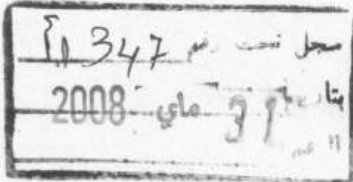


786-818-13/03

جامعة تلنسان
معهد اللغة و الادب العربي

الاجناس الأدبية في الادب العربي نشأتها و تطورها



اعداد الطالب

عبد الرحمن فارسي

اشراف :

الاستاد الدكتور

عكاشة شايـف

XXXXXXXXXX

« اطروحة علمية للحصول على درجة التخصـص الماجستير »

في الادب العربي

1414 - 1994

الاجناس الأدبية في الادب العربي
نشأتها و تطورها

الأهداء

إلى الولدين الكريمين اللذين أمرنا الله
ببرهما وطاعتهما والإحسان إليهما في قوله الكريم:
" وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحساناً" (1)
إلى أمي يمينة التي أحسنت تربيتي ورعايتي.
إلى أبي محمد الذي شملني ببره وكرمه ودعواته.
إلى أختي فاطمة وحورية وإخوتي محمد وبن عمر
وبومدين وحسين وعبد القادر ورشيد ويوسف وابن أخي
محمد الأمين وأبناء خالتي وبناتها أهدي هذا العمل
العلمي .

مقدمه

بسم الله الرحمن الرحيم

تحتل الأجناس الأدبية مكانة بارزة في الدراسات الأدبية المقارنة ، والنقدية الحديثة . وفي أدبنا العربي تعددت الأجناس وتنوعت الفنون ، فحقّق للباحثين أن يتصدوا لدراسة هذه الأجناس قديمها وحديثها ، وعليه وقع اختيارنا على هذا الموضوع .

لقد فرض البحث في هذا الموضوع المتشعب نمط منهجيته ، إذ أخذت بالمنهج التاريخي حين حديثي عن الأجناس في القديم ، وبخاصة في نشأة وتطور الأجناس النثرية وحتى الشعرية أيضاً .

ولم أستطع الابتعاد عن المنهج المقارن الذي اضطررت الى اتّباعه خلال البحث في العلاقة التأثرية بين الأدب العربي والآداب الأجنبية .

ولجأت إلى المنهج النفسي عند دراستي لكثير من الفنون الأدبية ، المسرحية منها والقصصية ...

وقد تعاملت مع المنهج الوصفي في كثير من مواقع هذا البحث كلّما رأيت ضرورة للوقوف الوصفي عند هذا الفن أو ذاك بعامة ... وعند الموشحات بخاصة .

وتعاملت كثيراً مع المنهج الفني عند دراسة النصوص وتحليلها وبيان مراميها .

ولم يكن هذا المنهج أو ذاك هو ما تواجد في هذا البحث العلمي ، إلا أنني أكتفي بذلك لأقول إن منهجي

الرئيس كان أقرب الى المنهج التكاملي من غيره من تلك المناهج الأدبية.

كما اتجهت إلى المكتبة العربية الحديثة لعلني أجد فيها ما يشفي الغليل ويروي الظمأ... ولكنني أبت من ورودي دون نهل ، وعدت وأنا ظمآن.

وأجهدت نفسي وأعييتها حتى عثرت على قليل مما يكاد يسد الرمق.

يقع البحث في بابين رئيسيين تتقدمهما مقدمة شاملة لبيان اختيار الموضوع ، ومصادره ، ومنهجيته ، وموارده ، يعقبها مدخل تضمن أربعة محاور ، هي:

- 1- بين الجنس والنوع
- 2- مفهوم نظرية الأجناس الأدبية
- 3- تعريف الجنس الأدبي
- 4- نظرية الأجناس في النقد الأجنبي (قديمه وحديثه)

حاولت في المحور الأول أن أميز بين كلمتي جنس ونوع ، فبينت كيف أن أرسطو اعتبر الجنس أعم من النوع لأن الحيوان - في نظره - جنس ، أما الإنسان فهو نوع من جنس الحيوان .

وقد استعمل بروننتيير في كتابه " تطور الأنواع في الأدب " مصطلح نوع لوصف خصائص الأدب وتطوره .

ويرى تودوروف أن سبب التفريق بين نمط ونوع يمكن أن نعيده إلى الفرق بين التجريدي الكوني والإنجازي التاريخي.

والاختلاف بين الجنس والنوع في اللغة العربية اختلاف شكلي ، إذ استخدم بعض النقاد العرب كلمة جنس ، واستعمل البعض الآخر كلمة نوع ...

وفي المحور الثاني أبرزت مفهوم نظرية الأجناس الأدبية الذي هو تصنيف الأدب بحسب أشكال أدبية ، وذلك بالاعتماد على البنية والتنظيم ، وبيّنت أن نظرية الأجناس الحديثة تحاول المزج بين الأجناس القديمة لتعطينا جنسا أدبيا جديدا كما هو الحال في الميلودراما التي هي مزيج بين المأساة والمهارة .

وفي المحور الثالث أوردت تعريفات مختلفة للجنس الأدبي فوقفت على تعريفات كل من تودوروف ، وتوماس مونرو ، وأوستن وارين ، وفانسنت ، وبيسنر فريديتش ، وعز الدين اسماعيل ، وصالح فضل ، ومحمد غنيمي هلال ، ومجدي وهبة ، وفؤاد مرعي .

وخصصت المحور الرابع والآخر للحديث عن نظرية الأجناس الأدبية في النقد الاجنبي ، فوقفت في البداية - عند نظرية أفلاطون التي تقسم الشعر إلى ثلاثة أقسام هي : الشعر القصصي ، وشعر المحاكاة ، وشعر ثالث هو مزيج بين النوعين السابقين .

ثم انتقلت إلى نظرية أرسطو وبيّنت كيف أن هذا الفيلسوف قسم الشعر إلى ثلاثة أقسام ، هي : المأساة ، والملهارة ، والملحمة ، والشعر عنده مرحلة مُمَهِّدة لنشأة المأساة والملهارة ، والأجناس الأدبية - في نظره - تختلف فيما بينها من حيث الماهية والقيمة .

وختمت حديثي عن نظرية أرسطو بإبراز الأنواع الثلاثة للخطابة ، وهي : الاستدلالية ، والقضائية ، والاستشارية ...

وفي العصر الحديث ظهرت نظريات جديدة للأجناس الأدبية لعل أهمها نظرية هــسون التي ترى أن الأجناس الأدبية تظهر لِتَلَبِّي حاجات نفسية بشرية من قبَل المبدع والمتلقي معا.. ثم نظرية برونـتـيـير التي استمدت أصولها من نظرية داروين، اذ يعتقد أن الأدب ينشأ ويتطور وينقرض - دون أن يفنى - ، بل تنشأ عنه أنواع جديدة ...

ويدّعي سيموند أن الجنس الأدبي يمرّ بمراحل تتناظر الجنين والبلوغ والنضج والتدهور والفناء

وينفسّر النقاد اللغويون والتحليليون المواقف الفنية الثلاثة : الموقف الغنائي ، والموقف الملحمي ، والموقف الدرامي تفسيراً لغوياً ...

أما النظرية الاجتماعية للأدب فتري أن الجنس الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدّد ، ومحكوم في طبيعته وطاقاته بالوفاء بحاجات معينة يحددها الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أنشج هذا الجنس ...

وانهيت المدخل بإبراز التصنيفات المختلفة والمتنوّعة للأدب ، فوقفت عند التصنيف الإحصائي الذي أورده أنـدري بولس في كتابه " الأشكال البسيطة " ثم التصنيف النمطي الذي يحصي الأجناس وفق خطّ عمودي ذي قاعدة هرمية ، ويمثل هذا التصنيف

كلوس همبغر. وأخيرا التصنيف الذي جاء به فانسنت ، ويبين فيه أن الأجناس الأدبية تتواجد ضمن خانتين كبيرتين ، هما : الانواع الشعرية والأنواع النثرية ، وكل واحدة من الخانتين تتجزأ إلى أنواع تعطي بدورها أنواعا أخرى.

بعد هذا المدخل بدأت الدراسة الفعلية التي يتناولها البحث ، فتناولت في الباب الاول نشأة الفنون النثرية وتطورها ، وفي الباب الثاني نشأة الشعر العربي وتطوره .

قسمت الباب الأول إلى فصلين ، تناولت في الفصل الأول نشأة الفنون القصصية وتطورها ، فأبرزت العلاقة التي أوجدها بعض النقاد العرب - أمثال رشدي حسن ، ويوسف نور عوض ، وأكرام فوعور ، وعبدالمالك مرتناض - بين المقامة والقصة ، ثم تحدثت عن خصائص القصة القرآنية وما أورده في نشأتها كل من بكري شيخ أمين ، وخالد أحمد أبو جندي ، وخلف الله .

وختمت هذا الفصل ببيان أثر الآداب الأجنبية في نشأة القصة العربية فعرضت آراء كل من محمد غنيمي هلال ، ومحمود تيمور ، وأحمد حسن الزيات ، وتوفيق الحكيم ، ومحمد حسين هيكل ، وخلصت إلى أن أغلب الدارسين يجمعون على أن العرب تعرفوا على فن القصة من خلال تأثرهم بالآداب الغربية. وأن أول قصة فنية في الأدب العربي هي قصة " زينب " لمحمد حسين هيكل.

أما الفصل الثاني فخصصته للحديث عن المسرحية
في الأدب العربي ، وتناولت فيه الظواهر المسرحية التي عرفها
العرب قديما والمتمثلة في مجالس الغناء ، وإعادة تمثيل
مقتل الحسين بن علي - كرم الله وجهه - في كربلاء ، وخیال
الظل ، والرقص في الطقوس الدينية ، ومجالس القصص المندرين
وقصص البخلاء للجاحظ ، والنمر والشعب لسهل بن هارون ، وحكاية
أبي القاسم لمحمد بن أحمد أبي المطهر الأزدي...

ثم أبرزت الأسباب المختلفة التي كانت سببا في تأخر
ظهور المسرحية في الأدب العربي ، فوقفت عند آراء رينان ، وهورلما
وعز الدين اسماعيل وعلي بوملجم وهند قواص ومحمد منـدور
وتوفيق الحكيم .

وأنهيت هذا الفصل بحديث عن المسرحية في الوطن العربي،
وأوضحت كيف أن المسرح نشأ في بلاد الشام بفضل جهود مارون
النقاش وأبي خليل القباني ثم سرعان ما انتشر في مشرق الوطن
العربي ومغربه ...

أما الباب الثاني الذي يتناول نشأة الشعر العربي
وتطوره فقد قسمته الى ثلاثة فصول.

تناولت في الفصل الأول القصيدة العمودية ، وقد بدأت بتعريف
الشعر عند بعض النقاد القدامى والمحدثين أمثال: قدامة بن جعفر
وحازم القرطاجني ، وابن طباطبا ، وابن خلدون ، وأحمد الشرباصي
وزكريا صيام ...

ثم أوضحت كيف أن الشعر ارتبط منذ نشأته بالموسيقى والغناء ، وعرضت آراء كل من شوقي ضيف، وشكري عياد، وزكريا صيام .

وانتقلت بعد ذلك إلى الحديث عن المراحل التي مرّ بها الشعر الجاهلي في بدايته ، فبيّنت أنه بدأ بمقاطع مسجوعة، ثم شرع الشعراء ينظمون البيت والأبيات حتى وصلوا إلى نظم المقطعات الحماسية والغنائية التي نمت حتى أصبحت قصيدا. غير أن تلك الأشعار ضاعت لأسباب ذكرناها في بعض صفحات هذا الفصل .

ثم انتقلت إلى بيان موسيقى الشعر في القصيدة العمودية ، فأبرزت أن الصورة الموسيقية في الشعر العمودي صورة تركيبية تتساوى فيها الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقاة دائما عند قافية توثق وحدة النغم وأن موسيقى الشعر تعتمد أيضا على عنصرين آخرين هما:

- 1- الربط بين موضوع القصيدة والبحر الذي نظمت عليه.
- 2- ربط كلمة القافية ولا سيما الروي بموسيقا القصيدة أو البيت.

وختمت هذا الفصل بالحديث عما أحدثه المؤلّودون من الشعراء في الشعر العربي وذلك ينظمهم على بحور مهمة كالمستطيل والممتد ، والمتوفر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمطرّد ... وأبرزت الفنون الشعرية التي ابتكرها بعض الشعراء ، وهذه الفنون هي: الموشح والدوبيت ، والزجل ، والسلسلة ، والكان كان ، والقومــــــــــــــــا ، والمواليــــــــــــــــا .

أما الفصل الثاني من هذا الباب فخصصته لدراسة فن الموشحات ، وبدأته بتعريف الموشح مستشهدا بما أورده كل من مصطفى عوض الكريم وابن سناء الملك ، والصفدي ، وبالنشا وابن أبي شنب ، والإبشيهي ، والمحبي ، من تعريفات لهذا الفن المستحدث.

ثم بينت أجزاء الموشح وأحصيتها في سبعة ، هي : المطلع ، القفل ، الغصن ، الدور ، السمط ، البيت ، الخرجة . وبعد هذا رحلت في نشأة الموشحات فوقفت على ثلاثة نظريات هي :

- 1- الموشحات ذات أصل إسباني.
- 2- الموشحات مشرقية الأصل.
- 3- الموشحات فن أندلسي خالص.

وقد رجّحت النظرية الثالثة لأسباب ذكرتها في صفحات هذا الفصل . وتوقفت بعد ذلك عند أوزان الموشحات فأوضحت أنها تنقسم من حيث الشكل إلى خمسة أقسام ، هي :

- 1- ما جاء منها على أوزان الشعر المعروفة ، وهي أشبه بالمخمسات
- 2- ما جاء منها على أوزان الشعر المعروفة وتخللت أفعالها وأبياتها كلمة أو حركة تخرجها عن الأوزان الشعرية المعروفة .
- 3- ما خرج منها عن أوزان الشعر المعروفة .
- 4- ماله وزن إلا التلحين .
- 5- ما لا وزن له إلا التلحين أيضا ولكنه يحتاج الى كلمة لأمعنى لها تكون دعامة للتلحين وسنداً للمعنى .

وختمت هذا الفصل بذكر أسماء أشهر الوشاحيين
الأندلسيين والمشاركة والمغاربة، ففي الأندلس اشتهر بفن
التوشيح سهل بن هرون ، وعبادة بن ماء السماء ومحمد بن عبادة
القرّاز ، وأبو بكر محمد بن أرفع رأسه ، وابن اللبّانة ، وأم الكرام
بنت المعتصم ، وابن بقيّ ، والأعمى التطيلي ، وابن باجّة ،
وابن حزمون ، وابن زهر ، ومحي الدين بن عربي ، وابن سهل
الإسرائيلي.

وبرع في هذا الفن في بلاد المشرق أبو الفتح عثمان بن
عيسى البلطي ، وابن سناء الملك ، وابن الوكيل صدر الدين
محمد بن عمر الدميّطي ، وابن نباتة المصري ، وشهاب الدين
العزّازي ، وشهاب الدين محمد بن يوسف الموصلّي ، والقاسم بن القاسم
الواسطي ، وابن دانيال الموصلّي ، وصفي الدين الحلّي ، والصلاح
الصفدي.

وتفنّن في نظم الموشحات في بلاى المغرب الشاب الظريف ،
وأبو عبد الله حمودة بن عبد العزيز ، وأبو الحسن عليّ الحصري ،
ومحمد سيالة الصفاقسي ، وابن خبّازة .

وأنهت الباب الثاني بفصل تناولت فيه شعر التفعيلة
وبدأته بتعريف هذا النمط الجديد من الشعر ، وتبيّن لي أن النقاد
عرب وغربيون اختلفوا في تسميته ، فمنهم من سمّاه : الشعر
الحديث ، ومنهم من دعاه شعر التفعيلة ، وآخرون أسموه الشعر
الحزّ . غير أن التسمية الحقيقية لهذا النوع الجديد من الشعر
هي : شعر التفعيلة .

ثم أبرزت الاتجاهات والتيارات الشعرية التي مهّدت
لحركة شعر التفعيلة وحصرتها في : شعر البند، الشعر
المهجري ، مدرسة أبولو ، مدرسة الديوان ، الشعر المرسل.

وانتقلت بعد هذا إلى تحديد العوامل التي ساعدت
على ظهور شعر التفعيلة فوجدتها ثلاثة ، هي :

- 1- تفتح العرب في العصر الحديث على الثقافات الأوروبية.
- 2- التحرر من رتابة الموسيقى في القصيدة العمودية.
- 3- آثار الحرب العالمية الثانية على نفسية العربي.

ثم توقفت طويلا عند بدايات شعر التفعيلة فبيّنت أن
قصيدة " الكوليرا " لنازك الملائكة ، وقصيدة " هل كان حبّا ؟ "
للسياب لا يمكنهما أن تُحْدِثا هذه الثورة العظيمة في مضمون
القصيدة العربية وشكلها ، فقد أسهم إلى جانب هذين الشاعرين
عبد الوهاب البياتي ، وشاذل طاقة ، وبلند الحيدري ، وسعدي
يوسف ، وكاظم جواد وغيرهم من الشعراء المُجَدِّدين.

وأنهيت الفصل بالحديث عن الصورة الموسيقية في شعر
التفعيلة فبيّنت أنها صورة متكاملة ومُفَقَّلة ومُكْتَفِيَةٌ بذاتها
ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة
أن يدركها في غير عناء ، وأن يحس تقاوسها مع المضمون
الكلّي للقصيدة .

وشعر التفعيلة في نظامه العروضي يقوم على ثلاثة
أمور ، هي :

- 1- وحدة التفعيلة في القصيدة.
 - 2- الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على السطر الشعري.
 - 3- حرية الروي ، وعدم الالتزام بالقافية الموحدة
- ومع ختام الفصل الثالث كانت الخاتمة ، وقد أُنبت فيها النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث العلمي.
- وأخيرا ،إني لسعيد في تحقيق غاييتي الهادفة الى خدمة الادب العربي قديمه وحديثه ، نشره وشعره .
- وأرجو من الله تعالى - ولا رجاء من غيره - أن يفيد من هذا العمل العلمي أبناء لغة الضاد لسان القرآن الكريم .
- وإني لا أحيـز نفسي أن تسهو عن تقديم وافر الشكر وجزيل التقدير لأستاذي المشرف الدكتور شايف عكاشة - حفظه الله ورعااه -.
- وإني لا أدعي الكمال في هذا البحث ، وإنما اجتهدت وأجري على الله تعالى . والله لا يضيع أجر من أحسن عملا.

مغنية : 10 من ذي الحجة سنة 1414هـ

21 من مايو سنة 1994م

مهد الرحمن فارسي

المدخل

1- بين الجنس والنوع:

إن قضية الأجناس قضية قديمة بل " إنها من أقدم قضايا الشعرية على حدّ تعبير ثودوروف TODOROV (1). فمنذ القدم وحتى يومنا هذا والنقاد في نقاش مستمرّ حول مفهوم الجنس الأدبي والخصائص التي تميزه ، والأسباب التي تساهم في نموه وانتشاره ، أو انحطاطه واندثاره ، ولكن ما هو الفرق بين الجنس والنوع والنمط ؟

استعمل أرسطو ARISTOTE كلمتي جنس ونوع استعمالاً فلسفياً ، ووظّفهما في تصنيف صور الموجودات ، واعتبر الجنس أعمّ من النوع لأنه يرى أنّ الحيوان جنس ، أمّا الإنسان فما هو إلا نوع من جنس الحيوان لهذا قيل : إن الإنسان حيوان ناطق.

وأعطى داروين DARWIN في دراساته عن أجناس الحيوانات وأصولها مفهوماً أوسع لهذا المصطلح. وألف برونيتييه FERDINAND BRUNETIERE كتابه " تطور الأنواع في الأدب " مستعملاً مصطلح نوع لوصف خصائص الأدب وتطوّره .

(1) رشيد يحيى: مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية - دار افريقيا الشرق - ط1
الدار البيضاء عام 1991 ص: 1

إن كلمة (GENRE) كلمة فرنسية دخلت المعجم الإنجليزي رغم وجود كلمة شبيهة لها في المعنى هي كلمة (KIND) وقد عرفها " معجم المصطلحات الإنجليزية " كالتالي: " مصطلح فرنسي يدل على نوع (KIND) ، نمط (TYPE) أو طبقة أدبية " (1). أما كلمة (KIND) فهي حسب المعجم نفسه - : " مصطلح استعمل بشكل واسع في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، دالاً على نمط (TYPE) ونوع أدبي (GENRE) " (2).

ويرى توماس مونزو (THOMAS MONRO) أن " كلمة نمط تكاد تكون مرادفة لكلمة نوع (TYPE KIND) كما في قولنا " رجل من نمطه " (3) بل يذهب إلى أبعد من هذا حين يدعي أن كلمتي : جنس (GENUS) ونوع (SPECIES) قريبتا الشبه من كلمة نمط... غير أن الكلمتين (GENUS و SPECIES) ، قد أصبح لهما معنى أكثر تحديدا في علم البيولوجيا على أساس أنهما تشيران إلى أنواع معينة من النمط (4) .

1) J.A , CUDDON : A DICTIONARY OF LITERARY TERMS
ANDRE DEUTSH LONDON 1979 - P 258

(2) المرجع نفسه ، ص: 351

(3) توماس مونرو - التطور في الفنون - ترجمة محمد علي أبودرة وآخرين
الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة عام 1972 ، ج 2 ص: 43

(4) المرجع نفسه ج 2 ص: 43

ويستخدم تودوروف TODOROV سبب التفريق بين مصطلحي
نمط TYPE ونوع GENRE إلى " الفرق بين التجريدي
الكوني والإنجازي التاريخي ". (1) وهو في نظرنا تفريق
منهجي مثمر.

ويبقى الاختلاف في اللغة العربية بين مصطلحي جنس
ونوع اختلافًا شكليًا ، فقد استخدم محمد غنيمي هلال كلمة
الأجناس الأدبية ، في حين استعمل حسن عون كلمة نوع
في ترجمة كتاب: " نظرية الأنواع الأدبية " لمؤلفه م لابي
سي فانسنت وفضل محمد مندور لفظة فنون على اللفظتين
السابقتين " لأنها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميّز الأدب
كله من غيره من الكتابات ". (2)

2- مفهوم نظرية الأجناس الأدبية:

لا يزال النقاد إلى يومنا ينظرون إلى الأدب على أنه
مجموعة من الأجناس الأدبية تختلف فيما بينها " على حسب
بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ، ومن صور تتعلق
بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي
الآ تقوم إلا في الوحدة الفنية للجنس الأدبي ". (3) فكل جنس

(1) رشيد يحياوي- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية - ص: 8

(2) د. محمد مندور: الأدب وفنونه - دار نهضة مصر للطباعة والنشر - القاهرة، د. ط، دت، ص: 11

(3) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن - ص: 136

أدبي يتحدّد ماذن بمقوّمات وخصائص فنية تجعله يتميّز عن
الأجناس الأدبية الأخرى وهذا ما دفع نقّاد الأدب في العصر
الحديث إلى الاهتمام بوضع الأسس وتحديد المقوّمات التي
يقوم عليها كلّ جنس أدبي ، فظهر ما يسمّى بنظرية الشعر
ونظرية القصّة ، ونظرية الرواية ، ونظرية المسرحية ... إلّا أن
نظرية الأجناس الأدبية " لا تطمح إلى إرساء أصول نظرية
لكلّ جنس أدبي ، وإنما تحاول الإجابة على سؤاليّن هامّيّن
هما : لماذا وُجِدَت الأجناس الأدبية ؟ وما هي أسس تصنيف
الأجناس الأدبية ؟ " (1) وهي أيضا مبدأ تنظيمي لأنها " لاتصنف
الأدب بحسب الزمان والمكان (المرحلة أو اللغة القومية)
وإنما بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية والتنظيم " (2) فنظرية
الأجناس الأدبية لا تحاول أن تقسّم الأدب ولكنها تصفّه بحسب
أشكال أدبية معتمدة في ذلك على البنية والتنظيم .

ونظرية الأجناس الحديثة وصفية ، لأنها لا تستطيع ضبط
عدد الأجناس الأدبية الممكنة ، ولا تدفع الأدباء إلى التقيّد
بقواعد وأسس معيّنة والسير على نهجها - وهي على النقيض
من ذلك - تفترض شيئا مهمّا ، وهو أنه يمكننا مزج الأجناس

(1) د. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب - دار البعث للطباعة

والنشر - ط1 - قسنطينة عام 1984م - ص: 75، 76

(2) ر. ويليك وأ. وارين - نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة حسام
الخطيب - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط2 - دمشق عام 1982ص: 238

الأدبية القديمة للوصول إلى إيجاد جنس أدبي جديد ، مثل المأساة
- الملهاة أو الميلودراما. (1)

3- تعريف الجنس الأدبي :

من المعلوم أن كلمة أدب تشمل مجموعة من الأجناس
الأدبية كالشعر والخطابة والقصة والمسرحية ... ولكن ، ماهي
المفاهيم التي أعطاها النقاد للأجناس الأدبية ؟

إن تعريفات الجنس الأدبي متعدّدة ، فهو : " طبقة من
النصوص " (2) ، و " صورة من صور التعبير " (3) ، و " زمرة من الأعمال
الأدبية " (4) ، و " الاختراعات الفنية " (5) و " قالب أدبي " (6) و فئة
عضوية أو ثقافية " (7) و فكرة " ملازمة لفكرة الأسلوب فكلّ
جنس أشكال تعبيره الضرورية المحدّدة " (8) و صيغ فنيّة

(1) المرجع السابق، ص: 247

(2) تزفيتان تودوروف- أصل الاجناس الأدبية - ترجمة محمد برادة ، مجلة الثقافة

الأجنبية ، عدد 1 - العراق ربيع 1982 ص: 46

(3) د. عز الدين اسماعيل- الأدب وفنونه - دار الفكر العربي- ط6 عام 1976، ص: 121

(4) أ، وارين و. ويليك - نظرية الأدب - ص: 243

(5) د، محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن - ص: 140

(6) د. مجدي وهبة- معجم مصطلحات الأدب - مكتبة لبنان ، بيروت 1974 ص: 189

(7) توماس مونرو- التطور في الفنون- ج 2، ص: 43

(8) د. صلاح فضل- علم الأسلوب- الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 2 - القاهرة

عام 1985، ص: 249

عامّة لها مميّزاتها وقوانينها الخاصة " (1) " ومبنا دي عامّة
وهذه المبادئ تُستخدَم في الأشكال الملحمية والغنائية والمسرحية
الكثيرة التي تنشأ وتتكوّن في خلال عملية التطوّر الأدبي " (2)، وغيرها
من التعريفات التي لا تكاد تخرج عن معنى عام واحد هو الإيحاء
بـ " نوع أو صنف معروف ومحدّد بصفة قطعية وفي شيء من
الدقّة " (3).

ويعتبر بيسنر فريدريتش BEISNER FRIEDRICH الأجناس
الأدبية " أوامر دستورية تُلزم الكاتب وهي تلتزم به في وقت
واحد " (4) وهو بذلك يقنّن أن الأجناس الأدبية هي عبارة عن
قوانين يجب أن يتقيّد بها الكاتب، ومع ذلك يترك للمبدع
حرية البحث عن أساليب وطرق يكيّف بها الأشكال الكلاسيكية
ويوسّعها ويغيّرهما.

إن الأجناس الأدبية صورة من صور التعبير الأدبي تختلف
فيما بينها من حيث الموضوع والشكل دون إغفال عنصر هامّ
هو اللغة المستعملة ، فلغة الشاعر تُعبّر عن عواطفه وأحاسيسه
ونفسيّته ، أما لغة الروائي فيُستحسن أن تكون ذات إيحاء ،
إذ يحاول القارئ معرفة ما توحى إليه مفردات الرواية التي

(1) م ، لابي سي فانسننت - نظرية الأنواع الأدبية - ترجمة ، د. حسن عون - منشأة

المعارف ، د ط 4 الإسكندرية عام 1977 ، ص: 31

(2) د. فؤاد مرعي - مقدمة في علم الأدب - دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع -

ط 1. بيروت 1981 ص: 58

(3) ر. ويليك وأ. وارين: نظرية الأدب ص: 296

(4) المرجع نفسه ص: 237

يطالعها حتى يمكنه معايشة الحدث الذي يصوره الكتاب

4- نظرية الأجناس في النقد الأجنبي (قديمه وحديثه)

إن الحديث عن نظرية الأجناس الأدبية يدفعنا إلى البحث في النقد اليوناني القديم للوقوف على ما توصل إليه كل من أفلاطون وأرسطو في هذا المجال.

لقد تناول أفلاطون في محاوراته الأجناس الأدبية الشائعة في عصره ، فقسم الشعر إلى ثلاثة أقسام " الشعر القصصي البحث الذي يتمثل في الأناشيد الدثورامية ، وشعر المحاكاة ————— الذي يعبر فيه الشاعر عن أفكاره عن طريق التشخيص...، ونوع ثالث وهو مزيج من النوعين السابقين ينطق فيه ناظمه باسمه أحيانا وعلى لسان الشخصيات أحيانا أخرى كما يجري في الملاحم ". (1)

لكن أفلاطون هاجم تلك الأجناس لأنه يرى أن الشعر ما هو إلا محاكاة الأشياء التي هي بدورها تجسيد لصور موجودة في عالم المثل " لذا استنكر القول بأن هو ميروس وهيودوس علما اليونان أصل الدين وفروع المعرفة الإنسانية ، وانتقد أشعارهما لما وصفته من معارك الآلهة وما بذرته في النفوس من حب الشقاق والنزاع ". (2)

(1) د. محمد صقر خفاجة : النقد الأدبي عند اليونان- مكتبة الإنجلو المصرية. دط -

القاهرة عام 1981 ص: 90

(2) المرجع نفسه، ص: 88

وفضّل أفلاطون أجناساً من الشعر على أخرى لأنها تساهم في تربية الشباب وتتغنى بفضائل المجتمع وتقوّم أخلاقه : " فيفضّل -نسبياً- الشعر الغنائي لأنه يشيد بأمجاد الأبطال ، يلي ذلك شعر الملاحم لأن النقاىص المصوّرة فيه لا تؤثّر في مصير الأبطال، ولا تقلّل كثيراً من إعجابنا به بوصفه بطلاً . ويأتي بعد ذلك المأسى ثمّ الملهاة فهما أسوأ نماذج الشعر لمساهما المباشر بالخلّق".(1)

وخالف أفلاطون السفسطائيين في نظرهم للخطابة ، إذ نظر إليها نظرة أخلاقية . فالخطابة -عنده- لا يجب أن تكون " ذات قواعد شكلية ترمي إلى إيهام الآخرين بصواب فكرتنا على أية حال كانت الفكرة . ولكنّه قصد إلى أن تكون الخطابة هادياً للنفوس نحو الجمال والعدالة ". (2)

إن تصنيف أفلاطون للأجناس الأدبية قريب من تصنيف أرسطو، ولكنّ الاختلاف بينهما يكمن في مفهوم الجنس الأدبي و" طبيعة العلاقة التي يقوم عليها التقارب أو التباعد بين الأنواع". (3)

(1) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث دار العودة، ط1- بيروت عام 82 ص 35

(2) المرجع نفسه، ص: 39

(3) رشيد يحيى: مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، ص: 41

يقف معظم النقاد على أن أرسطو هو أول من وضع الأسس التي تبنى عليها نظرية الأجناس الأدبية،⁽¹⁾ لأنه حدّد الفواصل التي تقوم بين كلّ جنس أدبي وآخر، وبيّن أن كلّ جنس أدبي يختلف عن سواه من حيث الماهية والقيمة. ودعا أيضاً إلى ضرورة فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض فصلاً تاماً، وقد تحوّلت نظريته إلى قاعدة عُرِّقت فيما بعد بنقاء النوع.

قسّم أرسطو الشعر إلى ثلاثة أنواع : المأساة، والملهامة، والملحمة؛ وبيّن خصائص كلّ من المأساة والملحمة في النوع والهدف.⁽²⁾ فهو يرى مثلاً أن شعراء المأساة يهدفون إلى تطهير النفس البشرية من غرائز الشرّ المُتمثّلة في القسوة والعنف والأذى، وهو هدف لا يتحقّق إلّا إذا أشار هؤلاء الشعراء في نفوس المشاهدين عاطفتي الخوف والشفقة، وفي حديثه عن المأساة يدعو إلى ضرورة احتفاظ هذا الجنس الأدبي بقوّته على إشارة الخوف والشفقة لأن اختلاط المشاهد المُحزنة بالمشاهد الفكاهية في المأساة يعرضها إلى أن تفقد قيمتها الأدبية، وتنقص من هدفها الأساسي وهو التطهير.⁽³⁾ وليس المقصود بالتطهير التخلّص من عاطفتي الخوف والشفقة، بل تنمية عواطف الفرد بطريقة متوازنة

(1) انظر د. محمد مندور: الأدب وفنونه ص: 21

(2) انظر د. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، ص: 67

(3) د. محمد مندور- المرجع السابق ص: 21

اتجاه ذاته والآخرين لكي نصل الى انسجام وتناغم العلاقات البشرية. والتطهير يعني أيضا أن عاطفة الشفقة هي عاطفة الإنسان اتجاه ذاته. (1)

يرى أرسطو أن الشعر ما هو إلا نوع من المحاكاة ، وليس محاكاة للمحاكاة التي جاء بها أفلاطون والتي يرى فيها نقلا لمظاهر الطبيعة، وبذلك يكون الشعر عنده صورة مُزيفة لعالم المثل . إن الشاعر - عند أرسطو - حين يحاكي لا ينقل فقط، بل يتصرف فيما ينقله ، فهو لا يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة . والشاعر لا يكتفي بمحاكاة مظاهر الطبيعة والأشياء الموجودة فيها ، بل يتعدّاها الى محاكاة الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفهم . ويتجلى الشعر الحقيقي عند أرسطو في المأساة والملهاة والملحمة . والأجناس الشعرية تختلف في أسلوبها ، فبعضها يحاكي عن طريق القصص كما نجد في الملحمة ، والبعض الآخر يحاكي الناس وهم يفعلون كما نجد في المأساة والملهاة. (2)

في معرض حديثه عن المسرحية يشير أرسطو الى الشعر الغنائي ويعتبره مرحلة مُمهّدة لنشأة المأساة والملهاة : "ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء، فذوو النفوس النعيلة

(1) د. عبدالمنعم تليمة - مقدمة في نظرية الأدب، ص 156 و 157 و 158

(2) انظر أرسطو طاليس فن الشعر - ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة - ط 2 بيروت عام 1973، ص: 9-10

حاكوا الفِعال النَّبيلة وأعمال الفضلاء وذوو النفوس الخسيسة حاكوا
فعال الأذنياء فأنشأوا " الأهاجي " بينما أنشأ الآخرون " الأنشيد
والمدائح ". (1) ويقسّم الشعّر حسب الفعل لأنه يرى أن " الأهاجي
حاكت الفعل الخسيس، وحين ارتفعت كوّنت الملهاة ، كما
قلّدت التراتيل الدينية والمدائح الأفعال النبيلة ، ونشأت عنها
الملحمة ، وحين ارتفعت الملحمة نشأت عنها المأساة " . (2)

وضع أرسطو فروقا بين الأجناس الأدبية ، وسأحاول إبرازها
حتى يتبيّن لنا أن أرسطو لم يصل الى هذه النتائج إلا بعد
دراسة عميقة للأجناس الأدبية التي كانت رائجة في عصره .

في حديثه عن الملهاة يحدّد أرسطو فروقا جوهرية بين
المأساة والملهاة ، فهو يرى أن المأساة اليونانية غالبا ما
تبدأ بشخص معروف بشجاعته وبطولته في المعارك مثل أوديب ،
أمّا الملهاة اليونانية فيأتي شعراؤها في بدايتها بنموذج إنسانيّ
يضعون له اسما . والسبب في ذلك - حسب أرسطو - يعود إلى " أن
المأساة تحاكي أفعال شخص نبيل يؤخذ غالبا من الأساطير اليونانية
على حين موضوع الملهاة هو الأذنياء من الناس، وهي تحاكي
الجانب الهزلي الذي يحدث في الحياة كلّ يوم " . (3)

(1) المرجع السابق، ص: 13

(2) د. محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث، ص: 55

(3) المرجع نفسه، ص: 91

وهناك فرق آخر يتمثل في الخطأ ، إذ أن العقاب عن الخطأ يختلف بين المأساة والملهاة ، فهو مروّع يثير في النفس الخوف والرحمة - في المأساة-لأن مرتكبه ليس شخصا عاديا بل هو رجل نبيل لم يرتكب الخطأ عن لؤم وخساسة ". أمّا الملهاة فتحرّر الخطأ في صورة تقريبية مبالغ فيها وتقتصر العقاب على الهزيمة والخزي فيصير بذلك هُزأة".(1)

ولتوضيح الخطأ في الملهاة نعود إلى ملهاة " الجندي الصلف" وهي ملهاة رومانية ذات أصل يوناني ألفها بلوتوس PLAUTUS (184-254 ق.م) وتتخلص فكرتها في أن الجندي برجو بولو نيكس PYRGOPQLINICES يأسر فتاة من مدينة أثينا اسمها فيلوكو ماسيوم PHYLOCOMASium في غيبة حبيبها بلوسيكليس ، ويذهب بها إلى " ايفسوس" . وحين عاد الحبيب أخبرته أمته بما وقع لحبيته، ففكر في طريقة ينجي بها حبيته من الأسر ، واهتدى تفكيره إلى أن يذهب هو وأمته وسكنا بجوار الجندي الأسر ، وبعد مدّة يظنّ الأسر أن الأمة ما هي إلا زوجة جاره وأنها وقعت في حبّه ، فيقرّر مغادرة أسيرته ويستبدلها بجارته ، ولكنّه عندما ذهب إلى بيت جاره هبطه بلوسيكليس واتّهمه بالخيانة الزوجيّة ، وضرب ضربا مبرّحا ، وعاد الحبيب رفقة حبيته إلى أثينا.(2)

(1) المرجع السابق، ص: 91

(2) المرجع نفسه ، هامش الصفحة 91

يرى أرسطو أن المأساة هي " محاكاة فعل نبيل تام ،...
وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية" (1)
أما الملحمة فهي جنس شعري يقوم فيه الشاعر برواية أحداث،
ولا يقدّمها للمشاهدين على المسرح، لهذا تكون الوحدة في الملحمة
أطول منها في المأساة. وإذا كانت المأساة تُقدّم على المسرح ويمثّلها
الممثلون ، فإنه لا يمكنها أن تحاكي أجزاء كثيرة من الفعل في وقت
واحد، ويمكن للمحمة أن تقوم بذلك " وهذه الميزة تؤثّر إلى
إضفاء الجلال على الأثر الفني وتحقيق لذة التعبير عن السامع
وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل المتباينة) لأن المتشابه يولّد
السآمة بسرعة ولذا كان السبب في سقوط بعض المأساوي" (2)
ولهذا يرى أرسطو أنه يمكن لمؤلف الملحمة أن يشير بعض الأحداث
العارضة للترفيه عن المتلقي ، أما إذا فعل مؤلف المأساة ذلك
فقد ضرّر بالوحدة العضوية لمأساته. (3)

ويستعين المؤلف في المأساة بالأمور العجيبة ، ولكن مؤلف
الملحمة يذهب إلى أبعد من ذلك، إذ يستعين بالأمور " غير المعقولة
التي يصدر عنها خصوصا العجب، لأننا في الملحمة لأثرى الأشخاص
أمام عيوننا يتكلّمون" (4)

(1) أرسطو طاليس في الشعر ، ص: 18

(2) المرجع نفسه ، ص: 68

(3) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص: 95

(4) أرسطو : فن الشعر - ص: 69

وأهمّ ميزة للمأساة - في نظر أرسطو - " هي تحقيق المحاكاة تحقيقاً كاملاً بمقدار أقلّ طولاً وأقلّ زمناً "(1) والمأساة - عنده - أعلى مرتبة من الملحمة ، لأن " الوحدة فيها أشدّ تماسكاً من الملحمة ، لقلة الحوادث العارضة بها ولأنها أقل في الطول "(2) ويرى أيضاً أن التجربة أثبتت " أنّ الوزن البطولي أنسب الأوزان للملاحم ، ولو أنّ امرءاً استخدم في المحاكاة القصصيّة وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولي هو الأوزن والأوسع ، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كلّ التلاؤم "(3)

في مقارنته بين المأساة والملحمة وجد أرسطو أنّ كليهما يحاكي الأشخاص العظام ، إلا أن طريقة هذه المحاكاة تختلف من جنس لآخر فهي في الملحمة سرد مباشر أو غير مباشر وفي المأساة حركة ممثلة. (4) وبما أن الملحمة وُضعت لثَقْرًا فإنها تخلو من الموسيقى والمشاهد.

وهناك فروق أخرى تتمثل في الشكل الشعري ، إذ يرى أرسطو أن المأساة تتألف من مقاطع مُتنوّعة بينما تتألف الملحمة من مقاطع

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 96

(2) المرجع نفسه ، ص: 96

(3) أوسطو طاليس: فن الشعر ص: 68

(4) المرجع نفسه ، ص: 78-79

متشابهة. ومؤلف الملحمة لا يمكنه تحديد طول ملحمة ، أما المأساة فيلاحظ أنها محدّدة الطول، إذ لا يمكنها أن تتجاوز يوماً واحداً، والمأساة - إضافة الى عناصر الملحمة - تتكوّن من الموسيقى والجمهور، ولهذا فهي أكثر تعقيداً من الملحمة ". لكن إرقى أشكال المحاكاة الشعريّة هي المسرحيّة الشعريّة لأنها تتضمن كل عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والجمهور وهي يمكن أن تُقرأ وأن تُمثّل وهي أكثر توكيزاً وأثراً ولها وحدة أكبر ". (1)

والمسرحيّة - في نظر أرسطو - تُبنى على أحداث خارجيّة وأخرى داخلية .

أما الخارجيّة " فهي التي تؤثر في الشخصيات " (2)، وأما الداخلية : فهي أحداث يأتي بها الممثلون في المسرحيات التي يقومون بتمثيلها بحيث تجعلهم يتجاوبون مع الأحداث الخارجيّة أو ينفرون منها ، وبعبارة أدقّ : " الأحداث الداخليّة هي الصراع النفسيّ والمسلك الخلقي ". (3)

واهتمام أرسطو بالشعر لا يعني أنّه أغفل النثر ، بل ألّف في الخطابة كتاباً يُعدّ مرجعاً هاماً لكلّ من أراد التعرّف على هذا الجنس وأنواعه .

(1) المرجع السابق، ص: 80

(2) (3) د. محمد غنيمي هلال : الادب المقارن ، ص: 160

يعود اهتمام أرسطو بفن الخطابة إلى عناية السوفسطائيين بها ، إذ أفاد منهم كثيرا " ، وحاول أن يضع أسسا أقوى تُصلح ما يُفسدون وتُقوّم ما يُشوّهون " (1)

والخطابة فنٌّ من فنون الإقناع لأنها " خاضعة للقواعد الثابتة عن طريق العقل والتي تكوّن في مجموعها أسس علم البيان " (2) وإذا كان هدف الخطابة الإقناع ، فأيّ نوع من الإقناع يريد الخطيب ؟ أهو الإقناع عن طريق العقل ، أم الإقناع عن طريق القلب أو الشّعور ؟ وما هو الفرق بين النوعين ؟

يميّز أحد النقاد بين هذين النوعين من الإقناع بقوله — " فالأول عبارة عن يقين نظريّ يأتي عن طريق العقل الخالص... والثاني عبارة عن يقين عمليّ مصحوب بعزم وتصميم " (3) والخطيب يستعمل النوع الثاني لأنه يحاول أن يجعل من أفكاره التي يحاول بها إقناع المستمعين مبادئ تدفعهم إلى العمل " . وبفضل الخطيب تتحوّل الأفكار إلى إحساسات ثم تتحوّل هذه الإحساسات إلى إرادة وتصميم — (4)

(1) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 150

(2) م. لابي سي فانست: نظرية الأنواع الأدبية ص: 350

(3-4) المرجع نفسه ، ص: 53

وتتشترك الخطابة مع المنطق في أمور ثلاثة هي : طريق التقرير والبرهنة والتنفيذ، ولكنها تختلفان في الاستخدام ، فالمنطق أداة لكسب المعارف العلمية لأنه " يُستخدم على الأخص للوقوف على قيمة التعريفات في ذاتها ، وفي خصائصها وعوارضها ". (1)

والخطابة تستعين بالمنطق لصياغة مادتها وموضوعها، ولكي يكون أثرها كبيرا في نفوس الجماهير تسوق الحجج والبراهين ويرى أرسطو أنه يجب على الخطيب أن يكون خبيرا بنفوس جماهيره فيختار الحجج والعبارات التي تتلاءم ونفسياتهم. (2)

يقسم أرسطو الخطابة إلى ثلاثة أنواع هي :

(1) الاستدلالية: وتوجه إلى جمع من المتفرجين في حقل أو استعراض. وموضوع هذا النوع من الخطابة المدح أو الذم لأن غايتها إظهار الجميل أو القبيح من الأفعال " والمدح أو الذم يتعلّقان عادة بالأفعال الحاضرة مع الرجوع أحيانا إلى ما يتصل بها من الماضي ". (3)

(2) القضائية: GUDICLAIRE وتلقى في المحاكم وموضوعها الاتهام والدفاع وزمنها الحاضر لأنها تحاول التمييز بين الفعل المشروع من غير المشروع.

(1) د. محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث ص: 98

(2) المرجع نفسه ص: 98-99

(3) المرجع نفسه ص: 102

(3) الاستشارية: DELIBERATIF وتلقى في مجالس البرلمانات أو الشورى وغرضها توجيه الناس إلى فعل شيء وذلك ببيان منفعه وآثاره الإيجابية عليهم أو محاولة إبعادهم عن القيام بشيء ببيان أضراره ومساوئه "، وزمنها المستقبل لأن الناس يستشيرون فيما ينبغي فعله مستقبلاً". (1)

استمر النقد في الأخذ بنظرية أرسطو في الأجناس الأدبية حتى القرن السابع عشر، فاتخذوها قانوناً يسيرون عليه في تفسيرهم للأجناس الأدبية، ولكن بعد بداية القرن الثامن عشر ظهر تغيير في موقف النقد المحدثين، إذ شار بعضهم على مفاهيم أرسطو وآرائه، وقد بلغت هذه الثورة حد التطرف عند بندتو كروتشيه الذي فنّد في كتابه " علم الجمال " النظرية الكلاسيكية معتبراً أنّ " الأدب مجموعة من القصائد المفردة والمسرحيات تشترك في اسم واحد " (2)، ودعا إلى تجاوز تقسيم الأجناس الأدبية حيث قال: " أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إن الفن هو الغنائية أبداً وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها " (3).

(1) المرجع السابق، ص: 102

(2) ر، ويليك، وأوارين- نظرية الأنواع الأدبية، ص: 295

(3) بندتور كروتشه - المجلد في فلسفة الفن- ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي ط1، القاهرة، عام 1947، ص: 47-48

ان المتأمل بعمق في نظرية كروتشه للأدب يلاحظ أن هذا الناقد لا يرى فرقا بين الأجناس الأدبية ، وأن الأعمال الأدبية المختلفة من شعر ، وقصة ، ومسرحية ، ومقالة ، وسيرة ... تحمل اسما واحدا هو الأدب، ولكننا نعتقد أنه يجب التمييز بين الأجناس الأدبية من حيث المضمون والشكل، والأثر الذي يحدثه كل عمل أدبي في نفس القاري .

- لقد أقام هـسون¹ نظريته على تفسير قريب كثيرا من التفسير النفسي، فهو يرى " أن الأنواع الأدبية تظهر تلبية لحاجات نفسية بشرية سواء من قبل المبدع أو المتلقي فردا أو جماعة" (1)، ويعتقد أيضا أن وجود الأجناس الأدبية سببه حوافزنا الذاتية الكبرى ، ويقسمها الى أربعة أغراض:

1- رغبتنا في التعبير الذاتي

2- اهتمامنا بالناس وأعمالهم

3- اهتمامنا بعالم الواقع الذي نعيش فيه ، وبالعالم

الخيال الذي ننقله إلى الوجود .

4- حبنا للصورة من حيث هي صورة " (2).

(1) شكري عزيز الماضي - محاضرات في نظرية الأدب، ص: 77

(2) دغز الدين اسماعيل - الأدب وفنونه ص: 121-122

- فالشعر ما هو إلا محاولة لنقل الفرد أفكاره ومشاعره إلى من يحيطون به ويعيشون معه في بيئة واحدة . وتطوّرت حياة الإنسان فأصبح يهتم اهتماماً بحياة الناس ويتعرّف على مشاعرهم وعواطفهم فنشأ ما يسمّى بالمرح . والإنسان يعيش في بيئة يرى فيها الأشياء الجميلة والقبيحة على السواء ، وقد يتخيّلها إذا كان في اغفاء أو نوم ، ولا يمكنه اختزانها في ذاكرته بل يتأتّق في وصفها فنشأ الأدب الوصفي ، ولا شك أنّ الإنسان يمرّ في حياته بتجارب مختلفة ، فإذا كان مبدعاً فإنّ هذه التجارب تترك في نفسه بصمات فيشكّلها في صور جميلة وينتج لنا أدباً رفيعاً . (1)

ويرى هـدسون أنه يمكن التمييز بين خمسة أنواع من الأدب:

- 1- أدب التجربة الشخصية الصرف .
- 2- أدب الحياة العامة للإنسان من حيث هو إنسان .
- 3- أدب المجتمع في جميع مظاهره .
- 4- أدب يصوّر الطبيعة .
- 5- أدب يصوّر الأدب والفنّ . (2)

وإذا تعمّقنا في تقسيم الأدب فإننا نجده لا يخرج عن أنواع ثلاثة هي :

(1) المرجع السابق، ص: 122 - 123

(2) المرجع نفسه ، ص: 124 - 125

" 1- الأدب الذاتي: ويشمل الأنواع المختلفة من الشعر وشعر التأمل والمراسي والمقالة والدراسة التي تُكتب فيها هذه الأشياء من وجهة نظر شخصية ، ثم أدب النقد الأدبي والفني ". (1)

2- الأدب الذي يُعتبر فيه الأديب عن غيره من الناس ويتضمن التاريخ وفن ترجمة الحياة والقصة والمسرحية والحكاية والملحمة والرواية .

3- الأدب الوصفي، ويرى عز الدين اسماعيل " أن الوصف في الأدب يرتبط عادة بحاجات التعبير الذاتي أو القصصي كما يخضع في أغلب الأمر لها " (2)، لهذا فهو - بالنظر الى النوعين السابقين - لا يحتل إلاّ قسمًا صغيرًا في الأدب.

ونحن نرى أن الأديب لا يمكنه أن يُبدع أدباً إلاّ اذا دفعته الى ذلك مجموعة من الحوافز ، فهو لا ينظم قصيدة إلاّ اذا تأثر لمنظر رآه ، أو عاش تجربة أثرت فيه والشاعر اذا أعجب بشخص مدحه في قصيدة بإبراز محاسنه وتعداد مناقبه ، وإذا كره شخصا راح يهجوّه ويحطّ من قيمته ، فلا يترك صفة ذميمة إلاّ خصّه بها. وكذلك الكاتب يهتم بحياة غيره من الناس فيذكر طرق معيشتهم ونظمهم الاجتماعية فيبدع قصة أو مسرحية أو حكاية ...

إن البحث في نظرية برونتيير يدفعنا إلى الحديث عن
الوضعية والداروينية اللتين " أثرتا في فلسفة الفن بتأثيرهما
في الفكر والعلم الحديثين عامة ". (1)

يرى منظر الوضعية أو جسط كونط أن التطور الإنساني
مرّ بثلاثة مراحل عُرِّفت بقانون الثلاث حالات. وهذه المراحل هي:

- (1) اللاهوتية : وتردّ الظواهر إلى قوى غيبية خارقة.
- (2) الميتافيزيقية : وتعتمد في تفسيرها للظواهر على " الفكر والتأمل
المفارق للواقع ". (2)

- (3) الوضعية : وتفسّر الظواهر مُعتمدة على وسائل البحث العلمي
المختلفة من استقراء وتثبت وملاحظة وتجربة.

يعتقد أوجست كونط أن الفن مرّ بدوره بالمرحلة الثلاثة
التي ذكرناها سابقا. ويرى أن المرحلة الأولى هي أطول المراحل
التي عرفها تاريخ الفن ، وظهرت في طورها الأول طور الفينشة
FETICHISM - الأعمال الأولى لجميع الفنون وتعتبر المرحلة
الثانية (الميتافيزيقية) أخصب المراحل إذ " قامت في هذه
المرحلة الثانية حركة الإحياء الفني والكلاسيكية المُحدثة ". (3)

1-32 د. د. عبدالمنعم تليمة - مقدمة في نظرية الأدب - ص: 124-125 - 126

ويرى أن هذه المرحلة رغم إنتاجها لبعض الأعمال الفنية العظيمة وجد الفن بعض العراقيل التي أعاقت تطوره ويعود ذلك إلى تقليد الفنانين القدماء، ووجد الفن ضالته في المرحلة الثالثة (الوضعية) إذ أصبح أداة يعبر بها المبدعون عن المجتمع الإنساني وتقيّد بالوضع الاجتماعية والزمان والمكان، وتميّز الفن واستقلّ عن باقي الأعمال الإنسانية. (1)

واتخذت الداروينية من علم الأحياء (BIOLOGIE) مسرحاً لإقامة نظرياتها. وقد لاحظ زعيم هذه النظرية تشارلز داروين CHARLES DARWIN وتلاميذه أن من الكائنات الحيّة من يتخذ أشكالاً مختلفة في أحاده متأثراً بظروف البيئة والمعيشة اللتين تحيا فيهما هذه الأجناس. ولاحظوا أيضاً " أن الأنواع الراقية في الكائنات الحيّة قد تطوّرت عن أصول أقل تنوعاً ورقياً "، (2) وأنّ قانون بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي هو الذي كان سبباً في " أن الأنواع الحالية المتطوّرة لم تحل محل الأنواع المنقرضة وإنما هي امتداد راق لها " (3)

لقد تأثر فرديناند برونيتير كغيره من علماء القرن التاسع عشر بالداروينية، فشرع في تأمل الأجناس الأدبيّة ووجد أن هناك صلات تربطها " وهذه الصلات تندرج في

سيرها متطورة من طابع ميتافيزيقي خيالي نحو الواقعية". (1)
فالرسم مثلا تميز عبر تاريخه بالمراحل المختلفة التي أثرت فيه
فكان دينيا في المرحلة اللاهوتية ثم تاريخيا في المرحلة الوضعية،
إذ كان " يرسم فيه الإنسان ما حوله ثم من حوله من الشخصيات". (2)
والإنسان في - نظر برونتيير - عندما كان فطريا وجد صعوبة
في رسم ما حوله من الشخصيات فراح يرسم ما يتوهمه في خياله.
والقصّة عنده - شأنها شأن الرسم - اتخذت ألوانا مختلفة،
فقد " كانت ملحمة أسطورية، ثم خيالية إنسانية، ثم
رومانتيكية، ثم واقعية". (3)

واعتقد برونتيير أن الأدب شبيه بالنوع البيولوجي ينشأ
ويتطور وينقرض، ولكنه " لايفي تما ما بل تتواصل عناصر منه
في النوع أو الأنواع التي تطورت". (4) وتخضع الأجناس الأدبية
في نشأتها وتطورها وانقراضها بقانون يسيّر الأنواع العضوية
أيضا، هو قانون بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي.

وتتبع برونتيير مختلف الأجناس الأدبية ووصل إلى
نتيجتين هامتين، هما :

1-2-3 د. محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن - ص: 71
4 د. شكري عزيز الماضي - محاضرات في نظرية الأدب ص: 77

1- إن هذه الأجناس تشبه إلى حد كبير الأجناس الحيوانية لأن " لها وجود تاريخي ثابت متميز، يختص فيه كل جنس أدبي تفرق ما بينه وبين ماعدام " (1)، وهذا ما جعل الأجناس الأدبية " ذات وجود محدد المعالم خاص بها " (2).

2- إن لكل جنس أدبي حياة خاصة به، فهو يولد وينمو ويموت مثل الأجناس الحيوانية، ولكن هذا كله يتم في زمن يختلف تماما عن الزمن الذي يتم فيه ميلاد ونمو ووفاء جنس أدبي آخر.

وهو يبحث عن علاقة كل جنس فني في داخل نطاقه يطرح مجموعة من التساؤلات أهمها : هل هذه العلاقة " علاقة صدفة أم متعمدة ؟ محتوم مرتبط بالعوامل الاجتماعية والطبيعية الأخرى " (3) . وهل يمكن القول إن القصة الواقعية كانت أسبق في الظهور من القصص الملحمية والقصص الخيالية ؟ وهل رسم صور الإنسان والطبيعة قبل أن يهتم بالرسوم الدينية ؟

وفي إجابته عن هذه التساؤلات كلها ينفي برونتيير كل تلك الإمكانيات ، ويصل بعد بحوشه الطويلة، إلى نتيجة

(1) د. عبد المنعم تليمة - مقدمة في نظرية الأدب - ص: 127 و 128

(2-3) د. محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن ص: 71-72

هي : " أن لكل جنس أدبي من هذه الأجناس فترة وجود محددة تتولد عن سابقتها الممهدة لها ثم تنتهي إلى لاحقها الناشئة عنها ". (1)

وبعد هذا كله غيّر وجهته فراح يبحث في طبيعة العلاقات بين مختلف الأجناس الأدبية ، وهذه العلاقات هي : علاقات تاريخية وفنية وعلمية . والعلاقات التاريخية للأجناس الأدبية معناها " بيان ما إذا كان ظهورها إلى الوجود بعضها بعد بعض نتيجة الصدفة ، أو نتيجة لتولدها بعضها من بعض كما تتوالد الأجناس الحيوانية ". (2) والعلاقات تعني الصلات بين الصور الفنية لهذه الأجناس وإبراز أثر الأجناس الجديدة منها على القديمة . وفي هذه النقطة يرى " أن المسرحية أرقى نوعاً من الملحمة ، وأن القصة في معناها الحديث أرقى من الحكايات الشعبية ". (3) ويقصد بالعلاقات العلمية " القوانين التي تتحكم في علاقات هذه الأجناس بعضها مع بعض ، ثم القوانين التي تتحكم في كل منها على حدة وجوداً ونمواً وتطوراً ثم موتاً واندثاراً ". (4)

وقد وُجّهت لنظرية برونيتير مجموعة من الانتقادات يمكن تلخيصها فيما يلي :

1- إن برونيتير بنظريته هذه لم يستطع الكشف عن خصوصية الظاهرة الأدبية ، بقوانين ظواهر أخرى. (1)

2- كان على برونيتير قبل الاهتمام بدراسة الأجناس الأدبية ، أن يعود إلى المجتمع فيبحث عن أسباب تطوره والعادات والتقاليد التي يفرضها على الأدب، والأجناس الأدبية التي يحتاج إليها. وقد ارتكب أخطاء جسيمة في تطبيق نظريته، " مثل اعتقاده بأن الشعر الغنائي تولّد عن الخطاية الدينية الكلاسيكية " (2)، وأن فن القصة الواقعية العصرية النثرية تولّد عن فنّ الملاحم الشعرية القديمة إلا أن هذا الرأي جانبه الصواب لأنّ القصة الواقعية النثرية جنس أدبيّ يختلف تماما عن فنّ الملاحم الشعرية القديمة في شكلها الفني ومضمونها الإنسانيّ وقد اعتقد أيضا أن فنّ الشعر الرومانسي في القرن التاسع عشر جنس أدبيّ تطوّر عن فنّ المواعظ الدينية والخطب الكنيسة المنبرية " (3)

3- إن برونيتير اتّبع حرفيّة العلم لا روحه ومنهجه العام، لهذا ابتعدت نظريته عن الصواب، إذ لا يُعقل أن تُطبّق التّطريّة العلمية على الظواهر الأدبية ، ولا يمكن خضوع الأجناس الأدبية لتطور حتميّ كالفصائل الحيوانية لأنه، لا يمكن - بأيّ حال من الأحوال - أن يكون لها وجود مستقلّ . (4)

(1) د. عبد المنعم تليمة- مقدمة في نظرية الأدب ص: 128

(2) د. محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن ص: 74

(3) د. محمد مندور - الأدب، وفنونه ص: 14-15

(4) د. محمد غنيمي هلال - المرجع السابق، ص: 73-74

ولكن رغم هذه الانتقادات يمكن القول "إن بعض الفنون الأدبية كانت عند نشأتها الأولى موحدة ثم أخذت بعد ذلك - ومع تطوّر الزمن وتشعب حاجات البشر النفسية والجماليّة - والتعبيريّة - تتفرّع إلى فروع مختلفة وإن ظلّت مع ذلك في حدود الفنّ الأدبيّ الواحد، أي ظلّت مُعتبّرة من جنس أدبيّ محدّد". (1) ونجد مثلاً يُعبّر أصدق تعبير لهذا التطوّر الأدبيّ في فنّ المسرح عند اليونان، إذ تفرّع هذا الجنس الأدبيّ إلى فرعين مستقلّين كل واحد منهما عن الآخر، وهما: فنّ المسرح الغنائيّ وفنّ التمثيل الخالص، إذ ابتكر فنانو فلورنسة في القرن الخامس عشر فنّاً جديداً عُرف بفنّ الأوبرا ثمّ الأوبريت واخترع الرّوس في القرن التاسع عشر فنّ الباليه ...

وتُعتبر نظرية سيموند شبيهة إلى حدّ بعيد بنظرية برونيتير، إذ يعتبر الأجناس الأدبية شبيهة بالكائنات الحيّة فهي مثلها تنشأ وتنمو وتتطوّر وتنقرض، وهو "يرى أن النّوع الأدبي يمرّ بمراحل تناظر مراحل الجنين والبلوغ والنضج والتّدهور والفناء، في ضروب النّمو التي تعوّدنا أن نعتبرها فسيولوجيّة" (2) . ويعتقد أنّ هذه المراحل حتميّة لا يمكن للجنس الأدبيّ ألا تخطّيها لأن تلك المراحل " تُظهر قانوناً محدّداً للتعاقّب يتناول به النّقد التاريخي حقيقة علميّة " (3) .

(1) د. محمد مندور - الأدب وفنونه ص: 16

(2) د. شكري عزيز الماضي - محاضرات في نظرية الأدب ص: 77

(3) المرجع نفسه، ص: 77

إن سيموند بنظريته هذه قد آذى الأجناس الأدبية ، إذ يرى أن هناك اختلافا كبيرا بين الكائنات الحية والأجناس الأدبية ، فالكائن الحي يمرّ بمراحل معينة هي: النشأة والنمو والتطور والانقراض. أما الجنس الأدبي فيحيا حياة مختلفة ، إذ تلعب البيئة دوراً هاماً في نشأته وتطوره وبقائه خالداً .

ويجعل النقاد اللغويون والتحليليون من الأدب ظاهرة مفسّرة بقوانينها الذاتية ، وهذه القوانين لديهم هي قوانين لغوية . (1) فهم يفسّرون المواقف الفنية الثلاثة : الموقف الغنائي والموقف الملحمي والموقف الدرامي تفسيراً لغوياً ، لأن وظائف اللغة الثلاث: التعبير والتمثيل والنداء تقابل المواقف الفنية الثلاثة المعروفة ، " وأن هذه المقابلة هي غلبة إحدى الوظائف على الآخرين . ففي الشعر الغنائي يغلب البعد التعبيري للغة ، وفي الشعر الملحمي يغلب البعد التمثيلي . وفي الشعر الدرامي يغلب بعد النداء أو الدّعاء " . (2) ويقف وراء كل موقف فني ضمير ، فالموقف الغنائي يفسّره ضمير المتكلم " أنا " الذي يقوم بوظيفة التعبير . ويفسر الموقف الملحمي ضمير الغائب " هو " الذي يقوم بتأدية وظيفة التمثيل . أما الموقف الدرامي فلا يفسّره إلا ضمير المخاطب " أنت " الذي يؤدّي وظيفة النداء ، ويقترب من هذا

(1) د. عبد المنعم تليمة - مقدمة في نظرية الأدب ص: 128

(2) د. لطفي عبد البديع - التركيب اللغوي للأدب - النهضة المصرية - الطبعة الأولى ، 1970 ص: 161-163

التفسير جماعة من النقاد نذكر منهم على الخصوص، ت. س. إليوت وجون إرسكين ، وإي . إس . دالاس .

يقسم ت. س. إليوت (T.S. ELIOT) الشعر إلى ثلاثة أنواع ، هي : الغنائي ، والملحمي والدرامي ، وقد سقاها أصوات " الشعر الثلاثة " ، وأن لكل نوع من هذه الأنواع الثلاثة صوت خاص به يميزه عن باقي الأنواع . ويقول " إن الصوت الأول هو صوت الشاعر عندما يتوجه إلى نفسه وحدها بالحديث ، وأن الصوت الثاني هو صوت الشاعر عندما يتوجه بالحديث إلى جمهور صغير أو كبير ، وأن الصوت الثالث هو صوت الشاعر عندما يتحدث حديثا يدور بين شخصيات متخيلة " . (1) ويـــــري أن الأصوات الثلاثة في معظم الأحيان قد تتداخل فيما بينها في عمل شعري سواء أكان هذا العمل دراميا أو ملحيميا أو غنائيا .

ويرى جون إرسكين (JOHN ERSKINE) " أن القصيدة الغنائية تعبّر عن الزّمن الحاضر والمسرحيّة عن الماضي ، والملحمة عن المستقبل " . (2) والشاعر - عنده - يعبّر عن الزّمان الحاضر ليجعل المأساة عن حكم الآخرة على ماضي البطل والملحمة تُظهر مصير الأمة أو الجنس البشري ...

(1) د . عبد المنعم تليمة : مقدّمة في نظرية الأدب - ص : 130

(2) ر . ويليك مفاهيم نقدية - ترجمة محمد عصفور ، ص : 494

أما هيغل فيقسّم الشعر إلى نوعين ، هما : الشعر الملحمي ، والشعر الغنائي . والشعر الملحمي عنده أسبق في الظهور من الشعر الغنائي ، ويعتقد أيضا أن هذين النوعين إن تداخلا فيما بينهما كوثا نوعاً ثالثاً هو الشعر الدرامي . والشعر الدرامي نفسه نوعان : مأساة وملهاة ، وينشأ عن تداخلهما نوع ثالث هو الدراما الحديثة . (1)

أما إي . إس دالاس (E.S. DALLAS) فيجد بعد دراسة عميقة للتفكير التقدي لكل من شليغل وكولوريغ بأن الشعر ينقسم إلى ثلاثة أنواع هي : المسرحية ، والحكاية ، والأغنية . ويرى أن المسرحية تعبّر عن الزمن الحاضر بضمير المخاطب ، والملحمة تستخدم ضمير الغائب للتعبير عن الزمن الماضي ، ويستعان بضمير المتكلم المفرد في الشعر الغنائي للتعبير عن الزمن المستقبل . (2)

إن النقاد اللغويين والتحليليين يجعلون من الأدب فتاً لغوياً ولكنهم يتجاهلون أنه " نشاط إنساني يعكس حركة واقع تاريخي اجتماعي محدّد عكساً خافئاً - إذا نظرنا إليه من جهة ماهيته ومهمته " . (3)

ويبقى الدرس عميقاً إذا نظّر إلى الظاهرة الأدبية في ذاتها أي إذا قمنا بدراسة الماهية والمهمة من خلال درس الأداة ، لهذا

(1) هيغل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر - ط 1 - شباط (فبراير) بيروت 1981 ج 1 ص: 107-112

(2) المرجع نفسه ص: 333-337

(3) د. عبد المنعم تليّة - مقدمة في نظرية الأدب ص: 128-129

ينصح كل من أراد دراسة الظاهرة الأدبية أن يؤسس دراسته للظاهرة الأدبية على ذلك السياق التاريخي الاجتماعي الذي تنضمته اللغة أو بعبارة أدق لا يكون الدرس مفيداً " إلا إذا أُسّس على تاريخية المبدأ الجمالي واجتماعيته ". (1)

ويرى أصحاب النظرية الاجتماعية للأدب أن " النوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أشر هذا النوع ". (2)

والمجتمعات في مراحل تطورها هي التي تتحكم في نشأة الأجناس الأدبية وتطورها وفنائها أو انقراضها ، لأن " كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقاتها الجمالية بالعالم - إدراكها الجمالي لعالمها الطبيعي والاجتماعي - في أنواع أدبية يعينها تلائم قدرة الإنسان على عالمه الطبيعي في هذه المرحلة وطبيعة النظام الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية السائدة فيها ". (3)

والأديب يعيش ظرفاً اجتماعية معينة ويحاول تحقيق ذاته من خلال الأعمال الأدبية التي ينيشئها ، ولا شك أنه يتأثر بالواقع الاجتماعي الذي يعيشه فيبرزه في عمله الأدبي. ويُعتبر المفكر الإيطالي جيامبا تيستا فيكو أول من ربط بين الأدب والواقع الاجتماعي في كتابه المشهور " مبادئ

(1) المرجع السابق، ص: 128-129

(2) المرجع نفسه، ص: 123

(3) المرجع نفسه، ص: 137

العلم الجديد" ، و" صاحب فكرة الدورات التاريخية وبأن لكل حضارة دورة حياة كاملة ، وقد ربط قيكو بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي فقام بربط الملاحم - ملاحم هو ميروس - بالمجتمعات العشائرية ، وقال بأن الدراما نشأت مع ظهور المدينة - الدولة - حيث يمكن أن يتجمع جمهور المشاهدين . أما الرواية فقد ولدت مع ظهور المطبعة البورق وانتشار التعليم ... الخ " (1)

والأجناس الأدبية الثلاثة : الملحمي والغنائي والمسرحي تصوّر ما يجري في المجتمعات من تحولات، كما تعبّر عن العلاقات بين الناس وطرق معيشتهم وتفكيرهم "، وتتيح إمكانيات غير محدودة لتجسيد حياة الناس ووعيهم ! بدءاً من تصوير أعقد العمليات الاجتماعية التي تشغل عصوراً بأكملها وانتهاء بالتعبير عن معاناة إنسانية" (2) إن الجنس الأدبي رغم ارتباطه في نشأته وتطوّره وانقراضه بنظام اجتماعي معيّن إلا أنّه يمكن القول إن أعمالاً أدبية لا تزال باقية خالدة إلى يومنا . وقد خلّدت تلك الأعمال بفضل توقّرها على عناصر الدوام والاستمرار ، وعبّرت عن الحاجات الإنسانية العامة . والأجناس الأدبية لا تنشأ إلّا " إذا كانت الحواس الروحية والخارجية مهيّأة لتلقّي

(1) د. شكري عزيز الماضي - محاضرات في نظرية الأدب - ص: 126

(2) د. فؤاد مرعي - مقدمة في علم الأدب - ص: 58

هذا الفن أو النوع الفني قادرة على تفوقه". (1) وهذا يؤكد حقيقة علمية هي أن النشاط العلمي الاجتماعي هو الذي يحدّد الأجناس الأدبية الراجعة في مرحلة من المراحل التي يتطوّر فيها المجتمع.

ونظرية الأجناس الحديثة وصفية لأنها " لا تحدّد الأنواع الممكنة ولا توصي الكتاب بقواعد معينة فهي تفترض أنه بالمستطاع مزج الأنواع الأدبية التقليدية. وإنتاج نوع جديد" المأساة - الملهاة". (2) ويعتقد أصحاب هذه النظرية أنه يمكن اختراع الأنواع الأدبية على أساس الشمول، وينصحون بعدم المبالغة والتشديد في إيجاد الفروق بين الأجناس الأدبية والتمييز بين جنس أدبي وآخر. وتهتم هذه النظرية " بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة، إظهار صناعاته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبي". (3)

وتقسم معظم النظريات الحديثة الأدب الى ثلاثة أقسام

- 1- فنون القصّ وتشمل الرواية والقصّة والملحمة.
- 2- المسرحية (شعرا ونثرا).
- 3- الشعر الذي ينحو نحو الشعر الغنائي القديم. (4)

(1) د. عبد المنعم تليمة - مقدمة في نظرية الادب ص: 138

(2) 3. و. ويليك وأ. وارين - نظرية الأدب - ص: 247

(4) المرجع نفسه، ص: 297

غير أن العديد من النقاد ينزع نحو التقسيم التقليدي: شعر ونثر، ويعتقد جون كوهين JEAN : COHEN أن " هناك حقيقة مبدئية ينبغي في رأينا الانطلاق منها هي وجود قسمين هما: النثر والشعر، وإلى أحدهما بالضرورة ينتمي باتفاق الآراء - أي نص مكتوب في اللغة " (1)

ولكن هذا لم يمنع بعض النقاد من اقتراح تصنيفات أخرى يصعب علينا تتبعها جميعها ، لهذا سنقف عند التصنيفات التالية: التصنيف الإحصائي ، الهرمي ، الانتقائي التحليلي.

1- التصنيف الإحصائي: اقترحه أندري يولس في كتابه " الأشكال البسيطة " (2) ، إذ احصى تسعة أشكال هي : الأسطورة MYTHE ، الحكاية CONTE ، الأحجية JEVINETTE ، الحكيم SAGE ، الحالة CAS ، السيرة البطولية LEGENDE ، الطرفة TRAIT D'ESPRIT ، المذكرات MEMORABLE ، القول المأثور LOCUTION.

وقد علق جيرار جينيت على هذا التصنيف بقوله: " لماذا تسعة أشكال فقط: فهل هي بعدد درجات الفن التسع؟ أو لأنها ثلاثة في ثلاثة؟ أو لأن يولس أسقط شكلاً بقيت تسعة دون غيرها، لا أقل ولا أكثر. وأنه تجاوز المتعة السهلة البخسة الثمن في إبراز سبب توقفه عند هذا العدد " (3).

(1) جون كوهين- بناء لغة الشعر- ترجمة أحمد درويش- دار الزهراء- د. ط القاهرة عام 1985 ص: 23

(2) ANDRE JOLLES : FORMES SIMPLS - EDITION DU SEUIL- PARIS

(3) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص- ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر ط1 الدار البيضاء- عام 1985 ص: 59

ومع هذا يبقى تصنيف يوليس ذا قيمة ، لأنه التفت الى اشكال ظلت مجهولة أو غير ذات قيمة ، وبحث في أصول الاجناس الادبية المعروفة وحولها الى اشكال بسيطة .

2- التصنيف الهرمي : يحصي الاجناس " وفق خط عمو ذي قاعدة هرمية " (1) ويتدرج فيه الجنس ليشمل عددا متزايدا من الاجناس ويمثله كلوس همبغر الذي رأى " نظاما متسلسلا تسلسلا ضميا ، تدرج فيه الطبقات التداخلية متسلسلة من أشملها الى أخصها وتقوم فيه الكتابة على وضعيات الاخبار (ما نصلح عليه بالصيغ مثل السردى // الدرامى) . ثم تأتي الانماط وهي تخصصات للصيغ مثل : السرد على لسان المتكلم ، السرد على لسان الغائب وتلي الانماط الاجناس وهي تحقيقات مادية وتاريخية (كالرواية والقصة القصيرة والملحمة ...) ثم الاجناس التحتية ، وهي تخصصات محصورة داخل الاجناس مثل : رواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس الرواية " (2)

يتفق جينيت مع همبغر على وضع الصيغة " في أعلى الهرم بوصفها الأكثر شمولية ، لأنها تقوم على الوضع المستمر واللساني المتواصل للاوضاع التداولية " (3) ولكنه يعتقد أن الانتقال من النمط الى الجنس مستحيل ، فالرواية المنتمية الى وضعيات الاخبار (الصيغة السردية)

(1) رشيد يحيى : مقدمات في نظرية الانواع الادبية : 67

(2) جيرار جينيت - مدخل لجامع النص - ص: 83

لا يمكن تصنيفها في " أيّ خانة نمطيّة كالسرد على لسان المتكلّم
أو السرد على لسان الغائب، لأنها - حسب جينيت - توجد على لسان
المتكلّم كما توجد على لسان الغائب". (1)

3- التّصنيف الإنتقائي التّحليلي : يأخذ فيه الباحث جنسين فيدرسهما
مبرزاً المشترك الأسلوبي بينهما أو ما يختلفان فيه .

يقارن بوريس إينباوم بين القصة القصيرة والرواية، وهما
عنده شكلان أجنبيان عن بعضهما - فيجد الاختلاف بينهما في
البساطة والتعقيد والرواية شكل تلفيقي، أمّا القصة القصيرة
فشكل أساسي بدئي، في الرواية يعتمد المؤلف تأخير النهاية،
أمّا مؤلف القصة القصيرة فيعتمد إلى الاختصار الشديد، النهاية في
الرواية نتيجة هزيفة لأنها تعبير عن لحظة ضعف، أمّا القصة
القصيرة فتنتهي في لحظة القمة لأنها تبحث عن نهاية غير متخيّلة. (2)

ويقترح شلوفسكي من تقسيم إينباوم، إذ أقام دراسة خاصّة
بـ "بناء القصة القصيرة والرواية"، واعترف بعدم تمكّنه من إيجاد
تعريف للقصة القصيرة، وعرض عدداً من القصص القصيرة والروايات
" واصفاً بعض الخصائص القصصية كالإغراب في الوصف بين الشخصيات

(1) رشيد يحيى - مقدّمات، في نظريات الأنواع الأدبية ص: 68

(2) تزفيتان تودوروف - نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس
ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية - ط1 - بيروت، 1982
ص: 107-120

من خلال نماذج لتشيكونوف ومو باسان وتولستوي وغيرهم". (1)

4- التصنيف النّمطي: ويمثله م لابي سي فانست الذي توسّل في تصنيفه الأدب المبدأ الشكلي، إذ يرى أن الأجناس تتواجد ضمن الخانتين الكبيرتين: الأنواع الشعرية والأنواع النثرية، وكل واحد من الخانتين تتجزأ إلى أنواع تعطي بدورها أنواعاً أخرى". (2)

وتتفرّع عن الشعر أربعة أقسام كبرى، هي: الشعر الملحمي، والشعر الغنائي، والشعر الدرامي، والشعر التعليمي، ويتفرّع عن الملحمي، الملحمة البدائية، والملحمة العالمية، والملحمة الرومانسية. ويتفرّع عن الغنائي، الغزلي، والأيامي، والهجائي. وتتفرّع عن الدرامي، التراجيدي والكوميدي، ويتفرّع عن هذا الأخير الكوميدي ذات الأحولة وكوميدي الأخلاق. ويتفرّع عن التعليمي حسب الموضوعات العلمي والأخلاقي والفني.

وتتفرّع عن النثر خمسة أقسام كبرى، هي التاريخ والخطابة والنثر التعليمي والمكاتبات والرسائل، والرواية، ويتفرّع عن التاريخ تاريخ حياة الأشخاص BIOGRAPHIE والمذكرات، والرسائل. ويقسّم الخطابة حسب الموضوع إلى: خطابة الأبهة والمحافل، الخطابة

(1) المرجع السابق، ص: 122 وما بعدها

(2) رشيد يحيلوي- مقدّمات، في نظرية الأنواع الأدبية ص: 69

السياسية ، الخطابة القضائية ، الخطابة الدينية، وينقسم النشر التعليمي حسب الموضوع كذلك إلى : نشر العلوم الطبيعية ، والأخلاقية ، والدينية ، والاجتماعية ، ونشر الفلسفة ، والنشر النقدي الذي يتفرع عنه التقدير الفلسفي ، والديني ، والتاريخي ، واللغوي ، والأدبي وتتفرع عن الرواية ، رواية المغامرات ، الرواية العاطفية ، الرواية المتصلة بالتحليل النفسي أو بالتحليل الخُلقي ، الرواية ذات الهدف ، رواية الأخلاق والعادات ، الرواية الوصفية ، والرواية التاريخية (1)

(1) م . لابي سي فانسنت - نظرية الانواع الادبية

الباب الاول

الاجناس النثرية : نشأتها وتطورها

الفصل الاول

نشأة الغنون القصصية وتطورها

اهتم النقاد العرب المعاصرون بفن القصة بفرعيها (الرواية والقصة القصيرة) فعرفوها وحددوا خصائصها الفنية ، ولكنهم اختلفوا في نشأتها ، فمنهم من يراها فنا عربيا أصيلا له جذوره الراسخة في التراث العربي، ومنهم من يعتقد أنها فن دخيل تعرف عليه أباؤنا العرب بعد مطالعتهم للقصص الغربي وتأثرهم به ، وأنكروا على العرب أنهم يكونوا قد عرفوا " القصة الحديثة : الرواية والقصة القصيرة بدعوى أن الذهن العربي تنقصه الطاقة على التجرد من الذاتية " (1) وسأعرض آراء هذين الفريقين وأناقشها مبرزا ماتضمنته من أدلة وبراهين .

يعتقد الاحيائيون أن القصة في الادب العربي المعاصر ما هي الا امتداد لفنون قصصية قديمة أصبحت جزءا من تراثنا الادبي، وأن تلك الفنون تضمنت جميع مقومات القصة من فكرة وأحداث وشخصيات وعقدة وحل...

يتحدث محمد غنيمي هلال (2) عن الفنون القديمة التي تمت بصلة للقصة في فنها وغرضها ويقسمها الى قسمين : مترجم دخيل،

(1) علي شاش: بصمات القصة العربية على الانتاج الأوروبي، مجلة العربي عدد 287 الكويت ذو الحجة 1402هـ اكتوبر 1982ص: 75

(2) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: 526-531

وعربي أصيل. ويذكر من النوع الاول : كليلة ودمنة ، وألف ليلة وليلة.
ومن النوع الثاني : المقامات ، ورسالة الغفران وحي بن يقظان.
١) فمن النوع الاول قصص كليلة ودمنة ، وهي قصص مترجمة عن اللغة
الهندية ، قصد فيها ابن المقفع الى وضع طريقة مثلى للحكم ،
وذلك على السنة الحيوانات....

ثم ألف ليلة وليلة ، وهي ذات أصل فارسي يسمى : " هزار
أفسانه " وتضم مجموعة من القصص المتداخلة فيما بينها ، وهي
تتخبر بالخيال وعالم السحر... وقد ارتبطت الحوادث فيما بينها
بطريقة مصطنعة.

ب) ومن النوع الثاني فن المقامات الذي ابتدعه بديع الزمان
الهمداني، وهي : " حكايات قصيرة تدور كل منها حول حيلة
يحتالها رجل لكسب شيء من المال عن طريق التكدس صيغت في
أسلوب أدبي " (1).

ويعد كثير من النقاد " حي بن يقظان " خير قصة في العصور
الوسطى وهي قصة ألفها ابن طفيل ومزج فيها بين الآراء الفلسفية
الدقيقة والقصص الشعبي، واعترف في مقدمتها أنه متأثر بفلسفة
ابن سينا وظلت هذه القصة " فريدة في القصص العربي، على
الرغم من طابعها التجريدي الفلسفي " (2).

(1) أحمد أمين : ظهر الاسلام - دار الكتاب العربي - ط5 بيروت د.ت ج 1 ص: 142

(2) محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث - ص: 531

ويقسم علي شلش (1) الكتابات القصصية التي دونت عبر العصور حتى العصر الحديث الى أربعة أنواع رئيسية ، وهي:

- 1- النوادر والطوائف والملح والامثال
- 2- السيرة الشعبية مثل: سيرة عنتره وأبي زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن
- 3- حكايات "كليلة ودمنة" وبعض حكايات الامالي، والعقد الفريد، والمقامات
- 4- حكايات "الف ليلة وليلة" ذات الهدف الترفيهي

في هذه الانواع الاربعة يقف القارئ على "العناصر القصصية المعروفة مثل السرد والحوادث والمغزى ورسم الشخصيات، والحوار والتشويق" (2). بل تطالعه بعض فنيات القصة الحديثة مثل المونولوج الداخلي والعود للماضي والقصة داخل القصة .

1- المقامة وعلاقتها بالقصة

وتبقى المقامات شكلا متميزا لانها فن " يأخذ من القصة عنصر الشخصية والتشويق كما يأخذ من المسرحية عنصري الواقعية والحوار مثلما يأخذ من المقالة أو الحديث، البليغ التدفق وروانة اللغة" (3). والمقامات قريبة من القصة، لان الهمداني هو " أول من تبنى خطة قصصية واضحة في الادب العربي " (4)

(1) علي شلش: بصمات القصة العربية على الانتاج الاوربي- مجلة العربي ع287 ص: 75

(2-3) المرجع نفسه، ص: 75

(4) د. عبدالمالك مرتاض: فن المقامات في الادب العربي المؤسسة الوطنية

للكتاب- الجزائر، ط2 عام 1988 ص: 473

اجتهد الأحيائيون في إيجاد صلات، قرى بين المقامة والقصة ودعوا موقفهم ببعض الآراء المقارنة، وأعادوا " الرواية والقصة الغربيتين إلى جذور مختلفة من أهمها الأدب السردى العربى فى العصر الوسيط" (1). والمقامة والقصة متآلفان إذا اعتبرنا القصة مجرد سرد حكايات وأخبار.

وقد جاء بعض الباحثين المعاصرين بتعريفات للمقامات تكاد كلها تتشابه.

فهم يقولون عن مقامات الهمذاني أنها " نوع من القصص القصيرة تخيل فيها شخصا من المكثين أو المتسولين يطوف من مكان إلى مكان يستجدي الناس بفصاحته ويأمنه " (2). ويقولون: " المقامة حكاية قصيرة أنيقة الأسلوب تشتمل على عظة أو ملحمة " (3).

ويقولون " أنها حكايات قصيرة موضوعة على لسان رجل خيالي تنتهي بعبارة أو موعظة أو نكتة " (4)

ويقولون: " المقامات وهي القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية ، أو فلسفية ، أو خطرة وجدانية أو ملحمة

(1) مصطفى الكيلاني: في النص والقراءة والأجناس الأدبية مجلة الآداب- السنة 39 ع1-3- كانون الثاني (يناير) شباط (فبراير) آذار (مارس) 1991

(2) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر ص: 6

(3) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربى ص: 398

(4) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية 319/2

من لمحات الدعاية والمجون " (1)

ويقولون: انها " أعمال قصصية قصد بها سرد خكاية وتصوير

أشخاص " (2)

وهذه التعريفات تبقى مجرد أحكام عامة ، وذلك لبعـد المقامات " عن مقومات القصة الحديثة ، فهي ينقصها التعمق في التحليل والصياغة البناء والتطور في سياق الاحداث " (3).

ولكن هناك بعض مقامات تحمل بذور القصة الحديثة ، وقد تتبعها رشدي حسن (4) فوجدها احدى عشرة مقامة ، هي: الاسدية والاصفهانية ، والبغدادية ، والموصلية ، والمضيرية ، والحلوانية ، والارمنية والصمرية ، والخمرية ، والمطلبية ، والبشرية ، وقد توفرت هذه المقامات على الاركان الثلاثة التي تقوم عليها القصة الحديثة ، وهذه الاركان هي : " الموضوع وفكرته وهدفه ، والشخصيات وحوارها ، والعقدة وحالها " (5)

يشترط في موضوع المقامة أن يكون ملائما لعصر الكاتب وبيئته حتى تكتسي الطابع الانساني وتتولد عن الموضوع فكرة اساسية واضحة محددة ترمي الى هدف معين يشترط فيه أن يكون انسانيا ساميا يكسب المقامة طابع الخلود.

(1) د. زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري - ج 1 ص: 197-198

(2) توفيق الحكيم : فن الادب ص: 22

(3-4-5) د. رشدي حسن: اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة - الهيئة

المصرية العامة للكتاب - د. ط. القاهرة عام 1974 ، ص: 25

وتلعب الشخصيات دورا مهما في القصة ، اذ تكسبها الحيوية والنشاط بفضل التعامل فيما بينها والحوار الذي يدور بينها .

والعقدة هي التي تكسب القصة رونقا وجمالا ، وتميزها عن الحكاية والخبر ، ولا بد لهذه العقدة من حل . ويستحسن في الحل أن يكون بالتلميح حتى يشرك القاص القاري في التدقيق والتفكير .

يتحدث بديع الزمان في المقامتين : الاسدية والارمنية عن آفة اجتماعية انتشرت في عصره ، وهي السرقة التي احترفها بعض شباب الصحراء والفكرة في هاتين المقامتين جاءت بناء على تجربة عاشها الهمداني ومعاصروه ، فالسرقة انتشرت بكثرة في عهده ، اذ كثر اللصوص وقطاع الطرق وتفرقوا في أرجاء الصحراء الواسعة .

وفي المقامة الاصفهانية يعالج الهمداني ظاهرة استغلال المحتالين فرصة اطالة الاثمة في الصلاة ، وقد وقع عيسى بن هشام ضحية اذ سافرت القافلة وبقي هو متسكرا في مكانه ولم يقو على مغادرة المسجد .

وتتشرك هذه المقامة في الموضوع مع المقامة الموصلية التي اتفق فيها أبو الفرج الاسكندري مع عيسى بن هشام على الهروب مستغلين فرصة سجون المأمومين .

ويمر الهمداني سداجة السوادي الذي يسافر الى بغداد ويقع في قبضة عيسى بن هشام في المقامة البغدادية التي تشبه في الرقة والظروف المقامة المضيرية وقد ضيعت هذه المقامة

الضاحكة في قالب الجد، وتوفر فيها عنصر الحركة والحوار الدرامي اللذين أكسابها صبغة التجدد والخلود وقد استطاع الهمداني الإبداع في رسم شخصيتي السوادي السانج وعيسى ابن هشام المحتال في المقامة البغدادية.

والقاريء لمقامات الهمداني يقف على شخصيتين لا أكثر: شخصية الراوي التي تظهر في كل مقامة، وشخصية البطل التي تختفي في البغدادية والصيمرية والبشرية، وتظهر في باقي المقامات.

ويجد القاري سهولة في التعرف على نهاية المقامة منذ المقدمة لان " العقدة في المقامات البديعية ظهرت ولكن بشكل غير واضح، فالمشكلات المعروضة في المقامات لم يكن هناك جهد في حلها وبالتالي لم يكن لها حل " (1)

وقد استطاع الهمداني بفضل لغته الراقية وأسلوبه الرشيق أن يصور بدقة العصر الذي عاش فيه، ويعبر عن شعوره ووجدانه، ويبتدع أسس الاقصوصة في الادب العربي (2)

يتفق معظم الدارسين لفن المقامة على أنها تفتقر الى عنصر هام من عناصر القصة وهو العقدة أو الحبكة القصصية لان الناحية القصصية في المقامات لا تشكل هدفا أصيلا بل انها وسيلة لتعليم الناشئين الفصيح من القول ومدهم بالغريب من الالفاظ (3)

(1) د. محمد رشدي حسن اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة ص: 29

(2) المرجع نفسه، ص: 25-29

(3) د. يوزف نور عوض: المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم ط 1 بيروت

أما نحن فلا نعتقد أن التعليم وحده كان الغاية الأساسية التي دفعت بديع الزمان لكتابة مقاماته ولو كانت غاية البديع التعليمية ما كان له أن يقيد نفسه في هذا النموذج الأدبي العسير. كذلك فإن الصنعة التي ميزت أسلوب البديع كانت ظاهرة خاصة بأسلوب العصر الذي عاش فيه ،

ويحق لنا الآن أن نتساءل قائلين: ما الذي ميز بديع الزمان عن كتاب عصره ؟

إن الذي ميز بديع الزمان هو تجاوزه تلك الحدود التي حصره فيها المؤرخون وإقامته لبناء معماري متكامل قائم على الحدث والشخصيات والمضمون (1)

يتخذ يوسف نور عوض المقامة الأصفهانية نموذجاً ليبرهن على أن المقامات تتوفر على مقومات القصة من حدث، وشخصيات ومضمون وحبكة درامية.

أما الحدث في المقامة الأصفهانية فيتمثل في إطالة الإمام في الصلاة الذي أضاع على عيسى بن هشام الفرصة للحاق بالقافلة والحدث، في المقامة لا يتطور بالضرورة ليكشف عن المضمون بل هو مجرد مناسبة **يظهر** فيها البطل ليؤدي دوره (2) .

(1) المرجع السابق، ص: 53

(2) المرجع نفسه، ص: 55-56

وأما الشخصيات: فتتمحور المقامة في شخصيتين رئيسيتين هما: الراوي عيسى بن هشام والبطل أبو الفتح الاسكندري، وهما شخصيتان مسطحتان لم يجتهد بديع الزمان في تطويرهما. وقد استخرج الكاتب شخصية عيسى بن هشام من " أحاديث ابن دريد وابن فارس وغيرها من الاحاديث والاعبار التي تمتليء بها كتب التراجم (1).

وأما المضمون فيختلف من مقامة الى أخرى، اذ عبر بديع الزمان عن الظواهر الاجتماعية المختلفة التي ميزت العصر العباسي كالسرقة واطالة الائمة في الصلاة، واستغلال المحتالين من سكان المدن لشذاجة الريفيين.

وأما " الحبكة " و" العقدة " فهما مصطلحان نقديان استعارهما النقاد العرب المعاصرون من كتاب الغرب للتمييز بين اسلوب القصة القصيرة واسلوب الروايات التقريرية التي امتلأت بها كتب الاخبار والتراجم ونعني بالحبكة ذلك " المعمار الذي يقوم عليه العمل القصصي في صورته الدرامية الشاملة " (2) ويمكن تقسيم القصة من حيث تركيب الحبكة الى نوعين متميزين، هما: القصة ذات الحبكة المفككة LOOSPLOT والقصة ذات الحبكة العضوية المتناسكة (ORGANIQUE PLOT) (3) ويجوز لنا أن نضيف الى هذين

(1) المرجع السابق ص: 54

(2) المرجع نفسه . ص : 73

(3) د. محمد يوسف نجم: فن القصة دار الثقافة بيروت ص: 73

النوعين من القصص فن المقامة لأنها تجمع بين أحداث وقائع مختلفة ترتبط فيما بينها برباط الفكرة الواحدة.

والعقدة في اصطلاح النقاد تعني " القمة التي تلتقي عندها جميع الانهار المتفرعة في أحداث القصة لتصب أخيرا في مجرى المضمون الكبير " (1) وقد ظهرت العقدة في المقامات البديعية بشكل مخالف للشكل الذي تظهر به في القصة الفنية ، لان القاريء يمكنه الاحاطة علما بنهاية المقامة بمجرد قراءة المقدمة ،

ومما تقدم يمكن أن نقول : ان المقامة قصة قصيرة اشتملت على موضوع وفكرة وشخصيات وعقدة وحلّ، الا أننا لاننكر وجود بعض الاختلاف عن فن القصة ، وهو ما نبينه فيما يلي :

أولا : يمكن ادراج المقامات ضمن القصص الشعبي، لان بديع الزمان لم يكلف نفسه في تطوير شخصية أبي الفتح الاسكندري، وهذا أمر طبيعي ما دام قاريء مقامات البديع ملما بأبعاد شخصية البطل.

ثانيا : لقد استعاض بديع الزمان عن تطوير الاحداث والشخصيات " بتنويع الاحداث والمواقع على نحو لا يمكن من رسم صورة شاملة لشخصية ابي الفتح الاسكندري من خلال مقامة واحدة " (2) بل يتوجب على القاريء مطالعة سائر المقامات حتى يتمكن من معرفة ابعاد تلك الشخصية .

(1) د. يوسف نور عوض : فن المقامات بين المشرق والمغرب ، ص : 55

(2) المرجع نفسه ص : 56

ثالثاً: بقيت المقامات الهمدانية رغم اختلاف أحداثها ومواقفها ترتبط بخيط واحد هو المأساة التي كان يعانيها البطل أبو الفتح الاسكندري ويكشف عنها في مقامة بعد مقامة.

لقد ابدع الهمداني في رسم صورة لواقع المجتمع العباسي من خلال نموذج انساني طريق في مواقفه وحركاته، وهو شخصية البطل ويكفي بديع الزمان فخرا أنه ابتدع فنا أدبيا هو فن المقامات الذي يقترب من الحيلة أكثر من القصة لان عيسى بن هشام يروي على القاريء مقامات ابي الفتح الاسكندري وحيله في الحصول على الرزق عن طريق التسول.

تعتبر اكرام فاعور مقامات بديع الزمان نماذج من القصة القصيرة لانها " صورت مجتمعا فيه رجال يحتالون وينصبون وينتقلون من مكان الى مكان ونراهم في كل زمان... " (1) وتعدّ المقامة المضيرية أنجح مقامات الهمداني قصصا، لانها مبنية على حادثة معروضة بطريقة التتابع والتسلسل والتي تجعل " القاريء يرافقها من البداية حتى النهاية " (2)، كما أنها تسير على بناء يتألف من عناصر القصة الفنية كالحوادث والسرد والحوار والعقدة ثم التدرج الى الحل.

(1) د. اكرام فاعور: مقامات بديع الزمان الهمداني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد

دار اقرأ - ط1 بيروت عام 1983 - ص: 18

2- المرجع نفسه - ص: 29

الحادثة : لقد وفق البديع في وضع أحسن بداية للانطلاق بالقصة وتطورها، إذ حدّد المكان فإذا هو البصرة ، وإذا عيسى بن هشام وأبو الفتح الاسكندري يلبيان دعوة بعض التجار لحضور مأدبة ، وما أن أخذت المضيرة من الخوان مكانها حتى " قام أبو الفتح الاسكندري يلعنها وصاحبها ويمقتها وآكلها ويثلبها وطابخها (1) فرفضها رغم اشتهاؤ النفوس لها . وقد ظن المدعوون أنه يمزح ولكنهم تحققوا من جديته فرفعوها من امامهم وقد كانت هذه الحادثة نقطة تحول في القصة ، إذ جعلت القاري يتشوق لمعرفة نهايتها السرد: " لقد كان السرد مغرياً مما حمل القاري على المتابعة " (2) فبدأ الهمداني مقامته بتساؤل المدعويين للمأدبة عن سبب لعن أبي الفتح المضيرة ، ثم شرع في عرض حديث التاجر البغدادي عن زوجته ، ثم وصفه للمحلة فإذا هي أشرف محال بغداد يتنافس الاخيار في نزولها وتفنن التاجر في وصف الدار حتى جعلها أعظم دار في تلك المحلة .

ثم راح يتحدث عن الجزئيات، فذكر " طاقة الدار المتفق عليها " فوق الطاقة " ودعا لحيطانها المتينة، ولم ينس الباب " فهو ساج " صانعه اعظم الصناعات ، وكذلك الحلقة التي لا يقل صانعها مهارة وبراعة " (3)

(1) الهمداني بديع الزمان : المقامات - تحقيق محمد عبده - المطبعة الشرقية - ط7 القاهرة - د. ت - ص: 104

(2) د. اكرام فاعور: مقامات بديع الزمان الهمداني وعلاقتها باحاديث ابن دريد، ص: 31

(3) المرجع نفسه ص: 32

ثم انتقل الى الحديث عن كيفية شراء الدار والحيل التي احتالها حتى حصل بها عليها ، وعلى طريقة انتزاعها من أصحابها المعوزين.

ثم تحدث عن المرأة التي باعت عقدها. الثمين بدراهم معدودة حتى تحفظ شرفها. فاذا هو يسعد باقتناص ذلك العقد منها. ثم تحدث عن الحسير الذي في بيته ، ووصف غلامه والسطت والابريق والماء والمنديل والخوان ... فنفذ صبر أبي الفتح وهم بالخروج فظن التاجر أنه يريد الكنيف، فراح يصفه له ظانا منه أن الضيف يجد لذة في أكل الطعام داخله فخرج أبو الفتح مهرولا واذ بالتاجر يناديه : المضيرة ، المضيرة يا أبا الفتح ... وحسب صبية الحي أن اسمه المضيرة فتبعوه وهم يصيحون : المضيرة ... المضيرة ... فرماهم بحجر أصاب أحد المارة فتجمع حوله الناس وأشبعوه ضربا وصفا ورفسا وقبض عليه فزج في السجن سنتين .

عرض الهمداني-في هذه المقامة - مشاهد غريبة وربطها ببراعة مع بعضها ، فابتدأ بتعيين المكان والاشخاص، وبالغ في وصف المضيرة.

لقد حققت المقدمة " عنصرا هاما من عناصر القصة الفنية وهو عنصر التشويق الذي ينبع من نفسية أبطالها ، ويستثير في الان ذاته انتباه القاريء " (1) . وبدلا من أن يكون الامر بين بطل المقامة وراويها والضيوف، تنتقل القصة الى البطل نفسه مع تاجر بغداد .

(1) المرجع السابق، ص: 33

ويتجلى الحوار المنفرد في طرح التاجر السؤال على أبي الفتح وتولييه الاجابة عن السؤال الذي طرحه بنفسه ، اذ لم يترك المجال لمحدثه في الرد عن السؤال.

ومن امثلة هذا الحوار قول التاجر: " وهذه الحلقة تراها اشتريتها من سوق الطرائف من عمران الطرائفي بثلاثة دنانير معزية، وكم فيها ياسيدي من الشبه ؟ فيها ستة ارطال وهي تدور بلولب في الباب بالله دورها ثم انقرها... " (1)

والحوار المزدوج يدور بين التاجر وأبي الفتح الا انه قليل في المقامة ، ومن أمثلته " فقمتم ، فقال: اين تريد؟ فقلت: حاجة أقضيها ، فقال: يا مولاي تريد كنيفا يزرى بربيعي وخريفى الوزير قد جصص أعلاه وصهرج أسلفه وسطح سقفه وفرشت بالمرمر أرضه " (2) الشخصيات : لم يعتمد بديع الزمان على شخصيتي الراوي والبطل بل يعرض علينا في هذه المقامة شخصيات عديدة ، أهمها : التاجر وأبو الفتح الاسكندري ، وصاحبه عقد اللؤلؤ والغلام .

أبو الفتح الاسكندري يبدو مغلوبا على امره ، يستمع الى حديث التاجر رغم انفه ، لكن صبره نفذ فانفجرت عصيته وكأنه مَسَّ بجنون .

التاجر: يبدو من كلامه حديث النعمة ، يتحدث عن المنافع التي اكتسبها بطريقة الاحتيال والمكر، ويجمع كل صفات تجار عصره من غش ومكر واحتيال ونصب وانتهاز الفرص لتكديس الاموال.

المرأة: التي نكبها الدهر فافتقرت بعد غنى ، تفضل بيع عقد اللؤلؤ- وهو أعز شيء تملكه- لتحافظ على شرفها .

الغلام : وهو عبد مطيع لسيده ، ينفذ أوامره دون تردد، وقد رضي بما قسمه الله له .

لم تكتف أكرام فاعور بالمقامة المضيرية لتثبت أن مقامات البديع يمكن تصنيفها ضمن فن القصة بل راحت تستعرض علينا عناوين مقامات توفرت فيها عناصر القصة فالمقامة الاسدية مثلاً هي " من قصص بديع الزمان الكاملة البناء الفني بالفعل، فهي تضم جميع عناصر القصة الناجحة " (1) لأنها اشتملت على مغامرتين وكل مغامرة يمكن أن تكون موضوع قصة كما أنها سريعة الحركة وكثيرة العقد ، وقد وفق البديع في حلها بفضل ذكائه وسرعة بديهته .

كما أن المقامة البشرية قصة ذات فكرة خصبة وبناء فني سليم، جمعت بين الإشارة والتشويق وسرعة الحركة وقوة المغامرة. وقد أبدع الهمداني في سرد وتسلسل حوادثها حتى ظنننا أن الصعلوك بشر بن عوانة شخصية حقيقية بينما هي في الحقيقة من ابتكار الهمداني.

(1) د. اكرام فاعور: مقامات بديع الزمان الهمداني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد ص: 131

يعتقد عبد المالك مرتاض أن البديع خالف كتاب عصره الذين
تبناوا المنهج الحكائي كالجأحظ وابن دريد، لأنه تبنى في كتابه
مقاماته " طريقة فنية أقرب ما تكون الى الاقصوصة، وأبعد ما تكون
عن الحكاية " (1)

وفي دراسته لفن المقامات يخصص فصلا كاملا لدراسة العلاقة
الموجودة بين المقامات والقصة القصيرة يركز فيه على العناصر
القصصية في فن المقامات، ويبين أن فن المقامات اشتمل على أهم
مقومات القصة من حبكة وشخصات وعقدة ...

1- الحبكة القصصية : في عرضه لاحداث مقاماته يتبع البديع
طريقة السرد المباشرة " فيقف متفرجا على سير الحوادث والشخصيات
داخل المقامة ، ولا يتدخل بوجه من الوجوه " (2) بل يترك هذا لروايته
عيسى ابن هشام .

ويستخدم في أغلب مقاماته الحبكة البسيطة ، اذ تعتمد على
فكرة واحدة متماسكة كما نجد في المقامة المضيرية ، فان هذه
المقامة تقوم على فكرة واحدة لاغير، وفي وصف التاجر البغدادي
زوجته والمحل والدار ومحتوياتها ولم يستثن حتى الكنيف...
ويستخدم في بعض مقاماته الحبكة المركبة كما نجد في
الموصلية والحلوانية مثلا.

(1) د. عبد المالك مرتاض/ فن المقامات في الادب العربي ص: 473

(2) المرجع نفسه ، ص: 480

تقوم المقامة الموصلية على فكرتين اساسيتين هما:

1- محاولة بطل مقامات البديع احياء ميّت مرّ به هو وراويته
وافترض امرهما .

2- نيل مأربهما من سكان القرية التي هددها الفيضان ، وتركهم
ساجدين وفرار أبي الفتح وعيسى بن هشام .

يتخذ التوقيت في مقامات الهمذاني شكلين مختلفين:

1- توقيت بطيء: ويتضح في المقامة البشرية ، اذا امتد زمانها أياما

طويلة ، حيث يسافر بشر بن عوانة الى خزاة ليحصل منها على

ألف ناقة يقدمها مهرا لابنة عمه فاطمة ، وفي طريقه يعترض

سبيله أسد ضار فيصارع ويتمكن من القضاء عليه ويكتب بدمه

رسالة شعرية الى ابنة عمه ويمضي في سبيله حتى تعترضه

حية خبيثة كانت تلحق الضرر بالمسافرين . ولكن عمه يشفق

عليه فيقرر اللحاق به لانقاذه من سموم الحية . وعندما يصل

اليه يجده قد قتلها ، فيعودان معا ، وفي طريق عودتهما يعترضهما

فارس مجهول فيبارزه بشر بن عوانة وتنتهي المباراة بفوز الفارس

المجهول ، الذي يتضح فيما بعد أنه أحد أبناء بشر والمغرم بجمال

فاطمة ، فيقرر الاب العدول عن نيته ، ويزوج ابنه من تلك

الفتاة .

2- توقيت سريع: ويتضح في المقامة المضيرية التي تمر أحدثها

وتتوالى في أقل من ساعة من الزمان ، وقل مثل ذلك في

المقامة البغدادية ، والقردية .

لم تخل المقامات البديعية من " تجدد المناظر من الناحية المادية ، وتلون الافكار والعواطف من الناحية النفسية " (1) وهو ما يعرف عند دارسي الفنون القصصية بـ " التغيير النموذجي في القصة " (2) ، اذ نجد العمل المقامي من مقامة لآخرى

أما تجدد المناظر وتنوعها فنعثر عليه في المقامة البشرية والحلوانية ، والاسدية والموصلية ، وغيرها من المقامات ، وقلما نعثر على منظر واحد في مقامة ، كما نجد في المقامة القرية والجاحضية ..

أما التغيير النموذجي النفسي فاننا نجده في المقامة البشرية ، اذ طلب عمّ بشر بن عوانة مهرا غالياً في ابنته فاطمة ، ظاناً أن ابن أخيه لا يمكنه النجاة من الاسد الضاري. وبشر وان استطاع الافلات من قبضة الهزير، فلن يتمكن من النجاة من تلك الحية الخبيثة ولكن العم يغير موقفه بمجرد قراءة الرسالة الشعرية التي كتبها بشر بن عوانة بدم الاسد، فيقرر اللحاق بابن أخيه قبل أن تصيبه الحية بفكروه .

وهذا التغيير النفسي الذي حدث داخل المقامة لم يخطر ببال أي قاريء للسطور الاولى للمقامة البشرية .

(1) د. عبدالمالك مرتاض، فن المقامات في الادب العربي - ص: 484

(2) د. محمد يوسف نجم فن القصة - دار الثقافة بيروت عام 1963

وفي المقامة نفسها نجد تغيرا عاطفيا آخر لم يكن منتظرا أيضا في بدايتها ، فبشر بن عوانة يعرض عن الزواج من فاطمة الحسنة بعد أن يتأكد من حب ابنه لها ، وهو الذي دفع بنفسه الى الهلاك من أجل الحصول على مهرها.

وهناك مثال آخر نجده في المقامة الصيمرية ، اذ يغير الصيمري موقفه من أصدقائه وندمائه بعد أن يتأكد من لوئهم " فتصبح الصداقة عداوة ، والوفاء خيانة " (1)

والحكمة في هذه المقامة مفككة لانها اشتملت على مواقف منفصلة ومتباعدة، يمكن تحديدها في ثلاثة :
الموقف الاول: ويتمثل في اختيار الصيمري ندماء وأصدقاء من أعيان بغداد وتجارها والانفاق عليهم حتى أعدم فنفر منه الاصدقاء.
الموقف الثاني: ويظهر في اتخاذ الكدية والتسول وسيلة لجمع المال، وفعلا تحقق له ما أراد فعاد الى بغداد.
الموقف الثالث: ويتمثل في دعوته ندماء الامس وأصحابه لسهرة فاخرة وطلبه من أحد حلاقى بغداد أن يخلق لحاهم ، فاذا هم مرد...
2- الشخصيات: يقف الهمداني مواقف شتى من شخصياته فتارة يقدرها ويحترمها ، كما في المقامة البشرية ، وتارة أخرى يزدريها ويحتقرها، كما في المقامة الحلوانية والدينارية ، ومرة يقف موقفا محايدا كما في المقامة الموصلية.

(1) د. عبدالمالك مرتاض، المقامات في الادب العربي، ص: 486

في المقامة البشرية يظهر البديع بشر بن عوانة رجلا شجاعا يتحدى المخاطر والصعاب، ويضحى بحبه من اجل أن يسعد ابنه بعدما تأكد من تعلق قلبه بفاطمة .

وفي المقامة الحلوانية يقف عيسى بن هشام شاهدا أمام صاحب الحمام الذي يسأله ويسخر منه .

وفي المقامة الدينارية يحبط الهمداني من قيمة عيسى بن هشام فيصوره شحادا ببغداد، ويدفعه الى أن يشتم شحادا آخر شتما مقذعا ، فيرد عليه الشحاد الاخر بشتم أقبح منه وأقذع.

وفي المقامة الموصلية يضرب الاسكندري وعيسى بن هشام ضربا مبرحا في بداية المقامة ، ولكنهما ينجوان وينالان الخير العميم في نهايتها .

يركز البديع في مقاماته على شخصيتين رئيسيتين ، هما : الراوية أبو الفتح الاسكندري وعيسى بن هشام البطل الذي يقوم بالدور الرئيسي في المقامة الاسدية ، والبغدادية . وهناك شخصيات رئيسية أخرى هي : التاجر البغدادي في المضيرية ، وبشر بن عوانة في البشرية ، والضميري في الضيمرية وصاحب الحمام في الحلوانية .

ان الحوار يلعب دورا هاما في رسم الشخصيات لهذا نجد البديع يتخذه من أجل أن " يعبر عن نفسيات الشخصيات تعبيرا ملائما كل الملائمة للمواقف التي تعالجها المقامة " (1). وهو يختلف

(1) . المرجع السابق ص : 495

باختلاف المواقف ويعطي للمقامة حركة وحيوية ويضفي عليها جمالا وروعة فنية ، وهو ممتع ، رشيق ، حي ، خفيف .

لم يهتم البديع في مقاماته بتصوير البيئة أو الزمان والمكان لان اهتمامه كان منصبا على رسم الشخصيات ، وهذا لانه عينا لان الكثير من كتاب القصة في عصرنا لا يعطون أهمية للبيئة .

3- العقدة : ان العقدة في المقامات الهمدانية كانت تتطور تبعا لمواقف الشخصيات وللأفكار التي تعالجها ، كما أن الهمداني أقام كثيرا من مقاماته على فكرة جديدة - غير الكدية والتسول - كما نجد في الحلوانية ، والبغدادية ، والاسدية ، والبشرية والمضيرية والصيمرية والموصلية مثالا.

والعقدة في مقامات البديع تقوم أحيانا على الصراع بين الخير والشر كما نجد ذلك في الاسدية ، اذ يبلغ فيها الصراع ذروته ويتطلع القاريء الى معرفة مصير عيسى بن هشام حين قتل اللص أحد أصحابه ، ونقول مثل ذلك في البشرية التي تقوم فيها العقدة على التطلع الى معرفة مصير بشر بن عوانة الذي بارز الاسد والحية والفارس المجهول ...

ولا تقوم العقدة في المقامات الهمدانية على الصراع فقط بل تتعداها أحيانا الى حب التطلع كما نجد ذلك في المضيرية اذ يجب القاريء معرفة ماذا سيؤول اليه مصير المضيرة . والعقدة في هذه

المقامة تقوم على سوء تفاهم بين عيسى بن هشام الذي يريد أكل المضيرة ، والتاجر البغدادي الذي يريد أن يتكلم فقط.

2- خصائص القصة القرآنية :

ويعتقد أحد الباحثين أن القرآن الكريم اشتمل على قصص توفرت على عناصر القصة الفنية من شخصيات ، وحوار ، وصراع ، ومفاجأة ، وتصميم .

فالشخصية " قد ترد بصورة انسانية عادية ، وقد تكون شخصية مثالية ، وقد تحمل الوجهين الانساني العادي والمثالي في آن واحد (1)

ومن امثلة الشخصية المثالية ، شخصية ابراهيم الخليل عليه السلام - فقد صورّه القرآن يبحث عن ربه : " فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا ، قَالَ : هَذَا رَبِّي ، فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ : لَا أَحِبُّ الْآفِلِينَ . فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِعًا قَالَ : هَذَا رَبِّي . فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ : لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ . فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسُ بَازِعَةً قَالَ : هَذَا رَبِّي ، هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ ، فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ : يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ، إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ ، وَحَاجَّهُ قَوْمُهُ ، قَالَ ، أَتُحَاجُّونِي فِي اللَّهِ وَقَدْ

(1) د. بكرى شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن- دار الشروق، ط4 بيروت

هَذَانِ ؟ وَلَا أَخَافُ مَا تُشْرِكُونَ بِهِ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ رَبِّي شَيْئًا ، وَسِعَ
رَبِّي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا . أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ " (1)

وصوره لنا يحاور أباه وينهاه عن عبادة الشيطان ،
ولكن الاب يتوعد ابنه بالرجم أو الطرد ان لم يتراجع عن
عبادة خالق السماوات والارض ومن فيهن . ومع ذلك يبقى الفتى
مطيعا لابيّه في أمور الدنيا ، محبّاله ، ولم يجبه الا بقوله : السلام
عليك ، سأستغفر لك ربي ، انه كان بي حفا ، وأعتزلكم وما تدعون
من دون الله وأدعو ربي عسى ألا أكون بدعاء ربي شقيا " (2)

وتتأرجح شخصية يوسف عليه السلام بين الانسانية والمثالية ،
وكذا شخصية سليمان عليه السلام ، وقصته مع بلقيس ملكة سبأ .
انها تعكس مرة صورة الانسان ، وأخرى صورة النبي ، وثالثة هذه
وتلك ، دون أن تطغى واحدة على الاخرى " (3)

أما الحوار : فقد أدى هدفه ، وصوّر الشخصيات ، وحرك الاحداث
وكان ذاتيا بين الشخص وعقله وقلبه كما في قصة ابراهيم - عليه
السلام - وهو يتأمل في مخلوقات الله وكان بين طرفين كما في
حوار ابراهيم مع أبيه ...

(1) الانعام الاية 76-80

(2) مريم الاية : 47-48

(3) د . بكرى شيخ امين : التعبير الفني في القرآن ، ص : 223

والملاحظ في طبيعة الحوار القرآني " أنه لا يوضع على السنة
الشخصيات ، وإنما ينطلق منها انطلاقاً طبيعياً أو تلقائياً دون أن
يحس القاريء بشيء من آثار الصنعة أو التكلف" (1)

أما الصراع : فيكون دوماً بين الخير والشر ، أو الإيمان والكفر ،
أو الحق والباطل ، وهدفه وغايته في جميع القصص واحد.

وقد يكون الصراع مادياً تارة ، ونفسياً تارة أخرى ، ويتجلى
اللون الأول في موقف موسى - عليه السلام - من سحرة فرعون ، ويتضح
الثاني في موقف إبراهيم عليه السلام من مخلوقات الله .

أما المفاجأة فتتنوع وتتخذ صوراً متعددة :

1- فقد يكشف القرآن السر للنظارة ، وأغلب ما يكون ذلك في موضع
السخرية ، ليشترك النظارة فيها ، منذ أول لحظة ، حيث تتاح لهم
السخرية من تصرفات الممثلين " (2)

2- وقد يكتسب السر عن النظارة والبطل ، كما في قصة موسى عليه
السلام - مع العبد الصالح في سورة الكهف ، وتجري القصة على
النحو التالي :

" وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ : لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا .
فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْتِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا ، فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ

(1) المرجع السابق، ص: 223

(2) المرجع نفسه ص: 226

سَرَبًا ، فَلَمَّا جَاؤُوا قَالَ لِفَتَاهُ : ائْتَا عِدَاءَنَا ، لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا ، قَالَ : أَرَأَيْتَ إِنْ أَوْثِقْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ ؟ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحَوْتَ وَمَا أَنْصَانِيهِ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ ، وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا ، قَالَ : ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ ، فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصًا ، فَوَجَدَا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِبْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا ، قَالَ لَهُ مُوسَى : هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَ مِنَّا عِلْمًا رُشْدًا ؟ قَالَ : إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ، وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا ؟ قَالَ : سَتَجِدُنِي - إِنْ شَاءَ اللَّهُ - صَابِرًا ، وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْرًا ، قَالَ : فَإِنْ أَتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا ، فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا ، قَالَ : أَخْرَقْتُهَا لِتُفَرِّقَ أَهْلَهَا ؟ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا ، قَالَ : أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ؟ قَالَ : لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْرًا ، فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَتَنَّهُ ، قَالَ : أَقْتُلْتُ نَفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ ؟ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُكْرًا ، قَالَ : أَلَمْ أَقُلْ لَكَ : إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ؟ قَالَ : إِنْ سَأَلْتُكَ عَنْ شَيْءٍ بَعْدَهَا فَلَا تُصَاحِبْنِي ، قَدْ بَلَغْتَ مِنْ لَدُنِّي عُذْرًا ، فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطَعَمَا أَهْلُهَا ، فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّقُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَ فَأَقَامَهُ ، قَالَ : لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا ، قَالَ : هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا " (1)

فالقرآن في هذه الآيات - لا يخبرنا عن اسم من يقوم بتلك التصرفات العجيبة ، ويتركنا نشوق لمعرفة هذا السر .

ثم يتجلى السر فيعلمه النظارة حين يعلمه موسى .
" أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ ، فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا . وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِيَ أَنْ يُرْهَقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا ، فَأَرَدْنَا أَنْ يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رَحْمًا . وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ ، وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا ، وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا ، فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا ، وَيُسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا ، رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ، ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِيعَ عَلَيْهِ صَبْرًا " . (1)

وفي دهشة يمضي الرجل في المجهول ، فالقصة . تمثل الحكمة الكبرى ، وهذه الحكمة لا تكشف عن نفسها الا بمقدار ، ثم تبقى مجهولة أبدا . ومرة يفاجأ البطل والنظارة ، ويعلمان سر المفاجأة في الوقت ذاته : وذلك كمفاجأة الله لمريم بالمخاض " قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا فناداها من تحتها الا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا " (2)

أما التصميم : فيلاحظ أن القصص القرآني يسير في اتجاهات أربعة من حيث عرض الحوادث .

(1) الكهف الآية : 79-82

(2) مريم الآية : 23-24

1- فمرة تبدأ القصة بملخص ثم تأتي التفصيلات بعد ذلك. وهو ما نجده في قصة أهل الكهف، التي تبدأ على الشكل التالي:
" أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا؟
إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ، فَقَالُوا، رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً
وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا . فَضَرْبَنَا عَلَى أَذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا.
ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا " (1).

ثم تتوالى التفصيلات فتذكر ايمان الفتية وانكارهم لالهة قومهم وهياتهم وهم نائمون واستيقاظهم وتحاورهم ، وتنازع القوم في شأنهم بعد وفاتهم .

2- ومرة نفاجا بالقصة دون مقدمة ودون تلخيص مثل ذلك قصة مريم عند مولد عيسى (2) وقصة سليمان مع بلقيس (3)

3- ومرة تبدأ القصة بمقدمة تكشف الهدف الذي رسمه الله تعالى للقصة ثم تأتي التفصيلات، وذلك كقصة موسى في سورة القصص. وهي تبدأ بالحديث عن فساد فرعون في الارض ثم تتوالى التفصيلات ، فتذكر الاية مولد موسى ونشأته ورضاعه وكبره وقتله المصري وخروجه وغير ذلك .

(1) الكهف الاية : 9-12

(2) ال عمران الاية : 45-47

(3) النمل الاية : 44

كما أظهرت القصة أمورا عديدة منها : تحديد البداية وتجليية
النهاية ، وإظهار الهدف الذي قصت اليه القصة...

والملاحظ أن قصة يوسف اشتملت على شخصيات وأحداثا، وإن
كل الأحداث كانت تقوم بالدور المنوط بها لخدمة الفكرة العامة
للقصة . كما أن الحدث لم ينفصل عن الشخصية التي تقوم به، وبذلك
يبدو " الامتزاج بين الحدث والشخصية وبينهما والبيئة واضحا
وجليا " (1) ففي القسم الأول من القصة مثلا نجد الأحداث هي التي
تحرك البطل يوسف أما في القسم الثاني فإن يوسف هو الذي كان
يحرك الأحداث وعرض القرآن الكريم الشخصيات بصورة مغايرة لما
ألّفناه في القصة الفنية ، فالشخصيات ناضجة ومركبة ، فهي ناضجة
بفضل ما تقوم به من أحداث لتنمية الفكرة ، وما تؤديه من حركات
يفرضها الموقف . وهي مركبة لأنها خرجت " عن حيز إطارها
الذاتي البشري إلى محيط أدائها الفني في التركيب البنيوي للرواية
ومنها : ما أعطته الشخصية بالأشعار الفني من عظة نافعة أو تصوير
للبيئة ، أو رصد للظاهرة الحضارية ، عمرانية كانت أو فكرية، ومنها
ما كانت تشير هذه الشخصية من الوان العاطفة المركوزة في النفس
البشرية بعامة " (2)

وحدد لنا المنهج الفني كيفية رسم الشخصية ووضع معايير
من أبرزها أنه ينقل لنا ما يصادف الشخصية من عقبات ومشاكل

(1) المرجع السابق ص: 131-132

(2) المرجع نفسه ص: 137

في دراسته للجانب الفني في القصة القرآنية ، يعتقد خالد أحمد أبو جندى أن " قصة يوسف - من الناحية الفنية - مدت المثل النموذجي لبناء القصة الفنية التامة بمنهجها وأسس بنائها ، حيث ارتفع بناؤها على دعائم فنية تفوق كل صور البناء في حيز هذا النشاط " (1).

ففي قصة يوسف نجد تطابقا بين نقطتي البداية والنهاية في الحاضر الروائي، يقول تعالى: " إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ، يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ ، قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ عَدُوٌّ مُبِينٌ . وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ ، وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ ، وَعَلَى آلِ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيْكَ مِنْ قَبْلِ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ ، إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ، لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٍ لِلنَّاسِ لِيُبَيِّنَ " (2).

في هذه الايات الكريمات نجد " الرؤيا " هي نقطة البداية ومنها انطلقت الاحداث، وبدأت تتوالى معقدة -تعليلا سبيا مركبا- " واهتم منهج القصة الفنية القرآنية برسم صورة الاحداث وتحديد ملامحها ، والالحاق على تلازمها هذا التلازم الفني المعجز " (3)

(1) د. خالد أحمد أبو جندى، الجانب الفني في القرآن - دار الشهاب للطباعة والنشر - باتنة ص: 130

(2) يوسف الاية: 4-7

(3) خالد أحمد أبو جندى: الجانب الفني في القصة القرآنية ص: 131-132

نقلنا حيا ، ويجعلنا نطلع على أسرار تلك الشخصية فنأنس إليها وكأنها تعيش معنا وتشاركنا أفراحنا وأحزاننا.

وأخذ الزمان في القصة القرآنية نصيبه من اللاحاح السردى اذ عالج القرآن فترات طويلة جدا باقتضاب شديد ، ومرّ على فترات أخرى مرّ السحاب واغفل فترات تجاوزت العقد ونصف العقد " لانها لم تحمل حدثا أو مشهدا روائيا قديعني القاريء في شيء أو يتصل بالفكرة العامة من قريب أو بعيد" (1)،

وصور لنا القرآن البيئة المكانية تصويرا ذكيا تجسد في حركة الحدث والشخصية ، فعرفنا على موطن بني اسرائيل الاول "بادية الشام " ، وموطن هجرتهم الاول " مصر " ، وأبرز لنا ميزات الحضارة المصرية القديمة ، وأحاطنا علما بسلوكهم وقوانينهم الجائرة اذ كان قاضي مصر يحكم على المنهم أو المشتبه فيه بالموت صلبا حتى تأكل الطير منه .

واستخدم القرآن في قصة يوسف نوعين من السرد: السرد الكلي العام ، والسرد الذاتي الثالث أو أسلوب الرؤية الغير مباشرة استخدم النوع الاول عندما تحدث عن مخلوقات الله ، لانه سبحانه وتعالى عالم بما وقع ويقع وسيقع لتلك المخلوقات . واتخذ الثاني وسيلة حين تحدث عن نفوس الشخصيات ، اذ جعلنا نقف على

(1) المرجع السابق ، ص: 140-141

نواياها فعلمنا ما كانت تخفيه امرأة العزيز للنسوة ، وما يمكنه
بنو اسرائيل لآخيه يوسف ، وكيف كذبوا على أبيهم واتهموه بالضلال
وكيف الصقوا بغيرهم صفة السرقة " ان يسرق فقد سرق أخ له من قبل " (1)
ومن المحدثين الذين عالجوا القصة القرآنية خلف الله ، اذ
نشر مقالا في مجلة الهلال المصرية تحت عنوان " فن البناء القصصي
في القرآن " ، قال فيه :

" الذين يقرؤون القصص القرآني قراءة تاريخية يشعرون منذ
البداية ، أن هناك تطورا يقع في بناء فن القصة ، وأن هذا التطور
يرتبط الى حد بعيد بالدعوة الاسلامية " (2)

ويستعرض قصة يوسف مبتدئا برؤية يوسف النبوءة الى أن
جعله الله على خزائن مصر ، ويستشهد بالعناصر الفنية التي
مدتها هذه القصة كدليل على تطور فن البناء القصصي في القرآن ،
فيقول مثلا : " ان مدة السجن هي التي أدى فيها العنصر النبؤي
أو العنصر الغيبي دوره في القصة ، وهو دور متمم لذلك الدور الذي
لعبه العنصر الجنسي ، والذي تمثل في الكيد الذي كادته امرأة
العزيز ليوسف ، وألقت به في السجن حتى انقذته ، تلك الرؤيا
التي رآها الملك " (3)

(1) سورة يوسف الآية / 77

(2) د. خلف الله : فن البناء القصصي في القرآن- مجلة الهلال عدد خاص

ديسمبر 1970، ص: 56

(3) المرجع نفسه ، ص: 65

ولم يشر الى تلك العناصر الفنية التي لعبت دورا مهما في تنمية الفكرة العامة للقصة كالشخصية والحدث والمفاجأة والزمان والمكان وغيرها من العناصر. وينتهي حديثه عن قصة يوسف بقوله: " ان هذه القصة هي التي تمثل فن البناء القصصي في القرآن الكريم خير تمثيل وهي التي تصدق عليها الآية القرآنية الكريمة الواردة في أولها: " نحن نقص عليك أحسن القصص " (1)

ان القصص القرآني كان بداية حياة القصة في أدبنا العربي اذ وضع الاسس الفنية للقصة ، وبين " وظيفتها في قيادة المجتمع البشري وتوجيهه " (2). ومنذ ذلك التاريخ بدأ الادباء العرب يهتمون بفن القصة فطوروها وجعلوها تتماشى مع البيئة والعصر.

هذه كانت اراء بعض الباحثين الذين يعتقدون أن العرب عرفوا القصة الفنية في عصور متقدمة أوردتها وحاولت تفسيرها ببيان الحجج التي ساقها أولئك الدارسون لاثبات صحة ادعائهم. وقد وقفت طويلا عند الفن القصصي في المقامة والقصص القرآني اللذين كانا بمثابة رافدين استقى منهما كتاب القصة المعاصرون بعض مقومات القصة الفنية الحديثة .

(1) المرجع السابق، ص: 69

(2) د. السيد احمد خليل: مدخل الى دراسة البلاغة العربية - دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت د ط عام 1968

غير أن الساحة النقدية العربية عرفت موقفا مغايرا للموقف السابق الذي يدّعي ان القصة فن عربي أصيل. هذا الموقف يؤكد على أن القصة فن مستورد، وان تراثنا الادبي خال من هذا الجنس. ولكن ما هي الحجج التي ساقها هؤلاء لاثبات صحة رأيهم؟ وكيف نظروا الى قصص الف ليلة وليلة وقصة حي بن يقظان والمقامات والقصص القرآني.

3- أثر الاداب الاجنبية في نشأة القصة العربية :

يعتقد الحداثيون أن القصة بمفهومها الحديث فن دخيل على أدبنا العربي، وأن ما عرفه العرب قديما ما هو الاحكايات وضعت للتسلية لاغير.

فهذا محمد غنيمي هلال يؤكد أن القصة لم يكن لها عند العرب شأن كبير، بل "كان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وإنسانية" (1). فالعرب عرفوا حكايات اتخذها بعضهم للسمر والتلّهي، وان تلك الحكايات لايمكن أننعدها قصصا، لانها -وان كانت لها دلالة شعبية - افتقدت الى مقومات القصة الفنية الحديثة كما تعارف عليها النقاد. وان النقاد في العصور القديمة اهتموا بالشعر والخطابة، ولم يعيروا القصة أدنى اهتمام

(1) د. محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، ص: 523

" لان هؤلاء النقاد لم يعنوا بنقد الادب الموضوعي، ولم ينظروا نظرات ذات قيمة فيما يخص وحدة العمل الادبي غنائيا كان أم غير غنائى، ذلك أن نقدهم نقد لجزئيات العمل الادبي في الاعم الاغلب" (1) للأسباب السابقة لم يلحق النقاد العرب القصص في مجال الادب الحق قبل العصر الحديث، ولم يهتموا بدراسة القصة الا بعد ان تأثر أدباؤنا العرب بما قرؤوه من قصص وروايات في الاداب الاجنبية. ويعتقد أنور الجندي أن القصة بمختلف أسمائها فن غربي يختلف عما عرفه العرب من فنون وصفت بأنها قصة " ومصدر هذا الاختلاف يرجع الى خلافات عميقة في الذاتية والمزاج النفسي والطابع الاجتماعي بين الاداب الشرقية القديمة والاداب الغربية قديما وحديثا وبين الادب العربي ... " (2) فالعرب يختلفون عن الامم الاخرى في التقاليد الادبية ، وفي الاجناس. وأن طبعهم مميّز ومخالف لطباع الغربيين ، وقد اثرت فيهم البيئة الصحراوية والعادات الجاهلية لهذا لجأوا الى الشعر الغنائي للتعبير عن معاناتهم الاجتماعية والنفسية ، وأنشأوا الخطب لخدمة مصالح قبائلهم .

(1) المرجع السابق، ص: 242

(2) د. أنور الجندي: خصائص الادب العربي في مواجهة نظريات النقد الادبي الحديث- دار الكتاب اللبناني ط 2 بيروت عام 1985 - ص: 316

ويقف الرواد الاوائل في ميدان الرواية والقصة القصيرة موقفاً عدائياً من التراث القصصي فيرفضونه ويقطعون الصلة بينه وبين الرواية .

يزعم محمود تيمور أن قلّة الاساطير لدى العرب كانت السبب في اضعاف شأن القصة في الادب العربي، وهذا ما جعلهم يعزفون عن ترجمة آداب الأمم الأخرى لأنها تزخر بأساطير الالهة... (1) ويرى أحمد حسن الزيات أن الادب العربي الفصيح لم يعن بالقصة القصيرة والمسرحية، وإنما عني بالمقامات والاعبار والرسائل والامثال وترك للادباء الشعبيين القصص طواله وقصاره " والقصص الشعبي الموروث كآلف ليلة وليلة وعنترة وسيف بن ذي يزن يختلف كل الاختلاف عن القصص بمعناه الحديث في بنائه وأسلوبه ومراميه " (2) لهذا اتجه أدباؤنا الى الادب الغربية فاطلعوا على ما تزخر به من روايات وقصص، واقتبسوا منها القواعد والاساليب وحاكوها فعاد عملهم هذا " على الادب العربي الحديث بفوائد عظيمة أكملت من نقصه وزادت من شروته " (3)

ويؤكد توفيق الحكيم أنه لم يطلع على الادب العربي الا بعد رجوعه من اوروبا، ويزعم أن اللغة العربية عجزت عن التعبير في العلوم والفلسفة .

(1) محمود تيمور: فن القصص ، نقلاً عن تطور الرواية العربية الحديثة ص: 212
(2) (3) مجلة الادب-السنة الثامنة - ع12- بيروت ديسمبر 1960 ص: 18

ونحن لا نوافق على رأيه ، لأن التاريخ يثبت أن الامـة
الاسلامية أنجبت العديد من العلماء والفلاسفة نذكر منهم - على سبيل
المثال لا الحصر- ابن الهيثم ، وابن سينا ، والفارابي ، وابن رشد والخوارزمي
هؤلاء وغيرهم كثير - استطاعوا أن يحولوا لغة الشعر الى لغة فلسفة
وعلم ، وبها ألفوا مصنفاتهم التي أفاد منها الغربيون كثيراً
وأسسوا بعد ترجمتها الى لغاتهم حضارة راقية ...

والادب العربي عند توفيق الحكيم " لا يختال للانظار الا في
ثوبين معروفين ، الرسائل والمقامات فالادب العربي الانشائي قد
عني باللفظ أكثر مما يجب ، ولم يشأ أن ينزل عن تكلفه الذي يعتبره
بلاغة وفصاحة ، ليصور ما يجيش في نفس الشعب من احساس ولا ما يهيجه
من خيال " (1) ويعتقد أن الادب الشعبي ما كان له ليظهر لولا القصور
أو التقصير الذي ميز الادب الرسمي ، وأنه " صرخة احتجاج على
جمود الفصحاء ... ومن الغريب انك اذا تأملت التصميم الفني والبناء
الروائي لهذا الادب الشعبي وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر
في الطريق الصحيح ، محاذيا لتلك الفنون الجديدة التي قامت
بقيام الحضارة " (2)

2-1) توفيق الحكيم : زهرة العمر - نقلا عن تطور الرواية العربية" الحديثه ص: 214

ونرى أن ظهور الادب الشعبي لا يرجع الى قصور وتقصير الـ
الرسمي بل يعود الى اهتمام الناس بالقصص الشعبي وشغفهم بها"
ونعتقد أن الاسيـة التي تفشت في أوساط الجماهير الشعبية هيـ
التي جعلتهم يبتعدون عن الادب الفصيح ، ويتجهون الى الادب
الشعبي القريبة لغته من أذهانهم

ويزعم محمد حسن هيكل أن العرب لم يعرفوا القصص والروايات
المسرحية . بصورتها الحاضرة ، وإنما عرفوا قصصا شعبيا " فيه
من الخرافة الشيء الكثير، وهي لا ريب خرافة لا تقل روعة ولا انفساح
خيال عن أساطير الميثولوجيا المصرية واليونانية القديمة ، ولكنها
مع ذلك تمثل حالا نفسيا لا غلو في تسميتها عصر التدهور" (1)
ويشبه الادب القديم بالازياء القديمة لأنه اعتمد على الزخرفة
اللفظية والمحسنات البديعية، كما تعتمد الازياء القديمة على غلاء
الثوب وتعدد حواشيه (2).

ان المقامات فن نشأ متميز بفكرته ولغته وأسلوبه عن باقي
الفنون التي عرفها العرب في القرن الرابع الهجري. ورغم هذا
التميز ، فإنها - في نظر بعض الدارسين - لا ترقى الى أن تكون قصة،
لان البديع عندما أنشأ مقاماته لم يكن يفكر في وضع قصص، بل
كان يهدف الى غرض تعليمي .

1_2 د. محمد حسين هيكل : ثورة الادب - نقلا عن تطور الرواية العربية الحديثة
ص: 213- 214

في معرض حديثه عن المقامات يقول حجاب: " ان أسلوب المقامة أسلوب قصصي حوارى يهدف الى تعليم الناشئين الفصح من القول ويمدهم بالغريب من الالفاظ، وقد يهدف الى ازجاء وقت الفراغ وابانة عبقرية المنشيء والمامه بالغريب وقد تجمّع الى جانب ذلك نقد المفاسد الاجتماعية التي أدت الى عدم رعاية ذوي المواهب أو الساقطين في الطريق " (1)

ويؤكد أن بديع الزمان اتخذ الناحية القصصية وسيلة لتلك الغايات ، وان المقامات المهمذانية افتقرت الى العناصر الفنية التي يقوم عليها بناء القصة الحديثة مثل العقدة أو الحبكة القصصية.

ان المقامة - في نظر الدكتور شوقي ضيف - لا يمكن اعتبارها قصة ، لأنها لا تقوم على عقدة وحبكة ، ولأن بديع الزمان " لم يكن يريد أن يؤلف قصصا ، انما كان يريد أن يسوق أحاديث لتلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية وتفقههم على ألفاظها المختارة " (2).

والمقامة ليست ضربا من القصص كما ظنها كثير من الباحثين في عصرنا بل " هي حديث أدبي بليغ ، وهي أدنى الى الحيلة منها الى القصة " (3) ، فهي اذن حديث أنشأه بديع الزمان ووضعها في صورة قصصية ليشوق القاريء ويجعله يطلع على الحيلة التي يلجأ اليها أبو الفتح الاسكندرى لكسب قوته .

(1) د. حجاب: حوليات دار العلم - القاهرة عام 68-69

(2) د. شوقي ضيف : فن المقامة - دار المعارف - ط5 القاهرة ، د.ت ص: 8

(3) المرجع نفسه ص: 9

ويدعم علي بوملحم رأي شوقي ضيف حين يرى أن المقامة إذا تأملناها " بدت لنا في شوب قصة ففيها حادثة وأشخاص وفكرة وبيئة وحوار، ولكن إذا تعمقنا ها لم نعثر الا على حديث منمق الالفاظ يصف حيلة مضحكة " (1)

والمقامة تقوم على حادثة واحدة تتمثل في حيلة بسيطة يختلقها شخص محتال يتظاهر بأنه في حاجة الى عطف الناس عليه . " الا أن هذه الحادثة ليس فيها عمل قصصى، إذ أنها تخلو من قوى تظهر على المسرح ثم تتجه نحو لقاء حيث تشتبك وتطرح وتتأزم ثم تنحل عن نتيجة تسفر عنها " (2). وكل ما فيها ان شخصا يسحر الناس بكلامه الجميل ولغته الراقية فيأخذ مالهم بعد أن يكيد لهم ويحتال عليهم والحادثة في المقامة تختلف عن الحادثة التي تقوم عليها القصة الفنية " لأنها تفتقر الى الحكمة والتطوير والتنويع " (3) والمقامة يتضمن حوارا متصنعا يدور بين الراوية والبطل أو بين البطل وشخصيات أخرى طورا . وهذا الحوار لا يسهم في تطوير أحداث أو كشف أنفس " (4) وهو حوار لا يرقى الى حركية حوار القصة الفنية .

1-2-3) علي بوملحم : فى الادب وفنونه - المطبعة العصرية للطباعة والنشر

صيدا لبنان ط ١ ، د ت ، ص : 149-150

(4) المرجع نفسه ، ص : 151

يجد الباحث صعوبة في تحديد تاريخ دقيق لنشأة القصة الفنية في الادب العربي، ومرد ذلك الى اختلاف الدارسين في تحديد المصطلح نفسه فمنهم من يجعل كل كتابة تتخذ من القص والسرد قصة، ومنهم من يرفض هذا " ويستعيض عنه بمصطلحين حديثي العهد في الادب العربي وهما : الرواية والقصة القصيرة بمعناها التقني المحدد" (1)

يرى أصحاب المذهب الاول أن نشأة القصة العربية تعود الى الربع الاخير من القرن التاسع عشر وأن بواورها ترجع الى عهد اتصال أدبائنا بالثقافتين الفرنسية والانجليزية ، ويستشهدون على ذلك بالقصة التي ألفها رافع رفاعة الطهطاوي واختار لها " تخلص الابريز " عنوانا ، وطبعت في بولاق عام 1943 وبقيته الثانية " مواقع الافلاك في وقائع تلماك " وهي ترجمة لقصة تلماك للكاتب فيليون والتي نشرت في بيروت عام 1867 ويستشهدون كذلك بقصة " علم الدين " للشيخ علي مبارك التي نشرت في القاهرة عام 1883.

ويتفق أصحاب المذهب الثاني على أن الرواية بمفهومها الحديث لم تظهر الا في سنة 1914 حين ألف محمد حسين هيكل روايته المعروفة زينب. وقد تأخر ظهور القصة القصيرة بمفهومها الفني الى ما بعد الحرب العالمية الاولى إذ ظهرت في بداية العشرينات في كل من مصر والشام .

(1) د. حسام الخطيب سبل المؤثرات الاجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة ط - معهد البحوث والدراسات العربية جامعة الدول العربية، ص: 9

يعلق حسام الخطيب على قصتي رفاعة الطهطاوي " تخليص
الابريز " و " مواقع الافلاك في وقائع تلماك " وقصة " علم الدين " لعلي
مبارك بقوله : " والحقيقة أن القرابة بين هذه المؤلفات وفن القصة
ضئيلة جدا بحيث لا تكاد تذكر، فهي ليست الا محاولات بدائية
لوضع المادة في اطار شبه قصصي أما المادة نفسها فهي لا تنسجم
مع فن القصة على الاطلاق لانها مادة تنحو نحو تعليميا وعظيما
مباشرا " (1)

ويعتبر أغلب الباحثين أن سليم البستاني هو الرائد الاول
في ميدان تأليف القصة العربية ، فهو الذي نشر سنة 1870 قصته
الاجتماعية " الهيام في جنان الشام " على صفحات مجلة " الجنان"
البيروتية ، ونشر في المجلة نفسها قصته التاريخية " زنوبيا " سنة
1871. ويعتقد آخرون أن أولى المحاولات لكتابة القصة ظهرت عند
ابراهيم المويلحي في قصته " حديث عيسى بن هشام " والتي نشرت
عام 1950 وقد سار فيها على نهج المقامات ثم تبعها قصة
" ليالي سطيح " للشاعر جافظ ابراهيم والتي نشرها سنة 1906 وقد
تبني فيها أسلوب المقامات لنقد الظواهر الاجتماعية التي
تفشّت في عصره ، غير أننا نعتقد أن أول قصة عربية هي تلك

(1) المرجع السابق ، ص: 10

القصة التي ألفها أمير الشعراء أحمد شوقي عام 1897 والتي أعطاه عنوان: "غادة الهند"، وقد اعتبرها جيب (GIBB) أول قصة غرامية مصرية ذات طابع أدبية " (1)

ويعتقد عبد المحسن طه بدر أن الرواية الفنية بدأت تظهر في أدبنا العربي مع نمو الطبقة الوسطى في العصر الحديث" ومع نمو الطبقة الوسطى ظهر الشعور القومي الذي كان مصحوبا بالرغبة في الاستقلال بالشخصية المصرية من ناحية وبالثورة على الثقافة من الناحية الأخرى " (2)، ويربط الكثير من الكتاب بين نشأة الرواية الفنية وبين الاستقلال بالشخصية المصرية والثورة على التراث وفي ذلك يقول يحيى حقي:

"... ولكن حدث حينئذ لمصر حادث غريب، هذه الأمة التي خيل لكثير من البسطاء أنها استكانت وفقدت القدرة على النهوض قد هبت سنة 1919 تلتف حول سعد زغلول... وفي أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ونشأ أدب المدرسة الحديثة..." (3)

ويعتقد محمود تيمور أن القصة العربية بمفهومها الحديث كانت نتيجة ثورة سنة 1919 واستجابة لدعوى كتاب مصر التجديدية،

(1) GIBB HAR:STUDIES ON THE CIVILIZATION OF ISLAM, USA1926 (1)

P:190

(2) د. عبدالمحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف مصر ط4 القاهرة عام 1983

(3) يحيى حقي: فجر القصة المصرية - نقلا عن تطور الرواية العربية الحديثة ص:205-206

اذ نادوا بإنشاء أدب" يعبر عن مشاعر مصرية وخصائص مصرية
في اطار قصصي ، على الاسس التي استقرت تجاربها في أدب الغرب" (1)
وتعتبر قصة " زينب " لمحمد حسين هيكل أولى بواكير القصة
المصرية في مظهرها الفني المصري" ولما اتقدت ثورة مصر الوطنية
سنة 1919 وتجلي الطابع المصري متألقا في مختلف مناحي الحياة
شرع أدب القصة الفنية الحديثة يستجيب لذلك الطابع ... " (2)
ومهما قيل في نشأة القصة العربية يظل صحيحا أن رواية " زينب "
لمحمد حسين هيكل هي أول رواية فنية كتبت باللغة العربية. وقد
أسقط مؤلفها اسمه من الطبعة الاولى شعورا منه أنه يقدم
تجربة أدبية جديدة، وكان عليه أن ينظر حتى يستقر هذا الفن
في نفوس القراء ، ويتعودون على استساغته والاقبال عليه .

وتتماز رواية زينب عن باقي الكتابات التي سبقتها بما توافر
لها من خصائص فنية " وأهم هذه الخصائص وحدة الموضوع، والتطور
باتجاه نهاية محددة، وتوافر ملامح مميزة للشخصيات ، واستخدام
لغة جميلة وخالية من الصنعة اللفظية " (3)

وفي الختام يمكن القول ان العرب عرفوا فن القصة ، لان
تراثنا الادبي يزخر بكتابات تحمل بذور القصة الحديثة كقصص

(21) مجلة الاداب - السنة الثامنة - ع9 بيروت سبتمبر 1960 - ص:11

(3) د. حسام الخطيب: سجل المؤثرات الاجنبية في القصة السورية الحديثة
ص:13

" الف ليلة وليلة " ، وقصص " كليلة ودمنة " التي ترجمها
ابن المقفع ، والمقامات و "تخليص الأبريز " و "مواقع الأفلاك في
وقائع تلمك " و "حديث عيسى بن هشام " للمويعي ، " وعلم الدين "
" لعلي مبارك وغيرها والتي يجد القاريء متعة في قراءتها ومع
هذا تبقى رواية زينب أول عمل أدبي يحمل ملامح الرواية
الفنية رغم ما يعتريها من نقائص وعيوب .

تقوى

وهكذا اتضح لنا - من تتبعنا لنشأة الفنون القصصية وتطورها في الادب العربي - كيف أن النقاد العرب اختلفوا في تفسير نشأة القصة العربية وقد هيمن على الساحة النقدية العربية موقفان متغايران.

1- موقف الاحيائيين الذين ينطلقون من التراث العربي ويحاولون أن يثبتوا أن القصة جنس أدبي عرفه أجدادنا منذ زمن بعيد.

2- موقف الحداثيين الذين ينفون وجود القصة في الادب العربي القديم ، ويحاولون أن يثبتوا أن القصة جنس أدبي مستورد عرفه العرب بعد احتكاكهم بالاداب الاجنبية.

وإذا كان التراشيون ينطلقون من هدف نبيل يتمثل في الاعتزاز بالتراث الادبي والتفاخر به ، وذلك حرصا على الذات العربية فان الحداثيين ينطلقون من نظرة علمية وموضوعية لكنها متأثرة بالحضارة الغربية وانجازاتها العلمية الى حد الانبهار.

ويستنتج من هذه الموقفين أمور عديدة أهمها:

- 1- ادراك التراشييين والحداثيين للدور الخطير الذي تلعبه القصة في بناء المجتمع العربي وتطوره .
- 2- ان الصراع الحاد حول تفسير نشأة القصة في الادب العربي ما هو الا امتداد لذلك الصراع الذي سيطر على عقول المثقفين العرب وذلك محاولة منهم البحث عن الذات وتحديد ملامح الشخصية العربية.

3- ان التراشييعن يخلطون بين مفهوم الحكاية والقصة وفن الرواية والقصة القصيرة .

4- ان الحداثيين متأثرون بالحضارة الغربية لذا نراهـــــــــــــــــم يزعمون أن القصة فن أدبي مستورد من الغرب وأنه ظهر نتيجة تأثر المجتمع العربي بالغرب.

الفصل الثاني

المسرحية في الادب العربي

المسرحية جنس أدبي يختلف عن الملحمة والقصة معا في أنه لا يعتمد على الوصف أو السرد ، بل على الحوار ، وهذا ما كان يعنيه أرسطو حين عرف المأساة بقوله : " هي محاكاة فعل نبيل تام ، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون لا بوساطة الحكاية " (1) وهي في جوهرها قائمة على حدث أو فعل ، ولذلك فهي : " أحداث متتابعة منظمة خارجيا ، مترابطة ترابطا وثيقا مع مسلك الشخصيات ، بحيث تبرر هذا المسلك تبريرا مقنعا ، وأما الوصف فيستعان فيه بمناظر المسرح أو يستنتج من خلال الحوار " (2) .

ولعل اليونان هم أول من ألف مسرحيات تتوفر لها عناصر الفرجة الكاملة من حدث وشخصيات وصراع وحوار وتشويق ومشاهد مسرحية .

ويعتبر القرن الخامس قبل الميلاد العصر الذهبي للمسرح الاغريقي اذ عمد فيه كتاب المسرح العظام أمثال اسخولوس وسوفوكليس ويوربيدس الى وضع قوالب جديدة. لهذا المسرح وذلك بتفكيكهم للكثير من التجارب التي كانت قائمة على أساس صياغة تركيب جديد تتوفر له ضروريات الترابط الحسي والتواصل الفكري بتوظيف انماط تعبيرية وأشكال ابداعية لم تكن مألوفة

(1) أرسطو: فن الشعر - ت عبد الرحمن بدوي ص: 18

(2) د. محمد غنيمي هلال: الادب المقارن ص: 160

مسرحيا لدى الشعب الاغريقي قبل هذه الفترة ولكنها حاضرة
ولها جذور في وجدانه وموروثه الحضاري والتاريخي وفي
تقاليد الشعب " (1)

وقد ارتبط المسرحية بالشعر منذ نشأتها الاولى ، وظلت
هذه الصلة الوثيقة قائمة بين الجنسين حتى العصر الحديث
حين اخذت المسرحية النثرية محل المسرحية الشعرية
اذ أحس كاتب المسرح أن النثر أنسب للتعبير عن المجتمع وما
أصابه من تغيرات " وجنح الادب الى الواقعية في تصوير قضايا
المجتمع والكشف عن الحياة النفسية للانسان المعاصر وسلوكه
ومشكلاته الحضارية وغير ذلك من مقومات الحياة العصرية الجديدة" (2)
غير أن هذا لا يعني أن الصلة بين الشعر والمسرحية قد انقطعت
نهائيا .

ونشأت المسرحية استجابة لطقوس دينية عند اليونان
ثم الرومان و اللاتينيين ، وبدأت " غيبية في طابعها ، عجائبها
دينية ، وبطولتها الهية ، على نحو قريب من الملحمة ففي
موضوعاتها الاسطورية وفي عجائب البطولة فيها " (3) ثم بدأت تتحرر
من هذا الطابع ولكنها حافظت على نزعها الارستقراطية
في المأساة حتى أواخر العهد الكلاسيكي واتخذت من القضايا

-
- (1) د. رضوان احداو: التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول- مجلة الموقف
العدد الثاني الرباط، شوال 1407هـ/ يونيه 1987م ص: 121
(2) د. عبدالقادر القط: من فنون الادب المسرحية - دار النهضة العربية للطباعة
والنشر - د - ط ، بيروت 1978 - ص: 49
(3) د. محمد غنيمي هلال: الادب المقارن، ص: 167

الشعبية موضوعا لها في المذهب الرومانيسي، ثم اتصلت بأدنى طبقات الشعب، فصورت المسرحية الواقعية ما تعانيه هذه الطبقة من ظلم وبؤس وشقاء وحرمان...

الظواهر المسرحية عند العرب.

المسرحية بمفهومها الفني جنس أدبي لم يعرفه أدبنا القديم على الرغم من ترجمة العرب كتاب فن الشعر لارسطو، ومعرفتهم لأثار اليونان الفكرية، ومع هذا يحاول بعض الدارسين اثبات وجود ظواهر مسرحية في أدبنا القديم.

ان تمثيل مقتل الحسين بن علي - كرم الله وجهه - في كربلاء بعد وفاته بعشرات السنين يمثل حالة مسرحية شبيهة بما عرفه المسرح المصري القديم في أوزيريس، ولكن تلك الحالة المسرحية - للأسف - توقفت في بدايتها (1)

وتعتقد هند قواص أن التمثيل عرفه العرب قديما وبالضبط في زمن المهدي" حيث وجد رجل صوفية يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، ويلقي الوعظ والارشاد الديني بطريقة تمثيلية لتهديب النفوس، ويروي على المتفرجين بعض العبارات بصورة حية تمثل الرجال الصالحين من اهل الدين والعبادة" (2) وهذه الدروس الاخلاقية شبيهة الى حد كبير بالدروس الدينية التي نشأ منها المسرح الفرعوني وتطور منها

(1) انظر: صلاح عبد الصبور: نبض الفكر، ديوان المطبوعات الجامعية - د، ط
الجزائر 1984 - ص: 9

(2) د. هند قواص: المدخل الى المسرح العربي . دار الكتاب اللبناني بيروت
ط 1981 ص: 56

المسرح الاغريقي . وتعتبر مجالس الغناء التي اشتهرت في العصرين الاموي والعباسي أعمالا مسرحية ، لأن المغني في تلك المجالس كانت ترافقه جوقه ومنشدون ومستمعون يتذوقون هذا الغناء " وشعراء يشاركون في هذه المجالس مدحا وهجاء ووصفا والقاء" (1). وتصنيف الى مجالس الغناء هذه " تلك الصور الغنائية التي كانت تشترك فيها اكثر من سيدة أو فتاة يشجعن الفرسان والأبطال على المضي في الجهاد" (2). وهي في نظرها - لوحات حيّة تعبّر عن خلجات نفس الانسان العربي وتجعله يضحى بروحه في سبيل دينه .

ويعتبر فن الالقاء والتمثيل فنا أصيلا عند العرب، ويتمثل في تلك اللوحات التي كانت تعرض في أسواق عكاظ والمربد وذي الجنة وذي الحجاز .

وتعتقد أكرام فاعور أن المقامة المصيرية تشبه المسرحية، اذ ينتقل التاجر في هذه المقامة من مشهد لآخر .

" من مشهد المحلة الى مشهد الدار فالحلقة فالحصير فالابريق فالخوان ... والمسرحية هنا تقوم على الحوار المنفرد في أكثر الاحيان ، والمزدوج في بعض الاحيان " (3) .

2.1 المرجع السابق، ص: 57

(3) د. اكرام فاعور : مقامات بديع الزمان الهمداني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد - ص: 35.

وهذه المقامة ، وإن اعتبرت مسرحية متعددة المشاهد —
إلا أنها في الواقع تقوم على مشهد واحد.

ولا ينبغي منجي الشملي وجود ظواهر مسرحية عند العرب
في القرون الوسطى ، منها ذلك الأدب الملحون الذي ظهر في القرن
الخامس الهجري، والذي " يقوم على الموشحات والازجال والبلاليق
بها يتفكه الشعراء في مختلف المناسبات واصفين مجتمعهم —
مصورين مشارعهم ... " (1)

غير أن هذا الفن لم يكن له دور كبير في نشأة المسرح
في أدبنا الحديث.

ويتفق ابراهيم عبد الرحمن محمد مع محمد غنيمي هلال
في أن " خيال الظل " به عناصر تمثيل بدائية. وخيال الظل هو
مجموعة من قصص قامت على حوار، و" كانت تعرض باسم " البابات " .
وكانت تمثل في خيام متنقلة من الخيش أو أحواش تسور بالخشب " (2).
أما التمثيل فكان يجري على ستار من القماش الأبيض الخفيف
تتحرك خلفه عرائس من الورق المقوى أو الجلد، وإذا كان التمثيل
ليلاً يوضع وراء العرائس مصباح ، " بحيث تنعكس ظلالها من
الخلف على الستارة ، ليراها النظارة من الوجهة الأخرى " (3)

(1) منجي الشملي: الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد - دار الغرب الإسلامي
بيروت عام 1405هـ / 1985م ص: 71

(2) د. ابراهيم عبد الرحمن محمد: النظرية والتطبيق في الأدب المقارن - دار العودة
بيروت ط 1982 ص: 126

(3) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن - ص: 170

وخيال الظل فن شعبي انتقل عن طريق الأثر إلى مصر أولاً ثم انتشر في باقي البلاد العربية. ويتفق معظم الدارسين على أن بابات " محمد بن دانيال " هي أقدم ما وصل إلينا من بابات مصرية. وقد جمعت في مخطوط بدار الكتب المصرية بعنوان " كتاب طيف الخيال " ويضم هذا المخطوط ثلاث بابات كتبت بالشعر العامي والنثر المقفى وأولى هذه البابات : " طيف الخيال ". وملخص قصتها أن خاطبة تدعى أم رشيد تخدع البطل الأمير وصال وتقنعه بالزواج من امرأة شابة ، ويكتشف الأمير - بعد أن أزاح الستار عن وجه عروسه - أنه تزوج امرأة ذميمة الخلق، فيتوعد الخاطبة والزوجة بعقاب شديد ، وللتكفير عن ذنوبه يقرر السفر إلى بيت الله الحرام لأداء فريضة الحج .

والبابة الثانية عنوانها " عجيب وغريب " حشد فيها ابن دانيال جماعة من أصحاب الحرف والهوايات المختلفة. " وبطلا المسرحية ، غريب وعجيب، كلاهما مختال ومكار: فالأول رحالة من نسل ساسان الهائمين على وجوههم والثاني من الوعاظ الداعيين لذكر الله المتظاهرين بالتقوى كذبا ورياء " (1). ويؤدي كل واحد من أصحاب المهن - الذين احتشدت بهم هذه البابة - دوره ، " حتى إذا انتهوا جميعا من أداء هذه الأدوار ظهر " غريب " ليعلن انتهاء المسرحية بنشيد لاصلة له بهذه الصور المختلفة المأخوذة من الحياة المصرية الشعبية ... " (2)

(2،1) د. إبراهيم عبد الرحمن محمد: النظرية والتطبيق في الأدب المقارن ص: 127

والبابة الثالثة هي بابة " المتيم والضائع الغريب " ، وفيها يتنافس المتيم مع شاب في حب فتاة واحدة • وتثور ، حرب " بين ما يملكه كل منهما من ديكة وخراف وفئران ، وتتخلل هذا الصراع طائفة من الاغاني والاحاديث التي تهدف الى التشويق " (1). ثم يتوافد عليهما جماعة من الناس فيأكلون من لحم شور المتيم الذي ذبحه أثناء هذا الصراع . " ثم يموت المتيم بعد أن يستسمح ملاك الموت الذي جاء ليقبض روحه حتى يتوب ! " (2)

وقد ساهمت بابات ابن دانيال وغيرها من مسرحيات خيال الظل بقسط كبير في النقد الاجتماعي ، إذ عكست لنا صورة حياة عَن الحياة التي كان يعيشها الشعب المصري في تلك الفترة من تاريخه . ويظهر أن هذا الفن كان له أكبر الأثر في نفوس الجمهور ، " فقد فتن به السلطان سليم الاول فتنة شديدة حملته على أن يصطحب واحدا من فنانِي الظل معه الى استانبول ليعرض مسرحياته هناك حتى يشاهدها ابنه " (3) . ومع هذا كله بقيت تلك المشاهد "بدائية لا يتوافر لها طابع الأدب المسرحي ، لا في تبرير أحداثها المتوالية بدون ربط فني ، ولا في تنويع الاحداث التي تعرض " (4) .

وعرف المصريون أيام سليم الأول ظاهرة مسرحية أخرى قريبة من خيال الظل تمثلت فيما يسمى بـ " القرجوز " ويعتقد بعض الباحثين أن كلمة " قرجوز " مركبة أصلاً من " قره " بمعنى أسود ، " وگوز " بمعنى عين ، وسواد العيون صفة غالبية على عيون الفجر من الأتراك الذين

1، 2، 3) المرجع السابق، ص: 127-128

(4) د . محمد غنيمي هلال الادب المقارن ، ص: 172

اشتهروا باللعب بخيال الظل " (1). ويعتقد آخرون أنها مشتقة من " قرقوش " وهو اسم وزير معروف في عهد صلاح الدين الايوبي، يضرب به المثل في ارتكاب المظالم ، والقرجوز " يختلف في طريقة التقديم عن سابقه ، لأن العرائس فيه لا تعكس ظلالها من الخلف على ستائر بل تظهر فوق الستارة متحركة على حسب الحوار الذي ينطق به صاحبها خلف تلك الستارة " (2).

ويبقى علي عقله عرسان أول باحث عربي استطاع أن يجمع في كتاب كل ما يمكن تسميته بالظواهر المسرحية التي عرفها العرب في تاريخهم الطويل ، وقد صنفها في عشرة ظواهر ، وسأحاول تتبعها واحدة واحدة ، وأبين أثرها في نشأة المسرح العربي ...

يؤكد علي عقله عرسان أن العرب عرفوا الظاهرة المسرحية كما عرفتھا الشعوب الأخرى لكنها لم تتطور لتشكل المسرحية، بل " وقفت عند حد، شأنها في ذلك شأن الظاهرة المسرحية في مصر الفرعونية والهند واليابان والصين ، بل ربما تقدمت عن تلك في بعض الأشكال " (3).

إن أول ظاهرة مسرحية عرفها العرب هي: " الرقص في الطقوس الدينية " ، إذ أنهم مارسوا عند آلهتهم طقوساً دينية " وكان في تلك الطقوس كما في طقوس الأمم الأخرى ، رقص وغناء وإيقاع ودعاء ، يقدم في إطار حركي

1 المرجع السابق، هامش الصفحتين: 170-171

(2) المرجع نفسه : ص: 171

(3) علي عقله عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب منشورات اتحاد الكتاب

العرب دمشق: 1981 ص: 16-17

له طابع احتفالي جماهيري عام " (1). والمعروف أن العرب كانوا يجتمعون لإقامة احتفالاتهم الدينية مرتين في السنة ، في الربيع والصيف وذلك بـ " تعظيم البيت والطواف به ، والحج والعمرة والوقوف بمزدلفة ، وإهداء البدن ، والإهلال بالحج والعمرة " (2) . وكانوا " يطوفون بالبيت وهم مشكون بين أصابعهم يصفرون ويصفقون " (3)، والتصفيق والصفير والرقص والطواف بالبيت وتشابك الأيدي ما هو - في نظري - إلا عمل مسرحي ذي طابع احتفالي منظم يمكنه إذا تطور أن يعطينا مشهدا من مشاهد المسرح الاحتفالي.

واختلفت التلبية من قبيلة لأخرى ، إذ كانت قبيلة نزار تقول

في تلبيتها :

" لبيك اللهم لبيك

لبيك لا شريك لك ، الا شريك هو لك

تملكه وما ملك " (4).

وكان يتقدم ركب قبيلة " عك " إذا خرجت للحج غلامان

أسودان يقولان والناس ترد عليهما :

" الغلامان : نحن غرابا عك

الناس : عك اليك عانية ، عبادك اليمانية ، كيما تحج ثانية " (5)

1 (المرجع السابق ، ص : 17

2 هشام بن محمد بن السائب الكلبي : كتاب الاصنام - تحقيق أحمد زكي منشورات
الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة 1965 م ص : 7

3 د. جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام - دار العلم للملايين بيروت
ومكتبة النهضة بغداد ط1 مايو / أيار 1968 ج 6 ص : 359

4، 5 (كتاب الاصنام ، ص : 7-19.

أما قبيلة قريش فكانت تقول وهي تطوف:
" والللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى ! فإنهن الغرائيق
العلى ، وإن شفاعتهن لترتجى " (1).

ومن مظاهر العبادة عند العرب في جاهليتهم الرقص عند
الآلهة أو الأصنام ، وكان يصحب هذا الرقص غناء وإيقاع. ولكن
أشهر تلك الرقصات رقصة نساء بني دوس حول صنم الخلصة ، وفيها
يقول جواد علي : " لاتقوم الساعة حتى تضطرب آليات نساء دوس
على ذي الخلصة ، والمعنى أنهم يرتدون الى جاهليتهم في عبادة
الأوثان ، فتسعى نساء بني دوس طائفات حول ذي الخلصة فترتج
أعجازهن " (2).

في هذا الحديث إشارة الى عادة دينية كان العرب
يقومون بها حول ذي الخلصة ، إذ كانت النساء يرقصن عاريات وقد
ارتجت أعجازهن ، وكان يرافق هذه الرقصة غناء وأداء مرثم
للتلبية . وهذا الطقس الديني يذكر علي عقله عرسان " بشكل
من اشكال الجوقة اليونانية ، خاصة فيما يتعلق بأعياد ديونيزوس
البدائية حيث كانت مجموعة من المتعبدين تنشد وتوقع إنشادها
وترقص في موسم محدد وأماكن محددة - أعياد الديونيزيا واللينانا- (3).

(1) كتاب الأصنام ، ص: 21

(2) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب ج6، ص: 271

(3) د. علي عقله عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، ص: 22

وللتعبير عن بهجتهم وسرورهم كان العرب في جاهليتهم يغنون على نغمات بعض آلات الطرب محدثين حركات معينة ، وهم يعتقدون أن ذلك يدخل السرور الى نفوس آلهتهم. و"الرقص عند الشعوب السامية نوع من أنواع التعبير عن الفرح والشكر تجاها آلهتهم " (1). وكان الجاهليون يرقصون ويؤدون أغان دينية يمجدون فيها رب البيت ويتقربون إليه .

ولم تكن الكعبة والأصنام المشهورة أماكن لإقامة الطقوس الدينية فقط، بل كان للعرب اضافة إليها " حجارة غير منصوبة ، يطوفون بها ويعتزون عندها ويسمونها الأنصاب، ويسمون الطواف بها الدوار.." (2)

ومما تقدم يتضح أن هذه الطقوس الدينية يمكن اعتبارها ظاهرة مسرحية لأن الجاهليين كانوا ينتظرون المواسم الدينية لإظهار تعلقهم بالآلهتهم ، فيحضرون لها ويهتفون أنفسهم تهتفا نفسيا خاصا يليق بمقام آلهتهم ، وكانوا يرتدون ملابس خاصة وينتظمون في جماعات حول أصنامهم ، ويرقصون ويغنون على إيقاع وأنغام بعض الآلات الموسيقية .

وفي صدر الاسلام عرف العرب ظواهر مسرحية مخالفة لتلك التي وجدت عندهم في جاهليتهم . وقد انتشرت عندهم مجالس الغناء ، واشتهر من بين المغنيات امرأة تدعى جميلة

(1) د . جواد علي المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ج5 ص: 122

(2) ابن الكلبي: الاصنام ، ص: 42

المغنية ، وجاء في الاغاني أنها : " جلست يوما للغناء ولبست برنسا
وألبت من كان عندها برانس دون ذلك ، وكان في القوم ابن سريج
وكان قبيح الصلح . وقد اتخذ وفره شعر يضعها على رأسه ثم
قامت جميلة ورقصت وضربت بالعود وعلى رأسها البرنس الطويل
وعلى عاتقها بردة يمانية وعلى القوم أمثالها ، ثم دعت بشباب
مصبغة ووفرة من شعر مثل وفره ابن سريج فوضعتها على رأسها
ودعت القوم بمثال ذلك فلبسوا ، ثم ضربت بالعود وتمشت وتمشى
القوم خلفها وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد :
يمشين مشي قطا البطاح تأودا قب البطون رواجح الأكفال
ثم نعت ونعر القوم طربا : ثم جلست وجلس القوم وخلعوا ثيابهم
ورجعوا الى زيهم " (1)

ان المتأمل لهذا النص يقف مشدوها أمام تفاصيل ذلك
الديكور الذي أبدعته جميلة المغنية ، وتلك الحركات المتناسقة
التي كانت تؤديها صحبة رفيقاتها - لقد لبست زيا خاصا وألبست
جواربها مثل ما لبست ، وعزفت على أوتار عودها فانتشت هي ومن
معها طويا ، ثم غيرت ملابسها بملابس زاهية ، ووضعت على رأسها
ضفائر طويلة زادتها جمالا ، ودعت أفراد جودتها الى أن يلبسوا
مثل ما لبست ، وأن يضعوا على رؤوسهن ضفائر مثل ما فعلت
ثم غنت وغنى خلفها جواربها بصوت واحد ، وبعد انتهاء العرض
خلعوا ملابس التمثيل .

(1) ابو الفرج الاصفهاني: الاغاني ط دار الكتب المصرية ج 8 ص: 22

ألا يمكن اعتبار هذه الحفلة الفنية مشهداً من مشاهد المسرح
الغنائي أدت فيه جملة المغنية وجواربها بغض أهداف الفن
وغاياته

وتعرف العرب أيضاً على ظاهرة مسرحية يمكن أن ندرجها
تحت اسم " الاحتفال الجماهيري العام " وهو قريب من مفهوم المسرح
الشعبي الشامل، وأهم نماذج هذا النوع برز في مجالس الملوك ، إذ
كانوا يستدعون " في مجالس أنسهم الخاصة ، من يضحكهم ويسليهم
ويجلب لهم البهجة والسرور، من أمثال القصاصين الذين يقصون
لهم القصص والمسامرين الذين يسامرون الملوك بأنواع قصص السمر
والحكايات المضحكة الغريبة والأمور المثيرة والمضحكين الذين
يأتون بالنكت والأفعال المضحكة لإضحاك الملك " (1).

إذا نقننا النظر قليلاً في هذا النص وجدنا أن ما كان يعرض
في مجالس الملوك توفر على مقومات المسرحية . ويمكن ترتيب هذه
المقومات في :

- 1- السامر أو القاص أو المنذر الذي يشد إليه الناس بحديثه،
وكيف لا وهو المعروف بطلاقة لسانه ، الخبير بأحوال السامعين ونفسياتهم،
المطلع على أخبار العرب وحوادثهم وسير أبطالهم وأشعار شعرائهم
إنه بحق فنان مقتدر يخلف موضوعه ويؤديه .
- 2- الجمهور الذي يقصد المجالس للاستماع إلى القاص والسمامر والمنذر
ويعرف أنه إنما يحضر نوعاً من الفن تستقى أحداثه من الواقع
والتاريخ والأساطير ...

(1) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ج5 ص: 38

3- مكان السمر وهو ساحة قصر الملك وقد اجتمع فيها خاصته وجلسوا حول ملكهم يستمعون تارة ، ويتبسمون تارة أخرى.

ويذكر تاريخ الأمة العربية بشخصيات نادرة كانت تقوم بالتهريج في مجالس خاصة نذكر منها على سبيل المثال أشعب الذي كان يستغل ذكاءه ، وثقافته الواسعة ، وسرعة بديهية ، لإضحاك الناس والترفيه عنهم ، ومما يحكى عنه أنه دخل على الوليد بن يزيد يوما وقد ألبس تباناً ، وشدت الى رجليه أجراس ، ووضعت في عنقه جلاجل ووضع في تبانة ذنب قرد (1).

إن هيئة أشعب وهو في مجلس الوليد بن يزيد شبيهة بحال مهرج الملك لير في مسرحية شكسبير.

ونقف في كتاب الأغاني على ظاهرة مسرحية أكثر تطورا من سابقتها ، يقول أبو الفرج الأصفهاني : " وعمل علوية حكاية أعطاهما للزفانين والمخنثين فأخرجوه فيها (يقصد القاضي الخنجي) ، وكان علوية يعاديه لمنازعة كانت بينهما ففضحه ، واستعفى الخنجي من القضاء ببغداد ، وسأل أن يولى بعض الكور البعيدة فولى جند دمشق أو حمص " (2).

وفي هذا النص نقف على الامور التالية :

1- الفصل بين المؤلف والمؤدي.

(1) أبو الفرج الأصفهاني: الاغاني ج: 19 ص 171

(2) المصدر نفسه ج 11، ص: 339

2- اختيار علوية الزفانيين والمخنشين لأداء نصه المسرحي.

3- موضوع الحكاية مختار بدقة وهو السخرية من الخلنجي.

4- إقبال الناس على سماع حكاية علوية وتأثرهم بها.

ولعب القصاصون دورا مهما في بعث الظاهرة المسرحية عند العرب. ويؤكد الباحثون أن القاص عرف زمن خلافة عمر ، وقيل " أول من قص عُيَيْدُ بْنُ عُمَيْرٍ على عهد عمر بن الخطاب " (1) ، وقيل أيضا : " لم يكن يقص على عهد رسول الله (ص) ولا أبي بكر ، وكان أول من قص تميمة الداري. استأذن عمر بن الخطاب أن يقص قائما فأذن له عمر " (2) فعمر بن الخطاب لماذن هو أول من أذن لرجل أن يقص في المسجد ولكن هذا الأمر ما كان ليتم لولا الحاج تميم الداري الشديد....

ويحدد ابن الجوزي مفهوم القص وعمل القصاص فيقول :
" إن لهذا الفن ثلاثة أسماء : قصص وتذكير ووعظ فيقال :
قاص ، ومذكر ، وواعظ ، فالقاص هو الذي يتبع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها وذلك المقصص ، وهذا في الغالب ممن يروي أخبار الماضيين " (3).

· ويلاحظ في هذا التعريف أن ابن الجوزي تحدث عن " فن " جديد عرفه العرب في خلافة عمر بن الخطاب ، وأوضح عمال القصص فبين

1-2 أبو الفرج بن الجوزي: كتاب القصص والمذكرين - نشر وتحقيق د. مار لين

سوارتز - دار المشرق - بيروت - ايار 1971 ص: 22

(3) المصدر نفسه ، ص: 10-9

أنه يتتبع القصة الماضية بالحكاية عنها ، والحكاية هنا لا تقف عند السرد والاعتماد على اللفظ، بل تدخل في مفهوم الفعل...

ويحدد الجاحظ عمل الحكاية بدقة فيقول:

" إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سبكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئاً. وكذلك تكون حكايته للخرساني والأهوازي والزنجي والسندي والأحباش وغير ذلك . نعم حتى تجده كأنه أصبح منهم ، فإذا ما حكى كلام الفأفاء، فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد. وتجده يحكي الأعمى بصورة ينشئها لوجهه وعينه وأعضائه ، لا تكاد تجد من ألف أعمى أحداً يجمع ذلك كله ، فكأنما قد جمع جميع حركات العميان في أعمى واحد " (1).

إننا أمام ممثل بارع يقلد الخرساني والأهوازي والزنجي والسندي والحبشي في كلامهم ، فيقف على مخارج حروفهم حتى يخیل إليك أنه عالم بلغة هؤلاء ولسانهم ... ويسخر من الفأفاء فيظهر ما يجده من صعوبة لتبليغ السامع ما يريد. ويقلد العميان بصورة يلتقطها من صور هذه الفئة من الناس، في رسم بدقة ما يميز وجه الأعمى وعينه وأعضائه عن باقي البشر. أليس هذا ممثلاً بارعاً اجتمعت فيه كل مواصفات الممثل المسرحي المحترف؟!

وتتطور ظاهرة القص والمحاكاة في القرن الرابع الهجري وتتنوع غاياتها ونماذجها، وتتنوع موضوعاتها ، وتختلف أساليب

(1) الجاحظ: البيان والتبيين- تحقيق عبدالسلام هارون مكتبة الخانجي ط4 القاهرة عام 1975 ج1 ص: 69 و70

القاص والحاكي في معاملته للناس حتى أصبح القص فنا يقبل عليه الناس في المدن للتسلية، وأصبح أيضا من الأمور التي يرغب فيها الناس ويطلبونها في حياتهم اليومية ...

في القرنين الخامس والسادس الهجريين تطورت الظاهرة المسرحية واتخذت أبعادا جديدة حتى أصبحت قريبة من المسرح... وهذا ابن الجوزي يصف مجالس قصاصين ينتقد فيها ما يقوم به المستمعون، فيقول " : " فأما الذي يجري من القصاص فأنهم أحدثوا إلباس المنبر الخرق المتلونة كأنها المنشور ، وتعليق المصلى على الحائط، فتضرب له المسامير في حائط المسجد، وهذا من جنس ستر الجلد بالأثواب. فيوجب في القلوب هيئة للقائل أكثر من هيئة من هو على خشبة معرأة فيقرب أمره " (1).

في هذا النص يظهر ابن الجوزي اهتماما بالمكان الذي يعرض فيه القصاصون حكاياتهم ، إذ كانوا يجلبون أنظار المشاهدين بتزيين المكان وتجميله ، وهو نوع من الديكور البسيط الذي يمكن أن تعرض فيه مشاهد مسرحية ...

ولم يهتم القصاصون بالمكان وبعض المناظر ، بل اهتموا أيضا بالأزياء والمظاهر ، والتطيب حتى يمكنهم التقرب من النساء اللائي كن يحضرن المجالس. يقول ابن الجوزي: " ... من ذلك أن بعضهم يتزين بالثياب وحسن الحركات فيميل إليه النساء . قال أبو حامد

(1) ابن الجوزي: كتاب القصاص والمذكرين، ص: 93

الطوسي: متى كان الواقع شاملاً متزيّناً للنساء في ثيابه وهيئته،
كثير الأشعار والحركات والإشارات ويحضر مجلسه النساء، فيحذر
منه وهذا منكر يجب منعه " (1)، ومن القصص من " يصفحون النساء
ويلبسونهن الخرق " (2)، فما يمكن أن نقول في اختيار القصص أحسن
الثياب، وتطيبه بأحسن العطور، واتخاذ الحركات والأشعار
والإشارات وسيلة للفت أنظار النساء، وتقريبه منهن؟ إنه -لعمري-
مثل قدير يتقرب من جمهوره بوسائل تبدو لنا بسيطة ولكنها في
الواقع وسائل إقناع تجعل المشاهد مشدوداً إلى العرض الذي
يقدمه القصص بين يديه .

وفي كتب الأدب القديمة نصوص تتوافر فيها مقومات الظاهرة
المسرحية من نص وشخصيات وحوار، يمكن تحويلها إلى مسرحية
بسهولة .

ويعتبر الجاحظ في كتابه " البخلاء " كاتباً مسرحياً بارعاً
إذ صوّر سلوك بعض بخلاء عصره وتصرفاتهم وكيفية تعاملهم لغيرهم
من الناس وقد نجح في تصوير أنماط بشرية، إذ حللها تحليلاً نفسياً
دقيقاً ومختصراً، وأضاف عليها مسحة من القبح فنقد تصرفاتها
وبين موقفه منها، وكانت شخصيات البخلاء متكاملة صالحة لإنماء
المأساة لأنها استطاعت أن تخلق موضوعها وحوارها وصراعها .

ويعتقد علي عقله عرسان أن كتاب " النمر والشعلب " لسهل بن
هارون " يحتوي على إمكانية درامية حقيقية في قصة تدور على السنة
الحيوانات " (3)، ولكنها اتخذت الحياة السياسية في عصر الكاتب موضوعاً لها .

1-2 المرجع السابق، ص: 95 و 105

3 (د . علي عقله عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، ص: 129

وقد كتبها المؤلف على هيئة حوار مباشر يدور على لسان الحيوانات، وهي في نظرنا - بمثابة شخصيات المسرحية. وتختلف هذه الشخصيات فيما بينها من النواحي: الجسمية، والنفسية، والخلقية ويحتدم الصراع بين الثعلب المعروف بحكمته ومكره، والثوب الجائع المغرور المتغطرس، والنمر الذي يتميز بالقوة. واسداء المعروف، ولكنه يصد م بنقض الثوب لعهوده معه، وإنّ مما يميز هذه القصة أحداثها المتلاحقة والتي كانت سببا في أن يتحقق الصراع. وهذه الحوادث هي: "المماثلة بالوفاء - الرسالة الأولى - الثانية الثالثة - إعلان العصيان من قبل الثوب - قتل القائد الأول - قتل الثاني ثم المعركة الفاصلة بقيادة النمر. وموت الثوب" (1). ويرسم المؤلف خيوط نهاية الثوب الأليمة في تدرج متناه، إذ تمر هذه النهاية بمراحل هي: تصاعد غطرسة الثوب وغروره، عصيانه للنمر وخوضه في الدم ووقوعه في طريق مسدود لا مخرج له منه. فإن اختار المبارزة قَتَلَ وإن هرب فهو مقتول. والنهاية بهذا الشكل "تحمل حسا فاجعا. وتحمل في الوقت نفسه بذورا أولية لخطيئة البطل التراجيدي" (2). ويختتم سهل بن هارون قصته هذه بحديث على لسان الثعلب ضمنه مجموعة من النصائح والحكم، ورصد فيه خبرته، ورسم أيضا طريقة للتعامل مع الملوك وأولي السلطان. وما أظن هذا الحديث إلا كلاما لسهل بن هارون نفسه عن تجربته في حياته، وسياسة عصره.

والمتمعن بإمعان لقصة سهل بن هارون يلمس بعض فنيات المسرحية من تشويق، وتنامي صراع، وعمت في البناء للوصول بالقصة إلى الهدف الذي يتوخاه المؤلف. ولكنه بالمقابل يشعر بالملل وبعض الثقل عند قراءته للقسم الأخير من القصة ويعود هذا إلى ما تضمنه هذا القسم من حوار أخلاقي فلسفي تأملي. ومع هذا يبقى القارئ متشوقا لمعرفة النهاية والنتيجة التي توؤل إليها القصة إلا أن الوصول إليها كان شاقا ومملا...

وفي القرن الخامس الهجري يؤلف محمد بن أحمد أبو المظهر الأزدي كتابا سماه " حكاية أبي القاسم البغدادي، وفي مقدمته يقول: " هذه حكاية رجل بغدادي كنت أعاشره برهة من الدهر فينفق من الفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات أهل بلده مستفصحة ومستفصححة، فأثبتها خاطري لتكون كالذكرى في معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم، وكالأمونج المأخوذ عن عاداتهم وكأنها نظمتهم في صورة واحدة يقع تحتها نوعهم وتشترك فيها أشخاص ذلك النوع على أحد واحد بحيث لا يختلفون فيه إلا باختلاف المراتب وتفاوت المنازل " (1). وهذه إشارة إلى الغرض الذي كان يقصده الكاتب من التأليف، ورسم للمنهج الذي اتبعه لتصوير شخصية أبي القاسم التي تعبر عن أخلاق وسلوك وتعامل البغداديين وفي تقديمه لنصه يشير إلى مفهوم الحكاية عند الجاحظ، وكأنني به يريد أن يصور نموذجا من الشخصيات المقلدة لتصرفات الرجل البغدادي..

(1) محمد بن أحمد أبو المظهر الأزدي: حكاية أبي القاسم البغدادي- طبع هايدلبرغ عام 1902 نشر آدم هيتز- أوفست دار المشنى ببغداد، ص: 1-2

والحكاية هو الممثل المحترف الذي يعيد تصوير حادث ويؤدي فعلا. يشتمل - عادة - على كلمة وحركة وانفعالات، لتحقيق غاية، وهو - في نظري - قريب من " الفعل " بكل ما يحمله المصطلح المسرحي من أبعاد ومعان ومكونات.

ويحدد المؤلف زمن الحكاية بدقة، فيقول: " هذه حكاية مَقْدَرَةٌ على أحوال يوم واحد من أوله الى آخره أوليلة كذلك، ويمكن استيفائها واستفراقها في مثل هذه المدة " (1). والحكاية تجري أحداثها في مكان واحد هو دار أحد الأكابر.

ثم ينتقل لوصف أبي القاسم، فيبرز بعض ملامحه قائلا: " شيخ بلحية بيضاء تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله عيان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر تبصان كأنهما تدوران على زئبق، عليه طيلسان قد أسبل طرفه على جبينه وغطى شطر وجهه " (2). وتجتمع في شخصية أبي القاسم مجموعة من الأخلاق والصفات المتناقضة، فقد كان: " عيار انعارا زعاقا شهاقا طفيليا مداحا قداحا ظريفا سخيا نبها سفيها، مصادقا مصادقا مسامرا مقامرا ... الخ " (3) وهو باختصار رجل غريب الأطوار جمع المحاسن والمقايح، ومزج بين الجد والهزل، واتصف بالأخلاق الفاضلة والذميمة على حد سواء ...

(1) المصدر السابق ص: 2

(2) المصدر نفسه ص: 5

(3) المصدر نفسه، ص: 3

وكان أبو القاسم فقيرا محروما ، أهمله قومه فعاش غريبا
عن وطنه ، فاقد العطف والحنان . وقد " زاد اشتهاؤه للطعام عن كل
حد ، وتاقت نفسه للملذات والرفاه والحب ، فلم يوفق الى ذلك
إلا في صور من التطفل تنجح وتخيب..." (1)

يدخل أبو القاسم منزل بعض أعيان مدينة أصفهان " متماوتا
متسمتا في نسك الأبرار ، فإذا رأى مجلسا مشهودا بأعيان الناس أخذ
يهمس بتلاوة القرآن ثم يسلم من خلالها على القوم بترحيم ونعمة" (2)،
ثم يجلس ويبدأ في قراءة القرآن بصوت خافت وعندما يصل الى قوله
تعالى : " رجالا لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله " ... يجهر
قليلا ويبقى في تصنعه وتحشعه إلى أن يرى رجلا من القوم يبتسم
فيقول له وقد تصاعدت الأنفاس من ضلوعه : " يا قاسي القلب أكل
هذا الطرب بعد قتل الحسين ذبيحا ؟..." (3) ويستمر في حديثه
وخشوعه إلى أن ينبهه أحد الحضور بأن القوم كلهم سكارى .

عندها يلقي أبو القاسم طيلسانه ويبدأ في السخرية والتهكم
فلا يترك أحدا من الحضور الا وسخر منه وذمه وقدحه ولم يظهر
أحد اعتراضا بل كان الواحد منهم يريد سماع مزيد من ذلك التهكم .
وبعد أن انتهى من ذم الأشخاص واحدا واحدا انتقل الى التعريض
بأصفهان وأهلها مع تقديم مقارنة بين العرب والعجم في الطبيعة

(1) د. علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب ص: 93

(2) حكاية ابي القاسم ، ص: 5

(3) المصدر السابق، ص: 5

والأسماء والأنهار والمهن والحرف والمأكولات والملابس والأثاث والنسب
والملوك والمجالس والنساء والغزل والطرب ... الخ

وبعد الانتهاء من هذه المقارنة ، ينتقل الى ممارسة لعبة
الشطرنج فيظهر مهارة في اختيار الألفاظ والعبارات التي تناسب كل
حركة من حركات اللغب.

... وبعد الطعام والشراب والطرب تدب النشوة إلى نفس
أبي القاسم فيشرع في الرقص على أنغام موسيقية ويرقص الآخرين،
ولا ينسى وهو في ذروة سكره ونشوته دهائه وشطارته . وفي هذا الجو
الراقص يمدح أصفهان قليلا ويشكو من نفاق أهل بغداد وسوء معاملتهم
له فينتقل من الضحك الى البكاء .

... ويحاول جلساؤه إسكارة بتقديم المزيد من الشراب له ،
فيتفطن لحيلتهم قبل أن يقع فيها ، ويواجه رفقاءه مستعيـنا
عليهم بالسلطان الذي ظهر له في خياله فيخاطبه :

" يا أخا المجد والمعالي أنخ على أخوة القـرود"(1)

ثم يخاطب سلطانه مستعيـنا به على صاحب المنزل الذي أظهر
له العداوة قائلا:

لم يكن لي بحرب خصمي طوق	" سيدي إن وليت نصريري والا
ل مالي عليه غيرك خلق	معه الجاه والدنانير والمـا
ورقا مالبا بها لا يـدق	عنده جوف بيته ألف ألف
ط على كل ماله فيه رزق"(2)	هي ورق الأمير والله يحتـا

بالله أشف غليلي بصوت شج - فيسخط المغني ويقول: من هذا الطاعون الذي امتحنتمونا به الليلة ؟ " (1). ويقبل أبو القاسم على المغني وغيره من أهل المجلس بكلام لا يبقي ولا يذر في أداء ممثل بنار ، وقد ظهرت عليه علامات السكر ، فراح يسخر ويتهكم من المغني ، ويقدم " مونولوجاً " توافرت فيه كل مقومات المشهد المسرحي... .

إننا في حكاية " أبي القاسم البغدادي " أمام ممثل يتقن أداء أدوار مختلفة ، فهو رجل ذو هيبة ووقار يقرأ القرآن بخشوع تارة ، وهو ما جن مستهتر يسخر من الناس تارة أخرى ، وقد توفرت في شخصه جميع أوصاف الممثل الذي يؤدي أمام المشاهدين أدواراً تجمع بين الجد والهزل - أي بين المأساة والملهاة - . وبذلك يكون أبو القاسم حاكية لأهل بغداد في كلامهم وسلوكاتهم ، وهو أيضاً نموذج حيّ للرجل البغدادي في ذلك العهد .

إن القصص الشعبي (الحكواتي) شكل من أشكال الظاهرة المسرحية عند العرب التي سلبت " روح الشعب وخياله ومتطلباته الاجتماعية وروحه القومي " (2). وهو رجل متنقل بين المدن والقرى يتصدر المجالس جالساً فوق منصته الخاصة ليراه الناس جميعاً ، وقد ارتدى زياً خاصاً وحمل في يده ربابة وبدأ في قراءة " سيرة

(1) حكاية أبي القاسم ، ص: 134

(2) د. علي عقله عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب ص: 236.

بني هلال أو سواها قراءة خاصة هي إلى الأداء المسرحي أقرب منها إلى السرد القصصي العادي " (1).

والقصص الشعبي يتقمص شخصيات ملاحمنا الشعبية وقصصنا الشعبي فيجسد أصواتها وحركاتها وانفعالاتها ، لأنه " يملك بحكم احتياجه وموانه ، القدرة على تجسيد عدد كبير من الشخصيات بمرونة وحيوية وسرعة أكثر مما يملك ذلك الممثل " (2) .

والملاحظ على القصص الشعبي توفره على نبرات صوتية تختلف باختلاف الشخصيات التي يروي عنها مما جعله يسيطر على مستمعيه ويؤثر فيهم. وهو إضافة إلى هذا كله عازف بارع ، يقنع من يستمع إليه بالحركات التي يؤديها وباتخاذ الأشكال المتفوعة والمختلفة لأبطال الملاحم الشعبية التي يؤديها.

ويلاحظ في هذا الشكل من أشكال الظاهرة المسرحية وجود جمهور لا يشارك في الأداء ، بل يجلس ليستمع ويتفاءل مع كل حركة يؤديها الحكواتي....

ومن الظواهر المسرحية التي عرفها العرب إعادة تمثيل مقتل الحسين بن علي ، إذ تحط قافلة الحسين الصغيرة الرّحال بمدينة كربلاء في اليوم الأول من شهر محرم من كل عام فتبني الخيام وتحرم نفسها من الماء وتصوم عشرة أيام بكاملها.

(1-2) د. المرجع السابق ، ص: 238-239

ويجتمع الباكون والنائحون في هذه الأيام العشرة في كل المدن والقرى ليستمعوا إلى قصة الفاجعة المؤلمة. " وظل الرجال طيلة ثلاثة عشر قرناً ، يطوفون الشوارع في كل ليلة من هذه الليالي العشر، وقد نزعوا ملابسهم حتى الخصر يسوطون أنفسهم بالسياط والأغلال، ويعولون ويبيكون الحسين " (1). وينقسم الرجال إلى جماعتين : جماعة قليلة العدد تمثل صورة جماعة الحسين، بينما تمثل الجماعة الكثيرة العدد جيش الأمويين " ويؤدي أحد الرجال الدور المخزي الذي مثله شمر " (2).

وبعد عرض هذا المشهد يتجه الموكب إلى البلدة ، وقد حمل رأس الحسين، ويتبعهم موكب آخر يضم الأطفال الصغار وقد أخفوا رؤوسهم ممثلين دور الجثث. " وتصور الرؤوس المقطوعة في شكل رؤوس من الخشب ، وقد طليت باللون الأصفر الشاحب، لتبرز صورة الموت " (3).

إن إعادة تمثيل القوم مقتل الحسين وما تضمنه من مشاهد متنوعة دليل على معرفة العرب ظاهرة مسرحية توفرت فيها بعض مقومات المسرحية بمفهومها الحديث. فالرجال يمثلون أدوار شخصيات تاريخية وقد ارتدوا أزياء خاصة مناسبة لذلك الحادث

1-2) جون باجوت جلوب (JOHN.B. GLUBB) امبراطورية العرب-ترجمة

خيرى حماد- منشورات دار الكتاب العربي- ط1 بيروت 1966 ص: 103-104

(3) المرجع السابق ، ص: 104

المؤلم الذي غير مجرى تاريخ المسلمين . وتأخذ هذه المشاهد طابعا دينيا ، إذ تشارك الجماهير في إعادة المشهد التاريخي المؤثر ، فيؤدي بعضها الأدوار والبقية يتفرجون وقد تأثروا لهذا المنظر العاطفي فراحوا ينوحون ويبكون .

وفي الشام يتذكر الناس يوم عاشوراء مقتل الحسين فيسيرون وقد شكلوا موكبا " في دمشق باتجاه قرية السيدة زينب ، ويكون ترتيبه على الشكل التالي : أولا طائفة الرجال الأقوياء وبأيديهم العصي والحرايب القصيرة وفي وسطهم شابوت يجلب بالبياض إشارة الى شابوت الشهداء ، وخلفهم الشيوخ والنساء وأصوات البكاء والصراخ تملأ الموكب ، ويضربون رؤوسهم وأجسامهم الى أن يصلوا الى قبر السيد زينب وهناك تقام بعض مراسم الأدعية والأذكار فمنهم من يبقى ثلاثة أيام ومنهم من يعود الى داره " (1).

إن موكب الدمشقيين وهم يسيرون باتجاه قرية السيدة زينب يمثل مشهدا من المشاهد المسرحية التي يمكن تطويرها لإقامة عرض مسرحي . فالموكب يسير على نظام خاص ، إذ تألف من ثلاثة أجزاء ، وكل جزء يؤدي دوره بإتقان ، الرجال الأقوياء يتقدمون الموكب وقد حملوا عصيهم وحرايبهم الصغيرة ويتبعهم الشيوخ والنساء وقد شرعوا في البكاء والعويل وهم يضربون رؤوسهم وأجسامهم ، ويتوسط الجماعتين شابوت جلد بالبياض . إنه مشهد

(1) احمد حلمي العلاف : دمشق في مطلع القرن العشرين- تحقيق علي نعيسة مطبوعات وزارة الثقافة والارشاد القومي- دمشق 1976، ص: 74

مؤثر لو عرض على خشبة المسرح لاستحسنه المشاهدون وتأثروا
بما يحمله من مناظر مأساوية.

أسباب تأخر ظهور المسرح في الادب العربي

عرف العرب قديما ظواهر مسرحية متعددة تمثلت في : خيال
الظل، والقرجوز ، والرقص في الطقوس الدينية ، ومجالس الغناء ،
وما يؤديه القاص والسامر والمندر، ونصوص البخلاء للجاحظ، وقصة
" النمر والشعب " لسهل بن هارون، " وحكاية أبي القاسم البغدادى "
لمحمد أحمد بن المظهر الأزدي ، والقصاص الشعبي (الحكواتي) ، وإعادة
تمثيل مقتل الحسين في كربلاء ، وموكب الدمشقيين وهم يسيرون باتجاه
قرية السيدة زينب في ذكرى عاشوراء، وغيرها من الظواهر التي تمت
إلى المسرح بصلية. ولكن هذا كله ليس دليلا كافيا على وجود
فن المسرح في الأدب العربي القديم ، فالمسرح إذن فن دخيل
على مقومات الحضارة العربية ، إذ أن العرب لم يعرفوا الفن المسرحي
إلا في عصر متأخر. وقد اختلف تعليل النقاد لهذا التأخر ، وهذا راجع
إلى تأثر بعضهم بالتفاسير التي أوردها المستشرقون ، ويعود
أيضا إلى بعض الأفكار التي عرفها البعض الآخر أثناء دراستهم
في الجامعات الغربية...

يزعم رينان " أن العرب كجنس سامي لا يمتلكون ذلك الخيال
التركيبي اللازم لبناء المسرحية ... وأن ملكتهم الأساسية هي
ملكة الملاحظة للجزئيات " (1). غير أن هذا الرأي مردود لأنه يقوم

(1) د. محمد مندور: الادب وفنونه ص: 70

على نظرية الجنس التي تقوم على أساس اللغة لذا لا يمكن
" أن تصدر على أساسها حكما على ملكات الشعوب المختلفة " (1).
والتاريخ يحدثنا عن الهجرات الجماعية المستمرة التي وقعت
في عصر ما قبل التاريخ ، وفي التاريخ القديم مما أدى الى امتزاج
الأجناس فيما بينها ، لذا يصبح من التعسف الحكم على أن هذا
الجنس يتفوق على الآخر بما يتمتع من ملكات خاصة به .

ويدعي هولما أن الانسان العربي يمتلك عقلية تجميع ، إذ
" أن الكاتب العربي يجمع الأفكار . بعضها إلى بعض دون أن
يستطيع بناءها فوق بعض في بناء فكري شامخ " (2) لذا نجده
يكثّر من استخدام حرف العطف " الواو " بينما يستخدم الكاتب
الأوروبيون نقط الانتهاء لانهم لا يجمعون الجزئيات ويصنعونها
جنباً إلى جنب ، بل يرسمون صوراً ويثبتون حقائق ... وهذا الرأي
ليس جديداً بل هو تحويل لرأي رينان السابق .

ويسير في ركب هذين المستشرقين عز الدين اسماعيل الذي
يعتقد أن " العقلية العربية نزاعة الى التجريد لا التفصيل
ويعينها العام في صورته المتجاوزة لكل تحديد وتصنيف ، ومن
ثمّ فإنه لم يتح لشعراء العرب القدامي الاهتمام إلى التعبير الدرامي
واصطناعه ، كما لم يتح لهم تبعاً لذلك الإدراك المأساوي للحياة " (3).

(1) د. محمد مندور : الادب وفنونه ص : 70

(2) المرجع نفسه ص : 71

(3) د. عز الدين اسماعيل : قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ص : 42-43

فالشاعر العربي يعيش مأساة ويعبر عنها تعبيرا غنائيا عاطفيا في قصائد رثائية تجعل القاري متأثرا بما ألم بالشاعر من أحزان ونكبات، فيشاركه آلامه ومصائبه، وتتهمر الدموع من عينيه. إلا أن " هذه القصائد ليست من الدرامي في شيء، وهي -رغم ما فيها من لواعج - لا تنطوي على ما سميناه الإدراك المأساوي للحياة " (1) .

ولتدعيم فكرته يختار عز الدين اسماعيل أربعة أبيات من لامية عصماء، يرثي بها النابغة أخاه، ثم يعلق عليها مبينا اكتفاء الشاعر " بتسجيل حزنه ووصف لوعته لفراقه، دون أن يقف وقفة المتأمل عند فكرة الموت والحياة التي كان من الممكن أن تشيرها في نفسه وفاة أخيه " (2)

أما أبيات النابغة فهي :

لَا يَهْنِيءُ النَّاسَ مَا يَرْعَوْنَ مِنْ كَلٍّ	وَمَا يَسُوقُونَ مِنْ أَهْلٍ وَمِنْ مَالٍ
بَعْدَ ابْنِ عَاتِكَةَ الشَّاؤِي عَلَى أَبَوَى	بَبْلَدَةٍ لَاعِمٍ وَلَا خَـ (3)
سَهْلُ الْخَلِيقَةِ مَشَاءٌ بِأَقْدَحِ	إِلَى ذَوَاتِ الذَّرَى، حَمَالُ أَثْقَالِ (4)
حَسْبُ الْخَلِيلَيْنِ تَأْيِ الْأَرْضِ بَيْنَهُمَا	هَذَا عَلَيْهَا ، وَهَذَا تَحْتَهَا بِإِلِي (5)

ونحن لا نقف عند الأبيات الثلاثة الاولى، لأنها لاتعنيها في شيء، إذ دعا فيها الشاعر الناس الى الابتعاد عن ملذات الحياة بعد أن فقد الاخ والعم والخال وهو يفقده أخاه يكون قد فقد رجلا دما

(1) د. عز الدين اسماعيل: قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ص: 42-43

(2) د. ابراهيم عبدالرحمن محمد: النظرية والتطبيق في الادب المقارن، ص: 122

(3) أبوى: موضع بالشام أو جبل به

(4) بأقدحه: يعني قداح الميسر - ذوات الذرى: هي النوق جزر الميسر

(5) ديوان النابغة الذبياني- جمع وشرح محمد الطاهر بن عاشور- الشركة التونسية

للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع - تونس، الجزائر 1976 ص: 210-211

كريما يعول عليه . أما البيت الأخير فيكتسي أهمية بالغة لأن الشاعر يترك الحادث الذي ألمّ به ، ويقف ليتأمل قليلا في هذه الدنيا العجيبة . لقد وري الأخ التراب وترك الشاعر يدب فوق الأرض وقد افتقد الأهل والأصحاب .

والنابغة لاحظ المأساة المتمثلة في فراق الخليين ، " واستكشف عنصرا دراميا متميزا تولد لوقوع ذلك الحادث المؤلم ، حادث وفاة أخيه لكن الغريب أن تكون هذه هي الغاية التي ينتهي عندها الشاعر، فهو لم يترك خطوة واحدة بعد ملاحظة هذا التناقض على أنه تناقض مطلقا ، لكنه التقى من الملاحظة بالواقعة الحرفية في ذاتها كما خرج من هذه الواقعة بدلالاتها الحرفية كذلك وهي فوقة الخليين " (1)، فالشاعر - رغم إدراكه للجانب الحزين من الحادثة لم يستطع بناء موقف مأساوي والصراع بين الإنسان والحياة قائم مادام الإنسان حيّا يمشي على الأرض .

إن تأخر نشأة المسرح في الأدب العربي القديم لا يمكن أن نرجعه إلى فقدان الحس المأساوي لدى العرب، وإذا كان الأمر كذلك ، فكيف نفسر عدم معرفة شعوب كثيرة " المأساة " على نحو ما عرفت في الأدب اليوناني القديم ، وإذا كان هذا التفسير يصدق على النابغة الذي يمثل نموذجا للشعراء الجاهليين ، فإنه لا يصدق على شعراء العصر العباسي الذين أفادوا من فلسفة الشعوب الأخرى وآدابها ...

(1) د. ابراهيم عبدالرحمن محمد: النظرية والتطبيق في الادب المقارن، ص: 123

ويرى علي بوملحم أن العرب لم يعرفوا فن المسرح في العصور القديمة ، ويعزو ذلك الى نظرة العربي الى الأمور نظرة جزئية ضيقة ، وهذا ما جعل شعره يفتقد " إلى التحليل والتطوير والتصميم وجاء مرتجلا بديها مختصرا ضعيف الخيال، خسي الوصف " (1). ويتهم الشاعر العربي بالأنانية واهتمامه بنفسه أكثر مما يهتم به الآخرون لذا جاء شعره غنائيا خطابيا " والشعر التمثيلي يتطلب الإمام بطائع الناس، والتجرد من الذاتية ليفسح المجال للتحدث عن الغير " (2). ولكن هذا لا يعني أن الشاعر العربي لم يلتفت الى أمور أمته ، بل وجدناه يصور آمالها وآلامها ، وكيف لا وهو الذي كان صوت القبيلة في الجاهلية ، والمدافع عن دين محمد بعد ظهور الاسلام .

يزعم محمد منذور وهند قواص وشكري عزيز الماضي أن الدين الاسلامي هو الذي صرف العرب عن ترجمة المسرحيات اليونانية الى العربية لاعتقادهم أن هذا الفن يتنافى مع دين المسلمين القائم على التوحيد (3)، وأن " الدين الاسلامي يحارب الوثنية وتعدد الآلهة وخلق الأشخاص. والمسرحيات معمورة بالالهة " (4). غير أننا نعتقد أن الاسلام لم يمنع ابن المقفع من نقل كتاب " كليله ودمنة " عن اللغة الفهلوية، " كما أن الاسلام لم يحل دون خمریات

(1) علي بوملحم : في الادب وفنونه، ص: 49

(2) المرجع السابق، ص: 49

(3) انظر: د. هند قواص: المدخل الى المسرح العربي، ص: 56

وشكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الادب، ص: 82

(4) علي بوملحم في الادب وفنونه، ص: 50

أبي نواس، ولا دون نحت التماثيل في قصور الخلفاء ، ولا دون براعة التصوير في " المنياتور " الفارسي كما انه لم يحل دون نقل المؤلفات اليونانية التي جاء فيها ذكر لتقاليد وثنية. كـلا ليست صفة الوثنية في ذاتها هي التي صرفت العرب عن الشعر التمثيلي " (1). ولعل السبب الذي جعل العرب يحجمون عن اقتباس المسرح الإغريقي هو أن المأساة الإغريقية كتبت لتمثل في المسرح، وأن المترجم العربي وقف حائرا أمام المأساة اليونانية " فهو يقلب بصره في نصوص صماء يحاول أن يقيمها في ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكناتها وأزمنتها .. فلا يسعفه ذلك الذهن .. لانه لم ير لهذا الفن مثيلا في بلاده " (2).

ولعل العربي حين ترجم الآثار الإغريقية لم يكن همه مجرد الفضول أو حب الاطلاع، بل لهدف الى الانتفاع من علوم الاغريق وفلسفتهم وفنونهم. لذا أحجم عن ترجمة الشعر التمثيلي اليوناني إلى اللغة العربية " لما في التراجيديا من معان ومرام لا تبلغ ولا تنال بالمطالعة وحدها " (3)، بل يجب أن تتمثل حتى يفهمها الناس. والتمثيل فن غير مألوف عند العرب في العصور القديمة.

إن عدم الاستقرار - في نظر محمد مندور - كان السبب الرئيسي في تأخر نشأة المسرح عند العرب، لأنهم عاشوا في بيئة صحراوية بدوية لا تعرف الاستقرار والتمثيل يحتاج إلى استقرار وإلى بناء دور المسرح وما إلى ذلك " (4) ... ولكن ألا يحق لنا أن نعترض قائلين:

(1) توفيق الحكيم: الملك اوديب دار الكتاب اللبناني بيروت- المقدمة ص: 19

(2-3) المرجع السابق ص: 22-23

(4) د. محمد مندور: الادب وفنونه، ص: 71

"لقد عرف العرب في الدولة الأموية والدولة العباسية وما بعدهما تلك المدينة المستقرة وذلك المجتمع الموحد المتكامل. فما بال العرب في تلك العهود انصرفوا عن تشييد المسرح وهم على ذلك قادرون؟" (1) الجواب عن ذلك بسيط: هو أن العرب ظلوا يعتبرون الشعر الغنائي مثلهم الأعلى، واعتقدوا أنهم بلغوا فيه القمة لذا أحجموا عن ترجمة الشعر التمثيلي اليوناني...

إن المسرح بوصفه جنساً أدبياً لم يعرفه العرب إلا في عصر متأخر، وقد اختلف تعليل النقاد لهذا التأخر، ولكن خير تعليل فيما أرى، هو أن المسرح فن معقد يحتاج إلى مجموعة من الوسائل هي: القصة الصالحة للتمثيل، والممثل الناجح الذي يؤدي دوره بنجاح، وعدم إدراك أهداف العمل المسرحي وغاياته وعلاقته النص المسرحي بالمجتمع. كل تلك الوسائل افتقدتها العرب قديماً ولم تتح لهم إلا بعد أن اتصلوا بالآداب الأجنبية....

أوليات المسرحية

يجمع معظم الدارسين على أن المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن جديد على أدبنا العربي، إذ لم يعرفه العرب إلا في النهضة الحديثة التي ظهرت بعد حملة نابليون على مصر (2)

(1) توفيق الحكيم: الملك أوديب، المقدمة، ص: 25

(2) انظر: د. يوسف بجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث - دار الثقافة لبنان ط 3 بيروت عام 1980، ص: 17

إن أول إشارة إلى وجود فن المسرح ، في أدبنا العربي ، هي تلك الإشارة التي أوردها لا جوتكيير (LA JONQUIERE) في كتابه " حملة مصر " ، وفيه يقول :

" كان يؤثر عن بونايرت تشجيعه إقامة الحفلات الموسيقية ، وقاعات التمثيل ، وكان أعضاء لجنة الفنون ، يتولون تنظيمها. ولقد ارتجلت البداهة الحاضرة ، في بادئ الأمر ، ألوانا كثيرة من المقاهي ، ومنها النادي الصغير المعروف باسم تيفولي (TIVOLI) وهو مكان فسيح ، يخصص للضباط دون غيرهم ، ليسمروا فيه وهو يبنى عادة في المستعمرة الفرنسية الصغيرة ، مستقلا عما حوله. وكان يصحب افتتاح هذا النادي ، استعراض للجيش ، تطلق خلاله المناطيد في الهواء" (1).

ويؤكد جرجي زيدان أن التمثيل لم يعرفه العرب إلا بعد حملة نابليون على مصر ، إذ " كان بين رجال حملته العلمية رجال من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين. وقد مثلوا بعض الروايات الفرنسية بمصر لتسلية الضباط. واشتغل الجنرال مينو بتشيد مسرح للتمثيل سماه مسرح الجمهورية والفنون " (2).

يعتقد علي بوملحم أن " الأدب التمثيلي - ويعني به المسرح - لم ينشأ نشأة طبيعية كما هو الحال عند اليونان ، وإنما نشأ بفعل احتكاك العرب بالغرب وتشققهم بثقافته ومحاكاتهم لأدبه

(1) LA JONQUIERE: L'EXPEDITION D'EGYPTE (1798-1801) V3P:382

(2) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ج 4 ص: 129

ولا سيما التمثيلي " (1) ، ويؤكد أن المسرح لم يظهر عند العرب
الاسنة 1927 وهي السنة التي ألف فيها أحمد شوقي مسرحيته
الشعرية " مصرع كليوباترا " .

ويرى محمد غنيمي هلال أن المسرحية العربية ظهرت متأثرة
بالاداب الغربية ، وان الاطاليين كان لهم أثر بارز في نشأة المسرح
عند العرب إذ " أسسوا ، في النصف الاول من القرن التاسع عشر ،
مسرحا كان ذا أثر في تهيئة أذهان المواطنين لفهم المسرحيات
الحديثة . والاقبال على مشاهدتها " (2) .

ويدعي عبدالقادر القط أن المسرح فن دخيل على شعرا العربي
لان العرب اهتموا بالشعر اكثر من اهتمامهم بالاجناس الادبية
الآخري ، وقد " ارتبط عصورا طويلة بشكل القصيدة وحدها وأصبحت
له في ذلك تقاليد صارمة لم يتخل عنها الا في السنوات الاخيرة " (3)

المسرحية في الوطن العربي

ويرجع بعض الباحثين المحاولات المسرحية الاولى في مصر
الى ما قبل سنة 1961 " حيث شاهد " كارست ينبور " عروضاً متعددة من
الفوازي والاراجوز ، وخیال الظل ، والحواة ... الخ " (4)

(1) علي بوملحم : الادب وفنونه - ص: 54

(2) د. محمد غنيمي: الادب المقارن ، 172

(3) د. عبدالقادر القط: من فنون الادب: المسرحية ص: 50

(4) د. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي في الدراسات المعاصرة دار
المريخ للنشر - الرياض 404 1هـ 1984 م ، ص: 251

غير أن المسرح كفن قائم على المقومات المسرحية الحديثة لم تعرفه مصر إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بعد اطلاعها على الثقافة الأوروبية وحضارتها . ورائد هذا الفن في مصر " يعقوب " صنوع الصحفي والأديب الذي اشتهر باسم " ابو نضارة " فهو الذي ألف أول مسرحية عربية وأشرف على تمثيلها في القاهرة ، حتى ظن الخديوي اسماعيل أن فيها تعريضا بحكمه واستبداده وإسرافه ورجلته ، فنفى يعقوب " (1).

واشتهر ابراهيم رمزي بكتابه المسرحيات الاجتماعية والتاريخية والغنائية. وأشهر مسرحياته " الحاكم بأمر الله "، وأبطال المنصورة"، و" بنت الإخشيد"، و" البدوية "، وصرخة الطفل ... (2)

وعرفت مصر كاتبا مسرحيا آخر هو محمد تيمور مبدع مسرحيات " العصفور في القفص " و " عبد الستار أفندي " و " الهاوية "، و"هي مسرحيات ذات أسس أجنبية واضحة ، فرنسية في الغالب الأعم ، ولكن تيمور أجاد تمصيرها وقربها قربا شديدا من الواقع المصري ... " (3) وقد لعب توفيق الحكيم دورا كبيرا في دعم الحركة المسرحية بمصر، إذ أخرج أولى مسرحياته عام 1919، وكانت بعنوان " الضيف الثقيل" غير أنها مفقودة ، ثم أتبعها بمسرحية " المرأة الجديدة " (1923) " غير أن أصولها الفرنسية لا تخفى على العين المدققة رغم التمصير الجيد الذي قام به الحكيم " (4).

(1) د. محمد مندور : الادب والفنون ص: 9

(2) د. علي الواعي: المسرح في الوطن العربي- منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت صفر / ربيع الأول 1400 هـ يناير 1980 م ص: 60

(3-4) المرجع نفسه ص: 62-63

وينقسم الإنتاج المسرحي في مصر أقساما ثلاثة هامة :

1- المسرحية الاجتماعية النقدية ، مثل مسرحيات : نعمان عاشور ،
والفريد فرج ، وسعد الدين وهبة ، ولطفي الخولي...

2- المسرحية التراثية ، وأهم كتابها محمود دياب ، ونجيب سرور
وشوقي عبد الحكيم...

3- المسرحية السياسية اما معاصرة أو من تاريخ الامة العربية،
وأشهر مؤلفيها : الشرقاوي وصالح عبد الصبور ... (1)

إن أول من ألف مسرحية توافرت لها جميع مقومات المسرحية
بمفهومها الحديث، هو مارون النقاش الذي سافر الى إيطاليا وفيها
عرف المسرح " وشاهد بعض المسرحيات والأوبرات ، التي كانت
تمثل على مسارح إيطاليا آنذاك " (2)

إن أول مسرحية قدّمها مارون النقاش، هي مسرحية " البخيل"
وقد مثلها في أواخر 1847 (3). وقبل تمثيلها ألقى خطبة " بين فيها
غاياته ، وبرهن فيها على تمثله لهذا الفن تمثلا واعيا وشرح
رسالة المسرح كما تتراعى له ... " (4)

(1) المرجع السابق، ص: 93-94

(2) د. محمد يوسف نجم : المسرحية في الادب العربي الحديث ص: 32

(3) انظر علي بوملحم في الادب وفنونه - ص: 50

وجرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية 130/4

ود. محمد يوسف نجم المسرحية في الادب العربي، ص: 31

ود. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي ص: 263

(4) د. محمد يوسف نجم : المرجع السابق، ص: 33

يقسم عبداللطيف شرارة (1) المراحل التي مرت بها حركة

المسرح في لبنان الى أربعة أقسام .

- 1- المحاولات الأولى التي قام بها مارون النقاش .
- 2- الترجمات، وفيها ترجم أديب إسحق مأساة راسين " اندروماك"، وعزّب شبلي ملاط مسرحية " شرف العواطف" عن جورج أونيه الفرنسي...
- 3- مرحلة بعث التاريخ العربي، وفيها الشيخ أحمد عباس الأزهرى مسرحية " السباق بين عيسى وذبيان"، ووضع نجيب الحداد مسرحية شعرية عنوانها " حمدان" تتناول حياة عبد الرحمن الداخل.
- 4- المسرحية الواقعية الاجتماعية، وقد حمل لواءها أدباء المهجر في أمريكا، فكتب ميخائيل نعيمة مسرحية " الآباء والبنون" وألف حبران خليل جبران مسرحية : " يارم ذات العماد".

يعد أبو خليل القباني رائد المسرح في سورية إذ قدم مسرحيته الأولى " الشيخ وضاح ومصباح وقوت القلوب" سنة 1878" وقيل إنه ألفها في ثلاثة أيام ... ومثلت في بيت أحدهم أولا على سبيل التجربة، ثم أمام النظارة في كازينو الطليان، في محله باب الجابية عند سوق مدحت باشا " (2) .

ويؤكد رياض عصمت أن " نهضة المسرح في سورية قد جاءت على يد رفيق الصبان وشريف خزندار، اللذين كانا قد عادا إلى سورية من

(1) انظر عبداللطيف شرارة: المسرح اللبناني الحديث مجلة الاداب- عدد ممتاز بيروت- يناير 1957ص:

(2) د. محمد يوسف نجم : المسرحية في الادب العربي ص: 65

فرنسا بعد أن تدربا على أيدي الفنانين الكيريين جان لوي بارو وجون فيلار، فأخذا يقدمان نماذج من المسرح العالمي، محاولين وضع أسس لثقافة مسرحية واعية... (1).

وأشهر كتاب المسرحية في سورية سعد الله ونوس مؤلف مسرحيات " حفلة سمر من أجل 5 حزيران " و " سهرة مع أبي خليل القباني " و "الملك هو الملك "، ومصطفى الحلاج كاتب مسرحيات " القتل والقدم " و " الغضب " و " الدواويش يبحثون عن الحقيقة " ... (2)

يؤكد عدنان أبو عشمه - في بحث قدمه ضمن اطار مؤتمر المسرح في الوطن العربي الذي عقد في دمشق من 15 الى 22 يونيو 1973 - أن فلسطين عرفت المسرح أيام الانتداب البريطاني لها - واشتهر في التأليف المسرحي في تلك الفترة نصر الجوزي وجميل بحري .

وبعد نكبة 1948 هاجر معظم المسرحيين الفلسطينيين إلى الأردن وزاولوا نشاطهم المسرحي هناك. أما من بقي منهم في الأرض السلية " فقد سكتوا مدة من الزمن ، ثم عاودوا نشاطهم مؤيدين بكثير من العناصر اليهودية التي تهوى تمثيل المسرح العربي والتي قدمت من بلاد عربية مثل : مصر والعراق " (3)

2-1 مجلة الادباء العرب، ع 8 دمشق- اكتوبر 1982 ص: 83 وما بعدها

(3) د. علي الواعي: المسرح في الوطن العربي ص: 255

وبعد قيام الثورة الفلسطينية ضد الصهاينة المعتديين،
تأسست تحت لواء حركة التحرير الفلسطيني "جمعية المسرح العربي
الفلسطيني" سنة 1966 واتخذت من دمشق مقراً لها.

وقد مثلت هذه الجمعية على مسارح العواصم العربية
المسرحيات التالية:

- "شعب لن يموت"، من تأليف فتى الثورة وإخراج صبرى سندس
- "الطريق" تأليف وإخراج نصر الدين شما
- "حفلة من أجل حزيران" من تأليف يعز الله ونوس، وإخراج اعلاء
الدين كوكش (1).

ويؤكد حاتم السيد أن الحركة المسرحية في الأردن بدأت
سنة 1964، وقد قسمها الى مرحلتين:

(1) مرحلة ما قبل 1971 وفيها قَدّمت مسرحيات مترجمة "لم تخلق
جمهوراً بالمعنى العلمي... لهذا لم يستطع المسرح الأردني في
البداية أن ينتزع الجمهور من أمام شاشة التلفزيون ودور السينما
ليقف في طابور أمام شباك تذاكر المسرح" (2).

(2) مرحلة ما بعد 1971، وكان أول عمل مسرحي قَدّم خلال هذه
المرحلة مسرحية "الزيتون سالم" من تأليف ألفريد فرج، وإخراج
حاتم السيد.

(1) المرجع السابق، ص: 259

(2) السياسة الكويت في 26 نوفمبر 1976

"وبعد" الزيو سالم " جاءت أعمال أخرى لألفريد فرج وعلي سالم ومحمود دياب وسعد الدين وهبة ، وبدأ المسرح يأخذ طابعاً ومضموناً جديدين... " (1)

وبانشاء وزارة الثقافة والشباب في أوائل سنة 1977 بدأ المسرح الأردني يلقي اهتماماً من المسؤولين وقد ظهر كتاب مسرحيون شباب نذكر منهم : محمود الزيودي وبشير هوارى ، وجمال أبو حمدان...

وعلى الرغم من الجهود التي تبذل يبقى المسرح الأردني متعثراً ، ويعود ذلك الى "قلة النصوص، والفراغ المسرحي الذي ينشأ في البلاد نتيجة لعدم وجود مسرح مدرسي ، ومسرح للأطفال ولأن المسرح الجامعي قد جاء ضعيفاً متعثراً " (2).

يعتقد حبيب مدثر أن جماعة من الأساتذة المصريين الذين عملوا في التدريس في كلية غوردون التذكارية نقلوا فن المسرح إلى السودان " وكانت أول مسرحية لهم بعنوان " التوبة الصادقة مثلت عام 1912، والمسرحية مصرية والممثلون مصريون وبطلها قاض مصري قام هو نفسه بإخراجها... " (3)

وتعتبر " تاجوج والمخلق " أول مسرحية سودانية خالصة، وقد كتبها خالد أبو الروس سنة 1932. " وتاجوج والمخلق " وهما شخصيتان عاشتا قصة حب مأساوية ، وحوادث المسرحية تدور حول المرأة الحمرانية الجميلة تاجوج وما جرى لها وما جرى بينها وبين زوجها المخلق " (4).

2-1 السياسة - الكويت في 26 نوفمبر 1976

(3) د ، علي الواعي: المسرح في الوطن العربي - ص: 331

(4) المرجع نفسه ص: 336

واشتهر من الكتاب السودانيين في التأليف المسرحي : الشاعر
ابراهيم العبادي صاحب مسرحيتي: " عائشة بين صديقين " و " الملك نمر "،
وأمين القوم مؤلف مسرحية " فتاة البادية "، وسيد عبد العزيز مبدع
مسرحية " صور العصر "، وعلي عبد الله ابراهيم صاحب مسرحية " عنبر
جودة " ...

يعتقد علي الزبيدي أن زيارة فرقة جورج أبيض المسرحية
للعراق في سنة 1926 كان لها أثر فعال في إرساء الدائم الفنية
الأولى للمسرح العراقي.

ويُعدّ حقي الشبلي رائد المسرح العراقي، إذ كان له الفضل
في إنشاء أول فرقة مسرحية عراقية سنة 1927... (1)

وزارت العراق بعد فرقة جورج أبيض فرقاً مسرحية أخرى نذكر منها
فرقة فاطمة رشدي سنة 1929، وفرقة أمين عطا الله سنة 1931، وفرقة
يوسف وهبي سنة 1933 (2).

وتعتبر مسرحية محمود نديم " الفتاة العراقية " أول مسرحية
عراقية خالصة ، وقد مثلت بمدرسة البنات المركزية ببغداد سنة 1925،
سميتها مسرحية " وحيدة أو وحيدة العراقية " التي ألفها موسى
الشابندر في أواخر العشرينيات ... ويذكرون " أن المسرحية مثلت
في بغداد سنة 1928 أو سنة 1929... " (3)

(1) د. علي الزبيدي: المسرحية العربية في العراق- معهد البحوث والدراسات
العربية - مطبعة الرسالة بغداد 1966-1967، ص: 123-124

(2) د. علي الواغي : المسرح في الوطن العربي - ص: 352

(3) د. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي - ص: 264

ثم خمدت الحركة المسرحية في العراق لعدم توفر النصوص المسرحية الجيدة. " ولم يتسن لهذا المسرح أن يطمئن إلى حد معقول إلى وجود زاد مسرحي له ، إلا حين قام من بين فنانيه كاتب مجيد على المستوى الفني والقومي معا... " (1) إنه يوسف العاني الذي كتب العديد من المسرحيات أهمها : " رأس الشليلة (1951) ، " ستة دارهم " (1954) ، و " أنا أمك يا شاكرا " ، و " المفتاح " ما بين عامي 1967-1968 ، و " الخرابة " (1970) و " الخان وأحوال ذلك الزمان " (1976) ... (2)

إلى جانب يوسف العاني ظهر كتاب مسرحيون واعدون نذكر منهم نور الدين فارس مؤلف مسرحية البيت الجديد (1968) ، ثم أتبعها بمسرحيتين أخريين هما : مسرحيتا " الغريب " و " العطش " اللتان ظهرتتا في كتاب واحد عام 1972 ، واختتم مشواره في ميدان التأليف المسرحي بمسرحية " جدار الغضب " التي طبعت سنة 1974... (3)

يعتبر عبد الحميد المجراب (4) أن الشعارين أحمد قنابة وإبراهيم الأسطي هما رائدا المسرح في ليبيا .

الأول شارك في التمثيل ضمن فرقة مسرحية إيطالية عرفت باسم " الدبولاكورو " ، أي ما بعد العمل ، وأسس الفرقة الوطنية الطرابلسية سنة 1936 . وقد " قدمت الفرقة مسرحيته الأولى : " وديعة الحلاج فيروز " ،

(1) د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي- ص: 358

(2-3) المرجع نفسه - ص: 358-373

(4) عبد الحميد المجراب: قضايا مسرحية - مكتبة الفكر - طرابلس ليبيا 1970
ص: 32-33

وأعقبها بمسرحية " حلم المأمون " من تأليف وإخراج أحمد قبانة" (1).

أما إبراهيم الأسطي فقد ساند فرقة هواة التمثيل التي تأسست في درنة سنة 1928 ، فقدم لها " مشورته الفنية والثقافية وأسهم إسهاما فعالا في تمثيل بعض الأدوار ، وإخراج عدد من المسرحيات واختيار النصوص وتعديلها بحيث تتماشى مع البيئة الليبية ... " (2)

وبرع في التأليف المسرحي في ليبيا عبد الله القويري مؤلف مسرحيتي " الجانب الوضيء " " (1965) " و " الصوت والصدى " (1972). كما ظهر كتاب آخرون أسهموا في بعث حركة التأليف المسرحي نذكر منهم المهدي أبو قرين ، وعبد الكريم خليفة الدناع ، وعبد الحميد الصادق المجراب ، والازهر أبو بكر حميد، وعبدالرحمن حقيق ... (3)

تعرف التونسيون على المسرح سنة 1908 من خلال فرقة كوميدية شعبية مصرية زارت مصر ومثلت مسرحية " العاشق المتهم ".

وفي أواخر نفس السنة زارت تونس فرقة سليمان القوداحي ، ومثلت عددا من المسرحيات أشارت اهتمام المثقفين التونسيين بفن المسرح فأنشأوا " الجوق المصري التونسي " وقدموا في عام 1909 مسرحية " صدق الإخاء " للكاتب المصري اسماعيل عاصم المحامي. ثم أسست فرقتان مسرحيتان هما : " جماعة الآداب العربية " سنة 1911 ، و " جماعة الشهامة العربية " سنة 1912 ... (4) ..

1-2 د. علي الواعي : المسرح في الوطن العربي ص: 454-455

3) المرجع نفسه ، ص: 456-475

4) انظر : د. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي ص: 264-265

ود. علي الواعي: المسرح في الادب العربي ص 497-498

ويعتبر عبدالرزاق كرباكة رائد في التأليف المسرحي ، فقد ألف مسرحيات: " أميرة المهدية " ، " وعيشة القادرة ، و " ولادة . " ، وابن زيدون " .

ثم تبعة علي الدوعاجي الذي ألف خمس عشرة مسرحية أهمها : مسرحية " راعي النجوم " (1)

واشتهر في التأليف المسرحي في تونس خليفة السطنبولي مبدع مسرحيات: " المعز لدين الله الصنهاجي " ، و " سقوط غرناطة " ، وزياد الأغلبي " .

بعد سنة 1962 نشطت الحركة المسرحية في تونس، وفكر رجال المسرح في إقامة مهرجان المسرح المغربي العربي الكبير ، وانعقد لأول مرة سنة 1964 ، ولا زال ينعقد مرة كل سنة في مدينة قرطاج ويعرف بمهرجان قرطاج المسرحي...

وظهر بعد سنة 1964 كتاب مسرحيون عديدون نذكر منهم : الحبيب بولعراس مؤلف مسرحية " مراد الثالث " وعز الدين المدني مبدع مسرحيات : " ثورة صاحب الحمار " ، و " رحلة الحلاج " ، و " ديوان الزنج " ، و " الغفران " ، و " مولاي السلطان الحسن الحفصي " ... (2)

تعرف الجزائريون على المسرح بعد زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر في سنة 1921 ، وقد قدمت مسرحيتين باللغة الفصحى ، هما : " صلاح الدين الأيوبي " و " ثارات العرب " لجورج حداد. غير أن الفرقة

(1) د. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي، ص: 265

(2) د. علي الواعي: المسرح في الوطن العربي، ص: 504 و 517

لم تلق نجاحا " وذلك أن صفة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذاك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا ، فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل، بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة... " (1)

ويذكر عبدالله الركيبي أن الجزائر شهدت سنة 1926 وجود مسرح فصيح ، إذ أن " زيارة جورج إيفي في بداية العشرينات من القرن الحالي كان لها أثرها في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري يتخذ العربية الفصحى أداة للتعبير " (2).

ويؤكد أبو العيد دودو أن أول فرقة مسرحية ظهرت في الجزائر، هي : فرقة " جمعية الآداب والتمثيل العربي " وقد تأسست سنة 1921 (3)، وقدمت هذه الجمعية بين سنوات 1921 و 1924 ثلاث مسرحيات " تعالج موضوعات اجتماعية غالبا ، كمشكلة إدمان الخمر وما ينشأ عنها من مضار وأوضاع... " (4)

ويعتقد مصطفى كاتب⁽⁵⁾ أن المسرح الجزائري ارتبط في بداياته بشركة الأسطوانات المسماة جوموفون ، حيث سجلت المسرحيات على أسطوانات :

-
- (1) المرجع السابق، ص: 543
 - (2) د . عبدالله الركيبي: تطور النشر الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983 ص: 216
 - (3) د. أبو العيد دودو: مجلة القبس 5 الجزائر مارس 1969، ص: 96
 - (4) د. عبدالمالك مرتاض: فنون النشر الادبي في الجزائر (1931-1954) - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر 1983 ص: 198
 - (5) في كلمة ألقاها في دمشق في اطار ندوة عن النص المسرحي أقيمت بمناسبة مهرجان المسرح في سوريا عام 1977

ويمتاز المسرح الجزائري بالخصائص التالية :

- 1- ارتباطه بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة.
- 2- ارتباطه بالغناء.
- 3- إنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب.
- 4- إن النصوص المسرحية كانت من تأليف الممثلين أنفسهم.

ومرّ المسرح الجزائري في بدايته بمرحلتين هامتين ، هما المرحلة الاولى : وتبدأ من سنة 1926 إلى سنة 1934 وهي مرحلة اتخذت فيه المسرحيات المشاكل الاجتماعية موضوعا لها ، واتسم أسلوبها بالفكاهة

المرحلة الثانية : وتمتد ما بين سنة 1934 إلى قيام الحرب العالمية الثانية (1) ، وخلالها لعب "رشيد القسنطيني" دورا رياديا، إذ اتجه إلى النقد بأسلوب فكاهي هزلي أشار سخط وغضب السلطات الاستعمارية وشدت على المسرح الجزائري الرقابة . غير أن هذا المسرح عرف ركودا تاما أثناء الحرب (2)، بيد أنه استفاد من فترة الركود هذه " ليتأمل التجارب الماضية ~~و~~ ليعيد النظر فيها القائمون عليه وأن يبحثوا عن أسلوب جديد وموضوعات جديدة وأن يقتبسوا ويترجموا مسرحيات أجنبية أثرت في المسرح الجزائري الحديث حتى قيام الثورة " (3)

(1) ARLETTE ROTH: LE THEATRE ALGERIEN-FRANÇOIS MASPERO

PARIS 1967-P 27-28

(2) المرجع نفسه ص: 29

(3) د. عبدالله الركيبي : تطور النشر الجزائري الحديث، ص: 218

ويرى بعض المهتمين بالمرح الجزائري الحديث أن البدايات الأولى للمسرح الجزائري ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى أي في الفترة الممتدة بين 1919-1927⁽¹⁾ حيث فكر المثقفون في خلق مسرح يعالج واقع الأمة الجزائرية ...

ويعتقد بعض الباحثين أن المسرح الجاد في الجزائر بدأ بعد أحداث 8 ماي 1945 الأليمة واستمر أثناء ثورة التحرير المجيدة ، وقد أنشأ حزب جبهة التحرير الوطني غرفة قدمت عروضاً مسرحية خارج الوطن. وبعد الاستقلال تأسست فرق مسرحية هاوية ومحترفة ساهمت في بحث الحركة الثقافية والمسرحية في الجزائر. (2)

ويرى عبدالمالك مرتاض أن المسرح وُجد في الجزائر قبل ظهور الفن القصصي ، لعوامل، يمكن حصرها فيما يلي :

- 1- وجود جمهور من المتفرجين المولعين بالمسرحيات ذات الموضوعات الهزلية ، وعزوفهم عن مشاهدة المسرحيات الجادة لثقافتهم المحدودة...
- 2- تطلع الكتاب الجزائريين إلى التربية المباشرة ، لإدراكهم الدور الخطير الذي يمكن أن يلعبه المسرح في تربية الجماهير وإيقاظهم وتوجيههم.
- 3- متطلبات حفلات المدارس العربية ، إذ كان مديرو المدارس وبعض معلمها المستنيرين يألّفون مسرحيات ليمثلها التلاميذ احتفاءً بانتهاء السنة الدراسية ، أو تخليداً لذكرى المولد النبوي الشريف...

(1) MAHIEDDINE BACHTARZI/MEMOIRES 1919-1939-SNED ALGER

1968 -P15-19

(2) د. عبدالله الركيبي: تطور النشر الجزائري الحديث، ص: 218

4- أثر زيارة جورج أبيّص للجزائر في إيقاظ المستثيرين من الشعب الجزائري الذين أدركوا أهمية رسالة المسرح ، فراحوا يؤسسون الفرق المسرحية ... (1)

ويميز المسرح الجزائري الحديث ثلاثة اتجاهات : الاتجاه التاريخي ، والاتجاه الاجتماعي والاتجاه الثوري النضالي.

الاتجاه الأول: هو أسبق الاتجاهات ظهورا ، واستمر حتى بعد الاستقلال. ويعتبر أبو العيد دودو مسرحية " بلال" للشاعر محمد العيد " نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري ، لأنها أول عمل شعري متكامل في هذا المجال فحسب ، وإنما لأنها قد عبّرت أيضا عن اتجاه جديد تجلّى فيه مضمونها التاريخي إلى جانب الناحية الدينية والتربوية ... " (2)

واشتهر في تأليف المسرحيات التاريخية توفيق المدني مؤلف مسرحية " " حنبل " (3)، وأحمد رضا حوحو مبدع مسرحية " نكبة البرامكة " (4)، وعبد الرحمن ماضي كاتب مسرحية " يوغرطة " (5) الاتجاه الثاني : " وعني فيه أصحابه بنقد المجتمع وتقاليده

(1) د. عبدالمالك مرتاض: فنون النشر الادبي في الجزائر، ص: 199-200

(2) مجلة القبس - الجزائر- مايو 1969

(3) توفيق المدني ، حنبل- المطبعة العربية - الجزائر- 1950

(4) انظر : د. عبد الله الركيبي: تطور النشر الجزائري الحديث ص: 224

(5) عبد الرحمن ماضي: يوغرطة - الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع- الجزائر 1971

وعاداته ... (1) ويمثل هذا الاتجاه أحمد بن دياب في مسرحية " امرأة الاب " (2) ، وحوحو في مسرحيتي " الوهم " (3) ، وأدباء المظهر " (4) والجنيدى خليفة في مسرحيته " في انتظار نوفمبر جديد " ، يقول عنها أبو العيد دودو: " إنها مسرحية تعرض فيها صاحبها لمشاكل مختلفة ضمن إطار زمني محدد، من بينها مشاكل الإدارة ومشاكل المثقفين وهي تصوّر هذه الفترة تصويراً رائعاً بصرف النظر عن الحوار الممل في الفصل الأول بصورة خاصة ... " (5)

الاتجاه الثالث: " وتمثله بعض المسرحيات والنصوص القليلة المطبوعة " (6) ، وأول مسرحية سجلت نضال الشعب الجزائري ، هي مسرحية " مصرع الطفلة " (7) لعبد الله الركيبي ، ويلعب الحب فيها دوراً مهماً ، " والجديد فيه أن الحبيبة لم يعد لها كيان مستقل ، وإنما أصبحت رمزا للجزائر نفسها ، تعبيراً عن وحدة الحب والنضال تطلعننا نحو الحرية والانطلاق ... " (8)

ويمكن أن ندرج ضمن هذا الاتجاه مسرحية التراب " (9) لأبي العيد دودو ، و " هي مسرحية قيمة ... وغنيّة بالأحداث التي تتكامل

1-2) د. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 230

(3) مجلة المنهل- السنة الرابعة - الحجاز - مايو 1940

(4) مجلة المنهل- السنة الثالثة - الحجاز - يوليو 1939

(5) مجلة القبس- الجزائر - مايو 1969

6-7) د. عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 234

(8) مجلة القبس- الجزائر مايو 1969

(9) د. أبو العيد دودو: التراب- الشركة الوطنية للطباعة والنشر الجزائر 1966

وتسير في خط واحد، هو بلورة الفكرة الثورية لدى الجزائريين. أما أسلوبها فكان أسلوباً مثالياً يتوفر على السلاسة الضرورية، وصحة اللغة " (1).

وقد ظهر إلى جانب هذه الاتجاهات الثلاث مسرحيات ذات مواضيع دينية، تهدف إلى الإشادة بمناقب الرسول - صلى الله عليه وسلم - وصحابته الكرام، وترمي أيضاً إلى غرس روح التضحية في نفوس الشباب الجزائري... .

ويمكن أن ندرج ضمن هذا الاتجاه مسرحية " المولد النبوي " (2) من تأليف عبدالرحمن الجيلالي، ومسرحية محمد الصالح رمضان " الناشئة المهاجرة " (3).

تتناول المسرحية الأولى موضوع مولد النبي - صلى الله عليه وسلم - ، ونشأته، وقد كتبها عبد الرحمن الجيلالي في أواخر العقد الخامس من هذا القرن، وتم طبعها بالجزائر عام 1949، وقد استوحى موضوعها من فكرة تتمثل في بحث كسرى لدى وزرائه عن تفسير لرؤيا أزعجته ... (4)

(1) محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - ط2 الجزائر - 1981

(2) عبد الرحمن محمد الجيلالي: المولد النبوي - المطبعة العربية - الجزائر 1949

(3) محمد الصالح رمضان: الناشئة المهاجرة - مطبعة ابن خلدون - تلمسان 1949

(4) انظر: د. عبدالملك مرتاض: فنون النشر الأدبي في الجزائر ص: 224

أما المسرحية الثانية فتعالج بعض المواقف من هجرة الرسول - صلى الله عليه وسلم - وصاحبه الكرام الى المدينة المنورة وتدور كل أحداثها في مكة المكرمة. (1)

ومهما يكن من أمر فإن المسرحية الجزائرية ما زالت تشق طريقها بفضل شباب آمنوا بضرورة توعية شعبهم عن طريق المسرح، فراحوا ينشطون الحركة المسرحية في الجزائر، وذلك بعقد الندوات والمهرجانات المسرحية. ولعل مهرجان مستغانم المسرحي الذي يعقد مرة كل سنة كفيلا بأن يجعل المسرحية الجزائرية " تقف مع النماذج الجيدة سواء في المشرق العربي أو في غيره ممن سبقنا لهذا اللون من الإنتاج وسأعدته ظروفه على الاكتشاف والتفوق" (2)

تعرف المغاربة على المسرح من خلال زيارة فرقة محمد عز الدين المسرحية التونسية للمغرب سنة 1923 وقد كان لهذه الزيارة أثر بالغ في بعث الحركة المسرحية المغربية، إذ أفسحت الطريق أمام العاملين في المسرح ووفرت لهم امكانات الإبداع.

وبعد فرقة محمد عز الدين زارت المغرب سنة 1924 فرقة أخرى اسمها الفرقة المختلطة، وقدمت مسرحيتي: " صلاح الدين الأيوبي" و" روميو وجولييت" لشكسبير، ومسرحية " الطيب رغم أنفه" لموليير (3)

(1) انظر المرجع السابق، ص: 226-227-228

(2) د. عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص: 238

(3) انظر: د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي- ص: 553-554

وقد عرف المسرح المغربي عدة اتجاهات ودعوات مسرحية كانت بمثابة ثورة على المسرح الأوروبي الذي استورده العرب كما استوردوا شفرات الحلاقة وقطع الغيار. وحاول المهتمون بالمسرح المغربي البحث " عن أشكال عربية صميمة تابعة من تراثنا الحضاري العربي متحررة من كل هيمنة دخيلة ... " (1)

إن أول اتجاه مسرحي عرفه المغرب هو مسرح الحلقة الذي " لا يضع اعتبارا للامكانيات المادية ، فالديكور والإنارة والملابس والمكملات المسرحية كلها أشياء ثانوية إذا لم تتوفر فلا بأس من الاستغناء عنها ، فالأساس هو النص وما يطرحه من قضايا... " (2) والممثل في مسرح الحلقة يلتزم بما يقدمه له المخرج ، ويطرح قضايا مختلفة - عن طريق حوارات تدور بينه وبين الجمهور - بغية الوصول إلى الحل الذي يراد الوصول إليه .

ويعتقد سعيد طه " أن هذا الأسلوب المسرحي سبق لأوروبا أن شهدت قبل سنوات عديدة وهو معروف عندها باسم (لاكومونة) أي "المسرح الشعبي ... " (3)

وتعرف المغاربة أيضا على المسرح الثالث الذي يقوم على ثلاثة محاور رئيسية هي : المكان والزمان والتاريخ .

(1) د. رضوان احدادو: التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول + مجلة

الموقف 2 - الرباط - شوال 1407هـ / يونيو 1987م ص: 123

(2) المرجع نفسه - ص: 124

(3) سعيد طه : المسرح اللبناني منذ الستينات وحتى اليوم ، اشارات في مساره

واتجاهاته - ع6 - عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر - بغداد 1980 ص: 182

"فالمكان هو الانطلاق من الجزء الى الكل : مغربي، عربي إسلامي، إفريقي، عالمي.

الزمان، ويرى هذا المسرح أن عملية التواجد في الزمان تأتي عن طريق التلمس أي الانتقال من الملموس الى المحسوس.

والتاريخ هو المَعْبَر عنه ب.. "ذاكرة الحدث الدرامي" على اعتبار أنه حركة حيّة قائمة وبذلك يمكن استعارتها وتشخيصها مع نفي النسخ والنقل... (1)

ومن النظرية القائلة : بأنه كلما قلّت الإمكانيات كثرت الابتكارات نبع المسرح الفقير، وهو مسرح يعتمد على ثلاثة محاور أساسية، هي : الروح، العين، الأداة، وهذه المحاور تتربط وتتداخل فيما بينها...

والمسرح الفقير تسمية قديمة، وقد ظهرت أول مرة في بولونيا على يد غروتوفسكي وتعتمد أساسا على مساهمة المتفرج والممثل في العمل المسرحي وإدماج الحياة بالمسرح... (2)

وآخر اتجاه عرفه المسرح المغربي هو المسرح الاحتفالي الذي يعتبر ظاهرة مسرحية متميزة في المسرح المغربي العربي المعاصر.

وترتكز الاحتفالية على العودة بالسمع الى أصوله الحقّة،

(1) د. رضوان أحدادو: التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول ص: 126

(2) انظر: سامي عبد الحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي -

مجلة أقلام ع 6 العراق 1980، ص: 117

"ولاجل ذلك تعتمد الى توظيف كل الاشكال التعبيرية المكملــــة
للفرجة اعتمادا على التراث والمخزون الشعبي وصياغة كل ذلك في
قوالب جديدة وبأدوات عمل جديدة شتمشى وروح العصر..." (1)

وتحطم الاحتفالية الحواجز الوهمية التي تفصل بين المبدع
مؤلفا كان أو مخرجا أو ممثلا وبين المشاهد ، ولهذا تسعى " الى
تحقيق التواصل عن طريق توظيف لغة ذات أبعاد انسانية عامة
وعن طريق تجاوز الواقع والحوار مع الجمهور الخ ..." (2)

واشتهر في التأليف المسرحي في بلاد المغرب أحمد الطيب
لعليج مؤلف مسرحيات: " الشهيد " ، و " السعد " و " حليب الضياف "
ثم الطيب الصديقي مؤلف مسرحيتي: " ديوان سيدي عبدالرحمن المجدوب "
و " مقامات بديع الزمان الهمداني ..." ثم عبدالكريم برشيد مؤلف
مسرحيات: " عطيل والخيول والبارود " ، " وعرس الاطلس " ، " والناس
والحجارة ... " (3)

ومما تقدم يتبين أن الفن المسرحي العربي نشأ في لبنان
بفضل جهود مارون النقاش سنة 1847، ثم في سوريا بفضل أبي خليل
القباني سنة 1870، ثم انتشر في مصر وباقي الاقطار العربية الاخرى ..

(1) د. رضوان احداو: التنظير للمسرح العربي...ص:126

(2) د. حسن المنيعي: محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة - مجلة

خطوة ، ع 3-4 صيف 1986 ص: 12

(3) انظر: د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي - ص: 564-568-572

تقویٰ

وهكذا اتضح لنا - بعد تتبعنا لنشأة المسرح في الأدب العربي وبيان أسباب تأخر ظهوره عند العرب - كيف أن بعض النقاد الإحيائيين حاولوا أن يثبتوا أن العرب عرفوا قديماً ظواهر مسرحية مختلفة لكنهم لم يجهدوا أنفسهم في تطويرها لتكون مسرحاً مستقلاً الشخصية له مقومات وأسس وأصول وتقنيات..

إن المسرح بوصفه جنساً أدبياً فن دخيل على أدبنا العربي، وقد تأخر ظهوره عندنا لأسباب يمكن أن نجلها فيما يلي:

- 1- السبب الديني : وذلك أن العرب عزفوا عن ترجمة المسرحيات اليونانية والافريقية خشية ارتداد العرب عن الدين الاسلامي لما تحمله تلك المسرحيات من تجسيد للالهة الافريقية واليونانية.
- 2- السبب الاجتماعي: وذلك أن العرب عاشوا في بيئة صحراوية قاحلة لاتعرف الاستقرار .
- 3- السبب الحضاري: ويتمثل في افتقاد العرب في العصور القديمة لفن التمثيل الذي يعتبر دعامة رئيسية في بناء المسرحية.
- 4- السبب الثقافي: ويتمثل في اعتزاز العرب قديماً بفن الشعر الذي يعتبر ديوانهم المخلد لماثرهم ولايامهم.

ويعتبر مارون النقاش رائد المسرح في الأدب العربي
لأنه فتح عيون العرب على هذا الفن الراقى...

إن المسرح العربي نشأ في بلاد الشام بفضل جهود
مارون النقاش وأبي خليل القباني ثم سرعان ما انتشر في
باقي الوطن العربي بدءاً بمصر ومروراً ببلاد الخليج العربي
ثم الدول المغاربية.

الباب الثاني

نشأة الشعر العربي وتطوره

الفصل الاول

القصة العمودية

لم يبين العرب أدبهم قديما على مقولة الأجناس، بل اهتموا بضبط مفهوم الشعر، وتصنيف الشعراء حسب قدرتهم الإبداعية في نظم الشعر ودرجة الإحادة فيه "فمقولة الأجناس دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوناتها الإبداعية، وهي ظاهرة من ظواهر الخصوصيات المميزة" (1). وتلك الظاهرة هي التي تمنعنا من أن نحكم لأمة بالتفوق الحضاري لأنها عرفت لونا من الأدب لم تعرفه الأمم الأخرى، "فالتفاضل بين الأمم لا يكون باختلاف الأنماط الأدبية والفنية التي تبدعها بل بدرجة الجودة التي تصل إليها في إبداعها؛ ذلك أن اختلاف الأنماط في حد ذاته أمر ضروري وحتمي في مثل هذا العالم المتباين" (2).

إن الحكم على أمتنا بالتخلف كونها لم تعرف الأجناس الأدبية التي عرفتتها الأمم الأخرى يعد ضربا من اللغو، ف"لا يحكم لأمة من الأمم بتفوق حضاري إن هي عرفت لونا من ألوان الأدب، كما لا يحكم على حضارة أخرى بنقصان إن هي لم تعرفه، بل ليس يقادح في تاريخ العرب أن تصورهم للأدب لم يبين على مقولة الأجناس أصلا وإنما قام على تصنيف ثنائي مرتبط بنوعية الصوغ الفني غير متصل بطبيعة الجنس الإبداعي، فكان بذلك تصنيفا نوعيا أكثر مما كان تصنيفا نمطيا" (3).

(1) د. محمد المسدي: النقد والحداثة - ادر الطليعة للطباعة والنشر ط1 بيروت عام 1983م - ص: 108

(2) د. يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب ص: 131

(3) د. محمد المسدي: المرجع السابق ص: 108

ولا يجوز لنا أن نذهب إلى ما ذهب إليه رينان (RENAN) وغيره من الدارسين الذين اتهموا العقل العربي بالدونية ، تلك الدونية المزعومة - في رأيهم - هي المسؤولة عن انعدام " الميثولوجيا " في الأدب الجاهلي (1) . إلا أن افتقاد العرب لميثولوجيا شبيهة بميثولوجيا اليونان " لا يمكن أن نرجعه إلى تمايز عقلي ، فالميثولوجيا ليست مجرد قصص وأساطير ، ولكنها حياة كاملة تعاش " (2) .

لقد عرف اليونان الميثولوجيا وأقاموا أدبهم عليها لأنهم عاشوا في بيئة تمتاز بالتشعب والتعقيد . أما العرب فانعدمّت الميثولوجيا في أدبهم لأنهم لم يعرفوا الحياة المعقدة التي عرفها اليونان وعاشوا في بيئة صحراوية قاحلة ، وغلبت على حياتهم ظاهرة التنقل والترحال بحثا عن الماء والكلاء .

لم يعرف العرب قديما إلا الشعر الغنائي لأنهم تأثروا " تأثرا مباشرا بمظاهر الطبيعة التي يغلب عليها طابع البساطة والسذاجة والخشونة والاضطراب وعدم الاستقرار والغزو والفتك " (3) .

والعرب هم أبناء الصحراء يعتمدون في عيشهم على رعي الغنم والإبل فيأكلون من لحومها ويشربون من لبنها ويتخذون من أوبارها وأصوافها ألبة تقيهم برودة الشتاء وحر الصيف ، وهي وسيلة نقل أيضا وحياة العربي " مليئة بالحروب والقتل والغزاع

(1) د. يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب ص: 131

(2) المرجع السابق ص: 131

(3) د. زكريا صيام: دراسة في الشعر الجاهلي - ديوان المطبوعات الجامعية

د ط - الجزائر عام 1984 ، ص: 25-26

وإذن فمن أين يأتيه الأمن والطمأنينة لتكون نظرتَه معنونة
مفلسفة مبلورة ما يحيط به ؟ ومن أين له الوقت الذي يتيح
له الاستغراق في التفكير والعمق وهل يستطيع ربط النتائج بالمقدمات
والمسببات بالأسباب ثم تسلسل الأفكار " ؟ (1)

فالجاهلي لم يكن لديه الوقت لهذا كله ، لهذا راح ينظم
قصائد - غلب عليها طابع الغنائية - يعبر فيها عن أفراحه وأحزانه،
وعن همومه ومشاكله ، وقد امتد أحيانا إلى التعبير عن محيطه
فمدح هذا وهجا ذاك ...

تعريف الشعر:

يعتقد العقاد أن الشعر " لم يوجد فنا كاملا مستقلا عن
الفنون الأخرى في غير اللغة العربية " (2). والفن الكامل عنده " هو
الشعر الذي توافرت له شروط الوزن والقافية ، وتقسيمات البحور
والأغاريض التي تعرف بأوزانها وأسمائها ، وتطرّد قواعدها في كل
ما ينظم من قبيلها (3).

والشعر هو ديوان العرب، وسجل حياتهم ، لذا اهتم به
الفلاسفة والنقاد وحاولوا وضع تعريفات دقيقة له .

يعرف قدامة بن جعفر الشعر بقوله " القول الموزون المقفى
الدال على معنى " (4).

(1) المرجع السابق، ص: 27

(2) (3) د. عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة - ص: 26

(4) قدامة ابن جعفر: نقد الشعر - تحقيق ، د. محمد عبد المنعم خفاجي دار الكتب
العلمية - د. ط بيروت - د. ت - ص: 64

ويقول حازم القرطاجني معرفاً ماهية الشعر وحقيقته :
" الشعر : كلام موزون مقفى ، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قُصد
تحييه اليها ويكره اليها ما قُصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه
أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل له ، ومحاكاة مستقلة
بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام وقوة صدقه ، أو قوة
شهريته ، أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترب به من إغراب
فإن الاستغراب والتعجب حركة النفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية
قويّ انفعالها وتأثرها " (1). ويقول في موضع آخر : " كلام موزون مخيل
مختص في لسان العرب بزيادة التقفية " (2)

ويعرف ابن طباطبا الشعر بأنه : " كلام منظوم بائن عن
المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم
الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه
معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج الى الاستعانة على
نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم
يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به حتى تعتبر
معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلفه فيه " (3).

والشعر عند ابن خلدون - هو " الكلام البليغ المبني على
الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق محمد الحبيب بن
الخوجة - تونس- 1966 ص: 71

(2) المصدر نفسه - ص: 89

(3) ابن طباطبا: عيار الشعر- تحقيق د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام- المكتبة
التجارية د. ط - القاهرة 1956 - ص: 3-4

كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به " (1).

ويعرف أحمد الشرباصي الشعر بأنه " كلمة موزونة ملحونة ... منظومة منعمة ،... منسقة منمقة ... " (2).

إن التعريفات السابقة متفقة كلها على أن الشعر كلام يختلف عن النثر في أمرين اثنين هما : الوزن والقافية ، لذا نجد الشاعر العربي ينظم قصيدته على وزن من الأوزان التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهدي ، غير أنه يجب التفريق بين أمرين يكثر الخلط بينهما ، وهما : الإيقاع والوزن.

1- " فالإيقاع : هو توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في أبيات القصيدة " (3).

2- " وأما الوزن : فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية " (4) ويشبه زكريا صيام الشعر بالشجرة ، والوزن والقافية بالأوراق والثمار . " وإذا عري الوزن والقافية معا ، أو من أحدهما ، بقي جسم بلاطلاوة ولا رونق ولا جمال ، وكذلك إذا فقدت الأوراق والثمار بقيت هيكلًا مبتورا لاروعة له ولا حسن ولا بهاء " (5).

(1) ابن خلدون: المقدمة - مطبعة محمد عاطف- القاهرة ، د. ت، ص: 443

(2) د. أحمد الشرباطي: سلاح الشعر- الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة- د. ط - د. ت ص: 25

(3) محمد فاخوري: موسيقى الشعر العربي - منشورات جامعة حلب مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية- حلب 1409هـ - 1989م ص: 164

(4) المرجع السابق- ص: 165

(5) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي- ص: 14-15

ومهما اختلف العرب - قدامى ومحدثون - في ضبط مفهوم الشعر،
فانهم متفقون على " أن الشعر يجب أن يكون موزوناً...
ولا يستطيع العربي أن يتصور الشعر إلا اذا كان لفظة مقيدا بهذا
المقياس العروضي، أو قل بهذا المقياس الموسيقي الذي يلائم بين
أبيات القصيدة ، بل يلائم بين أجزاء البيت الواحد ملاءمة ماء والعرب
متفقون أيضا على أن الشعر لا يكون شعرا حتى يقيد بالقافية
تقييدا ما " (1).

والشعر - في نظرنا - لا يقوم على الوزن والقافية فقط ، بل
لابد له أن يتوفر على الخيال الرائع والتصوير الرقيق. وأنه إذا
افتقد الى العنصرين الأخيرين لا يمكن تسميته شعرا ، بل هو نظم
أو نشر فني ليس إلا.

وعلى الرغم مما ذكرناه آنفا نلاحظ اختلافا بين الأدباء والنقاد
والباحثين في تعريف الشعر ، وتوضيح عناصره وأركانه :

ففريق يرى أن الوزن هو الركن الأساسي للشعر، انطلاقا من
قول القدماء : " الشعر : هو القول الموزون المقنى الدال على معنى " (2).

وفريق آخر ينفي أن يكون الوزن شرطا أساسيا في الشعر
" بل همه الإيقاع الموسيقي ، والرنّة الشعرية ، والانطلاق الحر ،
والحركة التي تجري الى هدفها بسهولة وبلا قيد ، والربط
بين الانفعالات النفسي وما ينبثق عنه من صور ومعان... " (3)

1 د. طه حسين: في الادب الجاهلي، دار المعارف ط 13 القاهرة 1979
ص: 310 و 311

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر - ص: 64

(3) محمد فاخوري: موسيقى الشعر العربي ص: 179

وفريق ثالث يرى أن الشعر هو ما اجتمع فيه الـوزن والموسيقى الإيقاعية ، والتراكيب والألفاظ العذبة ، والعاطفة المتدفقة في إطار وحدة عضوية متلاحمة ومتماسكة ...

نشأة الشعر ومراحل تطوره :

يجمع معظم الدارسين على أن الشعر العربي نشأ نشأة غنائية كغيره من أشعار الأمم الأخرى ، وأن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته " (1) . وهذا أمر طبيعي مادامت بحور الشعر العربي أشرا من آثار الموسيقى والغناء . ومن ذكر الغناء فقد ذكر اللحن والنغم والتقطيع . أو بعبارة موجزة : فقد ذكر الوزن " (2)

ويعتقد شكري محمد عياد أن " الشعر نشأ مرتبطا بالغناء ومن شَمَّ فإنهما يصدران عن نبع واحد ، وهو الشعور بالوزن ، أو الإيقاع " (3) . والشاعر العربي أثناء نظم الشعر كان يلتزم المساواة بين أبيات قصيدته في الوزن والإيقاع (4) .

ويرى زكريا صيام أن للشعر صلة وثيقة بالغناء لأنهما " يصدران عن العاطفة والشعور ويعبران عنهما ... وأن في الغناء الموسيقى النغمات والألحان ، وفي الشعر موسيقى الألفاظ والاوزان " (5)

(1) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي- دار المعارف- ط 8 القاهرة عام 1974- ص: 41

(2) د. طه حسين : في الادب الجاهلي - ص: 324

(3) د. شكري محمد عياد- موسيقى الشعر العربي- دار المعرفة- ط 2 القاهرة - عام 1978- ص: 57

(4) محمود فاخوري : موسيقى الشعر العربي - ص: 165

(5) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي- ص: 14

وقد ثبت أن الشعراء العرب القدامى كانوا يغنون أشعارهم،

فالمهلهل كان يغني شعره ، ومما غنى فيه قصيدته :

طِفْلَةٌ مَا ابْتَدَأَ الْحَلَّالُ بَيْضًا لَعُوبٌ لَزِيذَةٌ فِي الْعِنَاقِ (1)

ويحكى أن امرأ القيس كان إذا ألم به الكرب والحزن لجأ

إلى مغنيته لكي تخفف عن آلامه بعزفها الشعر على أوتار العود

وفي ذلك يقول :

وَإِنْ أُمِّى مَكْرُوبًا قِيَارَتْ قَيْنَةٌ مَنَعَمَةٍ أَعْمَلَتْهَا بِكَرَّانِ
لَهَا مَزْهَرٌ يَغْلُو الْخَمِيسَ بِصَوْتِهِ أَجَشُّ إِذَا مَا حَرَّكَتُهُ الْيَدَانِ (2)

ويذكر أيضا إعجاب النساء بصوته فيقول :

يَرْعَنُ إِلَى صَوْتِي إِذَا مَا سَمِعَنَاهُ كَمَا تَرْعَوِي عَيْطٌ إِلَى صَوْتِ أَعْيَسَا (3)

ويتغنى السليك من السلكة بقوله :

يَا صَاحِبِي أَلَا لَاحِي بِالْوَادِي إِلَّا عَبِيدٌ وَأَمَّ بِهِ أَدْوَادُ
أَتَنْظُرَانِ قَلِيلًا رَيْتَ عَمَلَتْهُنَّ أَمْ تَعْدُونِ فَإِنَّ الرِّيحَ لِلْعَادِي

ويصف أبو النجم مغنية ، فيقول :

تَغَنِّي فَإِنَّ الْيَوْمَ يَوْمٌ مِنَ الصَّبَا بَبْعِضِ الَّذِي غَنَّى امْرُؤُ الْقَيْسِ أَوْ عَمْرُو (4)

ولعله يقصد عمرو بن قميئة صاحب امرئ القيس.

وقد تظن حسان بن ثابت - قديما - إلى ارتباط الشعر العربي

بالغناء ، فقال :

-
- (1) الاغاني: ج 5 ص: 51 الطفلة الرخضة الناعمة ، وما زائدة
 - (2) امرؤ القيس: الديوان- تصحيح الشيخ ابن أبي شنب- الشركة الوطنية للنشروانتوزيع الجزائر- ص: 203
 - (3) المصدر نفسه ص: 236
 - (4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء - ص: 42.

إِنْ تُقْبِلُوا نَعَارِ قُ وَتَفْرِشِ النَّمَارِقُ
أَوْ تُدْبِرُوا نَفَارِقُ فِرَاقُ غَيْرٍ وَأَمْرِ قُ (1)

والغناء قديم عند العرب ، وكان - في نظر إسحاق الموصلي - يرد على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والهج ، " فأما النصب فغناء الركبان والفتيان وهو الذي يستعمل في المراثي ، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض ، وأما السناد فالثقل ذو الترجيع الكثير التغمات والنبرات ، وأما الهج فالخفيف الذي يرقص عليه ويمشي بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحليم ... " (2)

وما يثبت علاقة الشعر بالغناء أن أعشى همدان الشاعر كان يطلب من النصب المغمي أن يؤلف له مقطوعات من الشعر ليغنيها (3). وكذلك كان المغنون يلتمسون من الشعراء أن ينظموا لهم مقطوعات من الاوزان القصيرة ، كما صنع ابن عائشة بعروة بن أذينة إذ طلب إليه أن ينظم له قطعة من الهج فقال:

سَلِمَى أَرْمَعَتْ بَيْنَنَا فَأَيَّنَ تَقُولُهَا أَيَّنَا
وَقَدْ قَالَتْ لَنَا رَاقٍ لَهَا زَهْرٌ تَلَاقِينَا
تَعَالَيْنَ فَقَدْ طَابَ لَنَا الْعَيْشُ تَعَالَيْنَا (4)

-
- (1) الاصفهاني : الاغاني ج 14 ص: 16
(2) ابن رشيق: العمدة ج 2 - ص: 241
(3) الاصفهاني: المصدر السابق ج 6 ص: 36
(4) المصدر نفسه - ج 6 ، ص: 65

بداية الشعر عند الجاهليين:

يعتقد الجاحظ أن " الشعر حديث الميلاد ، صغير السن ، أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر والمهلهل بن ربيعة " (1).

يتفق أحمد أمين مع الجاحظ في أن الشعر عند العرب حديث النشأة ، " وأن الذي وصل إلينا عن الجاهلية لم يعد تاريخ أقدمه مائة وخمسين سنة قبل البعثة " (2).

إن الشعر الجاهلي قديم النشأة ، وأن بدايته أبعد بكثير مما وهم الجاحظ وأحمد أمين ، بل إنه يمتد بجذوره في التاريخ وأنه ظهر قبل مجيء امرئ القيس والمهلهل بزمن كثير.

ويعترف بعض شعراء الجاهلية بأنهم لم يكونوا السابقين إلى نظم الشعر بل سبقهم إلى ذلك نفر من الناس مجهولي الزمن. فهذا زهير بن أبي سلمى يشهد أنه لم يأت بجديد بل يكرر ما جاءه السابقون ، فيقول :

مَا أَرَاتَا نَقُولَ إِلَّا مَعَارًا أَوْ مُعَادًا مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورًا (3)

ويشهد امرؤ القيس بأن شخصا سبقه إلى الوقوف على الأطلال والبكاء على الديار بقوله :

1 (الجاحظ: الحيوان- مطبعة الحلبي- د. ط القاهرة 1364 هـ - م- ص: 741

2) أحمد أمين: فجر الاسلام - دار الكتاب العربي- ط 11 بيروت 1975 ص: 58

3) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي- ص: 23

عَوَجَا عَلَى الظَّلَلِ الْمُحِيلِ لَا نَنْسَا نبكي الديار كما بكى ابن حذام (1)

وابن حذام هذا شاعر مجهول ، لانكاد نعرف عنه شيئاً ، بل نجهل حتى الفترة التي عاش فيها ، ونظن أنه لم ينظم في الوقوف على الأطلال فقط بل نظم في أغراض شعرية أخرى ، وقد ضاع شعره كله كما ضاع شعر من سبقه من الشعراء ...

إن الشعر لم يولد على يد شاعر ما أو في زمن ما ، بل هو قديم لارتباطه بالوجدان والعاطفة ، وقد امتزج شعور العربي " بالطبيعة في حاجة ماسة الى الحداء والغناء وهو على ظهر ناقته أو فرسه ، منفرداً أو مصاحباً ، في جميع حالاته الانفعالية من سرور وغضب وطرب ورهب ، ليكرمن ذلك الحداء والغناء صدى لعاطفته الجياشة التي تثار أمام المنظر الجميل والموقف المخيف على حد سواء ... " (2)

إن ما وصلنا من الشعر الجاهلي ما هو الاجزاء يسير مما نظمه الشعراء العرب الجاهليون لأنه يمثل المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي . هذه المرحلة هي " فترة نضج الشعر واكتمال معالمه ووضوح صوره وهي الفترة التي وصلتنا أخبارها بصورة أو بأخرى ، ونستطيع من خلالها أن نستشف حقائق ووقائع تصور لنا أصحابها ونمط الحياة فيها " (3).

(1) امرؤ القيس: الديوان ص: 250

(2-3) د. زكريا صيام: دراسة في الشعر الجاهلي ص: 24

إن الشعر الجاهلي الذي وصلنا ناضجا مرّ بفترات متعددة؛ فكان في بدايته مقاطع مسجوعة متساوية ، ثم تطور بمرور الزمن فأصبح أبياتا شعرية موزونة سرعان ما نضجت فكانت المقطوعات القصيرة التي نمت حتى أصبحت قصيدا .

يعتقد جمهور الباحثين أن كلام العرب كان في أول أمره بسيطا خاليا من كل تفنن في أسلوبه ، ثم تطور بالتدريج فأصبح سجعا . والسجع " هو الكلام المقفى ، أو موالاة الكلام على روى واحد ، مصادفة أو قصدا ... " (1)

والنثر المسجوع هو " أول مظهر من مظاهر البداية الشعرية وكان يدور كثيرا على ألسنة الكهان والعزّافين ، لأنه قائم على نوع من التقفية الجزئية أي على عنصر الموسيقى الصوتية التي تكسب المعنى بهاء وقبولا " (2) . وقد أُشِرَ عن الكهان أنهم كانوا يستخدمون السجع لحاجتهم إليه في فتنة السامعين ومناجاة الآلهة ، وكانوا بذلك أول من واكب البداية الشعرية

ونحن لا نشك في أن السجع كان النّواة الأولى التي انطلق منها الشعر العربي ، لأن " الكلام المسجوع أسرع للحفظ من غيره إذ أن التقفية تترك أثرا عاليا في ذهن السامع " (3) .

(1) محمود فاخوري: موسيقى الشعر - ص: 163

(2) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي ص: 77

(3) المرجع نفسه - ص: 78

يعتبر الحداء من أبسط حالات الغناء ، بل هو غناء شعبي عام عرفه العرب في جاهليتهم ، وقد اتخذه الجاهلي وسيلة يفني به إبله في مسيره ورحيله .

اختلف النقاد - قدماء وحديثون - في الأسباب التي أدت الى ظهور الحداء عند العرب ، وسأورد بعض آراء هؤلاء في هذا الصدد . يعتقد ابن رشيق أن العرب احتاجوا الى الغناء - ويقصد به الحداء - " بمكارم أخلاقهم ، وطيب أعراقهم ، وذكر أيامهم الصالحة ، وأوطانهم النازحة ، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين للكلام ، فلما تم لهم ذلك سمو الكلام الموزون شعرا لأنهم شعروا به أي فطنوا " (1) ولكننا نتساءل لماذا توهم العرب هذه الأوزان ولم يتوهموا غيرها ؟

إن ابن رشيق قد جانبه الصواب - في رأيه هذا - إذ أقر أن للعرب علم مسبق بالأعاريض ومعرفة أكيدة بالأوزان ، وهذا غير صحيح لأن الشعر موهبة لا يحتاج صاحبها الى معرفة الأوزان والقوافي بل يقول الشعر عن فطرة وسليقة .

ويرى ناقد آخر " أن نشأة الألحان من وزن وقافية عند العرب متأثرة بالفرس لما كان من اختلاط بين الأمتين عرفها التاريخ " (2) إن فكرة تأثر العرب في ألحانهم بالفرس فكرة خاطئة ولا قيمة لها ما دام الشعر الفارسي القديم مجهولا لدى الفرس أنفسهم حين

(1) ابن رشيق: العمدة ج 1 ص: 5

(2) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي ص: 80

خالطو العرب، بل إن أغلب الدارسين يجمعون على أن الشعـر
الفارسي الحديث حين نشأ في القرن الثالث الهجري استمد بعض
الأوزان العربية .

ويعتقد مصطفى صادق الرافعي " أن الوزن نفسه مرّ في
العرب على أدوار ، فكانوا يحدون الإبل من أقدم أزمانهم بـكلام
وأصوات تشبه التوقيع ، لأنه من المعلوم بالضرورة أنه لا ينفـس من
التعب ولا يبعث على النشاط غير الأصوات الموقعة على وزن ما " (1).

إن ما جاء به الرافعي هو الرأي السديد، لأنه أقرب - بالقياس
إلى الرأيين السابقين - من منطق الحياة ، وأنه مسير لواقع الأمور .

إن الألحان التي عرفها العرب في جاهليتهم مستمدة من
البيئة العربية في الجاهلية لأنها تتناسب ووقع خطوات الإبل التي
هي وسيلة سفر تنقلهم من مكان لآخر، كما أن تلك الألحان تناسب
وقع خطوات الخيول وهي تطارد الوحوش الضارية ، وتركض لتلحق
بفريستها أثناء الصيد .

يعتقد أغلب الباحثين أن الحداء ارتبط بوزن الرجز لأن
تفعيلاته تلائم النغمات التي كانت تصدر من العربي الجاهلي
وهو يحدو ناقته . غير أن شوقي ضيف يرى " أن هذا الوزن لم يكن
خاصا بالحداء، بل كان يستخدم أيضا في السقي من الآبار، كما كان
يستخدم في الحماسة والحروب ... " (2)

(1) مصطفى صادق الرافعي : تاريخ آداب العرب - ج 3 - ص 24

(2) د . شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي - ص : 52

ولعل الرجز أقدم أوزان الشعر لأنه بسيط في شكله وقريب من السجع ، بل يعتبر " جسرا بين السجع والشعر المنظوم على أوزان الأبحر الأخرى. وهذا الرجز أسهل الأوزان على القريحة وأخفها على الطبع ، وأقربها مأخذا... " (1) .

يرى زكريا صيام أن الذي نبّه العرب إلى الوزن هو صدور أصوات ملحنة اتفاقا، " فربما صاح بعضهم بكلمات قذفها اللسان غضبا وحدة فجاءت كما يجيء قسم بيت ، ثم خرجت على أثرها كلمات أخرى وكانت أكثر ملاءمة من تلك ، فانتهت بحركة هي حركة القافية ، ثم انتبه الصائح إلى تتابع هذه الحركات ، ووافق ذلك رفيق قلبه ، واهتزاز نفسه ، وتحريك الحمية والإعجاب ، فقفى على البيت بآخر " (2) .

وأورد ابن سلام الجمحي بعض النماذج الشعرية القديمة ، كقول

المستوغر بن ربيعة أبي سعد وقد طال به العمر : (3)

وَأَزْدَدْتُ مِنْ عَدَدِ السِّنِّينَ مِئِينَ	وَلَقَدْ سِئِمْتُ مِنَ الْحَيَاةِ وَطُولِهَا
وَأَزْدَدْتُ مِنْ عَدَدِ الشُّهُورِ سِنِينَ	مِائَةً أَتَتْ مِنْ بَعْدِهَا مِائَتَانِ لِي
يَوْمَ يَكُرُّ وَلَيْلَةً تَحْدُونَا	هَلْ مَا بَقِيَ إِلَّا كَمَا قَدْ قَاتَنَّا

(1) محمود فاخوري: موسيقى الشعر، ص: 164

(2) ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء ص: 12

(3) المصدر نفسه ص: 11

وقال دويد بن زيد بن نهد حين حضره الموت (1)

الْيَوْمَ يَتِي لِدُوَيْدٍ بَيْتُهُ
لَوْ كَانَ لِلدَّهْرِ بَلَى أَهْلِيتهُ
أَوْ كَانَ قُرْبِي وَاحِدًا كَفَيْتُهُ
يَا رَبِّ نَهَبَ صَالِحَ حَوَيْتُهُ
وَرَبِّ غِيْلٍ حَسَنِ لَوْ شِئْتُهُ
وَمِعْصَمٍ مَخْصَبٍ شَيْئْتُهُ

وقال عمر بن سعد بن قيس عيلان (2):

قَالَتْ عَمِيرَةُ مَا لِرَأْسِكَ بَعْدَمَا
نَفَذَ الزَّمَانُ أَتَى بِلَوْنٍ مُنْكَرٍ
أَعْمَرَ إِنْ أَبَاكَ شَمَّيْتُ رَأْسَهُ
كَرُّ اللَّيَالِي وَاخْتِلَافُ الْأَعْصَرِ

إن من يستقريء الشعر الجاهلي في سائر مراحل حياته يجد في أكثره أبياتا ومقطوعات ، وأما القصيدة فلم تعرف إلا في الفترة الأخيرة من العصر الجاهلي ، وقد ظهرت عند الفحول أمثال زهير والنابغة وامريء القيس وغيرهم من أصحاب المعلقة ، ولعل السبب في عدم ظهور القصائد في تلك الفترة يعود الى أن " الشاعر الجاهلي رجل بدائي ، رجل انفعال وتفاعل ، لارجل تفكير يفجر الفكرة ثم يلاحقها محلاً ومفصلاً ، والفكرة تنبت عنده نبتاً يتبع الانفعال والتفاعل ، يتنفسها تنفسات متقطعة ، وهذه الفكرة تخرج الى حيز الوجود وكأنها مستقلة عن سابقاتها ولا حققتها ، ثم تنطلق متجسمة ، مضخمة في موسيقى صوتية ترتاح إليها عصبية الشاعر وميله الى القوة والقعقة . لا يمتد بنظره وعقله الى الأمام أو الوراء ، ولا يتناول شخصيته الى الكمال ، بل تهمه الجزئيات لأن

(1) المصدر السابق ص: 11

(2) المصدر نفسه ص: 11

إحساسه متبدد مقطع الأوصال " (1)

والرجز هو أول الأوزان التي عرفها العرب كما ذكرنا - عليه
نظموا البيتين والثلاثة ، ثم أطالوا فيه النظم الى أن وصلت
الأبيات إلى العشرة أو أكثر.

ومن أمثلة ما عرفه العرب - في المرحلة الأولى من جاهليتهم -
- من المقطعات الحماسية هذه الأبيات الثلاثة لأبي ثمامة : (2)
قلت لمحرز لما التقينا _____
تنكب لا يقترك الزحام
أتسالني السوية وسط زيـد _____
ألا ان السوية أن تضاموا
فجارك عند بيتك لحم ظبي _____
وجاري عند بيتي لا يرام

في هذه الأبيات يقول أبو ثمامة متهمًا من خصمه الذي
خاصمه بسبب جار : لا تقرب الزحام فإني أخشى أن تدوسك قوائم
الخيول كما يداس الأطفال والنساء . ويخاطبه مقررًا ومتوعدا : أتطلب
إنصافك وأنت في حمى قبيلتك ، معزز بين عشيرك . ثم يهجو قوم
خصمه فيصفهم بسوء الوفاء وقلة المحافظة على حقوق الجار ،
فهو عندهم ظبي لا بد من اصطیاده للتمتع بلحمه ، أما أبو ثمامة
فلا يطمع في جاره ما دام هذا الجار معززا بقرب _____
وقد ضاع شعر هذه المرحلة للأسباب التالية :

(1) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي - ص: 84
(2) أبو تمام / ديوان الحماسة - شرح وتحقيق أحمد أمين القاهرة 1916 -
580 / 2

1- إن العربي الذي عاش في تلك الفترة كان يجهل الكتابة والقراءة، لأن البيئة فرضت عليه أن يهتم برعي إبله نهارة وحراستها خوفا من الغزو ليلا. وإذا جهل العربي القراءة والكتابة فإنه لا يمكنه أن يحفظ ما نظم من أشعار في تلك المرحلة.

2- إن شعر تلك الفترة لم ينتشر بين الناس كثيرا لذا لم يحفظوه ولم يروه السلف إلى الخلف، ولعل سر ذلك أن تلك الأبيات والمقطعات لم تكن تعبر إلا عن مشاعر الشاعر وعواطفه، ولم يكن ناظم تلك الأبيات، يهتم بالتعبير عن آمال قبيلته وآمالها.

3- إن الشعر سهل حفظه ويتداوله الناس فيما بينهم إذا كانت معانيه واضحة بعيدة عن التعقيد، ولكن الكهان في أسجاعهم كانوا يميلون إلى التعقيد لأنهم اتخذوا منها وسيلة تعمية وآثروا عدم انتشار ما نظموه، وقصدوا عدم حفظه من قبل الآخرين فضاع معظمه.

إن هذه الأسباب مجتمعة جعلت شعر هذه المرحلة يضيع وقد تنبه علماءنا القدامى إلى هذا الأمر، حيث قال أبو عمرو ابن العلاء: "ما انتهى اليكم مما قالت العرب إلا أقله ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير" (1).

(1) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء - ص: 10

إن الشعر العربي في مراحلہ الأولى - وإن لم یثبت أمام عوادی الزمن - وضع المعالم التي یمكن لكل من أراد أن یمارس هذا الفن الاهتداء بها للوصول الى الهدف الذي ینشده .

تعتبر المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلی عصر النهضة الشعرية ، وهي لا تتجاوز القرنین السابقین لعصر الإسلام ، وقد بدأ الشعراء في هذه المرحلة نظم القصائد بعد أن اقتصرُوا في المرحلة السابقة على نظم الأبيات والمقطعات . واشتملت هذه القصائد عدة أغراض واستغرقت عشرات بل ومئات الأبيات أحياناً ، وسارت ضمن وزن واحد وقافية واحدة وتقيدت بعمود الشعر .

یتلخص عمود الشعر في سبعة مبادئ هي :

- 1- شرف المعنى وصحته .
- 2- جزالة اللفظ واستقامته .
- 3- الاصابة في الوصف .
- 4- المقاربة في التشبيه .
- 5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن .
- 6- مناسبة المستعار منه للمستعار له .
- 7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما (1) .

(1) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام - نقلاً عن أدونيس: مقدمة للشعر العربي - دار العودة ط3 بيروت 1979 - ص: 44

ان القصيدة العمودية هي الشكل الشعري الذي عرفه العرب حتى ظهور الموشحات ببلاد الاندلس ثم ظهور شعر التفعيلة في الربع الثاني من القرن العشرين .

لكل القصيدة العمودية لم تمت ولم تندثر رغم ظهور الموشحنيات وشعر التفعيلة ، بل استمرت بجانب هذين الشكلين .

موسيقى الشعر في القصيدة العمودية

إن البحث في موسيقى الشعر يدفعنا إلى الحديث عن مفهوم الصورة الموسيقية ، وعلاقة البحور الشعرية بالحالات النفسية أو العاطفية للشعراء

ان الصورة الموسيقية في الشعر هي : " البناء الموسيقي تكوين من الإيقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر التي تتجاوب مع النفوس متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصري التركيب والتكرار " (1)

ويمكن أن نميز في القصيدة الشعرية بين نوعين من الصور الموسيقية .

النوع الأول : موسيقى تركيبية ، " وهي موسيقى الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة ، وهي موسيقى تشكيلية مجردة تعتمد على التناسق الصوتي للكلمات... " (2)

(1) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها

الابداعية - دار النهضة العربية للطباعة والنشر - ط3 بيروت 1984 ص: 159

(2) المرجع نفسه - ص: 160

والنوع الثاني: " موسيقى تعبيرية ، ناتجة عن كيفية التعبير
ومرتبطة بالاتفعالات السائدة " (1).

والبيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العمودية ، وتتمثل
" الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في بحوره وقوافيه التي
وصلت إلينا ناضجة ... " (2)

وقد تمسك شعراؤنا القدماء بالمحافظة على وحدة الإيقاع
والوزن فالتزموها في أبيات القصيدة كلها ، ويلاحظ عليهم أيضا
أنهم التزموا رويًا واحدًا في جميع أبيات قصائدهم ، بل راح بعضهم
يتخذ من المحسنات البديعية لونا من التقسيم الإيقاعي في داخل
البيت نفسه ، كقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

حَمَلْتُ الْوَيْهَ ، هَمَّاطُ أَوْدِيَةٍ شَهِادُ أَنْدِيَةٍ ، لِلْجَيْشِ جَرَّارِ
تَحَارُّرَ رَأْيِهِ ، مَلْجَأُ طَائِعِيَةٍ فَكَانَ عَائِيَةٍ ، لِلْعَظَمِ جَبَّارِ (3)

ولم يكتفوا بالتمزام حرف الروي، بل قفى بعضهم أبيات القصيدة
كلها بأكثر من حرف، ويعتبر أبو العلاء المعري رائدا في هذا المجال
إذ نظم ديوانا جرى فيه على هذا الالتزام وسماه " اللزوميات " ومن
أمثلة ذلك قوله :

(1) المرجع السابق ، ص: 160

(2) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث- ص: 461

(3) الخنساء الديوان- دار بيروت للطباعة والنشر- د- ط بيروت 1406هـ / 1986م-
ص: 49

إن المساواة في وحدات الوزن والإيقاع تدعو إلى السأم والملل لو كانت تامة كل التمام ، أو "توالت الألفاظ متساوية تمام المساواة في صفاتها من حروف مدّ ولين وغيرها ، لأنّ النغمات تبدو، اذن رتيبة يملها السمع. ثم إن الموسيقى في البيت ليست إلا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت ، على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها ، ولا يتلاءم مع هذا التغير أن تكون هذه المساواة في النغم تامة رتيبة " (1)

إن هذه المساواة المملة قليلة في شعرنا القديم نفسه، لأننا نجد تنوعا في الموسيقى وفي معاني الإيحاء الموسيقي، ويعود ذلك - في نظر عز الدين اسماعيل- (2) إلى ثلاثة أسباب، هي:

1- اختلاف التفعيلات: ذلك أن التفعيلات التي تتكون منها الأوزان في الشعر العربي لا تظل هي هي جميع الأبيات المنظومة على بحر من البحور. فالشاعر حرّ في أن يتصرف فيها ، فينقص منها حرفا أو حرفين أو يسكن متحركها على نحو ما هو في علم العروض بالزحافات والعلل . فمثلا " مُتَفَاعِلُنْ " في بحر الكامل قد تسكن تاؤها في حشو البيت فتصير " مُتَفَاعِلُنْ " ، كما يمكن تسكين لامها مع حذف النون فتصبح " مُتَفَاعِلْ " ، أو يحذف منها في آخر البيت مقطع " عِلُنْ " فتصير " مُتَفَا " وتقلب إلى " فَعِلُنْ " ونذكر هنا كمثال قول أحمد شوقي :

(1) د. محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث- ص: 463

(2) المرجع السابق ص: 464-465-466-467

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

عَلَّامِي فَإِنَّ بَيْضَ الْأَمَانِي . فَنَيْتُ ، وَالظَّلَامَ لَيْسَ بِقَارِي (2)

(2) د. عز الدين اسماعيل: النقد الادبي الحديث - ص: 465

وإذا استقرأنا القصيدة العمودية - قديمها وحديثها - ألغينا ما ذهب إليه الخليل بن أحمد، لأن "الشاعر هو الذي يعطي الوزن المعين نغمته الحزينة أو الراقصة، وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة" (1). والشاعر العربي - في نظرنا - كان يعبر عن عواطف متعدد ومتباينة في قصائد عديدة مستخدماً في ذلك بحراً واحداً دون أن يحدث خللاً في تعبيره نتيجة استخدامه بحراً لا يصلح للتعبير عن العواطف التي تملكه كما تدعي وجهة نظر الخليل بن أحمد.

إن الصورة الموسيقية في القصيدة العمودية "صورة تركيبية تتساوى فيها الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقاة دائماً عند قافية توثق وحدة النغم" (2).

وقد اجتهد العديد من الباحثين المعاصرين في هذه الظاهرة منهم عز الدين اسماعيل الذي يرجع سبب ذلك إلى طبيعة اللغة العربية ذاتها، فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع أي على الحركات والسكنات، دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض" (3).

(1) د. عبدالعزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل - ص: 115

(2) د. السعيد المرقى: لغة الشعر العربي الحديث - ص: 166

(3) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية - دار العودة - ط3 بيروت عام 1981، ص: 52

وينطبق ذلك أيضا على قول شوقي في مطلع سينيته الأندلسية:

اِخْتَلَفَ النَّهَارُ وَاللَّيْلُ يَنْسِي
أَذْكُرًا إِلَى الصَّبَا وَأَيَّامَ أَنْسِي
وَصِفًا لِي مَلَاوَةً مِنْ شَبَابٍ
صَوَّرَتْ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَنْسِي
عَصَفَتْ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ ، وَمَرَّتْ
سِنَّةٌ حُلُوءَةٌ ، وَلَدَّةٌ خَلِيسٌ (1)

فشوقي يصور في البيت الأول وصدر البيت الثاني معنى قريبا من معنى بيت المعري السابق لذا أكثر فيهما من استخدام حروف المد، ولكنه أكثر من استخدام حروف الصغير وتحاشى حروف المد في عجز البيت الثاني ثم البيت الثالث، لأنه يصف فترة مرحلة انقضت بسرعة كأنها سنة نائم.

3- الانشاد (فن الإلقاء) : والمقصود به قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى وعلى نحو ما هو معروف في فن " الإلقاء " .

إن إنشاد الشعر يتطلب علو الصوت في كلمات وانخفاضه في أخرى ، والضغط على بعض المقاطع والكلمات في ثنايا البيت، وطول الصوت في كلمات وقصره في أخرى و" كل ذلك يعتمد على فهم معاني الأبيات وصلتها بنفس صاحبها، وقدرته على تصوير انفعاله فيها ، ونقل التجربة كاملة إلى المستمعين ، وفي هذه الحالة يكون النغم والوزن والتطريب والرنين من العناصر الرئيسية والصفات الأصلية التي تزدان بها لغتنا العربية " (2) .

(1) احمد شوقي : الشوقيات ج 2 ص: 44

(2) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي ص: 172

وبيان ذلك أن قياسنا في العروض لمقاطع الصوت قياس كمي،
على حين هناك مقاييس "كيفية" لها تأثير كبير في كميات حروف
الكلمات وموسيقاها، منها نبرة الصوت، قوة وضعفا، ودرجة الصوت
علاوا وانخفاضا ودوام الصوت قوة وضعفا، ثم نسبة ورود الصوت،
كثرة وقلّة وأثره الإيحائي.

وإذا أخذت قول ابن الرومي في وصف "وحيد المغنية" وامتداد

صوتها :

مَدَّ فِي شَأْوِ صَوْتِهَا نَفْسٌ كَـاَفٍ كَأَنْفَاسٍ عَاشِقِيهَا مَدِيدٌ (1)

نلاحظ " أن حرفي المد: الألف والياء يترددان كثيرا في هذا
البيت، وكأنهما يوحيان بارتفاع صوت تلك المغنية وامتداده طويلا،
حتى تصبح الحاجة ماسة الى أن تمد صوتك بذينك الحرفين وأنت
تقرأ البيت ، دون أن يؤثر ذلك في وزن البيت أو يسيء الى موسيقاه
بل يزيد ذلك كله جمالا وبهاء وحسن تعبير. " (2)

وتنوع الصوت يتجلى بحسب موقع الكلمة ، وبحسب الأمر
والنهي ، والإثبات والنفي ، والنداء والتعجب والاستفهام ، والدعاء
وما إليها ، أنشد هذه الأبيات من قصيدة المتنبي في هجاء كافور
الإخشيدي :

(1) احمد خالذ ابن الرومي- الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع
د. ط، تونس، الجزائر يناير 1977 ص: 96

(2) محمود فاخوري المرجع السابق، ص: 172

عَيْدٌ بِأَهْلِيَّةٍ حَالٍ عُدَّتْ يَأْيِيْدُ ؟
 أَمَّا الْأَحْبَةُ فَالْبَيْدَاءُ دُونَهُدْ ———
 لَمْ يَتْرِكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَبِيْدِي
 يَا سَاقِيِي ، أَحْمَرٌ فِي كُوُوُسِكُمْ ——— ؟
 أَصْحَرَةٌ أَنَا ؟ مَالِي لَا تُحَرِّكُرِي ———
 إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيِيَّةً
 مَاذَا لَقِيْتُ مِنَ الدُّنْيَا ؟ وَأَعْجَبِيهِ
 يَمَّا مَضَى ؟ أَمْ لِأَمْرِ فِيكَ تَجْدِيْدُ ؟
 قَلَيْتَ دُونَكَ بِيْدَا ، دُونَهَا بِيْدُ
 شَيْئًا تَشِيْمُهُ عَيْنٌ وَلَا حِيْدُ
 أَمْ فِي كُوُوُسِكُمْ هَمْ وَتَشْهِيْدُ
 هَذِي الْمُدَامُ ، وَلَا هَذِي الْأَعَارِيْدُ
 وَجَدْتُهَا وَحَبِيْبُ النَّفْسِ مَفْقُوْدُ
 أَنِّي يَمَّا أَنَا بِأَكْ مِنْهُ مَحْمُوْدُ (1)

تجد أن تقسيم الجمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه ،
 وموسيقى الشعر لا تخرج عن معناه ، بل هي وثيقة الصلة بمعناه ،
 وتنوع موسيقى الإنشاد، ناتج عن اختلاف المعنى ، ووجود التفعيلة
 المستقلة رهين بالبيت في معناه وموقعه من أقرانه ...

إن الأمر في موسيقى الشعر لا يقف عند هذه العناصر، بل
 يتعداها إلى أمرين آخرين لهما صلة قوية بموسيقى القصيدة وزنا
 وإيقاعا ، هما :

1- الربط بين موضوع القصيدة والبحر الذي نظمت عليه ، وقد تحدثنا عنه
 في موضع سابق من هذا الفصل وأثبتنا خطأ هذه النظرية ، ونضيف
 قائلين : إن الشعراء العرب القدماء كانوا يرشون ويمدحون ويفاخرون
 ويتغزلون في معظم البحور، فالمعلقات - وهي قمة مانظمه الشعراء
 الجاهليون - رغم اتفاقها في الموضع إلا أنها نظمت على بحور عديدة
 هي : الطويل ، والبسيط، والخفيف ، والوافر ، والكامل ...

(1) المتنبي: الديوان : شرح فريدريخ ديبريصي - اوفست دار المثنى - د - ط
 بغداد، د. ت ص: 691

2- ربط كلمة القافية ولا سيما الروي بموسيقا القصيدة أو البيت: فالقافية في الشعر العربي ركن أساسي من أركان موسيقى البيت ، وهي ذات سلطان على الشاعر العربي وبدونها لا يمكن للبيت أن يكسب الرنة الموسيقية التي يريدها الشاعر. و " القافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى إذ أن بعض اللغات، يخلو من القافية ، أي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية أي بيت آخر، فلكل بيت قافية مستقلة ، كما في اليونانية ، في هو ميروس مثلاً ، وفي الفرنسية والإنجليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده، وهي القافية المتعانقة RIME EMBRASSE أو مع التالي لما بعده وهي القافية المتقاطعة RIME ÉROISE " (1) على حين تتكرر القافية في الشعر العربي القديم في نهاية كل بيت من القصيدة ... وللقافية والروي قيمة موسيقية في مقطع البيت، ووحدة النغم إنما تنشأ من تكرار الروي في نهاية كل بيت من القصيدة العمودية و" كلمات القافية - في الشعر الجيد- ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجرب من أجل القافية ، بل تكون هذه المجربة من أجله ، ولا ينبغي أن يُؤْتَى بها لتتمة البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ... " (2)

وقد ذكر النقاد القدامى عيوباً كثيرة للقافية ، تجعلها قبيحة في الأسماع ، منها مثلاً التخنث وهو أن يخنث الشاعر في قوافيه كقول ابن قيس الرقيات: (3)

(1) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ص: 468

(2) المرجع نفسه ، ص: 469

(3) د. عمرفروخ: تاريخ الأدب العربي - دار العلم للملايين - ط4 بيروت - نيسان (ابريل) 1981 ج1 ص: 452-453

5- ومتروك ، وهو ما كان كلاً على السمع والطبع ، كقول المتنبي:
فَقَلَّقْتُ رِبَاهِمَ الَّذِي قَلَّقَ الْحَشَا
قَلَّاقِلَ عَيْسٍ، كُلُّهُنَّ قَلَّاقِلٌ (1)

وقد شهد تاريخ الشعر العربي حركات ثورية كثيرة ومتعاقبة،
إذ هلّ ذوو النزعات التجديدية النظم على وتيرة واحدة ، " وراوا أن
حصر الأوزان في عدد محدود يضيق عليهم مجالات القول ، بل يسد
عليهم منافذه ، فراحوا يحدثون أوزاناً آخر جديدة لا عهد للشعر
العربي بها ولا بمثلها " (2).

وقد أحدثت حركات التجديد التي ظهرت منذ فترة بعييدة
وجمل لواءها أبو نواس ويشار آثارا عميقة في موسيقى القصيدة العمودية،
غير أن تجديد هؤلاء لم يقصر إلا على الأوزان تارة والقوافي تارة
أخرى .

وقد أشار أبو تمام في العصر العباسي معركة البديع. ويعتبر
البديع ثورة على موسيقى الشعر المألوفة ، إذ حاول خلق تنوع
موسيقى داخلي إلى جانب الموسيقى الخارجية الناشئة عن الوزن
والقافية. " فأصبحت القصيدة تخضع لنوع من التقطيعات الصوتية
الداخلية في الأبيات ، كما كثرت القافية الداخلية التي تسبق
القافية الخارجية مباشرة ابتغاء أن يتردد في البيت إيقاعان
متحدان أو أكثر " (3)

(1) قلقل: حرك - القلاقل : الخفاف

(2) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي - ص: 185

(3) د. شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده ص: 38

(1) انظر : محمود فاخوري : موسيقى الشعر العربي ص: 187-194

من الدوائر السابقة استخرج المولدون ستة أبحر ، هي :
المستطيل ، والممتد ، والمتوفر ، والممتد ، والمنسرد ، والمطرود .

1- البحر المستطيل ، ووزنه :

مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ
مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ

ومثاله قول الشاعر :

لَقَدْ هَاجَ اشْتِياقي غَرِيرَ الطَّرْفِ أَحْوَرُ
أَيَّيرَ الصَّدْعِ مِنْهُ عَلَى مِسْكِ وَعَنْبَرُ

2- البحر الممتد : ووزنه

فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثاله قول أحد المولدين :

صَادَ قَلْبِي غَزَالُ أَحْوَرٍ ذُو دَلَالٍ
كَلَّمَا رَزَدْتُ حَبًّا زَادَ مِنْي نُفُورًا

3- البحر المتوفر ، ووزنه :

فَاعِلَاتُكَ فَاعِلَاتُكَ فَاعِلَاتُكَ فَاعِلَاتُكَ
فَاعِلَاتُكَ فَاعِلَاتُكَ فَاعِلَاتُكَ فَاعِلَاتُكَ

ومثاله ، قول بعض المولدين :

مَا وَقُوفُكَ بِالرَّكَابِ فِي الطَّلَـلِ؟
مَا أَصَابَكَ ، يَا فَوَائِدِي ، بَعْدَهُمْ؟
مَا سَوَّالُكَ عَنْ حَبِيبِكَ ؟ قَدْ رَحَلَ
أَيِّنَ صَبْرِكَ ، يَا فَوَائِدِي ، مَا فَعَلَ

4- البحر الممتد ، ووزنه :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعٍ لُنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعٍ لُنْ

ومثاله قول الشاعر :

مَا لِسَلَمَى ، فِيهِ الْبَرَايَا مِنْ مُشْيِهِ
لَا ، وَلَا الْبَدْرُ الْمُنِيرُ الْمُسْتَكْمِلُ

5- البحر المنسرد ، ووزنه

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَاعِلَاتُنْ
مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثاله قول أحدهم :

لَقَدْ نَادَيْتُ أَقْوَامًا حِينَ جَاءُوا
وَمَا بِالسَّمْعِ مِنْ وَقْرِ لَوْ أَجَابُوا

6- البحر المظرد، ووزنه :

فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ
فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

ومثاله قول الشاعر :

مَا عَلَى مُسْتَهَامٍ رِيحَ الصَّالِدِ
فَاشْتَكَى ، ثُمَّ أَبْكَانِي مِنَ الْوَجْدِ؟

ب - الفنون الشعرية المحدثه ، وهي سبعة خرج فيها أصحابها عن

البحر الخليلية ، ويمكن تصنيفها إلى ثلاثة أقسام :

1- فنون معربة تُرَاعِي فيها قوانين اللغة ، وهي: الموشح والدوبيت
والسلسلة

2- فنون ملحونة يراعى فيها الوزن : الزجل ، والكان كان ، والقوما

3- فن يحتمل الإعراب واللحن ، هو : المَوَالِيَا

تلكم هي الفنون الشعرية المحدثه التي جاء بها المحدثون

وحاولوا من خلالها عدم الالتزام ببحر الخليل ، وسأحاول التعريف بها
قليلاً :

1- الموشح : وهو أشهر هذه الفنون ، ظهر في الأندلس منذ أواخر

القرن الثالث الهجري ، ثم انتقل الى بلاد المشرق والمغرب ، وقد

أفضت في الحديث عنه في الفصل الموالي ...

2- الدوبيت : وهو فن اقتبسه العرب من الفرس ، وسمي كذلك لأنهم

لم يكونوا ينظمون منه أكثر من بيتين ، وقد اشتهر به عمر الخيام

في رباعياته الخالدة .

ولم يعرف من الدوبييت إلا وزن واحد مشهور هو :

فَعْلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعْلُونْ فَعْلُنْ
فَعْلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعْلُونْ فَعْلُنْ

ومثاله قول أحدهم :

يَا مَنْ يَسْتَانِ رُمَحِهِ قَدْ طَعَنَّا
إِرْحَمْ دِفْعًا فِي سِنِّهِ قَدْ طَعَنَّا
وَالصَّارِمِ مِنْ لِحَاطِهِ قَطَعْنَا
مِنْ حُبِّكَ لَا يُصِيبُهُ قَطُّ عَنَّا

3- السلسلة : وهو فن مجهول النشأة وكثيرا ما يلتبس بالدوبييت، ووزنه

فَعْلُنْ فَعْلَانْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلَاتُنْ
فَعْلُنْ فَعْلَانْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلَاتُنْ

وقد تحذف السين من " مُسْتَفْعِلُنْ " فتصبح " مُتَفْعِلُنْ " ، وتحول

" فَعْلَاتُنْ " في العروض والضرب إلى فَعْلَاتَانْ ، ومثاله

السَّحَرُ يَعِينِيكَ مَا تَحَرَكَ أَوْ جَالَ
يَا قَامَةً غُصْنٍ نَشَا بِرَوْضَةٍ إِحْسَانٍ
إِلَّا وَرَهْمَانِي مِنَ الْعَرَامِ يَا وَحَالٍ
أَقْيَانُ هَفَّتْ نَسْمَةُ الدَّلَالِ بِهِ مَالٍ

4- الزجل : وهو فن ماحون نشأ في الأندلس، وقد اتبع في—

ناظموه النغم غالبا ، وورد على أوزان مختلفة ، أهمها : (مُسْتَفْعِلُنْ

فَعْلُنْ فَعْلُنْ) أربع مرات ، ومن أمثله قول الشاعر :

مِنَ الْكَرْكُ جَانَا النَّاصِرُ
وَرَكْبَتِكَ يَا شَيْخُ هَنَاطُ شُ
وَجَبَّ مَعُو أُسْدَ الْغَابَةِ
مَا كَانَتْ إِلَّا كَذَابُ هُ

5- الكان كان : وقد اخترعه البغداديون وسمي كذلك لأنهم لم

ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات ، وله وزن واحد مشهور مركب

من أربعة أشطر في بيتين يتكرر وزنهما في القصيدة الواحدة

هكذا .

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلَاتُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَاتُنْ

ومثاله قول أحدهم :

قَمُّ يَا مُقَصِّرٌ تَضَرَّعَ قَبْلَ أَنْ يَقُولُوا إِنْ كَانَ وَكَانَ
لِلْبَرِّ تَجَرِّي الْجَوَارِي فِي الْبَحْرِ ذَا الْأَعْلَامِ

6- القوما : وهو فن من اختراع البغداديين ، وقد تغنى به الناس في سحور رمضان ، ووزنه المشهور هو : (مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلَانْ) مرتين ، ومن أمثله قول ابن أبي نقطة وهو يخبر الخليفة الناصر لدين الله بوفاة والده .

يَا سَيِّدَ السَّادَاتِ لَكَ بِالْكَرَمِ عَادَاتِ
أَنَا أَبْنُ أَبُو نُقْطَةَ تَعِيشُ أَبُويَا مَسَاتِ

7- المَوَالِيَا : وهو فن يحتمل الإعراب واللحن ، نشأ عند أهل واسط . في العصر العباسي ، إذ تغنى به غلمانهم على سقي المياه وفي رؤوس النخل ، وكانوا يقولون في آخر كل صوت : " يا مواليا " إشارة الى ساداتهم ، ثم انتشر هذا الفن في بغداد حتى عرف به أهله .

ويتألف وزنه غالبا من بيتين مقفيين ، تنتهي أشطرهما الأربعة بروي واحد ، وأعاريضه وأضربه متشابهة ، وهي (فَاعْلُنْ) و (فِعْلُنْ) و (فِعْلَانْ) ، وغالبا ما تسكن فيه أواخر الكلمات ومن أمثله .
أَنْتُمْ أَسَاسُ بَلَائِي فِي الْهَوَى أَنْتُمْ أَذَبْتُمْ الْجِسْمَ مِنْ بَعْدِ النَّوَى أَنْتُمْ
مَالِي طَبِيبٌ يَدَاوِينِي سِوَى أَنْتُمْ بِاللَّهِ ، هَذَا الْجَفَا مِمَّنْ تَعَلَّمْتُمْ؟

تلك هي ألوان التجديد في موسيقى الشعر التي أنتجتها الحضارة العربية الإسلامية في العصر العباسي ، وقد أسهمت في هذا التجريد بلدان كثيرة في : الأندلس ، والمغرب ، والعراق ، ومصر والشام ...

غير أن هذه الألوان التجديدية بقيت عريضة
اللسان والقالب ، تتقلب في دوائر العروض الستة المعروفة
وتستقل أحيانا بأوزان لها أعاريضها وأضربها ، وزحافاتهما
وعللها...

تقوى

وهكذا اتضح لنا- من تتبعنا لنشأة الشعر العمودي وتطوره- كيف، أن النقاد العرب، القدامى اتفقوا حول مفهوم الشعر فقالوا: إنه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى . وفرقوا بين الشعر والنثر معتمدين على العنصر الشكلي الخارجي فقالوا : إن ما يميز الشعر هو الموسيقى والوزن والقافية .

وظهر في الساحة النقدية العربية الحديثة فريقان يخالفان التعريف الذي جاء به القدامى لمفهوم الشعر: فريق يربط بين الانفعال النفسي وما يصدر عن الشاعر من صور ومعان وفريق آخر يرى أن الشعر لا يعتمد على الوزن والموسيقى فقط، بل يتعداهما الى الألفاظ والتراكيب، العذبة والعاطفة الجياشة وكل ذلك في اطار وحدة عضوية متلاحمة ومتماسكة .

كما اتضح لنا أيضا أن الشعر العربي ارتبط في نشأته بالموسيقى والغناء ، وما يثبت صحة ذلك بروز ظاهرتين ، هما :
1- تغني بعض الشعراء بأشعارهم .
2- التماس المغنين من الشعراء أن ينظموا لهم مقطوعات من البحور الصالحة للغناء .

ويستنتج من أحاديث النقاد- قدامى ومحدثون- عن الشعر العربي أمور عديدة ، أهمها :

- 1- ان الشعر موغل في القدم ، وأنه ظهر قبل اشتهاار امرئ القيس والمهلل بزمان طويل .
- 2- انه قبل اكتماله ونضجه مرّ بالمراحل التالية :

أ- مرحلة الاسجاع.

ب - مرحلة البيت، والأبيات.

ج - مرحلة المقطعات الغنائية والحماسية.

د - مرحلة تقصيد القصائد.

3- إن الرجز هو أول البحور التي نظمها الشعراء الجاهليون
ثم صاروا ينظمون قصائدهم على البحور الشعرية الأخرى...

4- إن القصيدة العمودية تبنى على بحر واحد وروي واحد وقافية
موحدة .

5- إن القصيدة العمودية قائمة على موسيقى تركيبية تدفع الى السأم
والممل وقد حاول بعض الشعراء الابتعاد عن هذه الرتابة فراحوا
ينوعون في موسيقى قصائدهم ...

6- إن المولدين من الشعراء أحدثوا ثورة في الشعر العربي وذلك
بنظمهم على بحور مهمة كالمستطيل ، والممتدد، والمتوفر، والممتد
والمنسرد، والمطرّد... وابتكروا فنونا شعرية هي : الموشح، والدوبيت،
والزجل، والسلسلة ، والكان كان ، والقوما ، والمواليا ...

الفصل الثاني

فن التوشيح

تعريف الموشح

الموشح فن من فنون الشعر العربي ظهر أول مظهره بالأندلس " ويختلف عن غيره من ألوان النظم بالتزامه قواعد معينة من حيث التقفية وبخروجه أحيانا على الأغاريض الخليلية وبخلوه أحيانا أخرى من الوزن الشعري واستعماله اللغة الدارجة والعجمة في بعض أجزاءه وبتصاله بالغناء " (1) ويعتبره إحسان عباس حركة تجديدية في الشعر العربي لأنه " ثورة على طبيعة القصيدة " (2) وهو أيضا عودة إلى الغنائية التي واكبت نشأة الشعر العربي في شبه الجزيرة العربية .

وإذا رجعنا إلى المؤلفات التي اهتمت بهذا الفن الجديد نبحث عن تعريف دقيق له ، فاننا لن نعثر إلا على أقوال مختلفة لا تعطينا مفهوما واضحا أو محددا .

يقول —ون عن الموشح: إنه " كلام منظوم على وزن مخصوص " (3) . ويقولون إنه " كلام منظوم على وزن مخصوص بقواف مختلفة " (4) . ويقولون إنه " نظم تكون فيه القوافي اثنتين اثنتين كما هو الحال في الوشاح " (5) .

-
- (1) د. مصطفى عوض الكريم: فن التوشيح - دار الثقافة لبنان ، ط2 بيروت، كانون الاول (ديسمبر) 1974، ص: 17
 - (2) د. احسان عباس: تاريخ الادب الاندلسي - عصر الطوائف والمرابطين - دار الثقافة لبنان ط7 بيروت 1985
 - (3) ابن سناء الملك (هبة الله) : دار الطراز في عمل الموشحات - تحقيق د. جودت الركابي - دمشق 1949م ص: 25
 - (4) صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي: توشيح التوشيح - تحقيق البير حبيب مطلق - دار الثقافة بيروت 1966م - ص: 143
 - (5) آنجل جنثالث بالنشلا (ANGEL GONZALEZ PALENCIA) تاريخ الفكر الأندلسي - ترجمة د. حسين مؤنس ط 1 القاهرة 1955م ص: 143 -

ويقولون هو : " قصيدة نظمت من أجل الغناء " (1).
ويقولون : " وليست الموشحات قبل تلحينها إلا نوعا من الشعر
المسمط " (2).

ويعتبره الإبشيهي فنا قائما بذاته حين يقول : " والفنون
السبعة المذكورة عند الناس هي الشعر القريض والموشح والدوبيت
والزجل والمواليا والكان كان والقوما " (3)
ويؤكد المحبي هذا المعنى بقوله : " وزبدة القول عنها -
ويعني الموشحات - أنها لا ريب خارجة من الشعر لأنه يطلق
على أبيات كل من القصد والرجز وإنما هي داخلية في النظم " (4).
وهي لا تشبه الشعر إلا في كونها نظما معربا ، والموشح " في إعرابه
كالشعر لكنه يخالفه بكثرة أوزانه ، وتارة يوافق أوزان الشعر
وتارة يخالفها " (5).

ولو اكتفينا بهذه التعريفات ، ووقفنا عند مدلولاتها لأخرجنا
كثيرا من الموشحات التي لا تقوم على وزن خاص وتوافق الأوزان الخليلية.
والموشح لا يمكن تسميته قصيدة ، كما لا يمكن اعتبار كل المنظومات
التي وضعت من أجل الغناء موشحات " فكثير من قصائد عمر بن أبي
ربيعة والوليد بن زيد وأبي العتاهية قد وضعت من أجل الغناء " (6).

(1) محمد بن أبي شنب، الجزائري - دائرة المعارف الإسلامية - مادة موشح

(2) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص: 285

(3) الإبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف ، نقلا عن فن التوشيح ، ص: 18

(4-5) محمد أمين المحبي (بن فضل الله) : تاريخ الأثر في أعيان القرن الحادي

عشر - المطبعة الوهبية - القاهرة عام 1284 هـ ج 1 : ص: 108

(6) د. مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح - ص: 17

ونعتقد أن الموشح اسم أطلق على فن مستحدث من فنون الشعر تحرر من " الشكل التقليدي الذي التزمته القصيدة العربية لبنائها العضوي " (1)، وهو " شكل جديد يعتمد تقسيم الهيكل إلى أجزاء يتنوع فيها الوزن وتتعدد القافية " (2) ولعل اسم هذا اللون من النظم مشتق في الأصل من الوشاح. قال المحبي : إنه انما سمي بذلك " لأن خرجاته وأغصانه كالوشاح " (3). والوشاح (بكسر الواو أو ضمها) والإشاح بكسر الهمزة " هو كُرْسَان من لؤلؤ وجوهر منظومان بالتناوب تتوشح به المرأة أو سَيِّـر من جلد مرصع بالجواهر تشده المرأة بين عاتقها وكشحيها، وعلاقة الموشح بوشاح المرأة أقرب من علاقته بسير الجلد، لأن الوشاح يتضمن لؤلؤا وجواهر مصفوفة بالتناوب والموشح مصنوع من اقفال وأدوار بالتناوب " (4).

وترجع اجتهادات الدارسين في تحليل هذا الاسم الى هذا الأصل اللغوي ، فمن قائل : " وأصل الموشح من الوشاح ، وهو عقود من لؤلؤ وجوهر منظومين مُخَالَفٌ بينهما معطوف أحدهما على الآخر تتوشح المرأة به ، والشبه بين الموشحات والوشاح ظاهر في اختلاف الوزن والقافية في الأبيات، وجمعها في كلام واحد " (5).

(1) د. عباس الجراري: موشحات مغربية (دراسة ونصوص). مطبعة دار النشر المغربية

ط1 الدار البيضاء ابريل 1973م ص: 13

(2) المرجع السابق ص: 13

(3) محمد أمين المحبي: تاريخ الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ج 1 ص: 108

(4) محمد سعيد اسبر وبلال جنيدي: شامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها -

دار العودة لبنان ط2 بيروت عام 1985م

(5) أحمد ضيف: بلاغة العزب، في الأندلس - نقلا عن الادب العربي في الأندلس

ومن قائل : " وقد سُخِّيَ هذا الوزن بالموشح لما فيه من ترصيع وتزيين وتناظر وصنعة ، فكانهم شَبَّهوه بوشاح المرأة المرصع باللولؤ والجواهر ————— ر " (1).

ومن قائل : " والذي نراه في أصل هذه اللفظة - الموشح - أنها منقولة عن قولهم : شوب موشح ، وذلك لوشي يكون فيه ، فكان هذه الأساط والأغصان التي يزينونه بها ، هي من الكلام في سبيل الوشي من الشوب ، ثم صارت اللفظة بعد ذلك عَلَمًا " (2).

والموشح اسم مفعول يدل على المنظومة التي وضعت على شكل وشاح . وهو أيضا وصف لبعض القصائد الأنيقة. وقد وصف أبو عبد الله الحجاج البغدادي قصائده بأنها موشحة لما تضمنته من المعاني السامية فقال:

وَهَذِي الْقَصِيدَةُ مِثْلُ الْعَرِّ رُو بِنِ مَوْشَحَةٍ بِالْمَعَانِي الْمَلَح (3)

وسواء سميت الموشحات لتزيينها وتنميتها ، أو لبنائها على شكل الشواح ، فان المعنى - كما يبدو - لا يخلو من الإشارة الى الجمال والصنعة .

(1) جودت الركابي: في الادب الاندلسي ، ص: 293

(2) مصطفى صادق الرافعي : تاريخ آداب العرب ج3 ص: 158

(3) أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر ، نقلا عن الادب العربي في الاندلس ص: 341

أجزاءه :

ان اقدم نص نعثّر فيه على تسمية بعض أجزاء الموشح يرجع لمنتصف القرن السادس، وهو لابن بسام ، إذ يذكر ما أسماه المركز لَدَي حديثه عن محمد بن محمود القبري الضريير حيث قال: " وكان يصنعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز ويصنع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان " (1) ونعتقد أن ما يعنيه بالمركز القفل لأنه يصفه بالعامي والعجمي.

ويشتمل كل موشح على أجزاء بعينها التزمها الوشاحون في صنع موشحاتهم ، وأعطوها مصطلحات عُرِفَتْ بها . وهذه الأجزاء هي المطلع أو المذهب، القفل ، الغصن ، الدور، السوط ، البيت والخرجة.

وقبل توضيح هذه الأجزاء يحسن بنا أن نورد موشحا لابن زهر: (2) نستعين به على شرح تلك المصطلحات.

أَيُّهَا الشَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكِي قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ

وَنَدِيمِ هَمَّتْ فِي غُرَّتِي

وَشَرِبْتُ الرَّاحَ مِنْ رَاخَتِي

كُلَّمَا اسْتَيْقَظَ مِنْ سَكْرَتِي

(1) ابن سام : الذخيرة ق 1 م 2 ص: 1-2

(2) د. مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ص: 8 19-199

جَذَبَ الرَّقَّ إِلَيْهِ وَاتَّكَأَ وَسَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ

مَالِيعَيْنِي عَشِيَّتُ بِالنَّظَرِ

أَنْكَرْتُ بَعْدَكَ مَوءَ الْقَمَرِ

وَإِذَا مَا شِئْتُ فَاسْمَعْ حَبْرِي

عَشِيَّتُ (1) عَيْنَايَ مِنْ طَوْلِ الْبُكَاءِ وَبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَعِي

غُصْنُ بَابٍ مَالٍ مِنْ حَيْثُ اسْتَوَى

بَاتَ مَنْ يَهْوَاهُ مِنْ قَرْطِ الْجَوَى

كُلَّمَا فَكَّرَ فِي الْبَيْنِ بَكَى وَيَحْهَ لَمَّا لَمْ يَقْـ

خَفَقَ الْأَحْشَاءُ مَوْهُونَ الْقَوَى (ب)

لَيْسَ لِي صَبْرٌ وَلَا لِي جَلْدٌ

مَا لِقَوْمِي عَذَلُوا وَاجْتَهَدُوا

أَنْكَرُوا شُكْوَايَ مِمَّا أَجْدُ

مِثْلَ حَالِي حَقَّهَا أَنْ تَشْتَكِي كَمَدُ الْيَأْسِ وَذُلُّ الطَّمَعِ

كَبِدُ حَرِّي وَدَمْعُ يَكْفٍ (ج)

يَعْرِفُ الذَّنْبَ وَلَا يَعْتَرِفُ

أَيُّهَا الْمَعْرُضُ عَمَّا أَصِفُ

قَدْ نَمَّا حُبَّكَ عِنْدِي وَزَكَا لَا تُقَلُّ فِي الْحُبِّ أَنْتِي مَدْعِي (د)

(أ) عَشِيَّتُ : أصل العشا سوء النظر ليلا وهو أيضا ما يحدث للإنسان حين يطيل النظر إلى جسم متوهج كالشمس.

(ب) الوهن : الضعف

(ج) حَرِّي : عطشى ز وكبد عطشى شديدة التلهف - يكف : يصوب ويهطل

(د) زكا : نما وزاد

وفيما يلي الأجزاء التي يشتمل عليها الموشح ، مع التعريف بكل منها على ضوء موشح ابن زهر:

1- **المطلع:** ويسمى أيضا المذهب ، وهو " اصطلاح يطلق على القفل الأول من الموشحة " (1) ، أو " هو المجموعة الأولى من الأقسام - وأقلها اثنان - " (2) ، و" يتكون عادة من شطرين أو أربعة أشطر " (3) ، وهو هنا في موشحة ابن زهر يتألف من قسمين أو شطرين هما:

أَيَّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكِي قَدْ دَعَوْتُكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ

ويلاحظ أن قافيتيه مختلفتان (الكاف والعين) ، وهذا ليس شرطاً فقد تكونان متفقتين ؛ كما هو الحال في المطلع التالي لإحدى موشحات ابن اللبابة :

سَامِرُوا مَنْ أَرْقَا وَارْحَمُوا مَنْ عَشَقَا (4)

2- **القفل :** " وهو الجزء المتكرر في الموشحة والمتفق مع المطلع أو القفل الأول في وزنه وقافيته وعدد أجزائه " (5) . فالقفل الثاني في موشحة ابن زهر ، والذي يأتي بعد المطلع أو القفل الأول هو:

جَذَبَ الرِّقَّ إِلَيْهِ وَاتَّكَأ وَسَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ

والقفل الثالث هو:

عَشِيَتْ عَيْنَايَ مِنْ طُولِ الْبُكَأ وَبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَعْرِي

-
- (1) د. عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الاندلس - دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ط2 بيروت ، 1396هـ/1976م - ص347
- (2) د. مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ، ص: 21
- (3) د. مصطفى الشكعة : الأدب الاندلسي: موضوعاته وفنونه - دار العلم للملايين - لبنان ط4 بيروت 1979م ص: 376
- (4) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح - تحقيق هلال ناجي ومحمد ماضور - مطبعة المنار - تونس 1967م ص: 69
- (5) د. عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الاندلس ص: 348

وقد تكون أربعة كقول ابراهيم بن مهمل الإشبيلي في

مطلع موشحته :

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الْحِمَى أَنْ قَدَحَمَى قَلْبَ صَبِّ حَلَهْ عَنْ مَكْتَسِ
فَهْوٍ فِي حَرٍّ وَخَفِيقٍ مِثْلَ مَا * لِعَبَثِ رِيحِ الصَّبَا بِالْقَبَسِ (1)

وأقل عدد للأعصان في القفل غصنان يكونان من قافية واحدة

أو قافيتين مختلفتين.

4- الدور : "وهو القسم الواقع بين قفلين" (2) أو "هو ما يأتي بعد

المطلع في الموشح التام ، وإن كان الموشح أقرع ، فإن الدور يأتي

في مستهل الموشح" . (3) ويشترط في الموشح أن يتكون دوره من ثلاثة

أقسام على الأقل ، ولا يزيد على الخمسة .

وعلى سبيل المثال فإن أول دور في موشحة ابن زهر هو قوله

وَنَدِيْعٍ هِمَّتْ فِي غُرَّتِهِ

وَشَرِبْتُ الرَّاحَ مِنْ رَاحَتِهِ

كَلَّمَا اسْتَيْقَظَ مِنْ سَكْرَتِهِ

ووزن الدور يجب أن يكون من وزن المطلع أو القفل الأول، إلا

أن قافيته الموحدة في أشطره تختلف عن قافية المطلع .

(1) احمد بن محمد العقري ، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب تحقيق د. احسان

عباس دار صادر بيروت 1388هـ / 1968م ج 9 ص: 271

(2) محمد سعيد اسبر وبلال جنيدي: الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها ص. 938

(3) د. عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الاندلس ص: 353

5- السّـمـط : " هو كل شطر من أشطـر الدور " (1)، ويشترط في الدور
' أن لا يقل عن ثلاثة أسماط، كما يشترط في قوافيه أن تكون
على روي واحد.

"وعدد أسماط الدور الأول من الموشحة هو الذي يحدد عددها
في سائر أدوار الموشحة " (2). وأول سمط من موشح ابن زهر هو
قوله :

وَنَدِيمِ هَمَّتْ فِي غَرَّتِيهِ

وآخر سمط هو قوله :

أَيُّهَا الْمُعْرِضُ عَمَّا أَمِيفُ

وقد يتكون السمط من فقرة واحدة وسمى المفرد ، كما هو
الحال في موشحة ابن زهر، " وقد يكون مركبا من فقرتين " (3)
كقول أبي الوليد يونس الخباز في الدور الأول من موشح له :

جَعَلْتُ حَظِّي مِنْهُ بَيْنَ الرَّجَا وَالتَّمَنِّي

لَمْ أَظْهَرِ الْيَأْسَ عَنْهُ لَمَّا أَطَالَ التَّجَنِّي

بَلْ قُلْتُ يَا قَلْبُ صُنْهُ لَدَيْكَ عَنْ سُوءِ ظَنِّي (4)

وقد يكون السمط مركبا من ثلاث فقرات ، كقول الأعـمـسـي
التطيلي في الدور الأول من موشحة له :

(1) د. مصطفى الشكعة : الادب الاندلسي - ص: 377

(2-3) د. عبدالعزيز عتيق : الادب العربي في الاندلس ص: 355

(4) لسان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح ص: 145

لله ما أقرب على محبيه وأبعدا
حلو اللمي أشنب آسى الصنى فيه وأسعدا
أحب به أحب ويا تجنيه طال المدى (1)

وقد يكون السمط مركبا من أربع فقرات ، كقول ابن بقي
في الدور الأول من موشحة له :

بَدَرْتَم شَمْسُ ضَحَى غُصْنُ نَقَا مِسْكُ شَمِّ
مَا أَتَمَّ مَا أَوْضَحَا مَا أَوْزَقَا مَا أَنْمَّ
لَا جَرَمَ مَنْ لَمَحَا قَدْ عَشَقَا قَدْ حُرِمَ (2)

فهذا الدور يتألف من ثلاثة أسماط ، وكل سمط منها يتركب
من أربع فقرات ، ولذلك التزم الشاعر هذا العدد في بقية
أسماط الموشح .

6- البيت : ويختلف عن البيت في القصيدة التقليدية " فالبيت
في الموشح يتكون عادة من الدور ومن القفل الذي يليه مجتمعين " (3).
وعلى سبيل المثال فالبيت الأول من موشحة ابن زهر السابقة هو :

وَتَدِيمِ هُمْتُ فِي غُرَّتِيهِ
وَشَرِبْتُ الرَّاحَ مِنْ رَاخَتِيهِ
كُلَّمَا اسْتَيْقَظَ مِنْ سَكْرَتِيهِ
جَذَبَ الرُّقَّ إِلَيْهِ وَاتَّكَأَ وَسَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ

(1) د. مصطفى عوض الكريم : فن التوسيع ص: 30

(2) لسان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح ، ص: 145

(3) د. عبدالعزيز عتيق : الأدب العربي في الاندلس ص: 356

والبيت الثاني منها هو:

مَا لِعَيْنِي عَشِيَّتْ بِالنَّظَرِ
أَنْكَرْتُ بَعْدَكَ ضَوْءَ الْقَمَرِ
وَإِذَا مَا شِئْتُ فَاسْمَعْ خَبْرِي

عَشِيَّتْ عَيْنَايَ مِنْ طُولِ الْبُكََا وَبَكَى بَعْضِي عَلَيَّ بَعْضِي مَعِي

" والبيت في الموشح نوعان : بسيط ومركب، فالبيت البسيط

ما كان أعداد أسماط دوره ثلاثة أو أربعة أو خمسة ". (1) ومن أمثلة

ما يتكون دوره من ثلاثة أسماط البيتان السابقان من موشح ابن زهر.

ومن أمثلة ما يتألف دوره من أربعة أسماط ، البيت التالي من

موشح لابي بكر الداني المعروف بابن اللبانة :

كَيْتَ شِعْرِي هَلْ دَرَى
مَنْ نَفَى عَنِّي الْكَرَى
أَنَّهُ لَوْ أَمَرَا
لَتَوَخَّيْتُ الشُّرَى

وَادْرَهْتَ الْعَسَقَا مِثْلَ نَجْمٍ طَرَقَا (2)

وقليلا ما نعثر في الموشحات على بيت بسيط يتكون من

أربعة أو خمسة أسماط.

" أما البيت المركب في الموشحة فهو ما تألف كل سمط من

كُورِهِ فقرتين أو ثلاث أو أربع أو خمس فقرات ". (3)

(1) المرجع السابق ص: 357

(2) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح - ص: 69

(3) د. عبدالعزيز عتيق: الادب العربي في الاندلس - ص: 357

7- الخرجة : " وهي القفل الأخير من الموشح ، وأهم أجزائه وأول

ما يفكر فيه الموشح " (1) وتتمثل في موشحة ابن زهر في قوله :
قَدْ نَمَّا حُبَّكَ وَزَكَرَ _____ لَا تَقُلْ فِي الْحَبِّ أَنِّي مُدَّعِي

والخرجة عند ابن سناء الملك هي : " إيزار الموشح وملحه
وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة ، والخاتمة
بل السابقة وإن كانت الأخيرة وقولي السابقة لأنها التي ينبغي
أن يسبق إليها خاطر ويعملها من ينظم الموشح في الأول وقبل
أن يتقيد بوزن أو قافية " (2)

" والخرجة ثلاثة أنواع : خرجة معربة الألفاظ فصيحة ،
وخرجة ملحونة الألفاظ عامية ، وخرجة أعجمية الألفاظ " (3) وتكثر
الخرجتان الأخيرتان في الموشحات المعدة للغناء ، أما الخرجة
الفصيحة فتتميز بها الموشحات التي تنظم في الغزل أو المدح
أو ما ماثل ذلك .

ويشترط ابن سناء الملك في الخرجة أن تكون حَجَاجِيَّةً (4)
من قَبْلِ السَّخْفِ ، قُزْمَانِيَّةً (5) مِنْ قَبْلِ اللَّحْنِ حَارَّةً محرقة ، حادة
منضجة ، من ألفاظ العامة ولغة الدأصة ، فإن كانت معربة
الألفاظ خرج الموشح من أن يكون موشحاً اللهم إلا إذا كان

(1) محمد سعيد اسبرويلال جنيدي: الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها
ص: 939

(2) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات ص: 33

(3) د. عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص: 349

(4) نسبة لابن حجاج شاعر بغداد الماجن ، والمتوفى سنة 391 هـ

(5) نسبة الى أبي بكر بن قزمان القرطبي، المتوفى سنة 554 هـ

موشح مدح وذكر الممدوح في الخرجة فإنه يحسن أن تكون الخرجة
معربة ... وقد تكون الخرجة معربة وإن لم يكن فيها اسم
الممدوح ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلةً جدًا، هزارة سحارة
خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة ، وهذا مُعْجَزٌ مَعْرُورٌ..."(1)
ومثال الخرجة المعربة التي ذكر فيها اسم الممدوح قول

ابن بقي :

إِنَّمَا يَحْيَى سَلِيلُ الْكِزَامِ وَوَاحِدُ الدُّنْيَا وَمَعْنَى الْأَنْكَامِ (2)

ومثال الخرجة التي لم يذكر فيها اسم الممدوح قول ابن بقي

كذلك :

لَيْلٌ طَوِيلٌ وَلَا مُعِينٌ يَا قَلْبَ بَعْضِ النَّاسِ أَمَا تَلِينَ

ومثال الخرجة العامية قول ابن زهر :

مَنْ خَانَ حَبِيبُو اللَّهِ حَسِيبُو اللَّهِ يَعَاقِبُو وَيُثِيدُو (3)

ومثال الخرجة الواردة بلفظ عجمي قول محمد بن عبادة القزاز :

مَسِيُو سِيدِي اِبْرَاهِيمَ يَا نَوَامِنَ دَلَجَ قَانَتْ مِيبَ دِي نُخْتِ
إِنْ نُونُ شُنُونُ كَارَشَ بِيَرِيمَ تَيْتَ غَزْمِي أَوْ بَ لَقَرْتِ

ومعنى هذه الخرجة : " يا سيدي ابراهيم ، يا صاحب الاسم العذب

أقبل إلي ، وفي المساء ، فان لم تُرد ، جئت إليك ولكن أين أجذك؟" (4)

(1) ابن سينا الملك : دار الطراز ص: 30-31

(2) المصدر نفسه ص: 31

(3) المصدر نفسه ص: 31

(4) د. عبدالعزيز الاهواني: الزحل في الاندلس- منشورات الدراسات العربية

العالية (جامعة الدول العربية)- القاهرة 1957م ص: 48

والموشح إما تام وإما أقرع - فالتام هو ما يديء بالمطلع أو
القفل الأول ، والأقرع ما خلا من المطلع أو القفل الأول.

وهذا - موشح تام لأبي بكر محمد بن زهر الإشبيلي نوره نموذجاً
لإيضاح :

قفل 1. سَلِمَ الْأَمْرَ لِلْقَضَا فَهُوَ لِلنَّفْسِ أَنْفَعُ . مطلع

عصن	سمط	عصن
وَاعْتَنِمُ حِينَ أَقْبَلَا	سمط	وَاعْتَنِمُ حِينَ أَقْبَلَا
وَجَهَ بَدْرٍ تَهَلَّلَا	سمط	وَجَهَ بَدْرٍ تَهَلَّلَا
لَا تَقُلْ بِالْهَمِّ يَوْمَ لَا	سمط	لَا تَقُلْ بِالْهَمِّ يَوْمَ لَا

قفل 2. كُلُّ مَفَاتٍ وَأَنْقَضَ كَيْسَ بِالْحَزَنِ يَرْجِعُ

عصن	سمط	عصن
وَاصْطَبَحَ بِابْنَةِ الْكُرُومِ	سمط	وَاصْطَبَحَ بِابْنَةِ الْكُرُومِ
مَنْ يَدْرِي شَادِنٍ رَخِيْمٌ	سمط	مَنْ يَدْرِي شَادِنٍ رَخِيْمٌ
حِينَ يَفْتَرُّ عَنْ نَظِيْمٌ	سمط	حِينَ يَفْتَرُّ عَنْ نَظِيْمٌ

قفل 3. فِيهِ بَرْقٌ قَدْ أَوْمَضَ وَرَحِيْقٌ مَشْعَشَعٌ

عصن	عصن
-----	-----

أَنْتَ أَفْدِيهِ مِنْ رَشَا

سمط

أَهْيَيْفِ الْقَدِّ وَالْحَشَا

سمط

سَقَى الْحُسْنَ فَاَنْتَشَا

سمط

قفل 4 . مُدَّ تَوَلَّى وَأَعْرَضَا فُفَوَّارِي يِقْطَا

غصن

غصن

مَنْ لَصَبِّي غَدَا مَشُوقَا

سمط

ظَلَّ فِي دَمْعِهِ غَرِيْقَا

سمط

حِينَ أَمُّوا حِمَى الْعَفِيْقَا

سمط

قفل 5 . وَاسْتَقْبَلُوا بِذِي الْغَضَا أَسْفَى يَوْمَ وَدَّعَا

غصن

غصن

مَا تَرَى حِينَ أَضْعَا

سمط

وَسَرَى الرِّكْبُ مَوْهِنَا

سمط

وَإِكْتَسَى اللَّيْلُ بِالسَّنَا

سمط

قفل 6 . نُورُهُمْ ذَا الَّذِي أَضَا أَمْ مَعَ الرِّكْبِ يُوشَعُ خُرْجَا

غصن

عصن

الآخر

غَدَوْتَ مَرِيضَ الْعَقْلِ وَالَّذِينَ قَالَقَنِي لِسَمْعِ أَنْبَاءِ الْأُمُورِ الصَّخَائِحِ
فَلَا تَأْكُلَنَّ مَا أَخْرَجَ الْمَاءُ ظَالِمًا وَلَا تَشِغْ قُوَّتًا مِنْ غَرِيضِ الذَّبَائِحِ
وَدَعْ ضَرْبَ النَّخْلِ الَّذِي بَكَرَتْ لَهُ كَوَاسِبَ مِنْ أَرْهَارِ نَبْتِ قَوَائِحِ
فَمَا أَحْرَزَتْهُ كَيْ يَكُونَ لِغَيْرِهِمَا وَلَا جَمَعَتْهُ لِلنَّدَى وَالْمَنَائِحِ (1)

والوزن هو " مجموعة الأزمنة المتساوية المكررة التي يتألف منها البيت والتي عرفت بالتفعيلات " (2) ، لذا كان شعراء القصيدة العمودية يختارون وزنا معيناً ينظمون عليه قصائدهم ملتزمين بقافية واحدة وروي واحد.

وقد شغلت الأوزان بال النقاد العرب الكلاسيكيين فراحوا يبحثون عن التغير والتبديل الذي يطرأ عليها ، كما اهتموا بالقافية إلا أنهم اختلفوا في مفهومها ، فبعضهم يرى أنها آخر كلمة في البيت ويعتقد البعض الآخر أنها حرف الروي ويدعي البقية أنها تبدأ من آخر متحرك في البيت إلى آخر ساكن ومتحرك يسبقانه. غير أن التعريف الدقيق للقافية هو أنها " وحدة موسيقية في نهاية البيت الشعري تعتمد على عدد معين من الحركات والسكنات " (3).

وتلعب الأوزان دوراً مهماً في القصيدة العمودية لأنها مرتبطة بمفهوم المكانية في الشعر والذي يعني " الحيز المكاني الذي

(1) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي- ص: 166
(2-3) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث- ص: 465

تأخذه الكلمات ، أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في أية مساحة أو أرضية تعدّ لذلك " (1).

ويعتقد عبد العزيز المقالح أن التشكيل المكاني يختلف مساحته باختلاف البحور الشعرية " فالتشكيل المكاني في قصيدة من بحر الطويل أو البسيط لابد أن تحتل في الورق أو الحجر أو الخشب مساحة أكبر من تلك التي يحتلها التشكيل المكاني لقصيدة من بحر الكامل والسريع ... " (2)

ويذهب النقاد القدامى إلى القول بوجود علاقة ما بين البحور الشعرية والحالة النفسية للشاعر ، فكل بحر أو مجموعة من البحور تعبّر عن حالة شعورية معينة. يقول حازم القرطاجني " ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاصير وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الاقتتان في بعضها أعم من بعض ، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط " (3)

ويعتقد الخليل بن أحمد الفراهيدي أن البحور الطويلة صالحة للبكاء ، أما البحور القصيرة فلا تصلح إلا للرقص والوصف المبهج.

1-2) د. عبدالعزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا التشكيل- دار العودة ط1 بيروت عام 1981- ص: 111

3) حازم القرطاجني: منهاج البلاغاء وسراج الادباء - ص: 168

نشأة الموشحات

أجمع مؤرخو الأدب العربي على أن الموشحات نشأت في أواخر القرن الثالث الهجري ، ولكنهم اختلفوا في أصلها ، فمنهم من يراها ذات أصل إسباني ، ومنهم من يعتقد أنها مشرقية الأصل وآخرون - وهم الأغلبية - يرون أنها من مخترعات بلاد الأندلس وسأعرض آراء هذه الفرق مناقشا إياها ، ومبرزاً ما تضمنته من حجج...

1- الموشحات إسبانية الأصل:

يعتقد بعض الباحثين المستشرقين أن الموشحات ذات أصل إسباني . فهذا المستشرق جوليان ريبيرا (JULIAN RIBERA) يدّعي أن الموشحات ما هي إلا شعر الأغنيات الرومانية (1) التي سمعها عرب الأندلس وتغنوا بها محاولين تقليدها أو تعريبها فجاءت الموشحات. ويذهب إلى أبعد من هذا ، إذ يفترض أن هذه الأغاني التي استوحاها الوشّاحون . ذات أصل جليقي وحجته أن نساء جليقية كن يترتمن بها في المنارة والحفلات فسمعها الناس وأعجبوا بأغانيهن وقلدوهن (2) ويقترب من هذا الرأي المستشرق جب الذي يرى أن الوشاحين الأندلسيين تأثروا بالأغاني الشعبية الإسبانية والبروفنسالية التي اقتبست تلاحينها من التراتيل الكنسية (3).

(1) الرومان Le roman يطلق على مجموعة من اللهجات المتفرعة عن اللاتينية والتي كان يتكلمها معظم سكان أوروبا في العصر الوسيط

(2) مجلة الأندلس ع 14، نقلاً عن موشحات مغربية - ص: 53

(3) جب HAR GIBB الأدب العربي 1926 ARABIC LITERATURE LONDRE ص 77

ويرى المستشرق بالنشيا بأن الازدواج بين اللغتين العربية والرومانية في الأندلس " هو الأصل في نشوء طراز شعري مختلط تمتزج فيه مؤثرات غربية وشرقية ، وقد ازدرى أهل الأدب الفصح والمعنيون بأمره هذا الطراز الجديد بينما مضى الناس جميعا يتناقلون مقطعاته سرّاً فيما بينهم وذاع أمره داخل البيوت وفي أوساط العوام ومازال أمره يعظم والإقبال عليه يشتد حتى أصبح في يوم من الأيام لونا من الأدب. وقد أخذ هذا الطراز الجديد من الأدب الشعبي صورتين: إحداهما الزجل والثانية الموشح "(1)

ويؤيد هذا الرأي عبد العزيز الأهواني ، إذ يعتقد أن " وجود أصل مشترك ظهر في البيئة الأندلسية منذ عهدها القديمة ، كان له الفضل في ظهور التوشيح ، وكان له أثر في استقلال الزجل وتطوره . ذلك الأصل هو الأغنية الشعبية ... مصوغة في لغة عامية عربية وفي لغة رومانية كان يتحدث بها كثير من المسلمين في تلك البلاد منذ دخل الإسلام إليها " (2)

ويتخذ الأستاذان ستيرن وجومس من الخرجات الأعجسية وخاصة الإسبانية - التي وجدت في موشحات عبرية أنشأها اليهود الإسبان في الأندلس الإسلامية - دليلاً على " إسبانية الموشحات " . وقد قدّمنا في هذا السبيل دراسات نشرتها لهما مجلة الأندلس بين سنتي 1948 و1954م. (3)

(1) أنجل جنثالث بالنشيا (ANGEL GONZALEZ PALENCIA) تاريخ الفكر الأندلسي ترجمة د. حسين مؤنس، القاهرة 1955 ص: 142-143

(2) د. عبد العزيز الأهواني: الزجل في الأندلس ص: 2-3

(3) د. حكمت على الأوسي: فصول في الأدب الأندلسي في القرنين الثاني والثالث الهجري بين ص: 134-135 نقلاً عن د. مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي ص: 384

ونحن لا ننكر تأثر الوشاحين الأندلسيين بالأغاني الشعبية الإسبانية والبروفنسالية كما لا ننكر وجود خرجات، أعجمية في الموشحات الأندلسية. فهذا أمر طبيعي، فكل أمة تتأثر بعادات، وتقاليده وثقافات الأمم الأخرى التي تعيش معها في أرض واحدة. وقد ثبت تأثر الأندلسيين "بالأغاني العامية التي عُرِفَتْ قَبِيلَ الفتح وخلالها، كما أن شعراء التروبادور كانوا معروفين وكانوا ينشدون قصائدهم المسماة BALLADES أو الأغاني الوجدانية CHANSONS COURTOISES وقد لوحظ أن أسلوب هذه القصائد يشبه بعض الشبه أسلوب الموشحات" (1).

وقد استمدت الموشحات كثيرا من الخرجات والتعابير من لهجة عامية أعجمية تأثر بها الشعر الإسباني الشعبي. وهذا ما دفع ريبيرا RIBERA للاعتقاد أن أهل الأندلس كانوا يتكلمون اللغتين العربية والرومانسية. وقد اتخذوا العربية الفصحى لغة رسمية في المدارس وكتبوا بها الوثائق، وما إليها، أما في تعاملهم فيما بينهم (2) فكانوا يستعملون لهجة من اللاتينية الدارجة أو العجمية (EE-ROMANCE). وقد طعم بعض الوشاحين الذين يجيدون اللغتين موشحاتهم بألفاظ أعجمية.

هذا وإدخال الكلمات الأعجمية في أغاني البلاد العربية التي يقطنها بعض الأوروبيين أمر مألوف، ولعل أكثر الأغاني انتشارا في وقتنا قد امتزجت فيها العربية باللغة الأعجمية فرنسية كانت أو انجليزية.

(1) د. عمر موسى باشا: موشحات ابن عربي الصوفية - مجلة الثقافة - ع 89 الجزائر

ذو الحجة محرم 1405 - 1406هـ / سبتمبر - أكتوبر 1985م

(2) أنجل بالنشيا: تاريخ الفكر الأندلسي - ص: 142

ويرجح مصطفى الشكعة أن الخرجات الأعجمية في الموشحات الأندلسية ما هي إلا باب من أبواب التطرف الذي عمد إليه بعض الوشاحين الأندلسيين المجيدين للغة الأعجمية ، وظهور الخرجات الأعجمية ليس دليلا على أن الموشحات إسبانية الأصل.

2- الموشحات مشرقية الأصل :

يزعم بعض الدارسين أن الموشحات ذات أصل مشرقى، ويدَّعون "أن الموشح فن شعري عربي خالص نشأ متطورا في حلقات تطورا طبيعيا حتى انتهى إلى شكله الأخير حسبا صاغته ملكات الشعراء العرب على أرض الأندلس". (1) ولعل مصطفى الشكعة هو الأكثر تحمسا لهذا الرأي، فهو يرى أن الوليد وصحبه قد سبقو الأندلسيين إلى استخدام اللغة السهلة القريبة من أذهان الشعب يقول الوليد (2)

يا سليمى يا سليمى	كنت للقلب عذابا
يا سليمى ابنة عمى	برد الليل وطابا
أيا واش وشى بى	فاملئى فاه تراها

وينزع سُلَّمُ الخَاسِرِ إلى التغيير والتطور ويتمزّد على عمود الشعر فينظم قصيدة في مدح موسى الهادي وارث المهدي يقول فيها: (3)

(1) د. مصطفى الشكعة : الادب الأندلسي ص: 386

(2) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني ج7 ص: 39

(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده - تحقيق محي الدين

عبد الحميد ج1 ص: 160

مُوسَى الْمَطَرُ غَيْثُ بَكَرٍ ثُمَّ انْتَهَمَرُ أَلْوَى الْمَرَرُ
كَمْ اَعْتَسَرُ ثُمَّ ابْتَسَرُ وَكَمْ قَدَرُ ثُمَّ غَفَرُ
عَدْلُ السَّيَرُ بَاقِي الْأَثَرُ خَيْرُ وَشَرُّ نَفْعُ وَضَرُّ
خَيْرُ الْبَشَرُ فَرْعُ مَضَرُ بَدْرُ بَدَرُ وَالْمُفْتَحَرُ
لِمَنْ غَبَرُ

ويعتقد مصطفى الشكعة أنه يمكن حذف الشطر الأخير من كل بيت دون أن يختل المعنى فتصبح الأبيات هكذا:

مُوسَى الْمَطَرُ غَيْثُ بَكَرٍ ثُمَّ انْتَهَمَرُ
كَمْ اَعْتَسَرُ ثُمَّ ابْتَسَرُ وَكَمْ قَدَرُ
عَدْلُ السَّيَرُ بَاقِي الْأَثَرُ خَيْرُ وَشَرُّ
خَيْرُ الْبَشَرُ فَرْعُ مَضَرُ بَدْرُ بَدَرُ
لِمَنْ غَبَرُ

ويزعم أيضا أن أبا نواس تلميذ سلم وصديقه نظم قصيدة الزم فيها نفسه بثلاث قواف، ثم ترك الأخيرة متميزة لكي يجعل منها قافية كلية لكل أبيات القصيدة، وهذه القصيدة "لاتسير في درب الموشحات وزنا وحسب، وإنما هي تضرب فيه موضوعا فهي وصف الخمر مع الغزل ومجلس غناء وهو البيئة الدقيقة التي ظهرت فيها الموشحة الأندلسية" (1). ويعتبرها "من أرقى الموشحات وأرقها فيما لو صيغت لها أفعال" (2) يقول أبو نواس: (3)

(2-1) د. مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي ص: 391

(3) أبو نواس: الديوان نقلا عن الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه ص: 391

سَلَا فِ دَنْ كَشَمْسِ دَجْنِ
كَدْمُجِ جَفْنِ كُخْمِرِ عَدْنِ
طَبِيخُ شَمْسٍ كَلْمُ وَرْسِ
لَهَا تَوَجَّى قَلَمٌ يَثْرَنْ
حَتَّى تَبَدَّتْ وَقَدْ تَمَدَّتْ
لَنَا وَمَلَّتْ حُلْمُ بُولِ دَنْ
فَاحَتْ بِرِيحٍ كَرِيحٍ شِيحِ
يَوْمِ صَبُوحٍ وَغْنِيمِ دَجْنِ
يَسْقِيكَ سَاقٍ عَلَى اشْتِيَاقِ
إِلَى تَلَاقِي بِمَاءِ مِزْنِ
يُدِيرُ طَرْفًا يُعِيرُ حَتْفًا
إِذَا تَكْفَى مِنَ التَّشْنِي
عَلَى غِنَاءٍ وَصَوْتِ نَائِي
وَلَشِمَ خَدَّ كَطَعِيمٍ قَتِيدِ
كَدَاءٍ دَاءٍ مِنَ التَّجْنِي
غَنَى بَدَلٍ وَضَرْبِ طَبْلِ
إِذَا تَقَدَّ وَهَيَّ تَغْنِي
يَا مَنْ لَكَ نِي عَلَى زَمَانِ
وَحُسْنِ سُكُلٍ وَخُبْرٍ جَنِي
أَظَلَّتْ عَذْلًا فَلَا تَقُلْ لَا
اللَّهُ شَائِي فَلَا تَلْمُنِي
أَسْخَنَتْ عَيْنَا نَرَاكَ زَيْنَا
يُرِيدُ إِلَّا السَّلَاوَ عَنِي
هَتَكْتَ سَتْرِي قَبَاحَ سَرِّي
فَأَيْنَ أَيْنَا الْفِرَارُ مَتِّي
وَعَيْلَ صَبْرِي بِطُولِ حَزْنِي

وأبو العتاهية أكثر جرأة من أبي نواس في التمرد على
أوزان الخليل ، وفي التلاعب بالقوافي ، فقد حكي عنه أنه جالس
يوما عند قصار فسمع صوت المدقة فأنشد في ذلك منظومة

نجزىء منها هذين البيتين : (1)

لِلْمُنُونِ دَائِرَا تَجِدِرْنَ صَرْفَهَا
هُنَّ يَنْتَقِينَ وَاحِدًا فَوَاحِدَا

(1) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص: 538

وَيَعُدُّ مصطفى الشكعة هذا النص ونص أبي نواس السابق " أول خروج على الوزن والقافية في الشعر العربي ، وهو ما عمّد اليه شعراء الموشحات في الأندلس بعد ذلك بقرون . " (1)

ويقول أحمد بن سعد المشهور بأبي الحسين الكاتب في منظومة يقف، في كل بيت منها على خمس قواف، بل يجعل القافية الأولى المتمثلة في اللفظة الأولى من كل بيت " تنصهر في بنائه غير قاطعة الطريق على أختها التالية لها فيصير للبيت أربع قواف " (2) وتكتب المنظومة بهذا الشكل : (3)

وَبَلَدَةٍ قَطَعَتْهَا بِضَامٍ	حَقِيدٍ عَيْرَانَةٍ رَكُوبِ
وَلَيْلَةٍ سَهَرَتْهَا لِرَائٍ	وَمُسَعِدٍ مُوَاصِلٍ حَيِّبِ
وَقَيْتَةٍ وَصَلَتْهَا بِطَاهٍ	مُسَوِّدٍ يُؤَبِّ الْعَلَا نَجِيبِ
وَقَهْوَةٍ بَا كُرَتْهَا لِفَاخٍ	لِي عَتَدٍ فِي دِينِيهِ وَرُوبِ
سَوَرَتْهَا كسورتهَا بِمَاطٍ	مُبَرِّدٍ مِنْ جَمَّةِ الْقَلِيبِ
وحرب خصم بختها بكاشر	دي عدد في قومه مهيب
معوّدا بل سفتها بباتر	مهند يفري الطلى رسوب
وكم حظوظ نلتها من قـادر	مجد بصنعة القريب
كافيه ان شكرتها في سامر	ومشهد للملك الرقيب

ويمكن حذف القافية الأخيرة من كل بيت فتصبح المنظومة على الشكل التالي :

(1) د. مصطفى الشكعة : الادب الاندلسي ص: 394

(2) المرجع نفسه ، ص: 95 3

(3) يا قوت الحموي: معجم الادباء ، مطبعة دار المامون ج 3 ص: 44-50

وَبَلَدَةٍ	قَطَعَتْهَا	يَضَامِرٍ	حَفِيْدٍ
وَلَيْلَةٍ	سَهَرَتْهَا	لِزَائِرٍ	وَمُسَعِدٍ
وَقَيْنَةٍ	وَصَلَتْهَا	بِطَائِرٍ	مُسَوِّدٍ

وهكذا الى آخر المنظومة ، بل يمكن حذف القافيتين
الآخيرتين من كل بيت فتقرأ على النحو التالي :

وَبَلَدَةٍ	قَطَعَتْهَا	يَضَامِرٍ
وَلَيْلَةٍ	سَهَرَتْهَا	لِزَائِرٍ
وَقَيْنَةٍ	وَصَلَتْهَا	بِطَائِرٍ
وَقَهْوَةٍ	بَاكَرَتْهَا	لِفَاجِرٍ
سَوَرَتْهَا	كُسِرَتْهَا	يَمَاطِرٍ

ويستمر الأمر على هذا المنوال حتى نهاية المنظومة .
وما يلاحظ عليها هو احتواءها من أشطر شبيهة بالدور المركب
في الموشح .

ويعتقد الشكعة أنه لو أجرينا موازنة بين منظومة
أبي الحسين بعد حذف الفقرة الأخيرة من كل بيت حين صارت
على الشكل التالي :

وَبَلَدَةٍ	قَطَعَتْهَا	يَضَامِرٍ	حَفِيْدٍ
وَلَيْلَةٍ	سَهَرَتْهَا	لِزَائِرٍ	وَمُسَعِدٍ
وَقَيْنَةٍ	وَصَلَتْهَا	بِطَائِرٍ	مُسَوِّدٍ

وبين موشح للشاعر الاندلسي ابن نزار يقول فيه (1)

شَانِ	أَشْرَبَ عَلَى نَعْمَةِ الدَّائِي
وَإِنْ	وَلَا تَكُنْ فِي هَوَى الْغَوَائِي
عَانِ	وَقُلْ لِمَنْ لَمْ فِي مَعَانِ
رُودِ	مَاذَا مِنَ الْحُسْنِ فِي بُرُودِ
نَامُوا	يُهِيجُ وَجْدِي إِذَا الْأَنْسَامُ
لَامُوا	قَوْمٌ إِذَا عَسَعَسَ الظُّلَامُ
هَامُوا	وَمَا بِهِ هَامٌ مُسْتَهَامُ
جُودِي	فَقُلْ لِعَيْنٍ بِلَا هُجُودِ

لتبين لنا أن نزار نسج على منوال منظومة أبي الحسين
وما يفرق بينهما إلا الأفعال الدالية التي جاء بها ابن نزار
بعد كل دور.

ويشكل الشاعر الأمير تميم بن المعز لدين الله الفاطمي
المتوفي سنة 374هـ - في نظر الشكعة - الحلقة الأخيرة من سلسلة
الشعراء المشاركة الذين مهدوا الفن التوشيح ، إذ نظم مسمطة
يقول فيها :

وَدَيْنُ الْحَبِّ مَمْطُودٌ	دَمُ الْعُشَّاقِ مَظْلُودٌ
وَمُبْدِي الْحَبِّ مَعْدُودٌ	وَسَيْفُ اللَّحْظِ مَسْلُودٌ

فَبُحْ أَيُّهَا الْكَاتِمُ (2)

- (1) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب - تحقيق د. شوقي ضيف - دار المعارف
القاهرة 1955م ج 2 ص: 147
(2) د. مصطفى الشكعة: الادب الاندلسي ص: 398-399

وبعد عرضه لهذه النماذج من شعر المشاركة ينتهي إلى نتيجة هي " أن الموشحات الأندلسية بدأت جذورها في المشرق وأخذت تتفرع ، وتنمو حتى وصلت إلى الشاعر الأندلسي الذي أضاف إليها بعض اللمسات الفنية الجميلة في أرضه الخلافة فكانت هذه الثمرة التي عرفت عند جمهوره الأدباء باسم الموشحات الأندلسية" (1)

ونحن نعتقد أن الشكعة أجهد نفسه في إيجاد علاقة بين الموشح وما نظمه بعض الشعراء المشاركة ، وحاول أن يحدث بعض التغيرات في بعض الموشحات ، كما فعل في قصيدة سلم الخاسر التي يمدح فيها موسى الهادي ، ومنظومة أبي الحسين ليثبت أن الموشح الأندلسي ظهرت جذوره في شعر المشاركة وأخذ ينمو ويتطور حتى وصل إلى الوشاحين الأندلسيين. بل ذهب إلى أبعد من هذا حين قرّر أن ابن نزار الشاعر الأندلسي في موشحته - التي أوردناها سابقا - قد نهج منهج أبي الحسن في منظومته التي مطلعها:

وَبَلَدَةٌ قَطَعَتْهَا بِضَامٍ رَ ————— حَفِيدٌ دَعِيْرَانَةٌ رَكُوبٌ

ويتصور بعض الباحثين إمكان نسبة فن التوشيح للمشرق منطلقين من وجود موشحة في ديوان الشاعر العباسي ابن المعتز ، وهي الموشحة التي أوردناها نموذجا لتوضيح اجزاء الموشح والتي مطلعها:

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكِي قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ

(1) المرجع السابق ، ص: 401

وكان كامل كيلاني في طليعة هؤلاء ، اذ يعتقد أنه " لو لم يخترع الأندلسيون هذا النوع المسمى بالموشحات ، لاخترعه الشرقيون . فقد كان حتما أن يؤدي الغناء ومجالسه في الشرق إلى نفس هذه النتيجة التي انتهى إليها في الأندلس وفي موشحة ابن المعتز الرائعة ... أكبر دليل ... فقد أنشأ ابن المعتز تلك الموشحة الفذة في القرن الثالث الهجري أي في القرن الذي اخترع فيه مقدم بن معافر الفريوي موشحاته في الأندلس" (1)

ويعلق على هذا الكلام بقوله " كان مقدم بن معافر مخترع الموشحات في الأندلس من شعراء الأمير عبد الله بن محمد أي كان معاصرا لابن المعتز ، وليس لدينا الآن ما نرجح به أسبقية أحدهما عن الآخر في اختراع هذا الفن الجميل على أننا لا نستبعد أن تكون روح ذلك العصر التي أوحت إلى أحدهما بهذه الفكرة هي نفسها التي أوحت للآخر بها " (2)

وقد شك معظم الباحثين في نسبة هذه الموشحة لابن المعتز نذكر منهم بطرس البستاني ومحمد عبد المنعم خفاجي .

أما البستاني فيورد نصا يبين فيه الأسباب التي دفعته إلى هذا الشك ، يقول فيه : " غير أننا نشك في نسبتها لأسباب ، منها أن مؤرخي ابن المعتز لم يذكروه في عداد الوشاحين ولا ذكروا موشحته هذه . ومنها أن هذه الموشحة رُوِيَتْ لشاعر آخر يقال

(1) د . كامل كيلاني: نظرات في تاريخ الادب الاندلسي- مطبعة المكتبة التجارية القاهرة 1924م ص: 272-273

(2) المرجع السابق ، ص: 273

له الحفيد ابن زهير... ومنها أن ديوان ابن المعتز لا يحتوي غير هذه الموشحة ، فلو عرف صاحبه فن التوشيح لأكثر منه لأنه يتلائم مع أغراضه التي اختص بها : كوصف الطبيعة ومجالس اللهو والشراب. ومنها أنه لم ترو موشحة لشاعر مشرقى غير ابن المعتز في العصر العباسي الثاني ولا رويت موشحه لشاعر في العصر الثالث. ومنها أن المؤرخين اتفقوا على نسبة الموشحات الى أهل الأندلس.. (1)

وأما خفاجي فينطلق من المقارنة والتعليل الفني لنفسي نسبة هذه الموشحة لابن المعتز ويقول : " وفي لأيي أن هذه الموشحة ليست لابن المعتز لأنها بعيدة عن روح الشاعر وعواطفه ولا تشمل شيئاً من نظراته في الحياة ولا فنه الأدبي في نظم القريض وليس فيها تشبيه واحد من التشبيهات التي عرف بها وليس فيه شيء من خصائص فنه في الشعر. وعندما تقرأ تجد أنك انتقلت إلى جو بعيد عن جو ابن المعتز الأدبي وسماته الفنية مما يجعلنا نحكم أنها ليست له ، وإنما نسبت إليه خطأ. وسمات الروح الأندلسية أظهر على هذه الموشحة من أي روح أخرى " (2). وفي اعتقاده أن هذه الموشحة نظمها " ابن معتز الأندلس مروان بن عبد الرحمن الشاعر المشهور وأنها نسبت لشاعرنا خطأ من الرواة " (3)

(1) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث- مطبعة مكتبة

صادر ط3 بيروت 1937م - ص: 76-77

(2-3) د. محمد عبدالمنعم خفاجي: ابن المعتز وتراثه في الادب والنقد والبيان

مكتبة الحسين التجارية ط1 القاهرة 1949م - ص 177-178

وفي الحقيقة أن هذه الموشحة منسوبة إلى الوشاح الأندلسي ابن زهر المعروف بالحفيذ.

وقد نسبها له كل من ياقوت الحموي (1) وابن سعيد (2) وابن الخطيب (3) وابن دحية (4) وابن أبي أصيبعة (5) والصلاح الصفدي (6) أما ابن سناء الملك (7) فيضع هذه الموشحة ضمن الموشحات الأندلسية التي ضمنها كتابه من غير أن ينسبها لابن زهر على طريقته في عدم ذكر أسماء أصحاب الموشحات.

وابن سناء الملك لم يدرج في كتابه موشحا لمشرقي باستثناء ما نظم هو نفسه - وبهذا ينفي نسبة تلك الموشحة لابن المعتز - وكل هؤلاء المؤرخين ثقات لا سبيل إلى الشك في أحكامهم، وهم جميعا عالمون بشعر العرب.

وابن المعتز أسبق وفاة ممن اعترف لهم المؤرخون بالسبق في اختراع الموشحات أمثال محمد بن معافى القبري ومحمد بن محمود القبري وأبو عمر بن عبدربه صاحب كتاب "العقد الفريد".

(1) ياقوت الحموي : معجم الأدباء ج 8 ص: 219-220

(2) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب ج 1 ص: 267

(3) ابن الخطيب: هيش التوشيح ص: 202

(4) عمر بن دحية (ابو الخطاب) : المطرب من اشعار اهل المغرب تحقيق ابراهيم الابياري ود. حامد عبدالمجيد ود أحمد بدوي-نشر وزارة التعليم القاهرة 1954 ص: 205-206

(5) ابن أبي أصيبعة: طبقات الأطباء ط مصر 1982 ص: 256

(6) صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي : الوافي بالوفيات ج 4 ص: 40

(7) ابن سناء الملك : دار الطراز ، ص: 83

" ولعل النظر في أسلوب هذه الموشحة ومقارنتها بما أنتج ابن زهر في هذا الفن يؤكد نسبتها إليه بما لا يدع أي مجال للشك" (1)

3- الموشحات أندلسية الأصل:

أجمع مؤرخو الأدب على أن الموشحات فن أندلسي خالص، فابن خاتمة يقول في حديثه عن الموشحات: " وهذه الطريقة من مخترعات أهل الأندلس ومبتدعاتهم الآخذة بالأنفس هم الذين نهجوا سبيلها ووضعوا محصولها " (2)

وابن دحية يعترف بأسبقية الأندلسيين على أهل المشرق في هذا الفن ، فيقول : " ... الموشحات ، وهي زبدة الشعر و خلاصة جوهره وصفوته وهي من الفنون التي أغرب بها أهل المغرب على أهل المشرق وظهروا فيها كالشمس الطالعة والضياء المشرق " (3)

وابن بسام يقرر أن أهل الأندلس هم الذين نهجوا طريقة صناعة التوشيح ووضعوا حقيقتها. (4)

والمقري يذكر أن ابن قالب يعد في فضائل أهل الأندلس " اختراعهم للموشحات التي استحدثتها أهل المشرق وصاروا ينزعون منزعهم " (5)

(1) د. عباس الجراري: موشحات أندلسية - ص: 46

(2) ابن خاتمة: مزية المرية ج 2 ص: 123 نقلا عن أحمد المقري أزهار الرياض في أخبار عياض، القاهرة سنة 1942م ج 3 ص: 252

(3) بن دحية: المطرب من أشعار أهل المغرب ص: 204

(4) ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الحزيرة ق 1/ ج 2 ص: 1

(5) أحمد المقري/ نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب ج 2 ص: 123

والصفدي في حديثه عن هذا الفن يقول : " الموشح فن تفرّد به أهل المغرب ، وامتازوا به على أهل المشرق ، وتوسّعوا في فنونه ، وأكثروا من أنواعه وضروبّه " (1)

ويؤكد ابن خلدون هذه الحقيقة بقوله : " وأما أهل الأندلس فلما كثّر الشعر في قِطْرهم ، وتهذّبَت مَناحِيه وفنونه ، وبلغ التّتميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح " (2)

ويذكر المحبي أن " أول من نظم الموشح المغاربة " (3)

ويتحدث ابن سناء الملك عن الموشحات فيقول : " إنها مما ترك الأول للآخر ، وسبق بها المتأخر المتقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق صار بها المغرب مشرق الشروقة " (4)

ومما سبق يتضح أن الموشحات من اختراع أهل الأندلس ، وقد اعترف لهم المشاركة بالفضل ولم ينازعوهم الفخر .

وإن أجمع مؤرّخو الأدب على أن الموشحات من ابتكار شعراء الأندلس ، إلا أنهم اختلفوا في أول من سبق إلى نظمها .

فابن خلدون يرى أن " المخترع لها بجزيرة الأندلس مُقَدِّمُ ابن مَعْفَى القَبْرِي ، من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني ، وأخذ عنه أبو عمر أحمد بن عبد ربّه صاحب كتاب " العقد " ، ولم يظهر لهما

(1) الصفدي: توشيع التوشيح ص: 20

(2) ابن خلدون : المقدمة ص: 583

(3) المحبي: تاريخ الاثر 108/1

(4) ابن سناء الملك : دار الطراز ص: 23

مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، فكان أول من برع في هذا الشأن بعدهما عبادة القزاز ، شاعر المعتصم بن صمايح صاحب الموية ... وزعموا أنه لم يسبق عبادة وشاح من معاصريه الذين كانوا في زمن الطوائف " (1) ويتفق معه في ذلك المقري ، إذ يقول " وحكى الباحث أبو الحسن علي بن سعيد العنسي في كتابه المقتطف من أزاهير الطرف أن الحجازي ذكر في كتابة المسهب في غرائب المغرب أن المخترع لها بجزيرة الأندلس بن مَعَا في القبري وأخذه عنه أبو عمر أحمد بن عبد ربه صاحب العقد ثم غلبها عليه المتأخرون وأول من بوع فيه منهم عبادة بن القزاز شاعر المعتصم صاحب المريسة " (2) وردد أحمد أمين ذلك ، فقال: " وكان أول من برع بعد مقدم وابن عبد ربه هو عبادة القزاز " (3) غير أن عوض الكريم يعتقد أنه " ليس من اللازم أن يكون مقدم قد اخترع الموشحات بعد اتصاله بالأمير عبد الله " (4)

أما ابن بسام فيرى غير هذا ، إذ يعتقد أن " أول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقا واخترع طريقتهما ... محمد بن محمود القبري الضرير ... (5) ويرجع إحسان عباس ذلك دون الاعتماد على حجة دامغة ، بل يعلل لترجيحه بأن العاهة هي التي فرضت

-
- (1) ابن خلدون : المقدمة ص 457
 - (2) المقري : أزهار الرياض - 2/253
 - (3) أحمد أمين: ظهر الاسلام 3/200
 - (4) عوض الكريم : فن التوشيح ص: 97-98
 - (5) ابن بسام : الذخيرة - ف1/ج2 ص: 1

عليه أن ينظم هذا اللون من أجل التكسب به. (1) ويعتقد أحمد هيكل أن ابن بسام قد اختلط عليه الأمر بين شاعرين من قبرة هما : محمد بن محمود ومقدم بن معافى، فذكر اسم الأول وتسيي اسم الثاني. (2) ويقرر عبد العزيز الأهواني أن كلا من الشاعرين معروفان، وقد ثبتت نسبتهم إلى قبرة ، وأن الأول - محمد بن محمود - كان ضريرا، أما الثاني - مقدم بن معافى - فلم يكن كذلك، ولهذا فهو يرى أنه ليس من الضرورة أن نفرض أن أحد الاسمين تحريف عن الثاني (2)

ونحن لا يمكن أن نبث في هذه القضية ما دمنا لا نملك نماذج لامن موشحات مقدم ولا ابن محمود، بل لا نكاد نعرف شيئا عن الثاني والسبب - في نظرنا - يعود إلى ما ذكره ابن خلدون وهو يتحدث عن مقدم وابن عبد ربه : " ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما ". (3)

ومهما يكن فإننا نعتقد أن شعراء آخرين ظهوروا بعد هؤلاء الثلاثة ، ونعني بهم - ابن محمود ومقدم وابن عبد ربه - وتفننوا في نظم الموشحات ، وقد ذكر ابن بسام بعضهم حيث قال : " ثم نشأ يوسف بن هرون الرمادي فكان أول من أكثر فيها التضمين في المراكز يضمن كل موقف، يقف عليه في المركز خاصة فاستمر على ذلك شعراء عصرنا كمكرم بن سعيد وابن أبي الحسن ، ثم نشأ عبادة بن ماء السماء

(1) د. احسان عباس: الأدب الأندلسي - ص: 228

(2) مجلة الأندلس ع 13 نقلا عن - في الادب الاندلسي ، ص: 373

(3) ابن خلدون المقدمة ، ص: 457

فأحدث التغيير وذلك أنه اعتمد مواضع الوقف في الأغصان فيضمنها
كما اعتمد الرمادي مواضع الوقف في المركز" (1)

أوزانها:

تعتبر الموشحات " أول محاولة جريئة للتجديد في أوزان الشعر
العربي وقوافيه " (2) إذ خرج الوشاحون عما ألفه الشعراء السابقون
ويعد ابن سناء الملك رائدا في دراسة الموشحات ، إذ قسمها
من حيث أوزانها قسمين : الأول ماورد على أوزان أشعار العرب ، والثاني
ملا وزن له فيها ولا إمام له بها .

أما القسم الأول فقد قسمه بدوره قسمين :

أحدهما ما لا يتخلل أفعاله وأبياته كلمة تخرج بالفقرة التي
جاءت فيها عن الوزن الشعري ، ويَعُدُّ ابن سناء الملك هذا القسم
من " النسيج المؤدول المخذول ، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات ،
ولا يفعله إلا الضعاف من الشعراء ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف
ويتشيع لِمَا لا يملك " (3) . والقسم الآخر مما جاء على أوزان الشعر
المعروفة مع إقحام كلمة يخرج بها الوزن عما هو مألوف ، أو التزام
حرف على حركة معينة - فتحة كانت أو ضمة أو كسرة - تخرجه
على أن يكون شعرا صرفا فمثال الكلمة قول ابن بقي :

-
- (1) ابن بسام : الذخيرة - ق 1 / م 2 ص 2 :
 - (2) د. عبدالعزيز عتيق : الادب العربي في الاندلس ص : 360
 - (3) ابن سناء الملك : دار الطراز - ص : 33

صَبَرْتُ وَالصَّبْرُ شَيْمَةٌ الْمَعَانِي وَلَمْ أَقُلْ لِلْمُطِيلِ هَجْرَانِي مُعَذِّبِي كَفَانِي
فهذا بيت من بحر المنسرح ، وأخرجه منه قوله " معذبي كفاني "
ومثال الحركة قول ابن بقي أيضا :
يَا وَيْحَ صَبَّ إِلَى الْبَرْقِ لَهُ نَظَرٌ وَفِي الْبَدَاءِ عَلَى الدُّورِ لَهُ وَطَرٌ
فهذا البيت من بحر البسيط، وقد أخرجه عن وزنه التزام القاف
المكسورة في وسط الوزن ...

وأما القسم الثاني من الموشحات هو " مالا مدخل لشيء منه في شيء
من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير والعدد
الذي لا ينضب " (1)

وأراد ابن سناء الملك أن يقيم لها - موشحات هذا النوع
عروضا " يكون دفترها لحسابها وميزانها لأوتارها وأسبابها ، فعز ذلك
وأعوز ، لخروجها عن الحصر ، ... ومالها عروض إلا التلحين ، ولا
ضرب إلا الضرب ، ولا أوتاد إلا الملاوي ، ولا أسباب إلا الأوتار فبهذا
العروض يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف " (2)

وقسم ابن سناء الملك الموشحات من جهة ثانية قسمين :
" قسم يستقل التلحين به ، ولا يفتقر إلى ما يُعِينُهُ عليه ، وهو أكثرها
وقسم لا يحتمله ، ولا يمشي به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى
لها لتكون دعامة للتلحين ونغّازاً للمعنى ، كقول ابن بقي :

(1) المصدر السابق ص: 35

(2) المصدر نفسه ص: 36

مَنْ طَالِبٌ شَارَ قَتْلِي مَيِّاتُ الْحُدُوجِ فَتَنَاتُ الْحَيِّجِ

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول: " لا لا " بين الجزئين
الجيمن من هذا الوزن (1).

ويمكن القول أن الموشحات تنقسم من حيث الوزن إلى خمسة
أقسام على الشكل التالي :

الأول : ماجاء منها على أوزان الشعر المعروفة ، وهي أشبه
بالمخمسات منها بالموشحات .

والثاني: ماجاء منها على أوزان الشعر المعروفة ، وتخللت أفعالها
وأبياتها كلمة أو حركة تُخرجها عن الأوزان الشعرية المعهودة .

والثالث: ما خرج منها عن أوزان الشعر المعروفة.

والرابع : ماله وزن إلا التلحين.

والخامس: مالا وزن له إلا التلحين أيضا ولكنه يحتاج إلى كلمة
لا معنى لها ، تكون دعامة للتلحين ، وسندا للمعنى .

الوشاحون الأندلسيون :

اتفق مؤرخو الأدب على أن الموشحات ظهرت في الأندلس
في نهاية القرن الثالث الهجري على أيدي كل من : محمد بن محمود
القبري ، ومقدم بن معافى القبري ، وابن عبد ربه " وان لم تظهر
نصوصه إلا بعد زهاء قرن من هذا التاريخ ، وإلى أن السبب في هذا
الابطاء هو لا شك صدود المسؤولين وشيوخ الأدب الذين رفضوا قبوله

(1) د. عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس ص: 362

وحاربوه حماية منهم للتيار التقليدي في الثقافة العربية " (1)

ويرجع عباس الجراري أن مكرم بن سعيد وابن أبي الحسن كانا من أول الوشاحين الأندلسيين ، ويعلّل لترجيحه بأن ابن بسام قد ذكرهما دون أن يعرض لهما أي نص من هذا الفن. (2) ونحن لا نوافق على هذا الترجيح ما دمنا لا نعرف شيئاً عن هذين الرجلين .

ويُعَدُّ سهل بن هرون من أوائل الوشاحين ، وقد اعتبره ابن بسام " أول من أكثر فيها من التضمين في المركز يضمن كل موقف يقف عليه في المركز خاصة " (3) ، ويقول الحميدي إنه " شاعر قرطبي كثير الشعر سريع القول مشهور عند العامة والخاصة ، لسلوكه في فنون من المنظوم ونفق عند الكل " (4) . ومع هذا كله لم يورد له مؤرخوا فن التوشيح أي نموذج من توشيحه .

ولم تكتمل صورة الموشح الا على يدي عبادة بن ماء السماء الذي يقول عنه ابن بسام أنه كان " في ذلك العصر شيخ الصناعة وإمام الجماعة " (5) . ويذكر أيضاً فضله على فن الموشحات ، فيقول عن صناعة التوشيح إنها لم تكن " مرموقة البرود ولا منظومة الغفود فأقام عبادة منادها ، وقوم مائلها وسنادها فكانها لم تسمع بالأندلس إلا منه ولا أخذت إلا عنه واشتهر بها اشتهاً غلب على ذاته ... " (6)

(1) د. عباس الجراري: موشحات أندلسية ص: 79

(3) ابن بسام : الذخيرة ق 1 / م 2 ص: 2

(4) الحميدي: جذوة المقتبس- تحقيق محمد بن تاويع الطنجي- القاهرة 1952م

... نقلاً عن: د. عوض الكريم ، فن التوشيح ص: 124

(5) ابن بسام ، الذخيرة = ق 1 / م 2 ص: 2

(6) المصدر نفسه ق 1 م 2 ص 1

وعلى الرغم من أن عبادة بن ماء السماء كان كثير النظم
في الموشحات إلا أن المصادر لم تذكر له إلا موشحتين اثنتين إحداهما
التي يقول في مطلعها :

مَنْ وَلِيَّيَ فِي أُمِّهِ أَمْرًا وَلَمْ يَعْدِلِ
يَعْرِزَلِ إِلَّا لِحَاظِ الرَّشَا الْأَكْثَلِ

والأخرى هي التي يقول في مطلعها :

حُبِّ الْمَهَا عِبَادَةً مِنْ كُلِّ بَسَامِ السَّوَالِي

وقد أورد ابن شاعر الكتبي (1) هاتين الموشحتين عند
ترجمته لعبادة بن ماء السماء. وينسب الصلاح الصفدي (2) الموشحة
الأولى لمحمد بن عبادة القراز تارة ، ولابن ماء السماء تارة أخرى (3)
وعلى الرغم من مكانة ابن ماء السماء فقد تجاهله الكثير ممن أرخ
للموشحات، وخلط ابن سناء الملك بينه وبين محمد بن عبادة القراز.
ومحمد بن عبادة القراز " هو أشهر وشاح خلف ابن ماء السماء (4)
ويُكْتَفَى بعضهم بأبي بكر (5)، ويكفيه الآخرون بأبي عبد الله. (6)، ويذكر
ابن سعيد أنه من حصن بلور من إقليم البيرة. (7)

-
- (1) ابن شاعر الكتبي: فوات الوفيات- تحقيق محمد محي الدين 246/1
 - (2) الصفدي: الوافي بالوفيات 426/1
 - (3) الصفدي: توشيح التوشيح ص: 113
 - (4) د. عباس الجراري: موشحات مغربية ص: 80
 - (5) المقرئ: نفخ الطيب 286/2 وأزهار الرياض 252/3
 - (6) الصفدي: الوافي بالوفيات 189/3 والمقرئ: نفخ الطيب 250/2 وابن بسام
الذخيرة 1/م 2 ص: 300
 - (7) عبد الملك بن سعيد: المغرب في حلى المغرب 142/2

اتصل بني صمادح أصحاب المرية ، ومدح المعتصم بموشحه
رائعة ، يقول في بعض أجزاءها :

كم من قدود البان تحت اللمم من أقمر عواطي
بأنمل وبنان مثل العنم لم تنبري للعاطي

واشتهر في هذا العصر الوشاح أبو بكر محمد بن أرفع
رأسه حتى قال عنه عبد الملك بن سعيد: " له موشحات مشهورة يعني
بها في بلاد المغرب، منها في مدح المأمون بن ذي النون " (1)

ومن وشاحي عصر ملوك الطوائف أبو بكر محمد بن عيسى
الداني المعروف بابن اللبانة ، وهو أحد شعراء بلاط المعتصم بن عباد
وقد أكثر من مدحه ومدح ابنه الرشيد، كما مدح قبلهما المعتصم
بن صمادح صاحب المرية ... وقد أورد له ابن الخطيب (2) وابن سناء
الملك (3) والصفدي (4) وابن سعيد (5) بعض موشحاته. ومن أروعها
تلك التي يمدح فيها الرشيد بن المعتصم بن عباد، ويقول في أحد
أجزاءها : (6)

سَطَا وَجَّاتَ رَشِيدُ بَنِي عَبَّادٍ فَأَنَسَى النَّاسَ رَشِيدَ بَنِي الْعَبَّاسِ

واشتهرت بعض شاعرات هذا العصر بفن التوشيح، ولعل أبرزهن
أم الكرام بنت المعتصم ، وكان أبوها " قد اعتنى بتأديبها لما رآه
من ذكائها حتى نظمت الشعر والموشحات ". (7)

(1) المصدر السابق 18/2

(2) ابن الخطيب جيش التوشيح - ص 39-48

(3) ابن سناء الملك : دار الطراز ص:

(4) الصفدي: توشيح التوشيح ص: 131

(5) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب 414/2

(6) المصدر نفسه 416/2

(7) المصدر نفسه 202/2

والملاحظ أن هؤلاء الذين اشتهروا بفن التوشيح في العصر
المرابطي وعصر ملوك الطوائف هم من شعراء الدرجة الثانية والثالثة.
وبقي الشعراء الممتازون أمثال: ابن هانيء ، وابن زيدون، وابن شهيد،
وابن دراج الصقلي ينظمون على الطريقة التقليدية ، وانصرفوا عن نظم
الموشحات .

ويعتبر عصر المرابطين العصر الذهبي لفن التوشيح ، إذ انصرف
فحول شعراء هذا العصر الى النظم في هذا الفن ، منهم أحمد
بن علي الشهير بالأعمى التطيلي ، وكنية أبو العباس أو أبو جعفر
من بلدة تطيلة وتنقل بين مرسية وإشبيلية وسرقسطة .

وكان ابن علي ذا شعر جيد ، " ولكن شهرته الأدبية مبنية
على قائله من موشحات رائعة " (1) وقد أورد له ابن سعيد (2) وابن
سناء الملك (3) موشحا مشهورا مطلعاه :

صَاحِبُكَ عَنْ جَمَّانٍ سَافِرٌ عَنْ بَـئْرِ
صَاقَ عَنْهُ الزَّمَانُ وَحَوَاهُ مَـدْرِي

ومنهم أبو بكر يحيى بن محمد بن عبد الرحمن القيسي القرطبي
الشهير بابن بقي. أكثر من نظم الموشحات حتى قيل : " إن له ما ينيف
على ثلاثة آلاف موشحة ومثلها قصائد ومقطعات منقحة " (4) وقد أورله
ابن سناء الملك (5) والمقري (6) موشحا ، يقول في مطلعاه :

-
- (1) د. عوض الكريم : فن التوشيح - ص: 130
 - (2) ابن سعيد : المغرب في حلى المغرب 453/2
 - (3) ابن سناء الملك : دار الطراز ص: 43
 - (4) العماد الاصفهاني : خريدة القصر وجريدة العصر تحقيق د. عمر الدسوقي
ود. علي عبدالعظيم - دار نهضة مصر - القاهرة 1960م - 131/2
 - (5) ابن سناء الملك : دار الطراز - ص: 67
 - (6) المقري : نفح الطيب - 240/4

مَالِي شُمُولٌ إِلَّا شَجُونٌ مِزَاجُهَا فِي الْكَاسِ كَمَعٌ هُتُونٌ

وارتفعت بهذين الرجلين مكاة الموشحة ، إذ جعلها تنافس القصيدة التقليدية ، حيث أخذت تطرق كل الموضوعات .

وبرز في هذا الفن أبو بكر محمد بن أحمد الأنصاري الإشبيلي المعروف بالأبيض" وهو وشاح مشهور لكن موشحاته ضاعت فيما ضاع من تراث السلف ولم يبق منها سوى واحدة " (1) ، هي التي يقول في أولها :

مَالِذِي شَرِبْتُ رَاجَ عَلَى رِيَاضِ الْإِقْصَاحِ
لَوْلَا هَضِيمُ الْوِشَاحِ إِذَا انْتَنَى فِي الصَّبَاحِ

واشتهر أيضا الفيلسوف الْمُتَطَبِّبُ أَبُو بَكْرٍ مُحَمَّدُ بْنُ يَحْيَى السَّرْقُسْطِيُّ المعروف بابن باجة ، ذكر ابن خلدون " أنه حضر مجلس مخدمه . ابن تيفلويت صاحب سرقسطة ، فألقى على بعض قيناته موشحة

جَرَّرَ الذَّيْلَ أَيْتَمَا جَرَّ وَصَلَ الشُّكْرَ مِنْكَ بِالشُّكْرِ

فطرب الممدوح لذلك فلما ختمها بقوله :

عَقَدَ اللَّهُ رَايَةَ النَّصْرِ لِأَمِيرِ الْعَلَا أَيْ بَكْرِ

فلما طرق ذلك التلحين سمع ابن تيفلويت صاح واطرباه . وشق شيابه وقال : ما أحسن ما بدأت وما ختمت " . (2)

(1) ابن الخطيب : جيش التوشيح - ص : 234 ، حيث أورد نص الموشحة كاملة .

(2) ابن خلدون : المقدمة - ص : 458

وبرز علي بن حزمون المرسى الذي اشتهر بأنه " صاعقة من صواعق الهجاء ... وأكثر قوله في طريقة التوشيح " (1) وهو صديق عبد الواحد المراكشي ، وقد قال عنه : " إنه ركب طريقة أبي عبدالله ابن حجاج البغدادي ... فأربى عليه وذلك أنه لم يدع موشحة تجري على السنة الناس بتلك البلاد إلا عمل في عروضها ورويتها موشحة على الطريقة المذكورة " (2)

وكان ابن حزمون ذا نظرات نقدية دقيقة في التوشيح من ذلك ما ذكر ابن خلدون أن يحيى الخزرجي " أنشده موشحة لنفسه فقال له ابن حزمون : لا يكون الموشح بموشح حتى يكون عاريا عن التكلف قال على مثل ماذا ؟ قال : على مثل قلبي :

يَا هَاجِرِي هَلْ إِلَى الْوَصَالِ مِنْكَ سَبِيلُ
أَوْ هَلْ تَرَى هَوَاكَ سَالِي قَلْبِ الْعَلِيلِ " (3)

وفي العصر المرابطي برع أبو بكر محمد بن زهر طبيب يعقوب المنصور . رحل إلى المشرق ، " وبه تطبب زمنا طويلا وتولى رئاسة الطب ببغداد ثم بعصر ثم بالقيروان ... والذي انفرده ... به وانقادت لتخليه طباعه وأصارت النبهاء خوله وأتباعه : الموشحات " (4) وقد أورد له ابن دحية (5) وابن الخطيب (6) وابن أبي أصيبعة (7) بعض موشحاته.

(1) ابن سعيد : المغرب في حلى المغرب 214/2

(2) عبد الواحد المراكشي : المعجب في تخليص اخبار المغرب - نقلا عن

د. عوض الكريم : فن التوشيح - ص: 140

(3) ابن خلدون المقدمة - ص: 460

(4) ابن دحية : المطرب من اشعار اهل المغرب - ص: 203-204

(5) المصدر نفسه - ص: 204-205-206

(6) ابن الخطيب : جيش التوشيح ص: 148-157

(7) ابن أبي أصيبعة : طبقات الأطباء : 525-526-527

واشتهر في هذا العصر أبو بكر محمد بن الفقيه أبي العباس
أحمد ابن الصابوني. ومن أشهر موشحاته تلك التي يقول في مطلعها (1):
قَسَمًا بِالْهَوَىٰ لِيَذَىٰ جُـرِّ
مَا لِلَّيْلِ الْمَشُوقِ مِنْ فَخْرِ

وقد اتخذ ابن الخطيب، هذا المطلع خرجة لموشحة مطلعها (2):
رَبِّ كَيْلٍ ظَفَرَتْ بِالْبَدْرِ
وَنَجْوَى السَّمَاءِ لَمْ تَدْرِ

وقد أورد له ابن خلدون (3) جزءا من موشحة يقول في مطلعها:
مَا حَالُ صَبِّ ذِي ضَنَىٰ وَاجْتِنَابِ
أَمْرَضَهُ يَا وَيْلَتَاهُ الطَّيِّبِ

ونبغ أيضا الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي الحاتمي الطائي
الأندلسي المولود بمرسية سنة 560هـ / 1168م ، والمدفون في الصاحلية
في سفوح جبل قاسيون عام 638هـ / 1240م وَيَعُدُّهُ عمر موسى باشا
" الرائد الأول في المشرق والمغرب على السواء ، فهو الذي نقل الموشحات
من غرضها الأصلي كما عرفت به في الأندلس الى غرض ديني جديد، فهو
الذي وجهها وجهتها الصوفية ووشحها بالمعاني الرمزية ... " (4)

وقد أورد له المقري (5) موشحة صوفية يقول في مطلعها:
سَرَائِرُ الْأَعْيَانِ لَاحَتْ عَلَى الْأَكْوَانِ
لِلنَّاطِرِينَ

ومن الذين اشتهروا في هذا العصر أبو إسحق إبراهيم بن سهل

(1) ابن خلدون : المقدمة ص: 460

(2) المقري: نفح الطيب- 226/4

(3) ابن خلدون: المقدمة ص: 460

(4) د. عمر موسى باشا: موشحات ابن عربي الصوفية- مجلة الثقافة ع 59

(5) المقري: نفح الطيب- 407/1

الإسرائيلي " وهو شاعر اشبيلية ووشاحها " (1) وَيَعْدُ ابن خلدون (2) موشحته التي يقول في مطلعها :

هَلْ دَرَى طَبِيحِي الْحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهْ مِنْ مَكْنَسِ
فَهُوَ فِي نَارٍ وَضِيقٍ مِثْلَ مَا لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بِالقَبَسِ

من محاسن الموشحات للمتأخرين

وقد عارضها كثير من الوشاحين ، ولعل أهم مهارضة هي : معارضة

لسان الدين بن الخطيب في موشحه المشهور : (3)

جَادَكَ الْعَيْثُ إِذَا الْعَيْثُ هَمَى يَا زَمَانَ الوَصْلِ بِالأَنْدَلِيسِ
لَمْ يَكُنْ وَصْلُكَ إِلَّا حُلْمًا فِي الْكَرَى أَوْ خِلْسَةً الْمُخْتَلِسِ

وعارضها أمير الشعراء أحمد شوقي في موشحته الموسومة

بـ " صقر قريش " وأولها : (4)

مَنْ لِنَصْوِ يَتَنَزَّى أَلَمًا بَرَحَ الشَّوْقُ بِهِ فِي الْغَلَايسِ
حَنَّ لِلْبَّانِ وَتَاجَى الْعَلَمَ آيْنَ شَرْقُ الْأَرْضِ مِنْ أُنْدَلِيسِ

وكاد فن التوشيح يموت بعد انصراف الناس عنه إلى الزجل

لولا محاولات ابن الخطيب الذي عمد إلى بعثه وإحيائه فنظم موشحات
نجدها في نفاضة الجراب (5) وفي النفخ (6).

(1) المصدر السابق 523/3

(2) ابن خلدون : المقدمة ص: 461

(3) المصدر نفسه ص: 461، المقري: نفح الطيب 11/7

(4) الشوقيات: 314/2

(5) ابن الخطيب : نفاضة الجراب في علالة الاغتراب- تحقيق د. أحمد مختار

العبادي - القاهرة د ط ، د ت - 167/2 - 169

(6) ابن الخطيب: نفح الطيب 11/7 - 66-67-68-86

ولم يكتف ابن الخطيب بالنظم ، بل زاد فألف كتابا سماه " جيش التوشيح " جمع فيه خمسا وستين ومائة موشحة أندلسية لستة عشر وشاحا .

ولعل آخر وشاح مشهور أنجبته الأندلس هو أبو عبد الله محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن محمد بن يوسف الشريحي تلميذ ابن الخطيب ، والمعروف بابن زَمْوَك . وقد أورد له المقري (1) خمس عشرة موشحة نذكر منها هذه الموشحة (2) التي يقول في مطلعها :
أَبْلِغْ لِعَزْرَتَا طَلِيٍّ سَلَامِي وَصِفْ لَهَا عَهْدِي السَّلَامِي
فَلَوْ رَعَى طَيْفَهَا ذِمَامِي مَا يَتَّ فِي كَيْلَةِ السَّلَامِي

وينتهي أمر فن التوشيح بالأندلس بانتهاء أمر المسلمين فيها لينتقل إلى بلاد المغرب ثم المشرق " حيث عالج الشعراء في غير قليل من التكلّف متقيّدين بكثير من القيود الشكلية التي سطر ابن سناء الملك في دار الطراز " (3).

الوشاحون المشارقة

يعتقد بعض الباحثين أن ابن سناء الملك هو أول من أدخل فن التوشيح إلى المشرق العربي ، وهذا زعم باطل ، بدليل أن ابن سناء الملك نفسه يخبرنا بأنه شَغِفَ بالموشحات الأندلسية حيث قال:

(1) المقري: نفح الطيب 240/7-280 أزهار الرياض 2-176/250

(2) المصدر نفسه 343/4 المصدر نفسه 181/2

(3) د. عباس الجراري : موشحات مغربية ص: 90

" وكنت في طليعة العمر ، وفي رغيل السن قد همت بها عشقا
وشغفت بها حباً وصاحبها سماءا وعاشرتها حَفْظاً وأحطت بها علماً" (1)

وما يزيد في إبطال هذا الرأي هو أن ابن سناء الملك وجد
الموشحات منتشرة في المشرق وهو في حوالي العشرين من عمره . وإذا
كان مولد الشاعر في سنة 550 هـ / 1155م ، فإن عوض الكريم يُجْزَم أن
الموشحات عُرِقت في المشرق قبل سنة 570 هـ / 1174م (2)

ويعتقد عباس الجراري " أن الشاعر المصري لم يتصل مباشرة
ببلاد الأندلس والمغرب حتى يتاح له التعرف على هذا الفن ففي
موطنه الأصلي " (3)

ويزعم غونثالث بالنشيا أن أبا مروان بن زهر الذي مارس
الطب في بغداد هو أول من عرّف المشاركة بفنّ التوشيح (4). ولا يوافق
عوض الكريم على هذا الرأي، إذ يعتقد أن الموشحات في ذلك الوقت
لم تكن فنا معترفا به في بلاد الأندلس (5). غير أننا نخالفه الرأي ما
دام أن الأندلسيين رحلوا إلى المشرق في العهد المرابطي، وهو - كما
مرّ بنا - العصر الذهبي لفنّ الموشحات.

ويعتقد ابن سعيد أن أول من نقل الموشحات إلى المشرق
أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الإشبيلي الذي " توجه في رسالة إلى

(1) ابن سناء الملك : دار الطراز - المقدمة ص: 10

(2) د. عوض الكريم فن التوشيح ص: 150

(3) د. عباس الجراري : موشحات معربية ص: 93

(4) آنجل جنثالث بالنشيا : الفكر الاندلسي ص: 166

(5) د. عوض الكريم فن التوشيح ص: 150

مصر فُسِّجِنَ في القاهرة في خزانة البنود وكان فيها خزائن من
أصناف الكتب فأقام بها نحو عشرين سنة ، فخرج منها وقد
برع في علوم كثيرة من حديثه وقديمه .. **ومنه أحد** أهل إفريقية الألبان
التي هي الآن بأليديم " (1).

واستند شوقي ضيف على كلام ابن سعيد وعقب عليه بقوله :
" ولا بد أنها كانت مصحوبة بموشحات رواها لهم " (2).

وممن يظنّ عباس الجراري وشوقي ضيف أنهم عرّفوا المشاركة
بالموشحات ، يحيى اليسع بن عيسى بن اليسع (3) الذي رحل إلى مصر
في عهد صلاح الدين سنة 560هـ، ويقول عنه ابن سعيد: إنه " مُصَنَّفٌ
كتاب المعرب في آداب المغرب، صنّفه بمصر وطرّزه بالدولة الصّلاحية
الناضرية " (4). ولا يستبعد شوقي ضيف أن يكون " ابن سناء الملك أفاد
منه معرفته بالموشحات " (5)

وممّن كان لهم دور بارز في نقل الموشحات إلى المشرق الطبيب
الحكيم أبو الفضل عبد المنعم بن عبد الله بن حسان الغتّاني الذي
" كان علامة زمانه في صناعة الطب والكُحل وأعمالها بارعا في الادب
وصناعة الشعر وعمل المديحات، أتى من الأندلس إلى الشام وأقام
بدمشق الى حين وفاته ... وله في صلاح الدين مدائح كثيرة ، وصنّف
له كتباً " (6)، وكان له عشرة دواوين ، الشامن منها " ديوان الغزل

(1) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب 1/256

(2) ملاحظات د. شوقي ضيف على كتاب فن التوشيح ص: 150

(3) د. عباس الجراري: موشحات مغربية ص 95. عوض الكريم فن التوشيح ص: 150

(4) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب 2/88 وورد هذا الكتاب في مصادر أخرى
بعنوان: المغرب في محاسن المغرب.

(5) د. عوض الكريم : فن التوشيح ص: 151

(6) ابن ابي أصيبعة : طبقات الاطباء، نقلا عن موشحات مغربية ، ص: 95

والتشبيب والموشحات والدوبيتي ومما يتصل به منظوماً " (1).

ويؤكد شوقي ضيف أنه اطلع على معجم أبي طاهر السلفي (وهو مخطوط مصور بدار الكتب المصرية) الذي يشتمل على بعض الموشحات الأندلسية ، ويقرر أن هذا الرجل كان " يُقلى الحديث بالإسكندرية منذ 511 هـ الى أن توفي في سنة 576 هـ " (2).

ولا نشك في أن الأندلسيين قد اعتادوا على الرحيل الى المشرق منذ أقدم العصور لأداء فريضة الحج أو لقاء العلماء للانتفاع من عملهم وطلب الإجازة منهم وأنهم عرفوا المشاركة بفن الموشحات. ومهما كانت الطريقة التي انتقل بها فن الموشحات الى المشرق " فإن مصر كانت السابقة إلى تقبله ، إذ وجد في ربوعها بيئة صالحة لانتشاره وازدهاره " (3).

ولعل أقدم وشاح عرفته مصر هو أبو الفتح عثمان بن عيسى البلطي المتوفى سنة 599 هـ. وقد أورد له ياقوت الحموي (4) موشحه سلك فيها طريق المغاربة ومطلعها :

وَيَلَاهُ مِنْ رَوَاغٍ	بِجُورِهِ يَقْضِي
ظبي بني يَزْدَادُ	مِنْهُ الْجَفَا حَظِّي

(1) المصدر السابق ص: 635

(2) د . عوض الكريم : فن التوشيح ص: 151

(3) د . عباس الجراري: موشحات مغربية ص: 95

(4) ياقوت الحموي: معجم الأدياء 46/5

وَيَعْدُ أَبُو الْقَاسِمِ هبة الله بن جعفر بن سناء الملك
(550هـ/608هـ) أشهر وشاخ مشرقي . وقد لمع نجمه في فن التوشيح
الذي ألف فيه كتاب " دار الطراز في عمل الموشحات " وفي مقدمة
تحدث عن أصول الموشحات وطريقة نظمها ، ثم أعقبها بذكر الكثير
" من موشحات الأندلسيين وما نظم على طريقتهما " من غير أن يُورد ما
أنتجه غيره من المشاركة في هذا الفن " (1) ، وختم الكتاب بذكر
عدد من موشحاته وقد أورده ابن خلدون (2) موشحة اشتهرت شرقا
وغربا أولها :

حَبِيبِي ارْفَعْ حِجَابَ النُّـورِ عَنِ الْعَدَاوِ
تَنْظِرِ الْمِسْكَ عَلَى كَافُـورِ فِي جُلْنِـارِ
كَلِّـلِي يَا سَحْبَ تَيْجَانَ الرَّبِّ بِالْحِلْيِ
وَأَجْعَلِي سِوَارَهَا مُنْعَطَفَ الْجُـدُولِ

وَيُعْتَقَدُ أَنَّ ابْنَ خَلْدُونَ أَشَارَ إِلَى مَوْشَحَتَيْنِ لَا إِلَى مَوْشَحَةٍ
وَاحِدَةٍ وَمِنَ الْمُحْتَمَلِ أَنْ يَكُونَ قَدْ سَقَطَ مِنْ كِتَابِ الْمَقْدَمَةِ بَعْدَ كَلِمَةِ
جَلَنَارِ قَوْلُهُ : " وَمَوْشَحَتُهُ الْآخَرَى الَّتِي أَوَّلُهَا :
كَلِّـلِي "

وَيُظَنُّ شَوْقِي ضَيْفَ أَنَّ الْمَوْشَحَةَ الثَّانِيَةَ الَّتِي مَظْلَعُهَا :
كَلِّـلِي يَا سَحْبَ تَيْجَانَ الرَّبِّ بِالْحِلْيِ
وَأَجْعَلِي سِوَارَهَا مُنْعَطَفَ الْجُـدُولِ

(1) د. عباس الجراري: موشحات مغربية - ص: 96

(2) ابن خلدون : المقدمة ص: 462

لمضفر العيلاني المتوفي سنة 623هـ وليست لابن سناء الملك، وهو ما يذهب إليه عوض الكريم (1).

وأورد له ابن شاكبر (2) موشحة يقول فيها:

عَسَى وَيَا قَلَمًا تُفِيدُ عَسَى	أَرَى لِنَفْسِي مِنَ الْهَوَى نَفَسًا
مَذُ بَانَ عَنِّي مَنْ قَدْ كُفِّتْ بِهِ	قَلْبِي قَدْ لَجَّ فِي نَقْلِهِ
وَبِي إِذَنْ شَوْقٌ عَاتِي	وَمَدْمَعٌ يَوْمَ شَاتِي
لَا أَتْرُكُ اللَّهَوَ وَالْهَوَى أَبَدًا	وَإِنْ أَطْلَبَ الْعَتَابَ وَالْفَنَدَا
إِنْ شِئْتَ قَاعِذِلْ فَلَسْتُ أَسْمَعُ	أَنَا الَّذِي فِي الْغَرْلَمِ أَتَّبِعُ
وَتَحْتَنِي صَبَابَتِي	فَلْتَدْعِنِي وَعَادَاتِي

واشتهر في مصر أيضا ابن الوكيل صدر الدين محمد بن عمر الدمياطي المتوفى عام 716هـ. وقد أورد له المقري (3) موشحة، منها هذه الأسطار:

غَدَا مَنَا دِيًّا مُحَكَّمًا فِينَا	يَقْضِي عَلَيْنَا الْأَسَى	لَوْ لَا تَأَشَّيَا
بَحْرُ الْهَوَى يُغْرِقُ	مَنْ فِيهِ جَهْدُهُ عَامٌ	
وَنَارُهُ تُحْرِقُ	مَنْ هَمَّ أَوْقَدَ هَامٌ	
وَرُبَّمَا تُقْلِقُ	فَتَى عَلَيْهِ نَامٌ	
قَدْ غَيَّرَ الْأَجْسَامَ وَصَيَّرَ الْأَيَّامَ	سُودًا وَكَانَتْ بِكُمْ بَيْضًا لَيَالِينَا	

ويلاحظ على هذه الموشحة أن ناظمها قد ضمّن خواتم أقفالها أعجاز نونية ابن زيدون.

-
- (1) د. عوض الكريم - فن التوشيح ص: 153
 (2) ابن شاكبر الكتبي: فوات الوفيات 31/1
 (3) المقري: نفح الطيب. 232/1

وبرع جمال الدين محمد بن محمد بن نباتة المتوفى سنة 768 هـ،
وقد أورله المقرئ (1) موشحة يمدح فيها جلال الدين الخطيب،
ومطلعها :

مَا سَحَّ مُخَمَّرٌ دُمُوعِي وَسَاحُ عَلَى الْمِلَاحِ
إِلَّا وَفِي قَلْبِي الْمُعْنَى جِرَاحُ

واشتهر أيضا شهاب الدين القزّازي (634 - 710 هـ)، ولعلّ
أحسن موشحاته تلك التي مطلعها : (2)
يَا لَيْلَةَ الْوَصْلِ وَكَأَنَّ الْعَقَارَ دُونَ اسْتِثَارِ عِلْمُنِي كَيْفَ خَلَعَ الْعَذَارُ

ويعتقد أن أبا مروان بن زهر هو الذي عرّف العراقيين
بفن التوشيح، ونبغ فيه منهم : شهاب الدين محمد بن يوسف
التلعفري الموصلي المتوفى عام 675 هـ وقد.أورد له ابن شاعر (3)
موشحة مطلعها :

لَيْسَ يُرْوَى مَا يَقْلِبِي مِنْ ظَمَأٍ غَيْرَ بَوَاقٍ لَا يَحِ مِنْ إِصْمِ

ومنهم القاسم بن القاسم الواسطي (550 هـ - 626 هـ)، وقد أورد
له ياقوت الحموي (4) موشحتين، الأولى مطلعها :

فِي زَهْرَةٍ وَطِيبِ بُسْتَانِي مِنْ أَوْجُو الْمِلَاحِ
أَجْلُو عَلَى الْقَضِيبِ رِيحَانِي وَالْوَزْدَ وَالْأَقْسَاحِ

-
- (1) المقرئ : نفح الطيب 86/7
(2) ابن تغري بردي : المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي - تحقيق احمد يوسف
نجاتي - دار الكتب - القاهرة 1956 - 344/1
(3) ابن شاكو الكتبي: فوات الوفيات 553/2
(4) ياقوت الحموي: معجم الادباء 191/6 - 192

ومطلع الثانية :

أَيُّ عَنَبَرِيَّةٍ فِي غَلَايِلِ الْعَلَسِ
مِنْ زَبْزَجْدِيَّةٍ تَنْبِيهِ النَّفْسِ (كذا)

ومنهم شمس الدين محمد بن دانيال الموصللي المتوفى عام 708 هـ بالقاهرة ، وقد أورد له ابن شاعر (1) موشحة مطلعها :

عُصْنٌ مِنَ الْبَارِ مُثْمَرٌ قَمَرًا يَكَادُ مِنْ لَيْلِهِ إِذَا هَصَرَ يَعْقِدُ

ومنهم عبد العزيز بن سرايا المعروف بصفي الدين الحلبي المولود بالحلة - بين الكوفة وبغداد - سنة 677 هـ ، والمتوفى ببغداد سنة 750 هـ . ويضم ديوانه أحد عشر موشحا " يبدو عليها طابع التكلف والتصنع " (2). وعرف أهل الشام فن التوشيح ونبع فيه منهم سراج الدين عمر ابن مسعود الحلبي المتوفى بدمشق سنة 711 هـ . وقد أورد له ابن شاعر (3) موشحة مطلعها :

مَا لَاحَتْ الْوُرُوقُ فِي الْغُصُونِ إِلَّا هَاجَتْ عَلَى تَغْرِيدِهَا لَوْنُ الْحَزِينِ

ومنهم خليل بن أيك الفلستيني المعروف بالصلاح الصفدي المولد بصقّ فلسطين سنة 696 هـ ، والمتوفى بدمشق سنة 764 هـ . وقد شغف بالموشحات فألف كتابه " توشيع التوشيح " جمع فيه ستيين موشحا لو شاحين أندلسيين ومصريين وشاميين ، مهد لها بمقدمة عن شكل الموشح وتاريخه ، استقى جلّ معلوماته فيها من " دار الطراز " (4).

(1) ابن شاعر الكتبي: فوات الوفيات نقلا عن فن التوشيح - ص: 156

(2) د. عباس الحراري موشحات معربية ص: 99

(3) المرجع السابق ص: 100

(4) الصلاح الصفدي : توشيع التوشيح - ص: 129

وَعُرِفَ عَنْهُ أَنَّهُ كَانَ مُؤَلِّعًا بِمُعَارَضَةِ غَيْرِهِ مِنَ الْوُشَاحِيْنَ
وَلَعَلَّ أَشْهَرَ مُوشِحَةٍ هِيَ تِلْكَ الَّتِي نَسَجَهَا عَلَى طَرِيقَةِ مُوشِحِ ابْنِ زَهْرٍ:
أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكِي قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ
وَالَّتِي يَقُولُ فِي مَطْلَعِهَا (1):
هَلْكَ الصَّبُّ الْمَعْنَى هَلْ لَكَ فِي تَلَاْفِيهِ يَوْعِدُ مَظْمَعِ

الوشاحون المغاربة:

لم يقتصر فن التوشيح على شعراء الأندلس والمشرق العربي بل عرفه شعراء المغرب العربي، وقد بوع فيه منهم محمد بن عفيف التلمساني المعروف بالشباب الطريف، وأورد له المقري (2) ومحمد طمار (3) موشحة مطلعها:

قَمَرٌ يَجْلُو دَجَى الْغَلَسِ بَهَرِ الْأَبْصَارِ مُذْ ظَهَرَ

ومنهم أبو عبدالله محمد بن أبي جُمعة التَّلَالِيسِي شاعر أبي حمو وطبيبه، أورد له أبو زكريا ابن خلدون (4) موشحة أولها:

يَا وَيْحَ صَبِّ بَانَ عَنْهُ الشَّبَابُ وَأَوْدَعَ لَهَيْبَ وَجْدٍ عِنْدَمَا وَدَّعُوا

ومنهم الكاتب أبو عبد الله حمودة بن عبد العزيز "كان شاعرا مُغْلِقًا، له ديوان توفي سنة 1202" (5) وهو ناظم الموشحة التي مطلعها عاد لي زَمَانِي بَعْدَ طَوْلِ تَغْلِيلٍ فَاسْتَرَدَّ الْقَائِتَ وَطَوَّعَ الْأَيَّامَ

(1) الصلاح الصفدي: توشيع التوشيح - ص: 129

(2) المقري: نفح الطيب ج 2، ص: 656

(3) محمد طمار: تاريخ الأدب الجزائري ص: 101

(4) أبو زكريا بن خلدون: بغية الرواد 87/2. 88

(5) الشيخ النيفر: عنوان الأريب نقلا عن موشحات مغربية - ص: 108

ومنهم أبو الحسن على الحصري الصَّريري وقد أورد له الصفدي (1)
موشحة مطلعها:

من علق القرطا في أذن الشعري
والحق المصرطا الغصن النظرا

ومنهم أبو عبدالله محمد سيالة الصفاقسي " له تاريخ وشعر
حسن ز توفي في شعبان سنة 1247 "، وأثبت له الشيخ النيفر
موشحة يهنئ فيها الأمير حسين باشا بالشفاء من مرض، ومطلعها
زهو ومهرجان وموسم جديد بِرَاحَةِ الْهُمَامِ حُسَيْنِ السَّعِيدِ (2)

ومنهم الشاعر ميمون بن علي الخالق الخطابي المعروف
بابن خبّازة ، وقد " كان متفننا في أساليب الكلام معربه وهزله
على اختلاف اللغات " (3).

(1) الصفدي: توشيع التوشيح - ص: 151
(2) الشيخ : النيفر : عنوان الأريب 59/2
(3) المرجع نفسه 61/2 - 62

تقو

بعدما تتبعنا تعريف الموشح وأجزائه ، ونشأته وأوزانه ،
توصلنا إلى النتائج التالية :

- 1- إن الموشح فن مستحدث من الشعر تحرّر من الشكل التقليدي الذي سارت عليه القصيدة العمومية .
 - 2- إن اسمه مشتق من الوشاح لأن خرجاته وأغصانه كالوشاح الذي هو كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان بالتناوب تتوشح به المرأة
 - 3- يسير الموشح على منهج مخالف لمنهج القصيدة التقليدية ،
إن يتألف من ستة أجزاء ، هي :
المطلع أو المذهب ، والقفل ، والفصن ، والدور ، والسَّمط ، والبيت والخرجة .
 - 4- الخرجة في الموشحات ثلاثة أنواع : خرجة معربة ، وخرجة عامية وخرجة أعجمية .
 - 5- إن الموشح فن أندلسي خالص ابتكره بعض الشعراء المتأثرين بمجالس الغناء التي انتشرت في بلاد الأندلس ...
 - 6- إن الموشحات ثورة جريئة على أوزان الشعر العربي وقوافيه
 - 7- رفض شيوخ الأدب لفن الموشحات ومحاربتهم له خوفا من اندثار القصيدة التقليدية وضياعها .
- إن من أشتهر بفن التوشيح في الاندلس - خصوصا في العصر المرابطي وعصر ملوك الطوائف - هم من شعراء الطبقة الثانية والثالثة .

- 7- انحراف الشعراء الأندلسيين المرموقين عن نظم الموشحات
- 8- انتقال فن التوشيح من بلاد الأندلس الى بلاد المشرق العربي،
وقد نبغ فيه من الشعراء المشاركة ابن سناء الملك ، وابن
نباتة المصري وغيرهما من الناطمين.
- 9- تأثر الشعراء المغاربة بفن التوشيح لقربهم من بلاد الأندلس
وقد نبغ فيه على وجه الخصوص محمد بن عفيف التلمساني.

الفصل الثالث

شعر التفعيلة

تعريف الشعر الحديث :

يصعب على الدارس الوصول إلى تعريف جامع مانع للشعر الحديث، لأنه يقوم أساساً على الدعوة إلى التجديد، والتجديد أمر نسبي لا يمكن أن يقع حوله اتفاق .

يرى بعض النقاد والشعراء أن الشعر الحديث هو كل شعر خرج عن أوزان الخليل، ولم يتقيد بأي تفعيلية معينة ... (1)

ويذهب البعض الآخر إلى أن الشعر الحديث هو كل شعر خرج عن البحر الخليلي في عدد التفعيلات وترتيبها فحسب، أو بعبارة أخرى هو ما التزم تفعيلية الخليل دون ترتيب الخليل لها (2).

ويعتقد يوسف الخال " أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهباً كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تشاشي الحياة في تغييرها الدائم ولا تكون وقفاً على زمن دون آخر " (3).

ويرى ت. س. اليوت T.S. ELIOTH أن تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة، لأنه " ما من شعر يكون حراً لدى من يريد أن يحقق فيه الإتقان ... ووراء أشد الشعر تحرراً يجب أن يكون شبح وزن بسيط

(1) انظر مثلاً: أدونيس (علي أحمد سعيد)؛ مقدمة للشعر العربي دار العودة ط3 بيروت 1979

(2) انظر مثلاً: أحمد سليمان الأحمد: ويسألونك عن الشعر الأسمى؟ مكتبة النوري د. ط - دمشق - دون تاريخ

(3) د. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر - ط1 بيروت كانون الأول (ديسمبر) 1978، ص: 14

إذا غفونا برز نحونا متوعدا ، وإذا صحنوا اختفى ، ولا تكون
حرّيتنا حرية حقيقية إلا عندما تظهر أزاء قيود مصطنعة " (1)

ويتضح من التعريف السابق أن اليوت يقصد بالقيود الإيقاع
(شبح وزن بسيط) ولا يعني بها البحور أو الأوزان الجاهزة .

ويقترّب فروست (FRAUST) من رأي اليوت، فهو يرى أن
" الحرية هي الإحساس بالراحة في إطار القيود المرسومة " (2).

والشعر الحر اسم أطلقته نارك الملائكة على قصيدتها "الكوليرا"،
ولكن كثيرا من النقاد اختلفوا معها حول هذه التسمية ، وأطلقوا
على هذا النوع من الشعر أسماء مختلفة فاقترح عبد الواحد لؤلؤة
تسميته بـ " العمود المطوّر " (3)، وسماه آخرون بالشعر المُنطَلِق ، (4)
وشعر التفعيلة (5)، وفضل غالي شكري تسميته بـ الشعر الحديث (6) ،
ونذهب إلى هذا الرأي أحمد بسّام ساعي... (7)

2-1) اليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونبتذقه - ترجمة إبراهيم الشوش ، نشر
مكتبة منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر- ط1 بيروت
نيويورك 1971

3) د. عبد الواحد لؤلؤة: البحث عن معنى- منشورات وزارة الاعلام- ط1- بغداد
1973، ص: 141

4) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد/ دار الفكر- ط2 القاهرة 1971 ص453
5) د. عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد، وتطبيقها على الشعر- دار المعارف
ط2 - القاهرة 1971 ص: 108

6) د. غالي شكري: شعرنا الحديث الى أين ؟ دار الآفاق الجديدة - ط2 بيروت
1978 ص: 7

7) د. احمد بسّام ساعي : حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه - دار
المأمون للتراث ط1 دمشق 1978

ويتضح أن تسمية هذا النمط الجديد من الشعر بالشعر الحر جعل أغلب الناس يعتقدون أن هذا الشعر تحرر من قيود الشعر القديم كقيد الوزن والقافية . وهذا ما جعل نازك الملائكة تقدم للقراء أسفها واعتذارها على إطلاق هذه التسمية لهذا السبب ، ثم لسبب آخر ، وهو أن جماعة أبولو نظموا في العقد الرابع من هذا القرن أشعاراً تختلف عما نظمه شعراء الحداثة بعد سنة 1949 ، وأطلقوا عليها هذه التسمية (1).

والشعر الحر ترجمة حرفية للمصطلح الإنجليزي FREE VERSE الذي أطلق على الشعر الذي مارس نظمته الغربيون ، ولم يتقيدوا فيه لا بالوزن ولا بالقافية . ويبدولي أن " شعر التفعيلة " هي التسمية القريبة من الصواب ، لأن هذا النمط من الشعر بقي ملتزماً بالأركان الأساسية للشعر وهي الوزن والقافية وإن تحرر من الالتزامات في الشكل القديم ، لكي يستليع الشاعر أن يخضع التشكيل الموسيقي للحالة النفسية التي يصدر عنها " (2).

ويظهر حركة شعر التفعيلة هيمن على الساحة الشعرية العربية المعاصرة تيارات أربعة هي :

-
- (1) مجلة الآداب-ع8-آب 1971 - ص: 27
 - (2) شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحرفي الجزائر- المؤسسة الوطنية للكتاب د ط - الجزائر 1985 ص: 47

التيار الاول : ويدعو أصحابه إلى المحافظة على تقاليد الشعر — الموروثة ، ويرون " أن الشعر الجديد بالاعتبار هو الشعر الذي التزم هذه التقاليد فاحتفظ بموسيقى الوزن ، والقافية الموحدة ويعللون الظواهر الجديدة بالجهل والعجز عن مجاراة أصول العروض وقوانين القافية " (1).

التيار الثاني : ويمثله دعاة " الشعر المرسل " الذين يدعون إلى التخلص من وحدة القافية الموحدة مع المحافظة على الوزن ووحدته في القصيدة ، لأنهم يرون أن القافية تحدد من حرية الشاعر وتقف أمامه حائلا في سبيل تأدية المعاني والأخيلة والعواطف والأفكار.

التيار الثالث : ويمثله دعاة " شعر التفعيلة " الذين يدعون إلى التحرر من كل القيود ولا يعتبرون سوى المضمون الشعري ، وقد يخلطون بين الأوزان المختلفة في القصيدة الواحدة ، أو يأتون بأوزان جديدة غريبة عما عرفه الشعر القديم .

التيار الرابع : ويمثله دعاة " الشعر المنشور " الذي يتحرر من الوزن والقافية " وإنما يعتمد على جمال الصور ، ورشاقة الألفاظ وجرسها وتصوير العواطف والخواالج ... " (2)

(1) د. بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي- دار الثقافة

د. ط بيروت 1405 هـ / 1985 - ص: 305

(2) د. عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، مطبعة الرسالة

د. ط - القاهرة 1960 - ص: 533

مناجاة

إن حركة التجديد في الشعر العربي قديمة جدا ، إذ ترجع جذورها إلى العصر العباسي ، حيث جدد شعراء أمثال المتنبي، وأبي تمام ، ومسلم بن الوليد ، وأبي نواس وغيرهم في أشكال الشعر ومضامينه . وقد أبرزنا بعض مظاهر التجديد في الشعر العباسي في الفصل الذي خصصناه لدراسة فن الموشحات ، وعرفنا أن أبا نواس هو أول من خرج على الوزن والقافية في الشعر في المنظومة التي أنشدها في وصف صوت المدقة (1) . وتبين لنا أيضا أن مسلم بن الوليد عمّد إلى استخدام اللغة السهلة القريبة من الأذهان في مثل قوله: (2)

يَا سَلِيمُ يَا سَلِيمُ كُنْتَ لِلْقَلْبِ عَذَابَا
أَيْقَا وَاشْ وَشَى يَسِي قَائِلِي قَاهُ تَرَابَا

وعرفنا كيف تمرّد سلم الخاسر على عمود الشعر حين نظم قصيدة في مدح موسى الهادي والتي مطلعها : (3)

مُوسَى الْمَطَرُ غَيْثٌ بَكَرَ ثُمَّ انْهَمَزَ أَلْوَى الْمَرَرُ

ونضيف إلى هذه الأمثلة القصيدة التي ذكرها مؤرخو الأدب والمنسوبة

إلى رزيق العروضي وفيها خروج على أوزان الشعر المعروضة (4)

1) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص: 791-792

2) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني-39/7

3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده-160/1

4) ياقوت الحموي: معجم الأدباء-266/15 ومنها قوله :

قَرَّبُوا جَمَالَكُمْ لِلرَّجِيـلِ غُدُوَّةَ أَحَبَّكَ الْأَقْرَبِ—وَنَ
حَلَّقُوا ثُمَّ مَضَوْا مُدْلِجِيـنَ مُنْفِرِدًا بِهَمَّكَ مَا وَعَى—دُوكَ

لقد مهدت لظهور حركة شعر التفعيلة في الأدب العربي

الحديث اتجاهات وتيارات شعرية، أبرزها:

1- شعر البند: وهو أقرب أشكال الشعر العربي إلى شعر التفعيلة لأنه يلتزم بحرين متعاقبين، هما: الهزج والرمل، (1)، ويعتمد على تكرار التفعيلة. ويختلف شعر البند عن شعر التفعيلة في أنه يقتصر على بحري الرمل والهزج، بينما يستخدم شعراء التفعيلة كل البحور الصافية (2). ويلاحظ على تجربة شعر البند أنها لم تتعدّ أرض العراق، كما أنها لم تعمّر طويلاً...

2- الشعر المهجري: وهو اتجاه شعري جديد على الأدب العربي حمل لواءه جماعة من الشعراء الشاميين الذين هاجروا بلاد الشام إلى القارة الأمريكية، فاستقر بعضهم بأمريكا الشمالية وأسسوا في نيويورك عام 1920 مدرسة أدبية أطلقوا عليها اسم الرابطة القلمية، وأشهر شعرائها: جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة، ورشيد أيّوب، وإيليا أبو ماضي... (3)

أما البعض الآخر فاتجه إلى أمريكا الجنوبية وأسس "العصبة الأندلسية" في ساو باولو بالبرازيل في سنة 1932، وأشهر شعرائها الشاعر القروي، وإلياس فرحات، وشكر الله الجر... (4)

-
- (1) انظر: نارك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - مكتبة النهضة - ط2 بغداد 1956 ص: 173
(2) انظر مصطفى جمال الدين: شعر البند: مجلة أقلام - ع6 - بغداد شباط 1965 ص: 125
(3) انظر: د. نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية - ديوان المطبوعات الجامعية - د. ط. الجزائر 1984 ص: 177، 178
و. د. محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المصري - دار الكتاب اللبناني - ط3 بيروت 1980، ص: 82-83
(4) د. محمد عبد المنعم خفاجي: المرجع السابق - ص: 93

لقد اندمج شعراء المهجر في الحياة الجديدة بكل أبعادها الكونية والاجتماعية ، واستفادوا كثيراً من الآداب الغربية التي عرفوها في أوجها ، و " أدركوا أن الشعر فن جميل يُعَبَّرُ عن تجربة حقيقية واتِّفال صادق قبل كل شيء ، وليس مجرد صناعة كلامية يتجرأ عليها من يشاء ، وأدركوا أن أصدق التعبير وبساطته عنصر رئيسي آخر ، وهكذا جاءوا إلى جانب الشعر الكلاسيكي التقليدي ، الذي أغنوه بجمال المعاني الجديدة بشعر آخر جميل ، غني بالموسيقى والألوان والصور الحية البديعة " (1).

3- مدرسة أبولو : وهي امتداد لحركة التجديد في الشعر المهجري ، وقد أسسها جماعة من الشعراء في مصر عام 1932 ، وجاءت لتعبّر " عن ملامح التطلّع نحو الغرب وموازنة آدابه بأدب الشرق " (2). وأشهر شعرائها : علي محمود طه ، وأحمد زكي أبو شادي ، وإبراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي ، وحسن كمال الصيرفي...

إن الشعر - في نظر شعراء هذه المدرسة - عاطفة وخيال وموسيقى وصورة ، لهذا لجأوا إلى الصور والرموز للتعبير عن تجاربهم الشعرية ، كما أنهم تناولوا موضوعات جديدة بأسلوب بسيط (3) ، ولجأوا إلى استخدام البحور القصيرة و " إلى تنويع النغم بتوزيعه في تشكيلات جديدة ، دون التقيّد بالروي " (4).

(1) د. عيسى الناعوري: أدب المهجر - دار المعارف - ط2 - القاهرة - 1962 ص: 237

(2) د. نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية - ص: 170

(3) س. موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي - ترجمة د. سعد مصلوح - منشورات عالم الكتب - ط1 - القاهرة 1389 هـ / 1969 م ص: 76

(4) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي - ص: 201

4- مدرسة الديوان : ويمثلها عباس محمود العقاد، وعبد القادر المازني، وعبد الرحمن شكري الذين شاركوا كثيراً على المدرسة التقليدية في الشعر العربي التي يمثلها أحمد شوقي ومن سار على نهجهم .

وقد تأثرت جماعة الديوان بالمفاهيم النقدية للرومانسية الإنجليزية ، فرفعت الشاعر الى درجة النبوة والإلهام ، ودعت إلى ضرورة تعبير الشاعر عن الحياة التي يعيشها ، ورأت أن الأدب يجب أن يُعبّر عن شخصية قائله (1). غير أن تأثيرها انحصر في حدود النظرية النقدية التي هاجمت القديم ، ودعت إلى التجديد، ولم تُقدّم للشعراء الشباب نموذجاً شعرياً يسير على نهجه ... (2)

ومهما يكن فإن جماعة الديوان تبقى مدرسة جديوة بالاهتمام لأنها فتحت عيون الشعراء العرب على الآداب الغربية ، وأثّرت الحركة النقدية الغربية المعاصرة ...

وينتمي شعراء المهجر ، ومدرسة أبولو ، وجماعة الديوان إلى المذهب الرومانسي الذي كان بمثابة " ثورة على الكلاسيكية ومحاكاتها وعلى أصولها وعلى قواعدها وعلى كل ما يمتُّ إلى أصول الصنعة والبلاغة اللفظية في الأدب القديم " (3).

(1) د. محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد- مطبعة البعث- ط1- قسنطينة 1974 ص: 229- 240

(2) د. كمال نشأت: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث- دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- ط1- القاهرة 1967 ص: 278

(3) د. حامد حفني داود: تاريخ الأدب الحديث: تطوره ، معالمه الكبرى ، مدارسه - ديوان المطبوعات الجامعية - ط 1 - الجزائر 1983 ص: 111

ويمكن تلخيص مظاهر التجديد الذي دعا إليه المذهب

الرومانسي في النقاط التالية :

- أ- التجديد في أساليب التعبير والتنويع فيها :
 - ب- إبداع صُور أدبية وشحنها بعواطف إنسانية حارة ...
 - ج- استخدام اللغة المأنوسة القريبة من حياة الناس.
 - د - الاهتمام بالموسيقى الداخلية وعدم إغفال الموسيقى الخارجية
 - هـ - الاهتمام بالنفس الإنسانية والدعوة إلى الخير والحق والجمال... (1)
- 5- الشعر المرسل : وقد " بدأ بالتحرّر من وحدة الروي في القصيدة مع المحافظة على البحر ، وانتهى إلى التنويع في الرّويّات والأوزان في القصيدة نفسها " (2).

إن محاولة التحرر من وحدة الروي في القصيدة والتنويع في الأوزان. ظهرت في القرن التاسع عشر على يد أحمد فارس الشدياق الذي نشر في كتابه " الساق على الساق في ما هو الفاريق " نموذجاً من الشعر المرسل . وهذا النموذج عبارة عن أربعة أبيات، مختلفة القافية ، ومنتظمة في ثلاثة أوزان ، وهي كما يلي :

سَاعَةُ الْبُعْدِ عَنْكَ شَهْرٌ وَعَامُ الْوَصْلِ يَمْضِي كَأَنَّمَا هُوَ سَاعَةٌ
اتنجم الليل الطويل صابرة وتنجمي لنجوم ذي تفلينك
ويخفق مني القلب ان هبت الهباء ويذكرني البدر المنير محياك
ألا ليت شعري كم يقاسي من النوى انحائه قلب يذوب تجلّدا (3)

(1) انظر: د. نسيب شاوي: مدخل الى دراسة المدارس الادبية ص: 163-164

(2) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي- ص: 201

(3) احمد فارس الشدياق: الساق على الساق في ما هو الفاريق - دار مكتبة الحياة - بيروت، د. ط - د ت - ص: 395

ثم ظهر بعد الشديان جماعة من الشعراء أسهموا في بعث
حركة الشعر المرسل وتطويرها ، وهم : سليمان البستاني في ترجمة
اليانعة هو ميروس شعرا خالية من الروي، وجميل صدقي الزهاوي
في " الكلم المنظوم " ، وأبو حديد، وعبد الرحمن شكري ، ودريني خشبة
وتوفيق البكري في " صهاريج اللؤلؤة "، وحسن الظريفني ، ورزق الله حسون
في كتابه " أشعر الشعر "، وأمين الريحاني، وأحمد زكي أبو شادي في
" الشفق الباكي " ، ومطران خليل مطران ، و خليل شيبوب في
" شراع " ، وحسين غنام في ترجمة قصيدة لو نجفلو " هيواشا "
وقد نظم أبو حديد أول مسرحية من الشعر المرسل ، وهي
" مقتل سيدنا عثمان " ثم أتبعها بمسرحيتين أخريين ، هما
" خسرو وشيرين " ، " وسهراب رستم " . وتبعه علي أحمد باكثير الذي
ترجم مسرحية " روميو وجولييت " (1)

ويبدو أن أتباع حركة الشعر المرسل فشلوا في " تحقيق
أهدافهم من كتابة الشعر القصصي والملحمي والدرامي ، وفي إمداد
الشعر العربي الحديث بدماء جديدة " (2). ومع هذا تبقى هذه الحركة
جديرة بالثناء لأنها شجعت الشعراء الآخرين على القيام بتجارب
جديدة .

(1) انظر: س. موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي ص: 17-47

(2) المرجع نفسه ص: 64

ومحاولة التحرر من وحدة الروي في القصيدة ليست جديدة على الشعر العربي ، إذ ظهرت قديما وَعَدَّهَا العروضيون من عيوب القافية ، يدخل في باب الإكفاء تارة ، والإجازة تارة أخرى ، بحسب مخارج الترويات. ومثال ذلك قول العجير بن عبدالله السلولي (1)

أَلَا قَدْ أَرَى، إِنْ لَمْ تَكُنْ أُمَّ مَالِكٍ	يَمْلِكُ يَدِي ، أَنَّ الْبَقَاءَ قَلِيلٌ
رَأَى مِنْ رَفِيقِهِ جَفَاءً ، وَبَيَعُوهُ	إِذَا قَامَ يَبْتَاعُ الْقِلَاصَ ، لَمِيمٌ
فَقَالَ لِخَلِيهِ : إِرْحَلَا الرَّحْلَ إِنِّي	يُمَهِّلُكَ ، وَالْعَاقِبَاتُ تَسْدُورُ
قَبِيلَهُ يَشْرِي رَحْلَهُ قَالَ قَائِلٌ :	لِمَنْ جَمَلٌ رَخْوُ الْمِلَاطِ نَجِيبٌ

عوامل نشأته

إن العوامل التي ساعدت على نشأة حركة شعر التفعيلة في الأدب العربي مختلفة ومتعددة ، ولكننا نستطيع حصرها في ثلاثة عوامل أساسية ، هي :

- 1- تفتح العرب في العصر الحديث على الثقافات الأوروبية ، وقد بدأ اتصالهم بهذه الثقافات " في أوائل القرن الماضي ، وظل قائما إلى اليوم ولكنه في هذا القرن وبخاصة بين الحربيين العالميتين اتسع بصورة مدهشة " (2).

(1) شاعر اسلامي هُفِلْ، من شعراء الدولة الأموية ، توفي سنة 90هـ

(2) د. محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد- ص: 352

لقد اطلع الشعراء على الآداب الأوروبية بلغاتها الأصلية
فقرأوا لشعراء عظام أمثال : " ت . س . ماليوت ، عزرا باوند ، كيتس ،
ادجار ألان بو ، أراكون ، وغيرهم " (1)، وترجموا نماذج من أشعارهم
الخالية من الوزن والقافية، ويتوزع فيها المعنى على أكثر من بيت (2).
وقد تركت هذه الترجمات أثرا واضحا في قصائدهم التي نظموها
بعد الحرب العالمية الثانية. ويبدو أن تأثر الشعراء بنماذج الشعر
الأوروبي لم يكن مجرد تقليد لها ، بل هو " استجابة لحاجة نفسية
في داخلهم ساعد عليها اطلاعهم على تلك النماذج " (3).

2- التحرر من رتابة الموسيقى في القصيدة العمودية ، وقد أحس شاعر
التفعيلة " بوطاة الموسيقى الشعرية التقليدية ذات القوالب
المسبقة الصنع على مشاعره ، وأحس بحاجته إلى التعديل في الفلسفة
الجمالية التي تسند القوالب الموسيقية القديمة " (4). وهذا ما دفعه
إلى الخروج " من الإطار الموسيقي للقصيدة التقليدية إلى إطار موسيقي
ليس تطويرا للقديم ولا تعديلا فيه ، وإنما هو تجديد ثوري بعيد
عن تلك الإصلاحات الشعرية " (5)

وتعتقد سهير القلماوي أن الشاعر المعاصر لم يعد يصف
الأحداث الاجتماعية والسياسية وصفا سطحيا ، بل أصبح من واجبه

(1) د. عناد غزوان ، وآخرون : الشعر والفكر المعاصر - وزارة الاعلام - ط1 - بغداد
1949 - ص: 186

(2) د. سهير القلماوي: مهرجان الشعر الرابع - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب
والعلوم الاجتماعية - القاهرة 1383هـ / 1963م - ص: 188 - 189

(3) شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحرفي الجزائر - ص: 47

(4-5) د. محمد عزام : بنية الشعر الجديد - دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء
ص: 112 - 113

مساندة الطبقة العاملة والاسهام بشعره في توعية الجماهير . (1)

ويزعم عز الدين منصور أن شعراء التفعيلة ثاروا على كل شيء قديم لأنه في نظرهم " يُقَيِّدهم بقيود لا قبل لهم بها ، ويحيط بهم من كل جانب ، حتى الدفقة الشعرية لديهم أصبحت مكبلة بأغلال تقليدية من الصور القديمة ، والتعبيرات الموروثة لم تخالط نَفْس الشاعر ، ولم تلائم عصره " (2). وتخلّوا عن الوزن والقافية وثاروا على الإطار التقليدي الذي أصبح عاجزاً عن تأدية أفكار العصر واتجاهاته وعن تلبية مطالب الشاعر المعاصر التّوّاق الى الحرّية والتجديد.

ويعتقد محمد عزام أن الشعر في العصر الحديث انتقل من السماع الى القراءة بفضل انتشار الطباعة والصحافة ، وأن هذا الانتقال تطلّب " تدمير البنيات الجمالية القديمة وإحلال بنيات جمالية جديدة نابعة من النص الشعري لامن خارجه ، وبعد أن كانت القصيدة التقليدية عيداً من أعياد الحسّ والجسد ، أصبحت القصيدة الجديدة عيداً من أعياد العقل والفكر لأنها الصوت المنفرد الذي يحاور متلقياً واحداً ويطلب منه المشاركة في عمليتي التلقي والإبداع " (3)

(1) د. سهير القلماوي : مهرجان الشعر الرابع ، ص: 186

(2) د. عز الدين منصور : دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر - مؤسسة الطباعة والنشر ، ط 1 - بيروت 1405هـ / 1985م - ص: 20

(3) محمد عزام : بنية الشعر الجديد - ص: 112

لقد تأثر شعراء التفعيلة بالموسيقى الغربية الحديثة المتمثلة في موسيقى الجاز والبوق والصنوج النحاسية ، فتطور ذوقهم الموسيقي ونما " وتجاوزوا مرحلة (ربابة الراعي) بإيقاعها البدائي البسيط الى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل ... " (1).

ويرى أحمد بسام ساعي بأن تطوير موسيقى الشعر في العصر الحديث نشأ " تلبية لنزعة حضارية طارئة في نفوس الجيل، وكان الآذان الحديثة ، ومن ورائها العقول والقلوب، وجدت حاجة ملحّة لزيادة وتّرّما ، أو أكثر على قيثارة الشعر القديم ، بشكل تستطيع معه القيثارة المظوّرة أن تصعد الانغام الحضارية الدقيقة التي أصبح الناس يحسّونها في داخلهم ... " (2). وأصبحت الأذن العربية تؤثر الهمس الدافئ الحنون على القعقعة والخطابية ، لأن العربي في العصر الحديث انتقل " من موسيقى الطبل والربابة إلى موسيقى الاوركسترا وآلاف آلات الطرب الحديثة " (3).

وشاعر التفعيلة لا يمكنه أن " يعكس حيوية وتنامي الفاعلية الشعرية " (4) إلا إذا " تحرّر من أسر التكرار والرتابة " (5). وهو لا يقبل أن يكون ذليلاً خاضعاً للموسيقى الخارجية التي أقرّها الخليل ابن أحمد لأنه يرى أن الموسيقى يجب أن تكون " نابعة من شعره بكل

(1) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر - المكتب التجاري - ط 2-بيروت 1964 ص: 42

(2) د. أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية - ص: 161

(3) محمد عزام : بنية الشعر الحديث - ص: 126

(4-5) د. عبدالعزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل - ص: 116

ما فيه من معانٍ وصور ، وأحاسيس وأساليب شاعرة . فالموسيقى بذلك تكون أبقى أثراً ، وأعظم وقعاً على النفس" (1) . والموسيقى الشعرية هي المعبر الحقيقي عن تجربة الشاعر الشعرية ، لذا لا يمكننا أن ندّعي وجود أوزان حزينة وأوزان مبهجة ، وإنما هناك لحظة شعرية تعبّر عن الحالة الشعورية للشاعر ، وهذه اللحظة هي التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي ، وموقع ما نشاء من الألحان الحزينة أو السارة " (2) .

3- آثار الحرب العالمية الثانية على نفسية الإنسان العربي، وقد خلفت هذه الحرب آثاراً وويلات ورعباً ودماراً وتولدت عنها ظروف سياسية خاصّة في العالم العربي ، فייست الشعوب العربية وأصابها القلق والحيرة وشككت في قيمها الحضارية الموروثة ثم تمرّدت على أساليب المعيشة والمناهج المتبعة في التفكير... (3) وإذا شكك الشباب الغربي في قيمة حضارته وتنگر لتقاليدها بما فيها من فلسفة وفنون (4) ، " فإن شبابنا العربي طفق يشك بدوره ، في بعض الطرق المتبعة في السياسة وفي غير السياسة ويتمنى أن لو استطاع أن يجدّد هذه الطرق " (5) . وقد تضاعف

(1) د. عز الدين صمود: دراسات نقدية ونماذج حول قضايا الشعر المعاصر، ص: 22

(2) د. عبد العزيز المقالح : المرجع السابق - ص: 116

(3) انظر د. يوسف عز الدين: في الشعر العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط1 - القاهرة 1973

(4) د. زكي نجيب محمود: مهرجان الشعر الرابع - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - ط3 - القاهرة 1383هـ: 1963م ص: 175-176

(5) د. محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد - ص: 354

حزن الشعراء وأحسوا بهشاشة قيمهم واهتزازها بعد أن افتقدوا فلسطين، وشردت شعبها خارج وطنه، وقد أثرت هذه النكبة التي أَلَمَّت بالعرب في كثير من الكيانات السياسية، واندلعت الثورات ضد الاحتلال الصهيوني فنشأت اتجاهات جديدة في السياسة والفن، وظهرت ثورة على الأدب نشأ عنها بروز أشكال أدبية جديدة كالقصة والمسرحية وشعر التفعيلة (1).

تلكم هي العوامل الأساسية الثلاث التي دفعت الشعراء الشباب إلى التمرّد على نظام القصيدة العمودية، ومحاولة البحث عن نظام جديد للشعر العربي يساير حركة التطور التي شهدها المجتمع العربي في العصر الحديث وقد وجدوا ضالتهم في شعر التفعيلة الذي لم يكن " حركة عروضية تقنية في المرتبة الأولى (2)، بل كان " وليد استجابات فنية وسياسية ونفسية مجتمعة " (3).

بداياته

تشير نازك الملائكة إلى أن شعر التفعيلة ظهر في العراق سنة 1947⁽⁴⁾، غير أننا نعتقد أن بداية هذه الحركة سبقتها محاولات ترجع إلى بداية الثلاثينيات من هذا القرن، إذ نظم بعض شعراء جماعة أبولو قصائد هي أقرب إلى الشعر المرسل منها إلى شعر التفعيلة، وقد مزجوا في القصيدة الواحدة بين البحور

(1) د. عناد غزوان وآخرون: الشعر والفكر المعاصر - ص: 36

(2) د. سلمى الخضراء الجيوسي: مجلة الفكر - ع2 يوليو + أغسطس، سبتمبر 1973

مج 4 ص: 36

(3) شلتاغ عبود شوراد: حركة الشعر الحرفي الجزائر - ص: 49

(4) انظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر - ص: 23

المختلفة وتحرّروا من القافية الموحدة. ويبدو أن تلك القصائد —
افتقرت إلى النظام الموسيقي، إذ كان الشاعر ينتقل في قصيدته
من بحر إلى آخر بشكل مفاجيء، كما أنه يعتمد على إيقاعات ينفد
منها الذوق الشعري السليم (1).

وانتشرت بعد قصائد جماعة أبولو محاولات شبيهة بشعر
التفعيلة كقصيدة " الشّراع " للشاعر السوري خليل شيبوب، وقد
أطلق على قصيدته هاته اسم الشعر المطلق وتتألف من مائة بيت
وبيت ...، أورد منها كمال نشأت النموذج التالي :

هَذَا الْبَحْرُ رَجِيئًا يَمْلَأُ الْعَيْنَ جَلَالًا
وَصَفَا الْأُفُقِ، وَمَالَتْ شَمْسُهُ تَرْنُو دَلَالًا
وَبَدَأَ فِيهِ شَرَاغٌ
كَخَيَالٍ مِنْ بَعِيدٍ يَتَمَشَّى
فِي سَاطِ مَائِجٍ مِنْ نَسْجِ عُشْبٍ
أَوْ حَمَامٍ لَمْ يَجِدْ فِي الرَّؤُوسِ عُشًّا
فَقَهْوٌ فِي حَوْفٍ وَرُعْبٍ (2)

ونظم خليل شيبوب أيضا قصيدة أخرى تحت عنوان :
"الحديقة الميتة والقصر البالي"، ونشرها في مجلة الرسالة عام
1943 م (3).

(1) د. عز الدين يوسف: في الادب العربي الحديث - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ط1 - القاهرة 1973 ص: 211 و 212 و 213

(2) د. كمال نشأت: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث - دار الكاتب
العربي للطباعة والنشر - ط1 - القاهرة 1967، ص: 400

(3) د. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي - ص: 219

وتعتبر محاولات علي أحمد باكثير أكثر هذه المحاولات إتقاناً ، إذ ترجم سنة 1937 مسرحية " روميو وجولييت " (1)، وقد مزج فيها بين بحور عديدة ، ولم يتقيد بعدد معين من التفعيلات، ثم نظم قصيدة تحت عنوان " أخاتون ونفرتيتي " واستخدم فيها " بحرا واحدا فقط هو بحر المُتقارب بعدد غير منتظم من التفعيلات في كل بيت " (2)، لذا عدت هذه المسرحية مثالا رائدا لشعر التفعيلة .

ويمكننا الإشارة الى تجربتين هامتين دفعتا شعر التفعيلة خطوة إلى الأمام ، هما : قصيدة باكثير التي اختار لها عنوان : " نموذج من الشعر المرسل الحر " (3)، وترجمة حسين غنام لقصيدة لونجفلو LENGFELLOU " هيوثا " HIWATHA (4). وتقوم هاتان القصيدتان " على التكتيكات الأساسية التي استخدمها الشعراء العراقيون في المرحلة الناجحة من الشعر الحر ، وذلك كالبحور التي تتألف من نمط واحد من التفعيلات أو تنتهي بتفعيلة واحدة مع إهمال الفصل بين شطري البيت واستخدام نظام القافية وعدد التفعيلات بطريقة غير منتظمة وكذلك شيوع استخدام التضمين " (5).

-
- (1) هلال ناجي: التطور الفني في الشعر اليمني - مجلة الآداب - ع نوفمبر/بيروت 1964
 - (2) هن موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي - ص: 427
 - (3) مجلة الرسالة ع 625 - القاهرة 1945 ص: 681-682
 - (4) الرسالة ع 628 - القاهرة 1945، ص: 752-754
 - (5) س: موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي - ص: 128

وبالإضافة إلى هذه المحاولات ظهرت تجارب أخرى نذكر منها : قصيدة فؤاد الخشن التي نُشرت في مجلة الإديب عام 1946 (1) وقصيدة " كرياً ليسون" للويس عوض، وقد نظمها عام 1937، غير أنه انتظر حتى عام 1947 لينشرها في ديوانه " بلو تولاند وقصائد أخرى " (2).

ويذكر محمد صالح الجابري أن أولى المحاولات التي ظهرت في تونس تعود إلى سنة 1927، إذ نشر شاعر رمز إلى اسمه ب (ع - ج) قصيدة بمجلة النديم عام 1927 (3)، ومن المرجح أن يكون الشاعر التونسي العيد الجابري والقصيدة ذات أوزان متعددة ، وهذا مطلعها (4)

سَامِحِيْنِي يَا حَلِيْمَةً
ارْحَمِي بِاللّٰهِ قَلْبًا
فِي الدَّجَى صَاقَ الْعَذَابِ
فَبَكَى حِينَ تَبَدَّى
كَاسِفًا تَحْتَ الثِّيَابِ

ويزعم عبد الرحيم أبو بكر (5) أن شعر التفعيلة ظهر في السعودية على يد الشاعر محمد حسن الجواد، إذ نظم سنة 1925 قصيدة تحت عنوان : " خطوة إلى الاتحاد العربي " (6) ومنها يقول:

(1) د. سلمى الخضراء الجيوسي: مجلة الفكر - ع2 - يوليو، أغسطس، سبتمبر 1973، مج 4 ص: 34

(2-3) د. محمد صالح الجابري: دراسات في الأدب التونسي الحديث- الدار العربية للكتاب- د. ط - تونس- د.ت-ص: 198- 199

(4) د. عبد الرحيم أبو بكر : الشعر الحديث في الحجاز نقلا عن . د. محمد حسن نوفل: بيئات الأدب العربي - 228

(5) محمد حسن العواد: ديوان البراعم " دار الكشاف ط1 بيروت 1973 هـ 1954م-ص: 37

لَقَدْ أَنَّنْ تَسْتَحِيلَ الْمَدَامُ يَا وَطَنِي
إِلَى سَمَاتٍ وَمَآءٍ
وَأَشْيَاءَ لَمْ تُغْلَنِ

والقصيدة بعيدة عن شعر التفعيلة لأن الشاعر نظمها على نظام الموشحات، والجديد فيها يتمثل في التنويع في الروي فقط...
تلكم كانت المحاولات الأولى التي قام بها بعض شعراء جماعة أبولو، و خليل شيبوب، وعلي أحمد با كثير، وحسين غنام، وفؤاد الخشن، ولويس عوض، والعبد الجابري، وبيرم التونسي، ومحمد حسن العواد.

ويحق لنا-الآن- أن نتساءل: هل أثرت تلك المحاولات في تجارب رواد شعر التفعيلة ؟

تزعّم نازك الملائكة أنها لم تسمع بمدرسة أبولو إلا في بداية الخمسينيات، وتنفي تأثرها بشعراء هذه المدرسة في دعوتهم الى شعر التفعيلة (1)، وهي ترى أن ما نظمته من شعر سنة 1947 يختلف كلياً عن النماذج الشعرية التي نظمها شعراء هذه المدرسة وسموها بالشعر الحر...

ويؤكد أغلب الشعراء الرواد تأثرهم بتجارب الشعر الحر في الأدب الاوربي وبالمبادئ النقدية التي جاءت بها المدارس الأدبية الأوربية الحديثة. (2)

(1) نازك الملائكة: محاضرات في شعر علي محمود طه - معهد الدراسات العربية-

ط 1- القاهرة 1962 - ص: 187

(2) صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر - نقلا عن: شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر

الحر في الجزائر ص: 41

ونحن لا يمكننا أن ننكر تأثر شعراء التفعيلة بالتغيرات التي أدخلها الشعراء المهاجرون وجماعة أبولو وغيرهم على القصيدة العربية ، بل يعيد أحد الدارسين هذا التأثر إلى فترة زمنية بعيدة جدًا ، إذ يقول : " ولا أعتقد أنَّ الثورة الشعرية التي بدأت في أواخر الأربعينيات ، تنفصل عن تراثنا الشعري ، وحركات التجديد العربية التي لم تتوقف منذ العصر الأموي حتى الآن ، ففي نسجها العام خيوط كثيرة من تلك الحركات الجديدة " (1).

ومهما يكن فإن تلك المحاولات كانت بمثابة تجارب فردية وأنها لم تَقَوَّ على تكوين حركة شعرية جديدة ، ولهذا لم تُشِرْ اهتمام الشعراء قبل عام 1947...

إن شعر التفعيلة بعد عام 1947 أصبح ظاهرة أدبية فريدة تثير اهتمام الشعراء الشبان والنقاد معاً ، لأنَّ رواده " خطوا خطوة كبيرة في الاقتراب من لغة الحياة اليومية واستخدام الرمز والأسطورة والحوار الداخلي " (2). وقد تطورت مسيرتهم المَجَدَّة " على نحو تدريجي ، وإذا كانت قد بدأت بالتعرُّض إلى الشكل الوزني للقصيدة العربية ، فقد اتجهت من ثَمَّ صوب الأساس الشعري نفسه وعلاقته العضوية مع معمار القصيدة " (3).

(1) د. عبدالعزيز الدسوقي ، الهلال - ع 5 القاهرة مايو 1973 - ص: 62

(2) شلتاع عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر - ص: 42

(3) د. كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر - ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف - دار المشرق للطباعة والنشر - ط 1 - بيروت 1982 ص: 43

تدّعي نازك الملائكة أنها أول من نظم قصيدة من شعر التفعيلة، وأن " بداية حركة الشعر الحر كانت سنة 1947، في العراق، ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله " (1). وتشير الى أن أول قصيدة حرة الوزن تنشر لها هي قصيدتها المعنونة " الكوليرا "، وقد نظمتها يوم 27 أكتوبر 1947 لتصور فيها مشاعرهما نحو مصر وقد داهمها وباء الكوليرا، وتعبّر عن وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا هذا الوباء في ريف مصر ... (2)

وهذا نص من قصيدة " الكوليرا " (3)

طَلَعَ الْفَجْرُ
أَمْسَجَ إِلَى وَقْعِ خُطَى الْمَاشِيْنَ
فِي صَمْتِ الْفَجْرِ ، ، أَصْغُ ، أَنْظُرُ رُكْبَ الْبَاكِيْنَ
عَشْرَةَ أَمْوَاطٍ ، عَشْرُونَ
لَا تُحِصُ أَصْغُ لِلْبَاكِيْنَ
إِسْمَعْ صَوْتَ الطِّفْلِ الْمُسْكِينِ
مَوْتَى، مَوْتَى، ضَاعَ الْعَدَدُ
مَوْتَى، مَوْتَى، لَمْ يَبْقَ غَدٌ
فِي كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُونٌ
لَا لَحْظَةً إِخْلَادٍ لَا صَمْتٌ

2-1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - ص: 23

3) نازك الملائكة : الديوان - المجلد الثاني - ص: 139-140

هَذَا مَا فَعَلْتُ كَفَّ الْمَوْتُ
الْمَوْتُ الْمَوْتُ الْمَوْتُ
تَشْكُو الْبَشَرِيَّةُ مَا يَزِيدُ الْمَوْتُ

وتبيّن نازك الملائكة أن الشعر الحر يختلف عن شعر
الموشحات، لأن " الشعر الحر شعر تفعيلة ، بينما بقي الموشح
شعرا شطريا " (1).

وتشير الشاعرة الباحثة إلى أنها لم تسمع بشعر البند
قبل عام 1953، وتعلل سبب ذلك إلى عدم اهتمام المؤلفين
والمدرسين بهذا الفن الشعري ، وترى أنه شبيه بأسلوب عامي
للمراسلات الإخوانية الظرفية (2)

وتعترف أيضا أن بدر شاكر السياب نشر في النصف الثاني
من شهر كانون الأول عام 1947 ديوانه " أزهار ذابلة " ، وقد
ضمنه قصيدة حُرّة من بحر الرمل عنوانها " هَلْ كَانَ حَيًّا ؟ " وتعرض
منها هذا النموذج :

هَلْ يَكُونُ الْحُبُّ أَتِي
يَنْتُ عَبْدًا لِلتَّمَنِّي
أَمْ هَلْ هُوَ الْحُبُّ اطَّرَاحَ الْأُمْنِيَّاتِ
وَالْتِقَاءُ الشَّعْرِ بِالشَّعْرِ وَنَسِيَانِ الْحَيَاةِ

2-1 (2) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - ص: 26

وَاحْتَفَاءَ الْعَيْنِ فِي أَلْعَيْنِ انْتِشَاءً
كَانْشِيَالٍ عَادَ يَفْتِي فِي هَدِيرٍ
أَوْ كُظْلٍ فِي غَدِيرٍ

وتعترف بأن قصيدتها " الكوليرا " وقصيدة بدر شاكر
السياب " هل كان حيا؟ " لم تلفتا نظر الجمهور ، اللهم إلا تعليق
مجلة " العروبة " على قصيدتها .

وتشير إلى أنها أصدرت عام 1949 ديوانها " شظايا ورماد "
وقد ضمنت مجموعة من القصائد الحرة . وفي عام 1940 يظهر أول
ديوان للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي تحت عنوان " ملائكة
وشياطين " وفيه قصائد حرة ، ثم ديوان شاذل طاقة " المساء
الآخر " في صيف نفس السنة ، ثم ديوان السياب " أساطير " في
أيلول من السنة ذاتها ، ثم قُوِيَتْ بعد ذلك حركة شعر التفعيلة (1).

وتحاول نازك الملائكة أن تنسب فضل السبق إلى نفسها
حيث تقول : " المهم أن قصيدتي - إشارة إلى " الكوليرا " - نُشِرت
قبل قصيدته - وتعني " هل كان حيا؟ " للسياب - ، ولم تكن لبدر
شاكر السياب - رحمه الله - إذ ذاك أية معرفة ، فلا هو أطلع
على قصيدتي عندما نظم قصيدته ، ولا أنا قرأت قصيدته عندما
نظمت قصيدتي وإن كلا منا بدأ على انفراد " (2).

(1) انظر المرجع السابق، ص: 24- 25

(2) مجلة الاداب ع 8 بيروت في آب 1971 - ص: 28

ويبدو أن القصيدتين نظمتا في فترة زمنية متقاربة - وإن كانت نازك أسبق بالنشر - ويعود ذلك إلى اطلاع كليهما على الشعر الإنجليزي وتأثرهما به (1).

ويؤكد إحسان عباس أن مظاهر التجديد في قصيدة السياب ضئيلة لأنها التجربة الأولى لذا " لم تنشق عن الشكل القديم إلا انشقاقا جزئيا طفيفا لا يوحى لأحد من الناس بالجدة " (2) ، ولم يحاول النظم على نهج هذه القصيدة إلا بعد سنة 1949. وعلى غرار السياب نجد نازك الملائكة تصدر سنة 1949 ديوانها الثاني " شظايا ورماد " وكانت معظم قصائده حرة ، وأبرزت في تقديمها للديوان أبعاد الطريقة الجديدة وقوانينها مما يدل على وعيها التام بهذا النمط الشعري . (3)

إن اعتراف نازك الملائكة بصدر ديوان " أزهار ذابلة " والذي يحتوي على قصيدة " هل كان حباً ؟ " ذات الوزن الحرّ في نفس السنة التي نشرت فيها قصيدتها الحرة " الكوليرا " يدعم الأطروحة التي يكون بموجبها بدر شاكر السياب أول من كتب قصيدة حرة ، نظرا للمدة التي كان يستغرقها إعداد مجموعة شعرية وطبعها . (4)

(1) المرجع السابق ، ص: 28

(2) د. إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره - دار الثقافة ط1 - بيروت 1969 - ص: 135

(3) المرجع نفسه - ص: 153

(4) د. كمال خيربك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر - ص: 43

إن مسألة السبق هذه لا تستحق الكثير من العناية ، ذلك أننا نلاحظ أن قصيدة واحدة لا يمكنها أن تحدث هذه الثورة العظيمة في مضمون القصيدة العربية وشكلها ، فقد أسهم إلى جانب نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في هذه الثورة كل من عبد الوهاب البياتي وشاذل طاقة وبلند الحيدري وسعدي يوسف وكاظم جواد وشعراء آخرون من العراق وباقي الأقطار العربية...

وقد اختلفت مواقف النقاد من حركة شعر التفعيلة في مهدها ، فمنهم من عارضها معارضة شديدة ، ومنهم من قبلها ولكن يتحفظ شديد ، وسأقف عند موقف كل من طه حسين ، والعقاد وجلال الخياط ...

لا يرى طه حسين بأسا في التجديد في أوزان الشعر وقوافيه ، ويعتقد أن انحراف الشعراء الشباب عن عمود الشعر ظاهرة طبيعية فعمود الشعر ليس وحيا مُنَزَّلاً من السماء ... وأبو تمام زعيم الشعر العربي - بدون منازع - خالف عمود الشعر الذي ضاق به المحافظون أشد الضيق.

والشعر - في نظره - " تعبير عن العاطفة وما يشور في النفس من دقائق الشعور ، وما يؤثر فيها من صور الجمال وحقائق الحياة على اختلافها. وهو من أجل ذلك يتأثر بالعصر والبيئة وبظروف الحياة التي تختلف على مرّ الزّمان " (1).

(1) مجلة الاداب، بيروت ، عدد فبراير سنة 1957

ولا يرفض طه حسين الشعر الذي شار على أوزان الخليل،
أو انحرف عن عمود الشعر، وإنما يرفض شعر التفعيلة لأنه يَقْصُرُ
في أمرين :

" أولهما : الصدق والقوة ، وجمال الصور وطرافتها .

وثانيهما : أن يكون عربيا لا يدركه فساد اللغة أو الإسفاف
في اللفظ وقديما قال أرسطو طاليس : " يجب قبل كل شيء أن نتكلم
اليونانية فلنقل نحن : يجب قبل كل شيء أن نتكلم العربية ! " (1)

أما العقاد فيقف موقفا معارضا ، إذ يشن حملة عنيفة
على صلاح عبد الصبور قائلا : " إذا صحَّ أن إخواننا المجددين يعتبرون
علينا لأننا نقصر في توجيههم ، فمن حق النصيحة - إذن - أن نهمس
في آذانهم ليركوا هذا (الشعر السايب) من ألفه إلى يائه ، لأنه
شغلة لا تُفْلِح ولعبة لا تسلي . ولن يستمع لهم أحد فيما يَتَغَنَّوْنَ
به من حديث الشعر بلا وزن ولا قافية ، لأن حجتهم في ذلك هزيلة
مملولة - وما عَهْدْنَا في التاريخ القديم أو الحديث أن الأمم تبني
أركان ثقافتها عشرات القرون ، ثم تهتّمها آخر الأمر بهذه السهولة
وبحجة معقولة أو غير معقولة " (2).

ويعتقد أن الشعر المبني على أساس التفعيلة شعر موزون
وأن التفعيلة جزء من البحر ، فإذا فارقت رجعت كلمة من الكلمات

(1) مجلة الآداب : عدد فبراير سنة 1957

(2) عباس محمود العقاد : يوميات - دار المعارف - د . ط ، القاهرة 1961 ، 347/2

" أي تفعيلة هذه التي تريد أن تجعلها أساسا للوزن ياسيد عبد الصبور ؟ إن التفعيلات كلها تكتسب وزنها من البحر الذي تنتظم فيه ، فلا تتشابه التفعيلة في بحر من بحور الشعر سواء بعدد الحروف أو ترتيبها ، أو بعدد التفعيلات وطريقة تكرارها " (1)

وإذا كان عبد الصبور يعتبر التفعيلة ركنا أساسيا في العروض العربية ، يمكن الشاعر أن يركب منها أي بحر يريد أو يراه ملائما لمشاعره وعواطفه ، فان العقاد على العكس من ذلك - يعتقد أن التفعيلة ما هي إلا " لبنة واحدة في بناء عام ، وأن هذه اللبنة تفقد أهميتها إذا ما فصلت عن هذا البناء " (2).

ويتهم العقاد شعراء التفعيلة بالعجز عن نظم الشعر وفق الطريقة التقليدية ، ويؤكد أن تحرّره من الوزن القديم لتقريب الشعر من عقول العامة إدعاء باطل لذا ينعتهم بالجهل لأنهم - في نظره - نسوا أو تناسوا أن في صفوف العامة شعراء ينظمون شعرهم على بحور تفوق بكثير بحور الخليل (3).

إن ما يسترعي الانتباه في موقف العقاد من شعر التفعيلة هو أنه يفرّق بين التجديد الذي يطرّوّر البنية الحيّة ويحسن الإطار القديم للشعر ، وبين التجديد الذي هو قضاء لهذا الإطار. وهو يقبّل التجديد الأول ، ويرفض الثاني (4).

(1) المرجع السابق 347/2

(2) المرجع نفسه 347/2

(3) المرجع نفسه 342/2 - 346

(4) عباس محمود العقاد: مهرجان الشعر الرابع ، ص: 163-164

وأما جلال الخيّاط فيدعو الشاعر إلى أن يكون ملتزماً ، ولكن الالتزام لا يمكن أن يكون بالضرورة سبباً في أن يأتي الشاعر — بحديث بعيد عن الشعر ، " فالشعر شعر قبل كل شيء ، ثم بعد ذلك يكون ملتزماً أو غير ملتزم " (1). وشعر التفعيلة تحرّر من بعض القيود التي حدّت من حرية الشاعر العربي ، فتطلّع إلى أجواء جديدة واتّحاد بين الشكل والمضمون لخلق جو شاعريّ موحّد منعّم ، وتطوّر يتّفق ومتطلّبات العصر الحاضر. ولكنّ الشعر يجب أن يكون شعراً سواء أكان حراً أو مستعبداً ، جديداً أم قديماً ، ملتزماً أم غير ملتزم ؟ ... " (2).

وهكذا لاحظنا أن طه حسين لا يرفض التجديد في الشعر ولكنّه يعيب على شعر التفعيلة خلوّه من صدق العاطفة وقوّتها وبراعة التصوير ، وفصاحة اللغة ورصانتها ... وتبيّن لنا أنّ العقاد كان أكثر تطرّفاً في رفض شعر التفعيلة ، وقد وصفه بأنه (شعر سايب) التجأ إليه الشعراء الشباب بعد عجزهم النظم وقف بحور الخليل . واتّضح لنا أن جلال الخيّاط لا يشترط في الشعر أن يكون قديماً أو جديداً ، مقيداً بوزن وقافية أو متحرراً منهما ، ملتزماً بقضايا الوطن أو غير ملتزم ، بل يجب أن يكون شعراً ...

ورغم ما لَقِيَتْهُ هذه الحركة من رفض بقيت تسير سيراً وثيداً في بدايتها ، فاهتم أصحابها بالشكل أكثر من اهتمامهم بالمضمون . " وهذا أمر طبيعي لبداية تجربة جديدة لم تترسّخ مبادئها بعد ولم تستند الى قواعد وأصول تُسير على هُداها ، بل كانت تخبّط في أرض مجهولة " (1) .

ولعبت الصحافة دوراً هاماً في تعريف القراء بهذا النمط الشعري الجديد ، إذ بدأت بعض المجلات - منذ سنة 1953 - تهتم بشعر التفعيلة وتنصره كمجلة الآداب البيروتية ، ومجلة الثقافة الوطنية ، ومجلة شعر ...

تعتبر مجلة شعر أكثر المجلات الأدبية العربية اهتماماً بقضايا شعر التفعيلة ، وقد أسسها في بيروت من سنة 1957 جماعة من الشعراء الشباب المنتمين إلى الحزب القومي السوري ، وكان من أقطابها أدونيس ويوسف الخال اللذين يشكّلان إلى جانب أنسي الحاج ، وخالدة سعيد ، ومحمد الماغوط ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وتوفيق صائغ ، وفؤاد رفقة وغيرهم ما يسمى بـ " تجمّع شعر " في لبنان .

يرى أحمد أبو سعد أن شعراء هذا التجمع متأثرون بالحضارة الأوروبية ومُنْبَهَرُونَ بما وصلت إليه في مجال الإبداع الفني وأنهم على اطلاع جيّد بالثقافة الأوروبية ولغاتها المختلفة ، لذا نجددهم يرفضون التراث رفضاً مطلقاً ويتجهون إلى قصيدة النثر لأنها - في نظرهم - الوسيلة الوحيدة التي تحرّر الشاعر من كافة القيود القديمة (2)

(1) شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر - ص : 49

(2) مجلة الآداب - ع 4 - بيروت نيسان 1973 - ص : 21

ويعتبر شعراء هذا التجمع أن نشاطهم الثقافي يجب أن يمتد إلى كل الدول العربية ، وهذا لم يمنع البعض منهم إلى إشار الانتماء إلى التراث الكوني . ويقول أدونيس في تقريره إلى مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر : " كل ما يقف عائقا أمام اشتراكنا في تجارب الإنسانية ، أمام وحدتنا مع الحياة الإنسانية أمام دخولنا التاريخ الإنساني ... كل ما يعيقنا عن الصيرورة واحدا مع العالم ، هو ليس من تراثنا الحقيقي الأصيل في شيء " (1).

ويؤكد شعراء التجمع أيضا على المميزات الإقليمية والعربية ويفضلون الارتقاء إلى التراث الإنساني ، عبر انتماء تتمثل بالحضارة المتوسطية . يقول أدونيس : " إن الشاعر العربي المعاصر يعرف أن موروثه العربي ليس إلا جزءا من موروث آخر أكبر ، يريد هو إدخاله فيه بغية إكماله ، وتمكينه من أن يصمد بمواجهة الموت .. المتوسط ، ابتداء من قرطاجنة ، مرورا بالإسكندرية وبيروت وانتهاء بانطاكية ، بعد أن يكون قد اشتمل على سومر وبابل ... هذا هو الإطار الحقيقي الذي تثرى فيه مصادرها الثقافية ... ومن هذه الأصول العريقة تتبع التراثات " (2).

يقوم الشعر الحديث - في نظر يوسف الخال - على الأسس

التالية :

(1) أعمال مؤتمر روما - ص: 42

(2) NORMES ET VALEURS DANS L'ISLAM CONTEMPORAIN , PAYOT, (مؤلف جماعي بالفرنسية)
PARIS 1966, P 300

- 1- التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيشها الشاعر بجميع كيانه أي يعلقه وقلبه معا .
- 2- استخدام الصورة الحية - من وصفية أو ذهنية - حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه ، والاستعارة ، والتجريد اللفظي ، والغد لكة البيانية ، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدّى المنطق ويحطم القوالب التقليدية .
- 3- إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب .
- 4- تطوير الإيقاع الشعري العربي وقلبه على ضوء المضامين الجديدة فليس للأوزان التقليدية أية قداسة .
- 5- الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي .
- 6- الانسان - في ألمه وفرحه ، خطيئته وتوبته ، حرته وعبوديته ، حقارته وعظمته ، حياته وموته - هو الموضوع الأول والأخير . كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم .
- 7- وعي التراث الروحي - العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايمة أو تردد .

8- الغوص في أعماق التراث الروحي - العقلي الاوروبي ، وفهمه
وكونه والتفاعل معه .

9- الإفادة من التجارب الشعرية التي حقّقها أدباء العالم . فعلى
الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في الإنكماشية كما وقع
الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي.

10- الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مؤرّد حياة لا تنضب
أما الطبيعة فحالة آنية زائلة (1).

وهذه القواعد العشرة هي بمثابة أسس نظرية وضعها
أعضاء هذا التجمع لبناء التيار الحديث في الشعر العربي،
وستشكّل الأساس الفكري الأول لحركة " شعر " في مرحلتها الأولى،
وقد أسهم في تنشيط الحركة النقدية والشعرية عدد من
الكتاب المتعاطفين مع التجمع ، نذكر منهم : رينه حبشي ، وماجد
فخري، وأنطوان غطاس كرم ، وخيري الضامن ...

واتّخذ أعضاء التجمع وسيلتين غير مباشرتين يطرح عبرها
بعضاً من جوانب تصوّره الشعري ، هما :

(1) د. يوسف الخال: " مستقبل الشعر في لبنان " ، محاضرات الندوة
اللبنانية ع5 بيروت 1957.

- 1- نقب الدواوين الشعرية الصادرة في مختلف بلدان العالم العربي، وقد تولّى هذه المهمة جماعة من الشعراء النقاد أمثال نذير العظمة (1)، ويوسف الخال (2)، وجبرا ابراهيم جبرا (3)، ونازك الملائكة (4)، وشوقي أبي شقرا (5)، وقد أسهمت هذه المحاولات النقدية " بشكل واسع في التوسط بين أعمال الطليعة الشعرية وجمهور القراء وفي إيضاح العديد من مفردات القاموس الجديد للحركة. " (6)
- 2- تعريف القاريء العربي بالإنتاج الشعري العالمي، وذلك بترجمة نصوص لشعراء أجانب مع دراستها وبيان خصائصها الفنية، ومن الشعراء الذين اهتمت مجلة شعر بأشعارهم نذكر: عزرا باوند وسان جون بيرس، ووالث ويطمان، وبول فاليري، واندريه بريتون وأراغون، وخوان رامون خيمينيث، وإديث ستويل، وغارسيا لوركا... وما يلاحظ على هذا التجمع في مرحلته الأولى هو اكتفاء أعضائه " بمعالجة الشعر عند مستوى العموميات والاستحضارات الجزئية السريعة، غالبا، أو المترددة. وإلى هذه النقطة السالبة... يمكن أن نضيف الاختلاط وانعدام التماسك اللذين كانا يسودان كتابات أعضاء التجمع والتي كانت تتركز إما على طبيعة الحركة ومعطياتها الأساسية وإما على مداها وأبعادها التطبيقية " (7).

(1) مجلة شعر - ع 4 ص: 197

(2) " " - ع 4 ص: 109

(3) " " - ع 7-8 ص: 57

(4) " " - ع 6 ص: 98

(5) " " - ع 7-8 ص: 68

(6) د. كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر - ص: 70

(7) المرجع نفسه ص: 71

وإذا كان رواد حركة شعر التفعيلة يؤكدون أن تجربتهم الجديدة لا تعبّر عن ثورة على نظام القصيدة العمودية ، بل هي تطويل لقيمها وأصولها ، فإن أعضاء تجمع شعر يعلنون رفضهم التّام للغة ، والقيم الشعرية والفكرية الموروثة ، وهذا ما جعل الجمهور يرفض دعوتهم هذه التي تنوي القضاء على القصيدة العمودية المعبّرة عن تراث وفكر وحضارة الأمة العربية ...

ومهما يكن فإن أعضاء تجمع شعر وجدوا أنصارا لدعوتهم الجديدة إذ ظهر في أنحاء الوطن العربي حتى بعد 1969- وهي السنة التي توقف فيها التجمع نهائيا عن النشاط - جماعة من الشعراء الشباب الذين راحوا يقلّدون هذه الحركة ، فقد وُجد في تونس شعراء شباب ينظمون شعرا تحت شعار " غير العمودي والحر " وهو تقليد لاتجاه مجلة " شعر " كما بدأت مجلة " الكلمة " في العراق تنشر شعرا شبيها بما كانت تنشره مجلة التجمع.

وعرفت حركة شعر التفعيلة منذ ظهورها حتى اليوم ثلاثة أجيال من الشعراء .

الجيل الأول : ويمثّله الشعراء الرواد : نازك الملائكة ، والسياب وعبد الوهاب البياتي ، ويمكن أن نضم إليهم : بلند الحيدري ، ونزار قباني ، وأدونيس ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، صلاح عبد الصبور ، وعبد المعطي حجازي ، وأنسي الحاج ، ومحمد الماغوط ، وشوقي أبو شقرا ، وخليل حاوي ، ونور الدين صمود ، وجمال حمدي ، ومحي الدين فارس ومحمد مفتاح الفيتوري.

الجيل الثاني : ومن شعرائه : سعدي يوسف ، وشاذل طاقسة ، ورشدي العامل ، وشوقي بغدادي ، ومحمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق زياد ، وفدوى طوقان ، وكمال عبد الحليم ، ومحمد مهران السيد ، وعبد المنعم عواد ، وكمال عمار ، ومحمد ابراهيم أبو ستة ، وتاج السرحسـن وجيلي عبد الرحمن ، وجعفر ماجد ، ومحي الدين خريف .

الجيل الثالث : ومن شعرائه : فاضل العزاوي ، وسامي مهدي وخالد مصطفى ، وفوزي كريم ، وأمال الزهاوي ، ويحي صالح ، وأمل دنقل، ومحمد عفيفي هطر، وفاروق جويـدة ، ونصار عبد الله ، وشوقي خميس .

ومع بداية السبعينات تمرد شعراء التفعيلة على المدارس الأدبية والأشكال الشعرية كلها ، فأصبحت قصائدهم عبارة عن هذيان وفوضى ، واختلط الشعر بالأرقام والإعانات والكلمات الأجنبية والألفاظ الدنيئة (1)، وهذا ما جعل الجمهور ينفر من قراءة أشعارهم لما تحمله من غموض مفتعل كما ظهرت أشكال شعرية جديدة ، من ذلك مثلاً ما نشرته مجلة الآداب من شعر لمحمد أمين العالم ، وقالت عنه أنه " تجربة شعرية جديدة " (2) تنبأ لها محمد النويهـي بالنجاح وإن زعم الشعر الذي رفضه العقاد أصبح مقبولا لدى القاريء العربي بعد أن ألقاه (3)

(1) احمد ابو سعد: مجلة الآداب-ع4 نيسان 1973 - ص:70

(2) مجلة الآداب-ع6 بيروت حزيران 1972- ص:20

(3) مجلة الآداب-ع9 بيروت أيلول 1972 ص: 80

الصورة الموسيقية في شعر التفعيلة :

إن أول تفسير نقدي لحركة شعر التفعيلة ظهر سنة 1949 في المقدمة التي وضعها نازك الملائكة لديوانها شظايا ورماد ، وفيها أبرزت موقفها من موسيقى البحور الشعرية ، فقالت عنها :
" ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟
ألم تألفها أسما عنا وتردها شافها ، وتعلقها أقلامنا حتى مجتتها
منذ قرون ونحن نصفو انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم
ولا لون ، لقد صارت الحياة وتقلبَت عليها الصور والألوان والأحاسيس
ومع ذلك مازال شعرنا صورة لِقَفَانِك ، وبَانَتْ سَعَادُ ، والأوزان هي ،
والقوافي هي هي .. وتكاد المعاني تكون هي هي ... " (1)

ودعت الشاعرة الناقدة إلى التحرر من عبودية الشطريين ،
وذلك بالتلاعب بعدد التفعيلات وترتيبها ، وهذا التلاعب تستخدم فيه
تفعيلات البحور الصافية ، وضربت مثالا بتفعيلة بحر الكامل " مُفَاعَلَتُنْ "
فراَت أنه يجوز للشاعر أن يكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر
من هذه التفعيلات حتى يمكنه الوقوف عند تمام المعنى ... (2)

وبدأت نازك الملائكة تُجَرِّب هذا الشكل المبتكر على بعض
القصائد من ديوانها ، تقول في قصيدة مرثية يوم تافه : (3)

(1) نازك الملائكة : الديوان .. المقدمة ص: 8-9

(2) المصدر نفسه المقدمة ص. 16-17

(3) المصدر نفسه ص: 94-95

لَا حَتِ الظُّلْمَةُ فِي الْأَفْقِ السَّحِيقِ
وَأَنْتَهَى الْيَوْمُ الْغَرِيبُ
وَمَضَتْ أَصْدَاؤُهُ نَحْوَ كُهُوفِ الذِّكْرِيَّاتِ
وَعَدَا تَمُضِي كَمَا كَانَتْ حَيَاتِي
شَفَةً ظَمَأَى وَكُـ
عَكَسَتْ أَعْمَاقُهُ لَوْنَ الرَّجِيقِ
وَلِذَا مَا لَمَسْتُهُ شَفَتَايَا
لَمْ تَجِدْ مِنْ لَذَّةِ الذِّكْرِ بَقَايَا
لَمْ تَجِدْ حَتَّى بَقَايَا

إن نازك الملائكة تستخدم في هذا النموذج تفعيلية فاعلاتن وتنوع في عددها في السطور الشعرية ، حتى تتناسب مع دقاتها الانفعالية.

وتعتبر تجارب نازك الملائكة محاولة في تطوير الفلسفة الجمالية التي تقوم عليها الصورة الموسيقية للقصيدة ، وابتكار فلسفة جمالية تهتم بالإيقاع النفسي وارتباطه بالصورة الموسيقية في القصيدة ويحدد يوسف الخال الصورة الموسيقية لشعر التفعيلة فيقول " ... إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم ، وهو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطاً (سابقاً) بل إمكانية بين غيرها من الإمكانيات ، فهناك الموسيقى التي تركز إلى الأوزان الكلاسيكية ولكن الشاعر يتجرد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن " (1).

(1) مجلة الحوادث بيروت في 29 أيلول 1961 ص: 13-14

والقافية في نظر الخال " جزء من الإيقاع ، وأن الشاعر الحديث في استعماله لها إنما استعملها يملئ حريته فإذا كان صادقاً موهوباً جاء استعماله له حسناً " (1).

ويبدو أن القصيدة الشعرية الجديدة - في نظر الخال - تعتمد على جانبي الصورة ، الجانب التركيبي والجانب التعبيري ، وهو موقف معتدل بالقياس إلى مواقف النقاد الآخرين .

ويرصد نزار قباني في كتابه " قصتي مع الشعر " الإنجازات الهائلة التي حققتها القصيدة العربية الحديثة في مجال الصورة الموسيقية ، ويلخصها في النقطتين التاليتين :

1- الخروج من الزمن الشعري العربي الموافق إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع كل لحظة (2).

2- تحرر القصيدة الحديثة من حتمية البحور الخليلية ورتابة القافية الموحدة " فموسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه ومن المعاني المستمرة والمغامرة مع المجهول اللغوي والنفسي " (3).

إن الصورة الموسيقية في شعر التفعيلة صورة متكاملة و"مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء ، وأن يحس تقاوسها مع المضمون الكلي للقصيدة " (4).

(1) المرجع السابق ص: 13-14

(2-3) نزار قباني: قصتي مع الشعر - منشورات نزار قباني - ط1 - بيروت 1973 ص: 178، 179، 180

(4) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر - ص: 64.

يقوم شعر التفعيلة في نظامه العروضي على ثلاثة أمور

هي :

- 1- وحدة التفعيلة في القصيدة.
- 2- الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على السطر الشعري.
- 3- حرية الروي، وعدم الالتزام بالقافية الموحدة

وقبل تفصيل الحديث عن هذه الأمور ، يجب أن نشير إلى أن القصيدة الحديثة مرت عبر أجيالها الثلاثة في تعاملها مع الوزن بمراحل ثلاثة هي :

"1- مرحلة الحفاظ على الوزن التقليدي مع إعادة توزيع القصيدة في كتابتها ، كما فعل نزار قباني في أغلب أعماله الأولى...
2- مرحلة تفتيت الوحدة العروضية التقليدية إلى تفاعيل تمثل وحدات تخضع في طولها للانفعال الشعري وتكتب في سطور شعرية متفاوتة الطول والقصر..."

3- مرحلة الموجة الشعرية أو الدفقة، حيث اعتبر الشاعر هذه الموجة تعبيراً عن الموجة الانفعالية المتكاملة... " (1)

استطاع نزار قباني أن يبتكر شكلاً موسيقياً جديداً يعتمد على استخدام البحور في شكلها التقليدي مع إعادة توزيع القصيدة في كتابتها لتناسب مع الحجم الصوتي والتطور الانفعالي.

ولتوضيح هذه النقطة سنقف عند جزء من قصيدة "الضفائر

السوداء" يقول نزار قباني:

(1) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث- ص: 192-193

يَا شَعْرَهَا
عَلَى يَدِي
شَلَالٌ مَوْءٍ أَسْ—
أَلْمُسْ—
سَنَائِلًا
سَنَائِلًا لَمْ تُخَصِّدِ
لَا تَرْطِيبِيهِ
وَاجْعَلِي
عَلَى الْمَسَاءِ مَقْعَدِي
مِنْ عُمُرِنَا
عَلَى مَخَذَاتِ الشَّ—ذَا
لَمْ نَرْفُذِ
وَحَرَرَتِهِ—
مِنْ شَرِيحِ أَصْفَرِ
مَقْعَدِي (1)

يمكننا إعادة هذا الجزء إلى نظامه التقليدي فيكتب
على الشكل التالي :

(1) نزار قباني : ديوان " طفولة نهد " - دار الآداب - ط4 - بيروت 1960
ص: 81-82

يَا شَعْرَهَا عَلَى يَدِي
أَلَمْ تَسْأَلِ
لَا تَرْبِطِيهِ وَاجْعَلِي
مِنْ عُمْرِنَا عَلَى
وَحَرَّرْهُ مِنْ شَرِيحِطِ

ونزار قباني لا يتخذ هذا الأسلوب " كقيمة موسيقية خارجية كما هو الشأن عادة في القصيدة التقليدية ، وإنما يتخذه هنا عاملاً أساسياً من عوامل التأثير الجمالي تتناسب فيه التفاعيل تناسباً مطّرداً مع تموجات الانفعال " (1).

وقد تأثر بهذا الشكل جماعة من الشعراء نذكر منهم : نازك الملائكة ، ويلند الحيدري ، وعمر أبو ريشة ، لأنهم وجدوا أنه أكثر ارتباطاً بالشكل الموسيقي التقليدي، غير أنهم - باستثناء بلند الحيدري - لم يصلوا إلى ما وصل إليه نزار قباني في التعبير عن انفعالاته بفضل ما يمتلكه من حساسية شاعرية شديدة التعلق باللغة وأصواتها وموسيقاها ...

ولكن معظم شعراء الموجة الجديدة ابتعدوا عن هذه الطريقة واتجهوا إلى الاعتماد على تفعيلية واحدة أو أكثر، دون التقيد بقانون موسيقي عام .

إن شعر التفعيلة " شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ... (2)

ينظم شعر التفعيلة من نوعين من البحور الستة عشرهما :

- 1- البحور الصافية : وهي التي تتكرر فيها التفعيلة ستّ مرات، وهذه البحور ، هي : الكامل ، الرمل ، الهزج ، الرجز. وهناك بحران صافيان تتكرر فيهما التفعيلة أربع مرات ، وهذان البحران هما : المتقارب والخبب.

(1) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ص: 195

(2) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص: 60

فمن أمثلة بحر الكامل الذي تتكرر فيه تفعيلة " متفاعِلن "
قصيدة " الباب تفرعه الرياح " للسياب، وفيها يقول:
الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق
الباب ما قرعته كفك
أين كفك والطريق
ناء ؟ بحار بيننا ، مدن ، صحاري في ظلام (1)

ومن أمثلة بحر الرمل الذي تتكرر فيه تفعيلة " فاعلاتن "
قصيدة " أغنية ليالي الصيف " لنازك الملائكة ، ومنها :
يَا هُدُوءًا مُطْمَئِنِّئًا
يَا فَضَاءً مَرِحًا لَوْنُ الْبَرِّيقِ
يَشْرَبُ الْأَنْجَمُ كَأْسًا مِنْ رَجِيقِ
يَا رَوْيَّ تَقْطُرُ لَوْنًا (2)

ومن نماذج الهزج الذي تتكرر فيه تفعيلة " مفاعيلن " قصيدة
وراء الأسوار " للشاعر التونسي محي الدين خريف، ومنها :
حبسنا الظل
وكان الحقد في العينين منسرحا
يلم بنا ونخفيه وخلف الصور نطويه
لأن قوافل الأيام مرت
في طريق الصمت ، دون صدا (3)

-
- (1) بدر شاكر السباب: ديوان " شناسيل ابنة الحلبي " دار الطليعة للطباعة والنشر- ط 3-بيروت 1967، ص: 26
 - (2) نازك الملائكة : ديوان " شجرة القمر " دار العودة - ط 3-بيروت 1971 ص: 122
 - (3) محي الدين خريف: ديوان " حامل المصابيح " نشر وتوزيع مؤسسات بن عبد الله د. ط ، تونس 1973 ص: 13

2- البحور الممزوجة : " وهي التي يتألف السطر فيها من أكثر

من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات وهما بحران اثنان:

السريع ، شطره (مستفعَلن مستفعَلن فاعَلن)

الوافر ، شطره (مفاعِلين مفاعِلتن فعولن) " (1).

ومن أمثلة بحر السريع قصيدة للشاعر العراقي حميد

سعيد ، يقول منها :

رَأَيْتُهَا مَرْمِيَةً بَعْدَ انْحِسَارِ الْمَدِّ فِي بَيْرُوتَ

رَفَعْتُ عَنْهَا الصَّدَفَ الْقَاسِي

نَفَضْتُ عَنْهَا حُلَّةَ الرَّمْلِ الرَّمَادِيَّةِ (2)

وقد وردت التفعيلات في هذه الأسطر على النحو التالي :

متفعَلن مستفعَلن مستفعَلن مستفعَلن مفعول

متفعَلن مفتَعَلن فعَلن

متفعَلن مستفعَلن مستفعَلن فعَلن

ومن نماذج بحر الوافر قصيدة للشاعر جيلي عبد الرحمن

يقول منها :

مَتَى يَا رُفْقَةَ الْكَلِمَةِ

نَجَرُ اللَّيْلِ ، نَصْلِبُهُ عَلَى أَجْمَةٍ

مَتَى يَسْرِي شَبَابُ النُّورِ فِي أَعْمَاقِنَا الْهَرْمَةِ

نَشْمُ حَيَاتِنَا فَجْراً رَبِيعاً مُورِقَ النَّسْمَةِ (3)

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - ص: 78

(2) محمود فاخوري موسيقى الشعر العربي - ص: 215

(3) المرجع نفسه - ص: 216

وقد وردت التفعيلات في هذه الأسطر على النحو التالي :

مَفَاعِلُنْ مَفَاعَلْتُنْ
مَفَاعِلُنْ مَفَاعَلْتُنْ مَفَاعَلْتُنْ
مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعَلْتُنْ
مَفَاعَلْتُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ

في هذه الأسطر لم يأت الشاعر بالتفعيلة الأخيرة (فعولن) لتكون ضربا البيت - كما تطالب نازك ، بل التزم تفعيلة (مفاعلتن) وحدها في كل الأسطر .

حاول بعض الشعراء خلق تشويع موسيقي في قصائدهم ، وذلك باستخدام بعض التفعيلات الممزوجة والمركبة .

ومن هذه التجارب قصيدة " جيگور أمي " ، ومنها :

تِلْكَ أُمِّي وَإِنْ أَجِئَهَا كَسِيحًا
لَا رَمًا أَزْهَارَهَا وَالْمَاءَ فِيهَا وَالشَّرَابَ
وَنَافِضًا يُمَقِّلِي أَعْشَاشَهَا وَالنَّعَابَا
تِلْكَ أَظْيَارُ الْغَدِ الزَّرْقَاءِ وَالْغُرَبَاءُ يَعْبُرُنَ السُّطُوحَا (1)

ففي هذه الاسطر اعتمد الشاعر على تفعيلتي بحر الخفيف " فاعللتن " و " مُستفعلن " ، وبدأ القصيدة بشطر كامل لهذا البحر ثم استخدم في السطر الثاني تفعيلة فاعلاتن وكررها أربع مرات . وفي السطر الثالث استخدم تفعيلة مستفعلن وكررها أربع مرات .

(1) بدر شاكر السياب : ديوان شناسيل ابنة الحلبي " - ص 77

وفي السطر الرابع استخدم تفعيلة فاعلاتن وكررها خمس مرات.
وفي القصائد الدرامية البناء يستخدم الشاعر العربي الحديث
" أكثر من تفعيلة لخلق بناء سيمفوني متنوع الدرجات اللحنية
أو للتعبير عن عدد الأصوات الشعرية التي أصبح يضمها عمله "(1).
ومن أمثلة هذه التجربة قصيدة " حوار عبر الأبعاد الثلاثة "
لبلند الحيدري.

ففي بداية القصيدة يستخدم الشاعر تفعيلة بحر الكامل
" مُتَفَاعِلُنْ " :

يَا كَلَّكُمُ
يَا غَيَّةَ الْحَاضِرِينَ
يَا أَنْتُمْ الْمَارُّونَ كُلَّ لَحْظَةٍ يَبْتَئِي الْمُنْكَفِيءُ
الْأَمْوَاءُ (2)

لقد أعطى شعر التفعيلة للشاعر الحديث حرية التصرف
في عدد التفعيلات المكونة للسطر الشعري بشرط أن تكون التفعيلة
هي الأساس والركيزة مهما بلغ عددها.
وقد استرعت هذه القضية النقاد والباحثين المهتمين بشعر
التفعيلة ، وسأقف عند رأي نازك الملائكة وعز الدين اسماعيل.

-
- (1) د. السعيد المرقى: لغة الشعر العربي الحديث- ص: 201
(2) بلند الحيدري: حوار عبر الأبعاد الثلاثة - مطبوعات وزارة الاعلام العراقية -
بغداد 1972- ص: 9

تري نازك الملائكة أن شعراء التفعيلة خالفوا نظام الأذن العربية ، ونظموا أسطرا شعرية ذات خمس تفعيلات ، وتدعو هؤلاء إلى التوقف عن هذه التجربة ، ومحاولة دراسة هذه المسألة والتقيرير في مدى صحتها ونجاحها ، وتتساءل " لماذا لم يكتب العرب شعرا خماسي التفعيلات على الاطلاق ؟ أو كان ذلك مصادفة واعتباطاً؟ أم أن للعدد خمسة صفة تجعله لا يصلح في شعر. لدن ذي إيقاع ؟ " (1) وتؤكد الشاعرة الناقدة أن الشعراء والنقاد على السواء أهملوا هذه القضية ، وكان من واجبهم أن يدرسوها ليقرروها باعتبارها تجديدا في شكل القصيدة يقبله الذوق المعاصر ، أو يرفضها لأنها نشاز موسيقي ترفضه الأذن العربية .

وتزعم أن التفعيلات الخماسية " قبيحة . الوقع ، مسيرة على السمع بحيث لا نحتاج الى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها " (2). وهي - في زعمها هذا - تعتمد على القانون الذي وضعه العروضيون للشعر العربي والقائل بأن البيت يجب أن يكون مزدوج التفعيلات (4 ، 6 ، 8) سواء أكان تاما أم مجزؤا ، وأن البيت المشطور لا يتجاوز تفعيلات ثلاثا . والشعر العربي لم يعرف البيت المكون من خمس تفعيلات .

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي المعاصر - ص: 102

(2) المرجع نفسه - ص: 103

إلا أنها تبيح لنفسها ما حرّمته على الشعراء ، فتستخدم
خمس تفعيلات في السطر الشعري ، كقولها في قصيدة " إلى الشعر " :
عدد التفعيلات

2	سَأَجُوبُ الْوَجْدَ — وَدَّ
6	وَسَأَجْمَعُ ذَرَّاتِ صَوْتِكَ مِنْ كُلِّ نَبْعٍ بِرُودٍ
2	مِنْ جِبَالِ الشَّمَالِ
5	حَيْثُ تَهْمِسُ حَتَّى الزَّنَائِقِ بِالْأَعْنِيَاتِ
5	حَيْثُ يَخْكِ الصَّوْبُ لِلرَّمَنِ الْجَوَّالِ
2	قَصَمًا نَابِضَاتٍ (1)

وتعيب على الشاعر استخدام تسع تفعيلات في السطر الشعري
لأنها ترى " أن ثقل التفعيلات التسع يأتي من ناحيتين ، أولاها: أن
العرب لم يكتبوا شعرا مدورا أطول من ثماني تفعيلات ، وثانيهما
أن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع في السمع ، كالرقم خمسة
تماما . فليس الطول وحده هو الثقيل فيه ، وإنما لأنه أيضا ذو
تسع تفعيلات " (2) . وهذا سطر شعري من قصيدة " تَمُرُّ لِيَالٌ " لخليل
الخوري ، تمثلت به المؤلفة مكون من تسع تفعيلات :

أَرَانِي مَا زِلْتُ أَحْيَا كَمَا كُنْتُ لَا الْمَوْتُ جَاءَ وَلَا شَارَ حَوْلِي الْمَيِّحُ (3)

(1) نازك الملائكة : ديوان " شجرة القمر " - دار العودة - ط3 - بيروت 1971 ص: 166

(2-3) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - ص: 104

ويخالف عز الدين اسماعيل نازك الملائكة ، إذ يرى أنه
" يمكننا أن نقبل في السطر الشعري تفعيلة واحدة وثلاث تفعيلات
وخمسا وسبعاً وتسعاً تماماً كما نقبل التفعيلتين والأربع والست
والثمانى " (1). وهو لا يشعر في بيت خليل الخوري أي ثقل أو نشوز،
ولا يشعر بشيء من هذا وهو يقرأ قصيدة " طريق العودة " لـ نازك
الملائكة نفسها حيث تقول :

عدد التفعيلات

6	وَكُنَّا نُسَمِّيهِ دُونَ ارْتِيَابٍ طَرِيقَ الْأَمَلِ
3	فَمَا لَشَذَاهُ أَفْلُ
5	وَفِي لَحْظَةٍ عَادَ يَدْعِي طَرِيقَ الْمَلَلِ

إن التفعيلات الخمس المكونة للسطر الشعري السابق ليست
ثقيلة ، ما دامت الشاعرة الناقدة ذات الأذن المدربة والحس الشعري
المرهف لم تدرك ثقلها .

ويرى أن الموسيقى العربية تمتاز بخصائص معينة " ففيها
الأوزان الثنائية ، وفيها الأوزان الفردية ، وتسمى الأوزان العرجاء.
وهي ليست عرجاء لأن فيها نشوزاً وانما لكونها فردية العدد.
وكثير من الألحان التي نستمع إليها في هذه الموسيقى من هذه
الألحان العرجاء ، فلم نحس قط بأنها ثقيلة " (2).

(1) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر - ص: 103

(2) المرجع نفسه ص: 104

إن شاعر التفعيلة حر في أن يستخدم في السطر الشعري العدد الذي يراه مناسباً من التفعيلات ، لأن التنويع في طول الأسطر وقصرها ، يتوقف على طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الحديثة . وهذه الحرية تساعد الشاعر " على خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية ، كما أن البنية الموسيقية لكل سطر وإن كان لها استقلالها الخاص قد صارت جزءاً من تنويع موسيقي يشمل القصيدة كلها " (1)

ويعتقد عبد العزيز المقالح أن الشاعر الحديث " أصبح متحكماً في زمن القصيدة ، وليس زمن القصيدة ، هو الذي يتحكم في الشاعر كما كان الأمر مع القصيدة الكلاسيكية " ، (2) إذ حطم التشكيل الزماني الذي عرفته القصيدة العمودية ، والتميز بالتكرار والرتابة ، وقضى على البيئية والسطرية معاً ، فالزمن في القصيدة الحديثة متداخل ، وهو لا يأخذ إيقاعاً متماثلاً ، فقد يتألف السطر الأول من تفعيلة أو تفعيلتين ، ويكون السطر الذي يليه مؤلفاً من ثلاث أو أربع تفعيلات ، وهكذا إلى آخر القصيدة مما يجعل الرتابة الزمانية تتلاشى " (3) .

إن الطول والقصر في السطور الشعرية في القصيدة الحديثة مرتبط " بمدى الدفقات الانفعالية التي تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشعرية أن تنقلها ... " (4)

(1) المرجع السابق - ص: 104

(2-3) د. عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل - ص. 106

(4) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث - ص: 203

ولتوضيح هذه النقطة يقف السعيد الورقي عند هذا
الجزء من قصيدة " أنت مدان ... يا هذا " لبلند الحيدري:

غَنَيْتْ

صَفَّرْتُ

صَرَخْتُ

صَحِيتُ ... صَحِيتُ ... صَحِيتُ

وَأَحْسَسْتُ بِأَنِّي أَمْلِكُ كُلَّ الْبَحْرِ وَكُلَّ اللَّيْلِ

وَكُلَّ الْأَرْضِ وَالسَّمَاءِ

وَأَتِي أَجْبِرُهَا الْآنَ عَلَى أَنْ تُصْغِي لِي

أَنْ تُصْغِيَ رَجْعاً لِنِدَائِي

أَنْ تُصْغِيَ جُزْءاً مِنْ صَوْتِ جِدَائِي

طَقْ ... طَقْ ... طَقْ

وَمَدَدْتُ يَدِي ... مَا زَالَتْ عَشْرُ هَوَايَاتٍ فِي جَيْبِي

هَذَا اسْمِي

هَذَا رَسْمِي

هَذَا خَتْمُ مُدِيرِ الشُّرْطَةِ فِي بَلَدِي

هَذَا تَوْقِيعُ وَزِيرِ الْعَدْلِ وَقَدْ مَدَّ بِهِ فِي زَهْوٍ حَزْ قَمِي (1)

في هذا الجزء تراوحت السطور الشعرية بين تفعيلة واحدة " غنيت " وبين تسع تفعيلات " هذا توقيع وزير العدل وقد مد به زهو حز قمي ".

(1) بلند الحيدري ، " أغاني الحارس المتعب " ص: 96-67

وقد ارتبط هذا " التوقيع بحركة الذبذبة الانفعالية ففي مواقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت تفعيلة واحدة ، وفي مواقف الذبذبة البطيئة أو المتوجة امتدت الدفقة النفسية حتى مسافة تسع تفعيلات " (1).

القافية في شعر التفعيلة " نهاية موسيقية للسطر الشعري تتمشى مع موسيقى الشطر وتنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية في السطر، بل هي أنسب نهاية له من الناحية الإيقاعية ... إنها كلمة يستدعيها السياقان : المعنوي والموسيقي للسطر الشعري " (2).

والقافية في شعر التفعيلة هي " أنسب صوت يمكن أن تنتهي عندها الوقفة الانفعالية والانتقال منها الى دفقة جديدة " (3) ، لذا كان من الضروري " أن تتخلص من مشكلة حرف الروي الذي تحوّل بدوره الى أن يكون صوتا متنقلا متغيرا أو متفقا لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض " (4).

لقد استخدم شاعر التفعيلة ثلاثة أنواع من القوافي المتراوحة ، والمتوالية والمزدوجة .

ومن أمثلة القافية المتراوحة القافية التي نراها في قول صلاح عبد الصبور :

(1) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث - ص: 204

(2) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي - ص: 229

(3، 4) د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث - ص: 210

يُنَبِّئُنِي شَتَاءَ هَذَا الْعَامِ أَنَّنِي أَمُوتُ وَحْدِي
ذَاتُ شَتَاءٍ مِثْلُهُ ، ذَاتُ شَتَاءٍ
يُنَبِّئُنِي هَذَا الْمَسَاءَ أَنَّنِي أَمُوتُ وَحْدِي
ذَاتُ شَتَاءٍ مِثْلُهُ ، ذَاتُ مَسَاءٍ (1)

ومن نماذج القافية المتوليفة ، هذه القافية التي في
قول البياتي :

الْمَجُوسِي مِنَ الشَّرْقَةِ لِلْجَارِ يَقُولُ :
يَا لَهَا مِنْ بِنْتٍ كُلْبَةٍ
هَذِهِ الدُّنْيَا الَّتِي تُشِيعُنَا مَوْتًا وَغُرْبَةً (2)

ومن امثلة القافية المزدوجة ، هذه القافية التي نراها
في قول احمد عبد المعطي حجازي:

لَوْ كَانَ فَارِسِي مُغَامِرًا ، يَلُوحُ فِي الْخَطَرِ
يَأْتِي إِلَيْنَا ، رَافِعًا فِي قِمَّةِ الرَّكَى قَوَائِمَ الْحِصَانِ
يَكُرُّ ، لَا يَفِرُّ ، يَقْطِفُ الرُّؤُوسَ كَالزَّهْرِ
وَيَخْتَفِي عِنْدَ انْقِسَاعِ الْمَوْتِ فِي سُحْبِ الدُّخَانِ ... (3)

(1) صلاح عبدالصبور: الديوان - دار العودة - ط1 بيروت 1972 ، ص: 193

(2) عبدالوهاب البياتي : الكتابة على الطين- دار الاداب- د. ط - بيروت 1970
ص: 61

(3) احمد عبد المعطي حجازي: الديوان نقلا عن : موسيقى الشعر العربي- ص: 226

تقویر

وهكذا يتضح لنا أن شعر التفعيلة حركته تجديدية استمرت

أصولها من منابع كثيرة ، أهمها :

1- التجديد في أشكال الشعر ومضامينه ، وهي حركة حمل لواءها بعض شعراء العصر العباسي ، أمثال: المتنبي ، وأبي تمام ومسلم بن الوليد، وأبي نواس.

2- شعر البند الذي يلتزم بحرين متعاقبين ، هما : الهزج والرمل ويعتمد على تكرار التفعيلة .

3- الشعر المهجري

4- مدرسة أبولو

5- مدرسة الديوان

6- الشعر المرسل

وقد ساعد على ظهور شعر التفعيلة عوامل كثيرة أهمها :

1- تفتح الشعراء العرب في العصر الحديث على اشعار الغربيين أمثال: كوليرج ، ت . س ، اليوت عزرا باوند، كيتس، ادجار الان بو ، أراكون وغيرهم

2- التحرر من رتابة الموسيقى في القصيدة العمودية

3- ما خلفته العرب العالمية الثانية من ويلات ، ورعب ، ودمار ، وهذا مادفع العرب الى التشكيك في القيم الحضارية المورثة .

اختلف النقاد والدارسون في أول من نظم شعر التفعيلة

فمنهم من يرى أنها نازك الملائكة في قصيدة " الكوليرا " ، ومنهم من يزعم أنه بدر شاكر السياب في قصيدة " هل كان حبا ؟ "

غير أننا نعتقد أن هذه الثورة في مضمون القصيدة
العربية وشكلها أسهم فيها - الى جانب السياب ونازك الملائكة
كل من عبد الوهاب البياتي وشاذل طاقة ، وبلند الحيدري ، وسعدي
يوسف ، وكاظم جواد وغيرهم من الشعراء .

وقد لقيت هذه الحركة في مهدها معارضة شديدة من قبل
بعض النقاد والشعراء .

وقد أسهم شعراء التجمع اسهاما واسعا في دفع هذه
الحركة الشعرية الى الامام بما قدموه من نظريات شعرية ، وما نشره
من أشعار في مجلتهـم

ان الصورة الموسيقية في شعر التفعيلة تقوم على ثلاثة
عناصر ، هي :

- 1- وحدة التفعيلة في القصيدة
- 2- الحرية في توزيع عدد التفعيلات الموزعة على السطر الشعري
- 3- عدم الالتزام بالقافية الموحدة 9

حالت

وهكذا يصل بنا المطاف إلى نهاية هذه الدراسة التي حاولت من خلالها أن أقف على الاجناس الأدبية التي عرفها العرب قديماً وحديثاً ، مُتَّخِذاً من القصة والمسرحية والشعر بأنواعه الثلاثة : العمودي والموشحات وشعر التفعيلة مادة لهذا البحث .

ويمكنني أن أقرّر حقيقة هي أنني توصلت في كل فصل من فصول هذه الدراسة إلى شيء جديد ، وهذا الشيء الجديد ليس ثابتاً ثبات الحقائق العلمية ، وإنما هو قابل للتطوير والتحوير .

وفيما يلي أبرز النتائج التي تمكنت من الوصول إليها من خلال نقاط محددة ، هي :

- 1- إن المقامة ليست قصة لأنها - وإن حملت بذور القصة الحديثة - افتقرت إلى العناصر التي يقوم عليها بناء القصة مثل العقدة أو الحكمة القصصية .
- 2- إن القصص القرآني كان بداية حياة القصة في أدبنا العربي ، إذ وضع الأسس الفنية للقصة ، وبيّن وظيفتها في قيادة المجتمع البشري وتوجيهه
- 3- إن نشأة القصة العربية تعود إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وأن بوادرها تعود إلى زمن اتصال كتابنا بالأدبين الفرنسي والإنجليزي .
- 4- إن أول قصّة فنية عربية هي قصّة زينب لمحمد حسين هيكل وقد توافرت لها خصائص فنية لعلّ أهمها وحدة الموضوع ، والتطور

باتجاه نهاية محددة ، وتوافر ملامح مميزة للشخصيات ، واستخدام لغة جميلة وخالية من الصنعة اللفظية .

5- إن العرب عرفوا الظاهرة المسرحية ولكنهم لم يطوروها لِشَكْلِ فن المسرحية .

6- إن العرب لم يعرفوا فن المسرحية قديماً لافتقادهم إلى القصة الصالحة للتمثيل ، والممثل البارع الذي يؤدي دوره المسرحي بنجاح ، وعدم إدراكهم لأهداف المسرح وغاياته . . .

7- إن أول من ألف مسرحية توافرت لها خصائص المسرحية بمفهومها الحديث هو مارون النقاش .

8- إن بداية الشعر العربي مجهولة لذا لا يمكن تحديد زمن معين لميلاده بسبب ضياع الكثير من القصائد التي نظمها شعراء جاهليون لا نكاد نعلم حتى أسماءهم .

9- إن القصيدة العمودية في بنائها الفني قائمة على نظام موسيقي معين يستمد أصوله من الوزن والقافية والروي .

10- إن فن الموشحات فن أندلسي خالص يخالف نظام القصيدة العمودية إذ يتألف من ستة أجزاء هي : المطلع ، والقفل ، والغصن ، والدور ، والسَّمط ، والبيت ، والخرجة . . .

11- إن شعر التفعيلة تحرر من حتمية البحور الخليلية ورتابة القافية الموحدة وأنه يقوم في بنائه الفني ، على شكل مغاير لشكل القصيدة المعينة .

12- إن شاعر التفعيلة يركز في نظم قصائده على تفعيلة واحدة من تفعيلات بحر الخليل ، وأنه حرّ في توزيع عدد التفعيلات في السطر الشعري.

هذا ولا أزم أن بحثي بلغ درجة الكمال ، بل أرى أنه لا يخلو من نقائص أتمنى أن يتداركها الباحثون من بعدي وذلك باعطائهم حقها من الدراسة لابرار ما هو مغمور في ثنايا النسيان والجهل . والله أسأل أن يوجهنا الى معرفة المزيد عن أجناس الادب العربي المختلفة ، وعلى الله قصد السبيل وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

مصادر البحث ومراجعته