وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المدرسة العليا للأساتذة-
-الشيخ مبارك بن محمد الإبراهيمي الميلي-
- بوزريعة –

قسم اللغة العربية وآدابها

محاضرات

في

الأدب الحديث والمعاصر

السنوات الثالثة – ملمح : متوسط/ثانوي

الدكتور: العربي بن عاشور

السنة الجامعية2023/2022م

مقدمة.

ليس من السهل الإلمام بجميع ما أنتجه الأدباء العرب على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم، ذلك أن التراث العربي بما عرفه من شعراء تعددت توجهاتهم وأفكارهم وفلسفاتهم ونظراتهم إلى الكون والإنسان، كان غنيا إلى درجة أنه شمل مختلف انشغالاتهم الفكرية والنفسية والفلسفية والدينية، وامتزجت بنات أفكارهم بدماء الوطن فكانت قصائدهم من وحي قرائحهم تشع بنبراس الأمل التواق إلى الحياة الحرة. منهم من هام في أديم الأرض يستقصي أغوارها، يبحث عن ضالته، ومنهم من كان قد ترجم الحكم اليونانية كالمتنبي، ومنهم من غطت أنات مشاعره على أفكاره، فجاءت موشاة بوشاح الفكر الثائر على التقاليد الجافة، فلتجأ إلى رومانسية مشحونة بعاطفة ممجدة للفرد والطبيعة، وقد صبّ جمّ غضبه على الاستبداد الذي قيد حريته وعطل مساره الذي ينشده في الطبيعة.

ثم كانت الثورة على الأشكال والمضامين التي عرفوها في تراثهم العربي الذي نهلوا منه، وكانت الطبيعة تدفع هؤلاء المبدعين والشعراء والفنانين إلى التمادي في مسايرة الجديد، حتى أن البعض –وبعامل التثاقف–استطاع أن يحاكي إبداعات الغرب، ثم يهتدي إلى ما تحمله الكلمة من قدرة الوصول على تفجير مكامن النفس البشرية، عندها استطاع كل من الأديب والشاعر أن يعيدا ترتيب نسق إبداعاتهما وفق منظور جمالي يخرج به عن المألوف، وكان الصراع الأدبي والفكري عبر التاريخ المشترك، وفي مختلف الأقطار العربية متفاوتا، لكن وبالرغم من ذلك فقد أنتجت الآداب العربية ما يتيح للدارس أن يدرسها باعتبارها توفر قدرا لا يستهان به من التكامل والتواصل.

ومن هنا يتبين لنا أن قدرا كبيرا من التراث العربي لا يمكن أن نغفل عنه، لأنه يمثل الهوية الثورية الضامنة لاستمرارية الأمة العربية الإسلامية عبر التاريخ البشري. وما أدبها إلا صورة لماضيها وحاضرها ومستقبلها، ويظل الأديب والشاعر والفنان كل يشكل بما أوتي من أدوات تعبير فنية، أسلوب تفكيره ورؤيته التي تعانق الفضاء لتصور نمط الحياة التي يحلم بها، وشعوره الذي تغذيه خلجاته النفسية، وهو يبذل بكل ما أوتي من جهد في سبيل تقيق غنى مع من حوله من البشر، والاتصال بالحضارة الغربية كان له أثره على الشعراء والأدباء والنقاد، فقد استطاعوا من خلاله أن يطلعوا على ثقافات الأمم الغربية ويتأثروا بها وبأخذوا منها ما

يمكنهم من السير نحو الجديد الذي يساعدهم الارتقاء الفكري والفني حتى يصيروا قادرين على استيعاب متطلبات العصر وتصير القصيدة لديهم –كمختلف الأجناس الأدبية الأخرى– قادرة على الخلق المترجم للواقع الإنساني، وثورة على القديم في كنف أصالة تروم معاصرة، وتلك ضرورة تتطلبها الطبيعة البشرية ويرى فيها الأديب والشاعر طريقة وأسلوبا فكريا في الحياة يمكنه من الحفاظ على وجوده في عالم حضاري يأبى الجمود.

المحاضرة الأولى:

مدخل إلى العصر الحديث.

إن المتتبع لتاريخ الأدب العربي عموما يرك ما للأمة العربية من تراث فكري وأدبي، الأمر الذي جعل الأمم الأخرى تعمل على الاطلاع عليه من خلال التواصل والترجمة، فالعصر الجاهلي كان يزخر بالشعراء، ثم جاء العصر الأموي ثم العصر العباسي، وكانت كل هذه العصور حبلى بإبداعات الكثير منهم، غير أن البلاد العربية عموما مرت بظروف سيئة من الناحية السياسية ما أثر على الأدب والأدباء. ولعلنا ننطلق من مصر التي كانت منارة، فقد عرفت تدهورا اجتماعيا وسياسيا بسبب عوامل أساسية نوردها على النحو التالي:

1- **المماليك.** كان هؤلاء المماليك لا يولون اهتماما للأدب بقدر اهتمامهم بحياة الترف واللهو، فهم بعيدون تمام البعد عن فنون الأدب.

2- : **الباشا التركي:** ونعني به العثمانيون إذ هؤلاء لم يكونوا يهتمون باللغة والأدب العربي بقدر اهتمامهم ببسط نفوذهم والاستيلاء على خيرت الأمة.

3- : **المغول:** الذين غزوا بغداد فسقطت على يد هولاكو، وكان الدمار الهائل الذي عرفته الفترة من حرق للكتب ورميها في الأنهار.

وعموما يمكن حصر الفترة المظلمة التي عرفتها الأمة العربية، والتي تبدأ من سقوط بغداد على يد هولاكو سنة1258م، إلى غاية سنة 1798م والتي تعرف بدخول نابوليون مصر.

- **عوامل النهضة الأدبية والفكرية في القرن19**

إن المتتبع لتاريخ الأدب العربي عموما يرك ما للأمة العربية من تراث فكري وأدبي، الأمر الذي جعل الأمم الأخرى تعمل على الاطلاع عليه من خلال التواصل والترجمة، فالعصر الجاهلي كان يزخر بالشعراء، ثم جاء العصر الأموي ثم العصر العباسي، وكانت كل هذه العصور حبلى بإبداعات الكثير منهم، غير أن البلاد العربية عموما مرت بظروف سيئة من الناحية السياسية ما أثر على الأدب والأدباء. ولعلنا ننطلق من مصر التي كانت منارة، فقد عرفت تدهورا اجتماعيا وسياسيا بسبب عوامل أساسية نوردها على النحو التالي:

1- **المماليك.** كان هؤلاء المماليك لا يولون اهتماما للأدب بقدر اهتمامهم بحياة الترف واللهو، فهم بعيدون تمام البعد عن فنون الأدب.

2- : **الباشا التركي:** ونعني به العثمانيون إذ هؤلاء لم يكونوا يهتمون باللغة والأدب العربي بقدر اهتمامهم ببسط نفوذهم والاستيلاء على خيرت الأمة.

3- : **المغول:** الذين غزوا بغداد فسقطت على يد هولاكو، وكان الدمار الهائل الذي عرفته الفترة من حرق للكتب ورميها في الأنهار.

وعموما يمكن حصر الفترة المظلمة التي عرفتها الأمة العربية، والتي تبدأ من سقوط بغداد على يد هولاكو سنة1258م، إلى غاية سنة 1798م والتي تعرف بدخول نابوليون مصر.

*-عوامل **النهضة الأدبية والفكرية ومظاهرها.**

يعتقد البعض أن السبب في النهضة الأدبية والفكرية للأمة العربية يعود إلى نابليون وهذا الاعتقاد خاطئ، ذلك لأن الأمة العربية عرفت رقيا فكريا وأدبيا في فترات سابقة خاصة أيام دار الحكمة بغداد والتي كان يفتخر الغربيون بأنهم درسوا بها. غير أن بوادرا أخذت تظهر في الأفق بسبب عدة عوامل منها:

1- **احتكاك الشرق بالغرب.**

ا-ونعني به ما وقع من تواصل بين اللبنانيين والغربيين، كما ظهر في القرن16 تشجيع البعثات لأوربية إلى الشرق مع فتح المدارس التي عززت نشاط المدارس القديمة كمدرسة " عين ورقة " إلى جانب المدرسة التي اسسها المعلم بطرس البستاني سنة 1863م.

ب-احتكاك مصر بالغرب.

كانت حملة نابليون قد حركت الفتور الذي خيم على مصر منذ أمد طويل، والفضل في ذلك إلى ما كان معه من العلماء وأهل المعرفة، فقد أنشأوا مدرستين لتعليم أبناء الفرنسيين المولودين بمصر، كما تم إنشاء مجمع علمي على غرار المجمع العلمي الفرنسي يصحبه صدور صحيفتين باللغة الفرنسية هما: "**بريد مصر**" و"**العشارة المصرية**".

2-التعليم:

كان تحت سلطة العثمانيين الذين استأثروا بلغتهم التركية على حساب اللغة العربية، بالإضافة إلى وقوفهم ضد العلم فلم نجد من دور العلم إلا موضعين اثنين ساعدا في نشر العلم هما[1]:

ا: الكتاتيب: وكان دورها تحفيظ القرآن.

ب: الأزهر الشريف الذي كان منارة لعلوم الدين.

بعد أن استقل محمد على عن الحكم التركي، أنشأ المدارس العسكرية والهندسية والصناعية، ثم مدرسة الطب والفنون، وأوفد بعثات إلى أوربا بقصد التكوين ثم العودة للتدريس، غير أن هذه المدارس أغلقت بمجيء لخديوي عباس، ثم تعود للتدريس في الخديوي اسماعيل. وقد خضع التعليم بعدها لسياسية الاستعمار البريطاني في مصر سنة1882م، وكان وقفا على التعليم الذي يخدم الجهاز الحكومي ووظائف الدواوين، ثم استقبلت مصر البعثات التبشيرية والتي كان هدفها القضاء على الشخصية العربية من خلال القضاء على الدين، لكن كان إنشاء مدرسة القضاء الشرعي، ثم الجامعة الأهلية، بهدف التصدي لها، فالجامعة الأهلية كانت مقيدة بالرسوم الجامعية، لا يدرس بها إلا أبناء الأغنياء، ويحرم منها الآخرون.

وجاءت ثورة 23جوان 1952م لتحطم قيود التعليم القديمة فيصير مجانا حسب الكفاءة العلمية، ثم تعت المدارس والمعاهد والجامعات ومراكز البحوث والدراسات العليا والتعليم الأجنبي تحت إشراف وزارة التعليم العالي والأزهر الشريف.

3-الطباعة:

عرفت لبنان الطباعة سنة 1834م. أما في مصر فقد اشترى محمد علي مطبعة نابليون التي أحظرها خلال حملته والتي كانت نواة لمطبعة بولاق الشهيرة، ثم أنشئت بعد ذلك عدة

مطابع كان لها الفضل في إعادة التراث العربي وبعث نتاجه الفكري العريق وتمكين العامة من امتلاك الكتب بأثمان يسيرة.

4- الصحافة.

كان لتأسيس الطباعة وتقدمها فضل في ظهور الصحافة وتقدمها، وكانت نصر المهد الأول للصحافة العربية، وقد أنشئت سنة 1828م بإنشاء **الوقائع المصرية**. إلا أن الصحافة العربية – في الحقيقة–لم تقم إلا على أيدي اللبنانيين، الذين اهتموا بها بمجرد أن ترامى إليهم خبرها وما لها من الأهمية، وقد ارتقت الصحافة المصرية على يد اللبنانيين الذين هاجروا إلى مصر في عهد الحميدي، فأنشأ سليم بشارة جريدة **الأهرام** وتبعتها جرائد أخرى ك**المحروسة** و**المقطم** و**المؤيد** و**اللواء**، هذا بالإضافة إلى ظهور جرائد خرى في كل من بغداد وسوريا.

أما المجلات العربية، فقد ظهر أقدمها في مصر وهي مجلة اليعسوب سنة 1865م، وللصحافة أثر واسع، فقد أيقظت الروح الوطنية والقومية، وحاربت الاستبداد وطلبت الحرية.

- يمكن حصر **أثرها في الجانب السياسي** في:

أ–"عملت على تعميق الفكر وإيقاظ الوعي القومي.

ب–أثرت في الرأي العام ووجهته إلى التقدم في شتى المجالات"[2].

- **أما من الناحية الأدبية فكان أثرها يتلخص في أنها:**

ا–خلصت السلوب الأدبي من قيود الصنعة واثقال الزينة.

ب–أسهمت في ازدهار النقد الأدبي والسياسي والاجتماعي.

ج–ربطت الشعب العربي بتيارات الفكر العالمي والجديد فيه.

5–المجامع العلمية والأدبية والمكتبات.

من العوامل المؤثرة في النهضة الحديثة المجامع العلمية والأدبية والجامعات والمكتبات، ولعل أول مجمع علمي أسس في الشرق العربي بعد فترة الانحطاط المظلمة، هو المجمع العلمي الذي أسسه نابوليون في مصر ويتكون هذا المجمع من 48عضوا، وقد قام المجمع بإجراء التجارب العلمي في العلوم الطبيعية والكيمياء ومكن كبار المصرين من مشاهدة بحوثهم وتجاربهم، وكان هؤلاء يبدون دهشتهم لما تحقق من نتائج مخبرية على علوم الطبيعة التي كانوا يجهلونها من قبل، ثم تأسست مجامع أخرى كالذي بدمشق وبيروت، وبغداد.

6-المكتبات.

ومن الوسائل التي ساعدت على النهضة وجود المكتبات وأشهرها مكتبة دار الكتب بالقاهرة التي أنشأها علي مبارك سنة 1872م بحيث ظم ما كان مبعثرا في المساجد والقصور فتكونت أكبر مكتبة بالشرق، هذا الى جانب المكتبات العربية الأخرى كمكتبة **الزيتونة** بتونس ومكتبة **القرويين** بالمغرب ومكتبة **الظافرية** بدمشق، ومكتبة **المدينة المنورة** بمكة المكرمة، ثم مكتبة الجامع الأزهر ومعاهده.

وكل هذه المؤسسات كانت موارد ينهل منها جيل هذا العصر الحديث الذي عرف كيف يعمل وينفض عنه غبار الأيام المظلمة، فراح يؤلف وينتج ويؤسس الأندية الثقافية والجماعات العلمية.

7-**الترجمة والتأليف:**

من العوامل المؤثرة في الأدب الحديث الترجمة والتأليف والنشر، وكان نشاط حركة الترجمة في مصر كبيرا من خلال قيام محمد علي بإرسال البعثات إلى أوربا رغبة منه في إيجاد طبقة من المقتدرين على تعليم المصريين العلوم والمعارف الحديثة، ليستطيع أهل البلاد من مزاولة دراستهم بلغتهم. ولذلك فقد قام بتأسيس مدرسة الألسن سنة 1836م، وعهد بالإشراف لرفاعة الطهطاوي. وكان للمداس التبشيرية والأجنبية في الديار الشامية أثر في إيصال الثقافة الغربية إلى السوريين واللبنانيين، وكان أساتذة هذه المدارس في الغالب غربيين، ولهذا استطاع من يرتاد هذه المدارس أن يتصل بالثقافة الغربي بصورة مباشرة، كما استطاع خريجوها ممن سافر لإتمام تحصيلهم في أوروبا أن يكونوا أكثر تفهما للثقافة الغربية وتعصبا لها ممن قرأوها في الكتب المترجمة.

أما التأليف، فقد كان بطيئا، وأغلب الكتب التي ظهرت في هذا العهد كانت كتبا مترجمة في شتى العلوم والفنون والم تؤلف إلا كتبا قليلة تتعلق بالرحلات، أما الكتب العلمية فقد كان أغلبها مترجمة.

ويجدر بالذكر أن نهضة التأليف والترجمة كانت تتجه في مصر منذ بدايتها اتجاها علميا، بينما اتجهت في الديار الشامية منذ بدايتها وجهة أدبية. على أن ثمة اليوم نهضة شاملة في البلاد العربية في حركة الترجمة والتأليف حسب المفاهيم السائدة في بلاد الغرب.

- أما أثر الترجمة فقد كان جليا وقد خص النثر والشعر معا:

أ-أثر الترجمة في النثر الأدبي فيظهر في[3].

1- إهمال الفنون الأدبية القديمة كالمقامة والرسائل، وظهور المقالة الأدبية والأقصوصة والقصة والمسرحية وفن التراجم وفن السيرة.
2- ظهور المذهب التحليلي الذي يعتمد على التحليل والتعليل، حيث يذهب الناقد الى الدراسات النفسية والاجتماعية مستمدا فكره نها في تحليله وتعليله.
3- ظهور المذهب الفلسفي الذي يعتمد الأدلة والبراهين والحجج والمقدمات والنتائج.
4- ظهور المذهب العلمي الذي يقوم على البحوث العلمية المنظمة والقائمة على الحقائق والافكار وتنسيقها معتمدا على الملاحظات والتجارب والنتائج.
5- أما في السلوب؛ فقد تخلص الاتب من السجع والصنعة المتكلفة، ومال إلى الوضوح والسهولة في الألفاظ مع الاهتمام بالمعنى والدقة في التعبير.

ب-أما أثر الترجمة في الشعر فيظهر في[4]:

1- اختفاء الأغراض القديمة من مدح شخصي، وهجاء شخصي، ورثاء شخصي، ثم ظهرت فنون جديدة وهي الشعر المسرحي والقومي، والملاحم الشعرية.

ا-أثر الترجمة في **الشكل:** تمثل في تنوع الأوزان والقوافي وظهرت الصور الشعرية في أجمل حلة.

ب-أثر الترجمة في **المضمون:** فقد ظهرت التجربة الشعرية والوحدة العضوية والعمق في المعنى ودقته.

8- المسرح-التمثيلي-.

التمثيل هو عرض واقعة تاريخية أو خيالية على خشبة المسرح بواسطة أشخاص تنطبق أفعالهم وأقوالهم على حقيقة الواقع، وقد نشأ الأدب التمثيلي العربي بداية في لبنان، وكان من رواده **مارون النقاش،** ثم انتقل إلى مصر على يد اللبنانيين والسوريين، وقد ارتقى على يدهم واشتهر من فِرقهم فرقة "يوسف وهبي" وفرقة "محمد تيمور"، ومن أشهر من ألف المسرحيات الشعرية أحمد شوقي وسعيد عقل.

لم يعرف المسرح التمثيلي في الشرق قبل القرن19، ثم جاء على مراحل:

كان **أولها** بأن ظهر في بيروت في منتصف القرن19، ثم عرضت أوبيرا "عايدة" في مصر بدار الأوبيرا بمناسبة افتتاح قناة السويس سنة 1869م.

المرحلة **الثانية**؛ جاء **سليم النقاش** و**أديب إسحاق** بفرقهم ليقدموا روايات مترجمة كثيرة، ورجع **جورج أبيض** من إيطاليا ليؤلف فرقة تمثيل سنة 1914م.

وتتابعت –في المرحلة **الثالثة** – الفرق المصرية منها بالخصوص فرقة نجيب الريحاني، ثم ظهرت كثير من رواد الأدب المسرحي مثل أحمد شوقي وعزيز اباظة، وعلي أحمد باكثير، وتوفيق الحكيم.

ا–أثر **المسرح التمثيلي في الفكر والأدب والسياسة.**

1– "نشطت حركة الترجمة وتعريب المسرحيات الغربية.

2– عمل المسرح على ازدهار الأدب المسرحي.

3– أصبح المسرح مدرسة شعبية لها عشاقها.

4– قام المسرح بتهذيب الذوق وصقله، وتعميق الوعي السياسي والاجتماعي.

5– حرك عجلة النقد الأدبي ووجهها في معالجة المشكلات الاجتماعية، ثم نقل إلينا الاتجاهات الجديدة والمذاهب الحديثة في المسرح الغربي الحديث"[5].

9– الاستشراق.

الاستشراق لفظ أطلق على فئة من علماء الغرب تخصصوا في دراسة لغة الشرق وعلومه وتاريخه وتراثه.

وقد مر الاستشراق –في نشاطه بالشرق العربي–بمراحل ثلاثة:

–**المرحلة الأولى** وهي مرحلة دراسة اللغة العربية وأدبها وفكرها وذلك منذ القرن10ميلادي وقبل عصر النهضة.

–أما **المرحلة الثانية** فكانت بأن ظهرت أغراض المستشرقين من أهداف استعمارية وأخرى دينية تبشيرية فجندت لذلك مدارس تعلِّم اللغة العربية لتفهم عقلية أهلها فيسهل عليهم استعمار بلادهم.

–**المرحلة الثالثة** تيقظ فيها الشرق لأهداف المستشرقين ونواياهم الاستعمارية والدينية وتصدى علماء العرب لهم فحوّلوا اتجاههم لخدمة البحوث الفكرية وخدمة العلم.

أ-**طرق الاستشراق:**

فقد كانت لهم مجلات مختلفة ينشرون فيها بحوثهم وإنتاجهم العلمي، أما الوسائل فكانت الجمعيات ومعاهد الاستشراق التي جمعوا فيها التراث الشرقي. ثم الخزائن والمخطوطات التي هي بالمكتبات الغربية التي نُشِرت فيها بحوثهم. وكذا المؤتمرات الدولية التي كان يعقدها المستشرقون.

من أكبر العوامل في إحياء الآداب العربية اشتراك الأجانب أنفسهم في دراستها ونشر كتبها، كما قاموا بجمع المخطوطات، مع قيامهم بدراسات علمية مختلفة.

*ب -و"من **أشهر المستشرقين:**

- سلفستر **دي ساسي**، و**مانسنيون** من فرنسا.
- **مرجليوت** و**جب** من أنجلترا.
- بروكلمان و**ليتمان** من ألمانيا.
- **ماري** و**جويدى** من إيطاليا.
- **كراتشوفسكي** و**خالدوف** من روسيا"[6].

ج-أثر الاستشراق في الفكر اللغة والأدب:

لا شك أن لهم أثرا كبيرا في شتى الاتجاهات، وإن كان يؤخذ عليهم التعصب الديني إذ كثيرا ما كانوا يطعنون في الإسلام من الخلف وتحت ستار الاتمام بالراسات العربية، غير أن البعض منهم كان يرسل التقارير اللهجات العسكرية لبلده بقصد استعماري. غير أنه يمكن تلخيص آثارهم فيما يلي:

1- قيامهم بتأسيس دائرة المعارف الإسلامية التي ظهرت سنة 1908م.
2- تأسيس الجامعات العربية والتدريس بها، فوجهوا الدارسين إلى الاتجاهات الجديدة في التدريس والدراسة.
3- تخرج على ايديهم الكثير من رواد الفكر والأدب في نهضتنا الحديثة.
4- نبهوا الشرق إلى عظمة تراثهم، فسارعوا إلى حفظه والعناية به وصوروا منه ما كان في مكتبات أوروبا ليكون تحت أيديهم.
5- أنقذوا تراثنا العربي من الضياع، وحافظوا عليه في مكتبات أوروبا الكثيرة.

تلك هي مجموعة العوامل الذاتية والموضوعية التي أسهمت في بعث النهضة الأدبية الحديثة والتي كان لها عظيم الأثر في ظهور جيل من الأدباء الذين أسسوا لبناء حركة علمية وأدبية لا يستهان بها.

المحاضرة الثانية:

المدرسة الاتباعية (الكلاسيكية) في الشعر العربي

الصورة التي نعرف فيها الشعر العربي اليوم كانت نتيجة حركتين مهمتين هما حركة الإحياء والتحديث قبل نهاية القرن19 والتي كان روادها الكبار الذين أصلوا مبادئ الفلسفة الاتباعية في الشعر العربي منهم ناصف اليازجي وحفني نلصف وعلي مبارك ومحمود شكري الألوسي، كان نتيجتها ما نعرفه منها وهو:

1- إحياء التراث القديم وحبه:

2- الترجمة عن الآداب الغربية والتأثر بها.

3- الدعوات التجديدية والهجوم على القديم.

4- الثورة على الواقع بغية بناء مجتمع حضاري عصري.

5- تحديث لغة الشعر ووظيفته.

وقد أسهمت هذه الحركات في ظهور عدة مدارس أدبية، أما الدعوة إلى إحياء التراث فقد أوعزت إلى أصحاب العقول بأن يصوغوا الشعر على نحو اتباعي – كلاسيكي–محافظين على أنماط التعبير القديمة.

وأما الترجمة عن الآداب الغربية وبخاصة الفرنسية والانجليزية، فقد ثقفت العقول المتعطشة لمعرفة نماذج فنية جديدة، فاتجه الأدباء إلى تقليدها في البداية ثم تجاوزوا المحاكاة بالرجوع إلى أنفسهم والتعبير عن التجربة الوجدانية الذاتية، مع تأثرهم بالنظرات الوجدانية التي لاقت اشد الرواج في الشعر الغربي الرومانسي، من هنا كان مولد (المدرسة الإبداعية) العربية أو الرومانسية (بحسب التسمية في لغتها الأصلية)، وانتقل الشعر من التعبير عن الوجدان الفردي إلى التعبير عن الوجدان الجماعي.

1- **المدرسة الاتباعية** العربية:

الحديث عن المرسة الاتباعية العربية وخصائصها وأصحابها له ما يبرره، منه أن كتبا عديدة رصدت هذا الاتجاه بطرق مختلفة، وكان هذا الرصد ممهدا لقيام هذه المدرسة. فالذين أرّخوا للمرحلة التقليدية في الشعر العربي الحديث اقتصروا على معالجة الاتجاه الاتباعي كل واحد في بلده، وقلة هم الذين درسوا ذلك وفق نظرة شمولية.

هؤلاء الذين تناولوا المدرسة الاتباعية وفق نظرة شمولية وأرخوا لهذا الشعر الاتباعي العربي، نجد في هذا المجال كتابا لعمر الدسوقي (الأدب الحديث) حيث خصص منه جزءا كبيرا للحديث عن المدرسة التقليدية، ولكنه يتوسع في دراسة الشخصيات التقليدية المصرية، دون أن يطلعنا على سائر أصحاب هذا الاتجاه في الوطن العربي. ومهما يكن فإن دراسته لها من القيمة والعمق والدقة في فهم الشعراء وتحليل أشعارهم وردّها إلى ينابيعها الأولى.

كما نذكر أبحاث الدكتور شوقي ضيف في كتاب شوقي شاعر العصر الحديث هذه الأبحاث عمقت أبحاثا سابقة ووضحت كثيرا من عناصرها. ثم كتاب محمد مندور الشعر

المصري بعد شوقي.

وقسم صلاح لبكي في لبنان الشعر الاتباعي اللبناني إلى قسمين: جعل القسم الأول منه إلى المحافظين، والقسم الثاني وصفه بالمخضرمين الذين ظهرت في شعرهم ملامح تأثيرات النظريات الرومانسية.

أما في سوريا فنجد ساميا الكيلاني الذي ذهب يؤرخ للأدب في سوريا في كتابه (الأدب العربي المعاصر في سورية) يشير في كتابه هذا إشارات واضحة إلى بذور المدرسة الاتباعية في شعر طائفة من السوريين.

أما محمد الطمار في الجزائر، فقد أرخ للأدب الجزائري في كتاب تحت عنوان (تاريخ الأدب الجزائري) وشرح ما في أشعار الجزائريين من ملامح الديباجة العربية القديمة، دون أن يشير إلى هذا المذهب أو يحلل خصائصه.

أما أحمد بدوي فقد استوعب جميع الآراء التي قيلت في المدرسة الاتباعية العربية، فأصدر كتابه (محاضرات في الشعر العربي الحديث). هذا بالإضافة إلى أن هناك الكثير من الكتب القديمة التي تناولت ظاهرة التقليد والاتباع في أدبنا العربي المعاصر.

أما دراسة المفهوم الاتباعي الكلاسيكي في الشعر العربي، فتقتضي منا أن نحدد المفهوم والمصطلح الأدبي وفق النظرية الأدبية، لأنه مستمد منها في بعض جوانبه.

1- المصطلح في الأصل اللغوي.

جاء مصطلح–اتباعية – مرادفا لكلمة كلاسيكية التي هي مشتقة من التعبير Scriptor Classicuo الذي استخدمه المؤلف اللاتيني للإشارة على أن الأدب الأسمى متميز عن أدب الطبقات الدنيا التي يطلق عليها باللاتينية تعبير Scriptor Proletarius

وتعتبر الكلاسيكية أول واقد مذهب أدبي نشأ في أوروبا بعد حركة البعث العلمي التي بدأت في القرن5، وأساس تلك النهضة قد كان بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية، فالأدب الكلاسيكي يتكون من المؤلفات الإغريقية واللاتينية القديمة إذ تشتمل على خصائص فنية وقيم إنسانية، أما أصول الكلاسيكية فتنحصر في الأدب التمثيلي، وهو الأدب الذي اهتم به الكلاسيكيون وتميزوا به، أما المهد الأول لهذه الكلاسيكية فهو فرنسا.

أ- **خصائص هذه الكلاسيكية الغربية** يمكن حصرها فيما يلي:

1- جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير ودون تكلف أو زخرفة لغوية.

2- الاعتماد على العقل الواعي المتزن، فتقيد الغرائز والعواطف، فهي تتميز بالقسط والاعتدال.

3- تعتبر العبارة أحد أصولها، والوضوح الأصل الثاني.

تلك هي أهم الخصائص التي ميزت الكلاسيكية لدى الغربيين من خلال ما ذكره محمد مندور في كتابه[7].

ب-أما **الصفات الأساسية للمدرسة الاتباعية العربية**، فيجملها الدكتور أحمد بدوي في مستويين هما:

1-**<u>الاتباعية المعنوية</u>**: وفيها يوضح لنا الاتجاه الاتباعي وأغراضه الفكرية.

ا-خصائص الاتباعية المعنوية.

1 – محاكاة الأبنية القديمة التي أنشأها الجاهليون ولإسلاميون والعباسيون، لأن الشعراء الاتباعيين يرون أن كل قديم جميل وجدير بالمحاكاة، فدعوا الى المحافظة على **عمود الشعر** القديم.

2- توجيه الشعر وجهة تعليمية مؤثرين الظهور بمظهر الانفعال الإنساني القدس للمروءة والصدق والقيم الخيرة، فمدحوا الأخلاق الفاضلة، ونبذوا الأخلاق الدنيئة.

3-يستوحون الموضوعات من الحوادث الكبرى والأعمال الجليلة، ومن هنا الْتَفَتَ الأدب إلى ماضي العرب، يعيد ذكرى الأمجاد والبطولات التي صنعها عظماؤه.

2- <u>الاتباعية الأسلوبية</u>: تعنى بجوانب الاتباع التعبيري.

ب-خصائص الاتباعية الأسلوبية.

1- قلّد الاتباعيون الأساليب التعبيرية القديمة، فتقيدوا بأوزان الخليل ونظموا القصيدة الطويلة وجعلوها على وزن واحد وقافية واحدة، وافتتحوا قصائدهم بالتصريع.

2- قلدوا القدامى في أساليبهم البلاغية، من حيث الصور البيانية والحسنات البديعية.

3- لم يخرجوا عن الاشتقاقات اللغوية المعجمية، وأتوا باللفظ الجزل والتراكيب المتينة

بقوالبها القديمة الجاهزة.

4- توظيف الكلمة بالمعنى الشائع وحده دون استغلال قِواها الكامنة فيها ومدلولاتها الرمزية.

وقد يتبادر إلى الذهن سؤال هو: -ما الدوافع الأولى لهذا الاتباع الأسلوبي والمعنوي؟

نجد العرب في هذه المرحلة يثبتون وجودهم ويؤكدون كيانهم الثقافي وسط عالمهم المهدد بالقوى الأجنبية، ويرون أن الإبقاء على لغة الأجداد إبقاء لشخصيتهم، ولذلك لجأوا على ماضيهم الأدبي يستمدون منه مُثُلهم العليا في النظم وقيمهم المُثلى في الشعر.

لقد قدسوا اتجاهات الشعر القديم وأساليبه وعَدُّوا الخروج عليه إزراء بأبهم، وإتلاف لقداسة الأصالة العربية، ولذلك طُبِعت قصائدهم بالطابع القديم، فكانت تراكيبهم فخمةً مُتقنةً، وصورهم كلِّيةً، وخيالهم حسيًّا، وأسلوبهم متزنًا، وموسيقاهم اتباعية، وموضوعاتهم عقلية، وحين نقرأ هذه القصائد نستشعر فيها أنغام البحتري، وصور ابن الرومي، وحماسة المتنبي، وفخر أبي فراس.

كان أكثر الشعراء الاتباعيين مُلِمُّون بحيوات الجاهليين والإسلاميين والأمويين والعباسيين، ويحفظ الواحد منهم لهؤلاء مئات الأبيات، فهم يعرفون أن ذلك عصمة لألسنتهم من الخطأ، وسِرُّ ذلك خوفهم من الوقوع في الإخلال بجمال اللغة العربية ولفظها الصافي، وهم يرون أن الشعر الخالد إنما هو الشعر الاتباعي (الكلاسيكي) بقافيته الواحدة وتفعيلاته الخليلية، مع حفاظهم على ما يمتن روابطهم القومية العربية ألا وهو تلك اللغة التي جاء بها القرآن الكريم. لذا كان الكثير منهم ينظر إلى محاولات التجديد نظرت ريب وحذر، لما يعتقدون من أن ذلك إتلاف لملامح الشعر العربي وتغيير لمعالم أصالته وعراقته، وتضييعا لإرث عريق شامخ وإتلافا للثقافة القومية العربية.[8]

غير أن تقليد عصر النهضة للجاهليين والعباسيين، لما عرف عن العباسيين من أن فيهم ملامح الاتباعية، مثل بعض موضوعات أبي تمام، فالدكتور مصطفى بدوي حصر الاتباعية في العباسيين دون سواهم.

وعند النظر إلى التاريخين؛ تاريخ الفن الكلاسيكي عند الفرنسيين، وتاريخ التقليد عند

العرب في عصر النهضة يظهر لنا المرحلة التاريخية التي كانت تتطلب مثل هذا الأدب في العالم العربي، فالأول هو تاريخ البناء الحقيقي للأمة الفرنسية.

أما مرحلة التقليد عندنا فهي مرحلة التشبث بالماضي الجميل، محاولين نسيان الهزيمة.

لذا تطلب دراسة البارودي وشوقي والرصافي وغيرهم حتى لا تغيب تلك الكلاسيكية ويظهر للقارئ أنه شعر تقليد ومحاكاة لا غي[9].

3-نشأة المذهب الاتباعي العربي وتطوره

عرف الأدب العربي قبل عصر النهضة حالا سيئة جدا، ويعزو الفضل في عودته إلى المكانة التي تليق به، أمراء بيانه الذين لم يتوانوا في إبراز ما تملكه اللغة العربية من بيان.

وجميع لأدباء والشعراء الذين ذكرناهم سابقا عملوا على إحياء التراث العربي ووقفوا حصنا مانعا يحول دون تدهور الأدب وضعف أساليبه، فلجأوا إلى نشر النماذج الأدبية الجيدة، ثم ذهبوا إلى تقليدها بأن حاكوا تلك الأساليب القديمة، لكن برؤية جديدة مسايرة للحديث في عصره. وقد مثل البارودي في نتاجه الشعري نموذج عصر جديد يمكن تسميته بالمرحلة الاتباعية الجديدة (الكلاسيكية الجديدة)، وقد أعلن صراحة في أشعاره أنه يتكلم كالماضين من الشعراء قبله، وطلب الا ينتقده غافل لأنه يحاول أن يبعث الشعر بعثا جديدا ويعيد إليه أساليبه التي عرفها في العصور الأولى. ثم أخذ يقرض الشعر وفق الأغراض المعروفة قديما، فوقف على الأطلال وبكى الدمن واتخذ من التراكيب البلاغية القديمة مادة كتابته الشعرية، بذا امتلك ناصية التعبير الشعري القديم وانتشر اسم البارودي في المحيط الأدبي فمجده الشعراء مبينين ما يتميز به شعره من جمال فني يذكِّر بشعر الأقدمين.

وواصل مسيرة الشعر التقليدي أحمد شوقي الذي أحدث حركة نشيطة بين النقاد بأعماله الأدبية وسار هو الآخر على النهج الذي رسمه البارودي يمجد الشعر القديم، وظهرت في أشعاره أنغام الجرس البحتري ومعاني الفخر والحكمة لرثاء والغزل التي عرفت في أشعر المتنبي وغيره من فحول الشعراء القدامى، وقد برزت نغمات شعراء الجاهلية كعنترة وزهير وابن الرومي والمتنبي والمعري على قصائد الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي، لكن هذا

لم يمنع من أن تظهر مسحة إبداعية جديدة في شعره بالرغم من بقاء تلك الأدوات والأشكال التعبيرية التي بقيت وفية للأدب العربي، ولنا أن نذكر الشعراء السوريين الذين تعلقوا بالأقدمين فبعثوا أمجادهم من خلال الاهتمام باللفظ وحسن الديباجة، وراح البعض منهم يتوج المتنبي ويتخذه قدوة يجب أن نحذو حذوه في أساليبه اللغوية، ومن هؤلاء الشعراء محمد البزم، وسليم الزركلي، وعدنان مردم.

كما عمل كثير من الشعراء على ترسيم نهج المذهب الاتباعي الجديد وقد تمثل ذلك في قصائدهم، مع ملاحظة أن كل واحد منهم له شخصيته تميزه عن سواه من الشعراء وذلك تبعا للظروف الاجتماعية والنفسية والفكرية. وهذه أصداء هذا الاتجاه تتردد في العراق وبالذات في دواوين الزهاوي والرصافي والكاظمي، هؤلاء جميعا مثلوا قمة التقليد الأسلوبي والمعنوي في أعمالهم، غير أن البعض الآخر ذهب إلى تحميل اشعاره أغراضا جديدة تتعلق بمفهوم الوطن وتأخره عن ركب الحضارة، مثل الشاعر حافظ إبراهيم وخير الدين الزركلي وخليل مردم وغيرهم.

أما في ليبيا فقد مثل هذا الاتجاه كل من أحمد رفيق المهداوي وأحمد علي الشارف.

وفي المغرب نجد محمد غريَّط ومحمد الجزولي ومحمد كنون وغيرهم، رموز الحركة الاتباعية المهتمة بالأمور الوطنية والقومية.

نخلص –بعد هذه الشذرات التي وقفنا فيها نبرز الاتجاه الاتباعي وأقطابه، إلى القول إن موجة التغيير كانت شاملة وقد غطت كل الأقطار العربية، ما جعل عمر الدسوقي وشوقي ضيف يثنيان على هذه الحركة التي أنجبت شعراء أثّروا بأشعرهم في نفوس شعوبهم.[10]

المحاضرة الثالثة.

– بعث الشعر وإحياء أنماطه التقليدية –

(البارودي أنموذجا)

إن المتتبع لحركة الإحياء يدرك ما للتراث الشعري العربي من مكانة في نفس الشعراء، فقد تعلقوا به لأنه يمثل ماضيهم وأصالتهم وتاريخهم الفكري والثقافي، وقد أعلن البارودي في مقدمة ديوانه أنه يحاكي الشعراء الماضين، ويعارضهم فيما ينظم ووصف الرافضين لهذه الطريقة بالجهل والغفلة فقال:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرتبه عادة الانسان ان يتكلما**

فلا يعتمدني بالإســـاءة غـافــلفلابـد لابن الأيك أن يترنما**

وعلى نحو من صرفت جماعة «رونسار» الكلاسيكية الى الادب اليوناني، فرضت على نفسها تقديسه وحفظه ومحاكاته.

انصرف البارودي الى الشعر العربي القديم، وعكف على دراسته وخرج بأفضل نماذج جمعها في كتابه: «مختارات البارودي»، يحذوه حب عميق لهذا الأدب، وأمل سعيد بمحاكاته.

انكب البارودي على ينابيع الأدب القديم الجاهلي والأموي والعباسي، يد رسها، ولم يتركها إلا بعد ان تمثلها واشربتها روحه، فصارت جزءا لا يتجزأ من روحه وفنه.

1-محاكاة القدماء وتقليدهم.

أخذ يصوغ الشعر على طرائق العباسيين ومن سبقهم. واتخذ تقليدهم مذهبا أعلن عنه صراحة. ويعارض النابهين منهم مثل النابغة وامرئ القيس وبشار وأبي نواس والمتنبي وأبي فراس. والشريف الرضي.

وراح ينسج الشعر على غرارهم محاولا مجاراتهم أو بذم في ديباجته التعبيرية وأغراضه المعنوية، كان كثيرا ما ينتقل من بيئته المصرية الحديثة إلى بيئة بدوية جاهلية، ثم كان يجعل الغزل واللهو بالخمر والنساء، والحماسة والفخر أغراضا له في قصيدته الواحدة على طراز من حمل نفسه على معارضتهم.

كانت ذاكرته القوية تسعفه فيما يعارضهم، حتى لا يختلط عليه الأمر حين يحاول التمييز بين شعره وشعرهم.

- فما نظرية الشعر عنده؟ وأية فلسفة تلك التي يقوم عليها فنه؟

2-نظرية الشعر تقوم على فلسفة عقلية اتباعية:

حدد نظرية الشعر عنده في مقدمة الديوان في قوله: «وخير الشعر ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه. وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من عشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة...[11]».

وليس هذا التعريف سوى صدى للكلمات النقدية التي روجها نقاد العصر العباسي وهي تتطابق مع «مذهب الطبع» الذي وصف به «الآمدي» شعر البحتري حين قال: «فإن كنت... ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويُؤْثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ. فالبحتري أشعر عندك». أما «مجال الشعر هو الشعور، سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشفت فيها عن جانب م جوانب النفس، أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون، أو مشكلة من مشكلات المجتمع، تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه، فإثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر»[12].

ويكاد مذهب الطبع هذا يستحوذ على احترام أدباء العرب في ذلك الوقت، وتتضح أبعاد الفلسفة العقلية التي تحدد نظرية «عمود الشعر» عند العرب في قول المرزوقي: «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها، مع تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر».

وعمود الشعر هذا لا يتنافى ولا يناقض صفات الشعر الجيد التي رددها البارودي في مقدمة ديوانه، بل التشابه بينهما واضح. وهنا تتضح قضية التقارب بين خصائص الكلاسيكية الغربية القائمة على احترام القواعد المرتكزة على الكتاب القدماء، وبين نظرية الكلاسيكية العربية القائمة على فلسفة عقلية لها قواعد مرتكزة على كتاب العرب القدماء.

3-الفن تهذيب وصقل وتنقية.

آمن البارودي بأن الفن تهذيب وصقل وجهد متصل وتحسين مستمر وأن الطبع وحده لا يكفي،

يقول:

لم تُبْنَ قافية فيه على خلل ** كلاّ ولم تختلف في وصفها الجمل

فلا سناد ولا حشوة ولا قلق ** ولا سقــوط ولا سهـــو ولا علل

ولعله في هذا يذكرنا بمبدأ الكلاسيكية الغربية والذي يعلي أهمية الشكل ...ولو على حساب المضمون.

4-بعث الشعر وأنماطه التقليدية بداية تأسيس للمدرسة الكلاسيكية:

استطاع البارودي بفلسفته وبقدسية الفن أن يُخرج من التكلف الى رحابة اللغة الشعرية في عصورها الأولى. واستطاع أن يعبر داخل الإطار الشعري القديم عن أهم المواقف الانفعالية التي اجتاحت كيانه. وبسبب هذا كان تأثيره عظيما في المدارس الشعرية التالية له، فاتخذه اماما لهم كل من أحمد شوقي وحافظ والرافعي والرصافي وغيرهم كثيرون على تباين بينهم في حفظ كل منهم من التجديد والتأثر بثقافة الغرب ومذاهبه. ويقول الدسوقي: إنه «لايزال كثيرون في البلاد العربية بعامة، وفي مصر بخاصة يحنون إلى ديباجة البارودي وموسيقى مدرسته...وحسب البارودي فخرا أن أحيا الشعر بعد موته على غير مثال سبق من معاصريه[13]».

- أولا: التقليد الأسلوبي:

نلمح أثرا للشعر الجاهلي في شعره من كلمات وعبارات ومعارضات وتشبيهات.

ا-مظاهر الصياغة اللفظية القديمة.

فهذه ألفاظ امرئ القيس تعيد نفسها في شعر البارودي إذ يقول:

بكى صاحبي لما الحرب أقبلتبأبنــائها واليــوم أغْبَــر كالح**

فقلت: تعلّــم إنمـا هي خطــةيطول بها مجد وتخشى فضائح**

وهذه الصياغة اللفظية معروفة مستمدة من قول امرئ القيس:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونهوأيقن أنا لاحقـــان بقيصر**

فقلت له: لا تبك عينـــك إنمـــانحاول ملكا أو نموت فنُعْذرا**

وامرؤ القيس الذي قيّد بحصانه الأوابد في معلقته، وسبق الآخرين الى هذا المعنى، يعيد نفسه في أبات البارودي في قوله:

يمر بالوحش صرعى في مكامنهافما تبين له شداً فتنخذل**

زرقٌ حوافـــره، سودٌ نواظـرهخضرٌ جحافله في خلقه ميلٌ**

ويظن أن العناصر الجمالية في شعر عمر بن أبي ربيعة كامنة في ألفاظه وتراكبيه وموسيقاه الشعرية حين يقول بطريقته الحوارية الخاصة:

كلما قلت: متى ميعادنا؟ضحكت هندٌ وقالت: بعد غدٍ**

فيعيد صياغة هذه العناصر الأسلوبية في معنى جديد قائلا في سجنه:

كلما درت لأقضي حاجةقالت الظلمة: مهلاً لاتَدر**

ب- نفحات بلاغية قديمة:

فالصور البيانية والمجازية وهذه الصنعة البديعية المتكلفة، تعيد إلى الأذهان مذهب أبي تمام في تجديده لأسلوب الصياغة القائم على الصنعة العقلية والصنعة اللفظية. وللنظر إلى احدى صوره المتكلفة التي حَوت عدداً من المحسنات البديعية في قوله:

وصالك لي هجرٌ، وهجرك لي وصلٌفزدني صدوداً ما استطعت ولا تألو**

إذا كان قـربي منك بعـداً عن المنىفلا حمت اللقيا ولا اجتمع الشمل**

<u>ثانيا: التقليد المعنوي</u>:

ا-الأغراض التقليدية:

لم يخرج البارودي في معظم ما نظم عن الأغراض الشعرية المعروفة في الأدب القديم، كالوصف والمدح والفخر (مع المبالغة فيه) والرثاء والغزل والحكمة والزهد والهجاء.

1- الوقوف على الأطلال.

في هذه الأغراض يحافظ البارودي على هيكل القصيدة القديمة، فيفتتح قصائده بالوقوف على الأطلال وبكاء الدمن والآثار، يبكي ويستبكي، وينتقل من غرض إلى آخر كالغزل أو الوصف، ثم ينتهي إلى غرضه العام الساسي، ومن هنا جاء شعره جاهلي الروح والمعنى والوجه والزي، يكاد لا يمت إلى عصره وعصر الحضارة بصلة، يقول:

ألا حيّ مِن أسمـــاء رسم المنازل ** وإن هي لم ترجـع بيـانـا لسـائل

خلاءً تَعفّتْهَـا الرّوَامِـسُ والتقت ** عليهـا أهاضيب الغيـوم الحوافل

فلأيـاً عرفت الدار بعد ترسـم ** أراني بها مـا كان بالأمس شاغلي

تمـرُّ بِنـا رعيـان كل قبيلـة ** بعيـدا ولم يسمـع لنـا بطـوائل

يظهر وَلعُه بقصيدة أبي فراس الحمداني التي مطلعها " اراك عصي الدمع شيمتك الصبر " فهو يعارضها، يقول:

فكيف يعيبُ الناسُ أمرِي وليس لِي ** ولا لامْرِئ في الحُبِّ نَهيٌ ولا أمرُ

2- المبالغات في الفخر.

الفخر عند البارودي يذكرنا بالمتنبي وأبي فراس الحمداني كذلك حيث يظهر التباهي بالخلال الكريمة والصبر والشجاعة، كما يبين أنه محسود المكانة، عالي الهمة، يصارع المقادير، فهو يقول:

على طلاب العِـزِّ مـن مستقـره ** ولا ذنب لي إن عـارضتني المقـادر

فمـاذا عسى الأعـداء أن يتقـولوا ** عليَّ وعـرضي نـاصح الجيب وافر

فلي في مراد الفضل خيـر مغبـة ** إذا شـان حبًّـا بالخيـانة ذاكر

ملكت عقاب الملك وهي كسيـرة ** وغـادرتهـا في وكرهـا وهـي طائر

فلا غرو أن حزتُ المكارم عـاريا ** فقد يشهد السيف الوغى وهو حاسر

أنـا المرء لا يثنيه عن درك العلا ** نعيـم ولا تعـدو عليـه المفـاقر

قـؤول وأحلام الرجـال عـوازب ** صـؤول وأفـواه المنـايا فـواغر

وقوله هذا صورة في لفظه ومعناه لقول أبي فراس:

على طلاب العز من مستقره ** ولا ذنب لي إن حاربتني المطالب

وتظهر مبالغته عندما يريد أن يظهر جلده أمام نوازل الدهر، كما أنه لا يبتسم لحياة الرفاه، فهو يقول:

فلا أنا إن أدناني الدهر باسم ** ولا أنا إن أقصاني العدم باسر

3- انتزاع المعاني من الأفكار القديمة.

نستشف ونحن نقرأ للبارودي أن أفكاره قديمة، ترددت في أشعار أبي نواس والمتنبي وغيرهما، وذلك لأنه يأخذ كثيرا من معاني الوصف والحكمة والغزل المتداولة في شعر القدامى،

نذكر على سبيل المثال من شعر المتنبي وهو يصف الحمى وآلامها، يقول:

يقول لي الطبيب أكلت شيئا ** وداؤك في شرابك والطعام

ومـــا في طبـه أنـي جـــواد ** أضرّ بجسمه طول الجمـام

فيأتي ذلك عند البارودي في ديوانه، يقول:

فدع التكهن يا طبيب فإنما ** دائي الهوى، ولكل نفس داء

ألمُ الصبــابة لذّةٌ تحيــا بها ** نفسي ودائي لو علمت دواء

أما ما يعرف من شكوى المتنبي في شعره، فتظهر واضحة في ديوان البارودي، إذ كثيرا ما نعثر فيه على تلك الشكوى والألم يخالطها الفخر بعزة النفس المتحدية لصروف الدهر ونوازله، وقصيدته في ذلك تقول:

رضيت من الدنيا بما لا أَودُّه ** واي امرئ يقوى على الدهر زنده

وما أبتْ بالحرمــان إلا أنني ** «أود من الأيــام مـا لا تـــوده»

فهي معارضةٌ وتضمينٌ لقصيدة المتنبي التي مطلعها:

«أود من الأيام ما لا تودّه» ** واشكو إليها بيننا وهي جنده

4- معارضة الشعراء القدامى.

نجد في عهد النهضة كبار الشعراء الذين أحيوا فن الشعر القديم، يذهبون إلى القصائد القديمة فيعارضونها بأن ينظموا على وزنها ورويها، ومثالنا في ذلك البارودي، فهو يأتي على منوال ما جاء به ابو نواس في رائيته المشهورة في المدح يقول فيها:

أجارة بيتنا أبوك غيور ** وميسور ما يُرجى لديك عسير

فيقول البارودي:

أبى الشوق إلا أن يحن ضمير ** وكل مشوق بالحنين جدير

كما يعارض الشريف الرضي الذي قال:

لغير العلا مني القلا والتجنب ** ولولا العلا ما كنت في الحب ارغب

فقال البارودي:

سواي بتحنان الأغاريد يطرب ** وغيري باللذات يلهو ويعجب

ويقول أبو نواس:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر ** أما للهوى نهي عليك ولا أمر

فقال البارودي على نفس الوزن والروي:

طربت وعادتني المخيلة والسكر ** وأصبحت لا يلوي بشيمتي الزجر

أوردنا هذه الأمثلة من المعارضات التي أتى بها البارودي في ديوانه، لنبين أن هدف الشعراء في بداية النهضة هو معارضة الأقدمين والنسج على منوالهم.

- **-البارودي في ميزان النقاد المعاصرين.**

التمس النقاد أعذارا كثيرة للبارودي فيما يخص ظاهرة التقليد؛ فقال عمر الدسوقي عن معارضاته وتضميناته: «البارودي لم يسرق ولم يتعمد أخذ هذه الأبيات والسطو عليها، وإنما كثر محفوظه منها وتأثر بها كل التأثر، ولا سيما إذا كان يعارض قصيدة لشاعر مجيد، فإنه يجاريه ...حتى يختلط عليه شعره بشعره وتتعذر عليه التفرقة بينهما، وذلك لجودة محاكاته وسلامة طبعه»[14].

أما شكيب أرسلان فكان أكثر تعصبا له إذ رأى في معارضته للأولين الصواب عينه، وقد امتدح طريقته في قصيدة مطولة أرسلها إليه، فرد عليه البارودي بقصيدة قال فيها:

أحيا فيها رميم الشعر بعد هموده ** وأعاد للأيام عصر الأصمعي

ورفع الدكتور مصطفى بدوي شأن البارودي، لأنه تمكن من الجمع بين العودة إلى صفاء العبارة، وكلاسيكية العباسيين، وبين المقدرة على التعبير عن تجربته الفردية...ورأى أن النهضة الحديثة إنما تبدأ حقاً بالبارودي، لأنه جدد الصلة بين الشعر العربي وبين أمور الحياة الجادة بعد قرون من الانحطاط.

كما ردّ محمد حسين هيكل جميع اشعار البارودي إلى الأصالة والطبع، وقدّم لديوانه بمقدمة مطولة.

ووصفه الدكتور شوقي ضيف بأنه أول المجددين في الشعر العربي الحديث. وقال: «إن تجديده يقوم على أصلين: بعث الأسلوب القديم في الشعر بحيث تعود إليه جزالته ورصانته، وتصوير الشاعر لنفسه وقومه وبيئته وعصره تصويرا مخلصا صادقا»[15].

ولا يبعد هذا الرأي عن راي عبد الكريم اليافي الذي يقول: «لقد أعاد البارودي الشاعر المبرز في عصره إلى التعبير أصالته وإلى البيان رونقه وقوته وماءه. ولذلك خصصناه بالذكر وآثرناه

بالتنويه[16]».

عندها عرف الشعر العربي نشاطا مهما في البلاد العربية، وظهر شعراء كبار أسهموا في بعث حياة جديدة في هيكل الشعر. وأخذت الحياة الأدبية تدب منذ أواخر القرن الماضي، يقول نسيب نشاوي:« وهب في تلك المرحلة شاعر موهوب راح يبعث شعرنا العربي ويرد إليه الحياة ...ذلك هو الشاعر الثائر محمود سامي البارودي الذي نفر مما كان به سابقوه ومعاصروه من أحداث الشعر المُكفّنُ بالمطرزات والمزوقات. وأكب على الروائع من الشعر القديم يقرؤه ويتمثله، ثم ينسج على منواله، فأنتج شعرا أشبه بالتراث العربي في عصوره الزاهرة أيام بني أمية وبني العباس، وأطلع الناس بإنتاجه على شعر قديم حديث – مع ما فيه من طابع قديم – حي مشرق، قد أعادت نماذجه الحياة إلى الشعر العربي روحه وجماله معاً، فكانت حركة البارودي بعثا حقيقيا لشعرنا العربي[17]».

وكان أن تحولت تلك الحركة إلى مدرسة بفضل إنتاج رفيع، وتلك المدرسة هي الاتباعية التي تراسها فيما بعد أمير الشعراء أحمد شوقي.

ونخلص إلى القول: كان البارودي قديما جديدا في نتاجه الشعري، فما وجه الجدة في اشعاره، ذلك ما نحاول الوقوف عنده في المحاضرة اللاحقة، حيث نتناول القدم والجدة في شعر البارودي.

المحاضرة الرابعة:

مفهوم النص الشعري البعثي الاتباعي

في دراستنا للأدب شعرا ونثرا لابد من أن نحدد المصطلحات التي تساعدنا في الوصول إلى بعض المفاهيم كي نتبين معانيها ودلالاتها، ونتمكن من فهم سياقاتها العامة، غير أننا وفي تناولنا لموضوع الشعر العربي، نجد أنفسنا أمام لون أدبي مثّل حياة العرب في مختلف المجالات الفكرية والسياسية والاجتماعية والدينية منذ العصر الجاهلي، فما هو هذا الشعر؟

1-**الشعر.**

هذا اللون الأدبي الذي نطلق عليه تسمية "شعر"، قديم قدم الإنسان على جه المعمورة، لكن إذا أردنا تعريفه فإننا نجد أنفسنا أمام كثير من الآراء التي تكاد تكون متشابه بينها، قول أحد النقاد "الشعر هو الشعر ويعني هذا أنه لا يجب تعريف الشعر، فقد نقول: إنه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، وقد نقول: إنه التعبير الجميل عن الحياة.[18]

أما جهاد فاضل فيقول في موضوع الشعر «ولكن مهما تعددت مدارس الشعر وطرقه ومذاهبه، ففي النهاية هناك شعر أو لا شعر، أو هناك ما اصطلح الأقدمون على وصفه بالشعر أو بالنثر (وقد يكون هناك في الواقع لا شعر ولا نثر طبعا). فمهما تساهل بعضنا في الشروط الشكلية للشعر، فطرحوا جانبا – من أجل أن ينعموا بالشعر – قيوده التقليدية من وزن وقافية وهي قيود باتت مرهقة للشعراء الجدد، فلا أعتقد أن أحدا يتساهل في كون الشعر قيمة فنية جمالية من طبيعتها التفرد والاختلاف والأصالة.

من أجل أن يبقى الشعر العربي فنا له أصوله، أيا كانت هذه الأصول، من أجل أن

تبقى الكلمة العربية سرًّا يغوص في الخطر لا في السهولة والمجانية، في بحور الأهوال لا في مستنقع الدعة والسكينة، من أجل الشعر الذي يرد د قائله الكلمة العربية بنت14»[19].

نحاول أن نعرف هذا الشعر بالبحث في بنائه ودلالته، قد نصل إلى معرفة موضوعية جادة.

2-بناء الشعر:

هناك مجموعة من العناصر التي تدخل في تركيبة هذا الشعر بحيث تشكل بناءه من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون، هذه العناصر هي:

أ-اللغة:

تعد اللغة المادة الأساسية والأولى في بناء الشعر، غير أن هناك فرق بين اللغة التي هي لغة الحياة العادية أو ما نسميه الكلام، ولغة الأدب ولغة الفكر، هذه الأخيرة تعتمد على المنطق في التحليل والتفكير المنظم.

أما اللغة الشعرية، فهي لغة تركيبية تعتمد على علاقات جديدة بين الكلمات؛ في الكلام العادي أقول: الماء صافي، أما في الشعر فأقول الماء كقطعة فضة، هاهنا أخلق عادة لم تكن مألوفة بين الكلمات، فالمنق لا يقبل كون الماء فضة، ولكن الشعر لا يعتمد المنطق والتحليل، ولكنه يعتمد التركيب والتأثير وقد صدق البحتري حين قال:

كلفتمـــونـــي حدود منطقكـــم ** والشعر يُغني عن صدقِهِ كذِبُه

ولم يكن ذو القروح يلهـــــج بالمـ ** ـطق ما نوعـــه ومـــا سببـه[20]

ومن هذا المنطلق يمكن للشاعر أن ينتج عالما من الألفاظ التي يريدها هو «إذ الشعر هو عالم الألفاظ، وباستطاعة الشاعر أن يخلق عالمه الخاص، فيصبح الماء فضة والدموع مطرا، والرجل أسدا. وكل قصيدة هي عالم من الخيال تخلقه الألفاظ، وإن هذا ردّ على الذين يقولون بأن الشعر سيموت. هو لن يموت ما دامت المخيلة تستطيع أن تخلق من الألفاظ عالما جديدا وهذه المخيلة هي العنصر الثاني من عناصر الشعر[21]».

ب – الخيال:

الخيال ملكة طبيعية في الإنسان تمكنه من تجاوز الواقع فيحلق في عوالم من صنعه أو من تصوره، فقد يتخيل نفسه طائرا في الفضاء وقد يتخيل نفسه بطلا مغوارا، إذ ليس هناك ما يمنع خياله من خلق عوالم كما يشاء، فالخيال عنصر أساسي في الشعر، به يخلق الشاعر الصورة الشعرية التي يهواها، هذه الخيرة هي الأداة التي بها يعبر وتكون الألفاظ حاملة لهذه الصور، غير أن هناك مستويات يخلق بها الشاعر الصورة، هذه المستويات هي:

أ-الأساليب البلاغية:

هي عماد الشاعر في خلق صورته الشعرية كالتشبيه والاستعارة والكناية، كقول الشاعر:

كأنك شمس والملوك كواكب ** إذا طلعت لم يبدو منهن كوكب

والتشبيه واضح، إذا شبه الملك بالشمس، وشبه الملوك الأخرى بالكواكب، وظهور الشمس يمنع من ظهور الكواكب الأخرى لما للشمس من قوة تزول أمامها القوى الأخرى.

ب -المستوى الدلالي:

ففي هذا المستوى نرى أن الصورة الشعرية لا تفيد في تزيين المعنى فقط، بل وظيفتها تتجاوز ذلك إلى توضيح معنى الشاعر، وإضاءة أفكاره.

ج- المستوى النفسي:

حيث يكون المعنى دالا على أعماق النفس، فإضاءة المعنى لا تكون بالإضاءة الأخرى وهي إضاءة أعماق النفس، لأنه قد نجد صورة شعرية جميلة تضيء المعنى، غير أنها لا تضيء النفس وتبعث فينا احاسيس الشاعر، ومثل ذلك قول الشاعر:

كأنهُ والخالُ في خدِّه ** ساعة هجر في زمان الوصال

هنا الشاعر يعطينا صورة عن الجمال، لكن من جهة أخرى صورة الهجر في زمان الوصال تبعث على الحزن، لذا نقول الصورة جميلة دلاليا وغير مؤثرة نفسيا.

ج – المستوى الحسي:

يلجأ الشاعر في صورته الفنية إلى ملكة الحس والصورة الحسية تعتمد على المشابهة والتركيز على الأبعاد الهندسية أي الشكل واللون والحركة والمشابهة في الصفة (رجل= أسد) وقد كانت الصور الحسية في الشعر العربي القديم كثيرة، نمثل لذلك ببيت شعري لابن المعتز

يقول:

وانظر إليه كزورق من فضة ** قد أثقلته حمولة من عنبر

فالصوة في البيت تعتمد على الحس، إذ **الهلال** يشبه **الزورق** وذلك **بعد هندسي، الفضة** في اللون **كبياض الهلال** ن أما **العنبر** فهو **دائرة الهلال.**

عموما هي صورة تعتمد على المشابهة الحسية وعلى التطابق بين الهلال والزورق.

وكذلك قول الشاعر:

أمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت ** وردا وعضت على العناب بالبرد

فالشاعر يريد أن يقول إن صاحبته بكت وندمت، فأعطانا صورة تعتمد على المشابهة، وهنا نقول إنه إذا كانت الصورة الحسية جزئية في الغالب، فإن الصورة العقلية تكون كلية بحيث لا يمكن حذف جزء دون أن يؤثر على ذلك الكل.

ج-العاطفة:

العاطفة عنصر ضروري للشعر، والشاعر مطالب بأن ينقل أحاسيسه وعواطفه وهو ما يطلق عليه صدق التجربة الشعرية، يقول العقاد: «إن الشعر مرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور».[22]

د-الفكرة:

في الشعر نظرة الشاعر وفلسفته في الحياة يؤمن بها ويدافع عنها، ففي شعر أبي نواس نكتشف فلسفته في الانكباب على ملذات الحياة وللمتنبي فلسفته وهي الافتخار بذاته وبشخصيته والإقبال على الموت، وللمعري فلسفته ونظرته التشاؤمية اتجاه الحياة والموت.

ثم نجد القصيدة الحديثة قد تطورت الى درجة أنها أصبحت تطرح بما يسمى الرؤية الفكرية، أي أن القصيدة برمتها وفي فنها وخصائصها وجمالها واسلوبها وأفكارها تعبر عن رؤية واحدة.

ج-الموسيقى:

الموسيقي من أهم العناصر الأساسية في الشعر، وما تحدثه في الشعر لا يزيده إلا جمالا لأن الشعر موسيقى وبدونها يصير أقرب إلى النثر، فالموسيقى بما فيها من وزن وقافية

وإيقاع، وما تشكله ألفاظ الكلمات من تطابق، كلها موسيقى داخلية تعكس الجانب النفسي للشاعر، قال البحتري –يريد أن يبوح بأحزانه –:

صنت نفسي عما يدنس نفسي ** وترفعت عن جدى كل جبس

وتماسكت حين زعزعـــني الدهر التماسـا منه لتعسي ونكسي**

فتكرار حرف السين الذي هو من الأصوات المهموسة يعبر عن الحالة النفسية الحزينة للشاعر، وهذا التكرار للأصوات المتقاربة الذي نسميه الإيقاع الداخلي في القصيدة.

نخلص إلى الإشارة أن معرفة طبيعة الشعر جزء مهم وأساسي في فهم هذه التيارات، أما قيمة الشعر العربي فمازالت كما عرفها الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، ولم يتخلف عن مسايرة التطورات التي عرفتها النهضة العربية إلى يومنا هذا فساير حركة البعث الشعري ما أكسبه جدة تزاد مع مر العصور فزادت في قوته.

– أولا –أسباب البعث الشعري.

ما وصل إليه الشعر العربي مما نعرفه عنه اليوم كان الفضل فيه إلى عدة عوامل نوجزها فيما يلي:

1–التطور الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.

2–الالتقاء بالغرب ونشوء الوعي الوطني.

3–بروز تيارات فكرية كالحركات الإصلاحية.

4–تطور اللغة، إذ لم تكن اللغة ضرورة بل كانت رمزا للعزة القومية.

تقول خالدة سعيد في هذا الصدد: «إن الرد على التحدي العنصري التركي، والتحدي الحضاري الغربي وعلى وضعية التجزئة والتلف استوجبت الإلحاح على العنصرين البارزين في الثقافة العربية: الدين واللغة»[23].

كما أن هناك أسبابا أخرى أدت إلى يقظة الشعر العربي بفضل تطور اللغة العربية أهمها:

أ – الصحافة:

لها فضل كبير في وجود صيغ لغوية جديدة في تركيباتها واستعمالاتها مما أدى إلى

تغير الأسلوب والتعبير كذلك.

ب – **بعث التراث العربي:**

والفضل فيه يعود إلى وجود مطبعة التي أسهمت في صدور أبحاث بعض الأدباء ذلك كان له فضل كبير في التعرف على التراث العربي وإحيائه؛ فناصف اليازجي يحقق ديوان المتنبي مثلا...

ج–دور **الترجمة.**

لعبت الترجمة دورا مهما في بعث اللغة العربية، وعلى سبيل المثال نجد إلى جانب محمد علي، رفاعة الطهطاوي الذي أنشا مدرسة للترجمة، كما اشتهر كثير من الأدباء كانت أعمالهم تكريسا للغة العربية، مثل محمد عثمان الذي ترجم كوميديات "موليير" وقصص "لافونتين"، كما ترجم ناصف اليازجي وبطرس البستاني الكتاب المقدس، وقد ترجم سليمان البستاني "إلياذة هوميروس" وكل هذه الأعمال كانت خيرا على اللغة العربية والأدب عموما.

أما العوامل التي أدت إلى تطور اللغة العربية فنوجزها فيما يلي:

1 –خروج اللغة من جمودها، فصارت قادرة على التعبير عن مختلف انشغالات الإنسان العبي.

2 – إدخال معاني جديدة ومفاهيم خارجة عن الأغراض غير التي كانت حبيسة شعر الانحطاط.

3–الاطلاع على التراث القديم مع الانفتاح على الإنتاج الشعري الأوروبي

كل هذه العوامل أدت إلى بعث الشعر العربي.

– ثانيا–بعث الشعر العربي

كان للمفاهيم السالفة الذكر أثر كبير على واقع الشعر العربي، الأمر الذي جعل حركة البعث الشعري تبتعد عما يعرف بالزخرف اللفظي وعن التنميقات التي تَاهَ فيها الشعر العربي، فكان أن قامت هذه الحركة وفق المقومات التالية.

1– العودة إلى الموروث الثقافي الشعري. وهذا الموروث هو كل ما عرفه العرب من شعر منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي هو الذي يكون مرتكزا يعتمده الشعراء

البعثيون.

2- العودة إلى تقاليد الرواية الشعرية، نعني بها أن يكون تلامذة لشعراء يروون عنهم، فكعب بن زهير مثلا راوية لزهير بن أبي سلمى، وهكذا أحيت حركة البعث الشعري هذه التقاليد وصار كل يتأثر بالآخر.

3- إحياء التقاليد الشعرية: ويتمثل ذلك في صب المضمون الجديد في الشكل القديم، أي توظيف البلاغة بما فيا من تشبيه واستعارة وكناية، غير أن ذلك لا يعني أن حركة البعث الشعري نسخة للقديم، فالشعراء الجدد احتفظوا بشخصياتهم الفنية، وكانت الدواوين القديمة مصدر إلهامهم الشعري لا للتقليد بل للمحاكاة.

ثالثا: رواد البعث الشعري

وقد كانت مجموعة من الشعراء تشعر بمسؤوليتها اتجاه مجتمعها، غير أنها ارتأت أن تكون المعالجة لتلك القضايا بالشكل الذي يساير العصر مع التمسك بالتراث بحيث يكون مرتبطا بالواقع، ومن أبرز هؤلاء الشعراء الذين حاولوا الابتعاد عن الصنعة والتكلف نجد محمود سامي البارودي الذي خصصنا له محاضرة نقف فيها عند بعض الجوانب التي ميزته وجعلت الذين جاؤوا من بعده يعترفون له بالفضل في محاولة بعث الشعر العربي بالصورة التي يكون فيها مسايرا للواقع الفكري والحضاري.

المحاضرة الخامسة.

القديم والجديد في شعر البارودي

(النص الشعري الإحيائي – بناؤه ودلالته)

* ترجمة **حياة البارودي** (1838م–1904م)

من الرواد الأوائل الذين ساهموا في الفعل الأدبي والثقافي والذين تمكنوا من وضع اللبنات الأولى للفكر والأدب العربيين الحديثين، كان البارودي الذي مهد لمن بعده بأن دفع بحركة الأدب الى الأمام وذلك من خلال وقوفه على تراثه الأدبي والفكري يستنطقه ليعيد بناءه وفق ما يتطلبه العصر، فمن هو البارودي؟

البارودي: من مواليد سنة 1838م، من أسرة شركسية معروفة بنسبها ومكانتها الاجتماعية، عرف اليتم وهو في السن السادسة فقد والده الذي كان يرعاه، وكان أن تلقى دروسه الأولى في البيت حتى بلغ الثانية عشرة ن ثم التحق بالمدرسة الحربية مع أقرانه من شراكسة وأتراك من أبناء الطبقة الحاكمة وقد تخرج من هذه المدرسة وهو في السادسة عشرة من عمره.

لم يكن ليعمل، ولكنه كان يراوده إحساس بالألم كونه لم يشارك في حرب كتلك التي شارك فيها آباؤه، دفعه هذا للتعويض عن النفس بالتعبير عن خوالج النفس من خلال الإقبال على الكتب العربية يقرأ ما كان من تاريخ العرب وأدبهم وشعرهم، وكانت نفسه ميالة إلى الشعر، فقد أعجب بشعر الحماسة والفخر خاصة ما تعلق بوصف ميادين القتال والشخصيات البطولية التي ذكرها الأدب والشعر، فتشكلت لديه رؤية شاملة لمكونات الحياة المختلفة عرفها من خلال الغزل والرثاء والحكمة فازداد بهم حبا وانكب على حفظ ما اعترضه من جميل الشعر، ما حرك في نفسه شهية الى محاكاة هؤلاء المبدعين. وراح يسترسل في القريض بتناول موضوعات تليق به وبمكانته، يقول:[24]

الشعــر زين المرء ما لم يكن ** وسيلــة للمـــــدح والذام

قد طالمـــا عزّ به معشـــرٌ ** وربمـــــا أزرى بأقـــوام

فاجعله ما شئت من حكمـة ** أو عِظـــةٍ أو حسبٍ نـامِ

واهتف به من قبل تسريحـه ** فالسهمُ منسوب إلى الرامي

تكونت لديه معرفة بمكانة الشعر في الأدب العربي، وقد أفصح عنها بقوله:

والشعر ديوان أخلاق يلوح به ** ما خطه الفكر من بحث وتنقير

كم شدا مجدا وكم أودى بمنقبة ** رفْعاً وخفضاً بمرجُو ومحـــذُور

بهذا تشكلت لديه واضحة للشعر لا يحيد عنها، فقد ارتسمت معالمه في نفسه كشاعر بالفطرة زادها امتلاكه لمؤهلات الشاعر الفذ. يقول:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرتْ ** به عادة الإنسان أن يتكلما

فلا يعتمدني بالإســاءة غافـــل ** فلا بد لابن الأيك أن يترنما

سافر– بعدما عرف انه لن يحقق اماله– الى الأستانة مقر الخلافة والتحق بوزارة الخارجية وهناك تعلم التركية والفارسية وتعلم آدابهما وحفظ كثيرا من أشعارهما، ودفعته سليقته الشاعرة فقال بالتركية وبالفارسية ،كما قال بالعربية. وكما سافر إسماعيل إلى الأستانة، انظم البارودي إلى حاشيته ورأى فيه مالم يره في غيره فرجع به إلى مصر.

وأخذ يرتقي في مناصب الجيش، وأتيحت له فرصة الاشتراك في معارك جزيرة «كريت» حين ثارت على الدولة وقد أسهم إسماعيل في إخمادها.

أما البارودي فقد سجل في شعره مناظر تلك الجزيرة ومناظر المعارك.

وسمع الناس نغما جديدا في الشعر لم يألفوه منذ عهد طويلٍ، وأخذوا يتطلعون في شوق ولهفة إلى المزيد من هذا الطراز الجديد ف الشعر.

مكث بجوار إسماعيل اثنتي عشرة سنة يشاهد نشاطه ويشاركه في عمله، إلى أن أرسل مع الجيش الذي أخذ يحارب العدو الروسي، فأبلى بلاءً حسنا فأنعم عليه برتبة (اللواء)وبأوسمة عدة، وقد وصف المعارك والناس والمناظر وأخذ يهتف باسم مصر، ويحن إلى الأهل والوطن، يقول:

مولى قد طال مرير النـــوى ** فكل يـــوم مرّ بِي ألف عامٍ

يقتبل الصبح ويمضي الدجى ** وينقضي النور ويأتي الظلام

ولاكتئـــابٌ مــن حبيب أتى ** ولا أخ صدقٍ يـردُّ السلامَ

ويقول في قصيدة أخرى:

ولكـــــن إخوانًـــا بمصر ورفقـة ** نسوا عهدنا حتى كأن لم يكن عهد

أحن لهم شوقـــــا على أن دوننا ** مهامـــــه تعيـــا دون أقربها الرُّبد*

فيا ساكن الفسطاط ما بـال كتبنا ** ثوتْ عندكم شهـــرا وليس لها ردُّ

أفي الحق أنـاّ ذاكـرون لعهـــدكم ** وأنتـم علينـــا ليس بعطفكم ودُّ

فلا تحسبوني غافـــلا عن وِدادكم ** رويدا فما في مهجتي حجر صلدُ

هو الحب لا يفنيــه نأيٌ وربمـــــا ** تأجج من مسِّ الضرام* له النّـــدُ

وعاد من حرب البلقان وهو في الأربعين من عمره وعين في مناصب إدارية ثم ساءت أمر مصر في أخريات عصر إسماعيل، وناء الفلاحون بالضرائب الفادحة مما زاد من حقد المصريين وكرههم لإسماعيل وحكمه، وزاد الأمور سوءً أن أنجلترا وفرنسا كانتا تدفعان الحوادث دفعا نحو التأزم حتى تتاح لهما الفرصة للتدخل المباشر، ففرضتا على مصر وزارة فيها وزيران

أوربيان برئاسة « نوبار باشا».

تولى توفيق العرش بدل أبيه، وكان المصريون يعلقون عليه آمالا كبارا؛ لأنه كان من المعجبين بالسيد جمال الدين الأفغاني وآرائه الإصلاحية، ولكنه ما لبث أن تنكر لها بعد توليه العرش، وكان توفيق قد قرّب إليه البارودي وولاهُ وزارة الأوقاف، فحاول الإصلاح فيها، لكنه يُولى وزارة الحربية معها.

كان البارودي على صلة بالوطنيين فدُسّ عليه لدى توفيق فعزله، فترك القاهرة واتجه إلى الريف، يقول:

صبح مطير، ونسمـــة عطـرة ** وأنفـــس للصبـــح منتَظِـرَه

قــدر بعينيك حيث شئت تجد ** ملكا كبيـــرا وجنــة خَضِـــره

وخلنا من السيـــاســـة درجت ** بين أنـــاس قلوبهـــــم وَغِـره

يقضون أيامهـــم على خطر ** فبئس عُقبى السياســة الخَطِره

خديعـة لا يزال صاحبـــــها ** بين همـــوم وعيشـــة كـدِرَه

ولما كان توفيق خاضعا لسيطرة فرنسا وأنجلترا، طالب الجيش بعزله وراودت البارودي نفسه ونازعته يومئذ إلى المجد المؤمّل، فخاض الثورة مع الخائضين ولكنه رأى بعين فراسته أن التيار شديد وأن أنجلترا وفرنسا تتربصان بمصر، فنصح لِعُرابي وإخوانه وصارحهم برغبته في الاعتزال وقد فات الأوان حين سار مع الضباط شوطا بعيدا، وأخفقت الثورة، ونفي مع زملائه إلى « سرنديب»، فأقام بها أكثر من سبعة عشر عام، وكام دبت بينهم البغضاء، وألقى كل منهم التبعة على زميله، فارقهم البارودي وأمضى عشرة أعوام في «كِندا» وفيها تعلم الإنجليزية، وفي المنفى قال قصائد خالدة يبثها شكواه، ويحن للوطن فيرثي من مات من أهله وأحبابه...، ولكن طول النفي أورثه السقام والعِلل، فكفّ بصرُه وضعف سمعه ووهن جسمه، فهو يقول:

كيف لا أندب الشباب؟ وقد ** أصبحت كهلا في محنة واغتراب

أخلقَ الشيب جدتي وكســاني ** خلعـة منــه رثّة الجلبـــــاب

وزاد أمره بؤسا أن الموت تخطّفَ ابنته وزوجه الأولى وأصحابه، فابتدأ الفناء يدب إليه، هنالك رأى أولوا الأمر أن يعود المنفيون إلى أوطانهم، وعاد البارودي معهم سنة 1900م

واستقبلته مصر بكل حفاوة وترحاب، وعكف على تنقيح ديوانه، وأخيرا فاضت روحه إلى بارئها شهر ديسمبر 1904م، وأورثه شعلة خالدة تتمثل في ديوان شعري.

القديم والجديد في شعر البارودي

اعتمدنا في هذه المحاضرات كتاب عمر الدسوقي: «**في الأدب الحديث**»، وهو كتاب مهم أنصح من أراد الاستزادة أن يرجع إليه، لأن ما نقدمه شذرات قليلة بالمقارنة لما أسهب فيه صاحب الكتاب.

1-القديم في شعره.

لم يجدد البارودي في أغراض الشعر خاصة التي عرفها شعراء العصر العباسي فهو يمدح ويصف ويهجو ويرثي ويعتب ويفتخر. إلى آخره؛ وياحبذا لو وقف عند هذا الحد، فقد تكون الأغراض قديمة والمعاني جديدة، ولكنه حاكى القدماء أحيانا في أسلوبهم كما حاكاهم في أغراضهم، وقد بلغ به التقليد حدًّا نسي معه أنه في مصر، وأنه بعيد عن نجد ورُباها ووِدْيانِها وخمائلها، فهو يقول:[25]

يا سعد قل لي فأنت أدرى ** متى ريعان العقيق تبْدو *
أشتــاق نجــدا وســاكنيه ** وأين مني الغــداة نجْدُ

وقال أيضا:

أين ليـالينـا بوادي الغضا ** ذاك عهد ليته مــا انقضى*
كنت به من عيشتي راضيا ** حتى إذا ولَّى عدِمْتُ الرضا
أيــام لهوٍ وصِبًــا كلمـــا ** ذكرتها ضــاق عليَّ الفَضا

1- في الأطلال:

لقد وقف على الأطلال والدمن وأتي بشعر جاهلي الروح والمعنى، وهو لم يقله لأنه مقتنع بأن ذلك هو الأسلوب الواجب اتباعه، والنهج الذي عليه أن يسلكه، ولكنه يريد أن يمتحن شاعريته إن ككان باستطاعته أن يحاكي القدماء حتى في وقوفهم على الأطلال فهو يقول[26]:

ألا حي من أسماء رسم المنازل ** وإن هي لم ترجع بياناً لسائل
خلاءً تعفّتْها الروامس والتقت ** عليها أهاضيب الغيوم الحوافل
فلأيا عرفت الدار بعد ترسم ** أراني بها ما كان بالأمس شاغلي

2- في النسيب:

في النسيب ووصف المرأةِ يعمد إلى التشبيهات القديمة، فهي تحكي الظبي والبدر، وهي مهاةٌ وألحاظها سيوفٌ باترات، وقدُّها غصنٌ يتثنّى، يقول:

إذا نظرت أو أقبلت أو تهللتْ ** فويل مهاة الرمل، والغصن والبدر

ويتغزّل:[27]

غصنُ بــان قد أطلــع الحســن فيــه ** بِيَدِ السحــر جلنــارا ووَرْدَا
ما هلال السماء؟ ما الضبي؟ ما الورد ** جنياً؟ ما الغصن إذْ يتهادى
هــو أبهــى وجهــاً وأقتــل ألحاظــا ** وأنــدى خدــًّا وأليــن قدّا

ويصفها وصفا ماديًّا كما كان يفعل القدماء، كأنها تباع وتشترى:

خفتْ معــاطفها، لكــن روافدهــا ** بمثــل مــا حمّلتْــني في الهــوى رجحتْ
ويلاه من لحظهــا الفتــاك إن نظرت ** وآه من قدِّهــا العســـال إن سنحتْ
كالبدر إن سفرت والظبي إن نظرتْ ** والغصن إن خطرت والزهر إن نفحت

ويقول كذلك:

وا لوعــة القلب من غــزلان أخبية ** تكاد تكسر من أحداقها الراحُ
من كل مائسة كالغصن قد جمحت ** بدائعــا كلها للحسن أوضــاحُ
فالعين نرجسة، والشعـــر سوسنة ** والنهــد رمــانة والخد تفـــاح

لكن وبالرغم من هذا كله نجده يتحلل أحيانا من كل تلك القوالب القديمة إذ يترفع في نظرته إليها مع عفة مشيرا إلى ما بها من أنواع الجمال، يقول:

إني لأقنــع من هواك بنظرة ** وأعدهــا صلــة إن لم تمنـــعي
هذي مناي وحبذا لو نلتها ** عن طيب نفس فهي أكبر مقنع

وبذلك هو يتناص مع المعنى القديم الذي ورد في قول جميل بن معمر:

وإني لأرضى من بثينـــة بالذي ** لو أبصره الواشي لقرّتْ بلابِلُه
بلا، وبألا أستطيــع وبالمـــنى ** وبالأمل المرجو قد حاب آمله

وبالنظرة العجلى وبالعام ينقضي ** أواخـــــره لا نلتقي وأوائلــه

فالبارودي لم يبتعد عن محاكاة الشعراء الجاهليين، ولم يبتعد عن صنعتهم، ويذهب حتى إلى التأريخ في شعره كما فعل الأقدمون، غير أن ذلك قليل –يقول عمر الدسوقي –حتى لا يكاد يذكر، فهو يقول[28]:

رجع لخديوي لمصره ** وأتت طلائع نصره

وهللـــت بقدومـــه ** فرحـا أسرة عصره

فلتبتهــج أوطانـــه ** بحلولـــه في قصره

وليشتهر تـاريخـــــه ** رجع لخديو لمصره

غير أنه يلاحظ عليه تقليده للمعاني مثل تقليده للشكل. يتضح ذلك ن خلال قوله[29]:

طربت وعــادتني المخيلـة والسكر ** وأصبحت لا بلوي بشيمتي الزجر*

صريع الهوى يلوي به الشوق كلما ** تــلألأ بـرقٌ أو ســرتْ ديــمٌ غرُّ

إذا مَـالَ ميــزان النهــار رأيتــني ** على حســرات لا يقاومهــا صبرُ

ويقول عمر الدسوقي: إنه ليس هناك جديد يخص المعنى في جميع هذه الأغراض التي ذكرناها، فهو في الغزل جاء بمثل ما جاء به أبو نواس الذي يقول:

حامل الهوى تعب ** يستخفه الطرب

إن بكى يحــق له ** ليس ما به لعب

وفي الحكمة حاكي كذلك طرفة بن العبد الي يقول:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى ** لكالطَّوَل المُرْخى وثِنياه باليد*

وعموما يلاحظ على البارودي ترديده لكثير من المعاني المعروفة عن الشعراء القدامى، غير أنه وبالرغم من أنه تناول جميع الأغراض التي عرفها الشعر العربي القديم كان يطبع هذه الموضوعات بشخصيته إذ نجده يمثل نفسه وزمانه وبيئته ولكن مع هذا كله نلمس في شعره جدة من حيث الشعور والمعنى والصورة[30].

ب–الجديد في شعره.

1-في الوصف:

نجده في والوصف يخصه بقصائد مستقلة، لا يكون في بعض الأبيات فقط من القصيدة، ولما كان قوي الإحساس ورفيع الذوق، كان وصفه ملفوف بشخصيته وبأفكاره ومشاعره، فقد عرف عنه وصفه من حيث التنوع والكثرة، فهو يصف:

أ-مظاهر **الطبيعة**. فهو يجدد بأن يذكر الليل والرعد والريح والمطر والنجوم والسحاب والبحر والجبل والغابة ومع هذا كله نجده في بعض الأحيان مقلدا يرد معاني الشعراء القدامى.

ب-**مناظر الريف**. نجده يصف مناظر الريف القطن والسفن في النيل والساقية والمزروعات والطيور والنخيل.

ج-**وصف الأشخاص**. قد وصف المعارك وميادين القتال، كما وصف السجن والقطار والخمر، كما وصف الآثار القديمة، إذ يكون بهذا -يقول عمر الدسوقي-قد فتح الطريق لبارودي. فهو يملك قدرة على الغوص في دخائل النفوس وأسرار القلوب.

2-في الشعر السياسي:

القديم الذي كساه البارودي بلباس الجدة وظهرت فيه شخصيته واضحة تفصح عن نفسه الأبية المتمردة على الظلم والمحبة للهدالة والمساواة.

شعره السياسي الذي أوصله إلى المرتبة العليا بين أبناء شعبه، فكان زعيما محبوبا، غير أن السياسة جرّتْ عليه في الأخير بأن ألقي به في السجن وأُبْعِد عن أهله ووطنه، لخوف أصحاب النفوذ منه. وعاش تراوده آمال لم يفصح عنها مباشرة غير أنها تستشف من مضامين قصائده على الرغم مما يعترضه ممن صعاب ومشاق. يقول:

ويلاه من حاجة في النفس هام بها ** قلبي وقصر عن إدراكهـا بـــاعي

أسعـى لها وهي مني غيـر دانيـــة ** وكيف يبلغ شأو الكوكب الساعي

ويرجع عمر الدسوقي حب البارودي للحرية وتمرده على الظلم إلى ظروف نشأته والوراثة اللتين كان لهما أثر في هذا، يضاف إلى ذلك ما حفظه من شعر الحماسة والقوة عند العرب فرسخت هذه الصفات في ذهنه وصارت نماذج يريد الاحتذاء بعها قولا وعملا[31]. يقول:

لا عيب في سوى حرية ملكت ** أعنتي عن قبول الذل بالمال

تَبعتُ خطة آبـائي فسرتُ بها ** على وَتِيـــرةِ آداب وآسال*

كما تنبأ البارودي بالثورة قبل حدوثها، حيث رصد الفساد الذي شاع في مصر، وكانت الضرورة تقتضي الإصلاح، يقول:

تنكرت مصر بعد العرف واضطربت ** قواعد الملك حتى ريـع طـائره

فأهمـل الأرض جـرّا الظلم حارثهـا ** واسترجع المالَ خَوفُ العُدْم تاجره

نصح البارودي لكن لم يأخذوا بنصيحته، وكان متحمسا يحرض على الوقوف في وجه الأعداء، يقول:

فيـا قوم هبُّوا إنمـا العمـر فرصـة ** وفي الدهـر طرق جمـة ومنـافع

أصبـرا على مسِّ الهـوان وأنتـم ** عديـد الحصى؟ إني إلى الله راجـع

وكيـف تـرون الذل دار إقـامة ** وذلك فضل الله في الأرض واسـع

أرى أرؤسـا قـد أينعت لحصادهـا ** فأين ولا أين السيـوف القواطـع؟

فكونوا حصيدا خامدين أو افزعوا ** إلى الحرب حتى يدفع الضيم دافع

3- في الهجاء:

الهجاء نوعان:

ا-**شخصي: وهو** ما درج عليه معظم شعراء العربية.

ب-اجتماعي: وهو هجاء تهكمي، يراد به تجسيم عيب من عيوب المجتمع وإبرازه في أبشع صورة بهدف الإصلاح. هذا العيب الاجتماعي قد يتمثل في شخص فيهجوه البارودي مبرزا ذلك العيب بشكل يلفت الانتباه، غير أن الشاعر لا يقصد الشخص بعينه، وإنما هو المساوئ الاجتماعية. ونجد الشاعر يكثر من هذا النوع بقصد إبراز نفاق الناس وعيوبهم، محرضا إياهم على إصلاح تلك العيوب. ومن نوع الهجاء الاجتماعي الذي يذم فيه زمانه ويأسف على تلون الناس في عصره وعدم وفائهم في صداقتهم نذكر قوله:

أنـا في زمـان غَـادِر ومعشـر ** يتلونـون تلـوُّن الحِرِبَـاء

أعداء غيب ليس يسلم صاحب ** منهم وإخوة محضر ورخـاء

أقبحْ بهم قوماً بلـوت إيخاءهم ** فبوت أقبح ذِمّـة وإخـاء

قد أصبحـوا للدهر سُبّـةَ ناقم ** في كل مصدر محنـة وبلاء

واشدّ ما يلقى الفتى في دهـــره ** فقد الكرام وصحبة اللؤماء

هنا نجد البارودي يتناول عيبا اجتماعيا نبه غيه باختصار، مع الإشارة إلى أن له بعض المحطات التصويرية الجميلة في هذا المجال الاجتماعي، يقول واصفا جارة كثيرة الصراخ والصخب:

إلى الله أشكو طول ليلي وجارة ** تبيت إلى وقت الصباح بإعْــوَال

لهـا صبية لا بــارك الله فيهــم ** قِباحُ النواصي لا ينمن على حالِ

ومن هجائه الشخصي الذي يذم الفرد ذاكرا إياه بالصفات قبيحة نذكر قوله:

هجوْتُــه لا بالغـــا لؤمَـــه ** لكنّني كفْكفت من غــرْبِه

فإن أكن قد نِلتُ من عِرضِه ** فإنّني دنّسْتُ شِعـــرِي به

فلا يلومـــن سوى نفســـه ** من سلط الناس على ثلبه

وقد هجا آخر فقال:

وقد تكوّن من لؤم ومن دنس ** فما يغار على عرض ولا حسب

يلتذ بالطعن فيه والهجاء كما ** يلتذ بالحك والتظفير ذو الجرب

كما هجا الحاكم رياض باشا لفساده ومعاداته للحركة الوطنية، غير أن هذا الهجاء الشخصي قليل على الرغم من حنقه وكرهه لأخلاق قومه وعيوبهم، وما ذلك إلا دليل على نزعته الإصلاحية. كان قليلا.

4- الرثاء:

البارودي صادق في رثائه، وقد رثى أصدقاءه وأقرباءه كان قوي العاطفة، خاصة وهو في المنفى، فكان رثاؤه يعج بأنين الأسى والحزن يشكو صروف الدهر. فقد رثى والِدَه الذي توفي وهو صغير السن، كما رثى وَلَدَهُ «علي» الذي توفي قبل منفاه، أما في المنفي فقد فرثى زوجته التي توفيت وهو بعيد عنها يقول فيها:

لا لوعتي تدعُ الفـؤاد ولا يدِي ** تقْوى على ردِّ الحبيب الغادي

يـا دهــرُ فيما فجعتـــني بجليلة ** كانت خلاصة عدتي وعتــادي

إن كنت لم ترحم ضناي لبعدها ** أفلا رحمت من الأسى أولادي

وقد رثى أصدقاءه الأدباء الذين كانت تجمعه بهم محبة وتقدير مثل أحمد فارس الشدياق وعبد الله فكري وحسين المرصفي.

5- المدح:

لم يطن البارودي يمدح من اجل التكسب كما يفعل الشعراء القدامى، بل كان مدحه عفيفا نابع من أعماق نفس تواقة إلى الخير والعدل، اقتصر مدحه على بعض الشخاص الذين توسم فيهم الخير لمصر ولشعب مصر، وهم إسماعيل وتوفيق هذا الأخير الذي مدحه لأخذه بالشورى والعدل، وعباس كذلك لتميزه بالعدل ولأنه عفا عنه وأعاده إلى مصر.

6- الفخر:

يفتخر البارودي بنسبه وحسبه وشجاعته وفروسيته، غير أن هناك مبالغات كبيرة في الفخر تصل إلى درجة الغلو، كأن يزعم أنه وحيد عصره.

7- الزهد:

لا نعثر على كثير من الأشعار زهدية وما كان موجودا فهو، يعكس الحالة النفسية التي تنتابه والتي شعر فيها بنوع من التشاؤم والوحدة مع الشعور بدنو الأجل؛ يقول:

كل حـــيّ سيموت ** ليس في الدنيا ثبوت
حركات سوف تفنى ** ثم يتلوهـــا خفوت
وكــلام ليس يحلــو ** بعده إلا السكــوت

8- الحكمة:

عرف عن البارودي حكم لكنها ليست مبتكره، فهي قديمة مستوحاة من التراث العربي غير أنه صاغها في قالب جديد جزل تخلو من العمق ومن النظرة الفلسفية، سطحية لا تذهب إلى تحليل عمق الحياة والمجتمع.

- **-هنات البارودي وهفواته**

وهي بعض الهفوات التي وقع فيها البارودي غير أنها ليس بالدرجة التي تنقص من مكانته الأدبية والشعرية؛ لكن لا بأس أن نشير إليها وهي:

1-اللغة. استعمال كلمات كثيرة لا توجد في العاجم ولا يعين عليها الاشتقاق الصرفي مثل قوله: «همامة» نفس يريد بها قوة العزم، ومثله «استحس» يريد بها «أحس»، استتلعت يريد بها تلعت أي مدت أعناقها.

وقوله: شعت زجاجة فكري فارتسمت بها ** علياك من منطقي في لوح تصويري

فارتسمت بمعنى رسمت-

2-يخطئ في الأساليب العربية-وهذا قليل-في مثل قوله:

إذا راطنوا بعضا سمعت لصوتهم ** هديدا تكاد الأرض منه تميد

والصواب الفصيح: إذا راطن بعضهم بعضاً.

3-ومن المآخذ اتهامه بالسرقات غير أنها تناص عرفنا أسبابه وهي كثرة حفظه للشعر العربي والقديم منه بالخصوص. فهو يقول:

على طلاب العز من مستقره ** ولا ذنب لي إن عارضتني المقادر

وهو من قول ابي نواسك

على طلاب العز من مستقره ** ولا ذنب لي إن حاربتني المطالب

ومهما يكن فإن الشعر العربي ومن جاء من شعراء بعد البارودي يدينون له بالفضل في بعثه الشعر والعمل على إحيائه في أسلوبه وأغراضه بقوة شعره وجماله وعذوبته، في الوقت الي ساد فيه عقم الخيال، لذا نقول إنه مثل عصره أحسن تمثيل، فكان قدوة لمن جاء بعده من الشعراء.

المحاضرة السادسة.

المدرسة الرومانسية

قبل الحديث عن الرومانسية العربية لا بد من التفاتة قصيرة إلى الحركة الرومانسية في الغرب، مع الإشارة إلى أننا اعتمدنا مرجعين أساسيين في هذا الموضوع وهما:

- الخيال الرومانسي – سير موريس بورا. ترجمة إبراهيم الصيرفي.
- الرومانتيكية– محمد غنيمي هلال.

هذه الرومانسية كانت نتيجة ما عاشه المجتمع الغربي من سوء أحوال ونتيجة هيمنة الطبقة البرجوازية والرأسمالية التي قضت على حرية الإنسان وكرامته، فاستعبدته ضاربة بالقيم الإنسانية عرض الحائط، الأمر الذي حال دون قبول لأدباء لهذا الوضع المتردي، وقد تغذوا بأفكار ذات أصول فلسفية مصدرها هيغل وكانط، على جانب المسيحية التي تشيع فكرة فردية الفنان وغربته في الوجود، ما جعل اللجوء إلى البراري وترك المدن سبيل يمكن من التخلص من هذه القيود التي كبلتهم. في هذا الجو المليء بالغضب ظهر رواد رومانسيون منهم فيكتور هوجوVictor HUGO ولامارتين وألفريد دي موسيه في الأدب الفرنسين وشكسبير وشيلي وكولريدج في الأدب الأنجليزي، وكانت أشعارهم مليئة بالعواطف االجياشة والأحاسيس العميقة، بما فيها من فردية متطرفة وغموض ميتافيزيقي، وكانوا يؤمنون إيمانا قويا وعميقا بأن الشعر لا يكتب إلا عن طريق الوحي الذي يأتي عن طريق الحلم.

وقد تميز هذا التيار بخصائص تتعلق بالمضمون وخصائص فنية، أما من ناحية المضمون فالمدرسة الرومانسية الغربية تتميز بخصائص نوردها على النحو التالي:

1 – طلب الحرية والإغراق في الغنائية.

2–التعبير عن تأزم الفكر والإرادة والقلق والكآبة والتشاؤم.

3–تقديم الخيال عن العقل والهرب من الواقع والالتجاء على الحلم وطلب الانعتاق.

4–الميل إلى الغوامض والخوارق والأساطير مع اتخاذ الطبيعة ملاذًا ومحاورًا.

5–بروز الفردية الرافضة للكلاسيكية بموضوعاتها وأصولها وعبادة الذات والمغالاة في عرض شؤونها.

6–الدفاع عن الضعف الذي قد يتمثل في النبتة والإنسان المضطهد والحيوان، مع الطوق إلى

حياة تسودها المساواة والعدالة والمحبة.

غير انه يلاحظ على الرومانسي الغربي غموضه وانعدام العقلانية في نهجه، فهو يفضل الشعر على الفلسفة والعاطفة على المنطق، والمثالي على الواقعي.

أما من الناحية الفنية، فإنها تنادي بتحطيم القيود والقواعد والتقاليد، وتركز على التلقائية والغنائية والفطرة والسليقة والموهبة والخَلْق.

يحترم الرومانسيون قواعد الكتابة، فالأفكار والمضمون عندهم أهم من الأسلوب، إذ يرفضون التكلف في اللغة.

أما إذا عدنا إلى الرومانسية العربية فإننا نجدها كحال الرومانسية الغربية، فهي ذاتية النزعة من حيث المحتوى مسيطرة على الأعمال الشعرية للإبداع العربي، يمجدون النفس الإنسانية والألم الإنساني والذاتي، يلجؤون إلى الطبيعة.

أما من الناحية الفنية فقد جددوا في أساليب التعبير ونوعوها، فأبدعوا صورا فنية جديدة، كما سخروا اللغة الشعرية لتصوير العواطف المتأججة، وجاء اللفظ موحيا بالمعنى، فتجنبوا التراكيب القديمة الجاهزة وأساليب البيان والبديع، وليس ضعفا بل كانوا يجيدونها ويعرفون أسرارها، أما هؤلاء الشعراء فنذكر على سبيل المثال بشارة الخوري وخليل مطران وأبي شبكة وعلي محمود طه...وغيرهم.

يمكن تلخيص صور التجديد والإبداع عندهم فيما يلي: -

1- الصورة الشعرية:

تجاوزوا الصور القديمة، وذهبوا إلى التحليق بأخيلتهم في آفاق رحبة حرة، فأبدعوا صورا أدبية وشحنوها بعواطف إنسانية حارة تنبض رقة وحماسة.

2- اللغة الشعرية:

تطلب التجديد تطوير اللغة الشعرية، فنجدهم قد استعملوا اللغة المألوفة، القريبة من حياة الناس، ذات التراكيب القوية والمتينة.

3- الموسيقى الشعرية:

شحن الشعراء أشعارهم بغنائية عذبة، حيث اهتموا بالموسيقى الداخلية التي تنجم عن رقة الصياغة وانسجام اللفظ، أما الموسيقى الخارجية الناجمة عن الأوزان العروضية، فتنسجم مع المضمون، فينساب فيها النغم الطلق الرقيق.

4- **الرؤية الشعرية:**

أعطت الرؤية الرومانسية الشعر روحا سلبية حزينة أحيانا، تجلت في التشاؤم والياس والكآبة، ولكنها من ناحية أخرى أعطته روحا إيجابية تجلت في الفرح والتحدي والتمرد والتطلع إلى الحرية، فكانت روح الأدب القومي رومانسية ثورية، خاصة عندما نعرف أنها تنهل من الفكر الديني الإسلامي الذي يدعو إلى العمل مع الأمل في الحصول على ما هو أحسن والتخلي عن التشاؤم لأنه ليس من مقومات الدين الحنيف.

***-نشأة المدرسة الرومانسية وعوامل ظهورها.**

لا يمكن تحديد السنة التي ولدت فيها المدرسة الرومانسية، لأنها لم تظهر بشكل مفاجئ، لكنها ناجمة عن إخفاقات مستمرة لسنوات ذاق فيها الإنسان العربي ويلات كثيرة. غير *أن الدكتور جبور عبد النور يشير إلى أن الإشعاعات الأولى لهذا التيار بدأت تظهر ملامحها* في الدواوين الستة للشاعر اللبناني خليل الخوري الصادرة كلها قبل سنة 1880م، فقد كان على اتصال بالشاعر الرومانسي الفرنسي لامارتين، بذلك يعد من الأوائل الذين فتحوا باب الاطلاع على الآداب الأوربية وبخاصة الفرنسية وأظهر تقاربا بين المدرسة الرومانسية العربية والغربية.

- **1- عوامل ظهور التيار الرومانسي في الأدب العربي.**

ظهور التيار الرومانسي في الدب العربي يرجع إلى عدة عوامل نذكر منها:

أ- تأثيرات الغرب:

وذلك عن طريق البعثات العلمية التي تقصد أوروبا للتزود بالعلوم الجديدة، إذ نجد أنها قد تأثرت بها وعادت تحمل هذا التأثير، حيث اطلع المثقفون العرب على ما توصل إليه الغرب من أسرار الصناعة الشعرية ووسائل التصوير والإيماء، وازداد الأدباء العرب والنقاد -مع الترجمات والمطالعات-بأن تنبهوا إلى أن هناك أغوارا في النفس الإنسانية وأسرارا في الطبيعة

لم يقفوا عليها، وبهذا اثرت هذه التيارات الفكرية والشعورية في تطور الشعر العربي الحديث.

ب-التجمعات الأدبية المجددة.

من هذه التجمعات نجد مدرسة الديوان والتي سميت بالكنز الذهبي، والتي تزعمها العقاد والمازني اللذان كان بين أيديهما مجموعة من المختارات الشعرية الشهيرة التي كتبها الشعراء الأنجليز من الشعر الغنائي الوجداني والتي سميت ب(الكنز الذهبي) فأقبلا عليها يقرأنِها إلى درجة أن ظهر فيما بعد آثار هذه الأشعار في المعاني الشعرية التي تخللت شعر هذه المدرسة.

كما كان للرابطة القلمية بالمهجر بزعامة جبران خليل جبران ورفاقه الفضل الكبير في تحرير الشعر من القيود التي فرضت عليه، وقد ساهمت جماعة أبولو في التطلع نحو الغرب وموازنة آدابه بآداب الشرق، حيث انتظم فيها معظم الشعراء الرومانسيين الذين تبلور على أيديهم هذا المذهب.

ج-المجلات والصحف الداعية للتجديد.

أسهمت المجلات الأديبة في هذه الحركة التجديدية الحديثة، وحملت صفحاتها الأعمال التي أتى بها هذا التجديد.

- **2- الانتقادات التي وجهها الرومانسيون إلى الاتباعيين:**

شنّ أنصار التيار الرومانسي حملات قوية على الأدب الكلاسيكي الذي تزعّم مدرسته البارودي وشوقي، وقد تركز الهجوم على الأغراض الشعرية وقالب التعبير، والصنعة وتفكك القصيدة، ثم امتدّ هذا الهجوم فيما بعد إلى النثر؛ أما النقد فقد تمحور فيما يلي:

أ- الهجوم على الأغراض التقليدية.

حيث كانت الديباجة العربية والتي كان المتمسكون بها قد أجروا حولها تجاربهم أشد عرضة للهجوم، فقد تركز النقد عليها، وهي نقطة ضعف لم يستطع الاتباعيون الدفاع عنها بشكل جاد.

ب- الهجوم على قوالب التعبير.

سخر المجددون من قوالب التعبير الضيقة التي التزم بها التقليديون ولم يتركوها، بالقول إن قصائدهم صورا منسوخة من نماذج الشعر القديم، فقد هاجم خليل ثابت شعر الفخر والغزل

والمدح والرثاء والوصف الذي ورثناه عن الجاهليين، ويتعجب من الشعر الذي لا يزال يصور حدو الإبل وما فعلته رياح الشمال والجنوب بآثار بيت الحبيبة.

ج- الهجوم على الصنعة.

بيّن سليمان البستاني في مقدمته عن الإلياذة زيف الصنعة ونقص فهم التقليديين لحقيقة الشعر، وكذلك فعل أمين الريحاني حين هاجم الصنعة والكذب في الأدب.

د- الهجوم على تفكك القصيدة:

نادي المجددون بضرورة الوحدة العضوية في القصيدة، وذموا تقطع أوصالها واشتمالها على أغراض متنوعة، ذلك ما فعل العقاد في الديوان ومحمد غنيمي هلال في كتابه «النقد الأدبي الحديث»، وكانت نظرية الوحدة العضوية المستوحاة من كولريدج وأرسطو تلْقَى لدى العقاد وغنيمي هلاّل اهتماما خاصا، وهما يقصدان بها إدخال الفكر والمنهجية في القصيدة، وعدم إحلال عضو محل عضو آخر، حتى تكون القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها، يؤدي بعضها إلى بعض عن طرق التسلسل في التفكير والإحساس.

3- امتداد الصراع إلى ميادين النثر:

وصل هذا الصراع بين القديم والجديد إلى ميادين النثر وتجلت في النقاش الذي دار بين الرافعي وطه حسين، حيث تمسك الرافعي بالقيم الموروثة، وربط الصراع الفكري بالدين الإسلامي، ورأى أن أية دعوة للتجديد قد تمس اللغة وتمس المُثُل، ولذلك فهي تمس الدين، في حين يرى طه حسين أن التجديد ضرورة مُلحّة في الأدب العربي ليساير روح العصر[32].

- أبو القاسم الشابي -أنموذجا-

بلغت المدرسة الرومانسية أوجها على يد كثير من الشعراء نذكر منهم الشاعر الرومانسي علي محمود طه في مصر والشاعر إيليا أبو ماضي في لبنان وأبو القاسم الشابي في تونس، هذا الأخير كان نموذجا للمدرسة الرومانسية المتألقة، لذا سنتناوله بالدراسة على اعتبار أنه واحد من أعلام هذا التيار الذين عبروا بأسمى العواطف الممزوجة بالحب والطبيعة،

فمن هو الشابي؟

1- ترجمة حياة الشابي[33]:

هو أبو القاسم الشابي؛ شاعر متميز، واضح الشخصية، عميق الشاعرية، إنساني النزعة، ولد بقرية الشابية بتوزر يوم 1909/02/24م، وكان الولد البكر لأبويه، أجب الوالد ابنه حبا متميزا عن إخوته الذين توالوا بعده، بين بنين وبنات لأنه كان البِكْر، ولأن الوالد تفاءل به إذ عُيّن قاضيا بعد سنة من ولادته، ولما ظهر عليه من نبوغ خاص على طفولته.

الوالد ينتمي إلى جماعات الإصلاح الدينية السلفية، وكان المثقف التونسي الوحيد الذي تتلمذ على الإمام محمد عبده مباشرة في الجامعة الأزهرية بالقاهرة، حيث هاجر خصيصا لهذه الغاية.

عني الوالد عناية خاصة بتربية فائقة لابنه، ففتح له خزائن كتبه، وهو ما يزال طفلا دون العاشرة، فغذاه بالأفكار الإصلاحية والتجديدية التي تجد آثارها واضحة في كتابات الشاعر، لا سيما في محاضراته الاجتماعية والأدبية وفي رسائله ويومياته.

انتقل الشاعر إلى مدينة تونس وهو في الحادية عشر من عمره ليلتحق بالمعهد الزيتوني ذي المناهج الدينية التقليدية.

كان مثابرا على دروسه في الزيتونة بين سنة 1920م و1928م، ثم في معهد الحقوق بين سنتي 1928م وسنة 1930م وتخرج منهما على التوالي، ولأنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية، فغنه انكب على مطالعة الكتب المترجمة إلى العربية، فقرأ روائع الأدب الغربي منها ما ألفه "جوته" و"لامارتين" و"كيتس"، وطالع ودرس بعناية من الأدباء العرب القدامى وبالأخص الشعراء كالمعري وأبي العتاهية والمتنبي، أما المحدثين أمثال طه حسين والعقاد والمازني وكذا شعراء المهجر كجبران خليل جبران، وقد تابع التيارات الفكرية التي تجد صدى بالنشريات العربية الصادرة في ذلك الحين كالهلال والمقتطف والسياسة والبلاغ وغيرها.

توفي والده وكان لتلك الوفاة أثر بالغ في حياة الابن وفي نفسه، وقد عبر عن لوعته وألمه العميق في رسالة وجهها الى صديقه محمد الحليوي ضمنها قصيدة بعنوان "يا موت".

أما الشاعر فقد بدأت سنة 1928م طلائع المرض ترهقه، وقد كانت غير واضحة عليه يغالبها شبابه المندفع ونموه المتواصل...فإذا الأحداث تأتي لتحول الحيوية إلى خمود إنه مرض القلب وتضخمه بحيث صار غير قادر على القيام بوظيفته كشاعر ضعيف البنية، وقد أبل على الزواج من ابنة عمه التي المخطوبة في حياة والده وذلك رغم نصيحة الأطباء له بعدم الزواج.

تدهورت صحته منذ زواجه رغم العلاج المستمر والاستجمام في المناطق الصحية التي نصح بها الأطباء...ثم يحمل الى المستشفى حيث توفي بعد أسبوع في فجر يوم 1934/10/09م، مخلفا ولدين (محمد وجلال).

أهم ما ترك الشابي من أعمال: محاضرة بعنوان: "الخيال الشعري عند العرب" وديوان شعر جاء تحت عنوان: "أغاني الحياة".

ترجمت أشعاره إلى مختلف اللغات، ولعل أسبق المترجمين لأشعاره المستشرق الانجليزي «آرثر بيري» سنة 1950م، الذي ترجم له قصيدتان هما: "أنا أبكيك للحب" و "إلى طغاة العالم".

تغنى الشابي بالحب وأشرك الطبيعة في هذا الغناء الوجداني، وثار على الواقع إيمانا منه بأن الشعر يعبر عن العواطف، ويصور بدائع الكون. وقد بثّ في قصيدته «يا شعر» فلسفته الخاصة في هذا المجال، فهو يمعن في الحديث عن قلبه المتعلق بالحياة.

تتحقق في شعره جميع صور الرومانسية، بما فيها الخروج عن المألوف والثورة على التقاليد الاجتماعية والتعبير عما يجري في الجوانح من صراع عنيف.

انضم الشابي إلى مدرسة أبولو، لكنه انفصل عنها وولّى وجهته نحو المهجر، ثم برزت ذاتيته الخاصة، وأصبح له حدسه ولحنه ومدرسته الخاصة المميزة عن مدرستي المهجر وأبولو، وهي المدرسة التي سماها محمد صالح الجابري «بالثالوث الرومانسي» بتونس. وتقوم مدرسته على الأدب التقليدي متأثرا في ذلك بالعقاد.

***-مكونات الشعر عند الشابي.**

1*-لإطار العام لشعر الشابي:

رغم قصر حياة الشابي فقد تفتقت موهبته في سن مبكرة، ساعدت عليها العوامل الآتية:

أ- عامل موضوعي يتصل بظروف تونس تحت وطأة الاحتلال الفرنسي.

ب-عامل ثقافي يرجع إلى ثقافته وما اطلع عليه من شعر قديم وحديث.

ج-عامل عاطفي يرجع إلى فقدان والده وحبيبته وإصابته بمرض أدى به إلى الموت.

***2-المضمون الشعري عند الشابي:**

يدور شعر الشابي في اتجاهين عامّين هما:

أ – الاتجاه الوجداني العاطفي:

فقد كانت حساسية الشابي قوية، اتحدت مع الخُلُق الشعري لتعطينا أدبا متميزا في ديوانه (أغاني الحياة) ولهذا كانت سمة شعره الأساسية؛ الوجدانية والعاطفة القوية، وقد تشكلت هذه الوجدانية وفق العناصر التالية:

1- **الحب:**

يشكل الحب عنصرا هاما في شعر الشابي، كيف لا وهو الذي أصيب بفقدان حبيبته، وقد شكل الحب له أحزانا متواصلة، يقول:

أيا الحب أنت سرُّ بلائي ** وهمومي وروعتي وعنائي

ونحولي وأدمعي وعذابي ** وسقامي ولوعتي وشقائي

وقد امتزج هذا الحب بالطبيعة، وانصهر فيها، فهو في رايه:

يـملأ الدنيـا فـإني ** صرت في الدنيا أراه

فـإذا مـا لاح فجر **كان في الفجـر سناه

وإذا مـا غـرّد طير **كان في الشدو صداه

وإذا ما ضاع عطر **كان في العطر شذاه

2- **المأساوية:**

فالحب كما يرتبط بالفرح، يرتبط بالحزن والآلام، فأشعاره جِراحات غائرة في وجدانه، أحدثتها النكبات التي توالت عليه، فهو يقول:

صاحٍ إن الحياة أنشودة الحزن ** فرتـــل على الحيـاة نحيبي

إن كاس الحياة مترعة بالدمع ** فاسكب على الصباح حبيبي

ثم يقول:

ليس في الدهـر طائــر يتغني ** في ضفاف الحياة غير كئيب

خضّب الاكتئاب أجنحة الأيام ** بالدمــع والــدم المسكــوب

وعجيب أن يفـرح النــاس في **كهف الليالي بحزنها المشوب

يا قلب تجـرع اللّوْعَـة المــرة ** مــن جـدول الزمــان الرهيب!

3- الوحدة والتفرد:

تفعت هذه الكآبة الحزينة بالشاعر إلى التغني ونُشدان الوحدة. يقول:

وأودُّ أن أحيا بفكرة شاعر ** فأرى الوجود يضيق عن أحلامي

إلا إذا قطعت أسبابي عن ** الدنيا وعشتُ لوحدتــي وظلامي

ويقول أيضا في قصيدة الأشواق التائهة:

يا صميم الحياة! إنـــي وحيـــد ** مدلج تائـــه. فأين شروقك؟

يا صميم الحياة! إنـــي فـــؤاد ** ضائع ظامئ. فأين رحيقك؟

يا صميم الحياة! قد وجم النايُ ** وغَــامَ الفضا. فأين بروقك؟

4- القلق والموت:

وإذا تأملنا أشعاره في ديوان «أغاني الحياة»، نجده يعاني من القلق والخوف والموت، فقد خطف الموت حبيبته ووالده، ويهدده هو نفسه، فيخاطب الموتَ قائلا: في قصيدة (يا موت):

يا موت قد مزقت صدري ** وقسمت بالأرزاء ظهري

ويكفي أن نتعرف على أسماء بعض القصائد من ديوانه لنعرف أسس اتجاهه الوجداني، فنجد أسماء مثل (من وراء الظلام–مأتم الحب–الكآبة المجهولة–الدموع – الأشواق التائهة – أغنية الأحزان – المساء الحزين...).

ب – الاتجاه الوطني.

تناول الشابي قضايا تونس متغنِّيًا بالحرية وآلام الإنسانية، وقد تمثل اتجاهه الوطني في العناصر التالية:

1- **الدعوة الى الحياة والحرية:**

فهو يقول في **قصيدة إرادة الحياة:**

إذا الشعب يوما أراد الحياة ** فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بُدّ لليــل أن ينجلــي ** ولا بد للقيـد أن ينكــسر

فالشابي يركز في مفهومه للحرية على إرادة الشعب في التحرر، وعلى عمله وتحركه، ولهذا تميزت قصائده بالتغني بالشعب، بل إن لغته نفسها ببساطتها تقرب الشاعر من الشعب.

2- **النزعة الإنسانية:**

والملاحظ على الشابي أيضا أنه لا يقتصر في حديثه على تونس حدها، بل تطبع ديوانه نزعة إنسانية تخاطب الإنسان حيثما كان، يقول:

وقالت لي الأرض لما سألت ** يا أم هل تكرهين البشر!

أبارك في الناس أهل الطموح ** ومن يستلذ ركوب الخطر

3- **النزعة الغنائية:**

فالشابي حين يخاطب الشعب وينادي بالحرية، فإن شعره يبقى عاطفيا طافحا بالصدق والإحساس، ولهذا لا نجد في شعره تلك الخطابية الحماسية التي نلمسها عند الكلاسيكيين، كما لا نجد في شعره مواكبة الأحداث وتسجيلها بقدر ما نجد نزعة غنائية عاطفية، فهو يعاتب شعبه ويشارك معه كل الطبيعة:

سألت الدجى: هل تعيد الحياة؟ ** لمـا أذبلتـه ربيــع العمـر

فلـم تكلـم شفــاه الظلام ولـم ** تترنــم عــذارى السحــر

وقــال لي الغـــابُ في رِقّـة ** مُحبّبَـةٍ مثـل خفْق الوتَــر

يجيء الشتاء، شتاء الضبــاب ** شتاء الثلوج شتــاء المطـر

فينطفئ السحر سحر الغصون ** وسحر الزهور وسحر الثمر

لقد انصهرت ذات الفنان الشاعر مع ذات شعبه فأعطتنا أنشودة وطنية تناقلتها كل السماع، ألا وهي (إرادة الحياة)، فما هو إذن الشكل الفني الذي يطبع شعر الشابي؟

*** 3 – الشكل الفني في شعر الشابي:**

لا ننطلق من مفهوم يفصل الشكل على المضمون، إذ هذا ما يدفعنا إلى القول بأن الشكل عند الشابي يتحدد بالمضمون والعكس يبقى صحيحا، ولعل الاتجاه الوجداني عنده قد حدد لنا اتجاهه الشكلي المنبعث عن النزعة الرومانسية التي تظهر معالمها على المستويات التالية:

ا-الحلول في الطبيعة.

في شعر الشابي تندمج الطبيعة بذات الشاعر لتصبح ذاتا موحدة لا يمكن الفصل بينها، وتصبح هذه الطبيعة تتحدث من خلال الشخاص وباسم الشعب أيضا، يقول:

ودمدمت الريح بين الفجـــاج ** وفوق الجبال وتحت الشجر

إذا مـــا طمحت إلى غايـــة ** ركبت المنى وخلعت الحذر

وقالت لي الأرض لما سألت: يا أمُّ هل تكرهيـــــن البشر؟**

أبارك في الناس أهل الطموح ** ومن يستلذ ركـــوب الخطر

وألعن من لا يمـاشي الزمان ** ويقنع بالعيش عيش الحجر

هو الكـون حي يحب الحيـاة ** ويحتقـــر الميت المنـــدثر

ويبقى الخيال الشعري عند الشابي رومانسيا له اتصال وثيق بالطبيعة حيث تمتزج فيه مع المال والحب، «ولعل مثالية الشابي لم تتضح مثلما تفتحت في قصيدته المشهورة صلوات في هيكل الحب ففي هذه القصيدة صورة شفافة رقيقة للمرأة وكأنها امرأة تجيء من عالم ملائكي سحري لم يعرفه البشر.»[34]، يقول الشابي:

عذبة أنت كالطفولـة كالأحـــلام ** كاللحـن كالصبـــاح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمراء ** كالـــورد كابتســـام الوليـــد

أنت أنشـودة الأنـــاشيد عنّـــاك ** إلـــه الغنـــاء ربُّ القصيد

أنت أنت الحيـاة في رقة الفجـر ** وفي رونـــق الربيع الـوليـد

أنت دنيا من الأنـاشيد والأحـلام ** والسحـر والخيـال المديـــد

ب-الألفاظ الشعرية:

يتبن عند معاينة المعجم الشعري الذي ينهل منه الشابي فإننا نجد أغلبه معجما رومانسيا، تكثر فيه كلمات الفجر، السماء، النور، الضياء، القدس، المعبد، الغاب، الأحلام، الخيال؛ وهي مجموعة من الأوصاف التي يلصقها الشاعر «بالأنت» حبيبته، فالطفولة وابتسامات الوليد تعني الوداعة، والأحلام تعني الخيال واللحن يعني نشوة السمع والصباح يعني الأمل، والسماء الضحوك والليلة القمراء تعني الفرح الذي أحسه الشاعر، وكلها أوصاف تشارك

فيها الحواس، السمع والبصر والحس، فهي إذن لغة جديدة ليست كالتي اعتدنا سماعها في الشعر الكلاسيكي.

ج-الموسيقى:

يأتي النغم الموسيقي ليشكل إيقاعا جميلا داخل النص الشعري عن طريق تكرار الكلمات والحروف وتلاحقها المكثف داخل النص. يقول الشاعر:

من وراء الظـــلام ** هديـــر الميـــــاه

قد دعاني الصبح ** وربيـــع الحيـــــاة

لـم يعد لي بقـــاء ** فوق هذي البقاع

الـــوداع الـــوداع ** يا جبـال الهموم

د-البساطة والوضوح:

تقترب قصائد الشابي من الوضوح الشعري، وتبتعد عن كل تعقيد لأنها تأخذ مادتها من الحياة والطبيعة لا من المعاجم والقواميس، فاللغة الشعرية عنده عذبة شفافة واضحة، إنها نتيجة الوحدة الفنية التي تعبر عن الوحدة النفسية التي ينطلق منها الشاعر في صدق وعفوية.

ومنه يمكن القول إن الشابي قد أعطى كل ما يملك من صدق عاطفي نابع من أعماق النفس المتألمة، ويقول عنه الدكتور كاظم في كتابه دراسات في الأدب العربي أعطى الشعر في المرأة والعواطف والإنسانية، فنسجه من قلبه ومن روحه ومشاعره، فجاء هذا الشعر واضحا شفافا ينطلق من معاناته الوجدانية الذاتية ومن معناة شعبه تحت نير الاحتلال، ويلخص لنا عبد السلام المسدي شاعرية الشابي بعمق قائلا: «انعكست كل هذه الخصائص على شعر الشابي فاءت به أدبا خالصا بقلقه، صافيا بحيرته، عنوان الطبع الأصيل، ووجْهَتُه تحت ما في الذات الموجعة، فكان أدب التحدي للأنماط الزائفة بغية إقامة دعائم لقيم الحق، وكان أدب الرفض الخلاق...»[35].

المحاضرة السابعة:

- الشعر العربي المعاصر – مفهومه ومسيرته التاريخية-

ليس سهلا أن نضع تعريف دقيقا وواضحا ومحددا لمفهوم الشعر، خاصة الشعر العربي الذي شمل الحياة بمختلف تعقيداتها، لكن الشعر في أساسه حركة فنية في قلب الحياة يأخذ فاعليته منها، كما يأخذ قدرته على التأثير والنفاذ من خلال قدرتها على الاستمرار.

لذا فالشعر إبداع فني يأخذ صورته واتجاهه من خلال مجموعة من التجارب التي يعيشها الشاعر في زمان ومكان وبيئة خاصة.

ونظرا لعدم توقف حركة الزمن وتعقد قضاياها، فلا تأخذ طابعا موحدا لا في ظاهرها العام ولا في وجهها الخاص وهي تلتحم بالشاعر، فإن طبيعة الشعر في معناه وأهدافه تتغير من جيل إلى جيل، ومن شاعر إلى شاعر آخر، ومنه فإن مفهوم الشعر يختلف من قصيدة إلى أخرى، لذا فإن كل قصيدة لها كيانها المستقل والمنفرد، متميز بقوانينه الفنية التي يكتسبها من داخله، وهي تتكئ على التجربة الشعورية التي انبثقت منها.[36]

غير أن القدامى لم يكونوا يملكون هذه النظرة العميقة لكُنهِه. ونحن نحاول أن نتناول هذا المفهوم للشعر من خلال آراء بعض النقاد والشعراء.

1. **مفهوم الشعر.**

ظهر مفهوم جديد للشعر العربي نتيجة التطور الذي عرفه، ولم يكن القدامى قد اهتدوا إليه، فقد ظل يعمق أصوله في التراث حتى خلق حدا فاصلا بين القديم والجديد؛ وقد كان المفهوم القديم يتمثل في التعرف العام والمأثور وهو: «الشعر هو كلام المقفى الموزون»، غير أن المعاصرين أضافوا إليه قول الزهاوي:

إذا الشعر لم يهززك عند سماعه"" "" فليس خليقا أن يقال له شعر

أو قول شوقي في شرح هذا «الهز»:

والشعر إن لم يكن ذكرى وعاطفة"" "" أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

لذلك كان الشعر حتى منتصف القرن العشرين صناعة تهدف إلى هز الوجدان والعقل

عن طريق الوزن والقافية، وكذلك تحريك العاطفة والذكرى والحكمة؛ وهي رؤية تجعل الشعر يحمل مهمة تعليمية وإخبارية أو وصفية مثله مثل النثر.

أما المفهوم الحديث للشعر فهو فن، هذا الأخير لا هدف له سوى التعبير الجميل عن الذات في لحظة الرؤيا والكشف، إنه شعور يخاطب العقل ولكن لا يخضع لقوانين هذا العقل يغوص في عمق الوجود وأسراره « ليكشف بالحدس والرؤيا أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى، وهو يتوسل إلى ذلك اللغة ولذلك كان الشعر لغة، أي وليد مخيلة خلاقة لا تعمل عملها الفني إلا باللغة، وهي مادته وجوهره وهي شكله ومضمونه معا، فلا انفصال بينهما في عملية الخلق ولا تغليب لواحد منهما على آخر، ولا خضوع إلا لطبيعة العمل الفني الذي يفضل حريته ويكره التشويش والفوضى[37]».

كما يؤكد البعض الآخر على أن الشعر فن ورؤية ثم تناسق وتنظيم كله في إيقاع وترنيم، يقول عدنان حسين قاسم: « الشعر أيضا رؤية فنية متفردة ومنغمة تنغيما فنيا متناسقا ومنتظما في إيقاعات خارجية ، وترنيم داخلي يجعل التركيب اللغوي مقصودا في ذاته يتعذر ترجمته أو نقله إلى تركيب لغوي آخر لأن هذه التراكيب في كليتها مرتبطة ارتباطا عضويا بالرؤية الشعرية، تلك الرؤية التي لا تنبع من صورة ولا من تركيب، ولا تتمثل في صورة أو تركيب مستقلين إلا بالقدر الذي ينتميان فيه إلى الصورة الكلية التي تحمل في مساماتها روح العمل الشعري[38]».

ومن هذا المنطلق نشأت حركة شعرية أعطت دفعا قويا مكن الشعر العربي من أن يكون في مرتبة عالية وأن يساير آداب الشعوب الأخرى في هذا المجال، وسمى بعظهم هذه الحركة بحركة الشعر الحر، وآخرون فضلوا تسميتها بحركة الشعر الجديد على اعتبار أن الحداثة في الشعر العربي ظهرت ملامحها منذ مطلع القرن العشرين، عند شوقي وخليل مطران الذين مروا بالرابطة القلمية وجماعة أبولو وجماعة الديوان.

ومهما كانت التسمية فإن الحداثة في الشعر إبداع جديد يخرج عن القديم وما نراه اليوم جديدا

سيصبح غدا قديما، والحقيقة أن نظرتنا الى الأشياء وإلى الحياة هي التي جعلت تعابيرنا غير مألوفة.

إن الحداثة في الشعر تفترض بروز تجربة فريدة تظهر في المضمون كما تظهر في الشكل، ترقى إلى مستوى يتجاوز الأفكار والمعاني المشكلة في الصور الخارجية والألفاظ البيانية إلى مستوي الشوق الذي يظهر بمختلف صوره المتناقضة بين الحياة والموت.

والحداثة ليست في الشعر وحده بل هي موجودة في كل شيء، والأساس المهم هو ما وراء تلك الأشياء وهو ما نسميه بالعقلية، وبالتالي فإنك يمكن أن تكون ذا عقلية حديثة أو العكس، فأنت تأخذ بالجوهر لا بالمظهر.

نخلص إلى القول بأن الحداثة لا تعتبر مذهبا بل هي حركة إبداع تساير الحياة في تغيرها الدائم بتغير الأزمنة وكلما تغيرت نظرتنا الى الحياة سارع الشعر الى التعبير عن ذلك بطرق خارجة عن المعهود والمألوف[39].

2-مفهوم القصيدة:

لا يستطيع أي شاعر أن يخبرنا ما يدور بخلده ويكتبه، غير أنه وبمجرد الانتهاء من كتابة قصيدته، يجد نفسه بعيدا عما أخبرنا به في ورقته، والسر في ذلك هو أن القصيدة كما -يقول يوسف الخال-«هي خليقة فنية جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير فما هي معنى محض وما هي مبنى محض، بل معنى ومبنى»[40].

لذلك كانت أصالة الشاعر مرهونة بعاملين اثنين هما:

1 - قواعد اللغة وأصولها.

2-الأساليب الشعرية المتوارثة في تاريخ هذه اللغة الأدبية.

ويقع للشاعر أن تكون قصيدته مبذولة جامدة، إن تمسك بهذين العاملين، أو تكون كلاما لا قيمة له إن خرج عنهما، والأصح أن يأخذ الشاعر لنفسه قدرا من الحرية - على الرغم من امتلاكه لناصية اللغة ومبادئ الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة عبر تاريخها الأدبي، فيطوع كل ذلك بأن يكسبها من شخصيته فيها، وبذلك يهتدي الشاعر بملكة الشعور

التي تسدد خطاه خلال عملية الإبداع وهو ينتقي الألفاظ والتعابير الملائمة والتي تنبهه حين يكون قد تجاوز حدود حريته في توظيف تلك اللغة لأنها نظام يعتمد على قواعد وأصول لا يمكن أن يكون في غنى عنها، وهذا ينطبق كذلك على الأسلوب لكونه نظاما قائما على بعض الأسس الضرورية، وإخضاع المبنى له يفصل الشعر عن بقية أنواع الكلام. إن فردية الشاعر وفرادة عمله تتحققان بقدرته على إنشاء لغة جديدة وطريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة، فالأصول عامة، وأما الفروع وثمار هذه الفروع فهي الفردية والفرادة في القصيدة الناجحة ليست تلك التي تنسب إلى التراث الشعري بل تغيير لغوي وشعري لهذ التراث.[41]

إن القصيدة بناء موضوعي ذو معنى مستقل –على الرغم من كونها تجربة الشاعر–هذا البناء يتميز بالتضمين وتلاقي الأضداد والتلميح، فبالتضمين تكتسب القصيدة الجدة والطرافة، وتعالج القضايا في ضوء تعقيداتها الحقيقية، وبتلاقي الأضداد تكتسب القصيدة التوتر والزخم وترتفع عن مساق الكلام العادي، وبالتلميح تكتسب القصيدة الضبابية والسرية اللتين تثيران في القارئ حب الاطلاع والتشوق والتحدي والمغامرة في المجهول[42].

كل ذلك يكون عن طريق اللفظة التي تأتي في الشعر لتكون حاملة لمعاني ذات دلالات وأبعاد جديدة، لذلك كانت اللغة في معنى الشعر، لا في مبناه فقط، فاللفظة في الشعر تحول دون المعني المباشر الذي نجدها تدل عليه في النثر، غير أنه بإمكان القارئ أو الناقد أن ينفذ إلى جسمها عن طريق النقص الموجود فيها –ككل قصيدة–فيعيد إنشاءها لنفسه، إذ لا يوجد عمل فني في غاية الكمال.

مر على الأمة العربية زمن كان فيه الابداع وقفا على ما أنتجه الجاهليون والإسلاميون والأمويون والعباسيون من إبداع فني، تغلبت فيه كفة الشعر على النثر وذلك للميزة التي اكتسبها هذا اللون من الإبداع، جعلت المعجبين به يقبلون عليه بشغف قراءة وممارسة. ولعل ذلك كان بسبب ما يحدثه هذا الشعر في نفس قارئه، غير أنه ومع تطور الأزمنة وانفتاح الأمم على بعضها بفعل التثاقف سمح لكثير من الأدباء العرب من أن يطلعوا على ثقافات الاخرين بفضل

تمكنهم من لغات هذه الأمم ولا أدل على ذلك من شعر البياتي في العراق، لكن هذا لا ينفي وجود محاولات أخرى في الأقطار الأخرى كمصر ولبنان وسوريا[43].

عملت جماعة أبولو على التجديد في شكل القصيدة العربية في بداية 1930م، وما يلاحظ على محاولاتهم أنها كانت أقرب الى الشعر المرسل منه إلى الشعر الحر، ولعل عدم إقبال القراء والمثقفين على هذا النوع من الشعر يعود إلى عدم تعودهم على هذا النمط من الشعر الذي ما يزال في بداياته الأولى لم يحقق القبول الذي تجده القصيدة العمودية ولعل السبب يعزو إلى جدة هذا النوع من الشعر الذي كان أقرب إلى الشعر المرسل.[44] وعلى الرغم من ذلك جاءت محاولات هي أقرب إلى ما سمي بالشعر الحر نذكر على سبيل المثال قصيدة "الشراع" للشاعر السوري خليل شيبوب التي نجد فيها مقطوعة حافظت على تفعيلة مكررة يقول فيها:

هدأ البحر رحيبا يملأ الأفق جلالا
وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا
وبدا فيه شراع
كخيال من بعيد يمشي
في بساط مائج من نسج عشب
أو حمام لم يجد في الروض عشّا
فهو في خوفٍ ورعبٍ

كما ترجم علي أحمد باكثير مسرحية شعرية «روميو وجولييت» سنة1936م، ولم يعتمد فيها على بحر واحد ولا بعدد محدد من التفعيلات، كما استمر في كتابة مسرحية جديدة تحت عنوان "السماء" أو "أخناتون ونفرتيتي" التي نشرت سنة 1943م والتي صور فيها وقوف فرعون ضد كهنة آمون وبشر بالحب والسلام. وقد عدت هذه الأعمال نموذجا مهما في الشعر الحر لكونه قد اعتمد البحر المتدارك –لا غير–في كل العمل لكنه لم يتقيد بعدد التفعيلات.

ولم تقف هذه المحاولات عند شعراء أبولو في ترجمة المسرحيات أو كتابتها بل هناك

محاولات تالية لها، منها قصيدة لويس عوض المسماة" كاريالیسون" نشرت في ديوانه سنة 1947م بمصر، بالإضافة إلى قصيدة فؤاد الخشن التي نشرها في مجلة الأديب سنة 1946م، إذ لا تختلف هذه الأخيرة عن أي قصيدة حرة كتبت بعد سنة 1947م.

وبهذا تكون حركة الشعر الحر التي انتشرت بعد عام1947م مسبوقة بمحاولات جماعة أبولو وباكثير ولويس عوض وفؤاد الخشن وغيرهم.

- فهل كان لهذه التجارب تأثير في تجارب رواد الشعر الحر؟

تنكر نازك الملائكة أن تكون قد تأثرت بتجارب شعراء أبولو وهم يعودون إلى الشعر الحر وتقول: "إنها لم تسمع بهذه المدرسة إلا في بداية الخمسينيات"[45]، كما تتأسف على إطلاقها اسم الشعر الحر على الشعر الجديد الذي كتبته سنة 1947م، لأنه يختلف عن النماذج التي كتبتها جماعة أبولو، وسموها بالشعر الحر أيضا.

ويتحدث معظم الشعراء عن المذاهب الأدبية الأوربية الحديثة، وتجارب الشعر الحر في الأدب الأوربي. لكن لا يمكن تصور أن حركة الشعر الحر مقطوعة الجذور بالتغييرات التي طرأت على شكل الشعر العربي في العصر الحديث على يد الشعراء المهاجرين وجماعة أبولو وغيرهم، بل إن بعض الباحثين يرجع هذا التأثر إلى فترة زمنية أبعد من العصر الحديث بكثير.

وعلى العموم فإن تلك المحاولات التي سبقت عام1947م كانت تجارب فردية لم تستطع أن تكوّن تيارا شعرياً يستقطب اهتمامات الشعراء وميولهم كما حدث بعد هذه الفترة.

- **الشعر الحر بعد سنة 1947 م.**

صار الشعر الحر في هذه الفترة ظاهرة تلفت النظر بتوسعها في الوطن العربي، بعد أن تجاوز فيها الشعراء مرحلة التجريب في الأشكال إلى مرحلة تحقيق الانسجام بين الشكل والمضمون، كما خطوا خطوة كبيرة في الاقتراب من لغة الحياة اليومية، واستخدام الرمز والأسطورة والحوار الداخلي.

يختلف الباحثون حول أول من كتب في هذا الشكل الجديد سنة 1947م، تقول

نازك الملائكة:" إن بداية حركة الشعر الحر كانت في العراق، بل من بغداد نفسها، وأن أول قصيدة تنشر منه هي قصيدتها "الكوليرا" التي كتبتها في 1947/10/27م وعبّرت فيها عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الكوليرا في ريف مصر، وتقول: «إن ضرورة التعبير هي التي ساقتها إلى ضرورة ابتداع هذا النمط الشعري"[46]. تقول نازك الملائكة في مطلع قصيدتها»[47]:

سكن الليل

أصغِ إلى وقع صدى الأنّاتْ

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأمواتْ

صرخاتٌ تعلو، تضطربُ

حزنٌ يتدفق، يلتهبُ

يتعثّر فيه صدى الآهاتْ

إلى أن تقول:

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشينْ

في صمت الفجر، أصِخْ أنظرْ ركب الباكين

وفي الوقت الذي تتحمس فيه نازك لريادة الحركة الشعرية الجديدة، هناك شاعر آخر ينافسها في هذه الريادة، هو بدر شاكر السياب الذي صدر له ببغداد ديوان "أزهار ذابلة" في منتصف شهر ديسمبر، وفيه قصيدة حرة بعنوان" هل كان حبا" ويحتمل أن يكون قد كتبها قبل أشهر من شهر ديسمبر، وهذا يعني أن السياب سابقٌ في قصيدته لنازك الملائكة. أما هي فتقول: "المهم أن قصيدتي نشرت قبل قصيدته، ولم تكن لبدر شاكر السياب–رحمه الله–إذ ذاك أية معرفة، فلا هو اطلع على قصيدتي عندما نظم قصيدته، ولا أنا قرات قصيدته عندما نظمت قصيدتي، وإن كلا منا نظم قصيدته على انفراد."*

ويبدو أن الشاعرين متقاربين في محاولتهما من حيث الفترة الزمنية، ولعل ذلك يرجع إلى أن كلا منهما كان يقرأ الشعر الانجليزي ويتأثر به؛ كما تقول نازك الملائكة.

يقول إحسان عباس عن تجربة السياب الأولى: "إنها لم تنشق عن الشكل القديم إلا انشقاقا جزئيا طفيفا لا يوحي لأحد من الناس بالجدة"[48].

ولم يواصل السياب في السير على منهجها إلا بعد عام 1949م، في حين أن نازك الملائكة أصدرت ديوانها الثاني (شظايا ورماد) سنة 1949م، وكان معظمه يجري على هذا الشكل، وقدمت له بقدمة نقدية تدل على وعيها بأبعاد الطريقة الجديدة وقوانينها، تقول في مقدمة ديوانها:"...الأديب الذي سنتفق على تسميته «مرهفاً»، لا بد أن يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمة وحديثه، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل، بحيث يتهيأ له حس لغوي قوي، لا يستطيع معه إن هو خلق، إلا أن يكون ما خلق جمالا وسموا. فإذا خرق قاعدة، أو أضاف لونا إلى لفظة، أو صنع تعبيرا جديدا، أحسسنا أنه أحسن صُنعاً، وأمكن لنا أن نعد ما أبدع وخرق، قاعدة ذهبية"[49]، وبينما كانت نازك مندفعة في السنوات الأولى من كتابتها للشعر الحر، نجدها تتراجع فيما بعد، وتتشاءم من مستقبل هذا الشعر، على خلاف السياب الذي طور فنه الشعري وأثر في معاصريه والجيل التالي له، أكثر مما أثرت نازك الملائكة، وربما يعود ذلك إلى طبيعة المضامين السياسية والاجتماعية التي طرقها السياب، ولم يظل حبيس الألم والشكوى كما فعلت نازك الملائكة.

والواقع أنه لا يمكن لقصيدة واحدة أو شاعر واحد يستطيع أن يحدث هذا الانقلاب في الذوق والتفكير، فقد تلا نازك والسياب كل من عبد الوهاب البياتي الذي صدر له ديوان «شياطين وملائكة» سنة1950م، و"سعدي يوسف" و"كاظم جواد" وغيرهم.

وفي الوقت الذي كانت تنمو فيه حركة الشعر الحر في العراق، كانت تولد حركة مماثلة لها في مصر والشام والأقطار العربية الأخرى، غير أنه لا بد من الإشارة إلى أن هؤلاء الشعراء لم يتجهوا إلى الشكل الجديد نتيجة عجز عن النظم بالقالب القديم، لأنهم بدأوا شعراء عموديين

وأصدر بعضهم أثرا شعريا من الشكل القديم قبل البدء بكتابة الشعر الحر، ولكن هذا لا ينفي وجود متشاعرين استغلوا بعض المزايا في الشعر الحر ليُخفُوا ضعفهم وقصورهم، ومن هنا ظهرت بعض النماذج الغثّة التي تُحتسبُ على الشعر الحر وهي ليست منه.

- **تسمية الشعر الحر:**

أطلقت نازك الملائكة على نموذجا الأول اسم الشعر الحر ولكن كثيرا من النقاد اختلفوا معها حول هذه التسمية، وراحوا يطلقون تسميات أخرى مختلفة، يقول الدكتور عبد الواحد لؤلؤة بأن هذه التسمية أطلقت لأول مرة على ديوان "أوراق العشب" للشاعر الأمريكي "ولتمان" سنة1855م، ثم قلده شعراء في أمريكا وأنجلترا وفرنسا، ومن المعلوم أن هذا الشعر لا يعتمد على الوزن والقافية الموحدة، ولما كان الشعر العربي لا يخلو من الوزن ولا يتحرر نهائيا من القافية، فهو يقترح أن نسمي نموذجنا العربي الجديد ب(**العمود المطور**)، لكن آخرين سموه ب(**الشعر المطلق**)، و(**الشعر الحديث**) و(**شعر التفعيلة**)، إلى غير ذلك من التسميات.

ويظهر لنا أن إطلاق اسم الشعر الحر على هذا النمط الجديد قد أدى إلى كثير من الالتباس، بسبب أن أغلب القراء يعتقدون ان هذا الشعر خارج عن قوانين الشعر العربي كلها، وذلك هو السبب الذي جعل نازك الملائكة تتأسف على إطلاق هذه التسمية، أما السبب الثاني فهو أن جماعة أبولو كانوا يطلقون هذه التسمية على نماذجهم التي كتبوها في حين أنها تختلف عما كتبته نازك وغيرها بعد سنة1947م[50]ذلك أن هذه التسمية هي ترجمة حرفية للمصطلح الأوروبي Freeverse)) الذي يطلق على الشعر الخالي من الوزن والقافية.

أما الشعر المنطلق والحديث فلا يخرج عن الشعر العمودي الذي يكتب في هذه الأيام، ولأن أصحابه باستطاعتهم أن يطلقوا عليه تلك التسميات، ذلك أن الانطلاق والحداثة وقفا على الشكل الجديد، غير أنه يبدو للكثيرين أن تسمية "شعر التفعيلة" هي الأقرب إلى الصواب، لأن هذا الشعر لم يتحرر من التزامات الوزن والقافية اللتين عرفتهما القصيدة العربية(العمودية) مع بعض التحرر من الشكل القديم لحاجته إلى التشكيل الموسيقي الذي تستدعيه الحالة النفسية.

- **دوافع ظهور الشعر الحر.**

يمكن حصر الدوافع التي أوجدت هذا النوع من الشعر فيما يلي:

أولا: إن الانفتاح الذي عرفه المجتمع العربي في العصر الحدث على الثقافات الغربية، مع ما قدموه من ترجمات بعض هذه الثقافات إلى اللغة العربية، كما يلاحظ ازياد هذه الترجمات بعد الحرب العالمية الثانية واطلاع كثير من الشعراء على هذه الآداب الغربية بلغتها الأصلية لتمكنهم من اللسان الغربي، إذ ظهر ذلك جلياً في كتاباتهم بعد الحرب العالمية الثانية خاصة عندما قرأوا "ت، س، أليوت*" و"عزراباوند" و"كيتس" و"إدقار الان بو" و"أراكون"، غير أن هذا التأثير لم يكن مجرد تقليد، بل كان استجابة لحاجة حاجة نفسية غذاها اطلاعهم على هذه الأدب الغربي بما فيه الشعر.

ثانيا: قد يرى البعض بأن الرتابة التي تفرضها القصيدة العمودية مع خطابيتها والتزاماتها، كلها تدعو الشاعر إلى أن يطيل التعبير من أجل الوصول إلى نهاية البيت الشعري، كما أنهم أحسوا أن تعقد التجربة المعاصرة يتطلب الوفاء بها، باللجوء إلى وسائل تتيح للشاعر أكبر قدر ممكن من الحرية التعبيرية، ناهيك عن ميل الشاعر الحديث إلى تغليب المضمون دون الشكل، الذي يرى فيه أنه شكل ثابت تُصَبُّ فيه المضامين لا غير وتتحدث نازك عن ضيقها بالشكل العمودي، بخلاف نظام التفعيلة الذي أتاح لها الحرية والتفرغ للفكرة مستشهدة بالمثال التالي من شعرها تقول:

يداك للمس النجوم
ونسج الغيوم
يداك لجمع الظلال
وتشييد بيت بها في الرمال

ثم توضح تقول: "تراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟ ألف لا...فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران، فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملأ بها المكان"[51].

وليكن هذا رأيها الذي يعبر عن إعجابها بالشكل الجديد، غير أنه لا يمكن أن نقول

إن كل من كتب بالشكل القديم يتكلف المعاني من أجل ملء الفراغ، كما تقول الشاعرة، بل أن المسألة تعود في الأساس إلى موهبة الشاعر، وتمكنه من فنه، وإننا لنجد بعض الشعراء من أصحاب الشعر الحر يلجؤون إلى ملء الفراغ بالتراكيب الجاهزة، ويبقي دائما أن الشعر الحر يتيح للشاعر حرية أكبر للتخلص من هذه التراكيب الزائدة.

ثالثا: إن العواقب الوخيمة التي جرتها الحرب العالمية الثانية وما جرته على الإنسانية من دمار وخراب وقلق ويأس واستغلال للشعوب، كل ذلك دعا الإنسان العربي والشباب بالخصوص إلى أن يقف وقفة تأمل وشك في قيم هذه الحضارة بداية، وثانيا أنه لا بد من التمرد على أساليب هذه الحياة وعلى طرق التفكير وأشكال الفن بعد ذلك، دون أن ننسى ما خلفته تلك الحرب من نكبة العرب في فلسطين، فهي الشوكة التي غرست في صدورهم ما زاد الشعراء إحساسا باهتزاز قيمهم وتضعضع في كيانهم، الأمر الذي أثر في الأشكال الأدبية كذلك وقوانينها.

- **مسيرة الشعر الحر.**

عمل الشعراء على شكل القصيدة الحرة واهتموا بالكتابة فيها، مع مراعاة المضمون الذي يجب أن يتخذ الشكل لخدمته، كونها بداية لم تترسخ فيها القواعد التي تستند عليها، وبعدها صدرت مجلة الآداب اللبنانية سنة 1953م، التي تعنى به، وتناصر المهتمين بالكتابة في هذا الشكل الجديد، وأخذت القصيدة العمودية في الاختفاء شيئا فشيئا من هذه المجلة، كما انتهجت مجلة "الثقافة الوطنية" نفس النهج، وفتحت ذراعيها لهذا الشعر الحر، وتلتها بعد ذلك صحف ومجلات في الوطن العربي.

غير أنه يلاحظ عدم الاستجابة في بادئ الأمر لهذا الشكل الشعري الجديد، لأنهم أُلِفُوا القصيدة العمودية منذ زمن طويل؛ تقول نازك الملائكة: " وما كاد الجمهور العربي يتسامع بالدعوة حتى أسرع إلى رفضها، وأساء الظنّ بها، واتهمها، وكانت أحب التهم إلى قلوب المعارضين أن الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبات الأوزان العربية."[52]

***-صدور مجلة – شعر-.**

ظهر مثقفون – بعد مرور حوالي عشر سنوات – وأصدروا مجلة أطلقوا عليها

اسم(شعر) وكان من أقطابها يوسف الخال، وأدونيس*.هذه المجلة جلبت إليها عددا كبيرا من الأنصار والمحبين منهم خالد سعيد ومحمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا، توفيق صائغ، فؤاد رفقة وغيرهم، غير أنه يلاحظ على حركة شعر هذه كانت منجذبة إلى الحضارة الأوربية عموما، وبما وصلت إليه من إبداع فني خاصة، وكان لشعرائها اطلاع جيد على الثقافة الأوربية خاصة وأنهم يجيدون لُغاتِها، وقد دعوا إلى الرفض المطلق للتراث بشكله ورؤيته الفكرية، واتجهوا إلى قصيدة النثر معلنين تمردهم على القصيدة العربية، معتبرين أن هذا السبيل الوحيد الذي يخلصهم من الرتابة القديمة[53] ، بل أفرغوا الشعر من وظيفته الاجتماعية وعزلوه عن الارتباط بأي زمان ومكان؛ يقول أدونيس في مقالته (محاولة في الشعر الحديث):« على الشاعر المعاصر لكي يكون حديثا حقا أن يتخلص من كل شيء مسبق ومن الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها»[54].

وعموما فإن شعراء القصيدة الحرة يؤكدون على أنها ليست خروجا أو ثورة على نظام القصيدة العربية أو رفضا لها، بل هو تطوير لقيمها وأصولها. وفي المقابل أعلنت مجلة "شعر" بكل وضوح رفضها المطلق للغة والقيم الشعرية والفكرية الموروثة، وبهذا عرضت نفسها للرفض من طرف الجمهور الذي لم يتجاوب بعد مع هذا الشكل الجديد من الشعر الحر الذي صدمته به كنمط مدبر أتى على كل أصول الشعر كفن وتراث فكري وحضاري.

- **الشعر الحر بعد هزيمة العرب في جوان سنة1967م:**

أخذ الشعر الحر نهجا جديدا نتيجة تأثره، فطُبع بطابع خاص نتيجة الحزن والكآبة والانكفاء على الذات لدي الكثير من الشعراء نتيجة ما حل بهم من هزيمة " بل إن بعض الشبان اعتبر أن العالم قد مات في عام 1967م وتحولت الأرض العربية أنقاضا وخرائب، وراح ينعب على أطلالها البوم والغربان"[55].

ونجد من جهة أخرى شعراء يفضحون صانعي المأساة فاتحين باب الأمل أمام الإنسان العربي المهزوم في وطنه المغتصب، فكان شعر المقاومة الفلسطينية.

غير أن الملفت للانتباه في هذه المرحلة هو طبيعة الصورة الشعرية التي تشكلت فيها القصيدة بعد جوان، فتجاوزت ما قعّدتْ له نازك الملائكة من حيث الالتزام بوحدة الضرب، ورفض التدوير والتشكيلات الثمانية والتساعية، واستخدام البحور الثمانية الصافية فقط، حيث اعتبرت ذلك من عيوب الشعر الحر، غير أنهم اعتبروا ذلك من مزاياه، ولم يعد الخلاف قائما حول الشكل الشعري لأن التجديد هو ثورة على التعبير

ومنه لم يعد الشعراء يلتزمون مدرسة شعرية معينة كالواقعية أو الرمزية أو السريالية، بل مالوا الى الاتجاه التكاملي الذي يأخذ منه الشعر أفضل ما في المدارس الأخرى، فيتجنب الشرح والتفسير ويعمد إلى التركيز والتصوير، شأنه في ذلك شأن الرمزيين على طريقة المدرسة التصويرية، وتمازج لدي بعض منهم الرومنطيقية مع الواقعية، والشعر السريالي* بالشعر الوجودي، بل ذهبوا إلى اعتبار الاتجاه التكاملي أحسن منهج يستقون منه ما يفيدهم في التركيز والتصوير، حتى وقع تمازج بين الرومنطيقيين والواقعيين، والسرياليين بالوجوديين، وكان أن تطور غالبية الشعراء الرواد نذكر منهم: خليل حاوي، صلاح عبد الصبور، أدونيس، سعدي يوسف، عبد الوهاب البياتي، بلند الحيدري، بالإضافة إلى الشعراء الذين جاؤوا بعدهم أمثال محمود درويش، خليل خوري، أمل دنقل، وغيرهم .

المحاضرة الثامنة:

- العوامل الموضوعية والتاريخية لظهور حركة الشعر الحديث(الحر) -

أولا-ظهور حركة الشعر الحديث.

كانت حركة الشعر الحديث كاستجابة لعوامل عرفها العالم العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وما أحدثته من دمار للعالم الإنساني، حيث تزعزعت القيم والمعتقدات. وبمجرد توقف هذه الحرب فتح العالم العرب عينيه على مخطط جيد استهدف تقسيم فلسطين ثم احتلالها من طرف الصهاينة سنة 1948م، فكانت هذه الحادثة بمثابة شوكة في صدر العالم العربي، ومع مرور الزمن بدأ هذا الإنسان العربي يحشد قواه من أجل الثورة على الاستعمار وما أوصله لهم من أوضاع متخلفة، وقد كان الجيل الذي عايش هذه الأحداث يختلف عن الجيل الذي جاء بعده، بما يملك من رؤية وفكر ساير التجربة الاشتراكية التي أخذت بدورها تزرع مبادئ الثورة والتمرد على الوضع المتردي الذي يعيشه العالم العربي بالخصوص.

لذا كان لزاما على هؤلاء المثقفين أن ينتقوا طرقا أدبية يعبرون بها عما يطمحون إليه، غير أنهم لم يسايروا في نهج التراث الذي عرفوه، بل اتخذوا أشكالا جديدة تتنافى والقديم، كل ذلك تحت راية ما يسمى التحرر من ربقة الاستعمار، في مطلع القرن العشرين حيث بدأت التجربة الاشتراكية تتغلغل في أوساط المثقفين حاملة معها مبادئ الثورة والتمرد.

وأمام هذه المتغيرات كان لا بد من إعادة النظر في طرق التعبير الأدبية، بحث لا تكون استكمالا للتراث بل كانت ثورة جذرية رفعت راية الجديد في وجه القديم وذلك تحت راية الحداثة، لأن ما وصل إليه المجتمع العربي من انهيار بسبب عوامل داخلية وخارجية، ذلك ما حتم على أن يساير التجديد ويتفاعل مع حركة التطور هذه من خلال ما يسمي بالشعر الحر.

ثانيا-أسس حركة الشعر الحديث.

أ-الشعر الحديث والتراث.

نظرا لما يملكه الشعر من مكانة في الأدب العربي، ونظرا للبدايات الجزئية التي تتناول جوانب الشكل والمضمون دون الخروج على أسس ثورية ترفض الخروج -طبعا عن جوهر الشعر وأسسه منذ العصر الجاهلي غير أن الرؤية الجديدة للماضي، ترفض الخضوع للماضي،

ولهذا كانت الأصالة عندهم لا تعني تقليد الماضي. في أشكاله، ولكن توظيفه فقط في جوهره وروحه، والتراث عند الشعراء الجدد كان نظرة شاملة الى فترات التاريخ جميعها على أنها سلسلة تكمل بعضها البعض. لهذا كان التراث يعني الحضارة البابلية والآشورية والفينيقية والفرعونية والإسلامية واليونانية وغيرها من الحضارات الإنسانية المختلفة والتي هي جزء من الماضي، والشاعر لا يرتبط بنظرة قومية أو دينية.

ب-الشعر الحديث والثقافة الإنسانية.

لم يكن الشعر العربي الحديث مرتبطا بالغرب فقط، بل كان إبداعه إنسانيا ليس مقصورا على فئة أو جنس دون آخر، بل كان كل مجال تأثر يعنيه، فكان الشاعر الجديد يغذي تجربته الشعرية من مختلف المنابع الإنسانية المعاصرة، وكان أهم المؤثِّرين في الشعراء الجدد الشاعر الإنجليزي "إليوت" «Elliot» في شكل القصيدة وفي توظيف الأسطورة في الشعر، وتأثروا بالشاعر الشيلي "بابلو نيرودا" والشاعر الإسباني " لوركا " والشاعر التركي "ناظم حكمت" لالتزامهم بقضايا المجتمع والثورة.

كما تأثروا بالشعراء الفرنسيين نذكر منهم "بودلير" و"مالارميه" خاصة في الصورة الشعرية والخيال، ومما سبق يمكن ملاحظة مدى التعامل مع المفهوم الإنساني المعاصر.

ج-الشعر الحديث والواقع العربي.

أحدث شعرنا العربي الحديث طفرة في الانتقال من تلك الغنائية أو الذاتية الرومانسية، إلى رؤية عميقة وشاملة لا تجزئة فيها، فهي ثورة تستمد جذورها من ثورة حضارية شاملة، ومن "جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، هكذا هي الأصالة والمعاصرة بالنسبة للشاعر العربي الجديد، فهي تعمق في فهم الواقع الذي يعيش فيه بمختلف أوجهه وبكل حرارته.

ثالثا-قضايا ومضامين الشعر الحديث[56].

حطم الشعر الحر نظرية الأغراض الشعرية كالمدح والغزل والرثاء.... فأصبحت القصيدة في مضمونها تجربة شعرية أو رؤية فكرية وهذين الموضوعين ما هما إلا رؤية متكاملة

تجمع بين الشكل والمضمون في وحدة تعبر عن رؤيا جمالية وفلسفية وفكرية تنطلق من الواقع، وإن تجربة الشاعر تتجاوز الحيز الضيق الى أن تكون تجربة إنسانية عامة.

يطلق الشاعر الحديث من رؤية فكرية أساسها أن الكون يخضع لجدلية الموت والحياة، فإذا كانت الحضارة العربية تعيش مرحلة موت، فلا بد من أن تبرز الحياة من جديد، فإذا كان الموت هو واقع الحاضر العربي، فإن الحياة هي رؤيا المستقبل، لذا كان إيمان الشاعر الحديث قويا بالتحول والاستمرار، هذه التجربة التي عبر عنها أدونيس في ديوانه" كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار الليل" إذ هو يحس بالحياة، يقول:

إنني لحظة المعجزات

لحظة الموت والحياة

وحضارتنا في رؤيته حضارة الوت تنتظر الولادة من جديد

ثم يقول:

أنا الدم النافر من حضارة ذبيحة

وارضنا في الثلج والحرارة أرملة تجر نهدها

كخرقة، كأنها لم تعرف البكارة ولم تذُق نحُولَة الزمان

مما سبق يتضح أن قضية الموت والحياة قد احتلت مكانة بارزة في شعر بدر شاكر السياب الذي آمن بالبعث العربي، لكن ذلك في رأيه يتطلب التضحية، فهو مطالب بالتضحية من أجل أن تولد حضارة جديدة يطمح إليها الإنسان العربي؛ يقول في قصيدة "النهر والموت":

أود لو غرقت في دمي إلى القرار

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة، إن موتي انتصار

كما يلاحظ على السياب أنه وظف رموزا أسطورية يريد بها التعبير عن جدلية الموت والحياة، كالمسيح الذي يرمز به إلى التضحية والبعث من جديد، بعث الحضارة العربية، وعشتار آلهة الخصب. يقول في" المسيح بعد الصلب"[57]:

كنت بدءا وفي البدء كان الفقير
مُتْ، كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم
كم حياة سأحيا: ففي كل حفرة
صرت مستقبلا، صرت بذرة
صرت جيلا من الناس: في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطرة.

أما عبد الوهاب البياتي فقد تمكن من معرفة الواقع وفهمه من خلال تجربة الحياة والموت، فهي تعني عنده الثورة والتغيير بالنضال لا غير، يقول:

لابد أن تنهار
روما، وأن يبعث من هذا الرماد نار
لا بد أن يولد من هذا الجنين الميت الثوار

رابعا–التراث والمعاصرة:

التراث يقصد به كل ما ابتدعته المجتمعات في حركة صيرورتها عبر التاريخ، أما المجتمع العربي فيظهر منذ العصر الجاهلي حتى بداية مرحلة الاستعمار بما يتضمنه من قيم فنية وأخلاقية محفوظة بشكل من الأشكال، فالتراث تسمية فيه مما هو منير وما هو مظلم في تاريخنا، هذا التراث الذي برز الاهتمام به منذ أن نشأ تواصل بيننا وبين الأوربيين مختلف الأشكال، ما أدى إلى ظهور تيارات مختلفة كل له منظوره الخاص، أما التيارات فمنها التيار السلفي، والتيار التجديدين والتيار الجدلي التاريخي[58].

وهذا التيار الأخير أهمها وأحدثها، لما تميز به من الانتقائية والرفض، إذ أن مفكرا مثل "روجي قارودي" ينصح العرب – في محاضرة مشهورة ألقاها في القاهرة – أن يبنوا اشتراكيتهم على أساس من عقلانية ابن رشد، ونظرية ابن خلدون في الاجتماع...ومثل هذه النصيحة تتجاوز النظرة الموضوعية الى حركة التاريخ ن وتحكّم فيه النزعة الذاتية، فتلغي عقلية معرفتنا له وتُوقِعنا في الانتقائية.

وبين الانتقائية التي يحضنا عليها "روجي قارودي"، وبين القطيعة مع التراث – إلا في

جوانبه السلبية وهي انتقائية في اتجاه آخر –كما يريد العروي. يقف المنهج المادي الديالكتيكي الصحيح المتمثل في (إعادة امتلاك التراث على أساس من أدواتنا المعرفية التقدمية المعاصرة...إعادة التراث إلينا بصورة جديدة تختلف عن صورته التي تقدمها الطريقة السلفية الرجعية)، وهذه الصورة(هي الصورة المعبرة عن الإنسان العربي في تاريخيته الشاملة: ماضيا وحاضرا ومستقبلا، أي عن موقفه الفاعل والمنفعل في حركة التاريخ...في هذه الصورة نرى المجتمع العربي الإسلامي للعصر الوسيط في حركته الدينامية، حركة التحول والصيرورة التي تنبع من قوى الإنسان العربي الإسلامي ذاته، لا من قوى غيبية تحكمه بجبرية صارمة مطلقة ...تنبع هذه الحركة من فعل القوى الاجتماعية المنتجة، ومن الأشكال التاريخية المعينة للصراع بين هذه القوى ذاتها وبين القوى الاجتماعية الأخرى ؛(الإقطاعية، التجارية، الثيوقراطية*) المسيطرة اقتصاديا وسياسيا والتي كانت تحاول دائما فرض سيطرتها كذلك ثقافيا وإيديولوجيا، إن هذه الصورة الواقعية الصحيحة للتراث المستمدة من أصوله الاجتماعية الحقيقية، هي في الوقت نفسه صورة ينعكس فيها الحاضر كذلك بوجه ما لأنها تنطلق من التحليل العلمي المعاصر، وتنطلق ثانيا من المواقف الإيديولوجية الثورية داخل حركة التحرر الوطني العربي الحاضر، ومن مقتضيات تطورها وصيرورتها مرحليا، واستراتيجيا، كل ذلك يعني في الأخير، أن عملية استحضار **التراث** على هذا الوجه تؤدي مهمة مزدوجة، هي من ناحية أولى: تكشف عن جوهر الظاهرات التراثية في موقعها التاريخي الحقيقي. ومن الناحية الثانية تكشف عن جوهر العلاقة الموضوعية بين حركة حاضرنا وحركية التراث وفاعليته في موقعه التاريخي ذاك...

إن هذا الكشف المزدوج يضيف الى الحركة الثورية الحاضرة، أبعادا تاريخية تضفي على أبعادها المرحلية الراهنة أصالتها العريقة التي هي بمعناها الحقيقي وحدة الحركة التاريخية بين الحاضر والماضي)[59]، ومع أن غايتنا من هذه الدراسة هي مقارنة نشوء القصيدة القديمة،

وظروف استمرارها، بظروف نشوء القصيدة الحديثة (الحرة) وتوضيح المبرر التاريخي لكل منهما، إذ أن إيضاح عوامل الصراع المعاصر وتفصيلاته في مختلف المجالات الفكرية والأيديولوجية والاقتصادية ولاجتماعية والسياسية، يشكل مدخلا لابد منه لإضاءة أوضاع القصيدة الحديثة(الحرة) على بنيتها الشكلية والفكرية، بالتالي انعكاسها على الوضع التاريخي للإنسان العربي.

ومن يمكن القول إنه بالرغم ضعضعة الاستعمار للبُنى الاجتماعية والفكرية العربية وفي تراثها الذي هو حصيلة الماضي، فإنه يبقى بقي مستمراً في الوجد بسبب تكيف مختلف بنى الاقطاعية مع الرأسمالية ومع المرحلة الاستعمارية بصفة عامة.

إن إعادة امتلاك التراث تتطلب تجاوزه، كما تتطلب المعاصرة قدرة مستمرة على التعبير عن طموحات العربي في عصر شديد التقلب كثير التحول، وسرعان ما تتحول فيه الظاهرات إلى نقائضها نتيجة التغير في بعض حدودها الموضوعية، بفعل الديناميكية الهائلة للحياة الإنسانية المعاصرة.

<u>خامسا</u>: قضايا الشكل في الشعر الحديث.

قضايا الشكل في الشعر الحديث تتطلب فهم الشكل الفني لهذا الشعر، بما فيه ممن الكتابة الشعرية الحديثة وعناصرها الجمالية وخصائصها الشكلية هي جميعا السائل الوحيدة تقنيات لمعرفة قراءة هذا الشعر فهم، وعليه لا بد من معرفة الخصائص الفنية لهذا الشعر؟

أ-قضية اللغة وظاهرة الغموض.

عمل الشعر الجديد على نزع غبار التقليد التي استهلكت وأصبح يدور في دوامة التكرار والاجترار، وأصبح هذا الشاعر المعاصر يستعمل اللغة استعمالا جديدا يخرجها كلمات تبتعد عن المتعارف عليه في التراث وتتركب تركيبا جديدا، يقول أدونيس:

واليوم لي لغتي ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي

وهكذا يجعل بدر شاكر السياب الكلمات تتركب في علاقة جديدة؛ يقول في قصيدة(خذيني):

خذيني أطير في أعالي السماء

صدى، غنوة، كركرات، سحابة

خذيني فإن صخور الكآبة

تشد بروحي إلى بحر بعيد إقرار

من هذه المقطوعة نفهم أن الشاعر يريد الهروب إلى السماء بعيدا عن مظالم ومآسي الأرض، نجده يعارض بين السماء والتي هي غنوة وتعني الحس السمعي، وكركرات (أي صوت طفل) وتعني الوداعة، والسحابة وتعني المطر والماء، ولكن الصخور تشد روحه إلى أعماق البحر. فهذه التراكيب اللغوية الجديدة هي التي أدت إلى اتهام الشعر الحديث(بالغموض) غير أن هذا الاتهام خاطئ اتخذه التقليديون سلاحا للطعن في مناصري القصيدة الحرة، أما الغموض فهو ناتج عن تخلف القارئ عن الشاعر الذي خلق مفاهيم جديدة تخلف عنها القارئ ولم يستوعبها لأنه بقي في محبوسا في مفاهيم التراث ولغته لم يستطع استيعاب هذه اللغة الجديدة، إن منطق الخيال يختلف عن منطق العادة التي تستعمل الكلمة استعمالا مألوفا منطقيا، أما لغة الشاعر الجديد فإنها لا تخضع للمنطق، وإنما تخضع للخيال، فهي تخلق عالمها الخاص.

فاللغة الرمزية تستوجب فهما جديدا للعلاقة بين الكلمات، غير أن ثمة سؤالا يطرح نفسه إذ لماذا يخلق الشاعر الجديد علاقات جديدة بين الكلمات؟ إنه يرجع أساسا إلى نوعية الصورة الشعرية التي يعبر بها الشاعر الحديث.

ب-الصورة الشعرية في الشعر الحديث(الحر).

الشعر الحديث تعبير بالصورة وكل كلمة أو جملة لا تأتي بمعناها الحقيقي بقدر ما تأتي مجازيا. إن لغة الشعر الحديث لغة خيالية وكل قصيدة تخلق عالمها الخاص بألوانه وأشكاله، ولا تأتي هذه الصورة لتجميل الأسلوب أو توضيح المعنى، وإنما لها وظيفة الإيحاء والتعبير عن الدلالات التي يحملها النص وهي صورة مترابطة متكاملة تتخلل كل أجزاء القصيدة، وليست جزئية كما هو الشأن في الشعر القديم، ولنأخذ بعض الأمثلة عن طبيعة

الصورة الشعرية من أشعار بدر شاكر السياب، يقول واصفا "حفار القبور"[60] في المساء:

في زهوة الشفق الملوّن حيث يحترق النهار
في عودة الرعيان أشباحاً يظللها الغبار
في ساعة الشوق الكئيب إلى شواطئَ كالضبابِ
وإلى أكُفّ مُخلصاتْ،
وإلى أغان مُبهمات هائمات في شِعابِ
أنأى من الأصْداءِ... تغشاها نجومٌ ساهماتُ

نلاحظ هذه الصورة الشاملة للمساء، فهو يعطي صفة الزهو للشفق، وللنهار الاحتراق وعودة الرعيان كالأشباح، وما يبعثه المساء من شوق كئيب إلى شواطئ الضباب أي الحلم، وأكف مخلصات أي الحب، ويصف حفار القبور يبتعد مع الأصداء تخللها النجوم.

إنها صورة كلية تشكل جزءا من بنية القصيدة، وتبعث فينا احاسيس نفسية عميقة، أما الشاعر السياب الذي فقد أمهُ يظهر أثره في نفسه، فيشبه المساء بطفل فقد أمه في قصيدة "أنشودة المطر"، فهو يقول:

تثاءب المساء
والغيوم ماتزال
تسِحُّ من دموعها الثِّقال
كأن طفلاً بات يهذِي قبل أن ينام
بأن أمه التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال
قالُوا له بعد غد تعود
لابد أن تعود
وإن تهامسَ الرِّفاقُ أنها هُناك
في جانبِ التلِّ تنامُ نومَة اللحود

ج-الأسطورة والرمز:

يلجأ الشاعر الحديث إلى التعبير بالرمز أو الرمز الأسطوري، إذ يقد تجربته في أسلوب رمزي، لا يعبر عنما يعيشه بلغة مباشرة وإنما يلجأ إلى رموز وأساطير قديمة يصف فيها تجربته ولا يعني هذا أنه يأتي بها عبثا، بل يأخذ منها معناها الإنساني الخالد، فمثلا حين يوظف شخصية هارون الرشيد لا يقصد الشخص لذاته بل قد يكون بالنسبة له رمزا للحضارة وبالنسبة لآخر رمزا للتجبر والسلطة وهكذا. فالأسطورة تأخذ دلالتها من سياق النص لا خارجه. وقد تعددت الرموز في الشعر الحديث؛ فمثلا المسيح يرمز الى التضحية أو البعث من جديد، وعشتار آلهة الحب ترمز إلى ولادة الحضارة من جديد، وكذلك تموز آلهة الخصب أيضا. وسيزيف قد يرمز إلى عذاب الإنسانية.

ولكي نفهم طبيعة الرمز والأسطورة، نورد بعض الأمثلة من قصيدة بعنوان" المومس العمياء"[61] للسياب وهو يصف الليل يقول:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون، إلى قرارة.. مثل أغنية حزينة

وتفتحت كأزاهر، الدفلى، مصابيح الطريق

كعيون "ميدوزا " تحجّرَ كل قلب بالضغينةْ

فقد استعمل "ميدوزا" وهي في الأسطورة اليونانية تحوِّل كل من تلتقِي به عينَاها إلى حجر.

المحاضرة التاسعة.

- المدارس الأدبية -

لم تتوقف دعوات الشعراء إلى التجديد في القصيدة العربية الحديثة في كنف الرومانسية التي أطلقت العنان لمبدعيها، وكان أن نتج عن ذلك النشاط الدؤوب ظهور ثلاثة مدارس تشترك جميعها في خدمة هذا التوجه، أما المدارس فكانت مدرسة الديوان ومدرسة أبولو ومدرسة المهجر.

ا- مدرسة الديوان:

وكان من نشطائها عبد الحرمان شكري وإبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد. وقد لوحظ على شكري في شعره ميله إلى التأمل الوجداني والاستبطان الذاتي، أما المازني فقد غلبت عليه الروح الرومانسية. وعموما يمكن أن نلخص خصائص مدرستهم في نقاط نوجزها فيما يلي:

1- يكتسي شعرهم الطابع الإنساني، بعيدا عن الانفعالات النفسية.
الغوص في المعاني وجوهر الأشياء هدفه الوصول إلى الحقيقة.
2- تجنب كل عمل فيه زيف أو تكلف.
3- قبول الشعر المرسل، مع قبول تعدد القافية في القصيدة الواحدة.
4- البقاء على الوحدة العضوية لما لها من أهمية في الحفاظ على تلاحمها ووحدتها التي تحافظ بدورها على المعنى الذي يُكسِب القصيدة قوتها.

5- صدق الشاعر في نقله المعاني التي تتصل بالفكرة، فتكون واضحة بقدر صدقه الفني الذي دفعه إلى نظم قصيدته.

وإذا عدنا إلى رواد هذه المدرسة فإننا نجد عباس محمود العقاد الذي بقي صامدا يدافع عن مذهب هذه المدرسة، على الرغم من أنه كان لا يحبذ الخروج عن شكل القصيدة العمودية العربية، وبالتالي لا يميل إلى القصيدة الحرة، ولا يضعها ضمن الشعر. وعموما جماعة الديوان تعتبر أن الشعر "صورة صادقة لنفس صاحبه"[62].

ب – مدرسة أبولو:

تشكلت مدرسة جديدة باشتراك مجموعة من الأدباء والنقاد والشعراء، ذلك سنة 1932م، وكان رائدها أحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه وكامل الكيلاني وأحمد مكرم وغيرهم، كما عين أحمد شوقي رئيسا على هذه المدرسة، غير أنه لم يستمر فيها بسبب الوفاة بعد بضعة أشهر فخلفه مطران خليل مطران. تميز شعر هذه المجموعة بعدة خصائص وهي بمثابة مبادئ تبنتها الجماعة نوجزها فيما يلي:

1- السمو بالشعر وجعل رسالته شريفة.

2- مسايرة الحركات الفنية في ميدان الشعر.

3- مراعاة مكانة الشعراء الاجتماعية الكريمة، مع الرفع من مستوى حياتهم المادية.

لذلك نجد هذه الجماعة قذ اعتنت بمجموعة من القيم الفنية نوجزها على النحو التالي:

1 – **التجربة الشعرية:**

حيث تكون نابعة من أعماق الشاعر الذي يتفاعل مع الموضوع بصدق، دون تكلف أو تملق.

2- **الوحدة العضوية:**

فهم يرون أن القصيدة لا تكتفي بالموضوع الواحد، بل لابد من وحدة عضوية تتفاعل عناصرها تفاعلا داخليا وفي نسق موحد ليصل إلى إنتاج موضوع قوي، ونمثل لذلك بمقتطف من قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي يقول فيها:

أعطني حريتي أطلـــق يـديَّ.* إنني أعطيت ما استبقيت شيَّ

آه من قيدك أدمى معصمي* . لم أبقيه ومـــا أبقـــى عليَّ
ما احتفاظي بعهودٍ لم تصنها.* وإلام الأســـر والدنيا لديَّ
أين من عيني حبيبُ ساحرٌ .* في نبـــل وجـلال وحيـــاء
واثق الخطـــوة يمشـــي ملكاً .* ظالم الحسن شهي الكبريـــاء
عبق السحر كأنفـــاس الربى.* ساهم الطرف كأحلام المساء

غير أن جماعة الديوان يرون أنه لا وحدة عضوية إلا بتوفر الإحساس والعاطفة والشعور[63].

3 –الصورة الأدبية.

اعتنت هذه المدرسة بالصورة الفنية دون غيرها من الألفاظ والتراكيب إذ ترى فيها النمط الوحيد الذي يستطيع ان يترجم ما في أنفسهم من تجارب عميقة إلى المتلقين، لذلك يقول إبراهيم ناجي عن الصورة:" وأما الصورة فنعني بذلك أنك حين تقرأ لشاعر قطعة من شعره يكون الشيء وكأنه مرسوم أمامك بوضوح شديد ومجسم بارز اتجاه نضرك"[64]، ويقول أيضا علي علي مصطفى صبح:" الأسلوب التصويري في مذهب الصوريين هو من مظاهر التطور في الأدب الأوربي الحديث، ويبني الصوريون مذهبهم على أن الأدب يجب أن يكون صورا متلاحقة مضغوطة. وقد بالغوا في الضغط لصورهم وتفننوا حتى حملوا الكلمة صورا مجتمعة لا صورة واحدة، وقادهم ذلك إلى الرمزية.

4– الإيحاء في اللفظ:

ترى جماعة الديون أنه لا بد من يكون اللفظ في الصورة موحية متعدد المعاني، وأن تكون الكلمة مشعّة محملة بمجموعة من الدلالات، ذلك أن كثرة المعاني في الكلمة الواحدة تكسب القصيدة الخلود وتبقي حية في نفس كل قارئ يفسر ها حسب ذوقه وسعة اطلاعه وعمق فكر، وإلا لم بقيت قصائد شيكسبير وغير ممن اهتم بوحي الألفاظ، ولنا في قصائد الشابي نموذجا حيا وذلك في مناجاته يقول:

أنت يـا شعر فلذة من فـــؤادي * تتغـــنى وقطعـــة من وجـــودي
فيك ما في جوانحي من حنيـــن * أبـــدي إلى صميـــــم الوجود
فيك ما في طفولـــتي من ســلام * وقنـــوع وغبطـــــة ومعـــود
فيك ما شبيـــتي مـــن أمـــتـــان * باسمـــــات ومن غـرام سعيد

فيك ما في شبيبـــتي من قنـــوط * مدلهـــمّ وحيـــرة وجمـــــــود

أنت يـا شعر صفحة من حيـاتي * أنت يا شعر قصة من وجودي

أنت يا شعر إن فرحت أغاريدي * وإن رانت الكآبـــــــة عودي

5-الهيام في الطبيعة. أحب الشعراء الطبيعة وسكنوا إليها لما وجدوا فيها من هدوء وسكينة، تعوضهم عن صخب المدينة فهاموا فيها يناجونها ويحدثونها عما يشعرون به من ضجر فتجيبهم بوداعتها وسحر جمالها، يقول محمود غنيم:

نبهوني لدى السحر نبهوني

وضعوني على النهر ودعوني

أنا والماء والشجر في سكون

أملأ السمع والنظر بالفنون

ثم أفضي إلى القمر بشجوني

6-البناء الفني.

يظهر عليهم تأييدهم للشعر الحر والشعر المرسل، كما لم يعارضوا تعدد الوزن والقافية في القصية الواحدة، كما نال الشعر القصصي عندهم والأقصوصة الشعرية نصيبا من الاهتمام، بالإضافة إلى تحررهم من عموما في الشكل وخلافا لما كانوا عليه في البداية من الخصائص التي اتسم بها شعرهم من مذهبي "الفن للفن" و"الفن للحياة" وهي انطلاقتهم الأولى التي كانت تهدف إلى التحرر من قيود الكلاسيكية.

ج- مدرسة المهجر:

كانت هجرة بعض الأدباء والشعراء إلى الخارج وبالخصوص إلى الأمريكيتين بدافع التخلص من مضايقات الحكم التركي، وكذا الهروب من التجنيد الإجباري ومضايقات الأنظمة التي كبتت الحريات هذا بالإضافة إلى ما كان يراودهم من رغبة في الوصول إلى تجديد فكري عميق يساير ما يصبون إليه الأمر الذي جعلهم ينشؤون رابطتين للأدب العربي هما:

ا. **الرابطة القلمية** : وهي التي أسسها عبد المسيح حداد سنة 1920م، وانظم إليها رواد آخرون نذكر منهم جبران خليل جبران، ميخائل نعيمة وأيليا أبو ماضي ونسيب عريضة وغيرهم.

ب- العصبة الأندلسية: وهي التي أسسها ميشال معلوف.

عملت هاتان الرابطتان على إظهار الأدب العربي للغربيين الذين لا يعرفون عنه إلا القليل، كما أنهم تأثروا بالأدب الغربي في مذاهبه الحديثة وكان بسبب عدة عوامل نذكر منها:

1 – اطلاعهم على الثقافات الغربية بما فيها الاتجاهات الأدبية الحديثة لديهم، وكذا تلك النزعات الروحية والتأملية.

2- قدرتهم على التجاوب مع الشخصيات الغربية.

3- الشعور بالحنين إلى وطنهم الأصل الذي لديهم ذكريات فيه.

4- الاعتزاز بعروبتهم وبتراثهم الأدبي الغني.

وعموما يمكن تلخيص خصائص أدبهم في النقاط التالية:

1- **النزعة الروحية:**

تشكلت لديهم هذه النزعة الروحية نتيجة تأثرهم بالفلسفة الغربية إلى جانب ما عرفوه من فلسفتهم الشرقية، ثم تمردهم على النزعة المادية وتخليص الذات منها إلى فضاء أرحب يحررهم من تلك الماديات؛ يقول ميخائيل نعيمة:

هل أنت من الأمواج جئت * هل أنت من البرق انفصلت

أم من الرعـــد انحـــدرت * هـــل مـن الفجـــر انبثقت

أم من الشمس هبطـــــت * هـــل مـــن الألحـــــان أنت

2- **النزعة الإنسانية:**

تميز أدبهم بأنه إنساني لا وجود فيه تعصب لدين أو مذهب أو جنس، فهم خالص للمجتمع الإنساني على حد سواء، يقول جبرا خليل جبران: " أنت أخي وأنا أحبك، أحبك ساجدا في جامعك، وراكعا في هيكلك، ومصليا في كنيستك، فأنت وأنا أبناء دين واحد هو الروح"[65]. ويقول إيليا أبو ماضي:

إن نفسا لم يشـــــرق الحي فيها * هي نفس لم تدْرِ ما معاها

أنا بالحب قد وصلتُ إلى نفسي * وبالحب قــد عرفــتُ الله

3- الحنين إلى الوطن.

يحن كل مغترب إلى وطنه مهما بعد، ويشتد هذا الحنين كلما ركن الفرد إلى نفسه، فما بالك بالشاعر المرهف الحس، يقول ندرة حداد في هذا الصدد:

أيها الاتي من الأوطان * والأوطـان حلوة

لم أجد عنهــا وإن طال * زمان البعد سُلوة

وطني أصبح منذ فارقته * في القلب جذوة

4 – **النزعة القومية.** لم يغفل المهاجرون عن أوطانهم، فهم دائما في اطلاع على ما يجري في أوطانهم. يفرحون بفرحه ويتألمون لما يرونه من استعمار جاثم على صدورهم، لذلك هم يبذلون في سبيل إيقاظ الوعي لدى شعوبهم، مع تنبيه الضمير العالمي لمظالم الاستعمار، يقول إلياس فرحات:

إنا وإن لم تكن الشام ديارنا * فقلوبنا للعــرب بالإجمال

بِنـَا ومازلنـــا نشاطر أهلهــا * مُرّ الأسى وحلاوة الآمال

6 – الرمزية.

تأثروا بفلسفة الغرب ومذاهبها الأدبية، حيث اتخذوا من المحسنات في الحياة رموزا يعبرون بها عن أغراضهم ومعانيهم، فقد رمز الريحاني عن حبه لوطنه بغصن من الورد، وأبو ماضي عبر عن قيمة الشيء الضعيف في الحياة برمز الحجر الصغير، وجبران عن السعادة بالبلاد المحجوبة وغيرها.

الحاضرة العشرة.

الرمز والرمزية في الأدب العربي- المصطلح والدلالة –

لقد انفتح الإبداع الأدبي على عوالم من الخيال يسرت على المبدعين سبيل الوصول باللغة إلى ما لم يستطيعوا تحقيقه في الواقع، فكانت اللغة حبلى بالممكنات التي تتيح للشعر بأن يرقى إلى مستويات تمكن من التجلّي والكشْف، وبالتالي تجاوز المسار الحياتي العادي في التعبير المباشر، فكانت النقلة ضرورية للوصول إلى الانزياح الذي يمكن للشاعر من أن يعبر عن مكامن النفس مستعينا بالرمز ليخلق عالما يلبي حاجاته التي لطالما شغف بها.

وتبلورت محاولات كثيرة انطلقت من الغربيين هدفها الإمساك بزمام خوالج النفس البشرية، فكان أن اهتدوا إلى الرمز الذي مكنهم من تفجير مكامن الروح والوجدان البشري، واستطاعت قرائح الشعراء والفنانين أن تتفتق برؤى فيها من الرمز والرمزية التي عجز عنها كثير من الذين لا يملكون ناصية اللغة ولا يقدرون على تطويعها إلى ما يمكن من الكشف والتجلي.

أشير إلى أني اعتمدت في هذه المحاضرة–التي تناولت موضوع الرمز والرمزية –كتاب ياسين الأيوبي (مع بعض التصرف البسيط) لما رأيت فيه من أهمية لا يمكن لدارس الأدب الحديث والمعاصر أن يغفلها.

1–الرمز لغة واصطلاحا:

قبل التطرق إلى مفهم الرمز قديما وحديثا، نقف عند التعريف الذي جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (ر م ز): "الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين، والرمز والترميز في اللغة: الحزم والتحرك"[66].

وقد وردت كلمة رمز في القرآن الكريم بمعنى الإشارة، فجاءت بدل الكلام في قوله تعالى في قصة زكريا عليه السلام:﴿ قال رب اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا واذكر ربك كثيرا وسبح بالعشي والابكار ﴾[67]

وقد ورد في كتاب ياسين الأيوبي تعريف الرمز –الرمزية[68] على النحو التالي:

كلمة رمز symbole مشتقة من فعل يوناني، فهي عندهم تدل على قطعة من الفخار أو الخزف تقدم إلى الزائر الغريب علامة على حسن الضيافة. وتكون القطعة هدية صلة وصل بينهما.

***–المدلول الاصطلاحي:**

لم يعرف الرمز مدلولا اصطلاحيا إلا في العصر العباسي لم في هذه الفترة من نشاط أدبي وفكري، لذلك وجدنا قدامة بن جعفر يطلق مصطلح الرمز على «اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بلمحة تدلّ عليها»[69]، لما يراه من أن الرمز يقابل الإيجاز البلاغي.

وللتفريق بينهما يمكن القول؛ إن **الإشارة** هي ما أطلقوا عليه مصطلح **signe**، أما **الرمز** فهو ما يقابل المصطلح **symbole** في اللغة الفرنسية.

والرمز هنا إنما هو الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية والاجتماعية والثقافية التي لا تقوى على آدائها اللغة العادية.

غير أن الاهتمام الحقيقي بمعنى الرمز بدأ مع فلاسفة عصر النهضة الفكرية الحديثة في أوروبا الذين أفردوا للكلمة أبحاثا جادة، تناولتها من الناحية التاريخية والفكرية، وكذا في استعمالاتها الواسعة، والمختلفة في الفن والأدب كالشعر والقصة والتصوير وغيرها.

وقد ذهب بعض الباحثين في تعريفهم للرمز إلى اعتباره شيئا حسيا يستعمل كإشارة لشيء معنوي لا يقع تحت الحواس"[70].

فالكلمة – رمز–مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك، أي اشتراك شيئين في مجرى واحد – (الرمز ومعناه)

عند اليونانيين تدل على قطعة من الفخار أو الخزف تقدم إلى الزائر الغريب علامة على حسن الضيافة، وتكون القطعة هدية، صلة وصل بينهما. وكلمة الرمز مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك، أي اشتراك شيئين في مجرى واحد **(الرمز ومعناه)**.

شرح المعجم العربي كلمة رمز بحركات تقوم بها العينان والشفتان لتؤدي معنى خفيا لا ينبغي أن يؤدى باللفظ الصريح. ومنه نخلص إلى أن هناك شيئان اثنان يتضمنهما الرمز هما:

1 اشتراك معنيين أو أكثر في لفظ واحد.

2-الخفاء، لمعنى دون آخر على سبيل الإيحاء والتأثير المعنوي والنفسي.

يضاف إلى ذلك البعد الديني للرمزية وذلك من خلال كتاب (الرمزية والميثولوجية لدى الشعوب القديمة) للعالم الألماني «فريدريك كروزر»، يذكر فيه أن كهنة آسيا القدامى قد نقلوا معارفهم الدينية العليا إلى الطبقات الشعبية بطريقة مجازية.

وربما كانت الآداب الهندية أعمق هذه الجذور لما حملته من نزاعات روحية ترفع نحو آفاق من الحرية التي بها تخلص الجسم من شوائب المادة وقيود الواقع حتى تبلغ «النرفانا»، أي الفناء المطلق في القوة الروحية العظيمة.

*-أما المدرسة الرمزية، فهي حركة أدبية، ظهرت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وقد اعتمدت الرمز لغة، والموسيقى إيقاعا، والجمال محورا.

2-الجذور الرمزية:

ليس للرمزية جذور تاريخية واضحة ومحددة، فهي قديمة الجذور، متشعبة في ينابيعها. وربما كانت الآداب الهندية القديمة، أعمق هذه الجذور، لما حملته من نزاعات روحية تدفع الفكر والإحساس نحو آفاق من الحرية الخالصة في التخيل والتسامي، كما تدفع الشعور الديني نحو غيبة تستريح عندها النفوس من أدران المادة وأغلال الواقع، حتى إذا انحسرت عنها أدران الجسد، حلّت في «النرفانا» أي الفناء المطلق في القوة الروحية العظيمة، ومن المرجح أن تكون هذه الفلسفة الهندية قد حلت البلاد الأوروبية مع الفلسفة اليونانية القديمة، وفي مقدمتها فلسفة أفلاطون المثالية التي استلهم «كانط» منها معظم مبادئ فلسفته.

تقول الجيوسي: «يبدو لذلك أن الرمزية في الشعر العربي الحديث لم تجيء نتيجة للرومانسية ومبالغاتها، بل إنها قد نبعت من مصادر أخرى ... نرى أن ظهور الرمزية في الشعر العربي لم يكن نتيجة ردود الفعل الاجتماعية والنفسية المعقدة التي كمنت وراء ظهور الرمزية في الغرب... بل يبدو لنا أن... «التخمر» الثقافي قد استمر وقتا طويلا، وكان التجريب

واحدا من أهم خصائصه».[71]

***-الحركة الرمزية وموضوعاتها في الآداب الغربية.**

1-البدايات الفعلية.

يعد «جيرار دونرفال» (1808م-1855م) الممهد الأسبق لكل من الرمزية والسريالية، ويعد كتاب «أوهام» إطارا عريضا لأدبه واتجاهاته الرمزية، فقد تمكن من تجاوز كثير من المعاني التي عبر عنها الرمزيون، بفضل ما تضمنه الكتاب من إيحاءات عجيبة، أكد الشاعر أنه توصل إليها من خلال «حالة من الحلم الذي يسمو على الطبيعة»، مما يدل على أن الأدب الرمزي الذي شهدته المنابر الأدبية في الربع الأخير من القرن19، لم يولد دفعة واحدة بل سبقته ولادات ومحاولات أدبية جادة لا تنفصل على الإطار الأدبي الصحيح لأدب هذه المدرسة.

وقد ولدت المدرسة الرمزية من حيث الإطار الإعلامي الفعلي عام 1886م عندما أصدر «موريـاس» (1856م-1910م) رسالة أدبية مؤرخة في 18سبتمبر تتضمن تعريفا مفصلا لهذه المدرسة، واعتبرت هذه الرسالة بمثابة أول منشور أو بيان للرمزية.

وقد صدر هذا البيان في الملحق الأدبي بجريدة (الفيغارو) الفرنسية، وكان من رواده بودلير، ومالارميه، منظره الحقيقي الذي وهب الشعر «معنى الغموض والأسرار الخارقة التي لا توصف»، أما الثالث فهو فرلين، لأنه كسّر قواعد الشعر المألوفة إلى نوع جديد هو الشعر الحر، بعد ذلك بأسابيع ظهرت مجلة الرمزي Le Symboliste في أربعة أعداد ثم توقفت، وأصبحت الكثير وقد أوضحت الكثير من قواعد الرمزية. وإن كان موريـاس قد أرسى الحجر الأساس للمدرسة الرمزية وعُدّ بحقّ رئيسها لفترة، فإن رينيه جيل Renè Ghell قد أكمل الطريق وعمق المفاهيم بأنْ حدد مجموعة نقاط هامة هي:

المبدأ الأساسي لنظرية «جيل» هو فكرة التطور بمعنى النظر في حقيقة الكلمات والألفاظ وما ينتج عنها من إرنانية Sonorité تَبْعث في السامع تواصلا روحيا مع مشاعر الشاعر واختلاجات نفسه المتداخلة.

- ألا يكون الشعر إلا الثمرة الخاصة لقوانين الكون بعامة، وأن هذه القاعدة الأساسية هي الإيقاع.
- الموسيقى اللفظية Instrumentation Verbal بحروفها الصائتة والساكنة هي الأجدر على ترجمة الانفعال المتطور أبداً. وهذه الحروف هي آلات موسيقية قبل أن تكون أي شيء آخر.

***- الرمزية في الأدب العربي القديم والحديث**

1- رمزية الأدب العربي القديم.

كان التفكير البدوي ساذجا وهو يميل إلى الوضوح وينفر من الغموض لطبيعة الحياة الساذجة البسيطة، فجاء أدبه بعيداً عن التعقيد، ميالا إلى الصراحة والوضوح، وهو ما نلمسه في الأدب الجاهلي حيث القصد إلى الهدف دون التواء أو غموض، في أوجز لفظ ومن أقرب طريق. إذ يمكن القول إن رمزية الأدب العربي القديم جاءت في الغالب رمزية مجاز بأشكاله البيانية المعروفة. لم يخالطها الغموض والتجريد الذي عرفته رمزية الغربيين لأن العرب كما يقول أنطوان غطاس كرم – ماديون واقعيون في جاهليتهم وإسلامهم وأن أدبهم أميل إلى الوضوح والواقع منه إلى الغموض والتجريد.

2- رمزية الأدب العربي قبل عصر النهضة.

تميز الأدب العربي في عصر النهضة برمزية كانت تتلخص في النقاط التالية:

أ-إن الرمزية فيه كانت بمعظمها موضوعية يرمز فيها الموضوع المعالج إلى موضوع آخر وحقيقة ثانية تقع خلف سطور المعاني، وينطبق ذلك على مجمل التراث الأدبي، من أشعار وأمثال وحكايات وقصص وارتحال أدبي إلى العالم الآخر مع المعري وابن شهيد وغيرهم.

ب-إنها رمزية إصلاحية، لا يحتاج معها القارئ إلى كثير من دراية بمفردات هذا المعجم الاصطلاحي ليكون على بيِّنة مما يقرأ.

ج-الأشكال الرمزية الغالبة؛ مثل المجاز – ومن خلاله-الاستعارة-فحدَّ ذلك من زخم الجمال الفني الذي اتخذ الغموض سبيلها والبريق الجمالي المخطوف ملامحها، فإذا بنا نغرف في أفانين المحسنات البيانية المختلفة الأشكال.

الرمزية في الشعر العربي المعاصر.

كان لبنان أكثر بلدان المشرق العربي تجاوُباً مع الآداب الغربية والانكباب عليها بالدراسة والترجمة والاقتباس ثم التأليف، أما أسباب ذلك فهي:

ا-الإرساليات التبشيرية التي وجدت في لبنان تربة خصبة لتحويل الأدباء عن أساليب الكتابة العربية الترسلية المتقنة الأفانين البلاغية نحو لغات الغرب.

ب-الهجرة التي استحوذت على ضمير اللبناني وقدمت له التجارب الإنسانية الجديدة، والقدرة على الكتابة بلغة البلد الذي هو فيه، فكان لنا أدب عربي جديد هو الأدب المهجري.

أ- الطبيعة اللبنانية من أرياف وقرى وجبال وأودية، جعلت الأديب اللبناني مشدودا إلى عالم الطبيعة العارية؛ علم الطفولة والحرية، وكلها من عالم الأديب الرمزي، يضاف إلى ذلك الثقافة الإنسانية النافذة، والنزعة الفكرية والروحية الحادة، جميعها جعلت من جبران خليل جبران رائداً للمذهب الرمزي في الأدب العربي الحديث.

3- رمزية شعراء عصر النهضة.

ما يمكن ملاحظته أن شعراء عصر النهضة قد تأخروا كثيرا عن مواكبة الأدباء الغربيين في تطورهم الأدبي العام على الرغم من معاصرتهم له وامتلاكهم للغات الغربية، فهم يقلدون، والمثال على ذلك أحمد شوقي الذي درس في فرنسا طيلة أربع سنوات من 1888م إلى1892م، أي زمن تألق الأدب الرمزي الفرنسي، وبدلا من التأثر بالرمزيين تأثر بالكلاسيكيين، لذا كان نصيبه من الرمزية بسيطا لا يعدو أن يكون مقلداً في رمزيته القائمة على التشابيه والاستعارات، ومثله جبران خليل جبران الذي سار على نهج شوقي، ولكنه نفذ بعض الشيء إلى الرمزية بفضل النزوع الباطني الذي اشتملت عليه بعض قصائده ولا سيما في قصيدة «المساء»، وبالتالي تبدأ الرمزية من عنده، فتخرج من نطاق المادية والحس الخارجي، إلى نطاق الروحية والحس الباطني المعروف في الرمزية الأوربية.

رمزية شعراء المهجر.

اكتسب أدب المهجريين في أمريكا أحاسيس جديدة اتخذت غالبية المجموعة أولى نزوعاً نحو الحرية والعودة إلى الأوطان وملاعب الطفولة.

أما المجموعة الثانية والتي نذكر منها إيليا أبو ماضي ونسيب عريضة وميخائل نعيمة

الذين اتخذوا نزوعا عموديا نحو العالم الإنساني، غابره وحاضره ومصيره.

أما المجموعة الثالثة فقد نزعت إلى البعد الفني جعلهم يأتون بصيغ أدبية جديدة لم تكن مألوفة من قبل ومنهم أمين الريحاني.

أما أيليا أبو ماضي فالشعر عنده إنما هو فكر خالد باقٍ بقاء الزمن، وليس أدل على ذلك من البيتين اللذين جعلهما صاحب جريدة «السمير» شعارا لجريدته التي أصدرها في نيويورك وهما:

أنا لا أهدي إليكم ورقا غيـركـم يرضى بحـــبر وورق**

إنما أهدي إلى أرواحكم فكراً تبقى إذا الطرس احترق**

أما نسيب عريضة 1887م-1946م فإنه لا يمكن ملاحظة الاختلاف بينه وبين أيليا أبو ماضي، خاصة تلك النزعة الصوفية المتدثرة بثوب تأملي غنائي يرمز إلى مغازي الحياة ومعانيها الخفية يقول:

لاحتْ قصُور الخيال تعلو متُون الغمامْ**

يا أخت روحِي تعالي أطلت فيها المقام**

يا أخت روحي اسمعيني من أوج تلك السماء**

قـد أكاد يَقْضِي يقيـني هلّا أجبتِ النـــداء؟**

ومنه يتبن ارتقاء الشاعر في التعامل مع اللغة «من اللغة المشيرة إلى اللغة الرامزة، وهو لا يبغي بهذه اللغة الرامزة تعقيدا للغة، ولا موازاة الشيء المرموز إليه بلفظ جديد يساويه في الشحنة التعبيرية، وإنما غايته الأولى هي الارتقاء بالمعنى إلى مستوى جديد، وإغناؤه بإيحاء الرمز، وإخصابه بالشحنة التعبيرية التي لا يملكها اللفظ المجرّد».[72]

4- أهمية الرمز ومفهومه:

تعددت الوسائل التعبيرية في الأعمال الأدبية الإبداعية من أجل تحقيق درجة عالية من التفاعل بين المبدع والمتلقي، للوصول بالنص الإبداعي إلى مستوى عال من تمثيل حالات الشعور واللاشعور، والبعد عن المباشرة في التعبير، والخروج بالنص من المقيدات التي تسم

بعض النصوص التقليدية كالمباشرة والسطحية والوضوح إلى عالم من تفعيل الخيال وإتاحة الفرصة للإيحاء في إحياء الموجودات المادية والطبيعية، وبث الحياة داخل البناء السياقي للنص. " ويعدّ الرمز من أهم الوسائل والتقنيات الفنية التي تتيح لنا أن نتأمّل شيئا آخر وراء النص"[73]، ويلجأ إليه الأدباء والشعراء للبوح عما في أعماق ذواتهم الإنسانية، وعواطفهم الانفعالية، وفي الحالات التي لا تستطيع فيها الكلمة بمفهومها المعجمي التّعبير عما تعتل جبه خواطرهم، ونقل ما استعصى من مجرّدات غير محسوسة إلى عوالم محسوسة مرئية نراها ونتمثّلُها ونحسُّها.

ومعرفة الرمز تتطلب مرورا مكثفا وسريعا يجلّي مفهومه ويفسر معناه ويوضحه، فهو طاقة تعبيرية ذات دلالة واسعة محرّكة لمعاني القصيدة، وتعكس قدرة خيال الشاعر على الابتكار والتوظيف، فالشاعر أثناء توظيفه للرمز، لابد له من كشف العلاقة بين محتوى الرمز والمضمون الشعري اعتمادا على المخيلة الشعرية القادرة على الربط.

إن الرمز كآلية فنية يقوم داخل النص الأدبي على الإيحاء، وتجاوز السطحية في المعنى، تجاوزا يحتاج من المتلقي أن يكون قادرا على إماطة اللثام عن الرمز لإظهاره، وببساطة إن الرمز أداة إثرائية للنص، تخرجه من نطاقه المباشر إلى نطاق إبداعي يحفز المتلقي على التأمّل، للبحث في مضمرات المعاني وربطها مع خيوط التأويل، للخروج بنص آخر طارئ على النص المؤسس يفسّره، ويظهر ما فيه من طلاسم رمزية.

وحتى تتعمق البنية الرمزية في السياق الأدبي لابد من تفعيل درجات التكثيف الدلالي له، بالابتعاد عن المباشرة في تقديمه، وبالاعتماد على الاختزال اللفظي، وتحميل الألفاظ بقدر كبير من الدلالات التي يقف عليها المتلقي محاولا استكناهها، فالرمز القوي هو الذي لا يسلم نفسه طواعية وبكلّ يسر، وإنما يظل عصيا على الكشف، مليئا بالقوة الفنية والالتباس الفكري، وتعدد الدلالات.

وباعتبار الرمز وسيلة لتجسيد التجربة الفنية، فقد لجأ إليها الشعراء عندما وجدوا اللغة التقريرية المباشرة عاجزة عن إدراك مقاصدهم، الرمز مرتبط ارتباطا وثيقا بما يفكر به المبدع

وينزع إليه، فهو في كثير من الأحيان ينبع من حالة باطنية متأتية من أعماق النفس الإنسانية، وهو" أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين مغمور بالغموض والإيحاء، ومصدر خصب من مصادر التأويل ".[74]

وتوظيف الرمز في القصيدة الحديثة لغة مشتركة بين الشعراء المعاصرين، لكنها على درجات متفاوتة من حيث العمق والدلالة والأسلوب والتشكيل الفني، والانسجام مع النص، والتأثير في المتلقي، فقد استعمل الرمز الشعري كوسيط لنقل التجربة الشعرية إلى المتلقي من خلال تخطي حدود المعاني اللفظية للمفردات، والخروج من حدود اللغة المباشرة والمعاني الضيقة إلى حدود أوسع تساعد على احتواء التجربة الشعرية، وحمل الدلالات الإيحائية إلى المتلقي ليصبح " أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أيّ معادل لفظي، وهو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته ".[75]

غير أن الرمز الشعري لا يمكن أن تتحقق له حيويته الفنية ما لم يضع المبدع في حسابه أن المتلقي أو الناقد أو الباحث يستطيع أن يقدم مقاربة بين الرمز ومرموزه عن طريق علاقة مشابهة أو اقتران أو اصطلاح، للتوحيد بين المجرد والمحسوس، دون الخروج عن القيمة الإشارية التي نحن بصدد البحث عنها.

يعتبر الرمز جزء من عالم الشعر اللغوي، يفتح المجال أمام الشاعر، لينقل "قوى الإبداع الكامنة في موهبته، كي تتألق اللغة، وتنمو وتتطور"[76].

والرمز يتفتق من كيان القصيدة، وتزيد القراءات المتعددة من تلمس معانيه، فهو الملهم والموحي للمعنى الذي يخلص المعنى من الأحادية، "الرمز في القصيدة هو الذي يجعلها تشف عن قصيدة أخرى، تضيع الأولى وتبقى القصيدة الثانية من وراء الرمز".[77]

كما نشير إلى سمات الرمز وخصائصه المستنبطة من المفاهيم المتعددة له، ونذكر منها:

7-عناصر الأدب الرمزي

اعتمد الرمزيون جملة من الأساليب الرمزية التي شكلت ما يسمى بالمقومات العامة للأدب الرمزي أهمها:

أ-الإبهام والغموض:

وهو الركن الأساس للأدب الرمزي، والمقصود بالغموض هو ذلك الذي يخيم على القطعة الأدبية، فيصبح الدخول إليها مقتصرا على ذوي الإحساسات الفنية المرهفة التي تهيّأ لها مشاركة الأديب الرمزي ببعض تأثراته ترسُّماته الذاتية، وإن تعسر ذلك يمكن على الأقل الدخول إليه من خلال منافذ الصور والتهويمات المرتسمة على جوانب القطعة الأدبية.

وقد ميز النقاد بين نوعين من الغموض هما:

أ – غموض عجز: هو سبيل المقلدين الذين يتمذهبون تنطعاً وعجزاً، فهم يوهمون بملكات هم محرومون منها.

ب-غموض موهبة وإبداع: إيمانهم بعجز العقل الواعي عن إدراك الحقائق النفسية التي لا يستطيع أن يردها إلى عوالمها الأولية. وكأنهم بذلك يعلنون فقر العقل البشري متبرئين من قدرته على الفهم عن طريق التحليل، ولذلك يكتفون بأن يرمزوا للحالة النفسية الغامضة بعد ة رموز.

ب-الإيحاء:

«الوحي -في لسان العرب – الإشارة والكتابة والرسالة والإيهام والكلام الخفي، وكل ما ألقيته إلى غيرك. يقال: وحيْتُ إليه الكلامَ وأوحيتُ».

لذلك كانت علاقة بين المُوحِي والمُوحَى إليه، وهي خفية نستشف منها خيوطا من التواصل النفسي ترتبط بين الاثنين، حافظ عليها الرمزيون.

ويعتبر الغموض أبًا للإيحاء، فتصبح الكلمة الغامضة أو الصورة الغامضة هي ذاتها مثَار وَحْيٍ وتأثير على الآخرين. فالكلمة الموحية اشبه بالصدى الذي ينبعث من صوت آخر يختفي وراءه.

فبودلير يوحي بذلك في المقطع التالي:

« o métamorphoses mystiques»

وترجمتها «أيتها التحولات الصوفية»، ولا شك أن كلمة métamorphoses غنية في إيحائها وانعكاساتها على السمع والذوق والتحليل.

ج–الموسيقى:

نجد أن الموسيقي التصويرية لا تقرر أفكارا بل تعبر تعبيرا نغميّاً عما يشعر به الفرد في مرقد وجدانه، وتنتقل هذه المشاعر من المؤلف والعازف إلى المستمع الذي يمتلك حسّاً فطرياً أو قدرة فطرية على الاستجابة لها.

وقد نادى – ستيفان مالارميه – أكبر منظِّر للأدب الرمزي بعامة والشعر بوجه خاص – وشدد في ندائه على ضرورة تشبه الشعر بالموسيقى لا من حيث التناغم فقط بل من حيث الغموض.

د–العقلانية اللامُنظمة. نعني بها لغة غير مألوفة ولكنها مقبولة.

المحاضرة الحادية عشر.

- مدخل إلى الفنون النثرية -

عرف النثر العربي قبل العصر الحديث ضعفا يكاد يكون نفس الضعف الذي عرفه الشعر؛ فجمود فنونه وتحدد أغراضه إلى جانب ضعف أسلوبه، خاصة وأنه كان يتناول الرسائل والمقامات وقد غلب عليها جميعا الزخرف اللفظي والمحسنات البديعية، واختلاط العامية بالفصحى.

غير أن اتصال العرب بالغرب ورغبتهم في إحياء تراثهم القديم جعل النثر يخطو بثبات نحو التحسن، وكانت الاستجابة لتطور هذا الفن تفوق الشعر، والسبب في ذلك هو إقبال رواد هذه النهضة على النثر دون الشعر، ثم عملت اللغة العربية على ترجمة الأعمال العلمية خاصة منها الطب والهندسة بأسلوب علمي، وزاد في تدعيم هذا النهج هو ترجمة المبشرين المسيحيين لكتبهم الدينية ونقلها إلى اللغة العربية مهتمين في ذلك بالنثر الأدبي لما رأوا فيه من عاطفة تلائم الأهداف التبشيرية التي يسعون لها، بغض النظر عن الشعر الذي يتجاوز غاياتهم.

كما يلاحظ انجذاب الحضارة الأوروبية بإشعاع التراث العربي الأصيل، الذي طفى على كل الميادين الفنية والأدبية شعرا ونثرا، فحقق لها الرقي إلى أحسن مما كانت عليه، كما ظهر زحف تيار الحضارة الأوروبية المنجذبة بإشعاع التراث العربي الأصيل، الذي عمَّ كل الميادين الشعرية والنثرية، ما جعلها ترقى إلى أحسن مما كانت عليه أيام الضعف.

1- مراحل تطور النثر العربي.

يجد كل متتبع لمسار الفنون الأدبية النثرية أنها مرت بثلاث مراحل نوجزها فيما يلي:

أ- المرحلة الأولى: (البدايات)

عمل الأدباء الذين سايروا هذه المرحلة على أن يعيدوا للنثر مكانته التي فقدها وكاد ان يذهب إلى الزوال شكلا ومضمونا؛ ولعل الفضل في بروز بوادر التقدم في هذه المرحلة فيعزو الفضل فيه للاحتكاك بالحضارة الغربية التي لها الفضل في هذا التطور الذي استطاع فيه النثر العربي أن يتخلص من الموضوعات التقليدية والتطلع إلى كل جديد، من تعبير بجمل

بسيطة لا تصنع فيها، غير أنه يؤخذ عليهم عدم احتفائهم بالصورة، ولنا في شخصية "الجبرتي"* وكتابه «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» نموذجا للتسجيل الدقيق والموضوعي لحملة نابليون على مصر. كما نذكر الطهطاوي* صاحب كتاب « في تخليص الإبريز في تلخيص باريس» حيث استفاد من بعثة علمية إلى فرنسا لكونه يتقن لغتها، ثم اطلاعه على الأدب والفكر اليونانيين وقراءته لأعمال راسين وفولتير وروسو ومونتسكيو؛ وكلها أثْرت فكر الطهطاوي وأثْرت مؤلفاته، كما أسهم بترجماته لعدد من الكتب التي عرض فيها أفكاره بهدف تغيير واقع المجتمع بجعله يسير وحاجات العصر، الأمر الذي يؤكد عدم التعارض بين الموروث العربي والحداثة مع توافق بين الدين والحضارة؛ وبذلك عُدَّ البارودي أنموذجا يجسد فكرة النهضة التي سادت الحياة العربية الحديثة.

ظهرت في هذه المرحلة كتابات ذات أهمية سواء من حيث معالجة قضايا العصر أو من ناحية الشكلية التي عرضت بها، فكانت أعمال جمال الدين الأفغاني الذي استقر به الترحال في مصر وقد تفتقت قريحته وأخذ يتأمل في وضع الأمة العربية والإسلامية وما تعيشه من تخلف، فكتب المقالات التربوية والاجتماعية التوعوية التي تهدف إلى تحريك الأمة ودفعها لتغيير الوضع والعمل على بناء مستقبل يليق بها، فكانت مؤلفاته منها العروة الوثقى تنير الدرب لتلامذته الذين أكملوا من بعده مسيرته ومنهم محمد عبده.

كما لا يفوتنا – في هذه المرحلة–ذكر خليل اليازجي الذي انطلق من لبنان بتكوينه العلمي ليستقر بمصر وقد استنارت له دروب العلوم والمعارف فأصدر مجلة «مرآة الشرق» وقد تضمنت عدِيد المقالات التي كانت في مجملها تصب في السياسة والاجتماع والفكر، دعا فيها الأمة العربية الى اتخاذ زمام المبادرة في النهوض والاستيقاظ، مستلهما أفكاره من التراث العربي الذي تشبع ونذكر في هذا السياق روايته التاريخية «المروءة والوفاء» التي استلهمها من سيرة حاتم الطائي الذي اشتُهر بكرمه في العصر الجاهلي.

ب–المرحلة **الثانية**.

وقد مر بنا أن تناولنا عوامل النهضة الفكرية والأدبية في القرن19- وكلها عوامل أدت إلى تطور النثر الذي أدى إلى بروز بعض الكتاب أمثال محمد عبده وعبد الرحمان الكواكبي، فالأول كتب في الإصلاح التربوي والتعليمي ودعا إلى قيام علوم مدنية على أساس ديني وقد جعلها جميعا تلتقي عند النية السليمة والآليات التي تجعل البحث من أجل غايات ربانية؛ ومقالاته الكتابة والقلم والمعارف والغاية في علم التوحيد وتأثير التعليم في الدين والعقيدة وهذا مقتطف من مقال في التربية يقول: «أمر التربية هو كل شيء وعليه بني كل شيء ...وكل مفقود يفتقد بفقد العلم وكل موجود يوجد بوجود العلم ...وأرى إصلاح الشرق والشرقيين لا بد أن يستند إلى الدين حتى يكون سهل القبول شديد الرسوخ عميق الجذور في نفوس الناس...والناس في التعليم طبقات ثلاث: العامة والساسة والعلماء، ويجب تحديد كل ما يلزم بكل واحدة من هذه الطبقات الثلاث من التعليم كمًّا ونوعا»[78].

عرفت مقالات محمد عبده بأسلوبها البليغ وبيانها الصافي وسجعها غير المتكلف ولا الصناعي، فكان معجمه يجمع بين الألفاظ الأصيلة والجديدة وكلها فصيحة تُمكِّن لكل القراء من التعامل معها بيسر لكونها لغة موجهة للصفوة ولغيرهم ممن لهم ثقافة متوسطة، مع العلم أن فيها من بعض الكلمات التركية والأجنبية.

أما عبد الرحمان الكواكبي فقد نهج في دعوته إلى النهضة المبتغاة منهج الفلسفة العلمية فنظر في جميع العلل وقدَّر جميع الوجوه، وقد بحث في العلل عن ثنائية النفي والإثبات، فقال عنه العقاد: «كان الكواكبي ابن عصره، وجهد الإنسان من الثقافة أن يعيش في عصره لا يختلف في شأوِهِ لا في علمه ولا في عمله، فليس للثقافة من حسنة ألزم لها من هذه الحسنة لا في مجال المعيشة ولا في مجال الدعوة إلى التجديد والإصلاح»[79].

فقد نجد عبد الرحمان الكواكبي يحلل الأمراض المجتمعية وفق منهج ديني إسلامي ديمقراطي وهو يرى الأمة وقد لفّها الجهل فأخذ يدقق في مختلف القضايا التي تخص المجتمع منتقدا أساليب الظلم التي يعتمدها الحكام في مواجهة المحكومين يقول في كتابه طبائع

الاستبداد: «العلم قبسة من نور الله وقد خلق الله النور كشّافا مبصران ولاّدا للحرارة والقوة، وجعل العلم مثله وضّاحا للخير فضّاحا للشرّ، يولّد في النفوس حرارة وفي الرؤوس شهامة. إن الاستبداد والعلم ضِدَّان متغالبان، فكل إدارة مستبدة تسعى جهدها في إطفاء نور العلم وحصر الرعية في ظلام الجهل، وأخوف ما يخافه المستبد أن تتنور الرعية بنور العلم»[80].

كان الكواكبي دقيقا في كتاباته يتحرى الموضوعية والعلمية المبنية على الاستقراء والبرهان المنطقي غذ خطاب العقل عنده أولى من خطاب العاطفة فتجده يشفع أقواله بالحجج والبراهين الدامغة، لا يترك فيها مجالا للشك والريبة، لأنه يعي تمام الوعي أن الأمة في أشدِّ حاجة إلى خطاب فاصل بين أن تكون أو لا تكون؛ يقول عنه العقاد: «أسلوبه في كتابة طبائع الاستبداد فهو أسلوب التقسيم واستيفاء الكلام على كل موضوع من الموضوعات أخذًا وردًّا وشرحا واستدراكا وتقليبا للفكرة على وجوهها كما تطورت في ذهن صاحبها وتقدمت من بدايتها ونهاية التفكير فيها»[81]. يظهر من خلال كتاباته أنه استمد أسلوبه من أصالة غذّتها كثرة مطالعته التي زادة على فطرته بأن أمدته بتربية قطع فيها على نفسه عهدا بأن يحارب الاستبداد أينما كان وكيفما كان؛ وتحقق له بفعل تلك الكتابات النثرية التي لها شديد الأثر على قارئها وكانت بحق قد حولت الحياة الفكرية من مرحلة الكلاسيكية المبتذلة إلى التجديد الإيجابي.

كما لا يخفى عن هذين العلمين علم ثالث يحظى بمكانة لا تقل أهمية عن المكانة التي وصلا إليها وهو محمد المويلحي، فكتابه «حديث عيسى بن هشام» الذي وظف فيه شخصية عيسى بن هشام، راوي مقامات بديع الزمان الهمذاني وهو يصوّر حال مصر بأسلوب يشبه تلك المقامات. فهو بهذا الشكل الكلاسيكي القديم يعالج قضايا اجتماعية معاصرة، كأخلاق الناس ومعاملاتهم لبعضهم البعض، مُبديا موقفه منها بما يتلاءم وروح العصر.

ج–مرحلة الرقي والتطور.

هذه المرحلة كانت نتاجا للمرحلتين السابقتين، فقد تنوعت فيها فنون النثر وانفتحت على كل الأجناس الأدبية النثرية، ما جعل الإبداع النثري وفيرا وقد حمل دون كَللٍ مختلف القضايا

التي يعيشها العصر. في هذه المرحلة بالذات ظهرت مدرستان مميزتان في الكتابة النثرية هما:

1- مدرسة المحافظين.

ضمت هذه المدرسة كل أبناء الثقافة العربية الصرفة، هؤلاء لم يكن لهم الحظ في معرفة لغات أخرى غير اللغة العربية وبالتالي كانت لغتهم لغة جيدة راقية، وكان أن انكبت مواضيعهم على معالجة الأمراض التي يرون أنها جاءت من الحضارة الغربية.

وأهم رواد هذه المدرسة نذكر مصطفى صادق الرافعي، مصطفى لطفي المنفلوطي، أحمد حسن الزيات.

2- **مدرسة المجددين.**

أما هذه المدرسة فقد ضمت أصحاب الثقافة الغربية والذين تمكنوا بفضل احتكاكهم ومعرفتهم اللغة الأجنبية من الاطلاع على الآداب الغربية وتراثها، فتأثروا بتلك الآداب وقد ظهر جليا ذلك التأثر في كتاباتهم التي اتسمت فيها الأفكار بالعمق والتحليل، ثم اتجهوا إلى معالجة قضايا النقد الأدبي وكذا التحليل النفسي والاجتماعي. ومن أهم أعلامها نذكر: طه حسين، العقاد، المازني، جبران خليل جبران، ميخائل نعيمة، توفيق الحكيم.

عمل المجددون على توسيع رقعة الموضوعات الأدبية بحيث شملت الاجتماع والسياسة والنقد والتاريخ، وكان أن ساعدت هذه الأعمال على تطرق إلى مختلف الظروف التي يعيشها المجتمع العربي، اجتماعية كانت أو سياسية أو فكرية فساعد ذلك في اتساع رقة النثر بمختلف اشكاله التي سنعرضها فيما يلي من المحاضرات.

المحاضرة الثانية عشر.

- النثر العربي الحديث –

المقالة في العصر الحديث

تهيأت عدة عوامل–نتيجة الحملة الفرنسية–ساعدت على تطوير النثر والخروج به من اللفظ المتكلف (وقد شرنا إلى ذلك في محاضرة سابقة تحت عنوان: عوامل النهضة الأدبية والفكرية في القرن19).

يقول السيد قطب في تعريفه للمقالة: «أما المقالة فهي فكرة قبل كل شيء، ومواضبة على تطوير النثر والخروج به من اللفظ المتكلف.

كانت الثورة العُرابية من العوامل التي جعلت النثر يعرف إشراقة جديدة والفضل يعود إلى جمال الدين الأفغاني وتلاميذه أمثال عبد الله النديم، محمد عبده مصطفى كامل ومحمد فريد هؤلاء جميعا تميزت كتاباتهم بنوع من الرغبة في التخلص من المحسن اللفظي الذي يضيع في ثناياه المعنى الراقي.

يمثل عصر الثورة العُرَابية بطرس البستاني وأحمد فارس الشدياق وحسين المرصفي وإبراهيم المويلحي، وإبراهيم ناجي.

كانت الصحافة في أواخر النصف الأول من القرن العشرين قد وصلت إلى درجة من النضج، وبلغ الكتاب في هذا المجال حدّاً من الإبداع، وقد تخصص عدد من الكتاب في هذا المجال، فعني كثير منهم بالمضمون والصورة.

وظهرت المقالة الصحفية وقد بلغت درجة كبيرة من الجودة والكمال الفني، ومثّل ذلك إبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد ومحمد حسين هيكل وطه حسين وغيرهم. البعض منهم يُعنى بالمضمون والتحليل للفكرة أكثر من العناية بالصورة واللفظ وهو ما نلمسه في كتابات المازني والعقاد، أما هيكل وطه حسين فيؤْثرون الصورة الفنية على المضمون.

ثم صارت المقالة الصحفية فنّاً يدرّس في الجامعات له اصوله وقواعده.

ضوع فكرة واعية، وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها، قضية تُجمع عناصرها وتُرتب بحيث تؤدي إلى نتيجة معينة وغاية موسومة من أول الأمر، وليس الانفعالُ الوجداني هو

غايتها، ولكنه الإقناع الفكري»[82].

ظهور المقالة كان شديد الصلة بظهور الصحافة التي يرجع الفضل في وجودها إلى الطباعة التي يسرت على المبدعين بأن أوجدت هذا الفضاء الذي كان متنفسا لكل الفنانين والمبدعين والعلماء في مختلف الميادين والمجالات.

وقد عرف عنها أنها قطعة نثرية محدودة الطول، ذات أسلوب سهل يتلاءم من حيث اللغة بالقوة والجزالة ويختلف بحسب الموضوع المطروق، نقديا أو سياسيا اجتماعيا.

أما المقالة فهي للجمهور لأنها تُكتب على صفحات الجرائد ليقرأها العام والخاص، ومن ثم فإن المقالة صناعة العصر الحديث، ظهرت بظهور المطبعة والصحافة، وهي تتميز بتوخي السهولة والوضوح، ليقف عليها عامة القراء، كما أنها تلتمس الأسلوب السهل الميسور، ويختار كتابها الألفاظ المعروفة للخاصة والعامة، وقد كان للصحافة أثر بالغ في تحديد هذه المميزات لأنها وعاء المقالة، والوسيلة التي تقدم بها إلى القراء.

وقد كان لتطورنا السياسي والاجتماعي منذ أواسط القرن19، أثر بالغ في تنويع فن المقالة، فكان منها المقال الإصلاحي والسياسي والاجتماعي والفلسفي والأدبي والنقدي.

ومن كتاب المقالات الإصلاحية جمال الدين الأفغاني ومحمد عبدُه في «العروة الوثقى»، ومن كتاب المقالات السياسية علي يوسف في «المؤيد» ومصطفي كامل في «اللواء»، ومن كتاب المقالات الاجتماعية قاسم أمين الذي نشر مقالاته عن تحرير المرأة في جريدة المؤيد سنة 1900م، ومنهم أحمد لطفي السيد أستاذ الجيل.

أما المقالات الأدبية الخالصة، فلم تظهر على صفحات الجرائد إلا في أوائل القرن20، ومن كتابها مصطفي لطفي المنفلوطي، الذي كان ينشر مقالاته تحت عنوان «النظرات» في جريدة المؤيد، ثم تدفق بعد ذلك سيل المقالات الأدبية بأقلام طه حسين، ومحمد حسين هيكل والرافعي ومن جاء بعدهم، وكان للمعارك الأدبية أثرها في هذا اللون من المقال كالمعركة التي كانت بين طه حسين والرافعي، والتي كانت الرافعي وسلامة موسى، وبين أحمد أمين وزكي مبارك، وكان لمجلة الثقافة لأحمد أمين، ومجلة الرسالة للأستاذ أحمد حسن الزيات مجال في

انتشار المقالة الأدبية، وظهور أقلام جديدة من الكتاب وعلى صفحات الجرائد والصحف اليومية نطالع المقالة الصحفية الطويلة والمقالة الصحفية القصيرة، ومن كُتّاب الأولى (الطويلة): محمد حسين هيكل ومحمد التابعي وفكري اباظة وعبد العظيم أنيس وإبراهيم نوار وأحمد حمروش وفتحي غانم وأنيس منصور وأحمد بهاء الدين وحسين فوزي ولويس عوض. ومن كتاب الثانية (القصيرة): محمد زكي عبد القادر وأحمد الصاوي وعلي حمدي الجمال. وأحدث ألوان المقال ظهورا (المقالات النقدية). ونحن نُؤثِر الحديث عنها تحت عنوان (النقد) باعتباره فنا من فنون النثر المعاصر.

المحاضرة الثالثة عشر.

- النثر العربي الحديث -

1- نشأة الرواية في الأدب العربي الحديث

ثمة اختلاف كبير بين الكتاب العرب في مسألة أصول الرواية العربية، منهم من يجعلها الابن الشرعي للرواية الفرنسية والثقافة الغربية عموما، وهو ما تؤكده كوثر عبد السلام البحيري في كتابها "أثر الأدب الفرنسي على القصة العربية "، وهو رأي غير معلل يحتاج إلى مراجعة. وعموما «لم تكن القصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر، بل كان لها مفهوم خاص لم بنهض بها، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية ولا بد انه كانت للعرب حكايات يتلهون بها ويسمرون، ولو أننا عددنا مثل هذه الحكايات قصصا لكانت القصة اقدم صورة للأدب في العالم، لأن كل الشعوب الفطرية تسمر على هذا النحو البدائي؛ ولكن مثل هذه القصص إذا كانت لها دلالة شعبية فليست لها قيمة فنية حتى تعد جنسا أدبيا»[83]. أما محمد يوسف نجم في كتابه "الرواية تطوير للكتابة الصحفية" يحدد أبرز العوامل المؤثرة في نشأة الرواية في الأدب العربي الحديث، وقد حصرها في عاملين هما:

أ -الصحافة:

حيث اهتمت بنشر الأقاصيص القصيرة والمطولة على صفحاتها، وقد كانت وشائج وصِلاَتٌ عميقةٌ بالصحافة لدي أغلب كتاب الرواية أو القصة في النصف الأول من القرن19، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر سليم البستاني ابن معلم بُطرس البُستَاني، هذا الأخير أنشأ مجلة «الجِنان» وقد أصبح ابنه أحد مُحرِّرِيها ما أتاح له نشر مؤلفاته القصصية، كما كان سعد البستاني يكتب في الصحف والمجلات، وقد تولى تحرير جريدة «لبنان» وجرجي زيدن وهو مؤسس مجلة «الهلال» المصرية التي لعبت دورا لا يُستهان به في نشأة الرواية العربية.

ب-الترجمة:

إذ عملت على إثراء هذه المادة السردية بنشرها على الصحف والمجلات، وعملت على

تربية الذوق الأدبي. ويلح محمد يوسف نجم على أهمية العامل الخارجي –عامل المثاقفة – وأثره في نشأة القصة الحديثة، فرفاعة الطهطاوي في ترجمة (مغامرات تلماك) كان قد قام بذلك لِمَا اشتملت عليه من المعاني الحسنة مما هو نصائح للملوك والحكام.

وعموما يمكن القول إن نشأة الرواية مرتبط بنمو الصحافة العربية، ولا يتضح ذلك من خلال علاقتهم بها فقط بل أيضا في غايتها وهدفها، فقد كان مفهوم الإصلاح غاية أساسية من كتابة القصة والرواية، وهذا يعني أن الرواية أخذت عن الصحافة شيئا من أسلوبها وجانبا من أهدافها وغايتها، فأغلب كتاب الرواية في هذه المرحلة هم من كتبة المقال الصحفي منهم عائلة البستاني وجرجي زيدان ونيقولا حداد ويعقوب صرُّوف وغيرهم، جميعا لهم صِلةٌ وثيقة بكتابة المقال الصحفي وعليه فإن الرواية في الأدب العربي الحديث قد نبعت أصلا من المقالة الصحفية. وهكذا تكون الثقافة الكتابية مصدرا أساسيا من مصادر تكوين الرواية العربية، وما يُقْصَد بالثقافة الكتابية كل تلك النصوص الأدبية ذات الطابع الإصلاحي سواء ظهرت في الصحافة أو في مؤلفات خاصة. إلى جانب هذين العاملين اللذين أسْهمَا في نشأة الرواية العربية، هناك عامل آخر أثّرَ في نشأتها وهو حضور الأدب الشعبي في الرواية الناشئة، وذلك من خلال ما يميز البنية السردية من سمات مشتركة في القصص العربية الأولى أهمها الأفعال الضخمة والمخاطرات العجيبة والميلُ إلى المبالغة والصُّدفة، وغيابِ العقلِ والمنطق في الربط بين الأحداث، ويمكن اختزال البنية السردية في هذه القصص في الوظائف الأساسية التالية:

-التقاء المحبين لتوافق أخلاقهما.

-دخول عنصر ثالث ليفسد العلاقة.

-العراقيل التي يضعها للإساءة للعاشق البطل.

-فشل هذا العنصر الثالث –أو–انتصاره.

-النهاية السعيدة –أو –اليائسة.

والملاحظ على هذه البُنَى السردية أنها تميز الخرافة والحكاية الشعبية عامة، لذلك يعتقد أن الرواية العربية الناشئة أخذت عن الحكاية الشعبية بِنيتَها السردية وظلت سائدة إلى فترة طويلة حتى ظهور رواية زينب 1914. وعلية فإنه يمكن القول: إن الرواية العربية كانت نَتاجُ

الثقافة الشفوية والكتابية العربية، ومن الكتابات الإصلاحية التي أنتجها القرن19.

2-اتجاهات الرواية العربية الحديثة

عرف مطلع القرن العشرين عودة المثقفين العرب من أوربا وقد عرفوا فن القص بفروعه وبدأوا بالنّحتِ من ذواتهم، بينما انصرف آخرون إلى التاريخ، وقد كان لهما السيطرة التامة على محاولات الروائيين العرب حتى أربعينيات القرن العشرين ومنهما تولدت الرواية الفنية التي تطورت بعد الخمسينيات تطورا كبيرا على يد نجيب محفوظ رائد الرواية الواعية. وعلى هذا الأساس يمكن أن نستنتج الاتجاهات التالية:

أ- الاتجاه الذاتي:

بدأت حركة التطور والتجديد بمجرد عودة هؤلاء المثقفين العرب من أوروبا في بدايات القرن العشرين، فتحرك فن المسرح ونَضُج فنُّ المقال وبدأ الفن الروائي يبحثُ عن مكان له، وكان لطه حسين ومحمد حسين هيكل وعباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم دَوْرُهُم البارِز في هذا المجال حيث بدأوا برواية ذاتية تجعل من الأنا مركزا روائيا سرديا، وقد يكون سبب هذا التوجه هو وجود نماذج أوروبية ناجحة قد اطلعوا عليها وأرادوا تمثلها والكتابة على طريقتها مثل رواية (اعترافات فتى العصر) لجون جاك روسو و(محاولة) لأندري جيد.André Gide.

وقد يكون الدافع رومانسيا وذلك لاصطدامهم بالواقع وتخلفه واستعماره فارتدّوا على الذات يبحثون فيها عن الملاذ والخلاص للتعبير عن أنفسهم وذواتهم، وقد يكون الحديث عن الذات لنُقصِ التجربة في العمل الروائي، ومن ثم فإن الحديث عن الذات أسهلُ من الحديث عن الآخر، وقد وردت الرواية الذاتية في الأدب العربي في أشكال سردية مختلفة مثل:

1 -**شكل يوميات:** وهو شكل يعتمد على التسجيل والتحليل المباشر للأحداث في تسلسل منطقي محكم.

2 -**شكل الأنا السردية المباشرة:** ويعتمد فيها الكاتب على الاختيار والانتقاء من الواقع الحياتي ويستخدم ضمير المتكلم مما يقربنا من تعمق الذات والتعرف على الأفعال وردود الأفعال، إلا أن الكُتَّابَ ابتعدُوا عنه تخفيفا من المباشرة. ويمثل هذا النوع أحمد أمين في

(حياتي) وعلي مبارك في (الخطط التوفيقية).

3 –شكل ضمير الغائب: ويأتي بمستويين:

- إما ضمير الغائب للحديث عن نفسه كما فعل طه حسين في «الأيام».
- أو يستعِيرُ الكاتبُ اسما آخر من أسماء شُخوصِه ليتقمصه، ويتحدث عن نفسه من خلال هذا الصوت الروائي، وهو الشكل الأكثر انتشارًا، نجده في رواية "ابراهيم الكاتب" للمازني، و"يوميات نائب في الأرياف" و"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم و(هُمام) في رواية "صارة" لعباس محمود العقاد.

ج–الاتجاه التاريخي.

يعد لبنان البلد الرائد في مجال الرواية التاريخية وذلك على يد سليم البستاني في روايته "زنوبيا" سنة 1871م، وعلى الرغم من عيوبها الفنية كانت بدايةً جريئةً ومُهمةً، ثم تَلاهُ جرجي زيدان الذي ضَمّنَ عمله رغبة تعليمية وهي غايتُه من رواياتِه التاريخية، يقول عنه محمد يوسف نجم: «أما زيدان فكان همه الأول تعليم التاريخ وتشويق القارئ إلى مطالعته، فكان يبقي الحوادث التاريخية على حالها كما هي، ثم يربط أجزاءها المتناثرة بقصة غرامية فيشوق القارئ بذلك لكي أنشر التاريخ بأسلوب الرواية كأفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته»[84].

ثم جاء "علي الجاري" الذي تفوق في الاستثمار الجيد في وصف أبطاله وشخوصه وصفا جسديا ونفسيا إلى جانب الصياغة الجميلة.

أما محمد فريد أبو حديد فقد زاد بأن جعل من الحقيقة التاريخية خلفية ينطلق منها لإظهار القيم الإنسانية مع قدرته على مزج الحقيقة بالخيال.

ثم يأتي طه حسين بعمله «على هامش السيرة» وخاصة الجزء الأول منه، فقد أضاف إضافات فنية مهمة للرواية التاريخية مثل:

1–اعتماده على صدى الحدث التاريخي وليس على الحدث التاريخي نفسه بشكل مباشر، بحيث لم يعمد إلى التأريخ لحياة الرسول «ص» بل رصد من بُعدٍ حدود الأفعال المترتبة عن

وجوده وأقواله وأفعاله من خلال تركيزه في الجزء الثاني والثالث على شخصيات نسطاس – عداس–و"كَكْرَاتيس" الذين جاؤوا إلى أطراف الجزيرة العربية لكي ينتظروا ظهور النبي الخاتم كما عرفوه في كتبهم.

2 –طبيعة الصراع غير التقليدي، حيث يميل إلى التجريد النوعي بين عالمين؛ عالمٌ يؤمن برسالة الدين الجديد وعالمٌ وثنيٌ كافرٌ. والجميل هنا هو التجسيد الحي للمعاني المجردة في أشكال وصور وحركات، كتجسيده للحسد والمكر والحقد والوفاء.

وبعد الحرب العالمية الثانية تشكلت الرواية التاريخية تشكُّلا قوميا، فظهرت روايات تبعث ماضي الإسلام وذلك في أعمال علي باكثير وعبد الحميد جودت، وظهرت روايات تبعث التاريخ الفرعوني في مصر وهو ما نلاحظه في المحاولات الأولى لنجيب محفوظ، ثم تلاه يوسف السباعي الذي تناول العصر الحديث في رواياته.

وبعد الخمسينيات أصبح توظيف المادة التاريخية كوسيلة للإطلال على الواقع السياسي العربي، وهي الوسيلة الأكثر اهتماما عند جُلِّ الروائيين العرب.

د–الاتجاه الاجتماعي.

تقوم الرواية الاجتماعية ب:

1 – تعرية العالم البرجوازي.

2 – تصوير التناقض القائم في الواقع الحياتي.

3 – تصوير الصراع بين الطبقات، بين من يملك كل شيء ومن لا يملك.

وقد مثل هذا الاتجاه الاجتماعي في الرواية العربية كثيرون نذكر منهم يوسف إدريس، نوال السعداوي، غسان كنفاني، الطاهر وطار، عبد الله العروي، عبد الرحمان منيف...وغيرهم. أما يوسف إدريس فقد عبر في رواية **الحرام** 1959م و**العيب** 1962م عن كفاح الطبقة الكادحة وتحليل معاناة أفرادها أمام القوى البرجوازية الصغيرة، فقد قدم من خلال أسلوبٍ بنّاءٍ يخضع لنظام محكم رؤيته الواقعية، كما اعتمد المنهج التحليلي في بحثه الظاهرة الاجتماعية وفي تتبعه للمواقف للوصول إلى تشكيل الموقف العام الذي يحمل طابع الإدانة بشكل غير مباشر. وذلك ما نلاحظه عند الروائيين الغربيين الذين كانوا حريصين على ربط الأدب بالمجتمع، وقد

مثل هذا التوجه "أنقلز" كما مثل هذا الاتجاه الاجتماعي من الغرب "بالزاك" و"مكسيم غوركي" و "تولستوي" و"دوستويفسكي".

فهو اتجاه يعنى بتصوير الواقع الاجتماعي العربي خاصة ما تعلق منه بحياة الفلاحين في المجتمع الريفي، وما يعانونه من مشاق وأتعاب، يضاف إليها بعضا من رؤاهم الناجمة عن مستواهم الثقافي ومدى ما تحتله المرأة –في مجتمع متخلف– من مكانة متردية.

ليست القصة الطويلة أو الرواية المعاصرة فنا غربيا محضا، فقد كانت للعرب قصص في العصر الجاهلي، وهي التي كانت تحكي أيام العرب وقائعهم وحروبهم، كما كانت لنا ملاحم في صدر الإسلام والعصر الأموي كالتي كانت تصور المعارك البطولية بين الإمام علي معاوية، وفي العصر العباسي حين استقرت أمور الدولة فظهرت القصة العربية الخالصة وكانت بعضها بلغات ولهجات محلية إذا استثنينا هذا اللون من المقامات الذي ابتكره بديع الزمان الهمذاني في القرن الرابع وحاكاه بلغاء الكتاب من بعده.

وفي أيام المغول وعصر المماليك في مصر ظهرت ألوان من القصص الشعبي المشهور مثل قصة الظاهر بيبرس وقصة سيف بن ذي يزن وقصة ذات الهمة وقصة فيروز شاه، هذا بالإضافة إلى قصة عنترة، وأبي زيد الهلالي وألف ليلة وليلة، وعلي الزئبق وأحمد الدنف.
وفي أواخر القرن19 من العصر الحديث، حين نشطت حركة الترجمة، ظهرت قصص مترجمة عن الأدب الغربي كقصة (مغامرات تلماك) التي ترجمها رفعة رافع الطهطاوي رائد الترجمة الحديثة.

وفي أوائل القرن العشرين ظهرت محاولات جديدة في التأليف القصصي تدور (حول محاكاة التاريخ القصصي وكان فارس هذا الميدان جرجي زيدان، ولكن قصصه كانت أقرب إلى الحبكة التاريخية منها إلى التصوير القصصي.

وفي هذا الوقت اشتدت العناية بترجمة القصص إلى أدبنا المعاصر، فظهر من أدبائنا من يرجعون القصص الغربية إلى قصص مصرية بصياغة العامية مثل الذي حوّله محمد عثمان حلال، ثم ظهر جيل من الأدباء يقصرون الترجمة على الفصحى ويسوقونها في عبارات

بليغة مبتكرة، ومن هذا الرعيل مصطفى لطفي المنفلوطي في ترجمة قصص (بُول وفرجِيني) وحافظ إبراهيم الذي ترجم قصة (البؤساء) (فيكتور هوجو).

وبعد الحرب العالمية الأولى ظهرت أول محاولة في القصص الحديث حين حاول الأدباء أن يبتكروا ذلك ابتكارا دون أن يترجموا أو يتأثروا تأثرا مباشرا بالأدب العربي، وتنوعت هذه المحاولات الفنية في عالم القصة، ومن الأدباء من حاول النسج القصصي ولكنه في إطار قديم من البلاغة اللفظية وسجع المستملَح مثل محمد المويْلحي في (حديث عيسى بن هشام)، ومنهم من حاكى التاريخ القصصي في تراثنا العربي في صورة جديدة، متحررا من النسج القديم سواء في الموضوع أو في الأسلوب مثل محمد فريد أبو حديد وأحمد باكثير وعلي الجازم.

هذه الألوان السابقة على الرغم من ضخامة المجهود الذي بذله منشؤوها، لا تعتبر قصصا من النوع الإنشائي الكامل المبتكر، وإنما هي خليط من المحاكاة والتصوير.

أما ول كاتب قصصي مبتكر فهو محمد حسين هيكل في قصته المشهورة (زينب) التي ألّفها سنة 1913م وهو في فرنسا، وفيها نلحظ الابتكار في الموضوع وفي الأسلوب، كما أنها في نفس الوقت تصور الروح المصرية الخالصة في الريف.

وعلى أساس من القصة الاجتماعية التي بدأ محمد حسين هيكل خيطها، نسج الأدباء المعاصرون له على منواله، فأخرج طه حسين (الأيام) و(دعاء الكروان) و(شجرة البؤس) و(شهرزاد) المعروفة في ألف ليلة وليلة، فصور في ذلك الجانب الاجتماعي الإنساني، وآخرون مثل المازني في قصة (إبراهيم الكاتب) و(عود على بدء) ونلحظ مثل ذلك عند العقاد في قصة (سارة).

أما كتاب القصة الذين يَحيَون اليوم في مجالها فإنهم لا يزالون يؤْثرون الجانب الاجتماعي الذي اتجه إليه هيكل وطه حسين، في مقدمة هؤلاء القصاص توفيق الحكيم، ومحمود تيمور، ونجيب محفوظ.

***-خصائص الرواية العربية المعاصرة**

تجاوزت الرواية العربية المعاصرة تلك الواقعية التي عرفتها وتلك التقليدية إلى إطار رمزي وإيحائي ودلالي. وقد اتسمت في هذه المرحلة بسمات منها:

- استلهام التراث وتوظيفه فنياً، وجعله يحمل ابعاداً رمزية وإيحائية ودلالية سواء كان هذا التراث شفاهيا أو مكتوبا، تاريخياً أو فرعونباً أو أسطورياً أو صوفياً أو فولكلورياً تتوارثه الأجيال ن حيث استوحاه الكاتب ووظفه بقصد طرح دلالات إيحائية تعبر عن الواقع المعاصر للفرد أو المجتمع العربي، وقد يتناول التراث الإنساني خاصة في الأنماط الأسطورية والشعبية. وينقسم الرمز التراثي إلى عدة أنماط:

- **1-أنماط الرمز التراثي.**

أ-النمط التاريخي:

يحاول فيها الكاتب أن يتعرض إلى الواقع بكشفه من خلال الشخصيات التاريخية التي يوظفها توظيفا رمزياً. ففي رواية «السائرون نياماً» لسعد مكاوي الذي حاول تعرية زيف الحياة السياسية والاجتماعية من انغماس الحكام في ملذاتهم، بينما يعاني الشعب عذاب الجوع والحرمان والفقر. فإلى جانب القتل تكثر حوادث خطف المماليك للفتيات البريئات.

(يصيح خالد قائلا: يا ناس أختي يا عالم المماليك هاجموا النساء

في جمام الخيامة وخطفوا أختي عزة...)

وتشكل شخصية «عَزّةَ» رمزاً يقترن بالأرض والحرية والحق والعدل، وعزة كانت رمزاً للأرض والوطن.

ب-النمط التراثي.

حيث تشكل الشخصيات التراثية بعداً آخر من الأبعاد الرمزية في الرواية العربية، ففي رواية ليالي «ألف ليلة ولية» لنجيب محفوظ تشكل شخصية سندباد، وشهرزاد وعلاء الدين بعدا رمزيا، فشخصية سندباد مثلا في نهاية الرواية يستدعيها الكاتب وهي التي عادت بعد أن تغيرت ملامح الواقع، فيسمع السلطان حكايات سندباد التي تحث على الحرية والعدل، حينها يبكي على الماضي المقرون بالقتل والظلم، فقد عاد سندبا في الرواية، لكنه لم يعد في الواقع، على اعتبار أن سندباد هو المنقذ.

ولا يقف الأمر عند الشخصية التراثية، بل يمتد ليشمل النص التراثي، إذ من الممكن أن يحمل النص التراثي بعداً رمزياً، ففي رواية «شمندورة» لمحمد خليل قاسم يتضح الرمز

التراثي من خلال نصوص التراثية المستوحاة من الأغنية الشعبية تعبيرا عن حلات الحزن والفرح في آن واحد، وفي الوقت نفسه تكون رمزا للتناقض القائم في الواقع الحياتي؛ يقول الراوي مجسدا نص الأغنية الشعبية التراثية.

" أبَدنْ أبدنا بِالنّاتُون فَابَا يَمُونَا

يَرْوُوشْ الْمَرَايَا بِالنّاتُون فَابَا يَمُون"

وعندما لا يفهمها حسن المصري يترجمها له المأذون فتقول معاني الكلمات:

لن يغيب عن خاطري

إلى الأبد لن يغيب

وجه عذراء

ناعم مثل المرايا

لن يغيب...لن يغيب

فيعبر النص الشعبي هنا عن الفرحة التي تغمر المحِبّ، فمهما تبدّلت الأيام والسنون يظل وجه محبوبته في داره النُّوبِي القديم لا يفارقهن والنص نفسه يعبر عن مرارة الغربة التي يعانيها الرجال الغائبون عن محبوباتهم وديارهم.

كما اعتمدت رواية «الناس في كفر عسكر» لأحمد الشيخ على توظيف الأمثال الشعبية لتكون أداة رمزية.

كما نجد النصوص المدونة التاريخية والدينية والأدبية تمثل ملمحا رمزيا نجد ذلك في رواية «الزيني بركات» للغيطاني و«حافة الفردوس» لنبيل عبد الحميد و«من أوراق أبي الطيب المتنبي» لنحمد جبريل، غير أن النص التراثي يتناص مع النص الروائي ويُحمِّلُه الكاتب بعدا رمزياً يخرج من إطاره التراثي إلى إطاره الرمزي، كما نجد النص الصوفي عند "سعد مكاوي" و"جمال الغيطاني" الذي يشكل بعدا رمزيا كذلك.

ولا يقف البعد التراثي عند هذا الحد بل يمتد ليشمل الشكل التراثي أيضا، وذلك بُغية تشكيل شكل روائي عربي أصيل يستمد أصوله من تراثنا العربي، ويعبر عن واقعنا الحاضر، أي أن الروائي يعيد تشكيل الشكل الروائي ليصبح الشكل نفسه أداة تعبيرية عن واقعنا المعيش، ولنا في ذلك نموذجا وهو رواية «الحرافيش» سنة 1977م، التي اعتمد فيها نجيب محفوظ على الشكل الخارجي لِلّيَالِي العربية، فإذا كانت الليالي العربية قُسّمتْ إلى حكايات كل حكاية

تدور حول موضوع ما وتتسلسل هذه الموضوعات تسلسلا سَببِيّاً حتى تنتهي الرواية، فإن ليالي نجيب محفوظ قُسِّمتْ أيضا إلى مجموعة من الحكايات المتتابعة تتابعا سببيا، والمتسلسلة تسلسلا زمنيا يربط بينها تتابع الأحداث وتتابع الزمن وهذه الحكايات على التوالي هي؛ حكاية عاشور الناجي حكاية شمس الدين، حكاية الحب والقضبان حكاية المارد، قرّة عيني، شهد الملكة، جلال صاحب الجلالة، الأشباح، سارق النعمة، التوت والثبوت، هذه الحكايات تتبع جذور عائلة الناجي منذ بدايتها حتى أصبح فتوة الحارة، وظلت سلالته في تتابع زمني حتى ظهر عاشور الأخير في نهاية الرواية ليحقق العدل بين الناس. فشكل الرواية يوضح تلاقي نقطتي البداية والنهاية، كما في الليالي العربية، غير أن هذه الأخيرة اعتمدت على الحكايات الخرافية الأسطورية، بينما اعتمدت حكايات نجيب محفوظ على الحكايات والأحداث الواقعية. وبالتالي نسج – من الناحية الشكلية–روايته على منوال الشكل التراثي (الليالي العربية).

ج–النمط الشعبي الأسطوري.

فقد ربط الكاتب يحي الطاهر عبد الله بين إخصاب المرأة وإخصاب الأرض، إذ كلما كان الواقع عقيماً كان الغرس عقيما أيضا، ففي رواية الطوق والأسطورة يربط الكاتب بين رمز المرأة والرض من حيث عملية الإخصاب والتجدد، فقد كان البشر يعتقدون قبل معرفتهم بأسباب العضوية للحمل أن الأمومة تعود إلى إدخال الأطفال مباشرة في بطن المرأة، وكل ذلك يعني أن صورة الأرض الأم الأسطورية التي تتمتع بقابلية خصب لا متناهية، سبقت في العقلية البدائية آلهة الخصب النباتي التي تأكدت في الدور الريفي الزراعي.

المحاضرة الر ابعة عشر.

- القصة القصيرة –

والقصة القصيرة تختلف في تاريخها عن القصة الطويلة كل لاختلاف وعلى حين كانت القصة الطويلة ممتدة الجذور في أعماق الأدب العربي، فإن القصة القصيرة تعتبر أوروبية محضة أخذناها عن الغرب مترجمين أو محاكين.

ويرجع تاريخ القصة القصيرة في أوروبا إلى أوساط القرن19، وأشهر مدارسها:

1- مدرسة جي دي موباسان الفرنسي المتوفي سنة 1851م، فهو أول من كتب قصة قصيرة وأكملت على يديه في الغرب.

2- مدرسة شيخوف الروسي وقصصه تعالج جانبا موجزا من الحياة، ولا يشترط فيها المراحل المعروفة في القصة وهي: البداية والوسط والنهاية.

3- مدرسة بالزاك. تعتمد على التحليل النفسي وهو وصف النفس البشرية والنزاعات والدوافع وتحليل أشخاص الرواية.

4- مدرسة «سومر ست موم» التي ظهرت في القرن20.

5- مدرسة إيميلي دي طنسون.

6- مدرسة أرنست هيمنقواي.

ومن هنا يمكن القول إن ريادة القصة القصيرة منسوبة إلى الغرب عامة وفرنسا بصفة خاصة. وهنا يحق لنا أن نسأل: كيف نشأت القصة القصيرة في مصر والشرق العربي؟ ولسنا نشك أن المحاكاة الفنية هي سبيل هذه النشأة وليس الخلق والإبداع. وأكثر مؤرخي القصة القصيرة وناقديها يعتقدون أن محمد تيمور هو أول واضع للقصة القصيرة في مصر، ولكن المنهج العلمي الحديث أثبت خلاف هذا الزعم.

فقد مرت القصة القصيرة عندنا بثلاثة مراحل هامة:

المرحلة الأولى: وهي تمثل مدرسة السفور سنة 1915م، ومن كتابها القصاصين محمود عوي وكان مديرها عبد الحميد حمدي.

المرحلة الثانية: المدرسة الحديثة في القصة سنة 1920م وكانت تظم أعضاء كثيرين منم: محمد تيمور، وطاهر لشين ويحيى حقي.

المرحلة الثالثة: مدرسة محمود كامل المحامي.

وقد أثبت الأديب علي كامل في بحث أدبي اطلعنا عليه بعد دراسة طويلة عكف عليها في مجلة «السفور» أن محمود عزي هو رائد القصة القصيرة في مصر، وأنه تأثر بالقصاص الفرنسي «جي دي موباسان».

ولكن نقاد القصة القصيرة ومؤرخيها يجمعون على أن محمد تيمور هو رائد القصة القصيرة في مصر، من هؤلاء يحيى حقي في كتابه «فجر القصة القصيرة» ومحمود تيمور في كتابه «قصص ومسرحيات» وعبد العزيز عبد المجيد في كتابه «الأقصوصة في الأدب العربي الحديث» وعباس خضر في كتابه «القصة القصيرة».

ويدافع الأديب علي فيضي عن وجهة نظره بأن قصص محمد تيمور لم تظهر إلا في سنة 117م، بالإضافة إلى أن القصة كانت أشبه باللوحات الفنية منها إلى مواصفات القصة الحقيقية، فأول قصة قصيرة مكتملة ظهرت في مصر في صفحات مجلة "السفور"(1915م-1925م)، وكانت لمحمود عزي، وذلك في سنة1923م، وأول قصة له اسمها «علي وسميرة»، ثم تتابعت قصصه في مجلة السفور، فنشر ثلاث عشرة قصة قصيرة حتى سنة1923م، وقد عالج القصة الواقعية بأسلوب رومانسي على نسق قصص الفرنسي «دي موباسان»، أي أنه كان يشترط في هذه القصص أن يكون لديها بداية ووسط ونهاية غير متوقعة مع عنصر التشويق.

ومن ذلك نستخلص أن القصة القصيرة ظهرت في مصرسنة1915م محاكاة للقصة القصيرة الغربية عند دي موباسان، وأن محمود عزي كان أول من عالج هذا الفن على صفحات مجلة السفور، ثم تلاه محمد تيمور وتتابعت القصص القصيرة في المدارس الثلاث التي أشرنا إليها سابقا.

أما كتاب القصة القصيرة المعاصرين، نذكر على سبيل المثال محمود تيمور ومحمد عبد الحليم عبد الله، وأمين يوسف غراب، ووداد سكاكي ومحمد سعيد العريان، ومحمد لبيب البوهي، وثروت أباظة، رستم كيلاني، وغيرهم كثيرون، وقليل منهم تخصص في قصص الأطفال مثل كامل الكيلاني.

– شروط القصة الموفقة –

يورد محمود تيمور ملخصا الشروط التي يجب أن تتقيد بها القصة لتكون موفقة يقول: من القواعد في كتابة القصة ما يأتي:

1- أن تكون للقصة وحدة فنية، وبهذه الوحدة تتوفر فنية القصة. وما الوحدة الفنية إلا أن يجعل الكاتب همّهُ مقصورا على إبراز الفكرة الأساسية، مجتنبًا جهد طاقته أن يتطرق إلى آفاق أخرى.

2- أن يراعي في عرض الموضوع جانب التلميح ما أمكن، وأن يحذر جانب التصريح، فلا يشرح الكاتب الموضوع ويحلل الشخصيات في شكل مهلهل، بحيث لا يترك شيئاً لفطنة القارئ وذكائه.

3- أن يُعنى الكاتب برسم شخصياته، وان يجعلها تصدُر في اقوالها وأفعالها عن منطق الحياة التي أراد لها المؤلف أن تعيشها بِوَاعِيَتِها الظاهرة وواعيتها الخفية أيضاً.

4- ألا تكون الشخصيات بوقاً ينقل ما يُلقِى إليه المؤلف من كلام، فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه على لسان هذه الشخصيات الببغاوية، والواجب أن يبقى للشخصيات كيانها المستقل، وأن تظلّ حيةً في حركاتها وسكناتها، وأن يحس القارئ ممن أعمالها حرارة هذه الحياة ويتعرف من فِعالِها ما تميز به من شمائل وحقائق، فلا تتكلم هذه الشخصيات إلا بالسلوب الطبيعي الذي يلائم نفسيتها. ولا تعمل إلا وفق الحوادث على منهجها المرسوم لها.

5- يجب ألا تكون الفكرة التي يعالجها الكاتب في قصصه مصوغة في قالب موعظة أو حكمة ن وألا يظهر فيها تحبيذ شيء أو النهي عن شيء، بل يجب أن تكون الحكمة أو الموعظة مطوية في غضون الحوادث، خالصة على القارئ دون معونة ظاهرة من المؤلف، وأن يكون التحبيذ أو النهي كامناً في أعماق السّرد، غير ملموس بالكلام المكشوف.

6- يحسُن ألا تخلو القصة من عنصر التشويق، وأعني به أن تستحوذ على القارئ في اثناء قراءته نشوة وروعة تدفعانه إلى متابعة القراءة في نشاط وانتباه، ولا بد من الحذق واليقظة في هذه الناحية، بحيث يكون فن الكاتب قادرا على أن يجعل مظاهر التشويق جزءاً طبيعياً من سياق القصة.

7- يجب ان يعنى الكاتب بلغة قصته؛ فلا يبالغ في التحاسين البيانية وغيرها، بل يجعل الألفاظ على أقدار المعاني جهد المستطاع. وألا ينسينا هذا أن بلاغة الكتابة تكون بمراعاة المقام، فلإطناب مستحب في مواقف الإطناب، والإيجاز مستحب في مواقف الإيجاز، غير أن هناك شيئاً تجب مراعاته على كل حال وهو تجنُّب الأسلوب المبتذل.

المحاضرة الخامسة عشر.

- المسرحية -

تعرف المسرحية على أنها ليست الحياة، وإنما هي تمثيل للحياة، وجوهر المسرحية ليس حادثة حقيقية، وإنما هو تمثيل حادثة حقيقية أو متخيّلَة لذلك هناك عناصر أساسية تميز العمل المسرحي من العمل اللامسرحي وهي:

أما العنصر الأول فيظهر من خلال ما يقدمه أرسطو من تعريف يقول: «المأساة محاكاة للعمل»، فكلمة محاكاة قد أثارت عدة تأويلات لكن الدارس العصري يفهم الكلمة على أنها تعني التمثيل، وهو العنصر الأول.

أما العنصر الثاني الذي يميز المسرحية عن الرواية القصصية أو الرسم أو النحت هو التشخيص، أي اتخاذ نفر من الناس لشخصيات، أو سمات أو طبائع أو ذوات غير شخصياتهم أو طبائعهم أو ذواتهم، فالتشخيص يقتضي المشاركة لا في فِعل حقيقي وإنما في فِعل مُمثَّلٍ.

أما العنصر الثالث والأخير فهو الفعل الذي يُوجِدُ المسرحيةَ ولا تكون إلا به، فهو ملموس، تَغيّرٌ في الوضع أو العلاقة او الظروف، مهما كانت الحالات كالجريمة أو الانتحار، أو الأزمات الاقتصادية أو الانتصار للحب أو الأزمات الاجتماعية. وهكذا فإن أي حادثة أو حكاية مُمَثلة أو حوار يستغرق خمس دقائق أو ثمانية، صامتةً أو تمثيلية أراجوز أو فلمٍ أو أُبيرا عظيمة، كل هذه إذا ارتبطت بتشخيص فعلي فإنها تندرج تحت باب المسرحية الواسع.

أما عن الفرق بين المسرحية والفن المسرحي يقول نبتلي: «المسرحية سواء استغرقت وقتا قصيرا أو طويلا هي شكل معين من أشكال الفن المسرحي، المسرحية تتضمن العناصر الفنية وهي: الحبكة والشخصية والمكان والحوار، وحتى عندما تختصر هذه العناصر إلى أدنى حدٍّ، فإنه يظل لدينا شكل من أشكال الفن المسرحي شريطة أن تتوفر فيه عناصر التمثيل والتشخيص والفعل. أما عندما نتكلم عن الفن المسرحي بشكل عام، إننا نعني جميع ما أنتجه الإنسان»[85]. أنشأت مسرحا للتمثيل كانت تمثل على خشبته الروايات الفرنسية كل عشر ليل.

ولكن المسرحيات المصرية لم تظهر إلا في عصر إسماعيل حين أنشأ دار الأوبيرا وظهر مسرح يعقوب صنوع الذي كان يلقب ب (موليير مصر). وتلا ذلك حركة أخرى ترجمت فيها مسرحيات فرنسة لمشاهير أدباء فرنسا مثل راسين، وكورناي، وموليير. ثم أُلّفت مسرحيات مصرية نبعت من البيئة المصرية نفسها مثل مسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة)، لفرح أنطوان سنة 1913م.

وبعد الحرب العالمية الأولى كانت هناك عناية أكبر بالمسرح والتأليف المسرحي، وأصبح المسرح فنا متداولا كأي فن من الفنون الشعبية، فيظهر التمثيل الشعبي عند نجيب الريحاني والكسار. وقد مكن ذلك من أرسال البعثات لإتقان هذا الفن فكثر عدد الممثلين كما كثر عدد المسارح وبالتالي تسع نطاق الترجمة من المسرحيات الغربية في صورة دقيقة فنية. وفي أوائل الصف الثاني من القرن20، ظهر نوابغ التأليف المسرحي يتقدمهم شيخهم توفيق الحكيم، ونجح الحكيم في مهمته بسبب تمكنه من الثقافة الغربية وإتقانه الفرنسية وهي لغة المذاهب الأدبية المعاصرة. ومن ثم لقيت مسرحياته نجاحا كبيرا. بل وأكثر من ذلك فإن أصدقاءه والمعجبين به من أدباء الغرب، أخذوا يترجمون بعض مسرحياته ويمثلونها في مسارحهم.

وهذا النجاح الذي حققه الحكيم في فن المسرحية كان باعثا على أن يلفت إليه أنظار قصاصنا المعاصرين فيصنعون مثله المسرحيات. ومن هؤلاء محمود تيمور، ونجيب محفظ ن ويوسف إدريس، وعادل الغضبان، ولا تزال لمسرحية كفن من فنون النثر المعاصر في حاجة إلى المزيد من التطور ولا زلنا في حاجة إلى المزيد من كتاب المسرح، كما لا زلنا في حاجة إلى تلوين هذا الفن بما يلائم حياتنا الاجتماعية هذا اليوم. وعموما يمكن القول: إن المسرحية باعتبارها نمطا أدبياً يمكن أن تدرس بأنواعها المختلفة: مأساة أو ملهاة أو مشجاة (ميلودراما) أو هزلية، والميلودراما مأساة يتخللها الغناء.

أما من زاوية مذاهبها الجمالية فهي؛ كلاسيكية أو رومانسية أو واقعية. أما من زاوية

عناصرها الفنية فهي تتوفر على: حبكة وشخصيات وحوار ومكان.

* -**النماذج المسرحية:** من أهم النماذج المسرحية المأساة والملهاة والمشجاة والمُهزِلةَ.

1-أما المأساة:

فهي التي عادة ما تنتهي بنهاية تعيسة، وقد شغلت المأساة اهتمام الدارسين أكثر من غيرها لأنها أسمى هذه الصور. ولعل الخاصية التي يحتمل أن يقرنها الرجل العادي بالمأساة هي النهاية التعيسة. إلا أن هناك عددا قليلا من المآسي العظيمة: مأساة يوربيدس «افيجنيا في تورس» مثلا تنتهي بنهاية سعيدة.

وهناك خاصية في المآسي العظيمة أهم بكثير من النهاية التعيسة، وهي معالجة هذه المآسي لموضوعات جدية، ففيها صراع هام بين شخصية أو مجموعة من الشخصيات وبين قوة ما عظيمة. ففي مسرحية «أوديب ملكا» مثلا يتحدث سوفوكليس عن صراع رجل مع القدر أو الآلهة، كما أظهر شكسبير في «هاملت» وهو يناضل في سبيل التخلص من أغلال شخصيته. غذ اختار كل كاتب مسرحي صراعا له أهمية بالغة عند الجمهور في عصره. ونجد أن تصوير الصراع في المآسي الرائعة يبدو فيه تفهُّمٌ عميق وأمانة، حتى أن هذه المسرحيات لم تفقد قدرتها في إثارة المفكرين من الناس والسموُّ بهم.

وهناك خاصية أخرى وهي أهميتها العالمية، حيث يشعر المشاهد بأنه لا يرى بضعة أحداث في حياة الفرد بل يرى عملا تتجاوز أهميته حياة رجل واحد أو حتى حياة جيل واحد.

كما نجد خاصية أخرى على جانب من الأهمية، وهي أن أعمال كبار كتاب المأساة تتميز بها وهي الأمانة، إذ على الكاتب أن يعرض الحياة على جمهوره كما يراها في الواقع.

2-**الملهاة:**

وهي تمثيلية تعالج موضوعات الهزل، وتهدف إلى الإضحاك وهناك كتاب الملهاة الرومانسية وكتاب الملهاة الواقعية؛ فالأولى مرحة، أما الثانية فكانت لمزاً وأحيانا لمزاً مُرًّا. كما تعتمد على السخرية أكثر مما تعتمد على الفكاهة لإثارة الضحك دون نسيان أن لها وظيفة اجتماعية يجب أن تؤديها.

2- **المشجاة:**

شكل أدبي من المأساة، فهي تشبه المأساة في أتها تعالج أمورا جدّية أو مؤلمة في الحياة- كالموت أو الفضيحة ونكبات الدهر على اختلاف أنواعها، ولكن لموقف الكاتب المسرحي ومعالجته لمادته تأثيرات أهم في المسرحية من مادة المسرحية نفسها.

والمشجاة تختلف في هذه الأمور الأساسية عن المأساة اختلافاً بيّناً، ويصدق هذا القول على أوجه التشابه والاختلاف بين الملهاة والهزلية، فهما تشتركان في الاهتمام بأطوار الحياة التي تقل فيها المصائب كما تشتركان في التسلية وفي الأمور المضحكة. ولكن الاختلاف بين طريقة الملهاة ذات الملاحظة الدقيقة، وطريقة الهزلية ذات الطابع اللامبالي والمفرط في المبالغة كبير، وهو كالاختلاف بين طريقتي المأساة والمشجاة.

3-الهزلية.

ما قيل في المشجاة ينطبق على الهزلية مع فارق واضح بينهما وهو أن المشجاة تتناول حوادث مثيرة والهزلية تتناول حوادث مضحكة، فأسمى غايات الأولى هي إثارة الانفعال، وأسمى غايات الثانية هي إثارة الضحك.

ولعل أبرز خصائص أسلوب الهزلية المبالغةُ في الحوادث وخصال الشخصيات، ومن ثم سيطرة العقدة على الشخصيات، فالكاتب لا يهتم بما يفكر أو بما يشعر به الناس، وإنما يفكر فيما يفعلون، فهي تعتمد في تأثيراتها المضحكة على المبالغة في تصوير بعض الصفات البسيطة للشخصية وعلى الفعل الذي يكون عادة-وليس دائما-ذا طابع مادي عنيف.

وعموما يمكن تلخيص أساليب النثر المعاصر فيما يلي:

1- **الأسلوب الحر.** وهو الذي يمثل الأسلوب المتحرر من الصناعة اللفظية والمحسنات البديعية والزخارف اللغوية. وهو أقدم الأساليب المعاصرة، فقد وُلد مع مشرق الفكر المعاصر منذ أواخر القرن الماضي بعد الثورة العُرابية، وأكثير أساليب الكتاب المعاصرين من هذا الطراز.

2- **الأسلوب العلمي المتأدب.** وهو أسلوب حر؛ إلا أن الكاتب فيه باعتباره متخصصا في شعبة من شعب العلم يحاول تطويع المواد العلمية في صورة أدبية مستصاغة. وظهور طوائف

من العلماء المتخصصين كتابا وأدباء لدليل على ذلك، فقد كان منهم متخصصا في الطب كإبراهيم ناجي، وأحمد زكي أبو شادي، وكامل حسين، ومنهم من كان في الهندسة كالأديب أحمد زكي، وكان في الجغرافيا محمد عوض محمد، وهكذا الْتحم الأدب بالعِلم في مثل هذا الأسلوب.

3- **الأسلوب القصصي**. ويتميز عن الأسلوب الحر بأن القاص يحاول ما أمكن التقريب بين الفصحى والعامية لأنه في الغالب يخاطب في قصصه عامة المثقفين، فهو لا يكتب لفئة تخصصت في العلم، وإنما لإمتاع القراء في وقت فراغهم. والعصر الحديث يتميز في النثر بأنه عصر القصة، لذلك يميل كتاب القصة إلى التبسيط اللغوي وعدم المبالاة بالحبكة في التراكيب، وهذا ما نلاحظه في أسلوب محمود تيمور وبنوع خاص عند: توفيق الحكيم ونجيب محفوظ، ويحي حقي.

وقد يتجه الأسلوب القصصي إلى العامية، وهو القدر الذي نلاحظه في قصص إحسان عبد القدوس، كما نلاحظ مثله في غيره من كتاب القصة، ولا سيما الناشئين منهم.

4- **الأسلوب الصحفي**. وهو اشد تحررا من الأسلوب القصصي، والكاتب فيه مقيد بكتابة أسطر معينة من الصحيفة لا يكاد يتعداها، كذلك هو مقيد بموضوعات معينة، ونلاحظ مزيدا من التبسيط في الأسلوب الصحفي لأنه يمثل اللغة اليومية لعامة المثقفين ولا يمثل طائفة معينة أو يكتب لطائفة معينة. وتتعد ألوان الأسلوب الصحفي طولا وقصرا كما تتعدد أنواعه بتعدد أنواع المقالة الصحفية في فن المقالة.

5- **الأسلوب الشعبي**.

ونعني به أسلوب وسائل الإعلام العامة كالإذاعة والتلفزيون والسينما التي تخاطب الشعب في جميع مستوياته الثقافية الخاصة والعامة، ومن ثم فهو أبعد الأساليب عن العمق الفكري والعمل على صناعة المعنى. وهو يتناول كثيرا من الفنون النثرية التي تحدثنا عنها في الفصل السابق ولا سيما الكلمة المُذاعة، والمسرحة، والقصة، والنقد الميسر، وتبسي العلوم.

خلاصة:

لقد حاولت أن أجمع ما أمكن من موضوعات وردت في كتب مختلفة – ارتأيت أنها

تحتاج لأن تكون مجال دراسة واطلاع ومطالعة، غير أنه والحال هذه أكون قد جانبت الصواب إذا قلت أن هذا العمل كاف، لأن موضوع الأدب الحديث والمعاصر لا يمكن أن تسعه هذه الوريقات ولا حتى عشرات الكتب، لأن الموضوع يتناول الأدب العربي شعره القديم والحديث، ونثره بمختلف أجناسه، ولكون هذا الأدب نشاط فكري مستمر بجميع متغيراته وتطوراته في الزمان والمكان، ولأن الإنسان عموما والمثقف على الخصوص يمتلك قوة التمييز الفطرية – كما يقول ميخائل نعيمة– تلك القوة التي توجد لنفسها القواعد ولا توجدها القواعد، لذا كان لزاما على المبدع والمثقف أن يراعي في جميع الأحوال تلك الخصوصيات التي تدخل في تشكيلها البيئة والتاريخ والثقافية، ثم يأتي دور المفكر والفنان بحمولة هي زبد الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية والتراثية، يبثها حياة موشاة بمختلف مكوناتها الفنية والجمالية تكون جميعها نمط تفكيره وطريقة عيشه وأسلوب تعبيره، لذلك لا يمكن أن نقول أننا ألممنا بموضوع الأدب الحديث المعاصر من جميع جوانبه نثرا وشعر، لأن ذلك يعد مستحيلا خاصة وأن أقلاما كثيرة كتبت في هذا الأدب العربي عموما وتناولت جميع الأجناس الأدبية بالشرح والتحليل والنقد، كما تناولت الشعر قديمه وحديثه، هذا الشعر الذي يعد ذاكرة العرب وتاريخها، لذلك لا يمكن الإمساك بزمام الأمر إلا بالمطالعة المستمرة التي تمكن المثقف من أن يساير التطور الفكري الحاصل، ولن يستطيع أن يلم بكل ما أنتجه الأدباء إلا بالنزر القليل من هذا الإبداع الفكري المترامي الأطراف.

–المصادر –

1. القرآن الكريم.
2. ديوان نازك الملائكة. المجلد الثاني. ط2 . دار العودة، بيروت، لبنان1979م.
3. شظايا ورماد. مقدمة الديوان– نازك الملائكة.
4. ديوان بدر شاكر السياب. المجلد الأول، دار العودة، بيروت لبنان1971م.

–المراجع –

5. ابن منظور، لسان العرب، ج3، دار صادر، بيروت، لبنان 1997م.
6. أبو الفرج قدامة بن جعفر –نقد الشعر، تحقيق: حمد بن منعم خفاجي.دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.(ب.ت)
7. أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة. رجاء النقاش. ط1–دار القلم – بيروت، لبنان 1971م.
8. أبو عوص أحمد– الفرابي عبد اللطيف. الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث – ط5– دار الثقافة، الدار البيضاء. المغرب1986م.
9. إحسان عباس– بدر شاكر السياب. ط2–مكتبة بغداد –دار الثقافة، بيروت،لبنان1972م
10. أحمد المعداوي– محاضرات. رسالة جامعية حول الشعر الحديث "ظاهرة الشعر المعاصر".
11. أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث، ط1.دار الفكر للتراث، دمشق، سوريا 1978م.
12. جهاد فاضل– قضايا الشعر الحديث، ط1. دار الشروق، بيروت، لبنان1984م.
13. سلمى الخضراء الجيوسي–الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة. ط1– مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت، لبنان 2001م.
14. سيد قطب. النقد الأدبي، أصوله ومناهجه. ط8. دار الشروق. القاهرة، مصر2003م.
15. عباس محمود العقاد: الرحالة عبد الرحمان الكواكبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر.القاهرة، مصر (ب،ت).
16. عبد الرحمان الكواكبي. طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد. ط3، دار النفائس، بيروت.لبنان2006م.
17. عبد الواحد لؤلؤة. الشعر والفكر المعاصر – المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر. سلسلة كتاب الجماهير.منشورات وزارة الاعلام– الجمهورية العراقية.1974م..
18. عثمان حشلاف، الصورة والرمز في الشعر بأقطار المغرب العربي، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي.1990م.

19. عدنان بن رذيل، اللغة والأسلوب، ط1.اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا1988م.
20. عدنان حسن قاسم – الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر. ط1-المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع- الجمهورية العربية الليبية 1981م.
21. عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- ط3-دار العودة، بيروت، لبنان1981م.
22. علي أحمد (أدونيس)، زمن الشعر، ط2.دار العودة، بيروت، لبنان.
23. علي علي مصطفى صبح. من الأدب الحديث في ضوء المذاهب النقدية. دار المريخ للنشر وديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1984م.
24. عمر الدسوقي- في الأدب الحديث .ج1.ط8- دار الفكر العربي. القاهرة ، مصر1970م.
25. فردب ميليتا –جير الدس نبتلي- فن المسرحية- ترجمة صدقي حطاب، مراجعة محمود السمرة- دار الثقافة-بيروت،لبنان.(ب،ت).
26. محمد عبده. الأعمال الكاملة. تحقيق محمد عمارة وآخرون، ط1-دار الشروق، مصر1993م.
27. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ط5 المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة. مصر1971م.
28. محمد مندور -الأدب ومذاهبه –دار النهضة.القاهرة، مصر (ب-ت).
29. محمد يوسف نجم. القصة في الأدب العربي الحديث. دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع.لبنان1966م.
30. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1983م.
31. نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. مكتبة النهضة.ط1.لبنان1962م.
32. نسيب نشاوي-مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر. دمشق، سوريا 1980م.
33. وهبة مجدي-المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2. مكتبة لبنان، بيروت.
34. ياسين الأيوبي مذاهب الأدب-معالم وانعكاسات-خ 2-الرمزية-ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.بيروت.لبنان1982م.
35. يوسف الخال – الحداثة في الشعر-ط1-دار الطليعة، بيروت.لبنان1978م.

-المجلات -

36. جلة الهلال. عبد العزيز الدسوقي. عدد5، ماي 1973م.
37. مجلة الموقف - التراث العربي النظري وآفاق الثورة الثقافية في المرحلة العربية المعاصرة – طيب تيزيني. الأدبي.عدد7.سنة 1974م.
38. مجلة لآداب - السمات الثورية في التراث الأدبي العربي- حسين مروة.. 1975م.

39. مجلة الآداب. أحمد أبو سعد، ع4. أفريل 1973م.
40. مجلة الآداب، عدد8/ أوت 1971م.
41. مجلة الحياة الثقافية- مقال (أبو القاسم الشابي)، أبو القاسم محمد كرو. عدد33- وزارة الشؤون الثقافية.تونس1984م.
42. مجلة شعر. عدد11- جوان 1959م.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....01
مدخل.....03
*-**المحاضرة الأولى**.....03
- عوامل النهضة الأدبية والفكرية في القرن19.....03
***-المحاضرة الثانية**.....11
- المدرسة الاتباعية (الكلاسيكية) في الشعر العربي.....11
***-المحاضرة الثالثة**.....18
- بعث الشعر وإحياء أنماطه التقليدية -.....18
***-المحاضرة الرابعة**.....27.
- مفهوم النص الشعري البعثي الاتباعي.....27
***-المحاضرة الخامسة**.....34
- القديم والجديد في شعر البارودي.....34
***-المحاضرة السادسة**.....44
- المدرسة الرومانسية - أبو القاسم الشابي –أنموذجا- 44

***المحاضرة السابعة**.....57

الشعر العربي المعاصر – مفهومه ومسيرته التاريخية-.....57

*** المحاضرة الثامنة**.....70

- العوامل الموضوعية والتاريخية لظهور حركة الشعر الحر.....70

***- المحاضرة التاسعة**.....79

- المدارس الأدبية -.....79

***- المحاضرة العاشرة**.....85

- الرمز والرمزية في الأدب العربي.....85

***- المحاضرة الحادية عشر**.....96

- مدخل إلى الفنون النثرية.....96

***- المحاضرة الثانية عشر**.....101

- النثر العربي الحديث - المقالة في العصر الحديث.....101

***- المحاضرة الثالثة عشر**.....104

- نشأة الرواية واتجاهاتها في الأدب العربي الحديث.....104

***- المحاضرة الرابعة عشر**.....114

- القصة القصيرة - شروط القصة الموفقة -.....114

*- **المحاضرة الخامسة عشر**.....118

- المسرحية – النماذج والأساليب–.....118

*- **خلاصة**.....123

*- **المصادر لمراجع**.....124

*-**الفهرس**.....127