالحياة المضطربة في المجتمع، ومعه الشعور ضد الظلم والبغي والهوان، وتكاد تمتزج ذواتهم بذوات الآخرين، وقد تزعم محمود حسن اسماعيل هذا الاتجاه فلا يكاد

* ينظر: شوكت محمود وآخر، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، ص: 262.

[1] زكي أبو شادي أحمد، الينبوع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د . ت، د . ط، ص: 65.

[2] شوكت محمود وآخر، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، ص: 269.

[3] ينظر: زكي أبو شادي أحمد، من السماء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص: 49.

[4] ناجي ابراهيم، شعر ابراهيم ناجي الأعمال الكاملة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص: 55.

يخلو ديوان له من نزعة إنسانية مشاركة بإخلاص وصدق"[1]. ومن أبرز القصائد التي نستشهد بها في هذا المقام، قصيدة الشاعر أبي شادي يتحدث فيها عن الحرية والعدل والإنسانية التي تستمرئها النفس حتى بات حضورها في الحياة يشكل معنى العيد الحقيقي، وما تحدث الشاعر عن هذه المعاني الإنسانية إلا لأن الإنسان المصري افتقدها ذات يوم فها هو يبين هذا ضمن قصيدته العيد، التي جاء فيها:

النُّـورُ فَـاضَ فَـأَهْلا أَيُّهَـا العِيـدُ ... مَـا العِيدُ إِنْ لَـمْ يَكُـنْ لِلنَّـاسِ تَعْيِيـدُ؟
بِهَـا الحَيَـاةُ حَيَـاةٌ لا حُـدُودَ لهَـا ... والآن فِـي كُـلِّ يَـوْمٍ حَوْلَنَـا العِيـدُ
حُرِيَّـةُ النَّـاسِ لا شَـيْءٌ يُعَادِلُهَـا ... ومَـا لِـغَيْرِ مَـعَانِيهَا الأَنَاشِـيدُ
كَـمْ مَـرَّ عِيـدٌ فَلَـمْ نَحْفَـلْ بِـهِ أَلَمًـا ... حِـينَ الفِـدَاءُ لَهَـا مَجْـدٌ وتَخْلِيـدُ[2]

وتبقى من تفريعات النزعة الإنسانية حكاية الإنسان مع الأمل وعلى وجه أخص عندما يتقدم به العمر ويعتوره الضعف والعجز، هذا ما رصده الشاعر علي محمود طه في ملحمة الإنسان في الحياة وتقلبات مشاعره فيها بما يتناسب وكل مرحلة عمرية يمر بها هذا الإنسان، لقد رصد الشاعر هذا في قصيدته التمثال حيث يقول: "الإنسان صانع الأمل ينحت تمثاله من قلبه وروحه ولا يزال عاكفا عليه يبدع في تصويره وصقله متخيلا فيه الحياة ومرحها وجمالها ولكن الزمن يمضي ولا يزال تمثاله طينا جامدا وحجرا أصما حتى تخمد وقدة الشباب في دم الصانع الطامح وتشعره السنون بالعجز والضعف فيفزع إلى معبد أحلامه هاتفا بمثاله ولكن التمثال لا يتحرك، والحلم الجميل لا يتحقق وهكذا تجتاح الليالي ذلك المعبد وتعصف بالتمثال فيهوى حطاما وهنا يصرخ اليأس الإنساني ويمضي القدر في عمله"[3]، ومما جاء في القصيدة قول الشاعر:

أَقْـبَلَ الليـلُ واتـخذْتُ طَرِيقِـي ... لَـكَ والنَّجْـمُ مُـؤْنِسِي ورَفِيقِـي
جِئْـتُ أُلْقِـي بِـهِ عَلَـى قَـدَمَيكَ الآ ... شَفَقِـيِّ مِـنَ الغَـمَامِ رَقِيـقِ
أَيُّـهَذَا التِّمْثَـالُ هَـأَنَاذَا جِئْـ ... ـتُ لأَلْقَـاكَ فـي السُّـكُونِ العَمِيـقِ
حَـامِلا مِـنْ غَرَائِـبِ البَـرِّ والبَحْـ ... ـرِ ومِـنْ كُـلِّ مُحْـدَثٍ وعَرِيـقِ
ذَاكَ صَـيْدِي الـذي أَعُـودُ بـهِ لَيْـ ... ـلاً وأَمْضِـي إِلَيْـهِ عِنْـدَ الشُّـرُوقِ
وتَـوَارَى النَّـهَارُ خَلْـفَ سِـتَارٍ ... نَ فِـي لَـهْفَةِ الغَرِيـبِ المَشُـوقِ[4]

ج- ثيمة تقديس المرأة:

شغلت المرأة قسطا وافرا من الشعر الأبولي غير أن نظرة شعراء الجماعة إلى المرأة كانت مبنية على فكرة التقديس، ومرجعية هذا قد استوحاها الشعراء من المرجعية الغربية، "إذ تأثروا أكبر الأثر بالمدرسة الرومانسية

[1] شوكت محمود و آخر، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، ص: 267.
[2] زكي أبو شادي أحمد، الكائن الثاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص: 21.
[3] محمود طه علي، ديوان علي محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص: 181.
[4] م، ن، ص، ن.

الغربية في الشعر – وقد احتلت فيه المرأة مكانة مقدسة فأصبحت محور حياة الشاعر"[1]، ومن روائع ما نظم في المرأة قصيدة ابراهيم ناجي في محبوبته عنوانها السراب على البحر ، حيث يقول:

لا القَـوْمُ رَاحُـوا بِأَخْبَـارٍ ولا جَـاؤُوا ... ولا لِـقَلْبِكَ عَـن لَـيْلاكَ أَنْبَـاءُ
جَـفَا الـرَّبِيعُ لَيَالِينَـا وغَـادَرَهَا ... وأَقْفَـرَ الـرَّوْضُ لا ظِـلٌّ ولا مَـاءُ
يَـا شَـافِيَ الـدَّاءِ قَـدْ أَوْدَى بِـي الـدَّاءُ ... أَمَـا لِـذَا الظَّمَـأ القَتَّـالِ إِرْوَاءُ

أَأَنْـتِ نَادَيْـتِ أَمْ صَـوْتٌ يُخَيَّـلُ لـي ... فَـلي إِلَيْـكِ بِـإِذْنِ الـوَهْمِ إِصْـغَاءُ
لَـبَيْكِ لَـوْ عِنْـدَ رُوحِـي مَـا تَطِيـرُ بـهِ ... وكَيـفَ يَـنْهَضُ بِـالمَجْرُوحِ إِعْيَـاءُ[2]

يقرأ محمود شوكت قصائد الشاعر التي يناجي فيها المرأة حيث "إن حرارة العاطفة ميزة ظاهرة في شعر ناجي وهي تغطي في كثير من الأحيان على البساطة في بعض قصائده"[3]، أما علي محمود طه فيخلد المرأة في قصيدته الملاح التائه التي مزج فيها بين الحزن والمرأة:

أَيُّـهَا الهَاجِـرُ عَـزَّ المُلْتَقَـى ... وأَذَبْـتَ القَلْـبَ صَـدًّا وامْتِنَاعَـا
وقُـدِ الفُلْـكَ إلـى بَـرِّ الرِّضَـا ... قَـبْلَ أَنْ يَـقْتُلَهُ المَـوْجُ صِـرَاعَا
وَارْعَ فِـي الـدُّنْيَا طَرِيـدًا شَـارِدًا ... عَنْـهُ ضَـاقَتْ رُقْعَـةُ الأَرْضِ اتِّسَـاعَا
ضَـلَّ فـي اللَّيْـلِ سَـرَاهُ ومَضَـى ... لا يَـرَى فِـي أُفـقٍ مِنْـهُ شُـعَاعَا
فَـاجْعَلِ البَحْـرَ أَمَـانًا حَوْلَـهُ ... وَامْـلأ السَّهْـلَ سَـلامًا واليَفَاعَـا
أَدْرِكِ التَّائِـهَ فِـي بَحْـرِ الهَـوَى ... وَانْـشُرِ الحُـبَّ علـى الفُلْـكِ شِـرَاعَا[4]

في حين إذا ذكرنا الشاعر أبا شادي فإننا نجد شعر المرأة لديه قد استحوذت على أفضية النسيج الشعري لدواوينه، في الوقت الذي اتسع هذا الشعر على حالات متباينة، وتفصيل ما ذكرنا أننا نقرأ في دواوين أبي شادي تخصيص الشاعر لديوان بأسره في المرأة، وفي حالات أخرى تخصيص الشاعر لإهداءٍ في ديوانه للمرأة، أو تخصيص بعض القصائد للمرأة داخل دواوينه الشعرية، كما نشير بأن الحديث عن المرأة مع أبي شادي قد يأتي في صورتها العامة، وأحيانا أخرى يأتي أحمد زكي على ذكر المرأة باسمها، وهو اسم ثابت مما يجعلنا نقول أنها امرأة واحدة، والدليل على ما ذهبنا إليه ديوانا أبي شادي الينبوع*، والشعلة قدم فيهما إهداء للمرأة دون ذكر اسمها، وسنستشهد بإهداء من ثلاث أبيات إلى المحبوبة التي لم يحدد الشاعر اسمها:

[1] شوكت محمود وآخر، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، ص: 247.
[2] ناجي ابراهيم، شعر ابراهيم ناجي الأعمال الكاملة، ص: 99.
[3] شوكت محمود وآخر، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، ص: 255.
[4] محمود طه علي، ديوان علي محمود طه، ص: 30.
* ينظر الإهداء: زكي أبو شادي أحمد، الينبوع، ص: 31.

اثْنَــانِ هَــذَا الشِّــعْرُ تَحْفِــلُ رُوحُــهُ بِهِمَــا: حَنَانُــكِ أنــتِ ثُــمَّ حَنَــانِي
فَــإِذَا ابْتَسَــمْتِ فَكُــلُّ شِــعْرِي خَالِــدٌ بَــنَوَاكِ عَــادَ نَشِــيدُهُ فَرَثَــانِي
رَدَدْتُــهُ نَــغَمَ الحَــيَاةِ فَــإِنْ نَــأَتْ وَإِذَا عَبَسْــتِ فَكُــلُّ شِــعْرِي فَــانِ[1]

في حين عندما نقرأ ديوانه أنداء الفجر فإننا نجد الشاعر قد وجه الإهداء إلى محبوبته مع التصريح باسمها زينب يقول الشاعر:

رُبْــعُ قَــرْنٍ مَضَــى وهَيْهَــاتَ تَمْضِــي شُــعْلَةُ الحُــبِّ عــن وُثُــوبٍ وَوَمْــضِ
لَــمْ أَزَلْ ذَلِــكَ الفَــتَى فــي جُنُــونِي وفُــؤَادِي بِنَبْضِــــهِ أَيّ نَــــبْضِ

ذِكْرَيَــاتُ الهَــوَى وأَشْــبَاحُهُ النَّشْــ وَى أَمَــامِي فِــي كُــلِّ صَــحْوٍ وغَمْــضِ
فَــإِذَا بِــي أَعُــودُ طِفْــلا صَــغِيرًا بَــاكِيًا لاهِــيًا بِــأُنْسِي ورَكْضِــي
كَــمْ شَقَــيْنَا تَفَرُّقًــا وحَــيَاءً وخَضَعْــنَا لِــحُكْمِ دَهْــرٍ مُمِــضِ[2]

أما قصائد الديوان فمنها ما ذكر فيه اسم المحبوبة وأخرى لم يحدد، ففي قلب ديوان فوق العباب قصيدة لمحبوبته دائما وأبدا زينب ، حتى عنوان القصيدة كان على اسمها، و مما نستشهد به في هذا المقام قول الشاعر:

فَلَعَــلَّ صَــوْتَكِ كَــانَ مِــلْءَ أَشِــعَّةٍ ورَحَلْــتِ لِلْبَلَــدِ الجَمِيــلِ رَوَاءَ
مَــنْ حَــدَّثَ القَلْــبَ الغَيُــورَ فَإِنَّــهُ ضَــرَبَ الضُّــلُوعَ تَطَلُّعًــا وَإِبَــاءَ
يَــا غُرْبَتِــي وأنــا المُقِــيمُ بِمَوْئِــلٍ كَــالسِّجْنِ أُلْفَتُــهُ تَزِيــدُ جَفَــاءَ
ودَّعْتِنِــي فِــي غَيْــرِ تَوْدِيــعٍ سِــوَى وَهْــمٍ يُــرَدِّدُهُ الصَّــدِيقُ عَــزَاءَ
ودَّعْتِنِــي تَوْدِيــعَ حُلْــمٍ خَــاطِفٍ لَطَفَــتْ فَرَدَّدَهَــا الصَّــبَاحُ ضِــيَاءَ[3]

يعلق محمود شوكت على قصائد أبي شادي و هي في زينب مع الإشارة أنها ليست قصيدة بل قصائد، حيث يقول: "ويخاطب زينب محبوبته في ديوانه المعنون باسمها فتكون فيه روحه وريحانه وشمسه وبهجته وملاكه وطهره ومصلاته وتعبده"[4].

د- ثيمة شعر الطّبيعة:

لجأ الشعراء أبولو إلى توظيف الطبيعة في خطاباتهم الشعرية، فهاموا "بالطبيعة مصريةٍ وغير مصرية بأقسامها المختلفة، أرضية وعلوية وحية، وامتزجوا بأقسامها المتعددة من زهور وروض وشجر وبحر ونهر وبحيرات وترع، إضافة إلى ما يلازم هذه المظاهر الطبيعية من صخر ورمل وأشرعة وزوارق وغير ذلك وشخصوا بأبصارهم إلى السماء فسبحوا مع الكون الفسيح وما فيه من نجوم وكواكب وأجرام مختلفة متناثرة هنا

[1] زكي أبو شادي أحمد، الشعلة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص: 7.
[2] زكي أبو شادي أحمد، أنداء الفجر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص: 7.
[3] زكي أبو شادي أحمد، فوق العباب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص: 47.
[4] شوكت محمود وآخر، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، ص: 251.

وهناك متفاعلين مع تلك الظواهر الكونية المترتبة على تلك الاختلافات الناتجة عن تعاقب فصول السنة المختلفة من ربيع وصيف وخريف وشتاء، وقد بلغت عناية هؤلاء الشعراء بمظاهر الطبيعة إلى حد أن جعلوا عناصرها عناوين لدواوينهم وقصائدهم"[1]، ومن روائع ما نظم في الصيف قول الشاعر:

عُودِي أَغَانِي الصَّيْفِ وَاسْتَبْقِي الهَوَى ... فِـــي بَـــثِّ آمَـــالٍ وبَعْـــثِ أَدِيـــبِ
مَـضَت الشُّـهُورُ عَـلَيْهِ يَرْقُـبُ عَـوْدَةً ... لِـــحَنَانِ أَفْرُودِيـــتَ بَعْـــدَ مَغِيـــبِ
والنَّاسُ تَشْكُو الصَّيْفَ وهو لِمُهْجَتِي ... عِـــيدٌ مِـــنَ الأَعْيَـــادِ غَيـــر مُرِيـــبِ
فَـــإِذَا الطَّبِيعَـــةُ فِيـــهِ بَـــينَ سَـــذَاجَةٍ ... مَعْسُولَـــــةٍ وسَعَـــــادَةٍ لِكَئِيـــــبِ

لَبِسَـــت أفانيـــنَ الـــدثار وإنـــما ... شَـفَّتْ ولـم تَبْخَـلْ مـع التحجيـب[2]

يرجع الاهتمام بالطبيعة عند الأبوليين لكونها "في كثير من الأحيان متنفسا لأحزان النفس، أو تعويضا عن فشل في التكيف مع واقع الحياة وصراعات المجتمع ودنيا الناس"[3]، وكذا تحريض أبي شادي الشعراء على الاشتغال "على عنصر الطبيعة، والدعوة إلى الاهتمام به في الشعر وتخصيص المؤلفات الخاصة به..، ولقد صاغ الأبوليون قصائد رائعة عن الطبيعة استجابة لموقف زعيمهم أبو شادي"[4]، تغنى الشعراء بالطبيعة فهكذا كانوا معها وهكذا كانت نتاجاتهم حيث نجد وسم الطبيعة حتى من خلال "قراءة عناوين بعض دواوين أصحاب هذا التيار تجد مثل هذا الهروب الوهمي إلى ما وراء الغمام، عند ناجي.. والشفق الباكي لأحمد زكي أبو شادي"[5]، وكذا من السماء، أشعة وظلال.. . ومما يمكننا إضافته في ثيمة الطبيعة عند شعراء أبولو هو المزج بين الطبيعة وذكر المرأة في الوقت الذي يمتزج فيه ذكر المرأة بالحزن، وفي قصيدة الشاعر علي محمود طه يمزج بين الطبيعة وذكر المرأة، يقول الشاعر وقد بدأ مقطعه الأول بوصف البحر:

قـفْ مِـنَ اللَّيْـلِ مُصْـغِيا والعُبَـابِ ... وتَأَمَّـلْ فـي المُزْبِـدَاتِ الغِضَـابِ
صَـاعِدَاتٍ تَلُـوك فـي شِـدْقِهَا الصَّـخْرَ ... وَتَـــرْمِي بِـــهِ صُـــدُورَ الشِّـــعَابِ
هَابِطَـاتٍ تَـئِنُّ فِـي قَبْضَـةِ الـرِّيحِ وَتُـرْ ... غِـــي عَـــلَى الصُّـــخُورِ الصِّـــلابِ
ذَلِـــكَ البَحْـــرُ هَـــلْ تُـــشَاهِدُ فِيـــهِ ... غَيـرَ لَيْـلٍ مِـن وحْشَـةٍ وَاكْتِئَـابِ
ظُـــلُمَاتٌ مِـــن فَوْقِهَـــا ظُلُمَـــاتٌ ... تَتَرَامَـــى بِالمَـــائِجِ الصَّـــخَّابِ[6]

ومع آخر القصيدة ينتقل الشاعر مباشرة إلى الربط بين الطبيعة وذكر المرأة، وقد نوه الشاعر في ذلك ببعده عن محبوبته وعن ديارها، فقال:

---

[1] عوين أحمد، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2001م، ص: 45.

[2] زكي أبو شادي أحمد، أشعة وظلال، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط، ص: 53.

[3] شوكت محمود وآخر، مقومات الشعر العربي الحدبث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، ص: 269.

[4] الحسن تاج السر، الابتداعية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1992م، ص: 165، 166.

[5] شوكت محمود وآخر، مقومات الشعر العربي الحدبث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، ص: 245.

[6] محمود طه علي، ديوان علي محمود طه، ص: 115.

لِـي وَرَاءَ الأَمْـوَاجِ يَـا بَحْـرُ قَلْـبٌ ... نَـازِحُ الـدَّارِ مَـا لَـهُ مِـنْ مَـآبِ
نَزَعَتْـــهُ مِـــنِّي الـــلَّيَالِي فَأَمْسَـــى ... وهـوَ مُلْقَـى فِـي وِحْشَـةٍ واغْتِـرَابِ
ذِكْـــرَيَاتٌ تُـــدْنِي القَـــصِيَّ ولَكِـــن ... أَيْـــنَ مِـــنِّي مَـــنَازِلُ الأَحْبَـــابِ
أَنَـا وَحْـدِي هَـيمَانٌ فِـي لُجِّـكِ الطَّـا ... مِـي غَرِيـقٌ فِـي حِيرَتِـي وَارْتِيَـابِي
أنـت مهـد المـيلاد والمـوت يـا بحـ ... ـر ومثـوى الهمـوم والأوصـاب[1]

[1] م، ن، ص: 116.

هذه بعض من التقديمات التجديدية الخاصة بجماعة أبولو وقد مست الموضوعات فقط، وتبقى هذه الجماعة غايتها النهوض بالشعر العربي، مسالمة حتى أنها لملمت المختلفات من الاتجاهات الشعرية العربية الحديثة، بلغ تأثيرها إلى بلاد المغرب العربي.

وفي عموم الحركة الشعرية التجديدية المشرقية، يمكننا القول أنها أضافت حركة أخرى لصالح الخطاب الشعري المشرقي خصوصا، فتتوازى مع الإحيائية لتوسعة الحركة الشعرية، وكذا إغناء الحركة الأدبية الحديثة عموما، غير أن التجديد المشرقي قد رسم له مسارات متباينة المرجعية أفضى إلى منطلقات أو بدائل تجديدية غير موحدة التقعيد، وإن كان هناك شيء من التشابه غير المعلن.

المحاضرة السّادسة التّجديد الشّعري في المغرب العربي

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد أسباب التّجديد الشّعريّ بالمغرب العربي الحديث.

2- أن يكون الطّالب قادرا على بناء تصوّر عام حول خاصيّات التّجديد الشّعريّ المغربي الحديث.

تمهيد:

علت بعض الأصوات داعية إلى التجديد الشعري، وذلك ببلاد المغرب العربي إبان مرحلة العصر الحديث، تحديدا مع النصف الأول من القرن العشرين، مما جعل الحركة الشعرية المغربية واقعة في مضطرب بين الإحيائية والتجديدية، وعن الثانية وبنوع من التفصيل ستتمحور هذه الأوراق، وعيله، ما هي أبرز الحركات التجديدية المغربية في العصر الحديث؟ ما هي بواعث التجديد؟ من هم أبرز الشعراء المجددين؟ ما هي أهم البدائل التجديدية على صعيد الحركة الشعرية المغربية الحديثة؟

أوّلا- أسباب التّجديد الشّعريّ المغربيّ الحديث:

يمكننا الحديث عن مجموعة من البواعث التي كان لها الدور التحفيزي للتجديد في الخطاب الشعري المغربي الحديث، وقد تمثلت في:

أ- تغيّر المقروئيّة: تغير التلقي المغاربي بسبب الاطلاع على الثقافة الغربية فأفضى ذلك إلى تغير في بعض من قناعات القراء، فأصبحوا يدركون أن الخطاب الشعري المغربي الحديث والمتكئ على المرجعية التراثية كالمدح والهجاء والرثاء.. لم يعد يلبي رغبة، وفضول، وحاجة القارئ المغاربي، فالخطابات الشعرية الإحيائية المعروضة في الساحة للتداول إنما هي خطابات شعرية مجانية تحتكم إلى صفة الابتذال* لا تدفع جوعا، ولا مرضا، ولا فقرا، وفي أقل تقدير فإن هذا "الشعر لا يساهم في الحد من غلاء الأسعار ولا يباشر نفوذه على الضرائب"[1]، فتوجب على النص الشعري أن يتغير انطلاقا من تقديم البديل التجديدي لإرضاء القارئ المغاربي.

ب-حاجات العصر: شهد العصر الحديث الكهرباء، والقطار، وكذا انتشار مفاهيم الوطن، والحرية، والتعليم، والاستعمار، والصحافة، والهجرة غير الشرعية صوب أوربا..إلخ، وفي ظل تغير الحياة ببلاد المغرب العربي توجب على القصيدة الحديثة مسايرة ذلك التغير وتلبية حاجات العصر، وتمام ذلك من خلال تجاوز مرحلة الانبثاق من عباءة التراثي والانبثاق من الراهن المغربي بكل ما فيه من مستجد شكل حدث الساعة سواء على مستوى كل قطر مغربي أو باسم المغرب العربي كله.

ج-الاتّصال بالمشرق العربي: عاد الاتصال فيما بين المشرق والمغرب فاطلع المغاربة على مجريات الأحداث بالمشرق العربي إذ وصلتهم أخبار "النهضة الشرقية التي بلغت في هذا التاريخ إلى طور النضج والإنتاج لا سيما في مصر، وكانت آثارها ما بين علمية وأدبية وفنية، في الكتب والمجلات والصحف، تصل إلى المغرب فتتلقفها الأيدي بتلهف عظيم ومنها آثار الشيخ محمد عبده وتلميذه الشيخ رشيد رضا وأستاذهما السيد جمال

* ينظر الطرح عند: الجابري محمد صالح، دراسات في الأدب التونسي، الدار العربية للكتاب، تونس، د. ط، 1978، ص: 139.

[1] م، ن، ص، ن.

الدين الأفغاني في العلم والإصلاح والمنافحة عن الإسلام"[1]، كما اطلعوا على نتاجات الإحيائية وعلى وجه أخص النتاجات الشعرية التجديدية المشرقية فكانت "تنفعل النفوس.. بروعتها، وتتذوق متعتها وتعكف على سحرها وجمالها ثم تشعر بأن تحلل تلك الروائع الأدبية من القيود التي كان يرسف فيها الأدب القديم ويجعلها أصلح أداة للتعبير عن مشاعر النفوس اليقظة ومدارك الأفكار الناهضة فتأخذ في الاقتداء بها والتخرج عليها"[2].

ثانيا–الحركات التّجديديّة الشّعريّة المغربيّة في العصر الحديث:

استقلت بالتجديد الشعري في المغرب العربي تقديمات قليلة وهي مركوزة على جهدي كل من أبي القاسم الشابي التونسي، ورمضان حمود الجزائري، تقديمين تبنيا التأصيل للتجديد الشعري ومشفوعين بالتنظير الذي استوعب مجموع البدائل التجديدية عوضا عن المنطلقات الإحيائية، وجمع التقديمان بين التنظير والممارسة الشعرية، والغاية من وراء ذلك هو تقصُّد النهوض بالحركة الشعرية المغربية الحديثة وعلى هذا الأساس كان التجديد غاية في حد ذاته وليس وسيلة، هذا ويمكننا رصد خط سير التقديمين أثناء عملية التأصيل حيث تأسس الجهد الشابي والرمضاني على عدم التنكر للتراث وفي الوقت عينه رفض التقليد الأعمى للأنموذج المتوارث عن الأجداد، كما نلاحظ على هذا التجديد أنه يمتاح جزءا من تكوينيته من المرجعية الغربية ذات السمت التجديدي وقد صرح أصحاب الدعوة التجديدية الشعرية بذلك وهذا ما لملمه بنيس في نصه الذي جاء فيه: "متخيلنا الجماعي يحتفظ (وبدون ترتيب) بما قرأه العرب عن الرومانسية من خلال الفرنسيين والانجليز في الشعر والرواية والمسرح والنظرية الأدبية. والأسماء التي هيمنت في الشعر هي ألفريد دو موسي، وألفونس دو لامارتين، وفيكتور هوجو، وألفريد دوفينيي بالنسبة للفرنسية، واللورد بيرون، وجون كيتس، وبيرس..، وشللي، ووليام، ووردزورت، وشكسبير، وكولوريدج بالنسبة للانجليزية"[3]، ولهذا نجد الجهود التجديدية تشجع على الترجمة لتعزيز العملية التجديدية، والاستفادة مما عند الآخر/الغرب لإنعاش الخطاب الشعري المغربي الحديث، وأما تفصيل مجموع التقديمات التجديدية المغربية فهي كالآتي:

1–البدائل التّجديديّة للخطاب الشّعريّ عند الشّابي:

ضم أبو القاسم الشابي 1909–1934 تجديده بين دفتي مؤلفاته وعلى رأسها الخيال الشعري عند العرب، فضلا عن استغلال فضاء الرسائل، واليوميات، ليخط فيها دعوته إلى التجديد، وتجلت طروحه التجديدية في:

أ–وصف الطّبيعة:

سجل أبو القاسم الشابي اعتراضه على ذلك الشعر العربي القديم المخصوص لوصف الطبيعة من حيث جريانه على نهج أدرك الشابي فيه الكثير من النقائص، ومما زاد الطين بلة أن الشعراء في العصر الحديث يحتذون ذلك النهج دون تغيير فيه وكأنه الأقنوم الذي ينظم شعر وصف الطبيعة. وحسب الشابي فإن النقيصة كامنة في كون الشاعر العربي وهو يصف الطبيعة "لا يتكلم عنها في صميمها بل يتكلم عنها في أعراضها

[1] كنون عبد الله، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ص: 40.

[2] ابن عاشور محمد الفاضل، الحركة الأدبية والفكرية في تونس في القرنين 13–14 هـ/ 19–20م، ص: 99.

[3] بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ج2، ص: 11.

وآثارها البادية المدركة"[1]، فالطبيعة الموصوفة بما هي جبال، وأنهار، وأشجار، وأزهار..ألخ، لم تحظ من الوصف إلا بالظاهر منها فقط / العرض حيث اقتصر عليها الشاعر العربي كآثار مدركة بالعين المجردة في حين أغفل في وصف الطبيعة التطرق إلى الطبيعة في جوهرها من حيث كنهها، وعمقها، وروحها، ولهذا أولى البدائل التجديدية في الشعر العربي هي وصف الطبيعة في جوهرها. أما النقيصة الثانية التي أدركها الشابي هي أن الشاعر العربي "إذا تحدث عن ظواهر الطبيعة أسهب في القول وأطال البيان، ولكنه في كل ذلك لا يتحدث عن الطبيعة بشغف الشاعر وخشوع المتعبد بل يتناولها تناول القاص الذي لا يحفل بجلال المشهد أو جماله، وإنما الذي يهمه هو أن يصفه كما رآه دون أن يخلع عليه حلة من شعوره أوعبقا من عواطفه"[2]. إن البدائل التجديدية حسب معطيات الشابي من ذكر الشاعر للطبيعة في جوهرها، وخلع الشاعر على الموصوفات أحاسيسه ومشاعره لم تبق حبرا على ورق وإنما تمثلها أبو القاسم الشابي في إنتاجيته الشعرية التي ضمها ديوانه الشعري أغاني الحياة، ومن ذلك خطابه الموسوم بالغاب، حيث يقول الشاعر:

وَجَـــدَاوِلٌ تَشْـــدُو بِمَعْسُـــولِ الغِنَـــا ... وَالظِّـــــلِّ والأَضْـــــوَاءِ والأَنْغَـــــامِ
بَيْـتٌ مِـنَ السِّـحْرِ الجَمِيـلِ مُشَـيَّدٌ ... لِـــــلحُبِّ والأَحْـــــلامِ والإِلْهَـــــامِ
فِـــي الغَـــابِ سِـــحْرٌ رَائِـــعٌ مُتَجَـــدِّدٌ ... بَـــــاقٍ عَلَـــــى الأَيَّـــــامِ والأَعْـــــوَامِ
وَشَـذًى كَأَجْنِحَـةِ المَلائِـكِ غَـامِضٌ ... سَـــاهٍ يُرَفْـــرِفُ فـــي سُـــكُونٍ سَـــامِ
بَيْـتٌ بَنَتْـه لِـي الحَيَـاةُ مِـنَ الشَّـذَى ... وَتَـــسِيرُ حَـــالِمَةً بِـــغَيْرِ نِظَـــامِ[3]

المنظر الطبيعي الذي رصده الشابي في نسيجه الشعري هو الغاب فبدا هذا الأخير حسب جوهره الذي أدركه الشاعر ساحرا، حالما، شاديا، مرفرفا، وهذا هو التجديد الذي نادى به الشابي وجسده حسب هذا المقطع المستشهد به، إذ تجاوز الشاعر بالوصف التعويل على مدركات المرء بالعين المجردة، بل وصف الغاب قائم على جوهر الغاب كما رآه الشاعر وآمن به، كما ربط الشاعر بين منظر الغاب وبين ما انتابه من أحاسيس ومشاعر إزاء ذلك المنظر الطبيعي فعباراتي: بيت من السحر الجميل، وسحر رائع، كانتا فضاء نصيا ملائما لتصوير مشاعر الشابي المبنية على الإعجاب، والغبطة، والسرور، والأمل..إلخ نتيجة تلك المناظر التي أدرك كنهها.

ب-المرأة في الشّعر:

يرى الشابي أن ثيمة المرأة في الشعر العربي تغطي عليها النظرة المادية فتحول النسيج النصي إلى بؤرة لاستجماع الحديث عن المرأة كجسد وما يتبعه من لواحق، "فالشاعر العربي.. مجيد كل الإجادة إن أراد أن يحدث عن قدها الأهيف الممشوق، وعن طرفها اللامع الوسنان، وعن وجهها المتورد المنظور، وعما إلى ذلك من تلك الأوصاف المادية الملقاة أمام كل رائح وغاد"[4]، فصورة المرأة في الشعر قائمة على الماديات المتعلقة

[1] الشابي أبو القاسم، الأعمال الكاملة، النثر، 1- الخيال الشعري، تح: إميل أ. كبّا، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1997م، مج2، ص: 207.
[2] م، ن، مج2، ص: 126، 127.
[3] الشابي أبو القاسم، أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، د. ط، 1970، ص: 266.
[4] الشابي أبو القاسم، الأعمال الكاملة، النثر، 1- الخيال الشعري، مج2، ص: 154.

بالجسد، وهذه نقيصة من النقائص التي استولت على الشعر العربي والبديل التجديدي عند الشابي هو استبدال تلك النظرة المادية بنظرة أخرى لم يعرفها الشاعر العربي من قبل، إنها "تلك النظرة الفنية التي تعد المرأة كقطعة فنية من فنون السماء يلتمس لديها من الوحي والإلهام ما تضن به ينابيع الوجود"[1]، كما أدرك الشابي نقيصة أخرى تخص الشعر العربي التراثي فيما يتعلق بثيمة المرأة "فالشاعر العربي لا يتكلم عما وراء جسد المرأة من تلك المعاني العميقة السامية"[2]، ولاستثمار الحديث عن المعاني السامية في الخطاب الشعري الحديث جعل الشابي إنتاجيتها لا تولد إلا في ظل شرطها القائم على ازدواج "الحب بالإجلال، والشغف بالعبادة"[3]، ومن أهم المعاني السامية القابعة فيما وراء الجسد "سعادة الحب ومعنى الأمومة، وهما أقدس ما في هذا الوجود"[4].

وإن الدليل الشعري على تمثل الشابي لبدائله التجديدية في الممارسة الشعرية قصيدته صلوات في هيكل الحب، حيث يقول الشاعر:

عَـذْبَةٌ أَنْـتِ كَالطُّفُولَـةِ كَـالأَحْلامِ ... كَـــاللَّحْنِ، كَالصَـــبَاحِ الجَدِيـــدِ
كَالسَّـمَاءِ الضَّـحُوكِ كَاللَّيْلَـةِ القَمْـرَاءِ ... كَـــالوَرْدِ كَابْـــتِسَامِ الوَلِيـــدِ
أَيُّ شَـيْءٍ تُـرَاكِ هَـلْ أَنْـتِ فِينِـيسُ ... تَهَـادتْ بَـيْنَ الـوَرَى مِـنْ جَدِيـدِ
لِتُعِيـدَ الشَّـبَابَ والفَـرَحَ المَعْسُـو ... لَ لِلْعَـــالَمِ التَّـــعِيسِ العَمِيـــدِ
أَمْ مَـلاكُ الفِـرْدَوْسِ جَـاءَ إِلَـى الأَرْ ... ضِ لِيُحْـــيِ رُوحَ السَّـــلامِ العَهِيـــدِ
أَنْـتِ تُـحْيِينَ فِـي فُـؤَادِي مَـا قَـدْ ... مَـاتَ فِـي أَمْسِـي السَّـعِيدِ الفَقِيـدِ
وَتُشِيدِيـــنَ فِـــي خَرَائِـــبِ رُوحِـــي ... مَـا تَلاشَـى فِـي عَهْـدِي المَجْـدُودِ
مِـنْ طُمُـوحٍ إِلَـى الجَمَـالِ إِلـى الفَـنِّ ... إِلَـــى ذَلِـــكَ الفَـــضَاءِ البَعِيـــدِ[5]

لقد انتفت الماديات على صعيد النص الشعري وذلك بتغييب الشابي لكل المعطيات التي تجس وتمس وتوزن بالأرطال؛ لأن البدائل التجديدية تحرم ورودها في البنية التركيبية للنسيج الشعري التجديدي، فتبقى المرأة في صورة من الإجلال والعبادة تصنعها هالة القداسة حتى تذكر ككائن ملائكي أثير مباح فيه للشاعر التطرق إلى كل المعاني الروحية العميقة والسامية فيها وذاك هو الخروج بالمرأة من المدنس إلى عوالم المقدس، ففي المقطع الشعري المأخوذ من صلوات في هيكل الحب قامت تركيبة صورة المرأة على: عذبة / فينيس / ملاك الفردوس وفي كل عنصر تركيبي من عناصر النسيج الشعري لن نحصد إلا المعاني السامية التي بذرها الشاعر في نصه، فإن قلنا العذبة فإننا نقول بأنها ارتبطت بمعاني الطفولة، الأحلام، الصباح الجديد،.. إلخ، وهي لا تخرج عن عوالم البراءة، الأمل، التجدد..، وبهذا تكون صورة المرأة بعيدة عن كل شهوة وأطيافها تلك الشهوة المتولدة من النظرة الحسية إلى المرأة الجسد، وبهذا يكون الشابي قد رسم بالبدائل التجديدية صورة مغايرة للمرأة. ومهما

[1] الشابي أبو القاسم، الأعمال الكاملة، النثر، 1- الخيال الشعري، مج2، ص: 152.
[2] م، ن، مج2، ص: 154.
[3] م، ن، مج2، ص: 152.
[4] م، ن، ص، ن.
[5] الشابي أبو القاسم، أغاني الحياة، ص: 183، 184.

كانت المرأة عذبة / ربة الجمال فينيس / ملاك الفردوس / ابنة النور.. فإنها تبقى النبع الذي يهب السعادة المتسامية لروح الشاعر لتهفو تعلقا بكل عظيم من جمال / فن / فضاء بعيد.. إلخ.

ج-القصّة:

قسم الشابي القصص التراثي إلى أقسام ثلاث، فهو عنده "إما قصص يقصد به اللذة والإمتاع وهو ما نجده في شعر بن أبي ربيعة وأمثاله من تلك الأحاديث الغرامية الغزلة، وإما قصص يراد منه الحكمة وضرب المثل وهو هذا القصص الذي يمثله كتاب كليلة ودمنة وما سار على نهجه، وإما قصص يقصد للنكتة الأدبية والنادرة اللغوية وهو فن المقامات الذي يحمل لواءه البديع وأستاذه الحريري ومن حذا حذوه"[1]، ولكن نقيصة هذا الأنموذج التراثي أنه فاقد لميزات النقد والتمحيص وسبر أغوار الشخصية مع التعمق فيها وأخيرا تحليل الشخصية، وإن تفسير هذه النقيصة حسب الشابي مردود إلى افتقاد القصص العربي للخيال الشعري، هذا الأخير هو الذي يجعل القاص يحلل الشخصية ويسبر أغوارها كما يتعمق في تصوير خفاياها النفسية فضلا عن النقد.

وعلى مستوى الممارسة الشعرية حاول الشابي تمثل عنصر الخيال في القصص الشعري، ومن ذلك ما نجده في قصيدته إلى عازف أعمى*، وكذا قلب الأم، وهذه الأخيرة هي قصة شعرية تحكي عن أم فقدت فلذة كبدها بحيث امتدت هذه القصة من الصفحة الرابعة والتسعين بعد المائة إلى غاية الصفحة المائة الثانية، وفيها تصوير للحالة النفسية للأم التي أودعت فلذة كبدها أعماق الثرى. تبدأ القصة بذكر مرح الوليد وانشغاله بمناجاة فتنة الدنيا إلى أن اختطفته يد المنون، يقول الشابي:

يَا أَيُّهَا الطِّفْلُ الذِي كَانَ كَاللَّحْنِ الجَمِيلْ
وَالوَرْدَةِ البَيْضَاءِ، تَعْبَقُ فِي غَيَابَاتِ الأَصِيلْ
هَا أَنْتَ ذَا أَطْبَقَتْ جَفْنَيْكَ أَحْلامُ المَنُونْ
وَتَطَايَرَتْ زُمَرُ المَلائِكِ حَوْلَ مَضْجَعِكَ الأَمِينْ
وَمَضَتْ بِرُوحِكَ لِلسَّمَاءِ عَرَائِسُ النُّورِ الحَبِيبْ[2]

إلا أن هذه البداية ستنعطف صوب القضاء المحتوم إنه موت الطفل فيشيع الصغير إلى مثواه الأخير وقد بكته الحشود التي حضرت ذلك الحدث المشهود لينسوه بعد ذلك إلى أبد الآبدين، غير أنه في الوجود قلب واحد حي بذكره ويعانق حبال وصاله بلا يأس ولا يعرف معنى نسيانه، إنها الأم التي اجتهد الشاعر الشابي في سبر أغوار شخصيتها وهي على حالة الفقد لصغيرها، فقد صور فيها الشاعر صورة الأم الثكلى وهي تقف موقف المشتت في أحاسيسه ومشاعره، فتملكتها حالات نفسية متضاربة حالة الطامع / المؤمل دوما وأبدا في لقاء الصغير وبيان ذلك "فؤاد ظل يخفق.. إلى لقاك"، وبين حالة المتحصر الذي لو بذل الحياة في سبيل أن تحيا فلذة الكبد، كما تعمق الشاعر في رصد صورة الأم الشغوف قلبها بالمحبوب / الوليد على الرغم من أنه قد غيب الثرى

[1] الشابي أبو القاسم، الأعمال الكاملة، النثر، 1- الخيال الشعري، مج2، ص: 193.

* ينظر: الشابي أبو القاسم، أغاني الحياة، ص: 117.

[2] م، ن، ص: 194.

وبيان ذلك الشغف أن بقيت تلك الأم تعيش الذكرى وفي الهُنَا / الدنيا فكانت ذكرى موزعة ومغذاة مع كل صوت أو حركة أو إشارة تتمثل عبرها الوليد، فإذا رأى طفلاً بكاك / وإنْ رأى شبَحا دعاك / يصغي لصوتك في الوجود / لا يرى إلا بهاك ذاك..

إلا فُـؤَادًا ظَـلَّ يَخْفُـقُ فِـي الوُجُـودِ إلـى لُقَـاكْ
وَيَـوَدُّ لَـوْ بَـذَلَ الحَيَـاةَ إِلَـى المَنِيَّـةِ و افْتـدَاكْ
فَـإِذَا رَأَى طِفْـلاً بَكَـاكَ وَإِنْ رَأَى شَـبَحًا دَعَـاكْ
يُصْـغِي لِصَـوْتِكَ فِـي الوُجُـودِ ولا يَـرَى إلا بَهَـاكْ
هُـوَ قَلْـبُ أُمِّـكَ ، أُمِّـكَ السَّكْرَى بِـأَحْزَانِ الوُجُـودْ
هُوَ ذَلِكَ القَلْبُ الذي سَيَعِيشُ كَالشَّادِي الضَّرِيرْ
يَشْدُو بِشَكْوَى حُزْنِهِ الدَّاجِي إِلَى النَّفَسِ الأَخِيرْ [1]

2- البدائل التّجديديّة في الخطاب الشّعريّ عند رمضان حمّود:

تبقى تقديمات رمضان حمود التي بثها في مدونته بذور الحياة حلقة مهمة من حلقات التجديد الشعري المغربي الحديث وإن كان صوتها غير مسموع بسبب انتشار المد المحافظ في البيئة المغربية، فضلا عن الانشغال بالاستعمار في الجزائر مما جعل الأصوات التجديدية تُغيَّب عن الساحة، وتمثلت البدائل الرمضانية في:

أ-على مستوى الموضوعات الشّعريّة:

يرى رمضان حمود حسب أقنومه التجديدي على مستوى الأغراض التراثية بأن التمسك بالفخر، والمدح، والهجاء، والغزل.. في النسيج الشعري صنيع لا بأس به غير أن الأساس التجديدي فمنطلقه مبني على قيام الشاعر بصرف معاني تلك الأغراض نحو التجديد فنبغي أن يدور الهجاء في فلك نبذ الرذائل المتفشية في المجتمع والعادات السيئة الحالة به في حين يتمحور المدح حول الأخلاق الفاضلة، وإن جئنا إلى الفخر فيخصص للفخر بالأجداد والآباء من حيث عزهم، إباؤهم، وأخيرا الغزل يوجه إلى الوطن، وعن ذلك يقول رمضان حمود: "فمن شاء منكم التشطير فليشاطر مواطنيه في الأمور العظام والأعمال الجليلة، ومن أراد المعارضة فليعارض الخونة سماسرة السوء ويعاكسهم في أعمالهم الخبيثة ومن له غرام بالاحتذاء فليحتذ أجداده الكرام وأسلافه العظام في إبائهم ونخوتهم وعزتهم وقوتهم وسلطانهم وإيمانهم وإنسانيتهم وجميع خصالهم الحميدة، ومن تعلقت نفسه بالمدح فليمدح الأخلاق الفاضلة وينشرها بين قومه ويتشبث بالفضيلة، ومن يميل إلى الهجاء فليهج العوائد الفاسدة ويذم الرذيلة بأنواعها، ومن يحب التغزل فليتغزل في وطنه الجميل الذي يعيش فيه ويأكل من خيراته"[2]، على الشاعر أن يعمل على الانحراف بمعاني أغراض قصيدته حسب مقتضيات العصر وأما الاحتذاء بالقدماء في معانيهم فهو مرفوض والطرح مؤسس على أن للقدماء ما تناولوه بحسب حاجات عصرهم

[1] الشابي أبو القاسم، أغاني الحياة، ص: 196، 197، 198.

[2] حمود بن سلمان رمضان، بذور الحياة، كتب تراث، د. ط، 1928، ص: 106، 107.

ولأهل العصر الحديث ما يعالجونه من معان تناسب حاجات عصرهم فما كان في الماضي لا يصلح للحاضر وما هو في الحاضر لا يصلح للمستقبل فـ"لكل جيل أدب مخصوص به لا ينبغي للجيل الذي يأتي من بعده أن يقلده فيه، فحياة الأمس غير حياة اليوم وحياة اليوم غير حياة الغد "[1].

كما دعا رمضان الشعراء إلى معالجة قضايا العصر حتى شكلت خصوصية القصيدة المغربية الحديثة ثيميا، وهذا ما نقرأه في قصيدة الشاعر دمعة حارة في سبيل الأمة والشرف، والتي جاء فيها:

بَكَيْتُ – ومِثْلِي لا يَحِقُّ لَهُ البُكَا – عَـــلَى أُمَّـــةٍ مَخْلُوقَـــةٍ لِلنَّـــوَازِلِ
بَكَـــيتُ عَـــلَيهَا رَحْمَـــةً وصَبَابَـــةً وَإِنِّـــي عَلَـى ذَاكَ البُكَـا غَيْـرَ نَـادِمِ
ذَرفْـتُ عَلَيهَـا أدْمُعًـا مِـنْ نَواظِـر تُسَـاهِرُ طُـولَ اللَّيْـلِ ضَـوْءَ الكَواكِـبِ
بَكيـتُ علـيهم إذ نسُـوا كـل واجِـبٍ وَمَـالُوا إِلَـى حُـبِّ الهَـوَى وَالرَّذائِـلِ
بَكَيـتُ عَلَـيهم كُلَّمَـا هَـبَّ حِرْصُـهُم وَظَنُّـوا بِـأَنَّ المَـرْءَ عَـبْدُ الـدَّرَاهِمِ
بَكَيْتُ عَلَيهم – لا أَبَـا لَـكَ – فَالبُكَـا طَيِّـب يبلُ الصَّدر عند المصَـائِبِ[2]

من مقتضيات العصر الوطن وما آل إليه من أوضاع متردية والسبب في ذلك حسب القصيدة راجع إلى هذا الشعب الذي مال إلى الهوى، والرذائل، وجمع الدراهم، حتى نسى كل واجباته اتجاه الوطن وهذه حسب قصيدة الشاعر من المحن التي تبكي ذوي الضمائر الحساسة فراح حمود في هذه القصيدة يستنهض الشعب الجزائري ليستدرك نفسه ملتفتا إلى وطنه.

ب- الذّاتيّة:

يدعو رمضان حمود إلى الذاتية في الخطاب الشعري ويتجلى ذلك من خلال إبراز الشاعر لمشاعره وأحاسيسه إزاء ما يعبر عنه شعرا، وهذا ما نلمسه في قصائد رمضان حيث يتمثل الشاعر تنظيره على مستوى الممارسة الشعرية، وبيان ذلك قصيدة حمود التي قالها في وصف جدول، يقول في مطلع النص:

لِلَّهِ مَا أَبْهَى الطَّبِيعَةَ إنَّهَا مَلكَتْ عَلَيَّ مَجَامِعَ الوُجْدَانِ*

ثم يواصل الشاعر وصف الجدول قائلا :

يَـــخْتَالُ بَـــيْنَ زُهُـــورِهِ مُـــتَرَنِّحًا جَـــرَيَانُهُ يَـــنْسَابُ كَالثُّعبَـــانِ
فَـإذا أكُـفُّ النُّـورِ صَـافَحَ خَـدَّهُ وَنَـــظَرْتُهُ فَـــوْرًا بِـــلا إِمْعَـــانِ
خِـلْتُ المِيَـاهَ مَعَادِنًـا مِـنْ فِـضَّةٍ أَوْ أَنَّـــهَا جِـــيدٌ عَلَـــى حِسَـــانِ
تَـــخْفى وتَظْهَـــرُ والشُّـــعَاعُ يُنِيرُهَـــا كَالـــزِّئْبَقِ الرَّجْـــرَاجِ بِاللَّمعَـــانِ[3]

[1] حمود بن سلمان رمضان، بذور الحياة، ص: 81.

[2] السنوسي الزاهري محمد الهادي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007، ج:1، ص: 289.

* ينظر هامش الصفحة: حمود بن سلمان رمضان، بذور الحياة، ص: 93.

[3] م، ن، ص، ن.

لقد أثار منظر الجدول الشاعر حتى بث فيه مشاعر إيجابية فطفحت مشاعر رمضان حمود بالفرح والإعجاب، فبدا الجدول مع الشاعر مختالا/ مترنما/ مغازلا الأعين بين الخفاء والظهور وبهذا نقول بأن حمود وصف الجدول كما رآه هو، بله، كما شعر به وأحسه فبات ذلك التصوير مع حمود انعكاسا لذاتية الشاعر بالنسبة للجدول وهذه ما هي إلا انعكاسات للحالة الشعورية للشاعر التي احتلت موقعها على جسد القصيدة.

ج- اللغة:

لم يتحدث رمضان حمود بشكل مطول ومفصل عن اللغة غير أنه قدم طروحا مقتضبة فيها وقد شملت نقطتين هامتين الأولى منهما تخص قواعد اللغة العربية، أما الثانية فتخص طبيعة اللغة. فأما طبيعة اللغة فيرفض رمضان حمود أن تكون البينة اللغوية "مجرد تنميق وتزوير وتكلف مشين وتعمل بارد وكذب فادح فإن هذا مما ينقص من قيمة الشعر"[1]، إن خاصيات التكلف والتنميق تعود بالذاكرة إلى عصور انحطاط الخطاب الشعري العربي المشرقي حيث التصنع والتكلف فتتحول كل إنتاجية منظومة إلى مجرد لعبة لإظهار مهارات معينة كالقدرة على كتابة قصيدة تخلو من حرف بعينه من حروف اللغة العربية أو مهارة نظم قصيدة تقرأ من اليمين إلى اليسار والعكس صحيح. ومن البدائل التجديدية أن يحرص الشاعر على أن تكون البنية اللغوية للنسيج الشعري مؤسسة على لغة بسيطة، وواضحة، ومفهومة من حيث الألفاظ؛ لأن هذا سيخدم غاية أخرى تتمثل في إبلاغ المعاني إلى القراء بما فيهم العامة من الناس وبهذا وحسب رمضان حمود: "لا يكون الشاعر شاعرا إلا إذا حدث قومه باللغة التي يفهمونها وبالمعاني التي يهضمونها"[2]. أما النقطة الأولى الخاصة بقواعد اللغة فيدعو رمضان حمود إلى عدم المساس بها، فالتجديد لا يكون على حساب مقومات الهوية والجنسية والقومية في حين يقتصر التجديد على مجالات أخرى تزيد في تطوير الخطاب الشعري واستجابة لمتطلبات العصر.

إذا تأملنا قصائد الشاعر فإننا نجد معظمها يلتزم بتلك البدائل التجديدية والدليل الشعري على ذلك قصيدة الشاعر اركضوا نحو الأمام، ومما جاء فيها قوله:

يَـــا كِـــرَامَ النَّـــاسِ قُومُـــوا ... مِـــنْ سُـــباتٍ لا يَلِيـــقُ
انْبُـــذُوا الجَهْـــلَ ورُومُـــوا ... كُـــلَّ عِلْـــمٍ وَاسْـــتَفِيقُوا
انْبُـــــذُوا ذَاكَ التَّوانـــــي ... وَافْعَلُـــوا فِعْـــلَ الرِّجَـــالِ
اتْـــرُكُوا تِلْـــكَ الأمَـــانِي ... إِنَّـــهَا بَحْـــرُ الضَّـــلاَلِ [3]

إن ألفاظ هذا النص الشعري تتسم بالبساطة والوضوح، لا تمتاح من القاموس التراثي حتى لا تغرب في المعنى وبيان ذلك مجموع الوحدات اللغوية المفردة والمركبة الموظفة في النسيج الشعري ونورد منها: الأماني، بحر الضلال، الرجال، كرام، الجهل،.. ففي الأغلب الأعم هي مستوحاة من المعجم اليومي للبيئة المغربية لا تحتاج

[1] حمود بن سلمان رمضان، بذور الحياة، ص: 105.

[2] م، ن، ص: 102.

[3] السنوسي الزاهري محمد الهادي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج1، ص: 292.

إلى وقفة معها لفهم معناها، كما أبعد الشاعر رمضان حمود اللغة عن التكلف والتصنع فضلا عن احترام قواعد اللغة العربية في بناء قصائده الشعرية.

وفي ختام أوراق التجديد الشعري المغربي الحديث يمكننا القول بأن الجهود التي رأيناها مع أبي القاسم الشابي ورمضان حمود إنما هي تقديمات لا يمكن التنكر لها، ويبقى المستفيد الأول منها هو الخطاب الشعري المغربي عامة الذي ضمن –في ضوء كل ما ذكر– استمرارية تطويره في ضل الخصوصية المغربية، مع تأكيد تواشجه مع تاريخ الحركة الشعرية للأمة العربية من المشرق إلى المغرب ومن الجاهلية إلى العصر الحديث.

المحاضرة السّابعة التّجديد الشّعري المهجري

الأهداف الخاصة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد أسباب الهجرة من بلاد الشّام.

2- و أن يكون قادرا على بناء تصوّر عام حول الخاصيّات التّجديديّة للخطاب الشّعري المهجري.

تمهيد:

برزت حركة شعرية تجديدية يُشهد انتسابيتها إلى العصر الحديث، وتحدد ظهورها في أرض العم سام إنها القارة الأمريكية ذلك الطرف النائي عن أرض المشرق والمغرب العربيين، حيث هاجرت فئة من الشباب الأدباء إليها تحت تأثير مجموعة من الأسباب تاركين وراءهم بلاد الشام ليستقروا في كندا، وأمريكا الشمالية، وأخيرا أمريكا الجنوبية، عرفوا في الأوساط الأدبية بالمهجر الأمريكي، وبما أن هؤلاء الشباب المهاجرين كان منهم الأدباء فإنهم ساهموا في تفعيل نشاط الحراك الأدبي بأرض المهجر فأسسوا حركتين اتشحت بالطابع التجديدي على مستوى الخطاب الشعري، وعليه، ما هي أسباب الهجرة؟ فيما تمثلت تلك الحركات المهجرية؟ كيف كانت نشأتها؟ ومن هم أبرز شعرائها؟ وما هي أبرز مظاهر التجديد الشعري المهجري الحديث؟

أوّلا- أسباب الهجرة:

تعددت وتنوعت أسباب الهجرة إلى القارة الأمريكية، غير أن أبرزها قد تمثل في:

1- الإرساليّات التّبشيريّة: سعت الإرساليات التبشيرية إلى ترغيب الشباب العربي في الهجرة إلى أمريكا، وقد نشرت لهم الكتب التي كانت "تتحدث دائما عن الحرية والمساواة والمدنية والحضارة والثراء والثروات الطبيعية في البلاد التابع لها هذه البعثات..، فضلا عن أن أعضاء هذه البعثات كانوا يشجعون الآخرين من أفراد الشعب على الهجرة بما يروونه.. من حاجة بلادهم إلى أيد عاملة لاستغلال ثرواتها الطائلة"[1]، فوجدت هذه الدعوة صدى لدى هؤلاء الشباب فهاجروا واستقروا متوزعين في كل أرجاء القارة الأمريكية.

2-دور المهاجرين السّابقين: لم تنكر الدراسات في متونها جهود أبناء بلاد الشام الذين سبقوا بالهجرة إلى أمريكا، إذ غازلوا شباب الشام بالهجرة إلى القارة الجديدة، وهذا ما حصل مع الشاعر القروي الذي كان يراسله عمه اسكندر من أمريكا الجنوبية ويغويه بالسفر إليه.

3- الأوضاع العربيّة في بلاد الشّام:

كانت الأوضاع العربية متردية في بلاد الشام وعلى كل المستويات، فمن الزاوية السياسية نجد كبت الحريات من خلال تضيق الخناق على الشباب المثقف وذلك باضطهاد أقلام الأدباء والكتاب وكبت حريتهم في التعبير عن الظلم والعسف الذي تمارسه عليهم كل من السلطة المحلية التي يمثلها العثمانيون والسلطة الأجنبية التي يقودها الاستعمار الأجنبي. أما من الجهة الاجتماعية فمما يذكر: الفقر، والجوع، والأمراض، وانتشار البطالة، والأمية.. وأخيرا الجانب الاقتصادي حيث شهدت بلاد الشام هدم الاقتصاد المحلي واستبداله بالاقتصاد الأجنبي، وكذا

[1] مراد محمد نعيمة، العصبة الأندلسية هجرة الأدب العربي إلى البرازيل، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د. ط، د. ت، ص: 19.

تعطيل الإنتاجية الصناعية المحلية..، وبهذا كانت تلك الأوضاع الباعث على هجرة الشباب الشامي* صوب الآخر، ودليل ذلك شهادة شوكت محمود في دراسته لجماعة المهجر فقد أوعز سبب الهجرة إلى واقع الشباب الشامي المر "الذي أرغمهم في غالب الأمر على أن يشدوا رحالهم فرارا من الظروف القاسية التي كان يغص بها الوطن العربي في مطلع القرن التاسع عشر"[1]، ومما نشير إليه في هذا السياق هو أن شعراء المهجر لم يفوتوا عليهم فرصة تصوير تلك الأوضاع شعرا وذلك كنوع من التبرير لسبب الهجرة إلى تلك الأرض الجديدة.

ثانيا–النّشأة والأعضاء:

بالنسبة للرابطة القلمية اجتمع في نيويورك بعض أدباء المهجر في إدارة مجلة السائح لصاحبها عبد المسيح حداد، وباقتراح من هذا الأخير قرروا تأسيس حركة شعرية، وبعد عدة لقاءات ثنائية وجماعية تبلورت الفكرة لدى مجموعة من هؤلاء الرواد وأعلنوا تأسيس الرابطة القلمية في 20 من أبريل– نيسان 1920م، ثم ضبطوا مبادئ، وشعارات، وأهداف هذه الحركة الشعرية، وأخيرا إنشاء مجلة للرابطة. ضمت الرابطة القلمية تشكيلة منوعة من الشعراء منهم ندرة حداد، ورشيد أيوب، ونسيب عريضة، وعبد المسيح حداد، وميخائيل نعيمة، ونعمة الله الحاج، وايليا أبو ماضي، وجبران خليل جبران، ومسعود سماحة، ومحبوب الخوري، انتهت الرابطة القلمية عام 1931م.

أما العصبة الأندلسية فتعود فكرة تأسيسها إلى شكر الله الجر، فحين حضر إلى سان باولو بأمريكا الجنوبية اجتمع بعدد من الشعراء والأدباء وعرض عليهم فكرة تأسيس حركة شعرية فرحب جميع الشعراء بذلك، وكان من بين الحضور الشاعر الأديب ميشال معلوف الذي قرر أن يدعم الحركة الشعرية المهجرية الجنوبية رعاية وإنفاقا، وتم الاجتماع التأسيسي في مسكن ميشال معلوف في الخامس من شهر كانون الثاني لعام 1932، وأطلق على الحركة مسمى العصبة الأندلسية، حددوا لها أهدافا، ومبادئ، كما أسسوا لها مجلة سميت بالعصبة سنة 1935م. ضم المهجر الجنوبي شعراء متوزعين على مناطق مختلفة من أمريكا الجنوبية، منهم شفيق المعلوف، ورياض المعلوف، وجميل المعلوف، وفوزي المعلوف، والشاعر رشيد سليم الخوري المعروف بالقروي، والشاعر قيصر سليم الخوري وهو شقيق القروي، وإلياس فرحات، ونعمة قازان، وحبيب مسعود، وتوفيق ضعون، وجورج حسون معلوف، وشكر الله الجر، و أخوه فضل الله الجر، وعقل الجر، ومن المكسيك الشاعر محبوب الخوري الشرتوني، أما من كندا فالشاعر محمد مسعود، ومن الأرجنتين جورج صيدح، وزكي قنصل، و إلياس قنصل ..إلخ. انفرط أمر العصبة الأندلسية سنة 1954. اهتمت الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية بنشر شعر الشعراء المهجريين، والنهوض بالشعر العربي.

---

* الأوضاع المتردية كانت عامة في الوطن العربي مشرقه ومغربه، ولهذا ظهرت هجرات شرعية متعددة، منها ما انطلق من شبه الجزيرة العربية ودول الخليج متجها صوب قارة آسيا، ويطلق عليها المهجر الآسيوي، وللتوسع في هذه النقطة ينظر: علي محمد حسين، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل، ص: 113، وأخرى تحركت من الشمال الافريقي ولكن وجهتها هي القارة الأوربية ويطلق عليها المهجر الأوربي، وأنتجت هذه الهجرات أدبا هو بحاجة إلى دراسة.

[1] شوكت محمود وآخر، الشعر العربي الحديث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، ص: 193.

ثالثا-مظاهر التّجديد الشّعريّ المهجريّ:

1. التّجديد على مستوى الثّيمات:

مس التجديد المهجري ثيمات الخطاب الشعري الحديث فتحدثوا عن النزعة الإنسانية، واللجوء إلى الطبيعة، وشعر الغربة والحنين إلى الأوطان، والشعر الوطني، والقضية الفلسطينية، والوحدة العربية، والقومية العربية..، ومما نختار الحديث عنه:

أ- الشّعر الوطنيّ:

يعد الشعر الوطني من أهم الثيمات التي تغنى بها شعراء المهجر وقد عالجوا الوطن من عديد زوايا، فمنهم من وقف متغنيا بحب وطنه ومن ذلك ما نظمه إلياس فرحات وإيليا أبو ماضي، فعلى الرغم من كون الشاعر الأول من العصبة الأندلسية والثاني من الرابطة القلمية إلا أن التغني بحب الوطن لا يعرف التقسيمات طالما أن الوطن للجميع، والدليل الشعري على ذلك ما اقتطعناه من قصيدة الشاعر إلياس فرحات، حيث يقول:

وَطَنِـــي حَبَـــبْتُكَ سَـــيِّدًا وَمَسُـــودَا وحَـــبَبْت أَهْـــلَكَ عَـــوْسجًا ووُرُودَا
أَبْـغِي لَهُـم رُتَـبَ العُلَـى ولَـوْ أَنَّهُـم تَخِذُوا عَلى جَسَدِي الطَّرِيقَ صُعُودَا[1]

أما الدليل الثاني فهو للشاعر إيليا أبو ماضي، ومما جاء فيه:

مِثْلَمَـا يَكْمُـنُ اللَّظَـى فِـي الرَّمَـادِ هَكَـذَا الحُـبُّ كَامِـنٌ فِـي فُـؤَادِي
لَسْـتُ مُغْـرًى بِشَـادِنٍ أَوْ شَـادِ أَنَـا صَـبٌّ مُتَيَّـمٌ بِـبِلادِي
يَـا بِـلادِي عَلَيْـكِ أَلْـفُ تَحِـيَّهْ
هُـوَ حُـبٌّ لا يَنْتَهِـي وَالمَنِيَّـهْ لا وَلا يَضْمَحِـلُّ وَالأُمْنِيَّـهْ
كَـانَ قَبْلِـي وَقَبْـلَ نَفْسِـي الشَّـجِيَّهْ كَـانَ مِـنْ قَبْـلُ فِـي حَشَـا الأَزَلِيَّـهْ
وَسَيَبْقَـى مَـا دَامَـتِ الأَبَدِيَّـهْ[2]

ومن الشعراء المهجريين من سجل وقوفه إلى جانب الوطن في مآسيه التي حلت بأبنائه، ومن ذلك ما أصاب لبنان من فجائع نتيجة الحرب العالمية الأولى فقد مات من أبنائها الكثير وفي هذا السياق يستجمع نعيمة قواه ليخاطب إخوانه اللبنانيين مواسيا إياهم في مصيبتهم وإن كان متواجدا بأمريكا الشمالية، فكانت هذه المشاركة الوجدانية عبر الخطاب الشعري دليل على إطلاع نعيمة بكل ما يحصل في الوطن، إذ الغربة لم تنزع عن الشعراء المشاركة في حب الوطن والإحساس بأوجاع المواطن اللبناني أنموذجا والشآمي على وجه العموم، وفي هذا الصدد يقول نعيمة أحد شعراء الرابطة القلمية:

[1] الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الجنوبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص: 106.

[2] م، ن، ص: 48. (الشادن: الظبي الذي قوي واشتد واستغنى عن أمه).

أَخِـــــي إِنْ ضَـــــجَّ بَعْـــــدَ الحَـــــرْبِ غَرْبِـــــيٌّ بِأَعْمَالِـــــه
وَقَـــدَّسَ ذِكْـــرَ مَـــنْ مَـــاتُوا وَعَظَّـــمَ بَطْـــشَ أَبْطَالِـــه
فَـــلا تَهْـــزِجْ لِمَـــنْ سَـــادُوا وَلا تَشْمِـــتْ بِمَـــنْ دَانَـــا
بَـــلْ ارْكَـــعْ صَـــامِتًا مِـــثْلِي بِقَـــلْبٍ خَاشِـــعٍ دَام
لِنَـــبْكِ حَـــظَّ مَوْتَانَـــا[1]

كما ارتبط ذكر الأوطان بتعريج شعراء المهجر على ذكر سوء الأحوال في بلاد الشام وعلى كافة الأصعدة طالما أن تلك الأوضاع هي ما دفع بمجموع الشباب إلى الهجرة مخلفين أوطانهم وراء ظهورهم فكان "يبدو هذا الفساد في مظاهر عدة تابعها الأدب المهجري والشعر منه بصفة خاصة ولم يتهاون لحظة واحدة في مناهضتها وفضح عيوبها والمطالبة بتغييرها وكانت الحكومات القائمة في الوطن هي أول ما صب عليه الشعراء جام غضبهم"[2]، كما لم يغفل الشعراء عن قضية التدخل الأجنبي في شؤون الوطن وكذا الامتيازات الأجنبية داخل التراب الوطني، فضلا عن الحروب والمجاعات والصراعات بين أفراد الشعب الواحد ولبنان أنموذج ذلك الصراع وتبقى مذبحة جبل لبنان خير دليل على ذلك في الوقت الذي تغافلت فيه الحكومة عن إصلاح ذات البين، وإنّ هذا وغيره يمكننا تلمسه في النسيج الشعري المنسوب لشكر الله الجر، حيث يقول:

لُبْنَـانُ كَيْـفَ غَـدَتْ رُبُوعُـكِ بَعْـدَمَا عَصَـفَتْ رِيَـاحُ البُؤْسِ فِـي أَصْلابِهَـا
أَوْدَى الـــدَّخيلُ بِـــزَهْوِهَا ونَعِيمِهَـــا وَمَـضَى الزَّمَـانُ بِحُسْـنِهَا وَخِضَـابِهَا
اللَّيْـــثُ مَغْلُـــولُ اليَمِـــينِ مُكَمَّـــمُ مَـــنْ ذَا تَـــرَاهُ يَـــذُودُ شَـــرَّ ذِئَابِهَـــا
مَـــا القَيْـــدُ فِـــي غِـــلِ اليمِـــينِ وَإِنَّـــمَا فِـــي أَنْ يُـــكَمَّ الحُـــرُّ مِـــنْ كُـــتَّابِهَا
لَعِـــبَ الشَّقَـــاءُ بِأَهْلِـــهَا فَتَفَرَّقُـــوا فِـــي الأَرْضِ بَـــيْنَ شُـــعُوبِهَا وَشِـــعَابِهَا
فَـــغَدَتْ مَنَاخًـــا لِلغَرِيـــبِ وَمَوْطِنًـــا وَغَـــدَا بَـــنُوهَا النُّـــجَّبُ مِـــنْ أَغْرَابِهَـــا[3]

ب-القوميّة العربيّة:

تغنى شعراء المهجر بالقومية العربية، هذه الأخيرة جعلت بعض الدارسين لا يجدون غضاضة في نعت بعض الشعراء بها بل يتخذون منها اسما لهم، ومن ذلك ما حدث مع الشاعر القروي الذي قال في حقه صلاح الدين الهواري: "لا أرانا نبالغ إذا عددنا القروي شاعر القومية العربية في القرن العشرين، ونحن نجد في شعره من تقديس للعروبة، ودعوة إلى الوحدة العربية، وحض للعرب على الكفاح ضد الاستعمار"[4]، وإن هذه القومية العربية هي التي جعلت إيليا يضع كلا من مصر ولبنان في ميزان واحد فيتغنى بحب مصر وجمع ذلك في قصيدة مهجرية واحدة مع التغني بحبه لوطنه الأم لبنان ولا تؤلف بين مصر ولبنان إلا العروبة، يقول إيليا:

[1] الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الشمالي، ص: 117.
[2] مراد محمد نعيمة، العصبة الأندلسية هجرة الأدب العربي إلى البرازيل، ص: 129، 130 .
[3] الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الشمالي، ص:170.
[4] م، ن، ص، 21.

حِرصِـي عَلَـى حُـبِّ الكِنَانَـةِ دُونَـهُ ... يَـا لَيْـتَكُنَّ عَلـى شِغَـافِ فُـؤَادِي
لِتَـرَيْنَ كَيْـفَ تَبَعْثَـرَتْ أَحْلامُـهُ ... وَجَـرَتْ بِـهِ الآلاَمُ خَيْـلَ طِـرَادِ
وَطَنَـانِ أَشْـوقَ مَـا أَكُـونُ إِلَيهِمَـا ... مِـصْرَ التـي أَحْبَبْتُـهَا وَبِـلادِي
وَمَـواطِنُ الأَرْوَاحِ يَـعْظُمُ شَـأنُهَا قُـلْ ... فِـي الـنَّفْسِ فَـوْقَ مَـوَاطِنِ الأَجْسَـادِ
لِلحَمَـائِمِ فِـي ضِـفَافِ الـوَادِي ... حِـرْص السَّجِيـنِ عَلَـى بَقَايَـا الـزَّادِ[1]

ولتحقيق فكرة القومية العربية أشاد المهجريون بفكرة العروبة ففي نظرهم أفضل الأصوات التي يمكن للأوطان العربية أن تتكلم بها هو صوت العروبة ولهذا نجد في الخطاب الشعري المهجري الشمالي والجنوبي على حد سواء التغني بالعروبة، ومن الشواهد الشعرية التي نقرأها في هذا السياق قصيدة القروي، والتي يقول فيها:

إِنِّـي لصَـدَّاحُ العُرُوبَـةِ طَـابَ لِـي ... شَـدْوِي عَـلَى سَـرَوَاتِهَا وَتَنَقُّلِـي
وَوَقَفْـتُ أَلْحَـانِي عَلَـى المَجْـدِ الـذي ... أَبْلَـى الزَّمَـانُ مَـعَ العِظَـامِ وَمَـابَلِي
رَوَّى شَقَـائِقَهُ وَضَـرَّجَ وَرْدَهُ ... مُهَـجٌ تَسِـيلُ عَلَـى شِـفَارِ الأَنْصُـلِ
شُهَـدَاؤُهُ مِـلْءُ الـبِلادِ فَأَيْنَمَـا ... يَمَّمْـتُ لِـي قَبْـرٌ يُـزَارُ وَلِـي وَلِـي
سَـنُعِيدُ صَـرْحَ العِـزِّ طَـوْدًا شَـامِخًا ... مَـا أَحْقَـرَ المَاضِـي لَـدَى المُسْـتَقْبَلِ
مَـنْ ذَا يُشَـاكِلُ بَـيْنَ قَلْـبٍ خَـافِقٍ ... بِـدَمِ الحَـيَاةِ وَبَـيْنَ رِمَّـةِ هَيْكَـلِ[2]

ويبقى الشاعر المهجري "في دعوته إلى الوحدة العربية ونبذ الضغائن والأحقاد لم تفته الإشارة إلى أسباب التفرق والتصدع العربي كالتعصب المذهبي والطائفي"[3]، ولهذا كان من أساسيات تجسيد فكرة القومية العربية هو الدعوة لنبذ التعصب الديني باسم الطائفية والمذهبية الضيقة خاصة وأن الأوطان العربية لا تدين كلها بدين واحد وعليه لم يكن الدين عند المهجريين معيارا من معايير التغني بالقومية، بل قابل الشعراء الاختلاف الديني بفكرة التسامح الديني، وفكرة التآخي الديني، في الوقت الذي حذروا فيه من العواقب الوخيمة التي يجرها ذلك التعصب الديني، وهذا نص الأقنوم المهجري لنبذ التعصب الديني، جاء فيه:

يَـا مُسْـلِمُونَ وَيَـا نَصَـارَى دِيـنُكُم ... دِيـنُ العُرُوبَـةِ وَاحِـدٌ لا اثْنَـانِ
بَيْـرُوتُكُمْ كَـدِمَشقِكُمْ وَدِمَشْـقِكُم ... كَرِيَاضِـكُم وَرَيَاضُـكُمْ كَعُمَـانِ
وَلَـسَوْفَ يَعْلَـمُ كُـلُّ غـرٍّ جَاهِـلٍ ... مَـاذَا تُـخْبِئُ هَـدْأَةُ البُرَكَـانِ[4]

ونعضد النص السابق بنص آخر للشاعر عقل الجر وهو يؤكد من خلاله على نبذ التعصب الديني باسم الفرقة الدينية والمذهبية الضيقة، واستغل الشاعر الفرصة للدعوة إلى تحقيق الوحدة بين أبناء الوطن الواحد وإن

[1] الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الشمالي، ص: 44، 46. (الشغاف: غلاف القلب أو سويداؤه، المستطرف: الحديث المكتسب، التلاد: القديم الموروث).
[2] م، ن، ص: 21، 22.
[3] م، ن، ص: 23.
[4] م، ن، ص، ن.

اختلفت مشاربهم ومنازعهم الدينية طالما أنه تبقى دوما هناك إمكانية التأسيس لحياة هانئة في إطار التعدد الديني، يقول عقل الجر في نصه:

بَـنِي وَطَنِـي كَـمْ أَحْكَـمَ النِّيـرُ فِـيكُم ... تَعَصُّبَكُـمْ لِلـدِّينِ وَالأَمْـسُ شَـاهِدُ
تَخَاصَمْتُـمْ بِـاسْمِ المَسِـيحِ وَأَحْمَـدَ ... عَلَى حِينٍ أَنَّ اللهَ لِلنَّاسِ وَاحِدُ وَتَلْقَوا
إِذَا لَـمْ تَـذُودُوا عَـنْ سَمَاكُمْ وَأَرْضِـكُم ... الـرَّدَى مِـنْ دُونِهَـا وَتُجَاهِـدُوا
أَبَـحْتُم لِـشُذَّاذِ الشُّـعُوبِ دِيَـارَكُم ... وَهَـيْهَاتَ يُـغْنِي هَيْكَـلٌ وَمَسـاجِدُ[1]

ج-القضيّة الفلسطينيّة:

عالج شعراء الرابطة والعصبة في شعرهم القضية الفلسطينية وتعليل ذلك هو تبني المهجريين القضية الفلسطينية باسم العروبة، وإننا لنقرأ أبياتا شعرية نظمها حسني غراب وهو من العصبة في القضية الفلسطينية قائلا:

صَبْرًا فِلسْطِينُ صَبْرًا وَارْقُبِي فَرَجَا ... لا بُـدَّ مِـنْ عَـجَبٍ يـأتِي بِـهِ رَجَـبُ
وَالحَـرْبُ آتِيَـةٌ وَالسَّـيْفُ مُـنْتَدَبٌ ... لِحَـلِّ مَـا عَـجَزَتْ عَـنْ حَلِّـهِ الكُتُـبُ
فَـلْيُنْفِقُوا فِـي سَـبِيلِ النَّصْرِ مَـا كَنَـزُوا ... مِـنَ السَّـبَائِكِ حَـتَّى يَـنْفَدَ الـذَّهَبُ
فَـمَا فِلِسْـطِينُ بِـالحَوْضِ المُبَـاحِ وَلا ... سُكَّانُـهَا غَـنَمٌ تُـرْعَى وتُحتلَـبُ
دُونَ العَرِيـنِ أُبَـاةٌ كَـاللُّيُوثِ لَهُـم ... بِالسُّمْرِ وَالبِيضِ فِي جِدِّ الوَغَى لَعَبُ
قَـوْمٌ إِذَا سُئِلُـوا أَعْرَاضَـهُم بَخِلُـوا ... بِهَـا وَإِنْ سُئِلُـوا أَرْوَاحَهُـم وَهَبُـوا[2]

تتبع شعراء المهجر أخبار فلسطين المتعددة لتكون متن خطاباتهم، ومن تلك الأنباء التي كانت تنقلها الوسائط الإعلامية "ما كان يصل إلى مسامعهم.. عن.. وعد بلفور 1917، وثورة 1921 والثورات المتتابعة، والهجرة اليهودية، وإضراب 1936 الطويل"[3]، وأخبار أخرى منها حدث إحياء الذكرى الخامسة لإعدام الشهداء الثلاثة فؤاد حجازي، وعطا الزبير، ومحمد جمجوم فكانت مشاركة شعراء المهجر الحدث بالقصيدة الشعرية وعلى رأسهم الشاعر القروي، حيث تلا قصيدته المهجرية بهذه المناسبة على المسامع في تموز سنة 1935، ومما جاء فيها:

أَوْ مَـا فِـي العُـرْبِ مِـنْ قَـرْمٍ عَنِيـدِ ... يُـنْقِذُ الأَحْـرَارَ مِـنْ كَيْـدِ العَبِيـدِ
يَـا فِلِسْطِيـنُ انْـدُبِينَا مَعَهُـم ... فَـلَكَم مَـيِّتٍ وَكَـمْ حَـيٍّ شَـهِيدِ
نالنَـا فـي العـيشِ أضـعافُ الـذي ... نـالَ مـن تبْكِين فـي جَوْف اللحُـودِ[4]

ومن الأحداث المتعلقة بفلسطين نكث الغرب لوعوده التي قطعها لفلسطين فرد المهجري على هذه الخيانة الغربية مؤكدا في الوقت عينه على عروبة فلسطين ولكن هذه المرة بصوت الشاعر المدني أخو القروي، حيث يقول:

---

[1] الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الجنوبي، ص: 184.

[2] م، ن، ص: 206، 207.

[3] خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص: 121.

[4] الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الجنوبي، ص: 48، 49.(القَرْم: السيد العظيم).

سَـقَيْنَاكَ يَـا غَـرْبُ مَـاءَ الحَيَـاةِ فَـكَانَ وَفَـاؤُكَ نَفْـثَ الحِمَـمْ
تَعلَّمْـتَ رَعْـيَ النُّجُـومِ وَفَاتَـك أَنْ تَـتَعَلَّمَ رَعْـيَ الـذِّمَمْ
سَـنَنْتَ النُّيُـوبَ كَـأَنَّ فِلِسْطِيـ ـنَ مَرْعًـى تُسَـمَّنُ فِيهَـا الغَـنَمْ
وَإِنَّ فِلِسْـطِينَ لِلعُـرْب رُوحًـا وَجِلْـدَا وَلَـحْمًا وَعَظْمًـا وَدَمْ[1]

ولما قامت الثورة الفلسطينية سنة 1939م جارى بحماسة القروي الحدث ونظم في ذلك أبياتا، هي:

مَـنْ لِعَـرْضِ الحَقَـائِقِ مِـنْ أَخَـادِيع فَاسِـقِ
سَـارِقٌ يُـدرى بِـهِ نِصْـفُ مِلْيُـون سَـارِقِ
كَاشِـرٍ للسَّـلامِ عَـنْ حَـنَكٍ كَالجَوَالِـقِ
فِـي فِـلسطينَ آيَـةٌ للـرَّسولِ المُنافِـقِ
سُـجِّلتْ فِـي صَـحَائِفَ مِـنْ قِـتَامِ الحَرَائِـقِ
رَتَّلتْهُـنَّ لِلـوَرَى فُوَّهَـاتُ البَنَـادِقِ[2]

2- التّجديد المهجريّ في البنية اللّغويّة:

تجلى التجديد الشعري المهجري على صعيد البنية اللغوية في عديد نقاط منها التعويل على إيحائية الألفاظ، وهي الدعوة التي ترسمها جبران خليل جبران في مقاله لكم لغتكم ولي لغتي حتى غدت هذه المقالة أقنوم المهجريين، وعن إيحائية اللغة يقول جبران: "لكم لغتكم ولي لغتي. لكم منها الألفاظ وترتيبها، ولي منها ما تومئ إليه الألفاظ ولا تلمسه ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه"[3]، لقد رقى الشاعر المهجري بالقصيدة فتجاوز بها حدود الدلالة الحرفية إلى الدلالة الإيحائية، وهنا تكمن شاعرية الشاعر في التلاعب بالوحدات اللغوية داخل النسيج النصي حيث تمارس الوحدات اللغوي الشعرية البوح واللابوح في آن واحد فتبقي لنفسها دلالتها الأصل وهي دلالة ذات طبيعة معجمية تعارف وتواضع عليها أبناء المجموعة اللغوية الواحدة، وفي الوقت ذاته تغلف تلك الألفاظ عينها بهالة من المعاني الحافة وهي إيحائية وبذلك نجدها تقول ولا تقول في آن واحد. وفي الأقنوم ذاته هناك مقولة أخرى جبرانية مفادها الدعوة إلى التخلي عن قاموس امرئ القيس، ولذا دعا جبران إلى بديل معجم الحياة اليومي حيث يحاك النسيج الشعري من الألفاظ التي يستعملها الناس في حياتهم اليومية مما يجعل اللغة مفهومة، ومأنوسة ونص جبران خير دليل على ذلك حيث يقول: "لكم لغتكم ولي لغتي..، لكم منها القواميس والمعجمات..، ولي ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم"[4]، ويقرأ عبد الدايم مقولة استخدام معجم الحياة اليومي، فهو يرى بأن ذلك لا يسمح للغة بأن "تأتي غريبة عن البيئة التي يعايشها الشاعر..، والأديب الصادق المبتكر هو الذي يطوع مفردات اللغة التي يستعملها

[1] الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الجنوبي، ص: 163.
[2] م، ن، ص: 63. (ادرى: ختله، الجوالق: و عاء من الخيش يوضع فيه القمح و نحوه).
[3] المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 93.
[4] م، ن، ص: 93.

أبناء جيله للتعبير عن مشاعره مع المحافظة على سلامتها من اللحن أو ميلها إلى الابتذال"[1]، إذا كان هذا الطرح الجبراني فإن ميخائيل نعيمة في زاوية أخرى من الطرح يطل علينا ببديل استخدام العامية وما تبعه من خلخلة لنظام اللغة العربية وكسر لقواعدها وقد أثار هذا الطرح جدلا كبيرا بين المهجريين حتى أصبح هذا العنصر يصنع الفارق بين الرابطة والعصبة فقد "صار شعراء الرابطة القلمية أكثر حرية في اللغة، و تجديدا في الألفاظ..، من حيث وقف شعراء المهجر الجنوبي عند حدود المحافظة على اللغة"[2]. وأمام هذا الوضع التجديدي الذي صنعه المهجر الشمالي "صمم أعضاء العصبة الأندلسية على السير على أساليب اللغة العربية الفصحى ترفعا بها عن العامية"[3]، ويؤكد هذا الثبات من زاوية أخرى عبد المنعم خفاجي بقوله: "العصبة.. ترسموا أساليب الفصحى وتقيدوا بأحكامها ما وجدوا في ذلك سبيلا، كما أنهم جالوا في مضمار التجديد صامدين بأدبهم دون فوضى التجديد"[4].

3- التّجديد المهجريّ والرّمز:

استخدم مهجريو الشمال والجنوب الرمز في الخطاب الشعري فكان وسيلتهم للتعبير عما ما يريدونه من معاني على مدار النسيج الشعري للنص، وهذا الأخير يعد واحدا "من أدوات التعبير التي تهب العمل الفني الجودة والوحدة الفنية وكثافة المعنى"[5]، وهذا الذي ثبتته بعض الدراسات العربية حيث ذكرت بأن هناك قصائد حوت الرمز مع تقديم قراءات لتلك الرموز ومنها "قصيدة البلاد المحجوبة لجبران خليل جبران التي ترمز إلى العالم المثالي الأفضل الذي تطمح إليه البشرية، وقصيدة التينة الحمقاء لإيليا أبي ماضي التي ترمز لمن يبخل بخيره على الناس فيضيقون به ولا يكون له وجود بينهم من خلال الحديث عن تينة بخلت بظلها وثمرها على من حولها وأرادت أن تقصر خيرها على نفسها فقط فحرمت الثمر وضاق بها صاحبها فاقتلعها وأحرقها"[6]، ويستمر العطاء بالرمز مع إيليا ولكن هذه المرة من خلال الحجر الصغير، قصيدة الطين، وكذا قصيدة التينة الحمقاء ، ... وغيرها من روائع إيليا الشعرية، ومن الرمز في الشعر المهجري نستشهد بقصيدة الحجر الصغير لإيليا فالحجر رمز للإنسان الذي لا يدرك قيمته في المجتمع الذي يعيش فيه، وجهل الفرد بقيمته في نفسه قد يجره إلى الإفساد بدل الإصلاح وهذا ما جره الحجر الصغير على المدينة فسقوطه من السد كان السبب في إهلاك المدينة بماء سدها. كما نقرأ الرمز عند ميخائيل نعيمة وقصيدته النهر المتجمد خير دليل على ذلك.

---

[1] عبد الدايم صابر، أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص: 202.

[2] خفاجي عبد المنعم، مدارس الشعر الحديث، ص: 78.

[3] أبو الشباب واصف، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، ص: 156.

[4] عبد المنعم خفاجي محمد، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، د. ط، د. ت، ص: 181.

[5] عبد الدايم صابر، أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، ص: 171.

[6] علي محمد حسين، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكل، ص: 167.

4- التّجديد الشّعريّ المهجريّ على مستوى البنية الموسيقيّة:

مس التجديد المهجري البنية الموسيقية وعلى مستويات متباينة وعديدة منها التجديد في الروي وذلك بعدم الثبات عليه على مدار القصيدة كلها وبهذا يصبح النص الشعري الواحد مبنيا على أكثر من روي، وإن بحثنا عن تعليل هذه الرؤيا التجديدية نقول بأنه يمكننا أن نقرأ عن ذلك في كتابات ميخائيل نعيمة الذي يعد واحدا من أبرز من دعا إلى التجديد الموسيقي في القصيدة الحديثة، حيث يقول في مدونته الغربال: "الشاعر.. يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم. الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيما إذا كانت كالقافية العربية بروي واحد يلزمها في كل القصيدة..، ولكن سواء وافقنا والت هويتمان وأتباعه أم لا فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان"[1]، وفي حالة عدم الثبات على الروي فإن نعيمة يرى بأن الذي ينوب عن ذلك الغياب هو الانسجام بين الأصوات وعن هذا يقول نعيمة في عنصر حاجتنا إلى الموسيقى: "ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه فهي تهتز لقصف الرعد ولخرير الماء ولحفيف الأوراق، لكنها تتكمش من الأصوات المتنافرة وتأنس وتنبسط بما تآلف منها"[2]، ومن القصائد المهجرية التي ندلل بها على التغيير في الروي مقطع نستله من النسيج الشعري لقصيدة جبران خليل جبران من ديوانه المواكب، مع الإشارة إلى أن جبران استخدم فيها رويين هما الراء والعين، يقول الشاعر:

الخَيْرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوعٌ إِذَا جُبِرُوا ... وَالشَّرُّ فِي النَّاسِ لا يَفْنَى وَإِنْ قُبِرُوا
وَأَكْثَرُ النَّاسِ آلاتٌ تُحَرِّكُهَا ... أَصَابِعُ الدَّهْرِ يَوْمًا ثُمَ تَنْكَسِرُ
فَأَفْضَلُ النَّاسِ قُطْعَانٌ يَسِيرُ بِهَا ... صَوْتُ الرُّعَاةِ وَمَنْ لَمْ يَمْشِ يَنْدَثِرُ
خُلِقَ النَّاسُ عَبِيدًا ... لِلذِي يَأْبَى الخُضُوعْ
فَإِذَا مَا هَبَّ يَوْمًا ... سَائِرًا سَارَ الجَمِيعْ[3]

إن تعويل المهجريين على عدم الثبات على روي واحد في كل القصيدة أفضى بدوره إلى إنتاجية أنماط شعرية منوعة، وبيان هذه الأنماط الشعرية يوضحه مراد محمد نعيمة، حيث يرى أن تجديد المهجريين قائم "على التلاعب بالقوافي كأن يقسم الشاعر قصيدته إلى مجموعات تحمل كل مجموعة منها قافية مخالفة للمجموعات الأخرى، وهذه المجموعات تضم بيتين أو ثلاثة أو أربعة ونحو ذلك، ومن هنا تظهر الثنائيات أو المزدوجات، والثلاثيات، والرباعيات، والخماسيات، وما شابه ذلك"[4]، وفي هذه النقطة بالذات سنقف قليلا عند الرباعيات ونستشهد في هذا السياق برباعيات نسيب عريضة، يقول الشاعر:

[1] نعيمة ميخائيل، الغربال، نوفل، بيروت، لبنان، الطبعة الخمسة عشرة، 1991، ص: 85.
[2] م، ن، ص: 71.
[3] الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الشمالي، ص: 92.
[4] مراد محمد نعيمة، العصبة الأندلسية هجرة الأدب العربي إلى البرازيل، ص: 200.

شَـــرِبْتُ كَأْسِـــي أَمَـــامَ نَـــفْسِي ... وَقُلْـــتُ يَـــا نَفْـــسُ مَـــا المُـــرَامْ
حَيَـــاةُ شَـــكٍّ وَمَـــوْتِ شَـــكٍّ ... فَـــانْغَمَرَ الشَّـــكُّ بِالمُـــدَامْ
آمَـــالُنَا شَـــعْشَعَتْ فَغَابَـــتْ ... كَـــالآلِ أَبْقَـــى لَنَـــا الأَوَامْ
لا بَـــأْسَ لَـــيْسَ الحَيَـــاةُ إلا ... مَرْحَلَـــةً بَـــدْؤُهَا خِتَـــامْ
كَـــمْ دَوْحَـــةٌ لا يَبِـــينُ مِنْهَـــا ... إلا قَلِيـــلٌ مِـــنَ الكَثِيـــرْ
فُـــرُوعُهَا والغُصُـــونَ جُـــزْءٌ ... بَـــدَا وَلَكِنَّـــهُ حَقِيـــرْ
وَتَحْـــتَ سَـــطْحِ الثَّـــرَى أُصُـــولٌ ... مَـــحْجُوبَةٌ حَجْمُهَـــا وَفِيـــرْ
فِـــيهَا حَـــيَاةُ الغُصُـــونِ لَكِـــنْ ... لَـــدَى الـــوَرَى شَـــأْنُهَا صَـــغِيرْ[1]

إن بناء النص الشعري بدون روي أفضى إلى ما يطلق عليه الدارسون المعاصرون سمية قصيدة النثر في حين أن الشعراء المهجر لم يعطوها مسمى في الأصل، وفي هذا يقول خليل ابراهيم: "وقد كتب المهجريون في زمن مبكر شعرا متحررا من القافية وكأنما لم تكفهم ظاهرة التعدد في قوافي القصيدة..، فكتبوا شعرا منثورا"[2]. ومن الشعراء المجددين ضمن قصيدة النثر وقد عددهم خليل ابراهيم في دراسته جبران خليل جبران في رثاء أستاذه، وميخائيل نعيمة الذي "كتب عددا من المقطوعات النثرية التي تشبه الشعر وسلكها في ديوانه من غير أن يسميها نثرا أو شعرا، وضمّن رشيد أيوب ديوانه أغاني الدرويش بعض المقطوعات النثرية، وممن كتبوا هذا الشعر أمين الريحاني في كتابه هتاف الأودية، وذلك شيء جديد، صحيح أنه لم يحظ بالقبول من لدن الأوساط الأدبية في المشرق العربي وهاجمه عديدون بيد أن هذه البدايات المبكرة استندت إليها أصوات متأخرة جدا ظهرت في خمسينات القرن الماضي لإضفاء الشرعية على محاولاتها في كتابة قصيدة النثر"[3].

وفي ختام ورقة الحركة الشعرية المهجرية، يمكننا القول إن هذه الأخيرة قد شكلت في تاريخ الحركة الشعرية حلقة من حلقات الشعر العربي الحديث، اتسمت بالتجديد الخاضع لأسيقة البيئة العربية والمهجرية فشكلت أنساقا شعرية مهجرية مخصوصة، على مستوى الثيمات واللغة والموسيقى، وستبقى لبنة مهمة تضاف لتاريخ الحركة الشعرية العربية خصوصا والأدبية عموما.

[1] الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الشمالي، ص: 135.
[2] خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص: 136.
[3] م، ن، ص: 136، 137.

المحاضرة الثّامنة مدخل إلى الفنون النّثريّة

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد مفهوم مصطلحي النّثر، والفنون النّثريّة.

2- وإبراز خاصيّات الخطاب النّثري في عصر الانحطاط، مع تحديد أقسام الفنون النّثريّة الحديثة.

تمهيد:

ينقسم الأدب العربي الحديث إلى الشعر والنثر، أما الأول فقد اطلعنا عليه*، أما النثر فقد اشتمل على مجموعة من الفنون بعضها مرجعيته تراثية وأخرى غربية، وسنحاول في هذه المحاضرة الكشف عن أبرز المفاصل الأساسية التي حركت حركة الفنون النثرية الحديثة وعليه، ما مفهوم النثر والفنون النثرية لغة واصطلاحا؟ ما التحديد الزمني لبداية ونهاية هذه الفنون النثرية الحديثة؟ ماهي عوامل نهضتها؟ وما هي أبرز أقسامها؟

أوّلا. مفاهيم أوّليّة:

تحدد البداية الزمنية للفنون النثرية الحديثة بحملة نابليون بونابرت على مصر عام 1798م، وامتدت بها الأزمنة إلى نهاية النصف الأول من القرن العشرين تحديدا قبيل نهاية الحرب العالمية الثانية 1945م، وتعليل هذا الخيار الزمني كون حركة الفنون النثرية عرفت المغاير ثيميا وفنيا على صعيد إنتاجيتها الأدبية بدءا من هذا التاريخ، ويسمى النتاج الأدبي لهذه المرحلة بمصطلح الفنون النثرية الحديثة. وإن جئنا إلى تحديد مفهوم الفنون النثرية فإن البداية ستكون بتحديد معنى النثر لغة، فقد قدم له ابن منظور دلالات مختلفة نقرأ منها "نَثْرُك الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل نَثْرِ الجَوْزِ.. وكذلك نَثْرُ الحَبِّ إذا بُذِرَ..، وقد نَثَره ويَنْثِرُه نَثْرا ونِثَارا ونَثَّره فانْتَثَر وتَنَاثَر، ونَثَرَ كَلاَمَا: أَكْثَرَهُ"[1] فالجوز والحَبُّ يتسم بالبعثرة مما يجعلنا نقول بافتقاده للوثاق الذي يربط الجوز بعضه ببعض، ويُبْقي على حباته قريبة بعضها من بعضها إلى حد صفة الترابط، وكذلك حال الكلام فهو مرسل بسبب افتقاده الروي والوزن لشد وثاق ذاك المرسل. أما النثر اصطلاحا فهو "الكلام الفني غير المنظوم الذي يقابل الكلام المنظوم وهو الشعر".[2] إن النثر الفني الذي هو كلام خاصيته أنه مرسل غير مقيد بالوزن والقافية قُولِب ضمن أشكال عديدة عرفتها العرب منذ القديم ولهذا السبب هي اليوم عندنا قوالب تراثية محددة، ومجموع تلك القوالب النثرية الفنية يطلق عليها مندور سمية الفنون النثرية[3] وقد ضبط بعضا منها في قوله: "وبالجملة انحصرت فنون النثر في التراث العربي التقليدي في نطاق محدود وأنواع قليلة تتلخص في الخطابة والأمثلة السائرة والتوقيعات والمقامات".[4]

---

* ينظر مجموع المحاضرات السبع الأولى للنص الأدبي الحديث، للسنة الثانية، السداسي الثالث من الصفحة 1 إلى غاية الصفحة 62.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج6، ص: 4339.

[2] قط مصطفى البشير، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، د.ط، ص: 76.

[3] مندور محمد، الأدب وفنونه، نهضة مصر، مصر، ط5، 2006م، ص: 6.

[4] م، ن، ص، ن.

ثانيا– ما قبليّات الفنون النّثريّة الحديثة:

1–أسباب ضعف الفنون النّثريّة في عصر الانحطاط:

ظهر آل عثمان بادئ الأمر كقوة ساعدت المماليك في صد خطر البرتغاليين ولما تعاظمت قوتهم قرروا القضاء على المماليك، فزحفوا صوب حلب بتاريخ 24 فبراير 1516م وأجهزوا على قوة المماليك في موقعة مرج دابق، ثم زحفوا على مصر واحتلوها سنة 1517م، ومن جرائر العثمانيين على الوطن العربي هو ضعف الفنون النثرية وذلك بسبب نقل بواعث التطور الأدبي من مصر والعالم العربي قاطبة إلى الأستانة حتى سمى عبد الله سرور هذه العملية بالإغارة، ومنها إغارة العثمانيين "على خزائن دور العلم وبدائع الآثار فنقلوا كثيرا منها إلى القسطنطينية واستولوا على أموال الأوقاف التي كانت محبوسة على معاهد العلم.. ونقلوا طائفة كبيرة من العلماء والأدباء.. إلى بلادهم فكسدت سوق العلم والأدب.[1] ومن الأسباب إعلان التركية لغة رسمية في كل مناطق حكم العثمانيين واستخدمت في الدواوين والكتابة بدل العربية، وخطر تلك الهيمنة يكمن في التأثير على المؤلفين والعملية التأليفية في آن واحد، فَسُدَّت أبواب الحكام في وجه الأدباء، مما أدى إلى انقطاع أملهم في العثمانيين وبذلك "انقطعت أسباب هؤلاء الكتاب وخمدت أذهانهم وتقصفت أقلامهم حتى لم يعودوا يجدون في أنفسهم قدرة على التعبير وتعثروا في الركاكة التي ما بعدها ركاكة وأخذوا يسترونها بالتلصص الأدبي" [2]. وآخر الأسباب تسييس الأزهر فقد حوله العثمانيون من مركز إشعاع علمي إلى مركز إشعاع للجمود والعقم، فحدد العثمانيون العلوم التي تلقن فيه للطلبة وفي شرطها الذي لا يتعارض مع حكمهم، وبقي الأزهر على هذه الحال إلى غاية مجيء الإمام جمال الدين الأفغاني وتلميذه محمد عبده ومحاولاتهما إدخال الإصلاحات على الأزهر الشريف، وباجتماع هذه الأسباب يكون من الطبيعي إصابة الفنون النثرية بالانحطاط.

2– خصائص الفنون النّثريّة في عصر الانحطاط:

اتسمت نتاجات الفنون النثرية لعصر الانحطاط بالاجترار لمجموع الفنون القديمة في عصور ازدهارها ثيميا وفنيا، فقد كانت "هذه.. طاقة العصر إذ لم يعد هناك مجال للتجديد والابتكار فالقوم يعيشون على التقليد واجترار أعمال السابقين فإن هم تركوا هذا الاجترار والتقليد لم نكد نجد لهم شيئا قيما يمكن أن نعنى به".[3] كما انطبعت خطابات الفنون النثرية بالصنعة والتكلف حتى غَيَّب عصر الانحطاط الطبع في الإنتاجية الإبداعية. ومن آثار تلك الصنعة والتكلف خواء النص من المعنى وانشغاله باللفظ وهذا حسب شهادة الركابي، ف"هكذا كانت صفة الأدب في هذه العصور لفظية في التعبير وفراغا في الفكرة".[4] تمتد آثار التكلف والصنعة إلى الحرص "على الزينة اللفظية حتى بات أديب ذلك العصر بهلوانا يحسن اقتناص ضروب البديع من جناس وطباق وتورية ونكتة

[1] سرور عبد الله، النثر الأدبي الحديث، البيطاش سنتر للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص: 14.

[2] الركابي جودت، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1983م، ص: 145.

[3] ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، د.ت، ص: 388.

[4] الركابي جودت، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، ص: 143.

متحجرة بقيود اللفظ"[1]، وأصبحت الدراسات العربية تتحدث عن انتشار السجعة على جسد النص النثري مع التكلف في إنتاجيته. وعلى مستوى اللغة "اقرأ في الآثار الكتابية أثناء العصر العثماني فستجد هذه الآثار أضعف وأقل من أن تقرن إلى أي عصر من العصور السّابقة.. تجد ضعف التأليف عامة، فالأسلوب واه، والأخطاء النحوية كثيرة والألفاظ التركية منتشرة".[2] وهكذا بلغت الفنون النثرية مبلغها من الانحطاط وما إن بدأ الوعي يدب في أوصال الأمة العربية حتى بات لزاما عليهم نشدان نهضة الفنون النثرية، فما هي عوامل هذه النهضة الحديثة؟

ثالثا. عوامل نهضة الفنون النّثريّة في العصر الحديث:

تكاثفت مجموعة من العوامل من أجل تفريش الأرضية لنهضة الفنون النثرية الحديثة، وقد تمثلت تلك العوامل في:

1-الحملة الفرنسيّة: قدم نابليون بونابرت مصر وكان ذلك في سنة 1798 م، و يعد مقدمه علامة فارقة في تاريخ الوطن العربي إذ كان ذلك سببا قويا في بث "أساليب المدنية الأوربية وأسبابها في الشرق وإشعال الثورة الصناعية"[3]، ومن الآليات التي تدعم بها المشروع البونابرتي نذكر المطبعة التي جلبها نابليون معه إلى مصر، كانت تطبع المنشورات "بحروف عربية ولا تينية ويونانية سميت المطبعة الأهلية أدارها المستشرق يوحنا يوسف مرسال"[4]، ولقد استخدمت هذه المطبعة في طبع "جريدتين فرنسيتين إحداهما La Décade Egyptienne العُشارِي* المصري.. والأخرى Le Courrier D'Egypte (بريد مصر)، كما أصدروا جريدة عربية اسمها (التنبيه) كانوا يطبعون فيها الحوادث اليومية والأوامر الرسمية فكانت أول جريدة عربية ظهرت في العالم العربي وقد صدرت سنة 1799م، وتولى إنشاءها أديب عصره اسماعيل بن سعد الخشَّاب".[5] كما أسس نابليون مسرحا للتمثيل ومعه مدرستين لتعليم الفرنسيين المولودين في مصر ومُجمَّعا علميا ومكتبة كان كل طالب من الأزهر يمكنه الحضور إليها والاستفادة منها بطلب ما يريد قراءته من كتب، إلا أن عامل الحملة الفرنسية بآلياته كان له تأثير في ميلاد الوعي العربي بصورة الانحطاط الذي بلغه الوطن العربي، مما أفضى إلى مقارنة الوضع العربي بالغربي وبالتالي نشدان صورة للتطور العربي على كافة الأصعدة وعلى رأسها الفنون النثرية الحديثة.

2-إصلاحات محمّد علي: بعد أن استتب الأمن السياسي لحمد علي وضع برنامجا إصلاحيا غلبت عليه صفة العلمية؛ لأنه أراد دولة علمية متطورة مثلما هي عليه دول الغرب، ومن آليات محمد علي البعثات العلمية التي كان أعضاؤها يُختارون من طلبة الأزهر أوفدهم محمد علي إلى باريس "ليتخصصوا في شتى العلوم والفنون من حقوق وعلوم سياسية وهندسية حربية وطب وزراعة وتاريخ طبيعي وميكانيك وكيمياء وطباعة وحفر وغير ذلك

---

[1] م، ن، ص، ن.

[2] ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص: 387.

[3] زكريا نصولي أنيس، أسباب النهضة العربية في القرن التاسع عشر، الجديد، بيروت، لبنان، د.ط، 2010م، ص: 19.

[4] الركابي جودت، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، ص: 252،253.

* ثوب عشاري طوله عشرة أذرع والمراد هنا عشرة أيام وكانت هذه الجريدة تصدر أسبوعيا، وكان الأسبوع في اصطلاح تقويم الجمهور الفرنسي عشرة أيام.

[5] الركابي جودت، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، ص: 253.

مما استلزمته النهضة الحديثة".[1] سُجِّلت أول بعثة طلابية سنة 1826م، ثم توالت البعثات المصرية ومن أشهرها البعثة الطبية الكبرى في سنة 1832. ومن الآليات المطبعة والصحف إذ أنشأ محمد علي مطبعة بولاق، كما "أصدر في سنة 1828م . 1244هـ جريدة الوقائع المصرية باللغة التركية، ثم بالتركية والعربية وكانت تنشر مراسيم الحكومة والحوادث التي يجب أن يطلع عليها الجمهور.. وتداولها جماعة من الكتاب المعروفين كالشيخ حسن العطار ورفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق والشيخ محمد عبده وغيرهم"[2]، والأهم أنها أصبحت تصدر باللغة العربية فقط. كما شجع محمد علي على الترجمة التي تدعمت بمدرسة الألسن بريادة الطهطاوي، فتجند طلبة البعثات العلمية لذلك "حتى إنهم ترجموا على هذا النهج كثيرا من الكتب التي قدمت إلى المطابع وأصبحت من الآثار الباقية".[3] فضلا عن بناء المدارس ومنها مدرسة الطب في جهة أبي زعبل. وعلى الرغم من الغاية العلمية لإصلاحات محمد علي إلا أن تلك الآليات قد انزاحت عن مضانها العلمية لتكون مفتاحا من مفاتيح التأصيل لنهضة الفنون النثرية الحديثة، فـ"منذ أرسلت البعوث إلى أوربا فإن هذه البعوث لما رجعت أخذت تفكر في إدخال بعض ما تعرفت عليه من الآداب الأوربية"[4]، أما إذا جئنا إلى آلية مطبعة بولاق فمن إثمارها أنها "أخذت تخرج كتبا لأعلام العباسيين الأول من مثل كتاب كليلة ودمنة، وليس فيها سجع ولا بديع".[5]

3- الإرساليّات التّبشيريّة: ظهرت الإرساليات التبشيرية في وقت مبكر بالمشرق العربي فـ"ملامح النهضة الأوربية الحديثة.. بدأت تصل إلى الشرق منذ القرن السادس عشر للميلاد-العاشر للهجرة عن طريق الإرساليات.. حيث تعرف الشرق إلى مدارس الغرب وخصوصا مدرسة روما المارونية التي أنشئت في العام 1584م-992هـ"[6]، تعددت هذه الإرساليات التبشيرية كالكبوشية، والبروتستانتية، والكاثوليكية. ومن آلياتها بناء المدارس والجامعات[7] كجامعة بيروت الأمريكية، وكذا إنشاء المطابع وأقدمها مطبعة "قِزْحَيًّا، ومطبعة مار يوحنا الصايغ... إلخ. كانت آليات الإرساليات ذات طابع ديني فانتظرت إلى غاية القرن التاسع عشر فخرجت إلى المسار الأدبي وذلك بظهور طبقة واسعة من المثقفين فشجعوا الأدب و نهضوا به كإدخال المسرح إلى لبنان على يدي مارون النقاش، والملحمة من خلال جهود سليم البستاني، كما أسسوا أول مجلة أدبية مستقلة نهض بها يعقوب صروف، فضلا عن تأسيس ندوات أدبية تربي فيها الناشئة أدبيا ومن ثمارها جرجي زيدان الذي كان يحضر تلك النوادي وهو فتى صغير فتشبع بروح الأدب فلما اشتد عوده غدا رائدا للرواية التاريخية فأسهم بجهوده في نهضة الفنون النثرية الحديثة.

---

[1] م، ن، ص: 261.

[2] لركابي جودت، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، ص: 254.

[3] م، ن، ص: 280.

[4] ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص: 391.

[5] م، ن، ص، ن.

[6] أبو شاهين سامي، النثر العربي في عصر النهضة دراسة في محموليه الثقافي والفني، بيسان، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص: 88.

[7] يفصل النصولي في آليتي المدارس والجامعات ضمن عنصر أسباب النهضة العربية في ق19م وبشكل دقيق، امتد من الصفحة 35 إلى غاية الصفحة 63، لتوسعة هذا الطرح ينظر: زكريا نصولي أنيس، أسباب النهضة العربية في القرن التاسع عشر.

4- المستشرقون: قدم المستشرقون الوطن العربي من دول مختلفة نذكر منها انجلترا، فرنسا، ألمانيا، بولندا، النمسا، ايطاليا، هولندا... إلخ. ومن بين المستشرقين نذكر دورانبورغ الذي نشر كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ، وديوان النابغة الذبياني، أيضا فلوجل ناشر التعريفات للجرجاني، وكشف الظنون لحاجي خليفة، والفهرس لابن النديم. على العموم كان للمستشرقين إسهام جلي في التفريش لنهضة الفنون النثرية الحديثة وذلك من خلال مساعيهم المؤسسة على الكشف عن كنوز الكتب العربية والعمل على تحقيقها، والسعي لطبعها ونشرها لتكون في متناول جمهور القراء.

رابعا- الفنون النّثريّة الحديثة:

أثمرت عوامل النهضة العربية الحديثة على مستوى الفنون النثرية فعرفت هذه الأخيرة نشاطا واسعا على مستوى إنتاجيتها، وكذا تفعيلها مع الوضع العربي المأزوم بمختلف أحداثه، فضلا عن إخضاع الفنون لخدمة متطلبات العصر، فشهدت تطورا بلغ حد التطوير جنسا، وأسلوبا، وثيمة، وفنيا، ومن أبرز تلك الفنون النثرية الحديثة نذكر: الخطبة، الرسائل، المناظرة، أدب الرحلة، الخاطرة، القصة...، ويضيف بعض الدارسين فنون نثرية أخرى من باب التنويع فيها فمنها "السيرة الذاتية المتخفية في قص جانبي (زينب لمحمد حسين هيكل) إلى السيرة الذاتية الروائية التي تحكي حياة كاتبها بأسلوب روائي (الأيام لطه حسين وسارة للعقاد وابراهيم الكاتب للمازني وعودة الروح لتوفيق الحكيم)"[1]..، وبتفحصنا الفنون النثرية العربية الحديثة وحسب المادة المتوفرة بين أيدينا وجدناها على أنواع كثيرة، فارتأينا تقسيمها إلى مجموعات وهي:

1- الفنون النّثريّة المهمّشة: اشتملت على التوقيعات والوصايا والأمثال،.. من أهم خاصياتها أنها نماذج تراثية إلا أنه لم يعد لها صيت على مستوى الإنتاجية الحديثة؛ لأن أدباء هذا العصر لم يعودوا يلتفتون إليها ويبدعوا على منوالها فاكتفوا باستهلاك المنتوج التراثي من هذه الفنون.

2- الفنون النّثريّة الجديدة المجهضة: ونقصد بهذا ما أطلق عليه سمية المسراوية، وأساسها الجمع بين أسلوب الرواية والمسرح معا في نموذج واحد، وأول من حاول في هذا القالب النثري الجديد المجهض توفيق الحكيم غير أن إنتاجيته باءت بالفشل. ونقصد بها أيضا المونولوج و"يكون في صورة حوار داخلي يتخذ على المسرح شكل الحديث المنفرد"[2]، عرف المنولوج بدايته في العصر الحديث على يدي محمد تيمور إلا أن إنتاجيته في هذا الفن النثري لم يلق الرواج والانتشار فخمد ذكر المونولوج إلى غاية العصر المعاصر حيث أعيد تفعيله كواحد من أهم الفنون النثرية المعاصرة فعاد إلى الواجهة من جديد وبعديد نماذج.

3- الفنون النّثريّة الإحيائيّة: أسميناها بهذا الاسم لكونها فنونا نثرية ردت فيها الروح من جديد إحياء في العصر الحديث، مرجعيتها تراثية محضة، نجدها حافظت على أهم خاصياتها القديمة، في الوقت الذي شهدت

[1] نخبة من الأساتذة، من فنون النثر العربي، كلية الآداب، القاهرة، مصر، د.ط ، 2005 . 2006م، ص: 33.

[2] عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انجليزي . عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان، ط3، 2003، القاهرة، مصر، ص:65 .

فيه هذه الفنون النثرية الإحيائية شيئا من التخصيب وذلك من باب تسخيرها لخدمة الوطن، وتلبية حاجات العصر، ونذكر منها الخطبة، المقامة، الرسائل، أدب الرحلة... إلخ.

4- الفنون النّثريّة المستنبة: جعلها عز الدين اسماعيل تحت مسمى الأنواع الأدبية[1]، مرجعيتها غربية لأنها أخذت عن الآخر واستنبتت في محاضن البيئة العربية، كما ربطت بحاجات العصر. ويرجع سبب تبني هذه الفنون النثرية المستنبة في العصر الحديث إلى البحث عن الجديد، وذلك حسب دفاع هيكل وإلا "بقي النثر كما بقي الشعر في جموده ولبقينا مقيدين بالصور القديمة نكتبها لا لنعبر بها عن شعور يمر بخواطرنا وعن فكرة تنضجها أذهاننا، ولكن لنجاري بها الجاحظ أو عبد الحميد أو بديع الزمان، ثم ليكون أقربنا إلى محاكاتهم أبرعنا في الكتابة؛ لأنه يكون صدى أولئك الذين تبوءوا بحق مكان الزعامة الكتابية في زمانهم، والفونوغراف الذي يحكي بدقة، وإن يك من غير شعور ما ألقي به إليه".[2] وتشتمل على الرواية، والقصة، والمسرحية، والمقال، ومما نشير إليه أن بعضا من هذه الفنون النثرية المستنبتة وحتى الإحيائية سيتم بيانها وبشكل مفصل في المحاضرات الآتية.

[1] اسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2004م، ص: 69.

[2] حسين هيكل محمد، ثورة الأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د. ت، ص: 60.

المحاضرة التّاسعة الفنون النّثريّة: المقالة

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد مفهوم المقالة لغة واصطلاحا.

2- وإبراز خصائص المقالة في كل مرحلة من مراحل نشأتها.

تمهيد:

انفتحت الأوطان العربية على كنوز الفنون النثرية الغربية ومنها ما أطلق عليه سمية المقال، تعود بداية ظهوره إلى العصر الحديث حيث عرف رواجا منقطع النظير وفي كل الأقطار العربية، تغيا المقال معالجة قضايا الوطن العربي على شكل موضوعات مستقلة الطرح وعلى مختلف الأصعدة فكان للمقال طرائق في المعالجة تراوحت طرحا، وتبسيطا، وتحليلا، ونقدا، وعليه، ما هو مفهوم المقال لغة واصطلاحا؟ كيف كانت نشأته في العصر الحديث؟ وما هي أنواعه وخصائص كل منها؟

أوّلا- مفاهيم أوّليّة:

1- المفهوم اللّغويّ للمقال:

يجعل ابن منظور في لسان العرب المادة كلها تحت مسمى " قول "، كما حدد مجموع ما وردت عليه من صيغ في لغة العرب ودلالتها، "تقول: قالَ يَقُولُ قَوْلا، والفاعل قائِلٌ، والمَفْعُولُ مَقُولٌ.. والجمع أَقْوالٌ، وأَقاوِيلُ جمع الجمع..، وقيلا وقولة ومقالا ومقالة.. الكلام على الترتيب وهو عند المحقق كل لفظ قال به اللسان تاما كان أو ناقصا"[1]، ومما يجدر بنا التنبيه إليه هو إشارة ابن منظور إلى تفريق العرب في لغتها بين الكلام والقول وذلك حسب سيبويه، فـ"(قُلْت) في كلام العرب إنما وقعت على أن تحكي بها ما كان كلاما لا قولا، يعني بالكلام الجمل كقولك زيد منطلق.. ويعني بالقول الألفاظ المفردة التي يبنى الكلام منها كزيد من قولك زيد منطلق.. ، فأما تجوزهم في تسميتهم الاعتقادات والآراء قولا فلأن الاعتقاد يخفى فلا يعرف إلا بالقول أو بما يقوم مقام القول من شاهد الحال، فلما كانت لا تظهر إلا بالقول سميت قولا إذ كانت سببا له وكان القول دليلا عليها"[2]، الاعتقاد من سماته أنه خفي لا يدرك بالنسبة للمتلقي إلا أن هذا الخفي يمكن أن يتهيأ له من الأسباب ما يجعله ظاهرا وذلك بتوفير سبب من القول فيصبح الخفي ظاهرا، وهذا لأول تجوز أحدثته العرب في لغتها، إلا أنه يمكننا أن نحدث تجوزا ثانيا منطلقه تسمية المعتقدات والآراء المكتوبة مقالا ومقالة، ووجه المقاربة بين الدلالة اللغوية في القاموس التراثي وبين الاستخدام اللغوي المعاصر هو المعتقدات والآراء غير المرئية الظاهرة بسبب القول ولكن مع فارق كونها مكتوبة.

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخران، دار المعارف، د.ط، د.ت، مج5، ص: 3777 ، 3778.

[2] م، ن، مج5، ص: 3777.

2- المفهوم الاصطلاحي للمقال:

حسب معجم النقد الأدبي المقال "نص استنتاجي أو استهلالي يقوم بتحليل جانب من موضوع ، هذا النص يجمع أفكارا ورؤى حول موضوع أو عدة مواضيع من خلال نظرة فاحصة أو من خلال تجربة الكاتب ولكنه لا يزعم أنه استوفى الموضوع كله"[1]، هذا المفهوم أخذ بعدا عاما ولهذا نجد يوسف نجم يجعل مفهوم المقال أكثر خصوصية من الوجهة الأدبية حيث يرى بأن "المقالة الأدبية قطعة نثرية محدودة في الطول والموضوع تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق وشرطها الأول أن تكون تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب".[2]

ثانيا- أسباب وجود المقال:

1- الصّحافة: ولدت المقالة في أحضان الصحافة فكانت أفضيتها بمثابة التربة الخصبة التي احتضنت المقال أولا، ثم عملت بعد ذلك على تهيئة الأجواء لنمو، وتطور، ونضج وازدهار هذا الأخير، والسبب الذي جعل الصحافة تأخذ هذا الدور الريادي كامن في اعتماد الصحافة على فن المقالة أكثر من سواه[3] من الأشكال الأدبية المعروفة في العصر الحديث، فاحتوت الصحف الكتاب وفسحت أمامهم المجال ليكتبوا المقالات في المجالات السياسية، والاجتماعية، والأدبية، والنقدية، وبما أن الكتاب كانوا على مشارب خضعت الصحافة لذلك فتنوعت هي الأخرى بتنوع مشارب الكتاب فكانت كثيرة لاستيعاب إنتاجيتهم وتنوعت بتنوع كتاباتهم.

2- الأوضاع العربية: اتخذ المقال كوسيلة ناجعة لمواكبة مجموع التغيرات التي كان الوطن العربي يمر بها من ظهور الأحزاب، والثورات، وبروز أفكار الوطنية والقومية، ومناهضة الاستعمار، فسعت المقالات قدما للمشاركة في الحركة الإصلاحية الكبرى من خلال نقد وتحليل أوضاع العالم العربي ومحاولة التغيير والإصلاح.

3- المدرسة الشآمصرية: هجرة الشآميين وتفاعلهم الإيجابي مع المصريين في باب إنتاجية المقال فتتعاضد الجميع ضمن مسمى المدرسة الشآمصرية حتى أنتجت المقال العلمي، والمقال الأدبي، والمقال النقدي، كما نوعت بين مقال الصحف ومقال المجلات.

ثالثا- المقال العربي الحديث (النّشأة . الأنواع . الخصائص):

مر المقال الحديث بثلاثة مراحل ، وفي كل مرحلة عرف أنواعا وخصائص ميزته وتفصيلية ذلك على النحو الآتي:

1- المرحلة الأولى:

وتبدأ من حملة نابليون إلى غاية بداية حكم الخديوي اسماعيل وقد مثلت مرحلة الميلاد وبدايات النمو، غير أننا سنتجاوز الكلام عن المقالات التي تخص عهد نابليون خاصة وأن الدراسات العربية قد سكتت عنها فغيبت بذلك مباحث من حيث ثيماتها، وطبيعتها، ولغتها، وأخيرا خاصياتها، وعليه سنعمل على تجاوزها ليبقى الحديث عن النشأة الفعلية للمقال الحديث مع بداية مرحلة حكم محمد علي مصر، وبهذا تبدأ الدراسات في الكشف عن

[1] مجموعة مؤلفين، معجم النقد الأدبي، تر: كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، بغداد، ط1، 2013، ص: 176.

[2] يوسف نجم محمد، فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4 ، د.ت، ص: 95 .

[3] أبو أصبع صالح وآخر، فن المقالة أصول نظرية_تطبيقات_نماذج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص: 19.

الشرارات الأولى التي قدحت فكرة المقال وذلك بفضل جهود رافع رفاعة الطهطاوي الذي زاحم الحلم العسكري والعلمي لمحمد علي وأصبح مُهدِّدا بميلاد المقال وهو يشهد مد الوصال مع مجالات الأدب والسياسة والحياة الاجتماعية، فـ"إليه تنسب أول محاولة مستحدثة لإنشاء فن المقال الذي لم تكن قد ألفته الصحافة المصرية من قبل".[1] وإلى جانب الطهطاوي تذكر أسماء كتاب آخرين ساهموا في كتابة المقال وهم عبد الله أبو السعود، ميخائيل عبد السيد، محمد أنسي، سليم عنحوري.. وغيرهم، وقد توسع نشاطهم بأن أسسوا صحفا أخرى أضيفت إلى الوقائع المصرية كوادي النيل 1866، الوطن، روضة الأخبار1875، ومرآة الشرق.

ومن أهم الخصائص الثيمية لكتابات هذه المرحلة أن "الشؤون السياسية هي الموضوع الأول لهذه المقالات ولكن الكتاب كانوا يعرضون أحيانا لبعض الشؤون الاجتماعية والتعليمية"[2]، أما من حيث الخصائص الفنية فقد "ظهرت المقالة على أيديهم بصورة بدائية فجة وكان أسلوبهم أقرب إلى أساليب عصر الانحطاط فهو يزهو بالسجع الغث وبالمحسنات البديعية والزخارف المتكلفة الممجوجة"[3]، والمنتشرة على جسد النص، وبهذا أسهموا قليلا في المحافظة على الخاصيات الكتابية الممتدة الوصال مع عصر الانحطاط، إلا أن هذا لم يدم طويلا فقد استدرك الطهطاوي الوضع لاحقا بعد أن مال إلى الأسلوب المرسل المصفى من الخاصيات الكتابية لعصر الضعف، وبهذا تبقى الإنتاجية الطهطاوية محاولة تأسيسية للمقال العربي الحديث فتح المنافذ على من سيأتي بعده.

2. المرحلة الثّانية:

تمتد المرحلة الثانية من بداية حكم الخديوي اسماعيل إلى غاية نهاية العقد الأول من القرن العشرين، و شهد فيها المقال تطورا على يدي جمال الدين الأفغاني وكل الذين تتلمذوا على يديه "ومن أشهر هؤلاء الأعلام (أديب اسحق – محمد عبده – النديم) وكلهم ممن ارتبط تاريخهم بتاريخ الكفاح الوطني المصري"[4]، فضلا عن أسماء أخرى "سليم النقاش، وسعيد البستاني..، وابراهيم المويلحي، ومحمد عثمان جلال، وعبد الرحمان الكواكبي، وبشارة تقلا"[5]، ومن أهم الصحف التي نشروا بها مقالاتهم، الأهرام، مصر، التجارة، الفلاح، الحقوق.[6]

وعن الخاصيات الثيمية لهذه المدرسة فقد تمثلت في الأغلب الأعم في "الدفاع عن الشعوب" ومناقشة الحكام في سلطتهم، وحق الشعوب، وبشرية الحاكم، والعمل على إصلاح المفاسد الاجتماعية"[7]، وسبب الاستناد إلى هذه الثيمات راجع إلى الترابط القوي بين المقال وبين الحركة الإصلاحية التي تزعمها جمال الدين الأفغاني ثم واصل حمل مشعلها محمد عبده وبقية تلاميذه. وأما عن أبرز الخصائص الفنية فقد تحللت مقالات المرحلة

---

[1] رزق الطويل عبد القادر، المقالة في أدب العقاد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص: 47.

[2] يوسف نجم محمد، فن المقالة، ص: 66.

[3] م، ن، ص: 65، 66.

[4] رزق الطويل عبد القادر، المقالة في أدب العقاد، ص: 49.

[5] يوسف نجم محمد، فن المقالة، ص: 66.

[6] للتفصيل في ذلك ينظر: رزق الطويل عبد القادر، المقالة في أدب العقاد، ص: 50، و يوسف نجم محمد، فن المقالة، ص: 66.

[7] رزق الطويل عبد القادر، المقالة في أدب العقاد، ص: 49.

الثانية "من قيود السجع إلى حد بعيد وأخذت تقترب من الشعب شيئا فشيئا، وذلك بتأثير الشيخ محمد عبده وحركته الإصلاحية"[1]، ومما أضافه الطويل من خاصيات أنها تميزت بالتأثر بأسلوب القرآن الكريم، كما عولت على اللفظ المختار والعبارة المرسلة وبهذا تكون المقالة في هذه المرحلة الثانية "قد خطت بالمقال خطوات موفقة من حيث الفكرة والأسلوب والأداء الفني الذي جاوزت به في خطاها دور الصبا".[2]

3- المرحلة الثالثة:

وتمتد هذه المرحلة الأخيرة من بداية العقد الثاني وتنتهي قبيل نهاية الحرب العالمية الثانية 1945م، حمل المشعل فيها مجموعة من الأدباء والكتاب فبلغوا بالمقال الحديث مرتبة النضج والازدهار، توزعت كتابات هؤلاء على عدد من الصحف الحديثة التي عرفت شيئا من التنوع والتخصص، كما أضيفت إليها المجلات*، ومن أهمها الزهراء، الجديد، البلاغ الأسبوعي، الناقد، الرسالة، الفجر، المجلة الجديدة، أبولو، الشباب، الثقافة، الكاتب المصري، وأخيرا الكتاب.[3]

ومن أبرز خصائص المقال في هذه المرحلة الأخيرة أن تنوعت المقالات فهناك السياسية والذي شجع على بروزها هو ظهور فكرة الأحزاب السياسية التي كان ينتمي إليها أغلب كتاب المقالات، فكانوا يطرحون آراءهم عبر الصحف خدمة لتلك الأحزاب كطه حسين، العقاد، ومحمد حسين هيكل و"يعتمد المقال السياسي على رصيد ضخم من الثقافة والمعرفة والوعي السياسي"[4] بمجريات الأحداث سواء باسم القومية أو الوطنية أو العربية، والنتيجة مع المقالات السياسية الحديثة إما أنها واكبت الثورات العربية فأذكت الروح الوطنية فيها، أو أنها عملت على إنتاج تلك الثورات القائمة أساسا على تحريض الشعب ضد المستعمر في الوطن العربي. وهناك المقال الاجتماعي الذي تخصص في معالجة مجموع القضايا الاجتماعية التي عانت منها الأمة العربية في العصر الحديث، ومنها المرأة، التخلف، الجهل، الانحراف، الأمية، وقد "برز قاسم أمين بمقالاته التي تدعو إلى الإصلاح الاجتماعي وتعليم المرأة وتحريرها من الجهل والتخلف، ونشر هذه المقالات في صحيفة المؤيد ثم جمعها في كتاب تحرير المرأة"[5]، ومن كتاب المقال الاجتماعي من ركز على فئة الشباب وهي فئة حساسة في المجتمع وقد تطرق إليها البشير الابراهيمي في محاولة منه لإصلاح هذه الشريحة الحساسة والهامة في المجتمع، وترغيبهم في الصورة الإيجابية التي ينبغي أن يكونوا عليها ليفيدوا أمتهم ووطنهم**، وهو بذلك يساند جهود الحركة الإصلاحية لجمعية العلماء المسلمين بالجزائر من خلال المقال كوسيط إصلاحي في المجتمع الجزائري. أما مصطفى لطفي المنفلوطي فقد "اشتهر.. بمقالاته الاجتماعية التي تدعو إلى الفضيلة والتراحم

---

[1] يوسف نجم محمد، فن المقالة، ص: 66.

[2] ينظر: رزق الطويل عبد القادر، المقالة في أدب العقاد، ص: 49، 50.

* هناك فرق بين الصحف والمجلة حسب ما يورده يوسف نجم فـ "المجلة بطبيعة حجمها ومواعيد صدورها، تحتمل من الجد والإسهاب أكثر مما تحتمل الصحف اليومية. ثم إن غايتها تختلف عن غاية الصحيفة فبينما نرى أن السياسة وما يتصل بها هي الغاية الأولى للصحيفة، نجد أن المجلة تعنى بالثقافة والأدب في المقام الأول"، يوسف نجم محمد، فن المقالة، ص: 75.

[3] ينظر: يوسف نجم محمد، فن المقالة، ص: 74.

[4] عيسى فوزي، دراسات في الأدب الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 2010، ص: 96.

[5] م، ن، ص: 95.

والتكافل الاجتماعي ومحاربة الفقر والبؤس، بينما اتجه أحمد أمين بمقالاته إلى محاربة بعض جوانب الفساد الاجتماعي ونقد بعض الأوضاع الاجتماعية".[1] وهناك أيضا المقال النقدي وهو يركز على معالجة قضايا نقدية من باب التأصيل للخطاب النقدي الحديث، وقد تزعم ذلك ثلة من النقاد وعلى رأسهم العقاد، المازني، عبد الرحمان شكري، طه حسين، الرافعي، "وحسبنا أن نعلم أن كتاب حديث الأربعاء أجزائه الثلاثة لطه حسين قد جمعه من مقالات نشرها في صحيفة سياسية".[2] كما كانت المقالة النقدية وسيلة لخوض معارك نقدية في العصر الحديث ومن ذلك هجمة العقاد والمازني النقدية ضد شعراء الحركة الإحيائية ممثلة في أحمد شوقي وحافظ ابراهيم، وكذا ما كتب من نقد في حق عبد الرحمان شكري، ومجموع المعارك بين العقاد والرافعي. وأخيرا المقال الوصفي الذي خص به وصف الطبيعة أو الأمكنة ذات المناظر المؤثرة، ومن أهم ما تميزت به المقالة الوصفية كون كتابها يعكسون عبر هذا الفضاء انفعالاتهم ومشاعرهم إزاء تلك الموصوفات، كما لا يخرج الواحد من كتابها أن تكون المقالة الوصفية نسيجا من "تأملاته الشخصية في الحياة والناس"[3] حتى تصبغ بالصبغة الذاتية، كما أن الجانب الوصفي يعول كثيرا في بناء " قيمتها الحقيقية على دقة الملاحظة وعلى التعاطف العميق مع الطبيعة الذي لا يحور إلى عاطفية مسرفة. ثم على الوصف.. المعبر الذي ينقل أحاسيس الكاتب وصورة الطبيعة كما تنعكس على مرآة نفسه بصدق وإخلاص". ونقرأ في هذا النوع للعقاد وصف قصر ملا، وصف جنة قصر ملا، ومقال جمال الطبيعة نشره بجريدة المؤيد 18 مايو سنة 1914م، و مقال بين الله والطبيعة نشر في جريدة البلاغ 19 / 2/ 1924م[4]، و يعلق عليها الطويل بعد جمعها بأنها قليلة موازاة مع نتاج العقاد النقدي، ومن الأمثلة المضافة "وحي البحر، وبجوار شجرة ورد، ومع الطير لأحمد أمين، والصخور لميخائيل نعيمة..، والربيع للرافعي".[5]

ومن خصائص مقالات المرحلة الأخيرة أننا نجد النسيج اللغوي للمقال في عمومه قائم على استعمال الألفاظ المفهومة تجنبا لكل غموض أو لبس دلالي عند القارئ، لغة سلسة بنيت في الأغلب الأعم على عنصر الاختيار لألفاظ مستوحاة من القاموس اليومي والمتداولة في العصر الحديث، والغاية من جعل اللغة على هذه المواصفات حتى لا تكون ممجوجة بالنسبة للذوق الحديث، ولتضمن بذلك سهولة فهمها لدى القراء[6]، خاصة بعد الانتشار الواسع للمقروئية المتعلقة بالمقالات وبمختلف أنواعها، فضلا عن "تطويع اللغة وتهذيب أسلوب الكتابة بحيث أصبح أداة مؤاتية لنقل الأفكار الحديثة"[7]، غير أن البنية اللغوية المتوزعة على جسد المقال قد شذت

[1] عيسى فوزي، دراسات في الأدب الحديث، ص: 97.

[2] م، ن، ص، ن.

[3] يوسف نجم محمد، فن المقالة، ص: 97.

[4] ينظر: رزق الطويل عبد القادر، المقالة في أدب العقاد، ص: 183.

[5] يوسف نجم محمد، فن المقالة، ص: 115.

[6] ينظر: عيسى فوزي، دراسات في الأدب الحديث، ص: 94.

[7] يوسف نجم محمد، فن المقالة، ص: 77.

بنسبة قليلة عند بعض الكتاب بالميل إلى المعجم التراثي كما هو الحال عند البشير الابراهيمي، أو بعدم سلامتها من الحشو والاستطراد فضلا عن الميل بلغة المقال إلى العامية مثلما هو الحال في بعض كتابات أحمد أمين.[1]

ومن الخصائص استقلال كل كاتب بظاهرة أسلوبية محددة، فطه حسين الذي تفرد بأسلوب الترادف والتكرار، والعقاد والمازني قد عرفا بظاهرة أسلوبية أخرى خصت التهكم والسخرية، في حين الفكاهة فهي ظاهرة أسلوبية مخصوصة بكتابات المازني وزكي مبارك.

ومن الخصائص أن اعتمدت أغلب المقالات الحديثة على الأسلوب المرسل لتبيح لنفسها فسحة التحرر من أساليب عصر الضعف، كما يساعد ذلك على تبسيط الأفكار وعند آخرين يساعدهم ذلك "على استيعاب المعاني والثقافات الغربية"[2]، مع تفعيل الغايات الإصلاحية والخروج في بعض المواقف عبر المقال إلى مجالات الوعظ، ولكن هذا لم يمنع بعض كتاب المقال من التقيد بتراث السلف حتى احتفظوا منه ببعضٍ من لوازم أسلوب السجع ضمن خاصيتي التكلف والصنعة، فكان أسلوب الزيات قائما على "ضفيرة منسقة من الألفاظ الموسيقية المجلجلة..، أو هو قوالب جاهزة يلبسها لكل فكرة ويلقيها على كل موضوع دون أن يحاول الخروج عن النسق المعتاد أو السنة المقررة ودون أن يعنى بتحوير القالب وتهذيبه بحيث يلائم الشكل المطلوب"[3]، أما عند المنفلوطي فقد تورط "في السجع والإسراف فيه في غير مواضعه المستحبة في أحيان كثيرة".[4]

وفي ختام هذه الأوراق يمكننا القول بأن المقال استطاع في حضن الصحافة والمجلة أن يكون قالبا هاما من قوالب الفنون النثرية الحديثة اكتملت صورته على مدار العصر الحديث حتى استوى على سوقه فنا عربيا حديثا مستقلا بذاته يحوي من الخصوصية ثيميا وفنيا الكثير.

[1] م، ن، ص: 83.

[2] رزق الطويل عبد القادر، المقالة في أدب العقاد، ص: 19.

[3] يوسف نجم محمد، فن المقالة، ص: 85.

[4] م، ن، ص: 79.

المحاضرة العاشرة الفنون النّثريّة: القصّة

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد مفهوم القصّة لغة واصطلاحا.

2- وإبراز أسباب وجودها ومراحل نشأتها وأهم خصائصها.

تمهيد:

تجاوز الإبداع العربي المرجعية التراثية من حيث استلهام قوالبه النثرية إحياء أو تطورا، فمال صوب المرجعية الغربية يمتاح منها أهم الأجناس الأدبية التي ظهرت وتطورت عندهم ثم عمل على استنباتها في محاضن البيئة العربية ومن تلك الأجناس الأدبية ما يطلق عليه سمية القصة، وعليه، ما القصة؟ ما أسباب وجودها في الوطن العربي في العصر الحديث؟ كيف كانت نشأتها وتطورها؟ وما هي المراحل التي مرت بها؟ من هم أبرز رواد القصة الحديثة؟ وما هي أهم خصائصها؟ هذا وغيره سنكشف عنه من خلال أوراق هذه المحاضرة.

أوّلا- مفاهيم أوّليّة:

1- مفهوم القصّة لغة:

نعود إلى المعجم اللغوي لسان العرب تحديدا مادة "قصص" حيث نقرأ فيها دلالات لغوية ثرة، فيقال: قَصَّ، يَقُصُّ، قصًّا، فهو قَاصّ والاسم منها القصّة تجمع على القصص[1]، تقول العرب "قَصَّ علي خبره يقصه قَصًّا وقَصَصًا: أورده"[2]. وتجمع القِصَّة كذلك على "القِصَص" ولكن في هذه الحالة تكون القاف بالكسر مع تغير في الدلالة، فتقول العرب حسب ابن منظور: "القِصَص بكسر القاف: جمع القِصَّةِ التي تكتب"[3]. من هنا يمكننا التمييز بين دلالتين مختلفتين حيث أن القَصَص هو الخبر وذلك إن كانت طبيعة المقصوص مخبَر به أي شفوية، وأما إذا كانت طبيعة الخبر أنه مكتوب، فهو القِصَصُ، وبناء على المعنى الأخير أطلق النقاد والدارسون على بعض من أنواع السرود العربية الحديثة المكتوبة مصطلح القِصَّة.

2- مفهوم القصّة اصطلاحا:

وجدنا مفاهيم كثيرة للقصة ولكنها مختلفة، فإبراهيم فتحي يرى بأن القصة "سرد واقعي أو خيالي لأفعال، وقد يكون نثرا أو شعرا، يقصد به إثارة الاهتمام والإمتاع أو تثقيف السامعين أو القراء"[4]. يفتقد هذا المفهوم للعناصر البنائية للقصة، في الوقت الذي عول فيه على الطبيعة والوظيفة مما يجرنا هذا إلى ذكر مفهوم التونجي الذي يرى بأن القصة: "إحدى طرق التعبير عن الأحاسيس والمشاعر ووصف الحياة..، أساسها العقدة أو الحبكة ولها عرض ثم خاتمة، ويجب أن يكون الأسلوب فيها مناسبا للأبطال والأحداث، وتعتمد القصص على السرد

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج5، ص: 3650.

[2] م، ن، مج5، ص: 3651.

[3] م، ن، ص، ن.

[4] فتحي ابراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، د. ط، 1986م، ص: 272.

الوصف..، ومحور أغلب القصص هو المرأة..، والقصة نوع من أدب التسلية الموشى بالمنفعة عن طريق المغزى والحريص على الإفادة الأدبية واللغوية"[1]، لقد أضاف هذا المفهوم العناصر البنائية للقصة كالعقدة، الشخصيات، السرد، الوصف..، في الوقت الذي بنى فيه المفهوم على الوظيفية، فهذا المفهوم مقبول إلى حد ما وإن كانت الوظيفية تنفتح على أخرى لم يذكرها المفهوم.

ثانيا- أسباب وجود القصّة:

1- الصّحافة: ذكر طه وادي في دراسته عن القصة سببا طريفا جاء فيه "لكن الظروف الحضارية والأحوال الثقافية تغيرت وتبدلت وتعقدت -في العصر الحديث- بدرجة لم يشهدها العالم أجمع في أي من مراحله التاريخية السابقة.. كان الإنشاد والسماع والشفاهية والتعليم المباشر هو أداة الاتصال الثقافي الغالبة، أما في العصر الحديث فقد تبدلت (آليات الثقافة والتلقي) عن طريق الكتاب والجريدة والإذاعة والتلفزيون والكمبيوتر والانترنت، وتحولت معظم أدوات المعرفة من الأذن إلى العين، وانتقلت أدوات الشفاهية.. إلى آليات الكتابة"[2]، وإن أدوات المعرفة الخاصة بالعين، وآليات الكتابة هي من مشمولات الصحافة، هذه الأخيرة قد شجعت الأدباء على التأليف القصصي كما تبنت نشر نتاجاتهم حتى شهد نوفل بمساهمة "الصحافة في النهضة الأدبية والثقافية، وفي نشر وتطوير الفن القصصي"[3]، وهذا الذي تؤيده أغلب الدراسات العربية للقصة الحديثة* حتى يمكننا الذهاب إلى أن القصة الحديثة قد ولدت في أحضان الصحافة.

2- التّأثّر بالغرب: لما سافر طلبة البعثات العلمية إلى أوربا رأوا رواج هذا الجنس الأدبي بها، وأدركوا قيميته في مجتمعهم، فتأثر طلاب البعثات بذلك حتى "أفادوا من الآداب الناهضة، وهذا ما دفع الأدب العربي إلى النهوض في العصر الحديث فنشأت فيه القصة"[4]، و بيان التنشئة، أن حرض طلاب البعثات الجيل الشبابي من الأدباء إلى تبني هذا الجنس الأدبي الغربي، وتمثله في الوطن العربي تأليفا، وترجمة...إلخ.

3- مرونة القصّة: نتحدث عن مرونة القصة أولا من حيث قدرتها على استيعاب كل الموضوعات الحديثة، فكانت القصة من بين أهم القوالب التي استطاعت أن تعالج قضايا الإنسان العربي مأزوما بعديد قضايا، كالجهل، والكبت السايسي، والاستعمار، فغدت القصة على حد طرح العشماوي أدبا "لا غنى عنه حين اقتنعنا أنه الأدب الذي يصور الحياة أو يمثلها، وينفذ إلى قلب المشكلة الإنسانية، وبما أننا وقد اشتد وعينا الاجتماعي والسياسي نتعطش إلى فهم حياتنا أمسى هذا الضرب من الإبداع ضرورة عامة"[5].

---

[1] التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ج1، ص: 707.

[2] وادي طه، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مصر، ط1، 2001، ص: 7.

[3] يوسف نوفل، الفن القصصي بين جبلي طه حسين ونجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1988، ص: 10.

* وهؤلاء الدارسين حنا الفاخوري ، واليبوري، وعز الدين اسماعيل، ينظر في أسباب وجود القصة الصحافة والترجمة: الفاخوري حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص: 25. أما اليبوري فيرى ارتباط وجود القصة بالصحافة اليومية والأسبوعية، ينظر: اليبوري ص: 19. وأخيرا عز الدين اسماعيل لما ذكر الصحف وبروز القصة معها ينظر: اسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص: 114.

[4] غنيمي هلال محمد، في النقد الأدبي الحديث، ص: 533.

[5] زكي العشماوي محمد، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر- المسرح - القصة - النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، د. ط ، 2000، ص: 323.

4- الإشباع الإجناسي: أرجع اليبوري في مقاله الذي يتحدث فيه عن القصة المغربية سبب وجود القصة الحديثة إلى فكرة الإشباع الأجناسي، وقد صرح بأنه استلهمها من عند "كريزنسكي" حيث يقول: "يمكن أن نعزو الطفرة التي عرفتها القصة في الإنتاج الأدبي المغربي إلى مسألة الإشباع الأجناسي، الذي أحدث قطيعة بين نمطين من الكتابة السردية في المغرب، نمط المقامة وما يصاقبها، ونمط القصة، ذلك أن الجنس الأدبي حسب كريزنسكي يستجيب في تكونه لحاجات معينة ثيماتيا وشكليا. ومع تعاقب الأزمان، وتكرار نفس التجارب الفنية يحصل إشباع أجناسي ثيماتيا وشكليا، ويتم الانتقال إلى شكل أكثر ملاءمة من نفس النسق أو من نسق مغاير"[1]. فحسب اليبوري فإن الإشباع الأجناسي في البيئة المغربية قد سمح بالنقلة من المقامة إلى القصة، فبدايات التأليف العربي مع أواخر القرن التاسع عشر إنما عرفت ثراء من خلال المقامة، إذ عاد إليها الأدباء وبقوة في المغرب الأقصى وحتى مع باقي الأقطار العربية الأخرى، ففي مصر مع حافظ ابراهيم ومقامته ليالي سطيح، والمويلحي مع مقامته حديث عيسى بن هشام وغيرها، غير أن الفكرة التي تبناها اليبوري عن كريزنسكي قد تحققت من خلال تحقيق النقلة من نسق المقامة إلى نسق القصة، وهو ما نعيد قراءته ضمن فكرة التنويع في قوالب الفنون النثرية لغاية إثراء الحركة الأدبية العربية الحديثة تحديدا الفنون النثرية.

5- توفّر القصّة: و هناك من الأسباب ما تحدث عنه قنديل إذ يرى بأن "المجموعة القصصية كالرواية وديوان الشعر قابلة للمطالعة في أي مكان وفي أي موضع"[2].

7- سهولة أسلوب القصّة: طبعت لغة الخطاب القصصي بالسهولة، حيث يمكن قراءتها من قبل كل شرائح المجتمع بغض النظر عن مستواهم المعرفي، فالقصة حسب قنديل "يمكن أن يقبل عليها أي قارئ أيا كان مستواه الثقافي؛ لأن لغتها بسيطة في الغالب متدفقة ومنسابة في نسق مقبول إلى حد كبير"[3].

ثالثا- نشأة وتطوّر وخصائص القصّة العربيّة الحديثة:

عملت الجهود العربية على استنبات القصة في محاضن التربة العربية وذلك بعد أن أفادوها من الغرب، وحسب المعطيات التي قدمتها الدراسات العربية عن القصة الحديثة نصل إلى أن هذه الأخيرة قد مرت بمراحل وقد تمثلت في:

1- المرحلة الأولى وعمليّة التّرجمة:

أخذت الخطابات القصصية الحديثة في المرحلة الأولى تصدر عن النموذج الغربي، مما جعل خطواتها الأولى تأخذ صبغة الترجمة، وإذا جئنا إلى أبرز نتاجات الرعيل الأول من القصة، فإننا نجد إسهامات عثمان جلال وتقدُّمه "خطوات في تمصيره قصص لافونتين في كتابه العيون اليواقظ"[4]، وكذا جهود المنفلوطي القصصية، ومما زاد من شدة توسع النشاط الترجمي بشكل أكبر أنه كلما "اتسع نطاق اتصالنا بآداب الأمم

[1] اليبوري، ص: 21، 22.

[2] قنديل فؤاد، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د. ط ، 2002، ص: 8.

[3] م، ن، ص، ن.

[4] غنيمي هلال محمد، في النقد الأدبي الحديث، ص: 534.

الأوربية وأخصها الفرنسية والانجليزية اشتدت حركة النقل عن هذه الآداب حتى أحصي ما نقلناه من باب القصص ما يبلغ الألوف"[1].

تميزت القصة المترجمة بخصائص كثيرة، فمن حيث اللغة بعض النماذج أخضعت نسيجها إلى خاصيات اللغة العربية القديمة، فبعض ما ترجم "لم يكن حتى أواخر القرن التاسع عشر قد تحرر من ربقة الماضي وتقاليده الكتابية، فلا غرابة أن تجري قصصه في عهودها الأولى على أساليب القدماء.. يسودها التكلف البديعي"[2]. ومن الخصائص أننا نجد بعض النماذج قد اتصفت بانعدام الترجمة الأمينة، إذ لم "يحفل المعرب أو الكاتب العربي بدقة الترجمة أو مطابقة الأصل، إذ لم يكن للترجمة الأمينة قيمة آنذاك، بل كان شأنها أن تباعد بين القصص المنقولة ومتذوقيها من المعاصرين، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد مستهديا الأصل الأجنبي في مجموعه لا في تفاصيله، مستبيحا تغيير ما يشاء حتى أسماء الشخصيات والأماكن وإضافة ما يشاء ليغير مجال الأحداث"[3]. إن مخالفة النص الأصلي في القصص المترجمة له الكثير من الآثار السلبية، وأهمها ما عدده غنيمي هلال وهو بصدد تحديد موقفه النقدي من ذلك النوع من الترجمات القصصية حيث قال: "وغالبا ما كان انحراف هؤلاء المقلدين عن مراعاة الدقة في نقل الأصول التي ترجموا عنها تشويها لقيمها الفنية وقصورا عن كشف الجوانب النفسية وإغراقا في إجادة التعبير الذي لا يتصل اتصالا وثيقا بالفكرة أو الموقف أو الحال النفسية"[4].

2- المرحلة الثّانية وعمليّة التّأليف:

خدم هذه المرحلة الرعيل الثاني من كتاب القصة وقد سماهم نوفل جيل الرواد، ومعهم لم يبق الطرح "معتمدا كل الاعتماد على النقل، فلما تنفس الناس الصعداء بعد الحرب العالمية الأولى ظهر في العالم العربي جيل من الكتاب الذين عالجوا التأليف بأنفسهم وجروا فيه شوطا بعيدا"[5] وبهذا تكشفت غاية الغايات إنها المرحلة التأسيسة لأنطولوجيا القصة العربية الحديثة حيث سعى فيها الرواد إلى تطور وإنضاج الخطاب القصصي على المستوى الفني والدلالي. تحددت البدايات التأليفية مع ميخائيل نعيمة وقصته التي كتبها 1913م و1914م، في حين تشير الدراسات إلى قصة محمد عزي التي كتبها سنة 1915 وهو ينتمي إلى مدرسة السفور التي ساهمت في التشجيع على التأليف القصصي*. أما في سنة 1917م فتذكر الدراسات العربية قصة محمد تيمور "في القطار" وقد أشار وادي أنها نشرت في صحيفة السفور عدد 107 الصادر في 7 يونية 1917.**

---

[1] المقدسي أنيس، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 2000، ص: 498.

[2] المقدسي أنيس، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، ص: 506.

[3] غنيمي هلال محمد، في النقد الأدبي الحديث، ص: 535، 536.

[4] م، ن، ص: 536.

[5] المقدسي أنيس، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، ص: 495.

* ينظر: حفني داود حامد، تاريخ الأدب الحديث تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، ص:163، 164.

** ينظر: وادي طه، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، ص: 64.

اتشحت أوليات الخطاب القصصي التأليفي بالرومانسية، فظهرت القصة رومانسية التشكيل – في البداية – تعنى بقضايا الحب المسرفة في العاطفة بحثا عن محبوب بعيد المنال وحب مثالي صعب التحقق، كما "اتخذ كثير من كتاب المرحلة (القرية) خلفية مكانية لقصصهم ينشدون فيها البحث عن جنة خضراء تحميهم من هجير الصحراء في المدن الخرساء"[1] . وإن جئنا للبحث عن أسباب انتشار الموجة الرومانسية على صعيد الخطاب القصصي، فإننا نجد ذلك مرتبطا بمجموعة من الأسباب نذكر من أهمها تأثير قوى المرجعيات القبلية للخطابات القصصية الرومانسية التي أنتجها المنفلوطي وجبران خليل، وقد امتد ذلك التأثير مكتسحا جيلا شبابيا راد الكتابة القصصية الحديثة فيما بعد وعلى رأسهم محمود تيمور على سبيل التمثيل، إذ "لما تهذب ذوقه في المطالعة أقبل بشغف على قراءة المنفلوطي وقد كانت نزعته الرومانسية الحلوة تملك عليه مشاعره، وأسلوبه السلس يسوسه"[2] هذا من جهة، ومن جهة أخرى نشير إلى دور الصحف والطباعة وتشجيعهما الكتاب على توفير الخطاب القصصي الرومانسي لقرائه الذين اتسعت دائرتهم في الساحة العربية الحديثة.

تحول مسار كُتّاب القصة الحديثة بعد مدة من الرومانسية إلى الواقعية، وتحكمت في هذا التغيير مجموعة من الأسباب من أبرزها طبيعة الأوضاع السيئة في كل القطر العربي، تحديدا بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، فكان لزاما على القصاصين من المشاركة الفاعلة في الكشف عن تلك الأوضاع، والمساهمة في عملية التغيير من خلال الدعوة إلى الإصلاح، وكذا انتقاد الأوضاع العربية المزرية. ومن الأسباب نضيف عودة طلاب البعثات العلمية من الخارج وكانوا قد شهدوا تغير المسار في أوربا صوب الواقعية، فكانت الفكرة مبنية على إمكانية الاستفادة من هذا التغيير وذلك من خلال التأثير على الرعيل الثاني من كتاب القصة الحديثة، فحاولوا إقناعهم بتغيير مساراتهم من مرجعية الرومانسية الحالمة والجامحة والغارقة في أحلام وردية إلى الواقعية، ويؤكد الأبياري ذلك بحوادث حقيقية جرت في العصر الحديث ومنها حادثة محمود تيمور مع شقيقه محمد تيمور عندما عاد هذا الأخير من باريس، إذ يقول الأبياري عن محمود تيمور: "وعاد شقيقه محمد من أوربا محملا بشتى الآراء الجريئة وكان يتحدث بها إلى محمود تيمور الذي استقبلها بعاطفتين لا تخلوان من تفاوت: عاطفة الحذر وعاطفة الإعجاب، وكانت أمنية شقيقه التي يرغب في تحقيقها هي إنشاء أدب مصري مبتكر يستملي وحيه من دخيلة نفوسنا وصميم بيئتنا"[3]، وفي ضوء هذا الخيار التجديدي على صعيد الخطاب القصصي الحديث "كتب محمد تيمور أقاصيصه "ما تراه العيون" وقد نحا فيها المذهب الواقعي، وصور فيها مناظر مختلفة من بيئتنا المصرية وأشخاصها صاغها أقاصيص جمعت بين فن مبتكر، وأسلوب سهل شائق، فأعجب بها محمود تيمور إعجابا دفعه إلى أن يؤلف على غرارها فكتب باكورة إنتاجه في القصة "الشيخ جمعة"، ثم أردفها بأقصوصة "يحفظ بالبوستة"..، فاندفع يكتب مترسما في كتابته المذهب الواقعي، وذلك بتأثير المذهب، وكان لا يحفل بالأسلوب احتفاله بتصوير الواقع"[4].

---

[1] م، ن، ص: 65.

[2] الأبياري فتحي، محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2000، ص: 9.

[3] م، ن، ص: 10.

[4] م، ن، ص: 12، 13.

توسع مشهد الإنتاجية للقصصية الواقعية بأسماء جديدة شملت "الأخوان عيسى وشحاتة عبيد، وأحمد خيري سعيد (رائد المدرسة الحديثة في القصة ورئيس تحرير جريدة الفجر)..، ومحمد كامل..، ونقولا حداد.. وغيرهم كثير"[1] وهذا حسب دراسة طه وادي، كما استمرت الإنتاجية مع "المدرسة الحديثة في القصة سنة 1920م، وكانت تضم أعضاء كثيرين منهم محمد تيمور، وطاهر لاشين، ويحي حقي"[2]، ولقد عدد الأبياري لمحمود تيمور عديد قصص منها عم متولي، الشيخ سيد العبيط، أبو علي عامل أرتيس، فرعون الصغير، والشيخ عفا الله، مكتوب، بنت الشيطان[3]، وأضاف له المقدسي الحاج شلبي، أبو الشوارب، قال الراوي، كل عام وأنتم بخير، إحسان لله، أنا القاتل[4]، بالإضافة إلى أعلام مارون عبود، وخليل تقي الدين، توفيق عودا، وقد نسبهم المقدسي إلى لبنان وسوريا، فاسم عواد قد تعلق بمجموعتين قصصيتين هما: "قميص الصوف" و"الرغيف"، في حين تقي الدين قد ارتبط اسمه في سنة 1937م "بمجموعة عشر قصص، وأتبعها بمجموعة الإعدام فسجل نفسه رأسا بين الرواد الأوائل للقصة العربية الحديثة، وكانت قصصه وقصص العواد نماذج ودلائل على القفزة الفنية الواسعة التي حققها القصص العربي"[5]. كما يستزيد المقدسي من ذكر أعلام ابراهيم المصري، يوسف السباعي، سعيد العريان، عبد الحميد السحار[6]. وعند العشماوي فإن القصص قد "ازدهر.. منذ أوائل هذا القرن ازدهارا يجعلنا إذا أرخنا للأدب الحديث أن نفاخر- عدا الشعراء- بأعلام من أمثال هيكل والمازني وتوفيق الحكيم والعقاد وطه حسين.. ونجيب محفوظ ويوسف ادريس ومن جاء بعدهم.. واستطاعوا أن يحققوا علامات بارزة"[7].

ومن خصائص القصص الواقعية نذكر العناية بالواقع المحلي فـ"التأليف القصصي.. مستمد من واقع الحياة الحالية..، وأن القصاصين وإن اختلفوا في الاتجاه نحو هذه الحياة وفي طبيعة الموضوعات التي يتتبعونها ويعنون بعرضها، موقنون أن الحياة هي ينبوع القصص الثر"[8]، فكان واقع الريف العربي، وواقع المدينة العربية، وواقع الأحياء الشعبية، كخلفية تتصدر تلك المدونات القصصية، وتعليل الاصطباغ بهذا الواقع المحلي نقرأه عند وادي فهو يرى بأن "(الواقع المحلي) أكثر دلالة على طبيعة الشعب الذي يحتفون بتصوير عوالمه، نجد هذا واضحا في قصص الأخوين تيمور وعبيد وطاهر لاشين ويحي حقي والمازني والحكيم"[9]. ومن خصائص القصة الواقعية الحديثة استلهام الشخصيات من شرائح المجتمع المختلفة، حيث نلمس رصدا لشخصية الريفي، شخصية المدني، وشخصية صناع البطولة في الحياة الشعبية، أما عن هذه الشريحة الأخيرة فإن استلهامها في القصة راجع إلى الثورة المصرية، إذ "لما اتقدت ثورة مصر الوطنية عام 1919.. شرع أدب القصة الفنية الحديثة

---

[1] وادي طه، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، ص: 64، 65.

[2] حفني داود حامد، تاريخ الأدب الحديث تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، ص: 163.

[3] ينظر: الأبياري فتحي، محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، ص: 94، 95.

[4] ينظر: المقدسي أنيس، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، ص: 501.

[5] م، ن، ص: 508.

[6] م، ن، ص: 500.

[7] زكي العشماوي محمد، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر- المسرح - القصة - النقد الأدبي، ص: 327.

[8] الفاخوري حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، ص: 28.

[9] وادي طه، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، ص: 66.

يستجيب لذلك الطابع فتناول بالوصف والتصوير والتحليل تلك الشخصيات الشعبية الأصيلة التي صنعت الثورة وظهرت بظهورها واستمدت منها وجودها واستردت بها اعتبارها"[1]. أما خصائص البنية اللغوية للنسيج القصصي فقد تميز بتمركز العامية في النسيج النصي على مستوى الحوار، حيث نجد توظيف "الحوار العامي.. في مجموعات ما تراه العيون لمحمد تيمور وإحسان هانم لعيسى عبيد 1921، ودرس مؤلم لشحاته عبيد 1922، والشيخ جمعة لمحمود تيمور 1925، وسخرية الناي 1926، ويحكى أن 1928 لمحمود طاهر لاشين، وصندوق الدنيا للمازني سنة 1929، وعهد الشيطان للحكيم 1938"[2]، وتعليل الظفر بالعامية على مستوى الخطاب القصصي نقرأه عند طه وادي في دراسته عن القصة العربية ، فهو يرى بأن "توظيف العامية في الحوار القصصي اتساقا مع فهم ساذج للواقعية أو مذهب الرياليزم كما سماه بعض كتاب المرحلة – ارتأى معظم الكتاب أن تتكلم شخصياتهم في إطار العالم القصصي المتخيل باللهجة العامية"[3].

لقد بات الحديث عن تأسيس أدباء العصر الحديث لأنطولوجيا القصة أمرا مؤكدا في الأوطان العربية مع رعيل شهد حراكا منقطع النظير، وذلك على مستوى إنتاجية بدأت مترجمة ثم غدت أكثر نضجا وتطورا، وبخصائص كتابية تراعي خصوصية البيئة العربية في ظل مراعاة حاجات الإنسان العربي الحديث ومتطلبات عصره.

[1] الأبياري فتحي، محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، ص: 69، 70.

[2] وادي طه، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، ص: 67.

[3] م، ن، ص، ن.

المحاضرة الحادية عشر الفنون النّثريّة: الرّواية

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد مفهوم الرّواية لغة واصطلاحا.

2- وإبراز أسباب وجودها وخصائصها من خلال مراحل نشأتها.

تمهيد:

ظهرت في الوطن العربي وتحديدا في العصر الحديث "الرواية"، فبدت متعددة الاتجاهات، متنوعة الغايات، مختلفة الثيمات، مسايرة للركب الحديث، عضدتها الصحافة والمجلات، والمطابع، وسعة المقروئية، سعت إلى أن تكون جنسا أدبيا قائما بذاته، فما الرواية لغة واصطلاحا؟ ما هي أسباب وجودها؟ كيف كانت نشأتها؟ وما هي اتجاهاتها وأبرز خصائصها؟

أوّلا- مفاهيم اصطلاحيّة:

1- مفهوم الرّواية لغة:

ورد في لسان العرب مادة "روى" وبدلالات متعددة، فروى بمعنى أتى قومه بالماء، وفتل الحبل، ومنها الرَّوَايَا وتطلق على السحاب، والإبل، وأخيرا المزادة؛ لأنها حوامل للماء، "وفي الحديث: أنه عليه الصلاة والسلام سمى السحاب رَوَايَا البلاد"[1]. ومن المادة نجد الرَّاوِي وتطلق على من يحفظ الشعر لينقله أو يُحَفِّظُهُ غيره وهو غير الإنشاد[2]. كما نقرأ الرَّوِيَّةُ فـ "في حديث عبد الله: شر الرَّوَايَا رَوَايَا الكذب، قال ابن الأثير: هي جمع رَوِيَّةٍ، وهو ما يُرَوِّي الإنسان في نفسه من القول والفعل أي يزور ويفكر.. وقيل: هي جمع رَاوِيَةٍ للرجل الكثير الرِّواية..، وقيل: جمع رَاوِيَةٍ أي الذين يروون الكذب أو تكثر روايتهم فيه"[3]. إن المفهوم اللغوي تعتوره دلالتان رئيسيتان -بالنسبة لمحاضرتنا- بني الأول منهما على ما يُرَوِّي الإنسان في نفسه من القول والفعل أي يزور ويفكر، أما الثاني فيشتمل على دلالة الذين يروون الكذب أو تكثر روايتهم فيه، وانطلاقا من هذين المفهومين اللغويين يمكننا عقد الصلة بين المفهوم اللغوي واستعمال مصطلح الرواية على ما لم تعرفه العرب قديما في لغتها، فالرواية كمصطلح معاصر ما يبنى في ضمير المؤلف على التزوير والكذب في القول والفعل المنسوب لشخصيات مكذوب فيها هي الأخرى، تقولب فيما بعد ضمن نسيج لغوي، ليس لذلك المبنى في غالبية مكوناته مرجعية في الواقع، فهو كله قائم على التّخييل.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مج3، ص: 1785.

[2] م، ن، مج3، ص: 1786.

[3] م، ن، مج3، ص: 1787.

2- مفهوم الرّواية اصطلاحا:

يحدد لطيف زيتوني مفهوم الرواية اصطلاحا على أنها:"نص نثري تخيلي سردي واقعي غالبا، يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة، يشكل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية وهي تتفاعل وتنمو وتحقق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية"[1]. ويعرفها حامد النساج على أنها "شكل أدبي متميز، له ملامحه الخاصة، وقسماته الواضحة، هذا الشكل يتخذه بعض الأدباء وسيلة للتعبير عما يريدون التعبير عنه أو هيكلا لتصوير ما يرغبون في تصويره من أشخاص أو أحداث أو مواقف أو انفعالات أو علاقات اجتماعية أو ظواهر بشرية وطبيعية وإنسانية".[2] الملاحظ على هذا المفهوم الاصطلاحي، أن النساج قد أصاب في ضبطه إلى حد ما غير أنه لم يفصل في أهم العناصر التي هي قوام الرواية.

ثانيا- أسباب نشأة الرّواية العربيّة الحديثة:

1- تشجيع الصحافة للمؤلفين بنشر رواياتهم بشكل مسلسل، ومن ذلك مجلة الهلال التي احتضنت روايات جورجي زيدان التاريخية.

2- سبب طريف لم يذكر إلا عند هندي، حيث يرى من أسباب نشأة الرواية العربية في العصر الحديث "ما يتعلق بالاهتمام بالآثار والنقوش والحفريات التي كانت قد بدأتها البعثات الأثرية الأوربية، وكان لمثل هذه الاكتشافات الأثر في نشأة نوع من الروايات ذات موضوعات تاريخية منها رواية الكاتب الألماني (يبرس) 1876 التي دارت حوادثها حول صراع بين الفراعنة والكهنة"[3] ، فالتنقيب عن الحضارة الفرعونية في مصر جلب الاهتمام بهذا التاريخ ليستثمر لاحقا في تأليف الرواية التاريخية.

3- ومن الأسباب أيضا ما يورده النساج، فهو يرى بأن بعض الأدباء قد وجد "أن القضايا الجديدة، والمشكلات المتعددة، وحركة الواقع المتغير، لا يحتمل الشعر وطأتها، فلا تجد في القصيدة المحدودة متنفسا لها، وإنما قد تحتاج إلى شكل أدبي نثري يستوعب ما تضطرب به الحياة، وما يصطرع في الواقع الاجتماعي"[4]، فالتفاعل مع الحراك الاجتماعي المتغير المعطيات ضرورة على كل مبدع ليس فقط لدى الشعراء، وإنما لا بد من المساهمة الفاعلة لدى من لا يمتلكون ملكة النظم، مستعينين بوسائط غير الشعر، وقد أثبتت الرواية فضلا عن تلك المرونة والطواعية والمقدرة على احتواء قضايا الوطن العربي ومعالجتها، أكدت الرواية قدرتها على التحليل مع التعمق والتفصيل في جوهر القضايا ومنها النفسية على مستوى الشخصيات.

---

[1] زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص: 99.

[2] حامد النساج سيد، بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار غريب، القاهرة، ط2، د. ت، ص: 13.

[3] سالم هندي اسماعيل حسن، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص: 29.

[4] حامد النساج سيد، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص: 63.

ثالثا- نشأة الرّواية العربيّة الحديثة:

الرواية جنس أدبي أصوله غربية حيث شهدت هجرة في العصر الحديث إلى محاضن البيئة العربية، وتتحدد البداية الزمنية لظهورها تقريبا مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، إلا أنه يمكن التمييز بين مرحلتين استغرقتهما الرواية العربية الحديثة في نشأتها وهما:

1- مرحلة التّرجمة:

شجع على ترجمة الرواية الغربية كل من البعثات العلمية، والمطابع، والصحف، وأيضا بسبب المسيحيين والحملات التبشيرية في بلاد الشام، إذ ساهموا في عضد تواصل مسيحيي العرب في المشرق العربي مع الغرب فسُمح لهؤلاء المسيحيين بمعرفة القديم والجديد عند الغرب من خلال منتجاتهم الأدبية، فبلغ هوس الترجمة ببيروت مبلغه حيث أنهم كانوا يتعقبون إنتاجية الخطابات الروائية الغربية ويجتهدون في ترجمتها "وربما في نفس الأسبوع الذي تصدر فيه الرواية الأوربية، ذلك أنه ليس لديها المبدعون الخالقون الممتازون الذين يمكن أن تمتد إشعاعاتهم إلى إخوانهم الأقربين، والذين يمكن أن يكون لهم رصيد عربي يجعل الكتاب في باقي البلدان العربية يقبلون عليهم ويثقون في تجاربهم الجديدة ومن ثم يأمنون إلى محاكاتهم"[1]. ومما نقرأه من نماذج روائية مترجمة رواية وقائع الأفلاك في حوادث تليماك ترجمها رفاعة الطهطاوي عن الكاتب فنلون، وكذا رواية الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة لمحمد عثمان جلال، وقد ترجمها عن رواية بول وفرجيني للكاتب برناردين بيير. لم يتوان الدارسون عن مغازلة تلك النماذج المترجمة، فمما قيل عنها أنه قد "طغى الهدف التعليمي.. على العنصر الفني"[2] كما في حالة أنموذج الطهطاوي، أما بقية المترجمين الآخرين فقد أُخذ عليهم "ضحالة ثقافتهم وجهل أغلبهم باللغة التي كانوا يترجمون عنها، وافتقارهم إلى الأمانة العلمية والدقة فيما ينقلونه، وفسولة لغتهم العربية إذ كانوا يكتبون بلغة هزيلة ركيكة لم تخل من الأخطاء الصرفية والنحوية"[3]، إلا أن هذا لا يلغي من حسنات الترجمة في شيء، فقد أسهمت في تغيير نظرة القراء إلى فن الرواية*، ومن ثمت انتشار مقروئيتها حتى وإن كانت مترجمة. استمرت عملية الترجمة إلى غاية الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، إذ شهدت الساحة الأدبية الحديثة ترجمات مضافة إلى الرصيد الأول اجتهد فيها حافظ ابراهيم من خلال ترجمته لرواية البؤساء لفيكتور هيجو، وكذا المنفلوطي وترجماته المتعددة للفضيلة، والشاعر، بل امتد الحراك الترجمي إلى تخصيص لجنة لتصحيح الترجمة والحرص على سلامتها.

---

[1] حامد النساج سيد، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص: 49.

[2] سالم هندي اسماعيل حسن، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص: 31.

[3] الورقي السعيد، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعارف الجامعية، مصر، د. ط، 2009، ص: 24.

* م، ن، ص، ن.

2- مرحلة التّأليف:

امتدت العملية التأليفية للرواية العربية الحديثة ضمن حركية متزايدة الإنتاجية حتى أضحت إبداعا منوع الاتجاهات، وهذا ما سمح بتصنيف الرواية ضمن الرواية التاريخية، والرواية الاجتماعية، والرواية السير ذاتية، وأخيرا الرواية التخييلية.

أ- الرّواية التّاريخيّة:

ساهم في إنتاجية الرواية التاريخية الحديثة عدد من المؤلفين على رأسهم جورجي زيدان الذي تخصص في باب "روايات تاريخ الإسلام"[1]، اتخذ المتن الحكائي عند جورجي زيدان التاريخ العربي الإسلامي مرجعية له فغطى مدة زمنية طويلة امتدت من تاريخ الأمة العربية الإسلامية القديم ممثلا في الحجاج بن يوسف الثقفي أنموذجا، وصولا إلى تاريخها الحديث ممثلا في الأسير والانقلاب العثماني. انحصر المنظور الجورجي في رواياته بين غايتي تعليم التاريخ العربي الإسلامي، والإصلاح الذي انخرط به زيدان في النهضة العربية التي تغيَّت إصلاح أوضاع البلاد والعباد، فقد "أخذ كتاب العربية إبان النهضة الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يتجهون للماضي العريق يستمدون منه صور الكفاح والنضال ويلتمسون فيه المجد والعزة، فأخذوا يصورون هذا الماضي في كتاباتهم واختاروا الرواية شكلا يناسب الذائقة العربية في المحتوى والمضمون وعالجوا من خلالها صدعا كان موجودا وتواصلوا عبرها مع الماضي وقدموه عيانا مصورا للجمهور المتعطش إلى شكل جديد من أشكال التعبير عن صوره وأمجاده"[2]. ومن خصائص روايات جورجي زيدان التاريخية أنه "كان يتحسس في أعماله شقوق التاريخ في حقبة ما فيملأها بحكاية غرامية تكون محورا للأحداث"[3]، كما تخير زيدان في نسيج الرواية التاريخية تبسيط اللغة لأجل قرائه حتى يعمم فهم النص الروائي لدى كل شرائح المجتمع، فكانت لغة يسقط عنها الإغراب والغموض والتكلف في اختيار اللفظ، فضلا عن التكلف في تزويقه على مستوى البديع لتوشية النص الروائي. يعول المبنى الحكائي على الحوار والوصف، فالحوار قد يطول؛ لأنه ينقل أخبارا لا بد من معرفتها لأنها جزء من العملية التعليمية.

امتد مسار الرواية التاريخية بعد جرجي زيدان إلى آفاق أرحب شاملا عقدي الثلاثينيات ومنتصف الأربعينيات من القرن العشرين، فظهر عدد من مؤلفيها، محققين قفزة نوعية في تاريخ الرواية التاريخية، وقد ضمت جهود معروف الأرناؤوط الذي اتخذ من التاريخ الإسلامي مرجعية له بحيث سلط الضوء على تاريخ الانتصارات العظيمة فقط كمحطات مشرقة من تاريخ الأمة، مزج هذه المرجعية المشروطة برؤياه المبنية على نظرته القومية[4]، ومن آثاره سيد قريش 1929، عمر بن الخطاب 1930، فاطمة البتول 1942، وأخيرا طارق بن زياد 1941، تجاوز الأرناؤط بالرواية التاريخية غايات الترفيه، والتسلية، والتعليم، والتسجيل الوثائقي[5]، وراح

---

[1] سعد جاويش علاء الدين، ملامح الرواية عند جورجي زيدان، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، مصر، ط1، 2011، ص: 4.

[2] م، ن، ص، ن.

[3] الشمالي نضال، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006،ص: 121.

[4] ينظر: سالم هندي اسماعيل حسن، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص: 38.

[5] ينظر: الشمالي نضال، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، ص: 131.

يحقق قفزته النوعية من خلال التوظيف الرمزي للتاريخ ومواكبته مع التيار القومي، وبهذا التجديد أصبحت رؤية الأرناؤط للتاريخ مختلفة عن رؤية الكتاب التقليديين أمثال جرجي زيدان، وكرم ملحم كرم، والأشقر[1]. امتد تأثير الأرناؤط إلى مؤلفين آخرين نورد منهم جوده السحار في أحمس بطل الاستقلال 1943، وعادل كامل في روايته ملك من شعاع وقد أصدرها سنة 1945، ومحمد عوض محمد بروايته سنوحي 1943، و أخيرا نجيب محفوظ الذي مال إلى التاريخ الفرعوني وذلك من خلال ثلاث روايات هي عبث الأقدار 1939، رادوبيس 1943، وأخيرا كفاح طيبة 1944. إن التاريخي عنصر بنائي هام في النسيج السردي، يستثمر للتعبير عن القضايا التي يعيشها الروائي، وبهذا ينبثق الدلالي من عباءة التاريخي من خلال توظيف آلية الرمز في لحمة غير مسبوقة في تاريخ إنتاج الرواية التاريخية الحديثة، "فهذا نجيب محفوظ في روايته التاريخية الأولى عبث الأقدار.. حاول أن يحمل روايته معنى رمزيا وأن يجعل منها وسيلة للتعبير عن الشعور بالضياع في مصر الحديثة إبان عهد المحتل والحكام المتعاونين معه. ولم يكن نجيب بدعا بين روائي هذه المرحلة في محاولته هذه، فعادل كامل في روايته ملك من شعاع 1943 يرفع شعار أخناتون إلى مشاعر وأفكار الإنسان المعاصر، والسحار في روايته أحمس بطل الاستقلال يصور إرادة مصر التي لا تلين من أجل الاستقلال ومقاومة الغزو الأجنبي الذي يهدد أمنها واستقلالها"[2].

ب- الرّواية الاجتماعيّة:

يحرص هذا الخطاب السردي على اتخاذ المجتمع وقضاياه ثيمة له، ومن بين الروايات الاجتماعية "القصاص حياة" 1905 لعبد الحميد خضر البوقرقاصي، وهي تخص فئة المسيحيين وأهم شواغلهم في المجتمع المسلم، وقد اتكأ مؤلفها على "واقعة اجتماعية وحادثة حقيقية حدثت يوم الأربعاء الموافق 27 أكتوبر 1903 في بلدة "أبو قرقاص" من أعمال مديرية المنيا_جمهورية مصر العربية"[3]، وهناك رواية اجتماعية أخرى لصالح حمدي حماد (الأميرة يراعة) حيث تخرج الرواية الاجتماعية إلى غاية الإصلاح الاجتماعي، فالبطلة يراعة يتغيا المؤلف الروائي من ورائها نقد المنظومة التعليمية وتقديم البديل الأفضل وكيف يكون التعليم صحيحا والمناهج كذلك، يقول النساج بأن مؤلفها "يقول كل ما يريد على لسان الأميرة يراعة المثقفة التي تعقد ندواتها بشكل منتظم، والتي تتحدث في كل أمر يهم الإنسان في المجتمع حتى النظام التربوي والتعليمي الذي جعله طه حسين هدفا لثورته فيما بعد تناولته الأميرة يراعة بالنقد، وطالبت بتغيير طريقة التأليف ومنهج البحث وأساليب التعليم"[4]. أما الغاية عند البو قرقاصي تتمثل في تصوير "الكاتب أحوال البيوتات الغنية، وعذاب الفقراء الكادحين، وبث دعوته إلى التعلم والتقدم"[5]. تميزت الرواية الاجتماعية بعدة خصائص منها عدم التقيد بالأحداث الاجتماعية كما حصلت في الواقع، فكان عبد الحميد البو قرقاصي "يتناول.. هذه الواقعة، يضيف إليها ويحذف منها، ويستكشف

[1] ينظر: سالم هندي اسماعيل حسن، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص: 38.

[2] م، ن، ص: 39، 40.

[3] حامد النساج سيد، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص: 53.

[4] م، ن، ص: 57.

[5] م، ن، ص: 54.

أبعادها وزواياها"[1]. أما اللغة فهي سهلة، بسيطة، مفهومة، ليس لها من القواميس التراثية انتماء، وذلك عند أغلب كتاب الرواية الاجتماعية[2]. و تزيد لغة الكتابة عند صالح حمدي حماد بكونها تخلصت "قبل هيكل من السجع والجناس والبديع والطباق والمحسنات البديعية والبلاغة "[3]، كما بدأ الاهتمام ببعض العناصر البنائية للرواية كالشخصية التي احتفت بها الكتابة عند البوقرقاصي، حيث "نجده يربط بين تصوير الشخصية من الخارج وتصويرها من الداخل، فهو يستكشف ما بالأعماق ليظهر التناقض في السلوك أو الدوافع الخفية لبعض التصرفات"[4].

ج- الرّواية السّير ذاتيّة:

اهتمت الرواية السيرذاتية الحديثة بتسجيل المذكرات الشخصية للمؤلفين، فكانت بذلك ترجمة لحياتهم، وأول النماذج التي نوردها رواية الأيام لطه حسين، صدر الجزء الأول منها سنة 1929، أما الجزء الثاني فقد صدر سنة 1939، وأبرز ما يميز التأليف السير ذاتي عند طه حسين كونه قد خرج في الخطاب السردي إلى "قيمة اللغة كأداة توصيل"[5]، فقد جمعت بين التقرير المقالي والرصد التسجيلي حسب دراسة الورقي* وبذلك سجلت "رصد حركة الوعي الثقافي التي بدأت في أوائل هذا القرن من خلال تمرد العقلية الأزهرية على جمودها المستسلم"[6]، كما حاول طه حسين أن يقدم لنا من خلال الأيام "صورة تسجيلية للمجتمع المصري خاصة في الريف آنذاك في نشاطاته العامة والخاصة"[7]، فضلا عن تميز هذه النماذج السير ذاتية عند طه حسين بكونها "مذكرات أو شبه مذكرات فيها عفوية الصدق وتشويق التتابع للأحداث"[8].

د- الرّواية التّخييليّة:

يندرج ضمن هذا الإطار مجموعة من الخطابات السردية، بعضها صنف على أنه كتابات سردية غير ناضجة فنيا، وإن إلحاق عدم الرضا عنها له ما يبرره، حيث أنها تفتقد إلى إحكام البناء الفني للرواية[9]. ومن النماذج المستشهد بها في هذا الباب رواية العقاد اليتيمة (سارة) 1938، وكذا رواية (أديب) لطه حسين 1935. أما الروايات الناضجة فنيا فالأساس فيها أنها خطابات تخييلية، ومن نماذجها رواية دعاء الكروان 1934 لطه حسين، ورواية ابراهيم الكاتب 1931، ورواية ابراهيم الثاني 1943 للمازني، وكذا رواية الأطلال 1934، ونداء المجهول 1939 لمحمود تيمور، ورواية عودة الروح 1933، وعصفور من الشرق 1938، ويوميات نائب في

---

[1] م، ن، ص، ن.

[2] حامد النساج سيد، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص: 54 ، 58.

[3] م، ن، ص: 58.

[4] م، ن، ص: 55.

[5] الورقي السعيد، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص: 44.

* من أهم النتائج التي توصلت إليها دراسة الورقي صحيح أن العنوان معاصر و لكنه خص به مبحثا للرواية الحديثة، ينظر: الورقي السعيد، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص: 41.

[6] الورقي السعيد، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص: 41.

[7] م، ن، ص، ن.

[8] حامد النساج سيد، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص: 69.

[9] م، ن، ص: 71.

الأرياف 1937 لتوفيق الحكيم، ورواية قنديل أم هاشم ليحي حقي، ورواية وادي الهموم 1905 لمحمد لطفي جمعة، ورواية حواء بلا آدم 1934 لمحمود طاهر لاشين، ورواية زينب 1912 لمحمد حسين هيكل. ومن أبرز خاصيات هذا المتخيل السردي، أنها من حيث اللغة نجد في زينب اجتهاد هيكل لتطويع اللغة العربية للعملية التعبيرية وذلك بأن جعل اللغة تتنصل عن مد الصنعة اللغوية المتكلفة بديعيا، كما أضحى النسيج اللغوي الروائي عند هيكل مترددا "بين العامية والفصحى في الصياغة..، استطاع هذا أن يقرب اللغة الأدبية من اللغة اليومية.. خلصها من التجويد الشكلي الذي يعوق الانسياب القصصي"[1]، إلا أن هذا التداخل بين العامية والفصحى قد كانت له بعض الآثار السلبية على مستوى التأليف عند هيكل، فقد أوقعته استعمالية العامية في الحوار والسرد إلى إصابة أسلوبه بالركاكة[2]. وفي زاوية أخرى من الطرح هناك من يرى بأن "بناء الرواية اقترب إلى حد كبير من بناء الرواية الحديثة، فقد تأثر هيكل بما قرأه من الثقافة الفرنسية، ومن الروايات الرومانسية في المرتبة الأولى، حتى جاءت (زينب) أقرب إلى (غادة الكاميليا) لألكسندر ديماس "[3]، وهذا الذي جعل النقاد يقرون بأنها رواية فنية. أما المازني فروايته ابراهيم الكاتب "أكثر نضجا من سارة"[4]، فقد حاول التفنن في صناعة الشخصية وهي خطوة إيجابية في تاريخ تطور الرواية العربية الحديثة، إذ اجتهد المازني في أن يقدم للقارئ "في هذه الرواية بطلا قلقا فاشلا في علاقاته الاجتماعية، مستسلما لانكساره وعجزه الذي قد يكون بدوره انعكاسا لعجز شامل في مجتمع مضطرب الأوضاع والقيم"[5]، يقرن المازني ذلك كله بأسلوبه المتمايز في وصف الشخصية، وذلك "من خلال حس حاد بالسخرية اللاذعة"[6]، وتبقى أعمال توفيق الحكيم من "أنجح هذه المحاولات الرائدة"[7]، مضافة إليها نتاجات محمود التيمور.

في ختام هذه الأوراق يبقى المنجز الروائي العربي الحديث جهدا خصبا، منوعا، شهد تعددا في الاتجاهات مع الاختلاف، أفضى إلى تجريب روائي ناضج فنيا، سيشكل ركيزة لمنطلقات ما بعديات العصر الحديث.

[1] الورقي السعيد، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص: 44.

[2] ينظر: حامد النساج سيد، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص: 59.

[3] م، ن، ص، ن.

[4] الورقي السعيد، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص: 45.

[5] م، ن، ص: 42.

[6] م، ن، ص: 43.

[7] م، ن، ص: 45.

المحاضرة الثّانية عشر الفنون النّثريّة: المسرحيّة

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد مفهوم المسرحيّة لغة واصطلاحا.

2- وإبراز أسباب وجودها ومراحل نشأتها مع تحديد خصائص كلّ مرحلة.

تمهيد:

أسكيلوس، سوفوكليس، يوروبيدس، أرستوفان، هي الأسماء التي كانت تقرع أسماع الشغوفين بالإبداع المسرحي من طلبة البعثات العلمية وهم بباريس، فقد أدركوا أنه خصيصة متعلقة بالآخر/الغرب، كما أدركوا في الوقت عينه أن له معمارا متمايزا عن معمار القصيدة الخليلية، أطلقوا عليه سمية " المرسح" و"المسرح"، وعليه، فما مفهوم هذا الأخير؟ وما هي أسباب وجوده في العالم العربي إبان العصر الحديث؟ كيف كانت نشأته؟ وما هي المراحل التي مر بها؟ وما هي أهم خصائص هذا الجنس الأدبي الحديث الوافد من محاضن الغرب؟

أوّلا- مفاهيم أوّليّة:

1- مفهوم المسرحيّة لغة:

من مادة "سرح" اشتقت كلمة "المَسْرَح" و"المَسْرَحان" وذلك حسب ما ورد في معجم لسان العرب، أما "المَسْرَح بفتح الميم المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي"[1] وجمعه المسارح. أما "المَسْرَحان: خشبتان تشدان في عنق الثور الذي يحرث به"[2]، يمكن التوقف لتسجيل ملاحظتين أولاهما غياب كلمة "مسرحية" في هذا المعجم الذي يعد من أمهات المعاجم اللغوية وتعود إليه سائر المعاجم في ضبط الدلالة اللغوية، وثانيهما أن دلالات المادة "سرح" بعيدة عن دلالة مصطلح المسرحية والمسرح في وقتنا الراهن، من هنا يقع منا تفسير انتفاء الوجود بعدم الاستخدام، غير أنه وفي الاستعمال المعاصر يحصل نقل دلالة كلمة المسرح من موضع الرعي إلى موضع العرض لمشاهد تمثيلية مأخوذة من نص مسرحي.

2- مفهوم المسرحيّة اصطلاحا:

حدد مفهوم المسرحية حسب معجم النقد الأدبي على أنها "جنس أدبي ..ويتكون من مجموعة نصوص تمثل أمام الجمهور، وللمسرح أنواع عديدة فهناك الكوميديا والتراجيديا ..والدراما الرومانسية والدراما البرجوازية"[3]، يمكننا القول بأن هذا المفهوم مقتضب وقد حصر بين عناصر النص والخشبة وأنواع المسرحية، فضلا عن كونه مفهوم غير مفصل. في حين إن قلبنا في دفاتر الدراسات العربية للمسرحية الحديثة فإن مفهوم المسرحية يتحدد على أنه " عمل درامي مأخوذ من الحياة بروح فنية..، يقوم بها أشخاص..، تعتمد على لغة الحوار أكثر من السرد في جميع مراحل تطورها وعادة ما تتسم بمحدودية المكان وبزمنية مكثفة كما ودلالة "[4]. المفهوم قائم على

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص: 1985.

[2] م، ن، مج3، ص: 1986.

[3] مجموعة مؤلفين، معجم النقد الأدبي، ص: 408.

[4] أبو زيد عبد المنعم عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 4.

التفصيل الذي شمل النص المسرحي من حيث الأدبية ومن مشمولاتها الإيحاء وذلك باستخدام الطاقة الإخبارية، ومن حيث معمارية النص المسرحي خاصة فيما يتعلق بقواعد هذا الجنس الأدبي، ومن تلك القواعد محدودية المكان، وكذا محدودية الزمان الذي لا يتعدى أربعا وعشرين ساعة فقط حسب تقعيد النقاد؛ لأن خشبة المسرح ومدة العرض محدودة وبالتالي توجب مراعاة ذلك، وقد أشار المفهوم إلى الحوار حيث يتمايز النسيج النصي المسرحي بأعلى نسبة من الحوار وبهذه المعمارية المشروطة حسب المفهوم الأول يحصل التفريق بين المسرحية وبين باقي الأجناس الأدبية الأخرى المتمثلة في القصة والرواية بما هي توسعة للزمان والمكان مع تفاوت في النسبة مع هيمنة السردي فهي بذلك على خلاف معمارية النص المسرحي.

ثانيا- أسباب وجود المسرحيّة العربيّة الحديثة:

تحكمت في إنتاجية المسرحية الحديث مجموعة أسباب نذكر منها:

1- تشجيع الحكّام: مما يذكر عن الخديوي اسماعيل إسهاماته التشجيعية في باب تشييد صرح هذا الجنس الأدبي الوافد من الغرب، وبيان ذلك متابعته للنصوص المسرحية، وحضوره تقديم عروضها في قصره، وتشجيعه لمؤسسي المسرح ومن بينهم يعقوب صنوع حتى لقبه "موليير مصر".

2- تعاضد جهود الأدباء فيما بينهم: ومن ذلك نذكر التشجيع الحاصل بين سليم النقاش واسحاق أديب حتى شكلا ثنائيا يبذل من الجهود الكثير من أجل إنتاجية النص المسرحي والذي سيتحول حتما على يديهما أو أيدي غيرهما إلى عرض مشهدي على الخشبة.

3- أزمات الأدباء: استخدم بعض الأدباء المسرحية الحديثة كأداة للتعبير عن أوجاعهم سواء كانت خاصة بالأمة أو المبدع أو هما معا، فأحمد باكثير لم يكتب المسرحية إلا لأنه وجد فيها متنفسا للتعبير عما كان يقاسيه من أوجاع نفسية بسبب موت زوجته هذا من جهة، ومن جهة أخرى، رأى باكثير في المسرحية نسيجا يمكنه أن يحوي تعبيرا عن شعوره بالسخط والنقمة على أوضاع وطنه بحضرموت[1].

4- جهود طلاب البعثات العلميّة: احتك طلاب البعثات العلمية بآداب الآخر ولما عادوا إلى أوطانهم حاولوا تمثل تلك الفنون الأدبية في بيئاتهم العربية ومن بينها المسرحية، ومن ذلك مساعي محمد تيمور، فبعد السنوات الثلاث التي قضاها بباريس دارسا الحقوق عاد إلى مصر فـ"التف حول محمد تيمور صفوة من الشباب المثقف.. يتلقون عنه الأفكار والاتجاهات العصرية من أجل خلق أدب مصري جديد.. وأقبل.. يؤلف.. المسرحيات ويسهم في أندية وجمعيات للأدب والفن"[2].

5- تأسيس النّوادي والفرق المسرحيّة: تأسست فرق مسرحية كثيرة في العصر الحديث نذكر منها فرقة سليم النقاش، فرقة جورج أبيض، فرقة رمسيس، فرقة سلامة حجازي، غير أن تأسيس هذه الفرق المسرحية والنوادي الأدبية والمنشآت المسرحية يبقى منقوصا في ظل غياب النص المسرحي، فراحت تلك الفرق المسرحية تحفز الأدباء على تأليف النصوص المسرحية فـ"نشط في الكتابة والتأليف والاقتباس والترجمة لاسكندر فرح مجموعة

[1] ينظر التفصيل فيها: أحمد باكثير علي، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، مصر د. ت، د. ط، ص: 6.

[2] تيمور محمود، طلائع المسرح العربي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د. ط ، 1988م، ص: 66.

من الأدباء الكبار.. أمثال نجيب حداد..، فرح أنطون..، خليل مطران..، إلياس فياض..، خليل كامل..، طانيوس عبده..، اسماعيل عاصم"[1] .

ثالثا- نشأة المسرحيّة العربيّة الحديثة وخصائصها:

بما أن العرب لم تعرف المسرحية في جاهليتها ولا في إسلامها فقد آن الأوان لاستنبات بذور هذا الجنس الأدبي الغربي في محاضن البيئة العربية تحديدا في مرحلة العصر الحديث، فمرت نشأة المسرحية بمراحل وهي:

1- المرحلة التّأسيسيّة وخصائصها:

تعود الجهود التأسيسية لنشأة المسرحية الحديثة إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، حيث كانت البدايات الأولى محاولات شامية محضة، ويرجع الفضل في ذلك "إلى ابن صيدا في لبنان.. ذلك التاجر المغامر.. المثقف.. مارون النقاش (1817-1855).. الذي كان مشعلا متوهجا في مجالات الإدارة والتجارة.. إلى جانب ثقافته العربية والتركية والايطالية والفرنسية"[2]، ففي سفرته إلى ايطاليا إبان ازدهار المسرح بها جعله ذلك يتأثر به، فاطلع على خاصية هذا الجنس الأدبي قبل سعيه إلى نقله إلى لبنان، صانعا نوعا من التواشج بين خاصية بناء النص المسرحي الغربي وبين طبيعة التركيبة العقلية والنفسية والاجتماعية العربية. عول مارون النقاش في إنتاجية مسرحياته على الترجمة والاقتباس، أما النماذج المترجمة فمرجعيتها غربية ونذكر منها مسرحية "البخيل" وقد ترجمها النقاش عن الكاتب الفرنسي "موليير"، أما النماذج المقتبسة فمرجعيتها عربية ومن ذلك مسرحية "أبو حسن المغفل أو هارون الرشيد" وكان قد اقتبسها من "ألف ليلة وليلة". من خصائص هذه المدونات الأدبية التي نضيف إليها مسرحية "الحسود السليط" أنها اختارت البناء على ثيمات الحسد / البخل / الحلم الجارف لغايات إصلاحية من أبرزها "فضح العيوب المستنكرة.. وترسيخ ما يهذب الطباع ويؤدب النفوس.. وتقديم النصح"[3]، كما تغيا مارون النقاش أن تكون نصوصه المسرحية "فكاهية غنائية أقرب إلى فن الأوبريت الذي يعني بالموسيقى أكثر من الحوار..، ولكنها كتبت بلغة تخلط الفصحى بالتركية والعامية في أسلوب ركيك"[4]، ومن جهة أخرى مزج مارون النقاش في النسيج المسرحي بين الشعر والنثر[5].

أما الرائد الشامي الثاني فهو "أبو خليل القباني" ظهر في دمشق، اعتمد في إنتاجية الخطاب المسرحي على الاقتباس فـ"كان له فضل مسرحة كثير من قصص هذا التراث الشعبي النفيس مثل "خليفة الصياد" و"أنيس الجليس" و"الشيخ وضاح" و"عفة المحبين""[6]، مرجعية هذه النماذج المسرحية هي "ألف ليلة وليلة"، في حين عدد له عبد الرحمان ياغي مسرحية ديك الجن ومجنون ليلى وقد مسرحها القباني من قصص التاريخ العربي*. وفي

---

[1] ياغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص: 99، 100.

[2] م، ن، ص: 21.

[3] م، ن، ص: 33.

[4] علي محمد حسين، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكل، ص: 191.

[5] العفيفي محمد الصادق، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900م- 1965م، دار الفكر، ط1، 1971م، ص: 159.

[6] تيمور محمود، طلائع المسرح العربي، ص:39.

* ينظر: ياغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ص: 66.

زاوية أخرى من الإنتاجية المسرحية عول القباني على الترجمة، ومن ذلك ترجمته من اللغة الفرنسية لمسرحية "متريدات" لمؤلفها الفرنسي "راسين". وعن الخصائص التي تميزت بها مسرحيات القباني حسب دراسة ياغي، فإنها "جاءت مسرحيات.. في حبكة ضعيفة وسياق ساذج وحوار بسيط متكلف..، كما جاءت من جهة أخرى.. تجافي المنطق والمعقول في حوادثها أحيانا وفي شخصياتها أحيانا أخرى"[1]، وسبب ذلك مرده تدخل القباني في النص الأصلي وعدم الالتزام الحرفي بما جاء فيه، فكان يتدخل في فصول ومشاهد النص المسرحي فيضيف ويحذف على هواه، أما النسيج اللغوي فقد "اتخذ من الفصحى لغة الحوار ومزج فيها بين الشعر والنثر مع العناية بالسجع أحيانا"[2].

أما في مصر فتدين الدراسات الأدبية بالفضل التأسيسي للمسرحية الحديثة إلى جهود يعقوب صنوع (1839–1912) والمعروف أيضا بـ"أبي نظارة"، تنوعت إنتاجية الخطابات المسرحية لديه بين الترجمة والاقتباس، وبهذه الصنيعة تعددت مرجعية مسرحياته فصنوع "لم يكن يستند كما ظن هو نفسه إلى تراث أوربا من موليير وشيردان وجولدوني وحسب، وإنما نراه تزود كذلك من نبع الكوميديا الشعبية المصرية كما عرفها خيال الظل والأراجوز وتمثيل الشوارع، بل أن مسرحياته لتظهر أيضا أنه قد قرأ ألف ليلة وليلة وتأثر بها"[3]، ومن نماذج صنوع السائح والحمَّار*، الصداقة، كما تضاف له الضرتين، الصداقة، العليل وحلوان، الأميرة الاسكندرانية، أبو ريدة البربري، بورصة مصر**. ومن خصائص مسرحه "التوسع في عرض القضية التي يشملها الموقف الأساسي، وبإدخال حيل فنية معروفة في المسرح البشري مثل المونولوج، وبمحاولة التعمق في رسم الشخصيات، ثم بالاستعانة بالأغنية أثناء المسرحية وفي نهايتها"[4]. كما تميزت خطابات صنوع باتجاهه "إلى النقد السياسي والاجتماعي في مسرحياته التي كان يكتبها باللهجة العامية"[5] هذا النقد الذي جر على يعقوب صنوع نقمة الخديوي اسماعيل حتى طرده من مصر واختار له باريس مقاما له.

2- مرحلة التّطورّ وخصائصها:

تبدأ المرحلة الثانية مع مطالع الربع الأول من القرن العشرين، وفيها شهدت إنتاجية الخطاب المسرحي استقلالية عن الترجمة والاقتباس واستعاضت عن ذلك بالتأليف، وأهم ميزة في هذه المرحلة كون النصوص المسرحية فنية ومعيار الفنية هو العملة المفقودة في نماذج المرحلة التأسيسية وهذا هو الأساس الذي نمنح به الخطابات المسرحية الحديثة لهذه المرحلة الثانية صفة التطوّر، هذا الأخير الذي تم على يدي رعيل من المؤلفين المسرحيين الذين أخذوا بتلابيب التأليف الفني، علق عليهم محمود تيمور في دراسته أنه بفضل جهودهم "نشطت

---

[1] ياغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ص: 67.

[2] علي محمد حسين، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكل، ص: 191.

[3] وهبه فؤاد، الأدب المسرحي العربي العودة للجذور في الفنون المسرحية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، د. ط، 2008م، ص: 215.

* الحمَّار أي صاحب الحمار.

** ينظر: ياغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ص: 81.

[4] وهبه فؤاد، الأدب المسرحي العربي العودة للجذور في الفنون المسرحية، ص: 219.

[5] علي محمد حسين، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكل، ص: 191، 192.

النهضة المسرحية"[1]، وسمى محمود تيمور مرحلتهم بفجر النهضة الفنية، وأول من نذكر ابراهيم رمزي، من أهم خطاباته المسرحية المؤلفة أبطال المنصورة، والحاكم بأمر الله، والبدوية، في حين "باكورة مسرحياته ملهاة.. مصرية الموضوع، عامية اللهجة، عنوانها "دخول الحمام مش زي خروجه"، وفيها برزت موهبته على التأليف والقدرة على رسم الشخصيات البلدية، والسخرية من عيوب المجتمع..، فصيح العبارة، سلس الأسلوب، لا تعدم عنده لمسات فنية في صنعة"[2] المسرحية. نقرأ أيضا عن اسماعيل عاصم وقد اتخذت تأليفاته جملة من الأهداف الاجتماعية حيث تتخذ من النسيج المسرحي فضاء كي "تشيد بمكارم الأخلاق وتناهض في المجتمع الجديد ما يتفشاه من رذائل ومنكرات"[3]. وهناك أيضا محمد تيمور فهو واحد من بين من ساهموا في "التأليف العربي المسرحي في بواكيره فكان من طلائع المؤلفين للمسرح العربي"[4]، ومن أهم نماذجه المسرحية المؤلفة "عبد الستار أفندي، وكذا مسرحية "العشرة الطيبة"، من خصائصها أنها "توافرت لها طرافة الموضوع، ولطف الحوار"[5]، وآخر مسرحية لمحمد تيمور عنوانها "الهاوية" وقد توفي عنها صاحبها سنة 1921م قبل عرضها وهو لم يستكمل من عمره الثلاثين، كما تقدم محمد تيمور "في طريق الكوميديا المصرية وهو.. ذو اتجاهين: أولهما نحو الكوميديا الانتقادية القائمة على ملاحظة الواقع وتصويره ونقده والإفادة في هذا كله من التراث العالمي، والثاني نحو الكوميديا الشعبية بما فيها من حيوية فائقة وما تمنحه الكاتب من فرص لخلق الشخصيات الشعبية"[6].

3- مرحلة التّطوير وخصائصها:

تعد المرحلة الثالثة المفتتح لمسرحية عربية حديثة أكثر تعددا، وتنوعا، انزاح بها النسيج النصي المسرحي للتشكل ضمن القالب الشعري المحض أو النثري الخالص، كانت أكثر نضجا فنيا لتستكمل بذلك المسيرة التأليفية تطويرا على يدي كل من أحمد شوقي وتوفيق الحكيم، شهدت هذه المرحلة بداياتها الفعلية مع أواخر العشرينيات وبداية الثلاثينيات من القرن العشرين.

أما عن جهود أحمد شوقي فقد كان لـ"أمير الشعراء.. فضل السبق في تأسيس المسرح الشعري العربي"[7]، أطلق الدارسون على نتاجاته سمية "المسرحية الشعرية التامة"[8]. من آثار شوقي مصرع كليوباترا 1927م، مجنون ليلى 1931م، قمبيز1931م، عنترة. ومن أهم خصائص المسرحية الشعرية عند شوقي استلهام المادة

---

[1] تيمور محمود، طلائع المسرح العربي، ص: 67.

[2] تيمور محمود، طلائع المسرح العربي، ص: 47، 48.

[3] م، ن، ص: 5.

[4] زلط أحمد، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص: 81.

[5] تيمور محمود، طلائع المسرح العربي، ص:72.

[6] وهبه فؤاد، الأدب المسرحي العربي العودة للجذور في الفنون المسرحية، ص: 261.

[7] علي محمد حسين، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكل، ص: 193.

[8] هناك خبر عن أوليات المسرحية الشعرية حسب دراسة عبد الرحمان ياغي فهو الوحيد الذي أشار إلى مسرحية الشيخ الأزهري غير أنه لم يذكر اسم صاحبها ولا عنوان المسرحية، كما ذكر نماذج جاء لاحقا عند خليل اليازجي ومسرحيته "المروءة والوفاء" عام 1876م، ومسرحيات عبد الله البستاني 1889م، إلا أن الدارسين للمسرحية الشعرية الحديثة لم يأخذوا بها لأنها غير ناضجة فنيا، ينظر: ياغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ص: 82.

التأليفية من التاريخ فكانت مرجعيته موزعة بين التاريخ الإسلامي، والعربي المجسد في مسرحية مجنون ليلى، وأخيرا التاريخ الفرعوني الذي تمثله مسرحية مصرع كليوباترا. الأبطال يكونون من علية القوم النبلاء والحكام في الوقت الذي تنازل فيه شوقي عن الآلهة وأنصاف الآلهة لقوة تمثله وحضور وعيه وحسه الفني والاجتماعي، كما سجل في خطاباته المسرحية سطوة العقل كأساسيات للخطاب المسرحي الشعري الكلاسيكي، أما على مستوى ثيمات الخطابات المسرحية ساهم أحمد شوقي في ربط النص بقضايا المجتمع مهملا بذلك غايات التسلية والترفيه متعديا بغاية الإمتاع الفني إلى غايات أعمق وأكبر ارتبطت بأسيقة أنبتتها البيئة العربية عامة والمصرية خاصة، ومن ذلك خدمة فكرة الوطنية ولهذا السبب يبرر خروج أحمد شوقي عن بعض الحقائق التاريخية في النص المسرحي لغرس بذور حب الوطن في نفوس الناشئة[1]. أما خصائص اللغة فقد كتب شوقي مسرحياته باللغة العربية الفصحى وحرص فيها على جودة لغة المسرحية من حيث الفصاحة / الجزالة / المتانة / الابتعاد بها عن السخف والركاكة. وعلى مستوى الحوار فقد وفرت المسرحية الشعرية عنصر الحوار في النسيج النصي مع حسن إدارته بين الشخصيات. أما من جهة البنية الموسيقية اختار أحمد شوقي نظم مسرحياته الشعرية وفق خاصيات القصيدة العمودية وذلك من خلال الاعتماد على نظام البيت، تطويع أوزان الأبحر الست عشرة للمسرحية الشعرية، فضلا عن محافظته على خاصية الموسيقى الخارجية كوجود القافية والروي مع محاولة شوقي الالتزام به قدر المستطاع.

أما تقديمات توفيق الحكيم فهي انعطافة أخرى في خط سير الخطاب المسرحي الحديث نحو "الوثبة" على حد تسمية محمود تيمور[2]، ومن أبرز خصائص المسرحية لديه أنه ألفها ضمن القالب النثري، كما جعل مسرحياته مبنية على اتجاهات ولكل اتجاه منهجه والمناهج أربعة، فالأول منها يسمى المسرح الذهني ومن نماذجه مسرحية أهل الكهف 1933م، شهرزاد 1934م، بجماليون1942م، وفي المسرح الذهني يشتغل توفيق الحكيم على إنتاجية الدلالة وذلك من خلال توظيف الرمز في النص المسرحي حيث تتحول بنية النسيج اللغوي إلى مجموع وحدات لغوية تتجاوز إنتاجية الدلالة الحرفية إلى إنتاجية الدلالة الإيحائية فيتمظهر النص المسرحي بمسوح المعاني الثواني، فأهل الكهف والقراءة لياغي "خير من يرمز إلى الجامدين في عصرنا الذين يرفضون الحداثة والمعاصرة"[3]، أما مسرحية شهرزاد، فـ"تمثل الصراع بين العلمانية والدين في أوربا، شهريار هو أوربا التي قتلت الإله وألهت الإنسان فيبقى شهريار كما قالت عنه شهرزاد معلقا بين الأرض والسماء ينخر فيه القلق"[4]، أما المنهج الثاني فيعرف بمسرح المجتمع ومن نماذجه حياة تحطمت 1937م، الخروج من الجنة 1937م، رصاصة في القلب 1937م[5]. ومن الخصائص اعتماد توفيق الحكيم على خياله الخصب في ابتكار فكرة الموضوع كما

[1] ينظر: تيمور محمود، طلائع المسرح العربي، ص: 149.

[2] م، ن، ص: 153.

[3] ياغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ص: 157.

[4] م، ن، ص: 166.

[5] أما المنهج الثالث فهو منهج المسرح المنوع، وهو عبارة عن شكل أدبي شبيه بالمقالات المسرحية ينشر في الصحف ويعول على الحوار، جمعت أعمال الحكيم المنتسبة إلى هذا المنهج في مجلد بعنوان المسرح المنوع 1955م، أما المنهج الرابع والأخير فيسمى مسرح اللامعقول من نماذجه ياطالع الشجرة

أنه أظهر براعة إبداعية وهو "يدير مواقفها ويرسم أحداثها ويخلق شخصياتها، ولكنه يعمل الفكر والمنطق ويجانب الغلو والشطط في الحركة والتحليل"[1]. ومن حيث الحوار "يتأنق في قص الحوار بمقص خبير ماهر بحيث لا يزيد ولا ينقص.. ويظفر من حيث الشكل بعمل فني موفق"[2]، في حين على مستوى اللغة فالحكيم لم يكتب مسرحياته بالعامية ولا بالفصحى وإنما أوجد لغة ثالثة وهي وسط بينهما.

سمحت رحلة النشأة للمسرحية بتسجيل تظافر مراحل ثلاث في جديلة واحدة مؤسسة بذلك لكينونة المسرحية في الوطن العربي إبان العصر الحديث، وبفضل تكاثف الجهود تم التأسيس للمسرحية ثم النقلة بها إلى التطور لينتهي بها المطاف ارتقاء إلى مصاف التطوير، حتى يدين أدباء المسرحية لما بعد العصر الحديث لهذه الجهود التأصيلية للمسرحية العربية الحديثة بالشيء الكثير.

1962م، رحلة صيد 1963م، رحلة قطار 1963م، الطعام لكل فم 1963م، والمنهجان الأخيران لا يؤخذ بهما في هذه المحاضرة؛ لأنهما تابعان لأدب العصر المعاصر، ينظر: ياغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ص: 172.

[1] تيمور محمود، طلائع المسرح العربي، ص: 154.

[2] ياغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ص: 186، 187.

المحاضرة الثّالثة عشر الفنون النّثريّة: أدب الرّحلة

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1- أن يكون الطّالب قادرا على تحديد مفهوم أدب الرّحلة لغة واصطلاحا.

2- وإبراز أسباب وجوده ومراحل نشأته مع تحديد خصائص كلّ مرحلة.

تمهيد:

خلّد الأدباء من خلال أدب الرحلة ذكر الإنسان بما هو عادات، وتقاليد، وطقوس، ومراسيم احتفالات، كما خلّدت الخطابات الرِّحليّة ذكر المكان بما هو أقاليم، ومسميات، وعمارات، ونقوش، ومواقع، فضلا عن تدوين أنباء الحضارات البشرية بما هي آثار مادية ومعنوية، فاكتسب بذلك أدب الرّحلة أهمية لا تنكر حين ساهم في حفظ الخصوصية أولا، وتجسيد الأدبية ثانيا، وعليه، ما هو المفهوم اللغوي والاصطلاحي لأدب الرحلة؟ ما هي أسباب وجوده؟ كيف كانت نشأة الخطاب الرِّحلي في الوطن العربي إبان العصر الحديث؟ وما هي خصائصه؟

أوّلا- مفاهيم أوّليّة:

1- المفهوم اللّغوي:

نقرأ في مادة رحل من لسان العرب دلالات لغوية ثرة، غير أننا نلاحظ أن ابن منظور لفت انتباهنا إلى نقطة مهمة تخص بداية استعمال المادة عند العرب، فقد ذكر أن أول استخدام لمادة رحل خص به ما يمتطى من الإبل مذكرا ومؤنثا، ثم بعد هذا الاستعمال تجاوزت العرب في لغتها إلى تخصيص دلالات مادة رحل للإنسان، ونستشف هذا من قولة ابن منظور: "ارْتَحَلَ البعير رِحْلَةً سار فمضى، ثم جرى ذلك في المنطق حتى قيل ارْتَحَلَ القوم"[1]، ومن دلالات المادة أن العرب تقول "ارْتَحَلَ القوم عن المكان ارْتِحَالاً، ورَحَلَ عن المكان يَرْحَلُ وهو رَاحِلٌ من قوم رُحَّلٍ: انتقل"[2]، وزادت العرب في دقة توصيفها لدلالات الجذر وربط ذلك بتصريفاته المختلفة، فـ "رجل رَحُولٌ، وقوم رُحَّلٌ أي يَرْتَحِلُون كثيرًا، ورجل رَحَّالٌ: عالم بذلك مجيد له"[3]، "والرِّحْلَةُ اسم للارْتِحَالِ: المسير..، وقال بعضهم: الرُّحْلَةُ بالضم الوجه الذي تأخذ فيه وتريده، تقول أنتم رُحْلَتِي أي الذين أَرْتَحِلُ إليهم.. ابن سيده: الرُّحْلَةُ السَّفْرَةُ الواحدة"[4]، وبهذا تعددت دلالات المادة بين الانتقال، والمسير، والوجهة، والعالم ذو الدراية بالرحلة، والسفرة الواحدة..، لنقول بدورنا إنه ثراء دلالي في الاستعمال اللغوي عند العرب لهذه المادة.

2- المفهوم الاصطلاحي:

يورد معجم المصطلحات الأدبية لابراهيم فتحي مصطلح "عالم الترحال" عند الألمان، ومما جاء في مفهومه قوله: "عالم الترحال: تعبير ألماني يعني سنة التيه وينطبق على فترة في حياة الإنسان يهيم فيها على وجهه

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص: 1610.

[2] م، ن، ص، ن.

[3] م، ن، مج3، ص: 1609.

[4] م، ن، مج3، ص: 1610، 1611.

ويتغيب بعيدا عن عمله وموطنه ودراسته وينشغل بالسفر والتفكير والبحث عن تجارب جديدة أو بصيرة جديدة"[1]، لقد ضيق فتحي المعنى على الترحال عند الألمان وقرنه بخصوصية هذا الجنس من حيث تجديد التجربة والبصيرة، غير أن فتحي أبقى على شيء من جوهر الترحال في العموم وذلك من حيث الاتكاء على معنى السفر. غير أن أهم مفهوم أدب الرحلة نقرأه عند عبد الرحيم مؤدن في دراسته عن الرحلة في الأدب المغربي جاء فيه: "الرحلة جنس أدبي يقوم على مَحْكِي السَّفَر، كما أن أنماطه وأنواعه توظف هذا المحْكي بصيغ مختلفة وأساليب متنوعة"[2]، ثبت مؤدن في مفهومه أن الرحلة جنس أدبي، وبهذا ساهم في محاولة منه لحل إشكالية التجنيس على مستوى هذا اللون النثري العربي، كما حدد أن هذا الأنموذج الأدبي إنما الأساس فيه عنصران هما المتن الرِّحلي وهو قائم على "محكي السفر"، والمبنى الرِّحلي المؤسس على مجموعة أساليب غير ثابتة تتغير بحسب نوع ونمط الرحلة، وهذا المفهوم نرتضيه؛ لأنه على الأقل قارب بعضا من خصوصيات الخطاب الرِّحلي في عمومه.

ثانيا- أسباب وجود أدب الرِّحلة في العصر الحديث:

1- من الأسباب القصد إلى بيت الله الحرام لأداء مناسك الحج، وتسمى بالرحلة الحجازية، أو الرحلة الحجية، توزعت هذه الأخيرة بين المشرق والمغرب كرحلة عبد القادر بن محمد الجزيري الأنصاري (المتوفي سنة 1295هـ/ 1878م). صور الرحالة في نصوصهم الحج ومناسكه، وأهم البقاع المقدسة التي لا ينبغي على الحاج تفويت فرصة زيارتها وعلى وجه أخص طيبة وفيها تتم "زيارة قبر الرسول عليه الصلاة والسلام بالمدينة المنورة"[3]، وقد يتعدى السفر ببعض الرحالة إلى زيارة بيت المقدس. ومن بين غايات الرحلة الحجازية تصحيح الرحالة معارف المسلمين عن الحج من بعض الأخطاء التي علقت بأذهانهم، والدليل على ذلك رحلة البَتَنُوني التي قال عنها: "رأيت أن أضيف إلى الرحلة الخديوية كلمة عن المشاعر الدينية المقدسة مبعدا الترهات التي ألحَقَتْها بها مبالغة الوهم أو مغالبة العرض مما أخذه أعداء المسلمين وسيلة إلى الطعن عليهم في دينهم لدى جل ما تعرفوا به منه إنما أخذوه عن أولئك الجهلاء الذين رزئ بهم الإسلام فيكيلون لهم الكلام جزافا من غير ما يشعرون بأنهم به ينتحرون"[4].

2- كما نضيف المشاركة في المؤتمرات كالرحلة اليابانية للجرجاوي، وكانت بسبب المؤتمر الديني المنعقد في اليابان وقد شارك فيه علماء الدين من مصر، يقول الجرجاوي عنها "هذا وقد كنت أقرأ في الصحف المحلية ما تنقله من الأنباء المتواترة بانعقاد مؤتمر ديني في بلاد اليابان بأمر الميكادو والحاكم على تلك البلاد وتوجه البعثات الدينية من المسلمين وغيرهم لحضور هذا المؤتمر الذي تنحصر أعماله في البحث في أصول كل دين فكنت أتابع الكتابات في كثير من أعداد جريدتي الإرشاد حاضا على تأليف وفد من أفاضل العلماء المصريين

[1] فتحي ابراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، د. ط، 1986، ص: 236.

[2] مؤدن عبد الرحيم، الرحلة في الأدب المغربي النص- النوع- السياق، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص: 5.

[3] أنساعد سميرة، الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري دراسة في النشأة والتطور والبنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د. ط، 2009، ص: 28.

[4] لبيب البَتَنُوني محمد، الرحلة الحجازية، مطبعة الجمالية، مصر، ط2، 1329هـ، ص: 5.

للاشتراك مع الوفود الأخرى لحضور جلسات هذا المؤتمر ونشر التعاليم الدينية الإسلامية بين أمة الشمس المشرقة"[1]، ويسمى هذا النوع بالرحلة العلمية .

3- بروز فكرة استكشاف الوطن العربي في العصر الحديث، وتنوعت بين التنقيب عن الآثار العربية المدفونة في شبه الجزيرة العربية وقد ذكرها القرآن الكريم، أو استكمال البحوث الاستكشافية الغربية في الوطن العربي، ومنها توغل المصريين "في جنوبي السودان يريدون أن يعرفوا منابع النيل وكان كثير من الغربيين سبقوهم إلى ذلك فشاركوهم وأسهموا معهم في هذا الميدان"[2] وتسمى بالرحلة الاستكشافية. وأخيرا قد تكون الرحلة تلبية لرغبة ذاتية مبعثها حب الاستطلاع، ومثال ذلك رحلة محمد شفيق مصطفى ألفها سنة 1927م وأهداها سمية "في قلب نجد والحجاز"، ولقد تزامنت هذه الرحلة مع مرحلة تأسيس دولة آل سعود وتوحيد نجد والحجاز معا، فقال عنها: "كان كل ما تقدم من الأسباب المباشرة التي دفعتني للقيام بهذه الرحلة الشاقة الطويلة، وحسبي أنني قصدتها لوجه العلم والاطلاع.. فتم لي ما أردته من حيث الاستطلاع الصحيح وإصابة الهدف المقصود"[3]، وسميت بالرحلة الاستكشافية.

4- التجوال في الأراضي العربية والغربية سياحة وتدوين ذلك، أطلق عليها سمية الرحلة السياحية، ومن نماذجها أسبوع في باريس، لمؤلفها محمد بن عبد السلام السائح، ورحلة حديقة التعريس في بعض وصف ضخامة باريس أو الغصون الكاسية بأزهار وصف الديار الباريسية لعبد السلام بن علال الفهري[4].

5- تعددت وجهات السفارات العربية في آسيا، وأوربا، وإفريقيا، وتنوعت الغايات بين تمثيل الدول العربية أو بذل المزيد من الجهود الديبلوماسية من أجل تحرير الأسرى المسلمين من يد الإسبان إثر الحروب الصليبية في بلاد المغرب العربي، سميت هذه النماذج بالرحلة السِّفارية والرحلة الذديبلوماسية، ومن نموذجها الرحلة السينية للحضرة الحسينية بالمملكة الاصبنيولية للكردودي. أما في المشرق العربي فنذكر رحلتي أمين الريحاني قلب العراق، وملوك العرب، تقمص فيهما دور السفير لنشر فكرة الوحدة العربية، وكشف نوايا الاستعمار، وزرع السلام بين المسيحين والمسلمين باسم الإنسانية، فاستقبل شيوخ العرب الريحاني وأكرموا وفادته بسبب حسن نواياه اتجاههم.

ثالثا- نشأة أدب الرّحلة في العصر الحديث:

شهدت الخطابات الرِّحلية غزارة في الإنتاج، وعلى نطاق واسع من تراب الوطن العربي في مشرقه ومغربه، كما عرفت امتدادا زمنيا شمل القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، أخذت الرحلات الحديثة مسالك برية، وبحرية وجوية، وقد استخدم فيها كل متاح من وسائل النقل، ففي بدايات القرن التاسع عشر غلب عليها شيء من وسائل النقل التقليدية في الرحلة كالإبل، والحمير، والبغال، والخيل، ثم استعملت لاحقا وسائل

[1] أحمد الجرجاوي علي، الرحلة اليابانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 10.

[2] ضيف شوقي، الرحلات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د. ت، ص: 69.

[3] شفيق مصطفى محمد، في قلب نجد والحجاز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 8.

[4] وهما رحلتان سياحيتان تمتا في القرن العشرين، ينظر: مؤدن عبد الرحيم، الرحلة في الأدب المغربي النص- النوع- السياق، من الصفحة 164 إلى غاية الصفحة 166.

النقل الحديثة كالعربات، والقطار ومن أسمائه (بابور البر) و(الرتل)، والسيارة، في حين استثمر آخرون الطائرة. وإن جئنا إلى الحديث عن رُحُلات الخطابات الرحلية الحديثة فيمكننا القول بأنها اتخذت وجهات متعددة فبعضها صوب الوطن العربي سلك الرحالة فيها وجهات متنوعة بين الشمال، أوالحنوب، أوالشرق، أوالغرب، ومما يتوجب الإشارة إليه أن الذي يرسم خط سير الرحلات إنما هو غاية الرحلة في حد ذاتها حيث نسجل نسبة كبرى من الرحلات الحديثة صوب المشرق العربي تحديدا مكة المكرمة، وقد تحكمت فيها غاية آداء مناسك الحج، في الوقت عينه شهدت بعض الرحلات رسم خط سيرها صوب الآخر .

ومن أبرز الخطابات الرّحلية الحديثة التي تطالعنا في القرن التاسع عشر من المشرق، نذكر رحلة رفاعة رافع الطهطاوي1801– 1873م سجلها في مدونته تخليص الإبريز في تلخيص باريز، فهي بمثابة الحلقة التي وصلت تاريخ إنتاجية المدونات الرحلية القديمة بتاريخ إنتاجية الخطابات الرحلية في العصر الحديث. تحدد الباعث على ميلاد الرحلة الطهطاوية سببان رئيسان، أما الأول منهما فراجع إلى محمد علي الذي كان "علي ثقة بالشيخ حسن العطار فطلب منه أن يختار له شيخا من الأزهر يكون إماما لهذه البعثة، فاختار أحب تلامذته إليه رفاعة الطهطاوي، وهكذا سنحت الفرصة لصاحبنا فذهب سنة 1826 مع البعثة إماما ومرشدا دينيا لا طالب من طلاب العلم.. قضى في فرنسا خمس سنوات وفي أثنائها كان يدون ملاحظاته ومشاهداته ثم جمعها في كتاب سماه تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ولما عاد من رحلته قدمه إلى أستاذه الشيخ العطار، فأعجب به وقرّظه لدى محمد علي"[1]، أما ثاني البواعث لتدوين رحلة الطهطاوي فهو الـ"استجابة لرغبة بعض أقاربه ومحبيه ولا سيما شيخه حسن العطار الذي كان مولعا بسماع عجائب الأخبار، والاطلاع على غرائب الآثار"[2]، ومن مدونة الطهطاوي نختار مقطعا رحليا يصف فيه رصف مائدة للطعام على الذوق الفرنسي لطلبة البعثة حيث يقول الطهطاوي فيه: "ولم نشعر في أول يوم إلا وقد حضر لنا أمور غريبة في غالبها وذلك أنهم أحضروا لنا عدة خدم فرنساوية، لا نعرف لغاتهم، ونحو مائة كرسي للجلوس عليها؛ لأن هذه البلاد يستغربون جلوس الإنسان على نحو سجادة مفروشة على الأرض، فضلا عن الجلوس بالأرض، ثم مدوا السفرة للفطور.. رصوها من الصحون البيضاء الشبيهة بالعجمية، وجعلوا قدام كل صحن قدحا من القزاز وسكينا وشوكة وملعقة، وفي كل طبلية نحو قزازتين من الماء وإناء فيه ملح وآخر فيه فلفل ثم رصوا حوالي الطبلية كراسي لكل واحد كرسي"[3]. أما إذا تحدثنا عن أحمد فارس الشدياق1804–1887م، فنجده ألف رحلتين وهما الواسطة في أحوال مالطة، وكشف المخبا في فنون أوربا. ومن نماذج مدونة الشدياق نقتطف مقطعا يتحدث فيه عن بعض أخبار الانجليز مما "يحمد من تربية أولادهم: ومن العجيب أن الوالدين من الانكليز إذا كانا قبيحين تأتي أولادهم ملاحا.. والظاهر أنهم أحسن تربية للأولاد من غيرهم فإنهم يغسلون بالماء البارد في كل يوم إذا كانوا أقوياء أو بالفاتر إذا كانوا ضعفاء، ولا يقمطونهم حتى يمتنعوا عن الحركة كما يفعل في بلادنا وإنما يشدونهم بحزام فقط،

[1] المقدسي أنيس، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 2000، ص: 110.

[2] نصار حسين، أدب الرحلة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1991، ص: 53.

[3] رافع الطهطاوي رفاعة، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 58.

وبعد نصف سنة يعودونهم على الأكل الخفيف مع اللبن فلا تأتي سنة على الطفل إلا وهو يلتقم كل شيء"[1]. أما عن أبرز الخطابات الرحلية المغربية المنسوبة للقرن التاسع عشر فنشير إلى الرحلة الحجية في الجزائر، انطلق فيها الأمير "عبد القادر مع والده محي الدين من منطقة وهران بالجزائر بعد أذن لهما حاكم وهران..، من دون المرور بقريتهما القيطنة تجنبا لمظاهر التجمهر التي أثارت ريبة الحاكم التركي قبل سنتين، فكانت بداية الرحلة في نوفمبر 1825م"[2]. ومن شنقيط/ موريطانيا انطلقت رحلة طوير الجنة واسم صاحبها بالكامل أحمد المصطفى بن طوير الجنة عاش في القرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشر الميلادي، فصل في خبرها أبو القاسم سعد الله، وذكر أنه قرأ عنها في كتاب "المرآة لحمدان بن عثمان خوجة الجزائري الذي كتبه سنة 1833، فقد شكا حمدان في كتابه من إجبار السلطات الفرنسية للجزائريين على توفير وسائل الراحة للشيخ ابن طوير الجنة وحاشيته عندما حلوا بالجزائر في طريق عودتهم من الحجاز إلى شنقيط"[3].

استمرت الرحلات العربية الحديثة مع النصف الأول من القرن العشرين، ومما نشير إليه رحلة محمد حسين هيكل إلى ولدي، وكان الباعث على القيام بها هو موت ابن هيكل وهو صغير السن، مما تسبب لأبيه وأمه في صدمة نفسية، وكان الشفاء منها بالرحلة بعيدا عن مصر، ومما يحكيه هيكل عنها قوله: "وكنت يومئذ قد بلغ بي الملال ففكرت في هذا السفر ولم أجد خيرا من أوربا مصحا لزوجتي ولي فسافرت وإياها في 19 من يونيو سنة 1926 على الباخرة مونجوليا من بواخر (بنينسيولار وأورينتال) قاصدين مرسيليا، فباريس..، وقضينا في باريس ثلاثة أسابيع ثم غادرناها إلى لندن حيث قضينا سبعة عشر يوما ومنها عدنا إلى باريس.. لننتقل منها إلى سويسرا نقطعها من الطرف الفرنسي إلى الطرف الإيطالي، ثم ننحدر إلى البندقية نزورها ونأخذ بعد ذلك الباخرة حلوان من بواخر (اللويد ترييستينو) لترسو بنا في الاسكندرية في 18 من أكتوبر يوم تمام الشهر الثالث لمغادرتنا مصر وبحسبي تقديرا لأثر هذه السياحة أن أذكر كلمة كانت تكررها زوجي: إن باريس ردت إلي طعم الحياة"[4]. كما نضيف مجموع المدونات الرحلية المنسوبة لأمين الريحاني، فبعضها أخذ خط سير داخلي وأخرى خارجي، أما عن الأولى فنذكر رحلته قلب لبنان، خصها الريحاني لزيارة المدن الداخلية لبلده لبنان، أما رحلات الريحاني الخارجية التي خص بها الدول العربية فقد أثمرت عن قلب العراق، ونور الأندلس، وملوك العرب التي فرغ الريحاني من كتابتها في أيلول من العام 1924م وقد جعلها في جزءين، ومن أسباب الرحلة الأخيرة أن الريحاني أراد بملوك العرب التعريف بهم حيث يقول: "وليس في ملوك العرب اليوم ملك ساح في البلاد العربية كلها وليس فيهم من يستطيع أن يقول إنني أعرف بلاد العرب وحكامها وسكانها وقبائلها وأحوالها الاقتصادية والزراعية وشؤونها السياسية الداخلية والخارجية"[5]. وفي مصر تحامى المازني وهيكل في كتابة الرحلة الحجازية، فألف الأول مدونته إلى بلاد الحجاز وسلك فيها الطريق البحري، كما أنه لم يحدد التاريخ الذي انطلقت فيه

[1] فارس الشدياق أحمد، كشف المُخَبَّا عن فنون أوربا، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 122.

[2] ابن قينة عمر، رحلات ورحالون في النثر العربي الجزائري الحديث، دار الأمة، الجزائر، ط2، 2009، ص: 32.

[3] سعد الله أبو القاسم، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص: 265.

[4] حسين هيكل محمد، ولدي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 15.

[5] الريحاني أمين، ملوك العرب رحلة في البلاد العربية، دار الجيل بيروت، لبنان، ط8، 1987، ج1، ص: 12، 13.

الرحلة. أما هيكل فكتب مدونته الرحلية من وحي النبوة وهي رحلة حجية، ومما نستشهد به في هذا المقام مقطعا سرديا رحليا لهيكل صور فيه مشاعره الحقيقية كحاج وهو يقف أمام الكعبة لأول مرة في حياته، فقال: "تبدت لي الكعبة قائمة وسط المسجد فشد إليها بصري وظفر نحوها قلبي ولم يجد فؤادي عنها منصرفا، ولقد شعرت لمرآها بهزة تملأ كل وجودي، وتحركت قدماي نحوها وكلي الخشوع والرهبة وقلت إذ وقع نظري عليها ما ألقى المطوف علينا أن نقوله: اللهم أنت السلام ومنك السلام حيينا ربنا بالسلام، فزادني تحرك شفتي بهذه الألفاظ مهابة ورهبة"[1]، وهناك رحلات أخرى منسوبة لأحمد أمين بثها في كتابه فيض الخاطر الجزء الثاني والثالث، ناهيك عن إسهامات ميخائيل نعيمة في كتابه البيادر حيث كتب رحلتان رغيف وإبريق وماء، والرحلة الثانية هي غدا تنتهي الحرب، أما العقاد فرصيده ثر بالرحلات منها الداخلية بغرض السياحة اتجه فيها من القاهرة إلى الاسكندرية وتمت الرحلة على متن زورق انطلقت من نهر النيل، وله رحلات أخرى خارجية كانت رُحلتها إلى فلسطين ورحلة ثانية إلى ليبيا، وأخرى إلى السودان.

رابعا- خصائص أدب الرّحلة في العصر الحديث :

1- هيكلة الخطاب الرِّحلي: صمم الخطاب الرحلي وفق هيكلة مقدمة يذكر فيها تاريخ بداية الرحلة وللرحالة أن يختار التاريخ الهجري أوالميلادي، كما يقوم الرحالة بتحديد مكان انطلاق الرحلة، ووسيلة السفر، ومسلكها البري أو البحري أو الجوي، وبإمكان الرحالة الاستعانة ببعض العناصر التأثيثية للمقدمة الرحلية وهي ذات صبغة دينية كأن يستهل مدونته بالبسملة، الحمدلة، الحوقلة، وكذلك الصلاة والسلام على النبي عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام. أما العرض وفيه يحدد خط سير الرحلة مفصلا ذهابا وإيابا، فضلا عن احترام تسلسل الأمكنة حسب الرحلة، وتثبيت أبرز المفاصل الزمنية للرحلة بدقة. أما الخاتمة فهي تحديد لتاريخ العودة إلى الديار.

2- طبقات مقاطع الخطاب الرّحلي: نجد الخطابات الرحلية منوعة بين مقاطع الخطاب الرحلي السردية، ومقاطع الخطاب الرحلي الوصفية، ومقاطع الخطاب الرحلي الاستطرادية، ومقاطع الخطاب الرحلي الحوارية، في مواطن المقاطع السردية يسرد الرحالة ما يراه مناسبا للسرد، ومن أمثلة ذلك سرد المشاق التي اعترضت هيكل في رحلته عندما وصل إلى مدينة النور باريس حيث يقول: "وبلغ بنا القطار مدينة النور قبل منتصف الليل بساعة فإذا أرصفة محطة ليون من محطاتها تكاد تكون خالية، وإذا نورها ضئيل، وإذا بنا نصيح حمال ينقل متاعنا خارج المحطة فلا يجيبنا أحد زمنا غير قليل، ومتاعنا كثير غير سهل الحمل فجعلت أدور هنا وهناك مناديا شيال، شيال، حتى عثرنا منهم على من أوصلنا إلى أوتوبيل أقلنا ومتاعنا إلى فندق شاتام مجتازا أكثر الشوارع خلاء وسكونا في هذه الساعة الساكنة بطبعها من ساعات الليل، السفر قد هدنا تعبا ولغوبا، فأوينا إلى غرفتنا منتظرين بكرة الصباح لكي نستقبل باريس وتستقبلنا باريس"[2]. وأما المقاطع الوصفية فإننا نجد المدونات الرحلية قد وصفت كل ما يستحق أن يوصف كالآثار، العمائر، النقوش، حتى وصف الشخصيات، ومن ذلك نورد مقطعا وصفيا من رحلة أحمد أمين إلى طور بالسيارة رفقة بعض الأصدقاء، جاء فيه: "وإذا بمنظر رائع

[1] حسين هيكل محمد، في منزل الوحي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 62.

[2] حسين هيكل محمد، ولدي، ص: 32.

تنسينا لذاته ما نالنا من الضنى، ننظر يمنة فهذا واد فسيح وصحراء جرداء نثرت فيها أشجار تكافح للحياة، وننظر يسرة فهذا بحر يعج بالموج وبالحياة، وأمامك جبال متسلسلة تبعث فيك الروعة والجلال، وتتناغم كل هذه المناظر فتؤلف موسيقى يعجز عن وصفها البيان"[1]. قام الوصف والسرد في الخطاب الرحلي على الدقة، وكذا ضبط بعض الأسماء الواردة في الرحلة، وقد يتعدى الأمر إلى تبيان كيفية نطقها مثل "والعُيَيْنَة: بعين مهملة بعدها ياء مثناة تحتية مفتوحة، وأخرى مثلها ساكنة ونون مفتوحة، والبقاع– مفرد بُقْعة– ومَدْشُوس– بميم مفتوحة بعدها دال ساكنة وسين مضمومة"[2]. أما المقاطع الرحلية الحوارية فمثال ذلك نستشهد به من رحلة حسنين جاء فيه: "فإذا بطارق على الباب وحرت في التكهن بمن يريدني في تلك الساعة، ولكني تقدمت إلى الباب وفتحته قليلا فرأيت بدويا لا أعرفه، متلحفا بجردة، فأقفلت الباب في وجهه وسألته: من أنت؟ فقال صديق: ولكني لم أطمئن إلى ذلك فسألته عن اسمه وعما يريد، فأجابني من وراء الباب: أنا صديق أريد أن أسر إليك شيئا لا بد من إخبارك به. ففتحت الباب وسألته الخبر فدخل بلهجة المستفسر أظنك ستسير إلى الجغبوب من الدرب الطوالي فأومأت برأسي أن نعم، فقال وفي لهجته شدة: لا تذهب .فقلت: ولم هذا؟ فأجاب: أن البك غني يحمل معه ثروة طائلة والأعراب أهل شره ونهم والدائر على الألسنة أن معك صناديق مملوءة ذهبا"[3].

3– تداخل النّصوص في الخطاب الرّحلي: نلاحظ على جسد تلك المتون الرحلية تداخل مجموعة من الخطابات المتعددة المنازع فتحولت عبر هذا التداخل إلى فسيفساء من النصوص المختلفة التخصصات مشكلة جزءا من هوية الرحلي، فـ"تداخل فيها الشعر بالنثر، والخطاب الشرعي بالخطاب الحكائي، والأسلوب الوصفي فيها بنصوص الفتاوى والاجتهادات المختلفة"[4]، ومن أدلة تداخل الرحلي بالشعري وبالديني (القرآن والسنة) نورد مقطعا من مدونة مرآة الحرمين جاء فيه "وفي منتصف الساعة التاسعة العربية من يوم الخميس أقلعت الباخرة (بسم الله مجريها ومرساها) ميممة جدة فوصلتها في صبيحة 19 ذي القعدة (10 مارس) في الساعة الثانية العربية فنكون قد قطعنا المسافة بين السويس وجدة في ست وستين ساعة وهي 646 ميلا..، مررنا برابغ على الشاطئ الشرقي للبحر الأحمر وهناك أحرم المسافرون بعد أن اغتسلوا وحلقوا وقصوا الأظافر ولبسوا لباس المحرمين (الرسم 69) فرفعوا أصواتهم بالتلبية لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك، إن الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك .

تجردت لما أن وصلنا لرابغ و لبيت للمولى كما حصل الندا
وقلت إلهي عندك الفوز بالمنى و إني فقير قد أتيت مجردا"[5]

[1] أمين أحمد، فيض الخاطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ج:3، ص: 164.

[2] ابن محمد بن عبد القادر عبد القادر الأنصاري الجزيري الحنبلي، الدرر الفرائد المنظمة في أخبار الحاج وطريق مكة المكرمة، تح: محمد حسن محمد حسن اسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ج2، ص: 164.

[3] محمد حسنين أحمد، في صحراء ليبيا، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 37.

[4] مؤدن عبد الرحيم، الرحلة في الأدب المغربي النص– النوع– السياق، ص: 8.

[5] رفعت ابراهيم باشا، مرآة الحرمين أو الرحلات الحجازية والحج ومشاعره الدينية، دار الكتاب المصرية، القاهرة، د. ط، 1925، ص: 14، 15.

4- البنية الزّمنيّة في الخطاب الرّحلي: تعددت البنية الزمنية في الخطابات الرحلية ، فهناك زمن الرحلة وهو الزمن التي جرت فيه أحداث الرحلة من بدايتها إلى نهايتها وكما أقر بها صاحبها باليوم والشهر والسنة ، و مما يحتسب للرحلات الحديثة ، أنه " في هذا القرن أضاف بعض الرحالة التحديد بالساعة بعد أن كان التحديد المعروف بالصباح أو الظهر أو الليل"[1]، وهناك زمن الأحداث المسرودة عن الأمم المجاورة ففيها يحتل الماضي طابع الصادرة في بناء زمن الجملة للدلالة على الحديث في زمنه الماضي. وهناك زمن يخص الرحلة الحجية يسميه مودن زمن "اللازمن" إنه زمن سماوي قبل أن يكون زمنا أرضيا[2].

5- الطّابع القصصي: استخدم الرحالة في مدوناتهم الرحلية الطابع القصصي غير أنه يتوجب علينا التنبيه إلى أن هذا القص يكون من باب الحقيقة، وقلّ ما ينطلق الرحالة فيه من الخيال، وأخرى يمتزج فيها الخيال بالحقيقة . يتقمص فيها الرحالة دور الراوي، في الوقت الذي يسعى فيه إلى تدوين الرحلة في وحدة متماسكة، فضلا عن عنصر التشويق، ولشد ما يحرص الرحالة على صبغ مقدمة الرحلة بالطابع القصصي، ودليل ذلك رحلة العقاد التي جاء فيها "جولة في الماء محدودة وجولة في السماء غير محدودة، مساحة على الأرض تذرع بالأشبار والأميال، ومسافة أخرى في عالم لا نعرف أوائله ونهاياته ولا تقاس أعماقه وآفاقه، تلك هي المرحلة المزدوجة التي أقضيها كلما ركبت الزورق الصغير على النيل"[3]، وأخيرا نصل إلى تعدد الرواة لأن السرد يتبادله الرحالة ومجموع الأشخاص الذين التقى بهم.

[1] نصار حسين، أدب الرحلة، ص: 95.

[2] مؤدن عبد الرحيم، الرحلة في الأدب المغربي النص–النوع–السياق، ص: 20.

[3] محمود العقاد عباس، الفصول، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت، ص: 231.

المحاضرة الرّابعة عشر الفنون النّثريّة: الرّسائل الأدبيّة

الأهداف الخاصّة المراد تحقيقها:

1-أن يكون الطّالب قادرا على تحديد مفهوم الرّسائل الأدبيّة لغة واصطلاحا.

2-وإبراز أسباب وجودها، ومراحل نشأتها، مع تحديد خصائصها.

تمهيد:

وُصِفت إحدى النصوص التراثية بأنها كانت مكتوبة على الجلد الأحمر، أما الخط فاختير له أن يكتب باللون الأسود فتحلى الموصوف بجمالية المبصر، حتى تجند له من يصفه من شدة تأثيره على الناظرين إليه، لقد عول هذا النص على الزينة الظاهرة المتولدة من مجموع الآليات الحاملة للنص، وهي زينة مستوحاة من زمن النشأة ومكان التشكل، إنه العصر الأندلسي تحديدا مدينة غرناطة حيث الفن من أولوية أولوياته الشكل، وهذا الموصوف كان رسالة بعث بها ملك غرناطة إلى ملك المغرب، وعليه، فما هو مفهوم الرسالة لغة واصطلاحا؟ إذا استمر الاهتمام بالرسائل الأدبية في العصر الحديث فماهي أسباب بعثها من جديد؟ وكيف كانت نشأة هذا الفن النثري الحديث؟ وما هي أبرز خصائصه؟

أوّلا- مفاهيم أوّليّة

1-مفهوم الرّسالة لغة:

ترجع المادة في لسان العرب إلى رَسَلَ، وقد أرسل إليه، والإِرْسَالُ هو التوجيه، والاسم الرِّسَالة والرَّسَالَة والرَّسُول والرَّسِيل، أما الرِّسَالَةِ فالجمع منها الرَّسَائِلُ، و"الرَّسُول بمعنى الرِّسَالة يؤنث ويذكر[1]، ومعنى الرسول "في اللغة الذي يتابع أخبار الذي بعثه، أخذا من قولهم جاءت الإبل رَسَلاً أي متتابعة..، وأَرْسَلْتُ فلانا في رسالة فهو مُرْسَلٌ ورَسُولٌ"[2]، حسب تقديمات ابن منظور فإن دلالة هذه الوحدات المعجمية قائمة على معنى متابعة الخبر دون انقطاع.

2-مفهوم الرّسالة اصطلاحا:

فرق التونجي في معجمه بين الرسائل التي يتداولها العامة من الناس والرسائل الأدبية، أما الأولى فهي "ما يكتبه المرء إلى صديقه أو أهله، وتكون موجزة محدودة الموضوع، سهلة الأسلوب خالية من التأنق اللفظي غالبا"[3] ، أما الرسائل الأدبية فهي "نوع من الكتابات أخذ طابعا أدبيا متميزا"[4]، على الرغم من كون هذا المفهوم متسم بالاقتضاب إلا أنه مفهوم دقيق وشامل لكل أساسيات بناء الخطاب الرسلي، مع العلم أن التونجي قد جعل له أنواعا وفصل فيها.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص: 1644.

[2] م، ن، مج3، ص: 1645.

[3] التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، ص: 478.

[4] م، ن، ص، ن.

ثانيا-أسباب إحياء الرّسائل في العصر الحديث:

أ-نشوء العلاقات بين الأدباء في العصر الحديث: وهذا الذي كشفت عنه مجموع الرسائل بين مي وخليل جبران، الرافعي وأبو رية، الرافعي ومي، خليل جبران وميخائيل نعيمة، العقاد ومي، أمين الريحاني وإلياس أبو شبكة، شوقي وحافظ، محمد عبده وسليم البستاني.. إلخ ، وبمجرد الكشف عن تلك الرسائل رفعت الحجب عن مجموع العلاقات الكامنة وراء ذلك الترسل وقد أفرزت أنواعا من العلاقات انطلاقا من مضامين الخطابات الرسلية.

ب-الصّالونات الأدبيّة في العصر الحديث: ومن أشهرها على الإطلاق صالون مي زيادة في القاهرة، وبفضلها ساهم الأدباء في تطور الرسائل الأدبية، فهاهو الرافعي يكتب رسالة لمي لمصالحتها غير أن النسيج الرسلي أفصح "أنه بعث بها إلى صديق له سوري تغضب عليه وما هناك سوى صديقته.. مي الغضبى، ثم أثبتها في كتابه أوراق الورد سنة 1932، وقد غير الخطاب من المذكر إلى المؤنث"[1].

ثالثا- مراحل نشأة الرّسائل الأدبيّة في العصر الحديث وخصائصها:

عرف العصر الحديث الرسائل الأدبية[2] وقد شهدت طوال هده الفترة غزارة في الإنتاجية، وانتشارا في مقروئيتها، واستمرارية مع انتسابية مدت بوشائج التواصل مع الأنموذج التراثي في عصوره الزاهية مسمى ونوعا وخاصية. أطلق عليها عبد القادر القط مصطلح الرسائل الأدبية[3]، في حين المقدسي سماها بفن الرسائل[4]. أبقى الدارسون الخطابات الرسلية الحديثة على تقسيمها التراثي فتوزعت لديهم بين الرسائل الديوانية ومن مسمياتها الرسائل السلطانية، الإدارية، والرسمية[5]، في حين هناك من يسميها المنشورات الأميرية، والديوانية، والإنشائية[6]، أما النوع الثاني فيخص الخطابات الإخوانية. وعن نشأة الرسائل الأدبية في العصر الحديث فيمكننا القول بأنها مرت بمرحلتين هما :

1-مرحلة نسق السّجعة:

مع بدايات العصر الحديث كانت الخطابات الرسلية محلاة بأسلوب السجعة كجزء من البنية اللغوية للنسيج الرسلي إذ لا يستقيم في المكاتبة إنشاء إلا بحضوره وتعليل ذلك مرده قرب بدايات القرن التاسع عشر من صور الإبداع لعصر الانحطاط فلا فكاك إذا من التأثر ببعض خاصياته الأدبية وما السجعة إلا واحدة منها، كما أن الإعلان عن بداية العصر الحديث لا يعني البتة التغير المفاجئ في الأسلوب الرسلي وإنما ليتطور هذا الأخير

[1] ضيف لله، م، ج، م، نثر مصطفى صادق الرافعي، دار مكتبة الشركة الجزائرية، ط1، 1968، ص: 163.

[2] تعددت استخدامات مصطلح الرسائل في العصر الحديث، فاستعملت بمعنى الرسائل الأدبية وهو ما نفصل فيه من خلال هذه المحاضرة، كما استعملت بمعنى المكاتبات وخصت بهذا الرسائل بين العامة من الناس وقد ثبتها اميل ناصف ضمن رسائل العشاق، كما استعملت الرسائل بمعنى المقالات، وهذا ما نجده عند أبي بكر الجزائري فقد كتب ثلاث رسائل ويقصد بها مقالات وهي عبارة عن دراسات في مسائل علوم القرآن، في التفسير والتفاسير والمفسرين وطبقاتهم، وأنموذج هذا: رسائل الجزائري الثانية، أبو بكر جابر الجزائري، مكتبة لينة للنشر والتوزيع، دمنهور، الطبعة الثانية، 1994م.

[3] مصطفى بشير قط، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص: 524.

[4] ينظر: المقدسي أنيس، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، 1998، ص: 224.

[5] نخبة من الأساتذة، من فنون النثر العربي، ص: 22.

[6] المقدسي أنيس، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ص: 217.

فإنه بحاجة إلى عديد تجارب امتدت على مدار القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين حتى تتطور أساليب الرسائل الأدبية. ولما جاءت مرحلة حكم محمد علي أنتجت الرسائل الأدبية على يدي رافع رفاعة الطهطاوي، فكان في رسائله "يؤثر عادة الأسلوب المسجوع، ويتأنق في عبارته، ويحليها ببعض ألوان البديع وكان هذا الأسلوب المسجوع أول الأمر يبدو عليه التكلف وأثر الصنعة ثم خفت حدة هذا التكلف على مر الأيام بازدياد ثقافته، وكثرة مرانه على الكتابة، ونمو ثروته اللغوية"[1]. استمرت إنشائية الخطابات الرسلية في عهد الخديوي اسماعيل فـ"ما من أديب أو متأدب في هذه الفترة حتى أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إلا واهتم بكتابة الرسائل يظهر فيها أدبه ويشهر براعته.. فقد ظلت الرسائل موضع احتفاء الكتاب وتأنقهم"[2]، فتلونت إنتاجيتها بين الرسائل الديوانية والإخوانية، التزموا فيها بمواضيعها المعهودة، كما ساهموا بشكل أوبآخر في تطوير الأساليب الإنشائية فيما أنتجوه من رسائل. من رواد الرسائل الأدبية لهذه المرحلة نذكر منهم مصطفى نجيب، ابراهيم المويلحي، ابراهيم اليازجي، محمد عبده، عبد الله النديم، في حين كان لمحمد عبده تلامذة منهم أديب اسحاق، توفيق البكري، وأبرز من كان له الأثر القوي في فن الترسل شخصيتان فقط هما جمال الدين الأفغاني، وشيخ المترسلين عبد الله فكري 1834-1889م، شكل الرجلان اتجاهين رسليين، أما الأول فيقوده عبد الله فكري، وساعده على هذا أنه شغل كاتبا في الديوان فعمل على إحداث الكثير من التغييرات سواء على مستوى الهيئة الديوانية أو النص الرسلي كإنتاج، ومن بين تلك التأثيرات والتغييرات التي تمت على يديه أنه "نقل الديوان في مصر من التركية إلى العربية، وقد سن للكتاب طريقة الكتابة التي تصدر عن مختلف فروع الديوان ومن حسن الحظ أنه كان أديبا بالطبع وله ذوق شاعر"[3]، وبهذا الصنيع أعاد الإنشاء إلى خط سيره الأول ونقصد بذلك الكتابة باللغة العربية، كما وضع للأدباء "النموذج.. بمحاكاته لكتاب القرنين الثالث والرابع فنسجوا على منواله في مختلف رسائلهم"[4]، وعمل على استثمار الملكة الإبداعية في فن الرسائل، مما وفر أدبية النص وأهم ما فيها ضمان استمرارية البناء على نسق السجعة وقد استوحت مرجعية صورتها من صور النصوص التراثية، فكان الناتج رسائل سجعت على جمل قصيرة، وأخرى سجعت على جمل طويلة، غير أن الآكد عندنا ولا خلاف فيه، هو أن الرسائل الأدبية لمرحلة حكم الخديوي اسماعيل والمعولة على نسق السجعة هي الأغلب إنشاء في هذه المرحلة. تبع عبد الله فكري في هذا الأسلوب مجموعة من المترسلين الذين تحولوا إلى مدافعين عن أسلوب السجعة "ومن الأدباء الذين اشتهروا برسائلهم الأدبية في تلك الحقبة: حمزة فتح الله، وعبد الكريم سلمان، وأديب اسحق، والشيخ أحمد مفتاح، ومحمد وحسن توفيق العدل، ومحمود أبو النصر، وحفني ناصف، وابراهيم اليازجي، ولكل منهم شخصيته وتفكيره، وهم يختلفون كذلك في ثقافاتهم فمنهم اللغوي ومنهم القانوني ومنهم الأديب، ومنهم العالم، وإن حاول كل منهم أن يصطنع الأسلوب الأدبي في رسائله"[5]. أما

[1] الدسوقي عمر، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د .ت ، د .ط، ص: 46.

[2] م، ن، ص: 109.

[3] م، ن، ص: 106.

[4] م، ن، ص: 109.

[5] م، ن، ص: 113.

الاتجاه الثاني فيمثله جمال الدين الأفغاني وقد تبنى فيه المسار التغييري على مستوى الأسلوب الرسلي، فقد دعا الأفغاني إلى ضرورة تخليص النثر الأدبي في عمومه من نسق السجعة واستعاض عن ذلك بالأسلوب المرسل، كما حرض تلامذته على ذلك وعلى رأسهم محمد عبده. نضجت فكرة التخلي عن الأسلوب المسجوع عند جمال الدين الأفغاني فاستجاب له الأدباء والكتاب ولبوا النداء في المقالة، القصة، والرواية، فتحررت الكتابة الأدبية على وجه الخصوص من نسق السجعة إلا مع الرسائل الأدبية إذ بقي مشروع التخلص من أسلوب السجعة وقف التنفيذ، والدليل على ذلك رسالة جمال الدين الأفغاني وهي رسالة إخوانية أنشأها في ثيمة العتاب وجهها إلى عبد الله فكري بعد أن بلغه نبأ أحدهم ذمه في مجلس الخديوي اسماعيل وعلى مسمع من فكري الذي سمع فسكت ولم يدافع عن الأفغاني جاء فيها: "مولاي إن نسبتك إلى هوادة في الحق وأنت – تقدست جبلتك – فطرت عليه، وتخوض الغمرات إليه..، وأنا موقن أنك لا زلت على السداد غير مفرط ولا مفرط..، لأن العالم والجاهل.. أجمعوا على طهارة سجيتك ونقاوة سريرتك، واتفقوا على أن الفضائل حيث أنت، والحق معك أينما كنت، لا تفارق المكارم ولو اضطررت..، ثم إني يا مولاي أذهب الآن إلى لندن ومنها إلى باريس مسلما عليكم وداعيا لكم. والسلام عليكم وعلى أخي الفاضل البار أمين بك.

جمال الدين الأفغاني 8 صفر 1300"[1]

2-مرحلة الأسلوب المرسل:

تبدأ هذه مرحلة مع بداية النصف الأول من القرن العشرين وتنتهي قبيل نهاية الحرب العالمية الثانية، وأول ما نلاحظه فيها هو استمرارية الإنتاجية للخطابات الرسلية على مدار ما تبقى من زمن العصر الحديث، فضلا عن ميل الكتاب أكثر إلى القالب النثري في العملية الإنشائية للرسائل الأدبية[2]، ومن غزارة ما حبروا حتى استقلوا بعملية التَّرَسُّل ودليل ذلك المدونات الرسلية التي قد تصل إلى مدونة كاملة أو أكثر من ذلك للأديب الواحد، والأنموذج على هذا الجزء التاسع من المجموعة الكاملة لنعيمة حيث استقل كله في الترسل فقط[3]، كما نضيف مدونة أخرى باسم جبران حيث جمع فيها رسائله التي كان يبعث بها إلى مجموع المقربين والأصدقاء والأحبة[4]، أما الرافعي فقد ذكر له أربع مدونات حررت في الترسل فقط وهي: حديث القمر 1912م، رسائل الأحزان 1924م، السحاب الأحمر 1924، أوراق الورد 1930م[5]، ونستزيد على ما ذكر مدونة رسائل الرافعي التي نشرها أبو رية بعد أن جمع كل الرسائل التي كان يرسلها إليه الرافعي قبل وفاته قال عنها: "ولقد كان نشر هذه الرسائل من أماني العزيزة؛ لأن هذا مما يجب علي أداؤه للرافعي رحمه الله ولجميع الناطقين بالضاد من جميع

[1] حفني داود حامد، تاريخ الأدب الحديث تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، ص: 78، 79.

[2] هناك من كتب الرسائل الأدبية ولكن وفق القالب الشعري ومن الأمثلة التي ندلل بها على كلامنا رسالة شوقي إلى حافظ عبر فيها عن شوقه لماء النيل لما اشتد به ذلك وهو بالمنفى باسبانيا، كذلك رسالة شعرية خرى لأحمد زكي أبو شادي، ورسالة أمل دنقل إلى مي زيادة، وأخيرا نورد رسائل الأمير عبد القادر الشعرية إلى عامله الشاذلي.

[3] ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، الجزء التاسع.

[4] خليل جبران جبران، رسائل جبران، دار صالح تلانتيقيت، بجاية، الجزائر، د، ط، د.ت.

[5] بيومي عجلان عباس، من أدب الرافعي ومعاركه، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، د. ط، 1989، ص: 30.

أقطار الأرض"[1]. ومن أهم النقاط التي نسجلها في هذه المرحلة هو تخلي إنشائيو هذه المرحلة – في غالبيتهم – عن أسلوب السجعة، ودعوا إلى التحرر منه وتبنوا الدعوة إلى ما أطلق عليه سمية الأسلوب المرسل[2]، وأهم جهد يحتسب لهذا الجيل الذي راد الحركة التغييرية هو عملهم على تحيين الدعوة التحررية على مستوى النسيج النصي فطبعوا أنستجهم الرسلية بالأسلوب المرسل وهذا الذي فشل في تحقيقه الأفغاني وتلامذته أيام عهد الخديوي اسماعيل، وقد أخضعوا لذلك جل نتاجاتهم الرسلية المتعددة والمتنوعة الثيمة، ومن ذلك موضوعة التهنئة وفيها نقرأ رسالة أحمد أمين حبرها لخليل مردم يهنئه على نجاحه يوم كان وزيرا للمعارف السورية، وقد أنشأها في القاهرة 4 / 4 / 1943م[3]، وهناك رسائل في الاعتذار وأخرى في الشكوى كتلك التي حبرها جبران في نيويورك سنة 1920 وجهها إلى ميخائيل نعيمة أو كما يحلو لجبران أن يناديه: عزيزي ميشا، وقد حملها شيئا من الشكوى عن تسويف أعضاء المجلة[4]، وبعض الرسائل الأدبية تجاوزت المألوف إلى المغاير فغدت الرسائل الإخوانية على وجه الخصوص، فضاء للاشتغال على قضايا نقدية لا سيما مع الريحاني ومن نماذجه رسالة أفاعي الفردوس وجهها سنة 1938 إلى إلياس أبو شبكة بمناسبة إصدار هذا الأخير ديوانه أفاعي الفردوس فأهدى إلياس نسخة إلى الريحاني وبعد قراءة المدونة وجه من فوره الريحاني رسالة نقدية إلى الشاعر أبو شبكة[5]. وفي زاوية من الإنتاجية الرسلية أثبت كتاب الرسائل الأدبية قدرتهم على الخوض بالأسلوب المرسل غمار إنشائية الرسائل الطوال في حين تقصر أخرى، فرسالة أمين الريحاني كتبها إلى السيد مصطفى بك عبد الرزاق وزير الأوقاف من لبنان الفريكة في 25 حزيران سنة 1938 امتدت من الصفحة 364 إلى غاية الصفحة 371، فكانت من أطول ما أنشأ الريحاني من خطاب رسلي تحكي بالتفصيل حوادث المحنة التي مرت بها مي زيادة وما أنجز لحل قضيتها، وما توجب استكماله فيها لإنقاذها مرات أخر، وقد أكد الريحاني في متن الرسالة على مدى مساهمة الدكتور زيادة – وهو شقيق مي – على مساعيه لبقاء الحجز على مي، فكانت الرسالة إلى المرسل إليه توضيحية لمد يد الخلاص الأخيرة من الحجر على مي زيادة وتعزيز فكرة الإذن لها بالخروج من لبنان إلى مصر ولن يتحقق هذا إلا بمساعدة مصطفى بك بإعطاء هذا الإذن لمي[6]. كما أننا نقرأ رسائل أدبية قصيرة بل نقول هي من الاقتضاب بمكان ولكنها معبرة، ومن ذلك رسالة مي زيادة أرسلت بها إلى آل الريحاني لما وصلها خبر نعي أمين الريحاني فكاتبت الأسرة برسالة تعزية جاء فيها:

"القاهرة في أواخر سنة 1940

أسرة الريحاني – الفريكة – يا آل الريحاني

---

[1] رسائل الرافعي و يليه الرسائل المتبادلة بين شيخ العروبة أحمد زكي باشا والأب انستاس ماري الكرملي، الدار العمرية، د. ط، د. ت، ص: 3.

[2] مفهوم الأسلوب المرسل "وهو الأسلوب الذي يترك فيه الكاتب الكلام يأتي على سجيته دون تكلف فيجري حرا طليقا من غير القيود التي تضعها الزخرفة البديعة فلا تقطيع ولا قافية ولا غيرها حيث يجعل الكاتب المعنى هدفه والتعبير عن مقاصد الرسالة بأوضح الأساليب وأيسرها" ، حسين الهروط عبد الحليم، الرسائل الديوانية في مملكة غرناطة في عصر بني الأحمر، دار جربي للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص: 217.

[3] ناصيف إميل، أروع ما كتب من الرسائل، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م، ص: 137، ص: 120.

[4] خليل جبران جبران، رسائل جبران، ص: 44.

[5] الريحاني أمين، النقد الأدبي، أدب وفن، وجوه شرقية، قصتي مع مي دار الجيل، بيروت، ط6، 1989، ص: 167.

[6] الريحاني أمين، النقد الأدبي، أدب وفن، وجوه شرقية، قصتي مع مي، من الصفحة 364 إلى الصفحة 371.

أفي وسعكم أن تعزوني في فقيدي وفقيدكم وفقيد الشرق؟

مي"[1].

إن الحديث عن نتاجات رسلية بأسلوب مرسل لا يلغي من حلقة الإبداع الرسلي حضور أصحاب نسق السجعة وإن كانوا قلة يقودهم الرافعي بإنشائيته ذات الجرس الموسيقي، المعتني بالنغمة[2].

على العموم، هذه كانت مسيرة الخطاب الرسلي في الوطن العربي إبان العصر الحديث حيث تبقى كل النماذج الرسلية على مدار القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين خاضعة لسلسلة من الإنتاجات التي شهدت غزارة واستمرارية وتطورا في الأسلوب كخصيصة تميز كل مرحلة من مراحل النشأة، والأهم هو أننا نتحدث عن النموذج الرسلي الحديث كجزء ممتد إلى تراث الأمة العربية العريق.

[1] ناصيف إميل، أروع ما كتب من الرسائل، ص: 151.

[2] ضيف الله م ، ج ، م، نثر مصطفى صادق الرافعي، ص: 320.

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

-أحمد باكثير علي، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، مصر د. ت، د. ط.

- أحمد الجرجاوي علي، الرحلة اليابانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ط،د.ت.

-أمين أحمد، فيض الخاطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط،د.ت، ج:3.

- تيمور محمود، طلائع المسرح العربي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د. ط،1988م.

- حسين هيكل محمد، ثورة الأدب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2 ، د.ت.

-حسين هيكل محمد، في منزل الوحي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت .

-حسين هيكل محمد، ولدي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

-جبران جبران خليل، رسائل جبران، دار صالح تلانتيقيت، بجاية، الجزائر، د. ط، د. ت.

-رافع الطهطاوي رفاعة، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

- رسائل الجزائري الثانية، أبو بكر جابر الجزائري، مكتبة لينة للنشر والتوزيع، دمنهور، الطبعة الثانية، 1994م .

-رسائل الرافعي و يليه الرسائل المتبادلة بين شيخ العروبة أحمد زكي باشا والأب انستاس ماري الكرملي، الدار العمرية، د. ط، د. ت.

-رفعت ابراهيم باشا، مرآة الحرمين أو الرحلات الحجازية والحج ومشاعره الدينية، دار الكتاب المصرية، القاهرة، د. ط، 1925.

- رمضان حمود بن سلمان، بذور الحياة، كتب تراث، د . ط، 1928 .

-الريحاني أمين، ملوك العرب رحلة في البلاد العربية، دار الجيل بيروت، لبنان، ط8، 1987، ج1.

-الريحاني أمين، النقد الأدبي، أدب وفن، وجوه شرقية، قصتي مع مي دار الجيل، بيروت، ط6، 1989.

- الشابي أبو القاسم، الأعمال الكاملة، النثر، 1- الخيال الشعري، تح: إميل أ . كبَا، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1997م، المجلد الثاني.

-شفيق مصطفى محمد، في قلب نجد والحجاز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

- فارس الشدياق أحمد، كشف المُخَبَّا عن فنون أوربا، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

- عبد القادر المازني ابراهيم، أحاديث المازني، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، د.ت، د.ط.

- عبد القادر المازني ابراهيم، حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، د.ت، د.ط.

- عبد القادر المازني ابراهيم، الشعر غاياته ووسائطه، مؤسسة هنداوي، مصر، القاهرة، د.ت،د. ط.

- عبد القادر المازني ابراهيم، قبض الريح، المطبعة العصرية، مصر، د. ت، د. ط.

-لبيب البَتَنُوني محمد، الرحلة الحجازية، مطبعة الجمالية، مصر، ط2، 1329هـ.

-محمد حسنين أحمد، في صحراء ليبيا، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ط،د. ت.

-ابن محمد بن عبد القادر عبد القادر الأنصاري الجزيري الحنبلي، الدرر الفرائد المنظمة في أخبار الحاج وطريق مكة المكرمة، تح: محمد حسن محمد حسن اسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ج2.

-محمود العقاد عباس، الفصول، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

- محمود العقاد عباس، وآخر، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، مصر، ط4، د. ت، ج1، ج2.

- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

- نعيمة ميخائيل، الغربال، نوفل، بيروت، لبنان، الطبعة الخمسة عشرة، 1991.

2- المراجع:

- أبو أصبع صالح وآخر، فن المقالة أصول نظرية_تطبيقات_نماذج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002.

- الأبياري فتحي، محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2000.

-أنساعد سميرة، الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري دراسة في النشأة والتطور والبنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د. ط، 2009.

- بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 1- التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

- بنيس محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، **ج2**.

- بوفلاقة سعد، دراسات في أدب المغرب العربي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط1، 2007م.

- بيومي عجلان عباس، من أدب الرافعي ومعاركه، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، د. ط، 1989.

- ابن تاويت محمد، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984م، الجزء الثالث.

-حامد النساج سيد، بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار غريب، القاهرة، ط2، د. ت.

- الحسن تاج السر، الابتداعية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م.

-حسين الهروط عبد الحليم، الرسائل الديوانية في مملكة غرناطة في عصر بني الأحمر، دار جربي للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2006.

- حفني داود حامد، تاريخ الأدب الحديث تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1993 م.

- الخضراء الجيوسي سلمى، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2007.

- خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دارالمسيرة، عمان،الأردن، ط3، 2010م .

- الجابري محمد صالح، دراسات في الأدب التونسي، الدار العربية للكتاب، تونس، د. ط، 1978.

- داهش محمد علي، دراسات في تاريخ المغرب العربي المعاصر، مركز الكتاب الأكاديمي، ط 1، 2015.

- عبد الدايم صابر، أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

- الدسوقي عمر، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، ط7، 1994، ج1، ج2.

- الدسوقي عمر، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط.

- رزق الطويل عبد القادر، المقالة في أدب العقاد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

- الركابي جودت، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 1983م.

- زكريا نصولي أنيس، أسباب النهضة العربية في القرن التاسع عشر، الجديد، بيروت، لبنان، د.ط، 2010م.

- زكي العشماوي محمد، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر- المسرح - القصة - النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، د. ط ، 2000.

- زلط أحمد، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2001.

- أبو زيد عبد المنعم عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

- سالم هندي اسماعيل حسن، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2014.

- سرور عبد الله، النثر الأدبي الحديث، البيطاش سنتر للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.

- سعد جاويش علاء الدين، ملامح الرواية عند جورجي زيدان، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، مصر، ط1، 2011.

- سعد عيسى فوزي، التجديد في شعر العقاد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، د. ط، 1990.

-سعد الله أبو القاسم، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

- السقاط عبد الجواد، الدولة والأدب في تاريخ المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002.

- اسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط9، 2004.

- السنوسي الزاهري محمد الهادي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007، ج:1.

- أبو شاهين سامي، النثر العربي في عصر النهضة، دراسة في محموليه الثقافي والفني، بيسان، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

- أبو الشباب واصف، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د. ط، 1988م.

– الشمالي نضال، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

– شوكت محمود وآخر، مقومات الشعر العربي الحدبث والمعاصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، دار الفكر العربي، د. ط، د. ت.

–ضيف شوقي، الرحلات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د. ت.

–ضيف شوقي، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، د. ت .

–ضيف شوقي، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، د . ت.

–ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، د.ت .

–ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط 11، د.ت.

– ضيف الله، م، ج، م، نثر مصطفى صادق الرافعي، دار مكتبة الشركة الجزائرية، ط1، 1968.

–الطمار محمد، تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2010.

– ابن عاشور محمد الفاضل، الحركة الأدبية والفكرية في تونس في القرنين 13– 14 هـ / 19– 20م، مطبعة الرشيد، تونس، ط1، 2009م.

ابن العباس القباج محمد، الأدب العربي في المغرب الأقصى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005، ج1، ج2.

–_عبدوي عبده، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م.

– العفيفي محمد الصادق، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900م–1965م، دار الفكر، ط1، 1971م.

– علي محمد حسين، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، د. ط، د. ت.

– علي مصطفى صبح علي، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، د. ط، 1985.

– عوين أحمد، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2001م.

- عيسى فوزي، دراسات في الأدب الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 2010.

- غنيمي هلال محمد، في النقد الأدبي الحديث، دار العودة ، بيروت، الطبعة الأولى، 1982.

- الفاخوري حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

- قط مصطفى البشير، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، د.ط.

- قنديل فؤاد، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د. ط ، 2002.

- ابن قينة عمر، رحلات ورحالون في النثر العربي الجزائري الحديث، دار الأمة، الجزائر، ط2، 2009.

- كنون عبد الله، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 1984.

- محمد محمد عويضة كامل، أحمد زكي أبو شادي الشاعر النموذجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

- مراد محمد نعيمة، العصبة الأندلسية هجرة الأدب العربي إلى البرازيل، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د. ط، د. ت.

-المقدسي أنيس، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، 1998.

- المقدسي أنيس، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 2000.

-مؤدن عبد الرحيم، الرحلة في الأدب المغربي النص- النوع- السياق، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

- مندور محمد، الأدب وفنونه، نهضة مصر، مصر، ط5، 2006م.

- عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2004.

- عبد المنعم خفاجي محمد، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، د. ط، د. ت.

-ناصيف إميل، أروع ما كتب من الرسائل، دار الجيل، بيروت، ط1، 1995م.

- ناوري يوسف، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ج1.

- نخبة من الأساتذة، من فنون النثر العربي، كلية الآداب، القاهرة، مصر، د.ط، 2005-2006م.

7-نصار حسين، أدب الرحلة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1991.

- الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الجنوبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

- الهواري صلاح الدين، شعراء المهجر الشمالي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

- وادي طه، القصة ديوان العرب قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، مصر، ط1، 2001.

- الورقي السعيد، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعارف الجامعية، مصر، د. ط، 2009.

- وهبه فؤاد، الأدب المسرحي العربي العودة للجذور في الفنون المسرحية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، د. ط، 2008م.

- ياغي عبد الرحمان، حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة.. حتى النكبة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1981م.

- ياغي عبد الرحمان، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

- اليحياني شريفية وآخرون، دراسات في أدب عمان والخليج، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2004م.

- يوسف نجم محمد، فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4 ، د.ت.

- يوسف نوفل، الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1988.

3- الدواوين الشعرية:

- خليل مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، لبنان، ط2، د. ت، ج1، ج2.

- الجواهري محمد مهدي، ديوان الجواهري، المكتبة العصرية، صيدا . بيروت، لبنان، د. ط، 1967م، ج1، ج2.

- ديوان الأمير عبد القادر، تح زكريا صيام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، د. ت.

- ديوان حافظ ابراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، د. ت، د. ط، ج1، ج2.

- ديوان محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

- الرصافي معروف، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، د. ط، 1983م، مج2.

- ديوان الرافعي، مطبعة الجامعة، الاسكندرية، مصر، د. ط، 1322 هـ، ج1.

- زكي أبو شادي أحمد، أنداء الفجر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط.

- زكي أبو شادي أحمد، أشعة وظلال، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ت، د.ط.

- زكي أبو شادي أحمد، الشعلة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط.

- زكي أبو شادي أحمد، فوق العباب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ت، د. ط.

- زكي أبو شادي أحمد، الكائن الثاني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ت،د. ط.

- زكي أبو شادي أحمد، الينبوع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط.

- زكي أبو شادي أحمد، من السماء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط.

- الشابي أبو القاسم، أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، د. ط، 1970.

- شوقي أحمد أمير الشعراء، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، د. ط، د. ت، ج1.

- عبد القادر المازني ابراهيم، ديوان المازني، مؤسسة هنداوي، مصر، القاهرة، د. ت، د. ط، ج1، ج2.

- محمود طه علي، ديوان علي محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د. ت، د. ط.

- محمود العقاد عباس، عابر سبيل، نهضة مصر، القاهرة، مصر، د. ط، 1997.

- محمود العقاد عباس، هدية الكروان، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

- محمود العقاد عباس، هدية الكروان، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، د. ط، د. ت.

4- القواميس والمعاجم:

- التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1999،2م، ج1.

- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002.

- ابن شيخ جمال الدين، معجم آداب اللغة العربية والأدب الفرانكفوني المغاربي، ت مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.

- عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، مصر، ط3، 2003.

- فتحي ابراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، د. ط، 1986م.

- مجموعة مؤلفين، معجم النقد الأدبي، تر: كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، بغداد، ط1، 2013.

- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، تح: عبد الله علي الكبير وآخران، د.ت، د.ط، مج2، مج3، مج5، مج6.

فهرس المحتويات:

مقدمة:.....أ
المحاضرة الأولى: الإحياء الشّعري في المشرق 1..... 1
تمهيد : 1
أوّلا– الحركة الشّعريّة في عصر الانحطاط : 1
ثانيا– تحديدات أوّليّة: 2
ثالثا– الخطاب الشّعري الإحيائي المشرقي في العصر الحديث :..... 4
1. هيكلة القصيدة الحديثة : 5
2– الأغراض الشّعرية ومعانيها: 6
المحاضرة الثّانية: الإحياء الشّعري في المشرق 2.....14
3– الصّورة الشّعريّة في الخطاب الإحيائي الحديث:.....14
4– البنية اللّغويّة في الخطاب الشّعري الإحيائي: 16
5– البنية الموسيقيّة في الخطاب الشّعري الإحيائي:.....17
المحاضرة الثّالثة:الإحياء الشّعري في المغرب العربي 20
أوّلا– مفاهيم أوّليّة: 20
ثانيا_ أسباب وجود الحركة الإحيائيّة الحديثة في المغرب العربي:.....20
ثالثا_ الحركة الشّعريّة قبل العصر الحديث :.....21
رابعا_ الحركة الشّعريّة الإحيائيّة المغربيّة في العصر الحديث:.....23
1– المدّ الإحيائي بالمغرب العربي: 23
2_ مستويات الإحياء في الخطاب الشعري المغربي الحديث:.....24
المحاضرة الرّابعة: التّجديد الشّعري في المشرق 1.....29
أوّلا . مطران خليل مطران والتّجديد الشّعري:.....29
1– المنطلقات التّجديديّة المطرانيّة : 29
ثانيا– جماعة الدّيوان: 33
1_ أسباب التّجديد الشّعري لدى جماعة الدّيوان:.....33
2– البدائل التّجديديّة عند جماعة الدّيوان : 34
المحاضرة الخامسة: التّجديد الشّعري في المشرق2 38
ثالثا– جماعة أبولّو: 40
1– أسباب نشأة جماعة أبولّو: 41
2– التّجديد الشّعري عند جماعة أبولّو:.....41

المحاضرة السّادسة: التّجديد الشّعري في المغرب العربي 49
تمهيد: 49
أوّلا- أسباب التّجديد الشّعريّ المغربيّ الحديث:.....49
ثانيا-الحركات التّجديديّة الشّعريّة المغربيّة في العصر الحديث: 50
1-البدائل التّجديديّة للخطاب الشّعريّ عند الشّابي:.....50
2- البدائل التّجديديّة في الخطاب الشّعريّ عند رمضان حمّود: 54
المحاضرة السّابعة: التّجديد الشّعري المهجري 58
تمهيد: 58
أوّلا- أسباب الهجرة: 58
ثانيا-النّشأة والأعضاء: 59
ثالثا-مظاهر التّجديد الشّعريّ المهجريّ: 60
1. التّجديد على مستوى الثّيمات: 60
2- التّجديد المهجريّ في البنية اللّغويّة: 64
3- التّجديد المهجريّ والرّمز: 65
4- التّجديد الشّعريّ المهجريّ على مستوى البنية الموسيقيّة:.....66
المحاضرة الثّامنة: مدخل إلى الفنون النّثريّة 68
تمهيد: 68
أوّلا. مفاهيم أوّليّة:.....68
ثانيا- ما قبليّات الفنون النّثريّة الحديثة:.....69
1-أسباب ضعف الفنون النّثريّة في عصر الانحطاط: 69
2- خصائص الفنون النّثريّة في عصر الانحطاط:.....69
ثالثا. عوامل نهضة الفنون النّثريّة في العصر الحديث:.....70
رابعا- الفنون النّثريّة الحديثة: 72
المحاضرة التّاسعة: الفنون النّثريّة: المقالة.....74
تمهيد: 74
أوّلا- مفاهيم أوّليّة: 74
1- المفهوم اللّغويّ للمقال:.....74
2- المفهوم الاصطلاحي للمقال: 75
ثانيا- أسباب وجود المقال: 75
ثالثا- المقال العربي الحديث (النّشأة . الأنواع . الخصائص): 75

1- المرحلة الأولى: 75
2. المرحلة الثّانية: 76
3- المرحلة الثالثة:.....77
المحاضرة العاشرة: الفنون النّثريّة: القصّة 80
تمهيد: 80
أوّلا- مفاهيم أوّليّة: 80
1- مفهوم القصّة لغة:.....80
2- مفهوم القصّة اصطلاحا: 80
ثانيا- أسباب وجود القصّة: 81
ثالثا- نشأة وتطوّر وخصائص القصّة العربيّة الحديثة: 82
1- المرحلة الأولى وعمليّة التّرجمة:.....82
2- المرحلة الثّانية وعمليّة التّأليف: 83
المحاضرة الحادية عشر: الفنون النّثريّة: الرّواية 87
تمهيد: 87
أوّلا- مفاهيم اصطلاحيّة: 87
1- مفهوم الرّواية لغة: 87
2- مفهوم الرّواية اصطلاحا: 88
ثانيا- أسباب نشأة الرّواية العربيّة الحديثة:.....88
ثالثا- نشأة الرّواية العربيّة الحديثة: 89
1- مرحلة التّرجمة: 89
2- مرحلة التّأليف:.....90
المحاضرة الثّانية عشر: الفنون النّثريّة: المسرحيّة.....94
تمهيد: 94
أوّلا- مفاهيم أوّليّة: 94
1- مفهوم المسرحيّة لغة:.....94
2- مفهوم المسرحيّة اصطلاحا: 94
ثانيا- أسباب وجود المسرحيّة العربيّة الحديثة: 95
ثالثا- نشأة المسرحيّة العربيّة الحديثة وخصائصها:.....96
1- المرحلة التّأسيسيّة وخصائصها:.....96
2- مرحلة التّطوّر وخصائصها: 97

3- مرحلة التّطوير وخصائصها:.....98

المحاضرة الثّالثة عشر: الفنون النّثريّة: أدب الرّحلة.....101
تمهيد: 101
أوّلا- مفاهيم أوّليّة: 101
1- المفهوم اللّغوي: 101
2- المفهوم الاصطلاحي: 101
ثانيا- أسباب وجود أدب الرّحلة في العصر الحديث:.....102
ثالثا- نشأة أدب الرّحلة في العصر الحديث:.....103
رابعا- خصائص أدب الرّحلة في العصر الحديث: 106
المحاضرة الرّابعة عشر: الفنون النّثريّة: الرّسائل الأدبيّة.....109
تمهيد: 109
أوّلا- مفاهيم أوّليّة 109
1-مفهوم الرّسالة لغة:.....109
2-مفهوم الرّسالة اصطلاحا:.....109
ثانيا-أسباب إحياء الرّسائل في العصر الحديث: 110
ثالثا- مراحل نشأة الرّسائل الأدبيّة في العصر الحديث وخصائصها:.....110
1-مرحلة نسق السّجعة:.....110
2-مرحلة الأسلوب المرسل:.....112
قائمة المصادر والمراجع:.....115
فهرس المحتويات: 124