الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف–المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس النص الأدبي الحديث

مطبوعة بعنوان

الـنــص الأدبــي الحــديــث

مطبوعة مقدمة لطلبة السنة الثانية السداسي الثالث

تخصص: دراسات أدبية LMD

إعداد الدكتورة: نور الهدى حلاب

أستاذ محاضر –ب–

السنة الجامعية:2021/2020

مفردات مقياس النص الأدبي الحديث:

المحاضرة 1- الإحياء الشعري في المشرق 1.

المحاضرة2- الإحياء الشعري في المشرق 2 -

المحاضرة 3- الإحياء الشعري في المغرب العربي -

المحاضرة 4- التجديد الشعري في المشرق 1

المحاضرة 5- التجديد الشعري في المشرق 2 -

المحاضرة 6- التجديد الشعري في المغرب العربي -

المحاضرة 7- التجديد الشعري المهجري.

المحاضرة 8- مدخل إلى الفنون النثرية -

المحاضرة 9- الفنون النثرية: المقالة.

المحاضرة 10- الفنون النثرية: القصة -

المحاضرة 11- الفنون النثرية: الرواية -

المحاضرة 12- الفنون النثرية: المسرح -

المحاضرة 13- الفنون النثرية: أدب الرحلة.

المحاضرة 14- الفنون النثرية: الرسائل الأدبية -

الحياة الأدبية قبل ظهور مدرسة البعث والإحياء:

مر الشعر العربي منذ عهد امرئ القيس إلى عصر البارودي بأطوار مختلفة، فترات من الازدهار، وفترات أخرى من الضعف والانحطاط. كان في الجاهلية وصدر الإسلام، وفي العصر الأموي، والعصر العباسي شعر القوة والفطرة والسليقة، لأن العرب كانوا أصحاب فصاحة وبيان بالفطرة، فازدهر

الشعر الغنائي وتنوعت أغراضه، ولما ظهر الإسلام واتصل العرب بالشعوب اليونانية والفارسية والهندية، واطلعوا على ثقافات متباينة هيأت للأدب العربي أسباب الازدهار، فظل البناء القديم والقالب الموروث تصب فيه المعاني في العصر العباسي، فتناول الشعر ألوانا جديدة لم يقل فيها السابقون، وبلغ الشعر بذلك قمة نضجه في العصر العباسي.

لقد كانت النشأة الأولى للشعر "في أكناف الصحراء العربية وتاريخه يمتد إلى ما قبل الإسلام بنحو مئة وخمسين إلى مئتي عام، وما سبق ذلك من شعر لا يعرف إطلاقا"[1]. والشعراء في تلك الفترة كانوا قد التزموا التزاما شديدا بمجموعة من القيم الفنية، والتقاليد الشعرية، ليحظوا بالاستحسان من طرف الجمهور، وقد تعين على الشاعر الحق الالتزام ببحر عروضي وروي واحد طول القصيدة، وأن يستهلها بالبكاء على الأطلال حتى إذا انتهى من ذلك تعلل في وصف رحلته، لينتقل إلى الغرض الأصلي من قصيدته مدحاً، أو فخراً، أو رثاءً، أو غير ذلك.

يشير إبراهيم خليل إلى انتقال " تقاليد القصيدة الجاهلية إلى الشعر الإسلامي باستثناء الهجاء والغزل الماجن والمديح القائم على التكسب[2]." وفي العصر الأموي اشتدت الفتن والحروب الداخلية، والعصبيات القبلية، فظهر النقائض، كما ظهر إلى جانبه الغزل الرقيق "الذي كثر في الحجاز، وبعض البوادي، والمدن لا سيما في أكتاف مكة والمدينة المنورة والطائف"[3]. أما الحركة التي أصابت الشعر العربي بشيء من الاندفاع فيعود بها محمد مصطفى هدارة إلى آواخر العصر الأموي، وإذا أردنا الدقة لدى مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية"[4]. ففي الكوفة، والبصرة، وبغداد "نشأ جيل من الشعراء اختلفت ثقافتهم وبدأت الرغبة في الخروج عن تقاليد الأدبية القديمة[5]"، فنظموا أشعارا يصفون فيها القصور، وبرك السباحة، والاحتفالات ومجالس الغناء، والطرب، واللهو، ونظموا في الزهد، والخمريات كما نادوا بالعدول عن الاستفتاح بالأطلال التي ميزت الشعر العربي.

---

[1]– إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط01، 2003، ص11.

[2]– المرجع نفسه، ص12.

[3]– المرجع نفسه، ص13.

[4]– محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط03، الإسكندرية، مصر، 1981، ص152.

[5]– إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص13.

وعليه كان القرن الخامس الهجري بداية فعلية لتراجع الشعر العربي، بسبب "هيمنة العناصر غير العربية على حكم بغداد، وغيرها من الحواضر[1]"، إلى أن الحكم العثماني الذي خضعت له معظم الدول العربية قد أدخل الثقافة العربية في ليل طويل، وجمود فكري وأدبي، أسلم الأمة العربية إلى محنة الاستعمار حين تآمرت عليها دول أوربا[2]". فظل الشعر يتراجع ويزداد ضعفه بعد أن أسرف الشعراء في التصنع والتكلف بالاعتماد على البديع، والزخرف دون معنى، كما اقتحمت العامية الشعر، وبقي على هذا الحال، إلى غاية الاستعمار الأوربي الذي احتل المنطقة العربية مشرقها ومغربها بداية من حملة نابليون بونابرت الفرنسية على مصر ثم استعمار فرنسا لدول المغرب العربي والانتداب البريطاني.

الارهاصات التاريخية لعصر النهضة الأدبية:

لقد عرف الأدب العربي الحديث إرهاصات تاريخية جعلته يرتقي تدريجيا من اللغة السطحية التي سادت نهاية عصر الضعف بعدما خلفته الدولة العثمانية البائدة من آثار سلبية على اللغة العربية عامة، واللغة الشعرية خاصة من ركاكة في التعبير على نطاق واسع، حيث سجل ضعف في " موضوعات الشعر الأخرى فكانت ضحلة المعاني سطحية، واقتصار الشعر على المقطوعات على المقطوعات القصيرة في موضوعات تتعلق بالأوضاع التي كانت سائدة في ذلك العصر[3]". وعليه نشير إلى ذلك بقول الشاعر **(الشيخ حسن حجازي)** مخاطبا **(خليل باشا)** متأثرا بما ساد في مصر من أوضاع مترديـة:

قـــد نزلت بمصـرنا نازلة على البعـــــيـد
فظيـعـة شنـــــيعـة ليس عليها من مـزيـد
فقـــلت في تأريخهـا خليل باشا في هـــميـذ
أي فـي خمود وانطفاء وغاية المقت الشـــديد

كما نجد أن الشاعر **(الشيخ حسن العطار)** قد سار على نفس نهج سلفه في قرض الشعر العربي الحديث، فهو أول صوت طالب بإصلاح الأزهر الشريف من جميع المعتقدات والبدع التي أحاطت به.

---

[1] –المرجع نفسه، ص15.

[2]– علي علي مصطفى صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ط01، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1984، ص15.

[3] – محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث (مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه)، ط01، دار الأندلس للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 1992، ص14.

دخلت الحياة الأدبية في أواخر العصر العثماني مرحلة السذاجة فتحول الشعر والإبداع إلى محاولات أقرب إلى الألغاز والأحاجي والحيل، مثل كتابة قصيدة جميع كلماتها تبدأ بحرف العين، أو كتابة بيت شعري يقرأ من آخره كما يقرأ من أوله، أو كتابة قصيدة تمثل الحروف الأولى من كلمات أبياتها بيتا من الشعر، أو قصيدة جميع حروفها خالية من النقط، أو كتابة قصيدة عدد أبياتها يمثل تأريخا لفترة تاريخية ما، أو حدث هام مرت به الأمة العربية.

فبعدما غاب عن نظرة المبدع العربي وقتها عمق الفكرة، وجزالة اللفظة، وقوة العبارة وسلامة التركيب، ومع هذا فقد خرجت من هذا الركام نماذج شعرية تخلصت من ركام عصر الضعف لكنها كانت نادرة، نذكر منها:

قول **الشيخ حسن العطار** في باب الرثاء:

لقد صال فينا البين أعظم صوله فلم يخل من وقع المصيبة موضعا

وأصبح شأن الناس مابين عائد مريضا وثان للحبيب مشيّعا

ويكفي لنوضح حال الشعر وما مني به في الأغلب الأعم من هزال وتستر وراء بعض المحسنات، أن نذكر مثل هذين البيتين لبعض الشعراء في وفاء النيل[1]:

النيل في مصـــــــر أوفى في توت حادي وعاشـــــر

والناس قـــــــــذ أرَّخوه لله جـــــــــبر الخواطـر

فالشاعر ليس عند شيء يقوله إلا التأريخ للعام الذي أوفى فيه النيل، وكان عام 1117هـ، وهو ما أجهد الشاعر نفسه وأجهدنا معه ليرمز إليه بحروف الشطر الأخير من البيتين.

تميز أدب تلك الفترة بشيوع الطابع التقليدي الرديء، الذي شاع في عدد من النماذج الشعرية التي اعتمدت في عمومها على نمطية التلاعب بالمحسنات والتشبيهات خاصة في نماذج **الشيخ الدرويش**، و**الشيخ الشهاب** لكنها تورطت في السطحية والفتور، إلا أن هناك نماذج كانت أقرب إلى روح الأدب كبعض النماذج للشيخ **(حسن العطار)** وتلميذه النجيب **(رفاعة الطهطاوي)**، وتلميذه **(صالح مجدي)**، وجميع هذه المحاولات كانت إرهاصا بالعصر الجديد القائم على إثارة الحس القومي والنهوض إلى التجديد.

[1] – أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ط 06، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1994، ص21.

عوامل النهضة الأدبية:

لقد تطور الأدب العربي في عصر النهضة الأدبية والفكرية، وبدأ في الخروج من حالة الركود اللفظي والمعنوي التي أصابته فترة طويلة إبان حكم الدولة العثمانية، وما خلفته من تراكمات جسمية أفقدته مكانته التي اكتسبها خلال العصور الذهبية للأدب العربي تاريخيا، ومع ذلك كله فقد بدأ عهد تاريخي جديد مع عصر النهضة الأمر الذي شمل جميع كيان الأمة العربية، وكل مقوماتها الفكرية والحضارية، وأعاد إليها مكانتها التاريخية التي فقدتها منذ عقود. استطاع الأدب في العصر الحديث أن يخطو خطوات واسعة نحو التطور، وذلك بسبب تضافر العديد من العوامل من بينها:

- **الحملة الفرنسية التي قادها نابليون بونابرت على مصر:**

كانت الحملة الفرنسية ترمي إلى تكوين إمبراطورية شرقية قوية مستقرة، لذلك اتخذت العلم سلاحا ضمن أسلحتها، وحشدت العلماء جندا ضمن جنودها[1]. هذه الحملة لم تكن حملة استعمارية بمعنى الكلمة، خاصة وأن نابليون لم يكن " مجرد غازي عسكري فحسب بل كان يحمل معه كل عدد الغزو الحضاري والثقافي، فقد حاول أن يستظل بمظلة الإسلام في البداية ثم بدأ يبث معطيات حضارية وثقافية غربية فأنشأ مسرحا للتمثيل تمثل فيه رواية فرنسية تمثيلية كل عشر ليالٍ[2]". كما قد أدخل العديد من الوسائل التعليمية والتقنية مع حملته، وكان من مظاهر ذلك إنشاء العلماء الفرنسيون مراكز للأبحاث الرياضية ومعامل كيمياوية كالمطبعة وأنشأ معملا للورق وأصدر صحيفتين واسس مراصد فلكية ومركزا للبحاث ومعملا للتصوير، ومكتبة عامة جمعوا فيها ما حملوه معهم من كتب وما جمعوه من مساجد مصر وأضرحتها، وأنشأوا مجمعا علميا مصرياً.

- **الحركات الدينية المختلفة ودورها في بعث النهضة:**

لقد تعددت الآراء حول الحركات الدينية المختلفة ودورها في صناعة عصر النهضة الأدبية والفكرية والتي "بدأت تباشيرها في وقت مبكر ممثلة في حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب في نجد وحركة جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده في مصر، والحركة المهدية في السودان، والسنوسية في ليبيا".[3]

---

[1] – أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ط 06، طدار المعارف، القاهرة، مصر، 1994، ص25.

[2] – محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث (مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه)، ص15.

[3] – المرجع نفسه، ص 16.

وبرزت فيما بعد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ودورها النضالي والفكري والنهضوي في بعث الحضارة العربية من جمودها الذي طالها تاريخيا، وجعلها من أمة فكر وصاحبة ريادة إلى أمة جهل وتبعية. ومع ذلك كان لهذه التيارات الفكرية الدينية دور بارز في بعث الوعي النهضوي الفكري في نفوس أبناء الأمة " خصوصا حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب كانت أكثر هذه الحركات نقاءً وصفاءً وبعدا عن الشوائب العقدية"[1].

- **بروز النزعات القومية بداية لعصر النهضة:**

إن النزعات القومية والطائفية التي بدأت ترتسم معالمها في العصر الحديث شكلت سمة بارزة فيه خاصة " مع بروز النزعات القومية إثر المناداة بالقومية الطورانية التركية وبدء محاولات التتريك التي شرعت فيها جمعية الإتحاد والترقي وظهور الجمعيات العربية السرية المناهضة للأتراك، ومنه تعد الحرب العالمية الأولى، وماسبقها إرهاصات حقيقية لعصر النهضة[2]". فعصر النهضة العربية الحديثة لم يكن رهين فترة تاريخية أو تيار ديني فكري أو نوازع قومية دفينة بل هو نتاج فكر جماعي وتراكمات حضارية وفكرية مجتمعية كانت السبب اتلوجيه في بعث تاريخ الأمة العربية الإسلامية من مرقدها، وبعث جميع فكرها النهضوي إلى العلن لكي تخرج من براثين الجهل والأمية التي لصقت بها في العهد العثماني.

- **إحياء كتب التراث العربي:**

بدأت المطابع في نشر العديد من المؤلفات، الأمر الذي أسهم في بعث التراث العربي من سباته بشكل مباشر ونذكر منها خاصة (دار الكتب المصرية)، والهيئات العلمية في مصر وبغداد ودمشق، ودور النشر بالقاهرة ودمشق وبيروت والرباط والجامعة العربية التي أنشأت معهد المخطوطات حيث قام بتصوير المخطوطات الكثيرة من دور الكتب في البلاد المختلفة[3]". ومعظم كتب التراث العربي كانت حول البيان والتبيين والحيوان للجاحظ، وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، والعقد الفريد لابن عبد ربه، وغيرها من كتب التراث التي كان لها أثر كبير في اليقظة الفكرية والرجوع إلى أصالتنا العربية.

- **التقدم العلمي والترجمة:**

---

[1] – المرجع نفسه، ص16.

[2] – المرجع نفسه، ص16 ،17.

[3] – علي علي مصطفى صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ص26.

لقد عملت الدولة المصرية منذ نهضتها الفكرية والعلمية على وصل شعبها بثقافة الغرب في عهدي (محمد علي) و(الخديوي اسماعيل) إذ قامت بإرسال العديد من المتعلمين إلى أوربا لكي يستفيدوا من الحركة العلمية التي كانت كبيرة جدا، وكانت فرنسا حينها تعج بالمتعلمين العرب من سوريا والعراق وغيرها من البلاد العربية التي كانت تبحث عن التقدم العلمي، وقد كان للترجمة العلمية للكتب الغربية إلى العربية أثره الكبير "في فنون الشعر وأغراضه، فاختفت الأغراض القديمة وظهرت فنون جديدة، وهي الشعر المسرحي، والشعر القومي، والملاحم الشعرية"[1]. وقد أسست بمصر مدرسة الألسن التي ترجمت أكثر من ألفي كتاب، وكان من أبرز هؤلاء المترجمين الكاتب المصري رفاعة رافع الطهطاوي.

التعريف بعصر النهضة:

هو مصطلح يقصد به الحقبة الممتدة من بدء الحملة الفرنسية على مصر عام 1798م، حتى نهاية الحرب العالمية الأولى 1918م. وقد كانت حملة نابليون من العوامل الأساسية التي أدت إلى وجود نهضة أدبية في الشعر والنثر العربي[2]، ونشات بفعلها تيارات أدبية متعددة منها من يعود إلى التراث القديم ويحاكيه، ومنها من يدعو إلى التجديد في الأدب شكلا ومضمونا.

مظاهر النهضة الأدبية في العصر الحديث:

توجد مظاهر متعددة تدل على وجود نهضة أدبية في العصر الحديث أثرت في الأدب العربي شعره ونثره، أدت إلى تطويره والاهتمام به بصورة أكبر، ومن أهم هذه المظاهر نذكر:

- الاهتمام بالتراث الأدبي القديم ومحاولة بعثه وأحيانا محاولة تقليده، عن طريق تحقيق المخطوطات ونشرها للتيسير على القارئ، والعمل على الانتفاع بها، فتم الالتفات إلى روائع المجد الغابر، وجلاء كنوزه بدراسات حديثة، تعزيزا للشعور القومي والوطني، لأن الشعوب تستمد نهضتها من إرثها التاريخي ورصيدها الحضاري بصفة عامة. وقد شجع الجيل الجديد في ذلك العصر على تحقيق التراث ونشره، من أجل محاكاته وتقليده مثل: محمد المويلحي، أحمد فارس الشدياق، في كتابتهما لفن المقامة.
- اتساع حركة التأليف والنشر: وذلك بسبب كثرة المدارس، والاهتمام بالتعليم. بالإضافة إلى تحديث مطبعة بولاق من قبل محمد علي، وهذا وسع دائرة المعارف، وزاد الاهتمام بالحصول على المعلومة من خلال الكتاب.

---

[1] – المرجع نفسه، ص25.

[2] – إبراهيم خليل، دخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة، عمان، ط1، 2007، ص27.

- تطوير الكثير من الفنون التي ظهرت في الأدب العربي القديم وتجديدها على مستوى العبارة والقالب والتفكير، وفي مقدمة هذه الفنون: الفقه اللغوي، فصول النقد الأدبي، والمتون، والمقالات الاجتماعية والسياسية والمباحث العلمية، وأدب الرحلات وشعر الوجدانيات، واالتغني بالوطن وإصلاح المجتمع وشعر الطبيعة، ومستحدثات الحضارة والتأمل الفلسفي، وشعر الأمثال، وكان من آثار ذلك اتجه الأدب العربي الحديث إلى التعبير عن قضايا الشعب وشؤونه الاجتماعية، الأمر الذي أخرج الأدب العربي من دائرة نفسه الضعيفة ومن دنيا القصور التي تمسح طويلا بأعتابها متكسبا متملقا ومتكلفا.
- إحياء الشعر العربي القديم وذلك من خلال نشر الدواوين الشعرية وتحقيقها، وشرح الألفاظ الغريبة فيها، فضلا عن أن الشعراء كانوا ينظمون أشعارهم على منوال الشعر القديم لإقناع الناس بأن شعراء العصر الحديث قادرون على الوصول إلى مستوى الشعراء القدامى مثل: المتنبي، والبحتري وغيرهما.

المحاضرة الأولى: الإحياء الشعري في المشرق

نضب الشعر العربي بعد العصر العباسي، وذلك بطغيان الصنعة وغلبة التكلف، وشيوع التقليد، واختفاء روح الإبداع والتجديد. فكان الشعر في عصر الجمود كما صوره العقاد:" كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الوزن، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة، حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التي كانت تشيد بها كتب البيان والبديع، فظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير

والتخميس، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنفيذه"[1].

وعلى إثر ذلك ظهرت حركة شعرية ناهضة فنية حاولت تحطيم أسوار الجمود وجدار التقليد وتدك حصونه،

حركة البعث والإحياء الجديدة التي تزعمها وحمل لواءها محمود سامي البارودي بربط الماضي بالحاضر، وأن تبعث إلى الحياة أروع النماذج من تراثنا الأدبي، والتي استمالت الأذواق والعقول، فبدأت العيون تتفتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة رائعة وراقية، خلفها لنا أسلافنا الأولون، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها وإذاعتها بين الناس.

أنقذ الارتداد إلى الماضي والامتداد به إلى الحاضر أو محاولة وصل الماضي بالحاضر الأسلوب الشعري من انحطاطه وضعفه، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبي والشعري يضاهي التجارب الشعرية للشعراء العباسيين، تجد فيه صور الأقدمين وطرائق صياغتهم، كما وعتها آذان شعراء حركة البعث من أمثال البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم.

غير أن محاولة اقتفاء أثر الشعراء القدامى ظلت نمطية ومقيدة بالإتباع في أمانة، مكبلة في معظمها بالولاء العقائدي لنماذج الشعراء القديمة، دونما إبداع محض أو تجديد صرف من شأنه أن يحرر الشاعر من التقليد والإتباع والمحاكاة.

مدرسة البعث والإحياء:

مدرسة البعث والإحياء هو اسم أطلق على حركة شعرية ظهرت في مصر في بدايات العصر الحديث، وقد قامت هذه الحركة الشعرية على مبدأ واحد هو التزام الشعراء مدرسة البعث بالأغراض الشعرية وبأسلوب الصياغة الشعرية عند شعراء عصور القوة والازدهار (العصر الجاهلي، العصر

[1] – محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص15.

الإسلامي، العصر الأموي، العصر العباسي) ومن أشهر شعراء مدرسة البعث والإحياء محمود سامي البارودي، أحمد شوقي، حافظ إبراهيم.

محمود سامي البارودي: (1838-1904):

يمتاز هذا الشاعر المصري الكبير بأنه كان أسبق شعراء الإحياء والنهضة إلى إخراج القريض العربي بما مني به من ضعف الديباجة في عصر الضعف والانحطاط. أعاد إلى النظم العربي مسحة من تلك الصياغة الفخمة المتينة التي عرفناها لفحول الشعراء كأبي تمام والمتنبي، غير أنه أكثر النسج على منوالهم والانسحاب على أذيالهم ولكن مع ذلك لم تمح شخصيته بالمحاكاة والتقليد، بل بقي قدر موفور من شعره يتمتع بنفحة شعرية خاصة قوية[1].

تعاطى أكثر الأبواب المطروقة في الشعر العربي، إلا أن شخصيته العسكرية واشتراكه في الحروب بجانب الدولة العثمانية، ثم بجانب العرابيين، هيأ له أن يبرع في وصف مواقف القتال متأثرا بالمتنبي، وكذلك نفيه بعد الثورة العرابية إلى جزيرة سرنديب، يسر له أن يجيد في الحنين إلى الوطن وتشوق الخلان.

فالبارودي جدد في الشعر العربي الحديث، فاهتم بالوزن والقافية، والمعنى واللفظ الفصيح، وارتقى باللغة الشعرية من من الصيغ الركيكة إلى المتانة والقوة والجزالة في الأسلوب، ويرجع الفضل في ذلك إلى أنه " نظم الشعر عن طبع وسليقة على الرغم من أنه لم يقرأ كتابا نظريا في فنون اللغة العربية كما يشير إلى ذلك حسين المرصفي صاحب كتاب (الوسيلة الأدبية)[2]". كما نوع البارودي في الأغراض الشعرية "فجعل للوطنيات بابا في الشعر العربي قرعه اللاحقون، وجعل من غربة النفي بابا آخر، وأسهم في تهذيب الأسلوب الشعري، والعناية بالأوزان، والقوافي، وأعاد إلى القصيدة رونقها الذي فقدته منذ قرون[3]".

---

[1]- رئيف خوري، نصوص التعريف في الأدب العربي، عصر النهضة والإحياء (1850-1950)، لجنة التأليف المدرسي، ص70.

[2] - محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، ص29.

[3] - إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص63.

رد البارودي إلى الشعر العربي عنصر الذاتية الذي فقده فترة من الزمن، وقد أشاد العديد من النقاد بدوره البارز ومكانته الشعرية. الناقد عباس محمود العقاد يقول أن " هذه آية الشاعرية الأولى، خاصة بعد أن اكتظت حياة البارودي بالتجارب والأحداث التي صقلت نفسه وزودته بذخيرة ذاتية شاعت في شعره من ذلك مشاركته في حرب جزيرة كريت، وفي حرب البلقان، ثم تجربة النفي إلى جزيرة سرنديب وما حل باسرته من مآسي فكل هذا كان له الأثر الملموس في طغيان النبرة الذاتية الحزينة على شعره[1]".

وعند التمعن فيما كتبه نجد ملامح التأثر بالشعراء القدامى وبخاصة الشعراء العباسيين والجاهليين، التي تتجلى في شكل القصيدة ومضامينها على الرغم من الحدود الزمنية الفاصلة بين عصر البارودي والعصور السالفة، فقد حافظ على نهج الشعراء القدامى، وحطم القيود والأغلال ففخر ووصف وشكا وحن إلى الوطن، وتغزل ومدح وهجا ورثى وقال في السياسة.

يقف البارودي على الطلل ويتذكر الأحبة كعادة الجاهليين، فيقول:

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

خلاءٌ تعفتها الروامس والتقت عليها أهاضيب الغيوم الحوافل

أسباب التسمية "البعث والإحياء":

سميت هذه المدرسة بالبعث والإحياء لأن روادها أعادوا للشعر قوته، وأنقذوه من حالة الخمود ولأنها بعثت الحياة في الشعر من جديد.

سميت كذلك بالاتجاه المحافظ، لأنه حافظ على عمود الشعر وعلى الأوزان والقوافي وعلى قوة المعنى والمبنى، وعلى سلامة اللغة وعلى الصور العربية القديمة وأكثروا من البيان البلاغي.

سميت كذلك بالكلاسيكية، لأنها تحافظ على السالف وتحافظ على العقلانية والالتزام بالعروض والقافية والنهج منهج أسلافهم.

[1] – محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث، ص29، 30.

كما سميت بالمدرسة التقليدية لأنهم احتذوا حذوا القدماء في بناء الشعر، والصور والأخيلة والالتزام بعمود الشعر ولم يأتوا بجديد.

1- العوامل التي هيأت البارودي[1] لريادة مدرسة البعث والإحياء:

توفرت في البارودي مجموعة من الخصائص أهلته لأن يكون رائد البعث والإحياء الشعري في المشرق العربي، أبرزها ما يلي:

- موهبته الشعرية واستعداده الفطري.
- إيمانه بعظمة أمته العربية وجمال لغتها الخالدة.
- اطلاعه على التراث العربي في عصور ازدهاره وحفظه لروائع الشعر العربي القديم.
- إتقانه اللغة التركية والانجليزية والفارسية، واطلاعه على آدابهم وحفظه الكثير من أشعارهم.
- كثرة أسفاره وتجاربه العميقة التي مر بها والتي صقلت عواطفه.
- إدراكه بأن الشعر الجيد يكمن فيما قبل عصور الضعف.
- استطاع البارودي أن ينظم شعرا قويا رصينا في عباراته وألفاظه، متينا في أساليبه، شريفا في معانيه، شعرا يحاكي به طبقة من شعراء العرب، وتبعه في هذا المسار الشاعر اللبناني (إبراهيم اليازجي) الذي

---

[1]- ولد محمود سامي البارودي عام 1839 في محافظة البحيرة بمصر، لأبوين من أصل شركسي في أسرة ذات ثراء ونفوذ وسلطان، فقد كان والده ضابطا في الجيش المصري برتبة لواء، تعلم القراءة والكتابة وحفظ القرآن الكريم وتعلم مبادئ النحو والصرف والفقه والتاريخ والحساب.التحق وهو في الثانية عشر من عمره بالمدرسة الحربية، وتخرج منها سنة 1854، كان يلقب بربب السيف والقلم. بعد اشتراكه في الثورة العرابية نفاه الاستعمار إلى جزيرة (سرنديب)بسريلانكا، بقي في المنفى بمدينة كولومبو عاصمة سريلانكا أكثر من سبعة عشر عاما يعاني الوحدة والمرض والغربة، فسجل كل ذلك في شعره النابع من الألم والمعاناة، هناك تعلم اللغة الإنجليزية حتى أتقنها.بعد أن بلغ الستين من العمر واشتدت عليه وطأة المرض وضعف البصر، عاد إلى مصر عام 1899 للعلاج، وكانت فرحته بالعودة إلى الوطن غامرة. ترك العمل السياسي وفتح بيته في القاهرة للأدباء والشعراء وكان على رأسهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومطران خليل مطران وإسماعيل صبري، وقد تأثروا به جميعا ونسجوا على منواله، فخطوا بالشعر خطوات واسعة. توفي في 12 ديسمبر عام 1904.

مؤلفاته: له ديوان شعري في جزأين ومجموعات شعرية سميت ب (مختارات البارودي) جمع فيها مقتطفات لثلاثين شاعرا من العصر العباسي، ومختارات من النثر تسمى (قيد الأوابد).

كما نظم قصيدة مطولة في مدح الرسول صل الله عليه وسلم تقع في 447 بيتا، وقد جارى فيها قصيدة البردة للبوصيري قافية ووزنا، وسماها (كشف الغمة في مدح سيد الأمة).

امتاز شعره بالجزالة ومتانة النسيج وسمو العبارة، وكان مشدودا إلى الموضوعات التقليدية القديمة في حين نجده قليل الالتفات إلى نفسه، كما نجد الشاعر العراقي (معروف الرصافي) المهتم بالقضايا السياسية والاجتماعية، ونجد أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم ممن تبعوا هذا المنهج.

2- خصائص مدرسة الإحياء والبعث:

- تقليد الشعراء القدامى في الصور والمعاني والأخيلة.
- قيام القصيدة على وحدة البيت.
- تعدد الأغراض الشعرية والموضوعات في القصيدة (المدح، الفخر، الهجاء، الرثاء، الغزل...)
- التزامهم بالأوزان الشعرية.
- عنايتهم بالأسلوب وبلاغته وروعة التركيب.
- استخدامهم لألفاظ من الشعر العربي القديم، مثل: عيون المها.

عرف البارودي الشعر بأنه: " ما ائتلفت ألفاظه، وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكليف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد[1]."

هذا التعريف يذكرنا بتعريف الشعر وشروطه وقواعده الذي كان سائدا في التشريع النقدي العباسي، وهو يستعيده ليبين الخط الذي انتهجه (انسجام الألفاظ والعبارات، جودة وصحة المعاني، الوضوح، الإيحاء، الطبع وعدم التكلف).

3- دور البارودي في النهوض بالشعر:

- التزم في شعره برصانة العبارة وقوة الألفاظ ومتانة الأسلوب وصفاء الخيال وجزالة التركيب وشرف المعنى.
- انتقل بالأسلوب من الغموض والتعقيد إلى الوضوح والسهولة، وذلك بتحريره من قيود الصنعة اللفظية.
- ارتقى بالكلمة والعبارة من الضعف والابتذال إلى صحة التركيب وقوته، وارتفع بهما من تكلف البديع وأثقاله إلى الرصانة والتحرر، ومن التعقيد والغموض إلى الإفصاح والوضوح.

1- عباس بن يحيى، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، 2004، ص50.

- انتقل بالعاطفة من البرود والجفاف إلى الحيوية والذاتية.
- انتقل بالموضوعات من السطحية والتكرار إلى معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية.
- حافظ على وحدة الوزن والقافية، وهو ما جعل موسيقى شعره قوية رنانة.
- انتقل بالخيال من الضيق والسطحية إلى التحليق في عوالم الشعر، فجعل صوره الخيالية كأنها لوحات متحركة مرئية ومسموعة.

4- محاكاة البارودي للشعراء السابقين:

قام البارودي بمعارضة الشعراء القدامى في بعض قصائدهم، فسار على وزنها وقافيتها، ولم يكتف بالتقليد والنقل، بل نافسهم في بعض معانيهم، وقد أعلن في مقدمة ديوانه أنه يحاكي الشعراء الماضين ويعارضهم فيما ينظم، ووصف الرافضين لهذه الطريقة بالجهل والغفلة، فقال[1]:

تكلمت كالماضين قبلي بما جـــرت به عادة الانسان أن يتـكلما

فلا يعتمدني بالإساءة غافـــــــل فلا بد لابن الأيك أن يترنـــما

انصرف البارودي إلى الشعر العربي القديم، وعكف على دراسته وخرج بأفضل نماذج جمعها في كتابه (مختارات البارودي) يحذوه حب عميق لهذا الأدب، وأمل سعيد في محاكاته، فانكب على ينابيع الأدب القديم الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، ولم يتركها إلا بعد أن تمثلها، فصارت جزءا لا يتجزأ من روحه وفنه.

يقول البارودي:

فلا تثِق بودادٍ قبل معرِفةٍ فالكُحل أشبهُ في العينين بالكَحَلِ

وهو تقليد لقول المتنبي:

لأنَّ حِلمَكَ حِلْمٌ لا تَكَلَّفهُ ليس التَكَّحُلُ في العينين كالكَحَل

1- محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، دار العودة، بيروت، د.ط، 1998، ص85.

كما يقول البارودي مقلدا أبو نواس في رائيته المشهورة (أجارة بيتنا):

أبى الشوق إلاَّ أن يحِّن ضميرُ وكُلُّ مَشوقٍ بالحنينِ جدير

يقول أبو نواس:

أجارةَ بيتِينا أبوكِ غَيورُ ومَيسورُ ما يُرْجَى لَدَيكِ عَسِيرُ

كما يقول البارودي:

طَربتُ وعَادتنِي المُخيلة والسكر وأصبحتُ لا يلوى شيمتي الزجر

وهي تقليد لقول أبو فراس الحمداني:

أراك عصِّي الدمع شيمتُكَ الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليكَ ولا أمرُ

5- نماذج من أشعار البارودي:

لم يخرج البارودي في معظم ما نظم عن الأغراض الشعرية المعروفة في الأدب القديم كالمدح والفخر (مع المبالغة فيه) والوصف، والرثاء والغزل (الوقوف على الأطلال) والهجاء والزهد والحكمة.

وفيما يلي بعض شعره في وصف حرب (كريد) وهي جزيرة كريت اليونانية، وقد اشترك فيها مع الجيش المصري مقاتلا أهل الجزيرة الثائرين على السلطان العثماني سنة 1865، يقول:[1]

أخذ الكرى بمعاقد الأجفـــــان وهفا الثرى بأعنة الفرســـــان

والليل منشور الذوائب ضــارب فوق المتالع والربى بحـــــران

لا تستبين العين في ظلمائــها إلا اشتعال أسنة المـــــــران

[1] – إيمان البقاعي، الوطن في أدب الشراكسة العربي والمغرب، ص62.

تسري به ما بين لجة فتـــية تسمو غواربها على الطوفـــــان

في كل مربأة، وكل ثـــــنية تهدار سامرة، وعزف قـــــيان

تستن عادية، ويصهل أجـرد وتصيح أجراس، ويهتف عـــان

قوم أبى الشيطان إلا نزغـهم فتسللوا من طاعة السلطـــــان

إن شعر البارودي يصح اتخاذه فاتحة للأسلوب العصري الراقي، بعد إسفاف الشعر وانحداره إلى الرداءة.

ومن أمثلة ما طرق من أغراض شعرية قوله في الفخر[1]:

أنا مصدر الكلم النوادي بين الحواضر والغوادي

أنا فارس، أنا شاعـــر فـــي كل ملحمة ونادي

إذ جمع في بيتين من الشعر افتخارا بنفسه لفصاحته وامتلاكه لناصية اللغة، وبفروسيته وشجاعته وهو المشهود له في كل مكان يقصده أو مناسبة يحضرها بفروسيته.

ويقول مفتخرا كذلك في موضع آخر[2]:

لعمرك ما حي وإن طال سـيره يعد طليـقا والمنون له أســـر

وما هذه الأيام إلا منـــــــازل يحل بها وشركها ســفـــــــر

فلا تحسبن المرء فـيها بخالد ولكنه يسعى وغايته الـعمـــر

وقال مفتخرا بقومه الشراكسة[1]:

---

[1]– محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص184.

[2] – المصدر نفسه، ص148.

نماني إلى العلياء فـــرع تأثـــــلت أرومته في المجد وافـــــتر سعد

وحسب الفتى مــجدا إذا طالب العـــلا بم كان أوصاه أبـــــــوه وجده

نحنُ الشراكِـــسةُ لا نرضَى بائِـــــقة أنف العدو السيف نجدعـــــــه

حبُّ الشراكِسة فرضٌ والهـــــــوى قدرٌ ما قدر الله حق لا نضـــيعهُ

يقول في الوصف في سجنياته[2]:

فسواد الليل ما أن ينقضي وبياض الصبح ما إن يُنتـــــظَر

لا أنيس يسمع الشكوى ولا خبر يأتي ولا طيف يمـــــــــر

بين حيطانٍ وباب موصد كـلما حركَّهُ الســـــــجَّان صرْ

وقد عرف البارودي أيضا بروح البطولة وأجواء الحماسة في شعره، جامعا بين الشجاعة في ساحات الورى وبين القدرة على تحمل الصعاب فيها. يقول في هذا الشأن[3]:

جدير إذا ما همَّ أن يكسو القنا وبيـــض الظـبا ثوبا من الدم أحـمر

وما كلٌّ من ساس الأعنَّةُ فارسا ولا كلٌّ من ناش الأســـنة قســـورا

ومن شعره في مناهضة الخديوي، قوله[4]:

أرى رؤسا قد أينعت لحصـــادها فأين، ولا أين السيوف القـــواطع

---

[1]– محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص148.

[2]– المصدر نفسه، ص 252، 253.

[3]– المصدر نفسه، ص277.

[4]– المصدر نفسه، ص140.

فكونوا حصيدا جامدين أو افزعوا إلى الحرب حتى يدفع الضيم دافع

أهبت فعاد الصوت لم يقض حاجة إليَّ ولباني الصدى وهو طـائع

فلم أدر أن الله صور قبلـكم تماثيل لم يخلق لهـن مسامـع

وعند فشل الثورة وتخاذل أبنائها، كتب يقول [1]:

لأي خليل في الزمان أرافـق وأكثر من لاقيت خب منـافـق

بلوث بني الدنيا فلم أر صادقا فأين لعمري الأكرمون الأصـادق

أحـاول أمرا قصرت دونه النهى وشابت ولم تبلغ مداه المفـارق

ويقول في غرض النسيب:[2]

رقَّت لي الورقاء في عذاباتها وبكت عليَّ بدمعها الأنـداءُ

وتحدثت رسلُ النسيمِ بلوعَتي فلكلِ غصنٍ نحوَها إصـغاءُ

كلف تناقله الحمام هن الصبا فصبت إليه الغيد والشـعراءُ

وكتب أيضا في الحكمة ناصحا فقال[3]:

واترك الحرص تعش في راحة قلما نال منه حـرص

قد يضر الشيء ترجو نفعه رُبَّ ضمآن يصفو الماء غـصَّ

ويقول في غرض الهجاء[4]:

كَيْفَ أهجوكَ والدناءةُ سورٌ من حديدٍ يقيكَ طعني وضربي

لكَ عِرضُ أرَقُ نسجاً من الر يح وأوهى من طيلسان ابن حرب

وقال أيضا في الرثاء معبرا عن حزنه وأساه لفراق زوجته بعد أن ورد إليه نعيها وهو بمنفاه (سرنديب)[5]:

هيهات بعدك أن تقرّ جوانحي أسفا لبعدكِ أو يلـين مهادي

---

[1]- محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص146.

2- المصدر نفسه، ص38 ،39.

3- المصدر نفسه، 297.

4- المصدر نفسه، ص149.

[5]- المصدر نفسه، ص155.

ولهى عليك مصاحب لمسيرتي والدمع فيكِ ملازم لـــــــــوسادي

فإذا انتبهتَ فأنتِ أوّل ذكـــرتي وإذا أويتَ فأنت آخـــــــــــر زادي

فالإحساس بهول الفاجعة وقد بلغ صداها مسامع الشاعر في منفاه مرتبط بقيم الوفاء لقدسية العلاقة التي تجمعه بزوجه، لما لوجودها من أهمية ودور كبير في حياته.

وكان له شعر في الزهد تذكيرا بالحال والمآل[1]:

لا عـيـش إلا للـــــنفـادِ فأحـبب حيـــاتك أو فعـادي

وابخل بنفسك أو فجـــــدْ كل الأمـــــــــور إلى فساد

أين الأولى شقوا البـــــحو ر وشيـــدوا ذات العـــمادِ؟

6- تلامذة البارودي:

- **تلاميذ بالمشافهة:** أحمد شوقي، حافظ إبراهيم، أحمد محرم (من مصر).
- **تلاميذ بالمراسلة:** شكيب أرسلان (سوري).
- قراءة أعماله من خلال كتاب (الوسيلة الأدبية) الذي ألفه أستاذه الشيخ حسين المرصفي. مثل: معروف الرصافي، جميل الزهاوي، عبد الرحمان الكاظمي. لأنهم من العراق.

7- دور تلاميذ البارودي في تطوير مدرسة الإحياء:

قام الجيل الجديد من تلاميذ البارودي بتطوير الاتجاه الذي بدأه أستاذهم البارودي، وذلك من خلال:

- انفتاحهم على الثقافة الغربية نتيجة لمعرفتهم للغات الأجنبية واختلاطهم بالأجانب وقراءتهم للمترجمات.
- الإيمان بفكرة الجامعة الإسلامية واعتبارهم رمزا لوحدة المسلمين في مواجهة الاحتلال.
- تأثير النضال الوطني الذي عمَّق وعي المثقفين بضرورة التمسك بتراث الأجداد وبالماضي العريق.
- اهتمامهم بقضايا الأمة مثل: ضرورة الإصلاح، حرية الصحافة، تحرير المرأة، تعدد الأحزاب.

8- مظاهر التجديد عند تلاميذ البارودي: أو كيف تفوق تلاميذ البارودي عليه:

- الانفتاح على الثقافة الغربية.
- عالجوا مشكلات مجتمعهم وعالمهم الإسلامي.

[1] – محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص190.

- التعبير عن روح العصر، سياسيا، اجتماعيا، ثقافيا.
- خطوا بالشعر خطوات عظيمة فاقت ما قام به البارودي إذ اهتموا بالجانب الوجداني ولم يهتموا بالمحاكاة والتقليد بل تفوقوا على البارودي في الاهتمام بالصياغة وروعة البيان وحلاوة الموسيقا.
- الاتجاه نحو التجارب الذاتية، والاهتمام بالجماهير وآمالها وآلامها.
- مال أسلوبهم إلى السهولة بسبب ارتباطهم بالصحافة.
- التنوع في الأغراض وابتكار المعاني وفي سبيل ذلك ساروا في اتجاهين:

✓ الاهتمام بثقافة العصر.

✓ الأخذ من التراث.

هكذا يتضح أن الخصائص المميزة لشعر مدرسة البعث والإحياء التي ترأسها البارودي تبدو للوهلة الأولى مرتبطة بشكل القصيدة ومعمارها الفني المتأسس على وحدة البيت أو الأبيات مع تفرد كل منها بمعنى مستقل عما يليه من أبيات في القصيدة الواحدة، مع اعتمادها موسيقى على البحور العروضية الأكثر حضورا عند الشعراء القدامى حال وصفهم أو رثائهم أو وقوفهم على الأطلال محافظة منهم على الإيقاع الخارجي الذي لا يستقيم بناء القصيدة إلا بإتباع نسقه وفقا لنظام لغوي بجزالة ألفاظه وقوة عباراته، بيد أن اللغة الموظفة عند شعراء الإحياء وعلى رأسهم محمود سامي البارودي هي لغة قاموسية تحتاج إلى بحث عن معاني مفرداتها لصعوبتها وعدم فهمها، لقلة توظيفها وتداولها.

المحاضرة الثانية: الإحياء الشعري في المشرق (مرحلة ما بعد البارودي):

(أحمد شوقي، حافظ إبراهيم، معروف الرصافي)

ترتبط هذه المرحلة بالنتاج الشعري لتلاميذ البارودي، نذكر منهم أحمد شوقي[1] (1868-1932)، وحافظ إبراهيم (1872- 1932) ومعروف الرصافي (ت 1945)، واللافت أنهم بقوا محافظين على بعض الخصائص الفنية المميزة للقصيدة التقليدية، ومنها على الخصوص وحدة البيت أو الانتقال المفاجئ من الموضوع الأصل إلى موضوعات أخرى فرعية، وهو ما يفقد القصيدة تلاحمها العضوي.

فتلاميذ البارودي قاموا بإتباع منهجه فحافظوا على القديم، ثم أحدثوا بعض التطوير في هذا المنهج عن طريق ارتباطهم بقضايا مجتمعهم واستفادتهم من ثقافة العصر، وبذلك تمثلوا فكر الكلاسيكية الجديدة التي تربط المضمون بالمنحى الذاتي وتأخذ الشكل من القديم.

يعد أحمد شوقي من أبرز شعراء العصر الحديث الذين تعمقوا في التراث واستوعبوا حاضر الأمة وماضيها، فعبروا عن ضميرها ووجدانها بلسان العصر، كما كان من كبار الشعراء الذين بصموا أشعارهم ببصمات خاصة، تعبر عن دنياهم وتعكس شخصياتهم ورؤاهم المتفردة، فقد كان لكل واحد منهم عالمه الخاص الذي استوعب رؤيته وموقفه الفكري، وبناؤه الفني ولغته وأسلوبه الشعري.

إن القارئ لأشعار شوقي يدرك أنه لم يكتف بتوظيف المادة التاريخية والاجتماعية توظيفا باردا باهتا، ولكنه وظفها بعد أن هضمها واستوعبها وخلع عليها من روحه ورؤيته وصياغته وموقفه وشخصيته فتجاوز ذلك الرتابة والتقريرية الجافة.

---

[1]- أحمد شوقي هو أحمد بن علي بن أحمد شوقي ولد في القاهرة سنة 1868، لأب ذي أصول كردية من مدينة السليمانية العراقية، وأمه تركية الأصل، وكانت جدته لأبيه شركسية وجدته لأمه يونانية، بايعه الشعراء العرب سنة 1927 أميرا للشعراء. حيث كان حينها أكبر مجددي الشعر العربي المعاصرين، التحق بمدرسة الحقوق، ثم بمدرسة الترجمة، ثم سافر ليدرس الحقوق في فرنسا على نفقة الخديوي توفيق، أقام في فرنسا ثلاث سنوات حصل بعدها على الشهادة النهائية، نفاه الانجليز إلى إسبانيا سنة 1914 بعد مهاجمته للاحتلال البريطاني، وخلال فترة نفيه تعلم اللغة الاسبانية وقرأ كتب التاريخ الخاصة بالأندلس وأطلع على مظاهر الحضارة الإسلامية في الأندلس، وزار آثار المسلمين وحضارتهم في قرطبة واشبيلية وغرناطة. ليعود إلى وطنه سنة 1920، توفي 1932 وخلد في إيطاليا بنصب تمثال له في إحدى حدائق روما. مؤلفاته: جمع شعره ف ي ديوانه (الشوقيات) الذي صدر في أربعة أجزاء، أما الأشعار التي لم يضمها الديوان فقد جمعهما محمد السربوني في مجلدين أطلق عليهما اسم (الشرقيات المجهولة).

كما يعد شوقي من أبرز شعراء الاتجاه التقليدي خاصة من حيث صياغته للعبارة الشعرية وإحساسه المرهف بإيقاع الألفاظ وإبداعه الصور الفنية الجميلة، زرائد الشعر التمثيلي، ألف ست مسرحيات منها: مصرع كليوباترا، مجنون ليلى، ومسرحية نثرية (أميرة الأندلس)،

اشتهر أمير الشعراء بشعر المناسبات الوطنية والاجتماعية، والشعر الديني الذي خصص له العديد من القصائد منها: سلوا النبي، الهمزية النبوية، نهج البردة، كتب العديد من المسرحيات الشعرية: على بك الكبير، مجنون ليلى، مصرع كليوباترا، قمبيز، عنترة، أميرة الأندلس، الست هدى، شريعة الغاب، البخيلة، وكتب أيضا الروايات منها: عذراء الهند، الفرعون الأخير، وله في النثر كتاب (أسواق الذهب).

اتسمت أعماله الأدبية في إسبانيا بالحزن والأسى والغناء الحزين، مع أن هذه البيئة الجديدة كانت تربة خصبة للشعر، لكن شوقي لم يستقبلها بالفرح بل استقبلها بالحزن والألم بسبب بعده عن الوطن[1]. أشهر شوقي شعره سيفا في وجه المستعمر الإنجليزي لبلاده على الرغم من كونه في المنفى، وعند عودته لم يجف مداد قلمه الثائر، ولم تنقطع أخبار بلاده عنه، فكانت الرسائل متبادلة بينه وبين أصدقائه في مصر لا سيما حافظ إبراهيم وإسماعيل صبري. وإذا كان شوقي قد تناول في ديوانه الأغراض المعروفة عند الشعراء القدامى من مدح ووصف وفخر وهجاء وحكمة وهجاء ورثاء. فإنه مع ذلك خاض في موضوع الوطنية والقومية.

اتجهت مدرسة الإحياء والبعث في طريق التطوير على يد تلاميذ البارودي، وكان على رأسهم أحمد شوقي الذي اجتمعت له عدة عوامل ساعدته على التجديد:

- إطلاعه على الأدب الفرنسي.
- إتقانه اللغة العربية واللغة الفرنسية واللغة التركية.
- دراسته للحقوق.
- مجالسته لشعراء الغرب وتأثره بالمسرح الأوربي.

مظاهر التجديد عند أحمد شوقي:

[1] – عطوي فوزي، أحمد شوقي أمير الشعراء، دراسة ونصوص، ط3، دار صعب للنشر، بيروت، 1978، ص27.

- **الاتـــجاه إلى الـــــتاريخ:** كتب قصيدة (كبار الحوادث في وادي النيل) مستعرضا تاريخ مصر من عهد الفراعنة إلى عهد محمد علي وقال في مطلعها[1]:

همت الفُـلك واحـتواها الـماء وحداها بمن تقـــــل الرجـــــاء

- **استلهـــــــام التـــراث الإسلامي:** مدح الرسول صلى الله عليه وسلم قائلا:

ولد الهـدى فالكائـنات ضـياء وفـــــــــمُ الزمان تبـسم وضـــياء

- **الاتجاه إلى تصويـــر المخـــترعات الحـــديثة:** ومن ذلك قوله في وصف الطائرة:

أعقابٌ في عنان الجو لاح أم سحابٌ فرَّ من هوج الرياح

- **الاتجاه إلى كتابة المسرحيات الشعرية:** كتب شوقي العديد من المسرحيات.

يقول في قصيدته عن ذكرى المولد النبوي[2]:

سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابـــا

وأحبابٍ سقيت بهم سُلافا وكان الوصل من قِصر حبابا

ونادمنا الشباب على بساط من اللذات مختلفٍ شرابا

وكل بساط عيش سوف يطوى وإن طال الزمان به وطابا

كأن القلب بعدهم غريب إذا عادته ذكرى الأهل ذابا

ولا ينبيك عن خلق الليالي كمن فقد الأحبة والصحابا

[1] – أحمد شوقي، ديوان الشوقيات، (17/ 1–32)، تقديم: حسين هيكل، دار الكتب العلمية، بيروت.

[2] – محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص20.

أخا الدنيا، أرى دنياك أفعى تبدل كل آونة إهابـــــا

كما نجد أشعار الغزل وهي كثيرة، يمتلئ بها الجزء الثاني من ديوانه، وفيها قصائد كاملة الوزن، مثل قوله:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغريهن الثناء

ويقول في (نكبة دمشق) [1]:

سلام من صـبا بردى أرق ودمـع لا يـكفـكف يا دمشـق

ومعـذرة اليراعة والقوافـي جـلال الـرزء عن وصـف يدق

وذكرى عن خواطرها لقـلبي إليـك تلفت أبدا وخـفـــــق

وبي مما رمتك به اللـيالي جراحات لها في القلب عمـــق

التي يمكن التصرف في أبياتها حذفا أو تقديما أو تأخيرا دون أن يتأثر معنى القصيدة العام لانبنائها على وحدة البيت وبناء القصيدة التقليدية من وقفة بكائية أو وصف فيه حسرة وألم، على أن ذلك لا ينقص من القيمة الفنية والتاريخية للقصيدة الشاهدة على ما ألم بدمشق.

كما خاض شوقي في موضوع الوطنية، ومن أمثلته قوله حين كان في منفاه[2]:

اختلاف الليل والنهار ينسي اذكرا لي الصبا وأيام أنـــسي

وصفا لي ملاوة من شباب صورت من تصورات ومـــسّ

عصفت كالصبا اللعوب ومرت سنة حلوة ولذة خلـــس

[1] – أحمد شوقي، الشوقيات، ص74.

[2] – المصدر نفسه، ص45، 46.

نلاحظ أن القصيدة تقليدية البناء، والمتمثل في التصريع القائم على التجانس الصوتي بين عروض البيت الأول وضربها إلا أنها تضمنت معانٍ جديدة متصلة بواقع الشاعر بعيدا عن وطنه، ولهذا لم يجد لنفسه بديلا عنه في واقعه.

كما أنه يبدو أكثر وطنية وارتباطا بأرضه في قوله[1]:

وطـني لو شغـلت بالخلد عنه نازعـتني إليه في الخلد نفـسي

وهاهو يعبر عن ضمير الأمة متمثلا حضارتها، معبرا عن مصيرها بعيدا عن الوصف الخارجي والنبوة الخطابية، والزخرف اللفظي بقوله[2]:

فمن يغتـر بالدنيا فإني لسـبت بها فأبـليت الثـيابا

جنيت بروضها وردا وشـوكا وذقـت بكـأسها شـهـدا وصـابا

فلم أر غير حـكم الله حكـمـا ولـم أر دون بـاب الله بابـا

ولا عظَّـمت في الأشـياء إلا صـحيح العلم، والأدب اللبـابا

ولا كـرمت إلا وجـه حر يقـلد قومـه المـنن الرغابا

ينضاف إلى ذلك أن شعره غني بالعنصر الموسيقي والإيقاع الشعري، ذلك أن الأثر الشعري هو في نهاية الأمر شكل إيقاعي، يسعى إلى طرح رؤية تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي، ومن ثم فالنص الشعري إيقاع وتعبير يجمع بين النغم والمدلول، ويصل بين التعبير وصاحبه وموضوعه.

ويقول[1]:

---

[1] – أحمد شوقي، الشوقيات، ص46.

[2] – المصدر نفسه، ص76.

علـــمـوه كيف يجفـو فجفا ظـــالم لاقـــيت مـنه ما كـفى

وفي نسيجه الشعري بما يشتمل عليه من تقديم وتأخير، وحذف وإضمار واستعمال للإيقاع، أو ما يعرف بحسن التقسيم، ومن استخدام خاص للعطف والطباق والمقابلة، ومن انتقاء للكلمات ما يدل على جلال شعره، نحو قوله[2]:

ولد الهدى فالكـــائنات ضيـاء وفـــم الزمان تبـــسم وثـــناء

وقوله في (الهمزية النبوية)[3]:

إن الشجاعة في الرجال غـــــلاظة ما لم تزنـــها رأفـــة وســـــــــــخاء

والحرب يبعـــــثها القوي تجـــــبرا وينـــــوء تحت بـلائها الضـــعفاء

و قوله في العلم والتعليم[4]:

قـــم للعلـــم وفـــه التـــبجيلا كـــاد المعـــلـــم أن يكون رسـولا

أو قوله في مطلع (شهيد الحق)[5]:

إلام الخـــلف بينكم إلامـــــا وهذي الضـــجـــة الكبـــرى علاما؟

ويقول في (نهـــج الـــبردة)[6]:

---

[1] – أحمد شوقي، الشوقيات، ص47.

[2] – المصدر نفسه، ص64.

[3] – المصدر نفسه، ص68.

[4] – المصدر نفسه، ص65.

[5] – المصدر نفسه، ص68.

[6] – المصدر نفسه، ص81.

صلاح أمرك للأخلاق مرجعـــــه فـقوم النفس بالأخلاق تـــــستـــــقم

والـنفــس من خـيـرها في خير عافـية والنــفـــس من شرها في مرتع وخـــــيم

أما قوله في الرثاء فإن شوقي يؤثر العاطفة الهادئة الخاضعة لسيطرته البعيدة عن الانفعالات الجياشة الصاخبة. ومن رثائه لسعد زغلول قوله[1]:

شيعـوا الشمـــــس ومالوا بضحاهـــا وانحنى الشرق عليها فـــــــــبكاهـا

ينضاف إلى ذلك قدرة شوقي على الخروج إلى الإطار الإنساني العام وتجاوز حدود الفردية أو المحلية، والكشف عن قيم إنسانية تحمل الكثير من معاني الحكمة تشبه المقولات العامة التي تتخطى حدود الموقف أو الحدث الصغير، إلى تكثيف لحظة فكرية وشعورية.

إن هذه بعض ملامح القدرة الشعرية عند شوقي، وهي تقوم دليلا على أنه حقق دنياه الفردية واستطاع أن يسير بسهولة وحرية على طريق الإحياء والمحافظة على رنين القدامى وأشكالهم.

كما تميزت مرحلة ما بعد االبارودي بظهور الشعر القصصي والتمثيلي عند خليل اليازجي (1856- 1889)، وعزيز أباظة (1899-1972)، وأحمد شوقي في مسرحياته التاريخية الكلاسيكية ومنها مسرحيته الشعرية (كليوبترا) التي يقول في مقطع من مقاطعها الحوارية بين كليوبترا وكاهن المعبد[2]:

كليوبترا:

أبي لا العزل خفـــــــت ولا المنايا ولـــــــكن أن يسيروا بي سبيـــــــا

أيوطـــــــــأ بالمناسم تاج مصر وثمة شعـــــــرة في مفرقـــــــيا؟

أنوبيس (الكاهن):

[1] – أحمد شوقي، الشوقيات، ص 53.

[2] – أحمد شوقي، مصرع كليوبترا، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص73.

لتـــــــأت المقادير أو فلتذر تعالي كليوبترا ألـــق النظـــــر

كليوبترا: أفـاع؟ أبي نحها أخفها أعـــــوذ بأزيس من كل شـــر

فماذا تريد بإحرازهـــــــن وهل يقتني عاقل ما يـــــــــضر؟

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

لقد تحرك شوقي في مسرحياته بين أرجاء التاريخ فضلا عن إفادته من السير الشعبية وقصص العشاق النثرية في التراث العربي وتاريخ المماليك والفراعنة وأيام الفرس، وكان الرصيد المعروف لهذه الموضـــوعات قد أفـــاد شوقي في تشكيل مادة مسرحيـــة لها بدايـــة ونهـــاية ومكان وزمان وحـــــدث وشخصيـــات[1].

ظهرت أنواع من الشعر وليدة العصر الحديث ومتطلباته القومية ومنها ما يصطلح عليه بالشعر السياسي والوطني الذي تردد صداه في نفوس الشعراء وأقلامهم، وهم من أبناء الشعب وصميمه ولهذا غلبت عليهم النزعة الوطنية أكثر من العصبية الحزبية[2]. ونجد الشعر الاجتماعي بتناوله مشاكل التعليم وحركات العمال والحث على التحلي بالفضائل والدعوة إلى تحرير المرأة كل حسب ميوله ونظرته وبيئته

[1] – مجموعة من المؤلفـــين، ملامح النثر الحديث وفنونه، ط01، دار الأوزاعـــــي للطباعة، بيروت، لبنان، 1997، ص164.

[2] – محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه، دار الكتاب العربي، مصر، 1957، ص203.

وتناول كذلك مشكلة الفقر ليعرف هذا الشعر، بتشعب غاياته وتعدد موضوعاته، طريقه إلى الأدب الحديث[1].

حافظ إبراهيم (1872- 1932): أحد قادة مدرسة البعث والإحياء، ومن الشعراء الذين أسهموا في مرحلة ما بعد البارودي، أحد كبار شعراء العربية الذين كان لهم أثر واضح في تطور نهضتنا الشعرية الحديثة، فقد كان له لونه الخاص مع محافظته على القديم، وكانت له شخصيته الفنية التي ارتكزت على ظاهرتين من ظواهر الإبداع الفني، وهما عاطفته وإيقاعه، فعاطفته دافئة حارة لا تكاد تلوح كاذبة، تصدر عن انفعال فريد أصيل، وكانت هذه الظاهرة شيئا ينبع من ذاته شيئا يسكنه لأنه جزء من طبيعته التي ولد بها، لأنه من أبناء الشعب الذين يتفاعلون مع أحداث وطنه، وقد ضاق مرارة الفقر واليتم والحرمان في حياته، وأحس بآلام المحرومين والفقراء، وعبر عن معاناتهم[2].

لقب بشاعر النيل وشاعر الشعب، فقد سار في شعره على هدي الشعراء القدامى في التزامه بنظام القصيدة العربية بهيكلها القديم القائم على نظام الشطرين، وطرق الأغراض الشعرية القديمة التي طرقها الشعراء قبله. ولد بأسيوط بمصر على متن سفينة كانت ترسو في نهر النيل، والده مصري ووالدته تركية، فقدهما صغيرا، فكفله خاله، التحق بالشرطة، واشتهر بشعره حتى صار من أشهر الشعراء، أتقن اللغة الفرنسية وترجم رواية (البؤساء) لفيكتور هيجو، خلف ديوانا شعريا حافلا بالأغراض القديمة والموضوعات الحديثة.

تفوق حافظ في الرثاء تفوقا واضحا، ولعل رثاءه لسعد زغلول أكبر شاهد على تفوق هذه الظاهرة عنده، وهي ظاهرة الانفعال الفريد الأصيل، يقول[3]:

إيه يا ليل هل شهـــــدت المصابا كيف ينصب في النفوس انصـــــبابا

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولـــــــى وغـــــــــابا

---

[1] – المرجع نفسه، ص206.

[2] – محمد زكي العشماوي، مرجع سابق، ص37.

[3] – حافظ إبراهيم، ديوانه، ط03، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1987، ص05.

وانع للنيرات سعدا فـــــــــسعد كان أمضى في الأرض منها شـــهـابا

قد يا ليل من ســــــــــوادك ثوبا للـدراري وللضـــــــــــحى جـــلبابا

وهكذا نرى كيف استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الانفعال القوي الحار، فإذا بالشعر يجسد المصاب تجسيدا. فشعره غلبت عليه الديباجة وعذوبة الرنة الموسيقية ورقة الذوق والعاطفة على حساب التوليد والاشتقاق في المعارف وقد حببته إلى الشعب وطنيته ونزعته الديمقراطية وروحه الظريفة.

أجاد حافظ في الشعر السياسي والاجتماعي، وتفوق في الرثاء وشكوى البؤس والظلم، وله في الوصف جولات حسان، منها قصيدته التي صور بها تصويرا مؤثرا زلزال إيطاليا سنة 1908، وما صحبه من حريق وغرق وتلف في الأرواح، جاء فيها[1]:

نبئان إن كنـــــــــــتما تعلمان ما دهى الكـون أيها الفرقـــدان

مال "ميســين" عوجـلت في صباها ودعـــــاهـــا من الردي داعيان

خســــــفت، ثم أغرقـت، ثم بادت قضـــــــــي الأمـر كله في ثوان

بغت الأرض والجـــــبال عليـــها وطـــــغـى البحر أيما طغـــيان

يقول في غرض المدح، في مدح محمد عبده[2]:

قالوا صـــدقت فكان الصدق ما قالوا ما كل منتـــــــسب للقول قـــوَّالُ

هذا قريـــضي وهذا قـــــدر ممتدحي هل بعد هـــــذين إحكام وإجـــلال؟

إنِّي لأبـــــصر في أثناء بـــــــردته نورا به تهتدي للحـــــقِّ ضـــلال

[1] – حافظ إبراهيم، ديوانه، ص20.

[2] – المصدر نفسه، ص15.

من خلال معنى ومبنى المقطع الشعري يتضح لنا مدى جودة التركيب وسلاسة الانتقال من فكرة إلى أخرى دونما تجاوز لإيقاع الأبيات وموسيقاها الخارجية الخاصة ببحر البسيط.

كما قال في غرض **الرثاء** بما له من توظيف نصي تتظافر فيه الكلمات وتحشد فيه المعاني وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بشخصية من الشخصيات المعاصرة للشاعر، كقوله في تأبين جورجي زيدان[1]:

دعاني رفاقي والقـــوافي مريضة وقد عقدت هوج الخطوب لساني

فجئت وبي ما يـعلم الله من أسى ومن كمد قد شفني وبرانـــــي

مللت وقـــــــوفي بينكم متلهفا على راحل فـــــارقـته فشجاني

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

ومما قاله في **الشعر الاجتماعي** على لسان اللغة العربية وما حل بها بين أهلها إهمالا لمنزلتها التي كان من الواجب أن تنالها بما لها من قدرة على التأقلم ومجاراة ما يستجد في عالم المعرفة، ويكفيها فضل أنها لغة القرآن الكريم[2]:

رجعت لنفـــــسي فاتهمت حصاتي ونـاديت قومي فاحتسبت حيـــاتي

رموني بعـــقم في الشباب وليتني عقمت فلم أجزع لقول عـــــداتي

ولدت ولمَّا أجد لعرائـــــــــسي رجالاً وأكـــفاءً وأدت بنـــــاتي

[1] – المصدر نفسه، ص497، 498.

[2] – حافظ إبراهيم، ديوانه، ص25.

وسعت كتاب الله لفـــظا وغاية وما ضقت عن آي به وعـــظاتي

أنا البحر في أحشائه الدر كـــامن فهل سألوا الغواص عن صـدفاتي

ومن شعره الاجتماعي المطالب بتعليم النساء، يقول[1]:

من لي تربية النســـــاء فإنها في الشـــرق علة ذلك الإخـــفاق

الأم مدرســـة إذا أعـــــددتها أعـددت شعـــبا طيب الأعـــراق

الأم أستاذ الأســـــتاذة الألـــى شغلت مآثـــــرهم مدى الآفـــاق

أنا لا لأقول دعوا النساء سوافرا بين الرجـــال يجلن في الأســـواق

يدرجـــن حيث أردن لا من وازع يحـــــــذرن رقبته ولا من واقـــي

وكتب أيضا في الشعر السياسي بما يمثله من أبعاد تجديدية خاصة بالمضمون الشعري المتعلق بقضايا الوطن ومعاناته من الاستعمار وآثاره السلبية، ومن ذلك قوله ناصحا قومه[2]:

كونوا رجالا عاملـــــين وكذبوا والصبح أبلج، حـــامل المصبـاح

ودعـــوا التخاذل في الأمور فإنما شبح التخاذل أنـــــكر الأشـباح

والله مـــا بلغ بنا الـــــــــمدى بسوى خـــــلاف بيننا وتـلاحـــي

مـــعروف الرصـــافي (1875-1945):

شاعر وأكاديمي عراقي، ولد في بغداد من أب كردي النسب وأم تركمانية، كان والده يعمل في حكومة الدولة العثمانية، من الشعراء الذين عرفوا بنهجهم المحافظ على معمار القصيدة التقليدية وإيقاعها

[1] – المصدر نفسه، ص31.

[2] – حافظ إبراهيم، ديوانه، ص416 ،417.

العروضي نذكر الشاعر معروف غير أنه ضمن بعضا من قصائده مضامين اجتماعية وأخرى وطنية محولة منه الارتباط بالواقع ومشكلاته، ومن ذلك قوله يصور ويصف في مشهد تصويري تفصيلي معاناة أرملة تيتم رضيعها بعد فقدان والده، فما وجدت إلا قارعة الطري مأوى لها بنحول جسدها وقلة حيلتها وفقرها المدقع، يقول[1]:

فألفيت وجها خدَّد الدمع خدَّه ومحمر جفن بالبكــا متورم

وجسما نحيفا أنهكته همومه فكادت تراه العين بعض توهم

لقد جثمت فوق التراب وحولها صغير لها يرنو بعيــني ميتم

وأكبر ما يدعو القلوب إلى الأسى بكاء يتيم جائع حـــول أيَّم

حصل الرصافي على منزلة كبيرة وشأن عظيم، إذ لقب بـ (شاعر العراق الأكبر)، فهو شاعر العراق في الصدارة من شعراء جيله، تميز بأفكاره التحررية والثورية بآرائه في العدالة، وتحرير المرأة وعداوته للإستعمار. كان الرصافي صديقا لعدد كبير من الشعراء والمفكرين العرب.

ابتعد الرصافي عن وطنه العراق للبحث عن حياة أفضل هروبا من الفقر والحرمان في بداية حياته، فغادر بغداد سنة 1922، إلى بيروت وقرر ألا يعود ثانيا إلى العراق، لكن روحه كانت متعلقة بوطنه، يقول في شعره واصفا حاله بعد أن يريد الاقتراب من موطنه لكن الحوادث تبعده ويكثر شكواه من الدهر، فهو فلم من يواسيه في غربته[2]:

هي المواطن أدنيها وتقصيني مثل الحوادث أبلوها وتبليني

قد طال شكواي من دهر أكابده أما أصادف حرا فيه يشكيني

ومن شعره الذي ضمنه معاني الحكمة قوله في قصيدته (نحن والماضي)[3]:

---

[1] – معروف الرصافي، ديوانه، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014، ص72.

[2] – معروف الرصافي، ديوانه، ص556.

[3] – المصدر نفسه، ص65.

فشر العالمين ذوو خـــمـــول إذا ما فاخرتهم ذكروا الجـــدودا

وخير الناس ذو حســب قديم أقام لنفسه حسبا جـــــــديـدا

تراه إذا ادَّعى في الناس فخرا تقـــيم له مكارمه الشـــــهودا

فدعني والفخار بمجد قـــــوم مضى الزمن القديم بهم حمـــيدا

وقرن في أبيات أخرى بين العلم والأخلاق في ارتباط للأبيات، على نمطيتها، بواقعها وما يتطلبه من ضرورة الاهتمام بالمعرفة بشتى أنواعها[1]:

وليس الغني إلا غنى العلم إنه لنور الفتى يجلو ظلام افتقـاره

ولا تحسبن العلم في الناس منجيا إذا انكبت أخلاقهم عن منـــــاره

المحاضرة الثالثة: الإحياء الشعري في المغرب العربي

شهد الوطن العربي منذ القرن التاسع عشر حركة شعرية هائلة تضاهي تلك الأشعار والقصائد الغراء لفحول الشعراء منذ الجاهلية إلى القرن الخامس الهجري، فنبغ في البلاد العربية شعراء تركوا بصمتهم، وأطلق على هذه المرحلة في حياة الشعر العربي الحديث أسماء عديدة كشعر النهضة، وشعراء

[1] – المصدر نفسه، ص69.

الإحياء، وشعر البعث، والمدرسة الاتباعية، والمدرسة الكلاسيكية ، والمدرسة التقليدية، وما شابه ذلك من مسميات.

إذا كان محمود سامي البارودي رائد الإحياء الشعري في المشرق العربي، فإن رائد الإحياء الشعري في المغرب العربي وحسب العديد من الدارسين هو الأمير عبد القادر الجزائري[1](1807-1883)، وهذا نظرا لإسهاماته ونتاجه الشعري، فكان مقلدا للقصيدة العربية مثل تأثره بقصائد عمرو بن كلثوم وزهير بت أبي سلمى وعنترة بن شداد في معاني الشوق والحنين ولوعة الفراق، فتجلى تمثله للقصيدة العربية على مستوى المعنى والمبنى والغرض.

اجتمعت للأمير عبد القادر الجزائري أسباب الفروسية والشاعرية، وعرف بثقافته الواسعة وتكوينه الديني والأدب واللغوي، حيث أولاه والده عناية خاصة بحسن تربيته وتكوينه، وكذا تدريبه على الفروسية والسلاح، كما عرف عنه تحمله لأعباء المسؤولية ومصاعبها[2]، فأوكلت له الإمارة وإدارة البلاد وقيادة الجيش وهو في مقتبل العمر.

تناول الأمير عبد القادر الأغراض شعرية المتداولة عند الشعراء القدامى، ومنها غرض الفخر في قوله:

لنا في كلِ مكرمة مجـــالُ ومن فوق السماك لنا رجـــالُ

ركِبنا للمكَارم كلَّ هـــولِ وخُضنا أبْحرا ولها رِجـــــالُ

[1] – الأمير عبد القادر الجزائري هو عبد القادر بن محيى الدين الحسني الابن الثالث لمحي الدين شيخ الطريقة الصوفية القادرية، وأمه الزهرة بنت الشيخ سيدي بودومة شيخ زاوية حمام بوحجر وكانت سيدة مثقفة، من مواليد 1808 بقرية القيطنة بولاية معسكر. سياسي وجندي وشاعر وفيلسوف وعالم، نشأ الأمير عبد القادر نشأة صوفية سنية، أجاد القراءة والكتابة وهو في سن الخامسة، اشتهر بمناهضته للاستعمار الفرنسي، نفي إلى دمشق، كتب مذكراته في السجن سنة 1849، كان جده مقدما للطريقة القادرية الصوفية في الغرب الجزائري وورث من شيخه هذه الطريقة، توفي في دمشق سنة 1883.

[2] – عباس بن يحيى، مسارات الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص44.

إذا عنها توانى الغير عجزا فنحن الراحلون لها العجالُ

يتغنى الأمير في هذا المقطع الشعري بمآثر قومه، ويعدد خصالهم ومناقبهم من شجاعة وقوة وكرم وجود ورجولة، وما إلى ذلك من معاني الفخر المتداولة عند الشعراء العرب القدامى.

كما نجد غرض الفخر عند الأمير في قصيدة (بي يحتمي جيشي)، مقلدا الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد[1]:

تسائلني أم البنين وإنها لأعلم من تحت السماء بأحوالي

ألم تعلمي يا ربة الخدر أنني أجلي هموم القوم في يوم تجوال؟!

وأغشى مضيق الموت لا متهيبا وأحمي نساء الحي في يوم تهوال

إن هذا الفخر الفردي بالقوة والبطولة، ومخاطبة الأمير لزوجته وابنة عمه (أم البنين) يجعلنا نستحضر شعر عنترة وهو يحمل على الأعداء ويخاطب ابنة عمه (عبلة) قائلا:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلم

يخبرك من شهد الوقيعة أنني أغشى الوغى وأعف عند المغنم

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي

يقول عنترة مخاطبا عبلة أن من شهد المعركة سيخبرها أنه كان يقتحم الموت ويقاتل بجسارة، وبعد تحقيق النصر يزهد في جميع الغنائم. نرى في هذا المقطع الشعري تأثر الأمير الشاعر الفارس بشعر عنترة، فإن اختلف العصر، لكن الخيل ماتزال العدة القديمة الحديثة في مقارعة الأعداء، تغنى

[1]– الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، جمع وتحقيق، شرح وتقديم: العربي دحو، ط3، منشورات ثالة، الجزائر، 2007، ص49.

الأمير بالأخلاق السامية منها على الخصوص الشجاعة والفروسية والباس والبطش بالعدو مثل الشعراء القدامى (عنترة، المتنبي....).

ثم نراه يستعرض مفاخره بصيغة الإفراد على طريقة عنترة بن شداد، نحو قوله[1]:

سلي البيد عني والمفاوز والربى وسهلا وحزنا كم طويت بترحالي

فما همتي إلا مقارعة العـــــدا وهزمي أبطالا شدادا بأبطـــالي

يفتخر الأمير بنفسه معتزا بسجاياه وشيمه، يذكر صولاته ومقارعته الأعداء، والنيل منهم يوم الزحف موظفا ضمير المتكلم بصيغة الإفراد (أنا) للحديث عن الذات في تعاليها وتساميها، مستوحيا مضامين شعره مما طرقه القدامى من مضامين متصلة بالبيئة وأحوالها، مستهلا أبياته بمخاطبة الآخر للوصول إلى الإعتزاز بنفسه والتنويه بإقدامه وشجاعته.

وفي أبيات شعرة أخرى نجده متمسكا بحياة البادية (البداوة) معتزا بها ومفضلا إياها على العيش في الحضر، منوها بمحاسنها وفضائلها ومحاسن الجمال فيها، مرغِّبا فيها ومفضِّلا إياها على غيرها من الأمكنة، وذلك تحت تأثير البيئة التي نشأ في أحضانها[2]:

يا عاذرا لامرئ قد هام في الحضر وعاذلا لمحب البدو والقفر

لا تذممن بيوتا قد خف محملها وتمدحن بيوت الطين والحجر

لو كنت تعلم ما في البدو تعذرني لكن جهلت وكم في الجهل من ضرر

وهو في معرض مقارنته بين الحياتين (البدو/الحضر) لا ينسى فخرياته التي تجري على نمط واحد من الصياغة والتعبير والوصف الممزوج بنبرة خطابية نشعر معها بسريان روح القصيدة العربية القديمة على عادة الشعراء الفرسان القدامى، دونما تجديد أو إبداع يستحق الذكر، كقوله[1]:

---

[1] – الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، ص49.

[2] – المصدر نفسه، ص50.

فخيلنا دائما للحرب مسرجة من استغاث بنا بشره بالظفرِ

نحن الملوك فلا تعدل بنا أحدا وأيُّ عيش لمن قد بات في حفر

إن شعر الأمير عبد القادر الجزائري انبنى على نقطتين أساسيتين[2] : ،

1- الفخر الفطري الطبيعي النابع من نسبه الشريف الذي يرجع إلى آل بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم، فهو من عائلة كريمة المنبت أصلها ثابت في المجد وفرعها يطاول عنان السماء جودا وفضلا وشرفا، فكان يتكأ على هذه المزية المحورية في الاعتزاز بمنزلته الشريفة، يقول مفتخرا بذلك[3]:

أبونا رســـــــول الله خير الـــــورى فمن في الورى يبغي يطاولنا قدرا

وحسبي بهذا الفخر من كل منصب وعن رتبة تسمو وبيضاء أو صفرا

ومن رام إذلالا لنا قـــــلت: حسبنا إله الـــــــورى والجدِّ أنعم به ذخـرا

2- الفخر الارادي المكتسب وله علاقة بأفعاله الجليلة ومواقفه البطولية في الحرب والسلم، حتى يكون حلقة وصل بين آبائه وأبنائه[4].

ومن الأغراض التقليدية الأخرى المتناولة في شعر الأمير غرض الغزل اقتفاءً منه لأثر الشعراء القدامى كقوله[5]:

ألا هل يجود الدهر بعد فراقنا فيجمعنا والدهر يجري إلى الضد

وأشكو ما قد نلت من ألم وما تحمّـــــلـه ضعفي وعالجه جهدي

---

[1]- الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، ص51.

[2]- عبد الرزاق بن سبع، الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابكين للإبداع الشعري، 2000، ص71.

[3]- الأمير عبد القادر، الديوان، ص45.

[4]- عبد الرزاق بن سبع، الأمير عبد القادر وأدبه، ص74.

[5]- الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، ص61.

لكي تعلـــمي-أم البنين- بأنه فراقـــك نار واقترابك من خلـــد

واللافت أن هذه الأبيات على ما فيها من إشارات غزلية إلا أنها لا تخلو من الشكوى والألم، هي فنجده يعترف بضعفه وقلة حيلته أمام ألم الفراق. فعلاقة الشاعر بالمرأة هي التي أثارت فيه غرض الغزل وكانت الدافع الأساسي لنظمه الشعر الغزلي، وكذا دور الأمومة في حياته، أما الدافع الثاني فهو سلطان الجمال ووقعه في نفسيته وإحساسه به[1].

كما نجد أيضا أن الأمير خاض في التصوف الذي يعبر عن تكوينه الديني وما تعلمه من القرآن الكريم وأحكام الشرع الحنيف، فالأمير نشأ وشب في بيئة محافظة وأسرة متدينة كان لها الدور الكبير والفعال في تنشئته الدينية فكان رجلا محافظا، زاهدا في الدنيا، كما في قوله[2]:

أود طول الليل أن خلوت بهم وقـــد أديرت أباريق وأقداح

يروعني الصبح إن لاحت طلائعه يا ليتـه لم يكن ضوء وإصباح

ليلي بدا مشرقا من حسن طلعتهم وكـــل ذا الدهر أنوار وأفـراح

ويعزى سلوك الأمير مسلك التصوف في شعره إلى ظروف نشأته " في أسرة دينية محافظة، غرست في نفسه حب العبادة والتقوى، والزهد في الدنيا، لذلك فلا عجب أن نجده ينحو منحى صوفيا خلال حياته، ويتخذ أقطاب الصوفية أساتذة ومشايخ له يمدحهم ويعظهم محبة لهم وإرضاءً لهوى في نفسه"[3].

إن ثقافة الأمير عبد القادر التقليدية القائمة على إطلاعه على الشعر العربي القديم وحفظه للكثير منه، وإلمامه بأساليبه وصوره ومعانيه وقوالبه ومبادئه. فقد تأثر الأمير بلغة الشعراء العرب القدامى وبأساليبهم الشعرية متناولا أغراضهم، منتهجا نهجهم في التعبير عن الشجاعة والجود والكرم والفروسية. وكذا حفظه للقرآن الكريم وتشبعه بقيمه وتعاليمه هي التي أسهمت في توجيه شعره، وطبعته بهذه الطوابع من المحافظة والتقليد وترسم نهج القدامى، حتى قرن إحياء الشعر في المشرق العربي بالبارودي وارتبط

[1] – عبد الرزاق بن سبع، الأمير عبد القادر وأدبه، ص96.

[2] – الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، ص116.

[3] – عبد الرزاق بن سبع، الأمير عبد القادر وأدبه، ص127.

في المغرب العربي بالأمير عبد القادر، اعترافا بمكانته على الرغم مما يوجد بين الشاعرين من نقاط اختلاف خاصة ما تعلق بظروف النشأة وهموم المسؤولية وتنوع القراءات لكل منهما.

المحاضرة الرابعة+الخامسة: التجديد الشعري في المشرق

يرتبط التجديد الشعري من حيث انتمائه المكاني المشرقي بظهور القصيدة الرومانسية بأبعادها الإنسانية وخصائصها الفنية وموضوعاتها المتناولة مثل الألم والحزن، اعتمادا على الخيال، مع الانتقال من فكرة إلى فكرة بأسلوب انسيابي، وتتسم بوحدتها العضوية الأكثر تآلفا وانسجاما مقارنة بالقصيدة الكلاسيكية، لذا تتسم مضمونها العاطفي وقدرتها على التصوير واهتمامها بمظاهر الطبيعة التي اعتبرت

ملاذ الشعراء للتعبير الرومانسيين عن آمالهم وهمومهم فهي عودة بالشعر إلى الذات بتصوراتها وتجاربها ونظرتها إلى الحياة.

ومن التكتلات التي انتهجت في أشعارها نهجا تجديديا نذكر تكتلين كان لهما دور لافت في مسار الشعر الحديث:

1- التكتل الأول- جماعة الديوان:

وتضم كلا من عباس محمود العقاد (1889-1964)، وعبد القادر المازني (1889-1949)، عبد الرحمن شكري (1886-1946). " قامت على ثلاثة شبان تثقفوا ثقافة انجليزية، مع أنهم تأثروا بالمدرسة الرومانسية الإنجليزية أكثر من غيرها"[1].

قاد الشبان الثلاثة حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، متأثرين بالنزعة الرومانسية عند خليل مطران، وقام العقاد بنشر آراء تجديدية منها: رفض اتجاه المدرسة الاتباعية، والتعبير عن تجربة شعورية ذاتية، فكان الشعر بالنسبة لهم مناجاة الروح والخيال، وتعبير عن خواطر إنسانية، واعتمدوا على البعد الوجداني للشعر ونشدان الحرية وتقديس العاطفة واللجوء إلى الحلم عبر المكان بريادة البلدان البعيدة أو عبر الزمان بالارتداد إلى القرون الغابرة[2].

لذا آمن هؤلاء بالوحدة العضوية للقصيدة ووحدة الموضوع وسلاسة الأسلوب، مع نبذهم لشعر المناسبات الذي يعيق حركة الوجدان لهذا كان شعار جماعة الديوان (ألا يا طائر الفردو س أن الشعر وجدان)[3].

إن مقالات العقاد والمازني هي أول حركة ثورية على نظام القصيدة العربية القديمة، ذلك النظام الذي يعجز بصورته التقليدية عن إعطاء رؤية محدودة للوجود، من خلال تصويره الفني، إذا استثنينا بعض التجارب الفنية، مثلما هو الحال عند أبو الطيب المتنبي والمعري.

تكاد تنحصر حملات النقد التي شنها العقاد والمازني على أنصار القديم في مسألتين:

---

[1]- مسعد بن العيد العطوي، الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 2009، ص84.

[2]- نسيب النشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص158.

[3]- ناصر بركة، محاضرات النص الأدبي الحديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ص21.

1- البناء التقليدي للقصيدة العربية الذي كان ينصرف عن موضوعات الحياة إلى أغراض الشعر القديمة من عزل ومدح ووصف وهجاء.

2- شعر المناسبات الذي لم يكن يستجيب لما يجيش في الصدور من خواطر ولم يكن يعبر عن تجربة حية، بقدر ما كان يستجيب إلى الصنعة والزخرف والرنين الخطابي، غير أن أبرز نقطة أثارتها جماعة الديوان هي قضية (الوحدة العضوية) أو الفنية للقصيدة، لأن من يدعو إلى نبذ البناء التقليدي للقصيدة القديمة، وإلى ضرورة توافر التجربة الشعرية التي يستجيب فيها الشعر لموقف عاطفي واحد[1].

حققت هذه الحركة تغييرا في القصيدة، يمكن إجماله فيما يلي:

- تخلص الشعراء من شعر المناسبات الذي كان يعتمد على بريق الألفاظ وزخرفة العبارة، ومالوا إلى تطبيق ما دعا إليه المازني عندما عرف الشعر بأنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجا ويصيب متنفسا، وعرفه العقاد بقوله:" التعبير الجميل عن الشعور الصادق"[2].
- تحرر الشعر من الالتزام بالقافية الواحدة، مع التخفيف من صرامة الوزن القديم، ومحاولة تطويعه للتجربة الجديدة، فظهرت في بعض أشعارهم (القافية المزدوجة) التي تتحد في كل بيتين، بل لقد استطاع الشعر عند كثير منهم أن يتخلص من القافية.
- ظهور بعض ملامح المذهب الرومانسي عند طائفة من شعراء الديوان وجماعة أبولو، فغلبت عليهم نزعة القلق والأنين والشكوى والتبرم من الحياة يقول العقاد:" إذا كان هذا العصر قد هز رواكد النفوس وفتح أغلاقها كما قلنا، فلقد فتحها عن مساحة من الألم تلفح المطل عليها بشواظها، فلا يملك نفسه من التراجع حينا، والتوجع أحيانا، وهذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق، ومستقبل قريب، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون، وبين ما هو كائن فغشيتهم الغاشية ووجد كل ذي نظر فيما حوله عالما غير الذي صورته لنفسه حداثة العصر وتقدمه[3]".

---

[1]- محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1982، ص293.

[2] - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت، ص112.

[3]- عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، دار المعارف، مصر، د.ت، ص112.

وقد ظهرت سمات هذه النزعة في شعر المازني وشكري، وفي شعر إبراهيم ناجي وعلي محمود طه، في هذا المقطع الشعري يصف المازني رجل العصر بقوله[1]:

يتلقاك بالطلاقة والبشـ ـر وفي قلبه قطوب العداء

كالسراب الرقراق يحسبه الظمـ ـآن ماء، وما به من مـاء

عاجز الرأي والمروءة والنفـ ـس، ضئيل الآمال والأهـواء

- تفاعل الشاعر مع الطبيعة واندماجه فيها، ومنها شكواه وآلامه وأوجاعه، كما في قصيدة المساء لخليل مطران التي نظمها سنة 1902 بالإسكندرية وكان عليلا، وقد خلع الشاعر على الغروب والبحر وأمواجه وصخوره ظلالا كئيبة، يقول فيها[2]:

متفرد بصبابتي، متفـــــــرد بكآبتي، متفرد بعنـــائـــي

شاك إلى البحر اضطراب خواطري فيجيبني برياحه الهوجـــاء

ثاو على صخر أصم، وليت لـــي قلبا كهذه الصخرة الصمـــاء

ومثل ذلك قول عباس محمود العقاد يخلع على الليل والبحر مشاعره الذاتية، يقول:

وترى البحر تحسب الماء حبراً وكأنَّ السماء أعماقُ بحرِ

ظلمات تحيط بالطَّرفِ أنّي امتدَّ لم يعُد مدُّه قيدَ شبـــــرِ

وكهذا الظلام خيرٌ من النور إذا كِنتَ لا ترى وجه حُرّ

هاهنا أُطلق العنان لأشجاني وأبكي نفسي وأُنشدُ شِعري

أما التكتل الثاني **(حماعة أبولو)** وهو تكتل أدبي ترأسه **(أحمد زكي أبو شادي[3])** الذي يعتبر من رواد حركة التطور في الشعر المعاصر في مرحلة التحول التي مهدت لظهور معالم التجديد في شكل

[1]– محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية: الشعر–المسرح–القصة–النقد الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2010، ص121.

[2] – محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص114.

[3] – أحمد زكي أبو شادي شاعر وطبيب مصري (1892–1955)، كان يعمل وكيلا لكلية الطب ثم هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وبقي هناك حتى وفاته، كان إنتاجه الأدبي غزيرا وصدر له عدد كبير من الدواوين والمؤلفات، منها: الشفق الباكي(1926)، إحسان (1927) ، أشعة وظلال (1928)، الشعلة (1933)، فوق العباب (1935)، وله مؤلفات

القصيدة ومضمونها. جاءت هذه المدرسة لمنافسة المدرسة الجديدة التي مثلها مطران بمدرسة أكثر تجديدا وأقوى تحررا وأشد تأثيرا بالرومانسية الحديثة.

من العوامل التي هيأت لظهور جماعة أبولو:

- الخروج من القديم إلى الجديد.
- شدة تأثر شعراء هذا الاتجاه بالشعر المهجري، خاصة أدب جبران خليل جبران .
- تأثر شعراء هذا الاتجاه بالرومانسية الأوربية والانجليزية منها على وجه الخصوص.

كان لجماعة أبولو الدور الكبير والفعال في مسيرة الشعر العربي الحديث بما بذله أبو شادي والشعراء الرواد في هذا التكتل الأدبي مثل علي محمود طه، أحمد محرم (1877- 1945)، أحمد رامي (1892-1981)، إبراهيم ناجي[1] (1898-1953) صاحب رائعة "الأطلال" الشهيرة التي مطلعها[2]:

يا فؤادي رحم الله الهوى كان صرحا من خيال فهوى

اسقني واشرب على أطلاله وارو عني طالما الدمع روى

تتحدث القصيدة عن معاناة شاعر فارق وعاش فراق محبوبته، وجسد ذلك بروح متألمة فقصائد إبراهيم ناجي أنموذج تمثيلي للنزعة التجديدية التي تبناها شعراء مدرسة أبولو وتعبيرهم بالصورة ولجوءهم إلى الطبيعة، لذلك اتجهت معظم الأبيات اتجاها وجدانيا يسيطر عليها الأنا.

مسرحية منها: الآلهة (1927)، إخناتون فرعون مصر (1933). اتسم شعره الغنائي بالتنوع والشمول والغزارة والرغبة الجامحة في التطور والتجديد.

[1]- إبراهيم ناجي شاعر وطبيب مصري (1898-1953)، انضم إلى مدرسة أبولو سنة 1932 ، بدأ حياته الشعرية عام 1926 عندما بدأ يترجم بعض الأشعار عن اللغة الفرنسية والانجليزية، نهل من الثقافة العربية القديمة فدرس العروض والقوافي وقرأ دواوين المتنبي وابن الرومي وأبي نواس وغيرهم من فحول الشعر العربي، كما نهل من الثقافة الغربية. من دواوينه الشعرية وأعماله الأدبية: وراء الغمام (1934)، ليالي القاهرة (1944)، في معبد الليل (1948)، الطائر الجريح (1953). له مؤلفات عديدة في مجالات متعددة كالقصة وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وفن التراجم والسير، والخواطر العامة، والترجمات.

[2]- إبراهيم ناجي، ديوانه، دار العودة، د.ط، بيروت، 1980، ص 132.

يقول إبراهيم ناجي في قصيدته "على البحر" [1]:

هل أنت ســـــــــامعة أنيني يا غاية القـــلب الحزيـن

يا قِبلة الحـــــــــــب الخفيّ وكعبـــــة الأمل الدفيـــن

إني ذكرتك باكـــــــــــــيا والأفـــــق مغيّر الجبيـــن

والشمـــــــــــس تبدو وهي تغـ ـرب شبـــه دامعة العيون

وهي الصورة التي ارتسمت في ذهن الشاعر وكثير من شعراء المذهب التجديدي تعبيرا عن حالتهم النفسية بقوة لغتهم ولإحساسهم المرهف الحزين.

أما وقفاتهم الاستهلالية فلم تعد تخضع للزمان والمكان مع التنويع في القوافي، واللجوء إلى الأوزان الخفيفة المناسبة للتلحين والإنشاد، كما استقوا مضامين أشعارهم من مظاهر الحياة فأصبحت اللغة إيحائية لا قاموسية[2].

وما يميز القصيدة الرومانسية تعمقها في تتبع مظاهر الكون وبخاصة القضايا الوجودية (الموت،الحياة)، النوازع النفسية (الشقاء، السعادة)، والظواهر الطبيعية (الشروق، الغروب)، والأحوال الشخصية (الفرح، البكاء)، وهو ما يفسر ميل شعراء هذا الاتجاه إلى توظيف الأسطورة.

خصائص جماعة أبولو على مستوى الموضوعات، يغلب على هذا التكتل التوجه إلى الحب والمرأة والطبيعة، الإفراط في الشكوى، واجترار الأحزان والآلام. أما خصائصه على الأسلوب وطريقة الأداء فهو اللجوء إلى الانسيابية في البوح، والعفوية في التعبير، وتشخيص المعنويات، وأنسنة الأشياء، ومحاولة بث الحياة والحركة فيها، وتجريد المحسوسات، واستخدام الرمز، والتجديد في الوصف وتوظيف الأسطورة[3].

---

[1] – إبراهيم ناجي، الديوان، ص112.

[2] – محفوظ كحوال، المذاهب الدبية، مكتبة نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص72.

[3] – عباس محمود العقاد، مراجعات في الأدب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1966، ص53.

أما على مستوى الموسيقى، فكانوا ينظمون القصائد المؤلفة من مقاطع تختلف قوافيها، وقد تختلف أوزانها من جزء إلى آخر.

أصدر أبو شادي مجلة (أبولو) في سبتمبر 1932، وهي أول مجلة أدبية رائدة في الشعر العربي التف حولها أدباء وكتاب كبار. ذهب أبو شادي إلى أن أي نهضة شعرية تتنكر لمبدأ التحرر اللغوي هي نهضة منتكسة، فنراه يشيد بروح السهولة في التعبير، ولا يعتبر البهرج اللفظي عنونا الإتقان الفني، بل هو عنوان الفقر والإفلاس، والبلاغة تكون في التعبير الرمزي غير المباشر الذي يقوم على الإشارة المضمرة بدل البيان المطول.

إن القاسم المشترك بين شعراء هذه الجماعة هو الغنائية الذاتية وحرية التعبير وجمال التصوير، والتغني بهواجس النفس وأحزانها.

المحاضرة السادسة– التجديد الشعري في المغرب العربي

استطاعت المدرسة الرومانسية أن تتعدى بتأثيراتها وأصدائها حدود البيئة التي ظهرت فيها، فكان أن امتد تأثيرها من المشرق العربي إلى الشعر في المغرب العربي بوصفه مظهرا من مظاهر التجديد شكلا ومضمونا نتيجة الأوضاع السياسية والاجتماعية التي سادت العالم العربي، إضافة إلى الحس الغنائي للذات العربية، وكذلك الرغبة في التحرر من كل أشكال التقليد والاتباع والجمود، فكانت بذلك ثورة على القصيدة التقليدية المتوارثة.

وعلى غرار المشرق العربي، ظهر في المغرب العربي شعراء حملوا لواء التجديد والثورة على القصيدة الكلاسيكية المحافظة، نذكر منهم (**أبو القاسم الشابي**)(1909–1934) الشاعر الفذ والمبدع الفنان

والأديب البارع، كان عضوا في جماعة أبولو، والذي لم تنسه العضوية واجب الانتماء إلى الوطن الأم (تونس)، ورغبته في تحريره من الاستعمار.

يقول أبو القاسم الشابي في قصيدة **(إرادة الحياة)**[1]:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليـــــل أن ينجلي ولا بد للقيد أن بنكـــسر

ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر في جوها واندثـــر

إذا ما طمحـــت إلى غاية ركبت المنى ونسيت الحذر

ومن لا يحب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفـــر

نجد الشاعر مؤمنا بقضيته، يملك الإحساس بالانتماء الوطني، والحرص على النضال بالكلمة النقية، داعيا إلى التحرر ورفض الخنوع والاستسلام بأسلوب سلس بألفاظه وعباراته التي تحفز الهمم والعزائم من أجل كسر قيود المستعمر (الليل ينجلي، القيد، ينكسر، يتبخر، اندثر...)، والتطلع إلى غدٍ أفضل يسود فيه الشعب وينعتق من ذل الظلمة والطغاة. ويرى الناقد **(إيليا الحاوي)** أن مضمون قصيدة **إرادة الحياة** ينطوي على موضوع واحد متطور منذ البداية حتى النهاية، عبر هالة من المشاعر العميقة البصيرة، وخلاصته أن أبناء الحرية لا يعد موتها، بل إنها تقبل عليهم وتعتقهم، وتعيد إليهم كرامتهم كما يعيد الربيع الحياة للبذور ومهما تبدلت ظلمة الهوان والعبودية، فإن حنين إلى الحرية وصموده لها يخرجانه إلى رحابها ونعيمها"[2].

ولما كان الشاعر مؤمنا بالحرية والانعتاق متشبعا بالوطنية وتغمره النزعة الإنسانية تتراءى لنا الذاتية، ذاتية الشاعر الرومانسي الذي يعبر عن هموم الذات وآمالها وآلامها، وقد اندمج في الطبيعة، وصار يتحدث بلسانها، متلبسا بعناصرها بعد أن بث فيها الحركة والحياة، يقول[3]:

البؤس لابن الشعب يأكل قلبـــه المجد والإثراء للأغـــــراب

والشعب معصوب الجفون مقسم كالشاة بين الذئب والقصاب

والحق مقطوع اللسان مكبـــــل والظلم يمرح مذهب الجلباب

---

[1] – أبو القاسم الشابي، ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2005، ص120.

[2] – إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج4، دار الكتاب اللبناني، ط4، بيروت، 1979، ص222.

[3] – أبو القاسم الشابي، ص51.

هذا قليل من حيـــــــــاة مرة في دولة الأنصاب والألقاب

يحمل هذا المقطع الشعري مرارة الإحساس بالظلم والقهر والاستبداد، وهضم حقوق الشعب، ومصادرة حريته وكبت أنفاسه، والتنكيل به من قبل الظلمة والطغاة معتمدا لغة مثقلة بالحزن والأسى ، لا تخلو من تشخيص وتشهير، بأسلوب سلس وإيقاع مناسب وحركة عفوية.

ولما كان الشعر عند الشابي موصول بأبعاده الذاتية فإنه كثيرا ما يصوغه ممزوجا بعناصر الطبيعة ومظاهرها ومنها قوله في قصيدة (في سكون الليل)[1]:

أيها الليل الكئيـــــــب أيها الليل الغريـــــــب

من وراء الهـــــــول من نقاب الظلـــــمات

في خلاياك تـــــــراءت لي أحزان الحيـــــاة

ما أنا أرنـــــــــو فألفيـ ـك كجبار حطـــــيم

ساكنا جللك الحـــــــــزن وأضناك الوجـــــوم

تبدو ملامح التجديد في هذه القصيدة من خلال الاعتماد على مظهر من مظاهر الطبيعة (الليل) وإسقاطه على نفسيته، بما فيه من ظلمة وسكون يقابله الحزن والوجوم، هذا من حيث المضمون، أما من حيث الشكل فنلحظ توظيفا لأكثر من روي دون أن يمنع ذلك الشاعر من الحفاظ على وحدة البحر (الوافر) واستعمال المجزوء منه لسهولة نظمه على الشاعر، ويسر حفظه على القارئ، وقد يفضل أحيانا الأبحر ذات التفعيلة الواحدة لانسيابية حركاتها وسلاسة إيقاعها.

وقد تطور مضمون الشعر عند الشعراء المغاربة بما يتناسب وواقع مجتمعاتهم فاهتموا بالشعر السياسي التحرري لتمجيد الثورة وأبطالها وشهدائها، منها قول الشاعر الكبير الفذ مفدي زكريا في قصيدته (الذبيح الصاعد):[1]

[1] – أبو القاسم الشابي، الديوان، ص25.

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان يتلو النـــــشيدا

باسم الثغر كالملائكة أو كالطـــ ـــفل، يستقبل الصباح الجديدا

شامخا أنفه، جلالا وتيها رافعا رأسه، يناجي الخـــــلودا

وإن من قصائده ما يتضمن أبعادا ثورية أكثر جرأة في مخاطبة المستعمر على ظلمه وجوره، يقول مفدي زكريا[2]:

أمن العدل صاحب الدار يشقى ودخيل بها يعيش سعيدا؟

أمن العدل صاحب الدار يعرى وغريب يحتل قصرا مشيدا؟

ويجوع ابنها، فيعدم قوتـــــا وينال الدخيل عيشا رغيـدا؟

ويبيح المستعمرون حـــماها ويظل ابنها طريدا شريـدا؟

وهذا ما يدل على ارتباط الشعر بقضايا الوطن في أحلك ظروفه التي عانى من ويلاتها خلال الفترة الاستعمارية، فانبرى أثناءها الشعراء للتعبير عن وطنيتهم ومدى تعلقهم بأرض الأحرار، متخذين من لغة الشعر وسيلة من وسائل النضال بالكلمة من أجل التحرر والانعتاق من نير المستعمر.

ومن التجديد الشعري في المغرب العربي أيضا نجد بعض المحاولات النقدية التي مثلتها مجموعة من الصحف والمجلات وكان من أهمها: المنتقد- الشهاب- البصائر (جمعية العلماء المسلمين)، وأبرز كتابها: محمد البشير الإبراهيمي، أحمد رضا حوحو[3]، وفي ظل هذا الجو القاتم صدرت بعض المحاولات المجددة والرافضة للتقاليد الموروثة منها محاولة **(رمضان حمود)**، و**(أحمد رضا حوحو)** اللذان كانت لهما آراء تجديدية لمفهوم النقد والأدب.

---

[1] – مفدي زكريا، اللهب المقدس، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2007، ص17.

[2] – المصدر نفسه، ص22.

[3] – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، ص9.

وكانت الدعوة الجريئة والصريحة إلى الاتصال بالغرب من طرف الناقد الثائر **رمضان حمود**[1] الذي جهر بدعوته أن هذا الاتصال سيكون السبيل الوحيد لتحرير الأدب من قيود الماضي، وقد وصفه عبد الحميد بن باديس في مجلة الشهاب بالشاعر النابغة والأديب الفتى والمصلح الوطني، وأعلن الناقد والشاعر حمود ثورة على القديم وتبنى دعوة تجديدية في الشعر العربي تقوم على التحرر من الوزن والقافية، كما تصدى أمير الشعراء أحمد شوقي.

كان حمود ثائرا داعيا إلى التجديد في الجزائر، ثائرا على الأفكار والتقاليد البالية، ثائرا على نظام التعليم العقيم وعلى الظلم والاستبداد، والذي يعنينا بشكل خاص ثورته على الشعر العمودي التقليدي في وقت سادت فيه الثقافة المحافظة الحريصة على ثقافة السلف خاصة من حيث المحافظة على البناء القديم للقصيدة من حيث شكلها العمودي، إلا أن رمضان حمود كان ينادي بضرورة التجديد في شكل ومضمون القصيدة من خلال سلسلة من المقالات كان قد نشرها بمجلة الشهاب عام 1927 (ظهرت كجريدة عام 1925 ثم تحولت إلى مجلة شهرية تصدرها نخبة من الشبيبة الجزائرية تحت إشراف مؤسسها الأستاذ عبد الحميد بن باديس)، عنوان المقالات (حقيقة الشعر وفوائده)، إذ يعرف الشعر بقوله:" الشعر تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته، وغاية أمرهما

---

[1] – رمضان حمود بن سليمان بن قاسم المزابي الجزائري، ولد بمدينة غرداية سنة 1906، نشأ وسط عائلة متدينة ومحافظة، انتقل مع والده الذي كان يشتغل بالتجارة إلى مدينة غليزان وهو ابن ستة سنوات، فتعلم بها القرآن الكريم ومبادئ اللغتين العربية والفرنسية، وقد عرف منذ صغره بحب القراءة والمطالعة، انتقل إلى تونس ضمن البعثات العلمية التي أرسلت إلى تونس وهو في سن السادسة عشر من عمره، وفي تونس أتاحت له الظروف أن يكتسب ثقافة أدبية جديدة من جهة، ويطلع على الإنتاج العربي المعاصر من جهة أخرى وخصوصا شعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي، ويروي عنه زميله الشاعر (مفدي زكريا) أنه كان يبيت الليل يحفظ فقرات طويلة من خطب هذين الزعيمين، وقد ظهرت موهبته الأدبية من خلال قراءاته المتنوعة للعديد من الأدباء والشعراء، حيث يقضي ليله في كتابة الشعر والمقالات، ولم تدم تجربته الأدبية أكثر من أربع سنوات (1925–1929)، توفي متأثرا بمرض السل، وقد كان رمضان حمود مثال للمثقف والملتزم بقضايا وطنه، تعرض لمحاولة اغتيال من السلطات الفرنسية، كما سجن وهو دون العشرين، ثم سجن مرة أخرى بعد عودته إلى الجزائر. نشر مقالاته في مجلة (وادي ميزاب) و(الشهاب) و(البصائر) له مجموعة من القصائد سماها (بذور الحياة)، ومحاولة قصصية عن حياته (الفتى) في الجزء الأول واعتزم نشر الجزء الثاني لكن الأجل سبقه. توفي يوم 26 نوفمبر 1929.

أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى، كالماء لا يزيده الإناء الجميل وبة ولا ملوحة، وإنما حفظا وصيانة من التلاشي والسيلان"[1]. كما نجده يثور على الوزن والقافية ويراهما من المحسنات اللفظية، وكأني به يدعو إلى إمكانية الاستغناء عنهما، ويصف بعضا من الشعراء بالنظاميين عبيد التقليد، أعداء الاختراع، ويحصر الشعر في الشعور في قوله[2]: "إن هذا الفهم لحقيقة الشعر قريب مما كانت تنادي به مدرسة الديوان من أن الشعر إلهام ووجدان[3]".

كان رمضان حمود شغوفا بالتجديد لا سيما ما تعلق بالأساليب الأدبية، وهو من المثقفين الجزائريين الأوائل الذين قاموا بالتجديد وتطوير الأساليب الإبداعية، يقول:" شغفني التجديد في كل شيء، فما بالك بالأدب الذي هو كل شيء". تأثر بالأدباء الرومانسيين وبمدلولات الإبداع عندهم، كان يستمد منهم ومن القلب ومن الروح ومن الطبيعة.

يعرف حمود الأدب بأنه مجموع تأثيراتنا وانفعالاتنا النفسية، ومرآة قوتنا المعنوية، كان ضد تيار المحافظين من الأدباء، لذا فقد دعا الأحرار منهم إلى التجديد بدعوتهم إلى التخلي عن التكلف والتطلع في اللغة، وحثهم على إفراغ المعنى الجميل.

أتوا بكلام لا يحرك سامـــــــعا "عجوز" له "شطر" وشطر هو"الصدر"

وقد حشروا أجزاءه تحت "خيـمة" كعظم رميم ناخر ضمه القـــــــبر

وزين "بالوزن" الذي صار مقتفى "بقافية" للشط يقذفها "البـــــــحر"

وقالوا وضعنا "الشعر" للناس هاديا وما هو شعر ساحر ولا نثـــــــر

ولكنه "نظم" وقول مبعـــثر وكذب وتمويه يموت به الفكـــــــر

فقلت لهم لما تباهوا بقولهم: ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعـــر

---

[1] – محمد ناصر، رمضان حمود حياته وآثاره، طبعة خاصة، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص120.

[2]– المرجع نفسه، ص117.

[3] – عبود شراد شلتاغ، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص61.

حاول حمود خوض تجربة التجديد في القوافي في أكثر من قصيدة، فكتب **الشعر المرسل** وذلك في قصيدة **(دمعة حارة في سبيل الأمة والشرف)**[1]:

بكيت ومثلي لا يحق له البكا على أمة مخلوقة للنـــــــوازل

بكيت عليها رحمة وصبابة وإني على ذلك البكا غير نـــادم

ذرفت عليها أدمعا من نواظر تساهر طول الليل ضوء الكواكب

بكيت على قومي لضعف نفوسهم على حمل أثقال العلى والفضــائل

بكيت عليهم، والحشا متقطع، بكائي على طفل ضعيف العــزائم

بكيت عليهم إذ رأيت حياتهم مكدرة مملوءة بالعجـــــــائب

يبكي الشاعر في هذه الأبيات الشعرية أمته التي ابتليت بالاستعمار ويشفق عليها، ويبدي تضمره وعمد رضاه على بني قومه الذين استسلموا للضعف والاستكانة، ولم يكونوا في مستوى ما تطلبه الأمة، وما يأمله الشاعر، فالشاعر يعبر عن نفسه، لكنه يعبر عن هموم قومه ومجتمعه في آن، ويريد لهم حياة أفضل، وهذه المعاني جديدة طريفة، فذاتية حمود رومانسية إيجابية ترتبط بواقعه وبمجتمعه، كما يتضح تلوين الشاعر للقوافي في كل ثلاثة أبيات منتقلا من روي اللام إلى الميم إلى الباء، لكنه حين حاول القفز على الوزان، والتحرر من الطريقة الخليلية التقليدية وقع في نثرية مكشوفة، واضطراب في الوزن، إضافة إلى (نصب اسم ليس في "فليس لي فيها طريقا" وحقه أن يرفع).

يقول في قصيدة **(لا تلمني في حبها وهواها)**[2]:

لا تلمني في حبها وهواهــا لست أختار ما حييت سواها

[1] – محمد الهادي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج1، ط1، المطبعة التونسية، تونس، 1926، ص173.

[2] – محمد ناصر، رمضان حمود حياته وآثاره، ص104.

هي عيني ومهجتي وضمير إن روحي ما إليه فداهـــا

إن عمري ضحية لأراهـــا كوكبا ساطعا ببرج علاهـــا

فهنائي موكل برضاهـــــا وشقائي مسلم بشقاهـــــا

إن قلبي في عشقها لا يبالي طوي الأرض أم يخر سماها

إن أروع ما كتب حمود من قصائد ومقالات نقدية إنما كتبها وهو يستلهم الطبيعة، والذي يبدو جليا في جل قصائده، لو أن الله سبحانه وتعالى أمد في عمره لكان ربما استكمل الوسائل الفنية الإبداعية في ميدان الشعر، وأتت أفكاره التجديدية أكلها ووجدت من يلتف حولها من الشعراء.

لقد كان للشعراء المغاربة المجددين (أبو القاسم الشابي، رمضان حمود، مفدي زكريا...) إسهامهم الفعال في مسار تطور الشعر المغاربي بهويته اللغوية، وطرقه للموضوعات ذات الصلة براهن المنطقة في ظل حاجة المجتمع إلى توعية أفراده خدمة لقضايا الأمة المصيرية، وهذا ما يدل على أهمية توجيه المضامين المطروقة نحو الشعر السياسي التحرري والشعر الاجتماعي الإصلاحي.

المحاضرة السابعة- التجديد الشعري المهجري:

لم يتقتصر التجديد الشعري على المشرق والمغرب العربيين، بل امتد إلى خارج المنطقة العربية من خلال ما اضطلع به شعراء المهجر بعيدا عن الأهل والخلان، والذين أسسوا تكتلات أدبية تسهيلا لأعمالهم وتواصلهم، ويرجع قيام هذه المدرسة بتكتليها (الرابطة القلمية) و(العصبة الأندلسية) إلى عوامل ذكرها **إبراهيم خليل** في كتابه **(مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث)** بشيء من التفصيل فكان من بين هذه العوامل "وجود هؤلاء الشعراء خارج أوطانهم مما جعل الحنين موضوعا مشتركا...وتأثرهم بالأدب الغربي عامة والأمريكي خاصة[1]". كذلك هجرة أفواج من أبناء البلاد العربية، وبخاصة من سوريا ولبنان إلى العالم الجديد في أواخر القرن التاسع عشر وقد فر البعض من هذه الأفواج من الظروف القاهرة، والبعض الآخر من أجل الاسترزاق[2]، فقد كان وراء تلك الهجرة عوامل متعددة منها السياسة المتعلقة بواقع الوطن العربي آنذاك ومن الاجتماعية متصلة بالفقر والشقاء لذا جاء الإقبال على الهجرة للاغتناء

[1] – إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص12.

[2] – عيسى الناعور، أدب المهجر، ط03، مكتبة الدراسات الأدبية، د.ت، ص17.

وتحسين الأوضاع المعيشية، وعامل آخر تاريخي قديم، مقترن بحب السعي في الأرض طلبا للعمل وممارسة التجارة[1].

ومثلما حمل (العقاد والمازني وشكري) راية التجديد في الشعر العربي في المشرق، من خلال مقالات نقدية تتناول الشعر القديم (كتاب الديوان)، وتدعو إلى التحرر من قيود الشعر التقليدي، والانطلاق في الشعر عن موقف نفسي، وعن ذاتية ورؤية للحياة والوجود، كذلك هاجمت الرابطة القلمية، وشعراء المهجر بصفة عامة الجمود والتقليد والتعصب. وعلى الرغم من البيئة الأمريكية التي هاجر إليها هؤلاء الشعراء وإطلاعهم على الآداب في قارة أمريكا الشمالية والجنوبية معاً، فإن ارتباطهم بالشرق ظل متينا، وهذا ما يفسر ارتباطهم بجماعة الديوان، كما يبدو في اعترافات ميخائيل نعيمة، وجورج صيدح[2].

عاش الشعراء المهجريون بعيدا عن أوطانهم واقعا مختلفا لغويا وثقافيا واجتماعيا، وكان من الطبيعي أن يسعوا للتأقلم معه بما يتناسب ودافع الهجرة لديهم، وهم الذين وجدوا في تلك الديار بديلا ظرفيا مؤقتا للاسترزاق، وملاذا لهم في مواجهة ما عانوه في رحلتهم الطويلة، فكان لهذا أثره في تبني هؤلاء لشعار التجديد تأثرا بوقع اكتشافهم لثقافة الأوطان الجديدة المهاجر إليها، ومن ذلك نظرتهم للشعر والفن والحياة.

وهذا جبران يقول في رسالة له إلى ماري هيسكل سنة 1914:" لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائي الجديدة، وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغي أن يعبر عنها، ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة، كان علي أن أجد أشكالا جديدة لآراء جديدة" [3].

إن الشعر عند شعراء المهجر، كان عالما ثائرا وجديدا يرفض ما حوله، ويطمح في بناء جديد قائم على الحرية والاستقلال والتفرد له خصوصياته وإضافاته، والشاعر لا يكتفي بتقديم عالم خاص به فحسب بل لا بد أن يقدمه عميقا بأبعاده ورؤاه النفسية والإنسانية، كذلك يشكل بناءه الذي استطاع أن

---

[1] – محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، ط2، دار الفكر، عمان، الأردن، 2006، ص50.

[2] – عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط1، 1973، ص13.

[3] – شفيع السيد، ميخائيل نعيمة، منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، ص149.

يتخلص من حالة التوتر بين الشكل والمضمون التي شاعت عند مطران وشعراء الديوان على رغم تجديدهم في الشكل والمحتوى.

أسس الأدباء الذين رحلوا إلى أمريكا "**الرابطة القلمية** سنة 1920 بنيويورك"[1]، وكان عدد أعضائها عشرة هم :"جبران خليل جبران عميدها، ميخائيل نعيمة مستشارها، ووليم كاتسفليس خازنها، ثم نسيب عريضة وإيليا أبو ماضي، وعبد المسيح حداد ورشيد أيوب، وندرة حداد ثم وديع باحوط، وإلياس عطاالله"[2]. يمكن أن نشير بالتفصيل إلى هذه المدارس الشعرية الحديثة كالآتي:

أولاً- الرابطة القلمية:

هي حركة أدبية تجديدية رومانسية،أعلنت الثورة على الشعر التقليدي، ودعت إلى التجديد في الشعر شكلا ومضمونا، أنشأها الشعراء الذين هاجروا إلى أمريكا الشمالية بمدينة نيويورك " وذلك في 20 أبريل نيسان 1920"[3]. ضمت هذه الرابطة مجموعة من الشعراء اصطبغت جل إبداعاتهم "بروح ثائرة وأخيلة مجنحة.[4]"، فرغم أن أغلب أعضائها ليس كلهم شعراء، ومع ذلك كتبوا الشعر، غير أن صدى أعمال بعض شعرائها كان هامشيا على عكس البعض الآخر الذي لا يزال تأثيرهم إلى وقتنا الراهن، يشير النقد **عيسى الناعوري** إلى أن خمسة من أعضاء الرابطة القلمية فقط، وصلت أسمائهم إلى الشرق العربي أكثر من أسماء زملائهم الآخرين ونالت حظوظها من التقدير والإعجاب بمقاييس متفاوتة، ويقصد بهؤلاء الخمسة جبران خليل جبران ونعيمة، عريضة، وأبا ماضي، ورشيد أيوب فقد مارست أشعارهم تأثيرات قوية في ساحة الأدب العربي[5]".

---

[1] – شلتاغ عبود شرُاد، تطور الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998، ص153.

[2] – نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية- الرومانسية- الواقعية الرمزية)، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص178.

[3] – محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص72.

[4] – نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص178.

[5] – المرجع نفسه، ص178.

عمل شعراء الرابطة القلمية على نشر إنتاجهم في **مجلة الفنون** لنسيب عريضة، ثم في **مجلة السائح**[1]، ولم يكتفوا بالنشر في المجلات والصحف، بل أصدروا دواوين شعرية جمعوا فيها أشعارهم، حيث صدر لجبران خليل جبران **(المواكب)** ، ولإيليا أبي ماضي ديوانين هما **(الجداول)** و**(الخمائل)**، وليمخائيل نعيمة **(همس الجفون)**، ولنسيب عريضة **(الأرواح الحائرة)**، ولرشيد أيوب **(الأيوبيات)**، وغيرها من الدواوين الشعرية. كما صدر كتاب نقدي ضخم مثل دستور الرابطة القلمية أحسن تمثيل وهو كتاب **(الغربال)** لميخائيل نعيمة، والذي تضمن أفكار الرابطة القلمية بين الدعوة إلى التجديد وتوجيه النقد إلى مقاييس نقدية جديدة منبعثة من حاجات نفسية ثابتة.

وضع **(ميخائيل نعيمة)** من خلال كتابه **(الغربال)** أسس جديدة لتطوير الشعر وتجديده، وحدد لذلك أصولا تتناول فكرة الحرية والتحرر من الصياغة القديمة، ومزج الشعر بالرؤية والنظر، والخوض في مسائل الحياة، وما بين الحياة وبث إحساس جديد دافئ في الكلمة...وبذلك كان نعيمة ناقدا منظرا، إلى جانب كونه شاعرا مستقل النظر عميق التفكير[2]...وقد واكبت جهود المازني والعقاد وشكري، غير أنها اختلفت عنهم في طريقة الإبداع...فشعر **نعيمة** وأستاذه **جبران**[3] ومعهما **إيليا أبو ماضي** يختلف اختلافا عن شعر العقاد والمازني وشكري، فعلى الرغم من دعوتهم جميعا إلى التجديد، وعلى الرغم من أنهم أبناء جيل واحد وعصر واحد، فقد كان لشعراء المهجر بريادة جبران ونعيمة موقف مختلف، فمع جبران وجماعته يبدأ الشعر العربي الحديث المتحرر من أسر الكلمة والنبرة والصياغة، فشعرهم ثورة على المألوف من الحياة والأفكار وأسلوب التعبير.

---

[1] – حسين علي محمد وأحمد زلط، الأدب العربي الحديث –الرؤية والتشكيل–، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2000، ص147.

[2] – شفيع السيد، ميخائيل نعيمة، منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، كلية دار العلوم، القاهرة، د.ط، 1972، ص131.

[3] – جبران خليل جبران (1883–1931) شاعر وكاتب ورسام لبناني من أدباء وشعراء المهجر، ولد في بلدة بشرى في شمال لبنان، نشأ فقيرا، هاجر صبيا مع عائلته إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ليدرس الأدب وليبدأ مسيرته الأدبية، والكتابة باللغتين العربية والانجليزية، امتاز أسلوبه بالرومانسية، كان عضو في الرابطة القلمية في نيويورك، توفي في نيويورك عام 1931 عن عمر ناهز 48 عاما، بسبب مرض السل وتليف الكبد، وقد تمنى أن يدفن في لبنان وتحققت أمنيته في 1932، حيث نقل رفاته إليها، ودفن هناك فيما يعرف الآن باسم متحف جبران.

يدعو جبران خليل جبران إلى الثورة على القديم بكل ما يحتويه من قداسة، فلا بد للغة القصيدة تتماشى مع لغة العصر، وليست اللغة التي تترامى على أوراق المعجمات، يقول جبران:" لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات، ولي منها غربلته الآذان وحفظته الذاكرة"[1]. فصرختهم التجديدية مست جميع جوانب الشكل والمضمون، واعتنق شعراؤها المهاجرين الرومانسية التي كانت جديد العصر آنذاك، وصارت روح أدبهم.

تفاعل شعراء الرابطة القلمية مع البيئة الجديدة بخصائصها الثقافية فـ"امتلأت صدور أكثر أعضائها بالآداب العالمية الحديثة المتنوعة فأدركوا أن الأدب الحق إنما هو إبداع وأن التقليد يهيض الأجنحة ويعقم الفكر[2]". وأصدق من مثل الاتجاه الرومانسي هو جبران حيث عمل على توجيه "الرابطة وشعرائها نحو الرومانسية المجنحة، وامتد تأثيره إلى الشرق العربي بشعره الموزون وشعره المنثور وبالشعر المهموس أو شعر المناجاة الذي أوجده في شعرنا الحديث كما يقولون[3]". استمر نشاط الرابطة لمدة عشر سنوات ثم بدأ وهجها يأفل شيئا فشيئا بموت كل من نسيب عريضة وجبران خليل جبران ورشيد أيوب، وعودة ميخائيل نعيمة إلى لبنان.

ثانياً- العصبة الأندليسة:

أما شعراء المهجر الجنوبي في البرازيل، مدينة (سان باولو) فقد أسسوا رابطة **العصبة الأندلسية**، أسسها الشاعر المهجري اللبناني **ميشال معلوف**، وتولى رئاستها، كان قيامها في كانون الثاني، يناير 1933، "بعد أن خفق نجم الرابطة القلمية حين توفي عميدها جبران، وعاد ميخائيل نعيمة إلى لبنان، ومن أبرز شعرائها ميشال معلوف، داوود شكور، نظير زيتون رشيد سليم الخوري، السياسي فرحات، شفيق معلوف وغيرهم"[4]. تولى رئاسة العصبة بعد ميشال معلوف **الشاعر القروي**، " ثم رأسها من بعده شفيق

---

[1]- عمر الدقاق ومحمد نجيب التلاوي وعبد الرحمن مبروك، تطوع الشعر الحديث والمعاصر تطور الشعر الحديث والمعاصر، ط1، دار الأوزاعي، بيروت، لبنان، 1996، ص144.

[2]- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر المعاصر، ص177.

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، ص37.

[4] - شلتاغ عبود شرُاد، تطور الشعر العربي الحديث، ص153.

معلوف ابن أخت ميشال، وهو صاحب ديوان (لكل زهرة ربيع)، (ملحمة عبقر)، (نداء المجاديف)، و(الأحلام)، وهي قصة اجتماعية خيالية[1]".

لم يكن اختيار أعضاء هذه الجماعة الأدبية واتفاقهم على اسم (العصبة الأندلسية) اختيارا عبثيا عشوائيا، بل كان له أصول وخلفيات سرعان ما تجلت في أشعارهم وفي دعوتهم الأدبية، فالاسم يشير إلى تأثرهم بالشعر الأندلسي " خاصة الروح الغنائية والموسيقى والعذوبة الفنية في الموشحات التي بلغت نهاية الترف والجمال"[2] فقد أبهرتهم الحضارة الأندلسية، فعمدوا إلى إحياء التراث العربي هناك، وتمجيد ما بلغه الأدباء العرب في الأندلس، فإذا كانت الرابطة القلمية قد قطعت صلتها بالقديم وثارت عليه حسب تزعمهم، فإن هذه الجماعة " كانت أميل إلى المحافظة على القديم ودعم الصلات بين الشعر الجديد والقديم لأنهم عاشوا بين مهاجري اسبانيا وأمريكا الجنوبية، وفيهم أدباء وشعراء يذكرون مجد العرب في الأندلس"[3]. ونستشف من دعوتهم هذه المحافظة على القديم وربط الجديد بأصوله، فقد حاولوا الحفاظ على اللغة العربية في هذا البلد الجديد عليهم، رغم أن أغلبهم كان مسيحيا، فقد كتبوا قصائدهم باللغة العربية ولسان حضارة الأندلس.

كانت **(مجلة العصبة الأندلسية)** الصوت الإعلامي المبشر بصوت الجماعة وآرائها، والتي تولى رئاسة تحريرها الأديب المهجري **جيب مسعود** وفي عام 1942 حظر في البرازيل صدور الصحف بغير اللغة البرازيلية، فتوقفت المجلة ثم عادت للصدور عام 1947، وظلت حتى 1953.

ثالثاً– رابطة منيرفا: تأسست جماعات أدبية في المهجر بالإضافة إلى (الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية)، لكن لم يذع صيتها كما الروابط الأخرى بسبب قصر عمرها الذي لم يكن كافيا حتى تقف على قدميها. نذكر منها رابطة منيرفا التي "أسسها الشاعر المصري المهجري الدكتور أحمد زكي أبو شادي عام1946 [4] ". أحد أعضاء جماعة أبولو، والذي هاجر إلى نيويورك في أفريل نيسان 1946،

---

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، ص74 ،75.

[2] – المرجع نفسه، ص75.

[3] – حسين علي محمد وأحمد زلط، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل، ص148.

[4] – لطفي حداد، أنثولوجيا الأدب العربي المهجري المعاصر الأدب العربي الأمريكي، مج4، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2005، ص11.

واستقر بها، لم تدم طويلا، وانتهت بوفاة أبو شادي، ليس لها أثر كبير في الشعر العربي المهجري ماعدا بعض المنشورات في المجلات الأدبية والنقدية.

رابعاً- الرابطة الأدبية: هي رابطة أدبية مهجرية، تأسست في الأرجنتين عام 1949، مؤسسها هو الشاعر جورج صيدح، اختفت بعد عامين إثر عودة صيدح إلى الوطن[1]،وبذلك لم يبق لها أي أثر فني جمالي، وأدبي في الساحة النقدية والشعرية.

مظاهر التجديد الشعري عند شعراء مدرسة المهجر:

تعددت سمات الشعر العربي الحديث في ظل التيار الرومانسي الذي ساهم بشكل فني وجمالي في التعبير عن مختلف آهات الشاعر العربي الذي وجد ضالته كمبدع عربي يحاكي نفس سمات الشاعر الغربي في ظل بوادر الحداثة الشعرية الغربية، وتأثيراتها الكبيرة على الفن الشعري (التأثير والتأثر بين مختلف الآداب). فتنوعت سمات الشعر العربي الحديث، فكانت مختلف تجارب الرومانسية العربية تتراوح بين الانغماس في الطبيعة، والهروب من الواقع إلى الخيال المجنح الذي يصور نفسية المبدع العربي. وكذا الحنين إلى الوطن، ومسحة الحزن التي تخيم على الشعر الرومانسي...ونذكر فيما يلي أبرز مظاهر التجديد في شعر مدرسة المهجر:

1- غلبة الإيحائية على التعبير الفني في القصيدة، الأمر الذي نقل الشعر العربي القديم من مفهومه الذي كان نظيرا للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير إلى مفهوم جديد يضع الشاعر في مقام الرائي أو النبي، فصار الشاعر يتخفف من الجهد الصناعي في القصيدة، ويعتمد على الخيال المترابط والوحدة العضوية[2].

[1] – محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، ص76.

[2] – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1964، ص61.

1. الشعر عندهم إلهام ضمنوه معاني الشوق والحنين ومظاهر الغربة وطلب الحرية والهروب إلى الطبيعة والميل للموضوعات الذاتية والاهتمام بالألفاظ الموحية، ومن ذلك قول **نسيب عريضة** في قصيدته **(حكاية مهاجر سوري)**[1] :

غريباً من بلاد الشرق جئتُ بعيدا عن حمى الأحباب عشتُ

وقد تولد عن هذا التوظيف نوع من الاغتراب بما هو إحساس ذاتي يعني "النزوح عن الوطن أو البعد والنوى، أو الانفصال عن الآخرين، وهذا المعنى يرتبط ارتباطا قويا بالمعنى الاجتماعي الذي يوضح من خلاله أن هذا الانفصال لا يمكن أن يتم دون مشاعر نفسية كالخوف أو القلق.[2]" أو يمتزج بحديث الذكريات مثل قول **فوزي معلوف** في قصيدته **(حنين المهاجر)**[3] :

وأطول أشواقي إلى الوادي وادي الهوى والحسن والشعـر

ملهى صباي ومهد ميلادي وعسى يكون بحضنه قبـــري

****

والكرم يكسو سنى الشفق أوانه ويشع بالعـــــــــــنب

فترى به في صفرة الورق عسلا بلؤلؤة على ذهـــــــب

فليس للشاعر في مقام الشوق هذا إلا استحضار مراتع الصبا في الطبيعة الخلابة مصدر الإلهام الشعري والذوق الجمالي، آملا في أن يكون هذا المكان مثواه الأخير، والملاحظ على المقطع الشعري فضلا عما تضمنه من معانٍ ودلالات تنويع قافيته وتغيير إيقاعه بين بيتيه بما يتناسب والحالة النفسية

[1] – نسيب عريضة، ديوان الأرواح الحائرة، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ص267.

[2] – محمود رجب، الاغتراب، منشأة المعارف المصرية، الإسكندرية، مصر، 1978، ص43.

[3] – فوزي المعلوف، ديوانه، مؤسسة هنداوي للتعلم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص13.

للشاعر، مع توظيف عناصر الطبيعة بوصفه ملمحا من ملامح الرومانسية الحالمة، يقول **ميخائيل نعيمة** في ديوانه **(همس الجفون)** مخاطبا نهرا استوقفه توقف مياهه وانحباس جريانه[1]:

بالأمس كنت إذا سمـــعت تنـهدي وتوجـعي

تبكي، وها أبكي أنا وحـدي، ولا تبكي مـعي

ما هذه الأكفان؟ أم هـذي قيود من حديـــد

قد كبلتك وذللـــــــتك بها يد البرد الشديد؟

ها حولك الصفصاف لا ورق عليه ولا جمال

يجـــثو كئـــيبا كلما مرت به ريـــح الشمال

من مظاهر التجديد في هذا المقطع من حيث الشكل، التنويع في حرف الروي (العين، الدال، اللام) مع تغير تركيبة قوافيه الموظفة، ويبدو أيضا علاقة الألفة بين الشاعر والطبيعة من خلال محاولة تشخيص الجمادات فيها، بإضفاء صفات البشر عليها فإذا هي مبصرة ومنصتة ومستشعرة بما يدور حولها حزنا وفرحا، سعادة وشقاء، وقد تكون متنفسا للبوح بما يختلج في النفس من أحاسيس متفاوتة.

3- الايحائية في النثر العربي، حيث صار النثر في يد جبران كالشعر قادرا على بث الحياة والحركة في الكلمة النثرية، وأصبحت عناصر اللغة وموسيقاها وفكرها وموضوعها الخطابي شيئا واحدا قادرا على مجاراة الشعر الموزون.

4- اختفاء النغم الخطابي في شعر هذه المدرسة، وتحول إلى غنائية صافية امتزج فيها الإيحاء بالفكرة العقلية، وتعطلت فيها أساليب الحفظ والتذكار، ورواسب الماضي الموروثة التي كان يخضع لها الشاعر طائعا أو كارها.

[1] – ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ط06، نوفل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2006، ص09.

5- النزعة الإنسانية في الإحساس بالآخر ومشاركته آلامه وأحلامه، مع التوق لتحرير الواقع الإنساني من سيطرة الماضي، والنظر إلى الفرد بانتمائه البشري لا العرقي أو القومي، حينها تسمو الأخوة وفقا لمبادئ هؤلاء لتشمل الكل تحت مظلة واحدة، وأحيانا يكون لتلك الصورة مدلول مثالي دال على القيم الراقية التي يكنها الإنسان لأخيه الإنسان بمنأى عما يعكر صفوها من ظلم وتنافر وعداوة، ومن ذلك ما قاله **ميخائيل نعيمة** في قصيدته **(أخي)**[1]:

أخي من نـــــحن؟ لا وطن ولا أهل ولا جـارُ
إذا نمنـا، إذا قـــمنا، رِدانا الخزيُ والعــارُ
لقد خمـّتْ بنا الدنيـــا كما خمّتْ بموتانـــا
فهات الرفش وابتغي لنـــحفر خندقا آخـــرْ

6- شغف شعراء مدرسة المهجر بالقصيدة الرومانسية لذلك حاولوا التجديد في شكل القصيدة التقليدية بما يلائم المضمون الرومانسي للنص الشعري لذلك اهتموا بالرمز لما له من قيمة فنية وموضوعية فهناك من الشعراء من استخدم الرمز اللغوي كاستعمال الليل تعبيرا عن العبودية، أو الفجر للدلالة على الحرية، أو موضوعيا مثلما هو الحال في قصائد **إيليا أبي ماضي** الرمزية ومنها قصيدة **الحجر الصغير** التي يقول فيها[2]:

حجر أغبرُ أنا وحقيـــــــرُ لا جـــــمالاً، لا حكمةً، لا مضاءً
فلأغادرُ هذا الوجود وأمضي بســـــلامٍ إنّي كرهتُ الـــــبقاءَ
وهوى من مكانه، وهوَ يشكُو الأرضَ والشهبَ والدُجىَ والسمـاءَ
فتحَ الفجرُ جفنهُ فإذا الطـــو فان يغشَـــــــى المدينةَ البيضاء

فرمزية الحجر لا ترتبط بمكوناته المادية بقدر ما ترتبط بوظيفته مع غيره من الأحجار الأخرى التي إن حافظت على تماسكها سيصمد السد في وجه السيول الجارفة والرياح العاتية، وإذا حدث العكس انهار السد لتضيع معه أحلام المدينة البيضاء بكل ما تحمله الكلمة من دلالات مكانية خاصة، كذلك حال الفرد في مجتمعه فهو لا يؤدي مهامه بمنأى عن تفاعل أدواره التي يؤديها مع الأفراد الآخرين حتى تتحقق الأحلام والآمال، وواجب المجتمع ألا يستهين بجهود الآخرين على قلتها وضحالتها.

---

[1] – ميخائيل نعيمة، المصدر نفسه، ص13.

[2] – إيليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ت، ص121.

وفي قصيدته **(الغدير الطموح)** يقول بلغة الإيحاء والرمز تذكيرا للإنسان بألا تتعدى وطموحاته حدود إمكانياته وظروف واقعه[1]:

قال الغدير لنفســـــــــه يا ليتـــــــــني نهر كبيـــــــرْ

مثل الفرات العـــــــذب أو كالنيل ذي الفيض الغزيـــــــــر

تجري السفـــــــائن موقرا ت فيه بالـــــــرزق الوفيـــــــر

وفي النهاية سعى لتحقيق أحلامه فكان مآله الانهيار والانهزام[2]:

وانساب نحو النهر لا يلوى على المرج النضيـــــــر

حتى إذا ما جـــــاءه غلب الهدير على الخريـــــــر

7- صار مضمون القصيدة عند الشعراء المهجريين مستوحى من الطبيعة، وأكثر تأملا في وجود الحياة والإنسان فيها، وتعكس أيضا حوارا بين الأنا والآخر. كما يبدو المضمون مشبعا بالروح الوجدانية والالتفات إلى العواطف الإنسانية مع " محاولة التجديد في عناصر الشكل، بكسر رتابة القافية الموحدة، والموسيقى الصاخبة واختيار الألفاظ الهامسة من لغة الحياة اليومية، كل ذلك بدأ يظهر في أشعار المهاجرين إلى الأمريكيتين"[3]. يقول جبران خليل جبران:

هو ذا الفجر فقومي نتصرف عن ديار مالنا فيـــها صديـــق

ما عسى يرجو نبات يخــتلف زهره عن كل ورد وشـــــــقيق

وجديد القلب أنى يأتلـــــــف مع قلوب كل ما فيها عـــــتيق

هو ذا الصبح ينادي فاسمعـي وهلمي نقـــتـفي خطـــــواته

قد أقمنا العمر في واد تســـير بين ضلعيه خيالات الهمـــــوم

وشربنا السقم من ماء الغديــر وأكلنا السم من فج الكـــــروم

من خلال هذا المقطع الشعري يبدو لنا جبران شاعر إنساني صاحب معاناة كبرى يبحث عن السعادة برؤية تأملية جديدة وصياغة فنية جمالية تختلف عن رؤية الشاعر التقليدي الكلاسيكي المحافظ، فنجد

---

[1] – إيليا أبو ماضي، ديوانه، ص361.

[2] – المصدر نفسه، ص361.

[3]– محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط01، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، 1990، ص30.

التجديد في تنويع القوافي والحرية في الحركة والتلوين الصوتي، أما الصورة فوجدانية رمزية، والألفاظ استمدها من قاموس الطبيعة (الزهر، النبات، الورد، الفجر الصبح، الوادي، الغدير، الكروم).

تميز الأدب العربي المهجري شعره ونثره بنغمة مهجرية استخدمها الشعراء في التعريف بذواتهم في علاقتهم بأرض الغربة، فسعوا للتعبير عن أشواقهم وحنينهم إلى أرض الوطن، بعد أن وجدوا أنفسهم في عالم غريب غير العالم الذي ألفوه من قبل، ولعل السبب الأكبر لهجرتهم هو البحث عن نمط عيش أحسن بعد استحالة العيش في أوطانهم نظرا لمخلفات الحكم التركي من فساد السياسة والاقتصاد وقمع الحريات.

فتلون الشعر المهجري بألوان تجديدية بما تضمنه من أبعاد إنسانية ومسحة الحزن والتشاؤم التي خيمت عليه، واستئناس الشاعر المهجري الرومانسي بالطبيعة لعلها تشاركه أحزانه، والميل إلى التأمل الفلسفي في قيمة الحياة والوجود والحرية وأحوال الأنا في صلاتها بالذوات الأخرى التي تشاركها آلامها وآمالها. وهذا ما انعكس على حقولهم الدلالية المعبرة عن فلسفتهم ومواقفهم الحياتية.

أما من حيث الشكل فمحاولات التجديد التي مست القصيدة المهجرية كانت في القوافي وأحرف الروي، إذ تتغير إيقاعات الأبيات فيها تبعا لتغير الحالة الشعورية المصاحبة للحظات نظمها، ونلفي لدى بعض الشعراء المهجريين في أحايين كثيرة خروجا عن معمارية القصيدة العربية القائمة على نظام الشطرين، باعتمادهم نظام الأسطر الشعرية تأثرا بعالم الكتابة الشعرية في بلاد المهجر.

القسم الثاني: النثـــــــر (الفنون النـــــــــــثرية)

المقالة:

المقالة قطعة نثرية محدودة الطول والموضوع تكتب بطريقة عفوية وسريعة من الذاكرة معتمدا الكاتب فيها على شخصيته وفكره، وتقوم على الترسل والوضوح والسرعة والتركيز، وتعالج موضوعا معينا، أو ملاحظة الحياة وتدبر ظواهرها ومعانيها.

يعد الأديب الفرنسي (مونتين) (1533- 1592) رائد فن المقالة في عصر النهضة[1]، " حين نشر مقالاته عام "1850 "[2]، ظهرت المقالة في الأدب العربي في القرن التاسع عشر بعد الاتصال بالغرب والإطلاع على آدابه وارتبطت بالصحافة لأنها تمثل موضوعها الأساسي، وهي من حيث دلالتها الفنية تعد محدثة في الأدب العربي.

يرتبط تاريخ المقالة عندنا بتاريخ الصحافة، ويرى بعض الدارسين أن العرب لم يعرفوا فن المقالة قبل العصر الحديث في نثرهم، وأن ما عرفه العرب في تراثهم الأدبي القديم هو الرسالة[3]، فهي فن مستحدث ولد في العصر الحديث استجابة لجملة من المؤثرات والأحداث والظروف الجديدة.

فالمقالة فكرة واعية قبل كل شيء، وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها، تُجمع عناصرها وترتب، بحيث تؤدي إلى نتيجة معينة وغاية مرسومة من أول الأمر[4].

فالمقالة في معناها اللغوي مأخوذة من (القول) بمعنى الكلام، أو ما يتلفظ به اللسان فالمعاجم اللغوية العربية وضعت مادة (مقال) ضمن (قول) وجاء في لسان العرب:" قال يقول قولا وقولة ومقالا ومقالة"[5]. فهي مصدر ميمي للفعل (قال) مثلها مثل (قول) ، قول أو قيل، وقد وردت بصيغة التذكير (مقال) وبصيغة التأنيث (مقالة) وهو ما نستخدمه الآن في وقتنا الحاضر مع تطور الدلالة.وفي مراجع المقالة وأدبياتها تعريفات كثيرة ومتنوعة، تدل على سعة هذا الفن وصعوبة وضع تعريف جامع مانع له،

---

[1] – عمر إبراهيم توفيق، فنون النثر العربي الحديث، أساليبه وتقنياته، 2012، ص55.

[2] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، 2013، دار الفكر العربي، القاهرة، ص162.

[3] – حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص158.

[4] – سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق، القاهرة، 2003، ص106.

[5] – ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، ص18.

بسبب تنوع أنماطها ومضامينها وأشكال كتابتها، فضلا عن اختلاف أساليبها باختلاف الكتاب وتنوع مشاربهم ومناحي ثقافتهم إضافة التطور السريع لهذا.

ومن بين التعريفات الدالة على مصطلح المقالة، أنها نوع من الأنواع الدبية النثرية، يدور حول فكرة واحدة، تناقش موضوعا محددا، أو تعبر عن وجهة نظر ما، أو تهدف إلى إقناع القراء بفكرة معينة، أو إثارة عاطفة عندهم ويمتاز طولها بالاقتصاد ولغتها بالسلاسة، والوضوح، وأسلوبها بالجاذبية والتشويق[1].

نشأة المقالة العربية في العصر الحديث:

نشأت المقالة الحديثة في أوربا، وانتقلت إلى العرب مع انتشار الصحافة في عصر النهضة الحديثة، ويرى شوقي ضيف أننا قد أخذنا المقالة عن الغرب، والتي أنشأتها عندهم ضرورات الحياة العصرية والصحفية، فهي لا تخاطب طبقة رفيعة في الأمة، وإنما تخاطب طبقات الأمة على اختلافها، وعي لذلك لا تتعمق في التفكير حتى تفهمها الطبقات الدنيا، وهي أيضا لا تلتمس الزخرف اللفظي حتى تكون قريبة من الشعب، وذوقه الذي لا يتكلف الزينة والذي يؤثر البساطة والجمال الفطري، ومن أجل ذلك لم يكد أدباؤنا يكثرون من كتابتها بالصحف في أواسط القرن الماضي (التاسع عشر)، أو بعبارة أدق في ثلثه الأخير، حتى اضطربوا إلى ينبذوا لقائف البديع وثياب السجع وبهارجه الزائفة[2].

تطورها في العصر الحديث:

مرت المقالة في سياق تطورها التاريخي بأطوار متعاقبة يمكن تلخيصها فيما يأتي:

الطور الأول: يمثله كتاب الصحف الرسمية ويمتد حتى الثورة العرابية ومن أشهر الكتاب الذين شاركوا في تحرير هذه الفترة **رفاعة الطهطاوي** في **(الوقائع المصرية)، ومحمد أنسي** في **(روضة الأخبار)، وعبد الله أبو السعود** في **(وادي النيل)**.

[1] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، د.ط، دار الفكر العربي، 1978، ص70.

[2] – شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، 1960، ص67.

وقد ظهرت المقالة على أيديهم بصورة يغلب عليها عنصر الصنعة اللفظية والزخارف المتكلفة، فكان أسلوبها أقرب إلى أساليب عصر الانحطاط، وكأن الشأن السياسية هو الموضوع الأول لهذه المقالات ومع اهتمام الكتاب أحيانا بالموضوعات الاجتماعية والتعليمية.

الطور الثاني: ظهر في هذا الطور المقال الإصلاحي بتأثير من دعوة جمال الدين الأفغاني بروحها الثورية وتوجهها الإصلاحي، ومعه محمد عبده في **(العروة الوثقى)** ومن كتاب هذا الطور أديب إسحاق وعبد الله نديم وإبراهيم المويلحي وعبد الرحمن الكواكبي، وقد تحررت هذه المدرسة من قيود السجع إلى حد بعيد، ومن الصحف التي كتبوا فيها **(الأهرام المصرية)**[1].

الطور الثالث: تميز بظهور الصحافة الحديثة التي تمثل طلائع التجديد في المدرسة الصحفية إبان الاحتلال الإنجليزي يحث أخذت تخاطب الناس في شؤونهم الوطنية[2] ، ومن روادها مصطفى كامل، والشاعر خليل مطران ولطفي السيد.

الطور الرابع: ويبدأ بقيام الحرب العالمية الأولى وما تلاها من أحداث عرفها العالم العربي وقد صدرت صحف عديدة تركت أثرها في الحياة الأدبية عامة وفي المقالة خاصة. فظهرت جريدة (السفور) سنة 1915. و(الاستقلال) سنة (1921)، والسياسة سنة (1922)، التي أسسها محمد حسين هيكل، والأسبوع (1925)الصحافة، لإبراهيم المازني، وتميزت أسلوبيا بتركيزها ودقتها، ولذا يذهب الدارسون إلى القول بارتباط تاريخ المقالة في الأدب العربي الحديث بالصحافة، فنشأت في أحضانها واستمدت منها الحياة منذ ظهورها وخدمت أغراضها المختلفة، وحملت إلى قرائها آراء محرريها وكتابها[3].

عوامل ازدهار المقالة العربية في العصر الحديث:

تطور فن المقالة تطورا واسعا في العصر الحديث، حتى ألفينا المقالة في كل مطبوعة أو صحيفة، ويمكن تلخيص عوامل ازدهار عوامل ازدهار المقالة العربية فيما يلي:

---

[1] – حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ص159.

[2] – رمضان خميس القسطاوي، الأدب العربي في مختلف العصور، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2008، ص268.

[3] – مجموعة من المؤلفين، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص42.

- انتشار الصحافة وازدهارها، وقد اعتمدت الصحافة على فن المقالة أكثر من سواه، وتوسعت المقالة الصحفية وأخذت أشكالا وألوانا عديدة وقد نشأت المجلات القادرة على استيعاب المقالة الذاتية والموضوعية مع اختلاف مضامينها.
- ظهور الأحزاب السياسية والتيارات الفكرية، وقد لجأت هذه التيارات إلى فن المقالة في بياناتها وكتابتها للدفاع عن آرائها والتعريف بها أمام الرأي العام الذي تتنافس على التأثير فيه وإقناعه واجتذابه.
- الإحساس بضرورة التغيير مع – قدوم عصر النهضة– وما نتج عنه من غليان المشكلات السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية.
- التأثر بالمذاهب والاتجاهات والأفكار القادمة من الغرب.
- حركة تأسيس المدارس والكليات ونفوذ التأثير الأوربي في سواحل الشام.

أنواع المقالة وأساليبها:

تعددت المجالات الثقافية والأدبية نتيجة التقدم الثقافي والوعي الصحفي والتطور الأدبي، الذي كان من مظاهره تعدد ألوان المقالات فكان منها المقالة الأدبية التي تدرس شخصية أو ظاهرة أو اتجاها أو أثرا في الأدب العربي القديم أو الحديث أو في الأدب الأوربي وكان منها المقالة النقدية التي تحدد قيمة من قيم النقد أو مبادئه، وهي التي يعنى فيها الكاتب باختيار الألفاظ الجزلة المعبرة التي تشع بالعاطفة وتثير الانفعال، ويهتم بالصنعة البيانية والعبارات الموسيقية في تراكيبه، ويحفل بالصور الخيالية والأساليب البلاغية.

من أبرز كتاب المقال الأدبي مصطفى لطفي المنفلوطي في النظرات، ومصطفى صادق الرافعي في (وحي القلم)، وأحمد حسن الزيات في (وحي الرسالة)، ففي هذه الكتب المقالية نستطيع أن نقف على ألوان زاهية من البيان الأخاذ الذي يبلغ فيه صاحبه الغاية في جودة التصوير وثراء الفكر ورشاقة التعبير.

كما نجد المقال العلمي والذي يجنح فيه صاحبه إلى الدقة في استعمال الألفاظ ووضوح العبارة، والاستعانة بالمنطق في تقديم الأفكار، والبراهين في الاستدلال. ويسمي كاتب المقال العلمي الأشياء بمسمياتها، ويهدف إلى التراكيب الحقيقية التي تنادي عن اللبس والحاجة إلى التأويل.

من أبرز كتاب المقال العلمي الدكتور أحمد زكي في كتابه: مع الله في السماء...مع الله في الأرض، والدكتور عبد المحسن صالح في كتابه: من أسرار الحياة والكون، والدكتور: محمد كامل حسين في كتابه: متنوعات، والدكتور: زكي نجيب محمود في كتاباته عن الفلسفة والمنطق[1].

كما نجد المقالة الصحفية التي تختلف عن بقية المقالات من ناحية الأسلوب تبعا لاختلاف الموقف الكتابي المحيط بكل منها، فالكاتب الصحفي معني بالمجتمع وتصوير واقعه ومعالجة قضاياه والكشف عن تطلعاته في مقابل الكاتب الادبي الذي يعنى بالتعبير عن نفسه، أو العلمي الذي يهتم بتجلية الحقيقة العلمية، والكاتب الصحفي جندي مدرب تفرض عليه مهنته معارك متنوعة لا يختارها بنفسه، والكتابة الصحفية أداة من أدوات تثقيف المجتمع وتوعيته بكل طوائفه، وتزويده بالأخبار وتفسير الأحداث.

كما أن المقالة الصحفية أداة بالغة لتأثير في الجماهير ليس تأثيرا انفعاليا كالذي يبعثه الخطيب في نفوس مستمعيه، أو تأثيرا عقليا مثل الذي يغرسه العالم الرصين في أذهان قرائه، وإنما تأثير في الاتجاهات والانطباعات العامة التي تتركها الصحفية في نفوس القراء بأقلام كتابها المقاليين[2].

كما كان منها المقالة الفلسفية التي تعرِّف ببعض الفلاسفة أو تشرح بعض نظرياتهم وأفكارهم كما كان المقالة التاريخية التي تعرض لعصر مضى أو ثورة سلفت أو شخصية تاريخية.

ومن أنواع المقالات أيضا نجد المقالة الاجتماعية بمضامينها المتصلة بالمجتمع وقضاياه وما يتعلق به من أمور سياسية واقتصادية وتعليمية وخلقية، كما تعنى بدراسة عادات المجتمع وتقاليده التي ثبتت مع الزمان وصارت تمثل نمطا من أنماط الحياة والطباع البشرية المتنوعة، في محاولة لكشف مظاهر الحسن فيها والإغراء ببقائها أو تعرية القبيح منها، والحث على النفور منها، وهي تتخذ من تصوير الواقع وسيلة لهدف نبيل وهو الإصلاح الاجتماعي وحل المشكلات التي تواجه الأفراد والجماعات من خلال البحث عن جذورها فيما ترسب في حياة الناس أو طرأ عليها من علل وظواهر اجتماعية.

أن كثرة المشكلات والتحولات الكبرى في المجتمع، كان سببا في انتشار وازدهار هذا النوع من الكتابة تحليلا لمستحدث أو دفاعا عن موروث على نحو ما شهدته المجلات المصرية منذ بداية العصر الحديث من معارك مقالية حول قضايا المرأة والفقر والديمقراطية والاشتراكية، وما تحفل به الجرائد المعاصرة من تناول لظاهرتي الجريمة والمخدرات.

---

[1] – محمد عوض، محاضرات في فن المقالة الأدبية، معهد الدراسات، القاهرة، 1959، ص17.

[2] – محمد أدهم، المقال الصحفي، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، 1984، ص18.

وأسلوب كتابة المقال الاجتماعي تتأثر بطابع النثر الاجتماعي الذي يتطلب صحة العبارة والتخلص من الزخرفة والزينة ويتوخى وضوح الجمل وترك المبالغة والتهويل، ويعمد إلى سلامة الحجج وإيرادها على حكم المنطق الصحيح وربط الأسباب بمسبباتها، والدقة في التفصيل، لأن الغرض فن معالجة الأمر الواقع.

من نماذج المقال الاجتماعي مقال للأستاذ (أحمد أمين) بعنوان سلطة الآباء. ومقالات الأستاذ أحمد حسن الزيات عن الغني والفقير، ومقالات بنت الشاطئ في الثقافة بعنوان (عوامل خفية توجه الحركة النسائية في الشرق).

لقد بلغ من ازدهار المقالة في تلك الفترة أن كثيرا من الكتب في حقل الأدب والثقافة، نشرت أولا في الصحف على هيئة مقالات ثم جمعت بعد ذلك في شكل كتب مثل (تحت راية القرآن) و(وحي القلم) لمصطفى صادق الرافعي، و(حديث الأربعاء) لطه حسين، و(في أوقات الفراغ) لمحمد حسين هيكل، و(ساعات بين الكتب) لعباس محمود العقاد، و(حصاد الهشيم) لعبد القادر المازني، و(على المحك) و(مجددون ومجترون) لمارون النقاش[1].

كما كان للمعارك الأدبية أثرها في هذا اللون من المقال،كما حدث بين الرافعي وسلامة موسى، وبين أحمد أمين وزكي مبارك، وكان لمجلة (الثقافة) لأحمد أمين، ومجلة (الرسالة) لأحمد حسن الزيات دور كبير في انتشار المقالة الأدبية وازدهارها وظهور أقلام جديدة من الكتَّاب[2].

وظهر المقال الإصلاحي الممزوج بنبرة سياسية بتأثير من واقع الأمة العربية المتخلف، وكذا للحث على الكفاح المسلح ضد المستعمر، مثال ذلك قول الكواكبي (1855– 1903):" ما أشبه المستبد في نسبته إلى رعيته بالوصي الخائن القوي، يتصرف في أموال الأيتام وأنفسهم كما يهوى ما داموا ضعافا قاصرين، فكما أنه ليس من صالح الوصي أن يبلغ الأيتام رشدهم، كذلك ليس من غرض المستبد أن تتنور الرعية بالعلم، ولا يخفى على المستبد، مهما كان غبيا، أن لا استعباد ولا اعتساف إلا ما دامت الرعية حمقاء تخبط في ظلام جهل وتيه عمياء، فلو كان المستبد طيرا لكان خفاشا يصطاد هوام العوام في ظلام الجهل، ولو كان وحشا لكان ابن آوى يتلقف دواجن الحواضر في غشاء الليل[3]".

---

[1] – مجموعة من المؤلفين، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص53.

[2] – حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ص159..

[3] – عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد، ط3، دار النفائس، بيروت، 2006، ص65.

ويقول الكواكبي مذكرا الأمة بأهمية العلم ودوره في القضاء على الجهل، واصفا العلم في قوله:" العلم قبسة من نور الله، وقد خلق الله النور كشافا مبصرا، ولادا للحرارة والقوة، وجعل العلم مثله وضاحا للخير فضاحا للشر، يولد في النفوس حرارة وفي الرؤوس شهامة، العلم نور والظلم ظلام ومن طبيعة النور تبديد الظلام"[1].

يظهر من خلال المقطعين النصيين السابقين من مقال للرجل الإصلاح عبد الرحمن الكواكبي سمات فنية خاصة بكتابة المقال ومنها على الخصوص ارتباطها البنائي بصياغتها الإنشائية، وطولها المعتدل نوع كتابتها النثرية وإلمامها بالظاهرة المطروقة، على أن موضوعها هو ما يتحدد به نوعها، حاملا في طياته تصورات الكاتب الفكرية والنواحي التي تمسه عن قرب[2].

لقد كان اهتمام الكتاب بفن المقال استشعارا منهم بأهميته البالغة في واقع حياة الأمم والمجتمعات، وإدراكا لدوره الذي يمكنه الاضطلاع به في معالجة شتى القضايا والمشكلات رغبة في التغيير والإصلاح، واللافت أن تطور المقال مر بظروف خاصة واكبت ما عرفه الوطن العربي من تطورات جذرية في نهاية القرن التاسع وبداية القرن العشرين، فكان لذلك أثره في استثمار المقال بأنواعه في التعبير عما آلت إليه الأوضاع أثناء تلك الفترة وما بعدها.

وقد تعزز الاهتمام بهذا النوع من الكتابة في الحقلين الثقافي والصحافي وبخاصة ما تعلق بالمقال الإصلاحي والأدبي والنقدي، وهو ما أدى إلى إصدار كتب ضمت عددا من المقالات في مواضيع متعددة، على الرغم من تباين أساليب كتابتها من كاتب إلى آخر، تبعا لاتجاهاتهم وميولهم الفنية، فمنهم من يؤثر قوة اللفظ وجودة العبارة وجمال الأسلوب، ومنهم من يهتم بالمضمون أكثر من اهتمامه بالصياغة اللفظية، مفضلا اعتماد الشرح والتحليل للقضايا المطروحة بطريقة موضوعية قائمة على الإقناع بالحجة والدليل.

---

[1] – عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد، المصدر نفسه، ص65.

[2] – محمد يوسف نجم، فن المقالة، ط4، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص94.

القسم الثاني: النثر.

الفنون النثرية: القصـــــــــة.

لم تكن القصة عند العرب جوهر الأدب كالشعر والخطابة والرسائل، ولذلك كانت ميدان الوعاظ، وكتاب السير والوصايا، والسمار، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يذكرون من حكم أو يسوقون في أسمارهم ومجالس لهوهم[1]. إن القصة حديثة النشأة، آخذناها عن الآداب الأوربية.

القصة بمفهومها البسيط، فن قديم عرفه الناس منذ عرفوا الوجود، وهو فن محبب إليهم جميعا رجالا ونساء في الحل والترحال، لما انطوى عليه مما يستميل القلوب، ويمتع النفوس ومن يستقرىء الأدب العربي من فجره إلى اليوم يجد أن للعرب قصصا وحكايات كانت في بدء أمرها أسمارا وأخبارا يتناقلها الناس، ويرويها الآباء للأبناء في حلقاتهم، ويضمنونها مآثر الآباء والأجداد في حقول الشجاعة والفروسية[2].

تخلصت القصة في العصر الحديث من أمور الغيبية، وخلصت لمعالجة الإنسان وشؤونه، وكما تخلصت من الموضوعات التي أساسها الخيال المحض، فصارت تعالج الواقع الإنساني، النفسي والاجتماعي، على اختلاف في مذاهبها الفنية الحديثة، واتفاق في المبادئ والأصول الفنية العامة"[3]. فالنقاد في العصر الحديث لا يجدون هذا القصص القديم من القصص الفني لأنه لا يصور الحياة الواقعية، ولا يعالج مشكلات الإنسان، ولا تتوفر له قيمة فنية حتى يعد جنسا أدبيا.

القصة يتوافر فيها الحدث، ونهتم بوصف الحياة والأشخاص ومجال الأحداث التي يبررها، وتهتم كذلك بصراع الشخصيات النفسي في هذا المجال لتحقيق ما يقومون به من أعمال. ومن عيون الأدب العربي التي تمت بصلة للقصة في فنها وغرضها. وهي قسمان: مترجم دخيل (كليلة ودمنة، ثم ألف ليلة وليلة)، وعربي أصيل (المقامات، رسالة الغفران، حي ابن يقظان).

ومن النوع الأول أي المترجم الدخيل– قصص كليلة ودمنة، وهي من جنس القصص على لسان الحيوان أو الخرافة، ولم يكن للعرب سواها فكانت إما فطرية أسطورية تشرح ما سار بين الناس من أمثال،

---

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص494.

[2] – عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط2، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1972، ص231.

[3] –المرجع نفسه، ص463.

وإما مأخوذة من كتب العهد القديم. كليلة ودمنة كتاب ذو طابع خلقي وفني انفرد به، كان سببا في خلق جنس أدبي جديد في اللغة العربية، القصد منه تعليم الحكام كيف يحكمون والرعية كيف يطيعون، وكل ذلك على لسان الحيوان، مترجم عن اللغة البهلوية. وممن نسج على منوال كليلة ودمنة إخوان الصفا في محاكمة الإنسان والحيوان أمام ملك الجان، في مرافعة بين الخصمين بث فيها إخوان الصفا آراءهم في الإنسان والحيوان، وأفكارهم الفلسفية العامة.

وكذلك قصص (ألف ليلة وليلة) الزاخرة بالخيال والمخاطرات وعالم السحر والعجائب، كان لها تأثير عظيم في الآداب الأوربية منذ عرفتها في القرن الثامن عشر ميلادي.

ومن النوع الثاني– أي القصص العربي الأصيل: المقامات: والمقام معناها المجلس، ثم أطلقت على ما يحكى في جلسة من الجلسات على شكل قصة تحتوي غالبا على مخاطرات يرويها راو عن بطل يقوم بها، قد يكون البطل فقيها متضلعا في مسائلا الدين، أو في اللغة، أو قد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا، أو قد يكون شجاعا يقتحم أخطارا وينتصر فيه، ولكنه غالبا متسول، ماكر، ولوع بالملذات، مستهتر، من أمثلتها مقامات الحريري وبديع الزمان الهمذاني، وكان يمكن أن يحقق هذا الجنس طفرة في فن الترسل لولا أسلوبها المتكلف وزخرفها اللفظي المبالغ فيه.

وإلى جانب هذا النوع نجد كذلك (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري (المتوفى عام 1059م)، هي رحلة تخيلها أبو العلاء المعري في الدار الآخرة انبنت على محاورات مع أهل الجنة من جهة وأهل النار من جهة، مع تضمينها مسائل متعددة مثل العقاب والغفران والثواب وكثيرا من المسائل الأدبية واللغوية التي يوردها في موضع الساخر تارة والناقد اللغوي تارة أخرى، لذا اكتسبت الرسالة طابعا خاصا قائما على روح المغامرة الغيبية الذهنية.

أما قصة حي بن يقظان لابن طفيل (توفى 1886م)، فتأسست على التفسير والتبرير والإقناع برؤى فلسفية وطابع وجودي بقالب قصصي بأسلوب منطقي تجريدي، لبيان أهمية العقل ودورها في الوصول إلى حقيقة الوجود والموجودات، انطلاقا من عنصر الطبيعة بما هو كتاب مفتوح لاكتشاف الحقيقة.

وفي عصر النهضة، وبتأثير من عوامل متعددة تاريخية وجغرافية، خطا القصص خطوات واضحة، واتجه اتجاهات مختلفة متدرجا بين طرفين متقابلين إحداهما محافظ يستلهم التراث ويتأثر بقوالبه،

والآخر تجديدي يحاكي قصص الغرب وينسج على منواله، وبينهما وجدت ألون أخرى تختلف باختلاف أصحابها وثقافتهم، وحسبنا أن نشير إلى بعض الاتجاهات العامة للقصة العربية.

الاتجاهات العامة للقصة العربية:

تأخر ظهور القصة الفنية الحديثة في الأدب العربي حتى القرن التاسع عشر، ولما احتك الأدباء العرب بحضارة الغرب في بداية عصر النهضة العربية، واطلعوا على تراثهم الضخم في الأدب القصصي وتدارسوا كتاباتهم في شتى الفنون وأصولها، وعرفوا أثر الفن القصصي العميق في تثقيف المجتمع وتوجيهه، وقدرته على استيعاب تطلعات واهتمامات الجمهور، انكب الأدباء على الترجمة ينقلون إلى العربية القصص التي جادت بها الأقلام، ويقتبسون منها ما جعلوه نواة صالحة لأدب جديد، ثم انكبوا على كتابة القصة العربية، متأثرين في ذلك بالآداب الغربية في العصر الحديث، وقد ساعدت المجلات الأدبية والصحافة على رواجها مترجمة ومقتبسة ومؤلفة.

بدأ الأدب العربي متأثرا ابتداءً بالأجناس القصصية المأثورة في أدبنا القديم، وبخاصة جنس المقامة، ثم بألف ليلة وليلة، وبالخرافات أو القصص على لسان الحيوان. وأوضح مثال للتأثر بفن (المقامة) هو (حديث عيسى بن هشام) لمحمد المويلحي[1]، وفيه امتزج تأثير فن المقامة بالتأثير الغربي، والتي يمكن عدها قصة تهدف بطابعها الاجتماعي إلى كشف طائفة من عيوب المجتمع وسلوكات أفراده بطريقة تهذيبية.

وعند البحث عن علاقة ما كتبه المويلحي بالمقامة، نجد أن اسم القصة الذي جعله المؤلف عنوانا لهذا العمل وهو عيسى بن هشام وهو نفس الاسم الذي اتخذه بديع الزمان الهمذاني لرواية مقاماته، وكذا اشتراك العملين في استخدام السجع في لغة السرد وآلية الوصف من جهة، وعدم استمرار الشخصيات واختفاء كثير منها بانتهاء الفصل الذي يتحدث عنها من جهة أخرى، مع جنوح إلى الأسلوب المرسل المبتعد عن الزخارف اللفظية في بعض أجزاء الكتاب[2].

[1] – محمد المويلحي (1858–1930) أديب وصحفي مصري، ولد في القاهرة لأسرة من الأشراف، مقربة إلى الخديوي إسماعيل، شارك مع والده في تأسيس عدة صحف وتولى رئاسة تحرير مصباح الشرق، مؤلف كتاب حديث عيسى بن هشام، شارك في الثورة العربية فنفي إلى إسطنبول من 1882 إلى 1887.

[2] – مجموعة من المؤلفين، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص35.

ففي قصص المويلحي نجد البطل والراوي عنه، وتتوافر في أحاديثه عناية بالغة بالأسلوب، ومخاطرات متلاحقة تربط بينها شخصية البطل الذي يتصل بشخصيات متعددة، تلك وجوه تأثره بالمقامة. والتأثير الغربي واضح في تنويع المناظر، وتسلسل الحكاية، وفي لمحات من التحليل النفسي في صراع الشخصيات مع الحوادث، وينتهي الكتاب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم واقتباس المفيد من نظم الغرب. و من مواطن الاختلاف بين العملين أم المقامة تتناول موقفا بسيطا أو حدثا، والبطل عادة رجل من الشطار تدور حوله الفكرة المحورية، ولا تحس فيه بنمو الشخصية ولا ترى معه تطورا للأحداث.

كما أن المقامة تتضمن كمّاً من غريب اللفظ والمترادفات التي تلف بالسجع لتخفيف وقعها وتيسير حفظها. أما عمل المويلحي فقصة طويلة بمعالم واضحة وفق تطور ينتهي بنهاية مقنعة، يحرك أحداثها شخصيات متنوعة اعتمادا على عناصر فنية كالتشويق والمفاجأة والعقدة والحل على الرغم من اشتمالها على بعض العيوب الفنية مثل التزام السجع في السرد والوصف، وعدم الترابط بين بعض الفصول بشكل فني كاف.

وتتفق قصة (ليالي سطيح) لحافظ إبراهيم في هدفها مع قصة المويلحي فقد قصد إلى نقد المجتمع وإصلاحه بحثا عن دور للأدب يمكن أن يضطلع به في واقع المجتمع بتحولاته ومشكلاته، فاتجه إلى تصور رحلة داخل المجتمع كي يتمكن من تشخيص أدوائه ومعضلاته. كذلك نجد تأثر أحمد فارس الشدياق بفن المقامة في كتابه (الساق على الساق).

وبعد المقامة نجد تأثر الأدباء العرب بألف ليلة والقصص على لسان الحيوان، وهي اقتباس بعض الموضوعات من كليلة ودمنة، ولكن القالب الفني فيها متأثر دائما بقصص الغرب. وخاصة قصص (لافونتين) مع تخلف في تقليده نشأ عن قصور من حاولوا اتخاذ هذه القصص المنظومة وسيلة لتربية النشء، كما في مقطوعات أحمد شوقي التي ساقها على لسان الحيوان، وقد عرف كيف يجاري فيها فن لافونتين فعرض الصور عرضا حيا، بالتزام المقابلة بين الحيوان –الرمز–، والإنسان –المرموز إليه– قصد التنبيه إلى معاني خلقية متصلة بروح العصر وأحداثه، بروح السخرية والفكاهة اللاذعة، مثل: تنبيه الوعي الوطني، وحب الوطن، ونقد العادات الاجتماعية[1].

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص501.

وفي **الطور الثاني** أخذ الفن القصصي مع نهاية القرن التاسع وأوائل القرن العشرين، يتخلص قليلا من الاعتماد على التراث العربي القديم. وبدأ الوعي الفني ينمي جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى[1]، بالاعتماد على تعريب موضوعات القصص الغربية بما يتماشى وأذواق القراء وجمهور المثقفين. وطبيعي ألا 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 [2] من المعاصرين. فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد، مستهدفا الأصل الأجنبي في مجمله لا في تفاصيله، مستبيحا تغيير ما يشاء من أسماء الشخصيات والأماكن وإضافة ما يريد ليغير مجال الأحداث.

ومن أمثلته ما قام به المنفلوطي في أعماله القصصية حينما عمد إلى تعريب قصص بذاتها بشيء من المحاكاة لمضامينها بأسلوب بياني خاص؛ أساسه تعميق الإحساس بالمثل السامية والقيم الأخلاقية بطريقة فنية نأت بنصوصه عن سمات الكتابة المتأنقة باستعمال السجع وإظهار البراعة اللفظية والجرس الموسيقي والإفراط في الترادف والإسهاب في عرض الأفكار وجلائها[3]. كما قام المنفلوطي بترجمة القصص الطويلة مثل ترجمته لقصة (بول وفرجيني) وأسماها (الفضيلة)، وترجمته (ماجدولين) لألفونس كار، كما قدم المنفلوطي نماذج قصصية وإن بدت غير ناضجة فنيا إلا أنها أتسمت بسمات انجذب نحوها فئة من القراء من تحبذ هذا النوع من القص، القائم مضمونا على تصورات المنفلوطي وأفكاره كتلك التي ضمنها في كتابيه (النظرات) و (العبرات). كما قام رفاعة الطهطاوي بترجمة قصة (مغامرات تليماك)، وحافظ إبراهيم بترجمة قصة (البؤساء).

وعندما نضج الوعي الأدبي ونهض الجمهور ثقافيا، قام الكثير من الكتاب بالتأليف في هذا المجال، وأخرجوا روائع قصصهم، منهم أحمد حسين الزيات، وطه حسين، وعبد الرحمان بدوي، والعقاد، والمازني، ومحمود تيمور.

وازداد اهتمام الكتاب بهذا الفن وراحوا يستمدون تجاربهم وموضوعاتهم من العصر والبيئة التي يعيشون فيها، وكان من رواده سليم البستاني، وجرجي زيدان، ومحمد فريد أبو حديد.

---

[1]– المرجع نفسه، ص501.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 501، 502.

[3]– مجموعة من المؤلفين، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص59.

أصبحت القصة تقوم بدورها الاجتماعي الذي تقوم به في الآداب الغربية. وقد تأثرت القصة العربية في اتجاهها العام بالكلاسيكية أولا ثم بالرومانسية في منهج القصص التاريخي كما يمثله جرجي زيدان الذي تأثر بـ(ولتر سكوت) أب القصة التاريخية الرومانتيسية في أوربا. ثم تأثرنا بالقصص التاريخية الرومانسية في نزعتها العاطفية القومية والوطنية، ويمثل هذا الاتجاه محمد فريد أبو حديد في قصصه مثل قصة (زنوبيا) وقصة (المهلهل).

وأخيرا بدأت القصة العربية تتأثر بالاتجاهات الفلسفية والواقعية وراحت تعالج القضايا الكبرى للإنسان العربي، وتتصدى لمشاكله الاجتماعية مثل قصة (أنا الشعب) لمحمد فريد أبو حديد، و(عودة الروح) لتوفيق الحكيم، و(الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوي، وكذا قصص نجيب محفوظ.

وقد مثلت قصة (سارة) للعقاد نموذجا للقصة التحليلية، أما القصة عند توفيق الحكيم فتمثل أدب الفكرة، في حين يبدع طه حسين بقصصه المتميزة بالموسيقى وتدفق العواطف. [1] أما قصص محمود تيمور فتميزها سمتان هما: الصدق ووحدة الرؤية، كما تميز أسلوبه بسلامة البناء واكتماله، واعتبر النقاد أن ذلك كان على حساب المضمون الذي يرون أنه" كان يلبس أفكاره الواقعية القديمة أثوابا من الطنطنة اللغوية لا تتلاءم مع بساطة أفكاره، كما يحاول اللعب بأفكار رومانسية لا تناسب حياته"[2].

[1] – محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي واتجاهاتهم الفنية، ص51.

[2] – شكري عياد، الأدب في عالم متغير، دار المعارف، مصر، ص56.

الفنـــــــون النثرية: الـــــــــــــرواية

نشأت الرواية العربية الحديثة والتي بدأت كفن أدبي في أواخر القرن الثامن عشر، متأثرة بما ساد التفكير الأوربي آنذاك من سيطرة للمنهج التفكيري العقلي وتحوله إلى البحث عن الواقعي والاعتماد على ملاحظة الظواهر والأحداث[1]. لقد كانت مصر رائدة في الميدان، حيث استطاعت أن تتنبه إلى هذا الفن الجديد ثم نبهت إلى ضرورة خلق مثله في مصر وفي العالم العربي.

ظهرت البدايات الأولى لهذا الفن الجديد (الرواية) مع بداية الصراع بين التأثر بالأدب العربي القديم وبين التأثر بالأدب الأوربي الحديث، ذلك الصراع الذي أخذ شكل الظاهرة الواضحة على الحياة الأدبية في العالم العربي مع مطلع هذا القرن، ولم يكن صراعا هادئا طبيعيا كما أوضح الباحثون، بل كان يأخذ شكل معركة محتدمة وصراع قاس بين الأدبين[2].

إنّ نشأة الرواية في الأدب العربي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة في العالم العربي خاصة مصر، وبعد العصر العباسي وبداية الحكومة العثمانيّة وبعده في القرون الثلاثة التي سيطر عليها الحكم التركي على مصر، " أغلقت المدارس بل هدمت وانتهت، وتعطلت الحركة الأدبية، بل تحجرت وانحرفت اللغة، بل فسدت، ومن هنا أصبح الأدب في حالة من السقم تقارب الموت فكانت تمثله نماذج نثرية وشعرية، ليس وراءه أي صدق إحساس أو فنية تعبير، وقد كان أغلب النتائج الأدبي لتلك الفترة تدور حول المدائح النبوية والأمور الإخوانية والمراثي الباردة والمواعظ المباشرة [3]".

فترة اليقظة في العصر الحديث:

بعد هذا الركود جاءت فترة اليقظة الفترة التي تبدأ " بتلك السنوات التي شهدت خروج البلاد من ظلمات العصر التركي، لتفتحّ عيونها على نور الحضارة الحديثة ولتأخذ طريقها في موكب المدنية

---

[1]– السعيد بيومي الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر،1998، ص6.

[2]– المرجع نفسه، ص15.

[3] – عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870–1938)، ط4، دار المعارف، مصر،1963، ص19.

المتقدمة، ومن الممكن تحديد تلك البداية بسنوات الحملة الفرنسية ومن سنة (1798- 1801)، أي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر[1].

يلخص نتيجة هذه الحملة أولاً : تعرف المصريين على الحضارة المدنية الغربية على حد ما، وثانياً: تكوين إحساس بالشعور القومي أمام المحتلين وبعد خروج الفرنسيين عن مصر، انتخب الشعب "محمّد علي" للحكم في مصر، قد استقدم محمّد علي أول الأمر الأساتذة الأجانب للتدريس في المدارس المختلفة ونظراً لعدم معرفة هؤلاء بلغة البلاد ومعرفة التلاميذ بلغتهم، فقد استعان بالمترجمين من السوريين والمغاربة وغيرهم[2].

ثم أرسل محمد علي البعثات إلى أوروبا، ليقوم أبناؤها فيما بعد بمطالب الجيش، وللتدريس في تلك المدارس، وقد تعددت البعثات وتنوعت، وهكذا كان أول لقاء عملي بين المصريين والثقافة الغربية في العصر الحديث، فقد عاد هؤلاء المبعوثون بعلم جديد وعقليّة جديدة إلى بلادهم، وترجموا أو ألّفوا وخططوا بهذا ووضعوا أساس الثقافيّة الأدبيّة الحديثّة[3].

لقد كان النثر في هذه الفترة " يعبر عن موضوعات ساذجة ويتقوقع في الرسائل والمقامات ونحوها من الأنواع التقليديّة، على أنّ بعض النثر قد خطا خطوة أبعد من تلك الأغراض الساذجة، وأصبح يحمل زاداً فكرياً حيناً وتجارب إنسانيةً حيناً آخر، وكان باكورة ذلك كتاب " تلخيص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة الطهطاوي، تحدث فيه رفاعة عن رحلة إلى باريس، والباحثين يعتبرونه البذور الأولى للرواية التعليميّة في الأدب الحديث" [4].

---

[1]– أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ط2، دار المعارف، القاهرة، ص13.

[2]– جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1978، ص27.

[3]– عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص27.

[4] – المرجع نفسه، ص 38 ،39.

وكان طبيعياً أن يأخذ كتاب "**رفاعة الطهطاوي**" "**تلخيص الإبريز**" شكل رحلة كان فيها أكثر تعليمية ومباشرة من كتب الرحالة العرب القدامى، رغم أن الكتاب قد جاء مزيجاً من خصائص كتب الرحلات والكتب العلميّة، مع خلو تام من كل عنصر الروائي.

ثم بعد الاتصال بأوروبا والتأثر بآدابها اتجه الأدباء، إلى القصص العربية وحاولوا أن يترجموها و«كان رفاعة الطهطاوي هو الرائد لهذه الحركة، فترجم "مغامرات تليماك" ،"لفنلون وسماها " مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" حيث نقل القصة إلى أسلوب السجع والبديع، المعروف في المقامات. يقول رفاعة الطهطاوي في مقدمة تليماك: «إنّه مشتمل على الحكايات النفايس في ممالك أوروبا وغيرها وعليه مدار التعليم في المكاتب والمدارس فإنّه دوّن كل كتاب مسخون بأركان الأدب ومشتمل على ما به كسب بأخلاق النفوس الملكية وتدابير السياسات الملكية[1].

وتعد "وقائع تليماك" أول مظهر من مظاهر النشاط الروائي في مصر في القرن التاسع عشر والهدف التعليمي واضح من مقدمته التي كتبها رفاعة على الرواية المترجمة، وسماها ديباجة الكتاب، وواضح أنّ رفاعة ترجم روايته لهدفين، الهدف الأول، تقديم نصائح للملوك والحكام والهدف الثاني، تقديم مواعظ لتحسين سلوك عامة الناس.

ثم قدّم **(فرح أنطون)** قصة في نفس الشكل كان مجالها المشاكل الاجتماعية، واختار **(علي مبارك)** مجال الرحلة أيضاً لجهوده التعليمية في كتاب"علم الدين" وكتابه أكثر جفافاً عن كتب الرحالة العرب القدامى وإن كان يتميز هو وفرح أنطون بأنّ رحلة كل منهما التعليميّة، كانت رحلة متخيّلة، وإن كان ذلك لا يميزها عن قصة "حي بن يقطان"، التي كانت أحداثها متخيّلة أيضا.

ولم يكن تعليم العلوم هو القصد الوحيد لعلي مبارك من كتابه ولكنه حاول المقارنة بين بعض العادات الشرقيّة والغربيّة ولذلك كان علي مبارك ينظر في كتابه إلى طلبة في المدارس المدنيّة الأخرى إلى مشايخ الأزهر، الذين رفضوا محاولاته لإدخال العلوم الحديثة في الأزهر، ولذلك اختار في روايته

[1] – بواكير الرواية، محمد سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص53.

شيخاً أزهرياً وسماه "علم الدين" وعلي مبارك يقدّم لنا بهذه الصورة المقارنة بين العادات الشرقيّة والأوروبيّة وهي المحاولة التي سنلتقي بها في صورة أكثر تطوراً في حديث "عيسى بن هشام"[1].

مراحل تطور الرواية العربية:

1- التيار التعليمي الخالص في بداية القرن العشرين:

لم تزدهر **الرواية التعليمية الخالصة** إلا في السنوات الأولى من القرن العشرين، وبعد ذلك أخذت تترك مكانها **لتيار التسلية والترفيه**، ولعل أهم ما يميز هذا التيار هو أنه كان نتيجة مباشرة لاحتياجات البيئة وظروفها، ولأنه لم يتأثر بالروايات الأجنبية وذلك لأنه يقصد إلى تقديم رواية بالمعنى الكامل، وإنما قصد إلى التعليم أو إلى النقد الاجتماعي، ولم يكن أصحاب هذا الاتجاه ينظرون إلى الرواية كفن مستقل جدير بالاهتمام، وهذا النوع مدين للثقافة الأوربية في علومها وأفكارها سواء أكان يقف ضد هذه الأفكار أم معها.

فاقترب **المويلحي** في "**حديث عيسى بن هشام**"، **وحافظ إبراهيم** في "**ليالي سطيح**"، من أشكال النشاط القصصي الذي اعترف به كبار مثقفي تراثنا وهو شكل المقامة[2]، ومن عنوان كتاب المويلحي ومن إهدائه لكتابه، تظهر صلته بالتراث العربي القديم وبزعماء الإصلاح الديني والاجتماعي واللغوي الذين كانوا يهدفون في إصلاحهم إلى إحياء هذا التراث وهو لا يسمى كتابه قصة أو رواية وإنما يسميه حديث عيسى بن هشام وهو يذكرنا في عنوانه بالمقامة من ناحيتين، الناحية الأولى تتمثل في طبيعة من حيث تصويرها، وأما من حيث الإهداء، فقد أهدى كتابه لوالده رمز الصلة التي تربطه من ناحية، ولكونه شق له طريق التأثر بالمقامة في كتابه حديث موسى بن هشام الذي اعتمد على أسلوب المقامة اعتماداً كبيرا[3].

ولكن مما يفرّق بين حديث عيسى بن هشام وبين المقامة من ناحية والرواية التعليمية التي سبقته من ناحية أخرى، أنه حاول إيجاد رابطة داخلية بين فصول كتابه وهذه الرابطة وإن بدت ضعيفة، فإنها

---

[1] – أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ص69.

[2] – عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1980 ، ص73.

[3] – أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ص73.

ظاهرة جديدة على الرواية التعليمية، فالمقامات تعبر عن مجموعة من المواقف المنفصلة، فانّ مجال المقارنة بين المقامة وبين القصة القصيرة أوسع من مقارنتها بالرواية.

2- تيار ما بين التعليم والتّرفيه أو (الرواية التاريخيّة):

بعد التيار التعليمي الخالص **ظهر تيار ما بين التعليم والتسلية والترفيه**، ويعتقد الأدباء بأن هذا التيار قد بدأ بيد المهاجرين الشوام، الذين كانوا بحكم ظروفهم أكثر إقبالا على الثقافة الأوربية وآدابها، ففي الوقت الذي كان المثقفون المصريون والمتمصرون مشغولين فيه بمحاولة تثقيف المصريين وتعليمهم، ثم بمحاولة الإصلاح الاجتماعي وبعث التراث العربي القديم، كان المهاجرين الشوام مشغولين بنقل الأشكال الأدبية الغربية إلينا، فقدموا المسرحيات، وحاولوا تقديم الفن الروائي سواء أكان ذلك عن طريق الترجمة أو عن طريق التأليف، وكان من أكبر العوامل التي ساعدتهم وشجعتهم على تقديم هذا الفن سيطرتهم على المجلات والصحف، إلا أن بعض هؤلاء المهاجرين حاولوا التوفيق بين طبيعة عصرهم وبين تأثرهم بالآداب الأوربية.

إن **جرجي زيدان** هو المؤسس الكبير لهذا التيار من الروايات التي تجمع بين التعليم والتسلية، وقد كتب عدداً كبيراً من هذه الروايات واستغرقت كتابتها زمناً طويلاً امتد من أواخر القرن التاسع عشر إلى أن جاوز العقد الأول من القرن العشرين، وحظيت رواياته بشهرة كبيرة واهتمام بالغ بين جمهوره من أنصاف المثقفين، وما تزال تحظى بهذا الاهتمام إلى عصرنا الحالي، بل إن الاهتمام بها تجاوز النطاق المحلي، فترجمت إلى كثير من لغات الشعوب الإسلامية مثل الفارسية والهندية، ذلك لأن جرجي زيدان كان قادراً على تفهم عصره وجمهوره الذي أعطاه في رواياته ما يرضي حاجته إلى التعليم والتسلية.

كان من الطبيعي أن يغري النجاح الكبير الذي لقيه جرجي زيدان كتاباً آخرين بمتابعة طريقه في تقديم الروايات التي تجمع بين التعليم والتسلية، فقلده بعضهم تقليداً مباشراً في اتجاهه إلى التاريخ وفي طريقته الفنية، وتأثر به بعضهم الآخر فاتفقوا معه في الحرص على التعليم والتسلية، واختلفوا معه في اختيار الميدان الذي اتجهوا إليه في تعليمهم وفي الطريقة الفنية التي استخدموها لإيصال هذا التعليم.

3- رواية التسلية والترفيه:

كانت الرواية التعليمية تخاطب المثقفين المصريين لأهداف التعليم وإصلاح المجتمع عن طريق النقد الاجتماعي التي متأثرة بالعلوم الغربيّة، في حين أنّ الرواية ما بين التعليم والتّرفيه تأخذ جانبا خاصا في نقل الرواية وهي عبارة عن الأحداث التاريخيّة بمشخصاته وترضي عدداً خاصاً من القراء ولكن رواية التّسلية والتّرفيه تخاطب الجماهير، لإرضاء ميولهم وأذواقهم لأنّ سياسة المحتلين منذ عصر إسماعيل «تتجه إلى مقاومة التعليم عموماً والتعليم العالي بصفة خاصة، وذلك لخلق نموذج من القراء لا يتمتع باستقلال الشخصيّة ولا القدرة على التفكير الحر المستقل، وقد ساعدت هذه السياسة على إيجاد طائفة كبيرة من المصريين، يستطيعون القراءة والكتابة ولكنّهم لا يتمتعون بقدر مناسب من الوعي يدفعهم إلى التنبه للمشاكل الحقيقيّة، ووظيفة القراء عند هذه الفئة مقتصرة على تحقيق حاجتها إلى التسلية وإلى نسيان هموم وآلامه[1].

ساد **تيار التسلية والترفيه** الفترة التي تمتد من أواخر القرن التاسع عشر إلى الثورة القومية سنة 1919، وظلت الرواية حتى هذه الفترة غير معترف بها من كبار المثقفين والأدباء، لأن المثقفين كانت جهودهم مركزة إما في ميدان النضال السياسي أو في ميدان الإصلاح الاجتماعي، وكان الأدباء متأثرين بالدعوة إلى بعث التراث القديم، ولما كان الشعر هو التراث الأدبي البارز، فقد اتجهوا إلى بعثه ومحاولة النسج على منواله، ولم يحاول الأدباء التأثر بالتراث الشعبي في ميدان الرواية، لأنه لم يكن معترفاً به كفن أدبي، ولذلك ظل ينظر إلى الرواية على اعتبارها وليداً غير شرعي في هذا المجتمع، وساعد على تأكيد هذه النظرة اقتصار المؤلف والمترجم من الرواية على دائرة التسلية والترفيه، ولم يقتصر المثقفون الكبار على عدم الاعتراف بالرواية ولكنهم حاولوا الوقوف في وجهها ومهاجمتها، فاضطر هيكل نتيجة لهذا الإحساس إلى عدم إطلاق لفظ رواية على روايته زينب وسماها "مناظر وأخلاق ريفية" ، كما أنه لم يضع اسمه عليها ولكنه اكتفى بوصف مؤلفها بأنه "مصري فلاح"، خاصة وأن موضوعها هو الحب، تلك العاطفة التي ينظر إليها بنفس الاستنكار الذي كان ينظر به المثقفون إلي الرواية.

اضطر **هيكل** كاتب رواية "**زينب**" نتيجة لهذا الإحساس إلى عدم إطلاق لفظ رواية على روايته، وسماها "**مناظر وأخلاق ريفية**" كما أنّه لم يقم بوضع اسمه عليها ولكنه اكتفى بوصف مؤلفها بأنه (فلاح

[1] – أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ص113.

مصري). إن موضوع الرواية هو الحب، تلك العاطفة التي ينظر إليها بنفس الاستنكار الذي كان ينظر به المثقفون إلى الرواية.

وإذا كان كبار المثقفين من المصريين والمتمصرين المسلمين قد نظروا إلى الرواية هذه النظرة، ورفضوا أن يشغلوا أنفسهم بها، فإن المهاجرين الشوام هم الذين حاولوا تقديم هذا الفن لهذه الفئة الجديدة من القراء، ويرجع ذلك إلى الظروف التي عاشوها فأغلبهم كانوا مسيحيين هاجروا من بلادهم نتيجة للاستبداد التركي، فأقبلوا على الفنون الأدبية الغربية، فقدموا المسرح، واتجهوا إلى تقديم الرواية مؤلفة كانت أو مترجمة من أواخر القرن التاسع عشر، هذه الروايات التي تهدف إلى التسلية والترفيه، وكان الدافع الأكبر لهؤلاء المهاجرين الشوام يرجع إلى اشتغالهم بالصحافة وسيطرتهم على الصحف والمجلات، وكانت ترجمة الروايات الغربية تمثل المنبع الرئيسي الذي اعتمدت عليه هذه الصحف والمجلات في تلبية حاجيات قرائها لتسليتهم والترفيه عنهم.

وبما أن الروايات المترجمة كانت في الغالب من النوع الرديء، فقد ظلت هذه الصفة، وحتى وقت متأخر تترك آثارها السلبية على بنية الرواية العربية وتطورها، كان المترجمون يتدخلون بفظاظة في النص الذي يترجمونه، كانوا يضيفون إليه ويحذفون منه حسب ما يلائم ثقافتهم أو أهواءهم، وكانوا في أحيان كثيرة يستعرضون ثقافتهم للمقارنة، إذ يوردون في سياق الترجمة أبياتاً من الشعر القديم ويقارنون بين ما قاله هذا الشاعر وما تقوله الرواية، كل ذلك في صلب العمل وكأنه جزء منه، ثم في بداية القرن العشرين اتسم عدد من الروايات التي كتبت بمراعاة الذوق الشعبي، إذ اتخذ عدد منها التاريخ مادة لكن بطريقة أكثر معرفة ورصانة، خاصة وأن الذين تصدوا لكتابة هذه الروايات كانوا ممن تأثروا بالثورة الفرنسية، وبنظرة جديدة للعالم والتاريخ، فكتب فرح أنطون (أورشليم الجديدة)، وكتب جرجي زيدان رواياته التاريخية المشهورة، وكذلك فعل فؤاد صروف.

لقد كان لعدد كبير من المهاجرين الشوام أثرهم الكبير في مصر، إذ تأثر بهم بعض الكتاب المصريين، من أمثال **عبد الله نديم وعلي مبارك** في قصصه (علم الدين)، كما يحسب للثورة العرابية أنها دفعت بعض الشوام لاتخاذ فن الرواية وعاء لتقديم منجزات الحضارة الغربية أو التقليد للروايات الغربية مباشرة، وبمجيء ثورة 1919 كانت مصر تشهد محاولات أخرى لتطوير الرواية بعيداً عن الشوام، وتمثل

ذلك في (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي، (ليالي سطيح) لحافظ إبراهيم، وكل من المويلحي وحافظ آثر الشكل العربي مطعماً إياه بالأثر الشرقي للتراث القديم، وما لبثت الرواية أن تطورت أكثر على يد محمد **حسين هيكل وتوفيق الحكيم** وغيرهما في ذلك الوقت" [1].

وكما حاول المهاجرون الشوام تقديم العلوم والأفكار الغربية، فإنهم استمروا في تقديم الأشكال الفنية الغربية مثل المسرحية والرواية، ولكنهم في تقديمهم للرواية اتخذوا موقفاً من موقفين، يتمثل الأول منهما في اتخاذ الرواية وعاء لتقديم الأفكار الغربية وكانوا في موقفهم هذا أشبه بالمعلمين منهم بالروائيين، ولم يشذ عنهم إلا جرجي زيدان الذي اتخذ من الرواية وسيلة لتعليم التاريخ الإسلامي، أما الموقف الثاني فيتمثل في تقليدهم للروايات الغربية تقليداً مباشراً سواء بالترجمة أو الاقتباس أو التأليف واختيارهم للروايات التي تتلاءم مع الذوق الشعبي لجماهير القراء غير المثقفين، واتخاذ هذه الروايات وسيلة للرواج الصحفي مما جعل الرواية بصورة عامة موضع استنكار كبار المثقفين.

4- الرواية الفنية ونشأتها في مصر:

في هذه المرحلة وصلت الرواية إلى المرحلة التي تحاكي فيها قصص الغرب فى حين تسعى أن تستحفظ التراث العربي القديم، وسعى بعض الكتاب إلى كتابة روايات بصيغة مقامة، كما اعتبرت أغلب الكتب التي عالجت نشأة الرواية الفنية رواية زينب لـ " محمّد حسين هيكل" أول نشاط علمي لهذا الفن فى الأدب العربي.

تتميز الرواية الفنية باتجاهها إلى الواقع، ولا تعتمد على الوهم والإسراف فى الخيال، كما أنها تحترم التجربة الذاتيّة والحس الفردي، في حين تعتمد الأشكال الأخرى على المطلق والمجرد والمثال. في حين نرى أن رواية التّسلية والتّرفيه،- الرواية غير الفنية- تتجه فى اختيار أحداثها إلى إرضاء فضول القارئ، وذكر الحوادث العجيبة، والغريبة، ولا تكشف عن إحساس خاص للأديب ولا يخضع وقوع الأحداث فى هذه الرواية للسببية، ولكنّه يخضع لمجرد رغبة المؤلف فى إشباع فضول قارئه إلى المزيد

---

[1]- مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1994، ص23.

من العجائب والمدهشات وأيضاً أنّ الرواية الفنية فى بناء العقدة تعكس موقفاً حضارياً وتحترم التجربة الإنسانية، ولا تعتمد على الأساطير والتاريخ القديم.

يعتبر الباحثون أن السبب الرئيسي لنشأة **الرواية الفنية** هو تغير صورة البناء الاجتماعي في أوربا، وما صحب هذا من تغير في الفكر انعكس بدوره على الأدب والفن وتفاعل معهما، فقد كان النظام الإقطاعي يمثل الظاهرة المسيطرة على المجتمع الأوربي قبل عصر النهضة، فارتبط مصطلح الرواية بظهور وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوربي في القرن الثامن عشر، فحلت هذه الطبقة محل الإقطاع الذي تميز أفراده بالمحافظة والمثالية والعجائبية، وعلى العكس من ذلك فقد اهتمت الطبقة البرجوازية بالواقع والمغامرات الفردية، وصور الأدب هذه الأمور المستحدثة بشكل حديث اصطلح الأدباء على تسميته بالرواية الفنية في حين أطلقوا اسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر، حيث تميز الأدب القصصي منذ القديم بسيطرة أدب الطبقة الحاكمة، ولا تمثل القصص المعبرة عن الخدم والصعاليك إلا استثناء لا يمكن القياس عليه[1].

كان للظروف التي أحاطت بالطبقة الوسطى المصرية من ناحية والخضوع لتأثير الرواية الغربية من ناحية أخرى أثره في أن الرواد الأوائل للرواية الفنية اصطدموا بالعقبات الكثيرة في محاولتهم خلق الرواية المصرية العصرية، وكان من أبرز هذه العقبات عدم قدرتهم على الإحساس بواقعهم إحساساً كاملاً عميقاً، ولذلك ظلت محاولاتهم تدور ضمن إطار ضيق هو تحليل شخصية من الشخصيات فاتجه فريق منهم إلى تحليل نموذج من النماذج البشرية في مجتمعهم وهو ما يسمى بالرواية التحليلية، في حين عمد فريق آخر إلى تحليل أنفسهم والذي يسمى رواية الترجمة الذاتية.

5- الرواية التحليلية:

يعد إنتاج ممثلي الرواية التحليلية الذي ظهر مواكباً لثورة 1919 وفي أعقابها، أول مساهمة فعالة في ميدان الرواية الفنية،" بعد رواية زينب للدكتور محمد حسين هيكل التي ظهرت كمحاولة تستحي من

[1]- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص193.

نفسها سنة 1914" [1]، ومن الرواد الأوائل في هذا الميدان في فترة ما بين الحربين نذكر "عيسى عبيد"، "محمود تيمور"، "طاهر لاشين"، فأعمالهم كانت رد فعل للرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه من ناحية، كما ساهمت في تقديم الرواية الفنية وتطورها من ناحية أخرى.

ولم تخل المحاولات الأولى للرواية الفنية من بعض الارتباط بتراثنا العربي القديم أيضاً، فاعتمدت الرواية التحليلية على التركيز على شخصية واحدة تمثل عيباً اجتماعياً أو فردياً بارزاً، وتضخيمه والمبالغة في تصويره للتنفير والتحذير منه، مما نستطيع أن نلمح فيه بعض المقامة.

وفي الوقت الذي كان فيه رواد الرواية التحليلية يضعون اللبنات الأولى في ميدان الرواية الفنية، ويتجهون بجهودهم إلى محاولة إبراز الشخصية المصرية، كانت جماعة أخرى من الأدباء تطور الترجمة الذاتية وتستغلها للمساهمة في ميدان الرواية، وتتجه بمحاولاتها إلى تحرير الفرد المصري، وإبراز وجوده المتميز واستقلاله الذاتي، وأشهر أفراد هذه الجماعة ممن ساهموا في ميدان الرواية: محمد حسين هيكل، طه حسين، عباس محمود العقاد، إبراهيم المازني، توفيق الحكيم.

وقد خضعت هذه الجماعة وتأثرت بالظروف العامة التي أثرت في عيسى عبيد، وتيمور، وطاهر لاشين، والتي تتمثل في طغيان السياسة على الأدب، وفي ضعف استجابة جمهور القراء إلى الأعمال الأدبية الجادة، وفي طبيعة التأثر بالثقافة الأوربية وآثاره في فترة ما بين الحربين، ولكن تأثرهم بهذه العوامل يختلف نسبياً في مداه وحدته عن تأثر زملائهم.

6- رواية الترجمة الذاتية:

كانت صلة **رواية الترجمة الذاتية** (السيرة الذاتية) بالتراث العربي القديم أوضح، وذلك لأنها تتمسح بفن معترف به من كبار المثقفين القدماء والمحدثين، وكان طبيعياً ألا يتعرض كتاب الأيام نتيجة لذلك لنفس المخاوف والمحاذير التي تعرض لها مؤلف رواية زينب، والتي جعلته يمتنع عن كتابة اسمه عليها، كما نستطيع أن نلاحظ أن ملامح الترجمة الذاتية سيطرت على كتاب الأيام لطه حسين صدرت سنة 1929، وفي رواية (إبراهيم الكاتب) للمزني نلتقي بمحاولة أكثر قرباً في مظهرها من الرواية الفنية،

[1]- المرجع نفسه، ص 217.

من محاولتي زميليه هيكل وطه حسين، وفي سارة للعقاد تصبح الصلة بين الرواية وبين الترجمة الذاتية أبعد وأكثر خفاء لتحقق الرواية نجاحا أكبر من المحاولات التي سبقتها من الناحية الفنية، لكن ملامح الترجمة الذاتية تبهت في سارة لنجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام نزعة العقاد العقلية المنطقية، وقدرته الخارقة على التحليل والتعليل، ثم أخذت هذه الملامح تخف تدريجياً وفي خط متصاعد لتنتقل السيادة في (عودة الروح) لتوفيق الحكيم إلى فن الرواية، في (عودة الروح) نلتقي بأنجح المحاولات التي استغلت الترجمة الذاتية لتقدم لنا رواية فنية حققت قدراً كبيراً من النجاح، وحين تختفي ملامح الترجمة الذاتية فيها، فإنها لا تختفي لتفسح المجال لنزعة عقلية متطرفة، كما لمسنا في (سارة)، ولكنها تترك مكانها لتبرز لنا ملامح رواية الرواية الفنية وتثبت وجودها.

نجيب محفوظ ودوره في تطور الرواية الفنية:

يحتل **نجيب محفوظ** مكاناً فريداً فى تاريخ الرواية العربية، وقد لعب دوراً كبيراً فى تطورها، يقف نجيب محفوظ على رأس الجيل الثاني من كتاب الرواية فى مصر، والجيل الثاني بدأ ظهوره فى الأربعينات وهم "نجيب محفوظ"، و"عادل كامل"، و"يحيى حقّي" و"عبد الحليم عبد الله"، و"يوسف السباعي"، حاول نجيب محفوظ في أثناء فترة الصراع الأيديولوجي من أجل تحديد الأصل الحضاري لمصر أن يفعل ما فعله "وولترسكوت" بالنسبة لتاريخ إنجلترا ومن هنا مضى يعد خطة لكتابة تاريخ مصر فى أربعين رواية، ثم انتقل من المرحلة التاريخية إلى المرحلة الواقعية، وهي تشتمل على الروايات الواقعية التحليلية والروايات الواقعيّة النقدية، تشمل روايات "القاهرة الجديدة 1945"، "خان الخليلي 1946"، "زقاق المدق 1947"، و"السراب 1948"، و"بداية ونهاية1941".

خطت الرواية العربية خطوة جديدة على أمثال جبران خليل جبران وأمين الريحاني وميخائيل نعيمة، وفي نفس هذه المرحلة أصبحت المقاييس الغربية هي السائدة في كتابة الروايات، ثم أن الرواية العربية لم تدخل في الحيز الأهم والمرحلة الكبرى من مراحل تطورها إلا في الستينات من القرن الماضي.

ارتبطت الرواية العربية أساساً منذ بداية نشأتها بمحاولة إبراز الهوية القومية وبلورتها في مواجهة (الآخر) الغربي المستعمر، ولهذا كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتداداً بنيوياً لمختلف التعابير الأدبية السابقة، وخاصة الحكايات والسير الشعبية والوقائع التاريخية البطولية والمقامات، دون أن يعني

هذا أنها كانت تخلو من التأثر في تشكيلها البنيوي بالبنية الاجتماعية والاقتصادية والوطنية والثقافية السائدة التي نشأت منها وعنها.

الفنون النثرية: المـســـــــــــــرح

كانت نشأة المسرح العربي تقليدا للمسرح الأوربي في الشكل والمضمون، ورغم أنها كانت نقلا يكاد يكون حرفيا إلا أن التلاقح مع نتاج الغرب لا يعتبر منقصة، لأن ظاهرة المسرح في الوطن العربي ليست منقطعة عن التجربة العالمية في المسرح. لكن العيب في استمرارية التقليد تلك بعيدا عن البحث في الخصوصية إلى حد ما. وقد امتاز الرواد بثقافتهم البرجوازية التي تريد إرضاء طبقة معينة من المجتمع، ليست هي الطبقة الشعبية، لذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل[1]" .

إن الاهتمام بالفن المسرحي في الأدب العربي تأليفا وتمثيلا ظهر مع نهاية الحرب العالمية الأولى والعمل على إرسال البعثات للتعرف على هذا الفن والسعي لنقله عن طريق الترجمة، وقد أسهم مجموعة من الكتاب في تأسيس المسرح العربي منهم: سليم النقاش، يعقوب صنوع، جورج أبيض، مارون النقاش (1817-1855)[2] الذي اطلع على ما في الثقافة الأوربية من مادة مسرحية، وحاول صياعتها صياغة عربية تلائم المزاج العربي والتركيبة الاجتماعية العربية، كما عكف على قراءة كتابات (موليير) بأبعادها الأدبية والثقافية والفنية ف{رك دوره في تكوين الحياة الاجتماعية الفرنسية تكوينا فنيا، فتبين طبيعة الفر بين التركيبة الاجتماعية العربية والغربية انطلاقا من نموذجه الفرنسي[3].

تبؤا مارون النقاش ريادة هذا الفن في تاريخ الأدب العربي، تلقى ثقافته ببيروت، ثم قضى سنوات في إيطاليا اكتشف خلالها فن المسرح وشغف به، ولما عاد إلى لبنان ترجم مسرحية موليير (البخيل) سنة 1848، فعرضت المسرحية على خشبة أقامها بمنزله، بعد أن جمع حوله فرقة من هواة التمثيل. وقد حضر العرض وجهاء المدينة وممثلي الدول، فكانت مبادرة ناجحة، وسمحت له السلطات العثمانية ببناء قاعة مسرح حقيقية.

---

[1] – سلمان قطاية، المسرح العربي ..من أين إلى أين ، منشورات – اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1972 ، ص 23.

[2] – مارون النقاش تاجر ومخرج مسرحي لبناني من الداعمين لفكرة المسرح العربي، ولد بصيدا، قضى سنوات عديدة في إيطاليا حيث اكتشف هذا الفن الجديد وشغف به

[3] – عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999، ص31، 32.

ثم أقدم على إخراج مسرحيته الثانية والمعروفة بـ (أبو الحسن المغفل) أو رواية ([1]هارون الرشيد). وكان لتجربته في المسرح أثرها الملموس، فشهدت البلاد العربية حركة التأليف والتمثيل المسرحيين. إن مسرحيات مارون النقاش مزيج من الشعر والنثر، ومن السجع والإنشاء المرسل، وفيها الكثير من المقاطع الملحنة تغنيها الجوقة المسرحية على أنغام وضعها لها المؤلف. والغالب على هذه المسرحيات صفة الملهاة (الكوميديا) [2].

أما موضوعاتها فمنها المستقى من الحياة العصرية (البخيل، الحسود والتسلط ومنها ما هو مستمد من التاريخ (أبو الحسن المغفل) أو رواية (هارون الرشيد) وكلها تهدف إلى نقد الطبائع والأخلاق والعادات في سياق تصحبه التفكهة والاحتكاك.

وأما أبرز عيوب هذه المسرحيات فضعف في عبارتها يبلغ حد الركاكة، وحرص على الحركة والحوار المثيرين لضحك الجمهور، ومع ذلك لا يعدم الحوار فيها طبيعة ورشاقة مستلطفة ولا يخلو العمل من مهارة في الحبك والتشويق" [3].

كما ظهرت في أوائل النصف الثاني من القرن العشرين بوادر التأليف المسرحي عند توفيق الحكيم[4]، بما توفر له من اطلاع على الثقافة الغربية وإتقانه اللغة الفرنسية[5]، فهو كاتب " يمتزج إنتاجه بخطين قد يتميز أحدهما عن الآخر في إنتاجه وقد يختلطان، وهذان الخطان هما: التأثرية والإبداع لذلك ليس من السهل تحديد معالم الانطلاق لتوفيق الحكيم الأديب بكاتب واحد، بل لا بد من تقييم كافة إنتاجه بالبحث والدراسة بصورة كاملة"[6].

---

[1] – رئيف خوري، نصوص التعريف في الأدب العربي، عصر الإحياء والنهضة (1850–1950)، ط1، لجنة التأليف المدرسي، 1957، بيروت، ص378.

[2] – رئيف خوري، نصوص التعريف في الأدب العربي، المرجع نفسه، ص379.

[3] – دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، مطبعة الآداب، القاهرة، ص50.

[4] – توفيق الحكيم (1898– 19) أديب وروائي وكاتب مسرحي مصري، يعد من رواد الأدب الحديث وفن الكتابة المسرحية، وصفه النقاد بأنه رائد المسرح الذهني، ألف نحو 100 مسرحية و62 كتاب.

[5] – حامد حفني داود، مرجع سابق، ص165.

[6] – بشير الهاشمي، دراسات في الأدب الحديث، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1979، ص56.

الكتابة المسرحية عند توفيق الحكيم:

توفيق الحكيم[1] رائد المسرح بلا منازع، علم من أعلام حركة التأليف المسرحي وتطويره، له السبق في تدعيم هذا الرافد الثقافي الكبير وهو المسرح، فشغف المشتغلون على نصوصه المسرحية تنظيرا وتطبيقا لكونها ظاهرة ممتدة في الزمان والمكان وقابلة لأن تقرأ وتمثل على الركح، بعمق موضوعاتها وجدية مضامينها، لذا حاول البعض تصنيف أعماله في مجالات أولها المسرح الذهني ويندرج تحته من المسرحيات :(شهرزاد، سليمان الحكيم، إيزيس، رحلة إلى الغد). وثانيهما مسرح المجتمع الذي يضم عددا من المسرحيات الطويلة والقصيرة من مثل (الخروج من الجنة، رصاصة في القلب، العش الهادئ، الأيدي الناعمة، الصفقة). أما المجال الثالث فخاض بتجاربه في الأساليب المسرحية المستحدثة في مسرح اللامعقول، ومنه (يا طالع الشجرة، رحلة صيد، رحلة قطار)[2].

عرف توفيق الحكيم بمسرحه الذهني ويقصد به انتماء الأعمال المسرحية "المستوحاة من الأساطير الإغريقية مثل (أوديب) و(بجماليون)، ومن القصص الديني مثل (أهل الكهف)/ ومن ألف ليلة وليلة مثل (شهرزاد) وغيرها من المسرحيات الأخرى"[3]. التي تتأسس فنيا على عناصر ثلاثة هي (الحوار والصراع والحركة) بما تمثله من مكونات فارقة تنفرد بها المسرحية عن غيرها من صنوف الكتابة حيث بالإمكان تجسيدها على الركح من قبل الممثلين واستعانة بطرائق الإخراج والتصميم، هذا على الرغم من اشتراكها مع القصة في الحادثة والشخصية والفكرة، بيد أن المسرحية تقرأ لتمثل ويتم ذلك بتقنيات خاصة[4].

وإن الحديث عن بدايات التأليف المسرحي عند توفيق الحكيم بنزوعه الذهني لم يكن بمعزل عن واقعه المتأزم الذي ظهرت فيه، ومن سمات (المسرح الذهني) أن الصراع فيه يكون على الفكر والذي يتحدى فيه الرجل المفكر الرجل الحسي، وينظر إلى المسرح على أنه مجال لصراع الأعماق، حيث يطرح

---

[1] – توفيق الحكيم (1898– 1987) كاتب وأديب مصري، من رواد الرواية والكتابة المسرحية، ومن الأسماء البارزة في تاريخ الأدب العربي الحديث، عاصر الحربين العالميتين وعاصر عمالقة الأدب العربي، وعمالقة الشعر وعمالقة الموسيقى، وعمالقة المسرح، سمي تياره المسرحي بالمسرح الذهني لصعوبة تجسيده في عمل مسرحي.

[2] – عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ص171.

[3] – بشير الهاشمي، المر جع نفسه، ص172.

[4] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013، ص137.

حضارة الشرق، ويعالج قضايا المجتمع والحياة من خلال مبدأين اتخذهما الحكيم لنفسه شعارا وشرطا من شروط العمل الفني.

أولهما: إيمانه بأن أفضل أسلوب فني هو الذي يصدر طبيعيا فالشعار عنده هو " كن طبيعيا تجد نفسك".

ثانيهما: أن وظيفة العمل الفني تقوم عنده على أساسين هما (التعبير والتفسير)، التعبير هو الخلق، والتفسير هو معنى الخلق[1].

يقول الحكيم:" كانت أول تمثيلية في الحجم الكامل هي التي أسميتها (الضيف الثقيل) أظن أنها في أواخر عام 1919 لست أذكر على وجه التحقيق، كل ما أذكر عنها، وقد فقدت منذ وقت طويل، هو أنها كانت ترمز إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بدون دعوة منا وبدون رغبة منه في الانصراف عنا. ولم يكن بالطبع من الممكن إظهار هذه المسرحية على مسرح في ذلك الوقت، والرقابة على المطبوعات لم تكن لتعمى عن مرامي مثل هذا الموضوع في وقت لم يكن الناس حديث ولا تهامس إلا عن الاحتلال الثقيل ومتى تنزاح غمته، على أن السؤال الواجب هنا هو: لماذا بدأت أول ما بدأت بالمسرحية؟ " [2].

ويجيب الحكيم بشيء من التفصيل والتبرير عن بداياته في عالم الكتابة، وعن أسباب اختياره للفن المسرحي في نستهل مشواره الإبداعي:" ربما كانت طبيعة ميراثنا الأدبي نفسه، إن طبيعة التركيب والتركيز عند العرب منذ القدم في الشعر والفكر والأدب والبلاغة، هذه الطبيعة التي هي جوهر الفن المسرحي تجعلني دائما أعتقد أنة السليقة العربية هي سليقة مسرحية، وإذا كانت ظروف مختلفة قد حالت دون تجسيد هذه السليقة بالطريقة المعروفة عند اليونان، فإن ذلك لم يمنع ظهور بوادرها في أشكال أخرى، فأنا كلما تصورت مشاهد رسالة (سالة الغفران)، أو قرأت قطعا من حوار في (الأغاني) أو للجاحظ ورأيت ذلك البناء المحكم للصورة والعبارة والإصابة المباشرة للمفصل بلا لغو ولا فضول في التلوين السريع للشخصية أو العاطفة أو الفكاهة، أوقن وأشعر بالجذور العميقة لهذا الميل عندي للفن المسرحي"[3].

---

[1] – محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث، ص223.

[2] – توفيق الحكيم، سجن العمر، ط3، دار الشروق، القاهرة، 2010، ص127.

[3] – توفيق الحكيم، سجن العمر، المرجع نفسه، ص128.

تلك هي دواعي اختيار توفيق الحكيم للفن المسرحي بما له من جذور لها امتداداتها في تاريخ الثقافة العربية، وهذا ما يعكس إطلاعه على ما كتب من أمهات الكتب مستفيدا مما فيها من معاني وأساليب يعتقد بتضمنها رواسب للكتابة المسرحية على الأقل في حدود المشاهد والحوارات والشخصيات الموظفة في بعض من الأعمال المشار إليها في قوله.

في استعراضه لنشأة الكتابة المسرحية، يلخص توفيق الحكيم الكيفية التي ظهر بها في مراحله الأولى فيقول:" على أن الإنتاج المسرحي في تلك المرحلة، شأنه شأن الإنتاج الأدبي والفكري كان أغلبه يعتمد على الترجمة والتمصير والتعريب، وكانت المسرحية الأجنبية الممصرة تسمى (اقتباسا)، كما كانت الرواية الأجنبية المترجمة بتصرف كما عند المنفلوطي تسمى (تعريبا)، فالتعريب في الأدب والتمصير في المسرح ولم تكن كلمة الاقتباس دقيقة المعنى اللغوي، لكنها كانت تعني في العرف الجاري أن المسرحية ليست تأليفا خالصا، ولا ترجمة خالصة، بل هي نقل الموضوع من جو إلى جو، ومن شخصيات أجنبية إلى شخصيات مصرية أو شرقية"[1].

ولهذا حاول ببحثه عن كيفية التعامل مع الوافد من المسرحيات الأجنبية أن يمثل لأشكال الاقتباس مما كتب في هذا الصدد، فقال :" فالاقتباس الشرقي كان على غرار روايات الريحاني وبديع خيري والكسار وأمين صدقي وعباس علام وسليمان نجيب وأنا في (العريس)، والاقتباس الشرقي كان على غرار (العشرة الطيبة) للمرحوم محمد تيمور وبعض مسرحيات إبراهيم رمزي[2]".

ومن المسرحيات التي ظهرت مع مطلع القرن العشرين بانتمائها العربي وانتسابها المهجري مسرحية (الآباء والبنون) لميخائيل نعيمة، فقد أنهى كتابتها سنة 1916 واستقر بها المقام في مكان آخر بهويته الثقافية وفضائه الجغرافي لتجد أفقا متجددا للتلقي الإيجابي لأبعادها ودلالاتها، يقول نعيمة:" وفي خريف العام نفسه حملتها معي إلى نيويورك حيث نشرتها مجلة (الفنون) في أعداد متسلسلة ثم أصدرتها في كتاب العام 1917"[3]. وهو ما يعني أن النتاج الأدبي على اختلاف مضامينه وتعدد موضوعاته قد لا تتاح له فرصة الانتشار في بيئته التي ظهر فيها، لكنه بالمقابل يستطيع بما له من قدرة على التأقلم أن

[1] – سجن العمر، المصدر نفسه، ص164.

[2] – المصدر نفسه، ص164.

[3] – ميخائيل نعيمة، الآباء والبنون (المقدمة)، ط9، مؤسسة نوفل، بيروت، 1989، ص07.

يمتد زمانا ومكانا في سعيه لإثبات كيانه، لذا يمكن التمثيل لهذا النص المسرحي بمقطع من المقاطع الحوارية تأكيدا على تمسك مؤلفه باللغة الفصحى في مواضع نصية كثيرة.

ومن أبرز عناصر اتجاهاته الفنية هي:

1- امتلاك القدرة على الحوار الذي يتميز ببساطة التعبير وعفويته الذي يستمد من العامية حرارتها وتوترها، ومن الفصحى سلامتها ووقارها.

2- القدرة على الإقناع، إقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحديث، وهو من المؤمنين بأن الكاتب المسرحي إن لم يستطع أن يقنعنا باحتمال الشخصية والحدث، فخير له ألا يكتب المسرحية[1].

3- توظيف التاريخ والأسطورة باقتدار، كمؤشر على قدرته على حبك العقدة وتلاحم الشخصيات وتفاعلها ووضوح سماتها، وهذا ما نراه ماثلا. في مسرحياته (أهل الكهف، شهرزاد، الملك أوديب، بيجماليون).

4- التأثر بالمسرح الإغريقي، وتمكنه من تحقيق البنية المسرحية المحكمة، إلى جانب براعته في التصوير والتعبير والتأثير والتدقيق. فالحكيم يرى أن الإنسان عقل متحرك يحارب قوانين الطبيعة بقانون في طبيعة الإنسان.

إن المسرحية هي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، ولكنها قصة تكتب لتمثل، ولعل أولى مسرحياته هي (الضيف الثقيل) التي عبر فيها عن استيائه وتذمره مما كان يصيب المواطن المصري تحت وطأة التردي الاجتماعي والنفسي.

يجب مراعاة عنصر المثاقفة في فن الكتابة المسرحية لما له من دور في تطوير النص المسرحي والسعي للخروج به من مجال ثنائية (المكتوب/المقروء) إلى ثنائية (العرض/المشاهدة)، وهذا ما يتطلب تجسيد النص ونقله من قالبه اللغوي إلى قالبه التمثيلي. هذه هي خصوصية النص المسرحي التي تجعله مستعص لدى من لا يملكون موهبة الكتابة وطرائق التعبير عن الحركات والإيماءات فنيا، ومتيسر لمن تعرفوا على فن الكتابة المسرحية دراسة واطلاعا في منابعه الثقافية الغربية.

[1] – محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث، ص224.

الفنون النثرية: أدب الرحـــــــــــــــلة

خلق الله الإنسان محبا للحركة والتنقل، وأمده بالعقل الذي يدعوه إلى ذلك، والجسم القوي الرشيق الذي يعينه على الانتقال من وضع إلى آخر[1]. إن الرحلة فن موغل في القدم، عرفته أمم أخرى قبل العرب كالفينيقيين والفراعنة والأغريق والرومان، ثم جاء الرحالة العرب الذين جابوا الآفاق، واشتهر منهم كثيرون في المشرق والمغرب، أمثال (ابن جبير، ابن بطوطة، الإدريسي، العبدري، العياشي...). وقد نقل إلينا هؤلاء ما كان يضطرب في العصور الغابرة، وتعرفنا من خلال رحلاتهم على مستوى الحضارة التي بلغتها هذه الشعوب.

أدب الرحلات من الفنون الأدبية التي شاعت لدى العرب منذ القديم، وهو فن له خصائصه المعينة، بل إنه كما يقول شوقي ضيف:" يرفع التهمة التي ترى أن الأدب العربي لم يعالج فن القصة"[2]. فالحديث عن الأمم والبلدان ووصف المجتمعات التي يمر بها الرحالة أو يقصدها إنما هو بصورة ما لون من ألوان القص.

إن الرحلة سلوك إنساني حضاري ينعكس إثره على الفرد والجماعة، فما عاينته الذات في مسار رحلتها يعد إثراءً للتجربة الحياتية يتغير معها سلوك الشخص وتصرفاته وتفكيره، وقد يجد هذا الأثر طريقه إلى متن النص الأدبي مستفيدا من قدرة الرحالة اللغوية على نقل تلك التجربة من الواقع إلى جسد الكتابة، وما تقتضيه من تكثيف لأحداث أو انتقاء لها أو اختصارها.

فالرحلة ترتبط في الذهن بحب التنقل والارتحال بحثا عن المغامرة وما ينجم عنها من مفاجآت متنوعة، وهذا يستند في حقيقته على إطار مكاني يمثل البعد الرئيس في إنتاج مادة ذات طبيعة جغرافية وإنسانية انعكست بصورة أو بأخرى على رؤية كاتبها وتتميز بواقعيتها ضمن محدداتها المكانية والزمانية[3].

---

[1] – فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ط2، مكتبة الدار العربية للكتاب، 2002، ص19.

[2] – عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830–1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص48.

[3] – فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ص19.

ولما كانت الرحلة متأسسة على الحركة والانتقال، فإنها أكثر ارتباطا بمعنى السفر في دلالته ومراميه، فالسفر مدرسة حياة "حافلة بالدروس والعبر وتحتشد بالعلم والمعرفة وتشحذ العقل والوجدان، وتزيد في الفهم والإدراك وتصقل الشخصية بفضل قساوة التجربة وحرارة المواقف ورهبة المغامرة وطلعة الجديد في كل شأن، ومواجهة المفاجآت وتحمل مشاق الغربة والسفر والاطلاع على الطبائع المختلفة والاعتياد على الغريب والتمرس على معاملته" [1].

إن للرحلة حضورا مضمونيا في متن القصائد أو المقامات، سردا للأخبار ومجالس السمر ثم استقلت ببنيتها النصية الحكائية[2]. وقد اعترف كثير من الباحثين الأجانب بفضل الرحالة العرب ونوهوا بقيمة رحلاتهم من حيث مادتها وأسلوبها وطريقة عرضها[3]. تهدف الرحلة إلى محاولة استكناه الذات الإنسانية في علاقتها بذوات أخرى، تختلف عنها في انتمائها المكاني ومكونها الثقافي والسعي لاختراق حاجز المسافات الطبيعية انتقالا بالذات من جو إلى آخر، وكذلك الرغبة في تنمية ملكة التذوق والإدراك والقدرة على الملاحظة والتدقيق في الأشياء.

لقد صار بإمكان الرحالة، بحثا عن تحقيق رغباته تلك، الاستعانة بوسائل النقل للحصول على ذلك الكم الهائل من المعلومات بواسطة فعل الرحلة مشفوعة بحب الاستطلاع وشغف الاستكشاف تحملا لمشاق السفر وصعوبة الترحال علاوة على تحمل آلام الغربة وتباين الألسنة والعادات والتقاليد ليكتشفوا البلدان ويتعرفوا على الأقوام ثم يعودوا إلى بلدانهم وقد تزودوا بالأخبار والمعلومات الخاصة بمجتمعات لها أعرافها وأخلاقها ونمط حياتي معين[4].

إن الرحلة فعل تصويري وتقريري، تتعالق بالإثنوغرافيا، وهي كلمة معربة تعني الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة أو مجتمع معين خلال فترة زمنية محددة[5]، غير أن أدب الرحلات يصور أساسا خبرة اتصال الرحالة

---

[1] – فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ص21.

[2] – شعيب حليفي،الرحلة في الأدب العربي، ط1، رؤية لنشر والوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ص120.

[3] – صلاح الدين هاشم، أدب الرحلات، لجنة التأليف الترجمة والنشر، القاهرة، 1963، ص25.

[4] – حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989، ص33.

[5] – المرجع نفسه، ص44،43.

بثقافة أخرى أو عدة ثقافات يقوم بتسجيلها في ذاكرته، ولا يلزمه البقاء طويلا في مكان واحد، خلافا للإثنوغرافي الذي يقصد بدراسته فئة مجتمعية في فترات قد تمتد لأشهر باتباع منهج خاص.

أغراض الرحلة ودوافعها: تتعدد الدوافع التي تحمس الإنسان للرحلات، وتختلف من شخص إلى آخر بحسب ما تمليه ظروف القيام بها، إلا أنها في الأغلب لا تخرج عن أن تكون:[1]

1- دوافع دينية:

كأن يرتحل للحج إلى البقاع المقدسة لأداء المناسك الدينية، أو التبشير بالدين أو زيارة المقابر.

2- دوافع علمية أو تعليمية:

بغرض الاستزادة من العلم في منطقة أخرى من العالم، ذاع صيت أبنائها في مجالات العلوم كالفقه والطب والهندسة والعمارة. ومن قبيل ذلك أيضا رحلات البحوث العلمية والكشوف الجغرافية.

3- دوافع سياسية:

كالوفود والسفارات التي يبعث بها الملوك والحكام إلى ملوك وحكام الدول الأخرى، لتبادل الرأي وتوطيد العلاقات أو لمناقشة شؤون الحرب والسلام أو تمهيدا لفتح أو غزو.

4- دوافع سياحية وثقافية:

تصدر عن رغبة في الطواف والسفر، وحب التنقل وتغيير الأجواء والمناظر، والبحث عن المغامرة واكتساب الخبرة بالمسالك والطبائع، وقد تكون للتعرف عن المعالم الشهيرة مثل الآثار والمنارات والأبراج والكهوف والغرائب والعجائب.

5- دوافع اقتصادية:

للتجارة وتبادل السلع أو لفتح أسواق جديدة لمنتجات محلية، أو لجلب سلع تتوافر في بلاد أخرى وتندر في بلد المسافر، وقد يكون هربا من الغلاء وسعيا وراء اليسر والوفرة أو العمل.

6- دوافع صحية:

كالسفر للعلاج أو الاستشفاء، أو إراحة النفس من ألوان العناء وتخليصها من الكدر كالارتحال إلى المناطق الريفية ونحوها، وقد يكون هربا من وباء أو طاعون أو تلوث.

---

[1] – فؤاد قنديل، المرجع السابق، ص 19 ، 20 .

7- دوافع أخرى:

قد لا نعدم أن نجد أسبابا أخرى للارتحال، كالسخط على الأحوال وضيق العيش، أو الهروب من عقوبة.

إن وجود الدافع لا يعني يقينا نجاح الرحلة وتحقق أهدافها بل يشترط في هذا الصدد تحقق شرط التواصل في البيئة المرتحل إليها، وذلك بالتدرب على استعمال مفاتيح اللغة الجديدة لأنها تعين على كشف حجب المجهول من الأقوال والأحوال، ولهذا قيل إن الرحلة أكثر المدارس تثقيفا للإنسان، ومن ثمة يذهب المهتمون بهذا النوع من الأدب الذي يتخذ من الرحلة مادة له في كتاباته أن للرحلة ثمارا "لا تتوقف عند التعارف أو صقل الشخصية أو كشف المجهول من طبائع الشعوب، لكنها تجود بالمكاسب العلمية والأدبية التي قد يتعذر حصرها، خاصة إذا الرحالة متمتعا بقوة الملاحظة وشهوة التطلع ويقظة الحواس وحب المحاورة والرغبة في التحصيل والحرص على التدوين والتسجيل"[1].

أما القيمة الأدبية للرحلات فتتجلى في أساليبها التي ترتفع بها إلى عالم الأدب، وترقى بها إلى مستوى الخيال الفني. وإذا كان أبرز ما يميز أدب الرحلة هو تنوع الأسلوب من السرد القصصي إلى الحوار إلى الوصف وغيره، فإن أبرز ما يميزه أسلوب الكتابة القصصي المعتمد على السرد المشوق بما يقدمه من متعة ذهنية كبرى، لذا اعتبر الدكتور شوقي ضيف أدب الرحلة عند العرب "خير رد على التهمة التي طالما اتهم بها الأدب العربي، تهمة قصوره في فن القصة"[2].

وقد أفاد أدب الرحلة بغنى موضوعاته في صرف أصحابه في غالب الأحيان عن اللهو والعبث اللفظي والتكلف في تزويق العبارة، إيثاراً للتعبير السهل المؤدي للغرض لنضجه بغنى تجربة صاحبه، مما يفتقده كثير من الأدباء في بعض عصورنا الأدبية.

إن قيمة أدب الرحلة الفنية تتمثل في تنوع أساليبها سردا وحوارا ووصفا، فلا تغدو معها عملية نقل المشاهدات والمعاينات والمواقف والأحداث إلى نقل آلي لا إبداع فيه، فالمسألة إذاً رهن بمدى تحقق البعد الفني في الكتابة الرحلية حتى ترسو بذلك على طريقة خاصة تميزها عن غيرها من صنوف الكتابة

---

[1] – فؤاد قنديل، مرجع سابق، ص23.

[2] – المرجع نفسه، ص24.

الأخرى شكلاً ومضموناً وتاريخاً، لذا تعني من منظور علائقي التفاعل بين الذات والآخر، والذي يترك فيه للرحالة حرية التعبير الكاملة وأن يطرق من الموضوعات ما يراه هاما أو شيقا[1].

نماذج عن الرحلات العربية:

عرف العرب أدب الرحلة منذ القدم، وكانت عنايتهم به عظيمة في سائر العصور. والحديث عن الرحلة وحضورها في كتابات الرحالة العرب يحيلنا إلى الحديث عن طائفة من الأعمال وما تمثله من بداية لنشأة هذا النوع من الكتابة التي يطغى على مضامينها البعد التأريخي ومع ذلك فهي سجل ثري لما عرفته تلك الفترات الممتدة من القرن الثالث الهجري إلى العصر الحديث. من أشهر الرحالة العرب في المشرق والمغرب، نذكر: ابن جبير، وابن بطوطة، والإدريسي، والعبدري، والعياشي...، وقد نقل إلينا هؤلاء ما كان يضطرب في العصور الغابرة، وتعرفنا من خلال رحلاتهم على مستوى الحضارة التي بلغتها هذه الشعوب.

من تلك النماذج ما دونه **هشام الكلبي** (ت 206هـ) في كتابيه (الأقاليم) و(أنساب البلدان)، ومن بعده **الأصمعي** (ت 216 هـ) بتأليفه لكتابه (الأنواء). ثم الجاحظ (ت 255 هـ) في كتابه (كتاب الأمصار وعجائب البلدان). ومحمد بن موسى المنجم في رحلتيه: الأولى إلى آسيا الصغرى لفحص كهف الرقيم، والثانية: مع (سلام الترجمان) لزيارة يأجوج ومأجوج[2].

ومما كتب أيضا في القرن السادس الهجري كتاب (تحفة الألباب ونخبة الإعجاب) لأبي حامد الغرناطي الأندلسي، وكتاب (نزهة المشتاق في اختراق الأفاق) للشريف الإدريسي وكتاب أخر عنوانه (في ترتيب الرحلة) لأبي بكر العربي (ت 543هـ) وظهر فيما بعد (معجم البلدان) لياقوت الحموي (ت 626 هـ)[3].

ينطلق كاتب الرحلة في تشكيل نصه اللغوي من معطيات متظافرة تهيئ القارئ ليجول في كيان النص باحثا عن صوره المتلاحقة وقد أعيد بعثها في قالب خاص بما هو مؤشر على ما يميز النص الرحلي من مميزات تثير في نفس المتلقي الفضول لمعايشة ما عاينه الكاتب في رحلته.

---

[1] – حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، ص63.

[2] – فؤاد قنديل، مرجع سابق، ص 21.

[3] – فؤاد قنديل، المرجع نفسه، ص75.

وقد ذهب الرحالة العرب إلى أماكن عديدة لأسباب شتى، وبعضهم كان يدون رحلته، ويسجلها قصة خالدة عبر العصور. ومن أسباب تدوين الرحلات أن يطلب الحاكم من الرحالة تدوين الرحلة، أو يطلب منه أهله وأصدقاؤه ذلك.وقد تكون رغبة الرحالة في إفادة القراء وتثقيفهم بالجديد. ومن الأسباب كذلك أن تكون الرحلة المدونة دليلا يهتدي به المسافرون. وكذلك تدوين المناسك الدينية (الحج والعمرة) وإعانة المسلمين على معرفة الديار المقدسة وكيفية الوصول إليها والتجول فيها. وللتأريخ للبلدان وحضارته وشعوبها ومعالمها وعجائبها وعاداتها وتقاليدها.

هناك من الرحالة من اهتم بالجوانب الأدبية في كتابة الرحلة، فهو يعنى بتصوير إحساسه وانطباعاته، واستخلاص أفكار وقيم معينة، فكتابته تدخل في باب الأدب. أما إذا كان يصف الأشياء ويسجل الأحداث والوقائع، فهو مؤرخ أكثر منه أديب، ويمتاز أسلوب هذا النوع من الأدب بالوصف والتسجيل والتعبير الإنشائي كما يقوم على الملاحظة الدقيقة المباشرة، أو على الخيال حين يكون الوصف للطبيعة والموضوعات التي يتفاعل معها الأديب، فيلونها بإحساسه ومشاعره وانطباعاته.

من نماذج الرحلة مع مطلع عصر النهضة رحلة **محمد عمر التونسي** إلى بلاد العرب والسودان ودونها في كتابه (تشحيذ الأذهان)، وتلاه **رفاعة الطهطاوي** حين سافر إلى باريس سنة 1826، برحلته (تخليص الإبريز في تلخيص باريز)، التي تعكس نظرة الرحالة المسلمين إلى ثقافة الغرب في تلك الفترة، وتهدف إلى التعلم والتثقف، ونقل ما يمكن نقله من علوم ومعارف وفنون إلى مصر فسجل قلمه انبهارا بكثير من معالم الحضارة الغربية، ولكنه أوضح في الوقت نفسه تحفظه وذلك في إطار تربيته الدينية على الكثير من الأخلاق والعادات السائدة هناك[1].

ويُذكر في هذا الصدد ما كتبه **زكي مبارك** في كتابه (ذكريات باريس)، و**أمين الريحاني** الذي يلقبه البعض بأشهر الرحالة العرب في بداية القرن العشرين، والذي برز اسمه كأديب بارز وفيلسوف قدير، كما عرف كرحالة شهير عندما قام برحلة في البلاد العربية (1922– 1923)[2] وذكر وقائعها في كتابه (ملوك العرب) الذي يقول في رحلته إلى صنعاء اليمن: "في صباح اليوم الثاني (18 نيسان 1922) بعد خروجنا من الحج وصلنا إلى حزيز، المرحلة الأخيرة في رحلة مشقاتها تنسي المسافر ما فيها من

[1] – محمد حسين فهمي، أدب الرحلات، ص184.

[2] – حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1989، ص89.

الحسنات والمستغربات، ولكن أثر المشقات يزول فتعود الحسنات إلى مقامها في الذاكرة والفؤاد، إني وأنا أكتب الآن أتمتع بها واستأنس بترداد ذكراها كأني في رحلة أخرى إلى صنعاء لا مشقة فيها ولا عناء[1]".

من خصائص هذا المقطع الاستهلال بتحديد الإطارين الزماني والمكاني، وهو ما يدل على أن تفاصيل الرحلة مقيدة في دفتر خاص ثم اعترافاه بما لاقاه في سفره من متاعب ومصاعب يجد لها عند استحضارها معانٍ أخرى مصاحبة لشعوره بمتعة الكتابة وشغف التدوين.

بدا الشرق في حاجة إلى مهمة الاطلاع على تفوق الغرب وبراعة أهله في مختلف العلوم والرغبة في جلب هذه المعارف إلى الديار الإسلامية لخلوها منه، كما ذكر الطهطاوي والذي وصفها بأنها " ديار كفر وعناد، وبعيدة عنا غاية الابتعاد[2]". وفي إطار حركة الكشف والتعلم هذه نذكر إلى جانب الطهطاروي رحالة آخرون مثل: خير الدين التونسي، أحمد فارس الشدياق، وفرانسيس بن فتح الله مراش.

ومن الرحلات التي جاءت في هذا القرن تلك التي قام بها بعض رجال الحركة الإصلاحية من علماء وأدباء اتجه بعضهم إلى داخل الوطن بهدف بث الفكرة الإصلاحية، ونشرها بين الناس، ودعوتهم إلى اليقظة والنهوض، كما اتجه بعضهم الآخر إلى المشرق العربي، وبعضهم إلى أوربا والاتحاد السوفياتي بغرض خدمة القضية الجزائرية ونقل بعض التجارب والمشاهد المفيدة[3]. فرحلات رجال الإصلاح كانت بغرض الإصلاح والبناء والتوعية والعمل على تغيير الواقع.

كما هو حال الرحلات التي قام بها العلامة عبد الحميد بن باديس في الداخل، وكان يطلق عليها اسم (تنقلات)[4]، إذ نراه يقول :"عرفتني تنقلاتي في بعض القرى ما في قلوب عامة المسلمين الجزائريين من تعظيم للعلم وانقياد لأهله، إذ ذكروهم بحكمة وإخلاص"[5].

كما قام الكاتب أحمد رضا حوحو برحلة قادته إلى الإتحاد السوفياتي عام 1958، ولعله أول كاتب جزائري يذهب إلى هذا البلد[6].

---

[1] – أمين الريحاني، ملوك العرب، ج 01، ط08، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1987، ص168.

[2] – حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، ص90.

[3] – عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص66.

[4] – المرجع نفسه، ص67.

[5] – عمار طالبي، ابن باديس حياته وآثاره، ج 04، ص297.

[6] – عبد الله الركيبي، المرجع نفسه، ص70.

وقد سجل في رحلته هذه ما شاهده من تطور حضاري وازدهار ثقافي وتقدم صناعي قي روسيا بأسلوب صحفي أبعد ما يكون في الأسلوب الأدبي، معتمدا على المباشرة والتقريرية، وقد سمى رحلته هذه (وراء الستار الحديدي)، يقول حوحو:" للثقافة في بلاد السوفييت طابع ممتاز صبغت به كل ألوان الحياة هنالك، فلا مفر للكبير والصغير من الثقافة والتعليم ووسائلها كثيرة متوفرة لكل راغب، والإقبال على التعليم عظيم جدا، لأنه هو طابع الحياة في تلك البلاد يجده الإنسان أينما حل وارتحل في الحدائق في المسارح في المكاتب العامة وحتى في المعامل"[1].

وقد كان للرحالة الجزائريين جهود محمودة في عصر الأتراك، وقام رحالة كثيرون برحلات مختلفة في دوافعها وأغراضها، ولاسيما الرحلات الدينية. من أشهر الرحالة الجزائريين في تلك الفترة **(أحمد بن عمار)** و**(محمد بوراس المعسكري)** و**(الورثلاني)** الذي جمع في رحلته بين الأدب والتاريخ وأسماها (نزهة الأنصار في فضل علم التاريخ والأخبار) وفيها عرض تقاليد البيئة الجزائرية، كما تناول التصوف والتبشير، أما بن عمار فقد كان أديبا وشاعرا ألف رحلة أسماها (نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب)[2]، وقد جمع فيها قصائد كثيرة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويعد أمين الريحاني في مقدمة من أحيوا فن كتابة الرحلات في الأدب العربي الحديث، وأدخلوا عليه الجديد في المادة والأسلوب، ذلك أنه أوتي من سعة الإطلاع، ومن الموهبة الأدبية، والنزعة إلى التأمل والفلسفة ما جعل آثاره في الرحلات كتب تاريخ ونقد سياسي واجتماعي وأدبي وتتجلى موهبته الأدبية في رحلاته من خلال اعتماده على أسلوب ممتع سلس ووصف حي بارع وسرد طلي وحوار رشيق. وأشهر رحلاته التي بدأها سنة 1922، وزار فيها شبه الجزيرة العربية.

أما في الجزائر فنجد رحلة ابن حمادوش (عبد الرزاق بن محمد) المعروفة باسم (رحلة ابن حمادوش الجزائري)، المسماة (لسان المقال في النبإ عن النسب والحسب والحال). ورحلة الشيخ الورثلاني (الحسين بن محمد السعيد) صاحب الرحلة الورثلانية، يقول حين دخوله مكة المكرمة في موسم الحج:" فدخلناها في زحمة عظيمة كادت النفوس أن تزهق، غير أن سرورها بالوصول إليها خفف بعض الألم بل قد زال التعب والنصب كأن النفوس في وليمة عظيمة لا يعلمها وما فيها من الفرح إلا من منحه الله بل الأرواح قد تجلى عليها ربها فخرت صعقة مغشية عليها، فغيبها عن الأكوان كلها بمشاهدة مكونها، ومن جملة من

---

[1] – أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، مطبعة التليلي، 1947، ص70.

[2] – المرجع نفسه، ص49.

غابت عنه هذا الغيب فلم تكترث بها أصابها من الهم والمشقة، فلما هبَّ نسيم جوار الحبيب عليها أيقظها وأشهدها رسوم مكان الوصال ودلائل الحضرة وسواطع الانتقال"[1].

يظهر من خلال المقطع النصي أثر البعد الديني الغالب على الهدف من الرحلة، حيث القصد والنية شرطان لقبول العمل، لذا تمتزج قدسية المكان (مكة) بحركة الدخول والتعبد طلبا للمغفرة والرحمة مع إضفاء مسحة صوفية على لغة التعبير عن المشاعر والأحاسيس التي تنتاب المرء بوقوفه في مقام العبودية لله تعالى، وهذا ليس بمستغرب على من تشبع بمبادئ الدين فحفظ القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، فتعلق فؤاده بتلك الأماكن المقدسة.

لقد حظيت الرحلة الحجازية بنصيب وفير من الرحالة الجزائريين نظرا لمكانتها المقدسة في قلوبهم، نجد منها رحلة أحمد بن مار في القرن الثامن عشر والموسومة بـ "نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب"، يقول في وصف رحلته :"عزمت على تسمية ما أسطره، وأثبته في هذه الأوراق وأحرره، بنحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب. ورتبتها على مقدمة وغرض مقصود وخاتمة.

"...أتوسل إليه بالوسيلة العظمى، المبعوث للخلق رحمة ونعمى، أن يجعل حركتنا أسعد حركة، مصحوبة باليمن والبركة إنه مولى الهداية والتوفيق.." يؤكد في رحلته على عظمة الحج الذي يجب أن تكون نيتنا فيه خالصة لله تعالى، وأن تكون رحلتنا لوجهه الكريم لا لغرض فان، كما يؤكد فوائد الحج وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم. فهذه الرحلة ترجمة لرحلته إلى الحجاز، أورد فيها أسباب ودوافع رحلته، وهي زيارة بيت الله الحرام وقبر رسوله الكريم عليه الصلاة والسلام.

وأخيرا نستخلص أن أدب الرحلة من أهم الفروع الأدبية التي لها علاقة بأكثر من علم، فالجغرافي في كثير من الأحيان كان رحالة، وكذلك الأديب والمؤرخ و...ومما لا شك فيه أن للرحلة أهميتها في تنمية ملكة الإدراك والإطلاع لدى المرتحل، لكثرة ما يراه من أمكنة وأشخاص وسلوكات وعادات وتقاليد تميز كل مجتمع عن بقية المجتمعات، لهذا وجد فيها الرحالة مادة لكتاباتهم النصية تقييدا لأحداثها وتسجيلا لمراحلها.

[1] – الورثيلاني، الرحلة الورثيلانية (نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار)، تحقيق وتقديم: محمد بن أبي شنب، المجلد 02، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، 2008، ص452.

الفنون النثرية: الرسائل الأدبية.

تعد الرسائل أقدم فنون الأدب في النثر العربي، منذ استحال إلى صناعة فنية على يد عبد الحميد الكاتب، وكان للرسائل شأن عظيم في أخريات العصر العباسي، ونبغ فيها جمهرة من أكابر الأدباء، استطاعوا بأقلامهم أن يصلوا إلى مرتبة الوزارة. ثم صار ديوان الإنشاء في الدول العربية المتعاقبة لا يتولاه إلا أديب زمانه المتمكن من كتابة الرسائل، ولقد ورثنا في العصر الحديث.

ففن الرسالة ازدهر في الأدب العربي منذ عصر التدوين، ولا سيما حين أنشئت المكاتبات الديوانية، واتسعت رقعة الخلافة الإسلامية، فكان لا بد من كتاب ينقلون أوامر الخلفاء إلى الولاة، أو يشرحون شؤون السياسة والاجتماع، من هنا بدأت العناية بالرسائل وأساليبها، فالكاتب فضلا عن أنه يعبر فيها عن موضوعه الخاص فإنه يجتهد في أن يكون أسلوبه جميلا مؤثرا متماسكا في صيغته ومحتواه، وتبرز فيه شخصيته وطريقته الخاصة في التعبير والإنشاء[1].

الرسالة في مفهومها الفني قطعة نثرية واحدة تتجزأ في ثلاثة أقسام مختلفة، وهي البداية (الصدر) والمتن، ثم النهاية (الختام)، ولكل من هذه العناصر طابعه الخاص ففي البداية غالبا ما يخاطب الكاتب فيه من أرسلت إليه الرسالة، وفي المتن يتناول الكاتب الموضوع الذي أنشئت من أجله الرسالة، وفي النهاية يدعو الكاتب بالسلام لمن كتب إليه الرسالة[2].

إن الرسالة صناعة لها أسلوب كتابتها الخاص وطابعها التداولي ببعده التواصلي. ويطلق لفظ الرسالة على ما ينشئه الكاتب في تنميق فني جميل في غرض من الأغراض ويوجهه إلى شخص آخر ويشمل ذلك الجواب والخطاب[3]، فظاهر سياق هذا التعريف يبين بأن لفظ الرسالة يعني ما يدبجه الكاتب ويبعث به إلى غيره.

كما أن للرسالة شكلها الفني وسماتها التي تميزها، ولها أركان أساسية تبنى عليها والتي لا بد من توفرها في كل قطعة نثرية تنتمي إلى أدب الرسائل الفنية، وتتمثل فيما يأتي:

---

[1] – عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص36.

[2] – فائز عبد النبي القيسي، أدب الرسائل في الأندلس (في القرن الخامس الهجري)، ط01، دار البشير، عمان، الأردن، 1989، ص85.

[3] – المرجع نفسه، ص78.

- **المرسل:** بوصفه طرفا منشئا لمادة الخطاب الموجه حيث يظهر عنصر القصدية ماثلا في شخص في شخص المرسل.
- **خصوصية المضمون (المحتوى):** بما يحمله من مضامين متنوعة تعكس المستوى الفكري للذات المنشئة، لذلك وانطلاقا من طبيعة المضامين المطروقة والتي تسنح في الغالب بتحديد نوعين من الرسائل المكتوبة:
- **أولا- الرسائل الديوانية:** التي تهتم بالشؤون الإدارية والسياسية، وهي تعتمد أسلوب إخباري ولغة تقريرية تخص الإدارة بشكل عام.
- **ثانياً- الرسائل الإخوانية:** وهي التي يعبر فيها عن مشاعر الأشخاص والناس في الرغبة والرهبة، والمدح والذم والتهنئة والاعتذار، والاستعطاف والتعزية، والتودد والدعاء[1]، وتتميز بجمالها الأدبي وأسلوبها الرشيق، وصورها الجميلة المؤثرة، ومن هذا النوع الرسالة التي وجهها (جبران خليل جبران) إلى (مي زيادة) (1886-1941) وقد أصابه مرض " إن الراحة يا مي تنفعني من جهة أخرى، أما الأطباء والأدوية فمن علتي بمقام الزيت من السراج...لا لست بحاجة إلى الراحة والسكون، أنا بحاجة موجعة إلى من يأخذني ويخفف عني..."[2].
- وكثيرا ما يلجأ جبران إلى تضمين رسائله حمولات يعبر من خلالها عن وحدته واغترابه وحيرته، يقول:"...كنت أجد في حديثنا المتقطع التعزية والأنس والطمأنينة، وهل تعلمين بأنني كنت أقول لذاتي: هناك من مشارف الأرض حبيبة ليست قد دخلت الهيكل قبل ولادتها، ووقفت في قدس الأقداس، فعزمت السر العلوي الذي اتخذه جبابرة الصباح، ثم أخذت بلادي بلادا لها وقومي قوما لها هل تعلمين بأني كنت أهمس هذه الأنشودة في أذن خيالي كما وردت على رسالة منك..."[3].

وفي موضع آخر تخاطب مي زيادة قريبا لها يدعى "جوزيف زيادة" في رسالة وجهتها إليه شارحة ظروفها الصعبة ومأساتها التي تعيشها " منذ مدة طويلة لم أعد أكتب وكلما حاولت ذلك شعرت بشيء غريب يخمد حركة يدي ويشل الفكر لدي، إني أتعذب أشد العذاب يا جوزيف ولا أدري السبب فأنا أكثر

[1] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ط03، دار المعارف، د.ط، القاهرة، مصر، ص491.

[2] – خالد غازي، مي زيادة وكالة الصحافة العربية الجيزة، مصر، د.ط، 2010، ص107.

[3] – خالد غازي، مي زيادة، ص104.

من مريضة إني لم أتألم أبدا في حياتي كما أتألم اليوم، ولم أقرأ في كتاب أن في طاقة بشر أن يتحمل ما أتحمل، إن هناك أمرا يمزق أحشائي ويميتني في كل يوم بل في كل دقيقة[1]".

وتتسم بعض رسائل جبران ببعدها التأملي الممزوج أحيانا بمظاهر الطبيعة، ولو كان الأمر مقصورا أسلوبا على توظيفها للآخر/المخاطب/ المرسل إليه، ليشاركه همومه ويتعرف على أحواله، في وقت كان فيه للرسالة سلطانها لدى جمهور الكتاب والكاتبات، ومن ذلك قول جبران:" أقول لك يا ميّ ولا أقول لسواك إني ما انصرفت قبل تهجئة كلمتي ولفظها فإني سأعود لأقول الكلمة التي تتمايل كالضباب في سكينة روحي...أتستغربين هذا الكلام؟ إن أغرب الأشياء أقربها إلى الحقائق الثابتة، وفي الإدارة البشرية قوة اشتياق تحول السديم فينا إلى شموس[2] ".

وفي موضع آخر يضمن رسائله حمولات دلالية يجد فيها سلواه من حيرته وأنيسه في وحشته :" هل تعلمين [...] بأني كنت أجد في حديثنا المتقطع التعزية والأنس والطمأنينة وهل تعلمين بأنني كنت أقول لذاتي :"هناك في مشارق الأرض حبيبة ليست كالصبايا قد دخلت الهيكل قبل ولادتها، ووقفت في قدس الأقداس فعزمت السر العلوي الذي اتخذه جبابرة الصباح ثم أخذت بلادي بلادا لها وقومي قوما لها، هل تعلمين بأني كنت أهمس هذه الأنشودة في أذن خيالي كما وردت على رسالة منك"[3].

فترد عليه مذكرة إياه بحاله وحالها إذ يقتسمان معا ألم فراق الوطن الأم والمعاناة من العلل والأسقام نفسيا وجسديا:" أنت الغريب الذي كنت لي بداهة وعلى الرغم منك أبا وأخا ورفيقا وصديقا، وكنت لك أنا الغريبة بداهة وعلى الرغم مني أما وأختا ورفيقة وصديقة، عنك وعن صحتك، وأذكر عدد ضربات قلبك وقل لي رأي الطبيب افعل هذا، ودعني أقف على جميع التفاصيل كأني قريبة منك"[4].

هكذا تتميز مي زيادة بأسلوبها الخاص في اختيار الألفاظ ذات الجرس المؤثر والعبارات الأنيقة والوضوح، مع عناية الصقل والتهذيب واحتفاء بالعبارات وحرص على تنسيق الجمل في وحدات مترادفة متساوية[5].

---

[1] – خالد غازي، مي زيادة، المرجع نفسه، ص159، 160.

[2] – خالد غازي، مي زيادة، المرجع نفسه، ص111.

[3] – خالد غازي، مي زيادة، المرجع نفسه، ص104.

[4] – خالد غازي، المصدر نفسه، ص111.

[5] – ملامح النثر الحديث وفنونه، ص60.

الخصائص الفنية للرسالة:

للرسالة خصائصها ومكوناتها ومقوماتها ووظائفها وحضورها الفني، الذي تستمد أهميتها منهم، وهذا ما يدل على انتمائها الأجناسي الخاص، بما لها من مكونات شكلية تقوم على العناصر المكونة لنص الرسالة، ومنها: الاستهلال (الافتتاح)، والعرض، والخاتمة.

1- **الاستهلال:**

وهو عتبة الرسالة التي يمهد بها المرسل لموضوعه وغرضه، وهو مثار للتشويق، وقد جرت العادة في كتابة الرسائل أن تستهل الرسالة بالبسملة والحمدلة والتحية، وقد يستعمل كاتبها عبارة (أما بعد) تمهيدا لبسط الموضوع، والخوض في تفاصيل العرض، ثم يحدد الوجهة، ببيان اسم المرسل والمرسل إليه، الافتتاح أو الاستهلال له وظيفة تحفيزية لمتلقي الرسالة، من الكتاب من يفضل عبارة مشحونة بمعاني التودد والاستعطاف ومن ذلك ما تضمنته إحدى رسائل طه حسين إلى أحد أصدقائه، والتي يقول فيها :"أخي العزيز، أكتب إليك مرة أخرى مستعينا بك وأثقل شيء عليَّ أن يأخذك الحياء فتكلف نفسك ما لا تطيق أو ما يشق عليك أو يمنعك الحياء من الرد عليَّ فأقسم عليك لا تتكلف من هذا كله شيئاً..."[1].

وبالأسلوب ذاته يستهل رسالة أخرى....

"منذ اليوم الذي ودعتك فيه قبل سفري، فقد أذكر أني لقيتك مودعا في الثالث من هذا الشهر، وأنا أكتب إليك في الخامس والعشرين منه، وتستطيع أن تثق بأنني منذ ودعتك لم أنقطع عن التفكير فيك مرات، في كل يوم أذكر شخصيتك، وأذكر عملك المعقد المختلف الشاق، وأشفق عليك مما تحتمل من جهد وما تلقى من عناء..."[2].

انتقال الكاتب من مقدمة الرسالة إلى عرضها بواسطة أدوات لغوية دالة على أسلوبه ومهاراته.

[1] – إبراهيم عبد العزيز، رسائل طه حسين، ط01، ميريت للنشر والتوزيع والمعلومات القاهرة، مصر، 2000، ص49.

[2] – إبراهيم عبد العزيز، المرجع نفسه، ص50.

أما الأغراض ما له صلة بالرسالة الإخوانية فتتعدد، كالشكر والامتنان، أو العتاب واللوم، أو الاعتذار، أو التهنئة، أو التعزية، أو ماله علاقة بشأن الإدارة ومصالحها المختلفة، والغرض هو الذي يضفى على الرسالة خصائصها الشكلية والأسلوبية والدلالية.

وعند الحديث عن الرسالة فلا يفوتنا التنويه بتفضيل البعض من الكتاب الخروج عن النمط النثري لهذا الفن، فاستخدموا الشعر للتعبير عن مكنوناتهم وعواطفهم، مثلما فعل العقاد حين كتب رسالة شعرية إلى ميَّ وكانت حينها بروما، يقول[1]:

أنت في روما وفي مصـــــر أنا بعدت شقتـــــــــــنا لولا النجاء

بينـــــــــــنا جيزة نور ساطع فوق رأسيـــــنا ونور في الخفاء

أراقب الليـــــل إذا الليـل سجا فلنا منه على البعـــد لـــــــقاء

وأرود الشعر في مـــــثل الكرى فإذا فـــــــــيه من الـطيف عزاء

حلم الصادي فمـــــــن يوقظه وعلي "فيه" من الـــــماء شفـــاء

[1] – خالد غازي، ميَّ زيادة، ص119.

قائمة المراجع والمصادر:

1. إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ط01، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2003.
2. إبراهيم عبد العزيز، رسائل طه حسين، ط01، ميريت للنشر والتوزيع والمعلوماتا القاهرة، مصر، 2000.
3. إبراهيم ناجي، ديوانه، دار العودة، د.ط، بيروت.
4. ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت.
5. أبو القاسم الشابي، ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2005.
6. أحمد رضا حوحو، غادة أم القرى، مطبعة التليلي، 1947.
7. أحمد شوقي، ديوان الشوقيات، (17/ 1-32)، تقديم: حسين هيكل، دار الكتب العلمية، بيروت.
8. أحمد شوقي، مصرع كليوبترا، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

9. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ط2، دار المعارف، القاهرة.

10. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ط 06، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1994.

11. الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، جمع وتحقيق، شرح وتقديم: العربي دحو، ط3، منشورات ثالة، الجزائر، 2007.

12. أمين الريحاني، ملوك العرب، ج 01، ط08، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1987.

13.إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج4، دار الكتاب اللبناني، ط4، بيروت، 1979.

14. إيمان البقاعي، الوطن في أدب الشراكسة العربي والمغرب.

15. بشير الهاشمي، دراسات في الأدب الحديث، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1979.

16. بواكير الرواية، محمد سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.

17. تطور الرواية العربية الحديثة، عبد المحسن، طه بدر، الطبعة الثالثة، دار المعارف، 1976.

18. توفيق الحكيم، سجن العمر، ط3، دار الشروق، القاهرة، 2010، ص127.

19. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1978.

20. حافظ إبراهيم، ديوانه، ط03، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1987.

21. حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

22. حسين علي محمد وأحمد زلط، الأدب العربي الحديث –الرؤية والتشكيل–، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، .2000.

23. حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989.

24. خالد غازي، مي زيادة وكالة الصحافة العربية. الجيزة، مصر، د.ط، 2010.

25. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، مطبعة الآداب، القاهرة.

26. رمضان خميس القسطاوي، الأدب العربي في مختلف العصور، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2008.

27. رئيف خوري، نصوص التعريف في الأدب العربي، عصر الإحياء والنهضة (1850-1950)، ط1، لجنة التأليف المدرسي، 1957، بيروت.

28. السعيد بيومي الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر،1998.
29. سلمان قطاية، المسرح العربي ..من أين إلى أين ، منشورات – اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1972.
30. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط8، دار الشروق، القاهرة، 2003.
31. شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ط1، رؤية لنشر والوزيع، القاهرة، مصر، 2006.
32. شفيع السيد، ميخائيل نعيمة، منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، كلية دار العلوم، القاهرة، د.ط، 1972.
33. شكري عياد، الأدب في عالم متغير، دار المعارف، مصر.
34. شلتاغ عبود شرُاد، تطور الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998.
35. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، 1960.
36. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت.
37. صلاح الدين هاشم، أدب الرحلات، لجنة التأليف الترجمة والنشر، القاهرة، 1963.
38. عباس بن يحيى، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، 2004.
39. عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، دار المعارف، مصر، د.ت.
40. عباس محمود العقاد، مراجعات في الأدب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1966.
41. عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد، ط3، دار النفائس، بيروت، 2006.
42. عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999.
43. عبد الرزاق بن سبع، الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابكين للإبداع الشعري، 2000.
44. عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط1، 1973.
45. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط2، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1972.
46. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
47. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870-1938)، ط4، دار المعارف، مصر،1963
48. عبود شراد شلتاغ، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
49. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، ط9، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013.
50. عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1980.

51. عطوي فوزي، أحمد شوقي أمير الشعراء، دراسة ونصوص، ط3، دار صعب للنشر، بيروت، 1978.

52. علي علي مصطفى صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ط01، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1984.

53. عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده (عرض وتوثيق وتطبيق)، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.

54.عمار طالبي، ابن باديس حياته وآثاره، ج 04.

55. عمر الدقاق ومحمد نجيب التلاوي وعبد الرحمن مبروك، تطوع الشعر الحديث والمعاصر تطور الشعر الحديث والمعاصر، ط1، دار الأوزاعي، بيروت، لبنان، 1996.

56. عيسى الناعور، أدب المهجر، ط03، مكتبة الدراسات الأدبية، د.ت.

57. فائز عبد النبي القيسي، أدب الرسائل في الأندلس (في القرن الخامس الهجري)، ط01، دار البشير، عمان، الأردن، 1989.

58. فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ط2، مكتبة الدار العربية للكتاب، 2002.

59. فوزي المعلوف، ديوانه، مؤسسة هنداوي للتعلم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

60. لطفي حداد، أنثولوجيا الأدب العربي المهجري المعاصر الأدب العربي الأمريكي، مج4، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 2005.

61. مجموعة من المؤلفـــين، ملامح النثر الحديث وفنونه، ط01، دار الأوزاعـــــي للطباعة، بيروت، لبنان، 1997، ص164.

62. محفوظ كحوال، المذاهب الدبية، مكتبة نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 2007.

63. محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، ط2، دار الفكر، عمان، الأردن، 2006.

64. محمد أدهم، المقال الصحفي، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، 1984.

65. محمد الهادي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج1، ط1، المطبعة التونسية، تونس، 1926.

66. محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية: الشعر-المسرح-القصة-النقد الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2010.

67. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1964.

68. محمد صالح الشنطي، الأدب العربي الحديث (مدارسه وفنونه وتطوره وقضاياه ونماذج منه)، ط01، دار الأندلس للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 1992.

69. محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

70. محمد عوض، محاضرات في فن المقالة الأدبية، معهد الدراسات، القاهرة، 1959.

71. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997.

72. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر.

73. حمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1982.

74. محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط03، الإسكندرية، مصر، 1981.

75. محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط01، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، 1990.

76. محمد ناصر، رمضان حمود حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1985.

77. محمد يوسف نجم، فن المقالة، ط4، دار الثقافة، بيروت، 1966.

78. محمود رجب، الاغتراب، منشأة المعارف المصرية، الإسكندرية، مصر، 1978.

79. محمود رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه، دار الكتاب العربي، مصر، 1957.

80. محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، دار العودة، بيروت، د. ط، 1998.

81. مسعد بن العيد العطوي، الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 2009.

مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1994.

82. معروف الرصافي، ديوانه، د.ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014.

83. مفدي زكريا، اللهب المقدس، د.ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2007.

84. ميخائيل نعيمة، الآباء والبنون (المقدمة)، ط9، مؤسسة نوفل، بيروت، 1989.

85. ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ط06، نوفل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2006.

86. ناصر بركة، محاضرات النص الأدبي الحديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة.

87. نسيب النشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

88. نسيب عريضة، ديوان الأرواح الحائرة، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د.ت.

89. نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية- الرومانسية- الواقعية الرمزية)، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

90. الورثيلاني، الرحلة الورثيلانية (نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار)، تحقيق وتقديم: محمد بن أبي شنب، المجلد 02، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، 2008.

فهرس الموضوعات:

مفردات مقياس النص الأدبي الحديث:	الصفحة
الحياة الأدبية قبل ظهور مدرسة البعث والإحياء.	**03**
المحاضرة 1- الإحياء الشعري في المشرق 1.	**10**
المحاضرة2- الإحياء الشعري في المشرق 2 ـ **المشرق (مرحلة ما بعد البارودي)- (أحمد شوقي، حافظ إبراهيم، معروف الرصافي)**	**22**

المحاضرة 3- الإحياء الشعري في المغرب العربي -	**36**
المحاضرة 4- التجديد الشعري في المشرق	**42**
المحاضرة 5- التجديد الشعري في المشرق .	**42**
المحاضرة 6- التجديد الشعري في المغرب العربي -	**48**
المحاضرة 7- التجديد الشعري المهجري.	**56**
المحاضرة 8- مدخل إلى الفنون النثرية -	**67**
المحاضرة 9- الفنون النثرية: المقالة.	**74**
المحاضرة 10- الفنون النثرية: القصة -	**80**
المحاضرة 11- الفنون النثرية: الرواية -	**92**
المحاضرة 12- الفنون النثرية: المسرح -	**98**
المحاضرة 13- الفنون النثرية: أدب الرحلة.	**107**
المحاضرة 14- الفنون النثرية: الرسائل الأدبية -	**110**
قائمة المصادر والمراجع	**112**
فهرس الموضوعات	**118**