الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العـالي والبحث العلمي

جـامعة عبد الرحمـان ميرة - بجاية
كلية الآداب واللغـات
قسم اللغة والأدب العربي

مطبوعة بيداغوجية في مقيـاس:

النص الأدبي الحديث

مقدّمة لطلبة السنة الثـانية ليسـانس
تخصص: أدب عربي

من إعداد الدكتور آية الله عـاشوري

السنة الجـامعية: 2020/2019م

مقدمة:

شهد الأدب العربي في العصر الحديث نهضة بعد الجمود، وتطورا بعد الضعف، ليحمل لواء الشعر منه محمود سامي البارودي، وفي مجال النثر ابن النديم.

تأسست الحركة الأدبية الحديثة بفعل عوامل داخلية وأخرى خارجية ساعدت على تطور فنون القول الشعري والنثري، والتي تراوحت بين منحى إحياء القديم وبعثه القديم تبعا لما دعت إليه المدرسة الكلاسيكية، ومحاولة التجديد بما يواكب العصر ومتطلباته، لتظهر بعض أضرب الشعر و أنواع النثر الجديدة التي استلهمها الشعراء والأدباء العرب من آداب غيرهم من الأمم، بفعل الاحتكاك الثقافي، والتأثر بالمذاهب الغربية ومدارسها.

نظرا لغزارة مادة الأدب العربي الحديث، وما يمتاز به من فنون قولية شعرا كانت أم نثرا، حاولت من خلال تقديم هذه المحاضرات التبسيط والإيضاح قدر الإمكان في عرض بعضها بما يتوافق والمقرر التدريسي، تماشيا مع المستوى الإدراكي والمعرفي للطلبة.

تناولت من خلال هذه المحاضرات الظواهر الأدبية التي أبدع فيها شعراء وأدباء العصر الحديث، مشارقة كانوا أم مغاربة –حسب ما هو مقرر–، فكانت المحاضرات السبع الأولى متعلقة بالشعر وضروبه بين الإحياء والتجديد عند المشارقة والمغاربة وكذا المهجريين، والسبع الأخر بالنثر وفنونه (المقالة، القصة، الرواية، المسرح، أدب الرحلة والرسائل الأدبية).

اعتمدت على عدد من المصادر والمراجع خدمة للهدف المنشود والقصد المرجو، إذ ضمنتها مجموعة من أمهات الكتب، ومؤلفات تراوحت بين القديم والحديث عنيت بدراسة الأدب العربي الحديث وتحليل نصوصه، حتى يتسنى للطلبة إثراء مداركهم المعرفية.

د. آية الله عاشوري

محتوى المادة:

المحاضرة الأولى: الإحياء الشعري في المشرق1

المحاضرة الثانية: الإحياء الشعري في المشرق2

المحاضرة الثالثة: الإحياء الشعري في المغرب العربي

المحاضرة الرابعة: التجديد الشعري في المشرق1

المحاضرة الخامسة: التجديد الشعري في المشرق2

المحاضرة السادسة: التجديد الشعري في المغرب العربي

المحاضرة السابعة: التجديد الشعري المهجري

المحاضرة الثامنة: مدخل إلى الفنون النثرية

المحاضرة التاسعة: المقالة

المحاضرة العاشرة: القصة

المحاضرة الحادية عشر: الرواية

المحاضرة الثانية عشر: المسرح

المحاضرة الثالثة عشر: أدب الرحلة

المحاضرة الرابعة عشر: الرسائل الأدبية.

المحاضرة الأولى: الإحياء الشعري في المشرق1

1. نشأة الأدب الحديث:

اعتمد النقاد ودارسي تاريخ الأدب العربي في تحديد بواكير حقبة الأدب الحديث بحملة "نابليون" سنة 1798م، حيث يقول عمر الدسوقي: «اصطحب نابليون معه "كل عدد الاستعمار والاستغلال والإيقاظ، وكانت دهش المصريين جد عظيمة مما رؤوا من مظاهر المدينة الجديدة، إذ أنشأ "نابليون" مسرحا للتمثيل كان يمثلون فيه رواية فرنسية كل عشر ليال، ومدارس لأولاد الفرنسيين، وجريدتين، ومصانع، ومعمل للورق، وأسس مراصد فلكية.»[1]

فنحن نتحدث إذن حسب هذا الكلام عن خدمات وفرها "نابليون" لصالح أبناء الفرنسيين، وليس لخدمة الشعب المصري كما يتوهم البعض ممن يعتقد بأن "نابليون" جاء فاتحا، والواقع أن نابليون كغيره من الأوروبيين جاء لسرقة ثروات المصريين بطريقة أقل توحشا، مما حدث بعد ذلك في الجزائر مثلا. إذن الفائدة من تكنولوجيا فرنسية. وفي ذات السياق يقول "أدونيس": «تتمثل البذور الثقافية الأولى لاتصال العرب بالغرب الأوروبي، تاريخيا، في ظاهرتين: الحضور الفرنسي في القاهرة بين 1798-1805 والبعثات إلى الخارج بدءا من 1826.»[2]

يقول أحد النقاد: «... تعد الحملة الفرنسية عاملاً مهما ذا أثر فعال في حياة الشعر العربي، تمثل في إقبال علماء الغرب على نشر ذخائر التراث العربي، وانطلاق أبناء الشرق إلى أوروبا للنهل من ثقافتها. وبدأ التعليم ينتشر في الشرق بمستوياته المختلفة، وأنشئت المطابع والصحف ...»[3]

بسبب لكن هذا لا يعني أن قبل الحملة الفرنسية كان التعليم معدومًا، بل لقد كان ضعيفا ومتأخرًا حالة الفساد السياسي القائم وتكالب الأمم الأخرى على العرب والمسلمين عمومًا، وفساد الحكم التركي الذي صار إلى زوال، وتجدر الإشارة أيضا إلى أن النهضة العربية لم تكن نهضة حقيقية أثرت تأثيرا حقيقيا، إذ مذ ذاك الحين وأوروبا المستعمرة تتداول

---

[1] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج2، ص 21.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، ص 29.

[3] محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب الحديث، ص17.

علينا حتى بعد نهاية النصف الأول من القرن العشرين، بل وإلى اليوم لم يذكر في العرب طبيب كابن سينا ولا فيلسوف كابن رشد وغيرهما، فالنهضة إن وجدت فقد مست مجالاً واحدا هو مجال الأدب بشكل عام.

ولم يكن تأثير الغرب في الشرق محصورا في مصر، بل كانت الحملات التبشيرية تتجه بشكل أساس إلى «بلاد الشام، وخاصة لبنان التي تدفق إليها المبشرون من أوروبا وأمريكا، وبدأت نظم التعليم الحديثة تغزو العقول وتُغير اتجاهاتها وطرق تفكيرها، بعد أن ران عليها الجهل فترة طويلة في الانحسار الثقافي، أو غلب عليها جمود التعليم الديني وتغير إلى حالة يرثى لها في ضعف وسائله.»[1]

إن تلك الحملات التنصيرية غيرت من واقع البلاد العربية، ولكنها لم تنل مرادها كاملاً تنصير المسلمين، إلا أنها تركت في لبنان خاصة فرقة وطائفية لا يزال يعاني بسببها حتى يومنا هذا.

وبالعودة إلى مصر «فإن نابليون حين ألف الديوان الخصوصي للنظر في شؤون المصريين، جعل أعضاءه من أهل الأزهر، وهل كان يجد إذ ذاك متعلما من غير الأزهر.»[2]

فإن لم يكن قبل حملة نابليون تعليم في مصر من خارج الأزهر، فهل طور هؤلاء الذين خدموا في الديوان في الأزهر شيئا يذكر؟

فمن هو البارودي، وما الذي قدمه للشعر العربي؟.

خصائص الشعر الإحيائي:

2. محمود سامي البارودي (1255هـ-1322هـ/1838م-1904م):

1.2 حياته: «فقد وُلد في سنة 1838 الشاعر الفذ ... وقد نشأ في وسط ثري؛ إذ ولد لأبوين من الجراكسة، ينتميان إلى المماليك الذين حكموا مصر فترة من الزمن. وكان أبوه من أمراء المدفعية، ثم جعله محمد علي مديرًا لبربر ودنقلة،

[1] المرجع السابق، ص18.

[2] محمود مصطفى، الأدب العربي وتاريخه، ج3، ص398.

وظل بهما إلى أن توفي وابنه في السابعة من عمره، فكفله بعض أهله وقاموا خير قيام على تربيته، حتى إذا بلغ الثانية عشرة ألحقوه بالمدرسة الحربية على غرار لداته من الجراكسة والترك. وتخرج فيها سنة 1854م ... فلما تخرج البارودي في المدرسة الحربية لم يجد عملًا ... فسافر إلى الآستانة، واشتغل بوزارة الخارجية فيها، وثَقِف هناك آداب اللغتين الفارسية والتركية ... وفي هذه الأثناء زار إسماعيل الآستانة سنة 1863 ليشكر أولي الأمر فيها على تقليده ولاية مصر، فتعرف على البارودي، وقَرُبَ من نفسه، فضمه إلى حاشيته، وأصبحت له مكانة أثيرة عنده، فلما عاد إلى مصر صحبه معه. وأخذ الحظ يبتسم له فعُيِّن في سلاح الفرسان ... ورجع إلى وطنه ينعم بما ورث من ثراء وما تغدقه عليه الوظيفة من مال وجاه ... وحدث أن اندلعت ثورة ضد الدولة العثمانية في جزيرة إقريطش "كريت" سنة 1866 ورأى إسماعيل أن يمدها بفرقة مصرية، ورحل البارودي مع الفرقة، وأبلى في حرب الثوار بلاء حسنًا، فكافأته الدولة العلية ببعض أوسمتها ... ورجع إلى مصر مرفوع الرأس، فعين مديرًا للشرقية، ثم محافظًا للعاصمة ... ونزل إسماعيل عن ولاية مصر لابنه توفيق، فحاول في أول الأمر أن يستجيب إلى دعوة المصلحين، فوعد بإقامة الحكم النيابي، وعين البارودي ناظرًا أو وزيرًا للأوقاف، ثم أسند إليه وزارة الحربية. وسرعان ما نكث توفيق عهده للأمة، فلم يُقم لها مجلس الشورى الذي تنتظره، واستقال البارودي، ثم عاد مع وزارة جديدة، ولكن توفيقًا لم يمضِ في طلبات الشعب، فتطورت الأمور. وعُهد إلى شاعرنا بتأليف الوزارة، وثار الجيش بقيادة عرابي ثورته المعروفة سنة 1882 واستعان توفيق بحراب الإنجليز ضد الوطن وجيشه؛ حينئذ انضم البارودي إلى الثورة، وكان مترددًا كما يصور ذلك شعره؛ ولكنه عاد فحزم رأيه. ولما أخفقت الثورة قُدم إلى المحاكمة وحُكم عليه بالنفي إلى "سرنديب"، فظل بها سبعة عشر عامًا وبعض عام، يتغنى بآلامه وغربته وجروحه النفسية. وهناك تعلم الإنجليزية، وأخذ يؤلف مختاراته من الشعر القديم، فجمع لثلاثين شاعرًا عيون قصائدهم وأشعارهم. وأخيرًا صدر العفو عنه في سنة 1900 فعاد إلى وطنه، واتخذ من بيته منتدى للأدباء والشعراء، إلا أن حياته لم تطل به، فقد اختطفه الموت سنة 1904.»[1]

[1] انظر، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص.ص 86.83.

2.2 شعره: الشعر بالنسبة لمحمود سامي البارودي فطري موروث من قبل أمه، وقد صقلت موهبته تلك بما كان قد شغف به من شعر الأوائل، والسير على خطاهم: «فلما تخرج البارودي في المدرسة الحربية لم يجد عملًا؛ ولكنه لم يخلد إلى الراحة؛ بل أخذ تؤًا يعمل في ميدان جديد، هو ميدان الشعر العربي، وسُرعان ما تيقظت مواهبه فيه. ونراه يقول إنه ورثه من قِبَل أمه:

أنا في الشعر عريق لم أرثه عن كلاله

كان إبراهيم خالي فيه مشهور المقاله

وشَعَرَ من أول الأمر أنه لا بد له من التمرين والإعداد، فانكب على صحف الشعر العربي يحاول أن يتخذ لصوته منها سندًا وإطارًا، ولم يعجبه الشعر الرديء الذي كان يعاصره وما يتصل به مما نُظم في عهود الركود القريبة، فانطلق يبحث عن غايته في شعر العصر العباسي وما سبقه في العصرين الجاهلي والإسلامي، ولم يلبث أن وجد طلبته وما يملك عليه لُبَّه، وكلما ازداد قراءة في هذا الشعر القديم ازداد به شغفًا وإعجابًا ... وقد دفعه هذا الطموح إلى البحث عن بيئة جديدة غير بيئته، كما بحث في الشعر عن عصر جديد غير عصره، فسافر إلى الآستانة، واشتغل بوزارة الخارجية فيها، وثَقِف هناك آداب اللغتين الفارسية والتركية، ونظم فيهما بعض أشعاره، وظل ينظم في العربية، وأتاحت له مكتبات الآستانة وما فيها من ذخائر الشعر العربي فرصة ذهبية جديدة؛ ليتزود من دواوين العباسيين ومَن سبقوهم من الإسلاميين والجاهليين.

... ورجع إلى وطنه ينعم بما ورث من ثراء وما تغدقه عليه الوظيفة من مال وجاه، وأخذ شعره في هذه الحقبة من حياته يصور متاعه بدنياه وما تجتليه عينه من مشاهد الطبيعة المصرية، كما أخذ يصور ما انطبعت عليه نفسه من الشجاعة والقوة والروح العسكرية. وحدث أن اندلعت ثورة ضد الدولة العثمانية في جزيرة إقريطش "كريت" سنة 1866 ورأى إسماعيل أن يمدها بفرقة مصرية، ورحل البارودي مع الفرقة، وأبلى في حرب الثوار بلاء حسنًا، فكافأته الدولة العلية ببعض أوسمتها، وفي هذه الحرب نظم نونيته المشهورة:

أخذ الكَرى بمعاقد الأجفان وهفا السرَى بأعنة الفرسان

ولما أعلنت روسيا الحرب على تركيا سنة 1877 مدت مصر قوسها تساعدها في تلك الحرب، وكان البارودي من خير من رموا عن هذه القوس، فأنعم عليه بأوسمة مختلفة ... وثار الجيش بقيادة عرابي ثورته المعروفة سنة 1882 واستعان توفيق بحراب الإنجليز ضد الوطن وجيشه؛ حينئذ انضم البارودي إلى الثورة، وكان مترددًا كما يصور ذلك شعره؛ ولكنه عاد فحزم رأيه. ولما أخفقت الثورة قُدم إلى المحاكمة وحُكم عليه بالنفي إلى "سرنديب"، فظل بها سبعة عشر عامًا وبعض عام، يتغنى بآلامه وغربته وجروحه النفسية. وهناك تعلم الإنجليزية، وأخذ يؤلف مختاراته من الشعر القديم، فجمع لثلاثين شاعرًا عيون قصائدهم وأشعارهم. وأخيرًا صدر العفو عنه في سنة 1900 فعاد إلى وطنه، واتخذ من بيته منتدى للأدباء والشعراء، إلا أن حياته لم تطل به، فقد اختطفه الموت سنة 1904 ولم يكن قد طُبع ديوانه ولا مختاراته فطبعتهما أرملته.»[1]

لقد نحا محمود سامي البارودي منحى القدماء في تعامله مع الشعر، إذ جعل من القدماء مرجعا له، متجاوزا في ذلك من عاصروه، «ومعنى ذلك أنه لم يستنَّ سنة معاصريه من تعلم النحو والعروض والبديع حتى يُحسن نظم الشعر؛ وإنما استن سنة جديدة صحح بها موقف الشعر والشعراء، فردهم إلى الطريقة القديمة، أو بعبارة أدق: ارتد هو إلى تلك الطريقة، ونقصد طريقة الرواية التي كان يتلقن بها الشاعر الجاهلي والأموي أصول حرفته.

وكان هذا حدثًا خطيرًا في تاريخ شعرنا الذي تدهور إلى أساليب غثة مكسوة بخرق البديع البالية، تُكرَّرُ في صور من الهذيان على كل لسان. فأزال البارودي من طريقه هذه الأساليب، واتصل مباشرة بينابيع الشعر العربي القديمة في العصر العباسي وما قبله من عصور، ولم يلبث أن أساغها وتمثلها تمثلًا دقيقًا، فقد أُشْربتها روحه، وأصبحت جزءًا لا يتجزأ من شعره وفنه.»[2]

---

[1] انظر، المرجع السابق، ص.ص 86.83.

[2] المرجع نفسه، ص87 وما بعدها.

«والبارودي مطبوعٌ على قول الشعر، لا ينتزعه انتزاعًا، ويتعسف في نظمه, بل يتدفق على لسانه تدفقًا، وتشعر وأنت تقرؤه أنه يجري في رفقٍ وهوداةٍ ولينٍ, غير قلقٍ أو مضطربٍ أو متكلفٍ، وقد كان البارودي يدرك هذه الميزة في شعره يقول:

أقول بطبع لست أحتاج بعده إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر

إذا جاش طبعي فاض بالدر منطقي ولا عجب فالدر ينشأ في البحر

وعلى الرغم من سليقته المواتية، وحافظته الواعية التي تمده بمخزون الآداب ألفاظًا منمقة ومعاني سامية، فإن البارودي كان من المؤمنين بأن الفن تهذيبٌ وصقلٌ، وجهدٌ متصلٌ، وتحسينٌ مستمرٌ، وأن الطبع وحده لا يكفي، ولذلك كان يتعهده بالتهذيب والرعاية، فقد روي أنه رتَّبَ ديوانه بعد عودته من المنفى، وأعاد النظر فيما قاله من قصائد، وحذف الأبيات التي لا ترقه، حتى لا يخلف للأجيال المقبلة إلّا الشعر المصقول لفظًا ومعنًى.»[1]

لقد حاكى محمود سامي البارودي في شعره الشعراء الأوائل، خاصة شعراء العصر العباسي، «وانطلق يصوغ شعره على طريقة العباسيين ومن سبقوهم، واتخذ ذلك مذهبًا له، وأعلنه في صراحة واضحة، فكان يحاكي الشعراء القدماء ويعارضهم من مثل: النابغة وبشار وأبي نواس والمتنبي وأبي فراس والشريف الرضي، وأتيح له أن يتفوق في أكثر معارضاته.

وهذا هو مذهبه الفني؛ بَعْثُ الأسلوب القديم في الشعر وتعمد إحيائه، وهو لا يموه في ذلك ولا يكذب؛ بل يصرح به ويدعو الشعراء إلى تقليده، ولعل من الطريف أن الشعر حين انفك عنده من الأساليب التي عاصرته أخذ يعبر في حرية عن مزاج الشاعر ونفسيته وكل ما يتصل به من أحداث.

فالبارودي إنما يستعير من القدماء إطارهم الذي يقوم على قوة الأسلوب وجزالته؛ ولكنه يملأ هذا الإطار بروحه وبشخصيته، وكأنها خاتم يطبع على كل مأثور له اسمه. ومن هنا يأخذ مكانته في الشعر العربي الحديث، فقد رد إليه متانته ورصانته، وفرض عليه نفسه وبيئته وعصره؛ بحيث أصبح شعرًا حيًّا يصور منشئه وقومه تصويرًا بارعًا.»[2]

---

[1] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص187.

[2] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص88 وما بعدها.

يمكن تقسيم حياة محمود سامي البارودي إلى مرحلتين: مرحلة رغد العيش ونعيمه في القصور، وذاك ما أسقطه على نظمه من وصف للهو والمرح والمتعة، وكذا شعره في غرض الحماسة، ومرحلة تلبية نداء الحركة القومية، ويأخذ في نظم شعره السياسي الإصلاحي، وكذا نظمه في المنفى عن الشوق والحنين، يقول شوقي ضيف: «فحياته الأولى قبل الثورة العرابية وما ارتبط بها من نعيم العيش ورغده مصورة أوضح تصوير، فهو يصف لهوه ومرحه ومُتعه، كما يصف بيئته المصرية وما فيها من مشاهد الطير والأشجار والنبات، وله في ذلك طرائف كثيرة؛ كقوله في القطن وهو على سوقه:

القطن بين مُلوِّز ومنور كالغادة ازدانت بأنواع الحلَى

فكأن عاقده كُرات زمرد وكأن زاهره كواكب في الروَا

دبت به روح الحياة فلو وهت عنه القيود من الجداول قد مشى

فأصوله الدكناء تسبح في الثرى وفروعه الخضراء تلعب في الهوا

لم يَسْرِ فيه الطرف مذهب فكرة محدودة إلا تراجع المنى

ويشترك في حروب الدولة العثمانية فيصف وقائعها وصفًا دقيقًا تسعفه مخيلة ماهرة في التقاط المرئيات، وعاطفة حماسية ملتهبة. وبذلك يعيد لنا فن الحماسة القديم الذي عفا عليه الزمن؛ إذ ينفخ فيه حياة وروحًا جديدة.

وكان في قرارة نفسه يستشعر مجد آبائه المماليك الذين حكموا مصر، كما كان يستشعر مجد وطنه وما كشف علم الآثار المصرية من هذا المجد، وصور هذا الشعور في قصيدة وصف بها الهرمين، وهي أول قصيدة حديثة في آثارنا الفرعونية، ومما يقول فيها:

سل الجيزة الفيحاء عن هرمَيْ مصر لعلك تدري بعض ما لم تكن تدري

بناءان ردا صولة الدهر عنهما ومن عجب أن يغلبا صولة الدهر

أقاما على رغم الخطوب ليشهدا لبانيهما بين البرية بالفخر

فكم أمم في الدهر بادت وأعصر خلت، وهما أعجوبة العين والفكر

وبينهما بلهيب في زي رابض أكب على الكفين منه إلى الصدر

مصانع فيها للعلوم غوامض تدل على أن ابن آدم ذو قدر

وتدعوه الحركة القومية، فيلبي الدعاء، ويأخذ في نظم شعره السياسي الذي يدعو فيه إلى الإصلاح والأخذ بنظام الشورى، ويزداد للدعوة حمية، فيطالب بتغيير الساسة ومن في يدهم الحكم لعهد إسماعيل، ويندفع في ثورة قوية، ملوحًا بأمله في أن يصير الأمر له، فمن ذلك قوله من قصيدة طويلة:

لكننا غرض للشر في زمن أهل العقول به في طاعة الْخَمَل

قامت به من رجال السوء طائفة أدهى على النفس من بؤس على ثَكَل

ذلت بهم مصر بعد العز واضطربت قواعد الملك حتى ظل في خلل

وأصبحت دولة الفسطاط خاضعة بعد الإباء وكانت زهرة الدول

فبادروا الأمر قبل الفوت وانتزعوا شكالة الريث فالدنيا مع العجل

وقَلِّدوا أمركم شهمًا أخا ثقة يكون ردءًا لكم في الحادث الجلل

يجلو البديهة باللفظ الوجيز إذا عز الخطاب وطاشت أسهم الجدل

ويظله عهد توفيق، ويتولى الوزارة، فلا يخمد ما في نفسه من آمال؛ بل تزداد توهجًا واشتعالًا، وينضم إلى عرابي مع غيره من الثوار منشدًا مثل قوله:

فيا قوم هبوا إنما العمر فرصة وفي الدهر طرق جمة ومنافع

أرى أرؤسًا قد أينعت لحصادها فأين ولا أين السيوف القواطع

وتخفق الثورة، ويَصْلى البارودي نار أعدائها بعد الإخفاق، فيُحاكم ويُنفى إلى سرنديب، ويتحول إلى دورة بائسة في حياته، ويتحول معه شعره، فيفيض بالألم والشكوى والشوق والحنين إلى وطنه، ويرثي من يموت من أهله، وكأنه يرثي نفسه. ومرثيته في زوجه الأولى:

أيد المنون قدحت أي زناد وأطرت أية شعلة بفؤادي

سيل لاذع من الحزن والشجى والتفجع المرير. ويعود إلى وطنه، فيفرح فرحة الطائر ينطلق من قفصه، وينشد قصيدته:

أبابل مرأى العين أم هذه مصر فإني رأى فيها عيونًا هي السحر

وعلى هذه الشاكلة كان البارودي يصور نفسه وبيئته ووطنه وما مر به من أحداث تصويرًا صادقًا.»[1]

3.2 الأغراض الشعرية عند البارودي:

1.3.2 النسيب ووصف المرأة: نظم البارودي في النسيب ووصفه للمرأة، إذ كان «يعمد إلى التشبيهات القديمة المحفوظة، فهي تحكي الظبي في كناسه، والبدر في سمائه، وهي مهاة، وألحاظها سيوف باترات، وقدها غصن يتثنى ... إلخ هذه القوالب الموروثة.

إذ نظرت أو أقبلت، أوتهللت فويل مهاة الرمل، والغصن والبدر

ويقول:

أيها الساهرون حول وسادي لست منكم أو تذكروا لي نجدًا

لا تخوضوا في غيره من حديث فهو حسبي، وأي ماء كصدا

ويتغزل:

غصن بانٍ قد اطلع الحسن فيه بيد السحر جلنارًا ووردًا

ما هلال السماء؟ ما الظبي؟ ما الورد جنيًا؟ ما الغصن إذ يتهدى؟

هو أبهى وجهًا وأقتل ألحاظًا وأندى خدًّا، وألين قدّا

ويصف المرأة بقوله:

كالورد خدًّا، والبنفسج طرة والغصن قدًّا، والغزالة ملفتًا.»[2]

---

[1] انظر، المرجع السابق، ص.ص 91.89.

[2] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج1، ص191.

2.3.2 الوصف: أما ما تعلق بالوصف في نظم البارودي فقد أكثر منه حتى عرف به، يقول شوقي ضيف: «ديوان البارودي غاصٌّ بالموصوفات وبقصائد الوصف، وما دام الشاعر قد انصرف عن المديح، وعن أن يكون شعره مظهرًا للنفاق والخداع والاستجداء، والوقوف بأبواب الملوك والأمراء، فقد أصبح شعره طوع يده، يسجل به مشاعره الخاصة، وشعراء العربية الوصافون –أي الذين أكثروا من الوصف– قليلون؛ لأن المديح وللأسف قد ألهاهم عن قراءة محاسن الكون، ويُعَدُّ البارودي من أكثر شعراء العربية وصفًا، بل يعد في الطليعة، وشعره الوصفيّ يفخر به الشعر العربيّ, ويستطيع أن يباهي به خير ما عند الغرب من شعرٍ وصفيٍّ، وموصوفات البارودي كما ذكرنا عديدة ومنوعة.»[1]

فمن قوله يصف القطن:

والقطن بين ملوز ومنور كالغادة ازدانت بأنواع الحلى

فكأن عاقده كرات زمرد وكأن زاهره كواكب في الروا

دبت به روح الحياة فلو وعت عنه القيود من الجداول قد مشى

فأصوله الدكناء تسبح في الثرى وفروعه الخضراء تلعب في الهوا

لم يسر فيه العقل مذهب فكرة محدودة إلّا تراجع بالمنى.[2]

امتاز البارودي في شعره بالوصف، وأجاد فيه النظم، بل إنه حاز السبق في وصفه لأشياء لم يسبقه إليها غيره كوصفه السكة الحديدية، يقول عمر الدسوقي: «قد وصف البارودي كثيرًا من الأشياء كالسجن، والقطار، والخمر، وغير ذلك، وربما كان وصفه للقطار أول وصفٍ من نوعه في اللغة العربية؛ لأن السكة الحديدية دخلت مصر في أخريات أيام سعيد، ولم يفطن شعراء عصره له، أولم يهتموا بوصفه، ويقول فيه –وإن لم يصفه بدقة:

ولقد علوت سراة أدهم لو جرى في شأوه برق تعثر أو كبا

يطوي الفلا طيّ السجل ويهتدي في كل مهمة يضل بها القطا

---

[1] المرجع السابق، ج1، ص197.

[2] المرجع نفسه، ج1، ص199.

يجري على عجلٍ فلا يشكو الوجى مد النهار، ولا يمل من السرى

لا الوخد منه، ولا الرسيم ولا يرى يمشي العرضنة أو يسير الهيدبى.»[1]

3.3.2 الشعر السياسي: نظم البارودي في الشعر السياسي بعد أن ضم صوته إلى صوت الشعب ومطالبه، لينتصر لشؤون العامة من الشعب على حساب الخاصة من الحكام والساسة، لينال الحظوة والزعامة بين أبناء الشعب، وفي مقابل ذلك تجده يدفع الثمن غاليا ويذوق مرارة النفي والتشريد والمرض، يقول عمر الدسوقي: «ومن الأغراض القديمة التي خلع عليها البارودي لباس الجدة، وظهرت فيها شخصيته واضحةً مجليةً تفصح عن نفسه الأبية المتمردة على الظلم والطغيان، المحبة للعدالة والشورى والمساواة بين الناس، ذلك الشعر السياسيّ الوطنيّ الذي دفعه إلى مركز الصدارة بين أبناء شعبه، وجعل منه زعيمًا محبوبًا، ولذلك أُلْقِيَ به في غيابة السجن، ورُمِيَ به بعيدًا عن وطنه، ويا ليته كفَّ عن مثل هذا الشعر وهو يتجرع غصص النفي والتشريد والمرض، بل زفر زفرات حارة كادت تحرق الطاغين المعتدين بشواظها الملتهب، ولذلك طالت غيبته عن دياره، وخالف أولو الأمر من عودته حتى لا يعيدها جذعًا مشبوبة الضرام، ولما هدأت ثائرته، وكسرت حدته وخفت شرته، واشتكى ما به من ضعف وهزال، ودَبَّ إلى جسمه دبيب الفناء، أمنوا جانبه، فأعادوه إلى وطنه.»[2]

4.3.2 الهجاء: من الأغراض الشعرية التي نظم فيها محمود سامي البارودي الهجاء بنوعيه: الشخصي والاجتماعي، وإن كان إكثاره على الاجتماعي منه، بعد أن خيب البعض ظنه إذ ظلموه ولم ينصروه، يقول عمر الدسوقي: «قد وُجِدَ في شعر البارودي نوعا الهجاء: الشخصي والاجتماعي، وأَكْثَرَ من النوع الاجتماعيِّ على غير عادة شعراء العربية، فهو يشكو الناس ونفاقهم وظلمهم وغدرهم، ويصور قومه ويعدد عيوبهم، ويحرضهم على إصلاح تلك العيوب.»[3]

من النوع الاجتماعي: «قوله يذم زمانه وينعى على معاصريه تلونهم وعدم وفائهم في صداقتهم، ولا سيما وقد خذلوه وآذوه:

---

[1] المرجع السابق، ج1، ص204.

[2] المرجع نفسه، ج1، ص207.

[3] المرجع نفسه، ج1، ص220.

أنا في زمانٍ غادرٍ ومعاشر يتلونون تلون الحرباء

أعداء غيب ليس يسلم صاحب منهم وأخوة محضر ورخاء

أقبح بهم قومًا بلوت إخاءهم فبلوت أقبح ذمة وإخاء

قد أصبحوا للدهر سبة ناقم في كل مصدر محنة وبلاء

وأشد ما يلقى الفتى في دهره فقد الكرام وصحبة اللؤماء

شقي ابن آدم في الزمان بعقله إن الفضيلة آفة العقلاء

فهو هنا لا يذم شخصًا بعينه لعداوةٍ خاصةٍ بينه وبينه، وإنما يذم عيبًا اجتماعيًّا متفشيًا.»[1]

5.3.2 الرثاء: يقول عمر الدسوقي: «ولم يرث البارودي إلّا صديقًا أو قريبًا، فلم يكن رثاؤه مفتعلًا أو من شعر المناسبات، وإنما كان منبعثًا عن عاطفةٍ صادقةٍ، وقد تمثَّل في رثائه كل ما يخطر ببال الراثي، من تفجع وشكوى من الزمن والحياة وسخط عليها، وإظهار لمحاسن المرثيّ، وبعض الحكم يتأسَّى بها الشاعر أو يعظ بها غيره، ويقدِّمُ العزاء أحيانًا لأهل البيت، وإن لم يحاول الوقوف على سر الحياة الأخرى، وأن يستشف ما بعد الموت.»[2]

«ومن أحسن مراثيه قوله في ولده عليٍّ:

كيف طوتك المون ويا ولدي؟ وكيف أودعتك الثرى بيدي؟

واكبدي، يا عليُّ بعدك لو كانت تبل الغليل واكبدي**!!**

فقدك سَلَّ العظام مني ورَدَّ الصبر عني وفت في عضدي

كم ليلة فيك لا صباح لها سهرتها باكيًا بلا مدد

دمع وسهد، وأي ناظرة تبقى على المدمعين والسهد؟**!**

لهفي على لمحة النجابة لو دامت إلى أن تفوز بالسدد

---

[1] المرجع السابق، ج1، ص220 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ج1، ص226.

ما كانت أدري إذ كنت أخشى عليك العين أن الحمام بالرصد

فاجأني الدهر فيك من حيث لا أعلم ختلًا والدهر كالأسد

لولا اتقاء الحياة لاعتضت بالحلم هيامًا يحيق بالجلد.»[1]

6.3.2 الحكمة: «وقد أكثر البارودي من قول الحكم، ومعظمها حكم مبتكرة، وقع عليها السابقون، وصاغها البارودي صياغةً جديدةً بأسلوبه الجزل الفخم، وقد وردت له كثير من الأبيات السائرة التي صارت كأنها أمثال كقوله:

ومن تكن العلياء همة نفسه فكل الذي يلقاه فيها محبب»[2]

7.3.2 الفخر: «محمود سامي البارودي، من أسرة جركسية ذات جاهٍ ونسب قديم، وتنتمي إلى حكام مصر المماليك، وكان البارودي يعرف هذا النسب ويعتز به.

أنا من معشر كرام على الدهر أفادوه عزةً وصلاحًا

عمرو الأرض مدة ثم زالوا مثلما زالت القرون اجتياحًا

ويقول:

نماني إلى العلياء فرع تأثلت أرومته في المجد، وافترَّ سعده

وحسب الفتى مجدًا إذا طلب العلا بما كان أوصاه أبوه وجده.»[3]

«رأى البارودي الشعر، وما كان له أن يعرض عنه، ولو حاول ما استطاع وفيه طبع شاعر، وقد ملك أداته اللغوية المعبرة.

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت به عادة الإنسان أن يتكلما

فلا يعتمدني بالإساءة غافل فلابد لابن الأيك أن يترنما

---

[1] المرجع السابق، ج1، ص226.

[2] المرجع نفسه ج1، ص167.

[3] المرجع نفسه، ج1، ص233.

فهو مطبوع على قول الشعر مثله في ذلك مثل الهزار أو البلبل، ينطق كلاهما بالغناء فطرةً وجبِّلَّةً.»[1]

8.3.2 الحنين والشوق: «ونفي مع زملائه إلى "سرنديب" فأقام بها سبعة عشر عامًا وبعض عام، وظلَّ وزملاؤه سبعة أعوام في "كولومبو", ولما دبت بينهم البغضاء، وألقى كم منهم التبعة على زميله، فارقهم البارودي.

وفي المنفى قال القصائد الخالدة، يبثها شكواه، ويحن للوطن، ويصف كل ما حوله، ويراسل الأدباء، ويتلهف على ذكر الوطن ويتتبع أخباره، فيرثي من مات من أهله وأحبابه وأصدقائه، ويتذكر أيام شبابه، وأوقات أنسه، وما آلَ إليه حاله، ووجد في الشعر عزاءً أيَّ عزاءٍ، وصار أمامه في العالم العربيّ دون منازع، ولكن طول النفي أورثه السقام والعلل، فكُفَّ بصرُه، وضَعُفَ سمعه، ووهن جسمه، ولست أجد أروع ولا أوفى من قوله يصف ما أصابه:

كيف لا أندب الشباب؟ وقد أصبحت كهلًا في محنةٍ واغتراب
أَخْلَقَ الشيبُ جدتي وكساني خلعةً منه رَثَّةَ الجلبابِ
ولوى شعر حاجبيّ على عيني حتى أطلَّ كالهداب
لا أرى الشيء حين يسنح إلّا كخيالٍ كأنني في ضباب
وإذا ما دعيت حرت كأني أسمع الصوت من وراء الحجاب
كلما رمت نهضة أقعدتني ونية ولا تقلها أعصابي
لم تدع صولة الحوادث مني غير أشلاء همة في ثياب.»[2]

«ولما أعلنت روسيا الحرب على تركيا سنة 1877 مدت مصر قوسها تساعدها في تلك الحرب، وكان البارودي من خير من رموا عن هذه القوس، فأنعم عليه بأوسمة مختلفة، وتغنى ببلائه حينئذ، ومزج غناءه بشوق وحنين شديد إلى وطنه على نحو ما يرى قارئه في قصيدته:

---

[1] المرجع السابق، ج1، ص169.

[2] المرجع نفسه، ج1، ص176 وما بعدها.

هو البَيْنُ حتى لا سلامٌ ولا رَد ولا نظرة يقضي بها حقه الوَجْدُ.»[1]

«فالبارودي مثلًا يعبر عن تجربة البعد عن الوطن، والحنين إلى الأهل والأحباب، أيام كان بعيدًا عن مصر ليشارك في حرب البلقان، فيقول:

هو البين حتى لا سلام ولا رد ولا نظرة يقضي بها حقه الوجد

ولكن إخوانا بمصر ورفقة نسوا عهدنا حتى كأن لم يكن عهد

أحن لهم شوقًا على أن دوننا مهامه تعيا دون أقربها الربد

أفي الحق أنا ذاكرون لعهدكم وأنتم علينا ليس يعطفكم ود

فلا تحسبوني غافلًا عن ودادكم رويدًا فما في مهجتي حجر صلد

هو الحب لا يثنيه نأي وربما تأرج من مسر الضرام له النّد.»[2]

4.2 منزلة البارودي الأدبية:

يقول عمر الدسوقي: «يدين الشعر العربي الحديث للبارودي بأنه النموذج الحيّ الذي احتذاه الشعراء من بعده، وساروا على نهجه في أسلوبه وأغراضه، وذلك لأنه أتى -كما رأيت- بشعر جزلٍ رائق الديباجة، عذب النغم، في حقبة ساد فيها شعر الضعف والصنعة وضحالة المعنى وعقم الخيال، ثم إنه مثَّل عصره أتمَّ تمثيلٍ، وكان صدًى لحوادث بيئته، فكان قدوةً لمن جاء على أثره في التجديد.

أضف إلى ذلك أنه علمهم كيف يتجهون إلى الأدب العربي في أزهى عصوره، ويغترفون من ذخائره؛ بحيث لا تفنى شخصياتهم، فيقوى أسلوبهم، وتشرق ديباجتهم، ويبعدون عن الحلي المتكلفة، وبذلك سار الشعر من بعده إلى الأمام، ولم يجرع أبدًا إلى عصور الضعف والركاكة.

---

[1] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص85.

[2] أحمد عبد المقصود هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص61 وما بعدها.

وممن تتلمذ على البارودي واقتفى أثره عدد كبير من شعراء العربية، اتخذوه إمامهم غير مدافع، كشوقي وحافظ والرافعي وصبري وعبد المطلب والجارم والكاظمي والرصافي وأحمد محرم والكاشف ونسيم والزين وغيرهم، وعلى تباينٍ بينهم في حظِّ كلٍّ منهم من التجديد والتأثر بثقافة الغرب ومذاهبه الأدبية.»[1]

أما عبد المقصود هيكل فيقول: «يعتبر البارودي –بجدارة– رائد هذا الاتجاه الذي اتجه بأسلوب الشعر، إلى الأسلوب القديم المشرق الحي، البعيد عن التهافت والتستر بالمحسنات، فهو مؤسس الاتجاه المحافظ البياني في الشعر الحديث، وليس المراد بالمحافظة أي لون من التقليدية أو المحاكاة بمعناها الرديء، الذي تلغى معه الشخصية أو تغلق العيون، والمشاعر عما يحيط بالشاعر ويمس نفسه، وإنما المراد بالمحافظة اتخاذ النمط العربي المشرق مثلًا أعلى في الأسلوب الشعري، وهذا النمط تمثله تلك النماذج الرائعة من الشعر، التي خلفها قمم الشعراء في عصور الازدهار في المشرق والأندلس، من أمثال أبي تمام والبحتري، والمتنبي من المشارقة، وابن زيدون وابن خفاجة من الأندلسيين، والمراد بالبيانية، إبراز الجانب البياني في الشعر بشكل واضح، والاعتماد عليه أساسًا كعنصر من أهم عناصر الجمال فيه؛ حتى ليقدم الجانب البياني على الجوانب المتعددة الأخرى، التي يمكن أن يتألف منها نسيج الشعر، كالجانب الذهني، والجانب العاطفي، وما إليهما.»[2]

---

[1] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ص61 وما بعدها.

[2] أحمد عبد المقصود هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص61 وما بعدها.

المحاضرة الثانية: الإحياء الشعري في المشرق2

يعدّ أحمد شوقي، حافظ إبراهيم وخليل مطران من أبرز الشعراء الكلاسيكيين في العصر الحديث بعد البارودي، يقول حامد حفني داود: «... فأما حافظ فهو امتداد حقيقي لمدرسة البعث، وتلميذ بكر لهذه المدرسة لأنه لم ينهل من مناهل الغرب في شعره كما نهل صاحباه، وأما شوقي فهو في نظرنا زعيم مدرسة التجديد الكلاسيكي... وأما مطران فهو من الشعراء المتورطين الذين خطوا خطوة أخرى بعد شوقي.»[1]

ويقول شكيب أرسلان: «أشعر الشعراء عندي هو محمود سامي البارودي ثم شوقي ثم حافظ، وهؤلاء الثلاثة في هذا العصر هم السابقون في حلبة الشعر الفائقون في إجادته، بل هم أشبه بالثلاثة الماضين: أبي تمام الشعر، ومتنبية وأبي عبادته.»[2]

"محمد مصطفى هدارة" نجده يضم شوقي إلى الشعراء المقلدين، حيث يعده من أبرز شعراء الاتجاه التقليدي، فيقول: «ويعد أحمد شوقي (1351هـ/1932م) أبرز شعراء الاتجاه التقليدي لا من حيث اهتمامه الموضوعي بقضايا السياسة والاجتماع، بل من حيث جمال صياغته للعبارة الشعرية... كذلك قدم للشعر العربي الحديث أصول المسرح الشعري برواياته التي استوحى معظمها من تاريخ العرب أو المصريين، بغض النظر عن افتقار هذه المسرحيات لبعض قواعد البناء المسرحي.»[3]

1. شوقي (1869-1932م):

1.1 حياته: قال عنه زكي مبارك: «هيهات ... لقد استطاع ذلك الرجل الصامت الخشن الملابس أن يكون أشعر الناس في زمانه، لأن العبقرية سر مكنون.

ولا تسأل عن السر في عظمة شوقي، لأن الشعر في أكثر الأحيان، النفحات الإلهية.»[4]

---

[1] حامد حفني داوود، تاريخ الأدب الحديث: تطوره، معالمه الكبرى، مدارسة، ص41.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول-بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج4، ص39.

[3] محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص22.

[4] زكي مبارك، أحمد شوقي، ص8 وما بعدها.

«وُلد شوقي سنة 1869 لأب وأم تنحدر إليهما عناصر مختلفة، فقد كان أبوه يجري فيه الدم العربي والكردي والشركسي، وكانت أمه يجري فيها الدم التركي واليوناني ... فشوقي نشأ في بيئة أرستقراطية مترفة، وأخذ يختلف منذ سنته الرابعة إلى الكُتاب، ثم انتقل إلى المدارس الابتدائية والثانوية ... ولما أتم تعليمه الثانوي في سنة 1885 ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق ليدرس فيها القانون، وأُنشئ بها قسم للترجمة فالتحق به. وفي هذه المدرسة تعرَّف إلى أستاذه في العربية الشيخ محمد البسيوني، وكان قد أخذ يتفجر ينبوع الشعر على لسانه، فأعجب به أستاذه، وكان هو الآخر يجيد نظم الشعر إلا أنه لم يكن يفهم منه إلا مديح الخديوي توفيق في المواسم والأعياد. فدفع تلميذه في هذا الاتجاه.

وتخرج شوقي في قسم الترجمة سنة 1887، فعينه توفيق بالقصر، ثم أرسله في بعثة إلى فرنسا ليدرس الحقوق، فانتظم في مدرسة بمونبلييه لمدة عامين، ثم انتقل إلى باريس، وظل بها عامين آخرين، حصل فيهما على إجازته النهائية ... وعاد شوقي إلى مصر، فعمل رئيسًا للقسم الإفرنجي بالقصر، وسرعان ما أصبح شاعر عباس، بل سرعان ما أصبحت له حظوة كبيرة عنده، فقد جعل له تدبير كثير من الأمور وتصريفها، وأصبح مقصد طلاب الجاه والرتب والألقاب. وأمضى في هذا العمل الرتيب عشرين عامًا هي زهرة حياته. ومن محاسن الصدف أنه تزوج من سيدة ثرية كانت مثالًا للزوجة الصالحة، وقد رزق منها بابنيه علي وحسين وابنته أمينة ... نفاه الإنجليز إلى إسبانيا، وظل بها طوال الحرب هو وأسرته ... ورجع إلى مصر، فوجد أرضها تخضبها دماء شبابنا في ثورتنا الوطنية الأولى ... أكتوبر سنة 1932 فلبى داعي ربه، مخلفًا لمصر والبلاد العربية تراثه الشعري الخالد.»[1]

2.1 شعره: «هو أمير شعراء مصر. ديوانه الشوقيات أحسن دليل مقدرته ونبوغه.»[2]

«لعل شاعرًا لم يتناول أدبه أقلام النقاد والباحثين مثل "شوقي"، فقد كان صاحب ذهب وسيف، وكان في فترات حياته وسيط الخديوي إلى رجال القلم والصحافة، فضلا عن أنه كان شاعر الأمير حتى نفي في أوائل الحرب العالمية الأولى

[1] انظر، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص.ص 113.110.

[2] ابن يعقوب شيخو، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، ص489.

فلما عاد تحرر من سلطان القصر, ولكن رأى خصومة ظل فيه كما هو، هاجمه إبراهيم المازني وعباس العقاد وطه حسين ثم هاجمه هيكل بعد أن كتب له مقدمة ديوانه وأصدرت السياسة الأسبوعية عددًا خاصا عنه ثم غير المازني وطه حسين رأيهما في شوقي وأصر العقاد على رأيه.»[1]

«تتشابك في تكوين شاعرية شوقي وشخصيته الأدبية عناصر كثيرة، منها الجنسي ومنها الثقافي، أما من حيث الجنس فقد التأمت فيه خمسة عناصر، جعلته عربيًّا كرديًّا تركيًّا شركسيًّا يونانيًّا، وازدواج هذه العناصر الجنسية فيه يؤذن منذ أول الأمر بأنه سيكون شاعرًا كبيرًا، وخاصة أنه يجمع بين الجنسين العربي واليوناني، اللذين يشتهران من قديم بالشعر والشاعرية.

وأما من حيث الثقافة فقد حذق العربية والفرنسية، وتلقَّن التركية في بيته، ولكن أثرها لم يكن واسعًا في فنه سوى بعض أبيات ترجمها منها وأثبتها في ديوانه، أما تيارا العربية والفرنسية فيجريان واضحين في شعره، وكان للتيار الأول الغلبة، فهو الذي تتدفق في شعره مياهه أروع ما يكون التدفق وأبهجه.»[2]

يقول شوقي ضيف: «وعكف على تمثل النماذج العباسية عند أبي نواس والبحتري وأبي تمام والمتنبي والشريف الرضي وأبي فراس وأمثالهم، وكان إعجابه شديدًا بالبحتري والمتنبي خاصة. وسُرعان ما اهتدى إلى أسلوبه، وهو أسلوب يسلك نفس الدروب التي سلكها البارودي من قبله، أسلوب يقوم على الاحتذاء للقوالب العباسية، ولا يجد صاحبه جرحًا في أن يعارض أصحابها؛ بل يعلن ذلك إعلانًا كما كان يعلنه سلفه، فتلك أمارة الإجادة الفنية، وهي إجادة تقوم على بعث الصياغة القديمة وإحيائها.»[3]

ويقول شوقي ضيف في موضع آخر: «استطاع شوقي أن يكوِّن لنفسه أسلوبًا أصيلًا، أسلوبًا لا يتحرر من القديم؛ ولكن في الوقت نفسه يعبر عن الشاعر وعصره وكل ما يريد من معانٍ وأفكار، وهو أسلوب يقوم على الجزالة والرصانة

---

[1] أحمد الجندي، المعارك الأدبية، ص537.

[2] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص114.

[3] المرجع نفسه، ص114.

والمتانة والقوة؛ بحيث تؤلف الكلمات ما يشبه البناء الضخم الشاهق. وهو في ذلك يقترب من ذوق البارودي بأكثر مما كان يقترب حافظ، فقد كان بحكم نشأته في الشعب يميل أكثر منهما إلى لغته، فكان يستخدم في كثير من شعره لغة الصحف السهلة. أما شوقي والبارودي جميعًا فكانا يميلان إلى تقليد العباسيين، وكانا لذلك أكثر منه محافظة على التقاليد الفنية الموروثة.

وليس معنى ذلك أن صياغة شوقي لا تفترق عن صياغة البارودي في شيء، فشعره أكثر سلاسة من شعر أستاذه، وكأنما أشربت روحه روح البحتري، فموسيقاه أكثر صفاء وعذوبة من موسيقى البارودي، وكأنه كان يعرف أسرار مهنته معرفة دقيقة، وخاصة من حيث الصوت وما يتصل به من أنغام وألحان، ولعل ذلك ما جعل شعره أطوع للغناء من شعر صاحبيه البارودي وحافظ معًا، فقد أكثر المغنون في عصرنا من تلحين شعره وتوقيعه.»[1]

«وربما كانت موسيقاه أروع خصاله الفنية، فلا تستمع إلى شيء من شعره حتى تعرفه، وإن لم يذكر لك اسمه ما دامت أذنك قد تعودت سماع شعره، وثبتت في نفسك نغماته التي تتوالى نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة. ولا نغلو إذا قلنا: إن شعره يؤلف أروع ألحان عرفت في عصرنا الحديث؛ إذ نراه يعتصر من الألفاظ والأساليب خير ما فيها من ألحان، تسعفه في ذلك فطرة موسيقية رائعة، تقيس قياسًا دقيقًا ذبذبات الحروف والحركات وتآلف النغم في الألفاظ والكلمات.»[2]

3.1 أغراض شعر شوقي:

يقول محمد مصطفى المجذوب: «ويعد شوقي أكثر شعراء العربية إنتاجاً، وقد أوتي شاعرية فياضة ومخيلة قوية دعمت بالعلم وغذيت بالأسفار، ووراء ذلك طموح شديد إلى بلوغ أعلى ذرى القريض، فهو يحاكي عددا من أكابر شعراء العربية والفرنجة ففي شعره قوة المتنبي وروعة البحتري، وعمق أبي تمام، ورقة ابن زيدون. ويجاري من شعراء الفرنجة فيكتور هيجو في السياسة والتاريخ والأساطير، ولافنتين في الحكايات الخرافية، وكرناي في المآسي التمثيلية هو يريد أن يبلغ شأوهم جميعاً.

[1] المرجع السابق، ص114 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص115.

لذلك تعددت أغراض شعره، ففيه التاريخ والسياسة والاجتماع والدين والوصف والغزل والمدح والرثاء والفخر والحكمة. وفيه الشعر التعليمي والتمثيلي. وهو في كل أغراضه ذو طابع خاص يميزه عن جميع الشعراء، الذين حاول محاكاتهم، وإن كان يشبههم في كثير من الخصائص.»[1]

1.3.1 المديح الديني: «إذ كان يعتصر في بعض مدائحه اللحن الإسلامي الذي يهم المسلمين في جميع الأقطار على نحو ما نرى في قصيدته التي مدح بها عباسًا حين حج إلى بيت الله. ولعل ذلك ما جعله يصوغ قصائده في مديح الرسول حتى يُرضي عواطف قرائه الدينية، وأشاد مرارًا بعيسى ليرضي قراءه من المسيحيين، وله وقفات نبيلة يدعو فيها المصريين إلى توحيد صفوفهم من أقباط ومسلمين.»[2]

2.3.1 الوصف: «للوصف في شعر شوقي نصيب كبير وفي وصفه روائع حلق بها إلى آفاق بعيدة، ويعتبر من أبرع الوصافين في عصر النهضة وبخاصة من حيث الصور المادية التي كان بها أكثر توفيقاً منه في الصور المعنوية.

ومن وصفه القديم كوصف الخمرة والمرأة والطبيعة، ومنه الحديث كوصف الرقص والطيارة والغواصة وحضارة الغرب، وقد تناول في وصفه بعض الموضوعات المطروقة من قبل فأخرجها في صور جديدة بارعة،، كوصفة آثار الفراعنة والحرب والمدن المنكوبة، وهو غني الصور في وصفه يمتاز بسعة الخيال ووفرة الألوان، ولعل أفضل وصفه ما قصد به إلى العبرة والموعظة، كوصفه نكبة دمشق والمسجد الأموي وقصر الحمراء.»[3]

«وقد يقف الشعراء على آثار الأمم الماضية، ومشاهد العمران فيغوصون في أعماق التاريخ ويصورونه تصويرًا بارعًا، وقد فاق شوقي سواه في هذا المضمار.»[4]

يصف "شوقي" الرقص والخمر، على نحو ما نرى في قصيدته:

---

[1] محمد مصطفى المجذوب، شعر شوقي في ميزان النقد، ص76.

[2] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص117 وما بعدها.

[3] محمد مصطفى المجذوب، شعر شوقي في ميزان النقد، ص85.

[4] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج2، ص311.

حف كأسها الحبب فهي فضة ذهب[1]

«ولقد فتن شوقي بجمال دمشق فهو يراها جنة من جنان الله، بل هي بالنسبة للأرض حديقتها التي تسكب عليها الجمال، وبردى في نظره حارس هذه الجنة، يخرج مصفقاً لاستقبال نزلائها، أما غوطتها فهي زمردة خضراء، وليست منتزهاتها إلا ملاعب ومسارح ...

جرى وصفق يلقانا بها بردى

كما تلقاك دون الخلد رضوان

دخلتها وحواشيها زمردة

والشمس فوق لجين الماء عقيان

والحَوْر في دمّر أو حول هامتها

حُور كواشف عن ساق وولدان

وربوة الواد في جلباب راقصة

الساق كاسية والنحر عريان

وقد صفا بردى للريح فابتردت

لدى ستور حواشيهن أفنان.»[2]

3.3.1 الشعر التاريخي: «وكان شوقي احتفاء زائد بالتاريخ إذ كان يرى فيه معلمًا عظيمًا، وكنزًا كريمًا وهو القائل: الشعر ابن أبوين: الطبيعة والتاريخ، وكان له مقدرة على استحضار مشاهده واضحة زاهية وتراه يرجع بك إلى الماضي كأنك تراه:

أفضى إلى ختم الزمان فقضَّه

---

[1] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص117 وما بعدها.

[2] محمد مصطفى المجذوب، شعر شوقي في ميزان النقد، ص86.

وحبا إلى التاريخ في محرابه

وطوى القرون القهقري حتى أتى

فرعون بين طعامه وشرابه

فترى الزمان هناك قبل مشيبه

مثلَ الزمان اليوم بعد شبابه.»[1]

يقول شوقي مستحضرا التاريخ:

كم مركب تتخايل الدنيا به

يجلي كما تجليا لنجوم وتنسق

"فرعون" فيه من الكتائب مقبل

كالسحب قرن الشمس منها مفتق

تعنو لعزته الوجوه ووجهه

للشمس في الآفاق عان مطرق

آبت من السفر البعيد جنوده

وأتته بالفتح السعيد الفيلق

ومشى الملوك مصفدين خدودهم

نعل لفرعون العظيم ونمرق

مملوكة أعناقهم ليمينه

يأبى فيضرب أو يمن فيعتق[2]

---

[1] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج2، ص312.

[2] المرجع السابق، ج2، ص330.

أو كقوله في الهمزية التاريخية يصف ذل فرعون، وهزيمته أمام قمبيز:

جيء بالممالك العزيز ذليلًا

لم تزلزل فؤاده البأساء

يبصر الآل إذا يراح بهم في

موقف الذل عنوة ويجاء

بنت فرعون في السلاسل تمشي

أزعج الدهر عريها والحفاء

وأبوها العظيم ينظر لما

رديت مثلما تردي الإماء

أعطيت جرة وقيل إليك النهر

قومي كما تقوم النساء[1]

4.3.1 الحنين والشوق: «كما يتجلى في شوقه وحنينه إلى وطنه الذي بثه في قصائده بمنفاه، من مثل قوله في سينيته:

وسلا مصر هل سلا القلب عنها

أو أسا جرحه الزمان المؤسِّي

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني إليه في الخلد نفسي

شهد الله لم يغب عن جفوني

[1] المرجع السابق، ج2، ص330.

شخصه ساعة ولم يخل حسي.»[1]

«وله في خريف حياته كثير من الأشعار التي يحن فيها إلى شبابه حنينًا فيه لهفة وحرقة، ومن خير ما يصور هذا الحنين قصيدته في "زحلة" بلبنان، وفيها يقول:

شيَّعتُ أحلامي بطرف باكِ

ولمتُ من طرق الملاح شباكي

ورجعت أدراج الشباب ووِرده

أمشي مكانهما على الأشواك.»[2]

«ويُنْفَى إلى إسبانيا، فينظم قصائد يقارن فيها بين فردوسه المفقود وفردوس العرب الضائع في الأندلس، وينشج وينوح ويصور قروحه النفسية لا في سينيته فقط؛ بل أيضًا في نونيته، ولكن دون أن يشعر بهوان؛ بل إنه يستشعر كبرياء قومه في أقوى صورة، كما نرى في مثل قوله:

نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا

ولم يَهُنْ بيد التشتيت غالينا

لم تنزل الشمس ميزانًا ولا صعدت

في ملكها الضخم عرشًا مثل وادينا

وهذه القصيدة الرائعة صاغها على نسق قصيدة لابن زيدون، وكذلك صاغ سينيته على نسق قصيدة البحتري في إيوان كسرى. ومعنى ذلك: أنه كان لا يزال في الأندلس شاعرًا تقليديًّا من بعض جوانبه؛ إذ يُعْنَى ببعض القصائد القديمة

[1] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص116.

[2] المرجع نفسه، ص116.

الرائعة، فيعارضها، وينظم من وزنها وقافيتها، وإن اختلفت القوالب بالقياس إلى ما تؤديه، فإن القوالب القديمة عنده دائمًا لا تستعصي على أداء ما يريد من معانٍ وأفكار، وهي لذلك تصبح عنده كيانًا فنيًّا حيًّا، له روعته وجماله.»[1]

5.3.1 الشعر التمثيلي: «ونظم الشيخ محمد عبد المطلب منذ سنة 1909 عددًا من الروايات والمشاهد المسرحية، متخذًا موضوعها من الأدب العربي في جاهليته وإسلامه مثل امرئ القيس، ومهلهل ابن ربيعة وغيرهما وجاءت هذه المسرحيات متينة الأسلوب قوية الديباجة فيها كثير من تعابير البدو وأخيلتهم لا يستطيع جمهور النظارة متابعته أو فهمه كما أن الشيخ عبد المطلب كان ينقصه معرفة الفن القصصي كما تقررت مبادئه في الأدب الأوربي، وينقصه شيء من الرقة حتى يستسغ الجمهور أسلوبه ويدرك مرامي شعره ولكنه ولا شك كانت محاولة طيبة من جهة محافظة ما كان ينتظر أن تجدد كل هذا التجديد.

وجاء شوقي بعد ذلك فقفز بالشعر المسرحي قفزوة بارعة في أخريات أيامه، وإن كانت أولى محاولاته في هذا النوع ترجع إلى أيام دراسته بباريس من سنة 1887- 1891 فاختار مأساة علي بك الكبير موضوعًا لمسرحية شعرية ولكن يظهر أن وسائل التأليف المسرحي لم تكن قد تهيأت له، ولم يجرؤ على أن يتصرف في وقائع التاريخ ليخرج مأساة قوية فجمد إزاءها، ولذلك جاءت الرواية متهافتة لا تبشر بمستقبل باسم فيه هذا الميدان.

وحاول شوقي محاولة أخرى في تلك الحقبة، إذ نظم مسرحية قمبيز، ولكنها كانت كسابقتها تهافتًا وضعفًا، فأدرك أنه لم يتهيأ لهذا النوع فأقلع عنه ردحًا طويلًا من الزمن حتى عاد إليه في أخريات حياته بعد أن انتقده مكوموه سنة 1927 على إهماله هذا الباب في شعره فأخرج عدة مسرحيات قوية وهي: مصرع كليو باترا، ومجنون ليلى، وعنتر، وأعاد النظر في قمبير، وعلي بك الكبير وأخرجهما كذلك. وفتح شوقي الباب على مصراعيه بهذه التمثيليات الشعرية لمن أتى بعده.»[2]

---

[1] المرجع السابق، ص118.

[2] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج2، ص322.

«كتب أمير الشعراء أحد شوقي عددًا من المسرحيات الشعرية، منها: "البخيلة"، و"علي بك الكبير"، و"مصرع كليوباترا"، و"مجنون ليلى"، و"عنترة"، و"قمبيز"، و"الست هدى"، ودفع فيها بالفن المسرحي دفعة قوية إلى الأمام، فقد درس الفن المسرحي أثناء إقامته في فرنسا، وكان له فضل السبق في تأسيس المسرح الشعري العربي.»[1]

«طبع شعره التمثيلي بطوابع شعره الغنائي، لا تزال أروع محاولة تمثيلية في الشعر العربي الحديث. وإذا قلنا: إنه سابق الشعراء في النصف الأول من هذا القرن غير منازَع ولا مدافَع لم نكن مغالين ولا مبالغين. وحقًّا تلقى قوالب شعره عن البارودي؛ ولكنه صب فيها مشاعر أمته والأمم العربية، كما صب فيها التمثيل صبًّا بديعًا، وهو صب لا يزال مثار الدهشة وموضع الإعجاب بين الأدباء والنقاد.»[2]

6.3.1 الرثاء: «وللرثاء جزء خاص من دواوينه، وحافظ يسبقه في هذا الفن، وإن كان لشوقي فيه بعض قصائد طريفة. ومرجع ذلك أن حافظًا كان من الشعب وكان يتأثر -أكثر منه- حين يموت مصلح من المصلحين، وشتان بين مراثيه ومراثي شوقي في الشيخ محمد عبده ومصطفى كامل. وربما كان أروع مراثي شوقي مرثيته في أبيه:

ما أبي إلا أخ فارقته وده الصدق وود الناس مين

لأنها صدرت من قلبه. وله مرثية مشهورة "على قبر نابليون".»[3]

«أكثر شوقي من الرثاء حتى عيب عليه ذلك فرد عن نفسه مدافعاً:

يقولون: يرثي الراحلين فويحهم

أأملت عند الراحلين الجوازيا؟

لم يتكسب برثائه ولكنه لم يرث بدافع من الحزن وحده، بل هناك دوافع شتى، كالمجاملة وحب الشهرة، ومرثيوه من طبقات مختلفة, سياسيون وأدباء وأجانب ..

---

[1] حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، ص329.

[2] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص120.

[3] المرجع نفسه، ص120.

ومن خصائص رثائه ضعف العاطفة –حتى في أبويه– ثم التفلسف وكثرة الحكم، تقليداً للقدامى. فهو رثاء عقلي واعٍ، يقوم على هذه العناصر مضافاً إليها تعداد المناقب والمآثر، لنستمع إليه يرثي والده فينسى وصف حزنه بهذا التفلسف البارد:

أنا من مات ومن مات أنا لقي الموت كلانا مرتين

نحن كنا مهجة في بدن ثم صرنا مهجة في بدنين

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

إلى الله أشكو من عوادي النوى سهما

أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

ولم أرَ حكماً كالمقادير نافذاً

ولا كلقاء الموت من بينها حتما

إلى حيث آباء الفتى يذهب الفتى

سبيل يدين العالمون به قدما

زجرت تصاريف الزمان فما يقع

لي اليوم منها كان بالأمس لي وهما

وهكذا تخون العاطفة شوقياً في رثاء أقرب الناس إليه، فلا ينتظر أن يكون أشد عاطفة في رثاء الآخرين.»[1]

قال شوقي –يرثي المنفلوطي– في حفلة نادي الحقوق في حديقة الأزبكية، من قصيدة من أربعين بيتا:

[1] محمد مصطفى المجذوب، شعر شوقي في ميزان النقد، ص88 وما بعدها.

اخترت يوم الهول يوم وداع

ونعاك في عصف الرياح الناعي

هتف النعاة ضحى فأوصد دونهم

جرح الرئيس منافذ الأسماع

من مات في فزع القيامة لم يجد

قدما تشيع أو حفاوة ساع

ما ضر لو صبرت ركابك ساعة

كيف الوقوف إذا أهاب الداعي

خل الجنائز عنك لا تحفل بها

ليس الغرور لميت بمتاع

سر في لواء العبقرية وانتظم

شتى المواكب فيه والاتباع.»[1]

7.3.1 الشعر السياسي: يقول شوقي ضيف: «ويعود من المنفى بعد الحرب، فيجد الشعب في ثورته السياسية، ويجد أبواب القصر مغلقة من دونه فيتجه إلى الجمهور، ويصور عواطفه وأهواءه السياسية تصويرًا قويًّا باهرًا يتفوق فيه على حافظ؛ لأن مواهبه أقوى من مواهب حافظ، ولأن حافظًا كان حبيسًا في قفص الوظيفة بدار الكتب المصرية.

على كل حال، أهم ما يميز شعر شوقي في هذه الدورة الثانية من حياته أنه تحول من القصر إلى الشعب، فصوَّره في آماله الوطنية وحركاته السياسية، ولم يعد شاعرًا تقليديًّا، بل أصبح شاعرًا شعبيًّا، ولكن بطريقته الفنية الخاصة، وهي طريقة

[1] المنْفَلُوطي، النظرات، ج1، ص8.

لم تعد تعتمد على معارضات الشعراء القدماء؛ وإنما تعتمد اعتمادًا عامًّا على الجزالة والمتانة. ومن خير ما قاله في هذه الفترة قصيدته التي نظمها في سنة 1924 يدعو فيها الأحزاب إلى الاتحاد والائتلاف، ومطلعها:

إلام الخلف بينكم إلاما؟ وهذي الضجة الكبرى علاما؟

وفيها صوَّر تطاحن الأحزاب على كراسي الحكم ونسيانهم لمصالح الأمة العامة في سبيل مصالحهم الشخصية. وليس هناك مفاوضة يُذكر فيها السودان إلا وينادي شوقي بالمحافظة على الإخوة الأشقاء وتخليصهم من براثن الاستعمار.»[1]

8.3.1 الفخر: يقول شوقي ضيف: «وكان لا يغيب عن ذهنه مجدنا القديم، فدائمًا يلحنه على قيثارته، وقصيدتاه في أبي الهول وتوت عنخ آمون مما لا يتطاول معاصروه من الشعراء إليه.

ولم يكتفِ بوطنه، فقد ذهب يتغنَّى بأمجاد العرب، وقصيدته أو موشحته في عبد الرحمن الداخل "صقر قريش" من آياته. وله ديوان شعر سماه "دول العرب وعظماء الإسلام"، وقد قصره كما يتضح من عنوانه على تاريخ العرب في عصورهم الزاهية. وقد تغنى بعد عودته من منفاه عواطف الأوطان العربية المختلفة، وشاركها في ثوراتها مشاركة قلبية حارة، أنَّ فيها وناح مقابلًا بين حاضر العرب وماضيهم، وحقًّا ما يقوله:

كان شعري الغناء في فرح الشر ق وكان العزاء في أحزانه.»[2]

9.3.1 الغزل: يقول شوقي ضيف: «وقد اشتهر من بين شعراء الغزل شوقي، وإن كانت الصنعة والتكلف، وفقدان العاطفة قد غلب على ما قاله.»[3]

10.3.1 الشعر الاجتماعي: يقول محمد مصطفى المجذوب: «والاجتماعيات عند شوقي ممزوجة بشعره السياسي والتاريخي أو مستقلة في قصائد خاصة، وقد أفرد لهذه الأغراض الثلاثة باباً خاصاً في ديوانه.

---

[1] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص118.

[2] المرجع نفسه، ص118.

[3] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج2، ص307.

وتتفاوت أساليب شوقي في الاجتماعيات، فبعضها أناشيد للأحداث، وبعضها حكايات خرافية على ألسن الحيوان, وبعضها الآخر يتناول موضوعات عامة ممّا يتصل بحياة المجتمع مباشرة، كالمرأة والتعليم والعمال والأخلاق والعلاقات الدينية وغير ذلك.»[1]

من أمثلة ذلك قوله إذ يرى أن تعليم المرأة أمر لابد منه لإنشاء الجيل الصالح:

وإذا النساء نشأن في أمية

رضع الرجال جهالة وخمولا

ليس اليتيم من انتهى أبواه

هم الحياة وخلفاه ذليلا

إن اليتيم هو الذي تلقى له

أماً تخلت أو أباً مشغولا.»[2]

[1] محمد مصطفى المجذوب، شعر شوقي في ميزان النقد، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص82.

المحاضرة الثالثة: الإحياء الشعري في المغرب العربي

1. الإحياء الشعري في الجزائر:

ظهر الاتجاه الإحيائي التقليدي في الشعر الجزائري الحديث نتيجة العديد من الظروف والعوامل أهمها: المرجعية السلفية في الفكر، ظهور الحركة الإصلاحية سنة 1931م، والاحتكاك بالمشارقة عبر الرحلات العلمية والدينية.

يقول عبد الحميد بن باديس مؤسس جمعية العلماء المسلمين: «... ثم هذا الشعر العربي، هو أصل ثروتنا الأدبية، وأصل بلاغتنا، ومرجع شعرائنا في اللغة، والبلاغة، والأساليب العربية، فدرسه والاستفادة منه، أمر ضروري لحفظ اللسان المبين.»[1]

1.1 الأمير عبد القادر الجزائري:

1.1.1 حياته: يقول ابن يعقوب شيخو: «ونضمّ إلى أدباء إسلام الشام في آخر القرن التاسع عشر حسينياً آخر عاش زمناً طويلاً في دمشق وإن لم يكن أصله منها نريد السيد الأجل والأمير العظيم عبد القادر الجزائري فإنه وإن كان من رجال السيف إلا أنه كان أيضاً من فرسان القلم. كان مولد هذا الأمير في القيطنة من قرى أيالة وهران في بلاد الجزائر سنة 1222 (1807م) درس العلوم اللسانية في حداثته على أساتذة وهران. ثم رافق والده في رحلته إلى الحجاز والشام والعراق وعاد إلى وطنه فعكف على العلوم الخاصة كالفلسفة والفلك والتاريخ حتى حمل الفرنسيس على الجزائر سنة 1830 تلافياً لإهانة لحقت هناك بسفير ملكهم كرلوس العاشر واحتلوا جهاتها. فانتشبت الحرب بين أهلها والفرنسيس وبايع الجزائريون للأمير عبد القادر فقاموا معه قيام الأبطال للدفاع عن أوطانهم. وكانت تلك الحرب سجالاً تارة لهم وتارة عليهم ودامت خمس عشرة سنة ألجأ الأمير بعدها إلى التسليم فسلم ولقي من الفرنسويين كل احتفاء ورعاية وجعلوا له راتباً سنوياً

[1] لحسن بن علجية، أشعار الإمام عبد الحميد بن باديس (القصائد والمقطوعات والنتف الشعرية)، ص13.

ثم تنقل مدة في مدن فرنسا وغيرها إلى أن اتخذ له دمشق سكناً في أواسط سنة 1271 (1855م) فطابت له هناك السكنى وفيها توفي في 19 رجب سنة 1300 (حزيران 1883).»[1]

2.1.1 شعره:

تميزت قصائده ب: «التقليد في الأساليب والصيغ تبعا للتقيد في الموضوعات والمعاني التي تناولها الشعراء السابقون.»[2]

بمعنى أن الأمير هو امتداد للشعر العربي القديم سواء من حيث الشكل أو المضمون، فنجده قد تناول في شعره معظم الأغراض الشعرية من فخر ومدح وغزل ...

كان الأمير عبد القادر محاربا وأديبا في الوقت ذاته، وشعره «يذكرك بعنترة شداد ولعل أميرنا أولى من ابن زبيبة في ذكر البطولة والفداء، لأن عنترة كانت بطولته الغزو والكسب، وأميرنا قد وقف عزمه كله على نضال المستعمر الغاصب، فشتان بين المقصدين ... فالفخر منه وإليه، وهو أولى به فالبطولة جزء من شخصيته، لذلك كان شعره صادقا كل الصدق صحيحا كل الصحة.»[3]

والفخر عند الأمير ناتج عن:

* **فخر فطري:** إذ يشيد بنسبه الشريف الذي يرجع إلى "الحسن بن علي وفاطمة" رضي الله عنهما، وإلى النبي صلى الله عليه وسلم، وحسبه هذا العز الذي جعله في موضع فخر وعزّ. يقول في ذلك:

لنا الفخر العميم بكل عصر ومصر... هل بهذا ما يقالُ

ورثنا سؤددا للعرب يبقى وما تبقى السّماء ولا الجبالُ

فبالجد القديم علت قريش ومنا فوق ذا طابت فعال

---

[1] ابن يعقوب شيخو، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، ص216.

[2] عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص301.

[3] المرجع نفسه، ص301.

وكان لنا. دوام الدهر. ذكر بذا نطق الكتاب ولا يزال[1]

* **فخر مكتسب**: ناله الأمير بمواقفه البطولية وشجاعته وبسالته في مواجهة الاستعمار الفرنسي.

منها قصيدة حماسية كان يتمثل في معارفه بأحد أبياتها الفخرية:

ومن عادة السادات بالجيش تحتمي وبي يحتمي جيشي وتُحرسُ أبطالي[2]

ومن أبياته الفخرية قوله يذكر فيها أحد أيامه لما حارب الفرنسويين:

ونحن لنا دينٌ ودنيا تجمعًّا ولا فخر إلا ما لنا يرفع اللّوا

مناقب مختارَّية قادرَّيةٌ تسامت وعباسية مجدها احتوى

فإن شئت علماً تلقني خير عالمٍ وفي الروع أخباري غدت تُوهن القوى

ونحن سقينا البيض في كل معركٍ دماءَ العدى لما وهت منهم القوى

ألم ترى في خنق النطاح نطاحنا غداة التقيناهم شجاعٌ لهم لوى

وكم هامة ذاك النهار قددُتها بحد حسامي والقنا طعنهُ شوى

وأشقر تحتي كلمَتهُ رماحُهم ثمانٍ ولم يشك الوحي بل ولا التوى

بيومٍ قضى نحباً أخي فارتقى إلى جنانٍ له فيها نبي الرضى أوى

فما ارتد من وقع السهام عنانهُ إلى أن أتاه الفوز رغماً لمن عوى[3]

3.1.1 قصيدة "الباذلون نفوسهم" للأمير عبد القادر الجزائري:[4]

نجد الأمير عبد القادر من خلال هذه القصيدة يشيد ببطولات المرابطين من جنوده، وبسالتهم في المعارك، وشجاعتهم التي أرعبت الاستعمار الفرنسي، فكانت رسالة شوق إليهم وحنين إلى صحبتهم، يقول فيها:

---

[1] عبد القادر الجزائري، الديوان، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص217.

[3] المرجع نفسه، ص217.

[4] عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، ص90.

يا أيها الريح الجنوب تحملي مني تحية مغرم وتجملي

وأقر السلام أهيل ودي وانثري من طيب ما حملت، ريح قرنفل

خلي خيام بني الكرام وخبري أني أبيت بحرقة وتبلبل

جفناي قد ألفا السهاد لبينكم فلذا غدا طيب المنام، بمعزل

كم ليلة قد بتّها متحسرا كمبيت أرمد في شقا وتململ

سهران، ذا حزن تطاول ليله فمتى أرى ليلى بوصلي، ينجلي؟

ماذا يضر أحبتي لو أرسلوا طيف المنام يزورني بتمثل؟

كل الذي ألقاه في جنب الهوى سهل، سوى بين الحبيب الأفضل

أدي الأمانة يا جنوب وغايتي في جمع شملي، يا نسيم الشمأل

واهدي إلى من بالرياض حديثهم أذكى وأحلى من عبير قرنفل

تهدي إلي طرائفا وظرائفا ولطائفا بتعطر وتعسل

حاولت نفسي الصبر عنهم قيل لي: مه ذا محال ويك عنه تحول

كيف التصبر عنهم؟ وهم هم أرباب عهدي بالعقود الكمل

أيحل ريب الدهر ما عقدوا وكم حلت عقودي بالمنى المتخيل؟

تفيدهم نفسي وتفدي أرضهم أزكى المنازل يا لها من منزل؟

أفدي أناسا ليس يدعى غيرهم حاشا العصابة والطراز الأول

يكفيهم شوقا وفخرا باقيا حمل اللواء الهاشمي الأطول

قد خصهم واختصهم واختارهم رب الأنام لذا بغير تعمل

هم بالمديح أحق لكن ربما ضاعت حقوق بالعدا والعذل

إن غيرهم بالمال شح وما سخا جادوا ببذل النفس، دون تعلل

الباذلون نفوسهم ونفيسهم في حب مالكنا العظيم الأجلل

كم يضحك الرحمن من فعلاتهم يوم الكريهة، نعم فعل الكمل؟

الصادقون الصابرون لدى الوغى الحاملون، لكل ما لم يحمل

إن غيرهم نال اللذائذ مسرفا هم يبتغون قراع كتب الجحفل

وألذ شيء عندهم لحم العدا ودماؤهم كزلال عذب المنهل

النازلون بكل ضنك ضيق رغما على الأعدا بغير تهول

لا يعرف الشكوى صغير منهم أبدا ولا البلوى إذا ما يصطلي

ما منهم إلا شجاع قارع أو بارع في كل فعل مجمل

كم نافسوا، كم سارعوا، كم سابقوا من سابق لفضائل وتفضل

كم حاربوا، كم ضاربوا، كم غالبوا أقوى العداة بكثرة وتمول

كم صابروا، كم كابروا، كم غادروا أعتى أعاديهم كعصف مؤكل

كم جاهدوا، كم طاردوا وتجلدوا للنائبات، بصارم، وبمقول

كم قاتلوا، كم طاولوا، كم ما حلوا من جيش كفر باقتحام الجحفل

كم أدلجوا، كم أزعجوا، كم أسرجوا بتسارع للموت، لا بتمهل

كم شردوا، كم بددوا، وتعودوا تشتيت كل كتيبة بالصيقل

يوم الوغى يوم المسرة عندهم عند الصياح له مشوا بتهلل

فدماؤهم وسيوفهم مسفوحة ممسوحة بثياب كل مجندل

ما الموت بالبيض الرقاق نقيصة والنقص عندكم بموت الهمل

يا رب إنك في الجهاد أقمتهم فبكل خير عنهم فتفضل

يا رب يا رب البرايا زدهم صبرا ونصرا دائما بتكمل

وافتح لهم مولاي فتحا بينا واغفر وسامح يا إلهي عجل

يا رب مولاي وأبقهم قذى في عين من هو كافر، بالمرسل

وتجاوزن مولاي عن هفواتهم والطف بهم في كل أمر منزل

يا رب واشملهم بعفو دائم كن راضيا عنهم رضا المتفضل

يا رب لا تترك وضيعا فيهم يا رب واشملهم بخير تشمل

متوسلا مولاي؟ في ذا كله متشفعا بشفيع كل مكمل

وجهت وجهي في الأمور جميعا لمحمد غيث الندى المسترسل

صلى عليه الله ماسح الحيا والآل ما سيف سطا في الجحفل

1.2 محمد العيد آل خليفة:

1.1.2 حياته: «ولد محمد العيد آل خليفة بعين البيضاء عام 1904، ودرس في بسكرة ثم انتقل إلى تونس ليدرس في الزيتونة، وفي سنة 1927 دعي إلى العاصمة للتدريس، وفي تلك الفترة أسهم في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ونشر العديد من قصائده في مجلة البصائر التي تصدرها الجمعية، وفي صحف أخرى، وبعد اندلا ع الثورة ألقي القبض عليه ووضع تحت الإقامة الجبرية في بسكرة لعزله، وبقي كذلك حتى الاستقلال.»[1]

2.1.2 شعره: هو أحد أبرز شعراء العصر الحديث في الجزائر، وهو كما قال عنه الشيخ محمد البشير الإبراهيمي رحمه الله: «شاعر مستكمل الأدوات، خصيب الذهن، رحب الخيال، متسع جوانب الفكر، طائر اللمحة، مشرق الديباجة، متين التركيب، فحل الأسلوب، فخم الألفاظ، محكم النسج ملتحمه، مترقرق القوافي، لبق في تصريف الألفاظ وتنزيلها في مواضعها...»[2]

[1] محمد العيد آل خليفة، الديوان، ص89.

[2] عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص142.

يقول شكيب أرسلان: "كلما قرأت شعرا لمحمد العيد الجزائري تأخذني هزة طرب تملك علي جميع مشاعري". وأقول: إن كان في هذا العصر شاعر يصح أن يمثل البهاء زهيرا في سلاسة نظمه، وخفة روحه، ودقة شعوره وجودة سبكه، واستحكام قوافيه التي يعرفها القارئ قبل أن يصل إليها وإن التكلف لا يأتيه من بين يديه ولا من خلفه فيكون محمدا العيد الذي أقرأ له القصيدة المرتين والثلاث ولا أمل وتمضي الأيام وعذوبتها في فمي..."[1]

2. الإحياء الشعري في تونس: تأثر الشعر التونسي بمدرسة الإحياء والبعث في المشرق العربي، فظهر العديد من الشعراء ممن تبنوا تعاليم تلك المدرسة، نذكر منهم:

1.2 محمد الشاذلي خزنه دار(1881–1954): شاعر فحل من شعراء تونس، ولد عام 1881 وتوفي سنة 1954، دافع عن استقلال البلاد ونظم القصائد الطوال مشهرا بالاستعمار، وداعيا إلى الصمود والنضال مفاخرا بالمآثر والأمجاد.»[2]

خلف آثارا شعرية عديدة تشهد بجودة قريحته وتنوع مواهبه وهو ما أهله لينال لقب "أمير الشعراء في تونس الخضراء"، وأكثر من ذلك فقد نعته حسن حسني عبد الوهاب بكونه "شاعر القطر وبحتري العصر".»[3]

وأكثر من يقول في إحدى قصائده:

زعموا بأن لدي خطة ضابط ونسوا بأن لدي خطة شاعر

جعلوا الوظيف وسيلة لعقوبتي فسجنت ترضية لذاك الخاسر

ها إنني بالرغم عني قائد ما بينهم لكن بدون عساكر[4]

---

[1] محمد العيد آل خليفة، الديوان، ص8.

[2] آمال موسى وآخرون، من شعراء الإحياء "أحمد شوقي، معروف الرصافي، محمد الشاذلي خزنه دار"، ص290.

[3] المرجع نفسه، ص291.

[4] المرجع نفسه، ص244.

المحاضرة الرابعة: التجديد الشعري في المشرق1

1. الرومانسية: يقول نبيل راغب: «يرجع أصل كلمة "الرومانسية" إلى الكلمة الفرنسية "رومانس" ومعناها قصة أو رواية سواء كانت واقعية أو خيالية، ولكن الكلمة دخلت الأدب الإنجليزي فمفهومها الخيالي فقط في القرن السابع عشر وأصبحت تعنى كل الأشياء المرتبطة بالخيال الجامح والغراميات الملتهبة ولكن في القرن الثامن عشر بدأ الناس في أوروبا ينظرون إلى الرومانسية نظرة أكثر احتراما بحيث أصبحت مرتبطة بالتأمل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة والتفكير الذي تشوبه مسحة من الحزن لإدراك الإنسان أن القدر يتربص بكل شيء جميل حتى يفنيه. لكن في عام 1776 قام الباحث الفرنسي ليتورنير بإلقاء سلسلة محاضرات عن مسرح شكسبير وترجمة مسرحياته الرومانسية إلى الفرنسية وكان أول ناقد يستخدم اصطلاح الرومانسية في النقد الأدبي ويربطه بالشخصيات التي لا تفكر إلا في نفسها وحياتها وحريتها وحبها حتى لو أدى الأمر إلى انتهاء هذه الحياة كما حدث في مسرحية "روميو وجولييت". في نهاية القرن الثامن عشر أصبحت الكلمة شائعة لدرجة أن الأكاديمية الفرنسية أو ما يقابل المجمع اللغوي في مصر اعترفت بالكلمة وأدخلتها القاموس، وتطور مفهوم الكلمة في الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر إلى التغني بجمال الطبيعة والبعد عن كل مظاهر التعقيد الصناعي والتوتر الحضاري الذي أتى في أعقاب الانقلاب الصناعي، وانتقل نفس المفهوم إلى الأدب الألماني ولكن الناقد الألماني فردريك شليجل كان أول من وضع الرومانسية كنقيض للكلاسيكية ثم تبعته الأديبة الفرنسية مدام دي ستال التي زارت شليجل مرتين في ألمانيا وكتبت دراسات عن الشعر الألماني وكانت أول ناقدة تفرق بين الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي، وعندما ترجمت كتاباتها إلى الإنجليزية بدأ الناس يفهمون معنى محددا لكلمة "الرومانسية"، فبعد أن كانت مجرد كلمة شائعة في القاموس اليومي بدأت تتبلور في حركة أدبية ثائرة على التقاليد الأدبية القديمة ومؤيدة لكل تجديد وانطلاق في ميدان الأدب والدراسات الإنسانية عامة. ومن الحركة الأدبية توغل مفهوم الرومانسية في الفنون الجميلة والتطبيقية والسياسة والعقيدة والأخلاق والفلسفة والتاريخ والطبيعة الإنسانية.»[1]

[1] نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، ص24 وما بعدها.

وله في موضع آخر: «ومن جهة التعبير الأدبي فالرومانسية تنادي بتحطيم القواعد والتقاليد القديمة والتركيز على التلقائية والغنائية والتعبير عن الأحلام والكوابيس والغموض وتحويل الأدب إلى شعلة هادية للأجيال القادمة وليس مجرد تقليد القوالب القديمة، ورغم أن التناقض كثيرا ما يطرأ على التيارات الداخلة في الرومانسية إلا أنه يساعد على حيوية الحركة الأدبية وإثرائها بالجديد من الأفكار والمضامين والأشكال التي أعلنها الأدباء الرومانسيون في وجه الكلاسيكية التقليدية، إذ أن الرومانسية في منتصف القرن التاسع عشر تحولت إلى حرب شعواء على الكلاسيكية.»[1]

أما إيليا الحاوي فيقول: «ونرجع العامل الأول إلى حملة نابليون العلمية على مصر، والتي كانت سبب إخراجهم من الظلمات التي دفنهم فيها مستعبد وهم الأتراك، وفي جعلهم ينعمون بإنجازات الثورة الفرنسية في الحرية و الأخوة و المساواة، ويطلعون على المنجزات العلمية، حيث أسس "بونابرت" صحيفتين إحداهما بالفرنسية والأخرى بالعربية، وكان يدعو إليها العلماء والوجهاء ورجال الدين و أئمة الشعب. وتجري أمامهم الكثير من الاختيارات العلمية التي كانت تدهشهم، وهذا فقد وجود "بونابرت" إلى الشرق هو الذي أيقظ الشرقيين إلى عوالم أخرى، وإن الإنسان الشرقي جدير أن يحذو حذو أخيه الغربي في التقدم والثورة وخلع بين التخلق ومن هنا بدأت تنبع بذور الحرية في النفوس.»[2]

وأما حامد حفني فيقول: «ومن العوامل الأخرى التي أدت إلى نشأة الرومانسية العربية نجد عامل البعثات العالمية التي بعثها محمد علي إلى أوروبا لتنقل معالم الحضارة القائمة هناك، كما شجع الطباعة وأقام المدرسة الطبية ومال إلى ذلك من أمور تسعى بالبلاد إلى التقدم الجزئي، والذي أحدثه بذلك تيارا فكريا جديدا.»[3]

«دور الطباعة الأدبية والصحافة الأدبية وتعدد مجالاتها في نقل الاختراعات الغربية هو الآخر عامل من عوامل النشأة، فالصحافة كان لها دور كبير في نشر الإعلام بين الناس، كما نجد أيضا عامل ترجمة الأدبية الغربية مثل: رفاعة الطهطاوي الذي مكث في أوروبا خمس سنوات فترجم خلاصة الفكر الأوروبي.

---

[1] المرجع السابق، ص27.

[2] إيليا الحاوي، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، ص138.

[3] حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ص115.

وعلى الرغم من هذا كله لا يمكن أن يتخذ كبيئة على ظهور الرومانسية الفعلية، وإنما هي أشبه ما تكون كنثرات وخواطر نجدها في شعر "مطران" مثلا و"بشار الخوري" و غيرهم من الشعراء اللبنانيين والعرب بشكل عام.»[1]

يقول أحمد عوين: «وقد بدأت هذه المدرسة الرومانسية في أدبنا الحديث صورة لرومانسية "بليك Blick" و"وردزورت" و"روسو" Rousseau بفلسفة واضحة الأصول ثم أخذت المؤثرات المتلاحقة منها ظاهرة عصبية. وقد سار على هذا المنهج الذي تبناه جبران معظم شعراء المهجر العرب وغيرهم من شعراء الرومانسية في الأقطار العربية، فكثر تلامذة هذه المدرسة سواء بتأثير من مدرسة المهجر أو مؤثرات مباشرة في أوروبا فإذا بها تعم البلاد العربية فتظهر في الزهد والتصوف والإغراق في الروحانية و الميل إلى الطفولة عند "التيجاني يوسف بشير" وعشق المرأة المنحوتة عن الوهم في شعر الشابي. كما ظهرت في تقديس الألم والكآبة عند "أبي شبكة" وفي الانطوائية الباكية عند "أنور العطار" وغيره.»[2]

أما إحسان عباس فيقول: «وقد اتضحت الرومانسية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، وصبغتها المذاهب بألوان مختلفة، فهي تقترب من الرمزية حينا، و تنبسط عليها ظلال الوجودية، وقد مدت هذه الروح الرومانسية خيوطها في جهات متعددة، بحيث نجد أن "البياتي" بعد ديوان "الملائكة والشياطين" حاول أن يخلع ثوب الرومانسية فإذا بها تسري في شعره في ديوانه الثاني "أباردق مهشمة" وتظل في الحنين إلى الطفولة وتقديس الريف وكره الحياة في المدينة وغير ذلك من سمات الرومانسية وكان من مظاهر هذا التأثير ظهرت مدارس الرومانسية العربية المتأثرة بالغربية.»[3]

«ومن هنا بدت مظاهر الرومانسية في الشعر العربي عند "خليل مطران" و"الأخطل الصغير" في لبنان حيث كان هذا الأخير ذا نزعة عربية مأثورة وكانت قصائده تتغنى بأمجاد العرب وتترقب الأحداث عنها في شعر خطابي إلا أن الأخطل كان يتنصت في لحظات أخرى لوقع الزمن و يشغف بالجمال، ويحس بأن الجمال له مصير كمصير الحياة ذاتها وهو من هذا القبيل أسس للرومانسية الجمالية، ولم يكن الأخطل من أبناء النظرية الرومانسية الواعية ومطران كذلك لم يتمرس

---

[1] المرجع السابق، ص117.

[2] أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ص110.

[3] إحسان عباس، فن الشعر، ص52.

الرومانسية وفقا للوعي المذهبي، وإنما هما خطرا بذلك من واقع نفسيهما وواقع العصر، ومن هنا بدأت براعم الرومانسية تنمو في الشعر المهجري ، وكان المهاجرون من طبيعة تجاربهم يعانون الإحساس بالافتقاد والغربة عن الوطن و القهر.»[1]

«فجاءت رومانسيتهم تعبيرا قويا عن آلام النفس بما تعكسه من عواطف ونوازع وإقبالهم على الطبيعة وامتزاجهم بها. وما تجدر الإشارة إليه أن جبران كان من رواد الاتجاه الرومانسي، حيث يرى الدكتور إحسان عباس فيه المؤسس الأول للمدرسة الرومانسية العربية ... كان رومنطيقيا إلى أطراف أصابعه، وصوره لا تكاد تفترق في شيء عن شعراء الرومنطيقية في فرنسا وإنجلترا، وقد مجدت هذه المدرسة العودة إلى الطبيعة وألهت النغمة، وامتلأت بالحنين الطاغي بالكآبة والألم بالشعور من الحياة الحديثة وبالثورة على التقاليد والشرائع، وقدست شريعة الحب، واتخذت القلب أماما وهاديا وغمدتها بالرموز الصوفية والشرائع، وثارت على الشكل واهتمت بالمضمون وحطمت القلب اللغوي الصلب، ولجأت إلى التحليل وتعلقت فيما كتبه جبران.»[2]

«وأوسع مجالات الشعر الرومانتيكي هي: جمال الحب وكان طابعه العام الحزن والشكوى من عدم وفاء الحبيب، وقلما كان يغني الرومانتيكيون بلذائذ الحب الحسية، وكثيرا ما يتجاوز حدود عاطفته الفردية إلى مسائل اجتماعية عامة أو فلسفية. وقد نفى الرومانتيكيون حبهم في ثنايا موضوعات أخرى، وكما جددوا كذلك في هذه الأجناس الشعرية الصغيرة، كما جددوا في أعراضها، لأن أكثر الرومانتيكيون كذلك كانوا يعتقدون أن الموضوعات التي يعالجونها أغزر في معانيها و أوسع من أن تحويها الأوزان الكلاسيكية.»[3]

«وإلى جانب شعر الحب كان الشعر الفلسفي الديني ميدان تجديد آخر إذ قام مقام "الأشعار التعليمية" فيما قبل الرومانتيكية فصار في أدب الرومانتيكيين ذاتيا وعاطفيا بعد أن كان موضوعيا عقليا، وفيه ينتقل الرومانتيكي من وصف منظر أو حلم عادت إلى التساؤل عن مصير الإنسان والإنسانية، وعن الحياة والموت، وعن المسائل الخلقية والاجتماعية.»[4]

---

[1] نوفل نيوف، نظرية الرومانسية في الغرب، ص40.

[2] واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، ص204.

[3] إيليا الحاوي، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، ص120.

[4] إحسان عباس، فن الشعر، ص60.

«كان للرومانتيكيين في النواحي الفنية التي جددوا فيها هي الأجناس الأدبية من شعر ومسرحية وقصة والنقد الأدبي عامة. أما الشعر فقد اتسع ميدانه وعزز الإنتاج فيه، بحيث أن كل شاعر يعبر عن شعوره وبصدق في تعبيره فهو محدد وإن تناول أقدم الأشياء فقد أصبح للقصيدة اسم يعرف وبنية لا تسمح بتقديم بيت على بيت، بحيث كانت القصيدة قبل ذلك مجموعة من الأبيات لا تسمى باسم ولا تميز بعنوان. كذلك الشاعر يعبر عما يحسه وفي كل حالة يتناولها بعاطفته وخياله لا يصدر المعاني المشتركة التي لا تتميز فيها بين شخصية وشخصية ولا بين مقام ومقام.»[1]

وهكذا كان تجديد الرومانتيكيين عاملا في ميدان الشعر فحطموا قوالبه القديمة وجددوا أغراضه، وخاضوا في معان كثيرة وظهرت اتجاهات جديدة فيما بعد تكونت مذاهب أدبية خلقت المذهب الرومانتيكي.»[2]

2. جماعة الديوان: يقول محمد عبد المنعم خفاجي: «نشأت جماعة أدبية سميت بجماعة الديوان، أقطابها: العقاد (1889-1964)، وعبد الرحمان شكري (1886-1949)، وإبراهيم عبد القادر المازني (1889-1949). وقد قربت الزمالة في (المعلمين العليا) بين المازني وعبد الرحمان شكري، وربطت بينهما صلات وثيقة، ثم ألفت الحياة ووحدة الاتجاه ونوع الثقافة بين العقاد وبينهما، فكتب الثلاثة يبشرون بشعر جديد، مهد الدعوة إليه قبلهم خليل مطران.»[3]

وله في موضع آخر: «مدرسة الديوان من المدارس الشعرية الجديدة بعد مدرسة البارودي وشوقي وحافظ ومطران، تزعمت حركة التجديد في الشعر، وألحت في الدعوة إليه.

أعلامها الثلاثة شكري والمازني والعقاد قاموا بدور كبير في خدمة نهضتنا الشعرية، وفي نشر حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، وتسمى مدرسة شعراء الديوان نسبة إلى هذا الكتاب النقدي المشهور، الذي ألفه اثنان من هذه المدرسة، وهما العقاد والمازني، وأصدراه في جزأين، وبسطا فيه دعوتهما الجديدة، ونقدا فيه حافظا وشوقيا والمنفلوطي، كما نقدا زميلهما الثالث وهو عبد الرحمن شكري، وقد أحدث هذا الكتاب الصغير ضجة كبيرة في الجو الأدبي والشعري في مصر

---

[1] واصف أبو الشباب، القديم والجديد الشعر العربي الحديث، ص207.

[2] المرجع نفسه، ص200.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب المعاصر، ص188.

والعالم العربي، وكان له تأثيره على شوقي والمنفلوطي، وغير من نظرية عمود الشعر القديمة، وعلى الرغم من أن عبد الرحمن شكري فارق زميليه وتركهما وحدهما في الميدان إلا أنه يعد رائد هذه المدرسة الأول، وإمامها الذي اقتدت به، وهؤلاء الثلاثة ثقافتهم إنجليزية ووجهتهم هو الأدب الإنجليزي.

وقد احتدم الخلاف بين المازني وشكري، وأسرفا في نقد بعضهما لبعض، فكتب المازني في كتاب "الديوان"، نفسه يهاجم عبد الرحمن شكري مقالا نقديا بعنوان "صنم الألاعيب"، وكتب شكري يهاجم في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه زميله القديم المازني، كما كتب رمزي مفتاح كتابه المشهور "رسائل النقد"، يهاجم فيه العقاد ويتهمه بالسرقة من شكري، وقد ذكر العقاد في كتابه "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، أن ثقافة مدرسة شعراء الديوان كانت تتناول كل الثقافات العالمية، من طريق الأدب الإنجليزي، وأنها استفادت من النقد الإنجليزي فوق استفادتها من الشعر وكل فنون الأدب الأخرى، وأنها اتخذت هازلت إماما لها في النقد، وكان مرجعها الأول مجموعة "الكنز الذهبي"، وهي مختارات مشهورة من الشعر الإنجليزي من عهد شكسبير إلى نهاية القرن العشرين.»[1]

«الشعر لدى مدرسة الديوان لابد أن يكون "تعبيرا عن وجدان الشاعر وذاته وحياته الباطنية، وصادرا عن نفس الشاعر وطبعه، والشعر عندهم تغلب عليه النزعة الوجدانية ... وأساس الحكم بعظمة الشاعر عند شعراء الديوان هو ظهور شخصية الشاعر في شعره وصدقه في الإحساس والتعبير.»[2]

«وأدخل المازني في تعريف الشعر العاطفة والخيال، واتجه العقاد إلى شعر الفكرة ودافع عنه في ديوانه "بعد الأعاصير"، ونقد مندور العقاد في شعره في كتابه "الميزان الجديد"، ونقده الرافعي في كتابه "على السفود"، ودواوين العقاد هي: ديوانه (الجزء الأول 1916)، الأربعة أجزاء الأولى من ديوانه (1928)، وحي الأربعين، هدية الكروان (1933) عابر سبيل (1937)، أعاصير مغرب، بعد الأعاصير (1950).»[3]

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج2، ص6 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ج2، ص189.

[3] المرجع انفسه، ج2، ص7 وما بعدها.

«وتأكيدا لهذه المعاني، وفي نبرة تحكمية، يحدد العقاد مفهوم الشعر ودور الشاعر بقوله: فاعلم، أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها، ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به.»[1]

3. جماعة أبولو: «تأسست هذه الجماعة في القاهرة (1932) كان مؤسسها الدكتور أحمد زكي أبو شادي (1892-1956)، وهي الجماعة التي جسدت المذهب الرومانسي في الأدب العربي، ترأس هذه الجماعة أحمد شوقي أمير الشعراء (1868-1932) ثم خلفه بعد وفاته خليل مطران، وانضم إلى هذه الجماعة مجموعة كبيرة نذكر منهم: إبراهيم ناجي، علي محمود طه، أبو القاسم الشابي، وقد تأثر أصحاب هذه الجماعة بكثير من آراء الرومانتيكية الغربية.»[2]

«فإن سنة 1932 قد شهدت تجميع هذه الروافد في شكل تيار قوي واضح، قد أخذ مجراه في الحياة الأدبية من خلال مجلة "أبولو"، فقد كانت هذه المجلة فرصة لهؤلاء الشبان الابتداعيين العاطفيين لكي ينموا ويتضاعفوا ويشتدوا، ثم كانت سنة 1934 بمثابة موسم الفيضان لهذا التيار الجديد، حيث ظهرت في هذا العام الدواوين الأولى لمعظم شعرائه الرواد، فقد ظهر لعلي محمود طه "الملاح التائه"، وظهر لإبراهيم ناجي، "من وراء الغمام"، وظهر لحسن كامل الصيرفي "الألحان الضائعة"، وظهر لصالح جودت ديوانه الأول الذي سماه باسمه، وكان ظهور هذه الدواوين الأولى في عام واحد أشبه بمظاهرة فنية تعلن استواء هذا الوليد الذي رأى النور سنة 1927، ثم راح يدرج في رحاب "أبولو" سنة 1932، ثم اكتمل فتيًّا سنة 1934، فلفت أنظار النقاد الكبار من أمثال العقاد وطه حسين، فكتبوا عنه لأول مرة، وإن كانت كتابات العقاد، وطه حسين -في ذلك الحين- ليست في صالح هذا الاتجاه الجديد، لظروف كان أكثرها بعيدًا عن النقد والشعر.»[3]

---

[1] عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، ص23.

[2] نادرة جميل سراج، شعراء الرابطة القلمية-دراسات في شعر المهجر، ص139.

[3] أحمد عبد المقصود هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص311.

«في سبتمبر عام 1932، أنشأ أحمد زكي أبو شادي (1892-1955) في القاهرة هيئة أدبية جديدة سماها "جماعة أبولو"، وتجمع طائفة من الأدباء والشعراء والنقادن ومنهم: أحمد محرم (1877-1945)، وإبراهيم ناجي (1898-1953)، وعلي محمود طه (1949)، وكامل كيلاني (1959) وغيرهم، واختير أحمد شوقي رئيسا لها، ولكنه توفي بعد أيام قليلة، فاختاروا خليل مطران رئيسا جديدا.»[1]

أما إبراهيم ناجي فقد كان وكيلا لجماعة أبولو، «ولما أسس الدكتور أحمد زكي أبو شادي جماعة أبولو سنة 1932 اختاره وكيلًا لها، ونهض معه بإخراج مجلة أبولو المعروفة، فكان ينشر فيها أشعاره كما كان ينشر أبحاثه في بعض أدباء الإنجليز، ونقل قصيدة شللي "أغنية الريح الغربية" في شعر عربي مرسل.»[2]

«ومن حيث كان مطران يتزعم حركة الدعوة إلى الشعر الموضوعي في الأدب الحديث، كانت مدرسة شعراء الديوان تدعو إلى الجانب الذاتي أو الغنائي منه، فشعرها هو شعر الوجدان الذي يعبر عن ذات الشاعر وشخصيته أبلغ التعبير، واتخذ شكري شعارا له على الجزء الأول من ديوانه الذي سماه "ضوء الفجر"، وهو اسم رومانسي، هذا البيت من شعر:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان.»[3]

«وقد كان أثر خليل مطران عميقا في المجموعة، فها هو أحمد زكي أبو شادي يشير في كلمة في مجموعته الشعرية الأولى (أنداء الفجر) في طبعتها الثانية سنة 1934 إليه قائلا: لولا مطران لغلب على ظني أني ما كنت أعرف إلا بعد زمن مديد معنى الشخصية الأدبية، ومعنى الطلاقة الفنية، ووحدة القصيد، والروح العالمية في الأدب، وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية ... ويخاطبه في إحدى قصائده قائلا:

وهل أنا إلا نفحة منك لم تزل على عجزها ظمأى، وإن دمت قدوتي

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب المعاصر، ص266.

[2] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص155.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج2، ص7.

وما عابني إطراء حي، فإنما أعبر عن ديني وأنشر ملتي.»[1]

«أما أبو شادي فقد اعترف بتأثره بمطران في أسلوبه الجديد، وإن اختلف عنه بعد ذلك؛ لأنه من قراء الأدب الإنجليزي، كما اختلف عن شكري في أن نزعته تفاؤلية وقد أقام مدرسة شعرية جديدة عرفت بمدرسة "أبولو" ولكنها لم تكن ذات منهج معين في الشعر بل جمعت أنماطًا مختلفة من الشعراء بين مفرق في التقليد وجانح إلى التجديد أو مفرط فيه وإذا كان لها من أثر فهو في نهوضها بالشعراء الشادين والأخذ بيدهم والعناية بدراسة الشعر العربي الحديث ونقده، ونقل بعض الشعر الغربي، إلا أن أبا شادي قد انصرف عن الشعر العربي، وأثر النظم باللغة الإنجليزية، فانقطع تيار تأثيره ثم هاجر إلى أمريكا في أعقاب الحرب العالمية الثانية وظل هناك حتى توفي.»[2]

«كان في أوقات فراغه يُقبل على نظم الشعر في سرعة شديدة، فكثر إنتاجه الشعري كثرة مفرطة، وما نصل إلى سنة 1932 حتى نراه يؤلف جماعة أبولو ...، والتي ظلت قائمة إلى سنة 1935، وكان لها أثر كبير في نهضتنا الشعرية حينئذ؛ إذ أسس باسمها مجلة فتحتْ صدرها للشباب وغذتهم بآداب الغرب وآراء نقاده في الشعر والشعراء. وكانت مصر في هذه الأثناء تجتاز محنتها بصدقي؛ إذ كان يحكمها بالحديد والنار تسنده حراب الإنجليز الغاشمين، فانطوى شعراؤنا على أنفسهم متغنين بشعر رومانسي حزين، ويظهر أن كوارث مالية حَفَّت بأبي شادي، فرأيناه في بعض أشعاره يفزع إلى صدقي الجائر ومليكه الطاغية، وهي سقطة يشفع فيها لأبي شادي شعره الوطني الكثير الذي ناصر فيه أحرارنا وزعماءنا الشعبيين منذ مصطفى كامل.

ونمضي مع أبي شادي إلى سنة 1935، فتنفضُّ جمعية أبولو وتحتجب مجلتها، وقد أخرج من بعدها مجلتي "الإمام" و"أدبي" ولم يكتب النجاح لهما.»[3]

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، ص71 وما بعدها.

[2] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج2، ص288.

[3] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص146.

الغرض من إنشاء أبولو: كانت أغراض الجماعة، كما أعلنت منذ ميلادها في دستورها الذي نُشر في العدد الأول من المجلة كما يأتي:

- السمو بالشعر العربي، وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا..

- مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

- ترقية مستوى الشعراء ماديا وأدبيا واجتماعيا، والدفاع عن كرامتهم.

وهي أهداف تلاقت مع أهداف الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية ومدرسة الديوان.[1]

دعوة أبولو لا تبعد عن دعوة الرومانسية هذه، فقد دعا أدباؤها ونقادها إلى:

* الثورة على التقليد والدعوة إلى الأصالة والفطرة الشعغرية والعاطفة الصادقة وإطلاق النفس على سجيتها، وإلى الطلاقة الفنية، والبعد عن الافتعال، وإلى التناول الفني السليم للفكرة والمعاني والموضوع.

* البساطة في التعبير والتفكير، وفي اللفظ والمعنى والأخيلة، ويتبع ذلك التحرر من القوالب والصيغ المحفوظة وأساليب القدماء.

*تركيز الأسلوب، والرجوع إلى النفس والذات وإلى العاطفة الإنسانية الصادقة، والاتجاه إلى الشعر الغنائي العاطفي، وإلى التأمل الصوفي.

* الغناء بالطبيعة الجميلة وبالريف الساحر.

* الغناء بالوحدة والألم والسأم والقلق النفسي والعذاب الروحي.

* العناية بالوحدة العضوية للقصيدة وبالانسجام الموسيقي.»[2]

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب المعاصر، ص266 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص266 وما بعدها.

خصائص شعر جماعة أبولو: أرست جماعة أبولو قواعد جديدة للشعرية، دافعت عنها بكل ما توفر لها من إمكانيات، من أهم خصائص الشعر كما تصورتها:

- الوجدانية، ومن مظاهرها القلق والنزعة الإنسانية والاهتمام بالأشياء البسيطة.

- الانحياز للطبيعة، لأنها خزان المجهول والأسرار، فأغرقوا في الخيال والتأمل، واستعاروا الرموز الأسطورية والصوفية.

- نوعوا القوافي وأحيانا تحرروا منها (الشعر المرسل)، وكتبوا ما أسموه بالشعر المنثور الذي لا وزن ولا قافية له.

- التوكيد على وحدة القصيدة، وعلى وحدة الشاعر نفسه في مذهبه.

- الاهتمام بالشعر القصصي والمسرحي.

- الدفاع عن الحرية الكاملة للشاعر في النهل من كل الثقافات وتضمينها بطريقة تتناسب مع مبادئ الرومانسية.

إنها كما يقول الشابي، ثورة في سبيل حرية الشعر وكماله، ثورة مازالت تختلط فيها المطامع والميول، وتضطرب فيها أصول المذاهب اضطراب البذور في جميل السيل.[1]

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، ص103 وما بعدها.

المحاضرة الخامسة: التجديد الشعري في المشرق2

محمد مهدي الجواهري: «لا شك في أن الشاعر الجواهري صاحب عبقرية سحرية فذة ومميزة، سجلت ظروف عصره وأبرزت حضوره الشخصي وحياته الحافلة بالأحداث. حياته عاصفة متصلة لا تعرف الهدوء، وهو شاعر التحدي. فالتحدي هو الذي يثير أريحيته. وهو شاهد على تاريخ بلاده السياسي كما هو شاهد على عصره، فإن شعره مادة هامة لمن يدرس لتاريخ العراق الحديث.»[1]

يقول بدر شاكر السياب ردا على أسئلة وجهها إليه أحد محرري العدد الأسبوعي من جريدة "الشعب" البغدادية، عن مهدي الجواهري أنه: «قد أخذ مكانه إلى جانب المتنبي وأبي تمام، وهو أعظم من اختتمت به هذه الحلقة الذهبية من شعرائنا العظام البادئين بطرفة بن العبد والمنتهين بالمعري قبل الجواهري.»[2]

قال عنه طه حسين: إنه البقية الباقية من التراث الأدبي العربي الصحيح.[3]

«ولد محمد مهدي الجواهري، على الأرجح، سنة 1900 ميلادية في مدينة النجف الأشرف، وإن بعض معاصريه يؤكدون أنه سبق هذا الميلاد بسنوات قلائل. ومن المعروف عنه أنه كان يماحك كثيراً حول عام مولده، معتمداً على حيويته وعشقه الدائم للحياة، فإن حاسبته بما ورد في شعره من أرقام، أنكر أن تكون لهذه الأرقام دلالة علمية، وإذا سألته عن تاريخ ميلاده يجيبك: إنني ولدت عام 1903، وقيل 1902، وقيل 1903، والأول هو الأصح.

أما الأديب الدجيلي صهر الشاعر وصديقه فقال: (ولد محمد مهدي الجواهري في الثامن عشر من ربيع الأول سنة 1318 هجرية الموافق لسنة 1900 ميلادية، أو كما يحلو له أن تكون 1903.»[4]

«ينسب الجواهري إلى أسرة عربية عريقة عرفت بآل الجواهري، وقد ورث هذا اللقب عن جد قريب يدعى الشيخ

---

[1] ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص294 وما بعدها.

[2] إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص288.

[3] ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص294.

[4] فرحان اليحيى، أزمةُ المواطنَةِ في شعر الجواهريّ (دراسة تحليلية في ضوء المنهج التكاملي)، ص56.

محمد حسن أحد أعلام الفقه في عصره.

وقد اشتهر بكتابه القيم "جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام"، وهو من المراجع الأساسية لطالب العلوم الإسلامية في القرن الثالث الهجري، إذ لا يرشح الطالب لنيل درجة الاجتهاد ما لم يدرسها، كما يعد هذا المؤلف مرجعاً من مراجع الفقه في تنظيم القضاء ونظام الأسرة في العهد الملكي في العراق.

وذاعت شهرة هذا الكتاب، حتى لقب به صاحبه، فكان الشيخ صاحب الجواهر. ومع مرور الزمن وكثرة التداول حذف المضاف وألحقت ياء النسبة ليسمى الواحد من أحفاده بـ (الجواهري).»[1]

«بيد أن الشاعر الثائر لم يلق سوى الحيف والنكران والاضطهاد والقمع من الحكام المتعاقبين على العراق، لأنه وقف إلى جانب الشعب. فقد منعوا شعره وصادروا كتبه وحجزوا أملاكه المنقولة وغير المنقولة، إلى حد من الوقاحة بلغ المطالبة بإسقاط الجنسية العراقية عنه وتجريده من حقوقه المدنية، لأنه كان يرفض الدعوات الموجهة إليه للعودة إلى العراق، وآثر التنقل من منفى إلى منفى إلى أن استقر أخيرا في دمشق، حيث كرمته الحكومة السورية، وأقامت له في شهر حزيران سنة 1990 حفلا تكريميا ومنحته وسام الاستحقاق السوري.

وهو يقول في ذلك: "كنت أخشى أوسمتهم وهباتهم، رغم أن قلبي كان ولا يزال مع الشعب العراقي وهو في محنته ومجاعته وعذاباته".»[2]

«عاش الشاعر في غربتين: غربة داخلية–داخل وطنه–وغربة خارجية لدى تركه العراق وتنقله في بلاد عدة حتى وفاته في دمشق في 1997/07/27 بعيدا عن أرض بلاده.»[3]

«بدأ الجواهري يمارس حب الشعر سراً، تعويضاً عن رغبة مقموعة واستعداد داخلي، ولهذا السبب خرج على البيت واللباس والمدرسة والمدينة والمجتمع. وعلى الرغم من النظام القاسي الذي فرضه الوالد على مهدي، (إلا أن الشعر بقي له

---

[1] فرحان اليحيى، أزمةُ المواطنَةِ في شعر الجواهريّ (دراسة تحليلية في ضوء المنهج التكاملي)، ص57 وما بعدها.

[2] ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص294.

[3] المرجع نفسه، ص294.

لعبة مسروقة كأنه تعويض عن طفولة وصبوة سلبيتين). ولقد توافرت لمهدي عوامل خارجية فجرت موهبته وعجلت بانطلاقته الشعرية، كالبيئة والقراءة المتواصلة، فضلاً عن الرغبة الجامحة للشعر. فهو حين سئل عن سبب انهماكه بالشعر، أجاب (لا أعلم السبب في هذا، سوى أنني متفان فيه إلى حد الإسراف، مشغول فيه بكل جوارحي). فلا عجب أن يجري الشعر في دمه، ويستغرق كل حواسه، كما جاء في قوله:

لَوّ سَأَلْنَا كيْفَ نَظْـ ـمُ الشّعْر حِرْنَا في الجَوابِ

لَسْتُ أَدري غير أنّي كَانَ حُبّ الشِّعْرِ دابي

فَهْوَ يُلْهيني حتّى عَنْ طَعَامي وشرَابي

هكَذا كُنْتُ ومازا دَ على العَشْرِ نِصَابي.»[1]

تعد طريقة نظم الجواهري جزءاً من مشروع حياته وبنيته النفسية والاجتماعية والفكرية، وهي غريبة في شكلها؛ فهو يعد القصيدة في ذهنه حتى تختمر، ثم يبدأ المحاولة في نظم بعض الأبيات، فإن أعجبته بنى عليها بقية الأبيات. وغالباً ما يكون الباعث لنظم القصيدة التأزم والقلق ... وحين ينظم يكون حضوره كاملاً، دون أن يفكر في الضغوط الخارجية، ولا يعرض شعره على لجنة، وله طريقة مثيرة يدون قصيدته على أغلفة الكتب، وفي مثل هذه الحالة تضيع عنده بعض الأبيات من القصيدة، كما حدث له في المقصورة حين أطار الهواء بعض الأوراق المبعثرة، وقد يسجل القصيدة المطولة على ورقة صغيرة جداً يرمز إلى البيت في كلمة أو بعض الشطر، ويتلو القصيدة في الاحتفالات، مستعيناً بهذه الورقة، وهذا دليل على حافظته القوية، ولا يحتفظ بنسخة ثانية من هذه القصيدة التي يلقيها، وهذا ما حصل في قصيدة (هاشم الوتري) حين مزقها ثم ذرى أوراقها في القاعة. فجاء الحضور لجمع القصاصات.

(وقد يترك فراغاً في بعض أبيات القصيدة، إلى أن يجد الكلمة المناسبة، ويصادف أن يجدها بعد طبع القصيدة فيضعها عند ذلك في محلها. وكثيراً ما نجد من التغيير في الكلمات في لب قصائده عندما يكرر نشرها).

لا يؤمن بالارتجال في نظم الشعر، لأن القصيدة عنده جهد هائل يستنفذ طاقة كبيرة، وقد تبقى القصيدة أياماً

[1] فرحان اليحيى، أزمةُ المواطنَةِ في شعر الجواهريّ (دراسة تحليلية في ضوء المنهج التكاملي)، ص90.

مشغولاً بها ذهنياً ليل نهار، ويظل أحياناً ساهراً حتى مطلع الفجر وأحياناً أخرى ينظم القصائد بسرعة مثل (طرطرا) و(تنويحة الجياع) و(أطبق دجى).

وله طقوس وتقاليد كأي شاعر، يلجا حيناً إلى التكلم مع نفسه، وأحياناً يردد الأبيات غناءً وإنشاداً بصوت مرتفع كما يحلو له أن ينظم الشعر وهو واقف ...[1]

«أما الأحداث السياسية التي أعقبت الثورة العراقية فقد كان لها حضور قوي في معطيات الشعر العراقي، حيث ضم الشعراء أصواتهم إلى صوت المعارضة، فهاجموا سياسة الاحتلال، ونددوا بالحكومة العراقية، مدفوعين بالحس الوطني، ومتأثرين بمبادئ الإصلاح والتنوير، فضلاً عن استلهام التراث الأدبي والتاريخي العربيين.

ومن أبرز هؤلاء الشعراء–في هذه الفترة– الرصافي، والزهاوي، وبحر العلوم، وأحمد الصافي النجفي، والجواهري وسواهم.»[2]

«وكانت أولى تجاربه الشعرية الناضجة مطولته في تحية الثورة وقائدها الشيخ (مهدي الخالصي). فجسَّدَ –بلغة الشاعر – الثوابت الوطنية والإنسانية لحركة التحرر العراقية، والتي تطورت في مراحل النضال إلى قيم ومبادئ ثورية عبر تجارب الشاعر اللاحقة.

فقد مجد البطولات الفردية في شخص الزعيم الوطني محمد تقي الدين الشيرازي، أحد القادة البارزين في ثورة العشرين، حيث قدم مثالاً يقتدي بالتلازم بين الفكر والممارسة، إذ قال:

ومُدَبِّرِ رأيٍ كَلَّفَ الدَّهَرَ هَمَّهُ فناءَ بِمَا أعْيَا بِهِ، وَهْوَ ظَالِعُ

مَهيبٌ إذا رامَ البلادَ بلفْظَةٍ تَدانَتْ لَهُ أطرافُهنَّ الشَّواسِعُ

يَنَام بِإِحْدى مُقْلَتيْهِ ويَتَّقِي بِأُخْرَى الأعَادِي فَهْوَ يَقظانُ هاجِعُ

يُطارِحُهُ وَقْعُ السُّيوفِ إذا مشى كَمَا طَارحَ المشتاقَ في الأيْكِ ساجعُ

---

[1] انظر، فرحان اليحيى، أزمةُ المواطنَةِ في شعر الجواهريّ (دراسة تحليلية في ضوء المنهج التكاملي)، ص99 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص22.

ثم يستنهض الهمم والعزائم لمواجهة الاحتلال الأجنبي كما ينعي على التواكل والخمول، منبئاً عن نهضة تسري في أنحاء العراق:

إلامَ التَّواني في الحَيَاةِ وَقَدْ قَضَى على المَتوانِي الموْتُ هَذا التَّنَازُعُ

إذا أنْتَ لَمْ تَأْكُلْ أُكلْتَ وسُبَّةٌ عَلَيْكَ بِأَنْ تُنْسَى وَغَيْرُكَ شَائِعُ

تُحَدِّثُ وِدْيَانُ العِرَاقِ بِنَهْضَةٍ تُرَدِّدُهَا أسْوَاقُها والشَّوارِعُ

وَصَرْخَةُ أَغْيَارٍ لإنْهَاضِ شَعْبِهِمْ وإنْعَاشِهِ تَسْتَكُّ مِنْهَا المسَامِعُ.»[1]

يقول محمد مهدي الجواهري في تقديمه لديوانه، شارحا دوافع نظمه، ومبرزا مقاصد شعره، وتوجه فكره خاصة في السياسة والاجتماع: «هذا ديوان كونت بعض قصائده السياسية ظروف مختلفة ودوافع متضاربة، أطلقت فيها عنان القريحة لتمثل الدور الذي تلبست غير محاول فيها ربط الحاضر بالماضي أو المستقبل، ولا التقيد بأن تكون ذات طابع خاص واتجاهة معينة من حيث الفكرة أو الموضوع، وإنما سرني أن تجيء صورة صادقة لشتى طواريء تعاقبت علي، وشتى حالات تأثرت بها، مصيبا كنت فيها أم مخطئا مسيئا أم محسنا.

ولا يفوت الناقد الممحص أن يلمس وقع تلكم الظروف والدوافع على بعض ما احتواه هذا الديوان من هذا الباب.

أما في القصائد الاجتماعية فقد ظهرت في بعضها روح الشاعر المتمرد على جل أوضاع المجتمع الذي يحيط به، اليائس من إصلاحها بالترميم والترقي، الداعي إلى خلقها من جديد.

يقابلها في قصائد أخر روحية تأثرت بكثير من نفس هذه الأوضاع وتشربت بقسم غير قليل من مقتضياتها، وفي ثلة أخرى ظهر أثر الاضطراب والحيرة بين التملص أو الانصباغ جليا ملموسا.

أما فيما عدا السياسة والاجتماع من سائر أبواب الشعر، فليس هناك من ظاهرة خاصة أراني بحاجة إلى التدليل عليها فقد كنت كسائر شعراء العرب المشاركين في هذه المواضيع إلا ما كان لتخالف المناظر الطبيعية في العراق وخارجه ونمو الخيال في الرسم والتصوير على مر الزمن من مسحة ظاهرة في تطور الشعر الوصفي وتحسنه.

---

[1] المرجع السابق، ص145 وما بعدها.

وعسى أن يتبين القارئ البصير أثر الضغط على القلب واللسان في بعض مواضيع هذا الديوان سواء ذلك في السياسة أو الاجتماع، أو الأدب المكشوف.»[1]

«العدل –في رأيه– حقيقة كبرى، بسيطة وعميقة معاً، وهو منبع الحياة يحيي موات الأمم، وقاعدة صلبة تبنى عليها الممالك والدول، كما أنه نقيض الظلم وعدوه، يفر منه كل جبّار، ويتبناه كل مقسط، فهو ملاذ الجياع، وفردوس الضعفاء، وعلى حد قول الشاعر في قصيدة "العدل" 1936:

لَعَمُرُكَ إِنَّ العَدْلَ لَفْظٌ أداؤه بَسِيطٌ وَلكِنْ كَنْهُهُ مُتَعَسِّرُ

تَخَيَّلَهُ عَقْلٌ نَشيطٌ أرادَهُ دَليلاً لِقَوْمٍ في الحَياةِ تَعَثَّروا

يُفَسَّرُهُ المِغْلُوبُ أمْراً مُناقِضَاً لِمَ يرتئِهِ غَالِبٌ ويُفَسِّرُ

ولما رَآهُ الحَاكِمُونَ قَذيفَةً تُضَعْضِعُ مِنْ أهوائِهِمْ وتُدَمِّرُ

أتَوْهُ بِتَأْويلاتِهِمْ يُفْسِدُونَهُ قَوانينَ باسمِ العَدْلِ تَنْهَى وتأْمُرُ

لَقَدْ كَانَ أوْلَى بالرَّفَاهِ وبِالغِنَى ذَكِيُّ فؤادٍ جَائِعٌ يتَضَوَّرُ

وَقَدْ كَانَ أوْلَى بالحَفاءِ وبالعَرى وبِالجُوعِ هَذا الأبْلَه المتَبَخْتِرُ

وهكذا رفض الجواهري دعوة الأغنياء إلى إنصاف الفقراء، وتبنّى الحلول العلمية، مما جعله ينأى عن مجالس الوعاظ والمصلحين والسخرية من الأفكار المثالية، فقد استوعب الوجوه المتعددة من خلال التحليلات المسهبة للإقطاع أحد أعمدة الحكم الملكي في العراق، كما ركز على قطبين هما طرفا معادلة الصراع: الغنى للقوّة والحق، والفقر للباطل والضعف، فكانت رؤيته على نحو أسود وأبيض لا ظلال بينهما، وهما بالتالي يشكلان المفاعل الثوري الذي يحرك وجدان الجواهري وفكره.»[2]

«من شعره الغزلي في فتيات براغ:

وتقاسمن الصبا ميعته وشذاه والهوى والمتعا

---

[1] محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، ص288.

[2] فرحان اليحيى، أزمةُ المواطنَةِ في شعر الجواهريّ (دراسة تحليلية في ضوء المنهج التكاملي)، ص186 وما بعدها.

وتخففن فما زدن على ما ارتدت "حواء" إلا إصبعا

رحمة "لابن زريق" لو رأى فلك الأزرار ماذا اطلعا

وهو يقصد بابن زريق الشاعر العباسي.»[1]

ويبقى الجواهري "شاعر العرب الأكبر" أو "شاعر العروبة والوطنية" أو "شاعر الثورة" كما يقول عنه النقاد. وهو دون شك عملاق الشعر، وثالث دجلة والفرات، وأكثر الشعراء العرب المعاصرين حضورا في عصره وأحداث عصره.»[2]

[1] ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص304.

[2] المرجع نفسه، ص307.

المحاضرة السادسة: التجديد الشعري في المغرب العربي

لم يتوقف التجديد الشعري عند شعراء المشرق العربي، بل امتد ليلقي بظلاله على القصيدة المغاربية، فظهرت القصيدة الرومانسية نتيجة الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية المزرية والمشتركة بين بلدان المغرب العربي.

1. في الجزائر:

قامت ثورة التجديد الشعرية في الجزائر بناء على عوامل داخلية وأخرى خارجية، بناء على ظروف سياسية، اجتماعية، اقتصادية وثقافية ...، ليولد الشعر الوجداني الذي فتح المجال أمام الشعراء لإبداء ما تختلجه صدورهم، وكشف ما يتوارى بدواخلهم، بفعل الظروف الحياتية القاسية، والأحوال المعيشية المتدنية بفعل مأساة الاستعمار، فالشعر الوجداني الجزائري «ظهر قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى، ويشير في ذلك إلى نصوص شعرية تحمل في طياتها بعض من ملامح الرومانسية منها: قصيدة "دمعة على الملة"، و"زفرات العشي" و"دمعة كثيب".»[1]

إلا أن البداية الفعلية لهذا الاتجاه ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى، نتيجة الأوضاع المؤلمة التي فرضها المستعمر آنذاك، والتي كانت سببا في تلوين الشعر الجزائري بألوان الحزن والتشاؤم والكآبة.»[2]

فقد ظهر هذا الاتجاه في الشعر الجزائري الحديث «على يد رمضان حمود في أواسط العشرينيات، واتضح ذلك من آرائه ونظرياته ومحاولته تطبيق ذلك في شعره.»[3]

حال الشاعر –حسب حمود رمضان– حال الرسام، بناء على المشترك الفني بينهما، وعامل الشعور الذي يحيل كل واحد منهما إلى النجاح، «فكما أن الرسام لا ينجح في فنه إلا إذا تزود بطاقة حية من الشعور، كذلك لا طاقة للشاعر على امتلاك العقول والأخذ بأزمّة النفوس إلا إذا أجاد تصوير تلك العواطف الهائلة التي تقوم في ميدان صدره الرحب عندما

---

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث–اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975"، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص88.

[3] المرجع نفسه، ص125.

يريد أن يعرب للسامع عن خواطره الخاصة والعامة، لا مجرد تنميق وتزوير وتكلف وتعمد وكذب فادح، فإن هذا مما ينقص من قيمة الشعر والشعراء في الأمة النبيهة.»[1]

ومن هذا أمسى رمضان حمود في مفهومه للشعر متميزا في حقبة غلب فيها التيار التقليدي المحافظ إلى أن ألمت به المنية فخبا صوته سنة 1929م.[2]

غير أن جهود رمضان حمود لم تضع بفعل الاستمرارية من قبل غيره من الشعراء، إذ ساروا على نهجه، واتخذوا من هذا الاتجاه مطية عبروا من خلاله عن خلجاتهم، من أبرزهم: أحمد سحنون، مبارك جلواح، أبو القاسم سعد الله، محمد عبد والقادر السائحي، كما ظهر عند شعراء الاستقلال من أمثال: محمد بن رقطان، مصطفى الغماري، مبروكة بوساحة، جمال الطاهري، وغيرهم.[3]

من بين قصائد مبارك جلواح التي تعكس لنا اتجاه شعره الوجداني، قصيدة "كم بات حولك من فؤاد دامي"، نذكر منها:

كم بات حولك من فؤاد دامي يشكو إليك كوامن الآلام

يا راقص الأمواج في حضن الصبا والليل ساج والورى بمنام

لم يبق لي يا (سين) في ذي الكون من خدن يصانعني ولو بكلام

صد الرفاق جميعهم لما رأوا ألا بقاء لثروتي وحطامي[4]

ويقول أيضا في قصيدته: "لماذا خلقت؟":

لماذا خلقت لماذا أعودُ ترابا، كما كنت، تحت اللحود؟

تُراني أذنبت قبل النشوء فجئت أعاقب في هذا الوجود؟

---

[1] المرجع السابق، ص129.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] انظر، عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ص177.

[4] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث "تاريخا .. وأنواعا، وقضايا .. وأعلاما"، ص86.

فما ذا جنيتُ، وأين جنيتُ وهل كنت شيئا بماضي العهود؟

لماذا أظل، إذن، شاردا وأمسي على الأرض دامي الكبود؟

يرافقني الوجد عند النّهوض ويصحبني السّهد عند الهجودِ[1]

2. في تونس:

أبو القاسم الشابّي: «هو أبو القاسم بن محمد بن أبي القاسم بن إبراهيم الشابّي اتفق المؤرخون على أن مولده كان في سنة 1909م، أما الشهر واليوم فيظلان حائرين بين 2/24 و4/3 على أقوال عدة وروايات مختلفة. ولد أبو القاسم ببلدة الشابّة إحدى ضواحي مدينة توزر بالجنوب التونسي وهي بلاد معروفة بالجمال وحسن الطبيعة، ولم ينشأ بمسقط رأسه بل ظل والده يتنقل به من منطقة إلى أخرى في البلاد التونسية حيث كان يعمل قاضيًا شرعيًّا فتنقل في بيئات اجتماعية مختلفة غذت خياله الغض؛ مما كان له أكبر الأثر في شاعرية أبي القاسم. درس شاعرنا في الكتاتيب وفيها حفظ القرآن حين بلغ التاسعة من عمره، ثم أخذ والده يعلمه العربية والعلوم الدينية بنفسه، ثم أرسله إلى جامع الزيتونة ومنها إلى مدرسة الحقوق التونسية حتى تخرج فيها.

كان لأبي القاسم نشاطات ومساهمات، كقيادة حركة استهدفت إصلاح التعليم والإدارة في الكلية، كما أسهم في قيام النادي الأدبي بالعاصمة، وجمعية الشبان المسلمين، ونادي الطلاب بتوزر، وكل هذه الأنشطة تبرز لنا جانبًا من حياة الشاعر المليئة بالنشاط والحيوية، كما أنها توضح لنا شيئًا من التطلع للثورة على الأوضاع الخاطئة.

عانى الشابي في حياته من مآسٍ عديدة لكن أكبر مأساة أحاطته هي مأساة مرضه الخطير الذي أصاب قلبه وكان سببًا بعد إرادة الله في قصر حياته التي انطفأت وهو في الخامسة والعشرين من عمره فجر يوم الثلاثاء التاسع من أكتوبر سنة 1934م.»[2]

---

[1] عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص344.

[2] حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، ص67 وما بعدها.

«أبو القاسم بن محمد بن أبي القاسم الشابي، شاعر تونسي في شعره نفحات أندلسية، ولد في قرية الشابية من ضواحي توزر عاصمة الواحات التونسية في الجنوب، قرأ العربية بالمعهد الزيتوني بتونس وتخرج من مدرسة الحقوق التونسية وعلت شهرته، ومات شاباً بمرض الصدر ودفن في روضة الشابي بقريته.»[1]

«كان الشابي وقّاد الفكر فتيًّا طموحًا كحال غيره من الشباب والغيورين، لكنه تميز عنهم بالخيال، ورقة الحس، ورهافة الشعور، والشاعرية المنطلقة، فلم يرضَ عن المجتمع ولم يطمئن لنوع الحياة التي يحياها ولا لأصناف الظلم التي يعانيها ويكابدها، فكانت هذه القصيدة التي فاضت بها نفس هذا الفتى الثائر الطموح، فأخذ يطلقها صيحات في شعبه ليتحرر من عبودية المستعمر وينطلق من أغلاله. وقد ضمن الشابي قصيدته خواطر وتأملات طالعها الشاعر في حياته، كما حكى فيه بعض مواقفه مع الطبيعة.»[2]

من شعر الحماسة وحشد الهمم دعوة الشابي إلى الطموح وخوض الصعاب من أجل نيل المنى، «فالعاقل لا يقتله اليأس فهو يستطيع أن ينهض بعد الكبوة وأن ينتصر بعد الإخفاق ويملأ صحيفته وأيامه وتأريخه بالأعمال الصالحة والخلق الكريم، فأصخ سمعك إلى التشجيع والحماسة التي يتحدث عنها الشابي، حيث يقول:

وقالتْ ليَ الأَرضُ لما سألتُ أيا أمُّ هل تكرهينَ البَشَرْ
أُباركُ في النَّاسِ أهلَ الطُّموحِ ومَن يَسْتَلِذُّ ركوبَ الخطرْ
وأَلعنُ مَنْ لا يماشي الزَّمانَ ويقنعُ بالعيشِ عيشِ الحجرْ.»[3]

قصيدة "إرادة الحياة":[4]

قصيدة "إرادة الحياة" من روائع الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي، غرضها الشعر السياسي، أرادها أن تكون الموقظة للضمائر، والحاشدة للهمم، والزارعة الأمل في النفوس، بعث من خلالها برسائل وطنية، لعل أناسا يفيقون من سباتهم،

---

[1] حسين بن محمد المهدي، صيد الأفكار في الأدب والأخلاق والحكم والأمثال، هامش ص125.

[2] حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، ص69.

[3] حسين بن محمد المهدي، صيد الأفكار في الأدب والأخلاق والحكم والأمثال، ص125.

[4] حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، ص.ص 65.63.

ويحطمون قيود الخوف، وينزعون أغلال الجبن، ويحررون أنفسهم من ذل المستعمر، يقول إيليا الحاوي: «أن مضمونها 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 تبدت ظلمة الهوان والعبودية، فإن حنين الشعب إلى الحرية وصموده لها يخرجانه إلى رحابها ونعيمها.»[1]

مما قاله فيها:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدرْ

ولا بد لليل أن ينجلي ولا بد للقيد أن ينكسرْ

ومن لم يعانقه شوقُ الحياة تبخر في جوها واندثر

فويل لمن لم تشقه الحيا ة من صفعة العدَم المنتصر

كذلك قالت ليَ الكائنات وحدثني روحها المستتر

ودمدمت الريح بين الفجاج وفوق الجبال وتحت الشجر

"إذا ما طمحتُ إلى غاية ركبت المنى ونسيت الحذر"

"ولم أتجنب وعور الشعاب ولا كُبَّةَ اللهب المستعر"

"ومن لا يحب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفر"

فعجَّتْ بقلبي دماء الشباب وضجت بصدري رياح أُخر

وأطرقت أصغي لقصف الرعود وعزف الرياح ووقع المطر

وقالت ليَ الأرض لما سألت "أيا أمّ هل تكرهين البشر"

"أبارك في الناس أهل الطموح ومن يستلذ ركوب الخطر"

"وألعن من لا يماشي الزمان ويقنع بالعيش عيش الحجر"

---

[1] إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج4، ص222.

"هو الكون حي يحب الحياة ويحتقر الميت مهما كبُر"

"فلا الأفق يحضن ميت الطيور ولا النحل يلثم ميت الزهر"

"ولولا أمومة قلبي الرؤوم لما ضمت الميت تلك الحفر"

"فويل لمن لم تشقه الحيا ة من لعنة العدَم المنتصر! "

وفي ليلة من ليالي الخري ـف مثقلة بالأسى والضجر

سكرت بها من ضياء النجوم وغنيت للحزن حتى سكر

سألت الدجى: هل تعيد الحياة لما أذبتله ربيع العمر

فلم تتكلم شفاه الظلام ولم تترنم عذارى السحر

وقال لي الغاب في رقة محببة مثل خفق الوتر

"يجيء الشتاء، شتاء الضباب شتاء الثلوج شتاء المطر"

فينطفئ السحر سحر الغضون وسحر الزهور وسحر الثمر"

وسحر السماء الشجي الوديع وسحر المروج الشهي العطر"

"وتهوِي الغصون وأوراقها وأزهار عهد حبيب نضر

"وتلهو بها الريح في كل وادٍ ويدفنها السيل أنى عبَر"

ويفنى الجميع كحلم بديع تألق في مهجة واندثر"

"وتبقى البذور التي حملت ذخيرة عمر جميل غبر"

"وذكرى فصول ورؤيا حياةٍ وأشباحَ دنيا تلاشت زُمَرْ"

"معانقة وهي تحت الضباب وتحت الثلوج وتحت المِدَر"

"لطيف الحياة الذي لا يملُّ وقلب الربيع الشذيِّ الخضر"

"وحالمة بأغاني الطيور وعطر الزهور وطعم الثمر"

"ويمشي الزمان فتنمو صروف وتذوِي صروف وتحيا أخر"

"وتصبح أحلامها يقْظة موشَّحة بغموض السحر"

"تسائل أين ضباب الصباح وسحر المساء وضوء القمر"

"وأسراب ذاك الفَراش الأنيق ونحلٌ يغني وغيم يمر"

وأين الأشعة والكائنات وأين الحياة التي أنتظر"

"ظمئت إلى النبع بين المروج يغني ويرقص فوق الزهر!"

يقول حسين علي: «إن الدارس لهذه القصيدة بل والقارئ لها أيضًا يرى جليًّا ما حوته من صور بيانية وصور بديعية كثيرة اهتم بها الشاعر بإيرادها ليحسّن الصورة ويقوّي المعنى وهذا هو هدف الشعراء، لكن المتمعن يدرك أن أبا القاسم قد نجح في مهمته أيما نجاح، واستطاع أن يستنطق الجمادات ويبدع فيما يسمى بالتجسيم أو التشخيص، إضافة إلى ذكر الشيء وضده الذي يعرف بالطباق، ولا يخفى ما لهذا الأسلوب من فائدة جمالية، وأخرى معنوية. ولنبدأ في استعراض بعض هذه الصور الجمالية مبينين أثرها في خدمة النص وإبراز المعنى.

نرى الشاعر يستخدم التشخيص، وهو أسلوب يستنطق فيه الجمادات، يبعث إليها خطابه ويصورها وكأنها ذت إرادة، فيحادثها ويحاورها ويناجيها ويكلمها وتكلمه ويضفي عليها صفات الإنسان، فتفعل فعله وليست كذلك في واقع الأمر.

وقد كان التشخيص من الخصائص الأسلوبية التي طرقها أرباب المدرسة الرومانسية التي ثارت -فيما ثارت عليه- على العقل، وأعلت شأن العاطفة، وقدست الخيال حتي جعلت من المعنوي محسوسًا، ومال الرومانسيون إلى الطبيعة يناجونها.»[1]

[1] حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، ص69 وما بعدها.

المحاضرة السابعة: التجديد الشعري المهجري

1. مفهوم أدب المهجر: «الأدب المهجري الذي تكتب فيه هذه الفصول كلها هو أدب الرعيل الأول من بناة الأدب العربي على ضفاف الميسيسبي والأمازون، أولئك الأبطال الذين شادوا للأدب العربي في ديار الغربة، أو بين ضجيج الآلات، وصخب المصانع، وقرقعة الدواليب، وبين العرق والدموع مكلكة زاهية زاخرة، قادت أدب الضاد في سبل جديدة ونفخت فيه روح الحرية والتجديد.»[1]، «فأدب المهجر هو كل أدب عربي كتب خارج الأقطار العربية، ولكنه في هذه الفترة غالبا ما يقصد به الأدب العربي المبتكر في دول القارة الأمريكية.»[2]

«ينقسم هؤلاء الأدباء المهجريون إلى فئتين: فئة المهجر الشمالي، أي الولايات المتحدة الأمريكية، وفئة المهجر الجنوبي، وعلى الأخص البرازيل. ولكل منهما خصائص ومميزات –منها الأصيل ومنها المكتسب– قد تتفق أحياناً مع خصائص الأخرى ومميزاتها، وقد تختلف أحيانا أخرى. وقد ظهرت الفئتان في وقت واحد، أو في فترة متقاربة جدا، تبدأ منذ أوائل هذا القرن العشرين، وتظهر بوضوح منذ الحرب الكونية الأولى على الأخص، وأسهمت كل منهما في تكوين المدرسة المهجرية الأدبية، وتركت كل منهما أثرها فيها.»[3]

ويحيلنا هذا إلى اسمين متكررين: (أدب المهجر الشمالي) و(أدب المهجر الجنوبي)، أي الأدب العربي في الولايات المتحدة الأمريكية وفي أمريكا اللاتينية، ولكن أسعد دوراكوفيتش يفضل استخدام اسم (أدب المهجر)، محددا إياه بقوله: «غير أننا قد اعتقدنا خلال بحثنا في هذا الموضوع بأن (أدب المهجر) يحدد قبل كل شيء آثار مهاجري العرب بالولايات المتحدة الأمريكية في النصف الأول من القرن العشرين.»[4]

«غير أنه لا بد لنا من القول إن فئة المهجر الشمالي –على قلة عددها– كانت أبعد أثراً من فئة الجنوب. وعلى الرغم من أن الذين ظهروا في الميدان الأدبي بقوة من مهاجري الجنوب، وذاعت آدابهم في العالم العربي، كانوا فئة قليلة، فإن

---

[1] أسعد دوراكوفيتش، نظرية الإبداع المهجري، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص17.

[4] أسعد دوراكوفيتش، نظرية الإبداع المهجري، ص22.

مهاجري الشمال –والذين تفوقوا منهم أيضاً كانوا فئة قليلة كذلك– كانوا أبرز أثراً، وأوسع آفاقاً، وأعمق إحساساً بإنسانية الأدب والشعر، وصلتهما بالحياة الإنسانية، وبالإنسان، لقد كانوا في أدبهم متحررين من كل تأثير قديم في الفهم وفي الإنتاج، فظهر أثر هذا التحرر في أدبهم، مما طبعه بطابع متميز في حريته وسعته.»[1]

2. أسباب الهجرة: «بدأت هجرة إخواننا الشاميين إلى أمريكا نحو منتصف القرن الماضي، ونشطت تلك الهجرة بعد سنة 1860، وبخاصة بعد ما يسمى بمذبحة الستين، التي كانت فتنة طائفية بين المسلمين والمسيحيين في لبنان، ووصلت الهجرة إلى مداها في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، وكانت أهم أسباب الهجرة: الاضطرابات والمعارك الدامية بين المسلمين والمسيحيين، ثم سوء معاملة بعض الحكام الأترك لأبناء الشام، ثم الفقر والقهر، والتطلع إلى الحرية والكسب، وأخيرًا روح المغامرة، والتنقل التي تكمن في إخواننا اللبنانيين سلائل الفينقيين.»[2]

ويؤكد هذا الزعم دوراكوفيتش في قوله: «إن سبب الهجرة الرئيس والأهم هو الوضع الاقتصادي الصعب جدا، لأن الاقتصاد في لبنان كان في انحدار مستمر بعد اكتشاف الطريق من أوروبا إلى الهند عبر رأس الرجاء الصالح.»[3]

«منذ أواخر القرن التاسع عشر، شرعت تنزح إلى بلاد كولمبوس جماعات من أبناء البلاد العربية، ولاسيما من لبنان وسوريا. بعضها هرباً من جور الأتراك وبعضها انتجاعاً للرزق، والبعض الثالث للسببين معاً. وبين تلك الجماعات المهاجرة كانت طائفة من الشبان الذين كانت تتوقد بين جوانحهم قلوب متوثبة للحرية، وفي رؤوسهم آفاق رحاب من الفكر النير والخيال الخصيب. أولئك كانوا من الرعيل المثقف الواعي، الذي عز عليه أن يعيش أسيراً للظلم والعوز، فانطلق يبحث عن الحرية والاكتفاء.

---

[1] عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص17.

[2] أحمد عبد المقصود هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص356.

[3] أسعد دوراكوفيتش، نظرية الإبداع المهجري، ص35.

3. مدارس أدب المهجر:

1.3 الرابطة القلمية:

«في ليلة العشرين من نيسان، عام 1920، ولدت فكرة "الرابطة" في مجلس ضم باقة طيبة من الشبان اللبنانيين والسوريين، كانت الغيرة على الأدب العربي تتلهب في نفوسهم، والأسف على حالته المؤلمة يلعج في قلوبهم، وكل منهم يتلمس أجدى السبل لإقالته من عثرته الطويلة وجموده الثقيل. وسرعان ما التأمت الآراء على استحسان الفكرة، وعلى مباشرة العمل لأجل تحقيقها. ولم يمض أكثر من أسبوع حتى خرجت الرابطة من حيز التفكير إلى حقيقة الوجود، يرأسها جبران "عميداً"، ويعاونه في إدارتها، ميخائيل نعيمة "مستشاراً"، ووليم كاتسفليس "خازنا"؛ ويعمل تحت لوائها سبعة آخرون، يحملون اسم "العمال" هم: إيليا أبو ماضي، نسيب عريضة، وعبد المسيح حداد، ورشيد أيوب، وندره حداد ووديع باحوط، وإلياس عطا الله.

لم يكن هؤلاء كل أدباء العرب في نيويورك، ولا كان كلهم أقدر الأدباء المهاجرين إليها، فقد كان هناك مسعود سماحة، وأمين مشرق، ونعمة الحاج مثلا، وكان هناك أمين الريحاني الذي كان لقلمه رنين ودوي في الشرق والغرب، وكان من أكثر الشبان العرب المهاجرين توثباً، ونشاطاً، وغيرة على الأدب، وحرصاً على تطعيمه بلقاح نقي جديد من التفكير المشرق البعيد، والأسلوب البياني السهل الجميل. ولكن الريحاني لم يكن على وفاق مع جبران؛ ثم لقد كان غائباً عن نيويورك حين تأسيس الرابطة. وهكذا لم ينضم إلى هذه "الرابطة القلمية" التي قدر لها –على قصر عمرها، وقلة عدد القائمين بها– أن تلعب دوراً بعيد الأثر في حياة الأدب العربي الحديث.»[1]

«وقد كانت ريادة أدباء المهجر لأمين الريحاني، وجبران خليل جبران، ثم تبعهما نسيب عريضه وعبد المسيح الحداد، ثم ميخائيل نعيمه وإيليا أبو ماضي، وقد التقى الجميع أخيرًا في "الرابطة القلمية" التي أنشئت في نيويورك سنة 1920، وكانت مجلة السائح لسان حال هذه الرابطة، والمنبر الذي يذيع أصوات أعضائها من أدباء المهجر الشمالي، وكان قد

[1] عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص22 وما بعدها.

أنشأها عبد المسيح حداد منذ سنة 1912، كما أنشأ نسيب عريضة "الفنون" سنة 1913، وأخيرًا أنشأ إيليا أبو ماضي "السمير" سنة 1923.»[1]

«ولقد ظلت الرابطة القلمية حية بأعضائها العشرة نحو إحدى عشرة سنة –من سنة 1920 إلى سنة 1931– ثم تبعثرت حباتها، حين راح مقص الموت يقلم أغصان تلك الدوحة الفارعة، وهي أغنى وأسخى ما تكون بالثمار الطيبات مبتدئاً بعميدها جبران خليل جبران، ثم تلاه برشيد أيوب، وإلياس عطا الله، ونسيب عريضة، ثم ندرة حداد، فوليم كاتسفليس، فوديع باحوط، فإيليا أبي ماضي؛ ثم توفي عبد المسيح حداد في نيويورك عام 1963. وكان قد باع في أواخر عام 1957 حقوق جريدته "السائح" –حديقة الرابطة القلمية المعطاء– إلى راجي الظاهر، صاحب جريدة "البيان"، فاندمجت الجريدتان في واحدة هي (البيان) ومضى عبد المسيح يعمل فيها حتى وفاته. أما ميخائيل نعيمة فقد عاد بعد وفاة جبران، إلى قريته اللبنانية "بسكنتا".»[2]

«أما أكثر عمال الرابطة نشاطاً في الإنتاج الأدبي، وغزارة في المادة، وأبعدهم أثرا في حياتها، وفي الأدب المهجري، فكانوا خمسة بنوع خاص، وهم: جبران، ونعيمة، وأبو ماضي، ويليهم نسيب عريضة، ورشيد أيوب، فهؤلاء كان يتميز إنتاجهم بالخلق والإبداع، من جهة، وبروعة التجديد منجهة أخرى. وسرعان ما انتشر أدبهم في الدنيا العربية كلها، لما يحمله من بذور الحياة الجديدة.»[3]

«ولقد ضرب أدباء المهجر الشمالي في أكثر الفنون الأدبية، وجاءوا فيها بأفانين عجاب، وشقوا فيها طرقاً وفنوناً جديدة، حتى لتعد مؤلفات بعضهم أحداثاً لها قيمتها الكبرى في حياة النهضة الأدبية الحاضرة في الشرق العربي. لقد نظموا الشعر فتفوقوا فيه، وأبدعوا في نظمه وانتقاء مواضيعه وقوالبه، وكتبوا نثراً عاطفياً وتصويريا واجتماعيا، فكان نثرهم شعراً رائعاً ساحراً؛ وكتبوا في القصة فكانت أقاصيصهم ورواياتهم من أجود ما عرفه الأدب العربي في فن القصة حتى عهد كتابتها.

---

[1] أحمد عبد المقصود هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص356.

[2] عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص24.

وقد نهج أغلبهم في آدابهم النهج الفلسفي، فكان أدب جبران وأبي ماضي، والريحاني ونعيمة ونسيب عريضة –هؤلاء خاصة– يتميز بنزعته الفلسفية، الروحية أو الاجتماعية، أو كلتيهما معاً؛ وإنتاجهم الأدبي بمناحيه المختلفة قد ترك أثره البعيد في حياة الأدب العربي الحديث، ويكفيه فضلا أنه فتح الطريق أمام الأقلام الشرقية لتنتج إنتاجاً متحرراً خصباً، لا يستعبده التقليد، ولا يستهويه إلا التطلع إلى الأمام، حيث الآفاق الرحاب تسطع على هاماتها أشعة الفجر الجديد.»[1]

2.3 "العصبة الأندلسية":

«بين الذين نزحوا عن شاطئ البحر الأبيض المتوسط الشرقي إلى ضفاف الأمازون في البرازيل، فئة من ذوى المواهب الأدبية، راحوا يستقطرون مواهبهم ونشاط أقلامهم في جهاد الحياة، وصراع العيش. وقد عانوا كثيراً في جهادهم العنيف، لأن شق القلم هو أضعف مصادر الرزق، في الغالب، وأشقها. وقد كان الأدب في أول أمره عندهم يعتمد على إنشاء الصحف، مهما يكن نوعها، ومحاولة كسب عطف الجماهير للارتزاق عن طريقها. وظل الأدب كذلك، في الأغلب، فترة طويلة تمتد من أواخر القرن التاسع عشر بداية عهد الهجرة –حتى الربع الثاني من هذا القرن العشرين، حين قيض له بعض ذوي الشعور النبيل، والغيرة على كرامة الأدب، فحاولوا أن يسموا به من حضيض الابتذال في ميدان الصحافة المرتزقة، إلى حيث يصبح شيئاً ذا قيمة في توجيه الحياة، وأثر في تهذيب الذوق الفني، وإرهاف الحس الأدبي، والشعور الاجتماعي.»[2]

«لقد كان ميشال أديباً صادق الموهبة الأدبية، وقد نظر حوله فرأى الأدب بين إخوانه المهاجرين وسيلة للتجارة الوضيعة في الغالب، أو للمهاترة والمشاحنة؛ وكان على بسطة في المال، ورحابة في النفس؛ فتألم لما رآه من حال الأدب، وقرر مع بعض الرفاق أن يعملوا عملا حاسماً في توجيهه والسمو به. وسرعان ما تم له ما أراد، إذ التفت حوله نخبة من خيرة الأدباء المهاجرين، يؤمنون بفكرته، ويصبون إلى التعاون في رابطة واحدة تقوم لهم مقام "الرابطة القلمية" في أميركا الشمالية لجبران وإخوانه. وكان صاحب الفكرة في الأصل هو الشاعر شكر الله الجر، صاحب مجلة "الأندلس الجديدة" في ريو دي جانيرو. وقد خف بنفسه إلى سان باولو لتحقيقها، فوجد لدى ميشال معلوف الاستعداد الكلي للتنفيذ.

---

[1] المرجع السابق، ص18 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص27.

فكرة نبيلة ولا ريب. وكل فكرة خيرة لا بد من أن تجد لها صدى في النفوس. ولذلك سرعان ما بدأ ميشال وشكر الله وزملاؤهما العمل بإنشاء رابطة لهم، أطلقوا عليها اسم "العصبة الأندلسية".»[1]

«أما في المهجر الجنوبي فقد تأخر النتاج، والنشاط الأدبي بعض الوقت، فتكونت أولًا في سان باولو جمعية قبل الحرب الأولى، ثم تشكلت جمعية ثانية سنة 1922، وأخيرًا تكونت "العصبة الأندلسية" سنة 1933 بالبرازيل، وكان صحيفتها التي تحمل هذا الاسم أهم منابر المهجر الجنوبي، الذي كان عمده: الشاعر القروي رشيد سليم الخوري، وحليم الخوري شقيقه، ثم فوزي المعلوف، وشقيق المعلوف، ورياض المعلوف، وإلياس فرحات، وقد كان من أهم صحف المهجر الجنوبي العربية كذلك "الشرق" لموسى كريم، التي كانت تصدر من سنة 1927 ... ومعظم أدب المهجر يتسم بالرومانسية، ويتجه إلى العاطفية والابتداع، ويميل إلى الحنين والتأمل والحيرة، وتمجيد الأرض وإن كان أدب الشمال يغالي في تحديده حتى ليبعد أحيانًا عن أوضاع العربية كما أن حظ أدب الشمال من النثر أعظم من حظ أدب الجنوب، الذي يوشك أن يقتصر على الشعر.»[2]

«ولكن العصبة لم تقتصر على الأعضاء السابقين، فما كاد يظهر فضلها، ويذيع اسمها بعد إنشائها بفترة قصيرة، ولاسيما بعد إنشاء مجلتها المشهورة المعروفة باسمها، حتى تسارع كبار الأدباء المهاجرين، فانضم إليها منهم نخبة من أقدر الأدباء والشعراء، هم: شفيق المعلوف، والشاعر القروي رشيد سليم الخوري، وأخوه قيصر سليم الخوري المعروف باسم الشاعر المدني، وتوفيق قربان، ونعمة قازان، وإلياس فرحات، وعقل الجر، ونجيب يعقوب، وجورج أنطوان كفوري، وأنيس الراسي، وجورج الخوري كرم، وجبران سعادة؛ ثم تبعهم توفيق ضعون عام 1934؛ وكذلك تبعهم بعد سنوات رياض المعلوف، وجورج ليان، وسلمى صائغ، وفؤاد نمر. وهكذا أصبحت "العصبة الأندلسية" رابطة عظيمة الأهمية لأدباء العرب

---

[1] المرجع السابق، ص27 وما بعدها.

[2] أحمد عبد المقصود هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، هامش ص304.

المهاجرين، وأصبحت دارها ندوة لهم، ومجلتها مسرحاً لخواطرهم وخلجات قلوبهم، وملتقى لأفكارهم. وتبلور بواسطتها الأدب العربي في البرازيل، وأصبح مدوي الصوت، بعيد الشهرة، بارز الأثر في تاريخ الأدب العربي الحديث.»[1]

«أما مجلة "العصبة" فقد تسلم رئاسة تحريرها منذ إنشائها الأديب حبيب مسعود، لما كان يعرفه الجميع من أهليته وكفايته؛ فقد تمرس من قبل بالصحافة وبصناعة القلم، وكان من فرسانهما المجلين. وظل يعمل بنشاط وغيرة حتى كان عام 1941 حين أصدر رئيس جمهورية البرازيل أمراً يحظر فيه إصدار أي صحيفة أو منشور أو كتاب في غير لغة البلاد الرسمية. فتوقفت العصبة كما توقف غيرها من الصحف العربية عن الصدور. ولكنها لما عادت من جديد في عام 1947 بهمة شفيق المعلوف وبذله السخي، عاد حبيب مسعود إلى رئاسة تحريرها حتى عادت إلى التوقف نهائيا عام 1954 ثم انصرف الأستاذ مسعود بعد ذلك إلى رئاسة تحرير مجلة "المراحل" التي تصدرها السيدة مريانا دعبول فاخوري في البرازيل؛ ولم يطل فيها مقامه، ثم هجرها للعمل في التجارة، حتى عاد إلى لبنان أخيراً.»[2]

«أما رئاسة العصبة فقد تسلمها، بعد رئيسها الأول، الشاعر القروي، ومن بعده تسلمها شفيق المعلوف، وهو آخر رئيس لها؛ وكان يبذل في سبيلها وفي سبيل مجلتها —حتى توقفها عن الصدور— من ماله ونشاط.»[3]

«أما المهجر الجنوبي فقد اقتصر أشهر ما ذاع منه على الشعر. وتختلف مواضيع هذا الشعر: ففيه القومي والوجداني، والأسطوري والاجتماعي؛ وفيه فلتات من الشعر الروحي يظهر في بعضها أثر جبران ونعيمة. ومن أشهر ما عرف من الشعر القومي قصائد الشاعر القروي وإلياس طعمه (أبي الفضل الوليد): وفرحات وعقل الجر، وجورج صيدح، وجورج الكعدي، ونصر سمعان؛ ومن الشعر الوجداني قصائد لفوزي المعلوف، وشفيق المعلوف، والقروي، ورياض المعلوف، وإلياس فرحات، ونصر سمعان، وصيدح، وشكر الله الجر، وغيرهم؛ ومن الشعر التصويري قصائد لأغلب هؤلاء الشعراء المذكورين وغيرهم؛

---

[1] عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص29.

[2] المرجع نفسه ص29.

[3] المرجع نفسه، ص29 وما بعدها.

ومن الأسطوري "عبقري" لشفيق المعلوف؛ ومن الخيالي والتأملي "على بساط الريح" لفوزي المعلوف؛ ومن الروحي قسم من "معلقة الأرز" و"المحراث" لقازان، وقصائد أخرى عديدة له ولبعض زملائه الآخرين.

وهكذا فقد عالج شعراء المهجر الجنوبي كل المناحي الشعرية تقريباً، فأجادوا وتفوقوا، وتركوا لشعرهم دويا في دنيا الضاد ...»[1]

4. خصائص الشعر المهجري: يقول حجر عاصي في مقدمة ديوان إيليا أبو ماضي: «لعل التفاعل الثقافي والنزوع إلى الحرية والميل إلى التعبير عن الوجدان الإنسانين ولدت لدى شعراء، وأدباء المهجر مفهوما أدبيا يكاد ينفصل عن التراث القديم، في معظم قوالبه وأغراضه ومعانيه وألفاظه، وأخيلته، وصوره ... محاكاة لتزاوج الفكرين العربي والغربي، وانسجاما مع حاجات الناس الاجتماعية والسياسية.»[2]

«ومعروف أن أدب المهجر المبكر الممثل في نتاج جبران خليل جبران، يغلب عليه الطابع الرومانسي، برغم أن معظمه نثر، ومعروف أيضًا أن أهم شعراء المهجر قد التقوا في دعوتهم التجديدية، بدعوة المجددين المصريين التي رادها العقاد وشكري والمازني، غير أن شعر هؤلاء المهجريين كان أكثر من شعر المجددين انطلاقًا وتحررًا، كما كان أقل ذهنية وأغزر عاطفية، أو بعبارة أخرى، كان أشبه بشعر "الرومانتيكيين" الغربيين، ثم إن أدب المهجر نثرًا وشعرًا كان قد بدأ يذاع في مصر خلال كتب هؤلاء المهجريين، ودواوينهم وقصائدهم، التي كانت تنشر في بعض المجلات الأدبية حينذاك، مثل الهلال والمقتطف، ومن هنا كان هذا الشعر.»[3]

من مميزات الشعر العربي الحديث في تلك الفترة هي:

* وضوح التعبير وسهولته.

* ارتباط المعنى بالوجدان الإنساني.

---

[1] المرجع السابق، ص19.

[2] حجر عاصي، شرح ديوان إيليا أبو ماضي، ص16.

[3] أحمد عبد المقصود هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص305 وما بعدها.

* وحدة القصيدة الفنية، وتعبيرها عن تجربة شعورية كاملة.

* غلبة الطابع التحرري وتلونه باللون المأساوي الحزين، المتصل بالمصائب والنكبات.

* التمازج بين الطبيعة والنفس الإنسانية، والميل إلى التحليل النفسي، والتأمل الفلسفي والابتعاد عن المجون والتهتك، خاصة في الخمر والغزل.»[1]

[1] حجر عاصي، شرح ديوان إيليا أبو ماضي، ص16.

المحاضرة الثامنة: مدخل إلى الفنون النثرية

1. مفهوم النثر:

1.1 لغة: ورد في لسان العرب: «نثر: اللَّيْثُ: النَّثْرُ نَثْرُكَ الشيءَ بِيَدِكَ تَرْمي بِهِ مُتَفَرِّقًا مثلَ نَثْرِ الجَوْزِ واللَّوْزِ والسُّكَّرِ، وَكَذَلِكَ نَثْرُ الحَبِّ إِذا بُذرَ، وهو النِّثَارُ؛ وَقَدْ نَثَرَهُ يَنْثُرُهُ ويَنْثِرُهُ نَثراً ونِثاراً ونَثَّرَه فانْتَثَرَ وتناثَرَ.»[1]

أما في الصحاح فجاء ما نصه: «نثر: نثرت الشيء أنثره نثرا، فانْتَثَرَ. والاسم النُثارُ. والنُثارُ بالضم: ما تناثر من الشيء. ودر مُنَثَّرٌ، شدد للكثرة.»[2]

2.2 اصطلاحا:

يقول التوحيدي: «وأما بلاغة النثر فأن يكون اللّفظ متناولا، والمعنى مشهورا، والتهذيب مستعملا، والتأليف سهلا، والمراد سليما، والرّونق عاليا، والحواشي رقيقة، والصّفائح مصقولة، والأمثلة خفيفة المأخذ، والهوادي متّصلة، والأعجاز مفصّلة.»[3]

فالنثر كما يعرفه شوقي ضيف: «هو الكلام الذي لم ينظم في أوزان وقواف، وهو على ضربين: أما الضرب الأول فهو االنثر العادي يقال في لغة التخاطب، وليست لهذا الضرب الضرب قيمة أدبية، إلا ما يجرى فيه أحيانا من أمثال وحكم، وأما الضرب الثاني، فهو النثر الذي يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن ومهارة وبلاغة، وهذا الضرب هو الذي يعنى النقاد في اللغات المختلفة ببحثه ودرسه، وبيان ما مر به من أحداث وأطوار، وما يمتاز به في كل طور من صفات وخصائص، وهو يتفرع إلى جدولين كبيرين، هما الخطابة والكتابة الفنية –ويسميها بعض الباحثين باسم النثر الفني– وهي تشمل القصص المكتوب، كما تشمل الرسائل الأدبية المحبرة، وقد تتسع فتشمل الكتابة التاريخية المنمقة.»[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص191.

[2] الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج2، ص822.

[3] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص255.

[4] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص15.

أما ابن خلدون فيعرفه بقوله: «اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنّين في الشّعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفّى ومعناه الّذي تكون أوزانه كلّها على رويّ واحد وهو القافية. وفي النّثر وهو الكلام غير الموزون وكلّ واحد من الفنّين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام. فأمّا الشّعر فمنه المدح والهجاء والرّثاء وأمّا النّثر فمنه السّجع الّذي يؤتى به قطعا ويلتزم في كلّ كلمتين منه قافية واحدة يسمّى سجعا ومنه المرسل وهو الّذي يطلق فيه الكلام إطلاقا ولا يقطّع أجزاء بل يرسل إرسالا من غير تقييد بقافية ولا غيرها. ويستعمل في الخطب والدّعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم.»[1]

2. تفضيل النثر على النظم:

تضاربت الآراء حول التفاضل بين النثر والنظم، وذهب كل فريق ينتصر لرأيه، بما أوتيه من براهين وحجج، ومن أولئك الذين فضلوا النثر وجعلوه له أشرف موضع، وأعلى مقام مقارنة بالنظم، ابن الأثير الذي يقول: «واعلم أن الأقوال متعارضة في تفضيل كل واحد من هذين القسمين على الآخر، إلا أن المذهب الفحل والقول القوي هو أن الكلام المنثور أفضل من الكلام المنظوم، والدليل على ذلك من أربعة أوجه:

أولا: أن القرآن الكريم ورد نثراً، ولولا فضله وعلو درجته، لما نزل كتاب الله –عز وجل– على أسلوبه ونهجه، وأيضاً، فإن القرآن معجزة الرسول – صلى الله عليه وسلم – ومن المعلوم أن المعجزات لا تجيء إلا من طريق الأصعب، بحيث إنه لا يمكن أحداً من خلق الله الوصول إليها، والإتيان بمثلها. ولما كان النثر من الأقوال الشاقة، والأشياء المتصعبة، أنزل الله تعالى القرآن، الذي هو معجزة، على قانونه.

ومما يدلك على أن النثر أشق من النظم، وأصعب مأخذاً، هو أن العرب كانوا أفصح الناس، وأبلغهم وأكثرهم قدرة على التفنن في الكلام، زعم هذا فلم نسمع لأحد منهم نثراً، إلا قس بن ساعدة، الذي يضرب بكلامه المثل في الفصاحة والبلاغة، ولأقوام آخرين وهم قليل. وأما النظم، فإن جميع العرب كانوا يقولونه وكان عليهم من أسهل الأشياء حتى على نسائهم ...

[1] ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ص781.

وأما الوجه الثاني: أن النثر ينوب مناب النظم، ولا ينوب النظم مناب النثر وذلك إنه إذا أخذ معنى من المعاني، وعبر عنه بلفظ مطابق له، وكان ذلك الكلام منثوراً، فإنه لا يمكن التعبير بمقدار ذلك اللفظ، ويكون الكلام شعراً، وذلك إنه يحتاج في الشعر إلى إقامة الوزن، وهذا لا يتم إلا بزيادة لفظ، أو نقصان لفظ، وإذا زيد على ذلك شيء صار في الكلام مالا حاجة فيه، إذ المعنى كان يصح بدونه، وإن نقص منه شيء صار المعنى ناقصاً عما كان عليه في الأول.

وأما الوجه الثالث: فهو أن النثر لا ينال إلا بعد تحصيل آلاته المذكورة في صدر كتابنا هذا أو بعضها. وذلك بخلاف النظم، فإنه قد يقوله من لم يحصل من آلاته شيئاً البتة. وكثيراً ما رأينا ممن يقول الشعر الحسن، ويصيب في معانيه، ويجيد ألفاظه، وهو لا يعرف من آلات التأليف شيئاً، كالسوقة والعامة من أرباب الحرف والصنائع.

وأما الوجه الرابع: فهو أن الناثر تعلو درجته حتى ينال الوزارة للخلفاء والملوك، وأما الشاعر فلا تعلو درجته عن رتبة المستعطين، ومنزلة الطالبين لما في أيدي الناس...»[1]

أما التوحيدي فيقول: «قال شيخنا أبو سليمان: الكلام ينبعث في أوّل مبادئه إمّا من عفو البديهة، وإمّا من كدّ الرّويّة، وإمّا أن يكون مركّبا منهما، وفيه قواهما بالأكثر والأقلّ، فضيلة عفو البديهة أنّه يكون أصفى، وفضيلة كدّ الرّويّة أنه يكون أشفى، وفضيلة المركّب منهما أنه يكون أوفى، وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقلّ، وعيب كدّ الرويّة أن تكون صورة الحسّ فيه أقلّ، وعيب المركّب منهما بقدر قسطه منهما: الأغلب والأضعف، على أنّه إن خلص هذا المركّب من شوائب التكلّف، وشوائن التّعسّف، كان بليغا مقبولا رائعا حلوا، تحتضنه الصّدور، وتختلسه الآذان، وتنتهبه المجالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس، والتّفاضل الواقع بين البلغاء في النّظم والنّثر، إنما هو في هذا المركّب الذي يسمّى تأليفا ورصفا، وقد يجوز أن تكون صورة العقل في البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحسّ في الرّويّة الوح إلا أنّ ذلك من غرائب آثار النّفس ونوادر أفعال الطّبيعة، والمدار على العمود الذي سلف نعته، ورسا أصله.

[1] انظر، ابن الأثير الكاتب، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ص.ص 75.73.

وسمعت أبا عائذ الكرخيّ صالح بن عليّ يقول: النّثر أصل الكلام، والنّظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل، لكن لكلّ واحد منهما زائنات وشائنات، فأما زائنات النّثر فهي ظاهرة، لأنّ جميع النّاس في أوّل كلامهم يقصدون النّثر، وإنما يتعرضون للنّظم في الثاني بداعية عارضة، وسبب باعث، وأمر معيّن.

قال: ومن شرفه أيضا أنّ الكتب القديمة والحديثة النازلة من السّماء على ألسنة الرّسل بالتّأييد الإلهيّ مع اختلاف اللّغات كلّها منثورة مبسوطة، متباينة الأوزان، متباعدة الأبنية، مختلفة التصاريف، لا تنقاد للوزن، ولا تدخل في الأعاريض، هذا أمر لا يجوز أن يقابله ما يدحضه، أو يعترض عليه بما يحرضه.

قال: ومن شرفه أيضا أن الوحدة فيه أظهر، وأثرها فيه أشهر، والتكلف منه أبعد، وهو إلى الصّفاء أقرب، ولا توجد الوحدة غالبة على شيء إلا كان ذلك دليلا على حسن ذلك الشيء وبقائه، وبهائه ونقائه.

قال: ومن فضيلة النّثر أيضا كما أنّه إلهي بالوحدة، كذلك هو طبيعيّ بالبدأة، والبدأة في الطّبيعيات وحدة، كما أنّ الوحدة في الإلهيّات بدأة، وهذا كلام خطير.

قال: ألا ترى أنّ الإنسان لا ينطق في أوّل حاله من لدن طفوليّته إلى زمان مديد إلا بالمنثور المتبدّد، والميسور المتردّد، ولا يلهم إلا ذاك، ولا يناغى إلا بذاك، وليس كذلك المنظوم، لأنه صناعيّ ... قال: ومن شرف النّثر أيضا أنّه مبرّأ من التكلّف، منزّه عن الضّرورة، غنيّ عن الاعتذار والافتقار، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرير، وما هو أكثر من هذا مما هو مدوّن في كتب القوافي والعروض لأربابها الذين استنفدوا غايتهم فيها.

وقال عيسى الوزير: النّثر من قبل العقل، والنّظم من قبل الحسّ، ولدخول النّظم في طيّ الحسّ دخلت إليه الآفة، وغلبت عليه الضّرورة، واحتيج إلى الإغضاء عمّا لا يجوز مثله في الأصل الذي هو النثر.

وقال ابن طرّارة- وكان من فصحاء أهل العصر بالعراق-: النثر كالحرّة، والنّظم كالأمة، والأمة قد تكون أحسن وجها، وأدمث شمائل، وأحلى حركات، إلّا أنّها لا توصف بكرم جوهر الحرّة ولا بشرف عرقها وعتق نفسها وفضل حيائها.

وقال: ولشرف النّثر قال الله تعالى في التّنزيل: (إِذا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤاً مَنْثُوراً) (الإنسان: 19)، ولم يقل: لؤلؤا منظوما، ونجوم السماء منتثرة وإن كان انتثارها على نظام، إلّا أنّ نظامها في حدّ العقل، وانتثارها في حدّ الحسّ، «لأنّ الحكمة إذا غطّيت نفسها كانت الغلبة للصّورة القائمة بالقدرة.»[1]

وأما ابن سنان الخفاجي فيقول: «وأما الذي نقوله من تفضيل النثر على النظم: فهو أن النثر يعلم فيه أمور لا تعلم في النظم كالمعرفة بالمخاطبات وبينة الكتب والعهود والتقليدات وأمور تقع بين الرؤساء والملوك يعرف بها الكاتب أمورهم ويطلع على خفي أسرارهم وأن الحاجة إلى صناعة الكتابة ماسة والانتفاع بها في الأغراض ظاهر. والشعر فضل يستغنى عنه ولا تقود ضرورة إليه وأن منزلة الشاعر إذا زادت وتسامت لم ينل بها قدراً عالياً ولا ذكراً جميلان والكاتب ينال بالكتابة الوزارة فما دونها من رتب الرياسة وصناعة تبلغ بها إلى الدرجة الرفيعة أشرف من صناعة لا توصل صاحبها إلى ذلك وأن أكثر النظم إذا كشف وجد لا يعبر عن جد ولا يترجم عن حق وإنما الحذق فيه الإفراط في الكذب والغلو في المبالغة وأكثر النثر شرح أمور متيقنة وأحوال مشاهدة وكثر فيه الجد والتحقيق أفضل مما كثر فيه المحال والتقريب وقد يتسع الكلام فيما لا يخرج عن هذا الفن وهذه الجملة كافية في مثل هذا الموضع.»[2]

إن الحديث عن الكلام الفني بشقيه: النثري والشعري، يبرز شرف كلّ منهما، والجمالية الفنية التي يختص بها كليهما أو ما يختص به أحدهما على الآخر، ولا شك أن لكل منهما ميزات تعلي مقامه، وتزيده رونقا وجمالية، وإن كان النثر قد نال رفعة الدرجة وعلو المرتبة في مقابل الشعر، يقول أحمد الفزاري: «فإن النثر أرفع منه درجة، وأعلى رتبة، وأشرف مقاما، وأحسن نظاما، إذ الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير، وقصر الممدود ومدّ المقصور، وصرف ما لا ينصرف ومنع ما ينصرف من الصرف، واستعمال الكلمة المرفوضة وتبديل اللفظة الفصيحة بغيرها، وغير ذلك مما تلجئ إليه ضرورة الشعر فتكون معانيه تابعة لألفاظه؛ والكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى شيء من ذلك فتكون ألفاظه تابعة لمعانيه؛ ويؤيد ذلك أنك إذا اعتبرت ما نقل من معاني النثر إلى النظم وجدته قد انحطّت رتبته ...

---

[1] انظر، أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ص.ص 251.249.

[2] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص288.

وناهيك بالنثر فضيلة أن الله تعالى أنزل به كتابه العزيز ونوره المبين الذي لا يَأْتِيهِ الْباطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلا مِنْ خَلْفِهِ، ولم ينزله على صفة نظم الشعر بل نزّهه عنه بقوله (وَما هُوَ بِقَوْلِ شاعِرٍ قَلِيلًا ما تُؤْمِنُونَ)، وحرّم نظمه على نبيه محمد صلّى الله عليه وسلّم تشريفا لمحلّه وتنزيها لمقامه ...»[1]

إن الذين انتصروا للنثر على حساب النظم، إنما بالغوا حين جعلوا القرآن الكريم من جملة النثر، وذاك مما لا يستقيم نقلا وعقلا، فكلام ربنا سبحانه وتعالى لا يشبه كلام البشر بشقيه: نثرا كان أم نظما، يقول ابن خلدون: «وأمّا القرآن وإن كان من المنثور إلّا أنّه خارج عن الوصفين وليس يسمّى مرسلا مطلقا ولا مسجّعا. بل تفصيل آيات ينتهي إلى مقاطع يشهد الذّوق بانتهاء الكلام عندها. ثمّ يعاد الكلام في الآية الأخرى بعدها ويثنّى من غير التزام حرف يكون سجعا ولا قافية وهو معنى قوله تعالى: (اللهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتاباً مُتَشابِهاً مَثانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ) (39: 23). وقال: (قَدْ فَصَّلْنَا الْآياتِ) (6: 97). ويسمّى آخر الآيات منها فواصل إذ ليست أسجاعا ولا التزم فيها ما يلتزم في السّجع ولا هي أيضا قواف.»[2]

وقد أجاد الثعالبي في وصفه النثر بما يشتمل عليه من الألفاظ والمعاني، إذ قال: «ألفاظ كغمزات الألحاظ، ومعان كأنها فك عان. ألفاظ كما نورت الأشجار، ومعان كما تنفست الأسحار. ألفاظ قد استعارت حلاوة العتاب، بين الأحباب، واسترقت تشاكي العشاق، يوم الفراق. حسبت ألفاظه در السحاب، أو أصفى قطراً وديمة، ومعانيه در السحاب، بل أوفى قدراً وقيمة. كلام قريب شاسع، ومطمع مانع. كالشمس تقرب ضياء، وتبعد علاء، وكالماء يرخص موجودا، ويغلو مفقودا. كلام يصعب على التعاطي، ويسهل على الفطنة. كلام لا تمجه الآذان، ولا يبليه الزمان. ألفاظ كالبشرى مسموعة، وأزاهير الرياض مجموعة، ومعان كأنفاس الرياح، تعبق بالريحان والراح. كلام مستهل متسلسل كالمدام بماء الغمام، يقرب إذنه على الأفهام. ملح كنوافذ السحر، وفقر كالغنى بعد الفقر. كلام كبرد الشرراب، على أكباد الحرار، وبرد الشباب، في خلع العذار. كلام كثير العيون، سلس المتون رقيق الحواشي، سلس النواحي. كلام هو السحر الحلال، والماء الزلال، والبرود

---

[1] انظر، ابن أحمد الفزاري، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج1، ص.ص 91.89.

[2] ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ص781.

والحبر، والأمثال والعبر، والنعيم الحاضر، والشباب الناضر. نظرت منه إلى صورة الظرف بحتا، وسورة البلاغة سبكاً نحتا. ألفاظ هي خدع الدهر وعقد السحر. ألفاظ تسر المخزون، وتسهل الحزون، وتعطل الدر المخزون. كلام بعيد من الكلف، نقي من الكلف. كلام كما تنفس السحر عن نسيمه، وتبسم الدر عن نظيمه. ألفاظ تأنق الخاطر في تذهيبها، ومعان عني الطبع بتهذيبها.»[1]

3. النثر الفني في العصر الحديث:

الأصل في الكلام ما كان منثورا، ويجتمع في ذلك كل الناس، إذ لا يمكن الاستغناء عنه بأي حال من الأحوال، والطبيعة موجبة إليه، هذا عن العادي منه، أما الفني، فما كان منمقا ومنقحا على الوجه الذي يتطلبه المقام والقصد، وقد يمتاز فيه البعض من الخواص عن غيرهم من عامة الناس، وقد مر بأطوار عبر الحقب التاريخية الأدبية، متراوحا بين التقليد والتجديد حتى بلغ العصر الحديث، الذي شهد تطورا فيه وفق ما تقتضيه طبيعة العصر ومتطلباته، يقول حنا الفاخوري: «اجتاز النثر في هذا العهد ثلاثة أطوار: الطور الأول هو طور البعث واليقظة، وقد ظل النثر فيه متأثراً بأسلوب القاضي الفاضل وأسلوب الانحطاط؛ والطور الثاني هو طور المحاولات المحمودة، وقد قدم المعنى على اللفظ، ولكن التحرر لم يكن تاماً؛ والطور الثالث هو طور النهضة الحقيقية، وقد قصرت الكتابة على المعاني وجري فيها على أساليب عالمية رفيعة الفن.»[2]

4. أقسام النثر الفني وأغراضه:

قسم حنا الفاخوري النثر الفني إلى ثلاثة أقسام:

«* **النثر الأدبي**: يشمل النثر الأدبي المراسلات الإخوانية بأنواعها من تهنئة وتعزية وعتاب واعتذار وما إلى ذلك، والأوصاف المختلفة، والروايات، والدراسات النقدية والتحليلية، والتحدث عن الأمور المعنوية كالجمال والعاطفة والذوق

---

[1] أبو منصور الثعالبي، سحر البلاغة وسر البراعة، ص46 وما بعدها.

[2] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص938.

والإنشاء وما إلى ذلك، ومن أقطاب هذا الفن الشيخ ناصيف اليازجي، وأحمد فارس الشدياق، والشيخ إبراهيم اليازجي، وسليمان البستاني، ومصطفى لطفي المنفلوطي.

وهذا النوع من الكتابة هو اشد أنواع النثر حاجة إلى تخير اللفظ، والتأنق في نظم العبارات، حتى يخرج الكلام مشرقاً، لطيف الموقع في النفوس وفي الآذان، وللخيال فيه أثر كبير يجعله ذا صلة بالشعر

* **النثر الاجتماعي**: دعا إلى هذا النوع من الكتابة ما كان عليه الشرق من التقهقر والجهل والفقر الاقتصادي والمعنوي، وما كانت عليه المرأة من الحقوق المهضومة؛ وما جرت الحرب والاتصال ببعض البيئات الغربية الفاسدة على البلاد من انحلال في الأخلاق ومفاسد في الحياة الفردية والحياة العملية .

والنثر الاجتماعي يشمل المحاولات المختلفة في إصلاح مفاسد المجتمع وتحرير المرأة وتعليم الأحداث وما إلى ذلك، وأسلوبه صحيح العبارة، بعيد عن الزخرف والزينة وذلك لأن الفكر منصرف إلى تفتيق المعاني وسوق الحجج وضرب الأمثلة لا إلى الجري وراء كلمة أو سجعة، ويتوفر في هذا النوع من الكلام الوضوح.

ومن أقطاب هذا الفن المعلم بطرس البستاني، وقاسم أمين، وجبران خليل جبران، وأحمد زغلول.

* **النثر السياسي**: دعا إلى معالجة السياسة في الكتابة ما كانت عليه البلاد من جرى ظلم عبد الحميد وغيره من الحكام الغاشمين المستبدين، وما كانت عليه من نظام الحكم المطلق أو الإقطاعية، ثم ما أثار الاستعمار في نفوس الأحرار من غيظ وحفيظة ...

فتناول هذا الفن الدفاع عن الشعوب المظلومة، و إيقاظها، والتنديد بما عليه أبناؤها من جين واستكانة للذل، كما تناول الدعوة إلى الأخذ بنظام الشورى في الحكم؛ ثم تناول محاربة الاستعمار و إثارة الحمية الوطنية في نفوس الشعوب المستذلة التي غلبت على أمرها وقادها ملوكها وزعماؤها إلى الدمار، ومن أقطاب النثر السياسي أديب إسحاق، ومصطفى كامل ...

وهذا النثر يمتاز بالسهولة والوضوح بحيث يكون معناه في ظاهر لفظه، وذلك لأن الصحف تخاطب الجماهير. ويلجأ النثر الصحفي إلى الأدلة الخطابية لأنها أشد وقعاً في نفوس الجماهير. وليس فيه الاحتفاء الكثير بالأسلوب أو العناية

الشديدة بتخير الألفاظ، أو الجنوح إلى الخيال، أو التحقيق العلمي المنظم المبني على الاستقراء أو ذكر المقدمات الوافية؛ ولكنه يعتمد التصوير السريع ويكثر من التكرار و من كل ما يثير العاطفة.»[1]

[1] المرجع السابق، ص.ص 942.940.

المحاضرة التاسعة: المقالة

1. فن المقالة في الأدب العربي:

حاول بعض الدارسين تأصيل فن المقالة، واعتبارها ضاربة الجذور في الثقافة العربية القديمة، وأنها نوع نثري عربي قديم، عرفه العرب وكتبوا فيه، ولهم من النصوص ما يشهد على ذلك، مع اختلاف التسمية فحسب، إنها أقرب إلى :«ما أنشأه العرب من خطب ومقامات، وفصول ورسائل ...، وليس ظهورها إلا عودة إلى الأصول العربية التليدة.»[1]

أما شوقي ضيف فيقول: «ولكن كلمة "مقال" كانت في الحقيقة أقرب إلى ما عرفة الأدب العربي القديم في "الرسالة" لا الرسالة الشخصية أو الديوانية، ولكن الرسالة التي تتناول موضوعًا بالبحث، كرسالة إخوان الصفا مثلا، وهي بذلك كانت تطول حتى تملأ عشرات من الصفحات.»[2]

وقد ألحق بعض الدارسين فن المقالة بفن الترسل الذي عرفه العرب منذ القديم، كما يقول أنيس المقدسي: «على أن الذي يراجع آثار المترسلين والخطباء قديما، لا يسعه إلا أن يرى فرقا بينا بينها وبين المقالة الحديثة، سواء أكان ذلك في الأسلوب أو الموضوع وغني عن البيان أن المقامة والخطبة لا يصح إدخالهما في باب المقالة، وإذا كان شيء من آثار القدماء يجوز إدخاله في هذا الباب، فإنما هو الرسالة ...»[3]

فن الترسل أقرب الفنون النثرية العربية القديمة إلى فن المقالة المحدث في الأدب الحديث، «ومن المعلوم أن الترسل في أدبنا القديم نوعان : ترسل ديواني، وترسل أدبي، فالديواني يشمل الرسائل التي كانت تصدر عن دواوين الحكام... أما الترسل الأدبي القديم فيلتقي هو والمقالة الحديثة في نقطة واحدة، هي حرية الكاتب أن يكتب ما شاء وفيما عدا ذلك فإنهما قلما يلتقيان.»[4]

---

[1] أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، ص226.

[2] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه–دراسة ونقد، ص162.

[3] أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، ص226.

[4] المرجع نفسه، ص227.

في مقابل الرأي الذي حاول التأصيل لمصطلح المقالة، نجد من يرد ذلك إلى ما أخذه العرب عن الفرس واليونانين من فنون، يقول شوقي ضيف: «المقالة قالب قصير قلما تجاوز نهرًا أو نهرين في الصحيفة، ولم يكن العرب يعرفون هذا القالب؛ إنما عرفوا قالبًا أطول منه، يأخذ شكل كتاب صغير، وهو يسمونه الرسالة مثل رسائل الجاحظ. ولم ينشئوه من تلقاء أنفسهم؛ بل أخذوه عن اليونان والفرس، وأدوا فيه بعض الموضوعات الأدبية التي خاطبوا بها الطبقة الممتازة من المثقفين في عصورهم.»[1]

إن لفظة "مقالة" لها جذورها في اللغة العربية، ولكن الأصيل فيها هو الدلالة اللغوية، أما الدخيل فيمس الدلالة الفنية، يقول عز الدين إسماعيل: «وكلمة المقال ليست غريبة على اللغة العربية، ولكنها من حيث دلالتها الفنية تعد محدثة في أدبنا العربي، والحق أن تاريخ المقالة عندنا يرتبط بتاريخ الصحافة، وهو تاريخ لا يرجع بنا إلى الوراء أكثر من قرن ونصف قرن بكثير؛ وبذلك يكون المقال قد دخل في حياتنا الأدبية بعد أن أخذ في الآداب الأوروبية وضعه الحديث. وذلك أن أول استعمال لكلمة مقال Essay ظهر حين نشر "مونتين" مقالاته عام 1850.»[2]

وعليه فالمقالة كفن نثري بأسسه الفنية المتعارف عليها أدبيا وافدة غربية على الأدب العربي، يقول شوقي ضيف: «أما المقالة فقد أخذناها عن الغربيين، وقد أنشأتها عندهم ضرورات الحياة العصرية والصحفية، فهي لا تخاطب طبقة رفيعة في الأمة؛ وإنما تخاطب طبقات الأمة على اختلافها، وهي لذلك لا تتعمق في التفكير حتى تفهمها الطبقات الدنيا، وهي أيضًا 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 –أو بعبارة أدق: في ثلثه الأخير– حتى اضطروا إلى أن ينبذوا لفائف البديع وثياب السجع وبهارجه الزائفة، التي كانت تثقل أساليب رفاعة الطهطاوي وتعوقها عن الحركة.»[3]

---

[1] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص205.

[2] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه–دراسة ونقد، ص162.

[3] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص205.

تتميز "المقالة" في وضعها الفني الحديث عن غيرها من الفنون النثرية القديمة التي قد تتقارب معها في الشكل أو في المضمون، وقد تتقاطع معها في بعض الخصائص، ولكنها لا ترقى إلى التماهي مع الخصوصيات والمميزات المتعارف عليها في تصنيف الفنون النثرية وتمييز بعضها عن بعض، يقول عز الدين إسماعيل: «أما المقالة في وضعها الفني الحديث فتتميز بالقصر؛ لأنها "لا تحاول أن تشمل كل الحقائق والأفكار المتصلة بموضوعها ... ولكنها تختار جانبًا أو على الأكثر قليلًا من جوانبه لتجعله موضع الاعتبار. وهنا يكون ما فيها من فن؛ لأن المؤلف يجب أن يختار هذه الجوانب من موضوعه بحيث يستطيع تقديمها إلى قرائه بطريقة مشوقة. وهذا لا يتضمن المهارة في اختيار موضوع محدد، والحرص في اختيار المادة المتصلة به فحسب، بل يتضمن كذلك الحذاقة Graftsmanship الكافية لتوزيع درجات القوة على المواضع المناسبة من المقالة؛ وذلك لضمان الاستجابة المطلوبة عند القارئ".»[1]

بناء على ما تقدم من تميز المقالة عن غيرها من الفنون النثرية الأخرى، نذكر بعض تلك الخصائص، «فالمقال ليس حشدًا من المعلومات، وليس كل هدفه أن ينقل المعرفة، بل لا بد إلى جانب ذلك أن يكون مشوقًا، ولا يكون المقال كذلك حتى يعطينا من شخصية الكاتب بمقدار ما يعطينا من الموضوع ذاته. فشخصية الكاتب لا بد أن تبرز في مقاله، لا في أسلوبه فحسب، بل في طريقة تناوله للموضوع وعرضه إياه، ثم في العنصر الذاتي الذي يضيفه الكاتب من خبرته الشخصية وممارسته للحياة العامة.»[2]

للصحافة فضل على ظهور فن المقالة العربية الحديثة، يقول عبد المنعم خفاجي: «وفي الحق أن تاريخ المقالة العربية الحديثة متصل اتصالا وثيقا بتاريخ الصحافة في الشرق الأوسط، ومعنى ذلك أنه يرجع إلى غزو نابليون بونابارت للشرق ووجود المطابع الحديثة وإنشاء الصحف ...»[3]

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه–دراسة ونقد، ص162 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص163.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي ومدارسه، ج2، ص438.

إن فن المقالة العربية لم يسبق له ظهور قبل العصر الحديث، وظهوره مرتبط بالصحافة، كما يقول حامد حنفي: «... وإنما هو فن غربي أصيل جلبته إلينا الصحافة حين ظهرت في العصر الحديث، فكل ما عرفه العرب في تراثنا الأدبي القديم هو الرسالة وهي أطول من المقالة ولها نمط خاص من الصناعة والأسلوب كرسائل الجاحظ ورسائل غيره من الكتاب.»[1]

ومنه فارتباط: «فن المقال في أدبنا الحديث بتاريخ الصحافة في بلادنا؛ وهو فن جديد نشأ في أدبنا الحديث بتأثير اتصالنا العقلي بآداب الغرب ...»[2]

تعدّ الصحافة الأرض الخصبة التي نما فيها فن المقالة العربية، ومنه فإن المقالة هي: «صناعة العصر الحديث ظهرت بظهور المطبعة والصحافة وهي تتميز بتوخي السهولة والوضوح ليقف عليها عامة القراء، كما أنها تلتمس الأسلوب السهل الميسور ويختار كتابها الألفاظ المعروفة للخاصة والعامة...»[3]

2. أنواعها:

نذكر منها:

1.2 المقالة السياسية: والمقالة السياسية سباقة في تبنيها من قبل الأدباء العرب إذ كان المقال وقتئذ «يدور في الغالب حول الموقف السياسي وما يعرض فيه من الأحوال والتقلبات والإصلاح الاجتماعي بوجه عام، ومحاولته إيجاد وعي قومي، وحينما تألفت في مصر الأحزاب السياسية، رأى زعماء الأحزاب يكون لكل حزب جريدة تعبر عن وجهة نظره وتؤيد مبادئه، وكان يراعي في كتابة المقال الافتتاحي المبادئ الأساسية التي تألف من أجلها الحزب.»[4]

إن للمقالة السياسية في الأدب العربي الحديث عامة ومصر خاصة السبق توافقا مع متطلبات العصر آنذاك، يقول شوقي ضيف: «وسُرعان ما وُجدت عندنا المقالة السياسية الطليقة من أغلال السجع والبديع، وأخذت تخاطب الناس من

---

[1] حامد حنفي، تاريخ الأدب الحديث-تطوره-معالمه الكبرى-مدارسه، ص158.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي ومدارسه، ج2، ص422.

[3] حامد حنفي، تاريخ الأدب الحديث-تطوره-معالمه الكبرى-مدارسه، ص158.

[4] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي ومدارسه، ج2، ص428.

قريب، وتتحدث إليهم في شئونهم الوطنية، وجعلت تؤثر فيهم تأثيرًا قويًّا، كان من نتائجه قيام الثورة العرابية، ومن أجل ذلك حين حوكم زعماء هذه الثورة حوكم معهم كتاب المقالة حينئذ، فاختفى عبد الله نديم، ونُفي محمد عبده، وكان قد أُبعد جمال الدين الأفغاني، ولم يصبهم ما أصابهم من ذلك، إلا بسبب ما كتبوا من مقالات سياسية. وهي تغلب عليها النزعة الخطابية عند النديم؛ إذ كان خطيبًا مفوَّهًا من خطباء الثورة العرابية، وكأنها كانت متنفسًا عنده لثورته وحدة عاطفته الوطنية، وهو يمسح عليها أحيانًا بسخرية مرة. وكان أحيانًا يُجْري مقالاته في جوانب اجتماعية إصلاحية ماسحًا عليها بدعابة حلوة. وكان يسود مقالات محمد عبده ضرب من الانفعال؛ ولكن في وقار ورصانة، وقد شفع مقالاته السياسية بمقالات إصلاحية في الدين والمجتمع الإسلامي، كتبها بقلم البصير الحاذق، محمسًا تارة، ودارسًا فاحصًا تارة ثانية.»[1]

مرّ فن المقالة في مصر بمراحل اختصت كل واحدة منها بمميزات واكبت الظروف الخاصة بها، إذ تغذت من الأحوال السياسية خاصة مناهضة الاحتلال البريطاني، «وأخذ هذا اللون من المقالات ينمو مع نمو عقلنا ويرقى مع رقيه، وبَوْنٌ واسع بين مقالات هذا الجيل الأول والجيل الذي تلاه في عصر الاحتلال، من مثل مصطفى كامل والشيخ علي يوسف ولطفي السيد، فقد بث هذا الجيل الثاني في المقالة السياسية حياة وقوة. ومما لا شك فيه أن أقوى شيء قاومنا به الاحتلال البريطاني هو مقالات مصطفى كامل في صحيفة "اللواء" التي شحذت عزائمنا لمناهضة الاحتلال ومصارعته، وهو بحق زعيم حركتنا القومية في عصره غير مدافَع؛ إذ كان شعلة وطنية متقدة، وكان خطيبًا مفوهًا وكاتبًا سياسيًّا لا يشق غباره، فانبرى يوقظ فينا وعينا القومي صائحًا في سمعنا وسمع العالم الأوربي كله صيحاته المدوية في الحرية والاستقلال والحياة الكريمة. وكان الشيخ علي يوسف في صحيفة "المؤيد" يدافع دفاعًا حارًّا بقلمه الرصين عن الإسلام والشرق موغرًا صدورنا على الإنجليز الغاشمين، بينما كان لطفي السيد في "الجريدة" يدعو إلى تربية الشعب تربية قويمة حتى ينتزع حقوقه من المعتدين الآثمين. وكان بجانبهم مصطفى لطفي المنفلوطي الذي اشتهر في مقالاته الاجتماعية بأسلوبه العاطفي الفريد، وببث معاني الرحمة والفضيلة ووصف بؤس البائسين. ولا نصل إلى الدورة الثالثة أو إلى الجيل الثالث الذي خلف هذا الجيل الثاني وهو الجيل الذي نشأ بعد الحرب الأولى في هذا القرن حتى تنشط المقالة السياسية عندنا نشاطًا واسعًا، وكان مما ضاعف هذا

[1] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص205 وما بعدها.

النشاط نشوء الأحزاب السياسية بعد تصريح 28 من فبراير 1922 وتعاركها عراكًا عنيفًا، ولعل خير من يمثل هذا الجيل: أمين الرافعي وعباس العقاد ومحمد حسين هيكل وعبد القادر حمزة وطه حسين وإبراهيم عبد القادر المازني، أولئك الذين كانوا يخلبون قلوبنا بمقالاتهم السياسية، وهي تختلف باختلاف شخصياتهم ومقدراتهم البيانية.»[1]

2.2 المقالة الأدبية: يقول يوسف نجم: «المقالة الأدبية قطعة نثرية محدودة في الطول والموضوع، تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق. وشرطها الأول أن تكون تعبيرا صادقا عن شخصية الكاتب.»[2]

في مقابل المقالة السياسية نجد المقالة الأدبية والمقالة الصحفية، وإن كانت الأولى أقرب إلى طبيعة المقالة وأصولها الفنية، «فالمقال الصحفي يتناول المشكلات القائمة والقضايا العارضة من الناحية السياسية، والمقال الأدبي يعرض لمشكلات الأدب والفن والتاريخ والاجتماع، وبضرورة الحال كانت المقالة الأدبية أقرب إلى طبيعة المقالة وفنها الأصيل من المقالة الصحفية، وقد وجد بين كتابه بين استطاع الإجادة في النوعين مثل عباس محمود العقاد، فقد اشتهر بحملاته الشعراء على خصومه السياسيين والدكتور حسين هيكل امتازت مقالاته الصحفية بالفقه القانوني والتأثر بالمذاهب السياسية والاجتماعية الحديثة، والدكتور طه حسين كانت مقالاته الصحفية تظهر فيها ذخائر اطلاعه على الأدب العربي والتاريخ الإسلامي...»[3]

يقول شوقي ضيف: «وكانت ترافق هذه المقالة السياسية منذ نشأتها المقالة الأدبية التي تتناول شئون الأدب والثقافة، ولم تلبث أن أُفْردت لها مجلات خاصة أسبوعية أو شهرية مثل: المقتطف والهلال، وعلى طول السنين في هذا القرن تنشأ مجلات مختلفة مثل: السياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعي والرسالة والثقافة.

وكان لهذا النوع من المقالة تأثير واسع جدًّا في حياتنا الأدبية في مصر والبلاد العربية. ويمكن أن نلاحظ فيها نفس الدورات الثلاث التي لاحظناها في المقالة السياسية، فهي تنشأ في القرن الماضي نشأة ساذجة، ثم تأخذ في التطور، ولا نصل إلى الجيل الثاني حتى نراه يودع فيها ما قرأه عند الغربيين في الأخلاق والاجتماع وشئون الفكر المختلفة. وقد عُنيت

---

[1] المرجع السابق، ص206.

[2] محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص76.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي ومدارسه، ج2، ص428.

المقتطف منذ ظهورها في أواخر القرن بالحركة العلمية عند الغربيين وتصوير نظرياتها للجمهور المصري الخاص والجمهور العربي العام.

ولا نتقدم إلى الجيل الثالث –جيل هيكل والعقاد وطه حسين والمازني– حتى تصبح المقالة الأدبية أثرًا فنيًّا قيمًا حقًّا، فهي تمس القلوب وتثير العواطف، وقد اتسعوا بها إلى مباحث عميقة في الأدب والنقد والفنون الجميلة والنظريات الفلسفية والاجتماعية، مستهدين في ذلك بالمثل الإنسانية العليا مُثل الخير والحق والجمال. وسار في هذا الطريق غير كاتب من مثل توفيق الحكيم وغيره، ممن نقلوا إلينا في مقالاتهم روح الفكر الغربي ومذاهبه الاجتماعية والأدبية. ولم يدعوا مقالاتهم تفنى مع الصحف؛ بل جمعوها وطبعوها في كتب مختلفة حتى يتيحوا لها شيئًا من البقاء.»[1]

ومنه فإن «المقالة الأدبية الخالصة تظهر على صفحات الجرائد إلا في أوائل القرن العشرين ومن كتابها مصطفى لطفي المنفلوطي وكان ينشر مقالاته تحت عنوان النظرات في جريدة المؤيد، ثم تدفق بعد ذلك سيل المقلات الأدبية بأقلام طه حسين وهيكل والرافعي ومن جاء بعدهم، وقد كان للمعارك الأدبية أثرها في هذا اللون من المقال كالمعركة التي كانت بين طه حسين والرافعي، وكانت بين الرافعي وسلامة موسى، وبين أحمد أمين وزكي مبارك، وكان لمجلة الثقافة لأحمد أمين، ومجلة الرسالة للأستاذ أحمد حسن الزيات محال وأي مجال في انتشار المقالة الأدبية وظهور أقلام جديدة من الكتاب.»[2]

3.2 المقالة الإصلاحية: كما نجد المقالة الإصلاحية عند: «جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده في "العروة الوثقى"، والمقالات السياسية علي يوسف في "المؤيد" ومصطفى كامل في اللواء ومن كتب المقلات الاجتماعية قاسم أمين الذي نشر مقالاته عن تحرير المرأة في جريدة المؤيد سنة 1900، ومن كتاب المقالات الفلسفية فتحي زغلول الذي كتب عن سر تقدم الإنجليز في المؤيد، ومنهم أحمد لطفي السيد أستاذ الجبل.»[3]

---

[1] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص207.

[2] حامد حنفي، تاريخ الأدب الحديث–تطوره–معالمه الكبرى–مدارسه، ص159.

[3] المرجع نفسه، ص159.

3. فن المقالة في الوطن العربي:

1.3 في مصر:[1]

إذا استعرضنا المقالات التي ظهرت في الصحف المصرية، خلال النهضة، نجد أنها مرت في أطوار أربعة:

الطور الأول: طور المدرسة الصحفية الأولى، ويمثلها كتاب الصحف الرسمية، التي أصدرتها الدولة أو أعانت على إصدارها. ويمتد هذا الطور، حتى الثورة العرابية. ومن أشهر الكتاب الذين شاركوا في تحرير صحف هذه الفترة: رفاعة الطهطاوي وعبد الله أبو السعود وميخائيل عبد السيد ومحمد أنسي وسليم عنحوري. وقد نشروا مقالاتهم في الوقائع المصرية ووادي النيل والوطن وروضة الأخبار ومرآة الشرق على التوالي. وقد ظهرت المقالة على أيديهم، بصورة بدائية فجة، وكان أسلوبهم أقرب إلى أساليب عصر الانحطاط، فهو يزهى بالسجع الغث وبالمحسنات البديعية والزخارف المتكلفة الممجوجة. وقد كانت الشئون السياسية هي الموضوع الأول لهذا المقالات، ولكن الكتاب كانوا يعرضون أحيانا لبعض الشئون الاجتماعية والتعليمية.

الطور الثاني: وفيه ظهرت المدرسة الصحفية الثانية، التي تأثرت بدعوة جمال الدين الأفغاني، وبنشأة الحزب الوطني الأول، وبروح الثورة والاندفاع التي سبقت الحركة العرابية. وكان للمدرسة السورية المتمصرة يد لا تنكر على تطوير المقالة في هذه المرحلة من حياتها. وقد برز في هذه المدرسة عدد من الشخصيات التي ارتبط تاريخها بتاريخ الكفاح الوطني في مصر، ومنهم أديب إسحاق وسليم النقاش وسعيد البستاني وعبد الله نديم ومحمد عبده وإبراهيم المويلحي ومحمد عثمان جلال وعبد الرحمن الكواكبي وبشارة تقلا. وقد تحللت هذه المدرسة من قيود السجع. إلى حد بعيد، وأخذت تقترب من الشعب شيئا فشيئا، وذلك بتأثير الشيخ محمد عبده وحركته الإصلاحية. ومن أهم الصحف التي كتبوا فيها: الأهرام ومصر والتجارة والفلاح والحقوق.

---

[1] انظر، محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص.ص 57.54.

الطور الثالث: وفيه ظهرت طلائع المدرسة الصحفية الحديثة، ومنهم علي يوسف ومصطفى كامل وعبد العزيز جاويش وولي الدين يكن وسليم سركيس ومحمد رشيد رضا وخليل مطران ونجيب الحداد وأمين الحداد ولطفي السيد ومحمد مسعود. وهذه المدرسة نشأت في عهد الاحتلال، وتأثرت بالنزعات الوطنية والإصلاحية التي سبقته وبالنزعات الحزبية التي تلته؛ إذ كان من نتيجة الاحتلال الإنكليزي لمصر أن ظهرت الأحزاب السياسية؛ لتنظم الكفاح ضد الإنكليز والأتراك، وفقا لفلسفتها ومثلها الخاصة. فكان علي يوسف يمثل حزب الإصلاح، ويحمّل جريدة "المؤيد" رسالته. وكان مصطفى كامل يمثل الحزب الوطني وينشر مبادئه على صفحات "اللواء". وكان لطفي السيد يمثل حزب الأمة الذي كان يضم مثقفي ذلك العصر، وينشر أفكاره السياسية والثقافية على صفحات "الجريدة" والحقيقة أن أكثر هذه الصحف اتجه اتجاها سياسيا قويا، فكانت المقالة فيه محدودة بحدود الموضوع، وهي أقرب إلى الخطبة الحماسية منها إلى المقالة الهادئة المتزنة ...

الطور الرابع: المدرسة الحديثة، وتبدأ بالحرب العظمى الأولى وما تلاها من أحداث جسام، قلبت الحياة المصرية رأسا على عقب، وصفت جوهر الشخصية المصرية حتى ظهرت على حقيقتها. وأهم هذه الأحداث الثورة المصرية الأولى سنة 1919م. وقد ظهر في هذه الفترة من الصحف التي تركت أثرها في الحياة الأدبية عامة، وفي المقالة خاصة: جريدة السفور لعبد الحميد حمدي "1915"، وقد اجتذبت إليها أكثر كتاب "الجريدة"، و"الوجديات" لمحمد فريد وجدي "1921" ثم صحف الثورة وما بعدها، وخاصة صحف الأحزاب ومنها "الاستقلال" لمحمود عزمي "1921"، وقد شارك في تحريرها الدكتور طه حسين، و"النهضة المصرية" "1922" لعبد الحميد حمدي، و"السياسة" "1922" لمحمد حسين هيكل، وكانت لسان حال حزب الأحرار الدستوريين، و"البلاغ" "1923" لعبد القادر حمزة، وكانت وفدية، و"كوكب الشرق" "1924" لأحمد حافظ عوض، وكانت وفدية أيضا، و"الأخبار" "1925" لأمين الرافعي، و"الأسبوع" "1926" لإبراهيم عبد القادر المازني. ثم ظهرت الصحف الحزبية والمستقلة الحديثة كـ"المصري" و"صوت الأمة" و"الدستور" و"الأساس" و"أخبار اليوم" و"الأخبار"، وكلها سارت على التقليد الصحفي الذي أرسى قواعده رجال الصحافة الحزبية في

طورها الأول، مع بعض التجديد الذي اقتضاه اتساع الثقافة وتدرب الكتاب واستحصاد ملكاتهم بالممارسة، واتساع شئون الحياة السياسية بعد معاهدة 1936.

2.3 في الجزائر:

تأخر ظهور فن المقالة في الجزائر لأسباب عدة خاصة في ظل الاستعمار الفرنسي الغاشم الذي كان يفرض القيود مانعا النخبة الجزائرية وقتئذ من الكتابة إلا ما كان تحت الرقابة والإشراف، يقول عبد الله الركيبي: «انعدام الحرية تحت الاحتلال، فالمصادر للحريات السياسية والتعبير والاجتماع والنشر كانت من بين العوامل التي أخرت ظهور الصحافة الجزائرية قبل هذا القرن، أضف إلى ذلك مشكلة الطباعة والنشر...»[1]

لم تكن للنخبة المبدعة الجزائرية الاستقلالية في الكتابة عامة وفي فن المقالة خاصة، وإن كانت هناك بعض الكتابات البسيطة: «ذلك أن الصحافة العربية في الجزائر في القرن التاسع عشر كانت تخضع لإشراف الإدارة الفرنسية أو المستشرقين والذي كان يعني هؤلاء جميعا هو الخبر يسابق في أسلوب بسيط ليصل إلى الناس، ثم أن الكتاب الجزائريين ما كان يمكن لهم في هذا الجو أن يعبروا عن مشاعرهم سواء فيما يتصل بالمجتمع وقضاياه أو فيما يخص الطبيعة والحياة بوجه عام ...»[2]

ولا شك أن نشأة فن المقالة في الجزائر كان مرتبطا بنشأة «الصحافة الوطنية في بداية هذا القرن وأنشأ الجزائريون صحفا تعبر عن أفكارهم ومواقفهم وبالتالي عن ذواتهم وآرائهم فيما يتعلق بالشعب الجزائري ومطالبه.»[3]

بظهور الصحافة الوطنية تنفس الكتاب الجزائرية ونفسوا عن غيرهم إذ عبروا عن مواقفهم المناهضة للمستعمر، وحاولوا شحذ الهمم، ونشر التوعية بين أفراد المجتمع المقهور.

كانت هذه بعض الأسباب التي أدت إلى تأخر فن المقال الأدبي وفي المقابل هناك عوامل ساهمت في بروزه وتطوره فكان من بينها «الصلة بالمشرق واقتفاء الكتاب والأدباء لأثر المشارقة إلى جانب الحركات السياسية والإصلاحية التي لعبت

---

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1974/1830، ص158.

[2] المرجع نفسه، ص157 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، ص158.

دورها في هذه اليقظة الفكرية، الأمر الذي أسهم في تعدد الأساليب وتظهر الأشكال الأدبية مثل المقال الذي ظهر ليعالج مشاكل سياسية ثم إصلاحية، ثم أدبية صرفة بحيث يمكن أن نقول أن إيمان الكتاب بدور المقال في الحياة الأدبية والفكرية والاجتماعية قد أسهم في انتشاره وساعد على تطوره، فقد نشأ أولا وأخيرا في أحضان الحركة الإصلاحية التي كان كتابها يصدون عن نظرة رؤية دينية اصطلاحية، وينفعلون بما يكتبون ويعبرون عن مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه المجتمع والتأثير في الوجدان.»[1]

يعدّ محمد البشير الإبراهيمي من أهم رواد فن المقالة في الأدب الجزائري الحديث، إذ كان داعية مصلحا فيما ينشره من مقالات، «وقد تميز الإبراهيمي من بين المقاليين بنشاطه الواسع، وأسلوبه المتميز الرائع، فكان بذلك رائدا لهذا الفن في الجزائر.»[2]

[1] المرجع السابق، ص158 وما بعدها.

[2] عبد الملك بومنجل، النثر الفني عند البشير الإبراهيمي، ص35.

المحاضرة العاشرة: القصة

1. ماهيتها:

1.1 لغة: جاء في "لسان العرب" ما نصه: «اللَّيْثُ: القَصُّ فِعْلُ الْقَاصِّ إِذا قَصَّ القِصَصَ، وَالْقِصَّةُ مَعْرُوفَةٌ. وَيُقَالُ: فِي رأْسه قِصّةٌ يَعْنِي الجُمْلَةَ مِنَ الْكَلَامِ، ونحوُه قَوْلُهُ تَعَالَى: نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ؛ أَي نُبَيّن لَكَ أَحسن الْبَيَانِ. وَالْقَاصُّ: الَّذِي يأْتِي بالقِصّة مِنْ فَصِّها. وَيُقَالُ: قَصَصْت الشَّيْءَ إِذا تتبّعْت أَثره شَيْئًا بَعْدَ شَيْءٍ؛ وَمِنْهُ قَوْلُهُ تَعَالَى: (وَقالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ)؛ أَي اتّبِعي أَثَرَه.»[1]

وأما في معجم "الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية": «[قصص] قَصَّ أثرَه، أي تتبَّعه. قال الله تعالى: {فارتدا على آثارِهما قَصَصاً} . وكذلك اقْتَصَّ أثرَه، وتَقَصَّصَ أثرَه. والقِصَّةُ: الأمرُ والحديث. وقد اقْتَصَصْتُ الحديث: رويته على وجهه. وقد قَصَّ عليه الخبرَ قَصَصاً. والاسمُ أيضاً القَصَصُ بالفتح، وُضِعَ موضع المصدر حتَّى صار أغلبَ عليه. والقِصَصُ، بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب.»[2]

2.1 اصطلاحا: لم تستقر القصة على مدلول اصطلاحي مجمع عليه، فهي عند البعض تدل على مشتملات الفن القصصي بعامة، وعند البعض الآخر تدل على نوع معين من أنواع هذا الفن؛ إذ تتوسط الرواية والأقصوصة من حيث الطول، وعلى العموم فالقصة «فن نثري يتخذ له طريقة حكي معينة لمجموعة من الأحداث بين شخصيات مختلفة يراعى فيها عنصر التشويق الذي تزيده العقدة إثارة، وبعدها يأتي الحل نهاية لجميع ما أثير من أزمات القصة.»[3]

إن القصة «تتوسط بين الأقصوصة والرواية ويحصر كاتب الأقصوصة اتجاهه في ناحية ويسلط عليها خياله، ويركز فيها جهده، ويصورها في إيجاز.»[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج7، ص73 وما بعدها.

[2] الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج3، ص1051.

[3] عزيزة مريدن، القصة والرواية، ص12.

[4] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج2، ص434.

2. عناصر العمل القصصي:

يقول عز الدين إسماعيل: «العمل القصصي لا يستوي حتى تتوافر له عناصر بذاتها. فهناك حوادث وأفعال تقع لأناس أو تحدث منهم، وبذلك يوجد العنصر الثاني وهو عنصر الشخصية. ووقوع الحادثة لا بد أن يكون في مكان وزمان، وهذا هو العنصر الثالث. ثم هناك الأسلوب الذي تسرد به الحادثة، والحديث الذي يقع بين الشخصيات.

والعنصر الأخير هو الفكرة أو وجهة النظر، فكل قصة تعرض بالضرورة وجهة نظر في الحياة وبعض مشكلاتها. وكل العناصر السابقة ليست سوى أدوات تكشف لنا بها القصة عن طريقة المؤلف في النظر إلى الحياة، وفهمه لها، وموقفه العام منها.»[1]

أما عبد المنعم خفاجي فيقول: «وقد تعنى القصة عناية خاصة بالحادثة أو بالشخصية. ومميزات القصة الفنية أن تكون نثرا لا شعرا، وأن تكون واقعية، وأن تتميز بالتحليل والبسط، وعناصر القصة هي: المادة وهي الحادثة أو الحكاية، والشخصية، والصراع، وزمان القصة ومكانها، والفكرة، والعقدة أو المشكلة والسرد، والبناء.»[2]

وقد فصّل عز الدين إسماعيل في ذكره للعناصر الفنية التي تحبك القصة وفقها:[3]

* **الحادثة:** هي مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه "الإطارplot "؛ ففي كل القصص يجب أن تحدث أشياء في نظام معين. وكما أنه يجب أن تحدث أشياء فإن النظام هو الذي يميز إطارًا عن آخر ... والذين يتعرضون لنقد القصة عندنا يتحدثون عما يسمونه "الحبكة" بدلا من الإطار، ومفهومها أن تكون حوادث القصة وشخصياتها مرتبطة ارتباطًا منطقيًّا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة ...

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه–دراسة ونقد، ص103.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج2، ص435.

[3] انظر، عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه–دراسة ونقد، ص.ص 111.104.

* **السرد:** هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية ... ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال كما يحدث في كتابة التاريخ، بل نلاحظ دائمًا أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال ... وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية، ويجعله لذلك فنيًّا ...

* **البناء:** كل قصة لها صورة بنائية خاصة بها، ومع ذلك فقد أمكن ضبط مجموعة من الصور البنائية العامة.

وهناك –صور بصفة عامة– صورتان لبناء الحبكة القصصية هما: الصورة الانتقائية والصورة العضوية organic. وفي الصورة الأولى لا تكون بين الوقائع علاقة كبيرة ضرورية أو منتظمة، وعندئذ تعتمد وحدة السرد على شخصية البطل الذي يربط –بوصفه النواة الشخصية المركزية– بين العناصر المتفرقة. وقصص المغامرات بعامة تمثل هذا النوع ... أما في الصورة البنائية العضوية فإن القصة مهما امتلأت بالحوادث الجزئية المنفصلة الممتعة فإنها تتبع "تصميمًا" عامًّا معقولًا ...

وأبسط صورة لبناء القصة –وهي الصورة المألوفة بصفة عامة– هي تلك التي تتمثل بين طرفي الصراع، وهما الهدف والنتيجة ...

* **الشخصية:** الشخصيات ذاتها في القصة نوعان: نوع يمكن أن نسميه "الشخصية الجاهزة "flat character أو المسطحة، وهي الشخصية المكتملة التي تظهر في القصة –حين تظهر– دون أن يحدث في تكوينها أي تغير، وإنما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب, أما تصرفاتها فلها دائمًا طابع واحد. والنوع الثاني يمكن أن نسميه "الشخصية النامية"round character، وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة، فتتطور من موقف إلى آخر، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها, والذوق الحديث يفضل النوع الثاني من الشخصية ...

* **الزمان والمكان:** كل حادثة تقع لا بد أن تقع في مكان معين وزمان بذاته، وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان ولمكان اللذين وقعت فيهما ...

* **الفكرة:** يتساءل القارئ المتوسط عن "الإطار" في القصة، وهو يعني بذلك عادة "ماذا حدث؟"، ولكن عندما نحلل القصة لا يكون لهذا السؤال من الأهمية ما يكون لسؤالنا: لماذا حدث؟ صحيح أن نهاية كل قصة تعطي نوعًا من

النتيجة، فهناك شيء "يحدث" حقا، ولكن أسباب هذه النتيجة أكثر أهمية من الحوادث الواقعة ذاتها، فخلف الحوادث يقع المعنى ... فالقصة إذن إنما تحدث لتقول شيئًا، لتقرر فكرة، فالفكرة هي الأساس الذي يقوم عليه البناء الفني للقصة ...

هذه هي عناصر الفن القصصي، والدور الذي يقوم به كل عنصر في أنواع القصة المختلفة، التي تهتم بعنصر أكثر من اهتمامها بغيره.

3. نشأة القصة العربية وتطورها:

يقول السعيد بيومي: «في مطلع القرن العشرين بطريقة الترجمة، وقد ترافقت نشأتها وتطورها مع ازدهار الصحافة التي كان لها دور فاعل في بلورة عناصرها الفنية وأبعادها الاجتماعية.»[1]

أما محمد قاسمي فيقول: «وقد تباين ميلاد هذا الفن في الأدب العربي من قطر إلى آخر، وقد كان لمصر ولبنان الريادة، ومن أبرز كتاب مصر: طه حسين، توفيق الحكيم، المازني والعقاد...، أما في المغرب العربي فقد تأخر ميلاد هذا الفن إلى أواخر أربعينيات القرن العشرين، وكان السبب وراء هذا التأخر ظروف الاستعمار وطبيعة المستعمر الفرنسي الذي سعى لطمس معالم الهوية الوطنية للدول المستعمرة، ومن أبرز من كان لهم الفضل في ميلاد هذا الفن في المغرب العربي: عبد المجيد بن جلون في المغرب، ومحمد لعروسي المطوي، والبشير بن سلامة تونس، وأحمد رضا حوحو، وأحمد بن عاشور، وأبو العيد دودو وعبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار في الجزائر، وقد اكتملت القصة فنيا في المغرب العربي بعد ستينيات القرن العشرين.»[2]

«وبتتبع القصة العربية منذ نشأتها في القرن التاسع عشر إلى وقتنا الحاضر في النصف الثاني من القرن العشرين، نلاحظ أنها مرت بثلاث مراحل أساسية، المرحلة الأولى هي مرحلة التهيؤ، والثانية مرحلة الطفولة أو النشأة الأولى، والثالثة مرحلة النضوج وهي المرحلة الأخيرة التي لا تزال تحيا في ظلها.»[3]

---

[1] السعيد بيومي الورقي، اتجاهات القصة القصيرة في الأدب المعاصر في مصر، ص43.

[2] انظر، محمد يحي قاسمي، ببليوغرافيا القصة المغربية، ص109.

[3] محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها-اتجاهاتها-أعلامها)، ص82.

1.3 القصة في المشرق العربي: «من أوائل القصص في الأدب المصري مجموعة من القصص الشعبي على طراز ألف ليلة وليلة للشيخ محمد المهدي الحفناوي في تصوير البيئة المصرية وهي مفقودة، وقد خلدتها ترجمة مارسيل الفرنسي – أحد علماء حملة نابليون على مصر– لها إلى الفرنسية، واسم هذه المجموعة "تحفة المستنيم ومقامات المارستان"، وهي على لسان شخص خيالي اسمه "عبد الرحمن المنحوس"»[1]

«ثم عني الأدباء بتأليف القصة متأثرين بالاتجاهات الأوربية الأدبية فكتب محمد حسين هيكل قصته "زينب"، والعقاد قصته "سارة"، ومحمد فريد أبو حديد قصصه المشهورة "زنوبيا–المهلل–سنوحى–أنا الشعب"، وكتب توفيق الحكيم قصة "عودة الروح"، وكتب عبد الرحمن الشرقاوي قصته "الأرض"، وكتب نجيب محفوظ قصصه "خان الخليلي–زقاق المدق–بين القصرين–اللص والكلاب".

وهكذا كانت المحاولات الأولى لكتابة القصة العربية تتسم بالتردد وعدم الأصالة، كما نجدها في القصة التاريخية عند سليم البستان وجميل نخلة المدور وفرح أنطوان، وفي قصة المغامرات عند حافظ الدمنهوري ويعقوب صروف وأمين الريحاني، وفي القصة الاجتماعية في مقامات المويلحي وعند حافظ إبراهيم والمنفلوطي، ومحمد لطفي جمعة، ثم محمود تيمور رائد الأقصوصة.»[2]

«ومن رواد القصة العربية الأوائل: جورجي زيدان رائد القصة التاريخية وجبران رائد الأقصوصة، وميخائيل نعيمة الذي تكتمل عنده عناصر الأقصوصة الفنية، وتبدو عنده النزعة الإنسانية لاسيما في قصة "لقاء"، أما حسين هيكل في قصته "زينب" فيتسم بطابع محلي جانحا إلى التحليل النفسي، وقد ألفها هيكل عام 1912 وقد نظر فيها إلى الريف والفلاحين تلك النظرة التي تقول بأن مناظر الريف وعادات أهله وأخلاقهم جديرة بالتسجيل والإعجاب.»[3]

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج2، ص438.

[2] المرجع نفسه، ص440.

[3] المرجع نفسه، ص440 وما بعدها.

«وكان لإقبال شوقي والعقاد والمازني وهيكل على الأدب القصصي أثر في دعم مكانة القصة ورفع صروحها، واحتلالها مكانة مرموقة في أدبنا الحديث بعد مقامات المويلحي ومترجمات المنفلوطي.»[1]

«والقصة المصرية إما: تاريخية، أو تحليلية، أو اجتماعية تسعى لخلق أدب مصري صرف وتنزع نحو الواقعية.

ويمثل القصة التاريخية جورجي زيدان ونقولا حداد الذي يمتاز بشعبية ولكنه يخلو من كل أصالة، ومحمد فريد أبو حديد، الذي يتميز على جورجي زيدان بتحليله الدقيق للبطولة في واقع حي، ويتخذ من القصة وسيلة لإحياء الفكر.

والقصة التحليلية تعتمد على التحليل النفسي محاولة الكشف عن خبايا أبطالها النفسية، ويمثلها عباس العقاد في قصته "سارة"، التي يحلل فيها الحب، ويظهر فيها تأثير"بورجيه"، ويمثل القصة الاجتماعية كل من الأخوين عبيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود كامل المحامي لاسيما في قصة "حياة الظلام"، أما يحيى حقي فإن قصته "قنديل أم هاشم"، مثال لاختلاف كل من الشرق والغرب.»[2]

«ومحمود تيمور من أعلام القصة المصرية المعاصرة، وقد تطورت قصصه من الواقعية الصرفة إلى التحليل لاسيما في رسم الشخصيات، والقصص الأسطورية عنده تبدأ في قصة "نداء المجهول"، إلى "كليو باطرا"، وقد بدأ بنزعة مصرية انتهت به إلى نزعة إنسانية، والمؤثرات الأجنبية في قصصه ترجع إلى أدب: دي موباسان، وزولا، وبلزاك، ووايلد، وتور جنيف، وقصص محمود تيمور الواقعية كان طابعها الإغراق في الواقعية أحيانا، وهو قاص ليس ملتزما، وصلاته بالمجتمع المصري صلات واقعية.

وقدم تيمور للأدب العربي الحديث خدمات جليلة طيلة أربعين عاما، بالتنويه به والتعريف بأعلامه، ووضع أسس علمية لدراسته وتحديد خصائصه.

ويعد في طليعة الرواد لفن القصة والأقصوصة في الأدب العربي المعاصر، ومن المبتدعين لملامح أصيلة في هذا الجانب الفني الروائي. وأدبه واقعي النزعة، ومن دلائل ذلك قصصه الطويلة: إلى اللقاء أيها الحب، والمصابيح الزرق وشمروخ. وهو

---

[1] المرجع السابق، ص445.

[2] المرجع نفسه، ص445.

صاحب أسلوب متميز واضح السمات الأصيلة من بين أساليب أعلام الأدب المصري الحديث، طابعه الصدق والبساطة، والقدرة الفنية الباهرة في رسم الشخصيات وتصويرها و بعث الحياة فيها.»[1]

«ولمحمد تيمور، وشقيقه محمود تيمور، وأحمد خيري سعيد ومحمود طاهر لاشين، وحسين فوزي، وزكي طليمات، ويحي حقي، ومحمود عزمي، وإبراهيم المصري فضل في مولد القصة المصرية الحديثة.»[2]

«ويذكر الأديب على كامل فيضي أن رائد القصة القصيرة ليس هو محمد تيمور (1921)، كما ذكر يحي حقي في "فجر القصة المصرية"، بل محمود عزي الذي كان ينشر قصصه في مجلة السفور (1910-1920) لصاحبها: عبد الحميد حمدي، وكان من كتابها القصصيين الذين نشروا قصصهم فيها بعد عزي: محمد تيمور، ومحمود تيمور، وحسن محمود، وعيسى عبيد، وشحاتة عبيد (1961)، وكان عزي رائد هذه المدرسة القصصية، وله ثلاث عشرة قصة كتبها مابين عام 1910 وعام 1923.

تلي مدرسة السهور مدرسة مجلة الفجر (يناير 1915-1927) وكان من قصاصها: يحي حقي، ومحمود تيمور، ومحمود طاهر لاشين، وأحمد خيرى سعيد، وحسين فوزي.»[3]

«ويقول سيد حامد النساج إن رائد القصة القصيرة في أدبنا الحديث هو صالح حمدي حماد، وذلك بمجموعته أحسن القصص عام 1910، بينما يرى فيضي: أن محمود عزي هو أول رائد للقصة العربية القصيرة في مصر فقد نشر في مجلة السفور مابين عامى 1910 و1923 ثلاث عشرة قصة، بينما لم تزد القصص التي نشرت لمحمد تيمور والتي تضمنتها مجموعة "ما تراه العيون"، عن سبع قصص نشرت في سنة 1917.

---

[1] المرجع السابق، ص445 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص454.

[3] المرجع نفسه، ص454.

أما عباس خضر فيؤكد أن محمد تيمور(1921م) هو رائد القصة القصيرة لأن إنتاج عزمي دون مستوى إنتاج المدرسة الحديثة، وقد أكد يحي حقي في كتابه "فجر القصة المصرية" ريادة محمد تيمور.

وعبد العزيز عبد المجيد يؤكد أن قصة ميخائيل نعيمة "سنتها الجديدة"، التي نشرت عام 1914 هي أول قصة فنية في الأدب العربي.

ومحمد يوسف نجم: في كتابه "القصة في الأدب العربي الحديث في لبنان حتى الحرب العظمى"، يذكر أن قصة ميخائيل نعيمة "العاقر"، التي نشرها عام 1910 هي أول قصة فنية في الأدب العربي الحديث.

ومحمد رشدى حسن: في رسالته عن "أثر المقاومة في نهاية القصة المصرية الجديدة"، يرى أن محمد لطفي جمعة أول كتّاب القصة بمجموعته القصصية "في بيوت الناس"، التي نشرت عام 1904، ثم أصدر مجموعة "ليالي الروح الحائر"، عام 1912.»[1]

ومن أهم كتاب القصة القصيرة المعاصرين :«محمود تيمور، محمد عبد الحليم عبد الله، وأمين يوسف غراب، وداود سكاكيني، ومحمد سعيد العريان... وقليل منهم تخصص في قصص الأطفال مثل كامل كيلاني.»[2]

2.3 القصة في الأدب الجزائري الحديث:

1.2.3 نشأتها: تأخرت نشأة القصة في الأدب الجزائري مقارنة مع نظيرتها في المشرق العربي نتيجة الواقع المعيشي ومستوياته التي تدنت بفعل الاستعمار الفرنسي، وما كان يحاوله من طمس للهوية بزرعه الجهل والأمية، والقضاء على كل ما له صله بالعلم والفن على حد سواء.

---

[1] المرجع السابق، ص455.

[2] حامد حنفي، تاريخ الأدب الحديث وتطوره، ص164.

رغم ما عاناه الجزائريون من ويلات الاستعمار، وسياساته الظلامية إلا أن رجالا بفعل عزيمتهم وإصرارهم استطاعوا أن يحلقوا عاليا في سماء العلم والمعرفة، ويبرز نجمهم متلألئا في أفق الإبداع والأدب، ومن ذلك بزوغ بعضهم في فن القصة، ومن العوامل التي ساعدت على ظهور فن القصة في الأدب الجزائري الحديث:

* **الصحافة:** بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وظهور الصحافة في الجزائر التي احتضنت التباشير القصصية الأولى لأنها كانت ترى أن الأدب وسيلة تخدم القضية الوطنية، وقد كان لجريدة "المبشر" دورا كبيرا في ذلك، يقول عبد المالك مرتاض: «إن من يدرس النهضة الأدبية الثقافية المعاصرة بوجه عام في الجزائر لن يجد محيصا من أن يقرر أن الصحافة العربية كانت ذات أثر بعيد على إذكاء النهضة الأدبية في الجزائر وإغنائها.»[1]

* **الموروث القصصي الشعبي الجزائري:** كما لعبت السير الشعبية وقصص البطولات والقصص الديني دورا في تطور القصة الجزائرية، يقول أعمر مخلوف: «وجملة القول، فإن القصة الشعبية الجزائرية على اختلاف مضامينها وأساليبها وأشكالها لعبت دورا واضحا في ملئ الفراغ الأدبي في فترة ضعف فيها الأدب العربي، كما أنها عبرت عن روح الشعب الجزائري وتعلقه بماضيه ودفاعه عن وجوده وكيانه.»[2]

اختلف النقاد والدارسون حول نشأة القصة في الجزائر، إذ يرى عمر بن قينة في كتابه "الأدب الجزائري الحديث" بأن بداية القصة الجزائرية مرتبطة بقصة "المناظرة بين العلم والجهل" للديسي، ويقول في ذلك: «... ولعل أهم هذه النماذج في هذه المحاولات الأولى، وربّما أهمها، محاولة الديسي في قصته "المناظرة" بعنوان: "المناظرة بين العلم والجهل" سنة (1908) وهي نقل لجدل تصور الكاتب حدوثه بين العلم والجهل، فهيأ لذلك شخصيتين قصصيتين، إحداهما تنطق بلسان "العلم" والأخرى بلسان "الجهل" وألحق بهما شخصية ثالثة (حكما) تنطق بلسان "العدل والإنصاف".»[3]

---

[1] عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي في الجزائر (1952، 1954)، ص120.

[2] مخلوف أعمر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة في الجزائر، ص41.

[3] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث "تاريخا .. وأنواعا، وقضايا ..وأعلاما"، ص164.

إن قصة "المناظرة بين العلم والجهل" للكاتب "الديسي" لا ترقى إلى فن القصة إذا ما أسقطنا عليها أسس وركائز فنيات الكتابة القصصية، بل إنها مزيج بين عدة فنون نثرية من مناظرة ومقامة وقصة.»[1]

يقول عبد المالك مرتاض: «تعتبر قصة "فرانسوا والرشيد" لمحمد السعيد الزاهري، أول محاولة قصصية عرفتها الساحة الأدبية الجزائرية، وقد تناولت قضية المساواة بين الفرنسيين والجزائريين "وتدل هذه القصة الأولى التي ظهرت في الجزائر على مدى الوعي السياسي والوطني لدى الكتاب الجزائريين في تلك الفترة الزمنية المبكرة.»[2]

قصة "المساواة–فرانسوا والرشيد" أقرب ما تكون للفن القصصي من حيث الأسس الفنية والطرح الموضوعاتي الذي كشف عن الواقع المعيشي للجزائري والفرنسي على أرض الجزائر.

2.2.3 تطورها:

مرت القصة الجزائرية الحديثة في بداياتها بمرحلتين مهمتين هما:

*** المقال القصصي:**

من مميزاته:

شكلا: لا يستند لقواعد القصة المعروفة «كطول الزمن فيه والذي قد يمتد شهورا عديدة، وتنوع عنصر البيئة وحشد الأفكار الكثيرة والاستشهادات العديدة وبث الحكم والإقناع في النص.»[3]

مضمونا: فنجده متأثرا بالمقال الديني الإصلاحي، الذي عرف ازدهارا كبيرا على يد رجال الحركة الإصلاحية مثل: ابن باديس والبشير الإبراهيمي.»[4]

---

[1] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1948-1985، ص48.

[2] عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1954-1931)، ص 164.

[3] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1948-1985، ص50.

[4] المرجع نفسه، ص49.

* **الصورة القصصية:** إنها الانطلاقة الحقيقية لفن القصة في الجزائر بما يتوافق والأسس الفنية لكتابة القصة، يقول عبد الله الركيبي: «إذا كان "المقال القصصي" هو البذرة الأولى لبداية القصة فإن "الصورة القصصية" هي البداية الحقيقية للقصة الجزائرية القصيرة.»[1]

وتتميز الصورة القصصية بعدة مميزات أهمها:[2]

* الاهتمام برسم الحدث كما هو.

* الحوار يعبّر عن أفكار الكاتب في إسقاط واضح.

* السرد يختفي فيه الإيحاء ويسيطر الوعظ.

* اعتماد الأسلوب المسترسل والجمل الطويلة والتراكيب القوية القديمة بروح تعليمية واضحة.

يؤكد عبد الله الركيبي أن: «القصة العربية الفنية لم تظهر في الجزائر إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وأن ما ظهر منها قبل هذا التاريخ إنما كان "مقالا قصصيا" أو "صورة قصصية" مخالفا بذلك صالح خرفي الذي يقرر أن القصة الجزائرية ظهرت حوالي سنة 1935م على يد محمد العابد الجيلالي.»[3]

«برز كتاب جدد عالجوا الفن القصصي، ولعل أبرزهم على الإطلاق أحمد رضا حوحو بأعماله المعروفة (صاحبة الوحي، فتاة أحلامي، القبلة المشؤومة، خوله) هذه الأخيرة التي يقول فيها عبد المالك مرتاض «وهي أن أحسن نموذج في رأينا –للقصة القصيرة– فيما يتصل بالموضوعات العاطفية إنما هو "خوله" وهي قصة فنية استطاع حوحو أن يثب بها إلى قمة الفن القصصي في الجزائر خلال هذه الفترة.»[4]

---

[1] مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] محمد مصايف، النص الأدبي في المغرب العربي، ص171.

[4] عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931، 1954)، ص164.

وكانت أعمال أحمد رضا حوحو لبنة انطلق من خلالها القصاصون الشباب على رغم قلتها «إن إحدى الصعوبات التي واجهت الولادة القصصية الجديدة هي أن مبدعيها لم يجدوا إنتاجا قصصيا محليا غزيرا يعينهم، في رحلة الخلق الشاقة هذه على صقل مواهبهم والانتقال بالمستوى الثقافي إلى آفاق أرحب وأوسع.»[1]

ولقد اتسمت أعمال هؤلاء الشباب بالغزارة والروعة، وجاءت كذلك نتيجة استلهامهم من الحياة كونها المدرسة الأولى التي يتخرج منها المبدع، فتميزت أعمالهم بالشفافية التي بلغت حساسية الشعر أحيانا من حيث الألفاظ «لقد استلهم هؤلاء القصاصون الشباب بإبداع رائع هدير الحياة الجديدة وزخمها بأفق أرحب ونفس أعمق حيث حولوا الذكريات إلى نظام فني داخل أقاصيصهم ولم يبقوا كما تصور النقاد والتقليديون، براعم ناقصة التفتح وضائعة الشذى.»[2]

---

[1] محمد بوشحيط، الكتابة لحظة وعي –مقالات نقدية–، ص54.

[2] المرجع نفسه، ص56 وما بعدها.

المحاضرة الحادية عشر: الرواية

1. مفهوم الرواية:

1.1 لغة: ورد في لسان العرب: «عن ابن سيده في معتل الياء روي بالكسر، ومن اللبن يروي ريا...ويقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي لأنه ينام أول الليل، فأراد أن درتها تعجل قبل نومه ... والرواية المراد فيها الماء، ويسمى البعير والبغل أو الحمار يسقي عليه الماء، والرجل المستقى أيضا رواية ... ويقال روى فلان شعرا إذ رواه له متى حفظه للرواية عنه.»[1]

أما في الصحاح فجاء ما نصه: «رويت على أهلي ولأهلي، إذا تبتهم بالماء، ورويته، فأنا راو، في الماء والشعر والحديث، من قوم رواة.

وقال يعقوب: ورويت القوم أرويهم إذا استقيت لهم لماء، ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته، وأرويته أيضا، ورويت في الأمر، إذا نظرت فيه وفكرت، والروي: حرف القافية، ويقال: قصيدتان على روي واحد وأروى أيضا، سحابة عظيمة القطر شديدة الوقع، مثل السقي.

وارتوى الحبل: غلظت قواه، وارتوت مفاصل الرجل، اعتدلت وغلظت.»[2]

يقول صالح مفقودة: «غير أن دلالة كلمة الرواية على هذه المعاني لا يكاد يفدينا في شيء، لأننا بصدد الحديث عن جنس أدبي حديث. مما يحتم علينا البحث عن الرواية في القواميس الحديثة، واستنادا إلى هذا الشكل الأدبي المميز.»[3]

من تلك القواميس الحديثة "معجم النقد الأدبي"، والذي نجد فيه أن: «الرواية Roman يطلق على العمل النثري الذي يتميز بالطول (أكثر من القصة) والذي يروي قصة من الشخصيات أو شخصية واحدة. ولأن الرواية تطرح سرداً،

---

[1] انظر، ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص228.

[2] انظر، الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج6، ص2364 وما بعدها.

[3] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، ص6.

فإن الجنس الروائي يستخدم بشكل واضح وعلى وفق أساس الخطاب السردي، ومن هنا يمكن أن نشخص الرواية التعليمية، والرواية المسلسلة، ورواية السيرة الذاتية، ورواية التشرد، والرواية الواقعية التي تجسد الواقع...إلخ.»[1]

أما نواف نصار فيعرفها بقوله: «رواية Novel قص نثري خيالي مطول يتعامل مع خبرات وشخصيات إنسانية، وذو أحداث ومشاهد متتابعة ومنظمة في زمن ومكان محددين، ويضم حبكة ما تكشفها الأحداث، وحديث الشخصيات وأفكارها.

الرواية تسرد قصة ما أي تتابعاً في الأحداث المتسلسلة في الزمن، تتعاقب منذ البداية حتى نهاية معينة، والروائي يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحياناً بالتسلسل الزمني للأحداث.

(إن مهمة الرواية هي أن تحيينا بطريقة بالغة الدقة في تجارب إنسانية لا بالفكر وحده بل كذلك بالانفعال والحدس والأحلام: إنها تصلنا بزخم الحياة بطريقة فنية توحد كل المستويات. إن هذا الاتصال هو الذي يزيح اغتراب الإنسان ويهب حياته المعنى ويلبي حاجة من أعمق حاجاته الإنسانية، وتظل الرواية وثيقة الصلة بإغناء فكر الإنسان).»[2]

2.1 اصطلاحا: يقول محمد التونجي: «هي القصةُ الطويلةُ المكتوبةُ نثراً، والتي بُدئ بالكتابة بها منذ القرن السادسَ عشرَ في إنكلترة. أما الروايةُ الحديثة فيرجِع تاريخُها إلى القرن ١٨، مع بواكير ظهورِ الطبقة البورجوازية، وما صَحِبها من تحرُّر الفرد من رِبْقة التَّبعيات الشخصية. وتُعرف بأنها سرد قصصيٌّ نثري طويل يصور شخصياتٍ فرديةً من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد.»[3]

ويعرفها مرتاض بقوله أنها: «عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول. إنها "جنس سردي منثور".»[4]

---

[1] مجموعة من الباحثين، معجم النقد الأدبي، ص356 وما بعدها.

[2] نواف نصَّار، المعْجَم الأدبي، ص89 وما بعدها.

[3] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج2، ص491.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص25.

إن تعريف الرواية يختلف باختلاف رؤية الدارسين لها، ومردّ ذلك إلى اتساع مجال عالمها، وسمة الانسيابية التي تتميز بها، يقول لطيف زيتوني: «إن ازدهار الرواية وتعدّد أنواعها واتساع أغراضها واختلاف أساليبها وتدرّج مستوياتها وتنوّع مصادرها وسرعة تطورها ورحابة مجالها وتمرّدها على القوالب واستيعابها لكثير من عناصر الفنون وانتشارها في كلّ الآداب المعاصرة، كلّ ذلك جعل الوصول إلى تعريف واحد جامع ودقيق في آن واحد أمرًا صعبا. أما التعريفات التي سجّلها تاريخ الأدب فمن نوعين: تعريفات عامة كافية لتمييز الرواية بين الفنون الأدبية ولكنها قاصرة عن رسم الحدود التي تفرق الرواية عن سائر الأنواع السردية، وتعريفات خاصة تقدم مفهومًا للرواية يتناسب مع مذهب أدبي بعينه.

والرواية، في الصورة العامة، نَصّ نثري تخيّلي سردي واقعي غالبًا يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهمّ، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة. يشكّل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية، وهي تتفاعل وتنمو وتحقّق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية. فالرواية تصوّر الشخصيات ووظائفَها داخل النَصّ وعلاقاتها فيما بينها، وسعيَها إلى غايتها، ونجاحَها أو إخفاقها في السعي.»[1]

من بين التعريفات الاصطلاحية للرواية أنها: «أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم وهي ترتبط بالنزعة الرومنتيكية، نزعة الفرار من الواقع وتصور البطولة الخيالية.»[2]

كما يعرفها عبد المالك مرتاض بقوله: «تختلف الرواية عن سائر الأنواع الأدبية كالقصة القصيرة والشعر والمقال القصصي والصورة في المادة، ومن ثم في المعالجة الفنية، فكل نوع من هذه الأنواع يستخدم مادة أولية بكرا ويشكلها تشكيلا خاص ليعبر بها عن فكر مبدع ومشاعره وأحاسيسه، ويبرز من خلالها صوته الخاص، أما الرواية فمادتها ثانوية ومن ثم فإنها ليست أحادية الصوت، فهي كما يقول "باختين" متعددة الأصوات وخطابها عبارة عن مزيج من الخطابات الشعرية والقصصية والتصويرية وغيرها.»[3]

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص98 وما بعدها.

[2] عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص433.

[3] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص101.

ومن هنا نقول إن الرواية سرد قصصي نثري ينقل شخصيات من خلال مشاهد وأحداث متسلسلة، فهي تقوم بتحليل شخصياتها عن طريق مراقبتها وتحليلها، فهي عدة أحداث من صلب واقعنا وصميم مجتمعنا.

كما يمكننا القول إن الروايات تختلف حسب الأجناس والأنواع، إلا أن ماهيتها واحدة، ومنه فإن "الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات هي كونها قصصا طويلة.»[1]

2. العناصر الفنية للرواية:

1.2 الشخصية: إنها الركن الأساس في تركيبة النص الروائي، إذ لا يمكن الاستغناء عنها، لتجدها تسبح عبر أزمنة متفاوتة، وتسرح عبر أمكنة تتراوح بين المغلق منها والمفتوح، ويقول بحراوي: «الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها. وتؤدي القراءة الساذجة، من جانبها، إلى سوء التأويل ذاك حين تخلط بين الشخصيات التخيلية والأشخاص الأحياء أو تطابق بينهما. وهكذا ننسى، كما يقول تودوروف، أن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية. فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى "كائنات من ورق" ومع ذلك فإن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية والشخص يصبح أمرا لا معنى له: وذلك يتم طبقا لصياغات خاصة بالتخيل.

وعلى هذا النحو يمكن القول بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو "خديعة أدبية" يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية و يكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك.

وينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية الذي دافع عنه معظم النقاد البنيويين، فهذا تودوروف يجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه، بعد ذلك، المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي (للشخصية). بل إن فيليب هامون يذهب إلى الإعلان أن مفهوم الشخصية

[1] حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، ص80.

ليس مفهوما "أدبيا" محضا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما الوظيفة الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية و الجمالية.

وتمشيا مع نفس التصور اللساني يعمد بعض الباحثين إلى تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة لتحليل والوصف أي من حيث هي الدال و المدلول وليس كمعطى قبلي وثابت.»[1]

2.2 الزمن:

1.2.2 الاسترجاع (Analepsie): تشكل العودة إلى الماضي بالنسبة للسارد استذكارا يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة، فالاسترجاع هو: «ذاكرة النص أو مفكرة السرد.»[2]، وقد: «يعني استحضار حدث سابق عن الحدث الذي يُحكى.»[3]، أو بمعنى أنه: «يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل.»[4]

والاسترجاع قسمان:

* **الاسترجاع الداخلي**: يستعيد «أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي.»[5]

* **الاسترجاع الخارجي**: يقصد به: «أن يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية.»[6]

2.2.2 الاستباق (Prolepse): يقصد به استشراف المستقبل، وتوقع ما سيقع، أي: «تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي، على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق.»[7]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، ص213.

[2] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص157.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم، ص88.

[5] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص20.

[6] المرجع نفسه، ص 19.

[7] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص119.

3.2 المكان: يعتبر المكان عنصرا أساسيا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون مكان، فهو بمثابة: «العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق ويدل عليها.»[1]

ترى آسيا قرين أنه: «للمكان دور فعال في النص الروائي، إذ قد يتحول من مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي. فالمكان له دور مكمل لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية، كما أنه له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث، إذ يرتبط بخطية الأحداث السردية بحيث يمكن القول إنه يشكل المسار الذي يسلكه اتجاه السرد. وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها وانسجامها، ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشيّد خطابه، ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسة للمكان.»[2]

3. نشأة الرواية في الجزائر وتطورها:

تعتبر نشأة الرواية العربية في المغرب العربي متأخرة بالنسبة لنظيرتها الغربية أو حتى المشرقية، فالنقاد يعترفون بأن الجزائر قد عرفت تأخرا واضحا في النشأة، يقول عبد الله الركيبي: «أولها سيطرة نظيرتها الفرنسية تعود الناس على قراءتها كما أن الوضع والظروف السائدة إبان حقبة الاستعمار كانت مترديّة، حيث كان هذا الأخير يحاول طمس الهوية العربية ومقوماتها.»[3]

إن أسباب تأخر نشأة هذا الجنس الأدبي في الجزائر راجع أيضا إلى أسباب ثقافية وفنية كانا أيضا سببا في هذا التأخر: «فإن المستوى التعليمي التقليدي وافتقار الكتاب إلى التجربة وهشاشة الثقافة المكتسبة لديهم هو الآخر كان له دور في تراجع هذا الفن.»[4]

إن المحاولات الروائية الجزائرية الأولى كانت بترجمة الروايات الغربية، ومن ثم ظهرت أول محاولة في كتابة الرواية بعد الحرب العالمية الأولى.

---

[1] نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، ص22.

[2] آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" (دراسة بنيوية تطبيقية)، ص74.

[3] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري 1830-1974، ص198.

[4] انظر، عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص61.

إن تطور الرواية العربية الجزائرية كان متميزا باعتبار تأخر نشأته، بحيث أن الروائيين الجزائريين قدموا الكثير من الأعمال الروائية الجادة، يقول صالح مفقودة: «وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإن تطورها كان سريعا، إذ أن فترة السبعينيات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي تحطمت معها مقولة المشرق: "بضاعتنا ردت إلينا" بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات.»[1]

فهنا يبين لنا الكاتب أن الرواية العربية بشكل عام عرفت الازدهار والتطور وذلك في وقت جد قصير، وأصبحت بمعايير نظيرتها الغربية شكلا ومضمونا.

يقول واسيني الأعرج: «إذا نظرنا لمرحلة الخمسينات والستينات، نجدها قد أنجبت تجارب روائية جد متقدمة مثل: محمد ديب ومولود فرعون، مالك حداد، وغيرهم ... فالرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي ستظل تمارس حضورها الإيجابي، في توعية الجماهير ودورها الحضاري التاريخي، ولكن مجالاتها التعبيرية نقصت، وحلت محلها الرواية العربية.»[2]

تعد فترة السبعينات في الأدب الجزائري عهد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فقد شهدت هذه الفترة العديد من الأعمال الروائية الشهيرة، والتي لاقت رواجا واسعا وكان لها صدى كبيرا في الوسط الأدبي.

يذكر واسيني الأعرج بعض هذه الأعمال الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فيقول: «نار ونور، دماء ودموع، الخنازير للدكتور عبد المالك مرتاض.

اللاز، القصر والحواب، عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي للطاهر وطار.

قبل الزلزال لعلاوة بوجادي.

طيور في الظهيرة، لمرزاق بقطاش.

ريح الجنوب، نهاية الأمس. بان الصبح، لعبد الحميد بن هدوقة.

ما لا تذروه الرياح، الطموح، لعبد العالي عرعار.

---

[1] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، ص12.

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، ص12.

الشمس تشرق على الجميع، الأجساد المحمومة،لإسماعيل غموقات.

جغرافيا الأجساد المحروقة، وقائع من أوجال عامر صوب البحر، لواسيني الأعرج.

حب مشرف، للشريف الشنابيلية.

باب الريح، لعلاوة وهبي.

نجمة الساحل، بو شفيرات عبد العزيز.»[1]

تميزت بالشجاعة، الحرية في التعبير، المراوغة، الطرح، وهذا نابع من الحرية التي اكتسبها الروائي الجزائري في ظل الاستقلال والحرية على عكس فترة الاستعمار التي كان فيها الكاتب مقيدا بالقيود الفرنسية.

1.3 الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية: لقد اتفق معظم النقاد والدارسين على أن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية قد حظيت بالسبق في مقابل ما كتب باللغة العربية، وكان ذلك في سنة 1950، تلك السنة عرفت ميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وذلك بريادة الروائيين الجزائريين الذين تعلموا في المدرسة الفرنسية وحصلوا على نصيب وافر من الثقافة الفرنسية دون أن يفقدوا إحساسهم المرهف بنبض مجتمعهم الذي كان يعيش وقتها حركية استثنائية على جميع الأصعدة السياسية والثقافية والاجتماعية ...

من تلك الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

"ابن الفقير" مولود فرعون، 1950م.

" الهضبة المنسية" مولود معمري، 1952م.

" الأرض والدم" مولود فرعون، 1953م.

الثلاثية الشهيرة، الدار الكبيرة، الحريق، النول، محمد ديب.

نجمة، كاتب ياسين، 1956م.

---

[1] المرجع السابق، ص 111.

الدروب الوعرة، مولود فرعون، 1957م.

وغيرها من الروايات التي جاءت باللغة الفرنسية مع تشبثهم بهويتهم، كما أن هذه الروايات حملت الصدق في التعبير عن معاناتهم، فلقد حملت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية "جميع التقاليد والعادات والطابع والتصورات التي تريد أن تسجنه في قيود لا تنفصم.[1]

2.3 الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية: مما لا شك فيه هو أن الرواية الجزائرية العربية اتخذت لنفسها المذهب الواقعي كمنهج تسير عليه، على أساس أنه أقرب المذاهب الأدبية القريبة إلى الواقع، وقد اتخذ الكتاب الجزائريين هذا المذهب بسبب الظروف التي أصابت الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى ... لأنه يتماشى مع رغبتهم الأدبية في التعبير عن الواقع المعيشي وعن حالة الفرد والمجتمع لأن المذهب الواقعي مادته الأولى نابعة من الواقع المعيشي.

وكما هو معروف لدى الدارسين والمؤرخين أن رواد الرواية الجزائرية العربية الذين تبنوا المذهب الواقعي معظم مواضيعهم الروائية تصور في صميم المجتمع، كما أقروا أنه تقريبا كل الروايات ذات فكرة واحدة، ثم اختلفوا الكتاب في التعبير فيها، ويتجسد موضوعها"في حياة الإنسان في بيئة معينة، وفي وضعه الاجتماعي بما بطبعه من بؤس أو رخاء، وعلائقه بالإنسان والأرض وموقفه من الأنظمة والقوانين الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية وأخيرا في مشاعره وحواسه وعواطفه.[2]

ومنه فالرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع، وهو المادة الأساسية التي تبنى عليها الرواية الجزائرية، وهذا راجع مما لا شك فيه إلى "الواقع الذي كان يحمل عدة تناقضات ... حيث كان الشعب يعاني من الشقاء والبؤس ولهذا سادت الواقعية لما تحمله من تعبير صريح.[3]

إن ما ميز أعمال الروائيين الجزائريين البحث في المواضيع الاجتماعية، والكشف عن خبايا الواقع المعيشي، فمعظم القضايا التي تناولها هؤلاء الكتاب هي قضايا اجتماعية واقعية.

---

[1] انظر، أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص98.

[2] انظر، محمد مصايف، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص290.

[3] انظر، أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص56 وما بعدها.

المحاضرة الثانية عشر: المسرح

1. ماهية المسرحية: يقول أحد النقاد: «أن تكون المسرحية عالما مستقلا قائما بذاته .. أما أن تأتي بصورة طبق الأصل لواقع أو فكرة أو فلسفة ما فهنا الخطورة، لأن المسرحية تكون قد تعدت حدودها إلى حدود أخرى ... أما المسرح (يعني المسرحية)، فلأنه فن خالص لا يقنع بغير الإيحاء.. ومن هنا كانت الكتابة للمسرح عملية خلق لا عملية تعبير ...»[1]

2. الأنواع المسرحية: إن الفن المسرحي في بداياته الأولى عند الإغريق واليونانيين كان ينقسم إلى شقين: ملهاة ومأساة، وذلك بما يتوافق وما يعيشه الإنسان في حياته من إيجابيات وسلبيات، يبني عليها آماله وآلامه، ليحيا بين السعادة التي ينشدها، والتعاسة التي تلاقيه بأشكالها المختلفة، يقول عز الدين إسماعيل: «والمسرحية تنقسم إلى: "كوميديا" و"تراجيديا" أو "ملهاة" و"مأساة". وقد كانت الملهاة تتميز بتناولها الشخصيات غير المهمة، واهتمامها بشئون الحياة العامة، وعلى العكس من ذلك المأساة، فهي تتناول الشخصيات العظيمة. بدأت بالآلهة عند الإغريق، ثم بأبطال من البشر هم في الحقيقة أنصاف آلهة، ثم صار الإنسان هو البطل، وبخاصة في عصر النهضة، حين كان يظن أن الإنسان مركز العالم ولكنه ظل الإنسان الممتاز، كشخصيات الملوك والأمراء. حتى إذا ما تزعزعت تلك العقيدة ذهبت معها فكرة البطولة، ولم تعد البطولة تستخدم إلا لتدل على الشخصية الرئيسية في المسرحية، كما تتناول الموضوعات العالمية البالغة الأهمية. أما في العصور الحديثة فيقوم التفريق بين الملهاة والمأساة على أساس من فكرة "النهاية السعيدة" ففي الملهاة تتحقق النهاية السعيدة، أما النهاية المميزة للمأساة فهي هزيمة البطل أو موته في العادة.

وحينما كانت المأساة ترتبط بالشخصيات ذات المكانة العالية أو الأهمية, ظهر نوع خاص أطلق عليه اسم "المأساة البرجوازية" أو مأساة الحياة العامة.»[2]

وهناك أنواع أخرى تتفرع من القسمين الرئيسين، كما بين ذلك عز الدين إسماعيل في قوله: «ومن الأنواع المسرحية كذلك "الميلودراما "Melodrama وهي في الأصل تعني المسرحية الموسيقية music-drama، وهو لفظ يستخدم

---

[1] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص23.

[2] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه-دراسة ونقد، ص138 وما بعدها.

استخدامًا غير محدد إلى حد ما؛ ليدل على ما يمكن أن يسمى بالفارص الجادة، وهي مسرحية تعتمد على الوقائع أكثر من اعتمادها على الشخصية، وتميل لا إلى المعنى الكوميدي بل إلى العواطف الحادة.

وهناك أيضًا نوع يسمى "الماسك"masque، وهو ليس مسرحية ولكنه شيء يشبهها. إنه نوع من الاحتفال الذي قد يحدث في الهواء الطلق. وقد ازدهر في إنجلترا في خلال القرن السادس عشر وبداية السابع عشر، وهو يرتبط بصفة خاصة بحفلات "عيد الميلاد". وهو يجمع بين الحديث العاطفي والحوار والملابس والمناظر والموسيقى والرقص، ولكن بحيث يربط بينها جميعًا قصة بسيطة في طبيعتها، ورمزية في مدلولها، وقد كانت هذه الحفلات تقام في بلاط الملوك، ويقوم بالأدوار فيها النبلاء ورجال البلاط أنفسهم، وحين ازدهر هذا النوع اجتذب إليه أحسن الكفايات في الموسيقى والمسرح والزخرفة، ولكن هذه الحفلات كانت تتكلف نفقات باهظة. وقد انتهى كل ذلك بمجيء الطهريين .Puritans وأشهر كتاب هذا النوع هو "بن جونسون"Ben Jonson، وأشهر"ماسك" هي التي ألفها "ملتن" بعنوان Camus.»[1]

3. المسرحية في العصر الحديث: يذهب معظم النقاد إلى أن العرب لم يعرفوا فن المسرحية، ولا فن التمثيل كما هو في زمننا الحاضر، بل كان الأدب العربي أدبا غنائيا خالصا، وقد ظهر الحوار في فن المقامة العربية، ولكنه لم يقم أساسا لفن مسرحي. وهذا الرأي مطابق لما يراه محمد مندور في قوله: «تجمع (الدراسات) على أن الظاهرة المسرحية دخيلة على بيئتنا العربية، وأننا قد استوردناها في القرن الماضي من أوروبا، وليس من الممكن القول بأننا قد ورثناها عن الفراعنة أو العربي أو أنها تطور لبعض فنوننا الشعبية كخيال الظل أو الأراجوز وصندوق الدنيا وغيرها.»[2]

وترجع أسباب تأخر ظهور المسرحية عند العرب إلى جملة من الأسباب يوردها أحد الدارسين، تذكر منها:[3]

* الحياة العربية ببداوتها، لم تعن على وجود المسرحية وخاصة قلة الاستقرار.

---

[1] المرجع السابق، ص140.

[2] محمد مندور، في المسرح المصري المعاصر، ص23.

[3] محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، ص24 وما بعدها.

* مجيء الإسلام وتحريم الفقهاء للرقص والموسيقى ومعظم الملهيات.

* سيطرة النزعة الذاتية لدى المبدعين العرب وخاصة الشعراء منهم.

* فقدان الإدراك المأساوي للحياة.

4. الفن المسرحي في العالم العربي: «إذا كنا قد وجدنا للقصة في أدبنا الشعبي صورًا مختلفة، فإن المسرحية لم يكن لها عندنا أصول؛ لسبب بسيط؛ هو أنه لم يوجد عندنا مسرح قديم، ولما نزلت الحملة الفرنسية بلادنا حملت فيما حملت إلينا المسرح الفرنسي، ولكن ما كان يمثَّل عليه من روايات مُثِّلَ بالفرنسية، فلم نتأثر به في حياتنا الأدبية؛ إنما يأتي هذا التأثر فيما بعد حين تنشأ فيما بيننا وبين الغرب العلاقات الأدبية، وهي لم تنشأ إلا منذ أواسط القرن التاسع عشر؛ بل بعد مضي شطر غير قليل من النصف الثاني حين اعتلى أريكة مصر إسماعيل، فقد أخذنا نتأثر الحضارة الغربية ونمعن في هذا التأثر، فأنشئت دار الأوبرا ومُثلت فيها روايات غنائية إيطالية. وفي هذا التاريخ أنشأ يعقوب صنوع مسرحًا بالقاهرة مَثَّل عليه كثيرًا من المسرحيات المترجمة والتي ألفها، وقد أطلق عليه المصريون اسم "موليير مصر" لبراعته في التمثيل الهزلي وما يقترن به من نقد اجتماعي. ولم يكن يمثل باللغة العربية الفصحى؛ إنما كان يمثل بالعامية الدارجة، فمسرحه وتمثيلياته يخرجان عن دائرة أدبنا العربي الحديث.»[1]

بدأت المسرحية في العالم العربي في لبنان منتصف القرن التاسع عشر على يد "مارون النقاش" الذي شغف بهذا الفن حين كان يقول برحلات تجارية إلى إيطاليا، فألف فرقة مسرحية عام 1847 مثل معها في بيته مسرحية (البخيل)، ودعا إلى مشاهدتها أعيان بيروت، وفي العام التالي قدم مسرحية: (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد)، وفي سنة 1853 قدم أكثر مسرحياته. وقد تأخر المسرح الدمشقي عن المسرح في بيروت زهاء ثلث قرن، فالقباني الذي أولع بالمسرح فأسسه في باب توما بدمشق عام 1884، وقد هاجر أدباء من سوريا ولبنان إلى مصر، وكان من بينهم سليم نقاش، وأديب إسحاق،

[1] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص213.

ومعهما فرقة تمثيلية قامت بتمثيل عدة روايات مترجمة على المسرح الكوميدي، ثم تطور فن المسرحية ليصير له شأن على يد جورج أبيض.[1]

«ولم تلبث الفِرَق التمثيلية السورية واللبنانية أن وفدت على ديارنا، وأنشأت لها مسارح في الإسكندرية ثم القاهرة. وكانت هذه الفرق تمثل روايات فرنسية مترجمة، بحيث تلائم النظارة، وبعبارة أدق: ممصرة؛ حتى يتذوقها الجمهور ويجد فيها متاعه. والتمصير يقل ويكثر حسب من يقوم به، فتستبدل الأسماء بأسماء مصرية، وقد تستبدل الحوادث نفسها، ولا مانع أحيانًا من استخدام الأسلوب المنمق بالسجع والشعر.

وكأنما كانت الجهود موجهة أولًا لهذه الحركة من التمصير؛ حتى يستطيع هذا النبات الغريب أن يعيش في البيئة الجديدة. ولذلك كان التمصير في المسرحية أوسع جدًّا من التمصير في القصة؛ حتى لتنقطع العلاقة أحيانًا بينها وبين الأصل.

وأسرف الممصِّرون في وضع الأشعار التي تُغَنَّى في المسرحيات؛ حتى يرضوا ذوق الجمهور الذي كان يعجب بالغناء وأناشيد الذكر والذي تعود الاستماع إلى الأوبرا الإيطالية. ومن هنا كان مسرحنا في القرن الماضي وشطر كبير من هذا القرن مزيجًا من التمثيل والغناء، وكان أصحاب هذا المسرح ينقلون غالبًا عن المسرح الفرنسي الكلاسيكي عن راسين وكورني وموليير، ومرجع ذلك إلى السوريين واللبنانيين الذين تمصروا وقاموا بيننا بالتمثيل مثل سليم النقاش وأبي خليل القباني وإسكندر فرح؛ لأن ثقافتهم كانت غالبًا فرنسية.»[2]

ففي مصر ظهرت «المسرحية الشعرية التي تصور مأساة تاريخية، كمسرحيات شوقي وتلميذه عزيز أباظة، كما ظهرت المسرحية الفكرية التي يتناول فيها الكاتب الصراع والمشكلات الإنسانية الكبرى، كمسرحيات توفيق الحكيم الأسطورية،

---

[1] محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، ص26.

[2] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص213.

وكذلك ظهرت المسرحية الاجتماعية التي تتناول مشكلات وقتية، وتقدم صورة للمجتمع، ونظرًا لأن هذا النوع تنشره الصحف أحيانًا فقد كانت المسرحية ذات الفصل الواحد One-act Play هي أصلح إطار لهذا الغرض.»[1]

«وتلا ذلك حركة أخرى ترجمت فيها مسرحيات فرنسية لمشاهير أدباء فرنسا مثل راسين، وموليير. ثم ألفت مسرحيات مصرية نبعت من البيئة المصرية نفسها مثل، مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة لفرح أنطوان 1913.»[2]

كانت البدايات مع الترجمة لمشاهير كتاب المسرحيات الفرنسية وما لبث أن التفت إلى بيئته يقتني منها مادته الفنية فظهرت بذلك العديد من المسرحيات التي جسدت البيئة المصرية ذاتها، على يد العديد من الأدباء والمبدعين في مصر. ولعل أشهر كتاب المسرحية في مصر هو توفيق الحكيم، وذلك بسبب نجاحه الذي يعود إلى تمكنه الثقافة العربية، وإتقانه الفرنسية، ولقيت مسرحياته نجاحا باهرا، بل إن أصدقاءه من أدباء الغرب راحوا يترجمون أعماله ويمثلونها في مسارحهم، وممن ساروا على نهجه كمحمود تيمور، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وعادل الغضبان.[3]

«ولم تمضِ مدة طويلة حتى أخذ المصريون يشاركون في هذا الفن الجديد، فاشتركوا أولًا مع الفرق السورية واللبنانية، ثم استقلوا وأنشئوا فرقًا مختلفة مثل فرقة عبد الله عكاشة وفرقة الشيخ سلامة حجازي المطرب المشهور، وقد وطَّد بقوة المسرح الغنائي، ومثل فرقة عزيز عيد، وقد عُني بالتمثيل الهزلي. ولا نتقدم طويلًا في هذا القرن العشرين حتى يعود جورج أبيض من باريس سنة 1910 بعد دراسته لفن التمثيل دراسة متقنة، وسرعان ما ألف فرقة مسرحية في سنة 1912، وأخذ يمثل على قواعد درامية سليمة. وفي نفس السنة كوَّن بعض الهواة "جمعية أنصار التمثيل"؛ لغرض إرسائه على أصوله الفنية الصحيحة، وكان ممن انضم إلى هذه الجمعة عبد الرحمن رشدي وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور.

وينضم الشيخ سلامة حجازي إلى جورج أبيض ويؤلفان فرقة في سنة 1914 ظلت سنتين متواليتين. ونمضي في أثناء الحرب الأولى، فيؤلف عبد الرحمن رشدي فرقة مسرحية وإن لم تظل طويلًا، ويظهر نجيب الريحاني باستعراضاته الغنائية

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه-دراسة ونقد، ص140.

[2] حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث. تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه، ص164 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه، ص165.

والهزلية ويبتكر شخصية "كشكش بك" عمدة كفر البلاص، ويؤلف حينًا مع عزيز عيد فرقة تُعْنَى بالمغناة القصيرة "الأوبريت."."»[1]

«ينبغي أن نقف قليلًا عند ثلاثة، حذقوا -بفضل ثقافتهم الغربية- فن التأليف المسرحي، وهم فرح أنطون وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور. وقد ألف أولهم في سنة 1913 "مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة" وهي مسرحية اجتماعية صور فيها عيوب مجتمعنا حينئذ، وما تسرب إليه من مساوئ الحضارة الغربية ومفاسدها، وهي ضعيفة في بنائها المسرحي. غير أنه أتبعها في سنة 1914 بمسرحية تاريخية، هي مسرحية "السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم"، وهي قوية في تصميمها المسرحي وفي رسم شخوصها وتدفق الحوار وحيويته، وقد صوَّر فيها الصراع الحاد بين الشرق الشجاع المسلم والغرب المستعمر الماكر، ناثرًا خلال ذلك آراءه الاجتماعية والوطنية.

أما إبراهيم رمزي، فبدأ منذ سنة 1892 يحاول صنع مسرحيات، غير أنه لم ينضج إلا بعد عودته من البعثة إلى إنجلترا وتوفره على دراسة هذا الفن ونقل بعض دُرره الأوربية. وربما كانت مسرحية "أبطال المنصورة" التي كتبها في سنة 1915 خير مسرحياته جميعًا، وهي مسرحية تاريخية عرض فيها صورة حية من البطولة المصرية في أثناء الحروب الصليبية عرضًا تمثيليًّا رائعًا.

ونمضي فنلتقي بمحمد تيمور الذي تُوفي شابًّا في سنة 1921، وكان قد سافر بعد تخرجه من الحقوق إلى فرنسا فعكف على دراسة التمثيل. وعاد يحاول النهوض به، فكان يكتب فيه وينقد ويمثل، وما لبث أن ألف أربع مسرحيات؛ هي: مسرحية "العصفور في قفص" و"عبد الستار أفندي" و"الهاوية" و"العشرة الطيبة"، وهي وحدها التي اقتبسها عن مسرحية فرنسية، غير أنه مصَّرها، وجعل حوادثها تجري في عصر المماليك، ونقد فيها بعنف تصرفات الطبقة التركية. وقد راعى في مسرحياته أصول الفن التمثيلي مراعاة دقيقة، غير أنه كتبها بالعامية.»[2]

---

[1] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص214.

[2] المرجع نفسه، ص214 وما بعدها.

5. الفن المسرحي في الجزائر:

1.5 نشأة المسرح الجزائري: يرجع الكثير من الباحثين البداية الفعلية للمسرح الجزائري إلى زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر عام 1921م، «فالعامل الحقيقي في بدء النهضة المسرحية في الجزائر، قد كان إثر نزول أول فرقة مسرحية عربية في البلاد، يقودها الفنان العربي جورج أبيض في صيف 1921.»[1]

فالفضل في بدء النهضة المسرحية في الجزائر يعود لزيارة فرقة "جورج أبيض"، لتكون الدافع لبدء أولى خطوات المسرحية في الجزائر، «فالمسرح العربي في الجزائر بدأ أولى خطواته في السير، بعد ارتحال هذه الفرقة العربية عن أرض الوطن، وكان لعروضها المسرحية على مسارح الجزائر الصدى البعيد في نفوس النخبة.»[2]

تأسيس أول فرقة مسرحية جزائرية خلال سنة 1921م، "تأسست أول فرقة مسرحية مع مطلع العشرينيات بالجزائر خلال سنة 1921، تحت اسم جمعية الآداب والتمثيل العربي.»[3]

يقول إدريس قرقوة: «فبرزت نتيجة هذه الزيارة إلى الوجود نصوص مسرحية لجمعية الآداب والتمثيل العربي أبرزها "خديعة الغرام" تأليف رئيسها الطاهر علي شريف و مسرحية "الشفاء بعد العناء" ذات الفصل الواحد".»[4]

وقد أكد بعض المؤرخين أن هناك فرقة مسرحية زارت الجزائر قبل فرقة "جورج أبيض"، وهي فرقة مصرية تدعى فرقة "سليمان القرداحي" وكان ذلك عام 1908م، «ففرقة سليمان القرداحي سنة 1908، قامت بأول جولة مسرحية، فحطت الرحال بتونس أين لقيت نجاحا منقطعا النظير، ثم تابعت جولتها إلى الجزائر.»[5]

---

[1] محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري-دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، ص59.

[4] المرجع نفسه، ج1، ص61.

[5] جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، ص15.

لقد تضاربت الآراء حول البداية الفعلية للمسرح الجزائري، كما أثير الجدل حول مؤسس الفن المسرحي في الجزائر، إذ يرى البعض أن المؤسس الفعلي للمسرح الجزائري هو "علالو" ومنهم من يرى أنه "باشطارزي"، فيما يرى البعض الآخر أنه "رشيد القسنطيني"، هذا وليس ينكر أحد فضل الثلاثة في إرساء الأسس المسرحية في الجزائر، «إلا أن بدايات كل منهم تبين من هو الأحق بالتسمية، إذا كان علالو قد قدم عام 1923 بعض السكتشات الفكاهية مثل "المشحاح والخادم" ...، والقسنطيني فكانت بدايته عام 1927 حيث قدم مسرحية "العهد الوافي"، أما باشطارزي فقد كانت بدايته قبل زميليه حيث قدم عام 1919 مسرحية "جهلاء مدعون بالعلم.»[1]

مما يجب الإشارة إليه هو أن "علالو" بمسرحيته "جحا" التي لاقت النجاح، يحسب له التفوق والسبق عن غيره في الفن المسرحي وتحبيبه إلى الجمهور، يقول أحمد بيوض: «ذلك بعد نجاح مسرحيته المشهورة "جحا"، التي لقيت نجاحا باهرا وتقبلا واسعا من طرف الجمهور، حيث حضرها أكثر من 1500 مشاهد، كما أنها عرضت أكثر من عشر مرات، وفي عدة مدن جزائرية وفي صالات مختلفة.»[2]

2.5 عوامل نشأة المسرح الجزائري: من العوامل التي ساهمت في نشأة المسرح الجزائري:

* «التأثر بالحركة المسرحية للمستوطنين بالجزائر، قلما تخلو مدينة جزائرية كبرى من قاعة للمسرح البلدي، أنشأتها الإدارة الاستعمارية والتي تهدف –مع بداية إنشاءها– إلى استقبال الفرق المسرحية الفرنسية.»[3]

* «زيارة الفرق المسرحية العربية للجزائر وأهمها فرقة جورج أبيض سنة1921م، و التي كان لها صدى كبير في الساحة الثقافية الجزائرية.»[4]

---

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري–نشأته وتطوره، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص39.

[3] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ج1، ص63.

[4] محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، ص13.

* «ظهور الصحافة ذات الاتجاهات المختلفة والجمعيات و النوادي الفكرية والأدبية والفرق الفنية و الرياضية.»[1]

* «ظهور نخبة هامة من الممثلين المسرحيين، الذين شدوا انتباه الجمهور منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري بمسرحيات جيدة وأدوار جادة وأسلوب هزل وسخرية، اتبعه كثير منهم أمثال: "رشيد القسنطيني"، "علالو علي"، "محي الدين بشطارزي".»[2]

[1] إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ج1، ص64.

[2] المرجع نفسه، ج1، ص65.

المحاضرة الثالثة عشر: أدب الرحلة

1. ماهيتها:

1.1 لغة: جاء في "لسان العرب" ما نصه: «رحل: الرَّحْل: مَرْكَبٌ لِلْبَعِيرِ وَالنَّاقَةِ، وَجَمْعُهُ أَرْحُلٌ ورِحَالٌ، قَالَ طَرَفَةُ:

جازتِ البِيدَ إلى أَرْحُلنا ... آخِرَ اللَّيْلِ، بيَعْفُورٍ خَدِر

والرِّحَالَة: نَحْوُهُ، كُلُّ ذَلِكَ مِنْ مَرَاكب النِّسَاءِ، وأَنكر الأَزهري ذَلِكَ، قَالَ: الرَّحْل فِي كَلَامِ الْعَرَبِ عَلَى وُجُوهٍ. قَالَ شَمِرٌ: قَالَ أَبو عُبَيْدَةَ الرَّحْل بِجَمِيعِ رَبَضه وحَقَبه وحِلْسه وَجَمِيعِ أَغْرُضه، قَالَ: وَيَقُولُونَ أَيضاً لأَعواد الرَّحْل بِغَيْرِ أَداة رَحْلٌ، وَأَنْشَدَ:

كأَنَّ رَحْلي وأَداةَ رَحْلي ... عَلَى حَرَابٍ، كأَتان الضَّحْلِ

قَالَ الأَزهري: وَهُوَ كَمَا قَالَ أَبو عُبَيْدَةَ وَهُوَ مِنْ مَرَاكِبِ الرِّجَالِ دُونَ النِّسَاءِ ...

قَالَ الأَزهري: فَقَدْ صَحَّ أَن الرَّحْل والرِّحَالَة مِنْ مَرَاكِبِ الرِّجَالِ دُونَ النِّسَاءِ. والرَّحْل فِي غَيْرِ هَذَا: مَنْزِلُ الرَّجُلِ وَمَسْكَنُهُ وَبَيْتُهُ. وَيُقَالُ: دَخَلْتُ عَلَى الرَّجُل رَحْله أَي مَنْزِلَهُ ...

والرَّاحُولُ: الرَّحْل، وإنه لخَصيب الرَّحْل. وانتهينا إِلَى رِحَالِنا أَي مَنَازِلِنَا. والرَّحْل: مَسْكَنُ الرَّجُلِ وَمَا يَصْحَبُهُ مِنَ الأَثاث ... قَالَ: والتَّرْحِيل والإِرْحَال بِمَعْنَى الإِشخاص والإِزعاج. يُقَالُ: رَحَلَ الرجلُ إِذا سَارَ، وأَرْحَلْتُهُ أَنا. وَرَجُلٌ رَحُول وَقَوْمٌ رُحَّل أَي يَرْتَحِلُونَ كَثِيرًا. ورَجُل رَحَّال: عَالِمٌ بِذَلِكَ مُجِيدٌ لَهُ. وإِبل مُرَحَّلَة: عَلَيْهَا رِحالُها، وَهِيَ أَيضاً الَّتِي وُضِعت عَنْهَا رِحَالُها ... والتَّرَحُّل والارْتِحَال: الِانْتِقَالُ وَهُوَ الرِّحْلَة والرُّحْلَة. والرِّحْلَة: اسْمٌ لِلِارْتِحَالِ للمَسير. يُقَالُ: دَنَتْ رِحْلَتُنا. ورَحَلَ فُلَانٌ وارْتَحَلَ وتَرَحَّلَ بِمَعْنًى ... ابْنُ سِيدَهْ: الرُّحْلة السَّفْرَة الْوَاحِدَةُ. والرَّحِيل: اسمُ ارْتِحَالِ الْقَوْمِ لِلْمَسِيرِ، قَالَ:

أَما الرَّحِيلُ فَدُونَ بعدِ غَدٍ، ... فَمَتَى تَقُولُ الدَّارَ تَجْمَعُنا؟

والرَّحِيل: القَوِيُّ عَلَى الِارْتِحَالِ وَالسَّيْرِ، والأُنثى رَحِيلَة. وَفِي حَدِيثِ النَّابِغَةِ الْجَعْدِيِّ: أَن ابْنَ الزُّبَيْرِ أَمَرَ لَهُ براحلةٍ رَحِيل، قَالَ الْمُبَرِّدُ: رَاحِلَة رَحِيل أَي قَوِيٌّ عَلَى الرِّحْلة، كَمَا يُقَالُ فَحْل فَحِيل ذُو فِحْلة، وجَمَل رَحِيل وَنَاقَةٌ رَحِيلة بِمَعْنَى النَّجِيبِ والظَّهِير، قَالَ: وَلَمْ تَثْبُتِ الْهَاءُ فِي رَحِيل لأَن الرَّاحِلَة تَقَعُ عَلَى الذَّكَر. والمِرْتَحَل: نَقِيضُ المحَلِّ، وأَنشد قَوْلَ الأَعشى:

إِنَّ مَحَلًّا وإِنَّ مُرْتَحَلًا

يُرِيدُ إِنَّ ارْتِحَالًا وإِنَّ حُلولًا، قَالَ: وَقَدْ يَكُونُ المرْتَحَل اسْمَ الْمَوْضِعِ الَّذِي يُحَلُّ فِيهِ. قَالَ: والتَّرَحُّل ارْتِحَالٌ فِي مُهْلَة، ويفسر قوله زُهَيْرٌ:

ومَنْ لَا يَزَلْ يَسْتَرْحِل النَّاسَ نفسَه، وَلَا يُعْفِها يَوْمًا مِنَ الذُّلِّ، يَنْدَم

تَفْسِيرَيْنِ: أَحدهما أَنه يَذِلُّ لَهُمْ حَتَّى يَرْكَبوه بالأَذى وَيَسْتَذِلُّوهُ، وَالثَّانِي أَنه يسأَلهم أَن يَحْمِلوا عَنْهُ كَلَّه وثِقْله وَمُؤْنَتَهُ، وَمَنْ قَالَ هَذَا الْقَوْلَ رَوَى الْبَيْتَ:

وَلَا يُعفها يَوْمًا مِنَ النَّاسِ يُسأَم

قَالَ ذَلِكَ كُلَّهُ ابْنُ السِّكِّيتِ فِي كِتَابِهِ فِي الْمَعَانِي وَغَيْرِهِ. الْجَوْهَرِيُّ: واسْتَرْحَله أَي سأَله أَن يَرْحَلَ لَهُ. ورَحْلُ الرجلِ: مَنْزِلُه ومسكنُه، وَالْجَمْعُ أَرْحُل ...»[1]

وأما في معجم "الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية": «[رحل] الرَحْلُ: مسكن الرجُل وما يستصحبه من الأثاث. والرحل أيضا: رَحْلُ البعير، وهو أصغر من القَتَب. والجمع الرِحالُ، وثلاثة أَرْحُلٍ ... ورَحَلْتُ البعير أَرْحَلُهُ رَحْلاً، إذا شددتَ على ظهره الرَحْلَ ... ورَحَلَ فلان وارْتَحَلَ وتَرَحَّلَ بمعنىً، والاسمُ الرَحيلُ. واسْتَرْحَلَهُ، أي سأله أن يَرْحَلَ له. أبو عمرو: الرُحْلَةُ بالضم: الوجهُ الذي تريده.

يقال: أنتم رحلتي، أي الذين أَرْتَحِلُ إليهم. والرَحْلَةُ بالكسر: الارْتِحالُ ... وراحَلْتُ فلاناً، إذا عاونتَه على رِحْلَتِهِ. وأَرْحَلْتَهُ، إذا أعطيتَه راحِلَةً. ورَحَّلْتَهُ بالتشديد، إذا أظعنته من مكانه وأرسلتَه. ورجلٌ مُرْحِلٌ، أي له رَواحِلٌ كثيرة، كما يقال معرب.»[2]

رحَلَ عن يَرحَل، رَحيلاً وتَرْحالاً ورِحْلَةً، فهو راحِل، والمفعول مرحول عنه.

---

[1] انظر، ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص.ص 277.274.

[2] انظر، الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج4، ص1706 وما بعدها.

رحَل الشَّخصُ/ رحَل الشَّخصُ عن بلده: سار ومضى "مكَث هنا بعض الوقت ثم رحل-غدًا يوم الرّحيل- صحبتك السلامة في حِلِّك وتَرْحالك: في إقامتك وسفرك- استعدّ/تهيّأ للرّحيل حمَل عصا التَّرحال: ذهب- رحل إلى الأَبَد: مات، تُوفّي.»[1]

إن لفظة "الرحلة" في مدلولها اللغوي تحيل إلى الحركية والسير والانتقال من حال إلى حال، ومن مكان إلى مكان.

2.1 اصطلاحا: يقول حسني محمود حسين: «منذ دب الإنسان على هذه الأرض وهو يحاول اكتشاف ما يحيط به من أسرارها بقصد التعرف والسيطرة على ما يكتنفه من الحياة، لا فرق في ذلك من حيث المبدأ بين ارتياده بقعة تجاوره من نفس الغابة التي يأوي إليها أو غزوه غابة أخرى، وبين ارتياده أطراف الفضاء أو غزوه أجوازه البعيدة. ويوم يحط قدمه على سطح القمر أو أي كوكب آخر سيبدأ يعيد سيرة أبيه الأقدم عندما حط هو الآخر بقدميه على سطح الأرض، وانتصب على ساقيه يذرع، متوجساً، ما حوله منها، ولكن مع فارق الأداة العلمية، واختلاف الوسيلة والإمكانات التي توفرت له على مدى هذا التاريخ الإنساني، الذي خط ذلك الأب الأقدم أول حروفه بتلك الخطوات الأولى في رحلة الحياة الآدمية. وتوسع الإنسان برحلاته على مدى الدهور، ولم يعد يقصرها على سطح الكرة الأرضية، فراح يتشوف رحلات أعجزته قدرته عن تحقيقها بالفعل، فلجأ إلى خياله وفكره يجوس بها خلال عوالم ودنى أخرى، على غرار ما فعل آحاد نابهون من بنيه يعدهم الزمان على أصابع اليد الواحدة. وجاء إنسان القرن العشرين ليبدأ بالفعل تحقيق ما عجز عنه أسلافه بغير الخيال. وهكذا فإن حياة الإنسان رحلة دائمة لا تتوقف إلا على تخوم الأبدية. ويوم يعجز عن افتضاض أسرار الحياة والأكوان حوله بالرحلة أو بالخيال فلسوف تكون قدماه تقتربان به من تلك التخوم .. ولربما تكون رحلة من نوع جديد!»[2]

تتراوح الرحلة بين المشافهة أو الكتابة فهي وسيلة للتطلع على الأنماط الحياتية للآخر، والانفتاح على ثقافات الأمصار والبلدان الأخرى، «تعد الرحلة كتابة ملتبسة سواء على مستوى الهوية والأجناس Générique، أو على مستوى محاورتها

[1] أحمد مختار وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج2، ص869.

[2] حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، ص5.

في سياق نظرية الأدب لأجناس أدبية أو غير أدبية تخلقت من صلب الرحلة وتخلقتها أيضا بصيغ وأنماط كتابية أو شفاهية متعددة.»[1]

بناء على ما سبق ذكره، «فالرحلات منابع ثرة لمختلف العلوم، وهي بمجموعها سجل حقيقي لمختلف مظاهر الحياة ومفاهيم أهلها على مر العصر. فالرحالة وهو يطوي الأرض أثناء رحلته يغطي في نفس الوقت ملاحظة مظاهر مختلفة في الحياة يشاهدها أو يسمعها أحياناً وينقلها في رحلته. ولا شك أن الرحالين يختلفون فيما بينهم في دقة ملاحظتهم وفي درجة اهتمامهم وفي نوع هذا الاهتمام، كما يختلفون أيضاً في درجة صدقهم وأمانتهم وفي تنوع فهمهم للأمور تحت الظروف المتغايرة التي يخضعون لها، ومع ذلك، فإننا ننظر من هذه الناحية إلى الرحلات كمبدأ وككل، مهما كان بينها من اختلاف وتنوع في الاتجاه والتقدير.»[2]

2. أدب الرحلة: ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: «أن أدب الرحلة مجموعة من الآثار الأدبية التي تناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي شاهدها أو يسرد مراحل رحلته مرحلة بمرحلة أو يجمع بين كل هذا في آن واحد.»[3]

أما ناصر الموافي فيعرف أدب الرحلة بقوله: «ذلك النثر الذي يصف رحلة ورحلات واقعية، قام بها رحالة متميز موازنا بين الذات والموضوع من خلال مضمون وشكل مرن بهدف التواصل مع القارئ والتأثير فيه.»[4]

وأما شعيب حليفي فيعرف أدب الرحلة على أنه: «فن من فنون النثر العربي وتشكيل نص ذاتي شخصي بخصوص من ن الأنا والآخر ... يتبين مكتفي فيشكل معين لتعبير عن رؤية معينة، انطلاقا من خطاب مفصح عنه في البداية، أو مضمر في تضاعيف السرد والوصف والتعليقات.»[5]

---

[1] عبد الرحيم مؤدن، الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر-مستويات السرد، ص23.

[2] حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، ص6.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص17.

[4] ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص41.

[5] شعيب حلفي، الرحلة في الأدب العربي-التجنيس آليات الكتابة خطاب المتخيل ورؤيته، ص45.

أدب الرحلة فن نثري يتشكل من ذاتية الرحالة وانفتاحه على الآخر يجسدها في طابع سردي حكائي، في حين يعرفه سعيد بن سعيد العلوي: «بأنه جنس أدبي له من الصفات والخصائص ما يكفي لتمييزه عن الأجناس الأدبية، كونه خطاب مخصوص له منطقة الذاتي وبناؤه ومكوناته، يجمع بين الإفادة عندما يخبرنا عما يراه، والإمتاع لما يرصد لنا ما هو عجيب، الأمر الذي يجعل الرحالة يتقمص شخصية السارد أو القاص.»[1]

فحسب هذا السياق أن الرحلة وليدة فن من الفنون الأدبية، وقد تكون الرحلة مشافهة أو كتابة فهي وسيلة للمعرفة والانفتاح على العالم، وعليه فأدب الرحلة: «نص مفتوح لا يمكنه أن يتسيج في خانة محددة، تحس بصفة معينة تضيق من تحرره، واتساعه وانتشاره، وهجومه الضروري على حقول أخرى.»[2]

3. دوافع الرحلة: من أهم الدوافع التي تحفز على الرحلة، وتدفع بالإنسان إلى حب التطلّع والاستكشاف، والانتقال من مكان إلى آخر، نذكر:

1.3 الدوافع الدينية: يعتبر الدافع الديني والأساسي من وراء الرحلة هو الشوق والتوق إلى زيارة بيت الله لأداء مناسك الحج، وزيارة البقاع المقدسة، يقول فؤاد قنديل: «كأن يرتحل للحج إلى الأماكن المقدسة تلبية لنداء الرحمن وتوبة، وتطهير النفس من دنس الذنوب، وعهدا للسير على الصراط المستقيم وأملا في المغفرة، ومن قبيل ذلك التبشير بالدين أو زيارة المقابر.»[3]، ويقول حسني محمود حسين: «حاجة دينية اقتضت وصف طرق الحج لتعيين محطات القوافل ومنازل الحجاج بين البلاد والأماكن المقدسة في الجزيرة. ثم إن كثيراً من الحجاج والتجار قد وصفوا في كتب خاصة الطرق والبلاد التي رأوها.»[4]

---

[1] سعيد بن سعيد العلوي، أوربا في مرآة الرحلة–صورة الآخر في أدب الرحلة المغربية المعاصرة، ص14.

[2] شعيب حليفي، في الأدب العربي، ص40.

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

[4] حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، ص5.

2.3 الدوافع العلمية: «عَن كثير بن قيس قَالَ كُنْتُ جَالِسًا مَعَ أَبِي الدَّرْدَاءِ فِي مَسْجِد دمشق فَجَاءَهُ رَجُلٌ فَقَالَ يَا أَبَا الدَّرْدَاءِ إِنِّي جِئْتُكَ مِنْ مَدِينَةِ الرَّسُولِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مَا جِئْتُ لِحَاجَةٍ قَالَ فَإِنِّي سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: "مَنْ سَلَكَ طَرِيقًا يَطْلُبُ فِيهِ عِلْمًا سَلَكَ اللَّهُ بِه طَرِيقًا مِنْ طُرُقِ الْجَنَّةِ وَإِنَّ الْمَلَائِكَةَ لَتَضَعُ أَجْنِحَتَهَا رِضًا لِطَالِبِ الْعِلْمِ وَإِنَّ الْعَالِمَ يسْتَغْفر لَهُ من فِي السَّمَوَات وَمَنْ فِي الْأَرْضِ وَالْحِيتَانُ فِي جَوْفِ الْمَاءِ وَإِنَّ فَضْلَ الْعَالِمِ عَلَى الْعَابِدِ كَفَضْلِ الْقَمَرِ لَيْلَةَ الْبَدْرِ عَلَى سَائِرِ الْكَوَاكِبِ وَإِنَّ الْعُلَمَاءَ وَرَثَةُ الْأَنْبِيَاءِ وَإِنَّ الْأَنْبِيَاءَ لَمْ يُوَرِّثُوا دِينَارًا وَلَا دِرْهَمًا وَإِنَّمَا وَرَّثُوا الْعِلْمَ فَمَنْ أَخَذَهُ أَخَذَ بِحَظٍّ وَافِرٍ". رَوَاهُ أَحْمَدُ وَالتِّرْمِذِيُّ وَأَبُو دَاوُدَ وَابْنُ مَاجَهْ وَالدَّارِمِيُّ وَسَمَّاهُ التِّرْمِذِيُّ قَيْسَ بن كثير. قال الألباني: حديث حسن.»[1]

قد تكون الرحلة لغرض طلب العلم واكتساب العلوم والمعارف، بالسفر إلى المشايخ مثلا أو زيارة المكتبات في البلاد الأخرى، «بغرض الاستزادة من العلم في منطقة أخرى من العالم، ذاع صيت أبنائها في مجالات العلوم كالفقه والطب والهندسة والعمارة وغيرها.»[2]

يقول حسني محمود حسين: «ولا شك أن طلب العلم في مراكز البلاد كان يقتضي رحلة طلابه من أطراف ومدن عديدة في أنحاء البلاد إلى مراكز العلم فيها، يساعدهم وحدة البلاد السياسية والدينية والثقافية.»[3]

3.3 الدوافع السياسية: يقول فؤاد قنديل: «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]

---

[1] التبريزي، مشكاة المصابيح، ج1، ص74.

[2] فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ص20.

[3] حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، ص5.

[4] فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ص20.

4.3 الدوافع السياحية والثقافية: يقول فؤاد قنديل: «تصدر عن رغبة في الطواف نفسه والسفر لذاته، وحب التنقل وتغيير الأجواء، والمناظر وتجديد الدماء بالمشاهدة والمغامرة، ومعرفة الجديد من خلق الطبيعة، والبشر، واكتشاف الخبرة بالمسالك والطبائع، وقد تكون لتعرف المعالم الشهيرة، كالآثار والمنارات والأبراج أوالكهوف والغرائب والعجائب.»[1]

يغلب على الإنسان طابع حب المعرفة والرغبة في الاستطلاع والاستكشاف، والانفتاح على العالم الآخر، رغبة في التحرر والتمتع بالحياة، لذلك تجد الرحالة يسجلون كل ما مرّ عليهم بتفاوت بين الصدق والتخييل.

5.3 الدوافع الاقتصادية: قد تكون الرحلة «للتجارة وتبادل السلع أو لفتح أسواق جديدة لمنتجات محلية، أو جلب سلع تتوافر في بلاد أخرى وتندر في بلد المسافر، وقد يكون هربا من الغلاء وسعيا وراء الرخص والسير والوفرة أو العمل.»[2]

كان الرحالة يرتحلون من أجل التجارة وتبادل السلع والبضائع، سعيا منهم لتحسين المستوى المعيشي.

6.3 الدوافع الصحية: يقول فؤاد قنديل: «كالسفر للعلاج أوالاستشفاء، أو إراحة النفس من ألوان العناء وتخليصها من الكدر كالارتحال إلى المناطق الريفية ونحوها، وقد يكون هربا من وباء أو طاعون أوتلوث.»[3]

4. نشأة أدب الرحلة عند العرب وتطوره:

عرف العرب منذ القديم الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر، نتيجة الحياة البدوية القائمة على أساس الترحال، وذلك من أجل التجارة وضمان الاستقرار وكسب سبل العيش، فكانوا يشدون الرحل بغرض الصيد والتجارة طلبا للرزق: «وفي السنوات العجاف تلك نجدهم قد هجروا مضاربهم إلى أكناف المدن، وإلى مواضع المياه الشحيحة، وقد تمتد سنوات

---

[1] المرجع السابق، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص20.

الجفاف وتعم سائر الإقليم، وعندئذ تضطر القبائل إلى هجر ديارها إلى أرض بعيدة تختارها دار إقامة إلى حين ... فقد اشتغلوا بنقل المتاجر عبر فيافي الجزيرة العربية.»[1]

وقد فصّل في أدب الرحلة عند العرب عبر العصور حسني محمود حسين في قوله: «ومن الطبيعي أن العرب لم يبدأوا في تمثل الخبرات الخاصة بهم إلا بعد رسوخ قدمهم وازدياد معارفهم العلمية. حتى أنه "يمكن القول بأن مصنفات المسلمين لم تنشأ فرعاً متميزاً بنفسه عن فروع التأليف الأخرى إلا بعد عام 800 للميلاد". فعظمة الدولة في ذلك الحين هيأت لهم آفاق الاتصال القوي مع غيرهم عن طريق السفارات والبعثات مما فتح لهم أبواب معرفة عملية جديدة عرفوا من خلالها أخبار مجاوريهم معرفة دقيقة. ومن أقدم من يذكرونهم في هذا الباب سلام الترجمان الذي يقال أن الخليفة الواثق (842-847) أرسله في بعثة إلى بلاد الصين ليشاهد السد الذي بناه الإسكندر في ديار يأجوج ومأجوج، وعادت الرحلة لتقص على الناس أخبار الصين وعجائبها. وكذلك فإن هناك بعثات دينية كان لبعض أفرادها دور في ميدان الرحلات والكتابة فيها، كالبعثة التي أرسلها الخليفة المقتدر عام 1921م إلى بلاد البلغار حين كان ملكها قد طلب بعثة دينية سبب دخول كثير من البلغار في الإسلام. ورأس هذه البعثة (ابن فضلان) ووضع كتاباً وصف فيه تلك البلاد وذكر عادات أهلها وأحوالهم ... نجد أن القرن العاشر الميلادي يمثل من هذه الناحية فترة النضج التام، فقد زخر بمصنفات مهمة بلغت أوج التطور الخلاق كحركة مستقلة قائمة بذاتها، إذ "تم في هذا القرن تشكيل ما يسمى بالمدرسة الكلاسيكية للجغرافيا العربية .. وقد بلغ عدد الرحالة في هذا القرن حداً كبيراً"، نذكر منهم إبن حوقل والمقدسي والإصطخري وأبا زيد البلخي والمسعودي الذي يعد أعظم الجغرافيين أصالة في هذا القرن. وقد يفسر هذا النضج على الرغم من الضعف السياسي للدولة الإسلامية بنضج الحضارة وتأصلها، وبعدم فعالية هذا الضعف القائم على الانقسام الداخلي، لأنه لم يؤثر على وحدة البلاد الدينية والثقافية بخاصة. ويطلع علينا في القرن الحادي عشر اسم أبي الريحان محمد البيروني، الذي كان قد التحق بالسلطان محمود الغزنوي في غزنة سنة 1017م حيث قام بعدة رحلات علمية في بلاد الهند التي قضى فيها نحو أربعين سنة، ووضع كتابه

[1] عبد الفتاح محمد وهيبة، جغرافية المسعودي بين النظرية والواقع-من الأدب الجغرافي في التراث العربي، ص51.

"تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة"، ومع ذلك، فهو كتاب يستحيل "اعتباره كتاباً جغرافياً، بالمعنى الضيق للفظ .. فالمكانة الأولى عنده تحتلها الحضارة الروحية للهند، وقليل من فصوله الثمانين يمس موضوعات جغرافية بحتة، وهو ينتمي إلى طراز آخر من المؤلفات" إذ هو أقرب إلى مصنفات البحوث العقلية منه إلى المصنفات الجغرافية وبعد القرن الحادي عشر، وإن ظلت بعض المصادر الأدبية وخاصة الكتب التاريخية تزودنا بالمعارف الجغرافية المعتمدة على المعاينة، فقد أخذت الكتب الجغرافية الصرف يتميز طابعها أكثر فأكثر بالتنسيق الأدبي للمواد الواردة في المصنفات المتقدمة. وبدأ بعد ذلك نمط آخر ينال القبول لدى الجمهور، ذلك هو وصف الرحلات. "ولم تدون الرحلات على هيئة كتب (المسالك) المعروفة لنا، بل دونت على هيئة مذكرات يومية مع تفاوت في الدقة فيما يتعلق بتدوينها من يوم لآخر .. وأول من وضع الأساس لهذا الفن حسب علمنا، وكان ذلك قبل نصف قرن من ابن جبير، هو الفقيه أبو بكر محمد ابن العربي (468-543هـ/1076-1148م). وأصله من إشبيلية، ولكن لم يلبث أن غادرها إلى المشرق بعد زوال دولة آل عباد .. وكان هدفه الدراسة (فطاف في الشام والعراق والحجاز ومصر وعاد إلى الأندلس) .. أما وصف رحلته فمفقود، وكان يحمل عنوان–الرحلة .. أو ترتيب الرحلة – وقد نقل عنه ابن خلدون والمقري".

وجاء ابن جبير بعد ابن العربي ليؤصل هذا الاتجاه في كتابة الرحلة بصياغة أدبية عالية، حتى ليمكن القول بأن كتب الرحلات تبدأ من هذا العهد برحلة ابن جبير، وتلاه فيما بعد بحوالي قرنين ابن بطوطة ليقدم في ظروف خاصة نمطاً جديداً من الرحلات يختلف عن سابقه، ابن جبير، في أنه نحا منحى الغرائب والخرافات في رحلته ...

وابتداء من القرن الثالث عشر يبدأ طابع الرحلة في (طلب العلم) يطغى على نمط الرحلة، كما نشاهد في رحلة أبي محمد العبدري، وابن عمر عبد الله بن رشيد النشريسي، وفي هذا النمط من الرحلة يحتل الصدارة لدى صاحبها التعريف بأساتذته وبالعلماء الذين التقى بهم ووصف المكتبات ودور العلم التي زارها، ونحا بعضهم هذا النمط من الرحلة منحى آخر، استند فيه الرحالة على أساس ترجمة حياته الشخصية (أوتو بيوجرافيا) والتعريف بنفسه، وقد يتحول فيه أحياناً إلى معجم للسير يترجم فيه، لشيوخه وللعلماء الذين التقى بهم وإلى معرض لمختارات أدبية تعطي فكرة جيدة عن الذوق الأدبي

لعصره، وأكثر من يمثل هذا الاتجاه عبد الرحمن بن خلدون في كتابه "التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً"، وسيكون هو الآخر موضع دراسة ونقد في هذه الدراسة كمثال على هذا الاتجاه ...

شهدت القرون التالية لابن جبير كثيرين من الرحالة الذين أغنوا الأدب العربي وبعض العلوم العربية الأخرى بما كتبوه في رحلاتهم من أمثال عبد اللطيف البغدادي وياقوت الحموي وابن سعيد والعبدري في القرن الثالث عشر، وابن بطوطة وابن خلدون ومحمد بن رشيد الفهري الأندلسي ومحمد التجاني في القرن الرابع عشر، ثم رحلة الظاهري والملك قايتباي في القرن الخامس عشر، وحتى هذا القرن فقد ظل العرب متفوقين في ميدان الرحلات إلى أن قامت حركات الاستكشاف الأوروبية، وكان العرب قد منوا بفترة من التأخر امتدت ثلاثة قرون أو يزيد، عم خلالها الضعف والجهل في جميع ميادين الحياة، وانصرف الكثيرون عن الحياة إلى الزهد ولم يصلنا خلال هذه القرون شيء ذو بال من الرحلات، فقد اقتصرت إلى حد كبير على زيارة إستانبول عاصمة الخلافة العثمانية أو على الحج وزيارة الأماكن المقدسة الإسلامية والمسيحية. ومن أبرز هذه الرحلات رحلة عبد الله المراكشي العياشي، ورحلة عبد الغني النابلسي ورحلة علي الجبيلي، وظل هذا الجمود العام يطبق على أدب الرحلة في جملة ما يطبق عليه من حياة الأمة العربية حتى كانت النهضة الحديثة ففتحت على أساسها أبواب أوروبا على البلاد العربية، وراح الكثيرون من أبنائها يرحلون إلى تلك البلاد طلباً للعلم أو العمل أو السياحة أو غيرها، فبدأ أدب الرحلة ينتعش، وبدأت زهوره في التفتح من جديد. وكان فيض عميم من هذا الأدب، في القرنين الأخيرين. ومن أبرز أصحابه في القرن الماضي الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي، وشهاب الدين الألوسي، وعبد الله وأحمد فارس الشدياق، وسليان البستاني، وسوف نعرض إلى رحلة كل من الطهطاوي والشدياق في هذه الدراسة.

أما في القرن العشرين فقد زاد الاتصال وتعمقت آثاره، ونضجت العلوم والتفكير أكثر مما كان عليه، وزاد الوعي واليقظة، وكثر الرحالون من أمثال محمد الخضر حسين، والورتلاني، والبتانوني، ومحمد حسين هيكل، وطه حسين، وحسين فوزي، وأمين الريحاني وكثيرون غيرهم.»[1]

[1] انظر، حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، ص.ص 15.11.

ومنذ القرن الثالث هجري عرف أدب الرحلة تطورا وازدهارا كبيرا إلى غاية عصر النهضة، وقد ساهم في ذلك مجموعة من المؤرخين في تطور هذا الفن، نذكر منهم: «المؤرخ المعروف بهشام الكلبي الذي يعد نموذجا للرحالة الخبير بالجزيرة العربية، وقد صنف العديد من المؤلفات أهمها: كتاب "الأقاليم"، كتاب "البلدان"، "البلدان الصغيرة" "الأصمعي"، رسالة في صفة الأرض والسماء والنباتات، وتلميذه "سعدان بن المبارك" الذي ألف كتاب "الأرضين والمياه والجبال والبحار.»[1]

5. قيمة أدب الرحلة عند العرب وأهميتها:

للرحلات قيمتان عظيمتان: قيمة علمية، وأخرى أدبية، يقول حسني محمود حسين: «أما القيمة العلمية، فقد تأتت لها مما تحتويه معظم هذه الرحلات من كثير من المعارف الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها، مما يدونه الرحالة تدوين المعاين في غالب الأحيان من جراء اتصاله المباشر بالطبيعة الناس وبالحياة خلال رحلته. وإذا حددنا هذه العلوم بأنها تسجيل للظاهرات المختلفة المتعلقة بميادينها ودراسة هذه الظاهرات وتفسيرها، فإن الرحالة يمثل دور الناقل لهذه الظاهرات ليضعها بين أيدي الجغرافيين أو المؤرخين أو علماء الاجتماع مثلاً، كل بحسب اختصاصه ... ومن المعروف أن بعض المؤرخين والجغرافيين العرب يعتبرون رحالين، إذ كانوا يجمعون مواد موضوعاتهم عن طريق الرحلة قبل أي طريق آخر ... ولم تقتصر إفادتهم في ميدانهم هذا على البلاد الإسلامية وحدها، وإنما تعدوها في رحلاتهم وأخبارهم إلى بلاد أجنبية أخرى في آسيا وأفريقيا وفي أوروبا فيما بعد، ولما يكن وصلها الإسلام، فأمدونا عنها بمعلومات من الدرجة الأولى خصوصاً إذا قورنت هذه المعلومات بما كان يعرفه العالم عنها في العصور الوسطى حتى الكشوف الجغرافية المتأخرة لدى الأوروبيين. ولقد كان للرحالة العرب في العصور الوسطى فضل كبير قدموه للإنسانية كجغرافيين، ويتجلى في حفظهم ودراستهم للمادة الجغرافية الهائلة التي أورثها العلماء اليونان من أمثال إسترابون وبلينيوس وبطليموس القلوذي وغيرهم، للعصور الوسطى، واستفادتهم من هذه المادة استفادة كبيرة. ولا يقلل كثيراً من قيمة ما كتبه الرحالون العرب في المادة الجغرافية ما خضعوا فيه

[1] ناصر عبد الرزاق موافي، الرحلة في الأدب العربي، ص37.

للنظريات الموروثة عن الأوائل، أو ما نقلوه من خرافات الشعوب وأساطيرها دون أن يحكموا فيه العقل وملكة النقد والتحليل التي يبدو أنها كانت ضعيفة لديهم في غالب الأحيان ...»[1]

يقول حسني محمود حسين: «وأما القيمة الأدبية في الرحلات فتتجلى في ما تعرض فيه موادها من أساليب ترتفع بها إلى عالم الأدب، وترقى بها إلى مستوى الخيال الفني.

وبرغم ما يتسم به أدب الرحلات من تنوع في الأسلوب من السرد القصصي إلى الحوار إلى الوصف وغيره فإن أبرز ما يميزه أسلوب الكتابة القصصي الجاهلية كان لهم رحلاتهم التجارية إلى بلاد العراق والشام واليمن وغيرها، ثم إن بعض الشعراء كانت لهم رحلاتهم في داخل الجزيرة وإلى خارجها.

ومع أن هذه الرحلات لم يدون منها شيء أكثر مما ورد في مضامين الشعر وكتب اللغة فيما بعد، إلا أنه لا بد أنها أفادت العرب فوائد عملية جلي في فتوحاتهم التي انطلقوا فيها إلى ما جاورهم من بلاد لهم بها سابق معرفة عن طريق هذه الرحلات وغيرها من مثل رحلات عبور البدو.»[2]

---

[1] انظر، حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، ص.ص 8.6.

[2] حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، ص8 وما بعدها.

المحاضرة الرابعة عشر: الرسائل الأدبية

1. مفهوم الرسالة:

1.1 لغة: ورد في "الصحاح" ما نصه: «(رسل) شَعْرٌ رَسْلٌ، أي مُسْتَرْسِلٌ. وبعيرٌ رَسْلٌ، أي سَهْلُ السَيْرِ. وناقةٌ رَسْلَةٌ. وقولهم: افْعَلْ كذا وكذا على رَسْلِكَ بالكسر، أي ائتد فيه، كما يقال: على هِينَتِكَ. ومنه الحديث: " إلاَّ مَنْ أَعطى في نَجْدتها ورِسْلِها "، يريد الشدة والرخاء. يقول: يعطى وهي سمان حسان يشتد على مالكها إخراجها، فتلك نجدتها، ويعطى في رسلها وهى مهازيل مقاربه. والرسل أيضا: اللبن. وقد أَرْسَلَ القومُ، أي صار لهم اللبنُ من مواشيهم. والرَسَلُ بالتحريك: القطيع من الإبل والغنَم. قال الراجز: أقول للذائد خوص برسل إني أخاف النائبات بالأول والجمع الإرسال. قال الرجز: يا ذائديها خوصا بإرسال ولا تذوداها ذياد الضلال.

ويقال: جاءت الخيل أَرْسالاً، أي قطيعاً قطيعاً. وراسَلَهُ مُراسَلَةً فهو مُراسِلٌ ورَسيلٌ. وامرأةٌ مُراسِلٌ، وهي التي يموت زوجُها أو أحسّتْ منه أنّه يريد تطليقَها، فهي تَزَيَّنُ لآخرَ وتراسله. ومنه قول جرير: يمشى هبيرة بعد مقتل شيخه مشى المراسل أوذنت بطلاق يقول: ليس يطلب بدم أبيه. وأَرْسَلْتُ فلاناً في رِسالةٍ، فهو مُرْسَلٌ ورَسولٌ، والجمع رُسْلٌ ورُسُلٌ. والمرسلات: الرياح، ويقال الملائكة.»[1]

أما في "معجم اللغة العربية المعاصرة" فوردت عدة معان لـ "الرسالة" تراوحت بين المفاهيم القديم للفظة والمستحدثة منها: «رِسالة [مفرد]: ج رِسالات ورسائل:

* خطاب "حرَّر رسالة- بعَث برسالة مسجَّلة- رسالة مُشفَّرة" حَمَام رسائليّ: حمام يقوم بحمل الرسائل ويسمَّى (حمام زاجل) - رسائل ديوانيّة: مكاتبات تختصّ بتصريف شئون الدولة.

*كتابٌ موجز يشتمل على قليل من المسائل تكون ذات موضوع واحد "هل قرأت رسالة ابن سينا في أسباب حدوث الحروف؟ - تم نشر طبعة جديدة من رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّيّ."

[1] الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج4، ص1708 وما بعدها.

* وسيلة اتصال تنقل بالكلمات أو الإشارات أو بوسيلة أخرى من شخصٍ ما أو محطّة أو من مجموعة لأخرى الرِّسالة الإخباريّة: تقرير مطبوع يزوّد بالأخبار والمعلومات ذات الأهمية لجماعة معينة- الرِّسالة المحليّة: رسالة ترسل وتُسَلَّم من مكتب البريد نفسه- الرِّسالة المسَلْسَلَة: رسالة تبعث إلى عدّة أشخاص مع الرجاء أن يبعث كل منهم بنُسخ عنها إلى عدد معيَّن من الأشخاص- رسالة جوّيّة: رسالة تبعث جوًّا من ورق خفيف الوزن يُطوى ليشكل ظرفًا للإرسال مقابل رسم بريدي منخفض نسبيًّا.

* بحث مُبتكَر يقدم للحصول على شهادة عليا وتسمى في بعض البلاد العربية أُطروحة "رسالة ماجستير/ دكتوراه."

* ما أُمر رُسُل الله بتبليغه "الرسالة المحمدية- (أُبَلِّغُكُمْ رِسَالاَتِ رَبِّي وَأَنْصَحُ لَكُمْ)

* الرَّسائل الإخوانيَّة: رسائل متبادلة بين الكتاب والشُّعراء تعبِّر عن مشاعرهم نثرًا ونظمًا من مدح، وهجاء، واعتذار، وعتاب.»[1]

2.1 اصطلاحا: يقول محمد صالح الشنطي: «الرسالة فن عربي قديم ما زال له دوره وأهميته، والرسائل نوعان: شخصية أو إخوانية كما كانت تسمى، ورسمية أو ديوانية، وقد كان للرسائل الديوانية تقليدها ورسومها، وقد عبرت الرسالة الديوانية عند ظهورها عن انعاطفة هامة في تاريخ النثر العربي، ليس هذا فحسب بل أدت إلى ظهور طبقة من الكتاب، نهضت بهذا الفن مثل: عبد الحميد الكاتب الذي يعد بحق صاحب نهج جديد في الكتابة النثرية العربية، إذ يقال بدأت الكتابة بعبد الحميد وانتهت بابن العميد.

وقد احتوى كتاب جمهرة رسائل العرب على طائفة من الرسائل في مختلف العصور. وتبدو فيه التقاليد الفنية التي تَرَسَّمها المنشئون في هذا الميدان.»[2]

---

[1] أحمد مختار عبد الحميد عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج2، ص888.

[2] محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، ص173.

«ويطلق على فن الرسالة المكاتبات، وتعرف المكاتبة بأنها مخاطبة الغائب بلسان القلم، ويجب أن يراعى فيها أحوال الكاتب والمكتوب إليه، ونوع العلاقة بينهما، وقد تنبه إلى ذلك القدماء وأوصوا به.»[1]

2. مقومات الرسالة: «يقول إبراهيم بن محمد الشيباني: إذا احتجت إلى مخاطبة أعيان الناس وأوساطهم أو سوقتهم فخاطب على قدر أبهته وجلالته، وعلو مكانته وانتباهه، وفطنته ولكل طبقة من هذه الطبقات معدن ومذاهب يجب عليك أن ترعاها في مراسلتك، فلا تكتب لمن أصيب في ماله أو في عياله كما تكتب لمن فرغ ووفر ماله.

وقد اشترط في الرسالة الخاصة أن تحتوي على خمس خواص وهي:

- السذاجة: التي تجعل الكلام بعيدًا عن التكلف والزخرفة والبهرجة المفتعلة.
- الجلاء: "الوضوح" حيث يخلو الكلام من الغموض والتعقيد فيتصف بالوضوح.
- الإيجاز: ويعني خلو الكلام من الحشو والتطويل.
- الملاءمة: أي التناسب بين الكلام ومنزلة المرسل إليه.
- الطلاوة: والمقصود بها العذوبة وجودة العبارة وسلامة المعنى وسلاسة القول.»[2]

3. أنواع الرسائل:

1.3 الرسائل الخاصة: منها ما هو متبادل بين الأقارب والأصدقاء وتسمى بالرسائل الأهلية، ومنها ينطلق الكاتب بحرية تامة معبرًا عما في نفسه، فيبسط الكلام دون قيود أو تكلف، ومن أنواعها: رسائل الشوق، والتعرف قبل اللقاء، الهدايا، والاستعطاف.

---

[1] المرجع السابق، ص173 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص174.

2.3 الرسائل الأدبية: أما النوع الثاني فهو الرسائل الأدبية، وهو الذي عمدنا إلى إيراد نموذج له، وهذا النوع من الرسائل يكون عادة متبادلًا بين الأدباء، ولا يخلو من بحث قضية أدبية أو الإشارة إلى مسألة نقدية أو علمية، وقد يكون هذا النوع مقصورًا على تبادل المشاعر الودية.

3.3 الرسائل الرسمية: أما الرسائل الرسمية فهي أنواع مختلفة، منها ما يسمى بالرسالة الإدارية، ومنها رسائل المناسبات.»[1]

4.3 الرسائل الشخصية: «تعالج موضعات متعددة كالتهنئة والتعزية والدعوة، ويختلف الأسلوب في هذا النوع من الرسائل من مناسبة إلى أخرى، ففي رسائل التهنئة يعمد الكاتب إلى شيء من الإطناب لأنه؛ مقام الحديث فيه مستحب، أما رسائل التعزية، فالإيجاز فيها مطلوب لأنه موقف يقتضي الاقتضاب والبعد عن الإسهاب.»[2]

4. ضوابط كتابة الرسالة: «فيما يتعلق بالرسائل الخاصة فإنه ليس ثمة قواعد وأصول يجب اتباعها سوى ما أصبح متعارفًا عليه من استهلال الرسالة بالتحية وإبراز المشاعر الخالصة بعبارة رقيقة مصقولة، ثم تناول الموضوع بعرض بسيط ولغة سهلة مهذبة، وحسن التخلص بين أجزاء الرسالة وصولًا إلى الخاتمة، التي يجب أن تكون مؤثرة، ويشترط أن يكون الأسلوب في الرسالة الخاصة بعيدًا عن التكلف، يهدف إلى عقد أواصر الثقة بين الكاتب والمكتوب إليه، وأن يقترب الكاتب من مطلوبه بتلطف ومودة بعيدًا عن اصطناع الحيلة الممقوتة.»[3]

«وليس من شك في أن الأصول والقواعد المتبعة في الكتابة عمومًا من ضرورة المناسبة بين المقام بما يعنيه من أطراف وظروف "أي: المرسل إليه والغرض الذي من أجله كتبت الرسالة" وبين الأسلوب وطريقة التناول هو المطلوب مراعاته في مثل هذا النوع في المكاتبات إذ يجب:

---

[1] المرجع السابق، ص174 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص173.

[3] المرجع نفسه، ص176.

أولًا: تخير اللقب المناسب الذي يخاطب به المسئول، أو الجهة ذات الاختصاص.

ثانيًا: مراعاة الجانب الشكلي المتعلق بالعنوان والتحية والابتداء، والختام، وهو في الواقع ليس شكليًا على إطلاقه، فالافتتاح بالبسملة أمر يتعلق بالسنة، وكذلك التحية الإسلامية "السلام عليكم ورحمة الله وبركاته"، أما العنوان فيجب أن يكتب على الجهة مقابلًا للتوقيع الذي يكون على الجهة اليسرى في نهاية الخطاب.

ثالثًا: مراعاة الترتيب المعتمد لأجزاء الرسالة: المقدمة والعروض والخاتمة، ويجب أن تكون المقدمة موحية بالمقصود من الرسالة في إشارات لماحة، والحرص على تهيئة المتلقي ذهنيًا ونفسيًا، بمد جسور من المودة والثقة بينه وبين الكاتب، ولا ينبغي أن تزيد المقدمة عن فقرة قصيرة.

أما العرض فيفترض فيه أن يكون مركزًا بلا تطويل وإملال، بعيدًا عن التفصيل الممجوج، والتوسل المكشوف بعبارات مبتذلة، مع التركيز على الجوانب المهمة، واستبعاد الثانوي منها.

والخاتمة يشترط فيها أن تترك انبطاعًا حسنًا في نفس المتلقي، إذ يخلص فيها إلى توثيق الصلة التي مهد لها في المقدمة بعبارة مختصرة مؤكدًا من طَرْف خفي أهمية الرد على الرسالة، وانشغال الكاتب بالموضوع دون استعطاف أو تذلل.

ويجب أن يكون الأسلوب سهلًا سلسًا لا يخلو من نبرة وجدانية، ولكن دون تكلف، كذلك ينبغي أن يحسن الكاتب التأتي، فينفذ إلى وجدان المتلقي من المدخل المناسب الذي يروقه.»[1]

[1] انظر، المرجع السابق، ص.ص 177.175.

قائمة المصادر والمراجع:

*** القرآن الكريم**

1. ابن أحمد الفزاري (أحمد بن علي القلقشندي ثم القاهري، المتوفى: 821هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

2. ابن الأثير الكاتب (نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم الشيباني، الجزري، أبو الفتح، ضياء الدين، المتوفى: 637هـ)، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح: مصطفى جواد مطبعة المجمع العلمي، د.ط، 1375هـ.

3. ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد بن محمد، أبو زيد، ولي الدين الحضرمي الإشبيلي، المتوفى: 808هـ)، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط2، 1408هـ/1988م.

4. ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد الحلبي، المتوفى: 466هـ)، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1402هـ/1982م.

5. ابن منظور (محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الرويفعي الإفريقي، المتوفى: 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.

6. ابن يعقوب شيخو (رزق الله بن يوسف بن عبد المسيح، المتوفى: 1346هـ)، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، دار المشرق، بيروت، ط3، د.ت.

7. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985م.

8. أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد بن العباس، المتوفى: نحو 400هـ)، الإمتاع والمؤانسة، المكتبة العنصرية، بيروت، ط1، 1424هـ.

9. أبو منصور الثعالبي (عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، المتوفى: 429هـ)، سحر البلاغة وسر البراعة، تح: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، د.ط، د.ت.

10. إحسان عباس (المتوفى: 1424هـ)، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت–لبنان، ط4، 1978م.

11. إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت، د.ط، 1955م.

12. أحمد الجندي (أحمد أنور سيد، المتوفى: 1422هـ)، المعارك الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1983م.

13. أحمد بيوض، المسرح الجزائري–نشأته وتطوره (1926-1989)، منشورات التبيين، الجاحظية، د.ط، 1998م.

14. أحمد عبد المقصود هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، ط6، 1994م.

15. أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001م.

16. أحمد مختار (عبد الحميد عمر، المتوفى: 1424هـ) وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 1429هـ/2008م.

17. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري–دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2009م.

18. أدونيس، الثابت والمتحول–بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي، بيروت، ط10، 2011م.

19. أسعد دوراكوفيتش، نظرية الإبداع المهجري، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987م

20. آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"(دراسة بنيوية تطبيقية)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2015م.

21. آمال موسى وآخرون، من شعراء الإحياء "أحمد شوقي، معروف الرصافي، محمد الشاذلي خزنه دار"، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، د.ط، د.ت.

22. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015م.

23. أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 2000م.

24. إيليا الحاوي، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت–لبنان، ط3، 1998م.

25. إيليا الحاوي، في النقد والأدب–مقدمات جماعية عامة، مقطوعات من الشعر الإسلامي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1986م.

26. التبريزي (محمد بن عبد الله الخطيب العمري، أبو عبد الله، ولي الدين، المتوفى: 741هـ)، مشكاة المصابيح، تح: محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1985م.

27. جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د.ط، 2003م.

28. حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث. تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1983م.

29. حجر عاصي، شرح ديوان إيليا أبو ماضي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999م.

30. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصيات)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–الدار البيضاء، ط2، 2009م.

31. حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1403هـ/1983م.

32. حسين بن محمد المهدي، صيد الأفكار في الأدب والأخلاق والحكم والأمثال، راجعه: الأستاذ العلامة عبد الحميد محمد المهدي، مكتبة المحامي: أحمد بن محمد المهدي، د.ط، 2009م.

33. حسين علي محمد حسين (المتوفى: 1431هـ)، التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، ط5، 1425هـ/2004م.

34. حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985م.

35. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المطبعة البولسية، ط2، 1953م.

36. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، د.ط، 1998م.

37. زكي مبارك، أحمد شوقي، دار الجيل، بيروت–لبنان، د.ط، 1988م.

38. سعيد بن سعيد العلوي، أوربا في مرآة الرحلة–صورة الآخر في أدب الرحلة المغربية المعاصرة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1995م.

39. السعيد بيومي الورقي، اتجاهات القصة القصيرة في الأدب المعاصر في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1979م.

40. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء–المغرب، ط3، 1997م.

41. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1948-1985، منشورات إتحاد كتاب العرب، د.ط، 1998م.

42. شعيب حلفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنيس آليات الكتابة خطاب المتخيل ورؤيته، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2006م.

43. شعيب حليفي، في الأدب العربي، مكتبة الندب المقربي، د.ط، 2002م.

44. شوقي ضيف (أحمد شوقي عبد السلام ضيف، المتوفى: 1426هـ)، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط13، د.ت.

45. شوقي ضيف (أحمد شوقي عبد السلام ضيف، المتوفى: 1426هـ)، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط13، د.ت.

46. صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية/قسم الأدب العربي-جامعة محمد خيضر-بسكرة، د.ط، د.ت.

47. عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1982م.

48. عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي، د.ط، 2018م.

49. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م.

50. عبد الرحيم مؤدن، الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، مستويات السرد، دار الأهلية للنشر والتوزيع د.ط، د.ت.

51. عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، د.ط، 2000م.

52. عبد الفتاح محمد وهيبة، جغرافية المسعودي بين النظرية والواقع-من الأدب الجغرافي في التراث العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1995م.

53. عبد القادر الجزائري، ديوان الشاعر، تح: العربي دحو، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ط3، 2007م.

54. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1974/1830، دار الكتاب العربي، د.ط، 2009م.

55. عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ط، 2009م.

56. عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931، 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983م.

57. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م.

58. عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2006م.

59. عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي في الجزائر (1952، 1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983م.

60. عبد الملك بومنجل، النثر الفني عند البشير الإبراهيمي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، ط1، 2009م.

61. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه–دراسة ونقد، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت.

62. عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.

63. عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

64. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث "تاريخا .. وأنواعا، وقضايا .. وأعلاما"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009م.

65. عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط3، 1977م.

66. فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 1423هـ/2002م.

67. الفارابي (أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، المتوفى: 393هـ)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1407هـ/1987م.

69. فرحان اليحيى، أزمةُ المواطنَةِ في شعر الجواهريّ (دراسة تحليلية في ضوء المنهج التكاملي)، منشورات إتحاد الكتّاب العرب دمشق، د.ط، 1421هـ/2000م.

70. لحسن بن علجية، أشعار الإمام عبد الحميد بن باديس (القصائد والمقطوعات والنتف الشعرية)، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018م.

71. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م.

72. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

73. مجموعة من الباحثين، معجم النقد الأدبي، ترجمة وتحرير: كامل عويد العامري، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد-العراق، ط1، 2013م.

74. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 1419هـ/1999م.

75. محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، مجلة الثقافة، الجزائر، ع90، ديسمبر1985م.

76. محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى، عين مليلة، د.ط، 2010م.

77. محمد بوشحيط، الكتابة لحظة وعي –مقالات نقدية-، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، 1984م.

78. محمد بوعزة، تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-، الدار العربية للعلوم ، الرباط، ط1، 2010م.

79. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها-اتجاهاتها-أعلامها)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.

80. محمد سراج الدين، فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، مجلة دراسات، الجامعة الإسلامية، بنغلاداش، مج3، ديسمبر2006م.

81. محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، ط5، 1422هـ/2001م.

82. محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، ط1، 1412هـ/1992م.

83. محمد مصايف، النص الأدبي في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م.

84. محمد مصطفى المجذوب، شعر شوقي في ميزان النقد، مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، السنة السابعة، ع4، ربيع الآخر 1395هـ/ابريل 1975م.

85. محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1990م.

86. محمد مندور، في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.

87. محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، دار العربي، د.ط، 1354هـ/1935م.

88. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث-اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006م.

89. محمد ناصر، رمضان حمود-حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983م.

90. محمد يحيى قاسمي، ببليوغرافيا القصة المغربية، دار النشر جسور، وجدة، ط1، 1999م.

91. محمد يوسف نجم، فن المقالة، دار صادر-بيروت/دار الشروق-عمان، ط1، 1996م.

92. محمود مصطفى، الأدب العربي وتاريخه، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، د.ط، د.ت.

93. مخلوف أعمر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة في الجزائر، منشورات إتحاد كتاب العرب، د.ط، 1998م.

94. المَنْفَلُوطي (مصطفى لطفي بن محمد لطفي بن محمد حسن لطفي، المتوفى: 1343هـ)، النظرات، دار الآفاق الجديدة، ط1، 1402هـ/1982م.

95. ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط1، 1999م.

96. نادرة جميل سراج، شعراء الرابطة القلمية-دراسات في شعر المهجر، دار المعارف، مصر، د.ط، 1974م.

97. ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، القاهرة، ط1، 1995م.

98. نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1977م.

99. نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-، العدد الثامن، بسكرة، 2012م.

100. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ - بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية-، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006م.

101. نواف نصَّار، المعْجَم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2007م.

102. نوفل نيوف، نظرية الرومانسية في الغرب، التلوين للتأليف والترجمة والنشر، د.ط، 2007م.

103. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986م.

104. واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1408هـ/1988م.

فهرس الموضوعات

مقدمة: ----------1

محتوى المادة: ----------2

المحاضرة الأولى: الإحياء الشعري في المشرق1

1. نشأة الأدب الحديث: ----------3

2. محمود سامي البارودي ----------4

1.2 حياته: ----------4

2.2 شعره:----------6

3.2 الأغراض الشعرية عند البارودي:----------11

1.3.2 النسيب ووصف المرأة: ----------11

2.3.2 الوصف: ----------12

3.3.2 الشعر السياسي: ----------13

4.3.2 الهجاء: ----------13

5.3.2 الرثاء: ----------14

6.3.2 الحكمة:----------15

7.3.2 الفخر: ----------15

8.3.2 الحنين والشوق: ----------16

4.2 منزلة البارودي الأدبية: ----------17

المحاضرة الثانية: الإحياء الشعري في المشرق2

1. شوقي (1869-1932م): ----------19

1.1 حياته: ----------19

2.1 شعره:----------20

3.1 أغراض شعر شوقي: ----------22

1.3.1 المديح الديني:----------23

2.3.1 الوصف: ----------23

3.3.1 الشعر التاريخي: ----------24

4.3.1 الحنين والشوق: ---------- 26
5.3.1 الشعر التمثيلي: ---------- 28
6.3.1 الرثاء: ---------- 29
7.3.1 الشعر السياسي: ---------- 31
8.3.1 الفخر: ---------- 32
9.3.1 الغزل: ---------- 32
10.3.1 الشعر الاجتماعي: ---------- 32
المحاضرة الثالثة: الإحياء الشعري في المغرب العربي
1. الإحياء الشعري في الجزائر: ---------- 34
1.1 الأمير عبد القادر الجزائري: ---------- 34
1.1.1 حياته: ---------- 34
2.1.1 شعره: ---------- 35
3.1.1 قصيدة "الباذلون نفوسهم" للأمير عبد القادر الجزائري: ---------- 36
1.2 محمد العيد آل خليفة: ---------- 39
1.1.2 حياته: ---------- 39
2.1.2 شعره: ---------- 39
2. الإحياء الشعري في تونس: ---------- 40
1.2 محمد الشاذلي خزنه دار(1881–1954) : ---------- 40
المحاضرة الرابعة: التجديد الشعري في المشرق1
1. الرومانسية: ---------- 41
2. جماعة الديوان: ---------- 45
3. جماعة أبولو: ---------- 47
المحاضرة الخامسة: التجديد الشعري في المشرق2
محمد مهدي الجواهري: ---------- 52
المحاضرة السادسة: التجديد الشعري في المغرب العربي
1. في الجزائر: ---------- 59

2. في تونس:----------61

المحاضرة السابعة: التجديد الشعري المهجري

1. مفهوم أدب المهجر:----------66

2. أسباب الهجرة:----------67

3. مدارس أدب المهجر:----------68

1.3 الرابطة القلمية:----------68

2.3 "العصبة الأندلسية":----------70

4. خصائص الشعر المهجري:----------73

المحاضرة الثامنة: مدخل إلى الفنون النثرية

1. مفهوم النثر:----------75

1.1 لغة:----------75

2.2 اصطلاحا:----------75

2. تفضيل النثر على النظم:----------76

3. النثر الفني في العصر الحديث:----------81

4. أقسام النثر الفني وأغراضه:----------81

المحاضرة التاسعة: المقالة

1. فن المقالة في الأدب العربي:----------84

2. أنواعها:----------87

1.2 المقالة السياسية:----------87

2.2 المقالة الأدبية:----------89

3.2 المقالة الإصلاحية:----------90

3. فن المقالة في الوطن العربي:----------91

1.3 في مصر:----------91

2.3 في الجزائر:----------93

المحاضرة العاشرة: القصة

1. ماهيتها:----------95

1.1 لغة:----------95
2.1 اصطلاحا: ----------95
2. عناصر العمل القصصي:----------96
3. نشأة القصة العربية وتطورها:----------98
1.3 القصة في المشرق العربي:----------99
2.3 القصة في الأدب الجزائري الحديث: ----------102
1.2.3 نشأتها: ----------102
2.2.3 تطورها: ----------104
المحاضرة الحادية عشر: الرواية
1. مفهوم الرواية: ----------107
1.1 لغة: ----------107
2.1 اصطلاحا: ----------108
2. العناصر الفنية للرواية: ----------110
1.2 الشخصية: ----------110
2.2 الزمن:----------111
1.2.2 الاسترجاع ----------111
2.2.2 الاستباق ----------111
3.2 المكان: ----------112
3. نشأة الرواية الجزائرية و تطورها: ----------112
1.3 الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية: ----------114
2.3 الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية: ----------115
المحاضرة الثانية عشر: المسرح
1. ماهية المسرحية: ----------116
2. الأنواع المسرحية: ----------116
3. المسرحية في العصر الحديث:----------117
4. الفن المسرحي في العالم العربي: ----------118

5. الفن المسرحي في الجزائر:----------122
1.5 نشأة المسرح الجزائري: ----------122
2.5 عوامل نشأة المسرح الجزائري: ----------123
المحاضرة الثالثة عشر: أدب الرحلة
1. ماهيتها: ----------125
1.1 لغة:----------125
2.1 اصطلاحا: ----------127
2. أدب الرحلة: ----------128
3. دوافع الرحلة:----------129
1.3 الدوافع الدينية: ----------129
2.3 الدوافع العلمية: ----------130
3.3 الدوافع السياسية: ----------130
4.3 الدوافع السياحية والثقافية: ----------131
5.3 الدوافع الاقتصادية: ----------131
6.3 الدوافع الصحية: ----------131
4. نشأة أدب الرحلة عند العرب وتطوره:----------131
5. قيمة أدب الرحلة عند العرب وأهميتها: ----------135
المحاضرة الرابعة عشر: الرسائل الأدبية
1. مفهوم الرسالة: ----------137
1.1 لغة: ----------137
2.1 اصطلاحا: ----------138
2. مقومات الرسالة:----------139
3. أنواع الرسائل: ----------139
1.3 الرسائل الخاصة: ----------139
2.3 الرسائل الأدبية: ----------140
3.3 الرسائل الرسمية: ----------140

4.3الرسائل الشخصية: ----------140
4. ضوابط كتابة الرسالة: ----------140
قائمة المصادر والمراجع ----------142
فهرس الموضوعات ----------152