جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الثانية (ل م د)
قسم اللغة والأدب العـــــربي التخصص: أدب

محاضرات في الأدب العربي الحديث

عنوان المحاضرة (1): عوامل النهضة الأدبية والفكرية في القرن 19م. د. موسى عالم

تمهيد: الحياة السياسية والأدبية قبل عصر النهضة:

مرّت الحياة الأدبية في البلاد العربية بحالة ركود وانحطاط طيلة الفترة الممتدة من سقوط بغداد على يد القائد المغولي هولاكو خان عام 1258م/656هـ، ثمّ دمشق على يد تيمور لنك سنة 1400م/803هـ إلى غاية الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م، فقد أُصيبت الحياة الأدبية والفكرية خلال فترة حكم المماليك ثم الأتراك بعدهم بالجمود شبه التام، لأنّ هؤلاء القوم لم يكونوا يتذوّقون الشعر العربيّ ولا يشجّعون عليه، فقد « كان الشعراء قلة وكانوا شعراء شعب لا شعراء بلاط أو ديوان، وندَرَ المُجَوِّدون منهم وانحطّ الذوق الأدبي بسبب انتشار الألفاظ التركية في ثنايا اللغة العربية ولا سيما العامية... لأن اللّغة الرسمية في ذلك الوقت كانت تركية، وقد انتشر الكثير من ألفاظها»[1] في أوساط الأدباء، كما على ألسنة عامة الناس. فصار الشعراء يحرصون على تجويد ألفاظهم وتنميق عباراتهم حتى أصبح شعرهم عبارة عن ترصيعات لفظية خالية من القيم الفنية والجمالية. يقول حفني داود: "إنّ شعر ما قبل العصر الحديث وهو الّذي نسميه اصطلاحا العصر المغولي كان ضعيفا مُتخاذلا إذا استثنينا بعض شعراء المدارس الشعرية المشهورة في القاهرة كالمدرسة البكرية والمدرسة العلوية"[2]. أما المدرسة البَكرية فسُمّيت كذلك نسبة إلى أبي بكر الصديق ومن تعلق به، وعلى رأسهم الشّاعران: محمد البَكري وابنه أبو المواهب البَكري، في حين أن المدرسة العلوية تنتهي إلى عليّ بن أبي طالب وأتباعه، ورائد هذه المدرسة بهاء الدّين العامليّ، وكلتاهما بالغت في تناول موضوعات التصوف والمديح النبوي والتفاخر بالأنساب وسير السلف. وقد كان لتسلّط الحكّام الأتراك وهيمنتهم على جميع مناحي الحياة الأثر المباشر في عزوف الشّعراء عن طرق الموضوعات الواقعية وانصرافهم إلى الموضوعات الرّوحية، وعلى رأسها التّصوّف، "حتى لهج بها شعراء العرب حين فقدوا مراكزهم في الحكم ووجدوا فيها مُتَنفَسا بعد أن خنقهم الحكام بمظالمهم وفرضوا الضرائب على الفلاحين منهم"[3]. فقد انصرف الشعراء عن الانشغال بالشعب وبمشاكله، وانغمسوا في موضوعات ذاتية، لا تنير عقلا ولا توقظ روحا ولا تخدم المجتمع في شيء. "وخلاصة القول: إنّ الدولة العثمانية لم تبن الفرد المسلم، بل تظن أنها إن فعلت ذلك تنمي القوة في تلك الجهة فتشق عصا الطاعة عن الدولة، ولما تقدمت أوروبا حجرت عليهم الدولة العثمانية فلم توصل ذلك التقدم إلى أبنائها مما ساعد على سقوطها."[4]، ومع ذلك ، كان العثمانيون يقدّمون أنفسهم في صورة حُماة الإسلام والمسلمين، فالتفّ حولهم بعض الأدباء ، ومدحوا قوتهم وبطشهم بالأعداء، قال أحمد محرّم:

دَعُوا الخِلافَةَ إِنَّ اللهَ حافِظُهـــــا وَإِنَّ بَأسَ بَني عُثمانَ واقيهـــــا
يمشي الزمانُ مُكباً تحت ألويـــــة راموا السماءَ فنالتها عواليهـــــا
صانوا) الكتاب) فصان اللهُ دَولتهم واستؤصلت دولٌ بالسوء تبغيها

إلى أن يقول:

إنّ السيوفَ سيوفُ الترك ما بَرِحت تَحمي حُمَاها وتمضي في أعاديها

لقد بقي الأدب عامة، والشعر بالخصوص، مُسايرا للبيئة العربية وما أصابها من انحطاط فكري واجتماعي، ممّا خلق فراغا سياسيا وفكريا رهيبًا استغلّه بعض المتطفّلين على الأدب، فراحوا يوظفون الخرافات والأباطيل والسحر لخداع العامة باسم الدين والتصوف، ونتج عن هذه الأوضاع ركود تام للحركة الأدبية دام أمدًا طويلا جفّت خلاله منابع الإبداع، وبقي الشرق كلّه منغلقا على نفسه يسير في دُجى الجهل والفقر الثقافي. وقد أطلق النقاد على تلك الحقبة السّوداء الّتي تبدأ من سقوط بغداد في غزو هولاكو سنة1258م وتنتهي بدخول نابليون مصر 1798م اسم الفترة (المظلمة)، ودامت زُهاء ستّة قرون، عمّ فيها الرّكود جميع جوانب الحياة الاقتصادية، السياسية والاجتماعية. وغرق الشعر العربي خلالها في الصنعة الفنية إلى حدّ الانحطاط. فلم يُبقِ العثمانيون من النشاط الفكري سوى أماكن العبادة التي لم تعد تؤدي دورها كاملاً في تنوير العقول.

* **عوامل النهضة ومظاهرها**:

كانت السنون الطويلة الّتي قضتها الأمة العربية ترزح تحت حكم عثماني لا يشجع ثقافتها بمثابة القيد الّذي كبّل قرائح المبدعين، والسدّ الّذي حجب آفاق الفكر الإبداع، فاتّسع الشّرخ الحضاري بين الأمة العربيّة التّائهة في ظلام التّخلّف، ونظيرتها الغربية الّتي شدّت حبال التطور بعضها إلى البعض الآخر، وامتدّ الوضع إلى غاية سنة 1798م، تاريخ الحملة الفرنسيّة على مصر الّتي فتحت أمام الشّرق بوابة يتطلّع عبرها إلى منجزات الحضارة الغربية ويحتكّ بها. غير أنّ احتكاك الشرق بالغرب قد جرى في لبنان قبل مصر بسنين عديدة. وكان العامل الأكثر تمهيدا للنهضة العربية، إضافة إلى عوامل أخرى سيأتي ذكرها.

1- **احتكاك الشرق بالغرب**:

أ – **احتكاك لبنان بالغرب**: اتّصل لبنان بالغرب منذ عهد الأمير الدُّرزي فخر الدّين المعني الثاني الكبير (980هـ – 1044هـ /1572م- 1635 م)، وذلك بتشجيع حركة البعثات الأوروبية الى الشرق وإنشاء مدارس في روما وباريس للبنانيين وأبناء الشرق عامة لتكون النّواة الأولى لحركة الاستشراق، جانب المدارس القديمة كمدرسة المعلم بطرس البستاني سنة 1863، ومدرسة عينطورة (1734) ومدرسة «عين ورقة» (1789) التي تعد أم المدارس الوطنية في لبنان، وقد تسابقت الدول الأمريكية والأوربية على افتتاح المدارس والمعاهد لتسهم في كسر حالة الجمود الفكري والثقافي، وهو ما دفع الدولة العثمانية إلى اتّهام اللبنانيين بالموالاة للغرب وبالعمل ضد الخلافة الإسلامية باسم القومية العربية، بينما كان العرب النصارى في لبنان يـــرون أن العربية تجمع الأمة بجذورها ولسانها، وقد صور ذلك الشاعر القروي(رشيد سليم خوري) عام1913م في قصيدة ضمّنها موقف المفكر اللبناني المعادي للدولة العثمانية:

مَمَالك ظمأى للدمـــاء ودولةٌ لها من شكاوى العجز سيفُ ومغفِرُ

بكت واشتكت كالطفل يؤلم نفسه فكان البلاء منها، ومنها التذمّـــر

ولو ذكرَتْ عبد الحميـــــد لأدركت مثارَ الشّقا لو يُستطاعُ التّذكُّر
يكاد يفرّ الطُّرسُ ذُعْـــرا لذكـــره ويُحجم في الكفّ اليراع المُسَطَّر
إذا لاح لاح الموتُ فيه مُجسَّمـــــاً وإن غاب يستدني أذاهُ التصوّرُ

ب – **احتكاك مصر بالغرب**: تعد الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م لفحة احتلال أيقظت مصر من سباتها العميق، لا سيما أنّ نابليون قد ضم الى حملته فريقا كبيرا من العلماء وأهل العقل والصناعة، أنشأوا في القاهرة مدرستين ومجمعا علميا ومكتبة قيمة وصحيفتين ناطقتين بلسان الحملة والمجمع العلمي"[5]، وأما الصحيفتان فهما «بريد مصر» ، لسان حال الحملة، وصحيفة « العشارة المصرية» وهي لسان حال المجمع العلمي. فاحتك المصريون بالحضارة الغربية، وكثرت البعثات العلمية الّتي أرسلها محمد علي إلى فرنسا، كما شجّع حركة النّقل والتّرجمة.. يقول مسعد بن عيد العطوي: "وقد بدأ الاستعمار بحملة نابليون بونابرت، تلك الحملة الفرنسية التي توجهت إلى مصر عام 1122هـ/ 1798م، وجاءت بهدف التعليم الذي منعته الدولة العثمانية، وكانت الحملة مُعدَّة إعدادا فكريا علميا أبهرت العرب والمسلمين في مصر، فكوّن نابليون مجلس شورى (برلمان) وقام بأنواع التجارب العلمية والتطور التكنولوجي، وأتى بمطبعة، وأصدرت الحملة صحيفتي (الستار المصري) و (بريد مصر) وكانت دعواهم أنهم يريدون تنوير بصائر الناس، وقد ثار الأزهريون في وجه هذه الحملة، لأنهم أدركوا مغبة ما وراءها".[6] ثم قامت في مصر ثورات متتالية انتهت برحيل الفرنسيين، وتأسيس دولة قوية على يد محمد علي باشا سنة 1805.

2- **البعثات العلمية والطباعة**: عرفت حركة النّهضة في لبنان نشاطا كبيرا بتتابع الوفود المُرسَلة إلى أوربا، وبإنشاء المدارس والمطابع، "وأوّل مطبعة دخلت البلاد العربية هي مطبعة دير قَزَحيّا بلبنان سنة 1610 ...، وأول مطبعة عربية عرفها الشرق هي مطبعة حلب التي أنشأها البطريرك أثناسيوس الرابع الدباس سنة 1702"[7]، مما أسهم في إنشاء الصّحف وانطلاق حركة الطّباعة والتصنيف وإحياء المخطوطات.

3- **التعليم**: كان وضع التعليم خلال حكم الأتراك متردّيا، حيث كان العثمانيون يخشون من انتشار العلم ويخافون من انتشار الوعي التحرري، لذا عملوا على عرقلة التعليم حتّى يسهل عليهم بسط أيديهم على البلاد العربية، فلم يبق إلّا بصيص قَبَسين علميين هما:

- ✓ **الكتاتيب**: حافظت على ارتباط الفرد المسلم بأصالته من خلال تحفيظ القرآن الكريم، وتعليم علوم الدين.
- ✓ **الأزهر الشريف**: هو مسجد بُني أصلا للعبادة ثمّ تحوّل إلى جامعة لتدريس العلوم الدينية، لكنّ دوره انحسر في عصور الانحطاط واقتصر على تدريس العلوم الدينية وبعض أصول الحساب البدائية. وفي نهاية ق19 أدخل إليه العلماء العلوم الطبيعية والرياضيات، واضطلع محمد عبده بتوسيع نشاطه ودوره في الحياة العامة.

بمجرد إعلان محمّد علي استقلال مصر عن الحكم العثماني، قام بفتح منافذ الاحتكاك بالغرب فأوفد البعثات إلى أوربا وشجع حركة النقل والترجمة، كما أنشأ المدارس العسكرية والهندسية والصناعية، ثم مدرسة للطب عام 1826، بينما كان الازدهار العلمي الفعلي في عهد خليفته إسماعيل باشا الذي أنشأ مدرسة للحقوق وأخرى للفنون، ومدرسة للمعلمين ثم الجامعة المصرية سنة 1906،

3 – **الطباعة**:

أسهم ظهور الطباعة في بعث النهضة العربية الحديثة بشكل لافت، من خلال توسيع فضاءات الإعلام والمعرفة، حيث يُذكر أنّ نابليون قد جلب معه إلى مصر، سنة 1798، ثلاث مطابع مجهزة بحروف لاتينية ويونانية وعربية، ثمّ تأسست أول مطبعة أمريكية ببيروت سنة 1834 ثم المطبعة اليسوعية ببيروت سنة 1848، بينما كانت أول مطبعة عربية هي مطبعة بولاق التي أسسها محمد علي باشا في مصر سنة 1802.

الصّحافة:

ساعد ازدهار المطابع في ظهور الصحافة وانتشارها، حيث كانت جريدة "التنبيه" التي اصدرها بونابرت في مصر عام 1800، أول صحفية عربية تظهر في العالم، بينما تُعدّ صحفية "الوقائع المصرية " التي أسسها محمد علي سنة 1828، ثاني أقدم صحفية عربية، ثم تلتها جريدة "المبشر" الجزائرية، التي أصدرها الاستعمار الفرنسي عام 1847. أما الميلاد الحقيقي للصحافة العربية فكان على أيدي ثُلّة من اللبنانيين الذين هاجروا الى مصر في عهد السلطان عبد الحميد، حيث "أنشأ محمد علي سنة 1828 «**الوقائع المصرية**»، وأنشأ رزق الله حسون الحلبي في القسطنطينية سنة 1855 جريدة أسبوعية أسماها (مرآة الأحوال). ولكن الصّحافة الحقيقية بمعناها الدّقيق لم تقم إلا على أيدي اللبنانيين وقد أنشأ اسكندر شلهوب جريدة (**السلطنة**) سنة 1857، وخليل الخوري (**حديقة الأخبار**) سنة 1858، وبطرس البستاني (**نفير سوريا**) سنة 1860، وأحمد فارس الشدياق جريدة (**الجوائب**) في إسطمبول سنة 1890، وسليم البستاني جريدتي (**الجنة**) و(**الجنينة**)، وأنشأ سليم وبشارة تقلاّ اللّبنانيان جريدة (**الأهرام**) في الإسكندرية سنة 1875"، وتبعتها جرائد أخرى «**كالمحروسة**» و«**المقطّم**» و«**المؤيد**» و«**اللواء**» هذا بالإضافة الى ظهور جرائد أخرى في كل من بغداد وسورية. أما المجلات العربية فأقدمها ظهرت في مصر، وهي «**اليعسوب**» سنة 1865م[8]. وقد كانت للصحافة آثار بالغة في الفكر واللغة والأدب، أهمها نشر الوعي وتنوير الرأي العام، وفتح أعين الشعب على مختلف التيارات الفكرية العالمية. أما من الناحية الأدبية فخلّصت الأسلوب الأدبي من قيود الصنعة والتكلّف، أسهمت في ازدهار النقد الأدبي والسياسي والاجتماعي.

المجامع العلمية والأدبية:

كان للمجامع العلمية والأدبية والجامعات أثر بالغ في انطلاق النهضة الأدبية الحديثة، وأوّل مجمع علمي تمّ تأسيسه في المشرق العربي مطلع العصر الحديث، المجمع العلمي الذي أسسه نابليون في مصر، وضمّ 48 عضوا. وقام هذا المجمع بإجراء التجارب العلمية في الطبيعة والكيمياء، ومكّن كبار الباحثين المصريين من مشاهدة بحوثه وتجاربه، فكان هؤلاء يبدون دهشتهم لما تحقق من نتائج مخبرية على علوم الطبيعة التي كانوا يجهلونها من قبل، ثم تأسست مجامع أخرى (**كالجمعية السورية**) ببيروت (1847)، و(**المجمع العلمي الشرقي**) ببيروت سنة 1882، والمجمع العلمي العربي بدمشق، وأخيرا (**مجمع اللغة العربية**) في القاهرة سنة 1932.

6- **المكتبات**: كان للمكتبات دور كبير في النهضة الأدبية العربية الحديثة، فبعدما كانت كتب التراث العربي مكدسة في خزائن الحكام العثمانيين أو في المكتبات الأوربية، سعى المفكّر علي مبارك إلى تقريب القارئ العربي من تراثه،

فأنشأ (دار الكتب) سنة 1870م، وجمع فيها ما كان مبعثرا من كتب في المساجد والكتاتيب والقصور، فحوّل الدار إلى مكتبة ضخمة، ثمّ تأسّست (**المكتبة الظاهرية**) بدمشق سنة 1878، و(**المكتبة الأزهرية**) بمصر سنة 1879، و(**المكتبة الشرقية**) ببيروت سنة 1880، بالإضافة إلى المكتبات الأخرى في البلاد العربية مثل الزيتونة بتونس، والقرويين بالمغرب ومكتبة المدينة المنورة ومكتبة مكة المكرمة. وشكّلت المؤسسات كانت موردا فكريا، نهلَ منها جيل العصر الحديث.

7 – **الترجمة والتأليف**:

أسهمت كلّ من الترجمة والتأليف والنشر في نهضة الأدب العربي الحديث، ومن أهمّ رواد الترجمة العربية القسّ جبرائيل الصّهيوني الّذي نقل إلى اللاتينية كتاب (نزهة المشتاق في ذكر الأمصار والآفاق) للمسعودي. أمّا في مصر فعرفت حركة الترجمة في عهد محمد علي نشاطا كبيرا، حيث قام بإرسال البعثات إلى أوربا أملا في تكون صَفوة علمية تقوم بتعليم المصريين، وشجّع على ترجمة الآثار العلمية والأدبية، فعرّب أديب إسحاق رواية (**أندروماك**) لراسين، و(**الباريزية الحسناء**) للكونتس داش، ونقل طانيوس عبده (**الفرسان الثلاثة**) لاسكندر دوماس، كما عرّب الشيخ نجيب الحدّاد عدّة مسرحيات فرنسية، ولذلك فقد قام بتأسيس مدرسة الألسن 1835 وعهد بالإشراف عليها لرفاعة رافع الطهطاوي. وكان للمدارس التبشيرية والأجنبية دور بارز في إيصال الثقافة الغربية إلى البلاد العربية من خلال أساتذتها الغربيين، في غالبيتهم.

أما التأليف فقد سار بخطى بطيئة، واقتصر بالتحديد على عدد قليل من الكتب المتعلقة خاصة بالرحلات، بينما كانت أغلب الكتب العلمية مترجمة.

واللّافت للانتباه في هذه النهضة أنّ حركة التأليف والترجمة كانت تتجه في مصر منذ بدايتها اتجاها علميا، بينما اتجهت في الديار الشامية منذ بدئها وجهة أدبية.

أثر الترجمة في الأدب العربي:

تجلى تأثير الترجمة على **الشعر** خصوصا من خلال اطلاع الشاعر العربي على الأغراض والفنون والمفاهيم الجديدة الوافدة من الغرب، حيث مكّنته من ارتياد أغراض وفنون لم يكن له عهدٌ بها من قبلُ، مثل الشعر المسرحي والوطني والقومي والتحرري، والملاحم الشعرية. مقابل تَخَلّيه تدريجيا عن الأغراض الشخصية القديمة كالمدح والهجاء الشخصي والرثاء.

ولم يقتصر تأثير الترجمة على شكل القصيدة العربية وأغراضها فحسب، بل امتدّ إلى المضامين الشعرية، فمال الشعراء إلى الطبيعة وإلى استخدام الرمز والإيحاء، وظهرت لديهم مفاهيم جديدة كالوحدة العضوية والتجربة الشعرية، الصورة الشعرية والغموض وعمق المعنى. أمّا من حيث الشكل فقد ظهر شعر التفعيلة فتنوعت فيه الأوزان والقوافي، ومال الشعراء إلى اللغة البسيطة ذات الإيحاءات البعيدة.

أما تأثير الترجمة على **الكتابة النثرية** العربية فظهر جليا من خلال تخلّي الأدباء العرب عن الفنون القديمة كالمقامات والرسائل، وانشغالهم بالفنون الدّخيلة كالمقالة الأدبية والأقصوصة والقصة والمسرحية وفن التراجم

والسّير. كما ظهرت بفضل الترجمة مذاهب النثر، كالمذهب التحليلي: الذي يعتمد فيه الكُتاب على التحليل والتعليل، مستفيدين من المعارف التي تمدّهم بها الدراسات النفسية والاجتماعية والاقتصادية، وظهر المذهب الفلسفي القائم على ذكر البراهين والأدلة والمقدمات والنتائج، كما ظهر المذهب العلمي الذي يقوم على البحوث العلمية المُنسّقة المنظمة، القائمة على الحقائق والأفكار، والمعتمدة على الملاحظات والتجارب والاستنتاج الموضوعيّ..

أمّا من الناحية الفنية، فقد خلّصت الترجمة أسلوب النّثر من السجع والصنعة المتكلفة، وصار الكتاب يميلون إلى السهولة والوضوح في الألفاظ، والاهتمام بالمعنى.

8- **المسرح التمثيلي**:

كان لظهور الفن المسرحي عند العرب دور كبير في تحديث الفكر وبعث حركة فنية جديدة من خلال تمكين الأدب من الوصول إلى شرائح واسعة من المجتمع، فالتمثيل يقوم على عرض حادثة واقعية أو خيالية على خشبة المسرح، بواسطة شخصيات تنطبق أفعالهم وأقوالهم على الواقع المَعيش.

نشأ الأدب التمثيلي العربي في لبنان، في القرن التاسع عشر، على يد الأديب اللبناني مارون النقاش الذي قام بترجمة مسرحية (البخيل) لموليير سنة 1847، بعد أن أجرى عليها بعض التعديلات لتلائم الذوق العربي، ثم كتب مسرحية (الحسود السليط)، و(أبو الحسن المغفل). ثم جاء بعده سليم النقاش، فألّف عدّة مسرحيات، منها: (ميّ) التي مَدح فيها مظاهر التحضّر، و(عائدة).

انتقل فن المسرح الى مصر على يد اللبنانيين والسوريين، فقد أنشأ الخديوي اسماعيل الأوبرا الملكية، فجمع سليم النقاش من بيروت جماعة للتمثيل وتوجّه بها إلى مصر سنة 1876، وكان لفرقته تأثير كبير على الجماهير، ففتحت الباب لميلاد فرق مسرحية أخرى، منها فرقة (يوسف وهبي) سنة 1923م، وفرقة (محمد تيمور) عام 1914، كما برز كبار كتاب المسرح، أمثال (سعيد عقل) وعزيز أباظه وعلي أحمد باكثير وتوفيق الحكيم. . فقد ألّف توفيق الحكيم (أهل الكهف) و(شهرزاد). بينما كان (أحمد شوقي) رائدا للمسرح الشعري بمسرحيات كثيرة، منها (مصرع كليوباترا) و(قَمبيز) و(علي بك الكبير)

لقد كان تأثير المسرح على الحياة الفكرية والأدبية والاجتماعية العربية خلال العصر الحديث بليغا، فأَسهم في نشر الوعي السياسي والاجتماعي، وقام بصقل الذوق الفني وتهذيب السلوك، وعالج المشكلات الاجتماعية بأسلوب نقدي جريء.

9 - **الإستشراق**: اتجاه فكري يعنى بدراسة المجتمعات الشرقية والإسلامية خاصة، ويُطلق مصطلح الاستشراق (Orientalisme) على مجموع البحوث الموجهة لدراسة البنى الثّقافيّة للشّرق من وجهة نظر غربية، فقد شهدت بدايات العصر الحديث بروز فئة من العلماء والنقاد الغربيين، تخصّصوا في دراسة لغة الشرق وآدابه وعلومه وتاريخه وتراثه، لغايات استعمارية في الغالب، إما لترسيخ فكرة التفوّق الغربي أو لتَسويغ التصورات الاستعمارية والترويج لثقافة الغرب. لذا كانت بداية نشاط المستشرقين بدراسة لغة العرب وأدبهم وفكرهم، ثمّ قام الاستعمار بفتح مَدارس لتعليم اللغة العربية للتمكّن من التواصل مع أهلها وفهم عقليتهم وطرائق تفكيرهم، لتسهيل عملية

التوسع الاستعماري، وإن كانت بعض بحوث المستشرقين قد حققت أهدافا علمية خالصة. غير أن العديد من المفكّرين العرب قد تفطّنوا لأهداف المستشرقين الاستعمارية والدينية، فعملوا على استغلال جهودهم لتطوير البحوث الفكرية وخدمة العلم والتاريخ والفكر الإنساني وفتح قنوات حوار جديدة بين الشرق والغرب.

اشتغل المستشرقون في عدّة مجالات كالمدارس والجمعيات والمعاهد والمكتبات، حيث تمكنوا من جمع كم هائل من الكتب والمؤلفات العربية بغرض دراستها ونقدها، فقد قام الفرنسيون في وقت مبكّر بإنشاء مدرسة اللغات الشرقية الحية سنة 1795 وعلى رأسها المستشرق سلفستر دي ساسي (Sylvester de Sasi)، وأُنشئت الجمعية الأسيوية بباريس 1820م، والجمعية الملكية الأسيوية بلندن 1723م، ومكتبة جامعة ليدن (Leiden) في هولندا التي كانت تضم نفائس المخطوطات، ومكتبة المجمع الملكي في أمستردام، إضافة إلى مراكز الاستشراق في كلّ من مدريد، وروما، وموسكو، وصقلية وغيرها. وعَقد المستشرقون العديد من المؤتمرات مثل مؤتمر باريس سنة 1873م، وعديد المؤتمرات في أمريكا، كالمؤتمر السابع والعشرين سنة 1967م. وانكبّ المستشرقون على ترجمة الآثار الفكرية والأدبية العربية، فقد ذكَر ماجد مصطفى في كتابه (في الأدب الحديث والمعاصر) أنّ المستشرقين «ترجموا إلى الفرنسية وحدها 2466 كتابا حتى عام 1959 »[9]، فقد عمل المستشرقون على فهم الإنسان العربي من خلال دراسة آثاره وإنتاجه الفكري، وقدّموه للغرب في صورة مشَوّهة في الغالب، مقابل التسويق لمركزية الغرب وصورته المشرقة.

ومن أشهر المستشرقين: (لوي ماسنيون(1883-1962) Louis Massingon) و(دي ساسي Silvester de Sacy) من **فرنسا**، (كارل بروكلمان (1868- 1956) Carl Brockelmann) و(جوزف شاخت-1902) Josef Schacht (1969) من **ألمانيا**، و(ديفيد صموئيل مرجليوث(1858-1940) David Samuel Margoliouth و(سير هاملتون جيب. Sir Hamilton R. A. Gibb)، و(مونتجمري واتMontgomery Watt) من **إنجلترا**، و(كارلو نللينو Carlo (Alfoso Nallino (1872- 1938) و(إغناطيوس جويدي (1844-1935) Ignazio Guidi) من **إيطاليا**، و(شميت .A.E. (Schmidt 1871-1941)، و(إجناطيوس يوليانوفيتش كراتشكوفسكيIgnaij Julianovic Krackovskij.) من **روسيا**.

كان للمستشرقين دور كبير في تنشيط الحياة الفكرية في البلاد العربية، ومهما قيل عن تعصّبهم الديني ومحاولاتهم المتكررة لتشويه صورة الإسلام وصورة الإنسان العربي في المخيلة الغربية، فقد كان لبحوثهم ودراساتهم فضل كبير في جمع تراثنا العربي في مكتبات أوربا ومنعه الضياع، ونبّهوا الشرق، بالمقابل، إلى قيمة إلى تراثه فسارع إلى حفظه والعناية به بتصويره والاحتفاظ بنُسخ منه لتكون في مُتناول الدارسين المحليين. ولا ننسى حجم الدراسات الاستشراقية التي إضاءة جوانب كثيرة كانت خفيّة من تراث الشرق، مثل تأليفهم دائرة المعارف الإسلامية ونشرها سنة 1908م، كما كان لهم دور بارز في تأسيس المعاهد والجامعات العربية والتدريس بها، فوجهوا الدارسين إلى الاتجاهات الفكرية والأدبية الجديدة وتتلمذ على أيديهم الكثير من رواد الفكر والأدب في نهضتنا الحديثة.

هذه إذا مجموعة العوامل الموضوعية والذاتية التي أفرزت يقظة العقل العربي، وأسهمت في بعث النهضة الأدبية الحديثة على أيدي ثُلّة من أساطين الفكر والأدب.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الثانية (ل م د)
قسم اللغة والأدب العـــــربي التخصص: أدب

محاضرات في الأدب العربي الحديث

المحاضرة (2): الإحياء الشعري في المشرق. د. موسى عالم

1- **الشعر قبل البارودي:**

كان الشعرُ العَرَبِيُّ خلال القرن 19م استمرارا لحالة الضعف والتصنع التي سادت خلال العصر العثماني، ثم شهد النصف الثاني من هذا القرن، بداية من عهد الخديوي إسماعيل (1830 - 1895) الذي يعدّ المؤسس الثاني لمصر الحديثة، ظهور شعراء حملوا البذور الأولى لعصر البارودي، ومنهم محمود صفوي الساعاتي (1825 –1880)، الذي حدا حَدو المتنبي في مدائحه، لكنه لم يتمكن من التخلص من الصنعة، ومن شعره:[10]

إذا ارتفعت بالنحو أعلامُ عِلمِنا جعلنا جوابَ الشرط حذفَ العمائم
ليعلم مَن بالنصب يرفع رأســـه بأنّ حروفَ الخفض غيرُ الجـــوازم
ويعلم من أعياه تصريف نفســه بأنّا صرفناه كصرف الدراهـــــــم
نُصِبنا على حالٍ من العلم والعُلا وكنا على التمييز أهـــــــلَ المكارم

ومن أعلام الشعر في تلك الحقبة علي الليثي (1830 – 1896)، وعائشة التيمورية الملقَّبة بخنساء عصرها، لما نظمت من رثاء صادق لابنتها (توحيدة) التي ماتت في ريعان شبابها، ومن ذلك قولها:

أمّاه قد عزَّ اللقاء ومن غَـــــد سترين نعشي كالعروس يسير
وسينتهي المَسعى إلى اللحد الذي هو منزلي وله الجموع تصيـــر
قولي لرب اللحد رفقـــــا بابنتي جاءت عروسًا ساقها التقدير

لقد تخلّلت أبياتَ الخنساء عاطفة هادئة يحدوها الإيمان والصبر، كما رسمت لابنتها صورة بأبعاد دينية إسلامية حيث يغلب شعور الصّبر والرّضا بالقضاء والقدر على عاطفة الأمومة ويعمل على تهدئتها وتوجيهها. ويبدو واضحا أنّ الخنساء متأثّرة بموقف الشاعرة المُخضرمة الخنساء التي عاشت حياتها في الجاهلية ترثي أخاها صخرا، بينما غيّر الإسلام رؤيتها لفكرة الموت فصارت تراه شرفا ما دام في سبيل الله وليس مصيبة، حيث قالت كلمتها المشهورة يوم استُشهد أبناؤها الأربعة في معركة القادسية: (الحمدُ لله الذي رزقني بشهادتهم)،

ومنهم الشاعر اللبناني ناصيف اليازجي (1800 – 1871) القائل في وصف الزهر:

مرّ النسيم على الرياض مُسَلّمًا سَحَرًا فرَدَّ هزارُها مُترنّما
أحنى إليه الزهرُ مَفرِق رأسِه أدبًا ولو ملك كلاما تكلّما

ومن الشعراء الذين عبّروا عن ضجرهم من حالة الانحطاط الأدبي وعن حاجتهم إلى تجاوز الموضوعات والأساليب التقليدية، الشاعر الشامي رزق الله حسّون (1880م / 1298ه) فقال:[11]

ليت شعري متى أرى شعراء الشرق يوما بفضلهم أغنيـاءَ

ورثوا مَن تَقَدَّموهم فنالـــوا شرَّ إرثٍ مذلّةً وشقَـــــــاءَ
بين هجو كالسبّ أو هو أدنى ومديح تعدّه استجـــــــداء
إنّما الشعر للنفوس غــذاء أفسدوه فصيّروه هِـــــذاء
يتبع الشعر أهله فامتهانـــا وابتذالا أو عزّة وإبـــــــاء

يمثل شعر رزق الله حسون بادرة وعي جديدة، وتطورا واضحا في فهم الشعراء لحقيقة والشعر ودوره في نشر الوعي وإيقاظ النفوس. "ولكن هذا التطور الذي أراده الشعراء استغرق وقتا طويلا، حتى تتشرَّبُه نفوسهم وتستوعبه عقولهم، فظلت دواوين أوائل الشعراء حتى بداية القرن العشرين، تحمل صور الصراع بين القديم المنبوذ – بما فيه من تقليد مملّ، وشعر مناسبات فارغة وعواطف زائفة، والتلهي بالأحاجي والزخارف البديعية – وبين الجديد الذي يعبر عن نفس الشاعر، وقضايا الإنسانية والوطنية ويسقط عن كنهله أساليب الزيف والبهرجة في الشكل والمضمون على السّواء"[12]

2- **مفهوم الشعر العربي الحديث**: أثار محمد بنيس في مقدمة كتابه "الشعر العربي الحديث" ثلاث إشكاليات متعلقة بهذا المصطلح، توحي كلها بكون مصطلح (الشعر الحديث) فضفاضا يستعصي عن التحديد العلمي الدقيق:

✓ يتمثل الإشكال الأول في صعوبة تحديد مفهوم الشعر من منظور الشعرية العربية الحديثة، فإذا انطلقنـــا من منظور الدراسة النقدية الحديثة التي تقوم على الوصف والتحليل وتتجنب القراءة المعيارية، "فنحن، على مستوى القراءة، نتخلى عن وضع تعريف مسبق للشعر، يمارس بسلطته عنفا على القارئ والمقروء. تلك وضعية الشعرية الحديثة... بل إن التعريف الراسخ والمطمئن للشعر لم يعد اليوم ممكنا، بعد أن خرجت القصيدة عن كائنها المتعارف عليه أو القابل للضبط"[13]

✓ أما الثاني فيكمن في مصطلح العربي الذي يوحي بأنَّ اللغة العربية الفصحى "هي وحدها المعتبرة كمحدد للعروبة"[14]، ويغضُّ الطرف عن الشعر المكتوب باللغات العامية رغم أنّه يمتلك سلطة اجتماعية وجمالية إضافة إلى سلطته التاريخية التي تعود إلى عصر الانحطاط، وهو مصدر إبداع هام لا يمكن التغاضي عنه. كما يسكت عن الشعر العربي المكتوب بلغات أجنبية، كشعر البارودي الذي كتبه بالتركية والفارسية.

✓ وأما الإشكال الثالث فيتعلق بالمكان الجغرافي للشعر العربي، حيث جُزّئ إلى مشرق ومغرب، ثم حُصر المشرق في مصر والعراق وسوريا ولبنان، بينما نَسي المشرقُ المغربَ وغيّبه.

ونضيف إلى هذه النقاط الصعوبة التي تكتنف التحديد الزمني لكلمة "حديث"، فالحداثة "ليست فقط من إنتاج أوربا في القرن التاسع عشر. إن لكل زمن حي وفاعل حداثته وقد عرف العالم القديم، في حوض البحر الأبيض المتوسط كنموذج، حداثته الأولى في القرن الرابع قبل الميلاد، عندما ظهرت الإسكندرية كمدينة تمنح الحضارة اليونانية خصّيصة مغايرة لما كانت عليه في أثينا."[15]

مفهوم الأدب الحديث:

جاء في (تاريخ كمبردج): "المقصود بالأدب العربي الحديث هو الأدب الّذي كتب حصرا باللغة العربية. أمّا تلك الظاهرة الجديدة والمتمثلة في الكتاب العرب الذين اختاروا للتعبير عن الذات إحدى اللغات الأوربية الحديثة كالإنجليزية أو الفرنسية، فلا شكّ أنّها ظاهرة طريفة ومهمة، وتستحق دراسة جادة لاعتبارات أدبية وأخرى خارجة عن نطاق الأدب. ولكن إذا ما توخينا الدقّة فإنّ هذه الظاهرة لا تنتمي إلى الأدب العربي."[16]

ويرى حامد حفني داود أنّ الأدب الحديث "يبدأ من حيث الزّمن بدخول الفرنسيين إلى مصر عام 1718م/ 1212هـ، وينتهي إلى ما شاء الله من عصور المستقبل. أمّا الأدب المعاصر فإنّنا نعني به الأدب الّذي نعيشه خلال الخمسين عامًا الأخيرة، وهي الفترة الّتي تبدأ من ثورة 1798 إلى اليوم"[17]، وقد علّل تحديد فترة المعاصرة بخمسين سنة بكون "هذه الفترة الزّمنية تساوي متوسّط عمر الأديب أو العالم مستندين إلى علم الإحصاء، وهو امتداد زمني كاف لإبراز خصائص معينة في حياة جيل معيّن من الأدباء أو العلماء تعاصروا في حقبة معينـــــة من الزّمن وكانت لهم انطباعاتهم الخاصّة وسماتهم الفنية التي تميزهم عن غيرهم من السابقين لهم واللّاحقين بعدهم"[18]

"كلمة (الحديث) بمعنى الجديد كلمة مرنة للغاية، فما يكون حديثا اليوم يصبح قديما في المستقبل [...] وكذلك كلمة (المعاصر) تخضع لنفس هذا النّاموس الزّمني، فما هو في عداد المعاصرة اليوم لا يكون معاصرا في المستقبل حين يمضي ركب التّاريخ يحلّ غيره محلّه، ويفقد بالتالي معنى المعاصرة [..]. لكننا لو أمعنّا النظر نرى أنّ هناك فرقا شاسعا بين مدلول الأدب الحديث ومدلول الأدب المعاصر، ولا شكّ أنّ الأول أوسع مجالا وأعمق مدى من الثّاني، ونستطيع أن نقول: كلّ أدب معاصر يُعتبر أدبا حديثا وليس كلّ أدب حديث داخلٌ في مفهوم المعاصرة إلّا بقدر محدود."[19]

ونظرا لصعوبة التحديد الزمني والجغرافي الدقيق، سعى محمد بنيس إلى تعريف الشعر العربي الحديث من منطلق نظري لا زمني، فاعتبر أنّ كل شعر عربي تجسّد فيه التجديد والحداثة هو شعر حديث، باعتبار أنّ "المنطلق النظري للشعر العربي الحديث هو ميتافيزيقا التقدم، بما هو تجاوز زمني ونقدي، سواء بالعودة إلى الماضي لدى التقليدية، أم بالتوجه نحو المستقبل المتخطي للماضي كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر، وهو مُعبَّأ، ككلٍّ، بالتصور الأوربي للحداثة وموسوم بها." [20]، غير أنّ ما اتفق النقاد على تسميته (الشعر الحديث) أو (الأدب الحديث) عامّة، هو ذلك الشعر الذي ظهر بعد الحملة الفرنسية، وجاء حاملا لبوادر وعي جديد بضرورة بعث نهضة جديدة على أسس إسلامية عربية أصيلة، تنفتح على الآخر، دون أن تذوب فيه أو تضمحلّ أمام إغراءاته، وهذا ما يؤكّده توجه رواد النهضة الحديثة إلى إحياء التراث الأدبي العربي، محاكاته ، ومحاولة ربطه بالواقع الجديد.

الإحياء الشعري في المشرق العربي

ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بوادر نهضة أدبية واعدة، رسمت معالمَها ثُلّة من الأدباء والمفكرين، أدركوا حقيقة الركود الذي غرقت فيه أمتهم منذ عقود، مقابل التطوّر الّذي بلغه الأدب والفكر الغربيان، فتطلعت أعينهم إلى استرجاع بريق الشخصية الأدبية والفكرية العربية، عن طريق شدّ حاضرها إلى ماضيها، بالرجوع

إلى المنابع الأولى للشعر العربي، مع مواكبة الغرب والاستفادة من إنجازاته الأدبية، وكانت تلك هي المبادئ الأولى التي تأسّست عليها الفلسفة الاتباعية في الشعر العربي.

عصر النهضة الأدبية الحديثة:

يجمع أغلب الباحثين على أنّ التأريخ لعصر النهضة العربية يبدأ من حملة نابليون على مصر، سنة 1798م/1213هـ، وإن كانت بذور الوعي الحديث قد بدأت تلوح، قبل ذلك بسنوات، عندما ثار بعض الضباط المصريين بقيادة أحمد عرابي على قادتهم الأتراك، عام 1881م، غير أنّ الثورة أُجهضت بتدخّل الإنجليز، ونُفي عرابي ورفيقه البارودي إثرَها إلى سَرنديب (سريلانكا حاليا)، وكانت تلك الثورة إيذانًا ببداية تسلّل الوعي القومي إلى فكر النخبَة المثقّفة. غير أنّ العامل الأكبر الذي حرّك النهضة العربية هو الحملة الفرنسية، لما كان لها من دور في فتح أعين العرب على الحضارة الغربية، فقد أراد نابوليون استعمار الشعب المصريّ ثقافيا، فضمّ إلى حملته عددا كبيرا من المفكرين والعلماء والباحثين الفرنسيين في شتى العلوم والتخصصات، وجلب مختبرا للتجارب العلمية، ومطبعتين، الأولى فرنسية والثانية عربية، وأقام مسرحا في القاهرة ومجمعا علميا متحفًا ومرصدًا وأسّس ثلاث جرائد، اثنتان منها ناطقتان باللغة الفرنسية، هما (بريد مصر) ذات الطابع العسكري، و(لاديكاد اجيبسيان) العلمية، أما الثالثة فكانت باللغة العربية وسُميت (التنبيه).

كانت السنوات الثلاث التي استقرّت فيها الحملة بمصر كافية لإحداث تغييرات جذرية في الحياة الثقافية والفكرية للمجتمع المصري، كما قدمت للمجتمع الشرقي نموذجا حيا عن التطور الذي بلغته الحضارة الغربية الحديثة. ثمّ تلا الحملة الفرنسية مباشرة وصول محمد علي باشا إلى سُدّة الحكم سنة 1805م، فأعلن الحرب على المماليك والإنجليز، وألغى النظام الملكي وأعلن الجمهورية، واستطاع أن ينهض بمصر في شتى المجالات العلمية والأدبية والعسكرية، كما اعتنى بالتعليم، فأنشأ المدارس الابتدائية ومدارس عليا للطبّ والهندسة والصيدلة والمعادن وغيرها، وكثُرت البعثات العلمية إلى أوربا في عهده، فخطا بمصر خطوات عملاقة في طريق النهضة.

أثمرت موجة الوعي الحديث التي تزامن ظهورها مع الحملة الفرنسية وبداية الاحتكاك بين الشرق والغرب، إذن، بروز عدد كبير رواد الإحياء الشعري، منهم علي الليثي (1830 – 1896م)، وعبد الله فكري (1834. 1890) ، وكلاهما كان ثائرا مُساندا للثورة العرابية، وعائشة التيمورية (1840 – 1902)، والشيخ ناصف اليازجي (1800 – 1871)، وحفني ناصف (1855 – 1919)، وغيرهم، وفي تلك الأثناء طفا اسم البارودي في الأوساط الأدبية والنقدية بعدما أخرج القصيدة من ركودها وشق لها طريقها نحو النهضة الحديثة، فقد "وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمتانة، وأوشك أن يرتفع هذا الارتفاع بلا تدرّج ولا تمهيد"[21]، وقد أطلق البارودي وتلامذته أمثال شوقي وحافظ إبراهيم وأحمد محرّم على مدرستهم تسمية (مدرسة الإحياء)، تحديدا لغايتهم المتمثّلة في إحياء الشعر العربي القديم، والعودة إليه في أوجّ مراحل نضجه وتطوره، لمحاكاته والنسج على مِنواله، "وأتاح لهم النضج الثقافي في عصرهم الاطلاع على دواوين الشعراء العظام، فانكبوا عليها يستوحونها، ويجعلونها نماذج أمام عيونهم يعارضونها، ويتمرسون بأساليبها العربية النقية الخالية من بهرجة الصناعة والتكلف،

ويستلهمون موضوعاتها فيما يشغلهم من أمور أنفسهم ومشكلات حياتهم المعاصرة"[22]، فكانت أشعارهم تأتي بمضامين ثوريّة جديدة في حلل من بلاغة الشعر العربي القديم، فقد أعادوا بناء علاقة المتلقي العربي بالشعر، واستهووا أذواق العامة بأشعار تُعالج أدقّ مناحي المعاناة الإنسانية الحديثة في الوطن العربي، يقول عبد المنعم خفاجي: "وتحوّل الأدب العربي إلى أدب ثوري روحي، يدعو إلى التحرر والثورة، وإلى التوحيد المطلق، وإلى القضاء على كل مظهر من مظاهر الضعف الإنساني، ويدعو إلى السمو النفسي والروحي، وإلى الأدب الصادق الهادف، وإلى كل ما من شأنه إعزاز الإنسان وكرامته في الحياة."[23]، حيث يمكن القول إنّ حركة الإحياء الشعري لم تقتصر على إعادة بعث الحياة في الأشكال الفنية القديمة فحَسب، بل سعت، بالموازاة مع ذلك، إلى إحياء الفكر والروح العربيين عن طريق الإصلاح الديني والسياسي، واستلهام المعاني والأغراض الشعرية القديمة، وهو ما جعل هذه المدرسة تتميّز، منذ بداياتها الأولى، بسِمات فنية، كانت بمثابة الطابع المشترك بين شعرائها، وأهم تلك الميزات:

- غلبةُ الطابع القديم على شعرهم، فكانت تراكيبهم تميل عادة إلى الفخامة والإتقان وحسن السّبك، خلاف أساليب عصر الضعف الواهية، بينما مالت لغتهم إلى السلاسة والمرونة والبعد عن التعقيد.
- استلهام أغراض الشعر القديم، فقد عاد الفخر والرثاء والوصف والحماسة بقوة فيشعر الإحيائيين.
- تأثر رواد مدرسة الإحياء بحركة الإصلاح الديني، فجاء شعرهم حافلا بالقيم والمعاني والصيغ الدينية.
- شاع بين شعراء الإحياء توظيف الصور البلاغية القديمة، حيث ارتبط خيالهم بالبيئة العربية القديمة، فشبّهوا بما شبّه به القدماء وبنوا استعاراتهم وكناياتهم على طريقة أسلافهم.
- تجلت مظاهر الاتجاه الإتباعي في الشعر العربي الحديث في دعوة الشعراء إلى التمسك بعمود الشعر.

ويمكننا استجلاء هذه المميزات من خلال استقرائنا لتجربتي اثنين من رواد النهضة الشعرية العربية، محمود سامي البارودي وأحمد شوقي.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الثانية (ل م د)
قسم اللغة والأدب العربي التخصص: أدب

محاضرات في النص الأدبي الحديث

عنوان المحاضرة (3): الإحياء في المشرق العربي.

محمود سامي البارودي (1839 – 1904):

ولد الشاعر محمود سامي البارودي في مصر سنة 1255هـ/ 1838م، في أسرة تركية ذات مال وجاه، منترجع إلى حكام دولة المماليك، كانت أمه فاطمة هاشم البارودي شركسية الأصل، وأبوه حسن حسني (بك) البارودي قائدا في ميدان الجندية، وسمي البارودي نسبة إلى بلدة (إيتاي البارود) بمحافظة البُحيرة. كانت وفاة أبيه وهو في السابعة أول فاجعة أثرت فيه، فقد رثاه وهو في سن العشرين بقوله:

مضى وخلفني في سن سابعةٍ لا يرهب الخَصم إبراقي وإرعادي
إذا تَلَفتُّ لم ألمح أخـــا ثِقةٍ يأوي إليّ ولا يسعى لإنجـــــادي

تلقّى البارودي تعليمه الابتدائي، وحفظ القرآن، ثم التحق بالمدرسة الحربية التي كان ينضمّ إليها، عادة، أبناء الأعيان والوجهاء، من الأتراك. وقد برزت لديه القدرات القيادية والقتالية، أهّلته لتقلد مناصب في الدولة، فتولى وزارة الحربية ووزارة الأوقاف، وعُيّن مديراً لمحافظة الشرقية ثمّ رئيسًا للوزارة، كما واحدًا من قادة الجيش الذي أرسله إسماعيل باشا لنصرة الخليفة العثماني في الآستانة، حين تعرضت تركيا للغزو من قبل روسيا عام 1878م، فأبلى في الحرب بلاءً حسناً.

شهدت مصر في تلك الفترة أوضاعا داخلية مضطربة، من انقسامات وثورات داخلية، أشهرها الثورة التي أعلنها أحمد عرابي رفقة مجموعة من الضباط المصريين، من بينهم أحمد عرابي ومحمود سامي البارودي على قادتهم الأتراك وعلى الخديوي توفيق، لكن الثورة أُخمدت بتدخل الإنجليز، وحُكم على البارودي بالنفي إلى سرنديب (سري لانكا) حيث قضى سبعة عشر عاما بعيدا عن أهله ووطنـه. وخلال فترة نفيِه، نظم أروع قصائده، كقوله:

لَعَمرَكَ ما فارقتُ رَبعي عن قِلًى ولا أنا ودّعتُ الأحبّة ساليـــا
ولكن عَدَتني عن بلادي وجيرتي عَوادٍ أَبَتْ في البُعد إلا تَماديا[24]

توفي البارودي سنة 1904، بعد أربعة أعوام من رجوعه إلى مصر، وترك ديوان شعر وأعمالا أخرى، منها (مختارات البارودي)، ومختارات نثرية سمّاها (قَيد الأوابد).

تميز البارودي بشخصية قويّة، تحلّت بمكارم الأخلاق، فقد كان فارساً وقائداً وشاعراً وذا نسب عريق، ومجدداً للأدب العربي الحديث ورائداً له، في وقت خَبَا فيه وَهج الشعر وفقد دورَه في الحياة، وصار كلفةً من صور البديع والمحسنات، طيلة عصر الانحطاط الذي دام قرونا طويلة.[25].

لمع اسم البارودي، إذن، في فترة بلغ فيها ركود الفكر والأدب مَداه، فكان حلقة وصل بين التراث العربي القديم في أبهى صوره، وبين العصر الحديث الذي بدأ يستعيد بريقه مع بداية عصر النهضة وانفتاح العالم العربي على

الغرب، فكان له الفضل في رَدءِ الهوّة التي أحدثها عصر الانحطاط في سيرورة الإبداع العربي، واستحقّ بذلك فضلَ ريادة الشعر الحديث، لأن شعره كان انطلاقةً من فراغ، ونقلة نوعية، أحدثها دون مقدّمات سابقة أو تدرّج طبيعيّ، ولم يكن من السّهل أن ينبغ البارودي في بيئة شعريّة راكدة ، غرقت فيها القصيدة العربية، طيلة قرون طويلة، في رواسب الصّنعة والتكلف والمعاني الغثّة (الهزيلة)، فصارت أشبه بهيكل أثقلته الزخارف وغابت عنه الروح.

أ-السمات المعنوية في شعر البارودي:

ظهر اسم البارودي في ظروف أدبيّة مُتأزّمة، مُحدثا طَفرة إبداعية غير مَسبوقة، فخاطب المتلقي العربيّ بشعر جديد عليه، قوي في لغته، رزين هادف في معانيه، وثيق الصّلة بروح العصر وبقضاياه المستحدثة، وكان من أسباب تلك القوة في شعره عودته إلى النماذج الشعرية القديمة، "فمن المعروف أنه قرأ ديوان الحماسة ومجموعات الشعراء الأقدمين"[26]، فصَقَلَ بفضلها موهبتَه، ووجدَ فيها ما كانت تتوق إليه نفسه من قوة ومقام رفيع، وما كان يطمح إليه من قول شعريّ رَفيع. فقد قرأ قصائد الجاهليين والمخضرمين وفحول الأمويين والعباسيين، فتمثّل سرّ الإبداع لديهم، واستحكمت لديه مَلَكة الإبداع، فراح يُجاريهم أو يُحاكيهم تارة ويُعارضهم أخرى، يتفنّن في أغراضهم ومعانيهم وعناصر الشعر لديهم، دون أن يقع في التكرار والاجترار المباشرين، أو في التكلّف والصّنعة، قال عز الدين إسماعيل: «جاء البارودي وقلّد الشعر القديم، وأدخله في تجاربه الشخصية، حتى استقلّ بالتجربة الذاتية، مستفيدا من التراث الأصيل في (المختارات) ومتأثرا في الحياة المعاصرة، واصبح إنسانا جديدا، وانطلق شاعرا متطورا، وصف العالم الخارجي وعبّر عن مجتمعه، وبعث الشعر في معانٍ جميلة، وجزالة محبّبة، وصوّر حياة الشعب ومعاركه، وثورته على الظلم والطغيان اللّذين سادا المجتمع»[27]. وانطلق الشعر من فيهِ حَيًّا، سَلِسا، مُلامسا لحياة الإنسان الجديد.، "ونحن لا نعتبره مقلّدا صرفًا لسببين: (أوّلهما): الإجادة في أغراضه ومطابقته الواقع الحياة، (وثانيهما): أنّ نفسه – لما فيها من استعداد وراثي ولما يحيط بها من أجواء دافعة – أُشرِبتْ أساليب هؤلاء الشعراء حتى صارت طريقة البارودي أشبه بمشاعر الجاهليين المنبثّة من النفس بلا قَصد مَمجوج وتكلّف ممقوت"[28]، ولم يكن البارودي ليكتسب تلك المَلَكة الشعرية، وتكون له ريادة إحياء الشعر لولا كثرة قراءاته لدواوين العرب وتمرّسه على أساليب صياغتهم للشعر، وهو يعترف بسلوكه نهج الأسلاف، بل يعتز بذلك، حيث قال:[29]

تكلّمتُ كالماضين قبلي بما جَرَت به عادةُ الإنسان أن يتكلَّما

فلا يَعتَمِدني بالإساءةِ غافــلٌ فلا بُدَّ لابن الأيكِ أن يتَرنّما

وعبّر البارودي عن وعيه بمعنى الشعر ووظيفته، فقال في مقدّمة ديوانه: إنّ الشعر "لُمعة خيالية يتألق وميضها في سماوات الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأسَلة اللسان"[30]، لذا فإنّ ريادة البارودي للشعر الحديث، ترجِع في أساسها إلى دوره في تغيير مفهوم الشعر ودوره في الحياة، إضافة إلى تغييره الجذريّ لمفهوم العلاقة بين الشاعر وقصيدته. فقد ركّز، كما يتضح من قوله، على عنصرين اثنين: **الصدق العاطفي والطّبع السليم.**

أمّا صدور الشعر عن **طبع** وسليقة فيرجع إلى كَون البارودي قد نشأ على قراءة الشعر القديم والترنّم به، فاكتسب سمعا مُرهَفًا وذوقا فنّيا رقيقا ودراية واسعة بفنون القول وأساليب الكلام، فصار مجبولاً على قول الشعر، لا ينتزعه انتزاعًا، ولا يتكلّف في نظمه، بل يتدفق على لسانه تدفقًا، وتشعر وأنت تقرؤه أنه يجري في رفقٍ وسلاسة، لا يشوبه قلق ولا اضطراب، و كان البارودي يدلك هذه الميزة الحميدة في شعره، كما يُدرك قُدرته على تجاوز النماذج التي تأثر بها، فقد صار لديه طبع وسليقة شعريان، يُغنِيانه عن التكلّف وعن تكرار كلام الآخرين:[31]

أقول بطبع لست أحتاج بعـــــده إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر

إذا جاش طبعي فاض بالدُرِّ منطقي ولا عجبٌ فالدر ينشأ في البحر

وأمّا **الصدق** فيعني أن تكون القصيدة صادرة من تجرِبة الشاعر ومن عمق مُعاناته، فالبارودي يرى أنّ الشعر يجب أن يكون الشعر صادرا من سَليقةٍ وطبع سليم، وقد تجسّد هذا الموقف في شعره بشهادة النقاد، فقيل: «كان البارودي في صدقه العاطفي، ووضوح التجربة الذاتية، أول من صور حياتنا وتأثّر بما كان يدور في العالم الخارجي، لأن الأحداث جرّته إلى الاهتمام بالمعنى، والعناية التامة بالحدث، وكانت عنايته بالمعنى وترك الألفاظ أوّل قاعدة ضخمة في التطور الشعري الحديث.»[32]، وذلك خلافا لما دأَبَ عليه الشعراء خلال عصر الضعف من صنعة وتكلّف وتقليد، حتى صار شعرهم صنعة وتلاعُبا بالألفاظ، خاليا من بُعده الإنساني.

لم يكن موقف البارودي من عنصر الصدق الفنّي مجرّد رأي نقدي عابر، بل كان موقفًا فنّيا، تجسّد في كل أشعاره، حتى صار سِمة تميّز بها عمّن سبقه من الشعراء. فقد شهد له عديد الدارسين بأنّ شعره لم يكن سوى مرآة لحياته وعصره، وذلك دليل صدقه الفنيّ. قال عباس محمود العقاد: "دَع مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية، واستعرِضْ ديوان البارودي كله لا ترى فيه بيتاً واحداً إلاّ وهو يدلّ على البارودي كما عرفناه، في حياته العامة وّالخاصة، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصَوَّرَه لنا مؤرخوه، وهذه آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية، فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالعَجز عن وصف الآخرين، وطبائعهم أولَى، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحقّ أن يتلقّى منه الناس رسالةَ حياة وصورة ضمير"[33]. وهذا حكمٌ نراه ينطبق على شعره كلِّه، سواء ما أنتجه في مراحل حياته الأولى، فجاء محمّلا بعنفوان القائد الشاب المُقبل على الحياة الكريمة، أو ما صدر عنه في مَنفاه، حيث علَت لديه نبرات الحزن والحنين، وفاضت آلامه ومعاناته الإنسانية بعيداً عن وطنه وأهله، ولم يكن له أنيس غير شعره الذي بثّ فيه أدقّ أحزانه وانكساراته فقال[34]:

شفَّني وجدي وأبلاني السهر وتغشَّتني سماديـــر الكَدَرْ

فسواد الليلِ ما إنْ يَنقَضي وبياضُ الصُّبح ما إن يُنْتَظر

لا أنيسٌ يَسمَع الشكوى ولا خَبَرٌ يأتي ولا طيفٌ يَمُـــــرْ

لقد خطّ البارودي ديوان الحزن والألم وراء حدود المنفى، وتفجّرت قصائده وهو في غربته شعوراً متدفقاً بمرارة العيش في وحشة المكان، كقوله يشكو وحدته[35]:

أبِيتُ في غُرْبَةٍ لا النَّفْسُ رَاضِيَةٌ بِها وَلا المُلْتَقَى مِنْ شِيعَتِي كَثَبُ
فَلا رَفِيقٌ تَسُرُّ النَّفْسَ طَلْعَتُــهُ وَلا صَدِيقٌ يَرَى ما بِي فَيَكْتَئِبُ

وقد تراكمت مشاعر الحزن لدى الشاعر من كثرة ما مرَّ به من أزمات، حيث فَقَدَ، وهو في منفاه، أعزَّ أصحابه، ثمّ تُوفيت زوجُه فقال يرثيها: (36)

أَيَدَ المَنون! قَدَحْتِ أيَّ زنـــاد؟ وأطرْتِ أيّةَ شُعلة بفـــــؤادي
أوهنتِ عزمي وهْوَ حَمْلةُ فَيلق وحطّمت عودي وهو رمح طرادِ
لم أدْرِ هل خطبٌ ألمَّ: بساحتي فأناخ أم سهمٌ أصاب سوادي؟
أقذَى العيونَ فأسبَلَتْ بِمدامع تجري على الخدّين كالفرصــاد

ومثلما كان البارودي رقيق الشعور صادقا في قصائد الغربة والحنين، بحكم صدورها من رَحم مُعاناته، فإنّ تجربته لم تكُن أقلّ صدقا في بقية الأغراض والمعاني، حتى أنّكَ حين تقرأ ما قاله في الأغراض والمعاني القديمة، تُدرك أنّ تقليده للقدماء لم يكن سطحيا عارِضًا، بل كان يعيش تجاربهم بعمق الفنان حتى يتماهى فيها، دون أن يفقد صلته بحاضره وقضايا عصره، فيحاور نظرات الأسلاف ومواقفَهم من خلالها، أو يبحث فيها عن عناصر القوّة التي كانت تحرّك روح العظمة والقوّة لديهم. قد نجد هذا الطّرح ماثلا في نصوص كثيرة، منها قصيدة (عَرف الهوى) التي يقول في مطلعها: (37)

عرف الهَوى في نظـــرتي فنهــاني خِلٌّ رعيتُ وِدادَه فرعـــــاني
أخفيتُ عنه سَريـــرتي فوشى بي دمعٌ أباح له حِمى كِتمـــــاني
فبأيّ معـــذرة أُكذِّبُ لوعـــــةً شهِدت بها العَبَرَاتُ من أجفاني
يا صاحِ لا أبصرتَ ما صنع الهوى بأخيك يوم تفـرُّقِ الأظعـــان

تَعْرِضُ هذه القصيدةُ نفسَها للقارئ بوجه غزليّ رقيق، فيعيش مع البارودي تجربة حبّ، تتجاذبُه خلالها قوّتان، قوة نفسِه المتعلّقة بالهوى، وقوة خليله الذي يحاول صَرفه عن الانقياد لنداء القلب، بينما يحاول الشاعر صبّ تجربته في بوتقة قديمة من خلال استحضار صورة الرحلة الجاهلية بركابها ورَحائلها، ويُغرق في التشبيب على امتداد ثلاثة عشر بيتا، دون أن يذكر لصاحبته المَزعومة اسما ولا نسبا ولا ملامح وجه تُعرَف بها، وكأن القصيدة في جوهرها ليست قصيدةـ غزل، بل نقاشًا دار بين خِلّين حول فكرة الغزل وجدواه في الحياة ... وهنا تنجلي، في المستوى العميق للقصيدة، شخصية البارودي الباحث المفكّر، الساعي إلى خَلخَلة القديم بالقراءة والنقد والتجديد.

إحياء الأغراض القديمة:

بدأ البارودي طريق الإبداع باقتفاء نهج الرعيل الأول من الشعراء، ولم يُخفِ شَغَفَه بالشعر القديم، ولا فضلَ مطالعته لدواوينهم في صَقل مَوهبته، وحين استقامت له مَلَكة الشعر طرَقَ كل الأغراض القديمة، فأبدع في الفخر والغزل والهجاء وذَكَر الطلل، وعارضَ كبار الشعراء. قال عبد المنعم خفاجي: « فأما أغراضه: فقد سار

البارودي في طريقة الشعراء القدامى، وحطّم القيود والأغلال، ففخر، ووصف وشكا، وحنّ إلى الوطن، وتغزل ومدح، وهجا ورثى، وقال في السياسة، وعالج جميع الأغراض التي عالجوها»[38]. ومن أبرز الأغراض التي أبدع فيها البارودي:

1- **الغزل**: خاض رائد الإحياء الشعري محمود سامي البارودي في الغزل العفيف فأبدع في رسم صور الحب والوَفاء التي طالما تغنى بها الشعراء العذريون، دون أن يقع في تعارض بين قوة شخصيته القيادية والرقّة التي يقتضيها هذا الغرض والوجداني، حيث اجتمعت في شعره الغزليّ رقّة المحبّ المخلص ونخوةُ القائد العسكري الذي يأبى الخضوع، فلم يتذلّل ولم ينكسر كما كان يفعل الشعراء العُذريون، وإنّما جعل الفخر سبيلا لكسب ودّ المرأة وإعجابها، وجعل وفاءَهُ وكَرَم أخلاقه عنوانا لرِفعته وشَرفه ورجولته، فقال:[39]

أَنَـــا فِي الْحُبِّ وَفِيٌّ لَيْسَ لِي بِالْغَدْرِ عِلْمُ
لا تَظُنُّوا بِيَ سُوءاً إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمُ

إنّ موقف الشّاعر في هذين البيتين شبيه جدا بمواقف التغزّل عند شعراء الحماسة، حيث يلين الواحد منهم ويرقّ للمرأة دون أن يبلغَ به اللين حدّ التذلّل والتنازل عن عزّة النفس، فقد افتتح البارودي البيت الأول بضمير منفصل (أنا) لا يخلو من الدلالة على الاعتزاز بالنفس، وافتخر بعفّته وكَرَم أخلاقه مثلما فَعَلَ سَلَفُه عنترة بن شدّاد حين خاطب عبلة قائلاً:

هلاَّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالك إن كنتِ جاهِلةً بما لم تَعلـــمي
يُخبركِ من شهِد الوَقيعة أنّني أغشى الوَغى وأعفُّ عند المَغنم

فلا تَعَارُض بين الحبّ والحماسة، بل إنّ الشاعر قد اتّخذ الحماسة والبُطولة عربونا لكسب قلب الحبيبة، بدل أن يهِنَ أو يتذلّل كما كان يفعل بعض الشعراء العذريين.

2- **الرثاء**: نظم البارودي في الرثاء فأبدع فيه وألبسه حلّة من اللغة الرصينة الشبيهة بلغة القدماء، وبثّ فيه الكثير من المعاني الدينية الرفيعة، والعواطف الإنسانية الصادقة ما جعل شعره يُطاوِلُ أَجوَدَ الرثائيات العربية القديمة، ويحمل رسالة إحياءٍ للنفوس وإيقاظ للضّمائر وبثّ للوعي الاجتماعيّ. قال البارودي يرثي زوجه حين توفيت وهو في منفاه:[40]

أَيَدَ المنُونِ قدَحْتِ أيَّ زِنـــادِ وأطرتِ أيَّ شعلةٍ بفـــؤادي
أوهَنتِ عزمي وهو حَملةُ فيلقٍ وحَطَمتِ عودي وهو رُمحُ طِرادِ

إلى أن يقول:

لا تَحْسَبِينِي مِلْتُ عَنْكِ مَعَ الْهَـوَى هَيْهَاتَ مَا تَرْكُ الْوَفاءِ بِعَادِي
قَدْ كِدْتُ أَقْضِي حَسْرَةً لَوْ لَمْ أَكُنْ مُتَوَقِّعاً لُقْيَاكِ يَوْمَ مَعَـادِي
فَعَلَيْكِ مِنْ قَلْبِي التَّحِيَّةُ كُلَّمَـــا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ عَلَى الأَغْـوَادِ

فقد بَدا الشاعر هادئ النفس راضيا بالقضاء، بالرغم من حسرته الشديدة، وبث في رثائه بعض المعاني الدينية التي لا تخلو من رسائل اجتماعية، يمكن إدراجها في سياق مشروعه لإحياء الروح الإسلامية. فقد كان جُلّ رثاء البارودي نابعا من تجَارب معيشة، ومحمَّلا برسائل اجتماعية ودينية.

3- **شعر الحكمة:** من الأغراض القديمة التي عادت إلى الحياة بقوّة في شعر البارودي، الحكمة، وهي غرض عربي ضارب في القِدم، وقد تكشف عودته ما بلغه الشاعر الحديث من مستوى فكري رفيع ووعي كبير بحاجة أبناء جيله إلى مُراجعة أنفسهم بتبصُّرٍ وفكر رزين، وافَقَ منزلة البارودي الاجتماعية الرفيعة وخبرته الطويلة في الحياة حيث اكتسب منها معارف كثيرة ودُروسًا جاد بها على قرائه.

وهذه أمثلة قليلة من الأغراض الشعرية القديمة التي عاد إليها البارودي بقوّة، فاستلهم منها أجود المعاني والمضامين، وربطها بروح العصر فكانت حلقة وصل بين الماضي والحاضر.

الالتزام بالمقدمات القديمة:

يُعبّر البارودي ارتباط البارودي بالشعر القيدم عامة وبالمقدمات الطللية بشكل خاص عن رغبته في إحياء كل ما له صلة بالروح العربية القديمة من مَعانٍ وقيم وصور تعلّقت بهانفس ارعربيّ وتشكلت متها معالم شخصيته المتفرّدة. لقد كانت القصيدة العربية القديمة بالنسبة للبارودي النموذج الفنيّ الناضج الذي ينبغي محاكاته والاحتذاء به في شكله وبنيته ومعانيه وقيمه الفنية والإنسانية. فقد افتتح هؤلاء الكثير من قصائدهم بمقدمات قديمة قبل الخوض في موضوع جديد، ولم يكن الأمر بالنسبة إليه مجرّد تقليد فني، بل استطاع تطويع المقدمة القديمة للتعبير عن حاجات معاصرة، ولو بطريقة غير مباشرة، ومن تلك المقدمات.

1- **المقدمة الطللية:** نظم البارودي مقدمات طللية على طريقة القدماء، فأبدع فيها واستطاع خلق أجواء ومعالم من بيئة لم يعد لها وجود في زمنه، فبيّن، بما لا يدع مجالا للشكّ، مدى تعلقه بالماضي وحنينه إليه، من جهة، وقدرَتَه على شدَّ المتلقي العربي إلى تاريخه وأصالته عَبر إقحامه في أجواء خيالية قديمة تعجّ بالحياة والحركة والتشويق. ومن أجمل ما قال البارودي في ذكر الأطلال:[41]

ألا حيّ مِنْ (أَسْمَاءَ) رَسْــمَ المنازِلِ وَإِنْ هِيَ لمْ تَرْجِعْ بياَنًا لِسَائـــــلِ
خلاءٌ تعفَّتها الروامـــسُ، والتقتْ عَلَيْهَا أَهَاضِيبُ الْغُيُومِ الْحَوَافِـلِ
فَلَأْياً عرفتُ الدارَ بعدَ ترسُّـــــمٍ أراني بها ما كانَ بالأمس شاغــلي
غدتْ وهيَ مرعًى للظباءِ، وطالمـا غَنَتْ وَهْيَ مَأْوًى لِلْحِسَانِ الْعَقَائِلِ
فَلِلْعَيْنِ مِنْهَا بَعْدَ تَزْيَالِ أَهْلِهَـــــا مَعَارِفُ أَطْلالٍ، كَوَحْيِ الرَّسَائِـــلِ
فَأَسْبَلَتِ الْعَيْنَانِ فِيـــهَا بِوَاكِفٍ منَ الدمعِ، يجري بعدَ سحَّ بوابلِ
دِيـــارُ الَّتِي هَاجَتْ عَلَيَّ صَبَابَتِي وأَغْرَتْ بِقَلْبِي لاَعِجَاتُ الْبَلابِـــلِ

يرى بعض الباحثين أنّ هذا الشعر كان «جاهليَّ اللفظ والمعنى والوجه ولا يمتُّ إلى العصر بصلة»[42]، فأنتَ تجد فيه روحا جاهلية وتقمّصا كاملا لحيرة الشاعر الجاهليّ وهو يحاول، عَبثًا، إيجاد تفسير مُقنع لتغيرات الحياة

ولقوانين الفناء التي تسيّرها، فيحيّي الرسومَ ويستعجم الديار فيُسائلُها، لكنّه يقرّ في كلّ مرّة بعجزه عن إيجاد إجابة واضحة لأسئلته الغَيبية، في غياب تصور ديني واضح للحياة والموت، وهذا بالرّغم من أنّ تساؤلات الشاعر الجاهلي لم يَعُد لوجودها معنى بعدما قدّمت الرسالة الإسلامية إجابات وافية لكل أسئلة الإنسان الغيبية .

توثّقت صلة البارودي بالشعر العربي القديم كثيرا بسبب ملازمته الحَثيثة لمطالعة دواوينه والنسج على منواله، فتكوّنت لديه القدرة على تقمّص حياة الجاهليين بكل التفاصيل الروحية والنفسية التي تتخلّلُها، بينما تبقى مؤشرات الأسماء والأماكن والأشياء الواردة في النص الشعري، مثل (أسماء) و(الظباء) شاهدة على أنّ الأمر متعلق بتجربة قديمة تم بَعثُها من باب الإعجاب والمُعارَضة والمحاكاة. ولعلّ البارودي قد استغلّ قُدرته العجيبة على المُحاكاة والتقليد المُتكامل الأركان من أجل نظم شعر جديد، يستَحضِرُ فيه تجارب القدماء فيقرّبها للمتلقي العربي الحديث، لغايات إحيائية كثيرة، منها إعادة توثيق الصّلة الروحية بين الإنسان العربي الحديث وتراثه حفاظا على هويته، فضلا عن إحياء الشكل البلاغي القديم والوجه المشرق للغة العربية.

كثُرَ وقوفُ البارودي على الأطلال في شعره، وكانت المشاهد الجاهلية تأتي عنده نابضة بالحركة والحياة، تُغري خيال القارئ بالوُلوج في عوالمها الغريبة، فيكبر فيه ارتباطه الماضي وبأشيائه الجميلة، من أحاسيس وصور وإيقاع ولغة عذبة نقيّة. حيث كان يعمد إلى معارضة مقدمات كبار الشعراء العرب، مع تغيير المعنى أحيانا، كما في المطلع الآتي: [43]

أَسَلُ الدِّيَار عَنِ الحَبِيب وَفِي الْحَشَا دَار له مَأْهُولَة وَمَقَام

لقد خالف المقدمات الطللية القديمة من حيث المعنى مخالفة طفيفةً، فذكر أثر الديار في نفسه ولم يُسائلْها بشكل مباشر. وكان كثيرا ما يعمد إلى مثل هذا التناول ، كقوله في مطلع إحدى قصائده الفخرية:[44]

كَمْ غَادَرَ الْشُّعَرَاءُ مِن مُتَرَدَّمِ وَلَرُبَّ تالٍ بَزَّ شَأْوَ مُقَدَّمِ

فالبارودي اقتبس هذا البيت من عنترة، ليعارض قوله ولينقض ادّعاءه بأنّ المتقدّمين لم يتركوا للمتأخرين قولًا يبدعون فيه، حين قال:

هَل غَادَر الْشُّعَرَاء مِنْ مُتَرَدَّم أَم هَلْ عَرَفْت الْدَّارَ بَعْدَ توَهُّم

ضمّن البارودي قصيدَتَه الشطرَ الأول من معلقة عنترة، بينما غيّر الشطر الثاني معنى ومَبنى، وناقض موقف الشاعر القديم ورؤيَتَه، وفي ذلك دلالة واضحة على رغبته في جعل فعل التقليد والإحياء سبيلا لاستعادة الثقة المَهزوزة في نفوس أبناء جيله، وحثّهم على تحرير فكرهم والوثوق في طاقاتهم الإبداعية.

2- **المقدمة الغزلية**: أحيا الشعراء الإحيائيون القدّمة الغزلية فأبدعوا في بث وجداهم على طريقة القدماء، فهذا البارودي قد سار على نهج الشعراء الفرسان، فذكر الحبيبة ورقّ لذكرها، وصور الهجر تصويرا عفيفا يليق بكرم نفسه وعلوّ همّته، فقال: [45]

سَلُوا عن فُؤَادِي قَبلْ شَد الرَّ كَائبِ فَقَد ضَاع مِنِّي بَيْنَ تلِكَ المَلَاعِب

أغارت عليه فاحتَوَتهُ بلَحظهـــــا فَتاةٌ لها في السِّلمِ فَتكُ المُحارِبِ

تبدو الصورة الشعرية في البيتين سليلة روح الشاعر المتعفّفة وشخصيته العسكرية القوية، فقد استوحى من تجربته في الحرب صورةَ المُحارب الفاتك وألبسها للمرأة، فاكتسى التشبيه بطابع حماسي شبيه بما كان يتخلل شعر الحماسة عند الشعراء الفرسان.

ج- **المقدمة الخمرية:** كان للمقدمة الخمرية حضور في الشعر الإحيائي، حيث بقيت الخمرة لدى الشعراء رمزا للهو وصفاء العيش، وتكتسب قيمتها من اجتماع معايير الجودة فيها، فذكَروا لونَها وقِدَمَها وتأثيرها، كقول البارودي:[46]

حَمْرَاءُ تُلْقِي بلَحاظِ الْفَـــتَى صِبغًا بِه يَعْتَرِفُ النَّـــاكرُ

تَفْعَلُ بِالشَّارِبِ أَضْعَافَ مَـا جَرَّ عَلَى عُنْقُودِهَا الْعَاصِرُ

عَتَّقَهَا الدُّهْقَانُ فِي دَيـــرِهِ حِيناً وَلَمْ يَشْعُرْ بِهَا شَاعِـرُ

وبعد أن طال وصفُه للخمر ومجلس الأُنس، ختمَ القصيدة بحكمة دعا فيها إلى مُجانبة الشرور المنتشرة في الحياة، واغتنام لحظات الحياة الزائلة فيما يريح النفس ويزيل كَدَرها:

إِنْ لَمْ يَكُنْ فِي الأَمْرِ مِنْ حِكْمَة فَفِيمَ هذَا الشَّغَبُ الثَّائِرُ؟

كلُّ امرئٍ أسلمهُ عَقلـــــهُ فَمَا لَهُ مَنْ بَعْدِهِ نَاصِـــرُ

وقد كانت المقدمات الخمرية عند الإحيائيين تقليدية، وكأنهم يعيدون تشكيل تجارب القدماء في هذا المجال.

المزج بين المعاني القديمة والجديدة:

لم يكتف الشاعر الإحيائي بمعالجة الأغراض القديمة والنسج على منوالها فحسب، بل حاول المزج بين تجارب القدماء وتجربته الجديدة، وكأنّه يريد النظر إلى حاضره بعين الماضي، فترتسم في شعره تجربته المَعيشة وقد أفرغها في وعاء شكليّ قديم، فكأنك تُعايش في شعره تجربتين في مقطع شعري واحد، وخير ما نمثّل به لهذا النمط من الإحياء بعضُ تجارب الوقوف على الأطلال. قال البارودي حين تحركت ذكرياته وعادت به إلى الأيام الخوالي التي قضاها مع صاحبته:

وكيف أنسى ديارا قد نشأتُ بها في مَنبِتِ العزّ بين الأهل والحَشَم

أين الذين كانت بهم نواظرُنا ترعى المحاسن من فَرع إلى قَدم[47]

فالشاعر يعيش تجربة الحنين غلى اهله ووطنه على طريقة القدماء، لكنّه يصبّ حَدثًا جديدا معيشا داخل مشهد قديم مُستوحى من نونية ابن زيدون التي يقول فيها:

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

بنتم وبنّا فما ابتلّت جوانِحُنـــا شوقا إليكم ولا جفّت مآقينا

حيث أتاحت له تقنية التناص أن يجمع، داخل مساحة شعرية محدودة، بين صورتين ومعنيين وشعورين متباينين ينتميان على سياقين زمانيين ومكانيين وشخصيين مختلفين.

إحياء القيم الخلقية القديمة:

حرص شعراء الإحياء على الإشادة بالقيم الخلقية القديمة والافتخار بها، لأنها، في نظرهم، سِرُّ قوّة العربيّ وعظمته، ويمكنها أن تكون مفتاحا يستعيد به الشاعر إنسانية الإنسان العربي المفقودة. والبارودي واحد من الشعراء الحريصين على إحياء تلك القيم الرفيعة، حيث كان يخصّ بعضها بقصائد كاملة ويبثّ البعض الآخر في ثنايا مقطوعاته وقصائده. ومن أمثلة ذلك قوله في الفخر:

أنا المَرء لا يُطغيه عزٌّ لثروةٍ أصـــابَ ولا يُلْوِي بأخلاقـــــــه الكَدُّ

أصُدُّ عن المَوفورِ يُدركُهُ الخَنـــــا وأقنعُ بالمَيسور يعقُبُهُ الحَمدُ

ومَن كان ذا نفسٍ كنفسي تصدّعت لعِزّته الدّنيا وذلَّت الأســـــد

ب- مميزات الأسلوب عند البارودي.

البارودي شخصية أدبية، قلّ نظيرُها، فقد كان تكوينه الدراسيّ عسكريا، لا يلتفت إلى الفنّ والأدب، ومع ذلك بلغ ما بلغه من جودة الأسلوب قوة البيان بمثابرته على القراءة وانتقاء المقروء بعناية، فكان تكوينه الأدبي عصاميا مَحضًا. فالبارودي "لم يدرس قواعد العروض والقافية ولا قرأ النحو والتصريف ومعاجم اللغة، وإنما اتخذ الأدب إمامه، ووصل إلى ما وصل إليه من طريق محاكاة القدماء."[48]، وكان من نتاج هذه العودة الواعية إلى الشعر القديم، أن تمكّن الشاعر من إعادة ربط حاضر الشعر العربي بماضيه، فبثّ في الشعر الجديد المُتَهالك نفحة من روح القديم المُفعمة بعظمة الروح وقوة البيان.

عاش البارودي فترتين بارزتين من حياة الشعر العربيّ، فترة تقوقُعِه وضعفِه وبطء حياته خلال عصر الانحطاط، والثانية مرحلة يقظة الشعر ونهضته وعودته للانخراط في الحياة العامة من جديد. وأصبح، بإحساسه المرهف ووعيه الناضج، رائدَ الشعر الحديث، وحلقة وصل بين عصرين أدبيين متباينين من الناحية الفنية، بعد أن استوعب الشكل الشعريّ القديم، ثمّ طَوَّعَه، ليصبح قادرا على استيعاب الواقع العربي الجديد والتجارب المَعيشة.

لقد طوّر البارودي اللغة الشعرية لتواكب العصر، وأدرك ببديهة الفنّان أنّ اللغة الشعرية القديمة لم تعد تصلح للتعبير عن الحياة الجديدة، فبعثها سَلِسَة، وانتقى ألفاظها بعناية، وابتعد بها عن زخارف القول، والمحسنات اللفظية، وآثر المعنى على اللفظ في شعره، وارتقى بلغة الشعر، فاصطبغ الأسلوب بسمات فارِقَة نُجمِلُها في الآتي:

1- **العناية بالألفاظ:**

كان البارودي شديد العناية باللفظ، ينتقيه انتقاءً، فيأتي مشرقا، ينجلي به المعني وتستعذبُه النّفس، حتّى أنّه يبتعد أحياناً ابتعادا كليًّا عن الإغراب ويحرص على المألوف، لا لضَعف في مَلَكَته اللغويّة، بل إيمانا منه بحاجة الشعر إلى ذلك، كي ينفذ بسهولة إلى القلب ويُحسن تبليغ رسالته.

اختار البارودي من ألفاظ العرب أفصحَها وأقربها إلى النفس، يقول في إحدى مقدّماته الغزَلية:[49]

هَنِيئاً (لِرَيَّا) ما تَضُمُّ الْجَوَانِـــحُ وَإِنْ طَوَّحَتْ بِي فِي هَواهَا الطَّوائِحُ

فَتاةٌ لَهَا فِي مَنْصِبِ الْحُسْنِ سُورَةٌ تُقَصِّرُ عَنْها الْغِيدُ وَهْيَ رَواجِـــحُ

أَحَاطَ عَلَى مِثْلِ الْكَثِيبِ إِزارُهَـــا ودَارَتْ عَلَى مِثْلِ الْقَناةِ الْوَشائِـحُ
فَفِي الْغُصْنِ مِنْها إِنْ تَثَنَّتْ مَشابِهٌ وفي الْبَدْرِ مِنْها إِنْ تَجَلَّتْ مَلامِــحُ

تُظهر الأبيات حرص الشاعر على انتقاء الألفاظ اعتمادًا على مقاييس الفصاحة والأُلفة والوضوح، فلا يأتي بلفظ غريب ولا ثقيل على السمع، يعود إلى لغة الشعر القديم فينتقي منا أسهل الكلمات وأقربها إلى روح العصر (الطّوائح، الكثيب)، وكان حريصا على عنصر الإيقاع، فاختار من الألفاظ ما اشتمل على حرف (الحاء)، حيث كرّره في هذه الأبيات الخمسة إحدى عشرة مرّة بين قافية وحشو، خمسٌ بين تَصريع ورويّ، وستّ مرات في الحشو. ولا شكّ أنّ قدرته على المُزاوجة بين القديم والجديد، وبين الوضوح وحسن الإيقاع، لدليل على سعة دراية البارودي بلغة الشعر، فقد نهلها من مواردها النقية، وصاغها في حُلّة جديدة، وكأننا به قد عاد بلغة القصيدة العربية إلى سالِفِ عهودها المضيئة.

2- **قوّة البناء وسلامة التركيب:**

حرصَ البارودي على سلامة التركيب وقوّة البناء، وعلى التزام قواعد الصياغة السليمة، لتخليص لُغة الشعر من جميع أشكال الرّطانة واللّحن التي لحقت بها، لأنّ الشعر، في رأيه، فنّ رَفيع، أرقى من الكلام المُبتَذَل الذي صارت تردده ألسنة الضعفاء المَغمورين، قال البارودي مفتخرا بشعره:[50]

وما هو إلاّ الشعرُ سارت عيابُهُ وفي طيها ممّا ضُمِّنَتْ به نَشْـــرُ
فألْقِ إليه السّمـــع يُنبئكَ أنّه هو الشّعرُ لا ما يَدَّعي المَلَأُ الغُمْرُ
يزيد على الإنشــاد حسنًا كأنّني نفثتُ به سحرًا وليس به سحــرُ

فالصياغة الجيّدة والسّبك المتين يُكسِبان شعر البارودي سحرا وتأثيرا عند إنشادِه، شأنه في ذلك شأن رواد الحداثة الذي أدركوا خطورة المُنحدر الفني الذي سلكته القصيدة العربية خلال عصر الانحطاط، «ولما كان الشعراء الرواد، يفكرون بما آلت إليه حالة الشعر اليوم، فقد كانوا شديدي الحرص على مراعاة القواعد الفنية، والأسس الجمالية للشعر، والحفاظ على الذوق العربي، وقواعد اللغة العربية، وأساليبها الممتازة»[51]، فراحوا يمتدحون في الشعر نقاوَة لُغته وسلاسة أسلوبه وحسن توشيته بألوان البيان في غير تكلّف ولا إسراف، قال البارودي يمدح ديوان حافظ إبراهيم:[52]

حاكَ القَريضَ بلهجةٍ عربيّـــةٍ أغنتْ عن الإسهاب بالإيجازِ
ألفاظُها نمَّت على ما تحتَهـــا وصُدورُها دلَّتْ على الأَعجاز
فإذا تَلاها قارئٌ لمْ يَشتَبِـــهْ في القَولِ بينَ حقيقةٍ ومَجازِ
قدْ كان جِيدُ القَول عُطْلاً قبلَه فَحَباهُ أحسنَ حِليَةٍ وطِـرازِ

تعكس الأبيات، افتتان البارودي باللغة الشعرية الراقية، فوضع لجودتها معايير دقيقة، هي الإيجاز وعذوبة اللفظ، وجلاء المعنى، وسلامة الصورة من الغموض والتعقيد. وتلك هي المعايير اللّغة الشعريّة نفسها التي سعى إلى تجسيدها في شعره.

يرى البارودي أنّ اللغة الشعرية لا يمكن أن تستَعيدَ بريقها إلا بتخليص أسلوبها من التعقيد والتكلّف والركاكة والضعف، والعودة بها إلى صورتها الجزلة القديمة التي اعتَلَتْ بها قمّة هرم فنون القول عند العرب. وليس غريبا أن يرومَ رواد الحداثة هذه الغاية، فقد تلقّى معظمهم تكوينا أدبيا تقليديا، فتعلّقوا بصورة ذلك النّسيج الشعري القديم السّلِس المَتين، فشاعت في شعرهم التراكيب المُحكَمة الرّصينة، «وظهرت في شعر البارودي ميزات واضحة دفعت به إلى الصدارة بين الشعراء حتى ألقى الشعر والشعراء أزمتهم بين يديه، ذلك أنه وثب بالعبارة الشعرية وثبة قوية عبر خمسة قرون من الركاكة والضّعف إلى مصادرها الأولى من صحّة التركيب وجزالة اللفظ ومتانة العبارة، وارتفع بها من حَمَأة الابتذال والإسفاف ورجع بها إلى أساليبها الرصينة القديمة، وخلصها من كلف البديع وأثقاله، وأعاد إليها ديباجتها القوية، وردّها إلى مجدها التليد»[53]. وإنّما تصدَّرَ البارودي شعراءَ الإحياء بنقاء العبارة وسلاسة التركيب، فكانت تراكيبه تشتدّ في مواقف القوّة والحماسة، وتلين في مواقف اللين، دون أن يُخلطَها تعقيد ولا زَلَل.

3- **متانة الأسلوب:**

تميّزت أساليب البارودي بكونها "أساليب عربية قوية، متينة الأسر، ورصينة السبك، تطالع فيها قوة الجاهليين، وعذوبة الإسلاميين، ودقة العباسيين، ورقة الحضارة المصرية." [54] ذلك أنّ البارودي كان مولعا بأساليب القدماء، ويجد في قوّتها ومتانتها سبكها صورة تنسجم مع نفسيته التواقة للقوة إلى المعالي وإلى مراتب القوّة. ولعل هذه الأبيات التي قالها في رثاء والده، تقدّم لنا مثالا واضحا عن أهمّ خصائص أسلوب البارودي:[55]

لا فارسَ اليومَ يحمي السَّرحَ بالوادي طاح الرَّدَى بشِهاب السّهل والنادي

مات الذي ترهَب الأقرانُ صـــولتَه ويتّقي بأسَه الضِّرغامَةُ العـــادي

هانت لميتَته الدنيا، وزهّدَنَـــــــا فرطُ الأسى بَعدَه في الماء والـــزاد

هل للمكارم من يُحيي مَنْسَكَهـــا أم للضَّلالة بعد اليومِ من هـــادي

فلْتَمرحِ الخيلُ لهواً في مقاودهـــا ولْتَصْدِإِ البِيضُ مُلقاةً بأغمـــاد

أوّل ما زانَ أسلوب الأبيات سلاسته، فلا تعقيد فيه ولا حذفا مُخلاً بالمعنى ولا تقديم ولا تأخير، فأسلوبه يطابق تلك الميزات التي ذكرها، هو نفسُه، في سياق حديثه عن حافظ إبراهيم، فهو أسلوب سلسٌ، أحسَن توشيته بألوان البيان في غير تكلّف ولا إسراف.

4- **إحياء الصور القديمة:**

استهوت الصور الشعرية القديمة خيال البارودي، فاستلهَم عناصرها ونسج على منوالها صورا جديدة بألوان الماضي، فشبَّهَ بما شبّه به القدماء، واستعار من عناصر البيئة القديمة ومكوّناتها لتصوير بيئته الجديدة، فجاءت قصائده ثرية بضروب المُحاكاة وأشكال التناص، تنبعث فيها الصور الشعرية القديمة فتكتسب حياة جديدة في سياق مُعاصر. فحين نقرأ شعر البارودي نجد فيه تكرارا واضحا لصور قديمة مع إدخال تحويرات طفيفة عليها. كقوله:[56]

أحييتُ أنفاسَ القريض بمَنطِقي وصرعتُ فُرسانَ العَجاج بِلَهذَمي
سَلْ مِصْرَ عَنّي إنْ جَهِلْتَ مَكَانَتِي تُخْبِرْكَ عَنْ شَرَفٍ وَعِزٍّ أَقْـــــدَمِ
بَلِهٌ نَشَأْتُ مَعَ النَّبَاتِ بِأَرْضِـــهَا وَلَثَمْتُ ثَغْرَ غَدِيرِهِ الْمُتَبَسِّـــــمِ

فالصورة مستوحاة من قول عنترة:

هلّا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنتِ جاهلة بما لم تَعلمي

إلى غاية قوله:

وَلَقَد ذَكَرتُكِ والرِّماحُ نَواهِلٌ مِنّي وبِيضُ الهِندِ تَقطُرُ مِن دَمي
فَوَدَدتُ تَقبيلَ السُيوفِ لأَنَّها لَمَعَت كَبارِقِ ثَغرِكِ المُتَبَسِّـــمِ

يمزج كلا الشاعرين الغزل بالحماسة، ويَقرنان البَسمة العذبة والقُبلة الرقيقة بأشياء مُرتبطة أصلا بالدلالة على القوة والحدّة وليس على الرقّة واللين، فعنترة يستحضر طيف الحبيبة في جوّ حماسي، وهو في قلب المعركة، ثم يستحضر لمعان بسمتها من خلال بريق السيف فيقبّله إكبارا وحُبّا لما بينه وبين ثغر عبلة من تشابه. ويسلُك البارودي المَسلَكَ نفسَه، فيفتخر بفروسيته وشاعريته وكَرَم أخلاقه، ثمّ يُشخِّص الغديرَ فيلثم ثغره اللامع من شدّة نقائه. غير أنّ صورة البارودي بَدت أقلَّ انسجاما من صورة عنترة، فعنترة قد قبَّلَ السيف، وهو أهل لذلك، أمّا البارودي فجعل للغدير المُذكّر ثغرا يُلثَم، وتلك صورة بها اعتلال يخدش الذوقَ السّليم. وحتّى الشّرح الذي ساقَه محقِّقُ الديوان، حيث قالَ إنّ الثّغر كناية عن المورد، لا يُعيد للصورة استقامتها. وليس غريبا مثل هذا التفاوت بين شاعرين، يُحاكي أحدُهما الثّاني، حيث تصدُر الصّورة لدى الأوّل من بنات خياله، يصوغها عن سليقة، لتعبّر بعفوية عن حالة شعورية معيشة؛ بينما يعمل الثاني على إحياء أو مُحاكاة صورة أخرى، بعيدة عنه زمانيا ومكانيا، فليس من السهل عليه إعادة تشكيلها كاملة وفق عناصرها وهندَستها الأصلية.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الثانية (ل م د)
قسم اللغة والأدب العـــــــربي التخصص: أدب

محاضرات في النص الأدبي الحديث

عنوان المحاضرة (4): الإحياء الشعري في المَشرق.

أحمد شوقي (1868م – 1932م). د. موسى عالم

تعريفه:

ولد أحمد شوقي بك في القاهرة سنة 1865م، في قصر الخديوي إسماعيل، لأب شَركَسيّ وقيل كُرديّ، وأمّ يونانية تركية، وتكفلت جدّته لأمه بتربيته، وكانت عاملة بالقصر. تلقى دروسه الأولى في القاهرة، ثمّ التحق بمدرسة الحقوق، حيث انضمّ إلى قسم الترجمة، فتحصل بعد سنتين على إجازة في الحقوق، وفي هذه الفترة بدأت موهبته الشعرية تلفت الأنظار، ثم سافر في بعثة علمية رسمية إلى فرنسا، فتابع دراسة الحقوق في جامعتي مونبيليه وباريس، فأجاد اللغة الفرنسية واطّلع على الأدب الفرنسيّ، وتأثر بالشعراء الفرنسيين، وبالأخص موليير وراسين، وألّم بمستجدات الحضارة الغربية المعاصرة، وأكثر من مشاهدة الأعمال المسرحية.

بعد عودته، نظم شوقي شعرا كثيرا في مدح الخديوي عباس اعترافا بفضله عليه وبما يرمز إليه مَنصبُه، حيث كان يرى فيه رمز الخلافة الإسلامية المُهدَّدة بالزوال من قِبَل الإنجليز، وقد « قرَّبه عباس حلمي فصار "شاعر الأمير وكلمته»[57]، إلاّ أنّ الإنكليز عزلوا الخديوي ونفوا الشاعر إلى إسبانيا سنة 1914م، فقضى فيها خمس سنوات، أكثر خلالها من مطالعة كُتُب التراث العربي. ونظم أجمل قصائده في الحنين إلى مصر.

عاد شوقي إلى مصر سنة 1920، وقد أكسبته تجرِبة المَنفى وعيا وطنيا جديدا، فابتعد بشعره عن القصر واقترب من الشعب فتغنى بآماله وآلامه، وانطلقت عاطفته القومية والوطنية، فذاع صيته، وبويع أميرا للشعراء خلال حفل أقيم بدار الأوبرا بالقاهرة سنة 1927. وفي ذلك قال حافظ إبراهيم:

أميرَ القوافي قد أتيتُ مُبايِعًا وهذي وُفودُ الشرق قد بايَعَتْ مَعي

توفي شوقي سنة 1932 بالجيزة، وطُبع ديوانه (الشوقيات) في أربعة أجزاء، كما طبعت له أعمال كثيرة، أهمها: ست مسرحيات شعرية، هي: (مصرع كليوباترا)، (مجنون ليلى)، (قمبيز)، (عنترة)، (علي بك الكبير)، ومَلهاة (الست هدى). وعدد من الروايات هي (عذراء الهند) عام 1897م، و(لا دياس) و(دل وتيمان)، عام 1899م، و(شيطان بنتاؤور) عام 1901م، و(ورقة الآس) عام 1904م. ومُطوَّلة شعرية ضمها كتابُه (دول العرب وعظماء الإسلام)، تحتوي فصلاً كاملاً عن السيرة النبوية تحت عنوان (أسواق الذهب)، كما نظَم إسلاميات أشهرها قصيدة "نهج البُردة".

الخصائص العامة في شعر شوقي:

ارتبط اسم أحمد شوقي بمرحلة حاسمة من تاريخ الأدب العربي الحديث. فإذا كان أستاذه البارودي يمثل بداية مرحلة الإحياء الشعري الأولى التي ميّزتها محاولات تجديد القصيدة العربية عن طريق العودة إلى الشعر القديم

وإحياء دارس عروبته ، فإنّ أحمد شوقي قد أسّس لمرحلة جديدة من الإحياء، إلى جانب حافظ إبراهيم (– 1872 1932) ومعروف الرصافي (ت) 1945، « وكان شوقي من أظهَرِ أعلام مدرسة البارودي، ولكنّه فاقَ أستاذَه، وقد ظهر البارودي في مطلع النهضة الحديثة حاملا لواء الشعر، وتبعه من بعده شوقي، وإسماعيل صبري، وحافظ، والزهاوي، والرصافي، ومطران، وشكري والعقاد، والمازني، وأبو شادي وغيرهم، فنهضوا بالشعر وأدخلوا فيه فنونا جديدة»[58]، فجمع بين السير على نهج المُتقدّمين بمحاكاتهم ومعارضتهم، والانفتاح على آداب الغرب وفنونهم بحكم سياحته الكثيرة في بلاد الغرب وإتقانه للغة الفرنسية. وقد كان لهذا الثراء الفكري والتنوع والثقافي دور كبير في صقل موهبته، فعارض أعلام الشعر القديم وجال في مختلف فنونه وأشكاله ومعانيه، وسابق المتقدمين فجدّد المعاني القديمة واختراع أخرى جديدة، وخاض في فنون جديدة على الشعر العربي فبرع فيها.

توافرت للشاعر أحمد شوقي عوامل النبوغ والعبقرية، فقد اكتسب من تعدّد أصوله ومشاربه غنًى في شخصيته، وأتاحت له نشأته في كنف القصر التفرُّغَ لطلب العلم والمطالعة، فاتّسعت ثقافته وتفجّرت قريحته، وزادته أسفاره اطلاعا على ثقافات الغرب وآدابه، فاتّسعت لديه آفاق الإبداع، وامتلك أسباب التجديد الشعري والخروج بالقصيدة العربية من النهج الإحيائيّ المتمسّك بالتراث العربي القديم، إلى خوض فنون وأغراض كانت جديدة على المتلقي العربي آنذاك.

تأثّر المسار الفني لأحمد شوقي بالمراحل البارزة التي مرّ بها في حياته، حيث كان «شعره قبل نفيه مُجاراة للشعر العباسي في مُعظمه »[59]، وذلك هو الطور الأوّل من حياته الفنية، أما الطور الثاني الذي يبدأ من تاريخ نفيه «فهو طور الانعتاق الشعري، والانفتاح على الشعر الشخصي»[60]، لأنّ تجربة المنفى قد أعادته إلى بيئته الطبيعية ورمت به في أحضان شعبه، وأعادت ربطه بالقيم الإنسانية التي حركت شاعريته، كحب الوطن، والحنين، والحرية وبَقيّة القيم الإنسانية الخالدة التي أكسَبت تجربته الشعرية عمقها وصدقها الفنيّ وبُعدها الإنساني.

أ- **<u>الخصائص الموضوعية في شعر شوقي:</u>**

1- معارضاته وتأثره بالأغراض القديمة:

شبَّ أحمد شوقي على مطالعة دواوين الشعر العربي القديم،+ وخاصة الشعر العباسي، فكان شعره خلال المرحلة الأولى من حياته الفنية -كما أسلفنا- مُجاراةً للتراث الشعري القديم في أغراضه ومعانيه وأساليبه، فلم يكُن في حياة القصر ما يدفعه إلى خوض تجارب قويّة تُفَجّر كلّ طاقاته الفنية، فاقتصر على القديم من الأغراض والمعاني البعيدة عن ملامسة اهتمامات عامة الناس، «وقد امتدّ أثر حياته في البلاط إلى سائر شعره من بعد، فصرفه عن الكدّ في إخراج شعر شخصيّ جديد، في قالب فنيّ مكتمل، وجعله يقتصر ، في أكثر الأحايين، على مجاراة ما وعاه من شعر عربي قديم»[61]، وقد دفعه وَلَعُه بالشعر القديم إلى نظم العديد من المُعارضات الشعرية، كمُعارضته لبائية أبي تمّام التي مطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إنْبَاءً مِنَ الكُتُـــــبِ فِي حَدهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِد واللَّعِـــــبِ

بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جَلاءُ الشَّك والرِيَـــــــبِ

فقال مادحاً مصطفى كمال أتاتورك[62]:

اللهُ أكبرُ كَم في الفتح من عَجَبٍ يا خالدَ التُّرك جَدّدْ خالدَ العَرَبِ

استلهم أحمد شوقي من أبي تمام الغرض والمعاني كما تأثر به على مستوى الصور والوزن والإيقاع. غير أنّ ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ أحمد شوقي قد استطاع في معارضاته أن يجدّد القصيدة بحيث ربطها بواقع الحياة الجديدة، وجعَلها تستجيب لحاجات الجيل العربي الحديث فتكون له مصدرا رائقا للغة الشعرية الفصيحة والأسلوب النقيّ، كل ذلك دون أن تخرج القصيدة دائرة الأغراض والمعاني القديمة.

2- **التجديد في الموضوعات:**

خطا شوقي بموضوعات الشعر ومعانيه خطوات كبيرة في اتجاه التجديد، خاصّة في المرحلة الثانية من حياته الفنية، بعدما كان في بداية مشواره الفني كثير المَيل إلى تقليد الأغراض القديمة كالنسيب والمدح والرثاء. وقد حيث فتح له ابتعاده عن القصر باب التجديد، والتخلص من مدائحه ومراثيه الأولى التي تعرضت لنقد عنيف بسبب تدنّي مستواها الفني وارتباطها بخدمة الطبقة الحاكمة.

اتخذ شعر شوقي بَعدَ تجربة المنفى مَنحى جديدا في طرق الموضوعات وابتكار المعاني. «أما عن التجديد في الموضوعات عند شوقي فأبعدُ مَدًى وأوسَعُ مجالا، بحيث يتعذّر على الدارس تحديد معالم هذا التجديد في قصائده الغنائية، فضلا عن النجاح غير المَسبوق في تجديد مجال الموضوعات في التوجّه الشعري.»[63]. وأمّا عن التجديد في المَعاني فنابع أساسا من وعيه الجديد لانشغالات عصره وأمّته وشعبه وتوجّهه نحو التفكير في قضايا أكثر ارتباطا بمصير عامة الشعوب العربية، وهذا ما نستقرئُه من مرثيته الشهيرة التي خلّد بها ذكرى إعدام الشهيد الليبي عمر المُختار، فقال[64]:

رَكَزوا رُفاتَكَ في الرِمالِ لِـــواءَ يَستَنهِضُ الوادي صَباحَ مَساءَ

يا وَيحَهُم نَصَبوا مَناراً مِـن دَمٍ توحي إِلى جيلِ الغَدِ البَغضـــاءَ

ما ضَرَّ لَو جَعَلوا العَلاقَةَ في غَدٍ بَينَ الشُعوبِ مَوَدَّةً وَإِخـــــاءَ

جُرحٌ يَصيحُ عَلى المَدى وَضَحِيَّةٌ تَتَلَمَّسُ الحُرِّيَةَ الحَمـــــــراءَ

فالقصيدة تجمع بين الطابع الوجداني، وبين الرؤية الموضوعية التي يحدوها التفكير في شؤون الأمة، فاتّخاذُ واحد من أكبر رموز المقاومة العربية الحديثة موضوعا للقصيدة هو اختيار موضوعيّ صائب لما يقدّمُه من قدوة واقعية مَعيشة، كما أنّ النبرة الخطابية الغالبة على الأبيات هي أيضا استجابة لخطاب العقل وإيقاظ الضمائر، ومن ثمّ فإنّ شوقي قد أخرج الرثاء من بُعده الذاتي الشخصي وأكسبَه أبعادا سياسية وطنية حديثة، وهذا ما ثمّنه عبد العزيز المقالح، لما دَرَس القصيدة، فقال: «والمرثاة تجمع بين الرؤية الموضوعية العميقة والتناول الفني المتطور، وتجمع بين الرثاء الحزين والإشادة العالية بقضية التحرير وانعتاق الأوطان من أغلال الاحتلال»[65]. ومن هنا فإنّ

تجديد شوقي في هذا المجال لا يقتصر على طرق موضوعات جديدة كالشعر المسرحي والملحمي وغيره، بل يكمن أكثر في إضفاء أبعاد جديدة على الأغراض القديمة، فيبعث فيها معاني ومضامين من روح العصر.

3- **كثرة المُعارَضات:**

لم تكن مُعارضات أحمد شوقي مُجرّد تقليد شكلي للقصيدة القديمة أو صورة من صور التباري في فنون القول فحسب، بل كانت تعبيرا عن إعجابه بشعرية القديم ورغبة منه في إحياء القيم الفنية والجمالية التي انطوى عليها، لذا فإن مُعارضاته لم تكن صورة أقلّ شأنا من النموذج الأوّل، بل كانت تضع معالم القوّة البيانية والشخصية القديمة مَوضع اختبار، فتُدرجها في سياقات حديثة، بغرض تأكيد قدرتها على التجدّد والعودة إلى الحياة من جديد، ثمّ الإجابة عن أسئلة الواقع المعاصر. قال شوقي في قصيدته (صدى الحرب) التي وصف فيها النصر الذي أحرزته تركيا على اليونان سنة 1897[66]:

بسيفكَ يعلو الحقُّ والحقُّ أَغلَبُ ويُنصَرُ دينُ الله أَيَّانَ تَضرِبُ

وما السيفُ إلاّ آيةُ المُلكِ في الوَرَى ولا الأمـــرُ إلاَّ للذي يتغلّبُ

وهذا موقف شبيه بموقف أبي تمام من الخليفة المُعتصِم لمّا فتح عمورية، وموقف المتنبي من سيف الدولة الحمداني بعد انتصاراته على الروم، سواء من حيث الغرض أو المضمون الشعري أو البُعد الديني الحضاري للقصيدة، وحتى من حيث إيقاعها وروحها الحماسية. وهذا ما يظهر جليّا حين نقارن أبيات شوقي بقول أبي تمام:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِـــنَ الكُتُبِ فِي حَدهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِد واللَّعِبِ

بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جـــلاءُ الشَّك والرِيَبِ

فكلا الشاعرين يشيدان بشيم القوة والحزم التي لا يتحقق النصر إلا بها، وكلاهما اتّخذ حرفَ الباء رويًّا، وهو حرف انفجاري مجهور يعكس بإيقاعه صوت الحرب ويوقظ في النفوس روح الحماسة، لعلها تمنحهم دَفعة أخرى في الذّود عن أوطانهم.

4- **حب الوطن:**

عُرف شوقي بشدة حبه لوطنه، وقد تنامى في نفسه هذا الشعور كثيرا بعد أن ذاق مرارة المنفى، فنظم شعرا مِلؤُهُ الحنين والشوق الوطن، كسينيته المطوَّلة: [67]:

اختلافُ النَّهارِ واللَّيْلِ يُنْسِـــي أُذْكُرَا لِي الصِّبَا وأَيَّامَ أُنْسِي

وَصِفـا لِي مُلاوَةً مِنْ شَبـــــابٍ صُوِّرَتْ مِنْ تَصَـوُّراتٍ وَمَـسِّ

عَصَفَتْ كالصَّبَـا اللَّعُوبِ ومَرَّتْ سِنَـةً حُلْوَةً ولَذَّةَ خـــــلْسِ

وسَـلا مِصْرَ: هَلْ سَلا القَلْبُ عَنْها أَوْ أَسَا جُرْحَهُ الزَّمـانُ المُؤَسِّي ؟

إلى أن يقول في بيته الذي صار مضرب مَثل في شدّة التعلّق بالأوطان:

وطني لو شُغِلْتُ بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

والقصيدة طويلة، عارض فيها سينية البُحتريّ التي يصف فيها إيوان كسرى، ومَطلعها:

صُنتُ نَفسي عمّا يدنّسُ نَفسي وتَرَفَّعتُ عَن نَدَى كلِّ جِبسِ

تغنّى شوقي في هذه القصيدة بمصر وأمجادها وآثارها وتاريخها، فكان مَأخوذا بمحاسنها وبحضارتها وماضيها التّليد، وراح في غمرة الإعجاب ينشد شعرا وجدانيا رقّت فيه المشاعر الإنسانية وانسابت العواطف الرفيعة على وقع موسيقى شجيّة مُؤثّرة.

5- **الحنين:**

كان لتجربة المنفى تأثير كبير على تجربة أحمد شوقي الشعرية، فقد أدرك بفضلها أنّ انتماءه الحقيقي ليس إلى القصر بل إلى الشعب وأنّ دوره في الحياة إنّما هو الدفاع عن قضايا قومه ووطنه، وفي منفاه تفجّرت مشاعره الإنسانية والحنين إلى من يحبّ، «لكن الحنين في شعر شوقي لا يقتصر على المرأة والحبّ فحسب. إنّ في شعره حنينا كبيرا إلى الماضي البعيد، إلى كلّ شيء محبوب بعيد المنال: لحضارة مصر القديمة، لعظمة الأتراك، لقوّة الخلافة، لطموحات العرب، لروح التحرر في الإسلام، لأمجاد الشرق. وعلى المستوى الشخصي، للشباب والحياة ومباهجها. هذا الحنين هو أحد مفاتيح شعره وهو ما يجعل ذلك الشعر تعبيرا عظيما عن خاصية من أشدّ الصفات ديمومة في الروح العربية عبر القرون.»[68]، قال شوقي في قصيدة (بُعد المنفى):[69]

أُنادي الرسمَ لو ملَكَ الجــوابَا وأجزيه بدمعيَ لو أثابَـــــا

وقَلَّ لحقِّه العَبراتُ تجـــــري وإن كانت سوادَ القلب ذابَــا

سبقنَ مُقبّلاتِ التُّرْبَ عـــــنّي وأدَّينَ التحيةَ والخطابَـــــا

فنثري الدمعَ في الدِّمن البوالي كنظمي في كواعبها الشَّبابَــا

إلى أن يقول:

ويا وطني لقِيتُكَ بعد يأسٍ كأني قد لَقِيتُ بك الشبابَا

وكلُّ مسافرٍ سيئُوبُ يومًـا إذا رُزقَ السلامةَ والإيابَــا

ولو أني دُعيتُ لكنتَ دِيني عليه أُقابل الحتمَ المُجابَا

وهي قصيدة طويلة أَنشَدها شوقي إثر عودته من منفاه بالأندلس، أشاد فيها بتلك البلاد وشكرها على احتضانها له، وعرّج بعدها على وطنه وكيف استقبله بحفاوة، وهي مثال حي من شعره الوجداني الذي جاء محمّلا بالمعاني الرقيقة والعواطف الإنسانية المُرهَفة.

6- **النزعة الرمزية:**

ظهرت في شعر شوقي قدرته على استغلال الطاقات الإيحائية الكامنة في اللفظ العربيّ للتعبير عن الأحاسيس والأشياء الدّفينة التي يصعب التّصريح بها، وكأنّه قد سبق دعوة الرمزيين إلى الإيحاء والرمز، باعتبار أنّ في الأشياء المُعبّر عنها جوهرٌ يستعصي عن الوصف المُباشر، ولا ندّعي أنّ شوقي كان يُقاربُ الرمزَ من هذا الجانب الحديث، بل كان يستغل خياله الشعري ومعرفته بألوان البلاغة العربية القديمة لرسم صور نفسية غير دقيقة في مَعالمها، لكنّها تنقل المشاعر الدفينة وتُظهرُها قوية مؤثّرة. قال شوقي في قصيدة

(تحية الشاعر) التي ألقيت في دار الأوبرا المَلَكية في حفلة افتتاح مؤتمر تكريمه الذي انعَقَد فيها: رمزية لم تبتعد كثيرا عن ألوان البلاغية العربية من استعارة وتورية: [70]

مرحبًا بالرّبيعِ في رَيعانِـــــــــهِ وبأنواره وطيبِ زمانِـــــــه
رفّتِ الأرضُ في مَـــــــواكِبِ آذا رَ، وشَبَّ الزّمانُ في مِهرجانِهِ
نَزَلَ السَّهلَ ضاحكَ البِشْرِ يمشي فيه مَشيَ الأمير في بُستانــه
عاد حَلْيًا براحَتيه وَوَشيًـــــــا طولُ أنهارِه وعرضُ جِنانــه
ساحرٌ فتنةُ العيـــــــونِ مُبينٌ فَصَّلَ الماءَ في الرُّبى بجُمانــه
عبقريُّ الخَيالِ، زاد على الطَّيْـــ ـفِ، وأَرْبى عليه في أطيافِـه[71]

فقد أكسَب عنصرُ التشخيص هذه القصيدةَ بُعدًا رمزيا، فصورة الربيع وما تخلّلها من جزئيات تُحيل بطريقة غير مُباشرة إلى ما يجول في أعماق الشاعر من أحاسيس ومشاعر دفينة، لَم ترسمها كلماته بوضوح، بل نقل ملامحها وتأثيراتها بالطريقة نفسها التي يستخدمها الرمزيون للتعبير عن أعماق النفس الغامضة. غير أنّ رمزية شوقي لا علاقة لها بالمفاهيم والمذاهب الفنية الغربية المعاصرة، بل هي رمزية مستَمَدّة من البلاغة العربية القديمة وما تتيحه للشاعر من إمكانيات كبيرة للتصوير والإيحاء والتشخيص بتوظيف مختلف المؤثرات الصوتية والبصرية والنفسية التي تتيحها اللغة.

7- **الاعتزاز بتاريخ الأمّة والتغني بأمجادها:**

أدرك رواد الإحياء ضرورة بعث الشخصية العربية الإسلامية واستعادة الثقة المهزوزة في نفوس أبنائها، عبر قراءة تاريخها، وإحياء مآثرها وأمجادها، والبحث في ماضيها عن النماذج العليا التي تصلح قدوة للناس، وقد وجد أحمد **شوقي** في شخص الرسول صلى الله عليه وسلّم خير نموذج يقتدى به، فنظم قصيدة طويلة في مدحه، سميت " نهج البردة " لأنه يحاكي فيها قصيدة " البُرْدَة " للإمام البوصيري (1213- 1295 م)، فبدأها بغزل رقيق قبل أن يتخلّص إلى مدح النبيّ وتعداد شمائله، فشبّه المرأة بالغزال كدأبِ الشعراء العرب القدماء، حيث قال: [72]

ريمٌ على القاع بين البانِ والعلم أحلّ سفكَ دمي في الأشهر الحُرم

ثم راح يُعدّد شِيَمَ النبيّ من كَرَمٍ وسعة صدرٍ وشجاعة وإقدام، جاعلا منه قدوةً لكل من رام العيش حرّا عزيزا، فقال:

البدرُ دونكَ في حُسنٍ وفي شَـرفٍ والبحرُ دونك في خيرٍ وفي كـــرمِ
شُمُّ الجبالِ إذا طاولتَها انخفضت والأَنجُمُ الزُّهرُ ما واسَمْتَها تسِـمِ
والليثُ دونك بأْسًا عند وثبتِـــــه إذا مشيتَ إلى شاكي السلاح كَمِي
تهفو إليكَ - وإن أَدميتَ حبَّتَهـــا في الحربِ - أَفئدةُ الأَبطالِ والبُهَمِ
محبةُ اللهِ أَلقاه، وهيبتُـــــــــه على ابن آمنةٍ في كلّ مُصطَـــدَمِ
كأَن وجهَك تحت النَّقْع بدرُ دُجًى يضيءُ مُلْتَثِمًا، أَو غيرَ مُلتثِـــــمِ

وقد لخّص حنا الفاخوري مكانة شوقي بين التقليد والتجديد، فقال إنّه كان **مُقلّدا** في مدائحه ومراثيه وغزله، فمديحه تقليديّ في معانيه وخياله وجديد من حيث ارتباطه بأغراض وطنية وسياسية جديدة.، ورثاؤه صادق لكن به نقص في العواطف، أمّا غزله فتقليديّ مُتَكلّف. وتراوح شوقي **بين التقليد والتجديد** في موضوع الوصف فأخفق في الموصوفات القديمة، بينما أبدع في وصف المدنيَّة الحديثة بخيال واسع وتشخيص جميل. وكان مجدّدا في موضوعات السياسة والاجتماع والمسرح.[73]

1- الخصائص الشكلية:

8- تقليد الإيقاعات القديمة:

نشأ أحمد شوقي على تلَقّي الشعر القديم، وشبّ سمعُه على تذوّق أوزانه وقوافيه، فصارت وإيقاعاته تَتردّد على لسانه كلّما تشابهت تجاربه الشعرية بتجارِب القدماء. فلو عدنا إلى قصيدته (صدى الحرب) التي ذكرناها آنفا:[74]

بسيفكَ يعلو الحقُّ والحقُّ أَغلَبُ ويُنصَرُ دينُ الله أَيَّانَ تَضرِبُ

وما السيفُ إلاّ آيةُ المُلكِ في الوَرَى ولا الأمـــــرُ إلاَّ لِلَّذي يتغلّبُ

لوجدنا فيها صَدًى واضحا لبائية أبي تمام (فتح الفُتوح)، التي قال في مطلعها:[75]

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِـــــنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِد واللَّعِبِ

بيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جلاءُ الشَّـــــك والرِيَبِ.

حيث تشابهت المواقف والمشاعر، وتشابه الجو الحماسيّ الذي صدر منه كلا الشاعرين، فكلاهما يشيدان بشيم القوة والحزم اللّذان لا يتحقق النصر إلاّ بهما، وجاء الإيقاع في القصيدتين، بالمقابل، متقاربا جدّاً، فقد اتّخذ كلا الشاعرين حرف (الباء) رويًّا، وهو حرف انفجاريّ مَجهور، زادَه التّصريع في البيت الأوّل بُروزا، وتناغمت معه الحروف القويّة والكلمات الحاملة لدلالات القوّة والجِدّة مثل (السيف، المُلك، تضرب، تؤدّب، الحدّ، الجدّ، الصفائح)، كما أفاضت الجناسات والطباقات التي تردّدت في القصيدتين رصانةً وثِقَلا يَنِمّان عن موقف الثقة والاعتزاز الذي غَمَر الشاعرين.

ونشير في هذا المقام، من باب التدقيق، إلى أنّ أحمد شوقي قد نَقَض هذه القصيدة بقصيدة أخرى عنوانها (إلغاء الخلافة) بقصيدة لمّا تبيّنت له حقيقة العداء الذي كان كمال أتاتورك يكنُّه للإسلام والعروبة، حيث ألغى الخلافة وأظهر وَلاء غير مَسبوق للغرب، فقال شوقي:[76]

عادَت أَغاني العُرسِ رَجعَ نُواحِ وَنُعيتِ بَينَ مَعالِمِ الأَفـــراحِ

كُفِّنْتِ في لَيلِ الزَفافِ بِثَوبِـــهِ وَدُفِنتِ عِندَ تَبَلُّجِ الإِصبـــاحِ

لقد كان الشاعر موفَّقً في اختياره لحرف الحاء المكسور رَويًّا، فهو حرف يوحي بما يختلج في نفسه من حرقة الندم وألم الإحساس بالخيانةِ، خيانة مصطفى كما أتاتورك لتوجهات أمّته الإسلامية.

9- التجديد العروضي:

عُرِفَ عن أحمد شوقي التزامُه بعَروض الخليل، فقلّما خرج عن بحور الشعر العربي، حيث اعتبر النقاد قصيدته التي نَظمها على وزن المُقتَضَب (مُستَعلن فاعلن) استثناءً نادر الحدوث، فقال إبراهيم أنيس: «والغريب أن نرى أمير الشعراء ينظم في بحر كالمقتضب، ذلك الوزن الذي أنكره الأخفش، والذي لم نعثر له في شعر القدماء على أمثلة صحيحة النّسبة»[77]. وموضوعُ هذه القصيدة وصف حفلة رقص بقصر عابدين، حيث قال فيها: [78]

مالَ واحتجبْ وادَّعَى الغضبْ
لَيتَ هاجِـري يَشـرَحُ السَبَب
عَتبُهُ رِضـىً لَيتَـــهُ عَتَب
عَلَّ بَينَنـــا واشِيًـــا كَذَب

وهي قصيدة سلك فيها شوقي طريقة أبي نواس وزنا وقافية وإيقاعًا، في مقطوعة له نظمها على هذا البحر، يقول فيها:

حامل الهوى تعب يستخفّه الطرب

وهذه القصيدة هي صورة نادرة لخروج شوقي عن النظام العروضي القديم. وهو خروج يُبرّره المقام الذي قيلت فيه هذه الأبيات، وقد دأب كبار الشعراء منذ القديم على النزول من أعلى بروج البلاغة والبيان فيأتي الواحد منهم بشعر بسيط حين يقتضي المقام ذلك، فقد نظَمَ بشار بن برد أبياتا في جارته التي لم تكن تفقه في الشعر وفي أفانين القول، منها:

ربابةٌ ربَّـــــة بيت تصُبُّ الخلَّ في الزيت
لها عشرُ دجاجات وديك حَسن الصوت

ولمّا استهجَن بعض الناس بساطة كلامه، احتجّ بأنّ البيتين قد قيلا في امرأة لم تكن تفقه في الشعر ولم تكن تعرف غير أساليب حياتها البسيطة، فمَدَحها بما تفهم وتُحبّ.

10- دقة اختيار اللفظ:

كان للتكوين الشعري التقليدي الذي تلقّاه شوقي من خلال ملازمته لدواوين الشعر القديم تأثير واضح على نموّ مَلكة اللغة لديه، فكان يضع الكلمة مَوضعها، ويحرص على مراعاة المقام، على عادة أهل البلاغة والبيان، ومثال ذلك البيتُ الذي أوردَه عزّ الدين إسماعيل لبيان دقّة أحمد شوقي في انتقاء ألفاظه، فقال: «الطريف أنّنا كنا نسمع أمّ كلثوم تغني لشوقي:

والمجدُ عند الغانيات رَغيبةٌ يُبغَى كما يُبغَى الجَمالُ ويُعشَق

ولم نكن نسمع الصوت في (رغيبة) وحاولنا جهدنا أن نضع كلمة عوضها فما قدرنا لأنّ الشاعر كان دقيق المعنى، وعميق الفهم جزلَ التراكيب، وضع الكلمة في موضوعها»[79]، فالكلمة مُنتَقاة بدقّة للتعبير عن شعور خاص، لا يصلح للتعبير عنه غيرُها من الكلمات، وهي ذات إيقاع موسيقيّ رقيق، يمرّ خفيفا متَخفّيا كما تتخفّى الرغبة في المجد في نفس الغانية فلا تظهر للعيان.

11- إحياءاللفظ القديم:

كان أحمد شوقي واحدا من كبار رواد الإحياء الشعري في الوطن العربي، وكان مُتَعلّقا باللغة العربية القديمة في صورتها النقيّة، فهو ينسج على منوالها ويستخدم ألفاظها للتعبير عن معاني مرتبطة بواقعه الجديد، فيبعث فيها حياة جديدة، قال محمّد حسين هيكل في مقدمته التي صدّر بها ديوان الشوقيات: «ومَن ذا ترَى من أرباب اللغة قَديرًا قدرة شوقي على أن يبعث في الألفاظ القديمة روحًا تكفل حياتها في الحاضر، وتُفيض عليها من ثوب الشعر ما يجعلها تتّسع لِما لَم تَكُن تتسعُ له مِن قَبلُ المعاني والأخيِلَة والصور؟[80]، فالتجديد في اللغة لا يعني التخلي عن اللغة القديمة كليا، وإنّما يعني بعثَ حياة جديدة فيها، تُقرّبها من الواقع المعيش والذّوق الجديد.

12- سلاسة التركيب ونقاء العبارة:

واجه شعراء الإحياء منذ بدايات حركة التجديد وضعا لُغويا خطيرا، ميّزَه تدنّي مستوى فصاحة اللغة العربية في الاستعمال بسبب غلبة اللهجات العامية واللفظ الأجنبي على ألسنة العامة، ولم يكُن موقف شعراء عصر الضّعف إيجابيا في التعامل مع هذا الوضع، بل إنّ أغلبهم قد فضّل مُجاراة المستوى اللغوي المُتدنّي الشائع في أوساط العامّة، فجاؤوا بشعر هزيل وهبطوا باللغة إلى أدنى مستويات الجودة. «ولهذا السبب وحده فقد كانت حركة الإحياء بالأساس حركة إحياء لُغوي بالمعنى الخاص الضيّق، وعاد الشاعر الإحيائي إلى البحث عن اللغة الفخمة الجزلة التي كانت سائدة في عصور الازدهار اللغوي والأدبي»[81]. ولم يَجِد أحمد شوقي عن ذلك النهج الذي سلكه رواد الإحياء، وفي مقدمتهم أستاذه البارودي، في تعاملهم مع لغة الشعر وسعيهم إلى استعادة بريقها المفقود، فقد كان شديد الحرص على جودة السبك ونقاء العبارة وسلاسة التركيب، فكانت تراكيبه تشتدّ في مواقف القوّة والحماسة، وتلين في مواقف اللين، دون أن يُخلطَها تعقيد ولا زَلَل،

13- قوة الإيحاء:

ركّز الشعراء الإحيائيون على تقوية عنصري الإيحاء والدلالة، فاستعادت اللغة الشعرية على أيديهم قدرتها على النَّفَاذ والتأثير في القارئ، واكتسبت إيحاءات جديدة قويّة، بفضل قدرتهم على توظيف اللغة توظيفا جديدا، وخلق صور جديدة ذات دلالات نفسية عميقة، ففي قصيدته (روعة الآثار العربية بالأندلس) التي عارَضَ بها سينيّة البُحتُريّ، قال أحمد **شوقي** مُخاطبا السّفينة:

يا ابنةَ اليمِّ ما أبوكِ بَخيلٌ ما لَهُ مولَعًا بمَنعٍ وحَبـــــسِ

نَفَسي مِرْجَلٌ وَقَلْبِي شِـرَاعٌ بِهِمَا فِي الْدُمُوْعِ سِيْرِي وَأَرْسِي[82]

وَرَد هذان البيتان في سياق حديث الشاعر عن حنينه إلى وطنه مصر، فجاء في البيت الثاني بتشبيهين جديدين، شبّه فيهما نفسه بالمِرجل وقلبه بالشراع، وهما رمزان للإبحار والسفر والانطلاق وخوض الصعاب، كثيرا الحضور في الخيال الرومانسي، وقد أسهَمَا في تكثيف الدلالة على ما يضطرب في قلبه من لهفة وشوق وجُمُوح لا يُقاوَم.

14- براعة التصوير:

يزخر ديوان شوقي بلوحات، أتقن رسمها شعرا بأبعادها ودقائق تفاصيلها، فقدّم من خلالها أمثلة حية عن شاعر لانَتْ على لسانه اللغة الشعرية وطاوعه بناؤها، فصاغها صُورا تنقل بصدق ما تقف عليه الجوارح من صور وأصوات وحركات، وهذا ما نقف عليه في قصيدة (كبار الحوادث) التي وصف في مطلعها مشهد رحلة بحرية، فقال:[83]

هَمَّتِ الفُلكُ وَاحتَواهـــا المـاءُ وَحَداها بِمَن تُقِلُّ الرَجـــــاءُ
ضَرَبَ البَحرُ ذو العُبابِ حَوالَيْ ها سَماءً قَد أَكبَرَتها السَمـــاءُ
وَرَأى المارِقونَ مِن شَـــرَكِ الأَر ضِ شِباكاً تَمُدُّها الدَأمـــاءُ
وَجِبالاً مَوائِجاً في جِبـــــالٍ تَتَدَجّى كَأَنَّها الظَلمـــــــاءُ
وَدَوِيّاً كَما تَأَهَّبَتِ الخَيـــــــ لُ وَهاجَت حُماتَها الهَيجـــاءُ
لُجَّةٌ عِندَ لُجَّةٍ عِندَ أُخـــرى كَهِضابٍ ماجَت بِها البَيـــداءُ
وَسَفينٌ طَوراً تَلوحُ وَحيـــناً يَتَوَلّى أَشباحَهُنَّ الخَفـــــاءُ
نازِلاتٌ في سَيرِها صاعِـــداتٌ كَالهَوادي يَهُزُّهُنَّ الحُـــــداءُ

يبدو جليّا أن أحمد شوقي سَلَك طريقة القدماء في تصويرهم الحسّي لما تقع عليه جوارحهم من الأشياء، واستعان في ذلك بلغة فنية، اشتغل فيها على عنصري التركيب والإيقاع، فقد عمَد الشاعر، من حيث الإيقاع مَثلا، إلى تكرار لفظ الماء أربع مرات بلفظه، إمّا كاسمٍ منفصل أو كمقطع من كلمة أخرى (المـاءُ، السَماءُ، الدَأمـاءُ، الظَلماءُ)، وكرّره مرتين بمعناه في البيت الخامس (لُجَّةٌ ، لُجَّةٍ)، وتُدعى هذه التقنية في علم الأسلوب بالضغط الأسلوبي الذي كان له هنا دور واضح في ترسيخ صورة الماء وتكثيفها باعتباره أهم عنصر تتشكّل منه الصورة الشعرية. ويُضاف إلى هذا التأثير البصري القويّ تأثير حسّي آخر في الأبيات الثلاثة الأخير، حيث تردّدت الأفعال الدالّة على الحركة والتموّج بكثافة ملحوظة (ماجَت، تَلوحُ، الخَفاءُ، نازِلاتٌ، يَهُزُّهُنَّ، صاعِداتٌ) لتتّخذ الصورة أبعادا سمعية وبصرية وحسيّة متنوّعة، تجعلها مُفعمة بالحيوية.

أمّا من حيث التركيب، فقد قام الشاعر بتجزئة مشهد الرحلة البحرية إلى مقاطع صغيرة، يسهل على العين تمييز ملامحها، ثمّ أفرغ كلّ مقطع في جملة قصيرة نُلائم طوله، في تناسُب واضح بين أطوال الجُمَل وأطوال المقاطع التي تُشكّل مُجتمعة مشهدًا كاملا لسفن تتمايل بين أمواج البحر. ولم يَفُت شوقي توظيف التشبيهات الحسيّة، كدأب الشعراء القدماء، فجعل لكل مقطع من ذلك المشهد البحريّ، صورةً تُشبِهُه من صور البيئة الصحراوية، فشبَّهَ بالسماء، وبالظلماء، وبالخيل الهائجة في ساحة القتال، وبالهضاب في الصحراء، وبالهوادي (أعناق الإبل) وهي تتمايل على وقع الحُداء.

لقدّ أنشأ شوقي صورة مبنية وفق نظام تقابليّ بين مجموعتين من الصُوَر الحِسّيَة، واحدة من الحاضر (صورة السفن في البحر) والثانية من بيئة صحراوية قديمة (صورة الإبل)، وهكذا تجسّدت عبقرية شوقي في دقة الوصف والتصوير، واستحضار صور قديمة، من بيئة غير بيئته وزمان غير زمانه، فبعثها من جديد نابضة بالحياة.

15- جمال الإيقاع:

نبقى مع المقطع الشعري السابق لنثير واحدة من ميزات شوقي الفنيّة التي بَرَع فيها، وهي الاشتغال على عنصر الإيقاع ليكون سَنَدًا للتركيب في نقل المَعاني وتشييد الصور، فقد أتاح له نظام التقابل الصوتي في تشكيل إيقاع موسيقي يشبه إيقاع الحركات والسكنات في المشهد الموصوف، حيث بيّنا كيف قسّم شوقي المشهد الموصوفَ إلى مقاطع صغيرة، وصاغ كلّ مقطع صغير في جملة قصيرة تناسبه، بينما عمل عنصر التكرار على تشكيل البعد الصّوتي للصورة، فتكرّر لفظ الماء في المقطع، مثلاً، ستّ مرات، إمّا بلفظه (ماء)، أو بمعناه (لُجّة) أو كحروف تضمَّنَها لفظٌ آخر، مثل: (السَماءُ، الدَأماءُ، الظَلماءُ)، فشكّل نوعا من الضّغط الأسلوبي على السمع ليبقيه مرتبطا بصورة الماء الكثير الهائج المَهول، وهذا ما علّق عليه بعض الدارسين بقوله: «وعبقرية أحمد شوقي في هذه القصيدة عبقرية الخلق والسرد، والتخيل ذي الشطحات الفريدة، والسلاسة التي تسير مع السفينة على الأمواج في تناغم موسيقي رائع»[84]. فقد أدرك شوقي الطاقات التعبيرية غير المحدودة التي تنطوي عليها اللغة العربية، فسعى إلى استثمارها، وبَعَثَ فيها روحا جديدة بعدما تحولت خلال عصر الضعف إلى قوالب جامدة يلوكُها الشعراء.

خلاصة:

كان أحمد شوقي رائد المرحلة الثانية من مسيرة النهضة الشعرية الحديثة التي أرسى البارودي أولى قواعدها، فقد ساعده تكوينه الأدبي الغزير وكثرة تجاربه في الحياة، على الانتقال بالقصيدة العربية من مرحلة الارتباط المباشر بالتراث الشعري القديم وتقليد أشكاله ومضامينه، إلى مرحلة جديدة جمع فيها بين جودة الصياغة وإشراقة البيان، وبين الانفتاح على روح العصر، وعلى أدب الغرب وفنونه عبر بوابة الاحتكاك بالأدب الفرنسي.

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الثانية (ل م د)
قسم اللغة والأدب العـــــــربي التخصص: أدب

محاضرات في النص الأدبي الحديث

عنوان المحاضرة (3): التجديد الشعري في المشرق العربي.

[المذهب الرومانسي (Le Romantisme) في الأدب العربي]

د. موسى عالم

شهدت نهايات القرن الثامن عشر تحولات جذرية في حياة الإنسان الغربي عامة، وفي حياة الفنان خاصة، فقد ظهرت طبقة البورجوازية الصغرى حاملة معها آمالا جديدة في الحياة، وتوقا متزايدا إلى التحرر والانعتاق، ورغبة ملحة في إعادة الاعتبار للذات الإنسانية بخيالها ووجدانها وإيقاعات وجودها الخاص، وتبلورت هذه التحولات في شكل مذهب فنّي كان له بالغ الأثر في الآداب الإنسانية كافة، وهو المذهب الرومانسي. فما هي الرومانسية؟

أ - **لغة**: الرومانسية مشتقة من كلمة "رومانيوس" وقد أطلقت هذه الكلمة على اللغات والآداب الأوربية التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة، وكانت تعتبر خلال العصور الوسطى لهجات عامية لتلك اللغة الأم، ثم صارت لغات مستقلة لها آدابها وعلومها في عصر النهضة. ويرى البعض أن "رومانس" لفظة إسبانية تدل على نوع من الصياغة الشعرية، أو نوع من الشعر الوجداني.

ب- **اصطلاحا**: ظهرت الرومانسية في أوربا كردّة فعل على قواعد المذهب الكلاسيكي وأصوله التي أصبحت أكثر تشدّدا وتقييدا للفن، فقد رفض الرومانسيون إغراق الكلاسيكية في الصنعة ومبالغتها في تقديس العقل، وفي تمجيد العظماء والسَّير على منوالهم. لذا دعا رواد الرومانسية إلى فتح آفاق التجربة والموهبة الحرة المنطلقة، المَشحونة بالإحساس المنطلق والشعور المتدفق والطبع الوثاب، بينما رفضوا التقيد بقوانين العقل الصارمة، قال الدكتور محمد مندور في كتابه (الأدب ومذاهبه) : «...يمكن القول بأنّ الروكمانسية قد كانت في جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة ومن كافة القواعد والأصول التي استنبطت من تلك الآداب»[85].

نشأتها: نشأت الرومانسية في فرنسا في **أواخر القرن 18م وبلغت قمة ازدهارها في منتصف القرن 19م**، حيث ذهب بعض الدارسين إلى أن الرومانسية عند الغرب "كانت نتيجة حتمية للغات التي انفصلت عن الأصل اللاتيني، كما كانت نتيجة ظهور الآداب القومية في أوربا وما حدث بينها وبين اللاتينية القديمة من معارضة ومقارنة"[86] ، أما عبد القادر القُطّ فيرى أنّ ميلاد الرومانسية مرتبط بجوانب كثيرة، "ولعل أهم هذه الجوانب تأثيرا في نشأة الحركة الرومانسية التطور الاقتصادي الذي رفع من شأن الطبقة المتوسطة وخلق من أبنائها طبقة من المثقفين تدفعهم ثقافتهم إلى الإيمان بذواتهم وبحقهم في الحياة الحرّة الكريمة، وإلى تبني المثل العليا والقيم الجديدة لمجتمعهم الجديد، ومن هنا كانت الذاتية المسرفة في الشعر الرومانسي – في أول الأمر – وجها مشرقا من وجوهه الإيجابية؛

لأنها تمثل الإيمان بقيمة الإنسان وفرحة الفرد بالاهتداء إلى ذاته التي ظلت ضائعة عصورا طوالا تحت الحكم المطلق والنظام الإقطاعي. ومن هنا كان عشق الجمال والطبيعة والحرية والحديث عن شقاء المحرومين والالتفات إلى الحياة في الريف جوانب تمثل ما كان في نفوس هؤلاء المثقفين من تطلع إلى الإصلاح لا يدرون السبيل العملي إليه فيصورونه في تلك التهويمات الضبابية الرومانسية." [87]، وإذا تمعنّا في آراء مختلف النقاد نستنتج أنّ المحرك الأساس لتيار الرومانسية هو توق الإنسان الغربي إلى التحرر من الهيمنة المتعددة الأوجه، وبالأخص هيمنة القواعد الكلاسيكية فنيا، وهيمنة اللغة والأدب اللاتينيين، وهيمنة الإقطاع، وهيمنة العقل على العاطفة، مما سدّ أفق الخيال والوجدان، وزاد من شعور الإنسان الغربي بالمعاناة والقهر والضياع.

قامت الرومانسية على أساس فلسفي هو الفلسفة العاطفية التي مثلها - جون جاك روسو- الفيلسوف الفرنسي الذي توفي سنة 1778 وعلى أساس اجتماعي هو بروز الطبقة البورجوازية التي عبرت عنها الرومانسية مصورة حالة الكآبة والتشاؤم التي سادت تلك الفترة، وأساس تاريخي يتمثل في ظهور القوميات واللغات الأوربية الجديدة المُحَمّلة بروح الاستقلال عن تقاليد روما القديمة، وأساس حضاري هو بروز الطبقة المتوسطة المتطلعة إلى إعادة الاعتبار للإنسان وبناء إنسانية ملؤها العدالة والتحرر ، فقد أصيب المجتمع الغربي بخيبة أمل كبيرة من نتائج الثورات البرجوازية التي حملت معها استعبادا آخر للإنسان في شكل هيمنة رأسمالية، فتحولت كل القيم الى سوق من المنافسة والجشع، ولم يكن للأديب أو الفنان أن يتقبل هذا الوضع المهين، لذلك نمت فكرة استمدت جذورها من فلسفة (هيغل وكانط) ومن الروحانية المسيحية القائلة بفردية الفنان وغربته في الوجود، وارتفعت الدعوة الى هجر المدينة واللجوء الى البراري، كما اتسع نطاق الرومانسية من خلال بعض الأعلام البارزين مثل الفرنسي فيكتور هيغو "1806 - 1895"، إلا أن وليام شكسبير "1564-1616" يعد بحق واضع القاعدة الأولى للرومانسية الغربية في مسرحه الشهير في إنجلترا اهتم بتحليل عواطف القلب البشري من حب وبغض . ومن رواد هذا المذهب أيضا الشاعران الإنجليزيان واردزوارث"1770-1850" وكلوريدج "1772-1834" اللذان نظما وأصدرا ديوانهما "المواويل الغنائية" وقد جعلا الإنسان بهمومه واهتماماته محورا لشعرهما في هذا الديوان وقد شهدت إنجلترا أيضا أدباء رومانسيين آخرين نالوا شهرة واسعة وتركوا بصماتهم في الأدب الإنجليزي الرومانسي منهم: وليم بلاك "1757-1827 " وجامس طومسون "1700-1742 "

ومن راوادها الألماني يوهان فولفغانغ فون غوث Goethe، صاحب رواية "آلام الشاب وارذر" التي اعتبر بطلها بطلا للرومانسيةأما في فرنسا فنذكر لامارتين، وفيكتور هيجو صاحب المقولة الشهيرة "يجب أن نخلص الشعر من الموضوعات المأخوذة من عصور غربية عنا".

أهم خصائص الرومانسية:

يمكننا أن نجمل خصائص الرومانسية في جملة من النقاط هي: ب

- بروز الذاتية في الأعمال الأدبية لأن الأدب في نظرهم أدب ذاتي وشخصي، يعبّر عن أحلام الفرد وآماله وذكرياته وخياله.

- التعبير عن معاناة الضعفاء، مثل رواية (البؤساء) لفكتور هيجو.
- التعبير عن مظاهر القلق والحزن والتشاؤم، وذلك بسبب القهر الناتج عن رأسمالية تشيّأ في ظلها الإنسان.
- الهروب من الواقع إلى الخيال والحلم ومن شرور الإنسان إلى الطبيعة الأم الخالية من شرور الحياة، حتى تحولت الكتابة عند بعض الرومانسيين إلى فعل انطوائي عاجز عن مواجهة الواقع، وإيجاد حلول لمعاناة الإنسان، "فقد أحس هؤلاء الشعراء – رغم إيجابيتهم – بكثير من العجز والضياع، وامتزجت تجاربهم الإيجابية بكثير من السلبية، من تشاؤم وتصوير لتجارب الحب الفاشلة التي كانت عندهم نوعا من الإسقاط تعكس إحساسهم بالفشل." [88]، علما أنّ الهروب يعبّر عن النزعة الانهزامية التي تمَلّكت الشعراء الرومانسيين وأدخلت الكثير منهم في دوّامة التشاؤم وفشل والضّياع.
- التعمق في أسرار الكون عن طريق تقديم الخيال على العقل وتقديس النزعة العاطفية.
- الطموح إلى عالم تسوده مبادئ العدل والمساواة والإخاء.
- تحطيم القيود والقواعد المفروضة على الأدب من قبل الكلاسيكيين.
- العفوية والتلقائية والسليقة الحرة.

مدخل إلى الرومانسية في الأدب العربي:

كان محمود سامي البارودي وأحمد شوقي أبرز رواد التيار التقليدي في عصر النهضة، مع اختلاف طفيف في تكوينهما وتوجُّههما الأدبيين، باعتبار أنّ أحمد شوقي قد تفرّد باطلاعه على الأدب الفرنسي وتأثره به، فنسج على منواله شعرا مسرحيا مثل مسرحيات كليوباترا، عنترة، وعلي بك الكبير. أما فنيا، فقد التزم كلا الشاعرين بالبنية التقليدية للقصيدة العربية (عمود الشعر)، في أوزانها وصياغتها وخيالها، فكانت بالنسبة إليهما النموذج القادر على إعادة الحياة إلى جسد القصيدة العربية المتهالك، وحتى إن كان شوقي أكثر حداثة في فهمه للشعر في بعده الحضاري والإنسانيّ، إلاّ أنّه بقي من حيث أساليبه وطريقة تعبيره اتباعيا محافظا، ولعل هذا ما دفع بالناقد على أحمد سعيد (أدونيس) إلى القول بأنّه « لا يغيّر من الأمر شيئاً أن يكونا قد تناولا موضوعات وقضايا غير قديمة، أو تحدّثا عن المدنية الحديثة من خلال إنجازاتها وبخاصة العلمية. فكلاهما كان ينظر إلى أشياء العالم وأفكاره كحوادث أو مظاهر خارجية يقف إزاءها موقف المشاهد المعتبر ثم يلبسها الثوب البياني - الفكري الذي يراه ملائماً» (أدونيس: صدمة الحداثة). وهو ما أدى بالشاعر - حسبه - إلى أن يكون صدى يردد الأصوات القديمة، وإلى انعدام ذاتيته وذوبانها. «والنتيجة هي أنّ هذا الشعر لم يحقق أية إضافة من الناحية الفنية (...) بحيث أصبح الشعراء بلا هوية فنية».

في هذا المناخ الموسوم بالجمود وبعدم القدرة على تجاوز القديم نشأت الرومانسية العربية، مستفيدة مما حققته الترجمة من احتكاك وتفاعل بين الأدبين العربي والغربي، كما يرى بعض النقاد "من جهة أخرى أنّ التأثّر بالأدبين الإنجليزي والفرنسي بصفة خاصة وبالثقافة الأوربية بصفة عامة وبالأدب الرومنطيقي في هذه الثقافة على وجه التخصيص، قد يكون له بعض الصدى في الذوق الأدبي الجديد الذي كان موزعا بين العودة إلى الأدب العربي في

عصور اندثاره وبين التطلع إلى الآداب الأجنبية." [89]. ونضيف إلى هذه العوامل الظروف القاتمة التي مرّت بها البلاد العربية آنذاك تحت آلة الاستعمار ونير القمع وظلمات الفقر ، مما غذّى في نفوس الشعراء إحساسا عميقا بالحزن والانكسار والعجز عن مواجهة أوضاعهم القاتمة، وحين اكتشفوا فيما وصلهم من أدب رومانسي غربيّ مَنافذ نحو الطبيعة والحلم والخيال، انفجرت فيهم القرائح تصدح بمكنونات النفس المرهَقة، وتجول في سماء الحُلم والخيال الشاسعة هروبا من ضنك العيش في الواقع، ثم تبع تحرُّرَ الخيال والوجدان تحَرُّرٌ آخر على مستوى القوالب الفنية ولغة التعبير، وكلاهما تفلّتا من رِبقة النّموذج القديم ومن قيود الاتباعية، فراح روادها ينادون برفض اتباع النموذج الشعري القديم، والبحث عن شعر يتآلف مع المكان والزمان، ويلامس حدود تجربة الإنسان.

لقد شهد الأدب العربي انفتاحا غير مسبوق على الآداب الغربية بفعل تضاعف منَافذ الاحتكاك بالغرب عن طريق البعثات والرحلات وحركة الهجرة، وبدأت معالم التأثير الغربي المباشر في الأدب العربيّ تظهر جَليّة في شكل تيارات ومدارس تأسست في الداخل والخارج، رفعت كلُّها شعار تحديث النص الشعري، فظهرت بوادر هذا التأثير على يد الشعراء المهجريين أمثال جبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي الذين اطّلعوا على الأدب الغربي عامة والأمريكي خاصة فاكتشفوا ما فيه من سمات رومانسية تستجيب للوضع النفسي العام الذي كان سائدا آنذاك في البلاد العربية وتلبي تطلّع الشاعر العربي إلى التجديد. ولأنّ أكثر شعراء الرومانسية كانوا يعيشون في المهاجر الأمريكية فقد كانوا هم أكثر قربا من مصادر التيارات الغربية، وأكثر مُسايرة لمظاهر التجديد فيها.

رواد الرومانسية العربية:

ليس من السهل تحديد تاريخ دقيق لميلاد الرومانسية في الأدب العربي كما يصعب نسبة الريادة في ذلك إلى أديب بعينه، لأنّ مثل هذه التيارات تتشكل بالتدريج لدى فئة معينة من الكتاب ولا تولد دُفعة واحدة، وهذا ما يفسر الخلاف الحاصل بين النقاد حول الريادة الفعلية لحركة التجديد الرومانسيّ، حيث رأى بعضهم أنّه إذا كان من الضروري التحديد، «فإنّه من الواجب علينا أن نعتبر خليل مطران وبعده أمين الريحاني من أوائل الذين ظهرت على أيديهم الإرهاصات الأولى للرومنطيقية العربية»[90]، بينما أبدى نقاد آخرون، ومنهم العقاد وعبد الرحمان شكري وعبد الرحمان الدّسوقي، مُعارضة واضحة لهذه الفرضية، فقال العقاد: «والأستاذ خليل مطران من جيل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، فهو أكبر من الجيل الناشئ في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهو عَلَمٌ وحده في جيله ولكنه لم يؤثر بعبارته أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين. لأنّ هؤلاء كانوا يطّلعون على الأدب العربي من مصادره ويطلعون على الأدب الأوربي من مصادره الكثيرة ولا سيّما الإنجليزية»[91]، فالفضل في انتشار الرومانسية فبين الأدباء العرب لا يرجع، وفق العقاد، إلى تأثرهم بمطران بل إلى اطلاعهم على الأدب الرومانسي الغربي من مصادره. فما هي الملامح الأولى للتوجه الرومانسي عند مطران؟

كان خليل مطران أوّل من استحدث الشعر القصصي كنوع جديد في الأدب العربي، وكان له الفضل في انتشاره، كما نظم الكثير من الشعر الوصفي، وشغَلَ وصف الطبيعة، بالتحديد، مساحة واسعة من دواوينه، وكان لهذا التوجّه الجديد تأثير واضح فيمن جاء بعده من الشعراء الرومانسيين، ومنهم أحمد زكي أبو شادي وعبد

الرحمان شكري، فقد اتسم شعره بمسحة الخيال وبالميل إلى وصف مظاهر الطبيعة وما تثيره في نفسه من عواطف إنسانية، وصفًا لا يرقى في الغالب إلى مستوى ما يدعو إليه الرومانسيون الغربيون من التحام بعناصر الطبيعة واتخاذها سبيلا للتعبير عن ذات الشاعر، «وفي الحالات النادرة التي يهتدي مطران فيها إلى التعبير عن ذاته، يميل إلى شيء من التأمل وتستثير الطبيعة فيه خيطًا من العواطف والذكريات، لكنّ الشاعر لا يصبح جزءاً من الطبيعة ملتحما بها، شأن الرومانسيين. كما أنّه لا يبلغ دائما ذلك الاندماج الصوفي الذي نجده عند جبران، بل يتميّز شعره عموما بعاطفة منضبطة يغلب أن يثيرها خياله.»[92]. ومن هنا يمكن اعتبار خليل مطران قد خطا بالقصيدة العربية خطواتها الأولى باتجاه العوالم الرومانسية، لكنه لم يتمكّن من التمثُّل العميق لكلّ مبادئ هذه المدرسة الجديدة، ومع ذلك يمكننا أن نعتمد ديوانه الأوّل الذي أصدره سنة 1908 مَعلَما زَمنيا واضحا لميلاد الرومانسية العربية، أمّا أمين الريحاني، «فإنّه كتب قسما هاما من القصائد المشورة في ديوانه (هتاف الأودية) سنة 1907 و 1912، وفي هذه القصائد نغمات رومنطيقية واضحة »[93]. ومن هنا فإن ميلاد الرومانسية العربية يرجع إلى بداية القرن العشرين، وسط تنامي الإحساس بالضّجر من تردي أوضاع الإنسان العربي في ظل الفقر والقهر والتسلّط، ومن ثقل التقاليد الشعرية الجامدة التي سنّها رواد الإحياء، ولم تَعُد قادرة على مأن تُساير بأدواتها الفنية القديمَة الأوضاع النفسية المعقدة التي فرضتها تعقيدات الحياة الجديدة. ومن الشعراء الذين أحسنوا التعبير عن ضجرهم من ذلك الواقع علي محمود طه، فقال:

ورفرف القلب بجنبي كالذبيح وأنا أهتف: يا قلب اتّئِدْ
فيجيب الدمع والماضي الجريح لمَ عُدنا؟ ليت أنّا لم نعدْ
لمَ عُدنا؟ أو لمْ تَطوِ الغرام وفرغنا من حَنين وألَم
ورضينا بسكون وسلام وانتهينا لفراغ كالعدم
موطن الحسن ثوى فيها السّأم وسرت أنفاسه في جوّه
وأناخ الليل فيه وجَثَم وجرت أشباحه في بَهوه
والليل أبصرتُه رَأيَ العيان ويَداه تنسجان العنكبوت

فالشاعر يصور في هذه الأبيات آلامه وأحزانه، مطلِقا العنان لعاطفته ووجدانه، تسيحان في أرجاء خياله الواسع، فيغدو القلب يرفرف كالذبيح والماضي جريح، وتتزاحم التساؤلات النابعة من حيرة وجدانية عميقة، أما شكل القصيدة فقد تحرر من القافية الواحدة التي طالما تمسك بها رواد الشعر الحديث.

وقد أوجَدَت الترجمةُ مقابلات كثيرة لمصطلح (الرومانسية) في اللغة العربية، منها: الوجدانية، الذاتية، الرومانسية، الرومانتيكية، الإبداعية، الابتداعية. وكان لها شعراء أرسوا أسسها كجبران خليل جبران وعلي محمود طه وإيليا أبي ماضي، وإبراهيم ناجي، كما قامت باسمها مدارس أدبية كمدرسة الديوان والرابطة القلمية والعصبة الأندلسية ومدرسة أبولو.

أ- **عوامل ظهور الرومانسية في الأدب العربي:**

نشأ التوجُّه الرومانسي في الأدب العربي نتيجة عوامل كثيرة، منها ما ذكرناه آنفا مثل تأثر الشعراء بالمدّ الأدبي الغربي القادم عبر بوابة الترجمة والبعثات العلمية، ورغبتهم الملحّة في كسر الجمود المخيّم على القصيدة العربية بسبب التزامها المفرط بالنموذج القديم، فهم في أمس الحاجة إلى الحرية الفنية التي تحترم شخصية الشاعر واستقلال الفن عن الصنعة اللفظية والأشكال التعبيرية الجاهزة. وهناك عوامل أخرى، أهمّها:

- معاناة الجيل العربي ما بين الحربين العلميتين من ظلم الاستعمار وظلمات الجهل والفقر وسوء الأحوال.
- الرغبة في التجديد، والبحث عن وسائل فنية جديدة تتّسع للتعبير عن اهتمامات العصر وقضاياه الجديدة المعقدة، وعن نفسيات الشعراء المتّقدة إحساسا بآلام الواقع الجديد.
- اطلاع الشعراء على مستجدات الأدبين الفرنسي والإنجليزي، وخاصة أشعار (ت س إليوت)، لا مارتين، ألفرد دوموسيه، ألفرد دوفيني، شيلي، ورذرورث.

ب- **ميلاد الرومانسية في الأدب العربي:**

ظهرت الرومانسية في الأدب العربي كمذهب نظري نقدي ثائر من خلال كتابين نقديين هما :الديوان سنة 1921 لكل من عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني. وكتاب ميخائيل نعيمة (الغربال) الذي صدر سنة 1922 ، قبل أن تتجسد فنيا في إبداعات الأدباء، كمذهب "أعلى من قيمة الفرد وغالى بكرامة الإنسان، ونادى باحترام حريته وإقرار مسؤوليته في دواوين ثلاثة كان ظهورها تباعا بمثابة إعلان حقوق الإنسان العربي. تلك الدواوين هي: الجزء الثاني من ديوان عبد الرحمان شكري (ضوء الفجر)، الصادر سنة (1913) والجزء الأول من ديوان المازني (1914)، وقد كتب العقاد مقدمتهما، والجزء الأول من ديوان العقاد (1916) وقدم له المازني" [(94)] وقد تأسست عدة تنظيمات أدبية تنادي بقيم هذا المذهب النظري، أهمها:

- **مدرسة الديوان**: سميت كذلك نسبة إلى كتاب(الديوان) الذي ألفه ثلاثة من روادها. ومؤسسو هذه المدرسة هم عباس محمود العقاد (1889-1964م) و (إبراهيم عبد القادر المازني 1889-1949م) و (عبد الرحمن شكري 1886-1958م)، وأحيانا يطلق على هؤلاء الثلاثة (الجيل الجديد) وهم تأثروا بمطران ثم بقراءتهم في الأدب الانكليزي والفرنسي. وقد كانت بداية انطلاقة هذه المدرسة مع إصدار ديوان عبد الرحمن شكري (ضوء الفجر) عام 1909م، الذي اتضحت ملامح التجديد فيه، ثم تبعه المازني بإصدار ديوانه الأول سنة 1913م، وأخيراً ظهر الديوان الأول للعقاد (يقظة الصباح) سنة 1916م.

تعد مدرسة الديوان من أهم المدارس النقدية في العصر الحديث، والانطلاقة الحقيقية لحركة التجديد في الشعر العربي؛ لما صاحبها من توجّه نقدي واضح، ورؤية جديدة لمفهوم الأدب. ويلخّص شعارَها بيتان شعريان، لعبد الرحمان شكري في قصيدته (عصفور الجنّة)، اعتبر فيهما الشعر وجدانا وصدى لذات الإنسان:

ألا يـا طائـر الفـردو س إنَّ الشعر وجدان
وفي شدوِك شعرُ النّفـ ـسِ قلبي لك بستان

لقد جسدت جماعة الديوان رؤية نقدية واضحة وموقفا فنيا يجمع بين التنظير الهاديء عن الشعر، والتحرر العنيف من الآراء المتحجرة التي كانت تسيطر على الشعر، فكبلته وتركته عاجزا عن مسايرة عصره وعن التعبير عن نفسية الإنسان العربي المعاصر.

قامت هذه المدرسة على دعامتين أساسيتين هما:

- سعة ثقافة أصحابها، فقد عكفوا على قراءة التراث العربي الأصيل والتحصيل منه، ودراسته وتحليله.
- إلى جانب اطلاعهم الواسع على الأدب الرومانسي الغربي، وخاصة الأدب الإنجليزي الذي نال رواده الرومانسيون أمثال (شيلي) و(وردزورث) و(ت س إليوت) قسطا وافرا من الاهتمام، وكان لهم الحظ الأوفر من التأثير في الأدب العربي.

أهمّ الخصائص الفنية لأعمال جماعة الديوان

- اتسم أدب رواد مدرسة الديوان بكونه أدبا إنسانيا يحمل رسالة سامية، فصار الشاعر مطالبا بالتأمل والتفكير العميق في الحياة وفي الإنسان.
- وقفت مدرسة الديوان منذ نشأتها بوجه القصيدة العربية التقليدية في الشكل، والمضمون، والبناء، واللغة، وقد تأثر روادها في ذلك بنماذج الشعر الغربي. ويمكننا أن نجمل خصائص الديوان الفنية كالآتي:

البناء الفني:

رفضت هذه المدرسة تفكك القصيدة وتحولها إلى مجموعة أبيات ومقاطع لا تربطها وحدة معنوية صحيحة، فنادت بالوحدة العضوية، وقال أصحابُها إنّ القصيدة كالجسم الحي يقوم كل عضو من أعضائه بوظيفته الخاصة التي لا يمكن الاستغناء عنه أبداً، دعوا إلى الشعر المرسل وتعدد القافية في القصيدة على خلاف النظام القديم، حيث توجهوا نحو شعر المقطوعات، وشعر التوشيح، ومن شعر شكري الذي اتضح فيه هذا التيار قصيدته (حلم بالبعث) التي اتخذت صورة حكاية تقع أحداثها في حلم الشاعر، يتحدث فيها عن فكرة البعث، وما فيه من فزع وهول، حيث يتخذ منها وسيلة لتصوير إحساسه بثقل الحياة وعبء العيش، حتى ليتمنى الموت الأبدي، ويكره البعث الذي يعود به إلى الحياة من جديد؛ لأن العودة إلى الحياة في تصوره تكرار لما فيها من آثام الناس وسخافاتهم:

رأيت في النوم أني رهن مظلمة
من المقابر ميْتاً حوله رمم
ناءٍ عن الناس لا صوتٌ فيزعجني
ولا طموح ولا حلم ولا كلم
مطهر من عيوب العيش قاطبة
فليس يطرقني هم ولا ألم
ولست أشقى لأمر لست أعرفه

ولست أسعى لعيش شأنه العدم

فلا بكاء ولا ضحك ولا أمل

ولا ضمير ولا يأس ولا ندم

حاول شكري التخلص من قيود القافية التي تجبر الشاعر أحياناً على قول ما لا يريد قوله، فجسّد مبدأ الصدق الفني في التعبير عن التجربة الشعرية، مثلما عرّفها العقاد:" إن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه الى مصدره، فإن كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحواس، فذلك هو شعر القشور والطلاء".

1- **اللغة**: رفض روادها أن تختصّ القصيدة بما يسمى لغة الشعر أو القاموس الشعري، ونادوا باستخدام لغة الحياة اليومية التي تستعمل في المجتمع، لتقريب العمل الشعري من واقع الحياة المعاصرة، مع البعد عن الصنعة والتكلف والتوجه نحو الذات والوجدان حتى يكون الأدب مفعما بالمشاعر القوية والأحاسيس الذاتية. ومثال ذلك واحدة من أجمل قصائد العقاد، يقول فيها:

ظمآن ظمآن لا صوبُ الغمام ولا

عذبُ المدام ولا الأنداءُ ترويني

حيران حيران لا نجم السماء ولا

معالم الأرض في الغماء تهديني

يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا

ويني ولا سمر السمار يلهيني

فالعقاد يصور في هذه الاسطر الشعرية تجربة ظمئه الروحي، وحيرته العقلية، واالملل الذي اعترى نفسَه جراء عجزه عن نيل السعادة المنشودة، كل ذلك بلغة عذبة تصدر من خلجات روحه دون تكلّف ولا تصنُّع.

لقد جسّد رواد الديوان ملامح التوجه الرومانسي الجديد الذي سرعان ما احتضنه شعراء العصر الحديث، فقد وجدوا فيه متنفَّسا لأحاسيسهم الإنسانية المرهفة، وملجأ يلوذون به فرارا من إكراهات الحياة، وفضاء فنيا تتفتق فيه شاعريتهم بعدما تنعتق من القواعد الفنية الجامدة التي لم تعد تستجيب لحاجات العصر.

الرابطة القلمية:

تأسست في نيويورك سنة 1920، برئاسة الشاعر جبران خليل جبران ومن أبرز أعضائها ميخائيل نعيمة رشيد أيوب وإيليا أبي ماضي ونسيب عريضة وعبد المسيححدّاد، ورشيد أيوب، وغيرهم من أدباء المهجر الذين كان لحياة الغربة تأثير واضح على كتاباتهم، فجاءت مُفعمة بالعواطف الإنسانية الرقيقة والخيال الواسع واللغة العذبة. ولم يقتصر نشاطهم على الإبداع الأدبي، بل أصدروا عدّة صحف باسم الرابطة منها:

- مجلة "الفنون" ، نشرها نسيب عريضة، وتعنى بالأدب .
- جريدة "السائح"، نشرها عبد المسيح حداد، وكانت تعنى بشؤون المهاجرين وناشرها كان د .

- مجلة "السمير"، نشرها إيليا أبو ماضي وتعنى بشؤون العرب في أمريكا.

أهمّ مبادئ الرابطة القلمية:

- النزعة الإنسانية، ونقصد بها التعبير عن معاناة الإنسان والاهتمام بها دون النظر إلى جنسه وعرقه ودينه، فالشاعر الرومانسي يسعى إلى التّرفُّع عن كل الاعتبارات التي يتفاضل بها البشر، باستثناء القيم الإنسانية المَحضة كالحق والعدل والحب والتسامُح.
- المبالغة في ذكر الأوطان، بحكم كون أعضائها جَميعِهم مغترِبين.
- النزعة الرومانسية، بما تعنيه من سعة في الخيال ونُزوع نحو العاطفة والوجدان، ومَيل إلى الطبيعة وتعبير عن المشاعر والأحلام الدفينة...
- التأمل وتقصي جوهر الأشياء.
- الدعوة إلى قيم الحق والخير والجمال.
- سهولة اللغة ورقّتها وبُعدها عن التكلّف والغرابة والتعقيد. بل إنّ الكثير من الرومانسيين قد قلَ التزامه بالدقة اللغوية وقواعد الصرف والنحو.
- بُعد الصور عن التكلف والتعقيد.
- توظيف عناصر الطبيعة لصياغة التجربة الشعرية، فأغلب الرموز والصور والتشبيهات الرومانسية مُستوحاة من الطبيعة، لأنّ الطبيعة في نَظرهم ترمز إلى النّقاء والخير.
- تميز إنتاج شعراء الرابطة القلمية بالتجديد الذي مسّ كل مستويات القصيدة، فقد خالفوا النهج الذي سار عليه الإحيائيون، ورفضوا البقاء مُرتبطين بالشعر القديم.

جماعة أبولو (أبولو رَبُّ الشعر والموسيقى عند اليونان وهو اسم يوحي باتساع مجالات ثقافات رواد هذه المدرسة التي تأسست سنة 1932، حيث دعا إليها أحمد زكي أبو شادي، وترأسها أمير الشعراء أحمد شوقي مدّة سنة واحدة، وإثر وفاته في شهر أكتوبر من السنة نفسها، تزعمها الأديب خليل مطران وكان لها بمثابة الأب الروحي، وانضم إليها علي محمود طه (ت 1949) والشاعر أبو القاسم الشابي (ت 1934) وإبراهيم ناجي وحسن الصيرفي، وعلي العناني، وكامل كيلاني، ومحمود عماد، وجميلة العلايلى.

كانت للجماعة مجلة سُميت باسمِها "أبولو"، ترأسها أحمد زكي (أبو شادي) وكانت تُرَوّج لما يكتبه الشعراء الرومنسيون الأوروبيين أمثال ألفريد دي موسيه، وشيلر، وجورج ملتون، وبودلير وغيرهم من الشعراء المجددين. كما وقف أعضاؤها مساندين لقضايا أوطانهم وشعوبهم، فهذا الشاعر أحمد شوقي يصور الآلام والمعاناة التي عاشها أبناء سوريا:

بني سوريا اطرحوا الأمانـــي وألقوا عنكم الأحلام ألقوا

فمن خدع السياسة أن تغروا بألقاب الإمـــارة وهي رِقُّ

نصحت ونحن مختلفون دارا ولكن كلنا في الهـــمّ شرق

خصائص مدرسة أبوللو من حيث الشكل: لم تبتعد (أبولو) عن التوجه الرومانسي الذي سبقتها إليه (الرابطة القلمية)، بل ارتادت آفاقا جديدة من التجديد في شكل القصيدة، كتعدّد القوافي وكتابة الشعر المُرسَل. وأهم خصائصها:

الخصائص الشكلية:

- استعمال اللغة استعمالاً جديدً، بالاعتماد على الرمز والإيحاء، وهذا ما نلاحظه في عنايوين دواوينهم التي جاء كلها مَوسومة برموز ذات إيحاء ودلالات نفسية بعيدة، مثل (الشفق الباكي) لأبي شادي، (أغاني الكوخ) لأحمد حسن إسماعيل، وديوان (وراء الغمام الغمام) لإبراهيم ناجي.
- الانغماس في الطبيعة: باستلهام الرموز والصور من عناصرها، وتشخيصها والحديث إليها، وبثّها المعاناة والآلام.
- الوحدة العضوية: صارت القصيدة على أيدي شعراء أبولو شبيهة بالجسم الحيّ المتكوّن من أعضاء متصلة مُتكاملة، ولكل عضو من أعضائه موضعه الذي لا يَعدوه من الجسم، فلا يمكن تغيير مَوضعه، كما لا يمكن الاستغناء عنه،
- الميل إلى تحرير القصيدة من وحدة القافية كتعبير عن تَوق روادها إلى التحرر من ربقة الأشكال الشعرية الثابتة، وقد استمرت ثورتهم فقسّموا القصيدة إلى مقاطع تتعدد قوافيها وأوزانها وتحرر بعضهم من الوزن، فيما يسمى بالشعر المُرسَل.
- الميل إلى الموسيقى الهادئة لا الصاخبة.

. **خصائص مدرسة أبولو من حيث المضمون**:

- التجربة الشعرية: فقد ابتعد روادها عن تصوير الشّطحات والمواقف العابرة، وسعوا على نقل تجارب إنسانية ناضجة. ونقصد بالتجربة الشعرية الخبرة النفسية التي يكتسبها الشاعر من تأثره بموقف أو أيّ مُؤثّر، فيتفاعل معه بطول تأمّل وتفكير حتى يتعمّق وَعيُه به وبأبعاده، قبل أنْ يصوغ تلك التجربة شعرا ذا أبعاد إنسانية عميقة.
- الحنين إلى مواطن الذكريات: كقول إبراهيم ناجي مُتسائلا عن موعد أوبته إلى وطنه:

متَى يَجْمَعُ الدَّهرُ ما فَرَّقَا؟ سأَلتُكِ يا صَخْرةَ المُلْتَقَى

- الاعتماد على التجربة الذاتية والحوار الداخلي: كقول إبراهيم ناجي:

وأنا أهتِفُ يا قلبي اتَّئدْ رفَرف القلبُ بجنْبي كالذَّبيـــح

لِمَ عُدْنا؟ ليتَ أنَّا لم نَعُدْ فيجيبُ الدمعُ والماضي الجرِيح

وبالإضافة إلى جماعتي الرابطة القلمية وأبولوا، تأسست جماعات أدبية أخرى في داخل الوطن العربي وخارجه، وإن كانت لم تبلغ قدرا كبيرا من التأثير في الحياة الأدبية مقارنة بالمدرستين الأوليتين، وأهمّها:

•**العصبة الأندلسية** : تأسست في مدينة ساو باولو بالبرازيل عام 1933، على يد الشاعر اللبناني المهاجر ميشيل نعمان معلوف وتولى رئاستها ثم خلفه الشاعر القروي رشيد سليم الخوري سنة 1958.

• **عصبة العشرة** : تأسست في بيروت سنة 1930،وكان من أبرز مؤسسيها : ميشال أبو شهلا (الرئيس)، إلياس أبو شبكة (رسام)، الشيخ خليل تقي الدين والشيخ فؤاد حبيش وهم أربعة أدباء صمموا على محاربة القديم البالي من الأدب العربي، يقول إلياس أبو شبكة : "إن عصبة العشرة صممت أن تخدم الأدب العربي عن طريق النقد، ولن ترجع عن تصميمها مهما توالت عليها تهجمات السباب والشتائم من أولئك الذين لا يطربهم إلا المدح حتى السخيف المبتذل.". وكان توجه روادها رومانسيا مَحضا.

الفنون النثرية الحديثة.

1- القصّةُ: د/ موسى عالم

مقدمة:

يزخر التراث العربي القديم بمادة سردية كبيرة في شكل حكايات أو أشعار قصصية، وتنوعت أساليب السرد القصصي عند العرب قديماً، من مُسامرات وسرد شفوي وحكايات الجن والخوارق إلى رواية أيام العرب ورحلاتهم، كما ورد في القرآن الكريم قصص دينية كثيرة غرضها التمكين للدعوة الإسلامية. غير أن القصص التي شاعت منذ الجاهلية لم تتخذ لنفسها شكلا فنيا مميّزا، يجعل منها فنا أدبيا قائما بذاته، فالقصص القديمة، باستثناء القصص القرآني الذي ينفرد بوضع خاص، قد «نشأت موجَّهة إلى التسلية الشعبية، لا إلى المتعة الفنية الأدبية، وقد خرجت بسبب ذلك، في قسم كبير منها، من القواعد المقررة للقصّة من وحدة موضوع وتحليل نفسيّ وحرص على العقدة، وسرعة في الحديث بعيدة عن التَّطويلات المُثَقِّلة، والأحداث النافلة.»[(95)]. واستمر بها الوضع إلى غاية العصر الحديث، حيث أثمر الاحتكاكُ بالأدب الغربي ميلادَ القصّة العربيّة إلى جانب فنون أخرى حديثة.

القصة في الأدب العربي قبل العصر الحديث:

عرف العرب قديما العديد من الأنواع القصصية البسيطة التي لم ترق إلى مستوى الشكل الفني الناضج، إمّا بسبب افتقارها لمقومات القصّة الفنية المعروفة في أيامنا هذه، أو من حيث بعدها عن أداء رسالة إنسانية واضحة، مما جعله أقرب إلى الحكاية منها إلى القصة بالمعنى الحديث. وقد تضمنت قصص الجاهليّة قصصاً أسطوريّة وواقعيّة، تصور معاركهم وحروبهم وأساطيرهم وتروي أخبارهم وسير ملوكهم، وتنتقل عن الأمم المجاورة لهم وعن الشعوب التي اتصلوا بها. وأبرز تلك الأنواع:

1- **أساطير الأولين**: هي قصص بطولية تكثر فيها الأحداث العجيبة، أغلبها من أصول شرقية فارسية، وأشهر أعلام هذا النوع النضر بن الحارث، وهو قصاص جاهلي، نقلَ قصصه من بلاد فارس ومن عاصمة المناذرة (الحيرة) المتاخمة لبلادهم. وإليه يُعزى فضل نَقلِ القصص العجيبة، مثل (رستم وإسفنديار)، وهي القصص ذاتها التي تضمنتها (الشاهنامة)، أشهر ملحمة شعرية فارسية، نظمها الفردوسي (ت329هـ)، وتقع في نحو ستين ألف بيت.

2- **الخرافات**: قيل إنّ اسمها اشتق من اسم رجل يدعى (خرافة)، استهوته الجن فعاش معها زمناً، ثم عاد ليحدّث بقصصه العجيبة، فصارت القصص المرتبطة بعالم ا لجنّ والكهانة تدعى (حديث (خرافة)، وهي نوع من الحكي العجائبي الذي يلائم التفكير الخرافي الذي كان سائدا في الجاهلية.

3- **المقامات**: المقامة في اللغة (المجلس) ثم صارت تطلق على ما يحكى في المجلس، وهي قصة قصيرة تتضمن مغامرات تروى في شبه حوار درامي، يرويها راو عن بطل شجاع، له مغامرات في مجلس العلم أو الطعام أو غيره، وقد يكون البطل فقيهاً في اللغة والدين أو ناقداً اجتماعيّاً أو سياسيّاً، فتجتمع في القصة متعة الحكي بالنقد والتوجيه. وأول من ابتكر هذا الفن (بديع الزمان الهمذاني) المتوفي سنة 318 هـ، ثم جاء بعده (الحريري) في 16هـ.

4- **السير**: ظهرت في عصر الانحطاط السير الشعبية التي تصور البطولات الخارقة بمبالغة كبيرة ولغة ركيكة، مثل سيرة عنترة وسيرة الزير سالم وتغريبة بني هلال.

5- **الرسائل الأدبية**: من أمثلتها رسالة الغفران التي ألّفها (أبو العلاء المعري) المتوفى عام (441 هـ، 1059 م)، تصنَّف أيضا ضمن أدب الرحلات الخيالية، وهي «رحلة تخيلها أبو العلاء في الجنة، وفي الموقف وفي النار، ليحلّ في عالم خياله مسائل ومشكلات ضاق بها في عالم واقعه، من العقاب والثواب والغفران أو عدم الغفران، مع كثير من المسائل الأدبيّة واللغويّة التي يوردها موردَ الساخر تارةً والناقد اللغوي المتبَحِّر تارةً أخرى»[96]، وتضمنت حوارات أدبية شيقة مع شعراء وأدباء قدماء ومعاصرين للكاتب.

6- **القصص الفلسفية**: هي قصص تعالج مسائل فلسفية وفكرية بطريقة رمزية، من خلال أحداث تعمل على ترسيخ آراء وأفكار معينة، ومن أمثلتها قصة (حي بن يقظان) لابن طفيل (110 هـ، 1886 م) وموجز القصة أنّ في طفلا يسمّى حيًّا بن يقظان، نشأ في جزيرة مهجورة من جزر الهند، توفي والداه دون أن يتعرف عليهما، فربّته غزالة حسبته ولدها المفقود، وفي النهاية تقوده فطرته إلى معرفة الله وحل عديد المسائل العقلية والروحية، «وفي قصة حي بن يقظان جوانب نضج قصصي في الشرح والتبرير والإقناع ...وعدها كثير من النقاد خير قصة في العصور الوسطى»[97]، وتجسد الطابع الروحي للمجتمع الإسلامي، وتعكس تأثرا واضحا بقصة إبراهيم عليه السلام في كيفية اهتدائه إلى معرفة الله.

القصص المترجمة: هي قصص انتقلت إلى الأدب العربي مُترجمة من الفارسية أو الهندية، وأشهرها (كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة). أمّا كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفّع، فهو كتاب وُضع على ألسنة الحيوانات وتضمن عبرا وتعاليم أخلاقية موجهة إلى الحكام في المقام الأوّل، وقد اختلف المؤرخون في أصل كتاب كليلة ودمنة، فذهب بعضهم إلى أنّ ابن المقفّع وضعه، وقيل إنّه لو يؤلّفه، وإنمّا كان بالفارسية فنقله إلى العربية. وأمّا (ألف ليلة وليلة) فهو مجموعة من القصص، «مدوّنة في عصور مختلفة، ومن المقطوع به إنّ الكتاب معروف بين المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادي، وفي الكتاب قصص شعبيّة متأثرة بآداب شتّى »[98] كالأدب الفارسي والهندي وحتى اليوناني. وما زال هذا الأثر يقتحم مخيلات الروائيين العرب المعاصرين ويمدّهم بمادة حكائية ثرية وعناصر رمزية، مكّنتهم من إقامة علاقات حوارية بين الحاضر والماضي.

وشاعت بين العرب، إلى غاية عصور الانحطاط، أشكال قصصية بسيطة أخرى كالنوادر وأكاذيب الأعراب. أمّا خلال الحكم التركي للبلاد العربية، والذي امتدّ لثلاثة قرون، فقد زاد الوضع الأدبي سوءًا، فتأثر الفن القصصي كغيره الألوان الأدبية بحالة الركود التي عمت الثقافة العربية عامة، دون أن يمنع ذلك من ظهور بعض القصص البطولية، في شكل سير دينية كسيرة "السيد البدوي" ... أو قصص خيالية، كقصة "سيدنا عليّ ورأس الغول"، أو تاريخية مثل قصّة أبي زيد الهلالي، لكنها تبقى أعمالا لم ترقَ جميعُها إلى مستوى القصة الفنية بمفهومها الحديث.

ميلاد القصة العربية الحديثة:

يجمع الدارسون على أنّ الرواية والقصة القصيرة بصورتها الحديثة قد ظهرت في الآداب الغربية، في وقت جدّ مبكّر مقارنة بالأدب العربي، "وبالنسبة للقصة القصيرة بالذات، يجمع أغلب الدارسين والنقاد على أنّ نشأتها، كانت في القرن التاسع عشر على يد الأمريكي "ادغار ألان بو"، ثم ساعد حجمها واحتضان الصحافة لها على أن تنتشر في سائر أنحاء العالم بسرعة قلما توفرت للأشكال الفنية"[(99)]، أما بالنسبة إلى الأدب العربي فقد ولدت النماذج القصصية الحديثة الأولى خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، في وقت كانت القصة في الآداب الغربية قد بلغت درجة متقدمة من النضج الفني. حيث يجمع الباحثون على أنّ القصة في الأدب العربي جنس أدبيّ دخيل يختلف أسلوبه عن أساليب السرد القصصي القديمة، حيث ظهر بفضل الترجمة، واستمدّ عناصره من القصص الغربية، «ففي المشرق العربي برزت منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر مظاهر التأثير الأجنبي الغربي، حيث لعبت الكنيسة الارثوذوكسية دورا كبيرا في حركة التبشير عن طرق البعثات» [(100)]، بينما بصرّ باحثون آخرون على أنّ هذا الفنّ هو امتداد طبيعي لأساليب السرد العربية القديمة، وأنّ احتكاكه بالقصة الغربية قد أسهم في تطوير عناصره وبلورة صورته فحسب، يقول الباحث مخلوف عامر: «والغريب في الأمر أنه بينما تستمدّ القصة القصيرة العربية- بشكل عام – والسورية – بشكل خاص -أصولها وملامحها من القصة الأجنبية، التي رسخ دعائمها كل من (ألن بو، وغوغول، وموباسان وتشيخوف) فإنّ أول ميلاد للأدب القصصي في العالم كان من أرض العرب» [(101)]، واستند في موقفه إلى قول الناقد السوري رياض عصمت: « إن نوادر جحا كانت إذن البدايات الحقيقية لفن القصة القصيرة»[(102)]. غير أنّ المتتبع لبواكير هذا الفن في الأدب العربي الحديث يدرك أنّ القصة العربية لحديثة لم تكن سوى ثمرة مباشرة لاحتكاك العرب بالغرب، وأنّ ظهورها كان إمّا نتيجة لتأثرهم الفكري والفني المباشر بالأدب الغربي كما هو الحال في قصة المويلحي (تخليص الإبريز في تلخيص باريز)، أو عن طريق الترجمة كما هو الحال في قصص المنفلوطي، دون أن ينفي ذلك حقيقة أنّ القصاصين العرب لم يفقدوا الصلة بتراثهم الأدبيّ، بل عادوا إليه بمحاورته حينا وبالاستقاء من مادته الخيالية والأسلوبية الغنية، بل مازال التراث القصصي العربيّ القديم يمثل إلى يومنا هذا منهلا لأشهر الروائيين والقصاصين المعاصرين. ومن هنا يمكن القول إنّ ميلاد القصة العربية الحديثة يعود إلى مجموعة من العوامل المتداخلة، أهمّها:

أ- **الموروث السردي العربي**: تمتلك الأمّة العربيّة ذاكرة سردية تتسم بالثراء والتنوّع، حيث تتقاطع فيها عديد الثقافات من خلال الأعمال الكبرى المترجمة كألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، والتي أضافت للقصص الشعبي المتداول بين العرب منذ الجاهلية عناصر لم تكن معروفة لديهم. فالكاتب العربي كان مهيّأً لولوج عالم الحكي الحديث، وصبّ تجاربه في الأشكال القصصية الجديدة الوافدة من الغرب.

ب- **الترجمة والاطلاع على الروايات الأوروبية**: فقد شهد العصر الحديث انتشارا واسعا للبعثات العلمية، وزاد تأثير المدارس التبشيرية التي أسهمت في نشر اللغات الأجنبية ، مما سمح للقارئ العربي بالاطلاع على القصة والرواية الأوروبيتين اللتين كانتا قد قطعتا أشواطا كبيرة من التكوين والنضج.

ج- **عامل النهضة الحديثة**: كان الواقع العربي في بداية العصر الحديث مثخنا بأزمات معقدة، وقد أفرزت النهضة الحديثة بروز طبقة من المثقفين، تسعى إلى التغيير في وسط يربكه المستوى التعليمي والاقتصاديّ المتدنّي، وهنا ظهرت الحاجة ماسّة إلى الفنّ القصصي الذي يمتلك القدرة على استيعاب المجتمع وتعقيداته، أحسن مما يفعل الشعر، فمال الكتاب إلى تعريب القصص وتأليفها، وحمّلوها بمضامين وقضايا عربية. وربما هذا ما يفسّر، من جهة أخرى، التوجه الرومانسي الذي غلب على الروايات والمجموعات القصصية الأولى في العالم العربي، فقد كانت تعكس حالة من الشعور باليأس والرغبة في الهروب من واقع عربيّ أزّمته الحروب وسنوات الركود الطويلة، غير أنّ معظم جيل رواد الكتابة القصصية قد تفطنوا إلى ضرورة مواجهة هذا الواقع بدل الهروب منه، فدعوا إلى ترك الخيال وعدم الإفراط فيه، وتصوير الحقيقة كما هي في الواقع، حتى تكون أقرب إلى حياة قرائها، "فروعة القصة وبراعتها أن تروي حكاية الحوادث المألوفة الواقعية الجارية"[103]. وهذ ا ما تجسد في كتابات الكثيرين، أمثال ميخائيل نعيمة، فقد ارتبطت قصصه ببيئته المحلية، فعالج مشكلات الرجل اللبناني الريفي بصدق وواقعية. وقد أتاحت له الفترة التي قضاها مبعوثا إلى روسيا سنة 1906 الاطلاعَ أكثر على كتابات ديستويفسكي، وماكسيم جوركي، وأنطوان تشيكوف، فأتقن فن القص، وراح يهجُر الخيال ويصور الواقع والحقيقة، منذ أول قصة كتبها (سَنَتُها الجديدة)، وعلى هذا النحو سار الجيل اللاحق من القصاصين، أمثال يحي حقي وطاهر لاشين وغيرهما.

د- **انتشار الطباعة وتطور الصحافة**: ويعدّ هذا من أهم العوامل التي سارعت من انتشار الفن القصصي الحديث، حيث كانت المنفعة متبادلة بين القصص التي وجد كتابُها في الصحافة فضاءً واسعا للتعريف بفنهم، بينما وجدت الصحافة في تلك القصص والروايات المسلسلة مادّة دَسمة، تزيد من نسبة مقروئية الصّحيفة بما فيها من جاذبية وتشويق.

إنّ عوامل النشأة وظروفها التي ذكرناها آنفا، تتعلّق بالفنّ القصصي عامة بقصصه ورواياته، ولا تخصّ واحدا من الشكلين دون الآخر، فالحديث عن نشأة السرد وتطوّره يشمل القصّة والرواية معًا، بينما يفرض علينا التعرّضُ للجوانب الفنية الشكلية، التفريق بينهما.

تعريف القصّة القصيرة:

عرفت بعض المعاجم العربية القصة (Conte) بأنّها «نوع سردي يميل إلى الإيجاز والاختزال، والاعتماد على خيط أو عنصر مركزي واحد، تتميز بقصرها إذ تقرأ في جلسة واحدة، وبحبكتها التي تبدأ غالباً وسط الأحداث، وبمحافظتها على وجهة نظر واحدة وموضوع واحد ونبرة واحدة. »[104]، فقد ركّز التعريف على الجوانب التقنية

للقصة، فهي قائمة على منطق الإيجاز والاختزال، سواء من حيث صغر حجمها وضيق الحيّز الذي تدور فيه أحداثها، أو من حيث تعبيرها عن فكرة واحدة ووجهة نظر واحدة أيضا .

ولم يَجِد النقاد عن هذا التعريف، حيث عرّفها عبد الله ركيبي استنادا إلى القواعد نفسها، فقال إنّ « القصة القصيرة هي التي تعبر عن موقف، أو لحظة معينة من الزمن، في حياة الإنسان، ويكون الهدف منها التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكان وقوعها، فهي تصوير حيّ لجانب من الحياة في إيجاز وتركيز»[105]، 4 فالقصة القصيرة تختلف عن القصة الطويلة والرواية بحجمها القصير وبضيق الحيّز الذي تتحرك فيه شخصياتها القليلة جدا. فهي قطعة نثرية تروي حادثة مفردة أو مجموعة من الأحداث المتصلة، تجري في حيّز زمنيّ قصير، لتجسد فكرة إنسانية أو موقفا من مواقف الحياة، ذا قيمة ودلالة إنسانية، لذا قيل إنّ "عالم سيميائيّ، يُعتبر موضوعا للمعرفة ويقوم على تمفصل العناصر"[106] فالقيمة الدلالية أو المعرفية للقصة، إذن ، تتمثّل في كونها ومضة مضيئة لأعماق الإنسان، وكشفا لجوهر إنسانيّ أو لواقع إنساني ما.

اختلفت تعريفات النقاد للقصة القصيرة بسبب اختلافهم في تحديد العنصر الفني الأساس الذي يميّزها عن باقي الأشكال النثرية، فمنهم من ركّز على عنصري الزمان والمكان فعرّفها من خلال ضيق الحيّز الذي تتحرك فيه أحداثها، ومنهم من عرّفها باعتبار أثرها وصغر حجمها، فهي كل قصّة تترك انطباعا واحدا في النفس وتُقرأ في جلسة واحدة، ومنهم مَن حدّد مفهومها انطلاقا من حجمها وعدد كلماتها، وقد جاء العديد من تلك التعريفات قاصرا، غير مُلمّ بكلّ المكوّنات التي ينبني عليها هذا الجنس الأدبيّ الفريد، مثل تعريف محمّد يوسف نجم الذي يرى أنّ القصة القصيرة هي « مجموعة من الأحداث، يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها، وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثّر والتأثير»[107]، فهذا التعريف قد فتح باب التنوع واسعا، مما يجعله منطبقا على جلّ الأشكال القصصية، بما في ذلك الرواية. وهذا ما اجتهد بعض الدارسين في تداركه عن طريق صياغة تحديد توفيقي جامع، ومنهم أحمد المديني في قَوله: «وبالإجمال نستطيع القول، إنّ القصة القصيرة تتناول قطعًا عرضيًا من الحياة، أو تعالج لحظة وموقفا تستشفّ أغوارهما، تاركةً أثرا واحدا وانطباعا محدّدا في نفس القارئ وهذا بنوع من التركيز والاقتصاد في التعبير وغيرها من الوسائل الفنية التي تعتمدها القصّة القصيرة في بنائها العام، والتي تُعدّ الوحدة الفنيّة شرطًا لا مَحيد عنه، كما أنّ الأقصوصة تبلُغُ درجة من القدرة على الإيحاء والتغلغُل في وجدان القارئ كلّما حوّمت بالقرب من الرؤية الشّعريّة.»[108]، فقد ألمّ الباحث بأهمّ الخصائص الفنية لفنّ القصّة القصيرة، فذكَر صغر حجمها وضيقَ الحيّز الحياتي الذي تغطيه أحداثها، ووحدة الأثر والانطباع الذي تتركه في النفس، وأشار إلى وحدتها الفنية، والرؤية الشعرية الناتجة عن غلبة الذاتية وعنصري الخيال والوجدان عليها.

أمّا من الناحية البنائية فشكل القصّة هلاميّ، يصعب تحديده، فهو «غير تركيبي ولا هرمي ولا متسلسل، إذ إن تشتُّتَه وعفويتَه وتوازي أحداثه هي سرّ قوتّه وروعته. لا يوجد شكل محدد للقصة القصيرة» [109]. ولعلّ عدم وجود شكل محدد للقصة القصيرة هو ما يزيد من صعوبة تحديدها، فهي شكل فريد لا تولى العناية فيه للبطولة،

ولا لتشكيل البيئة وتطورها، مثلما هو الحال في الرواية، بل إنّ قيمتها غالبا ما تكمن في أهمية ورمزية اللحظة الحياتية التي تنقلها.

القصة في الأدب العربي المعاصر:

ليس للقصة القصيرة تاريخ ميلاد محدد في الأدب العربي، فهي ظاهرة فنية اقتضاها التطور الطبيعي للظاهرة الأدبية، في ظل ظاهرة التأثر والتأثير بين الآداب المعاصرة، حيث «يذهب بعض الأدباء، والنقاد أمثال محمود تيمور، ومحمد الطاهر لاشين، ومحمد حسين هيكل طه حسين، ومحمد زغلول سالم إلى أنّ فن القصة القصيرة في الأدب العربي، تعود نشأته إلى تأثره بفن القصة القصيرة في الأدب الغربي، فقد أخذوا فنيات هذا الشكل الأدبي من الغرب عبر مراحل وبتطور الحياة الأدبية، واطلاع الرواد على النماذج القصصية الغربية، بدأت تتكون لدى المبدعين العرب رؤية واضحة حول قواعد هذا الفن» [(110)]، ومن هنا فإنّ نشأة القصة العربية القصيرة كان تدريجيا وعبر مراحل من النضج والاكتمال.

أ- **مرحلة الترجمة:** أشار مخلوف عامر إلى أنّ أوّل ظهر للقصة القصيرة (بمفهومها القديم) في الأدب العربي كان سنة 1870 بترجمة أوّل قصة قصيرة عن الفرنسية[(111)]، فقد ارتبط ميلاد القصة في الأدب العربي الحديث بتطور حركة الترجمة، حيث كان رافع رفاعة الطهطاوي (1801-1873) رائد هذه الحركة، فترجم "مغامرات تليماك"، للكاتب الفرنسي (فنلون) وسماها (مواقع الأفلاك في وقائع تليماك) فنقل القصة إلى أسلوب السجع والبديع، المعروف في المقامات، وجاء بعده نجيب حداد (1867-1889) الذي ترجم عدة روايات تمثيلية، منها (الفرسان الثلاثة) لألكسندر دوماس في أربعة أجزاء، ونقولا رزق الله (1915) الذي اشتغل في جريدة (الأهرام) المصرية، واشتهر بأسلوبه السهل الشيق في الترجمة، حيث ترجم رواية (سقوط نابوليون الثالث).

دخلت حركة التّرجمة مرحلة أكثر احترافية، حيث اقتحم ساحَتها الجامعيون، أمثال: طه حسين، وعبد الرحمن بدوي، ومحمد عويض، وما لبثت القصة أن قطعت أشواطًا أخرى نحو النضج، وذلك عندما بدأت مرحلة التّعريب والتّمصير.

ب- **مرحلة الاقتباس**: بدأت هذه المرحلة في منتصف القرن التاسع عشر، حيث اتجه بعض الأدباء إلى الاقتباس من التّراث القصصيّ العربيّ ممثلًا في المقامة، كإبراهيم اليازجي، ومحمد المويلحي، بينما اتجه أدباء آخرون إلى اقتباس القصص من الأدب الغربي، إمّا عن طريق التّعريب كما فعل البستاني ومصطفى لطفي والمنفلوطي وحافظ إبراهيم وغيرهم، أو عبر الترجمة الدقيقة كما فعل بعض الأدباء مثل: إبراهيم عبد القادر المازني، وأحمد حسن الزياتن ومحمد عوض وغيرهم كثيرون.

كان لمرحلة الاقتباس دور كبير تمثّل في أن يُنتج كمًّا هائلًا من النّماذج القصصية المقتبسة من الأدب الغربيّ، سواء في شكله المعرّب أو في شكله المترجم في الوقت الذي اختفت المحاولات التي قام بها البعض في تطوير أشكال من القصص العربي القديم وخاصة فن المقامة. وبالرغم من أنّ مرحلة الاقتباس قد اسهمت في

التعريف بهذا الفن وتقريبه من القارئ العربيّ، إلاّ أنّ الظهور الفعلي للقصة القصيرة بمفهومها الحديث في الأدب العربي قد تأخّر إلى غاية النصف الأوّل من القرن العشرين.

ج- **القصة العربية الحديثة**: المتعارف عليه أن أوّل ظهور للقصة العربية، بمفهومها الحديث، كان في بداية القرن العشرين على يد ثُلّة من الأدباء، أمثال الأخوين، محمّد ومحمود تيمور بمجموعة محمد تيمور القصصية " ما تراه العيون" التي نشرت سنة 1922، ومحمد تيمور، وميخائيل نعيمة بمجموعته القصصية " كان ما كان " سنة 1937، ومحمود طاهر لاشين، وتوفيق يوسف عواد، ومحمود سيف الدين الإيراني، أمّا في الجزائر فنشأت القصة القصيرة متأخرة عن نظيرتها في المشرق، لأسباب تتعلق بوضع اللغة العربية وبانسداد الأفق الثقافي في ظل الاستعمار، وبارتباط المثقفين الجزائريين بالحركة الإصلاحية ذات التوجه الديني المحافِظ، مما صرفهم عن تجريب الأشكال الأدبية الجديدة كالقصة والمسرحية. وقد اختلف الدارسون حول أول محاولة قصصية عرفها الأدب الجزائري، إذ يرى عبد المالك مرتاض: أن قصة المساواة "فرنسوا والرشيد" هي أول محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر. وذهبت عايدة أديب بامية: إلى أن أول قصة منشورة في الجزائر هي قصة "دمعة على البؤساء" التي نشرتها جريدة الشهاب، أما عبد الله الركيبي، فقد ذهب إلى أن بداية القصة القصيرة الجزائرية ترجع إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية في أوائل الخمسينيات كما تجدر الإشارة إلى أنّ القصة القصيرة قد تجسّدت في بداية ظهورها بالجزائر في شكلين قديمين يفتقران إلى المقومات الفنية للقصة الحديثة، وهما:

1- **المقال القصصي**: نوع من المقالات الهادفة إلى إصلاح المجتمع وعلاج بعض آفاته عن طريق سرد قصّة فيها عبرة للقارئ، فغايته الأولى هي الإصلاح وليس الإبداع القصصي، فالمقال القصصي «ما هو إلا صورة عن المقال الإصلاحي الديني وخاصة في مضمونه ووظيفته. أما من جهة الشكل فهو مزيج من المقامة والرواية والمقال الأدبي، ولم يكن الدافع إليه أدبيا فنيا بقدر ما كان خدمة للدعوة الإصلاحية وشرحها بأسلوب قصصي.» [112].

2- **الصورة القصصية**: المحاولات الفنية الأولى على أيدي عدد من الرواد، منهم: السعدي حكار في " ليلة واحدة " (أفريقيا الشمالية) سنة 1948، وعبد الحميد بن هدوقة، في " ظلال جزائرية "، وأحمد رضا حوحو في "صاحبة الوحي وقصص أخرى "، وأبو القاسم سعد الله في "السعفة الخضراء" سنة 1954، وأبو العيد دودو في الفجر الجديد سنة 1957. [113]

اختلف مؤرخو الأدب حول أول قصة عربية ظهرت إلى الوجود « فالمستشرق الروسي "كراتشوكوفسكي" والألماني "بروكلمان" والفرنسي "هنري بيرس" يرون أن قصة "في القطار" لمحمود تيمور التي نشرت عام 1917 في جريدة السفور هي أول قصة تحمل المعنى الفني، بينما يرى المرحوم عبد العزيز عبد المجيد في كتابه "الأقصوصة في الأدب العربي الحديث" أن قصة "سنتها الجديدة" التي نشرت عام 1914 للكاتب ميخائيل نعيمة، هي أول قصة فنية في الأدب العربي أما الدكتور محمد يوسف نجم، فيرى أنها قصة (العاقر) لميخائيل نُعَيمة أيضا التي نشرها عام 1915» [114]، وإذا ميخائيل نُعَيمة قد حقّق والسبق في التأسيس لهذا الفن في الأدب العربي، فإنّ محمود تيمور و محمد حسين

هيكل ومحمد طاهر لاشين وغيرهم من الرواد قد كان لهم الفضل في إرساء دعائم فن القصة وإخراجه من مسار التقليد إلى مسار التجديد والارتباط بروح العصر مبنى ومعنى.

أما عن ميلاد القصة القصيرة في الجزائر ، فقد « وقع اختلاف بين الدارسين حول أول محاولة قصصية عرفها الأدب الجزائري، إذ يرى عبد المالك مرتاض: أنّ قصة المساواة (فرنسوا والرشيد) هي أول محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر »[115]، وهي قصة نشرها محمد السعيد الزاهري في العدد الثاني من جريدته (الجزائر)، سنة 1925، بينما ذهبت عايدة أديب بامية إلى أنّ « أول قصة منشورة في الجزائر هي قصة "دمعة على البؤساء" التي نشرتها جريدة الشهاب .أما عبد الله ركيبي، فقد ذهب إلى أن بداية القصة القصيرة الجزائرية ترجع إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية في أوائل الخمسينيات »[116]. ويعتبر الزاهري أول كاتب جزائري أبدع في كتابة القصة العربية الحديثة، وذلك بتأليفه مجموعة من القصص تمحورت كلها حول موضوع الإصالح الديني وقضاياه. وهو أول كاتب جزائري تطبع له مجموعة قصصية، وكان عنوانها (الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير)، سنة 1928.

ومن أعلام فنّ القصّة القصيرة الحديثة في الجزائر: عبد الحميد بن هدوقة (الأشعة السبعة) و(الكاتب وقصص أخرى)، الحبيب السايح بمجموعتيه القصصيتين: (القرار) و(الصعود نحو الأسفل)، ومصطفى الفاسي (الأضواء والفئران)، أحمد منور (الصداع)، عثمان سعدي (تحت الجسر).

وقد غلبت على القصة القصيرة بالجزائر الموضوعات الوطنية والسياسية والاجتماعية، حيث يرى عبد الملك مرتاض أنّ الظروف التاريخية هي التي تحكمت في مضمون القصة الجزائرية المعاصرة، فكان بعض الكتاب وطنيا والبعض الآخر سياسيا، أو اجتماعيا[117] وكان موضوع الفقر هو الغالب على تلك القصص، لأن الفقر في الحقيقة هو أم المشاكل، من مشاكل اجتماعية وهجرة. كما طغى موضوع الثورة الزراعية على قصص السبعينات فقد «ألفينا الأدب العربي المعاصر في الجزائر، وخصوصا منه القصة والرواية، كَلَفَ بالأرض يُعالج معضلاتها، ويتناول علاقات الناس من خلالها» [118]. فقد فرضت ظروف ما بعد الاستقلال على الكتاب لَمّة جراح المجتمع والإسهام في بناء الدولة الوطنية والترويج لتوجُّهاتها التحررية.

عناصر القصة القصيرة:

تتشكل القصة القصيرة من عدة عناصر، تلخصها جملة من الأسئلة هي: 1- مَن؟ : الشخصية. 2- أين؟: المكان. 3- متى؟ : الزمان. 4- ماذا؟ : الحدث. كيف؟ الحبكة. بماذا؟. الأسلوب (أسلوبا السرد والحوار) 5- لماذا؟ : مبررات الحدث.

1- **الحادثة:** يسميها البعض الحادث أو المتن القصصي، فالحدث أساس القصة وصلبها، ونقصد بها مجموع الأحداث التي تتكوّن منها القصّة، حيث يشترط فيها أن تكون متلاحمة ومتّصلة ببعضها، تصل بالقارئ في النهاية إلى الأثر الكلي، أو الدلالة العامة للقصّة. غير أنّ تعريف القصّة بأنها رواية أحداث مقترنة بزمان هو تحديد ناقص، حيث «لا يمكن أن نعتبر كلّ خبر أو مجموعة من الأخبار قصّة. فلأجل أن يصبح الخبر قصّة يجب أن تتوفر

فيه خصائص معينة أوّلها أن يكون له أثر كلّي»[119]، فالأخبار التي تأتي منفصلة ولا تؤدّي معنى واحدا ليست قصّة بل مجرد معلومات تمّ نقلها.

تركز بعض القصص على الحدث أكثر من غيره من العناصر فيمعن في تصويرها، فيصطنع الأحداث أو يضخّمها أو يدخل عليها بعض العناصر العجائبية غير الطبيعية لأجل الإثارة كما هو الحال في (ألف ليلة ولية).

ليس كل حدث يُروى قصّةٌ، وليس الأثر الكلي وحده ما يجعل من الخبر قصّة، بل يجب أن يكون لذلك الخبر بداية ووسط ونهاية، أو ما نسميه (حبكة فنية).

2- **البيئة الزمانية والمكانية**: لابد لكل حدث من زمن يقع فيه الحدث، فليس هناك حدث خارج دائرة الزمن، كما أنه لابد من مكان يقع فيه هذا الحدث وتتحرك فييه الشخصيات حين تأديتها لأدوارها، وهو ما نطلق عليه البيئة الزمانية والمكانية للأحداث داخل بنية القصة.

3- **الشخصيات:** منها الرئيسة ومنها الثانوية، ومنها الشخصيات النامية المتطورة، ومنها الثابتة الجامدة التي لا تنمو، ويشترط فيها أن تكون حيوية قادرة على كسب تعاطف القارئ والتأثير فيه.

4- **البيئة :** نقصد بها الزمان والمكان الضيّقين، فـ« بيئة القصّة هي حقيقتها الزمانية والمكانية، أي كلّ ما يتصل بوسطها الطبيعي، وبأخلاق الشخصيات وأساليبهم في ا لحياة. »[120]، تدعى في القصة **الحيّز** اللّذين تدور فيهما الأحداث، فالقصّة قطعة قصيرة من الواقع، ولا يمكن لأحداثها أن تشغل زمانا ومكانا طويلين، فالأحداث في القصص تدور غالبا في زمن قصير، قد يُختزل في بضع دقائق معدودة، وفي مكان واحد أو أماكن قليلة جدا، فالقصة القصيرة لم تعد تحتمل حدثا كبيرا يحتل مساحة زمانية أو مكانية كبيرة، بل أصبحت تكتفي بجزء من الحدث يستقطب حوله مجموعة من العناصر المتآلفة فيما بينها.

5- **الحبكة القصصية**: هي المجرى الذي تسير وتتطور فيه الأحداث، أو الخطّة التي تتحرك وفقها الشخصيات وتُنسج على أساسها الأحداث وتنمو انطلاقا من البداية أو التمهيد، ثمّ التأزم التدريجي الذي يقود نحو العقدة، ثم الحلّ أو نهاية القصة. وتُعتبر الحبكة القصصية أو الفنّية الرابط الذي يحكم به نسيج القصة وبناءها، ويشدّ إليها القارئ بفضل حركتها ونموّها المُحكم التنظيم، بحيث لا تحيد عن الفكرة والموضوع، وعن وجهة النظر المحورية. ولابد للحبكة أن تكون دقيقة، قريبة من الواقع يقبلها العقل.

6- الأسلوب : هو طريقة الكاتب في عرض الأحداث، واللغة التي يوصلها بها إلى القارئ، فكلما كان الأسلوب شيّقا سلِسًا كلما ارتفع مستوى التأثير في المتلقّي وأغراه بمواصلة القراءة حتى النهاية.

7- الحوار: هو الكلام الذي يدور بين أشخاص القصة، يكشف عن الجوانب النفسية الخفية فيها، للأشخاص. والحوار كما هو معروف نوعان: خارجي، يدور بين شخصين أو أكثر، وداخليّ تحدّث به الشخصيّة نفسها.

8- السرد: أو الحَكي، حيث لكل كاتب طريقته في عرض الأحداث أو روايتها، واسرد الناجح هو ما تمّ بلُغة سليمة خفيفة بعيدة عن التكلّف.

أنواع القصّة القصيرة:

تفرّع جنس القصّة القصيرة إلى أشكال عديدة، شأنه في ذلك شأن غيره من الفنون الأدبية، حيث اعتمد القصّاصون أساليب شتّى في بناء الحادثة وتحريك بقية العناصر الفنية بطرق تهدف في النهاية إلى تقوية عنصر التشويق وتعميق الأثر الذي تتركه القصّة في النفوس، وقد عرف القصّاصون العديد من تلك الأشكال المعمارية. و«نستطيع الزعم بأنّ القصة العربية القصيرة لم تعرف سوى ثلاثة أشكال بنائية محددة هي: الشكل المثلث والشكل الدائري والشكل المستقيم المُتعرّج. »[121]، أما الشكل المثلث فهو الذي يتكوّن من بداية ووسط ونهاية ، أو بداية وعقدة وحل، وهو الشكل الكلاسيكي الذي اعتمده رواد القصة في الغرب والشرق. وأما الشكل الدائري فلا يعتمد على الوحدات الثلاث، بل تتّخذ الأحداث فيه شكلا دائريا، فتتوزع لحظات التوتّر على جميع محيط الدائرة على شكل موجات توتّر متتابعة، تتخللها لحظة أكثر توتُّرا من غيرها وأشدّ بُروزا من قريناتها، فيما يشبه العقدة في النموذج الأوّل، بحيث تظهر لحظة التأزم يلك في القصّة الدائرية الشكل بإحدى طريقتين، فإمّا أن تَظهَرَ كلحظة أكثر توتّرا وبروزا من بقية لحظات القصة، وإمّا أن تتكامل كل لحظات التوتر في القصة لتُنتج وحدة جديدة من التوترات، تنتج عن قراءة العمل كلّه. وأمّا الشكل المستقيم المتعرّج، فيشبه الشكل الثاني سوى أنّه غير دائري، بل إنّ أحداث القصة فيه تسير متموّجة بين تأزّم وفُتور، دون أن تنتهي بنهاية محدّدة، وقد تسيطر إحدى لحظات التوتّر على غيرها فتكون هي بؤرة القصّة، أو ما يشبه عقدتها الأساس.

خصائص القصّة القصيرة:

إن أبرز عنصر شكلي يميّز القصّة القصيرة ويكسبها هويّتها الفنية التركيز والتكثيف، تكثيف الأحداث وحصرها في نطاق زماني ومكانيّ وشخصيّ ضيّق يُدعى اصطلاحًا (**الحيّز**)، بحيث ينصبّ اهتمام القاصّ على إيصال الفكرة أو الموقف الإنساني والإمساك باللحظة الإنسانية الهاربة، و« لا شكّ أنّ التركيز والتكثيف يمكّنان من القبض على لحظة حياتية عابرة، ولا يسمحان بتسرب الجزئيات والتفاصيل» [122]. وعنصر التركيز يقتضي بالضّرورة الاقتصاد اللغوي والاستغناء عن كل ما يمكن الاستغناء عنه من ألفاظ وعبارات زائدة، لتكتسب القصة حجمها القصير المعروف. وهناك خصائص أخرى كثيرة كالخيال ووحدة الانطباع والوعي الحاد بالتفرد الإنساني والقصر والشاعرية. وهنا يظهر أحد الفروق الجوهرية بين القصة القصيرة وبقية الأشكال القصصية، «فهي لم تعد بالضرورة رواية حدث ما متكامل في بنيانه، ولا تمحوُرا حول شخصية ما، بقدر ما هي ومضة مضيئة...»[123]، فالقاص غير مجبر على البقاء مرتبطا ببؤرة متوتّرة واحدة، ولا بنهاية محدّدة، ولا ببطل يحرّك دواليب الأحداث، مثلما هو الحال في الرواية. بل القصّة القصيرة شكل مفتوح غير مقيّد، قد يشيع التوتّر الغامض في كلّ ثناياها وأجزائها، وقد يتقلّص فيها الحيّز الزمنيّ إلى أقصى الحدود، أو يمتدّ ويطول نسبيا، ويمكنها أن تنتهي إلى نهايات كثيرة لا حصر لها.

وكما تتعدّد أشكال القصة فإن نهاياتها بدورها متعدّدة، فقد تكون النهاية بلحظة التوتر التي بدأت بها القصّة أو بلحظة شبيهة بها، كما يمكن أن تنتهي بتوترات جديدة، وما إلى ذلك من النهايات الكثيرة الممكنة. ومن هنا فإنّ

القصة القصيرة فن مفتوح على نهايات لا حصر لها، تتنوع بتنوع الأزمات التي تتخلل حياة الإنسان وكثرة ما تحتمله من حلول ونهايات، حتّى أنّ بعض الباحثين قال: «لم تعد للقصة القصيرة المعاصرة نهايات واضحة محددة، وذلك أمر طبيعي يتصل اتصالاً وثيقاً بثقل هموم العصر، وتقلبات السياسة. إنّ أية نهاية هي اصطناع للحياة واجتزاء لوجود الشخصية.»[124]، فكما أنّ النهايات التي تصير إليها المشكلات الواقعية غير قابلة للحصر، فإنّ توقّع نهايات محدّدة للقصة القصيرة أمر غير ممكن بدوره.

وضع القصة القصيرة اليوم:

سجّل إنتاج القصّة القصيرة تراجعا ملحوظا مقارنة بالرواية التي اكتسحت الساحة الأدبية، يقول سيّد البحراوي: « فإذا عدنا إلى القصة القصيرة اليوم، وجدنا أنّ إنتاج هذا الجيل فيها قد قلّ كثيرا عمّا كان بعد أن اتّجهوا إلى الرواية »[125]. وأمّا عن أسباب عزوف الكتاب عن إنتاج القصّة فمتعدّدة، أوّلها أنّهم وجدوا في الرواية الفنّ الأقدر على استيعاب مشاكل العصر المعقّدة وتمثيل جوانب الحياة المختلفة، إضافة إلى ارتباط الرواية بفنّ السينما حيث أغرَت ترجمةُ بعض الأعمال الروائية إلى أفلام الكتّابَ بالتوجّه نحو كتابة الرواية. أمّا القصّة فتبقى –بحكم ضيق حيّزها- عير قادرة على تحليل المواقف وسبر أغوار الشخصيات. ولا ننسى أنّ معظم البلاد العربية قد شهدت خلال فترة الستينات بداية اتّساع المدّ الاشتراكي الذي رافقه وعي كبير بقضايا المجتمع ومعاناة الإنسان العربي، فوجد الأدباء في الرواية الفضاء الأرحب لتناول تلك القضايا من جميع جوانبها.

أعلام القصة القصيرة:

برزت في الساحة الأدبية العربية أسماء كثيرة لقصاصين، أقاموا هذا الجنس الأدبي على أسس فنية حديثة، وشقوا به سبل التجديد والتجريب، ومن تلك الأسماء:

1- **محمود تيمور** (1894 – 1973): هو أشهر أعلام القصة الحديثة، وأحد مؤسسيها الأوائل، وأغزرهم إنتاجًا، حيث وصل إنتاجه إلى قرابة ثلاثين مجموعة قصصية وعدد من الروايات والمسرحيات. نشأ في بيت عربي عريق تزاوجت فيه الثقافة العربية الأصيلة والثقافة الكلاسيكية الغربية، تأثّر بوالده (أحمد تيمور) وأخيه الأكبر (محمد تيمور)، كما استهوته القصة الغربية فتأثر بها. وإلى جانب ثقافته العربية الأصيلة كان لكتاباته تأثير كبير في نشأة القصة وتطورها، فقد استطاع تيمور «أن يحقق توازنا حساسا بين عناصر القصة المختلفة، ويوجد شخصيات إنسانية مقنعة، وحالة قصصية ناضجة، غنيّة في مادتها وبنائها وصراعها»[126]. وبصفة عامة فإنّ قصص محمود تيمور ذات توجّه رومانسي محبمؤثّروب، ولغتها أقرب إلى البساطة فهي قريبة من لغة الحياة اليومية.

أنتج محمود تيمور زُهاء ثلاثين مجموعة قصصية وعددا من الروايات والمسرحيات. حيث استطاع أن يحقق توازناً حساساً بين عناصر القصة المختلفة، ويوجد شخصيات إنسانية مقنعة، وحالة قصصية ناضجة، غنية في مادتها وبنائها وصراعها. أصدرها محمود تيمور أوّل مجموعة قصصية (الشيخ جمعة) سنة (1925)، ومن أبرز المجموعات التي أصدرها محمود تيمور: زامر الحيّ، دنيا جديدة، الشيخ سيد العبيط، وبنت اليوم (1981)، وقد كان

لهذا الكاتب فضل كبير في تأسيس فن القصة القصيرة من خلال إنتاجه الغزير وأسلوبه الفني الناضج وتمكُّنه من تحقيق شعبية واسعة لهذا الفنّ عبر نشره في الصحف والمجلات على مدى عقود طويلة.

2- **يوسف إدريس (1927 – 1991)**: يعدّ رائد القصة الواقعية العربيّة، حيث رصدت قصصه تفاصيل الحياة اليومية للمواطن المصري حتى غَدَت نافذة لفهم الشخصية المصرية، وتحولت تجربته الفنية إلى مدرسة قائمة بذاتها، كان لها الأثر الفاعل في عديد التجارب العربية، وأبرز أعمال يوسف إدريس القصصية: أرخص ليالي (1954)، آخر الدنيا (1961)، العسكري الأسود وقصص أخرى (1962)، لغة الآي آي (1965)، بيت من لحم (1981)، (العتب على النظر (1988).

3- **زكريا تامر**: كاتب سوري من مواليد دمشق 1935، رائد مدرسة قصصية مميزة، يطلق عليها التعبيرية أو الذاتية أو الشعرية، هي اتجاه ذو منطلق واقعي فهي تتناول الواقع المعيش لكن بطرق غير مباشرة، بالاعتماد على طرق وأساليب إيحائية وتعبيرية متعددة كتوظيف الرمز والسرد العجائبي (الغرائبي)، حيث ينطلق من عناصر العالم الواقعي ليبني عالما غير واقعي ينقل من خلاله رؤيته الفنية ووجهة نظره بطريقة غير مباشرة، تقتضي نشاطا تخييليا واسعا. وأهمّ ما يميّز أسلوب زكريا تامر القصصي:

1- حضور الرمز بأنواعه المختلفة كالرموز الإنسانية والحيوانية والطبيعية والتراثية واستحضار شخصيات من الماضي ووضعها في إطار الحاضر وتوقّع سلوكاتها الجديدة.

2- الاعتماد على تقنية تقنية الأحلام والكوابيس وكل ما يصدر من عالم اللاوعي أو العقل الباطن، حيث تُعدّ هذه الطريقة واحدة من الأساليب التي يتمكّن بها الفنان من سبر أغوار السلوك الإنساني وفهم شخصية الإنسان من جهة، ويستطيع التملّص من الرقابة عن طريق خلق عوالم موازية للعالم الواقعي فيوصل وجهة نظره بطريقة غير مباشرة .

3- التركيز على شعرية اللغة والرؤية، فزكريا تامر حريص علة تحسين لغة السرد حتى اقترب بها من لغة الشعر الحديث بما فيها من خيال وصور وإيقاع موسيقيّ وهو حرص أيضا على الارتقاء برؤيته الفنية إلى مستوى إنسانيّ رفيع يُذكي به متعة القراءة لدى القارئ.

4- السرد المشوش: وذلك بتحطيم التسلسل المنطقي للأحداث، فبدلا من التركيز على الحدث القصصي، يركز القاصّ على ذاكرة الشخصيات ورغباتها وأحلامها وكوابيسها، فيسرد تلك الأحلام والذكريات ويستحضرها مشوّشَة غير منظّمة. ولذلك فإنّ الحبكة الفنية تخرج عن شكلها المألوف وتأتي بدورها مشوّشة أو ممزّقة، تحاكي في شكلها تمزق الواقع العربي الذي تُحيل إليه القصّة.

5- توظيف تقنيات الاسترجاع والاستباق، أي استذكار أحداث ماضية، ورسم سيناريوهات مفترضة لوقائع مستقبليّة حيث تُسهم تلك التقنيات في خلخلة السرد وتأكيد مفهوم الحبكة الممزّقة.

6- توظيف عناصر السخرية السوداء التهكم والإضحاك وبلاغة المفارقة القصصية لنقد الواقع وإبراز تناقضاته وفضح المسكوت عنه.

أصدر زكريا تامر ثماني مجموعات قصصية هي :صهيل الجواد الأبيض (1960)، ربيع في الرماد (1963)، الرعد (1970)، دمشق الحرائق (1973) ، النمور في اليوم العاشر (1973)، نداء نوح (1994)، سنضحك (2000)، الحصرم (1998).

وقد شهدت القصة العربية خلال النصف الثاني من القرن العشرين تطورا كبرا وتضاعف عدد كتابها، فبرز في مصر (يوسف إدريس) و (محمود طاهر لاشين و(أبو المعاطي أبو النجا) و(يحيى الطاهر)، وفي فلسطين (محمود شقير)، وظهر في تونس (علي الدوعاجي) و(محمد العروسي المطوي)، وفي المغرب م(حمد زفزاف) و(أحمد شكري)، وفي الجزائر (زهور ونّيسي) و(عبد الحميد بن هدوقة) و(جيلالي خلّاص)، وفي ليبيا (خليفة التليسي)، وفي سوريا (زكريا تامر)، وفي السعودية (يوسف المحيميد)، وفي الكويت (ليلى العثمان).

د/ موسى عالم

جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية السنة الثانية (ل م د)
قسم اللغة والأدب العـــــــربي التخصص: أدب

محاضرات في الأدب العربي الحديث

عنوان المحاضرة: الفنون النثرية في الأدب العربي الحديث. د. موسى عالم

1 – المقالة:

تمهيد: المقالة فنّ نثري حديث، ارتبط ظهوره في البلاد العربية بميلاد الصِّحافة. وتُعَرّف المقالة بأنّها قطعة نثرية محدودة الطول والموضوع، تكتب لتنشر في الصحف والمجلات، تعالج موضوعا محدّدا أو جانبا من جوانب موضوع ما بأسلوب سهل مُشوّق، لذا يُشتَرَط في المقالة أن تكون قصيرة الحجم، محدودة الموضوع، مُهيكلة بطريقة منطقية بحيث تشتمل على مقدّمة وعَرض وخاتمة. ويُجمع الباحثون على أنّ العرب لم يعرفوا المقالة قبل الحملة الفرنسية على مصر، وأنّهم كتبوا عوضا عن ذلك في فنّ الرسائل العلمية والفلسفية والاجتماعية وغيرها، يقول حفني داود: "ومن ثمَّ فإنّ المقالة صنعة العصر الحديث، ظهرت بظهور المطبعة والطباعة، .وهي تتميّز بتوخّي السهولة والوضوح ليقف عليها عامة القراء، كما أنّها تلتمس الأسلوب السهل الميسور ويختار كتّابها الألفاظ المعروفة للخاصّة والعامّة."([127]) فهذا الفن الدّخيل موجّه إلى عامّة القراء ولا يختصّ بفئة محدّدة.1

نشأتها في الأدب العربي الحديث:

يعود تاريخ ظهور الصحافة في الأدب العربي إلى الحملة الفرنسية وبالتزامن مع ظهور الصحف الأولى التي أوجدت للمفكر ين منبرا يستطيعون النفاذ عبره إلى جميع فئات المجتمع، وقد مرّت المقالة العربية في تطوُّرها بثلاث مراحل بارزة، هي:

المرحلة الأولى : يمثلها كتاب الصحف الرسمية، حيث كانت صحيفة (التنبيه) التي أصدرها بونابرت سنة 1800 أولى الصحف في الوطن العربي حيث كانت بمثابة وسيلة استعمارية بيد الفرنسيين فهي قليلا ما تستجيب لحاجات العصر ولتطلعات المجتمع العربي، ومن أمثلة الصحف التي تمثل هذه المرحلة (الوقائع المصرية) التي أنشأها محمّد علي سنة 1828 وكان ينشر فيها رافع رفاعة الطهطاوي. أما أسلوب المقالة في هذه المرحلة فقد غلب عليها عنصر الصنعة اللفظية والزخارف المتكلفة، فكان أسلوبها أقرب إلى أساليب عصر الضعف.

المرحلة الثانية: برز في هذه المرحلة جمال الدين الأفغاني وتلميذه محمد عبده بمقالاتهما الثورية الإصلاحية التي كانا ينشرانها في في (العروة الوثقى) و(وادي النيل) وغيرها، كما برز في هذا الطور كتاب آخرون حرّروا المقالة إلى حدّ بعيد من قيود السجع والصنعة اللفظية واسترسلوا في تشخيص مظاهر التخلف والركود السياسي والاجتماعي ، وعلى رأس أولئك الكتاب أديب إسحاق وعبد الله النديم وإبراهيم المويلحي وعبد الرحمن الكواكبي، صاحب كتاب (طبائع الاستبداد).

المرحلة الثالثة: شهدت هذه المرحلة أولى بوادر التجديد الصِّحافي تزامنا مع ميلاد الصحف الحديثة في ظل الاحتلال الإنجليزي على يد رواد الوعي الجديد أمثال خليل مطران ومصطفى كامل ولطفي السيد.

المرحلة الرابعة: كانت الحرب العالمية الأولى وما تلاها من أحداث دافعا قويا للصحافة العربية كي تنخرط في خضمّ الحركات التحررية، فبرزت جرائد وصحف حديثة، التزم أصحابها في تنوير العقل العربي مثل جريدة (السفور) سنة (1915) والاستقلال(1921) والسياسة (1922)التي أسسها محمد حسين هيكل و(الأسبوع) لإبراهيم المازني (1925). وقد اتّسم أسلوبها بالدقّة والتركيز ومعالجة القضايا الواقعية المعيشة برؤية علمية هادفة، فمثّلت بصدق مرحل النضج الفني.

أنواع المقالة: تختلف أنواع المقالات باختلاف مجالات الفكر، فمنها الثقافية والأدبية والاجتماعية. فالمقالة الأدبية تدرس ظاهرة أدبية أو شخصية أو اتجاها أدبيا، أمّا المقالة النقدية فيعرض فيها الكاتب قضيّة نقدية أو مذهبا أو موقفا نقديا كدراسة المذهب الكلاسيكي. وتعرض المقالة الاجتماعية أحوال المجتمع وقضاياه التعليمية. وقد تفطّن أدباء العصر الحديث إلى قيمة المقالات في الحياة العربية الجديدة فاعتنوا بها وجمعها بعضهم في كتب مثل كتاب (حديث الأربعاء) لطه حسين و(حصاد الهشيم) لعبد القادر المازني، و(تحت راية القرآن) و(وحي القلم) لمصطفى صادق الرافعي، و(ساعات بين الكتب) لعباس محمود العقاد، و(في أوقات الفراغ)لمحمد حسين هيكل، و(على المحك) و(مجددون ومجترون) لمارون النقاش.

أساليب المقال:

يشترط في أسلوب المقال الحديث أن يتميّز بمجموعة من الخصائص كي يستجيب لمتطلبات النشر الصِّحافيّ، وهي والتركيز والدقّة والإيجاز والوضوح والتشويق: فأمّا التركيز فيعني الالتزام بالموضوع وعدم الخروج عنه تفاديا لتشتيت أفكار، وأمّا الدقّة والإيجاز فيقتضيان براعة العرض، وذلك بتسلسل الأفكار، وترابط العبارات، وسلاسة وسهولة الانتقال بين الأفكار والفقرات دون حواجز فاصلة، فضلاً عن متانة الصياغة.

لقارئ فأمّا الإيجاز فيعني إيصال الفكرة بأقلّ كلام وأقصر السبل حتى لا يصير المقال مملاًّ، فالاختصار والبعد عن التكرار يكادان يكونان سمة فارقة في جميع أنواع المقالات؛ لأن التكرار والحشو يضعفا من قيمة المقال، ويعبّران عن عجز الكاتب عن ابتكار أفكار جديدة، فيعمد إلى تكرار أفكاره بألوان جديدة، بغرض الوصول إلى الحجم المناسب لمقالته. وأمّا التشويق فمرَدُّه إلى حسن التقديم، حيث يتسم المقال بميزة التشويق للموضوع، كما أنّ المقالة تمنح لكاتبها متسعا لتوظيف البلاغة في التعبير، والمحسنات اللفظية والبديعة، كالجناس والطباق، والتشبيه بأنواعه، وذلك في المقالات الأدبية وليس العلمية، على أن يكون ذلك دون إفراط ولا تكلُّف.