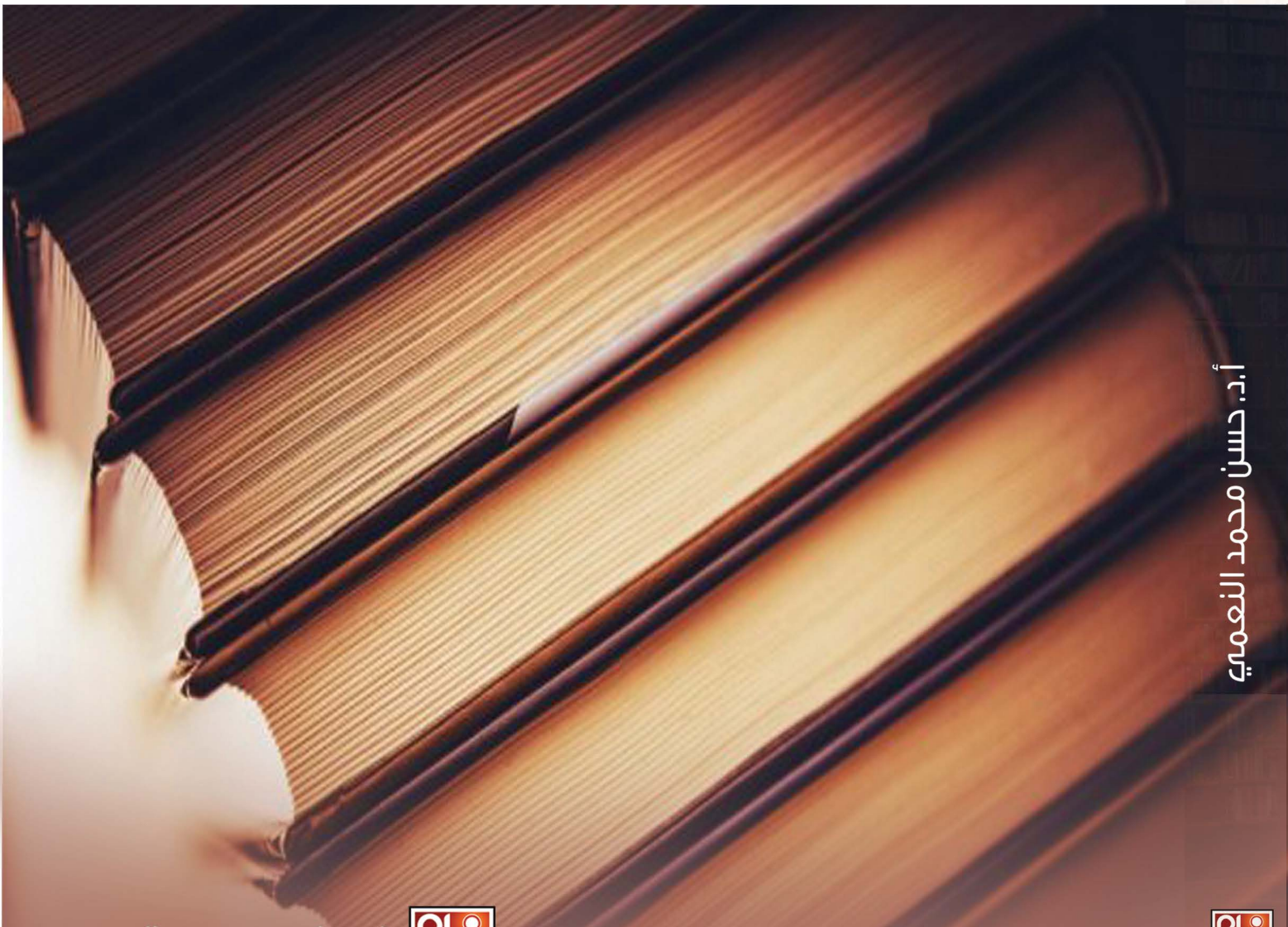
الأدب العربي الحديث

الأدب العربي الحديث

نشأته وتطوره

أ.د. حسن محمد النعمي

كلية الآداب – جامعة الملك عبد العزيز



أ.د. حسن محمد النعمي

خوارزم العلمية
KHAWARIZM ACADEMIC
ناشرون ومكتبات

الطبعة الرابعة ١٤٤١هـ-٢٠٢٠م
طبعة فريدة ومنقحة

الأدب العربي الحديث

نشأته وتطوره

تأليف أ.د. حسن محمد النعمي
أستاذ الأدب السردي

com.gmail@halnemi
Twitter@HassanAlnemi

الطبعة الرابعة
١٤٤١هـ / ٢٠٢٠م
طبعة فريدة ومنقحة

خوارزم العلمية
KHAWARIZM ACADEMIC
ناشرون ومكتبات

الطبعة الرابعة 1441 هـ - 2020م

جميع الحقوق محفوظة للناشر، ولا يسمح بإعادة أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزينه في أي نظام لحفظ المعلومات، أو نقله على أي هيئة، أو بواسطة أي وسيلة، سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية أو تصويراً أو تسجيلاً أو غير ذلك إلا بإذن كتابي مسبق من الناشر.

هـــــاتـــف الإدارة : ٦٨١٧٠٩٠ ٩٦٦٢ +
فـاكـــــس الإدارة : ٦٨١٨٨٣١ ٩٦٦٢ +
المستـودع الرئيسي : ٦٤٠٠٧٠٩ ٩٦٦٢ +

الموقـع الإلكتروني : www.kh.sa
البريد الإلكتروني : info@khawarizm.com
المديـــر العـــــام : gm@khawrizm.com

ج
خوارزم العلمية للنشر والتوزيع ، ١٤٤١هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

الموضـــــوعات	الصفحة
– مقدمة الطبعة الثانية	٧
– مقدمة	٩
– ما قبل النهضة	١٣
– إرهاصات ما قبل النهضة الأدبية الحديثة	١٧
– عوامل النهضة العربية الكبرى	١٩
الحركات الدينية الإصلاحية:	٢٣
الحملة الفرنسية على مصر	٢٠
محمد علي باشا ودوره في تأسيس مصر الحديثة	٢١
– عوامل النهضة الفكرية والأدبية	٢٣
البعثات	٢٣
الطباعة	٢٣
الصحافة	٢٣
التعليم	٢٤
– إرهاصات النهضة الشعرية	٢٧
– المدارس الشعرية	٢٨
– مدرسة البعث والإحياء	٢٨
من أعلام مدرسة البعث والإحياء	٢٩
محمود سامي البارودي	٢٩
أحمد شوقي	٣٣
حافظ إبراهيم	٣٦

الموضـــــوعات	الصفحة
جماعة الديوان	٣٩
شعراء الديوان	٤٠
– مدرسة المهجر	٤٥
الرابطة القلمية	٤٦
العصبة الأندلسية	٤٦
– جماعة أبولو	٥١
– حركة الشعر الحر	٥٥
مفهوم الشعر الحر	٥٧
– قصيدة النثر	٦١
من أبرز شعراء قصيدة النثر	٦٢
– الأدب السردي	٦٩
تعريف الرواية	٦٩
تطور الرواية	٧٠
روافد تكوين الرواية العربية	٧٠
– القصة القصيرة	٨٣
– المسرح العربي	٨٩
المسرح النثري	٩١
المسرح الشعري	٩٣
الهوامش والمراجع	٩٧
– نماذج شعرية	١٠٣
– نماذج قصصية	١٣١

مقدمة الطبعة الثانية

ترجع أهمية هذا الكتاب في أنه مختصر مفيد لطلاب البكالوريوس في أقسام اللغة العربية في العديد من الجامعات السعودية. فرغم اتساع مساحة الأدب الحديث الزمنية والمكانية إلا أن منهجية الكتاب أحاطت بهذا الحجم الكبير من المادة الأدبية والتاريخية من خلال تتبع الظواهر الأدبية دون الدخول في التفاصيل التي قد تصلح للمختص أكثر من الطالب الجامعي.

بعد نفاد الطبعة الأولى قمت بمراجعة هذه الطبعة بعد الأخذ بملاحظات الزملاء الذين قرروا هذا الكتاب للطلاب في العديد من الجامعات السعودية. كما تم تصويب الأخطاء الطباعية التي وقعت في الطبعة الأولى. أسأل الله التوفيق والسداد لنا جميعاً.

مقدمة

تمثل غزارة المادة العلمية للأدب العربي الحديث تحدياً للدارسين والباحثين، فهي مادة ممتدة منذ بواكير النهضة الأدبية في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، مع ما صاحبها من تيارات فكرية وسياسية وتحولات اجتماعية مؤثرة في مسيرة التنمية الثقافية والاجتماعية في الوطن العربي. وإذ يقدم هذا الكتاب عرضاً عاماً يحيط بأطراف المادة ويقدم أسباب النهضة ودوافعها وآثارها على النهضة الأدبية، متتبعاً الحركات الأدبية في الوطن العربي أو في المهجر، فإن المنهجية التي اختطها الكتاب تتصل أسبابها بضرورة التقيد بمحور المنهج الدراسي لمادة الأدب الحديث في قسم اللغة العربية بجامعة الملك عبد العزيز. وهو التزام وازن بين حاجة الطالب للمادة العلمية المناسبة من ناحية، وضرورة تبسيط المعلومة وتنويع مناقشتها لأغراض تعليمية من ناحية أخرى.

ولعل أبرز دوافع تأليف هذا الكتاب هو عدم وجود كتاب له صبغة أكاديمية تتلمس حاجة الطالب للمادة العلمية المركزة من ناحية، والمنهجية المرنة التي تحقق له الفائدة والإحاطة بعيداً عن الكتب المتخصصة في هذا المجال، العميقة في مناقشة قضايا الأدب، المتخصصة في تبني جزئيات محددة لا تلبي رغبة الطالب في الاطلاع على موجز مركز غير مخل، وهو ما سعى الكتاب إلى تحقيقه.

اهتم الكتاب بالتركيز على إبراز فكرة شمولية الأدب الحديث وتقديمه بوصفه ظواهر أدبية تمتد تأثيراتها إلى كافة الأقطار العربية دون التركيز على إقليمية ضيقة. من هنا نلحظ تنقل الأدب الحديث عبر مراكز الحراك الأدبي من مصر إلى المهجر الأمريكي، ومن العراق إلى لبنان، ناشراً تأثيراته في كافة الأقطار العربية.

كما تم التركيز على تقديم أشكال الأدب المعروفة ورصد تحولاتها وتطورها. كانت البداية مع الشعر بكل أشكاله، العمودي، والمرسل، والحر، وقصيدة النثر. أما الجانب السردي، القصة القصيرة والرواية، فقد تمت متابعة تطورهما ورصد أبرز المعالم والأسماء الفاعلة في تقديم هذين

اللونين الأدبيين. وجاءت العناية بالمسرح العربي ونشأته وتطوره كأحد أهم الموضوعات التي قدمها الكتاب بشمولية تغطي أبرز مراحل نموه في سياق الثقافة العربية.

هذا الكتاب يسعى إلى توفير الفائدة والمعلومة المركزة والمرونة المنهجية التي تعين الدارس في الوصول إلى تصور واضح لمسيرة الأدب العربي الحديث.

أ. د. حسن محمد النعمي

أستاذ الأدب السردي

جامعة الملك عبد العزيز بجدة

ما قبل النهضة

ما قبل النهضة

النهضة الفكرية ردة فعل تجاه حالة ممتدة من الضعف والانكسار، تتحرك معها في مخاض صعب جهود الإبداع والعطاء في أي أمة من الأمم. وهي نهضة تتحقق تبعاً لعوامل دفع قوية رغبة في الخروج من الرتابة إلى حيوية خلاقة. والأمة العربية ليست بدعاً بين الأمم التي عانت من الضعف والانكسار وتأهبت للانطلاق عندما واتتها الفرصة التاريخية الملائمة. إننا نستطيع أن نقول إن العوامل الكبرى بدءاً بالحركات الدينية الإصلاحية التي ظهرت منذ القرن الثامن عشر الميلادي وانتهاءً بالحملة الفرنسية التي ظهرت في عام ١٧٩٨ م، وأحدثت صدمة حضارية كبرى في نفوس العرب، كشفت هذه الحركات حالة الضعف والتخلف، وأكدت الحاجة إلى تجاوز عصور الانحطاط التاريخية التي حلت بالأمة منذ سقوط عاصمة الخلافة العباسية، بغداد في عام ٦٥٦ هـ.

لقد اصطلح الباحثون على تسمية حقبة ما قبل النهضة الأدبية والفكرية بعصور الانحطاط. فبأي معنى يمكن أن يفهم الانحطاط؟ وهل هو انحطاط قيم أم انحطاط ثقافة وإبداع، هل هو انحطاط سياسية أم انحطاط فكر؟ لا يمكن الفصل بين هذه الجوانب بشكل كلي، فهي جوانب تتغذى على بعضها، وتأخذ من بعضها البعض؟ ورغم حدوث طفرات فجائية في الفكر والإبداع، فإن عوامل القوة الجزئية أو المحاولات الفردية لا تلغي صفة الشمول في الضعف والانكسار[١]. فبعض الباحثين يرى أن لفظ انحطاط قاسٍ ومبالغ فيه [٢]. فالعصر شهد كتب التراجم الكبار مثل وفيات الأعيان لابن خلكان (توفي: ٦٨١)، ثورة المصنفات العلمية التي حفظت التراث من الضياع كما فعل السيوطي (توفي: ٩١١ هـ) في مصنفاته المختلفة، أو ابن منظور (توفي: ٧١١ هـ) في معجم (لسان العرب)، أو النويري (توفي: ٧٣٢ هـ) في كتابه (نهاية الأرب في فنون الأدب)، أو ابن خلدون (توفي: ٨٠٨ هـ) في مقدمته وغيرهم من أصحاب المصنفات المهمة، أو ظهور لافتة للفنون السردية أو غيرها من الفنون الأخرى ومنها خيال الظل. هذه إسهامات حقيقية ولا شك، ولكن في زمن قل مبدعوه، وكثر فيه فساد الذوق الأدبي، حتى سقط الشعر في ضعف وركاكة. وإذا سقط الشعر في الركاكة وانعدام المخيلة، فماذا يبقى؟ إن الشعر ليس مجرد نصوص، بل هو رمز ثقافي يوجه البوصلة ويحدد تعافي الذاكرة الإبداعية. من هنا نرى أن الانحطاط قد وقع أثره على مجمل النشاط الإبداعي والفكري. فالانحطاط حالة سائدة ولا تجدي معها المحاولات الفردية الإبداعية المبتورة عن سياقها. فهي تذكر فتشكر، لكنها لا تغير من طابع الانحطاط. فهي أزمة حلها الوحيد النهوض الشامل، لكن النهوض له شروطه وعوامله الاستثنائية.

إرهاصات ما قبل الأدبية الحديثة

إرهاصات ما قبل النهضة الأدبية الحديثة

مر الشعر العربي في حقبة عصور الانحطاط السياسي والثقافي بحالة من الضعف والانفصال عن الروائع الشعرية التي أنجزها الشعراء في العصور الأدبية المتقدمة (الجاهلي والأموي والعباسي). فلم يعد بوسعنا أن نقرأ لشاعر بحجم شعراء المعلقات، أو بحجم جرير والفرزدق في العصر الأموي، أو بحجم بشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي في العصر العباسي. وحالة الضعف التي أصابت الشعر لم تكن وليدة تجربة محددة أو لحظة قصيرة، بل كانت ناتجة عن تراكم الانحدار الثقافي الذي تداعى بسبب التصدع السياسي الذي أصاب الأمة في صميم كيانها فمزق وحدتها وتداعت عليها الظروف والأحداث والخطوب والمؤامرات من كل جانب [٣].

ولعله من المفيد أن نذكر أن الثقافة تنمو ببطء، وتضمحل كذلك ببطء. فالثقافة العربية احتاجت زمناً حتى بلغت قمة نضجها في العصر العباسي، وهي كذلك تتغذى على عوامل قوتها حيناً من الزمن حتى بعد انقضاء أسباب قوتها. فرغم سقوط بغداد عام ٦٥٦ هـ، وهو عام يمثل حقيقة الانكسار العربي وبدء زمن الانحدار، فإن الباحث في الشأن الثقافي سيلحظ تماسك الثقافة أكثر من ثلاثة قرون بعد هذا التاريخ قبل أن تضرب عوامل الضعف أطنابها في ثنايا الثقافة العربية، ولعل أولها الشعر بوصفه فن العربية الأول.

إن عوامل الضعف التي أصابت الأدب كانت عوامل معقدة ومركبة منها السياسي ومنها الاجتماعي، لكنها جميعاً أسهمت في عدم توفر البيئة الشعرية الخصبة. وإذا كان الشعر لم ينقرض، ولا ينبغي له أن ينقرض، فإن حرارته وأصالته قد فقدت، وتحول إلى مادة للفكاهة وتسجيل تواريخ الميلاد والوفاة وإلى إخوانيات سطحية، ولم يعد الشعر معنياً بموضوعات جليلة ونبضات ذاتية فذة كما في شعر المعري أو المتنبي على سبيل المثال.

ولعل من أبرز الأسباب التي عدها الباحثون مدخلاً لفهم ظاهرة الانحطاط الثقافي:

انقطاع الصلة بين الشعراء والحكام. ففي هذه المرحلة لم يعد للحكام والولاة، وأغلبهم من غير العرب اهتمام بالشعر، فقلت عنايتهم بالشعراء، فانصرف الشعراء حين لم يجدوا التقدير المادي والمعنوي، وانقطعوا عن تجويد شعرهم، وراحوا يبحثون عن لقمة عيش كانت بالأمس مكفولة في بلاط الحكام والخلفاء عبر الهدايا والأعطيات الكبيرة التي يتلقونها لإجادتهم وبراعتهم في قول الشعر [٤].

انصراف العامة عن الشعر لمصلحة الفنون السردية التي نشأت في ذلك الوقت، مثل حكايات ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية (سيرة عنترة بن شداد، والأميرة ذات الهمة، وتغريبة بني هلال). لقد وجد العامة في الفنون السردية استجابة فاعلة لاحتياجاتهم المعنوية. ففي ظل الانكسار والهزائم العربية، وفي ظل الفرقة والتشتت عبر دويلات متعددة ومتعارضة المصالح وجد العامة في القصص الشعبي وخاصة في السير الشعبية نمطاً من البطولة التي يبحثون عنها، ووجدوا فيها تعويضاً عن الانتصارات غير المتحققة في أرض الواقع . وهو ما نجده في سيرة عنترة حيث يجمع الناس تحت راية واحدة، تلمساً من راوي السيرة إلى حاجة ماسة تعبر عن حاجة الناس إلى الالتفاف حول رمز وبطل يوحدهم حتى في المتخيل. وقد كثرت في هذه الحقبة وإلى مطلع القرن العشرين تقاليد الحكواتي في المقاهي والميادين العامة، حيث يروي للناس انتصارات يفتقدونها في حياتهم ويجدون لذة في الاستماع إليها. إن الشعر في تلك الحقبة توارى ولم يعد له التأثير في حياة الناس. وأمر خفوت الشعر وارتفاع مكانة الفنون السردية يمكن أن يحمل على هذا الوجه. فالشعر يحضر ويزدهر ويتسع تأثيره في لحظة الانتصار، وينحسر في لحظة الهزائم. ففي عز مجد الأمة كان الشعر فنها الأول في البلاط والمعارك والانتصارات. فالشعر صوت الانتصار، حماسي يشد العزائم، وجداني يحتفي بلحظات التفوق. شجعه الخلفاء للأدوار السياسية التي يمكن أن يلعبها، فجاء صوته مسانداً لتوجهات السياسة، ومؤكداً لمركزية الخلافة، ملتفاً حول الخلفاء يبشر بهم، ويتوق إلى رعايتهم. كل هذا تغير في لحظة انصرف فيها الحكام عن الشعر والشعراء، فجاءت الفنون السردية لتملأ الفراغ، وتلبي احتياج العامة، وتجبر انكساره بانتصارات المتخيل عله يستيقظ من غفوته، بل سباته، فلا يصلح المجتمعات إلا أهلها، ولا يعمرها إلا الحالمون بالمجد. إن في الفنون السردية طاقات مولدة، ودافعة لحب الحياة متى أحسن استثمارها. فهي نصوص تبني واقعاً موازياً ينبذ الواقع المعاش، وتبني واقعاً جديراً بأن يتفكر فيه الإنسان. لقد حضرت جلّ النصوص السردية لتجبر كسر الإنسان، وتجيب عن قلقه وتسؤلاته، وتسعى إلى تغيير تصوره من الانكسار والهروب إلى الثبات والمواجهة.

انعدام المواهب الشعرية، وهذه مسألة نسبية إلى حد كبير[٥]. غير أن ما هو مؤكد أن للبيئة تأثيرها. فإذا كان السياق العام لا يشجع على الإبداع ولا يستوعب الجيد من الشعر للأسباب التي ذكرت سابقاً، فكيف يمكن أن تحضر المواهب الشعرية وتسجل حضورها؟!

عوامل النهضة العربية الكبرى

عاشت الأمة العربية الإسلامية في عصور الانحطاط، منذ سقوط عاصمة الخلافة العباسية، بغداد، في عام ٦٥٦ على يد المغول التتار، أزمنة شديدة القسوة على أمة اختالت في مجدها لأكثر من ستة قرون من المجد الحضاري والإسهام المعرفي، وامتدت رقعتها السياسية لتغطي معظم العالم المعروف في ذلك الحين. منذ تلك اللحظة التاريخية وقبلها بقليل سقطت الأمة في انقسامات سياسية أدت في النهاية إلى ضياع مركزيتها، ورمز قوتها، ودخلت الأمة في مرحلة من التدهور الحضاري حتى بلغت ذروة التدهور في القرن الثامن عشر الميلادي عندما استشعر مجموعة من رواد الإصلاح السياسي والديني ضرورة إنقاذ الأمة. فظهرت الحركات الدينية الإصلاحية لتصحح مفهوم الدين في حياة الناس التي انحرفت صورته الحقيقة، وضاع الإنسان المسلم في الخرافة والجهل، فجاءت هذه الحركات الدينية لتصحيح المفهوم، وتبني منظومة جديدة من القيم مستمدة من روح الإسلام. من هذه الحركات الدينية:

أولاً: الحركات الدينية الإصلاحية:

أ. حركة الشيخ محمد بن عبد الوهاب في نجد

وهي حركة دينية إصلاحية، سعت إلى العودة إلى الأصل، وأسست نظرية السلف الصالح الذي ترى أن التأسي به واقتفاء أصول الكتاب والسنة هو السبيل الوحيد للنهوض. وقد امتد تأثير الحركة في مناطق عديدة من العالم الإسلامي ومازال تأثيرها قوياً إلى اليوم.

ب. الحركة السنوسية في ليبيا

وهي حركة صوفية عملية. فعلى عكس الكثير من الحركات الصوفية المنقطعة عن الحياة والمستغرقة في زواياها واحتفالاتها الدينية، أقامت الحركة السنوسية فلسفتها الدينية على قيم أصيلة تمثلت فيما يلي: العبادة والعلم والعمل. فأنشأت الزوايا، حيث تشتمل كل زاوية على مسجد للعبادة، ومدرسة للعلم ومزرعة للعمل. وهي دعوة إلى أهمية تجاور قيم الدين والعلم والعمل. فالأمة تحتاج للتدين، كما تحتاج للعلم ومعهما العمل. إنها حركة تؤكد ضرورة ثقافة القيم للنهوض بالمجتمع.

ج. الحركة المهدية في السودان

وهي حركة صوفية جهادية، وتنشد تأكيد أهمية الدين والدفاع عنه، غير أن مفهوم الجهاد لدى الحركة لم يكن عسكرياً فقط، بل كان معنويا أيضاً. فالجهاد مفهوم إنساني ذاتي إلى جانب كونه مفهوماً قتالياً. فجهاد النفس هو أحد أعمدة النهوض بالأمة، لأن من جاهد نفسه أصلحها، وعليه تشيع ثقافة الصلاح والإصلاح وهو أحد الأهداف المهمة لهذه الحركة.

د. ومن ضمن هذه الحركات الدينية حركة الشيخ جمال الدين الأفغاني والشيخ محمد عبده في مصر

ورغم أنها حركة متأخرة زمناً عن الحركات الأخرى، حيث بدأ نشاطها في الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي وأوائل القرن العشرين، فإنها فكرياً تهدف إلى الإصلاح عن طريق التربية. فهي حركة إصلاح تربوي رغم خطابها السياسي. فقد دعت إلى الجامعة الإسلامية وتحمست لها بوصفها المنقذ الوحيد للأمة من ضياعها وتشتتها. كما واجهت الحركة العديد من المعضلات الفكرية، لعل أخطرها هو الصراع بين قيم التراث الديني والثقافي والانفتاح على الغرب. فكانت نزعة التوفيق بين قيم التراث وقيم المدنية الغربية هي السمة السائدة في منهج الحركة وخاصة لدى الإمام محمد عبده.

ثانياً: الحملة الفرنسية على مصر في عام ١٧٩٨م

واضح من توجهات هذه الحركات الدينية أنها تنشد ترسيخ قيم التربية الروحية والمادية بطرق مختلفة، وهي طرق تسعى كلها إلى صلاح أفراد المجتمع. وإلى جانب هذه الحركات الدينية الإصلاحية، وقع الحدث الأكبر في حياة الأمة العربية، وهو دخول نابليون بونبارت القائد الفرنسي على رأس حملة عسكرية إلى مصر في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي أي في عام ١٧٩٨م، لكن الحملة الفرنسية اضطرت إلى الخروج من مصر تحت ضغط المقاومة الشعبية في عام ١٨٠١م. لقد شكلت هذه الحملة على مصر صدمة حضارية كبرى نتج عنها تحولات سياسية وثقافية واجتماعية غير عادية.

كما كشفت الحملة الفرنسية على مصر حالة التخلف التي كان يعيش فيها الشرق العربي[٦]. فقد تعرف المصريون لأول مرة على مظاهر غير مألوفة كالمسرح والطباعة ونظم الإدارة وأنماط السلوك الاجتماعي ومظاهر التجارب العلمية، ونظم الإدارة وغيرها.

ورغم أن الحملة كانت ذات أهداف عسكرية، فقد حفلت بمظاهر ثقافية وعلمية. فقد حمل نابليون في حملته ثلة من العلماء والمفكرين الذين أنيط بهم دراسة تاريخ مصر وحضارتها، فأخرجوا كتاباً بعنوان (وصف مصر) في تسعة مجلدات غطى جوانب مختلفة من الحياة في مصر. كما أنشأ نابليون مجمعاً علمياً جمع فيه معظم المخطوطات المتناثرة في المساجد والأضرحة والدور الخاصة، فحفظت من الضياع وعمت فائدتها، وانتقلت من الخاص إلى العام.

وقد عاصر المؤرخ عبد الرحمن الجبرتي الحملة فوثق حيث يكون للتوثيق معنى وأسهم في نقل مشاعر الرغبة في استكشاف آفاق أكثر إيجابية. لقد صور المؤرخ الجبرتي في كتابه (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) حالة الاندهاش الفطري بين عامة الناس وهم يشاهدون مظاهر لا عهد لهم بها. لقد كانت مفارقات تاريخية في أكثر تجلياتها وهو ما حرك كوامن الرغبة عند صفوة المجتمع في البحث عن سبل الارتقاء والتطور، والخروج من عزلة الحياة وضبابية المستقبل.

محمد علي باشا ودوره في تأسيس مصر الحديثة

بعد خروج الفرنسيين من مصر عام ١٨٠١م بعد ثلاث سنوات من المقاومة، حدث فراغ سياسي كبير في مصر تنازعت فيه العديد من القوى السياسية والشعبية، ولم يملأ هذا الفراغ السياسي إلا محمد على باشا وهو ذلك الجندي الألباني الذي كان قد قدم مع الجيش الذي أرسلته الدولة العثمانية للمساعدة في طرد الفرنسيين، عندها تقدم إلى الصفوف الأمامية وسيطر على الحكم وأسس دولة مصر الحديثة. إن أهمية هذا الحدث السياسي تكمن في الآثار التي ترتبت على هذا الحكم والمسلك العصري في الحكم والإدارة الذي تبناه محمد على باشا وطبقه. لقد بدأ حكم سلالة محمد علي باشا في عام ١٨٠٥م واستمر حتى عام ١٩٥٢م، ومنذ ذلك التاريخ شهدت مصر تحولات سياسية كبرى، وتنمية ثقافية غير عادية أثرت في بقية أقطار الوطن العربي. ولذلك، فهذه النهضة نهضة عربية شاملة غذتها عقول عربية من مصر والمهاجرين العرب من بلاد الشام وغيرها، حيث وجدت في بيئة مصر وخاصة في منتصف القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين بيئة خصبة، وبيئة مستقبلة للفكر متسامحة مع الأفكار التقدمية، وحاضنة للإبداع والأفكار الخلاقة إلى حد بعيد.

لقد كان من أهم أهداف محمد علي باشا هو بناء دولة حديثة على غرار دول أوربا. وهذه الدولة تقتضي القوة العسكرية التي تحمي المكتسبات السياسية. فأخذ في إرسال البعوث الدراسية إلى أوربا وإنشاء المدارس والمعاهد التي تسهم في تنوير الجيش وتعزز قدراته. لقد

كان لهذه الخطوة عظيم الأثر فيما يتعلق بالآثار الثقافية والاجتماعية التي ساعدت المجتمع على النهوض والخروج من حالة الضعف والانكسار. وهي عوامل سنتطرق لها لاحقاً عند الحديث عن العوامل الثقافية التي دفعت عجلة النهضة بقوة إلى الأمام.

عوامل النهضة الفكرية والأدبية

بعد ظهور مشروع محمد علي باشا السياسي في أوائل القرن التاسع عشر ظهرت وقائع جديدة، وتغيرات جوهرية حركت المجتمع ودفعته إلىالخروج تدريجياً من حالة ضعفه إلى الأخذ بأسباب القوة. وقد كانت هناك عدة عوامل ساعدت على النهوض الأدبي والفكري نجد منها:

١– البعثات

أدرك محمد علي باشا أن بناء الدولة الحديثة يقوم على المحاكاة لمن سبق في التقدم والتطور، ولم ير أكثر من أوربا تقدماً وتطوراً في عصره، فأخذ يرسل البعثات الواحدة تلو الأخرى. فأرسل أول بعثة في عام ١٨١٤م إلى إيطاليا، لكن البعثة الأهم في تاريخ مصر كانت البعثة التي كان على رأسها الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي. وقد أرسلت هذه البعثة إلى فرنسا في عام ١٨٢٦م. ذهب رفاعة الطهطاوي إلى فرنسا على رأس البعثة بوصفه إماماً ومرشداً دينياً، وليس دارساً، لكنه بفطنته وعزيمته اجتهد ودرس اللغة الفرنسية واطلع على آدابها وتعرف على أنظمة الإدارة والحياة العامة في فرنسا. وربما نسى التاريخ الكثير ممن ذهبوا إلى البعثات، لكنه حفظ لرفاعة الطهطاوي دوره النهضوي الكبير.

٢– الطباعة

مثلت الطباعة نقلة نوعية في حياة الثقافة العربية، مثلما حققت نقلة نوعية في الحضارة الإنسانية. ولعل الطباعة من أهم مخترعات البشرية. عرف العرب الطباعة منذ دخول الحملة الفرنسية التي أحضرت مطبعة لنشر المنشورات والتقارير. لكن هذه المطبعة التي أحضرها كانت عديمة الأثر. وبعدها أنشأ محمد علي باشا مطبعة بولاق في عام ١٨٢٢م، التي قامت بدور كبير في إخراج ذخائر الفكر العربي القديم.

٣– الصحافة

ابتدأ تاريخ الصحافة في مصر بصدور جريدة (الوقائع المصرية) باللغة العربية في ١٨٢٨م. وهي الجريدة التي أسسها محمد علي باشا لتكون منبراً لأخبار الدولة وبلاغاتها، لكن في عام ١٨٤٢م قام رفاعة الطهطاوي، الذي كان يرأس تحريرها، بتطويرها من حيث الشكل والمضمون

والأسلوب لدرجة أثارت حفيظة رجال الدولة وخشيتهم. فقد جعل الطهطاوي الأخبار المصرية المادة الأساسية بدلاً من التركية، وهو أول من أحيا المقال السياسي عبر افتتاحيته في جريدة الوقائع المصرية، وفي عهده أصبح للجريدة محررون من الكتاب.

لقد أسهمت الصحافة في المساعدة على نشر أدب الكتاب ومقالاتهم وآرائهم. كما ساعدت على تحرير أسلوب الكتابة من المحسنات البديعية التي أثقلت أساليب الكتابة العربية في العصور المتأخرة. فجاءت الصحافة بإيقاعها السريع لنقل الأساليب لتخفيف الأثقال البلاغية وتحسين جودة التواصل. فكثر قراء الصحف وزاد إقبال الأدباء عليها لنشر إبداعهم.

وفي تاريخ الصحافة العربية ظهرت مجلات وصحف ملأت سماء الثقافة العربية، مثل مجلة الهلال التي أسسها جرجي زيدان والتي ماتزال تصدر إلى يومنا هذا. ومجلة المقتطف التي توقفت في منتصف القرن العشرين. ومجلة الرسالة التي أسسها محمد حسن الزيات التي توقفت فيما بعد، وجريدة الأهرام التي أنشئت في أواخر القرن التاسع عشر وماتزال تصدر إلى يومنا هذا.

٤– التعليم

أسهمت سياسة محمد علي باشا في نشر التعليم الذي كان موجهاً نحو العلوم العسكرية في البدء، حيث أنشأ العديد من المعاهد في مجالات علمية كالزراعة والهندسة والصيدلة بغية سد حاجة الجيش بالكواد المتعلمة. لكن هذه الحركة ما لبثت أن امتد أثرها لتشمل قطاعات أخرى. كما أنشأ مدرسة الألسن للترجمة، حيث أشرف عليها رفاعة الطهطاوي بعد عودته من فرنسا.

أما التعليم الجامعي فقد انطلق مع الجامعة الأهلية المصرية في عام ١٩٠٤م التي تحولت بعد ذلك إلى جامعة القاهرة. منذ تلك اللحظة اتسعت رقعة التعليم العام والجامعي ليسهم في توفير عوامل النهضة المختلفة.

إرهاضات النهضة الشعرية

إرهاصات النهضة الشعرية

تضافرت عوامل النهضة المختلفة في بعث حركة أدبية غير مسبوقة بدءاً من منتصف القرن التاسع عشر الميلادي. فظهرت بداية الوعي بضرورة الخروج بالشعر من ضعفه وركاكته. فظهر بعض الشعراء الذين يمثلون مرحلة انتقالية بين ضعف الشعر وبداية تعافيه. فسعوا إلى التخلص من الموضوعات الرديئة التي حفل بها شعر ما قبل النهضة مثل الإخوانيات السطحية ونظم التواريخ وغيرها إلى موضوعات تمس قضايا الإنسان في ذلك العصر. ومن هؤلاء الشيخ حسن العطار شيخ الأزهر في عهد محمد علي باشا الذي كان مقلاً في الشعر مع ذلك، ومحمد الألوسي من العراق، وإبراهيم الأسكوبي من المدينة المنورة، وغيرهم من الشعراء. غير أن أبرز شعراء هذه المرحلة كان الشاعر محمود صفوت الساعاتي. وقد توفرت له فرص الاتصال الثقافي بشكل استغله في رفد موهبته، فاطلع على التراث الشعري وخاصة ديوان المتنبي الذي ترك أثراً بشكل جلي على شعره. كما كان شبه متفرغ لقول الشعر وهي ميزة لم يحظ بها معاصروه. لقد كانت تجربة الساعاتي بداية معقولة لنهضة الشعر في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي. غير أن البداية الحقيقة للنهضة تبدأ مع إسهامات محمود سامي البارودي رائد مدرسة البعث والإحياء.

المدارس الشعرية

مدرسة البعث والإحياء

لماذا البعث؟ ولماذا الإحياء؟

يدل البعث على النهوض من موات أو بمعنى نقدي هو بعث الشعر العربي القديم وإعادته إلى الحياة بأصوات وإبداعات معاصرة، والإحياء هو بث روح جديدة في أوصال التجربة الشعرية العربية الحديثة. وهي تجربة نهض بها البارودي وشعراء جيله من أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي وغيرهم، بوعي تام مدركاً الحالة التي وصل إليها الشعر العربي. غير أن هناك تسميات مختلفة لهذه المدرسة الشعرية؛ منها الاتجاه المحافظ أو التقليدي أو الكلاسيكي. وكلها تنبئ عن شيء واحد هو ضرورة النهوض بالشعر على قاعدة صلبة لها أصولها المعتبرة كما قررها الشعراء والنقاد القدماء [٧]. وليست هناك طريقة للنهوض بالشعر إلا العودة إلى أصوله الأولى، بالاقتفاء والتقليد والمحاكاة حتى تنضج أدوات الشعراء، عندها سيكون لهم حرية الاستمرار في التطوير والتجديد.

تتأسس تقاليد مدرسة البعث والإحياء على أرضية تراثية قوية، غايتها البناء على أصل شعري قوي. ولذلك، فإن أهم مبادئ هذه المدرسة استلهام التراث الشعري العربي في عصور الازدهار بدءاً بالشعر في العصر الجاهلي، ومروراً بالشعر في العصر الأموي، ووصولاً إلى روائع الشعر العباسي عند أبي تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم [٨]. وقد انكب شعراء هذه المدرسة على التقليد والمحاكاة وأكثروا من فن المعارضة رغبة في إقامة أساليبهم الشعرية وفق أنماط التعبير الشعري في التراث العربي. وقد كان الشاعر محمود سامي البارودي، وهو رائد هذه المدرسة، واعياً وهو يسلك هذا الاتجاه، فأصَّله وأكده في شعره، ورد على منتقديه، حيث يقول:

تكلمتُ كالماضين قبلي بما جرت ... به عادة الإنسان أن يتكلما

فلا بد يعتمدني بالإساءة جاهل ... فلا بد لابن الأيك أن يترنما

فهو يشير إلى ضرورة الرجوع إلى الشعر العربي القديم ومحاكاته حتى تسقيم أدوات التعبير له ولمعاصريه، وخاصة بعدما أصاب الشعر من ضعف وركاكة في الفترة التي اصطلح

النقاد على تسميتها بعصور الانحطاط. وقد أفاد البارودي من كتاب (الوسيلة الأدبية) للشيخ حسين المرصفي، وهو كتاب في فنون العربية من نحو وبلاغة ونماذج شعرية تمثل صفوة الشعر العربي في عصور ازدهاره [٩].

وإذا كان الشاعر البارودي هو مؤسس هذا الاتجاه الشعري، فإن نضج هذا الاتجاه ما كان يمكن أن يستمر لولا الدور الذي لعبه نخبة من الشعراء من بعده، منهم؛ أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري من مصر، والزهاوي والرصافي من العراق وغيرهم من الشعراء في تأصيل تجربة الشعر المحافظ. وحقيقة فإن شعراء هذا الاتجاه هم من الكثرة والانتشار في الوطن العربي مما تصبح الإحاطة بهم صعبة. فهناك شعراء في المغرب العربي والشام وبلاد الجزيرة العربية واكبوا تجربة البعث والإحياء. ونحن هنا نقدم نماذج من الشعراء، حيث يكفي ذلك للتدليل على تجربة هذه المدرسة الشعرية.

من أعلام مدرسة البعث والإحياء:

الشاعر محمود سامي البارودي

- ولد محمود سامي البارودي في القاهرة في عام ١٨٣٩م وهو شركسى الأصل مصري المولد تجري في عروقه دماء الأمراء من دولة المماليك الشراكسة.
- بعد أن أنهى دراسته الأولية عمل بوزارة الخارجية وذهب إلى الإستانة في تركيا عام ١٨٥٧ وأعانته إجادته للغة التركية ومعرفته اللغة الفارسية على الالتحاق "بقلم كتابة السر بنظارة الخارجية التركية"، وظل هناك نحو سبع سنوات.
- ترك العمل الإداري وانتقل إلى الجيش في ١٨٦٣م، حيث عمل برتبة "البكباشي" العسكرية وأُلحقَ بالحرس الخديوي وعين قائداً لكتيبتين من فرسانه، وأثبت كفاءة عالية في عمله.
- تجلت مواهبه الشعرية في سن مبكرة بعد أن استوعب التراث العربي وقرأ روائع الشعر العربي والفارسي والتركي، فكان ذلك من عوامل الإبداع في شعره الأصيل.
- شارك البارودي في إخماد ثورة جزيرة كريت عام ١٨٦٥م، واستمر في تلك المهمة لمدة عامين أثبت فيهما شجاعة عالية وبطولة نادرة.
- كان أحد أبطال ثورة عرابي عام ١٨٨١ الشهيرة ضد الخديوي توفيق بالاشتراك مع أحمد عرابي، وقد أسندت إليه رئاسة الوزارة الوطنية في فبراير عام ١٨٨٢.

* بعد سلسلة من أعمال الكفاح والنضال ضد فساد الحكم وضد الاحتلال الإنجليزي لمصر عام ١٨٨٢ قررت السلطات الحاكمة نفيه مع زعماء الثورة العرابية في ديسمبر عام ١٨٨٢ إلى جزيرة سرنديب.
* ظل في المنفى أكثر من سبعة عشر عاماً يعاني الوحدة والمرض والغربة عن وطنه، فسجّل كل ذلك في شعره النابع من ألمه وحنينه.
* بعد أن بلغ الستين من عمره اشتدت عليه وطأة المرض وضعف بصره، فسمح له بالعودة إلى وطنه مصر للعلاج، فعاد إلى مصر يوم ١٢ سبتمبر عام ١٨٩٩ وكانت فرحته غامرة بعودته إلى الوطن وأنشد "أنشودة العودة" التي قال في مستهلها:

أبـابـلُ رأي العين أم هـذه مصرُ فـإني أرى فيهـا عيونـاً هـي السحـرُ

* توفي البارودي في ١٢ ديسمبر عام ١٩٠٤ بعد سلسلة من الكفاح والنضال من أجل استقلال مصر وحريتها وعزتها.
* يعد البارودي رائد الشعر العربي الحديث الذي أصلَّ القصيدة العربية شكلاً ومضموناً، ولقب باسم (فارس السيف والقلم).

ومن آثاره الأدبية:

١- ديوان شعر في جزئين.

٢- ومجموعة شعرية سُميّت مختارات البارودي، جمع فيها مقتطفات لثلاثين شاعرا من الشعر العبّاسي.

٣- مختارات من النثر تُسمّى (قيد الأوابد).

٤- نظم البارودي مطولة في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، تقع في أربعمائة وسبعة وأربعين بيتا، وقد عارض فيها قصيدة البوصيري(البردة)، قافية ووزناً وسماها، (كشف الغمّة في مدح سيّد الأمة).

مراحل تجارب البارودي الشعرية

مرحلة التقليد والمحاكاة:

هذه هي المرحلة المبكرة في شعر البارودي عندما أخذ بمبدأ التقليد المباشر تناغماً مع رأيه في تكوين قاعدة صلبة للشعر للنهوض والانطلاق. فقد ظهر محاكياً لشعراء العصر الجاهلي والأموي والعباسي. فجاء شعره وكأنه صدى مباشر لشعر القدماء. والنظر في هذا المقطع من قصيدته (أَلاَ، حيِّ مِنْ «أَسْمَاءَ» رَسْم المنازلِ) يدلُ مدى تأثره وقدرته على مضاهاة قصائد الشعر الجاهلي وخاصة معلقة لبيد بين ربيعة:

أَلاَ، حيِّ مِنْ «أَسْمَاءَ» رَسْمَ المنازل ... وَإِنْ هِيَ لَمْ تُرْجِعْ بَيَاناً لِسَائِلِ

خلاءٌ تعفتها الروامسُ، والتقتْ ... عَلَيْهَا أَهَاضِيبُ الْغُيُومِ الْحَوَافِلِ

فلأياً عرفتُ الدارَ بعدَ ترسمٍ ... أراني بها ما كانَ بالأمس شاغلي

غدتْ وهيَ مرعىً للظباءِ، وَطالما ... غَنَتْ وَهْيَ مَأْوًى لِلْحِسَانِ الْعَقَائِلِ

فَلِلْعَين مِنْهَا بَعْدَ تَزْيَالِ أَهْلِهَا ... مَعَارِفُ أَطْلالٍ، كَوَحْيِ الرَّسَائِلِ

فَأَسْبَلَتِ الْعَيْنَانِ فِيهَا بِوَاكِفٍ ... منَ الدمعِ، يجري بعدَ سحٍّ بوابلِ

دِيارُ الَّتِي هَاجَتْ عَلَيَّ صَبَابَتِي ... وأَغْرَتْ بِقَلْبِي لاَعِجَاتُ الْبَلابِلِ

منَ الهيفِ، مقلاقُ الوشاحينِ، غادةٌ ... سَلِيمَةُ مَجْرَى الدَّمْعِ، رَيَّا الْخَلاَخِلِ

مرحلة التجربة العامة:

كان البارودي ملتزماً بقضايا وطنه، محارباً في سبيل رفعته وعلوه. ولذلك نراه بعد تجربته الأولى يسهم في الحياة العامة بشعره، فيكثر من الحديث عن الوطن وهمومه، يندد بالاحتلال الإنجليزي في مناسبات عديدة، مشتركاً في ثورة أحمد عرابي، مما أدى في نهاية المطاف إلى نفيه إلى جزيرة سرنديب.

المرحلة الأخيرة (مرحلة الشعر الذاتي):

تتزامن هذه المرحلة مع فترة نفيه في جزيرة سرنديب، حيث وجد نفسه في غربة وشوق وحنين دائم للأهل والوطن. كما كان لموت زوجته مزيدٌ من الأحزان الذي تفجر في شعره، ولكن هذه المرة بمسحة ذاتية قوية، لم تكن حاضرة في شعره من قبل، ولعل هذه الميزة هي أبرز ما يميز هذه المرحلة.

ذَهَبَ الهَوَى بِمخيلَتِي وَشَبابِي ... وَأَقَمْتُ بين مَلاَمَةٍ وَعِتَابِ

هِيَ نَظْرَةٌ كَانَتْ حِبالَةَ خُدْعَةٍ ... مَلَكَتْ عَلَيَّ بَدِيهَتي وَصَوابِي

نَصَبَتْ حَبائِلَ هُدْبِهَا فَتَصَيَّدَتْ ... قَلْبي فَراحَ فَرِيسَةَ الأَهْدابِ

مَا كُنْتُ أَعْلَمُ قَبْلَ طَارِقَةِ الْهَوَى ... أَنَّ الْعُيُونَ مَصايِدُ الأَلْبابِ

وَمِنَ الْعَجائِبِ في الْهَوَى أَنَّ الفَتَى ... يُدْعَى إِلَيْهِ بِأَهْوَنِ الأَسْبَابِ

فَارْبَحْ مَلامَكَ يَا عَذُولُ فَإِنَّني ... راضٍ بِسُقْمِي في الْهَوَى وَعَذَابِي

****

الشاعر أحمد شوقي

- ولد أحمد شوقي في القاهرة عام١٨٦٨م، في أسرة ميسورة الحال تتصل بقصر الخديوي. أخذته جدته لأمه من المهد، وكفلته لوالديه. وفي سن الرابعة أدخل كتاب الشيخ صالح بحي السيدة زينب. انتقل الى مدرسة المبتديان الابتدائية، وبعد ذلك المدرسة التجهيزية الثانوية حيث حصل على المجانية كمكافأة على تفوقه.
- أرسله الخديوي إلى فرنسا ليستكمل دراسته، وأقام هناك ٣ أعوام، عاد بالشهادة النهائية سنة ١٨٩٣م.
- عاد شوقي إلى مصر أوائل سنة ١٨٩٤م فضمه الخديوي إلى حاشيته.
- أصدر الجزء الأول من الشوقيات في عام ١٨٩٠م.
- نفاه الإنجليز إلى أسبانيا في عام ١٩١٤ م بعد أن اندلعت نيران الحرب العالمية الأولى، وفرض الإنجليز حمايتهم على مصر ١٩٢٠م.
- أنتج شوقي في آخر حياته مسرحيات شعرية من أهمها: مصرع كليوباترا، مجنون ليلى، قمبيز، على بك الكبير.
- توفى شوقي في ١٤ أكتوبر ١٩٣٢ م مخلفاً للأمة العربية تراثاً شعرياً خالداً.

****

يعد أحمد شوقي من أهم شعراء مدرسة البعث والإحياء الذين سعوا إلى تأصيل تجربة البارودي والاستمرار بها وتجاوزها في ارتياد آفاق جمالية وموضوعية لم يبلغها البارودي من قبل. وبحق يعد أحمد شوقي، الذي لقب بأمير الشعراء في عام ١٩٢٧م، من أكثر شعراء الاتجاه المحافظ إسهاماً في بناء القصيدة التقليدية وفي تعزيز صورتها الجمالية التي بلغ بها أعلى مراتب الشعر العمودي.

والمتأمل في شعر شوقي يلحظ إمكانية تقسيم شعره إلى مرحلتين، هما:

١- مرحلة ما قبل نفيه إلى أسبانيا أو مرحلة اتصاله بقصر الخديوي.

٢- مرحلة عودته من المنفى وانفصاله عن قصر الخديوي.

وتختلف هاتان المرحلتان عن بعضهما البعض من حيث التزام شوقي بقضايا وطنه، ومن حيث قدرته على ارتياد آفاق جديدة من أهمها كتابته للمسرحية الشعرية. فالمرحلة الأولى اقترنت بوجوده في قصر الخديوي عباس، فجاء شعره مرتبطاً بالخديوي، حتى بلغ الأمر بشوقي خضوعه لإرادة الخديوي. فكان يهجو من يغضب عليه الخديوي، ويمدح من يرضى عنه الخديوي. وبهذه التجربة لم يستطع شوقي أن يترك أثراً كبيراً، رغم شاعريته الكبيرة [١٠]. لكن ذلك لم يدم، فقد نفى الإنجليز شوقياً إلى أسبانيا بسبب علاقته بالقصر لا بسبب مواقفه تجاه الاحتلال. ولذلك، وجد شوقي نفسه مبعداً عن وطنه الذي لم يكن يدور كثيراً في شعره، وإن حضر في شعره فبقدر طارئ وغير عميق، حتى ليبدو للمتأمل في شعره أن وطنه الذي أحب كان الخديوي عباس، وليس تراب مصر ونيلها. لقد غيرت تجربة المنفى شوقياً بالكامل. وأضحى وطنه هو جوهر قصائده. وقارن بين أسبانيا التي كانت في يوم من الأيام وطناً لحضارة العرب، وبين احتلال مصر من قبل الإنجليز. إنه الوطن المفقود سواء الأندلس أو مصر. وهو ما عبر عنه شوقي في إحدى قصائده التي عارض فيها ابن زيدون شاعر الأندلس. يقول شوقي:

يا نائحَ (الطلحِ) أشباه عوادينا ... نشجى لواديك أم نأسى لوادينا؟

مـاذا تقص علينا غير أن يـداً ... قصت جناحك جالت فى حواشينا

رمـى بنا البين أيـكـاً غير سامرنا ... أخـا الغريب: وظـلاً غـير نادينا

كل رمته النوى ريش الفراق لنا ... سهماً، وسل عليك البين سكينا

إذا دعـا الشوق لم نـبرح بمنصدع ... مـن الجـنـاحـين عـي لا يلبينـا

فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا ... إن المصائب يجمعن المصابينا

في هذه القصيدة يأسى شوقي لضياع الأندلس ويتألم لوجود مصر تحت الاحتلال. فالتقابل في الصورتين هنا ناتج عن وحدة المصير. وشوقي يرى الآن في منفاه ما لم يره عندما كان يتقلب في بلاط القصير بعيداً عن هموم شعبه التي نجد صداها أكثر في شعر معاصره حافظ

إبراهيم. لقد رأى النقاد أن هذه المرحلة، بعد عودته من منفاه، كانت أخصب شعراً، لامس فيها شوقي قضايا عروبته، وكرس كثيراً من شعره لقضايا الإسلام ومدائح الرسول صلى الله عليه وسلم، وتنبه لقضايا مصر أكثر من ذي قبل. إنها تجربة المنفى العميقة التي قادت شوقي إلى التربع على عرش القصيدة بموضوعات تاريخية ودينية ووطنية خالدة [١١].

وبالإضافة إلى ما أبدعه شوقي على مستوى القصيدة الكلاسيكية، فقد أشرع الباب واسعاً للمسرحية الشعرية، فقدم في آخر حياته عدداً من المسرحيات الشعرية التي شقت طريقاً غير مألوفة في الشعر العربي. وهذا اللون المسرحي الجديد سيصبح أحد الموضوعات المهمة في تطور الأدب العربي وهو ما سنناقشه لاحقاً عند الحديث عن المسرح، وخاصة المسرح الشعري.

خصائص شعر شوقي:

امتاز شعر شوقي وخاصة في المرحلة الثانية بمدائحه النبوية وقصائده في الأمة العربية والإسلامية المؤثرة.

ومن مدائحه النبوية: يقول:

ولـد الـهـدى فالكائناتُ ضياءُ وفـمُ الـزمـانِ تـبـسـم وثـنـاءُ

أما قصائده في الأمة، فمنها قصيدته في نكبة دمشق:

سـلامٌ من صبا بردى أرقُ ودمـعٌ لا يـكـفـكـفُ يـا دمـشـقُ

امتاز شوقي بجودة المطلع في كثير من قصائده، ومن ذلك:

ريمٌ على القاعِ بين البان والعلمِ أحـلَ سفكَ دمي في الأشهرِ الحرمِ

– كما لاحظ النقاد الجزالة اللفظية والعناية الموسيقية في بناء قصائده. وقد سار شوقي على نهج القدماء في بناء قصائده عموماً، مع تركيز على قضايا عصره وخاصة في جانبها التاريخي والسياسي وما يتعلق بها من القضايا العربية والوطنية.

****

حافظ إبراهيم

ولد حافظ إبراهيم بمحافظة أسيوط في ٢٤ فبراير ١٨٧٢ وتوفي في ٢١ يونيو ١٩٣٢م، وذلك على متن سفينة كانت راسية على النيل أمام ديروط وهي مدينة بمحافظة أسيوط من أب مصري وأم تركية. توفي والداه وهو صغير. فنشأ يتيماً تحت كفالة خاله الذي كان ضيق الرزق حيث كان يعمل مهندساً في مصلحة التنظيم. ثم انتقل خاله إلى مدينة طنطا وهنالك أخذ حافظ يدرس في الكتاتيب. أحس حافظ إبراهيم بضيق خاله به مما أثر في نفسه، فرحل عنه وترك له رسالة كتب فيها بيتين من الشعر الساخر:

ثقلتْ عليك مؤنتي ... إني أراها واهية

فافرح؛ فإني ذاهبٌ ... متوجه في داهية

بعد أن خرج حافظ إبراهيم من عند خاله هام على وجهه في طرقات مدنية طنطا حتى انتهى به الأمر إلى مكتب المحامي محمد أبو شادي، أحد زعماء ثورة ١٩١٩، وهناك اطلع على كتب الأدب وأعجب بالشاعر محمود سامي البارودي. وبعد أن عمل بالمحاماة لفترة من الزمن، التحق حافظ إبراهيم بالمدرسة الحربية في عام ١٨٨٨م، وتخرج فيها عام ١٨٩١م ضابطاً برتبة ملازم ثان في الجيش المصري وعين في وزارة الداخلية. وفي عام ١٨٩٦م أرسل إلى السودان مع الحملة المصرية إلا أن الحياة لم تطب له هناك، فثار مع بعض الضباط. نتيجة لذلك، أحيل حافظ على الاستيداع بمرتب ضئيل.

كان حافظ إبراهيم جزل الشعر، قوي الذاكرة، حيث حفظ الكثير من الشعر العربي القديم مما عد ديواناً متنقلاً، ساعده على ذلك سرعة استحضاره وقوة إنشاده وحلاوته وطريقة أدائه المسرحي المؤثر.

عاش حافظ إبراهيم حياة فقر وتشرد فأحس بآلام شعبه، وتفاعل مع قضايا مجتمعه، وسخَّر شعره للنيل من المستعمر، وامتزجت سخريته بمرارة الحرمان والفقر والتشرد. في هذه المرحلة اتصل بالشيخ محمد عبده وتأثر بآرائه الإصلاحية، وخاصة ما يتعلق منها بشؤون مجتمعه. كما سخرَّ حافظ شعره للشأن الاجتماعي إلى حد كبير حتى عرف بشاعر المجتمع أو شاعر النيل أو شاعر الشعب. وهي ألقاب تدل على عنايته الكبيرة بقضايا مجتمعه.

تجربة حافظ الشعرية:

يمكن تقسيم تجربة حافظ قسمين أو مرحلتين.

المرحلة الأولى:

تمتد منذ بداية تجربته وحتى حصوله على الوظيفة المدنية في دار الكتب المصرية. وقد حفلت هذه المرحلة بشعر ملئ بالثورة على المستعمر، وشكوى من الظروف والأخطار المحيطة بمجتمعه. ويُعد شعره في هذه المرحلة قوياً، من حيث مضامينه الإنسانية والاجتماعية التي لا نجد لها مثيلاً عند معاصره أحمد شوقي. كما وجه حافظ إبراهيم شعره باتجاه قضايا أمته الإسلامية والعربية، وسطر قلقه على ضياع اللغة العربية في واحدة من القصائد الخالدة التي يقول فيها:

رجعت لنفسي فاتهمت حصاتي ... ونـاديت قومي فاحتسبت حياتي

رموني بعقم في الشباب وليتني ... عقمت فلم أجزع لقول عداتي

ولدت ولما لم أجد لعرائسي ... رجالاً وأكفاء وأدت بناتي

المرحلة الثانية:

تبدأ بعد حصوله على الوظيفة المدنية بدار الكتب المصرية. لقد عانى حافظ من الفقر والتشرد، وعندما حصل على هذه الوظيفة وقد كان في سن متقدمة، سعى للمحافظة عليها بأن خفف من نقده للمستعمر ولرموز السياسة في مجتمعه. لقد أضنته الأيام والمحن التي عاشها، فكانت هذه الوظيفة بلسماً في أواخر أيامه. من هنا سجل النقاد ملاحظة جوهرية تمثلت في تراخي جودته الشعرية وقلة اهتمامه بقضايا مجتمعه. كل ذلك كان رغبة في الحفاظ على مصدر رزقه الوحيد. وربما يعود ذلك إلى خوفه من التعرض للنفي مثل البارودي وشوقي وحرمانه من وطنه وهو الذي لا يتصور حياة خارج وطنه.

مثلما يختلف الشعراء في طريقة توصيل الفكرة أو الموضوع إلى المستمعين أو القراء، كان لحافظ إبراهيم طريقته الخاصة فهو لم يكن يتمتع بقدر كبير من الخيال، ولكنه استعاض عن ذلك بجزالة الجمل الشعرية وتراكيب الكلمات وحسن الصياغة بالإضافة أن الجميع اتفقوا على أنه كان جيد الإنشاد للشعر. ومن أروع المناسبات التي أنشد حافظ فيها شعره بكفاءة حفلة تكريم أحمد

شوقي ومبايعته أميراً للشعر في دار الأوبرا الخديوية، وأيضاً القصيدة التي أنشدها ونظمها في الذكرى السنوية لرحيل مصطفى كامل التي خلبت الألباب وساعدها على ذلك الأداء المسرحي الذي قام به حافظ للتأثير في جمهور الحاضرين. ومن الجدير بالذكر أن أحمد شوقي لم يلقِ في حياته قصيدة على ملأ من الناس حيث كان الموقف يرهبه فيتلعثم عند الإلقاء.

توفي حافظ إبراهيم عام ١٩٣٢م. وعندما علم شوقي بنبأ وفاة صديقه رثاه بقصيدة قال في مطلعها:

قـد كنـتُ أوثـرُ أن تقـولَ رثائـي يـا منصـفَ الموتـى مـن الأحيـاءِ

وهي إشارة ذكية من أحمد شوقي لاهتمام حافظ بالرثاء الذي أكثر منه حتى أن حافظاً يقول إن نصف ديوانه مراثي. وللمرء أن يتساءل عن سر اهتمام حافظ بالرثاء. ربما أن اليتم الذي عاشه حافظ والتشرد والفقر الذي كان لازمة لحياته، وانعكاساً لنفسيته من ناحية، وتساؤلاً ضمنياً عن أي حياة عاشها الراحل، أسعيدة كانت أم اكتنفها الشقاء والبؤس. من هنا نقول إن بيت شوقي في قصيدة رثاء حافظ يسجل ببراعة هذا المنحى في شعر حافظ إبراهيم.

من آثار حافظ الأدبية:

- ديوان حافظ
- ترجمة رواية (البؤساء) لفكتور هوغو، وقد ترجمها عن الفرنسية.
- (ليالي سطيح) وهو كتاب في النقد الاجتماعي، قريب الشكل من المقامات القصصية.

جماعة الديوان

جماعة الديوان جماعة أدبية نشأت في العقد الثاني من القرن العشرين وبالتحديد ما بين ١٩١٣م و١٩٢١م. وقد تسمت الجماعة بهذا الاسم نسبة إلى كتاب الديوان الذي أصدرته الجماعة. وكتاب الديوان أصدره العقاد والمازني في عام ١٩٢١م عبارة عن مقالات في النقد بعضه موجه لنقد مدرسة البعث والإحياء، وبعضه شرح لمبادئهم الشعرية.

تكونت جماعة الديوان من ثلاث شخصيات هم: عبد الرحمن شكري، وعباس محمود العقاد، وعبد القادر المازني. تُعد هذه الجماعة طليعة الجيل الجديد الذي جاء بعد جيل شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران. وكانت الجماعة قد تزودت بالمعارف والثقافة الغربية، الإنجليزية على وجه التحديد، وقد حرصت هذه الجماعة على أشياء ودعت إليها، منها [١٣]:

١- الدعوة إلى التعبير عن الذات بتخليص الشعر من صخب الحياة وضجيجها.

٢- الدعوة إلى الوحدة العضوية في الشعر بحيث تكون القصيدة عملاً متكاملاً.

٣- الدعوة إلى تنويع القوافي والتحرر من قيود القافية الواحدة، وهو ما يعرف بالشعر المرسل.

٤- العناية بالمعنى والاتجاه التأمُّلي والفلسفي.

٥- تصوير جوهر الأشياء والبعد عن مظاهرها.

٦- تصوير الطبيعة وسبر أغوارها.

و(الديوان) كتاب في النقد كما ذكرنا، أصدره العقاد والمازني. وهو كتاب موجّه نحو نقد القديم، حاول فيه العقاد تحطيم زعامة شوقي الشعرية؛ فهاجم أساليب شوقي، وعاب شعره وشعر حافظ إبراهيم في السياسة والاجتماع، لكون عواطفهما سطحية تقف عند القشور دون اللُّباب، ولكون الشعر الصحيح، بالنسبة إلى جماعة الديوان، هو الذي يتعمق وراء القشور ويعبّر عن سرائر الأمة وجوانبها النفسية، لأنها جوهر المشكلة [١٤]. وقد هاجم العقاد، في القسم الأول أيضًا، الصَّحافة التي أقامت لشوقي وزنًا، وجعلت له في كل يوم زَفّة. أما القسم الثاني من كتاب الديوان فقد تصدّى فيه المازني للمنفلوطي وحاول أيضًا تحطيمه واسمًا أدبه بالضَّعف.

وتجاوب مع تيار العقاد والمازني، ميخائيل نعيمة رائد التجديد في الأدب المهجري وأحد أدباء الرابطة القلمية في نيويورك، حيث أصدر في عام ١٩٢٣م كتابه النَّقدي الغربال. ومضى فيه على طريقة المازني والعقاد في الهجوم على القديم والدعوة إلى الانعتاق منه.

توقفت جماعة الديوان بعد صدور كتاب الديوان، وبعد أن انفرط عقد الجماعة بسبب الخلاف الذي نشب بين المازني وشكري. كما أن العقاد قد تراجع عن بعض أفكاره وخاصة المتعلقة بعمود الشعر.

شعراء الديوان:

١– عبد الرحمن شكري

ولد في بور سعيد سنة ١٨٨٦م، وتخرج في مدرسة المعلمين العليا، ودرس في إنجلترا، وعمل مدرسًا، وتدرج في مناصب التعليم حتى صار ناظرًا لإحدى المدارس الثانوية بالإسكندرية، ثم استقال، وقضى بقية حياته في عزلة حتى توفي سنة ١٩٥٨م، وله سبعة دواوين، منها: ضوء الفجر، أناشيد الصبا، زهر الربيع، الأفنان، أزهار الخريف. وهو أكثر شعراء الديوان براعة وجودة في شعره وفي تمثله للنزعة الرومانسية على نحو واضح.

٢– عباس محمود العقاد

ولد في أسوان عام ١٨٨٩م، حيث كان والده موظفًا هناك، ولم يستمر في التعليم بعد المرحلة الابتدائية، فعمل موظفًا في مصلحة البريد والبرق عدة سنوات، وعلم نفسه بنفسه عن طريق القراءة، وألف أكثر من مائة كتاب منها سلسلة العبقريات، وسبعة دواوين تضم معظم شعره، وعمل بالصحافة واشتغل بالسياسة، واتصل بالإمام محمد عبده والزعيم سعد زغلول، وانتخب عضوًا بالبرلمان، وتوفي عام ١٩٦٤م. ورغم غزارة إنتاجه الشعري، فإن السمة التي عرف بها كانت النزعة الفكرية والفلسفية التي تجلت في كتاباته النثرية ومنها سلسلة العبقريات (عبقرية محمد، وعبقرية أبو بكر، وعبقرية عمر ...).

٣– إبراهيم عبد القادر المازني

ولد في القاهرة عام ١٨٨٩ م، من أسرة تنتمي إلى قبيلة (مازن) العربية، ونشأ في بيئة دينية؛ فأبوه درس في الأزهر وعمل محامياً شرعياً، وبعد إتمام المرحلة الثانوية دخل كلية الطب، ولكنه

تركها لنفوره من منظر الدماء في دروس التشريح، والتحق بمدرسة المعلمين العليا، وتخرج معلمًا للترجمة في المدرسة السعدية الثانوية، ثم الخديوية، ثم ترك الوظيفة واتجه إلى السياسة والصحافة عام ١٩١٨م، وبرع في الشعر، وله (ديوان المازني) في جزأين، ثم تفرغ لكتابة المقال والقصة والرواية، حيث أصدر رواية (إبراهيم الكاتب) و(إبراهيم الثاني)، وكان أسلوبه يمتاز بالسهولة والفكاهة والسخرية، وتوفي عام ١٩٤٩م .

مدرسة المهجر

مدرسة المهجر

بدأ آلاف المهاجرين العرب من الشام (سوريا ولبنان وفلسطين) مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي رحلتهم الطويلة إلى بلاد المهجر (أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية)؛ لأسباب اقتصادية وسياسية في المقام الأول. فقد كانت بلاد الشام ولاية عثمانية تتعرض لما تتعرض له الولايات العربية الأخرى تحت الحكم العثماني من تعسّف الحكّام وسوء الإدارة. فمن كانوا يعارضون سياسة التتريك العثمانية، ويجاهدون للإبقاء على الهوية العربية، كان نصيبهم الاضطهاد والمعتقلات.

وقد ازدادت الأوضاع السياسية سوءًا عندما قرَّرت الدول الأوروبية الكبرى مواجهة الدولة العثمانية، واقتسام أملاكها شيئًا فشيئًا، فانحازت كل دولة إلى فرقة أو طائفة على حساب أمن الشام واستقراره. فاشتعلت الفتن الطائفية والدينية وحدثت مذابح كثيرة، وساءت الأحوال الاقتصادية في بلاد كثيرة السكان ضيِّقة المساحة، وهلكت المحاصيل الزراعية بالأوبئة والحشرات، إضافة إلى ارتفاع الضرائب المفروضة على المزارعين وأصحاب المتاجر الصغيرة. وهكذا فكر عدد كبير من السكان بالهجرة، وتطلعت أبصارهم إلى الغرب وإلى الأمريكتين بخاصة، فقد سمعوا عنها وعما تتمتع به من ثراء وحضارة وحرية، وذلك من خلال جمعيات التنصير ومدارسه التي تعلم فيها بعض منهم. وقد شجعهم ذلك على الهجرة عن بلادهم وأهليهم، علهم يطمئنون على حياتهم ويصيبون شيئًا من الثراء في جو يسوده الأمان والحرية والرخاء.

انقسمت قوافل المهاجرين إلى العالم الجديد قسمين؛ قسم قصد الولايات المتحدة الأمريكية واستقر في الولايات الشرقية والشمالية الشرقية منها، وتوجه القسم الآخر إلى أمريكا الجنوبية وخاصة البرازيل والأرجنتين والمكسيك.

وجد المهاجرون عناءً وتعبًا، فلم يكن الحصول على لقمة العيش سهلاً، كما ظنوه وكما زُيّن لهم، ولكنهم وجدوا في بيئتهم الجديدة من الحرية ما ساعدهم على ممارسة إبداعهم الأدبي، كما أن شعورهم بالغربة وحنينهم إلى الوطن البعيد، وخوفهم على لغتهم وهويتهم العربية من الضياع، في مجتمعات يبدو كل شيء فيها غريبًا عنهم، جعلهم يلتفون حول بعضهم بعضًا، ودفعهم إلى تأسيس الجمعيات والأندية والصحف والمجلات؛ يلتقون فيها ويمارسون من خلالها

أنشطتهم، وظهر من بينهم الشعراء والأدباء الذين نشأت بهم مدرسة عربية أدبية مهمة هناك، سميت بمدرسة المهجر، أسهمت مساهمة مقدرة في نهضة الأدب العربي الحديث. وقد انقسمت مدرسة المهجر جماعتين هما:

الرابطة القلمية:

هي إحدى الجمعيات الأدبية التي أسسها مهاجرو الشام في أمريكا الشمالية في نيويورك في عام ١٩٢٠م، وكان الشاعر جبران خليل جبران، وراء فكرة تأسيسها، فترأسها وأصبح أبرز أعضائها. وقد ضمّت الرابطة إلى جانب جبران كلاً من الأدباء: ندرة حداد، وعبد المسيح حداد، ونسيب عريضة، ورشيد أيوب، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، ووليم كاتسفليس، ووديع باحوط، وإيليا عطاء الله.

استمر نشاط الرابطة القلمية الأدبي عشرة أعوام، وكان أعضاؤها ينشرون نتاجهم الأدبي في مجلة الفنون التي أسَّسها نسيب عريضة، ثم في مجلة السائح لعبد المسيح حداد. وقد توقف هذا النشاط بوفاة جبران وتَفَرُّقِ أعضائها؛ إما بالوفاة وإمَّا بالعودة إلى الوطن.

كان هدف الرابطة القلمية هو بث روح التجديد في الأدب العربي شعرًا ونثرًا، ومحاربة التقليد، وتعميق صلة الأدب بالحياة وجعل التجربة الكتابية تنفتح على آفاق أوسع مما كانت تدور حول فلكه من النماذج القديمة في الأدب العربي.

ويبدو أن أدباء الرابطة القلمية قد حققوا الكثير من أهدافهم، وقد ساعدهم على ذلك ما كان يجمع بين أعضائها من تآلف وتشابه في الميول والاهتمامات، إضافة إلى المناخ الحر الذي كانوا يتنفسون أريجه، وما كان يعج به من أحدث التيارات الفكرية والاتجاهات الأدبية آنذاك.

لقد توفر أدباء الرابطة على مشروعهم النقدي والفلسفي الذي تكفل برصده وتسجيله ميخائل نعيمة في كتابه (الغربال) الذي قدم له العقاد وصدر في عام ١٩٢٣م بوصفه دستوراً أدبياً ونقدياً لأدباء الرابطة القلمية. وقد كان بين الرابطة القلمية وجماعة الديوان وشائج أدبية ونقدية أكدت على تواصل الظواهر الأدبية في مختلف البلدان. من مصر إلى الشام وحتى أرض المهجر الأمريكي. فهي عطاءات تركت آثارها على الأدب في كافة أرجاء الوطن العربي.

العصبة الأندلسية:

تأسست في عام ١٩٣٢م في ساو باولو بالبرازيل، ولعل السبب في هذه التسمية هو الجو

الأسباني الذي يطبع الحياة العامة في أمريكا الجنوبية، وكأنه قد أثار كَوَامنَ الشجن في نفوس هؤلاء المهاجرين وأعادهم إلى ذكريات العرب أيام مجدهم بالأندلس. كما أن هذه التسمية دالة على موقفهم الفكري من تراثهم العربي، رغبة في التمسك به، على الأقل، في صوره الشعرية والأدبية.

تبنَّى الشاعر شكرالله الجرّ فكرة التأسيس، فاجتمع عدد من الشعراء والمهتمين في منزل ميشيل المعلوف لهذا الغرض، وحضر الاجتماع الأعضاء المؤسسون وهم: شكرالله الجر، ميشيل المعلوف، نظير زيتون، حبيب مسعود، إسكندر كرباح، نصر سمعان، داود شكور، يوسف البعيني، حسني غراب، يوسف أسعد غانم، أنطون سليم سعد، ثم انضم إليهم فيما بعد عدد من الشعراء والكتاب. وتولى رئاستها ميشيل المعلوف. وظل أعضاؤها ينشرون إنتاجهم الأدبي في مجلة الأندلس الجديدة لصاحبها شكرالله الجر لمدة عام، ثم صدر العدد الأول من مجلة العصبة الأندلسية، عام ١٩٣٤م، وتولى حبيب مسعود رئاسة تحريرها. وقد استمرت هذه المجلة في الصدور حتى عام ١٩٦٠م، وتخلل ذلك فترة انقطاع من عام ١٩٤١م إلى عام ١٩٤٧م.

لقد كان من أهداف إنشاء العصبة الأندلسية الحفاظ على اللغة العربية، وبث روح التآخي والتآزر بين الأدباء في المهجر، وجمع شملهم، ورعايتهم، وتسهيل نشر إنتاجهم في المجلة أو من خلال المجموعات والدواوين الشعرية، وإقامة جسر حي بين هذا الأدب ونظيره في الوطن العربي الكبير، خصوصًا بعد توقف نشاط الرابطة القلمية. غير أن تواضع البيئة الثقافية التي عاش فيها أدباء المهجر الجنوبي وعدم وجود شخصية مثل شخصية جبران بينهم، ووجود تباين في ثقافة أعضائها ونزعاتهم واهتماماتهم وانتماءاتهم الفكرية والوطنية، وتبني سياسة مرنة في النشر في المجلة؛ جعل أدب المهجر الجنوبي، فيما عدا استثناءات قليلة، أدبًا تقليديًا مقارنة بأدب المهجر الشمالي، وقد عاب أدباء الرابطة القلمية هذه التقليدية على أدباء المهجر الجنوبي.

وأيًا كان الحال، فإن الأدب العربي في المهجر الشمالي والجنوبي، بثرائه، واتساع آفاقه؛ نتيجة تفرد تجربته وظروف مُبْدِعِيهِ، يظل جزءًا مهمًّا وفاعلاً في دائرة الإبداع الأدبي المعاصر.

ولعل أبرز ما يوحد بين الجماعتين طبيعة الموضوعات التي أملتها ظروف الحياة في المهجر. فكان موضوع الحنين إلى الأهل والوطن من أبرز الموضوعات التي تناولها أدباء المهجر في الشمال والجنوب. فظروف الغربة التي عانوا منها جعلت موضوع الحنين حاضراً في أدبهم شعراً ونثراً. كما يأتي موضوع وصف الطبيعة من الموضوعات التي اهتم بها الأدباء في الجماعتين، وذلك نظراً

للطبيعة الخلابة التي شغلت ألبابهم، فجاشت نفوسهم بجميل العبارة الأدبية وصدقها.

وإذا كان هناك ما يوحد بين الجماعتين، فإن هناك ما يفرق بينهما كذلك. فأدباء الرابطة القلمية كانوا أصحاب توجه إنساني. فغلب على أدبهم نزعة إنسانية متسامحة وكأنها ردة فعل لما عانوه في بلادهم قبل أن يقرروا الهجرة. يقول إيليا أبو ماضي أحد أهم شعراء الرابطة القلمية في هذا المعنى في قصيدة بعنوان (الطين):

نسي الطينُ ساعة أنه طينٌ ... حقيرٌ فصال تيهاً وعربد

وكسا الخزُ جسمَه فتباهى ... وحوى المالَ كيسُه فتمرد

يا أخي لا تمل بوجهكَ عني ... ما أنا فحمةٌ ولا أنتَ فرقد

وفي المقابل لا نستغرب النزعة القومية التي شاعت لدى أدباء العصبة الأندلسية، من حيث تأكيدهم على هويتهم العربية وتعلقهم بماضيهم الأدبي، وكأنها دعوة مناهضة للنزعة الإنسانية لدى أدباء الرابطة التي رأت في القوميات ضيقاً وبعداً عن الرحابة الإنسانية. وبسبب هذه القومية العربية وصل الأمر بشاعر هو إلياس طعمه الذي عرف بحماسته القومية إلى اعتناق الإسلام والتسمي باسم (أبو الفضل الوليد). وهي إشارة إلى تعلقه بماضي العرب الأدبي والحضاري. ورؤية عميقة لدور الإسلام في حياة العرب.

جماعة أبو لو

جماعة أبولو

أبولو اسم لحركة شعرية انبثقت من الصراع الدائر بين أنصار المدرسة التقليدية وحركة الديوان ذات النزعة الرومانسية، لتتبلور في عام ١٩٣٢م بريادة الشاعر أحمد زكي أبي شادي الذي كان سكرتيرها والمحرك الفعلي لها. لم يكن لجماعة أبولو مذهب شعري بعينه، كما كان لحركة الديوان، التي انتمت للحركة الرومانسية ضد الاتجاه الكلاسيكي في الشعر. ولم يكتبْ لها بيان شعري يحدد نظرتها إلى الإبداع وقضاياه المتفرقة، من أسلوب ومضمون وشكل وفكر... إلخ، فقد كان شعراؤها من مذاهب شتى. فقد انضم للوائها شعراء الكلاسيكية من أحمد شوقي وبدوي الجبل ومحمد مهدي الجواهري إلى شعراء الرومانسية من أمثال إبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبو القاسم الشابي وغيرهم. ومع ذلك، فإن الباحث، في شأن هذه الجماعة، يلحظ طغيان التوجه الرومانسي لدى أغلب الشعراء المنضوين تحت لوائها. فقد غلب الاتجاه الرومانسي، ليس بدافع من الجماعة، بل استشعاراً من الشعراء أنفسهم للحاجة إلى التعبير الرومانسي لمواجهة حدة العالم الخارجي.

أما من حيث هيكل الجماعة، فقد اكتفى أبو شادي بتقديم دستور إداري للجماعة، يحدد الأهداف العامة لها من السمو بالشعر العربي، وتوجيه جهود الشعراء في هذا الاتجاه، والرقي بمستوى الشعراء فنيًا واجتماعيًا وماديًا، ومناصرة النهضات الشعرية في العالم [١٥].

انتخبت الجماعة أمير الشعراء أحمد شوقي أول رئيس لها. وبعد وفاته بعام واحد، تلاه خليل مطران، ثم أحمد زكي أبوشادي. واستمرت الحركة من (١٩٣٢– ١٩٣٦م). وكان لها مجلة دورية، هي مجلة (أبولو) التي توقفت عام ١٩٣٤م، وتعد وثيقة أدبية وتاريخية وفكرية لهذه الجماعة التي نازعت حركة الديوان سيطرتها، وحّلت محّلها، فأنتجت جيلاً شعريًا ينتمي إلى الاتجاه الرومانسي بحق، من أمثال: إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، ومحمد الهمشري وأبو القاسم الشابي، وإلياس أبو شبكة وغيرهم.

وقد استثار اسم الجماعة (أبولو) حفيظة بعض النقاد ومنهم العقاد الذي اقترح أن تسمى الجماعة باسم عطارد لربطها بتراث العرب طالما أنها جماعة تهتم بتأصيل وتنمية الشعر العربي [١٦]. فاسم أبولو يعني إله الشعر عند الإغريق [١٧]. وهو يشير، ربما، إلى عالمية الجماعة التي أراد أبو شادي أن تتحقق لها.

وكان تأثير خليل مطران في الجماعة بارزًا باعتراف الناقد محمد مندور، ومقولة إبراهيم ناجي المشهورة: (كلنا أصابتنا الحمى المطرانية). ويقصد بها نزعة خليل مطران التجديدية في الشعر وطابعها الذاتي المفعم بالرومانسية، وهو الذي تأسست على يديه المبادئ الأولى للتيار الرومانسي [١٨].

ورغم أن هذه الحركة الشعرية لم تُعَمَّر طويلاً، إلا أنها تركت أصداءها في العالم العربي، وراسلها العديد من الشعراء والنقاد، أمثال: أبي القاسم الشابي، وبعض شعراء المهجر. كما نرى هذه الأصداء في بعض نتاج شعراء الحجاز أمثال: محمد حسن عواد ومحمد حسن فقي وطاهر زمخشري وحسن عبد الله القرشي.

اتسمت جماعة أبولو، بأنها عمّقت الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، وانفتحت على التراث الشعري الغربي بواسطة الترجمة من الشعر الأوربي، ودعت إلى تعميق المضامين الشعرية واستلهام التراث بشكل مبدع، واستخدام الأسطورة والأساليب المتطورة للقصيدة، ولفتت الأنظار إلى تجريب أشكال جديدة للشعر المرسل. كما التفتت إلى الإبداع في الأجناس الشعرية غير الغنائية لاسيما عند أبي شادي، وخاصة فن الأوبرا.

بالإضافة إلى ما تركه لنا شعراء هذه الجماعة من دواوين ومجموعات شعرية، تبدو فيها النزعة الرومانسية هي الأقوى مضموناً وشكلاً وانفعالاً، فإن مجلة أبولو التي كانت تنشر على الملأ قصائدهم وأفكارهم، كانت المنبر الذي التفّ حوله الشعراء من العواصم العربية المختلفة.

ومجلة أبولو تعد وثيقة فنية تاريخية فكرية لهذه الحركة، التي لم تعمّر طويلاً، لكنها شعريًا كانت أكثر تأثيرًا من جماعة الديوان التي عاقها عن النمو الشعري هيمنة العقاد مُنظِّرًا وقائدًا، وارتبطت إنجازاتها بالنقد أكثر مما ارتبطت بالشعر، وغرَّبت عنها عبد الرحمن شكري الذي ينسجم شعره مع شعر الجيل الثاني لحركة أبولو.

وبرز دور الشاعر في جماعة أبولو بوصفه فنانًا، كما برزت أهمية التجربة النفسية والوجدانية في عملية الإبداع الشعري لا مجرد محاكاة نماذج القدماء. وتحوّلت قضايا الشعر من قضايا المجتمع إلى قضايا الذات، واستكشف بعض شعراء جماعة أبولو لغة شعرية جديدة متماسكة أكثر صفاءً ونقاءً من شعر التقليديين وأغراضهم الشعرية الموروثة.

حركة الشعر الحر

حركة الشعر الحر

تعود جذور التجديد في الشعر العربي الحديث إلى جماعة الديوان والرابطة القلمية وجماعة أبولو. هذه الجماعات على تفاوت فيما بينها كانت تنشد التجديد والتطوير. ولعل تجربة الشعر المرسل غير المقفى كانت الشرارة التي انطلق منها التجديد، لكن المعنى الحقيقي للتجديد هو مغامرة شعراء الشعر الحر الذي وصل إلى بناء القصيدة على نظام السطر بدلاً من نظام الشطر أو الشكل العمودي للقصيدة. وإذا كانت القصيدة الحرة قد أحدثت تغييراً، فإن التغيير يكمن في الرؤية وفي بناء القصيدة، لا في التخلي عن جوهر الشعر العربي وهو الإيقاع. فقد تمسك الشعر الحر بالتفعيلات. وهو بهذا المعنى موزون، لكنه لا يلتزم بقافية موحدة، ولا يعتمد التناسب الهندسي في توزيع التفعيلات، بل تُبنى القصيدة وفقاً لموقف الشاعر من قصيدته.

بدأ الشعر الحر أو ما يسمى بشعر التفعيلة في العراق في ديسمبر ١٩٤٧م، حيث أصدرت الشاعرة العراقية نازك الملائكة قصيدة بعنوان (الكوليرا)، وفي يناير ١٩٤٨م أصدر الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ديوان أزهار ذابلة، وكان من ضمن قصائد الديوان قصيدة من الشعر الحر بعنوان (هل كان حباً؟!). وفي عام ١٩٤٩ أصدرت نازك الملائكة ديوانها (شظايا ورماد) وضمنته بعضاً من القصائد الحرة. وفي عام ١٩٥٠ أصدر الشاعر عبد الوهاب البياتي ديوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرة الوزن، وفي العام نفسه صدر ديوان (أساطير) لبدر شاكر السياب. وتتالت بعد ذلك الدواوين في الوطن العربي.

تطرح هذه البدايات المتقاربة قضية الريادة على باب واسع من الجدل النقدي. فنازك الملائكة تعتبر نفسها رائدة هذا الاتجاه، وحقيقة يعود لها الفضل في اهتمامها بدراسة ظاهرة الشعر الحر، حيث أصدرت كتاباً بعنوان (قضايا الشعر المعاصر) في عام ١٩٦٢ سجلت فيه نظام الشعر الحر والبحور الشعرية الأنسب لهذا الشكل، وطريقة بناء القصيدة على نظام السطر بدلاً من الشطر. غير أن المشكلة التي وجدها النقاد في أقوال نازك الملائكة هو عدم اعترافها بأي جهود سبقت في تطوير الشعر إلى ما وصل إليه، أو إلى لحظة الاكتشاف الأخيرة. فالمسلم به أن العلوم والآداب في تطورها تدين للتراكم المعرفي والحضاري، ولا تستقل بذاتها ولا تدعي قطيعة مع ما سبقها. وهو ما جعل النقاد يثمنون اعتراف بدر شاكر السياب الذي أقر باطلاعه على تجربة الشاعر اليمني المصري على أحمد باكثير وهو يترجم مسرحيات شكسبير الشعرية إلى الشعر العربي [١٩]. لقد ترجم باكثير مسرحية (روميو وجولييت) لشكسبير من الإنجليزية إلى العربية

وفقاً للشكل الجديد [٢٠]. وقد أعقبها بمسرحية (أخناتون ونفرتيتي) من تأليفه على النمط الشعري نفسه؛ مما أصلَّ هذا الاتجاه الجديد. غير أن باكثير، وهو يستخدم هذا الشكل، لم يدر بخلده اكتشاف نمط شعري جديد، بل لجأ إلى هذا الشكل تحت ضرورات الترجمة الشعرية. فالحوار المسرحي الشعري يقتضي الاختصار والتكثيف والاختزال، وهي أمور لا يمكن للشعر العمودي أن يؤديها في ظل هيمنة نظام البيت الشعري القائم على شطرين. من هنا فكر في الاعتماد على التفعيلة المفردة بوصفها البنية الإيقاعية الأساسية في أي بحر شعري. ففي البحر الطويل نجد:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

مثل قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكـرى حبيب ومنزل بسقط الـوى بين الدخول فحوملِ

وإذا كان باكثير قد استخدم هذا الشكل في مسرحياته المترجمة والموضوعة، فإن بدر شاكر السياب قد نقل هذا الاستخدام للتفعيلة المفردة من الشعر المسرحي إلى القصيدة. وبذلك، حقق للقصيدة نقلة نوعية وجمالية تأصلت وأصبحت أحد أهم الاكتشافات الشعرية في الأدب العربي الحديث.

أما مسألة الريادة المطلقة لحركة الشعر الحر التي تدعيها نازك الملائكة، فهي مسألة فيها نظر. ذلك أن التجارب تنضج بالتراكم والاستفادة من تجارب الآخرين. وقد أخذ الشعراء في التجريب في مراحل مختلفة بدءاً من جماعة الديوان ومروراً بشعراء الرابطة القلمية المهجرية وانتهاءً بتجارب أحمد زكي أبو شادي وبعض شعراء أبولو [٢١]، وانتهاءً بالجهود الأخيرة لأحمد علي باكثير. فالاكتشاف لتجربة كاملة، بمعنى عدم السبق، صعب أن يتحقق دون تواصل بأي معنى مع التجارب السابقة. غير أنه يمكن الاعتراف لنازك الملائكة بتفعيلها ودعمها وتسميتها لهذه التجربة بالشعر الحر، وهي أمور لا يستهان بها. فقد منحت نازك هذا الشكل الصفة التي تحمله بين الشعراء والنقاد والقراء. كما أن السياب وهو يقدم تجربته في اللون نفسه يقدمه بشعرية عالية مما شجع غيره من الشعراء على طرق هذا اللون الجديد الذي أصبح في فترة الخمسينيات والستينيات الميلادية أحد أهم التطورات الشعرية.

مفهوم الشعر الحر:

يتضح مما سبق أن الشعر الحر شعر موزون، يعتمد التفعيلة المفردة، وغير مقفى، أو لا يلتزم قافية موحدة. كم أنه يبنى على نظام السطر بدلاً من الشطر. وهذا النظام يخضع لتجربة الشاعر الذي يقوم بتوزيع التفعيلات على نظام السطر وفقاً لحالته الانفعالية والإبداعية أثناء كتابة القصيدة. ويمكن أن نستشهد بهذه القصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش أحد أهم شعراء هذا اللون الشعري. لقد بنى الشاعر قصيدته على وقائع الاعتقال في أحد مراكز العدو وعليه أن يجيب على أسئلة المحققين، فكانت هذه القصيدة:

سجل . . .

أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم سيأتي بعد صيف
فهل تغضب

****

سجل. . . أنا عربي. . .
أنا اسم بلا لقب
صبور في بلاد كل ما فيها
يعيش بفورة الغضب
جذوري
قبل ميلاد الزمان رست
وقبل تفتح الحقب
أبي من أسرة المحراث لا من سادة نُجبِ
وجدي كان فلاحا بلا حسبٍ. . ولا نسبِ
يعلمني شموخ الشمس قبل قراءة الكُتب
أنا اسم بلا لقب!

****

سجل... أنا عربي
ولون الشعر فحمي ولون العين بني
وميزاتي: على رأسي عقال فوق كوفية
وكفي صلبة كالصخر.. تخمش من يلامسها

أنا لا أكره الناس، ولا أسطو على أحد
ولكني... إذا ما جعتُ، آكل لحم مغتصبي
حذارِ... حذارِ... من جوعي ومن غضبي

وقد امتدت حركة الشعر الحر لتشمل كل البلاد العربية ولم تنته حقبة الستينيات إلا وقد أصبح الشكل الجديد سمة بارزة في معظم دواوين الشعراء. وإذا كان هذا الشكل قد بدأ في العراق على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وبُلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي وغيرهم، فإنه قد وجد موقعه لدى شعراء بارزين من مختلف البلاد العربية من أمثال الشاعر صلاح عبد الصبور والشاعر أمل دنقل من مصر، ومن سوريا نزار قباني، ومن فلسطين محمود درويش وسميح القاسم ومن السعودية محمد الثبيتي وغيرهم من الشعراء الذين أسهموا في بلورة هذا الشكل الجديد.

قصيدة النثر

قصيدة النثر

ظهرت طلائع قصيدة النثر في بيروت مع تجربة شعراء مجلة (شعر) التي تأسست في بيروت في عام ١٩٥٧م. ومن أبرز روادها والمدافعين عنها يوسف الخال صاحب مجلة (شعر)، وأدونيس، وأنسي الحاج اللذين أسهما في تأسيسها.

شكلت قصيدة النثر التي ولدت في الخمسينيات من القرن العشرين نقلة نوعية متجاوزة التجربة الشعرية الإيقاعية التقليدية. لقد ظهرت متكئة على طرفي النوع الأدبي؛ الشعر والنثر. ووقفت في منطقة مختلفة تماماً، فلا هي بالشعر ذي الإيقاع سواء في تجربة الشعر العمودي أو في الشكل المتطور الشعر الحر الذي التزم الوزن والبناء التفعيلي بنظام السطر بدلاً من الشطر. كما أنها ليست نثراً تعتريه المباشرة والوضوح الذي يهدف الى الإبلاغ. هي قصيدة كونها أخذت من الشعر ملامحه الاستعارية والمجازية وبناءه الخيالي، وتخلت عن بنيته التفعيلية أو الإيقاعية. كما أنها نثر لأنها تحررت من نظام الشعر الصارم واختلفت عن النثر بتكثيف العبارة الشعرية والخروج عن مباشرة القول إلى مجازيته.

بهذا المفهوم عانت قصيدة النثر من رفض بعض النقاد، حيث لم يستوعب بعض النقاد والقراء التجربة، ونظروا إليها على أنها خروج عن مسار تطور القصيدة العربية. وإشكالية النقد مع قصيدة النثر أنه نظر إليها على أنها انقطاع عن التطور الرأسي للقصيدة العربية أسوة بالشعر المرسل والشعر الحر الذي عانى من الرفض في بدايته. قصيدة النثر تجربة مختلفة، تمثل امتداداً وتنويعاً أفقياً على مستوى النوع الشعري. فهي تجربة مضافة من نوعين: شعري ونثري. وهي حالة خاصة باقتناصها ملامح التجربتين والخروج بشكل جديد يساعد على كشف أعمق لمتافيزيقيا اللغة. ونقدم هنا نموذجاً يوضح طبيعة قصيدة النثر. وهذه القصيدة للشاعر أنسي الحاج بعنوان (فَرِحَ على الأرض) لتوضيح طبيعة تجربة قصيدة النثر:

كان يبحث عنها فوجدها

واحتار ماذا يفعل؟

فتركها تمرّ ولمّا اختفت

رجع يبحث عنها

ولّما وجدها قال يا إلهي

اجعلْ نظري كبيراً فيحويها

وحجَري ماءً فيسقيها

طوّقْها بي كسجْن

وطوّقْها بي كشكران

أو اكسرني يا إلهي عليها

كالصّاعقة في البحر.

****

كان ضائعاً فلمّا وجدها

فَرِحَ على الأرض قليلاً

وطار إلى السماء.

من أبرز شعراء قصيدة النثر:

أدونيس

أدونيس، علي أحمد سعيد أسبر (١٩٣٠م) شاعر وناقد لبناني، سوري المولد. وعُرف بلقب أدونيس. شارك في تأسيس مجلة (شعر) مع يوسف الخال، ثم رأس تحريرها واستمر نشاطه فيها من عام ١٩٥٧م إلى عام ١٩٦٣م. والهدف الذي حددته مجلة شعر هو تطوير الحركة الشعرية العربية الحديثة، وجعلها منبرًا حرًا لكل المبدعين العرب• بعد أن ترك أدونيس مجلة (شعر) أسس مجلة مواقف عام ١٩٦٨م. نال جائزة الندوة العالمية للشعر في بتسبيرج بالولايات المتحدة الأمريكية. هاجر إلى باريس واستقر فيها بعد نشوب الحرب الأهلية في لبنان وعمل أستاذًا جامعيًا.

أدونيس أحد أهم شعراء قصيدة النثر، بدأ شاعرًا عموديًا ونشر عام ١٩٥٠م ديوانين من الشعر العمودي هما (دليلة)، و(قصائد أولى)، لكنه غيَّر مساره الشعري والنقدي منذ ارتباطه بمجلة شعر في عام ١٩٥٧م، حيث اتجه إلى الحداثة. وقد نادى بالخروج بالقصيدة من الأطر

التقليدية ومن الشكل الموحد، ومن الوزن والقافية. ودعا إلى تأسيس كتابة جديدة تقوم على القضاء على ثنائية الكتابة الفنية (الشعر والنثر) وخلق كتابة فنية واحدة بديلة، تكون مقابلة للكتابة غير الفنية أو الكتابة الرسمية المتمثلة في الأسلوب المستخدم في الصحف والإذاعات والتقارير. وفي هذا السياق تبنى مفهومًا يقوم على رفض الواقع الشعري بكل أشكاله، بمضمونه وفكره وقيمه الثقافية وبنائه التعبيري.

أصدر العديد من الدواوين منها: أوراق في الريح؛ أغاني مهيار الدمشقي. كما أصدر العديد من الدراسات منها: الثابت والمتحول، مقدمة للشعر العربي، البدايات، النظام والكلام، وغيرها.

ومن نماذج شعره: (قصيدة الكاتب)، حيث يقول:

يكتب الطفلُ: «صوتُ المدينة يعلو .. يردد آهاتها وأناشيدها»

يكتب الشيخ: «آه، الينابيعُ حمراءُ في أرضنا»

يكتب الفقراء: «الفراغ بذار بين أقدامنا»

يكتب الشعراء: «الحبالُ تجرُ العصافيرَ مخنوقةً حول أعشاشها».

ما الذي تكتب الشمس، ماذا تقول لأبنائها؟

****

أنسي الحاج

شاعر لبناني ولد في عام (١٩٣٧) يُعد أحد أهم شعراء قصيدة النثر. أسهم في عام ١٩٥٧ مع يوسف الخال وأدونيس في تأسيس مجلة (شعر). وفي عام ١٩٦٠م أصدر ديوانه الاول (لن)، ويُعد هذا الديوان أول مجموعة قصائد نثر في اللغة العربية.

إلى جانب ديوانه (لن) أصدر العديد من الدواوين منها:

ديوان (الرأس المقطوع) ١٩٦٤م

ديوان (ماضي الأيام الآتية) ١٩٦٥م

ديوان (ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة؟) ١٩٧٠م

تولى رئاسة تحرير العديد من المجلات إلى جانب عمله الدائم في جريدة (النهار)،

بينها مجلة (الحسناء) ١٩٦٦ و(النهار العربي والدولي) بين ١٩٧٧ و١٩٨٩م. كما تولى رئيس تحرير (النهار) من ١٩٩٢ إلى ٣٠ ايلول ٢٠٠٣م.

سعدي يوسف (١٩٣٤)

شاعر عراقي عُرف بكتابة قصيدة النثر بطريقة تعتمد على التفاصيل اليومية، والنبرة الخافتة. أصدر العديد من الدواوين ومارس الترجمة وكتابة القصة. ويعد من أبرز شعراء قصيدة النثر المعاصرين.

ينقسم شعر سعدي يوسف ثلاث مراحل، حيث كتب أولاً القصيدة العمودية، ثم انتقل إلى قصيدة التفعيلة، وأخيراً استقر على كتابة قصيدة النثر. وهو في قصائده جميعًا مهتم بالقضايا السياسية والإنسانية العامة التي تعكس مواقفه ونشاطه النضالي. عُرف بقدرته على التقاط التفاصيل اليومية وإعادة تشكيلها برؤية شعرية، وقد أدى هذا الاهتمام، بالإضافة إلى تبنيه للشكل النثري، إلى تأثيره الواسع بين صفوف الجيل الأصغر سنًا من الشعراء، كجيل السبعينيات في العالم العربي، وعلى وجه الخصوص شعراء قصيدة النثر التي يعتبر سعدي يوسف من روادها.

أصدر مجموعة من الدواوين منها:

ديوان (قصائد أقل صمتاً) ١٩٧٩م.

ديوان) من يعرف الوردة) ١٩٨١م.

ديوان (يوميات الجنوب يوميات الجنون) ١٩٨١م.

ديوان (مريم تأتي) ١٩٨٣م.

ديوان (الينبوع) ١٩٨٣م.

ديوان (الوحيد يستيقظ) ١٩٩٣م.

ديوان (قصائد العاصمة القديمة) ٢٠٠١م.

الشاعر والمسرحي محمد الماغوط

شاعر وأديب سوري ولد عام ١٩٣٤ وتوفي في ٢٠٠٦م. احترف الأدب الساخر، وألف العديد من المسرحيات ذات الحس النقدي العالي. وقد برع في كتابة قصيدة النثر وهو أحد روادها. من دواوينه:

- حزن في ضوء القمر، ١٩٥٩م
- غرفة بملايين الجدران، ١٩٦٠م
- الفرح ليس منتهي ١٩٧٠م

ومن شعر الماغوط هذه المقطوعة التي تظهر حدة الموقف وبلاغة المعنى:

أيةُ أغنيةٍ تريدين؟

وعلى أي إيقاعٍ؟

وليس عندي سوى نقراتُ أصابِعي

على قفا الصحونِ الفارغة

وخوذِ الشهداءِ المجهولين!!

الأدب السردي

الأدب السردي

مصطلح الأدب السردي حديث نسبياً، وهو اسم جامع لكل أشكال السرد سواء التراثية منها مثل (الحكاية الخرافية، وقصص الأمثال، والطرف والنوادر، والقصص على لسان الحيوان، والمقامات، وغيرها)، أو الحديثة كالرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً.

وإذا كان السرد يحضر كمصطلح، فإن له حضوراً إجرائياً داخل النص السردي. فهو يعبر عن حركة النص الزمنية من تواليات الأحداث وتظافرها في بناء خطاب القصة أو الرواية. وقد حدد النقاد طرفين للقصة؛ هما المتن الحكائي أو موضوع القصة، والطرف الآخر هو الخطاب أو كيفية تقديم الحكاية. وهي كيفية سرد الأحداث بطريقة التقديم والتأخير دون الالتزام بالتتابع الخطي للزمن كما هو في التكوين الأولي للقصة. وبالتأكيد فإن نجاح القصة أو الرواية يعود في جزء كبير منه إلى كيفية استخدام الخطاب بمهارة عالية.

وبما أننا بصدد الحديث عن الأدب الحديث، فإن حديثنا سيقتصر، لأغراض منهجية، على الرواية والقصة القصيرة:

أولاً: تعريف الرواية

الرواية نص نثري طويل يقوم على ركيزتين أساسيتين؛ هما الوصف والسرد. يُعنى الوصف بملأ الفراغات التي يحدثها بناء السرد. فإذا كان السرد هو البناء الهيكلي للرواية من حيث صياغة الأحداث، فإن تبريرها وتنويعها هو من مقتضيات الوصف. من خلال هذين المكونين؛ الوصف والسرد، تولد عناصر الرواية وتتناغم فيما بينها. وتمتاز الرواية بتعدد شخصياتها واتساع أمكنتها، وانفتاح أفقها الزمني في بناء لغوي محكم. وتقاس درجة نجاح الرواية بمدى إحداث توازن دقيق بين السرد والوصف. فالإسهاب في الوصف يعني تحجيماً لحركة الرواية، وبالتالي فقدان الرواية عنصر التشويق. أما في حالة طغيان السرد، فيتسارع إيقاع العمل حتى تفقد الرواية كثيراً من جمالياتها التي مصدرها الوصف.

أما موضوعات الرواية فهي مطلقة، شريطة أن تكون نابعة من رؤية كاتبها لا يتوخى فيها التعبير عن موقف مسبق ديني أو سياسي أو اجتماعي. بمعنى ألا يتبنى فكر غيره ليقول ما لا يمثله شخصياً. ذلك أن الأدب ذاتي المنطلق، ينعكس من ذات صاحبه في حوار مستديم مع المجتمع من حوله.

وتتعدد أنواع الرواية بين التاريخية الواقعية والنفسية والرومانسية والخيال العلمي. ورغم

هذا فإن الفصل المطلق بين هذه الاتجاهات يظل نسبياً للتداخل بينها ولو بنسب يسيرة؛ غير أن هناك محددات عامة تميز كل نوع. فالرواية الواقعية تتمتع بحوار واضح مع المجتمع من حيث حركة التغيير الاجتماعي وصراع الطبقات الاجتماعية. أما الرواية التاريخية فهي الرواية التي تعود لسرد التاريخ لغايات جمالية وفكرية في محاولة الإسقاط على الواقع المعاش في بعض الأحيان. وتختص الرواية النفسية بالغوص في أعماق الشخصيات لاستجلاء مشاعرهم حيال الواقع الخارجي الذي قد يكون سبباً في أزماتهم النفسية. وتحضر الروايات الرومانسية لتجسيد صراع الشخصيات مع واقعها الخارجي والرغبة في الهروب إلى عوالم مثالية وخاصة عند العجز في التكيف مع الواقع المادي من حولها. أما روايات الخيال العلمي فهي رواية الفرضيات المستقبلية التي تحاول قراءة العالم من منظور علمي أو تجريبي يجنح في استخلاص الأفكار من خيال بعيد عن ملامسة الواقع المعيش.

ثانياً: تطور الرواية

تختلف مسيرة الأدب السردي (الرواية والقصة القصيرة) في الأدب العربي الحديث عن مسيرة الشعر العربي الحديث التي تمت مناقشتها فيما سبق. فإذا كانت نشأة الشعر في عصر النهضة قد جاءت امتداداً للقصيدة العربية القديمة، وخاصة لدى شعراء مدرسة البعث والإحياء، فإن انطلاقة السرد الحديث تختلف سواء في مؤثراتها أو في تكوينها. فمنذ انطلاقة الجهود القصصية الحديثة كان هناك صراع بين تيارين لامتلاك مسار القصة الحديثة وتحديد مرجعيتها. فهناك من يرى التراث العربي القصصي منبعاً يرفد ويغذي أي محاولة للنهوض القصصي. كما أن تكوين ذائقة جمالية مستمدة من تقاليد القص العربي القديم يؤكد فكرة الاتكاء على الموروث لغايات قومية. وإذا كان أنصار هذا الاتجاه من أمثال ناصيف اليازجي ومحمد المويلحي وأحمد فارس الشدياق قد استشعروا أهمية الانطلاق بالقصة الحديثة من منطلق تراثي، فإن الفريق الآخر قد وجد في معطيات ترجمة الرواية الغربية دافعاً للمحاكاة والإبداع مقتفين أثر النموذج الغربي في كتابة رواية عربية حديثة. لقد كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين مسرحاً لهذه التغيرات الحاسمة في مشروع انطلاقة الرواية العربية الحديثة.

روافد تكوين الرواية العربية:

أولاً: رافد تراثي:

العودة إلى الماضي الأدبي كانت المحرك الأساسي لدى نخبة من الكتاب في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، من حيث اتكائهم على التقاليد الأدبية في التراث

القصصي، وخاصة اقتفاء أثر المقامة التي تأسست وتطورت على يد بديع الزمان الهمذاني والحريري في القرنين الرابع والخامس الهجريين. لقد تمثلت إسهامات الاتجاه التراثي في تأصيل الرواية الحديثة في تجارب عديدة منها تجربة ناصيف اليازجي في كتاب (مجمع البحرين)، وهو عبارة عن مقامات تحاكي مقامات الهمذاني والحريري. وهي تجربة لم تلق الرواج المأمول لصعوبة تكوينها اللغوي وبعدها عن روح العصر. وهو الأمر الذي أدركه محمد المويلحي الذي سعى إلى بناء نص هجين يستجيب للتقاليد التراثية والغربية في كتابة الرواية. لقد أصدر المويلحي روايته (حديث عيسى بن هشام) في عام ١٩٠٤م جامعاً فيها بين شكل المقامة ونموذج الرواية الغربية. وهي تجربة فريدة ومبكرة في بناء نص روائي على مرتكزين تراثي وغربي مع ما في هذه التجربة من صعوبة، واحتياجها إلى آليات فنية متقدمة لم تكن مكتسبة بعد. غير أنها نجحت في تأكيد أهمية تأصيل الفنون من ناحية، وإمكانية انفتاحها على التجارب العالمية من ناحية أخرى على عكس تجربة اليازجي المنغلقة على تراثها دون مراعاة لسريان مفعولها في سياق التحولات الجديدة.

ثانياً: رافد غربي:

كان لفعل الترجمة الأثر البالغ في اقتفاء أثر النموذج الغربي في كتابة الرواية. فقد شكلت نقلة نوعية في الذهنية السردية السائدة آنذاك من حيث الاطلاع على تجارب مختلفة، وخاصة الرواية. ويرصد التاريخ الأدبي أن أول ترجمة لنص روائي غربي كانت ترجمة رفاعة الطهطاوي (وقائع تلماك) من الأدب الفرنسي. والطهطاوي بهذه الترجمة يؤكد نهجه في الانفتاح على التجارب بمختلف اتجاهاتها. لقد لعبت الترجمة دوراً في إشاعة فن الرواية بين القراء والكتاب. فتماهى القراء مع هذا اللون الجديد الذي يتسم برومانسيات مؤثرة، وبروايات تعكس قصص الفرسان في المجتمعات الغربية. أما الكتاب فقد سعوا إلى محاكاتها كتجربة أولى ظهرت آثارها في كثير من التجارب الروائية بعد ذلك. ولعل المهم هنا هو تأصل نموذج الرواية الغربية في نفوس الكتاب والقراء على حد سواء. وهو نموذج روائي يستوعب قطاعاً عريضاً من الحياة بمشكلاتها وشخوصها وتحولاتها، فهو شكل قابل للتمدد بطريقة فنية مثيرة ومشوقة. وهو على عكس المقامة التي تعتمد التركيز والتكثيف اللغوي والبلاغي، وهو نموذج رغم نجاحه في حينه، إلا أنه عجز أن يلبي الاحتياجات المجتمعية في مطلع عصر النهضة.

ورغم جدارة تجربة المويلحي في (حديث عيسى بن هشام)، واحتياجها إلى مزيد من الاستكشافات الإبداعية، فإنها بقيت معزولة في الوقت الذي سعى فيه أنصار الانفتاح على تجارب الرواية الغربية إلى استيعاب المترجَم من الروايات والبدء في محاكاة طويلة حتى استقام الأمر لكتابة الرواية بمواصفات فنية مقبولة. لقد كانت الفترة من النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي حتى أوائل القرن العشرين مرحلة مخاض تمت الغلبة فيها للتجارب الروائية الجديدة التي اتخذت من الرواية الغربية نموذجاً ومرجعية مطلقة. لقد استقر الرأي الآن على أن المؤثرات التي استقى منها الأدب السردي الحديث مقوماته مؤثرات غربية من خلال شكلي الرواية والقصة القصيرة. غير أن ذلك لا يعني خلو الأدب العربي من التجارب القصصية الغنية بالأبعاد الجمالية والموضوعية المستمدة من التراث القصصي، ولكن في فترة لاحقة من تطور الأدب السردي. ولرصد تطور التجربة الروائية العربية سنقسم نموها وتطورها إلى عدة مراحل:

مراحل تطور الرواية العربية:

المرحلة الأولى: مرحلة الإرهاصات أو التهيؤ لكتابة الرواية

تمتد هذه المرحلة من النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى أوائل القرن العشرين. وقد امتازت هذه المرحلة بظهور تيارين أو فريقين سعى كل منهما إلى تقديم طريقته في الكتابة الروائية. الفريق الأول تراثي، آمن بأهمية اقتفاء الأشكال السردية في التراث العربي وخاصة جنس المقامة. فحاول البناء ومن هؤلاء، كما ذكرنا آنفاً، ناصيف اليازجي، ومحمد المويلحي الذي اقتفى في ذلك آثار والده إبراهيم الذي أصدر على شكل مقامة أحاديث بعنوان (حديث موسى بن عصام). غير أن هذا الاتجاه لم يكن له التأثير الكبير، فتوارى لأسباب منها صعوبة تداول المقامة مع قراء مختلفي الذائقة، بالإضافة إلى انقطاع الصلة بين المقامة وواقع المجتمع الجديد في تلك الحقبة.

أما الفريق الآخر فهو الذي بدأ يتعايش مع الروايات المترجمة عن الرواية الغربية. فمنذ الإسهام الأول في الترجمة الذي قدمه رفاعه رافع الطهطاوي في ترجمة (وقائع تلماك) انهمر سيل الروايات المترجمة مما ترك أثراً كبير في نفوس القراء. وقد انعكس هذا الأمر على الكتاب فدفعهم هذا الأمر إلى محاكاة الروايات المترجمة حيناً وإلى تمصير بعض الأعمال المترجمة كما فعل محمد طاهر لاشين، أو إعادة صياغة الروايات المترجمة بلغة عربية فصيحة، كما فعل مصطفى

لطفي المنفلوطي في روايات (الفضيلة، وفي سبيل التاج، وتحت ظلال الزيزفون) وغيرها من الأعمال الروائية.

لقد اُختلف في أول الروايات ظهوراً، غير أن الباحث في هذه المرحلة سيجد العديد من الأعمال التي تفتقر إلى البناء الفني المحكم. فهي روايات تفتقر لشروط الفن الروائي، مثل تجارب سليم البستاني (الهيام في جنان الشام)، أو تجربة علي مبارك في رواية (علم الدين)، أو رواية فرانسيس مراش (غابة الحق، ١٨٦٥م). وكلها أعمال لها أسبقية تاريخية، لكن افتقارها للجودة الفنية جعلها في خانة روايات الإرهاصات المبكرة لكتابة رواية لها شروطها الفنية المقبولة.

في هذه المرحلة من أواخر القرن التاسع عشر أسهم جرجي زيدان من خلال مجلة الهلال مساهمة ثرية في تعزيز الانتشار الروائي من خلال رواياته التاريخية التي فاقت العشرين رواية. وقد استمدت هذه الروايات أغلب مادتها من التاريخ الإسلامي بروح قصصية مشوقة، فلم يُخضع نفسه لسلطة التاريخ، فحرك شخوصه وفق رؤية فنية وأضاف إلى هذه الروايات حبكات لأحداث ثانوية على هامش الأحداث التاريخية في كل رواية قدمها.

ومع إطلالة القرن العشرين يصدر إبراهيم القرقاصي (القصاص حياة) التي صدرت في عام ١٩٠٣م عن أحداث واقعية في قرية بوقرقاص، ويقدم محمد طاهر لاشين رواية عذراء دنشواى عن حادثة حقيقة في عام ١٩٠٦م، تمثلت في إعدام الإنجليز لمجموعة من الفلاحين بعد اتهامهم في التسبب في مقتل أحد جنود الإنجليز الذين كانوا يصطادون في الريف المصري. لقد هزت الحادثة المجتمع نتيجة لسرعة انعقاد المحاكمة وظلمها وسرعة تنفيذ الحكم في القرية التي وقع فيها الحادث. وهذه الرواية استجابة وطنية للتنديد بالاحتلال. ورغم أحقية الرواية بأن تشغل موقع الريادة الفنية، فقد تجاوزها التصنيف لما بعدها وخاصة رواية زينب لمحمد حسين هيكل التي صدرت في عام ١٩١٤م.

المرحلة الثانية: مرحلة النشأة

وضع النقاد لهذه المرحلة معايير فنية أكثر تطوراً من المرحلة السابقة، مستندين على درجة اقترابها من نموذج الرواية الغربية. لقد وجدوا في رواية (زينب، ١٩١٤م) لمحمد حسين هيكل البداية الفنية المعقولة التي يمكن أن يؤرخ بها لبداية مسيرة الفن الروائي العربي على أسس فنية. ورغم اتفاق مجموعة من النقاد على جدارة رواية زينب بهذه المكانة، فإن باحثين معاصرين يشككون في هذه الجدارة ويرون أن رواية (زينب) لا تختلف كثيراً عما قبلها من حيث المستوى

الفني، وعليه فإنهم يعودون بتصنيف أول رواية إلى ما قبل ذلك بكثير. ويبدو أن الاختلاف في الريادة لا في المستوى الفني. أما عن الريادة فرواية زينب مسبوقة دون أدنى شك، أما من حيث المقاييس الفنية فيمكن أن تكون زينب أو عذراء دنشواي هي الانطلاقة الفعلية للمرحلة الفنية أو مرحلة نشأة الفن الروائي. ولأجل اطراد التصنيف سنلتزم هذه البداية لا لجدارة فنية مطلقة، بل لكونها واحدة من الروايات التي لا بد أن تؤرخ بداية مرحلة. فرواية زينب بمقاييس الرواية الآن ضعيفة فنياً، وحتى على مستوى الخطاب الفكري والإنساني. غير أن مقاييس النشوء والتطور تفرض رؤية مختلفة، قوامها النظر للأعمال الفنية في سياقاتها التاريخية.

مشكلة رواية زينب أنها فُصلت عن سياقها العام فبدت كأنها رواية خارقة. والحقيقة أنها رواية ضمن سياقها العام، اكتسبت شهرتها من شهرة كاتبها السياسية والاجتماعية، فقد كان من كبار الملاك، وصاحب حضور سياسي وإعلامي مميز. ورغم كل ذلك صدرت الرواية تحمل اسماً مستعاراً (مصري فلاح)، ولم يفصح هيكل عن اسمه إلا في الطبعة الثانية في عام ١٩٢٩م، فهل هيكل كان يخشى من ارتباط اسمه برواية من أي نوع، وهو السياسي والقانوني والمنتمي إلى طبقة الملاك؟ وإذا كان الأمر على هذا النحو، فهل الفارق الزمني بين الطبعة الأولى والثانية كافٍ لإزالة هذا الحذر في استقبال الرواية؟ أم أن الأمر يتعلق بقدر من الإثارة في استقبال الرواية؟ ومهما يكن فإن هذا الاسم المستعار قد أكسبها بعداً مهماً ربطها بتحولات المجتمع المصري الذي كان يناضل ضد المحتل، ويحارب من أجل هويته الوطنية. فكان التأكيد على المصرية والانتماء للفلاحين بعداً مهما في حركة التحرر السياسي، وتأكيداً لشخصية مصر الاجتماعية المستمدة من طبيعة الإنسان المرتبطة بالأرض.

رواية زينب من أوائل الروايات التي قدمت الريف المصري في سياق قصة حب بين حامد البطل الوجودي وزينب بنت الريف الأصيلة. وكأي قصة حب تهزمها الظروف لا يلتقي المحبوبان لتظل القصة متسقة مع رمزية الحب الضائع.

امتدت هذه المرحلة بين الحربين العالميتين، الأولى والثانية، وامتازت بمساهمة كبار الكتاب الإصلاحيين باستخدام الرواية لنشر أفكارهم الإصلاحية من أمثال طه حسين وعباس محمود العقاد. لقد كان لمشاركة هؤلاء الكتاب أهمية أخرى وهو دفع الاهتمام بالرواية في وسط يعلي من الشعر وثقافته، والتأكيد على أهميتها في نشر ثقافة تنويرية يحتاجها المجتمع.

ومن أشهر كتاب هذه المرحلة طه حسين الذي أصدر العديد من الروايات منها؛ دعاء الكروان، وأديب، وشجرة البؤس، والحب الضائع، وكلها روايات في الإصلاح الاجتماعي ودعوة لتغليب روح المحبة والتسامح، وخاصة في روايته دعاء الكروان. كما نشر العقاد رواية واحدة هي (سارة) وتدور حول ثورة الشك بين شخصيتين (سارة وهمام)، وقد عكس العقاد فكره ونزعاته الفلسفية على مصير الشخصيتين. أما إبراهيم عبد القادر المازني فقد أسهم برواية إبراهيم الثاني وإبراهيم الكاتب، وفي هاتين الروايتين من شخصيته الشيء الكثير. كما كتب توفيق الحكيم وهو الذي اشتهر بالكتابة المسرحية، ثلاث روايات هي؛ عودة الروح، ونائب في الأرياف، وعصفور من الشرق، والرواية الأخيرة تعد من أوائل الأعمال الروائية التي تعاملت مع موضوع العلاقة بين الشرق والغرب. وهو الموضوع الذي سيتعمق حضوره بعد ذلك لدى مجموعة من الروائيين العرب في مصر وخارجها. ولعل أبرز كتاب هذه المرحلة يحيى حقي صاحب الرواية الشهيرة (قنديل أم هاشم) وهي واحدة من الروايات التي طرحت موضوع العلاقة بين الشرق والغرب، ولكن من زاوية إضافية وهي علاقة العلم بالإيمان ودورهما في حالة التعايش أو التنافر.

أما الرواية خارج مصر، فقد قدم مجموعة من الكتاب في المهجر الأمريكي مجموعة روايات جاءت منسجمة مع المستوى الفني للرواية في مصر. فكتب جبران خليل جبران رواية (الأجنحة المتكسرة، ١٩١٢م). وفي فترة متأخرة نسبياً يصدر توفيق يوسف عواد من لبنان رواية بعنوان (الرغيف، ١٩٣٩م). وهي رواية متقدمة فنياً وفكرياً، وتعد مقدمة للروايات ذات الاتجاه الواقعي الاشتراكي التي ظهرت في مرحلة الستينيات مع صعود التيارات الاشتراكية في العالم العربي وخاصة في مصر بعد الثورة في عام ١٩٥٢م.

أما من حيث المستوى الفني فقد غلب على معظم هذه الروايات النزعة الإصلاحية، فعلت النبرة الخطابية فيها واتسعت دائرة مباشرة طرح الأفكار، ووقعت معظم الروايات في المصادفات والمبالغات الزائدة.

المرحلة الثالثة: المرحلة التأسيس

تبدأ هذه المرحلة من الحرب العالمية الثانية حتى حرب ٦٧. وقد شهدت هذه الحقبة الزمنية تحولات سياسية على مستوى مصر والعالم العربي، أبرزها الاستقلال الوطني لمعظم الدول العربية. وهو ما عزز الروح القومية والوطنية في البرامج الثقافية والاجتماعية في كثير من الدول

العربية. وقد جاءت الرواية لتملأ حيزاً كبيراً من هذا التحول. ففي مستهل هذه الحقبة ينهض نجيب محفوظ، وهو مؤسس حقيقي للرواية العربية، بدور ريادي في تسخير الرواية بجماليات فنية متطورة للنظر بعمق فلسفي وإنساني لكثير من القضايا الاجتماعية المتعالقة مع الخطابات السياسية المختلفة.

نجيب محفوظ: رائد مرحلة التأسيس

لقد كان محفوظ ومعه كتاب هذه المرحلة من أمثال عادل كامل وعبد الحميد جودة السحار، متأثرين بالمذهب الطبيعي في كتابة الرواية كما عرفته الرواية الأوروبية عند الكتاب الطبيعيين أمثال بلزاك. ويُعنى المذهب الطبيعي بتصوير أدق تفاصيل الحياة اليومية، مقترباً من الحس اليومي للشخصيات، ومهتماً برصد التحولات الاجتماعية بعيداً عن القضايا الوجودية والفلسفية الكبرى.

يستهل نجيب محفوظ هذه المرحلة بروايات تاريخية، حيث أصدر في هذه المرحلة ثلاث روايات تاريخية هي؛ (عبث الأقدار، ١٩٣٩م، ورادوبيس، ١٩٤٣م، وكفاح طيبة، ١٩٤٤م). وهي روايات استلهمها من التاريخ الفرعوني، لكنها لامست واقع الحياة الاجتماعية في عصره بوصفها مداخلات على الواقع السياسي في عصره. لم يمكث نجيب محفوظ طويلاً في هذه المرحلة رغم تخطيطه لكتابة عشر روايات. فقد أغراه الواقع الاجتماعي بالدخول في تحول خصب أثمر عن تجربة الرواية الواقعية. فكتب عدة روايات منذ منتصف الأربعينيات الميلادية بطابع اجتماعي امتاز بخاصية توظيف المكان بطريقة غير مسبوقة، حيث شكل المكان في هذه الروايات علامة فنية وموضوعية مؤثرة. فجاءت رواياته تحمل أسماء الأماكن بوصفها عناوين دالة على حضور الأمكنة في حياة الشخصيات كما في روايات (خان الخليلي، ١٩٤٥م، وزقاق المدق، ١٩٤٧م،). وبعد ذلك ثلاثيته المشهورة (بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية ١٩٥٦-١٩٥٨)، محققة حضوراً جمالياً وموضوعياً عميقاً للمكان. فالأحداث والشخصيات والموضوعات اكتسبت أهميتها الاستثنائية من ارتباطها بهذه الأمكنة. فلعبت الأمكنة في هذه الروايات دوراً منتجاً للأحداث أبعد من كونها مجرد حاضنة للأحداث والشخصيات كما في بعض الروايات التي يصح فيها استبدال المكان دون أن يتأثر سير الأحداث أو تتغير ملامح الشخصيات.

كتب نجيب محفوظ الرواية بوعي عميق. فقد وجد نفسه في موقف الاختيار بين المضي قدماً في كتابة الرواية بوصفها مشروعاً يشغل كل حياته، أو أن يكمل برنامجه في دراسة الفلسفة ليصبح أستاذاً في الجامعة. لقد اختار الأصعب، اختار الرواية في وقت لم يكن فيه للرواية الحضور والقبول الاجتماعي المرموق، غير أنه راهن على نجاح التجربة، وقد نجح في جعل الرواية أحد الفنون الحديثة في الأدب العربي التي يشار إليها بالبنان. وما حصوله على جائزة نوبل في الآداب في عام ١٩٨٨م إلا تتويجاً لهذه المثابرة والإبداع المنقطع النظير. لقد كتب الرواية بروح الفيلسوف، وأنزل في رواياته موضوعات الفلسفة المتعالية حتى غدت في متناول القارئ العادي.

أفرد محفوظ في رواياته حيزاً كبيراً لقضايا دينية كما في رواية (اللص والكلاب، ١٩٦١م)، وسياسية كما في السمان والخريف وثرثرة فوق النيل والكرنك، وقضايا المرأة ومشكلاتها كما في روايات زقاق المدق، والثلاثية (بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية)، وعالج مشكلات مصر الوطنية والقومية كما في رواية ميرامار. غير أنه تجدر الإشارة إلى أن هذه الموضوعات تتقاطع وتتداخل في كل الروايات، بحيث يصعب الفصل بينها. وهي ميزة أكسبت رواياته عمقاً استثنائياً.

تطورت تجربة نجيب محفوظ وظلت تنمو مواكبة لكل المراحل اللاحقة، بل لقد كان في كل مرحلة يقدم تجربة مميزة عن سابقتها، فمن رواياته الاجتماعية الطويلة، إلى رواياته التعبيرية التي اعتمد فيها التكثيف اللغوي والاعتماد على السرد والتقليل من الوصف الذي شغل رواياته الاجتماعية. كما أنه اعتنى في بعض رواياته بأزمة الفرد في مقابل الجماعة كما في رواية (اللص والكلاب، ١٩٦٢)، بالإضافة إلى أزمات الأفراد الوجودية كما في رواية (الطريق، ١٩٦٤)، وأزمة المثقف والسلطة كما في رواية (ثرثرة فوق النيل، ١٩٦٦). وفي مرحلة لاحقة واصل نجيب محفوظ تطوير أدواته، فانتقل إلى بناء رواياته في فترة السبعينيات والثمانينيات على خلفية تراثية، مستلهماً أنماطاً سردية عربية قديمة كما في فعل في رواية (رحلة ابن فطومة، ١٩٨٣)، مستلهماً أجواء أدب الرحلة في التراث العربي، مستفيداً من رحلة ابن بطوطة، واستلهم البنية الفنية والموضوعاتية في ألف ليلة وليلة كما في رواية (ليالي ألف ليلة، ١٩٨٢)، وكثف الحضور الصوفي والأسطوري في رواية (ملحمة الحرافيش، ١٩٧٧).

رغم أن نجيب محفوظ أكثر الكتاب إخلاصاً بين كتاب هذه المرحلة وأكثرهم عمقاً، فقد أسهم كتاب آخرون في تعزيز نشاط الكتابة الروائية، منهم عبد الرحمن الشرقاوي الذي كتب ثلاث روايات هي (الأرض ١٩٥٤م، وقلوب خالية ١٩٥٧م، والفلاح ١٩٦٨م)، وهي روايات اعتنت بالأرض ومشكلاتها الزراعية بين الملاك والفلاحين الأجراء. ولعل رواية الأرض هي الأكثر نضجاً بين هذه الروايات من حيث قدرتها على كشف التمايز الطبقي وانحياز السلطة في حقبة الثلاثينيات الميلادية إلى طبقة الملاك على حساب الفلاحين. وإذا كان ما يجمع بين محفوظ والشرقاوي هو الانتساب إلى المنهج الواقعي عموماً، فإن الفرق بينهما في توظيف الواقعية واضح جداً. فواقعية محفوظ واقعية اعتنت بتصوير الطبقة المتوسطة ورصد أزماتها الاجتماعية والوجودية وبيان ما أصابها من "انحلال وتفسخ بسبب معاناتها من المشكلات الاجتماعية المستعصية [٢٢]، بينما واقعية الشرقاوي واقعية اشتراكية اعتنت بتصوير الصراع الطبقي، حيث يصور أزمة الفلاحين في مواجهة الملاك»[٢٣]. وهو صراع ناشئ عن عدم إذعان الفلاحين للسلطة المنحازة للملاك. فالصراع ليس صراع قيم بقدر ما هو صراع نتج عن غياب المساواة في الحقوق والواجبات والمسؤولية الأخلاقية والاجتماعية. وتمثل رؤية الواقعية الاشتراكية منطلقاً لكثير من كتاب ما بعد ثورة ١٩٥٢م.

ومن كتاب هذه المرحلة يوسف إدريس وهو كاتب غني بأدواته التعبيرية وموضوعاته الإنسانية والاجتماعية العميقة. ورغم تميز يوسف إدريس بوصفه كاتباً للقصة القصيرة، فإن رواياته لا تقل أهمية، من حيث مضامينها وشخصياتها المأزومة. ومن رواياته، رواية (الحرام) التي لا تختلف من حيث تصوير الصراع الطبقي غير أن تجربة يوسف إدريس تبدو أنضج فنياً، بالإضافة إلى تركيزها على طبقة القاع في الريف المصري[٢٤].

وتدور في هذا المضمار رواية (الرغيف، ١٩٣٩م) لتوفيق يوسف عواد من لبنان رغم صدورها مبكرة عن روايات ما بعد الثورة في مصر. أما رواية (ستة أيام، ١٩٦١م) لحليم بركات فهي رواية من نمط الواقعية النقدية التي استشعرت نذر هزيمة ٦٧ [٢٥]. وتأتي رواية سهيل إدريس (الحي اللاتيني، ١٩٥٣م) ضمن تيار الرواية الحديثة باستكشاف موضوع العلاقة بين الشرق والغرب ضمن روايات متعددة سابقة عليها كرواية عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، ولاحقة لها في الموضوع نفسه مع تطور ملحوظ في الجماليات السردية مثل رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال، ١٩٦٩م).

مرحلة الانطلاق والتجريب:

تمثل مرحلة الستينيات الميلادية وما بعدها مرحلة طفرة روائية عربية على المستويين الجمالي والموضوعاتي. فقد توفر للرواية العربية في هذه الحقبة مجموعة من المواهب الروائية التي أخلصت للرواية وكتبتها بوعي جمالي وإنساني كبير. فتعددت موضوعات الرواية فمنها السياسي كما في روايات عبد الرحمن منيف (الأشجار ومرزوق واغتيال، ١٩٧٣م)، و(شرق المتوسط، ١٩٧٧م)، وروايات صنع الله إبراهيم التي اتخذت من الموضوع السياسي مادة أساسية ولكن بجماليات مختلفة، محتفية بشكل خاص بالتفاصيل الدقيقة، مثل رواية (تلك الرائحة)، و(نجمة أغسطس)، و(اللجنة)، وغيرها من الأعمال.

من بين الكتاب المميزين في هذه الحقبة جمال الغيطاني من مصر الذي أخلص في استلهام التراث العربي في معظم رواياته، ولعل أهم رواياته، رواية (الزيني بركات، ١٩٧٤م)، وهي مستمدة من التاريخ المملوكي، مع إسقاط عميق على الحياة السياسية والاجتماعية في مصر في مرحلة السبعينيات الميلادية. لقد برهن الغيطاني على أهمية التعالق مع التراث السردي في العديد من رواياته، ونهل في روايته من المعين الصوفي الخصب وخاصة في ثلاثيته الرائعة (التجليات). والغيطاني يشترك في هذا الاتجاه مع نخبة من الكتاب من أبرزهم كما ذكرنا نجيب محفوظ الذي ظل مواكباً بأعماله الروائية الأجيال اللاحقة، بالإضافة إلى روايات الكاتب الجزائري واسيني الأعرج وخاصة روايته (نوار اللوز).

واصلت الرواية العربية تطورها وازدهارها عبر أجيال متلاحقة يصعب تعقب تجاربهم. غير أن الأمر الجدير بالإشارة إليه أن الرواية العربية قد واصلت الجهد حتى حصدت جائزة نوبل للآداب في عام ١٩٨٨م، عندما حصل عليها نجيب محفوظ عن عطائه الروائي المميز. ومنح الجائزة لنجيب محفوظ هو تقدير بمعنى آخر للرواية العربية ذاتها التي يُعد نجيب محفوظ هو مؤسسها وباني مجدها. ومما لا شك فيه أن الرواية العربية بلغت مجدها وحضورها حتى غلبت على الشعر من حيث مقروئيتها. وربما أن نعت الرواية العربية بأنها ديوان العرب الجديد هو كناية عن موقعها في الثقافة العربية التي كان يشغلها الشعر قديماً.

القصة القصيرة

القصة القصيرة

تكاد المقدمات التاريخية لنشأة القصة القصيرة تتطابق تماماً مع ظروف نشأة الرواية. فالحيرة التي أصابت كتاب القصة أثناء تقلبهم بين الأخذ بأساليب القص القديمة، وبين التماهي مع أساليب القصة الغربية هي ذاتها التي وجدها الروائيون. وبالتأكيد فقد غلبت نزعة الأخذ بأساليب القصة القصيرة كما تلقاها الكتاب عبر الترجمة. وقد مر تطور القصة بمراحل متعددة:

المرحلة الأولى: مرحلة الإرهاصات في كتابة القصة القصيرة

يعود الفضل في تكريس فن القصة القصيرة لجيل الرواد الموهوبين الذين أخلصوا لكتابة القصة القصيرة في فترة كان الانصراف الأكبر لكتابة الشعر أولاً، والرواية ثانياً. غير أن قصرها ومعالجتها لموضوعات آنية بلغة سهلة مألوفة رسخ حضورها لدى القراء. من أبرز كتاب تلك المرحلة عبد الله النديم وفرانسيس مراش وسليم البستاني وغيرهم. غير أن جهود عبد الله النديم كانت الأبلغ [٢٦]. فقد أفرد لها جرائده ومنها مجلته الأسبوعية (التنكيت والتبكيت) التي كانت توزع مجاناً مع جريدته المحروسة. وأغلب الموضوعات التي طغت على كتابة القصة في هذه المرحلة هي القضايا الوطنية، وقضايا الواقع السياسي والاجتماعي. [٢٧] ولا يمكن التغاضي عن جهود محمد طاهر لاشين ومحمد لطفي جمعة اللذين أسهما في تعزيز هذا اللون القصصي في هذه الحقبة.

المرحلة الثانية: مرحلة النشأة

تأسست في هذه المرحلة الأصول الأولى لكتابة القصة القصيرة، وبدت فاعلة بعد أن اكتسبت آلياتها من القصة الغربية وأسهمت في بناء منظومة التعبير عن القضايا الراهنة وخاصة قضايا النضال الوطني. لقد وجد كتاب هذا اللون في إقبال القراء مبرراً للالتفاف حول هذا اللون القصصي. فظهر جيل من الكتاب قدموا تجاربهم وأسهموا في نشر القصة على نطاق واسع منهم الرواد الأوائل في هذه المرحلة عيسى عبيد وشحاته عبيد من سوريا ومحمد تيمور من مصر، ومحمد السيد من العراق وميخائل نعيمة من أدباء المهجر في أمريكا وغيرهم من الكتاب.

وقد نضج هذا الفن بشكل أكبر على يد محمود طاهر لاشين ومحمود تيمور من مصر. أصدر تيمور مجموعته الأولى (الشيخ جمعة، ١٩٢٥م)، أما أشهر فمجموعاته فهي مجموعة (ما

تراه العيون). وقد سعى إلى تطوير فن القصة القصيرة وتنويع موضوعاتها حتى حقق هذا اللون حضوراً لافتاً في الساحة الأدبية. لقد كان من أهدافه المعلنة هو تأصيل فن القصة القصيرة في الحياة الأدبية.[٢٨]

وتعد تجربة محمود طاهر لاشين أكثر تطوراً من تجربة محمود تيمور. فقد امتنع عن نشر محاولاته الأولى حتى استقامت له كتابة القصة بشكل ناضج، فأصدر مجموعته الأولى (سخرية الناي، ١٩٢٦م)، والمجموعة الثانية (يحكى أن، ١٩٢٩م). لقد استطاع في قصصه أن «يوجد رؤية فنية متماسكة»[٢٩] لم تكن معهودة من قبل.

وفي مرحلة لاحقة من تكوين هذا الجيل، على وجه التحديد حقبة الثلاثينيات الميلادية، وما اتسمت به من أوضاع سياسية واقتصادية في غاية الصعوبة عربياً وعالمياً، ظهرت نزعة رومانسية صبغت قصص هذه المرحلة نسبياً. فقد أسهمت هذه المرحلة في تركيز الكتاب على قضية الإنسان وكيفية خروجه من مأساته باللجوء إلى الطبيعة رمزاً للخلاص. وقد تبدو هذه الممارسة هروبية في ظاهرها، غير أنها في حقيقتها إدانة للسلبية التي تجتاح المجتمعات، حيث انهارت فيها القيم، وبدء مرحلة وجوب النضال بالمعنى الإنساني وهو عدم الانجراف في حالة الضياع المسيطرة. لقد عبرت الكثير من الشخصيات الرومانسية عن أحلامها وطموحاتها في الخلاص من مشكلات الواقع المستعصية. وقد ظهر هذا الاتجاه عند سعيد الكفراوي من مصر، وعبد السلام العجيلي من سوريا. إضافة إلى ذلك فقد اصطبغت أعمال العجيلي بمسحة قومية نتجت عن تطوعه في الجيش العربي في حرب فلسطين.

المرحلة الثالثة: مرحلة الواقعية

ظهرت كتابات هذه المرحلة (الخمسينيات الميلادية وما بعدها) من تركيز مجموعة من الكتاب على أدب الطبقة المتوسطة،[٣٠] من حيث هواجسها اليومية ومشكلاتها الوجودية، وتطلعاتها السياسية، وتمردها الاجتماعي على أوضاعها المختلفة. ولعل أهم كتاب هذه المرحلة هو يحيى حقي، فقد غلبت شخصيته القصصية على جيله بإبداعه وعطائه المنقطع النظير. ورغم عطائه الكبير فإنه لم ينشر سوى بسع مجموعات قصصية إلى جانب بعض الأعمال الروائية القصيرة مثل (قنديل أم هاشم). من هذه المجموعات (صح النوم؛ خليها على الله؛ أم العواجيز؛ دماء وطين؛ عنتر وجولييت؛ دمعة فابتسامة). ورغم ذلك فقد أسهمت أعماله القصصية في تطوير فن القصة إلى أبعد مدى. لقد اهتم يحيى حقي كثيراً بتطوير الأساليب والتقنيات القصصية ونوع

في تناول الموضوعات واستكشف مناطق لم تطرق من قبل. ورغم أن يحيى حقي كاتب ينتمي إلى الطبقة المتوسطة، فإنه لم يقف عند شخصيات الطبقة المتوسطة، بل وظف كل الشخصيات في بيئته: الريفية والفقيرة، المثقف والسياسي. فجاءت قصصه ذات رؤية بانورامية، مدركة لحقيقة التفاعل بين الطبقات وتأثيراتها على الإنسان في بيئته. ومن الكتاب الذين أسهموا في إنتاج القصة القصيرة في هذه المرحلة نجيب محفوظ، غير أن مساهمته في الرواية أبلغ بكثير من دوره في تطوير القصة القصيرة.

ومن كتاب هذه المرحلة يأتي اسم توفيق يوسف عواد من لبنان، وهو كاتب أسهم في إحداث تحول مهم في مسيرة القصة في بلاد الشام في مجموعته (الصبي الأعرج). ومثل ما فعل حقي، فقد أدرك عواد أهمية عدم التحيز إلى طبقة بعينها، فجاءت قصصه معبرة عن شخصيات من الطبقات المختلفة.

وأما يوسف إدريس فقد ترك بصمة عميقة في مسيرة القصة القصيرة في الأدب العربي، حيث قدم نمطاً متجاوزاً من القصة إلى جانب رواياته ومسرحياته. وقد قدم للمكتبة العربية العديد من المجموعات القصصية منها (أرخص ليالي؛ لغة الآي آي؛ بيت من لحم؛ حادثة شرف؛ العتب على النظر). وقد اتسمت كتاباته بتوجه الواقعية الاشتراكية، مركزاً بشكل خاص على المهمشين والمحبطين، غير أنه في سرده كان ينشد التقاط تطلعاتهم وطموحاتهم للخروج من طبقتهم الدنيا. وفي المقابل كان يوجه نقداً للمؤسسات المنظمة للمجتمع سواء بصفتها السياسية أو الاجتماعية.

ويبرز الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني كأحد أهم الكتاب الذين استوعبوا التعبير عن مأساة فلسطين بطريقة فنية بعيداً عن الخطاب الحماسي، وهو بذلك يؤصل أهمية دور الفن في التعبير عن القضايا الكبرى. من أهم مجموعاته القصصية، (أرض البرتقال الحزين، ١٩٦٣م؛ عالم ليس لنا ١٩٦٥م؛ عن الرجال والبنادق ١٩٦٨م؛ وغيرها). وهي مجموعات لا تخرج عن فضاء المأساة الفلسطينية، وبحث الإنسان الفلسطيني عن جذور هويته وارتباطه بأرضه وتصوير أوضاعه خارج فضاء وطنه.

ويقدم زكريا تامر تجربة تكاد تكون استثنائية في مسيرة القصة العربية الحديثة. وهو يُعد "أهم كتاب الستينيات ليس في سوريا فحسب، بل في العالم العربي"،[٣١] وتعود أهميته إلى «فرادة البناء القصصي القائم على دمج العقلاني باللاعقلاني، والشعور باللاشعور، واليقظة

بالحلم، والمعاش بالمتخيل».[٣٢] فهو يكتب بطريقة ساخرة، وبطريقة رمزية عالية التكثيف. فيخلط بين الجد والهزل في بحثه عن أزمة الإنسان المعاصر. ومن مجموعاته (النمور في اليوم العاشر، صهيل الجواد الأبيض، دمشق الحرائق).

وتتشابه تجارب الكتاب في الوطن العربي رغم تأخر بعضها في التطور الفني، ولعل تجربة القصة بمستوى فني متطور في السعودية هو خير مثال على ذلك. فقد قدم جيل الثمانينيات الميلادية تجربة ثرية تنوعت فيها تجارب الكتاب، لكنها تراوحت في تعبيرها بين الواقعية النقدية والنزعة الأسطورية في تناول إشكالات المجتمع.

كما أن فضاء المكان الشعبي شغل وما يستدعيه من فضاءات إنسانية حيزاً كبير من ملامح التجربة القصصية في السعودية، إلى جانب الاهتمام بالتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر وخاصة مع تحولات المجتمع من حد الكفاية الاقتصادية إلى حقبة الطفرة الاقتصادية وما أحدثته من تحول على مستوى القيم الاجتماعية. ومن أبرز كتاب تلك المرحلة محمد علوان ومن مجموعاته (الخبز والصمت)، وحسين على حسين وله (الرحيل؛ وطابور المياه الحديدية)، وجار الله الحميد وله (أحزان عشبة برية؛ وجوه كثيرة أولها مريم) وعبده خال وله (لا أحد، ليس هناك ما يبهج)، وغيرهم من الكتاب.

****

وإذا كانت الواقعية منطلقاً نقدياً وتعبيرياً عند كثير من الكتاب هي المهيمنة على المشهد الأدبي، فإن النزعة الرومانسية وخاصة في بداية الكتابة القصصية، واستلهام التراث وتوظيف الأسطورة والحكاية الشعبية هي السمة التي برزت بوضوح في القصة القصيرة عند أجيال من الكتاب بدءاً من مرحلة الثمانينيات الميلادية لدى قطاع عريض من كتاب القصة في الوطن العربي.

المسرح العربي

المسرح العربي

جذور المسرح العربي في التراث أضعف من أن نقتفي أثرها. فالمؤكد أن العرب لم يعرفوا المسرح لا لضيق خيالهم كما يزعم بعض المستشرقين، بل ربما لإشكالية التعالق الديني مع فكرة التجسيد. عندما ترجم العرب كتاب (الدراما لأرسطو)، فضلوا أن تكون ترجمته على النحو التالي (كتاب الشعر). هل ذلك لغلبة الشعر عليهم؟ فجاء فهمهم للدراما من هذا الباب الضيق. ربما يكونون قد فهموا الدراما على النحو الذي يجب، لكنهم فضلوا أن يتجاوزا ما عرفوا نزولاً عند الحذر الديني. إن كان الأمر كذلك فذلك يشير إلى نفورهم من فكرة تأصيل التجسيد حتى لا يختلط بمفهوم تجسيد التماثيل التي ارتبط تحريمها بتحريم الأصنام. من هنا وقعت علة التحريم على التجسيد كما وقعت من قبل على التماثيل. غير أنه يبدو أن المشكلة قد امتدت إلى التجسيد الحركي كما في المسرح.

وربما يظهر انشغال العرب بالشعر كأحد أهم العوامل في عدم تطوير أرضية خصبة للمسرح أو للتمثيل بشكل أدق. على أن انشغال العرب بالشعر عن فن التمثيل أو المسرح لم يكن فريداً، فقد انشغل العرب كذلك عن فنون السرد التي ظلت تنمو بعيداً عن أي اهتمام نقدي أو تصنيف معرفي على مدى التجربة السردية في تراثنا العربي.

وربما قد يثار جدل بخصوص معرفة العرب بفنون التمثيل، ولو سلمنا جدلاً بالمعرفة، فإننا نتساءل أيضاً بأي مستوى جاءت هذه المعرفة إلى التمثيل حتى يتحول إلى نمط من المشاهدة الحية؟ والحقيقة أن الشواهد على وجود التمثيل كحركة منظمة ما تزال قليلة أو معدومة في الغالب، وخاصة الشواهد التي يمكن أن يقاس عليها. وربما تأتي تجربة (خيال الظل)، التي طورها ابن دانيال في العصر المملوكي، كأحد أهم الشواهد على العناية بفن التمثيل. غير أن من يتأمل تجربة (خيال الظل) يجدها تنحصر في التمثيل بالدمى والتحريك من خلف ستارة، منعكساً عليها النور من الخلف، فتظهر حركة الدمى يحركها مجموعة من العاملين بهذا الفن بطريقة تتوافق مع إطار الحكاية. فتظهر الحكاية بأداء تمثيلي تتضافر فيه جهود الحركة المتناغمة من خلال وظيفة الضوء المسلط على هذه الدمى. وفي الحقيقة فإن هذا الشكل أقرب إلى السينما كما نعرفها اليوم مع فوارق منها اتجاه الضوء الذي يسلط، في حالة السينما، من الأمام على شاشة بيضاء. ومما لا شك فيه أن هذه التجربة تجربة متقدمة تنم عن مهارات متعددة في التأليف والأداء.

أما المسرح كما نعرفه اليوم فليس إلا وليد تجربة المسرح الغربي الذي تعرف عليه العرب في القرن التاسع عشر مثل تعرفهم على الرواية والقصة القصيرة والسينما وغيرها من أشكال الحداثة الأدبية والفنية التي احتلت المشهد الثقافي العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر.

يسجل التاريخ الأدبي أن أول مسرحية في الأدب العربي كانت مسرحية (البخيل، ١٨٤٨م) التي قدمها مارون النقاش في بيروت، وهو بذلك يعد رائد المسرح العربي على الاطلاق. وقد تأثر النقاش بأجواء المسرح الإيطالي الذي شاهده أثناء تواجده في إيطاليا. وعند عودته إلى بيروت قدم هذه المسرحة في بيته، حيث جهز خشبة المسرح ودعا إليها أعيان البلدة والمتشوقين إلى هذه التجربة. وكانت المفاجأة نجاح المسرحية التي مهدت لهذا اللون في الأدب العربي. اهتم النقاش في هذه المسرحية بإدخال ألوان الغناء ضمن حبكتها، التي جذبت إليها الجمهور وعززت حضور هذا اللون في وجدانه. لقد شجع نجاح هذه التجربة النقاش فقدم مسرحية (أبو الحسن المغفل، ١٨٤٩م) وهي مستمدة من قصص ألف وليلة وليلة، ومسرحية (السليط الحسود، ١٨٥٣م).

في عام ١٨٧٠م قدَّم رائد المسرح العربي في مصر يعقوب صنّوع، الملقب بأبي نظارة، مسرحه بتأثير من المسرح الإيطالي الغنائي كذلك. وقد كانت البيئة الاجتماعية والثقافية في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بيئة ثقافية مستقبلة ومتسامحة؛ فوفد إليها نخبة الأدباء والمسرحيين اللبنانيين والسوريين، ومن ضمنهم سليم النقاش الذي واصل مسرح مارون النقاش بعد وفاته، والمسرحي أبو خليل القباني، وعائلة البستاني وغيرهم ممن أثروا البيئة الثقافية في مصر. ولعل أهم اسهامات يعقوب صنّوع المسرحية تكمن في مسرحياته الطويلة ذات البناء المحكم. ومن مسرحياته (أبو رضا؛ الضرتان؛ بروصات مصر؛ الأميرة الإسكندرانية). وعرف عن يعقوب صنّوع استخدامه للعامية على نطاق واسع في مسرحياته. كما طغى العنصر الفكاهي في كثير من مسرحياته مع توظيف العنصر الغنائي بكثافة.

وتظهر جهود أبي خليل القباني، وهو رائد المسرح العربي في سوريا في عام ١٨٧٠م، وهي تجربه متزامنة مع تجربة صنّوع في مصر. وهذا يؤكد تزامن التجارب وتوفر العوامل المشتركة من الشام إلى مصر، وأن المرحلة بكاملها كانت مهيأة لاستقبال المسرح الذي دخل في حوارية مع قضايا المجتمع العربي، وخاصة مفارقة الجمع بين الأصالة والمعاصرة أو بمعنى آخر التراث والحداثة. غير أن الظروف التي واجهت القباني في دمشق، حيث يعرض مسرحياته، من

حيث رفض المؤسسة الدينية وتحريض السلطات العثمانية عليه، اضطرته للذهاب إلى مصر [٣٣]. تنوعت مصادر مسرحيات القباني بين المترجم، وما اقتبسه من التراث العربي وخاصة ألف ليلة وليلة، وما أخذه من مسرحيات معاصريه من المسرحيين من أمثال مارون النقاش وسليم النقاش، ونجيب حداد [٣٤]. ومن أشهر مسرحياته (هارون الرشيد مع الأمير غانم؛ وقوت القلوب؛ وناكر الجميل؛ وعفيفة؛ ولباب الغرام) وغيرها من المسرحيات.

التطورات المسرحية بدءاً من حقبة الثلاثينيات الميلادية:

وفي حقبة الثلاثينيات من القرن العشرين تتحدد هوية المسرح العربي؛ فيتشكل خطان مختلفان: المسرح النثري القائم على القضايا ذات الطابع الاجتماعي والسياسي والفلسفي. والمسرح الشعري الذي يقوم على معمار شعري مختلف التجارب.

المسرح النثري:

أما أهم رواد المسرح النثري في هذه الحقبة، فهو توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧م) أحد أهم كتاب المسرح النثري في تاريخ المسرح العربي. فقد نذر حياته للمسرح وسعى إلى تطويره حتى حقق الاحترام والاعتراف بالمسرح الذي ظل يعاني من التجاهل وعدم الالتفاف حوله. لقد أقبل النقاد والكتاب على قراءة النصوص المسرحية ومشاهدة عروضها بطريقة عكست جدية الاهتمام والمتابعة. اختط توفيق الحكيم لنفسه أسلوباً أبدع فيه، وهو ما عُرف بالمسرح الذهني القائم على البعد الفلسفي في العديد من مسرحياته. غير أن ذلك لم يكن النوع الوحيد الذي كتبه. فقد كتب المسرحية المستمدة من التراث، كما في مسرحية شهرزاد، وسليمان الحكيم، وأهل الكهف، «وهي معالجة جادة وفلسفية لقصة أهل الكهف في القرآن». [٣٥] كما كتب في القضايا الاجتماعية في العديد من المسرحيات منها، (المرأة الجديدة ١٩٢٣م؛ الأيدي الناعمة ١٩٥٤؛ رصاصة في القلب ١٩٣١م؛ الصفقة ١٩٥٠م)، وغيرها من المسرحيات التي حاولت الوصول إلى جمهور عريض.

ولعل أبرز مشكلة واجهها مسرح الحكيم هي مشكلة المسرح الجاد في وسط جمهور منصرف عن هذا النوع من المسرح. فقد أحس بخيبة الأمل وهو يكتب مسرحيات جادة يصفق لها جمهور النخبة من النقاد والمثقفين، بينما يعرض عنها الجمهور العريض. وهو ما حدا به إلى تقديم مسرحيات هزلية ساخرة. ورغم إقبال الجمهور عليها، فلم يكن توفيق الحكيم نفسه قد وصل إلى حل للمعادلة القائمة بين الجمهور العام والمسرح الراقي فناً وفكراً. والمشكلة ليست

في الحكيم الذي بدأ مشروعه المسرحي ليمسح الصورة السلبية عن المسرح. فبسبب جهوده تم الاعتراف من قبل النقاد بالمسرح كلون من ألوان الأدب العربي.[٣٦] فمسرحياته (أهل الكهف ١٩٤٢م؛ وشهرزاد ١٩٣٤م؛ وسليمان الحكيم، ١٩٤٣م؛ والملك أوديب، ١٩٤٩م؛ ويا طالع الشجرة ١٩٦٢م؛ والسلطان الحائر، ١٩٦٠م)، تُعد من روائع المسرح العربي في شقه النثري.

ويُعد يوسف إدريس ونعمان عاشور كذلك من أهم المسرحيين في حقبة الستينيات. فقد قدما مسرحاً واقعياً انتقادياً تتوفر فيه كل عناصر المسرح الفكرية والفنية، وأوجدا مع غيرهما حلاً معقولاً للموازنة بين مسرح فني جيد وجمهور مشاهد بمعدل غير مسبوق.

يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١م) كاتب متعدد المواهب فهو مسرحي وروائي وكاتب قصة قصيرة وصحفي. ففي مجال المسرح، قدم ٩ مسرحيات منها: (اللحظة الحرجة؛ الفرافير، ١٩٦٤م؛ المهزلة الأرضية؛ جمهورية فرحات). ويوسف إدريس نزاع في مسرحياته نحو الواقعية الاشتراكية التي تبحث في أزمة التكوين الطبقي، وتنحاز مسرحياته إلى الطبقة الدنيا بشخصياتها المهمشة وأزماتها الوجودية. وتعد مسرحية الفرافير من أهم مسرحياته التي تتحدث عن أزمة العلاقة بين الشعب والسلطة في جو تهكمي ساخر، نجحت المسرحية من خلاله في طرح الأسئلة المعرفية حول طبيعة هذه العلاقة.

أما مسرح نعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧م) فهو أحد أهم التجارب المسرحية في حقبة الستينيات الميلادية، وتعد مسرحية (عيلة الدوغري، ١٩٦٢) واحدة من أهم المسرحيات فيما يتعلق بالموضوع ورسم الشخصيات والرؤية الكلية للمسرحية. لقد انحاز عاشور إلى شخصياته المنتمية إلى الطبقة الاجتماعية الدنيا، وعبر من خلال شخصية الخادم (علي الطوَّاف) عن انتقاده للفوارق الطبقية التي أضرت بالتنمية الاجتماعية فيما بعد الثورة. أما مسرحيته (الناس اللي تحت، ١٩٥٤م)، فقد نقلت المسرح العربي من كلاسيكيته إلى مرحلة الواقعية، ونقلت الحوار من النمط الكلاسيكي إلى الحوار الواقعي العفوي الذي تصادف شخوصه في الحياة العامة.

ويقدم سعد الله ونوس (١٩٤٠-١٩٩٧م) الكاتب المسرحي السوري تجربة مسرحية استثنائية. وقد سخَّر مسرحياته للتعبير عن القضايا الوطنية، ولكن بفنية عالية. قدم ونوس للمسرح خمس مسرحيات من فصل واحد وأخرى من فصلين. أهم أعماله المسرحية هي مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، ١٩٦٨م). وقد كتبها ونوس عقب هزيمة العرب في ٦٧، مستقصياً أسباب الهزيمة في جو ضاحك. وإلى جانب هذه المسرحية، قدم مسرحية (مغامرة رأس المملوك

جابر، ١٩٦٩م)، ومسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني، ١٩٧٢م)، وقد استخدم فيها ونوس تقاليد العروض الشعبية التي تعتمد البساطة ووضوح الفكرة والارتجال المسرحي [٣٧].

المسرح الشعري:

تنطلق فكرة المسرح الشعري من تسخير الشعر لمقتضيات الدراما. وقد كانت هناك محاولات مبكرة قبل تجربة أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢م) المسرحية، لكنها اتسمت بالضعف والفجاجة وعدم الدراية بتوظيف الشعر دراماً. من هنا أخذت تجربة أحمد شوقي موقع الريادة الفنية. فبمساهمة شوقي كسب المسرح الشعري قيمة كبيرة كان يفتقدها. قدم شوقي للمسرح سبع مسرحيات كلها مستوحاة من أحداث تاريخية قريبة وبعيدة ما عدا مسرحية نثرية واحدة مال فيها إلى التعبير عن قضايا اجتماعية هي مسرحية (الست هدى) التي نشرت بعد وفاته. أما مسرحياته الشعرية فقد استهلها بمسرحية (على بك الكبير، ١٨٩٣م)، لكنه أعاد تنقيحها بعد عشر سنوات من كتابتها. كتب شوقي مستلهماً التاريخي المصري القديم في مسرحية (قمبيز، ١٩١٣م)، ومن تاريخ مصر تحت الحكم الروماني كتب مسرحية (مصرع كليوبترا، ١٩٢٩)، ومن التاريخ العربي كتب (مجنون ليلى، ١٩٣١م)، ومن التاريخ المملوكي كتب مسرحية (علي بك الكبير)، أما التاريخ الأندلسي فقد استأثر بمسرحية (أميرة الأندلس، ١٩٣٢م). وقد استفاد شوقي من اطلاعه على المسرح الإنجليزي والفرنسي وخاصة مسرح شكسبير ومسرح راسين. أما الملاحظة الأبرز حول مسرحيات شوقي الشعرية فهي افتقارها إلى التوظيف الدرامي للمادة الشعرية، فطغت عليها الغنائية المفرطة. ورغم جمال المادة الشعرية وجودتها إلا أنها ظلت منفصلة عن سياق البنية الدرامية.

ويعود الفضل في إخراج المسرحية الشعرية من إخفاق الالتحام بالبنية الدرامية إلى جهود الشاعر اليمني المقيم في مصر علي أحمد باكثير (١٩١٠- ١٩٦٩م). فأثناء ترجمته في عام ١٩٣٩م لمسرحية شكسبير (روميو وجولييت) قام بالاعتماد على نظام التفعيلة المفردة بدلاً من نظام التفعيلات المتوالية على شطرتين كما كان يفعل شوقي. وقد أعاد باكثير بهذه الطريقة اكتشاف الإمكانيات الواعدة للنظام العروضي التقليدي. فحرر الجملة الشعرية من غنائيتها ونقلها إلى بيئة درامية. لقد حقق باكثير بهذا الاكتشاف فتحاً مهماً في تشكيل أداة شعرية بمرونة درامية. وبعد نجاح هذه التجربة سعى إلى استثمارها في مسرحية شعرية من تأليفه بعنوان (أخناتون ونفرتيتي).

واستفاد من تجربة باكثير كثير من الشعراء وخاصة بعد أن أصبح اكتشافه للبناء العروضي القائم على التفعيلة المفردة نقطة تحول في مسيرة الشعر العربي خاصة، والشعر المسرحي عامة. ففي أواخر الأربعينيات (١٩٤٧-١٩٤٨) انطلقت ظاهرة الشعر الحر من العراق مستفيدة من تجربة باكثير. وما لبث هذا الشكل الجديد أن تطورت آلياته وأدواته حتى هيمن على الساحة الشعرية الغنائية والدرامية. وقد جرب غير شاعر هذا المنحى الشعري الدرامي منهم عبد الرحمن الشرقاوي، حيث كتب عدة مسرحيات شعرية منها؛ (الحسين ثائراً، ١٩٦٩م؛ والحسين شهيداً، ١٩٦٩م).

أما أهم تجربة في المسرح الشعري على الإطلاق فهي تجربة الشاعر المصري صلاح عبدالصبور (١٩٣١-١٩٨١م). وقد تعددت تجاربه المسرحية لكن أهمها مسرحية (مأساة الحلاج، ١٩٦٥م) التي استلهمها من شخصية الحلاج في القرن الثالث الهجري الذي كان يدافع عن حقه في إبداء الرأي ضد الاستبداد السياسي في عصره. وهذه المسرحية، رغم اتكائها على أحداث تاريخية، فإن دلالتها كانت على الأوضاع السياسية في حقبة الستينيات الميلادية في مصر. من هنا جاء توظيف الشخصية بمهارة لإسقاطها على الواقع اليومي. وقدم عبدالصبور أيضاً مسرحية (ليلى والمجنون، ١٩٧٠م) وهي مسرحية ذات موضوع اجتماعي معاصر عكس ما يوحي به عنوانها، كما كتب مسرحية (الأميرة تنتظر، ١٩٧١م) مستمدة من حكاية شعبية. وتُعد تجربة صلاح عبد الصبور أنضج تجارب المسرح الشعري. وقد أسهم العديد من الشعراء من الوطن العربي في تطوير هذا اللون الأدبي، منهم الشاعر سميح القاسم ومعين بسيسو من فلسطين، ومن سوريا الشاعر عمر أبو ريشه، وغيرهم.

الهوامش والمراجع

الهوامش والمراجع

١- الزيات، أحمد حسن. تاريخ الأدب العربي. بيروت: دار المعرفة، ط ٦، ٢٠٠٠م، (ص ٢٩٦).

٢- المصدر السابق، (ص ٢٩٧).

٣- المصدر السابق، (ص ٢٩٥).

٤- المصدر السابق، (ص ٢٩٥).

٥- المصدر السابق، (٢٩٦).

٦- المصدر السابق، (ص ٢٩٦).

٧- ضيف، شوقي. الأدب العربي المعاصر في مصر. القاهرة: دار المعارف، ط٥، ١٩٧٤م، (ص ٤٥).

٨- البعيني، نجيب. موسوعة الشعراء العرب. بيروت: دار المناهل، ٢٠٠٣،، (ص ٩).

٩- ضيف، شوقي، (ص ٤٥).

١٠- البعيني، نجيب، (ص ٥٣).

١١- المصدر السابق، (ص ٥٧).

١٢- بلحاج، غيثة. المرشد لتراجم الكتاب والأدباء. الرباط: دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠٧م، (ص ٧٤ – ٧٥).

١٣- ضيف، شوقي، (ص ٥٨-٦٩).

١٤- المصدر السابق، (ص ٦٢- ٦٣).

١٥- فشوان، محمد سعد. مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢م، (ص ٢٦٦).

١٦- المصدر السابق، (ص ١٢).

١٧- المصدر السابق، (ص ١٢).

١٨- بلحاج، غيثة، (ص ٨١).

١٩- العظمة، نذير. مدخل إلى الشعر العربي الحديث: دراسة نقدية. جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٨م، (ص ١٤٢).

٢٠- المصدر السابق، (ص ١٤٣).

٢١- حلوم، أحلام. النقد المعاصر وحركة الشعر الحر. حلب: مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٠م، (ص ٥٥ – ٥٦).

٢٢- ٢٢ السيد، شفيع . اتجاهات الرواية المصرية. القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٨٨م، (ص ١٨٩- ١٩٠).

٢٣- المصدر السابق، (ص ١٩٠).

٢٤- المصدر السابق، (ص ٢١١).

٢٥- النساج، سيد حامد. بانوراما الرواية العربية الحديثة. بيروت: ١٩٨٢، (ص ١٠٠).

٢٦- حافظ، صبري. "القصة القصيرة". الأدب العربي الحديث. ترجمة عبد العزيز السبيل. جدة: النادي الأدبي الثقافي،٢٠٠٢م، (ص ٣٩١).

٢٧- المصدر السابق، (ص ٣٩١).

٢٨- المصدر السابق، (ص ٤٠٥).

٢٩- المصدر السابق، (ص ٤٠٧).

٣٠- المصدر السابق، (ص ٤٢٨).

٣١- الحسين، أحمد جاسم. القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين. دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، (ص ٦٢).

٣٢- المصدر السابق، (ص ٦٢).

٣٣- بدوي، محمد مصطفى. "المسرحية العربية: التطورات المبكرة". الأدب العربي الحديث، (ص ٤٧٧).

٣٤- المصدر السابق، (ص ٤٧٨).

٣٥- المصدر السابق، (ص ٥٢٨).

٣٦- المصدر السابق، (ص ٥٢٥).

٣٧- المصدر السابق، (ص ٥٥١).

نماذج شعرية

نهج البردة

أحمد شوقي

ريمٌ على القاعِ بين البانِ والعلَمِ ... أَحَلّ سفْكَ دمي في الأَشهر الحُرُمِ

رمى القضاءُ بعيْني جُؤذَر أَسدًا ... يا ساكنَ القاعِ، أَدركْ ساكن الأَجمِ

لما رَنا حدّثتني النفسُ قائلةً ... يا وَيْحَ جنبِكَ، بالسهم المُصيب رُمِي

جحدتُها، وكتمت السهمَ في كبدي ... جُرْحُ الأَحبة عندي غيرُ ذي أَلمِ

رزقتَ أَسمح ما في الناس من خُلق ... إِذا رُزقتَ التماس العذْر في الشِّيَمِ

يا لائمي في هواه – والهوى قدَرٌ – ... لو شفَّك الوجدُ لم تَعذِل ولم تلُمِ

لقد أَنلْتُك أُذْنًا غير واعيةٍ ... ورُبَّ منتصتٍ والقلبُ في صَممِ

يا ناعس الطَّرْفِ، لاذقْتَ الهوى أَبدًا ... أَسهرْتَ مُضناك في حفظِ الهوى، فنمِ

أَفْديك إِلفًا، ولا آلو الخيالَ فِدًى ... أَغراك بالبخلِ مَن أَغراه بالكرمِ

سرَى، فصادف جُرحًا داميًا، فأَسَا ... ورُبَّ فضلٍ على العشاقِ للحُلُمِ

مَن الموائسُ بانًا بالرُّبى وقَنًا ... اللاعباتُ برُوحي، السافحات دمِي؟

السافِراتُ كأَمثالِ البُدُور ضُحًى ... يُغرْنَ شمسَ الضُّحى بالحَلْي والعِصَمِ

القاتلاتُ بأَجفانٍ بها سَقَمٌ ... وللمنيةِ أَسبابٌ من السّقَمِ

العاثراتُ بأَلبابِ الرجال، وما ... أُقِلنَ من عثراتِ الدَّلِّ في الرّسمِ

المضرماتُ خُدودًا، أسفرت، وَجَلتْ ... عن فِتنة، تُسلِمُ الأَكبادَ للضرَمِ

الحاملاتُ لواءَ الحسنِ مختلفًا ... أَشكالُه، وهو فردٌ غير منقسِمِ

من كل بيضاء أو سمراء زينتا ... للعينِ، والحُسنُ في الآرامِ كالعُصُمِ

يُرَعْنَ للبصرِ السامي، ومن عجبٍ ... ذا أَشَرن أَسرن الليثَ بالعَنَمِ

وضعتُ خدِّي، وقسَّمتُ الفؤادَ ربًى ... يَرتَعنَ في كُنُسٍ منه وفي أَكَمِ

يا بنت ذي اللِّبَدِ المحميِّ جانبُه ... أَلقاكِ في الغاب، أَم أَلقاكِ في الأُطُمِ؟

ما كنتُ أَعلم حتى عنَّ مسكنُه ... أَن المُنى والمنايا مضرِبُ الخِيَمِ

مَنْ أَنبتَ الغصنَ مِنْ صَمصامةٍ ذكرٍ؟ ... وأَخرج الريمَ من ضِرغامةٍ قرِمِ؟

بيني وبينكِ من سُمْرِ القَنا حُجُب ... ومثلُها عِفَّةٌ عُذريةُ العِصَمِ

لم أَغشَ مغناكِ إلا في غضونِ كَرًى ... مَغناكِ أَبعدُ للمشتاقِ من إِرَمِ

يا نفسُ، دنياكِ تُخْفي كلَّ مُبكيةٍ ... وإن بدا لكِ منها حُسنُ مُبتسَمِ

فُضِّي بتقواكِ فاهًا كلما ضَحكتْ ... كما يُفضُّ أَذَى الرقشاءِ بالتَّرَمِ

مخطوبةٌ – منذُ كان الناسُ – خاطبَةٌ ... من أَولِ الدهرِ لم تُرْمِل، ولمتَئِمِ

يَفنى الزّمانُ، ويبقى من إِساءَتِها ... جرْحٌ بآدم يَبكي منه في الأَدمِ

لا تحفلي بجناها، أَو جنايتها ... الموتُ بالزَّهْرِ مثلُ الموت بالفَحَمِ

كم نائمٍ لا يَراها، وهي ساهرةٌ ... لولا الأَمانيُّ والأَحلامُ لم ينمِ

الطين

إيلـــيا ابو ماضي

نسـي الطـينُ ساعـة أنـه طيـــــنٌ ... حقـيرٌ فصـالَ تيهـاً وعربـــــدْ

وكسـا الخـزُ جسمـهُ فتباهـــــى ... وحـوَى المـالَ كيسُـهُ فتمـــــردْ

يـا أخـي لا تمـلْ بوجهـك عنـــــي ... مـا أنـا فحمـةٌ ولا أنـتَ فرقـــدْ

أنـتَ لم تصنع الحريرَ الـــذي تلبسْ ... واللؤلـؤ الـذي تتقلّـــــدْ

أنـتَ لا تـأكلُ النُّضـار إذا جعـت ... ولا تشـرب الجمـان المنضّـــدْ

أنـت في الـبردةِ الموّشـاةِ مثلـــي ... في كسائـي الـرّديم تشقـى وتسعـدْ

لـك في عـالم النّهـار أمانـــــي ... ورؤى والظـلام فوقـك ممتـــدْ

ولقلبي كما لقلبـكَ أحـــــلامٌ ... حسـانٌ فإنـه غـير جلـــــمـدْ

أأمـانيَّ كلهـا مـن تـــــرابٍ ... أمانيـك كلّهـا مـن عسجـــــدْ؟

وأمـانيَّ كلهـا للتلاشـــــي ... وأمانيـك للخلـود المؤكـــَّـــدْ؟

لا فهـذي وتلـك تأتـي وتمضـــي ... كذوبهـا وأىّ شـي يؤبـــَّـــدْ؟

أيهـا المزدهـي إذا مسـك السقـــم ... ألا تشتكي؟ ألا تتنهـــــدْ؟

وإن راعـك الحبيـبُ بهجـــــرٍ ... ودعـتـك الـذكـرى ألا تـتوجـدْ؟

أنـت مثلي يعشّ وجهـك للنَّعمـى ... وفي حـالـة المصيبة يكمـــدْ

أدموعي خلَّ ودمعـك شهـــــــــُـد وبكائـي ذلَّ ونوحـك ســـــؤدد؟

قمرٌ َواحـد يطـل علينـــــــــــا وعلـى الكـوخ والبنـاء الموطـدْ

النجومُ التي تراهـا أرهـــــــــا حـين تخفـى وحـين تتوقـــــــدْ

إرادة الحياة

أبو القاسم الشابي

إذا الشَّعْبُ يَوْمَاً أرَادَ الْحَيَاةَ ... فَلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيبَ القَدَر

وَلا بُدَّ لِلَّيْلِ أنْ يَنْجَلِي ... وَلا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِر

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ ... تَبَخَّرَ في جَوِّهَا وَانْدَثَر

فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْهُ الْحَيَاةُ ... مِنْ صَفْعَةِ العَدَمِ المُنْتَصِر

كَذلِكَ قَالَتْ لِيَ الكَائِنَاتُ ... وَحَدّثَنِي رُوحُهَا المُسْتَتر

وَدَمدَمَتِ الرِّيحُ بَيْنَ الفِجَاجِ ... وَفَوْقَ الجِبَال وَتَحْتَ الشَّجَر

إذَا مَا طَمَحْتُ إلى غَايَةٍ ... رَكِبْتُ المُنَى وَنَسِيتُ الحَذَر

وَلَمْ أَتَجَنَّبْ وُعُورَ الشِّعَابِ ... وَلا كُبَّةَ اللَّهَبِ المُسْتَعِر

وَمَنْ لا يُحِبّ صُعُودَ الجِبَالِ ... يَعِشْ أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الحُفَر

فَعَجَّتْ بِقَلْبِي دِمَاءُ الشَّبَابِ ... وَضَجَّتْ بِصَدْرِي رِيَاحٌ أُخَر

وَأَطْرَقْتُ ، أُصْغِي لِقَصْفِ الرُّعُودِ ... وَعَزْفِ الرِّيَاحِ وَوَقْعِ المَطَر

وَقَالَتْ لِيَ الأَرْضُ – لَمَّا سَأَلْتُ : ... « أَيَا أُمُّ هَلْ تَكْرَهِينَ البَشَر؟»

«أُبَارِكُ في النَّاسِ أَهْلَ الطُّمُوحِ ... وَمَنْ يَسْتَلِذُّ رُكُوبَ الخَطَر

وأَلْعَنُ مَنْ لا يُمَاشِي الزَّمَانَ ... وَيَقْنَعُ بِالعَيْشِ عَيْشِ الحَجَر

هُـوَ الكَـوْنُ حَـيٌّ ، يُحِـبُّ الحَيَـاةَ ... وَيَحْتَقِـرُ الْمَيْـتَ مَهْمَـا كَـبر

فَـلا الأُفْـقُ يَحْضُـنُ مَيْـتَ الطُّيُـورِ ... وَلا النَّحْـلُ يَلْثِـمُ مَيْـتَ الزَّهَـر

وَلَـوْلا أُمُومَـةُ قَلْبِـي الـرَّؤُوم ... لَمَـا ضَمَّـتِ المَيْـتَ تِلْـكَ الحُفَـر

فَوَيْـلٌ لِمَـنْ لَمْ تَشُقْـهُ الحَيَـاةُ ... مِـنْ لَعْنَـةِ العَـدَمِ المُنْتَصِـرا!»

وفي لَيْلَـةٍ مِـنْ لَيَـالِي الخَرِيـفِ ... مُثَقَّلَـةٍ بِالأَسَـى وَالضَّجَـر

سَكِـرْتُ بِهَـا مِـنْ ضِيـاءِ النُّجُـومِ ... وَغَنَّيْـتُ لِلْحُـزْنِ حَتَّـى سَكِـر

سَأَلْـتُ الدُّجَـى: هَـلْ تُعِيـدُ الْحَيَاةُ ... سلِمَـا أَذْبَلَتْـهُ رَبِيـعَ العُمُـر؟

فَلَـمْ تَتَكَلَّـمْ شِفَـاهُ الظَّـلامِ ... وَلَمْ تَتَرَنَّـمْ عَـذَارَى السَّحَـر

وَقَـالَ لِيَ الْغَـابُ فِي رِقَّـةٍ ... مُحَبَّبَـةٍ مِثْـلَ خَفْـقِ الْوَتَـر

يَجِـيءُ الشِّتَـاءُ ، شِتَـاءُ الضَّبَـابِ ... شِتَـاءُ الثُّلُـوجِ ، شِتَـاءُ الْمَطَـر

فَيَنْطَفِـيءِ السِّحْرُ ، سِحْـرُ الغُصُونِ ... وَسِحْـرُ الزُّهُـورِ وَسِحْـرُ الثَّمَـر

وَسِحْـرُ الْمَسَـاءِ الشَّجِـيِّ الوَدِيـع ... وَسِحْـرُ الْمُـرُوجِ الشَّهِـيّ العَطِـر

وَتَهْـوِي الْغُصُـونُ وَأَوْرَاقُـهَـا ... وَأَزْهَـارُ عَهْـدٍ حَبِيـبٍ نَضِـر

وَتَلْهُـو بِهَـا الرِّيـحُ فِي كُلِّ وَاد ... وَيَدْفِنُـهَـا السَّيْـلُ أَنَّـى عَـبر

وَيَفْنَـى الجَمِيـعُ كَحُلْـمٍ بَدِيـعٍ ... تَأَلَّـقَ فِي مُهْجَـةٍ وَانْدَثَـر

وَتَبْقَى البُذُورُ التي حُمِّلَتْ ذَخِيرَةَ عُمْرٍ جَمِيلٍ غَبر

وَذِكْرَى فُصُولٍ ، وَرُؤْيَا حَيَاةٍ وَأَشْبَاح دُنْيَا تَلاشَتْ زُمَر

مُعَانِقَةً وَهْيَ تَحْتَ الضَّبَابِ وَتَحْتَ الثُّلُوجِ وَتَحْتَ الْمَدَر

لَطِيفَ الحَيَاةِ الذي لا يُمَلُّ وَقَلْبَ الرَّبِيعِ الشَّذِيِّ الخَضِر

وَحَالِمَةً بِأَغَانِي الطُّيُورِ وَعِطْرِ الزُّهُورِ وَطَعْمِ الثَّمَر

وَمَا هُوَ إِلاَّ كَخَفْقِ الجَنَاحِ حَتَّى نَمَا شَوْقُهَا وَانْتَصَر

فصدّعت الأرض من فوقها وأبصرت الكون عذب الصور

وجاءَ الربيعُ بأنغامه وأحلامه وصِباهُ العطِر

وقبلّها قبلاً في الشفاه تعيد الشباب الذي قد غبر

وقالَ لَهَا : قد مُنحتِ الحياة وخُلّدتِ في نسلكِ الْمُدّخر

وباركك النورُ فاستقبلي شبابَ الحياةِ وخصبَ العُمر

ومن تعبدُ النورَ أحلامهُ يباركهُ النورُ أنّى ظَهر

إليك الفضاء ، إليك الضياء إليك الثرى الحالِمِ الْمُزْدَهِر

إليك الجمال الذي لا يبيد إليك الوجود الرحيب النضر

فميدي كما شئتِ فوق الحقول بِحلو الثمار وغض الزهر

وناجـي النسيـم وناجـي الغيـوم وناجـي النجـوم وناجـي القمـر

وناجـي الحيـاة وأشواقـها وفتنـة هـذا الوجـود الأغـر

وشـف الدجـى عـن جمـال عميـقٍ يشـب الخيـال ويذكـي الفكـر

ومُـدَّ عَلَـى الْكَـوْنِ سِحْـرٌ غَرِيـبٌ يُصَـرِّفُـهُ سَـاحِـرٌ مُقْتَـدِر

وَضَـاءَتْ شُمُـوعُ النُّجُـومِ الوِضَـاء وَضَـاعَ البَخُـورُ ، بَخُـورُ الزَّهَـر

وَرَفْـرَفَ رُوحٌ غَرِيـبُ الجَمَـالِ بِأَجْنِحَـةٍ مِـنْ ضِيَـاءِ الْقَمَـر

وَرَنَّ نَشِيـدُ الْحَيَـاةِ الْمُقَدَّسِ فِي هَيْكَـلٍ حَـالِمٍ قَـدْ سُحِـر

وَأَعْلَـنَ فِي الْكَـوْنِ أَنَّ الطُّمُـوحَ لَهِيـبُ الْحَيَـاةِ وَرُوحُ الظَّفَـر

إِذَا طَمَحَـتْ لِلْحَيَـاةِ النُّفُوسُ فَـلا بُـدَّ أَنْ يَسْتَجِيـبَ الْقَـدَرْ

أنشودة المطر

بدر شاكر السياب

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،
أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر.
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهَرْ
يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحَر
كأنما تنبض في غوريهما، النّجومْ ...
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر ...
وكركر الأطفالُ في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر ...
مطر ...

مطر . . .

مطر . . .

تثاءب المساء، والغيومُ ما تزالْ

تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ.

كأنِّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:

بأنَّ أمّه – التي أفاق منذ عامْ

فلم يجدها ، ثمَّ حين لجّ في السؤال

قالوا له : "بعد غدٍ تعودْ . . "

لا بدَّ أن تعودْ

وإنْ تهامس الرفاق أنهَّا هناكْ

في جانب التلّ تنام نومة اللّحودْ

تسفّ من ترابها وتشرب المطر؛

كأن صياداً حزيناً يجمع الشِّباك

ويلعن المياه والقَدَر

وينثر الغناء حيث يأفل القمرْ.

مطر . .

مطر . .

أتعلمين أيَّ حُزْنٍ يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع؟

بلا انتهاء – كالدَّم المراق، كالجياع،

كالحبّ، كالأطفال، كالموتى – هو المطر!

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر

وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ

سواحلَ العراق بالنجوم والمحار،

كأنها تهمّ بالشروق

فيسحب الليل عليها من دمٍ دثارْ.

أَصيح بالخليج: "يا خليجْ

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!"

فيرجعُ الصّدى

كأنّه النشيجْ:

"يا خليج

يا واهب المحار والردى"

أكاد أسمع العراق يذْخرُ الرعودْ

ويخزن البروق في السّهول والجبالْ،

حتى إِذا ما فضَّ عنها ختمها الرّجالْ

لم تترك الرياح من ثمودْ

في الوادِ من أثرْ.

أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر

وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،

عواصف الخليج، والرعود، منشدين:

"مطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

وفي العراق جوعْ

وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشّوان والحجر

رحىً تدور في الحقول . . . حولها بشرْ

مطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموعْ

ثم اعتللنا – خوف أن نلامَ – بالمطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

ومنذ أنْ كنَّا صغاراً، كانت السماء

تغيمُ في الشتاء

ويهطل المطر،

وكلَّ عام – حين يعشب الثرى – نجوعْ

ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ .

مطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

في كل قطرة من المطر

حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ.

وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراة

وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد

أو حُلمةٌ تورَّدتْ على فم الوليدْ

في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة!

مطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

سيُعشبُ العراق بالمطر . . . "

أصيح بالخليج : " يا خليج . .

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار، والردى ! "

فيرجع الصدى

كأنَّه النشيج :

" يا خليج

يا واهب المحار والردى"

وينثر الخليج من هِباته الكثارْ،

على الرمال رغوه الأُجاجَ، والمحار

وما تبقّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لجَّة الخليج والقرار،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيقْ
من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى.
وأسمع الصدى
يرنّ في الخليج
" مطر . .
مطر . .
مطر . .
في كلّ قطرة من المطرْ
حمراء أو صفراء من أجنَّةِ الزَّهَرْ.
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرةٍ تراق من دم العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديد
أو حُلمةٌ تورَّدت على فم الوليدْ
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة"
ويهطل المطرْ . .

لا تصالح

أمل دنقل

(١)

لا تصالحْ!

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما . .

هل ترى؟

هي أشياء لا تشترى

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

حسُّكما – فجأةً – بالرجولةِ،

هذا الحياء الذي يكبت الشوق . . حين تعانقُهُ،

الصمتُ – مبتسمين – لتأنيب أمكما . .

وكأنكما

ما تزالان طفلين!

تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:

أنَّ سيفانِ سيفَكَ . .

صوتانِ صوتَكَ

أنك إن متَّ:

للبيت ربٌّ

وللطفل أبْ

هل يصير دمي – بين عينيك– ماءً؟

أتنسى ردائي الملطَّخَ بالدماء..

تلبس – فوق دمائي– ثيابًا مطرَّزَةً بالقصب؟

إنها الحربُ!

قد تثقل القلبَ..

لكن خلفك عار العرب

لا تصالحْ..

ولا تتوخَّ الهرب!

(٢)

لا تصالح على الدم.. حتى بدم!

لا تصالح!

ولو قيل رأس برأسٍ

أكلُّ الرؤوس سواءٌ؟

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يدٌ.. سيفها كان لك

بيدٍ سيفها أشْكَلك؟

سيقولون:

جئناك كي تحقن الدم..

جئناك. كن –يا أمير– الحكم

سيقولون:

ها نحن أبناء عم.

قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك

واغرس السيفَ في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

إنني كنت لك

فارسًا،

وأخًا،

وأبًا،

ومَلِك!

(٣)

لا تصالح . .

ولو حرمتك الرقاد

صرخاتُ الندامة

وتذكَّر . .

إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامة

أن بنتَ أخيك "اليمامة"

زهرةٌ تتسربل –في سنوات الصبا–

بثياب الحداد

كنتُ، إن عدتُ:

تعدو على دَرَجِ القصر،

تمسك ساقيَّ عند نزولي . .

فأرفعها –وهي ضاحكةٌ–

فوق ظهر الجواد

ها هي الآن.. صامتةٌ

حرمتها يدُ الغدر:

من كلمات أبيها،

ارتداءِ الثياب الجديدةِ

من أن يكون لها –ذات يوم– أخٌ!

من أبٍ يتبسَّم في عرسها..

وتعود إليه إذا الزوجُ أغضبها..

وإذا زارها.. يتسابق أحفادُه نحو أحضانه،

لينالوا الهدايا..

ويلهو بلحيته (وهو مستسلمٌ)

ويشدُّوا العمامة..

لا تصالح!

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العشَّ محترقًا.. فجأةً،

وهي تجلس فوق الرماد؟!

(٤)

لا تصالح

ولو توَّجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيك؟

وكيف تصير المليكَ . .

على أوجهِ البهجة المستعارة؟

كيف تنظر في يد من صافحوك . .

فلا تبصر الدم . .

في كل كف؟

إن سهمًا أتاني من الخلف . .

سوف يجيئك من ألف خلف

فالدم –الآن– صار وسامًا وشارة

لا تصالح،

ولو توَّجوك بتاج الإمارة

إن عرشَك: سيفٌ

وسيفك: زيفٌ

إذا لم تزنْ –بذؤابته– لحظاتِ الشرف

واستطبت– الترف

(٥)

لا تصالح

ولو قال من مال عند الصدامْ

". . ما بنا طاقة لا متشاق الحسام . ."

عندما يملأ الحق قلبك:

تندلع النار إن تتنفَّسْ

ولسانُ الخيانة يخرس

لا تصالح

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام

كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنَّس؟

كيف تنظر في عيني امرأة . .

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟

كيف تصبح فارسها في الغرام؟

كيف ترجو غدًا . . لوليد ينام

–كيف تحلم أو تتغنى بمستقبلٍ لغلام

وهو يكبر –بين يديك– بقلب مُنكَّس؟

لا تصالح

ولا تقتسم مع من قتلوك الطعام

وارْوِ قلبك بالدم . .

وارو التراب المقدَّس . .

وارو أسلافَكَ الراقدين . .

إلى أن تردَّ عليك العظام!

(٦)

لا تصالح

ولو ناشدتك القبيلة

باسم حزن "الجليلة"

أن تسوق الدهاءَ

وتُبدي –لمن قصدوك– القبول

سيقولون:

ها أنت تطلب ثأرًا يطول

فخذ –الآن– ما تستطيع:

قليلاً من الحق..

في هذه السنوات القليلة

إنه ليس ثأرك وحدك،

لكنه ثأر جيلٍ فجيل

وغدًا..

سوف يولد من يلبس الدرع كاملةً،

يوقد النار شاملةً،

يطلب الثأرَ،

يستولد الحقَّ،

من أَضْلُع المستحيل

لا تصالح

ولو قيل إن التصالح حيلة

إنه الثأرُ

تبهتُ شعلته في الضلوع..

إذا ما توالت عليها الفصول..

ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمس)

فوق الجباهِ الذليلة!

(٧)

لا تصالحْ، ولو حذَّرتْك النجوم

ورمى لك كهَّانُها بالنبأ..

كنت أغفر لو أنني متُّ..

ما بين خيط الصواب وخيط الخطأ.

لم أكن غازيًا،

لم أكن أتسلل قرب مضاربهم

لم أمد يدًا لثمار الكروم

لم أمد يدًا لثمار الكروم

أرض بستانِهم لم أطأ

لم يصح قاتلي بي: "انتبه"!

كان يمشي معي..

ثم صافحني..

ثم سار قليلاً

ولكنه في الغصون اختبأ!

فجأةً:

ثقبتني قشعريرة بين ضلعين..

واهتزَّ قلبي –كفقاعة– وانفثأ!

وتحاملتُ، حتى احتملت على ساعديَّ

فرأيتُ: ابن عمي الزنيم

واقفًا يتشفَّى بوجه لئيم

لم يكن في يدي حربةٌ

أو سلاح قديم،

لم يكن غير غيظي الذي يتشكَّى الظمأ

(٨)

لا تصالحُ . .

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة:

النجوم . . لميقاتها

والطيور . . لأصواتها

والرمال . . لذراتها

والقتيل لطفلته الناظرة

كل شيء تحطم في لحظة عابرة:

الصبا – بهجةُ الأهل – صوتُ الحصان – التعرفُ بالضيف – همهمةُ القلب حين يرى برعماً في الحديقة يذوي – الصلاةُ لكي ينزل المطر الموسميُّ – مراوغة القلب حين يرى طائر الموتِ

وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسرة

كلُّ شيءٍ تحطَّم في نزوةٍ فاجرة

والذي اغتالني

ليس أمهر مني . . ليقتلني باستدارتِهِ الماكرة

لا تصالحْ

فما الصلح إلا معاهدةٌ بين ندَّينْ . .

في شرف القلب

لا تُنتقَصْ

والذي اغتالني مَحضُ لصْ

سرق الأرض من بين عينيَّ

والصمت يطلقُ ضحكته الساخرة!

(٩)

لا تصالح

ولو وقفت ضد سيفك كل الشيوخ

والرجال التي ملأتها الشروخ

هؤلاء الذين تدلت عمائمهم فوق أعينهم

وسيوفهم العربية قد نسيت سنوات الشموخ

لا تصالح

فليس سوى أن تريد

أنت فارسُ هذا الزمان الوحيد

وسواك.. المسوخ!

(١٠)

لا تصالحْ

لا تصالحْ

أيها المارون بين الكلمات

محمود درويش

أيها المارون بين الكلمات العابرة . .

احملوا أسماءكم ، وانصرفوا

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا ، وانصرفوا

واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة . .

وخذوا ما شئتم من صورٍ ، كي تعرفوا

أنكم لن تعرفوا

كيف يبني حجرٌ من أرضنا سقف السماء . . .

****

أيها المارون بين الكلمات العابرة . .

منكم السيف . . ومنا دمنا

منكم الفولاذ والنار . . ومنا لحمنا

منكم دبابةٌ أخرى . . ومنا حجر

منكم قنبلة الغاز . . ومنا المطر

وعلينا ما عليكم من سماءٍ وهواء

فخذوا حصتكم من دمنا ، وانصرفوا

وادخلوا حفل عشاء راقص . . وانصرفوا

وعلينا ، نحن ، أن نحرس ورد الشهداء . .

وعلينا ، نحن ، أن نحيا كما نحن نشاء!!

****

أيها المارون بين الكلمات العابرة . .

كالغبار المرّ، مرّوا أينما شئتم ولكن

لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة

فلنا في أرضنا ما نعملُ

ولنا قمحٌ نربيه ونسقيه ندى أجسادنا

ولنا ما ليس يرضيكم هنا:

حجرٌ . . أو خجلُ

فخذوا الماضي، إذا شئتم إلى سوق التحف

وأعيدوا الهيكل العظميّ للهدهد، إن شئتم

على صحن خزف . .

فلنا ما ليس يرضيكم: لنا المستقبلُ

ولنا في أرضنا ما نعملُ . . .

****

أيها المارون بين الكلمات العابرة . .

كدسوا أوهامكم في حفرةٍ مهجورةٍ، وانصرفوا

وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس

أو إلى توقيت موسيقى مسدس!

فلنا ما ليس يرضيكم هنا، فانصرفوا

ولنا ما ليس فيكم: وطن ينزف شعبا ينزف

وطناً يصلح للنسيان أو للذاكرة . .

****

أيها المارون بين الكلمات العابرة،

آن أن تنصرفوا..

وتقيموا أينما شئتم، ولكن لا تقيموا بيننا

آن أن تنصرفوا..

ولتموتوا أينما شئتم، ولكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعملُ

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضرُ، والحاضر، والمستقبل

ولنا الدنيا هنا..

والآخرة.

فاخرجوا من أرضنا..

من برنا.. من بحرنا..

من قمحنا.. من ملحنا.. من جرحنا

من كلّ شيء،

واخرجوا..

من ذكريات الذاكرة

أيها المارون بين الكلمات العابرة...

****

نماذج قصصية

مولانا(*)

نجيب محفوظ

ابن الأرض، من الأعشاب البرية، نشأ ونما وترعرع في البستان الذي توسط يوماً ميدان العتبة الخضراء القديم. من المجهول انبثق، لتربية الأيدي القذرة، تطعمه لقمة وتلبسه جلباباً وتلبسه إنسانيته. وذات يوم – وكان عوده قد اشتد وطال – أشار إليه عابر سبيل وقال لصاحبه بصوت مرتفع ضاحك:

-انظر، كأنما هو الملك!

الملك! يعرف أنه يوجد ملك. ورأى من بعيد موكبه. ماذا يعني الرجل؟ وتكررت الإشارة والنظرة المندهشة. أيشبه الملك حقاً؟ أيمكن أن يحدث ذلك في هذا الوجود؟! وسعى إلى مرآة مصقولة معروضة عند مدخل محل لبيع الأثاث في أول شارع الأزهر ليرى صورته، ليرى الملك. إذن فهذا هو الملك. لم تطمس شكله رثاثة الجلباب ولا قذارة الوجه وراح يغسل وجهه ويمشط شعره ويقطع الميدان بالطول والعرض فيحرز النجاح بعد النجاح، ويتلقى الإشارات والتعليقات، ويمضي باسماً مزهواً بصورته النفيسة. وعرف في المنطقة مع الأيام بمولانا، مولانا صاحب الجلالة. وفسرت الظنون الساخرة الشبه العجيب بما عرف عن الملك الراحل الأب من رمرمة جنسية، فمن يدري فلعله.. وأليس من الجائز أن.. وما وجه الاستحالة في أن يكون.. هكذا ألحقته السخريات بالدم الأزرق المصون لأسرة محمد علي. وهو لا يعرف لنفسه أماً ولا أباً فكل شيء محتمل. وجد على الأرض، عارياً أو في لفة، ونشأ في أحضان الطبيعة مثل أجداده الأول في العصور الغابرة. وحام في الظنون حول أصله الرائع المجهول، وانتظر من وراء ذلك الشبه خيراً وأي خير. والواقع أن فخامة منظره خففت عنه من بلاء التشرد وجنبته كثيراً هراوات الشرطة، فكان أكرم المتشردين وآمن النشالين. وقال له أقرانه:

-إذا رفعك الحظ فلا تنسنا!

فوعدهم بالخير والحماية، وتعلق أكثر بأحلامه الخرافية. وطرقت شهرته أخيراً قسم الشرطة وذهب المخبرون ورجعوا قائلين:

-الطول والشكل واللون، إنه معجزة..

وقرر المأمور أن يراه بنفسه، ولما مثل بين يديه تفحصه بذهول، ولما صرفه وجد نفسه يفكر فيه كمشكلة حقيقية. أيمكن أن يتغاضى عنه كدعاية لا وزن لها؟. هل يأمر بمراقبته حتى يقبض عليه

(*) من مجموعة (الفجر الكاذب).

متلبساً؟ لم يقنع بهذا الحل أو ذاك، ورأى أن يبلغ الخبر إلى أحد الرؤساء في الداخلية الذي تربطه به علاقة حميمة. وجرت التحريات من جديد، وارتبكت مراكز الأمن العليا، واعتبرت الموضوع بالغ الأهمية والخطورة.

–قد ينكشف الأمر عن مضاعفات مجهولة ونسأل عند ذاك أين كنتم أيها السادة؟

–والعمل؟

واستقر الرأي على اعتقاله ووضعه في الطور باعتباره من الخطيرين على الأمن الواجب استبعادهم. وتم التخلص من فاروق «الثاني» واطمأنت القلوب وكاد ينسى تماماً.

وقامت ثورة يولية. وانهالت المطارق على العهد البائد. وكتب أحد الصحافيين عن واقعة شبيه الملك المخلوع المنسي في المعتقل فكانت كلمته إيذاناً بالإفراج عنه.

رجع إلى تشرده ولكن بلا حلم هذه المرة ولكنه حمد الله على نعمة الحرية. ونشرت بعض المجلات صورته فاكتسب شهرة لم تخطر له في بال. وقررت إحدى الشركات السينمائية أن تنتج فيلماً يصور الفساد في عصر ما قبل الثورة، وكان الملك يظهر فيه في منظر هامشي فيما وراء الأحداث، واستدعت الشاب لتجربه في الدور فأداه أداء مقبولاً لسهولته، وحاز سمعة لا بأس بها، ولكنها لم تفتح له طريق النجاح ولم تكتشف فيه موهبة ذات شأن. ورأى المسئولون أن الحديث يتكرر عن الشاب، وأن صوره تنشر أكثر مما ينبغي. وإذا بمشكلة جديدة تنشأ من حيث لا يحتسب إنسان. وقال شخص بعيد النظر:

–شعبنا طيب، ولا يبعد أن يوجد فيه من يعطف على الملك رغم فساده، وسيكون وجود هذا الشاب محركاً لهذا العطف..

–إذن يمنع نشر صوره.

–بل الأوفق أن يختفي تماماً!

وظن الشاب أنه ولد من جديد ليستقبل عهداً جديداً. وأشعل الدور الصغير الذي قام به في الفيلم طموحه إلى أقصى حد، وتوقع الخير مع طلعة كل شمس. وكلما شعر بمرارة الانتظار، قال:

–إن الله لم يخلقني في هذه الصورة إلاّ لحكمة بالغة.

ولكن اختفى بلا سبب ظاهر. لم يعد أحد يراه في أي من مظانه. اختفى تماماً، بل يبدو أنه اختفى إلى الأبد.

شغلانة (*)

يوسف إدريس

كان عبده في حاجة إلى قرشين..

ولم تكن هذه أول مرة يحتاج فيها عبده فقد أمضى عمره باحثاً عن القرشين..

كان في الأصل طباخاً تعلم على يد الحاج فايد الشامي وأتقن الصنعة، حتى إن طبق «الدمعة» كان حين يخرج من يده محبوكاً محوجاً يحظى بإعجاب المعلم نفسه.

ولكن الحال لا تدوم على وتيرة واحدة.. وهكذا اشتغل عبده صبياً في الورشة التي بجوار المطعم، ثم طرده صاحب الورشة فعمل بواباً فترة من الزمن وأشرف وحده على عمارة من عشرة طوابق، ثم أسلمه عوده الفارع وساعده القوي إلى عربات النقل فأصبح شيالاً حتى أصيب بالفتق.

وعبده كان له صوت، وصوته لم يكن جميلاً ولكنه كان قوياً طازجاً، وحين كان يبيع الخيار والشمام والعنب كان يلفت الشارع كله إلى بضاعته بنداء واحد.

وقد عمل عبده ذات مرة سمساراً، وكان يجوب الأزقة ليل نهار بحثاً عن حجرة خالية، وكان يجدها ويجد معها العشرة القروش، ثم استطاع أن ينفذ إلى كهنوت السماسرة فيقبض القروش العشرة بلباقة من الزبون ولا يجوب الأزقة أو يجد الحجرة..

وعبده في شغل القهاوي عجب، وكان أيام عزه يقف في أرضية القهوة وحده ليلة العيد فلا يؤخر طلباً أو يكسر كوباً.

وكانت له زوجة يسكن وإياها حجرة وحولهما الجيران. ولم يكن يعمل ويدعون له، وأحياناً يقترضون منه إذا وجد العمل، فقد كانوا على العموم أناساً طيبين يواسونه ويقرضونه إذا لم يعمل ويدعون له، وأحياناً يقترضون منه إذا وجد العمل، والدنيا ماضية به وبهم تبيع لهم العيش بالميزان وتنقص كل يوم في الميزان، وإنما هي الدنيا والسلام.

كان عبده في حاجة إلى قرشين..

وهذه المرة كانت حاجته قد طالت ولم يكن هناك أمل في نهايتها، ومعارفه القدامى حفيت قدماه وهو يلف عليهم ويدور، ويعود من لفه ودورانه بنفس وجهه المقطب العابس ويديه

(*) من مجموعة (أرخص ليالي).

الخاويتين، ويدق الباب فتفتح امرأته فلا يحييها ولا تحييه، وينام على الحصيرة ويسد أذنيه عن لغط نفيسة ودوشتها وهي تجره جراً إلى الذي يحدث كل يوم، وإلى تهديد صاحب البيت، وأنصاف الأرغفة الحاف وأرباعها التي يتصدق بها الجيران، والعيد القادم، وأقة الخوخ التي نفسها فيها وتتوحم عليها، وابنته التي ماتت، وابنه الذي في الطريق والخوخة التي سيولد بها.

وأطالت هذه المرة على غير عادتها وعلا صوت نفيسة حتى لم يعد يحتمله، وأصبح لا يطيق النظر إلى وجوه جيرانه ورؤوسهم المهتزة الآسفة على شبابه وقلة بخته، أو تمنياتهم التي لا يمضغها تحت أسنانه يستر بها جسد نفيسة.

وفي يوم وعبده قالت له نفيسة إن طلبة قد أرسل له.

وأحس عبده بفرحة فإن أي سؤال في مثل حاله يعني الأمل وليكن أملاً كاذباً، إلاّ أنه أحسن من لا شيء على أية حال.

وفي التو ذهب إلى طلبة، وكان سيد القاطنين في البيت بلا جدال فقد كان يعمل تمورجياً في المستشفى، وكان كذلك أحدث القاطنين.

ورحب به طلبة، وابتسم عبده لترحيبه في خجل.. وما كاد طلبة يسأل عن الحال حتى قص عبده الحكاية، وكان عبده يشعر بالراحة وهو يقصها ويتحدث عن أيام مجده وذكرياته، كان إذا أحس بالنظرات تقشعر وهي تعبر جلبابه المهلهل، لا يستريح حتى يتكلم عن حرفته وعن الناس الذي عرفهم وعمل معهم وكأنه يداري خروق جلبابه، وحين يتكلم عما فات كان صوته يمتلىء ونفسه تكبر ويشعر بأنه كان رجلاً، ثم يخفت حديثه وتتبرم لهجته ويسخط على الدنيا والزمان والناس، ويتشوق إلى الخير الذي ضاع ويشمئز من الشر الذي ملأ القلوب. ثم كانت كلماته تصغر وصوته يضعف وابتسامة خجلة تأخذ طريقها إلى وجهه، وهو يتحدث إلى جليسه عما صار إليه، ويسأله بعد أن يفرغ كل الضعف الذي في صوته وتنتهي كل الاستكانة التي يهمس بها، ويسأله إن كان يعرف له الطريق إلى عمل.

واستمع طلبة وقاطعه كثيراً وهو يستمع، ثم أخبره في النهاية بأن هناك عملاً ينتظره.

ورجع عبده وكأن ليلة القدر قد فتحت له.

وحدث نفيسة كثيراً عن طلبة وترحيبه وطيبته، وأمرها أن تذهب في الغد بعدما ترجع من عند الطلبة الذين تغسل لهم امرأته وتساعدها وتسليها..

ومن الفجر كان عبده مستيقظاً، وقبل شروق الشمس كان هو وطلبة أمام قسم نقل الدم في المستشفى. وانتظر.. وجاء أناس مثله وانتظروا، وفتح الباب في العاشرة.. ودخلوا.. وأخذ عبده بالمكان الذي كله سكون وصمت.. ونفذت إلى أنفه رائحة كالفنيك تملأ الجو جعلت معدته تطفو حتى تصل إلى حلقه. وأوقفوهم طابوراً وسألوه وهو كالذاهل واستجوبوه وعرفوا اسم أمه وأبيه، كيف مات خاله وعمه، وطالبوه بصورة. وبحث عبده فلم يجد إلاّ صورته الملصقة على تحقيق الشخصية الذي يحمله دائماً خوفاً من الطوارئ والعساكر.

ودفعوا إبرة في وريده وأخذوا منه ملء زجاجة من الدم الأحمر. وقالوا له: بعد أسبوع.

وخلال الأسبوع كان عبده لا يزال في حاجة إلى القرشين ولا يزال غادياً رائحاً يبحث، وأنصاف الأرغفة وأرباعها كادت تفرغ.. بل فرغت. وفي الميعاد تماماً كان أمام القسم، وفي العاشرة فتح الباب وقالوا للذي قبله في الطابور: لا..

وحين تصلب الرجل في مكانه أزاحوه وهم يقولون: دمك فاسد..

وخفق قلب عبده..

ولكنه كف عن الخفقان حين قالوا له: أيوه..

ولما تثاقل في مكانه أزاحوه وهم يقولون: حناخد منك.. النهاردة..

وكان عبده يركب رأسه ويمضي في الطابور مهللاً مقهقهاً كما كان يفعل في عز شبابه، ولكنه كان جائعاً ففرح على مضض وانتظر..

وبعد قليل نادوا عليه وأدخلوا ذراعه في ثقب لا يسع إلا ذراعه. وخاف عبده ولكنه اطمأن حين وجد على يمينه واحداً وعلى شماله آخر. وأحس بذراعه كلها يغمرها شيء بارد وكأنها وضعت في لوح من الثلج. واندست فيها بعد برهة مسلة، وتأوه، ثم لم يعد شيء يضنيه فسكت. وأتاح له سكوته أن يتفرج على المكان، وأن يرفع رأسه ويشب ويختلس النظرات خلال الزجاج الفاصل فيلمح فتيات كالورد يرحن ويجئن في صمت وليس لهن ضب امرأته ولا ثوبها الأسود.

وأدرك عبده بعد برهة أنهم ليسوا كلهم فتيات وإنما بينهن بعض الرجال ولكن وجوههم هي الأخرى كانت بيضاء كالقطن المندوف ولامعة كالحرير. وراح عبده يحسد ذراعه والرجال

الذين في الداخل، ويتمنى أن تطول ذراعه وتطول حتى تصل أصابعه إلى قناع واحدة من الفتيات فيشجه ويقرص وجهها الحلو.

واستمر عبده يشب ويتأمل الوجوه المقنعة ويخلط بين الرجال والفتيات حتى بدأ الزجاج الفاصل يضيء ويطفئ أمام عينيه، والوجه الحلوة تغطيها الأقنعة ثم تنحسر عنها.

وأحس أنه تعب..

وشعر بذراعه تبرد، ثم شعر بها تسخن وتبرد..

وسأل الذي عن يمينه:

–هم حياخدوا قد إيه..

وأجاب الآخر وهو يغمغم وكأنما ينوي ليتوضأ:

–أنا عارف.. بيقولوا نص لتر..

وانتهى الحديث..

ودقوا على ذراعه وهم يقولون:

–خلاص..

ومشى عبده وهو غير ثابت وسأل عن القرشين.. وقالوا له انتظر..

وانتظر..

ودفعوا له جنيها وفوقه ثلاثون قرشاً وخصموا الدمغة.. وكانوا كراماً فأفطروه..

وقبل أن يرجع إلى البيت مر على الجزار فأخذ رطل اللحمة. وفات على الخضري فاشترى البطاطس، ودق باب الحجرة وهو يبتسم..

وحين فتحت نفيسة ووجدته محملاً ردت تحيته، وحملت عنه ما في يده وقد انتابتها خفة، وكادت – لولا الحياء – تقول إنها تحبه وتموت فيه.

وطبخت نفيسة وشاعت رائحة «التقلية» في الحجرة وتسربت إلى أرجاء البيت، وشمشم الجيران وابتسم بعضهم وتحسر آخرون وهم واجمون.

وأكل عبد اللطيف حتى ملأ بطنه، ثم تهور واشترى بطيخة..

وفي الليل لم يسمع لامرأته زعيق ولا نصبت الزفة، وإنما دار بينهم همس كحديث الحبايب..

وانتهى الأسبوع، وقبل أن ينتهي كان عبده قد صرف كل ما أخذ..

وفي الميعاد ذهب إلى المستشفى ومد ذراعه، وأخدوا منه ما أخذوا وأعطوه ما أعطوه، ولم ينسوا فأطعموه.

وارتاح عبده إلى العمل الجديد فليس فيه إمارة معلم أو شخطة أسطى ولا تمحيكة عسكري، وليس عليه إلاّ أن يذهب كل أسبوع إلى هذا المكان النظيف الذي كله أبيض في أبيض ويعطيهم نصف لتر من دمه ويناولونه الثمن، وتدبر امرأته عيشهم بما يأخذه، ويكون جسده قد دبر الدم حتى إذا ما انتهى الأسبوع يعود ليعطيهم الدم ويناولوه النقود.

كان عمله «ألسطة» وحساده كثيرين..

وكانت حالة امرأته معه على كف عفريب، فحين يقبل وفي يده ما في يده تبسم له وتكاد تزغرد، وحين ينام طيلة الأسبوع لا تدعه ينام وإنما تحدثه عن رجليه الرفيعتين ووجهه الذي يصفر، وتقص عليه في كلمات مبتورة عابرة ما تقوله نساء «الحتة» عنه، وكيف عايرتها حميدة حين تشاجرت معها بزوجها الذي يبيع دمه. وأحيانا كانت تهدهد عليه وتشفق وكأنها أمه، وتغطيه في الليل وتثقل في الغطاء ولا تجعله يتحرك من مكانه أثناء النهار وإنما دائماً بين يديه تلبي كل إشاراته وكأنه طفل مريض.

وكان عبده يلمس هذا ويشعر بالمرارة وهو يلمسه، ولكن ماذا يهم؟؟

صحيح أنه كلما أخذوا منه الدم يدوخ وينام بجوار حائط المستشفى حتى العصر.

وصحيح أن الناس تتكلم وكلام الناس كثير، ولكن المهم أن وابورهم والع وإيجارهم مدفوع، والذي لا يعجبه هذا فليشرب من أوسع بحر.

-غير أن عبده ذهب يوماً إلى المستشفى، ولم يجلسوه أما الثقب وإنما نادوا عليه وقالوا له:

-لا..

-إيه؟..

– . . أنيميا . .

– أنيمية إيه؟ . .

– فقر دم . .

– وماله؟ . .

– . . ماينفعشي . .

– وبعدين؟ . .

– . . لما تقوى . .

– أنا قوي أهه . . أهد الحيطة . .

– هبوط في القلب . .

– تموت . .

– أنا راضي . .

– صحتك . . الإنسانية . .

– ودي إنسانية يا جدعان؟!

– مش ممكن . .

– يعني ما فيش فايدة؟

– ولا عايدة . .

وفي هذا اليوم نسوا فلم يطعموه . .

ومن جديد أصبح عبده في حاجة إلى قرشين .

النمور في اليوم العاشر*

زكريا تامر

رحلت الغابات بعيداً عن النمر السجين في قفص، ولكنه لم يستطع نسيانها، وحدق غاضباً إلى رجال يتحلقون حول قفصه وأعينهم تتأمله بفضول ودونما خوف، وكان أحدهم يتكلم بصوت هادئ ذي نبرة آمرة: «إذا أردتم حقاً أن تتعلموا مهنتي، مهنة الترويض، عليكم ألاّ تنسوا في أي لحظة أن معدة خصمكم هدفكم الأول، وسترون أنها مهنة صعبة وسهلة في آنٍ واحد. انظروا الآن إلى هذا النمر. إنه نمر شرس متعجرف، شديد الفخر بحريته وقوته وبطشه، ولكنه سيتغير، ويصبح وديعاً ولطيفاً ومطيعاً كطفل صغير، فراقبوا ما سيجري بين من يملك الطعام وبين من لا يملكه، وتعلموا».

فبادر الرجال إلى القول إنهم سيكونون التلاميذ المخلصين لمهنة الترويض، فابتسم المروِّض مبتهجاً، ثم خاطب النمر متسائلاً بلهجة ساخرة: «كيف حال ضيفنا العزيز؟».

قال النمر: «أحضر لي ما آكله فقد حان وقت طعامي».

فقال المروض بدهشة مصطنعة: «أتأمرني وأنت سجيني؟ يا لك من نمر مضحك! عليك أن تدرك أني الوحيد الذي يحق له هنا إصدار الأوامر».

قال النمر: «لا أحد يأمر النمور».

قال المروض: «ولكنك الآن لست نمراً. أنت في الغابات نمر، أما وقد صرت في القفص، فأنت الآن مجرد عبد تمتثل للأوامر وتفعل ما أشاء».

قال النمر بنزق: «لن أكون عبداً لأحد».

قال المروض: «أنت مرغم على إطاعتي لأني أنا الذي أملك الطعام».

قال النمر: «لا أريد طعامك».

قال المروض: «إذن جع كما تشاء، فلن أرغمك على فعل ما لا ترغب فيه».

وأضاف مخاطباً تلاميذه: «سترون كيف سيتبدل، فالرأس المرفوع لا يشبع معدة جائعة».

وجاع النمر، وتذكَّر بأسى أيام كان ينطلق كريح دون قيود مطارداً فرائسه.

(*) من مجموعة (النمور في اليوم العاشر).

وفي اليوم الثاني، أحاط المروض، وتلاميذه بقفص النمر، وقال المروض: «ألست جائعاً؟ أنت بالتأكيد جائع جوعاً يعذب ويؤلم. قل إنك جائع فتحصل على ما تبغي من اللحم».

ظل النمر ساكناً، فقال المروض له: «افعل ما أقول ولا تكن أحمق، اعترف بأنك جائع فتشبع فوراً».

قال النمر: «أنا جائع».

فضحك المروض وقال لتلاميذه: «ها هو ذا قد سقط في فخ لن ينجو منه».

وأصدر أوامره، فظفر النمر بلحم كثير.

وفي اليوم الثالث، قال المروض للنمر: «إذا أردت اليوم أن تنال طعاماً، فنفِّذ ما سأطلب منك».

قال النمر: «لن أطيعك».

قال المروض: «لا تكن متسرعاً، فطلبي بسيط جداً، أنت الآن تحوص في قفصك، وحين أقول لك: قف، فعليك أن تقف».

قال النمر لنفسه: «أنه فعلاً طلب تافه ولا يستحق أن أكون عنيداً وأجوع».

وصاح المروض بلهجة قاسية آمرة: «قف».

فتجمد النمر تواً، وقال المروض بصوت مرح: «أحسنت».

فسرّ النمر، وأكل بنهم بينما كان المروض يقول لتلاميذه: «سيصبح بعد أيام نمراً من ورق».

وفي اليوم الرابع، قال النمر للمروض: «أنا جائع فاطلب مني أن أقف».

فقال المروض لتلاميذه: «ها هو قد بدأ يحب أوامري».

ثم تابع موجهاً كلامه إلى النمر: «لن تأكل اليوم إلاّ إذا قلدت مواء القطط».

فكظم النمر غيظه، وقال لنفسه: «سأتسلى إذا قلدت مواء القطط».

وقال مواء القطط، فعبس المروض، وقال باستنكار: «تقليدك فاشل. هل تعدّ الزمجرة مواء».

فقلد النمر ثانية مواء القطط، ولكن المروض ظل متجهم الوجه، وقال بازدراء: «اسكت اسكت. تقليدك ما زال فاشلاً. سأتركك اليوم تتدرب على مواء القطط، وغداً سأمتحنك. فإذا نجحت أكلت، أما إذا لم تنجح فلن تأكل».

وابتعد المروض عن قفص النمر وهو يمشي بخطى متباطئة، وتبعه تلاميذه وهم يتهامسون متضاحكين. ونادى النمر الغابات بضراعة، ولكنها كانت نائية.

وفي اليوم الخامس، قال المروض للنمر: «هيا، إذا قلدت مواء القطط بنجاح نلت قطعة كبيرة من اللحم الطازج».

قلد النمر مواء القطط، فصفق المروض، وقال بغبطة: «عظيم! أنت بموء كقط في شباط».

ورمى إليه بقطعة كبيرة من اللحم.

وفي اليوم السادس، ما إن اقترب المروض من النمر حتى سارع النمر إلى تقليد مواء القطط، ولكن المروض ظل واجماً مقطب الجبين، فقال النمر: «ها أنا قد قلدت مواء القطط».

قال المروض: «قلد نهيق الحمار».

قال النمر باستياء: «أنا النمر الذي تخشاه حيوانات الغابات، أقلد الحمار؟ سأموت ولن أنفذ طلبك».

فابتعد المروض عن قفص النمر دون أن يتفوه بكلمة.

وفي اليوم السابع، أقبل المروض نحو قفص النمر باسم الوجه وديعاً، وقال للنمر: «ألا تريد أن تأكل؟».

قال النمر: «أريد أن آكل».

قال المروض: «اللحم الذي ستأكله له ثمن، انهق كالحمار تحصل على الطعام».

فحاول النمر أن يتذكر الغابات، فأخفق، واندفع ينهق مغمض العينين، فقال المروض: «نهيقك ليس ناجحاً، ولكنني سأعطيك قطعة من اللحم إشفاقاً عليك».

وفي اليوم الثامن، قال المروض للنمر: «سألقي مطلع خطبة، وحين أنتهي صفِّق اعجاباً».

قال النمر: «سأصفق».

فابتدأ المروض إلقاء خطبته، فقال: «أيها المواطنون.. سبق لنا في مناسبات عديدة أن أوضحنا موقفنا من كل القضايا المصيرية، وهذا الموقف الحازم الصريح لن يتبدل مهما تآمرت القوى المعادية، وبالإيمان سننتصر».

قال النمر: «لم أفهم ما قلت».

قال المروض: «عليك أن تعجب بكل ما أقول وأن تصفق إعجاباً به».

قال النمر: «سامحني. أنا جاهل أمي، وكلامك رائع، وسأصفق كما تبغي».

وصفق النمر، فقال المروض: «أنا لا أحب النفاق والمنافقين، ستحرم اليوم من الطعام عقاباً لك».

وفي اليوم التاسع، جاء المروض حاملاً حزمة من الحشائش، وألقى بها للنمر، وقال: «كل».

قال النمر: «ما هذا؟ أنا من آكلي اللحوم».

قال المروض: «منذ اليوم لن تأكل سوى الحشائش».

ولما اشتد جوع النمر، حاول أن يأكل الحشائش، فصدمه طعمها، وابتعد عنها مشمئزاً، ولكنه عاد إليها ثانية، وابتدأ يستسيغ طعمها رويداً رويداً.

وفي اليوم العاشر، اختفى المروض وتلاميذه والنمر والقفص، فصار النمر مواطناً والقفص مدينة.

الحل الوحيد(*)

عبده خال

لم يكن يدور بخلدي كيف يمكن أن أشرح له بما أحس حيث كان يقف على جسدي الهزيل بقامته الفارعة، وقد أسقط بحلقي ملعقة خشبية وبي الحين والآخر يأمرني بأن أخرج صوتاً أشبه بالاستفراغ، قول: آ.. وقد سمعها مني مراراً، ففي كل زيارة أذهب إليه يجعلني أضطجع على ظهري بعد أن تكون ممرضته قد أخذت قياساً لحرارتي، وضغطي، ووزني، ولا يعود متبقياً عليه سوى تمرير سماعته على صدري، وغرس تلك الملعقة الخشبية أسفل قاع فمي. وكان يحدث هذا مع كل طبيب أصله، وأخرج وأنا لا أزال أعاني من مرضي الغريب حتى أن كثيراً من الأطباء دفعوني لزيارة أخصائيين نفسيين، وهؤلاء بدورهم أحالوني على أطباء عضويين، وكان آخر مطافي عند هذا الدكتور الذي راق لي، ففي أول زيارة أجلسني أمامه، وأمطرني بالأسئلة بينما كان يدوّن كل ما أقول في (نوتة) صغيرة، قلت له:

-أشعر بمرارة تلازمني أينما اتجهت. وبعد فحوصات، وتحاليل، وأشعة مقطعية، وطولية، وملونة، لاطفني بود:

-أنت لا تشكو من شيء.. أفلا تستطيع أن تتعوّد على هذه المرارة؟

رددت عليه بعجز:

-لا أستطيع أبداً يا دكتور فهي تتصبب في داخلي بغزارة، وتحيل حياتي إلى كابوس.

حاول التخفيف عليّ:

-لا عليك، فكلما شعرت بها تناول قطعة سكر وأذبها بحلقك.

-لقد بلعت من السكريات أكياساً تجعلني بحراً سكرياً، ومع كل هذا فالمرارة التي أحس بها تزداد، وتتدفق في حلقي بغزارة بل على العكس، فكلما أدنيت من فمي شيئاً من تلك السكريات سالت المرارة في كل أجزاء جسدي حتى أشعر أن شعر بشرتي يستنشق هواءً مراً.

وخرجت من عنده بعد أن أوصاني بملاحظة حالتي ومتى تقلّ المرارة.. ومع تكراري المجيء إليه، بدأ يشعر بالسأم والضيق من حالتي التي أعيته، كنت أحس بذلك دون أن أجرؤ

(*) ص من مجموعة (الأوغاد يضحكون).

على مصارحته بما يختمر بداخلي، وها أنا أضطجع على ظهري، ولا أعرف كيف أشرح له بما أحس بعد أن استنفدت كل الطرق الممكنة لشرح حالتي.. أنهضني من رقدتي تلك، وتبسم في وجهي:

-كيف هي المرارة (معك) الآن؟

-أشعر بأن فمي بحر من مرارة تفيض كنهر لا ينضب.

-ألم تلاحظ متى تخفّ؟

عصرت ذاكرتي، فاستعصت تلك اللحظات على المجيء، وبعد جهد وتركيز تذكرت بأنها تتلاشى بمجرد أن أذكر الموت، فصحت به:

-نعم، أشعر بطعمها يزول من فمي كلما تذكرت الموت، أو فكرت فيه!

ففز من مقعده صائحاً بفرح:

-هو الحل الوحيد.. نعم هو الحل الوحيد!!

الأدب العربي الحديث

الأستاذ الدكتور حسن بن محمد النعمي

أستاذ الأدب السردي، قسم اللغة العربية

جامعة الملك عبد العزيز

صدر له عدة كتب منها:

- محـــــــاضرات فـــــــي الأدب السعـــــوي.
- رجع البصر : قراءات في الرواية السعودية.
- الرواية السعـــــــــودية : واقعها وتحولاتها.
- بعض التأويل : مقاربات في خطابات السرد.

إيميل : halnemi@gmail.com

تويتر: @HassanAlnemi

خوارزم العلمية
KHAWARIZM ACADEMIC
ناشرون ومكتبات