TAG -818 -13/03

جامعة تلمسان

معهد اللغة و الادب العربي

الاجناس الأدبية في الادب العربي نشأتها و تطورها

سجل تحت رقم 347
بتاريخ 31 ماي 2008

اعداد الطالب

عبد الرحمن فارسي

اشراف :

الاستاذ الدكتور

عكاشة شايف

« اطروحة علمية للحصول على درجة التخصص الماجستير »

في الادب العربي

1414 هـ - 1994 م

الاجناس الأدبية في الادب العربي

نشأتها و تطورها

الاهـــــــــداء

إلـــى الولديـــــن الكريميـــــن اللذيـــن أمرنـــا اللـــه ببرّهمـــا وطاعتهمـــا والإحـــسان إليهمـــا فـــي قولـــه الكريـــم: " وقضـــى ربّـــك ألاّ تعبـــدوا إلاّ أيـــاه وبالوالديـــن إحسانا".(1)

إلـــى أمّـــي يمينـــة التـــي أحسنـــت تربيتـــي ورعايتـــي.

إلـــى أبـــي محمّـــد الذي شملنـــي ببرّه وكرمـــه ودعواتـه.

إلـــى أختـــيّ فاطمـــة وحوريـــة وإخوتـــي محمّـــد وبـــن عمـــــر وبومديـــن وحسيـــن وعبد القـــادر ورشيـــد ويوســـف وابـــن أختـــي محمـــد الأمـــين وأبنـــاء خالتـــي وبناتهـــا أهـــدي هـــذا العمـــل العلمـــــــــي .

---

1) سورة الاسراء بعض آية 23

مقدمـــــــــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وفي العصر الحديث ظهرت نظريات جديدة للأجناس الأدبية لعل أهمها نظرية هدسون التي ترى أن الأجناس الأدبية تظهر لِتُلَبِّيَ حاجات نفسية بشرية من قِبَلِ المبدع والمتلقي معا..

ثم نظرية برونتيير التي استمدت أصولها من نظرية داروين، اذ يتعتقد أن الأدب ينشأ ويتطور وينقرض - دون أن يفنى - ، بل تنشأ عنه أنواع جديدة ...

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

وينفسّر النقاد اللغويون والتحليليون المواقف الفنية الثلاثة : الموقف الغنائي ، والموقف الملحمي ، والموقف الدرامي تفسيرا لغويا ...

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

وانهيت المدخل بإبراز التصنيفات المختلفة والمتنوعّة للأدب ، فوقفت عند التصنيف الإحصائي الذي أورده أندري يولس في كتابه " الأشكال البسيطة " ثم التصنيف النمطي الذي يحصي الأجناس وِفْقَ خطٍّ عمودي ذي قاعدة هرمية ، ويمثل هذا التصنيف

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وختمت هذا الفصل بالحديث عمّا أحدثه المولّدون من الشعراء في الشعر العربي وذلك بنظمهم على بحور مهملة كالمستطيل والممتد ، والمتوفر ، والمتئد، والمنسرد، والمطّرد ... وأبرزت الفنون الشعرية التي ابتكرها بعض الشعراء ، وهذه الفنون هي : الموشح والدّوبيت ، والزجل ، والسلسلة ، والكان كان ، والقوما ، والمواليا .

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

ثم بيّنت أجزاء الموشح وأحصيتها في سبعة ، هي : المطلع ، القفل ، الغصن ، الدّور ، السمط، البيت ، الخرجة.

وبعد هذا رحت في نشأة الموشحات فوقفت على ثلاثة نظريات هي:

1- الموشحات ذات أصل إسباني.

2- الموشحات مشرقية الاصل.

3- الموشحات فن أندلسي خالص.

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

1- ما جاء منها على أوزان الشعر المعروفة ، وهي أشبه بالمخمسات

2- ماجاء منها على أوزان الشعر المعروفة وتخللت أقفالها وأبياتها كلمة أو حركة تخرجها عن الاوزان الشعرية المعروفة.

3- ما خرج منها عن اوزان الشعر المعروفة.

4- ماله وزن إلا التلحين .

5- ما لا وزن له الا التلحين أيضا ولكنه يحتاج الى كلمة لامعنى لها تكون دعامة للتلحين وسنداً للمعنى.

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

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

وتفنّن في نظم الموشحات في بلا5 المغرب الشاب الظريف، وابو عبد الله حمودة بن عبد العزيز ، وأبو الحسن علي الحصري، ومحمد سيالة الصفاقسي ، وابن خبّازة .

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

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

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

1- تفتح العرب في العصر الحديث على الثقافات الاوروبية.

2- التحرّر من رتابة الموسيقى في القصيدة العمودية.

3- آثار الحرب العالمية الثانية على نفسية العربي.

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

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

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

1- وحدة التفعيلة في القصيدة.

2- الحرية في عدد التفعيلات الموزّعة على السطر الشعري.

3- حرية الروي ، وعدم الالتزام بالقافية المُوَحَّدَة

ومع ختام الفصل الثالث كانت الخاتمة ، وقد أبنت فيها النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث العلمي.

وأخيرا إني لسعيد في تحقيق غايتي الهادفة الى خدمة الادب العربي قديمه وحديثه ، نثره وشعره.

وأرجو من الله تعالى - ولا رجاء من غيره - أن يفيد من هذا العمل العلمي أبناء لغة الضاد لسان القرآن الكريم .

وإني لا أحيز نفسي أن تسهو عن تقديم وافر الشكر وجزيل التقدير لأستاذي المشرف الدكتور شايف عكاشة - حفظه الله ورعاه-.

وإني لا أدعي الكمال في هذا البحث ، وإنما اجتهدت وأجري على الله تعالى . والله لا يضيع أجر من أحسن عملا.

مغنية : 10 من ذي الحجة سنة 1414هـ

21 من مايو سنة 1994م

عبد الرحمن فارسي

المدخـــــــــل

1- بين الجنس والنوع:

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

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

وأعطى داروين DARWIN في دراساته عن أجناس الحيوانات وأصولها مفهوما أوسع لهذا المصطلح . وألف برونتيير FERDINAND BRUNETIERE كتابه " تطور الأنواع في الادب " مستعملا مصطلح نوع لوصف خصائص الأدب وتطوّره .

---

1) رشيد يحياوي: مقدمة في نظرية الانواع الادبية- دار افريقيا الشرق - ط1 الدار البيضاء عام 1991 ص: 1

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

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

---

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

2) المرجع نفسه ، ص:351

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

4) المرجع نفسه ج2 ص:43

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

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

2- مفهوم نظرية الأجناس الأدبية :

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

---

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

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

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

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

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

---

1) د. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب- دار البعث للطباعة والنشر- ط1-قسنطينة عام 1984م - ص:75،76

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

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

3- تعريف الجنس الأدبي :

من المعلوم أن كلمة أدب تشمل مجموعة من الأجناس الأدبية كالشعر والخطابة والقصّة والمسرحية ... ولكن ، ماهي المفاهيم التي أعطاها النّقاد للاجناس الأدبية ؟

إن تعريفات الجنس الأدبي متعدّدة ، فهو :" طبقة من النّصوص" (2)، و " صورة من صور التعبير"،(3) و"زمرة من الأعمال الأدبية "، (4)، و"الاختراعات الفنّية "،(5) و" قالب أدبي"،(6)" وفئة عضوية أو ثقافية "،(7) وفكرة " ملازمة لفكرة الأسلوب فلكلّ جنس أشكال تعبيره الضرورية المحدّدة " (8) " وصيغ فنّية

---

1) المرجع السابق، ص:247
2) تزفيتان تودوروف- أصل الاجناس الأدبية - ترجمة محمد برادة ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد1 -العراق ربيع 1982 ص:46
3)د. عز الدين اسماعيل- الأدب وفنونه- دار الفكر العربي-ط6-عام 1976،ص:121
4) أ، وارين ور. ويليك - نظرية الأدب- ص:243
5) د، محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن - ص:140
6)د. مجدي وهبة- معجم مصطلحات الأدب - مكتبة لبنان ، بيروت1974ص:189
7) توماس مونرو- التطور في الفنون- ج2،ص:43
8)د. صلاح فضل- علم الأسلوب- الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 -القاهرة عام 1985،ص:249

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

ويعتبِر بيسنر فريد ريتش BEISNER FRIEDRICH الأجناس الأدبية " أوامر دستورية تُلزِم الكاتب وهي تلتزم به في وقت واحد". (4) وهو بذلك يقرّر أن الأجناس الأدبية هي عبارة عن قوانين يجب أن يتقيّد بها الكاتب، ومع ذلك يترك للمبدع حرّية البحث عن أساليب وطرق يكيّف بها الأشكال الكلاسيكية ويوسّعها ويغيّرها.

إن الاجناس الادبية صورة من صور التعبير الأدبي تختلف فيما بينها من حيث الموضوع والشكل دون إغفال عنصر هامّ هو اللّغة المستعملة ، فلغة الشاعر تُعبّر عن عواطفه وأحاسيسه ونفسيّته ، أما لغة الروائي فيُستحسَن أن تكون ذات إيحاء ، إذ يحاول القاريء معرفة ما توحي اليه مفردات الرواية التي

---

1) م، لابي سي فانسنت- نظرية الأنواع الادبية - ترجمة ،د.حسن عونْ- منشأة المعارف- د،ط- الإسكندرية عام 1977،ص:31

2) د. فؤاد مرعي- مقدمة في علم الأدب-دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع- ط 1. بيروت 1981 ص: 58

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

4) المرجع نفسه -ص:237

يطالعها حتى يمكنه معايشة الحدث الذي يصوره الكاتب.

4- نظرية الأجناس في النقد الأجنبي(قديمه وحديثه)

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

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

لكنّ أفلاطون هاجم تلك الأجناس لانه يرى أن الشعر ما هو إلاّ محاكاة الأشياء التي هي بدورها تجسيد لصور موجودة في عالم المُثُل " لذا استنكر القول بأن هو ميروس وهيودوس علّما اليونان أصل الدّين وفروع المعرفة الإنسانية ، وانتقد أشعارهما لما وصفته من معارك الآلهة وما بذرته في النفوس من حبّ الشّقاق والنّزاع ".(2)

---

1) د. محمد صقر خفاجة : النقد الأدبي عند اليونان- مكتبة الإنجلوالمصرية.دط- القاهرة عام 1981-ص:90

2) المرجع نفسه ،ص:88

وفضّل أفلاطون أجناسا من الشعر على أخرى لأنها تساهم في تربية الشّباب وتتغنّى بفضائل المجتمع وتقوّم أخلاقه : " فيفضّل - نسبيا - الشعر الغنائي لأنه يشيد بأمجاد الأبطال ، يلي ذلك شعر الملاحم لأن النقائص المصوّرة فيه لا تؤثّر في مصير الأبطال، ولا تقلّل كثيرا من إعجابه بوصفه بطلا . ويأتي بعد ذلك المآسي ثمّ الملهاة فهما أسوأ نماذج الشّعر لمساسهما المباشر بالخُلُق".(1)

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

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

---

1) د. محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث دار العودة، ط1- بيروت عام 82 ص35

2) المرجع نفسه ، ص: 39

3) رشيد يحياوي: مقدمة في نظرية الأنواع الادبية ،ص: 41

يقف معظم النّقاد على أن أرسطو هو أوّل من وضع الأسس التي تبنى عليها نظرية الأجناس الادبية،(1) لأنه حدّد الفواصل التي تقوم بين كلّ جنس أدبي وآخر، وبيّن أن كل جنس أدبي يختلف عن سواه من حيث الماهية والقيمة، ودعا أيضا إلى ضرورة فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض فصلا تاما، وقد تحوّلت نظرته إلى قاعدة عُرِفَت فيما بعد بنقاء النّوع.

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

---

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

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

3) د. محمد مندور- المرجع السابق ص: 21

اتجاه ذاته والآخرين لكي نصل الى انسجام وتناغم العلاقات البشريّة. والتطهير يعني أيضا أنّ عاطفة الشّفقة هي عاطفة الإنسان اتجاه ذاته. (1)

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

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

---

1)د. عبدالمنعم تليمة- مقدمة في نظرية الأدب،ص156و157و158

2) انظر أرسطو طاليس فن الشعر- ترجمة عبدالرحمن بدوي- دار الثقافة-ط2بيروت عام 1973،ص: 9-10

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

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

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

---

1) المرجع السابق،ص:13

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

3) المرجع نفسه ،ص:91

وهنـــاك فـرق آخـر يتمثّـل في الخطأ ، إذ أن العقـاب عن الخطـأ يختلـف بيـن المأساة والملهـاة ، فهـو مروّع يثيـر في النّفس الخـوف والرحمـة - في المأساة-لأن مرتكبـه ليـس شخصـا عاديـا بل هـو رجـل نبيـل لم يرتكـب الخـطأ عـن لؤم وخساسـة ". أمّا الملهـاة فتحـرّر الخـطأ في صـورة تقريبيـة مبالـغ فيهـا وتقصـر العقـاب على الهزيمة والخـزي فيصير بذلك هُـــزأة".(1)

ولتوضيـح الخطـأ في الملهـاة نعـود إلى ملهـاة " الجنـدي الصلـف" وهـي ملهـاة رومانيـة ذات أصـل يونانـي ألّفها بلوتـوس PLAUTUS (254-184 ق.م) وتتلخّص فكرتهـا في أن الجنديّ برجـو بولو نيكس PYRGOPOLINICES يأسر فتـاة من مدينـة أثينـا اسمهـا فيلوكـو ماسيـوم PHYLOCOMASIUM في غيبـة حبيبهـا بلوسيكليـس ، ويذهـب بهـا إلـى " ايفسـوس". وحيـن عـاد الحبيـب أخبرتـه أَمَتـه بمـا وقـع لحبيبتـه ، ففكّر في طريقـة ينجـي بهـا حبيبته مـن الأسـر ، واهتـدى تفكيره إلى أن يذهـب هو وأَمتـه وسكنـا بجوار الجنـديّ الأسَر ، وبعـد مـدّة يظـنّ الأسـر أن الأمـة ما هـي إلا زوجـة جـاره وأنهـا وقعـت في حبّـه ، فيقـرّر مغـادرة أسيرتـه ويستبدلهـا بجارتـه ، ولكنّـه عندمـا ذهـب إلى بيـت جـاره ضبطـه بلو سيكليـس واتّهمـه بالخيانـة الزوجيّـة ، وضُرِب ضربـا مبرّحـا ، وعـاد الحبيـب رفقـة حبيبتـه الـى أثينـا.(2)

---

1) المرجع السابق ،ص: 91

2) المرجع نفسه ، هامش الصفحة 91

يرى أرسطو أن المأساة هي " محاكاة فعل نبيل تام ،... وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون لا بوساطة الحكاية".(1) أمّا الملحمة فهي جنس شعري يقوم فيه الشاعر برواية أحداث، ولا يقدّمها للمشاهدين على المسرح، لهذا تكون الوحدة في الملحمة أطول منها في المأساة. وإذا كانت المأساة تُقدَّم على المسرح ويمثّلها الممثّلون ، فإنه لا يمكنها أن تحاكي أجزاء كثيرة من الفعل في وقت واحد، ويمكن للملحمة أن تقوم بذلك " وهذه الميزة تؤدّي إلى إضفاء الجلال على الأثر الفنّي وتحقيق لذّة التعبير عن السامع وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل المتباينة) لأن المتشابه يولّد السآمة بسرعة ولذا كان السّبب في سقوط بعض المآسي".(2) ولهذا يرى أرسطو أنّه يمكن لمؤلّف الملحمة أن يثير بعض الأحداث العارضة للتّرفيه عن المتلقي ، أمّا إذا فعل مؤلف المأساة ذلك فقد ضرّ بالوحدة العضوية لمأساته.(3)

ويستعين المؤلف في المأساة بالأمور العجيبة ، ولكنّ مؤلف الملحمة يذهب الى أبعد من ذلك، إذ يستعين بالأمور" غير المعقولة التي يصدر عنها خصوصا العجب، لأننا في الملحمة لأنرى الاشخاص أمام عيوننا يتكلّمون ...." (4)

---

1) أرسطو طاليس في الشعر ، ص: 18
2) المرجع نفسه ،ص:68
3)د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص:95
4) أرسطو : فن الشعر ـ ص:69

وأهمّ ميزة للمأساة - في نظر أرسطو - " هي تحقيق المحاكاة تحقيقا كاملا بمقدار أقلّ طولا وأقلّ زمنا ".(1) والمأساة - عنده - أعلى مرتبة من الملحمة ، لأن " الوحدة فيها أشدّ تماسكاً من الملحمة ، لقلّة الحوادث العارضة بها ولأنها أقل في الطول ".(2) ويرى أيضا أن التجربة أثبتت" أنّ الوزن البطولي أنسب الأوزان للملاحم ، ولو أنّ امرءاً استخدم في المحاكاة القصصيّة وزنا آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع ، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كلّ التلاؤم ".(3)

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

وهناك فروق أخرى تتمثّل في الشّكل الشّعري ، اذ يرى أرسطو أن المأساة تتألّف من مقاطع مُتنوّعة بينما تتألف الملحمة من مقاطع

---

1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:96
2) المرجع نفسه ، ص:96
3) أرسطو طاليس: فن الشعر،ص:68
4) المرجع نفسه ،ص:78_79

متشابهة. ومؤلّف الملحمة لا يمكنه تحديد طول ملحمته ، أما المأساة فيلاحظ أنها مُحدَّدة الطّول، إذ لا يمكنها أن تتجاوز يوما واحدا. والمأساة - إضافة الى عناصر الملحمة - تتكوّن من الموسيقى والجمهور، ولهذا فهي أكثر تعقيدا من الملحمة ". لكنّ أرقى أشكال المحاكاة الشّعريّة هي المسرحية الشّعرية لأنها تتضمن كل عناصر الملحمة إضافة إلى الموسيقى والجمهور وهي يمكن أن تُقرَأ وأن تُمثَّل وهي أكثر توكيزا وأثرا ولها وحدة أكبر ".(1)

والمسرحية - في نظر أرسطو - تُبنَى على أحداث خارجية وأخرى داخلية .

أمّا الخارجية " فهي التي تؤثر في الشخصيات " (2)،وأما الداخلية : فهي أحداث يأتي بها الممثّلون في المسرحيات التي يقومون بتمثيلها بحيث تجعلهم يتجاوبون مع الأحداث الخارجية أو ينفرون منها ، وبعبارة أدقّ :" الأحداث الدّاخلية هي الصراع النفسيّ والمسلك الخُلقي ".(3)

واهتمام أرسطو بالشعر لا يعني أنّه أغفل النثر ، بل ألّف في الخطابة كتابا يُعَدُّ مرجعا هامّا لكلّ من أراد التعرّف على هذا الجنس وأنواعه .

---

1) المرجع السابق،ص:80

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

يعود اهتمام أرسطو بفن الخطابة إلى عناية السوفسطائيين بها ، اذ أفاد منهم كثيرا" ، وحاول أن يضع أسسا أقوى تُصلِح ما يُفسِدون وتُقوّم ما يُشوّهون ". (1)

والخطابة فنّ من فنون الإقناع لأنها " خاضعة للقواعد الثابتة عن طريق العقل والتي تكوّن في مجموعها أسس علم البيان ".(2)

وإذا كان هدف الخطابة الإقناع ، فأيّ نوع من الإقناع يريد الخطيب ؟ أهو الإقناع عن طريق العقل ، أم الإقناع عن طريق القلب أو الشّعور ؟ وما هو الفرق بين النوعين ؟

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

---

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

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

3_4) المرجع نفسه ، ص: 353

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

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

يقسّم أرسطو الخطابة إلى ثلاثة أنواع هي :

1) الاستدلالية: وتُوجَّه إلى جمع من المتفرّجين في حفل أو استعراض. وموضوع هذا النوع من الخطابة المدح أو الذّمّ لانّ غايتها إظهار الجميل أو القبيح من الأفعال " والمدح أو الذّمّ يتعلّقان عادة بالأفعال الحاضرة مع الرّجوع أحيانا إلى ما يتّصل بها من الماضي ".(3)

2) القضائية : GUDIçLAIRE وتُلقَى في المحاكم وموضوعها الاتّهام والدّفاع وزمنها الحاضر لأنّها تحاول التمييز بين الفعل المشروع من غير المشروع.

---

1) د. محمدغنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث-ص:98

2) المرجع نفسه ص:98-99

3) المرجع نفسه ،ص:102

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

استمر النّقاد في الأخذ بنظرية أرسطو في الأجناس الأدبية حتى القرن السابع عشر، فاتّخذوها قانونا يسيرون عليه في تفسيرهم للأجناس الأدبية . ولكنّ بعد بداية القرن الثّامن عشر ظهر تغيير في موقف النّقاد المحدثين ، إذ ثار بعضهم على مفاهيم أرسطو وآرائه ، وقد بلغت هذه الثّورة حدّ التّطرّف عند بندتو كروتشيه الذي فنّد في كتابه " علم الجمال" النظرية الكلاسيكية مُعتبِراً أنّ " الأدب مجموعة من القصائد المفردة والمسرحيات تشترك في اسم واحد " (2)، ودعا إلى تجاوز تقسيم الأجناس الأدبية حيث قال : " أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية ، فتلك تقسيمات مدرسيّة لشيء لا يمكن تقسيمه . إن الفنّ هو الغنائية أبدا وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها ".(3)

---

1) المرجع السابق ،ص: 102

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

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

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

- لقد أقام "هدسون" نظريته على تفسير قريب كثيرا من التفسير النفسي، فهو يرى " أن الأنواع الأدبية تظهر تلبية لحاجات نفسيّة بشريّة سواء من قِبَل المبدع أو المتلقّي فردا أو جماعة"(1). ويعتقد أيضا أنّ وجود الأجناس الأدبية سببه حوافزنا الذاتيّة الكبرى ، ويُقسّمها الى أربعة أغراض:

"-1- رغبتنا في التعبير الذاتي

-2- اهتمامنا بالنّاس وأعمالهم

-3- اهتمامنا بعالم الواقع الذي نعيش فيه ، وبعالم الخيال الذي ننقله إلى الوجود .

4- حبّنا للصورة من حيث هي صورة ".(2)

---

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

2) عز الدين اسماعيل- الأدب وفنونه .ص:121-122

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

ويرى هدسون أنه يمكن التمييز بين خمسة أنواع من الأدب:

" 1- أدب التجربة الشخصية الصرف.

2- أدب الحياة العامّة للإنسان من حيث هو إنسان.

3- أدب المجتمع في جميع مظاهره.

4- أدب يصوّر الطبيعة.

5- أدب يصوّر الأدب والفنّ". (2)

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

---

1) المرجع السابق،ص:122 - 123.

2) المرجع نفسه ،ص: 124-125

" 1- الأدب الذاتي: ويشمل الأنواع المختلفة من الشّعر وشعر التأمّل والمراثي والمقالة والدّراسة التي تُكتَب فيها هذه الأشياء من وجهة نظر شخصيّة ، ثمّ أدب النّقد الأدبي والفنّي ".(1)

2- الأدب الذي يُعبّر فيه الأديب عن غيره من الناس ويتضمّن التّاريخ وفنّ ترجمة الحياة والقصّة والمسرحيّة والحكاية والملحمة والرّواية .

3- الأدب الوصفيّ، ويرى عز الدين اسماعيل" أن الوصف في الأدب يرتبط عادة بحاجات التّعبير الذّاتي أو القصصيّ كما يخضع في أغلب الأمر لها " (2)، لهذا فهو - بالنظر الى النوعين السابقين - لا يحتلّ إلاّ قسماً صغيراً في الأدب.

ونحن نرى أن الأديب لا يمكنه أن يُبدِع أدباً إلاّ اذا دفعته إلى ذلك مجموعة من الحوافز ، فهو لا ينظم قصيدة إلاّ إذا تأثّر لمنظر رآه ، أو عاش تجربة أثّرت فيه والشّاعر إذا أُعجِب بشخص مدحه في قصيدة بإبراز محاسنه وتعداد مناقبه ، وإذا كره شخصا راح يهجوه ويحطّ من قيمته ، فلا يترك صفة ذميمة إلا خصّه بها. وكذلك الكاتب يهتمّ بحياة غيره من الناس فيذكر طرق معيشتهم ونظمهم الاجتماعيّة فيبدع قصّة أو مسرحيّة أو حكاية ...

1_2) المرجع السابق،ص:124_125

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

يرى منظّر الوضعية أو جسط كونط أن التّطوّر الإنساني مرّ بثلاثة مراحل عُرفَت بقانون الثلاث حالات. وهذه المراحل،هي:

1) اللّاهوتية : وتردّ الظواهر إلى قوى غيبيّة خارقة.
2) الميتافيزيقية : وتعتمد في تفسيرها للظواهر على " الفكروالتأمّل المفارق للواقع.(2)
3) الوضعية : وتفسّر الظواهر مُعتمِدة على وسائل البحث العلميّ المختلفة من استقراء وتثبّت وملاحظة وتجربة.

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

1-2-د. عبدالمنعم تليمة - مقدمة في نظرية الأدب- ص:124-125-126

ويرى أن هذه المرحلة رغم إنتاجها لبعض الأعمال الفنّيّة العظيمة وجد الفنّ بعض العراقيل التي أعاقت تطوّره ويعود ذلك إلى تقليد الفنانين القدماء. ووجد الفنّ ضالّته في المرحلة الثالثة (الوضعية) إذ أصبح أداة يعبّر بها المبدعون عن المجتمع الإنسانيّ وتقيّد بالاوضاع الاجتماعية والزّمان والمكان، وتميّز الفن واستقلّ عن باقي الأعمال الإنسانيّة. (1)

واتّخذت الداروينية من علم الأحياء (BIOLOGIE) مسرحا لإقامة نظرياتها. وقد لاحظ زعيم هذه النظرية تشارلز داروين CHARLES DARWIN وتلاميذه أن مِنَ الكائنات الحيّة من يتّخذ أشكالاً مختلفةً في آحاده مُتأثّرا بظروف البيئة والمعيشة اللّتين تحيا فيهما هذه الآحاد. ولاحظوا أيضا " أن الأنواع الرّاقية في الكائنات الحيّة قد تطوّرت عن أصول أقلّ تنوّعا ورقيّا "،(2) وأنّ قانون بقاء الأصلح والانتخاب الطّبيعي هو الذي كان سببًا في " أن الأنواع الحالية المتطوّرة لم تحل محل الأنواع المُنقرِضة وإنما هي امتداد راق لها " (3)

لقد تأثر فرديناند برونتيير كغيره من علماء القرن التّاسع عشر بالدار وينية، فشرع في تأمّل الأجناس الأدبية ووجد أن هناك صلات تربطها " وهذه الصلات تندرج في

1_2_3) المرجع السابق،ص:125_126

سيرها متطوّرة من طابع ميتافيزيقيّ خيالي نحو الواقعيّة ".(1) فالرّسم مثلا تميّز عبر تاريخه بالمراحل المختلفة التي أثرت فيه فكان دينيّا في المرحلة اللّاهوتية ثمّ تاريخيّا في المرحلة الوضعيّة، إذ كان " يرسم فيه الإنسان ما حوله ثمّ ممّن حوله من الشخصيات".(2) والإنسان في - نظر برونتيير - عندما كان فطريّا وجد صعوبة في رسم ما حوله من الشخصيات فراح يرسم ما يتوهّمه في خياله. والقصّة عنده - شأنها شأن الرّسم - اتّخذت ألواناً مختلفة، فقد " كانت ملحميّة أسطوريّة، ثم خياليّة إنسانيّة ، ثمّ رومانتيكية، ثمّ واقعيّة ".(3)

واعتقد برونتيير أن الأدب شبيه بالنوع البيولوجي ينشأ ويتطوّر وينقرض، ولكنّه " لايفني تماما بل تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت".(4) وتخضع الأجناس الأدبية في نشأتها وتطوّرها وانقراضها بقانون يسيّر الأنواع العضوية أيضا، هو قانون بقاء الأصلح والانتخاب الطّبيعيّ.

وتتبّع برونتيير مختلف الأجناس الادبية ووصل إلى نتيجتين هامتين ، هما :

1-2-3)د. محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن - ص:71

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

1- إن هذه الأجناس تشبه إلى حدّ كبير الأجناس الحيوانيّة لأن " لها وجود تاريخيّ ثابت متميّز، يختصّ فيه كلّ جنس أدبيّ تفرّق ما بينه وبين ماعداه " (1)، وهذا ما جعل الأجناس الأدبية " ذات وجود محدّد المعالم خاص بها ".(2)

2- إنّ لكلّ جنس أدبيّ حياة خاصّة به، فهو يولد وينمو ويموت مثل الأجناس الحيوانيّة ، ولكنّ هذا كله يتمّ في زمن يختلف تماما عن الزّمن الذي يتمّ فيه ميلاد ونموّ ووفاة جنس أدبيّ آخر.

وهو يبحث عن علاقة كلّ جنس فنّي في داخل نطاقه يطرح مجموعة من التساؤلات أهمّها : هل هذه العلاقة " علاقة صدفة أم تصوّر محتوم مُرتبِط بالعوامل الاجتماعية والطبيعية الأخرى " (3) . وهل يمكن القول إنّ القصّة الواقعيّة كانت أسبق في الظّهور من القصص الملحميّة والقصص الخياليّة ؟ وهل رسم صور الإنسان والطّبيعة قبل أن يهتمّ بالرسوم الدّينيّة ؟

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

1-) د. عبدالمنعم تليمة- مقدّمة في نظرية الأدب - ص:127و128

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

هي : " أنَّ لكل جنس أدبيّ من هذه الأجناس فترة وجود محددة تتولد عن سابقتها الممهدة لها ثمّ تنتهي إلى لاحقتها الناشئة عنها ".(1)

وبعد هذا كلّه غيّر وجهته فراح يبحث في طبيعة العلاقات بين مختلف الأجناس الأدبية ، وهذه العلاقات هي: علاقات تاريخية وفنيّة وعلميّة . والعلاقات التّاريخية للأجناس الأدبية معناها " بيان ما إذا كان ظهورها إلى الوجود بعضها بعد بعض نتيجة الصّدفة ، أو نتيجة لتولّدها بعضها من بعض كما تتوالد الأجناس الحيوانيّة ".(2) والعلاقات تعني الصّلات بين الصّور الفنّية لهذه الأجناس وإبراز أثر الأجناس الجديدة منها على القديمة . وفي هذه النّقطة يرى " أن المسرحيّة أرقى نوعا من الملحمة ، وأن القصّة في معناها الحديث أرقى من الحكايات الشعبيّة ".(3) ويقصد بالعلاقات العلميّة " القوانين التي تتحكّم في علاقات هذه الأجناس بعضها مع بعض ، ثمّ القوانين التي تتحكّم في كلّ منها على حدة وجوداً ونموّاً وتطوّراً ثمّ موتا واندثارا ".(4)

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

1_2_3_4) المرجع السابق ،ص: 72

1- إنّ برونتيير بنظريته هذه لم يستطع الكشف، عن خصوصيّة الظاهرة الأدبية ، بقوانين ظواهر أخرى. (1)

2- كان على برونتيير قبل الاهتمام بدراسة الأجناس الأدبية ، أن يعود إلى المجتمع فيبحث عن أسباب تطوّره والعادات والتقاليد التي يفرضها على الأدب، والأجناس الأدبية التي يحتاج اليها.وقد ارتكب أخطاء جسيمة في تطبيق نظريته" مثل اعتقاده بأن الشعر الغنائيّ تولّد عن الخطابة الدينيّة الكلاسيكيّة " (2)، وأن فن القصة الواقعيّة العصريّة النثريّة تولّد عن فنّ الملاحم الشعريّة القديمة إلا أن هذا الرّأي جانبه الصّواب لأنّ القصّة الواقعيّة النثريّة جنس أدبيّ يختلف تماما عن فنّ الملاحم الشعريّة القديمة في شكلها الفنّي ومضمونها الإنسانيّ وقد اعتقد أيضا أن فنّ الشعر الرومانسي في القرن التاسع عشر جنس أدبيّ تطوّر عن فن المواعظ الدّينيّة والخطب الكَنَسِيَّة المنبريّة "(3)

3- إن برونتيير اتّبع حرفيّة العلم لا روحه ومنهجه العامّ ،لهذا ابتعدت نظريته عن الصّواب، اذ لا يُعقَل أن نُطبّق النّظريّة العلميّة على الظّواهر الأدبية ، ولا يمكن خضوع الاجناس الأدبية لتطور حتميّ كالفصائل الحيوانية لأنه لا يمكن - بأيّ حال من الأحوال - أن يكون لها وجود مستقلّ . (4)

---

1) د. عبدالمنعم تليمة- مقدمة في نظرية الأدب-ص:128
2) د. محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن-ص:74
3) د. محمد مندور - الأدب، وفنونه -ص:14-15
4) د. محمد غنيمي هلال- المرجع السابق،ص:73-74

ولكن رغم هذه الانتقادات يمكن القول" إن بعض الفنون الأدبية كانت عند نشأتها الأولى مُوحَّدة ثمّ أخذت بعد ذلك -ومع تطوّر الزّمن وتشعّب حاجات البشر النفسيّة والجماليّة والتعبيريّة - تتفرّع إلى فروع مختلفة وإن ظلّت مع ذلك في حدود الفنّ الأدبيّ الواحد ، أي ظلّت مُعتبَرة من جنس أدبي محدّد" . (1) ونجد مثلا يُعبّر أصدق تعبير لهذا التطوّر الأدبيّ في فن المسرح عند اليونان ، إذ تفرّع هذا الجنس الأدبيّ الى فرعين مستقل كل واحد منهما عن الآخر ، وهما : فنّ المسرح الغنائيّ وفنّ التّمثيل الخالص، إذ ابتكر فنانو فلورنسة في القرن الخامس عشر فنّاً جديدا عُرِفَ بفنّ الأوبرا ثمّ الأوبريت واخترع الرّوس في القرن التّاسع عشر فنّ الباليه ...

وتُعتبَر نظرية سيموند شبيهة إلى حدّ بعيد بنظرية برونتيير، إذ يعتبر الأجناس الأدبية شبيهة بالكائنات الحيّة فهي مثلها تنشأ وتنمو وتتطوّر وتنقرض. وهو " يرى أن النّوع الأدبي يمرّ بمراحل تناظر مراحل الجنين والبلوغ والنضج والتّذهور والفناء، في ضروب النّمو التي تعوّدنا أن نعتبرها فسيولوجيّة" (2) . ويعتقد أنّ هذه المراحل حتميّة لا يمكن للجنس الأدبي إلا تخطّيها لأن تلك المراحل " تُظهِر قانونا محدّدا للتعاقب يتناول به النّقد التّاريخي حقيقة علميّة " (3).

---

1) د. محمد مندور- الأدب وفنونه -ص:16

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

3) المرجع نفسه ،ص:77

إن سيموند بنظريته هذه قد آذى الأجناس الأدبية ، إذ يرى أن هناك اختلافا كبيرا بين الكائنات الحية والأجناس الادبية . فالكائن الحيّ يمرّ بمراحل معينة هي: النشأة والنموّ والتطوّر والانقراض. أما الجنس الأدبي فيحيا حياة مختلفة ، إذ تلعب البيئة دوراً هامّاً في نشأته وتطوّره وبقائه خالداً .

ويجعل النّقاد اللّغويون والتّحليليون من الأدب ظاهرة مُسيَّرة بقوانينها الذّاتية ، وهذه القوانين لديهم هي قوانين لغوية . (1) فهم يفسّرون المواقف الفنّية الثلاثة : الموقف الغنائيّ والموقف الملحميّ والموقف الدراميّ تفسيراً لغويّاً ، لأن وظائف اللغة الثلاث: التعبير والتمثيل والنّداء تقابل المواقف الفنّية الثلاثة المعروفة ، " وأن هذه المقابلة هي غلبة إحدى الوظائف على الأخريين. ففي الشّعر الغنائي يغلب البعد التعبيريّ للغة، وفي الشّعر الملحميّ يغلب البعد التّمثيليّ. وفي الشّعر الدرامي يغلب بعد النداء أو الدّعاء ". (2) ويقف وراء كل موقف، فنّي ضمير، فالموقف الغنائي يفسّره ضمير المتكلّم " أنا " الذي يقوم بوظيفة التّعبير. ويفسّر الموقف الملحميّ ضمير الغائب " هو " الذي يقوم بتأدية وظيفة التمثيل. أما الموقف الدراميّ فلا يفسّره إلا ضمير المخاطب " أنت " الذي يؤدّي وظيفة النّداء ، ويقترب من هذا

---

1) د. عبدالمنعم تليمة- مقدمة في نظرية الأدب-ص:128

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

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

يقسّم ت.س إليوت (T.S. ELIOT) الشّعر إلى ثلاثة أنواع ، هي: الغنائيّ ، والملحميّ والدراميّ، وقد سمّاها أصوات " الشّعر الثلاثة " ، وأنّ لكلّ نوع من هذه الأنواع الثّلاثة صوت خاصّ به يميّزه عن باقي الأنواع. ويقول " إن الصوت الأول هو صوت الشاعر عندما يتوجّه إلى نفسه وحدها بالحديث، وأن الصوت الثّاني هو صوت الشّاعر عندما يتوجّه بالحديث إلى جمهور صغير أو كبير ، وأنّ الصّوت الثّالث هو صوت الشّاعر عندما يبتدع حديثا يدور بين شخصيات متخيّلة ".(1) ويرى أن الاصوات الثلاثة في معظم الأحيان قد تتداخل فيما بينها في عمل شعري سواء أكان هذا العمل دراميّا أو ملحميّا أو غنائيّا.

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

---

1) د. عبدالمنعم تليمة : مقدّمة في نظرية الأدب- ص:130
2) ر. ويليك مفاهيم نقدية - ترجمة محمد عصفور، ص:494

أما هيغل فيقسّم الشّعر إلى نوعين ، هما : الشّعر الملحميّ ، والشّعر الغنائيّ. والشّعر الملحميّ عنده أسبق في الظهور من الشّعر الغنائيّ، ويعتقد أيضا أن هذين النوعين إن تداخلا فيما بينهما كوّنا نوعاً ثالثاً هو الشّعر الدراميّ . والشعر الدراميّ نفسه نوعان : مأساة وملهاة ، وينشأ عن تداخلهما نوع ثالث هو الدراما الحديثة . (1)

أما إي . إس دالاس (E,S: DALLAS) فيجد بعد دراسة عميقة للتّفكير النّقدي لكلّ من شليغل وكولوريج بأن الشّعر ينقسم إلى ثلاثة أنواع هي : المسرحيّة ، والحكاية ، والأغنية . ويرى أن المسرحيّة تعبّر عن الزّمن الحاضر بضمير المخاطب، والملحمة تستخدم ضمير الغائب للتعبير عن الزّمن الماضي ، ويستعان بضمير المتكلّم المفرد في الشّعر الغنائيّ للتعبير عن الزّمن المستقبل.(2)

إن النّقاد اللغويين والتحليليين يجعلون من الأدب فنّاً لغويّاً ولكنّهم يتجاهلون أنّه " نشاط إنسانيّ يعكس حركة واقع تاريخيّ اجتماعيّ محدّد عكساً خاصّاً - إذا نظرنا إليه من جهة ماهيته ومهمّته ".(3)

ويبقى الدرس عميقا إذا نُظِرَ إلى الظّاهرة الأدبية في ذاتها أي إذا قمنا بدراسة الماهية والمهمّة من خلال درس الأداة ، لهذا

---

1) هيغل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي- دار الطليعة للطباعة والنشر-ط1-شباط (فبراير) بيروت 1981 ج1 ص: 107-112

2) المرجع نفسه ص: 333- 337

3) د. عبدالمنعم تليمة - مقدمة في نظرية الادب، ص: 128-129

ينصح كلّ من أراد دراسة الظّاهرة الأدبية أن يؤسس دراسته للظّاهرة الأدبية على ذلك السّياق التّاريخيّ الاجتماعيّ الذي تتضمّنه اللّغة أو بعبارة أدقّ لا يكون الدرس مفيدا" إلا إذا أُسّسَ على تاريخيّة المبدأ الجماليّ واجتماعيّته ".(1)

ويرى أصحاب النّظرية الاجتماعيّة للأدب أنّ " النّوع الأدبيّ محكوم في نشأته وتطوّره بوضع تاريخيّ اجتماعيّ محدّد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعيّة معيّنة يحدّدها ذلك الوضع التاريخيّ الاجتماعيّ الذي أثمر هذا النوع ".(2)
والمجتمعات في مراحل تطوّرها هي التي تتحكّم في نشأة الأجناس الأدبية وتطوّرها وفنائها أو انقراضها ، لأن " كل مرحلة من مراحل تطوّر المجتمع تجسّد علاقاتها الجمالية بالعالم - إدراكها الجمالي لعالمها الطبيعيّ والاجتماعيّ - في أنواع أدبية يعينها تلائم قدرة الإنسان على عالمه الطّبيعيّ في هذه المرحلة وطبيعة النّظام الاجتماعيّ والعلاقات الاجتماعيّة السّائدة فيها ".(3) والأديب يعيش ظروفًا اجتماعيّة معيّنة ويحاول تحقيق ذاته من خلال الأعمال الأدبية التي يُنشؤها ، ولا شك أنّه يتأثّر بالواقع الاجتماعي الذي يعيشه فيبرزه في عمله الأدبيّ. ويُعتبَر المفكّر الإيطالي جيامبا تيستا فيكو أولّ من ربط بين الأدب والواقع الاجتماعيّ في كتابه المشهور" مباديء

---

1) المرجع السابق ،ص:128_129
2) المرجع نفسه ،ص:123
3) المرجع نفسه ،ص:137

العلم الجديد" ، و" صاحب فكرة الدّورات التّاريخيّة وبأنّ لكلّ حضارة دورة حياة كاملة ، وقد ربط قيكو بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي فقام بربط الملاحم - ملاحم هو ميروس - بالمجتمعات العشائريّة ، وقال بأن الدراما نشأت مع ظهور المدينة- الدولة- حيث يمكن أن يتجمّع جمهور المشاهدين . أمّا الرواية فقد ولدت مع ظهور المطبعة الورق وانتشار التعليم ... الخ " (1)

والأجناس الأدبية الثّلاثة : الملحميّ والغنائيّ والمسرحيّ تصوّر ما يجري في المجتمعات من تحوّلات، كما تعبّر عن العلاقات بين الناس وطرق معيشتهم وتفكيرهم "، وتتيح إمكانيات غير محدودة لتجسيد حياة النّاس ووعيهم ! بدءا من تصوير أعقد العمليات الاجتماعيّة التي تشغل عصورا بكاملها وانتهاء بالتعبير عن معاناة إنسانيّة".(2)
إن الجنس الأدبي رغم ارتباطه في نشأته وتطوّره وانقراضه بنظام اجتماعي معيّن إلا أنّه يمكن القول إن أعمالا أدبية لا تزال باقية خالدة إلى يومنا. وقد خُلّدت تلك الأعمال بفضل توفّرها على عناصر الدّوام والاستمرار ، وعبّرت عن الحاجات الإنسانيّة العامّة. والأجناس الأدبية لا تنشأ إلاّ " إذا كانت الحواسّ الروحيّة والخارجيّة مُهيّأة لتلقّي

---

1) د. شكري عزيز الماضي- محاضرات في نظرية الأدب - ص:126
2) د. فؤاد مرعي - مقدمة في علم الأدب- ص:58

هذا الفنّ أو النّوع الفنّي قادرة على تذوقه ".(1) وهذا يؤكد حقيقة علميّة هي أن النّشاط العلميّ الاجتماعيّ هو الذي يحدّد الأجناس الأدبية الرائجة في مرحلة من المراحل التي يتطوّر فيها المجتمع.

ونظرية الأجناس الحديثة وصفيّة لأنها " لا تحدّد الأنواع الممكنة ولا توصي الكتّاب بقواعد معيّنة فهي تفترض أنه بالمستطاع مزج الأنواع الادبية التقليدية وإنتاج نوع جديد" المأساة - الملهاة".(2) ويعتقد أصحاب هذه النظرية أنّه يمكن اختراع الأنواع الأدبية على أساس الشّمول، وينصحون بعدم المبالغة والتّشديد في إيجاد الفروق بين الأجناس الأدبية والتّمييز بين جنس أدبيّ وآخر. وتهتمّ هذه النّظرية " بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة، إظهار صنعاته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبي ".(3)

وتقسم معظم النظريات الحديثة الأدب الى ثلاثة أقسام

1- فنون القصّ وتشمل الرّواية والقصّة والملحمة.

2- المسرحية (شعرا ونثرا).

3- الشّعر الذي ينحو نحو الشّعر الغنائي القديم.(4)

---

1) د. عبدالمنعم تليمة- مقدمة في نظرية الادب-ص:138

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

4) المرجع نفسه ،ص:297

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

ولكن هذا لم يمنع بعض النّقاد من اقتراح تصنيفات أخرى يصعب علينا تتبّعها جميعها ، لهذا سنقف عند التّصنيفات التالية: التصنيف الإحصائي ، الهرمي ، الانتقائي التّحليلي.

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

وقد علّق جيرار جينيت على هذا التصنيف بقوله :" لماذا تسعة أشكال فقط: فهل هي بعدد ربّات الفنّ التسع؟ أو لأنها ثلاثة في ثلاثة ؟ أو لأن يولس أسقط شكلا فبقيت تسعة دون غيرها، لا أقل ولا أكثر. وأنه تجاوز المتعة السّهلة البخسة الثّمن في إبراز سبب توقّفه عند هذا العدد". (3)

---

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

2) ANDRE JOLLES : FORMES SIMPLES -EDITION DU SEUIL-PARIS

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

ومع هذا يبقى تصنيف يولس ذا قيمة ، لانّه التفت الى أشكال ظلّت مجهولة أو غير ذات قيمة ، وبحث في أصول الاجناس الادبية المعروفة وحوّلها الى أشكال بسيطة .

2- التصنيف الهرمي : يحصي الاجناس " وفق خط عمو ذي قاعدة هرمية " (1) ويتدرّج فيه الجنس ليشمل عددا متزايدا من الاجناس ويمثله كلوس همبغر الذي رأى " نظاما متسلسلا تسلسلا ضمنيا ، تدرّج فيه الطّبقات التداخليّة متسلسلة من أشملها الى أخصّها وتقوم فيه الكتابة على وضعيات الاخبار (ما نصطلح عليه بالصيغ مثل السردي // الدرامي) . ثم تأتي الانماط وهي تخصّصات للصيغ مثل : السرد على لسان المتكلم ، السّرد على لسان الغائب وتلي الانماط الاجناس وهي تحقيقات مادّية وتاريخيّة (كالرّواية والقصّة القصيرة والملحمة ...) ثمّ الاجناس التّحتيّة ، وهي تخصّصات محصورة داخل الاجناس مثل : رواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس الرواية " (2)

يتفق جينيت مع همبغر على وضع الصّيغة " في أعلى الهرم بوصفها الاكثر شمولية ، لانها تقوم على الوضع المستمر واللسانيّ المتواصل للاوضاع التداولّية " (3) ولكنه يعتقد أن الانتقال من النمط الى الجنس مستحيل، فالرواية المنتمية الى وضعية الاخبار (الصيغة السردية)

---

1) رشيد يحياوي : مقدمات في نظرية الانواع الادبية : 67
2) جيرار جينيت - مدخل لجامع النص - ص:83

لايمكن تصنيفها في " أيّ خانة نمطيّة كالسّرد على لسان المتكلّم أو السّرد على لسان الغائب، لأنها - حسب جينيت - توجد على لسان المتكلّم كما توجد على لسان الغائب". (1)

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

يقارن بوريس إيخنباوم بين القصّة القصيرة والرّواية ، - وهما عنده شكلان أجنبيان عن بعضهما - فيجد الاختلاف بينهما في البساطة والتعقيد، فالرّواية شكل تلفيقي ، أمّا القصة القصيرة فشكل أساسيّ بدئيّ، في الرّواية يتعمد المؤلف تأخير النهاية، أمّا مؤلف القصّة القصيرة فيعمد إلى الاختصار الشّديد . النهاية في الرّواية نتيجة مزيّفة لأنها تعبير عن لحظة ضعف، أمّا القصّة القصيرة فتنتهي في لحظة القمّة لأنها تبحث عن نهاية غير متخيّلة.(2)

ويقترب شلو فسكي من تقسيم إيخنباوم ، إذ أقام دراسة خاصّة بـ" بناء القصّة القصيرة والرّواية" ، واعترف بعدم تمكّنه من إيجاد تعريف للقصّة القصيرة، وعرض عددا من القصص القصيرة والرّوايات واصفا بعض الخصائص القصصيّة كالإغراب في الوصف بين الشخصيات

---

1) رشيد يحياوي- مقدّمات في نظريات الانواع الأدبية ص:68

2) تزفيتان تودوروف- نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشّكلانيين الرّوس ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية-ط1-بيروت، 1982 ص: 107_120

من خلال نماذج لتشيكوف وموباسان وتولستوي وغيرهم ". (1)

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

وتتفرّع عن الشّعر أربعة أقسام كبرى، هي : الشعر الملحميّ، والشعر الغنائيّ، والشّعر الدراميّ، والشّعر التعليميّ، ويتفرّع عن الملحميّ، الملحمة البدائيّة ، والملحمة العالمة ، والملحمة الرومانسية. ويتفرّع عن الغنائيّ،الغزليّ، والأيامبيّ، والهجائيّ وتتفرّع عن الدرامي، التراجيديّ والكوميديّ، ويتفرّع عن هذا الأخير الكوميديّ ذات الأحبولة وكوميديّ الأخلاق. ويتفرع عن التعليميّ حسب الموضوعات العلميّ والأخلاقيّ والفنيّ.

وتتفرّع عن النّثر خمسة أقسام كبرى، هي التّاريخ والخطابة والنّثر التعليميّ والمكاتبات والرسائل، والرّواية . ويتفرّع عن التّاريخ تاريخ حياة الأشخاص BIOGRAPHIE والمذكّرات، والرّسائل. ويقسّم الخطابة حسب الموضوع إلى : خطابة الأبّهة والمحافل، الخطابة

---

1) المرجع السابق،ص:122 وما بعدها

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

السّياسيّة ، الخطابة القضائيّة ، الخطابة الدينيّة.وينقسم النثر التعليميّ حسب الموضوع كذلك إلى : نثر العلوم الطّبيعيّة، والأخلاقيّة والدّينيّة ، والاجتماعيّة ، ونثر الفلسفة ، والنّثر النقديّ الذي يتفرّع عنه النّقد الفلسفيّ ،والدّينيّ،والتاريخيّ،واللغويّ،والأدبيّ وتتفرّع عن الرّواية ، رواية المغامرات ، الرّواية العاطفيّة ،الرّواية المتّصلة بالتحليل النّفسي أو بالتّجليل الخُلقي ، الرّواية ذات الهدف، رواية الأخلاق والعادات،الرّواية الوصفيّة ، والرّواية التّاريخيّة . .... (1)

---

1) م . لابي سي فانسنت- نظرية الانواع الادبية

الباب الاول

الاجناس البشرية : نشأتها وتطورها

الفصـــل الا ول

نشـأة الفنـون القصصيـة وتطورها

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

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

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

---

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

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

وعربي أصيل. ويذكر من النوع الاول : كليلة ودمنة، وألف لية وليلة. ومن النوع الثاني : المقامات، ورسالة الغفران وحي بن يقضان.

أ) فمن النوع الاول قصص كليلة ودمنة ، وهي قصص مترجمة عن اللغة الهندية ، قصد فيها ابن المقفع الى وضع طريقة مثلى للحكم، وذلك على ألسنة اليحوانات....

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

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

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

---

1) أحمد امين : ظهر الاسلام - دار الكتاب العربي - ط5 بيروت د.ت ج1 ص:142
2) محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث - ص:531

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

1- النوادر والطوائف والملح والامثال

2- السيرة الشعبية مثل: سيرة عنترة وأبي زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن

3- حكايات" كليلة ودمنة " وبعض حكايات الامالي والعقد الفريد ، والمقامات

4- حكايات" الف ليلة وليلة " ذات الهدف الترفيهي

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

1- المقامة وعلاقتها بالقصة

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

---

1)علي شلش: بصمات القصة العربية على الانتاج الاوربي- مجلة العربيع287ص:75

2-3) المرجع نفسه ص:75

4) د. عبدالمالك مرتاض: فن المقامات في الادب العربي المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، ط2 عام 1988ص:473

اجتهد الاحيائيون في ايجاد صلات قربى بين المقامة والقصة ودعموا موقفهم ببعض الاراء المقارنة، وأعادوا" الرواية والقصة الغربيتين الى جذور مختلفة من أهمها الادب السردي العربي في العصر الوسيط" (1). والمقامة والقصة متآلفتان إذا اعتبرنا القصة مجرد سرد حكايات وأخبار.

وقد جاء بعض الباحثين المعاصرين بتعريفات للمقامات تكاد كلها تتشابه.

فهم يقولون عن مقامات الهمذاني انها " نوع من القصص القصيرة تخيّل فيها شخصا من المكدّين أو المتسولين يطوف من مكان الى مكان يستجدي الناس بفصاحته وبيانه " (2).

ويقولون: " المقامة حكاية قصيرة أنيقة الاسلوب تشتمل على عظة أو ملحة " (3).

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

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

---

1) مصطفى الكيلاني: في النص والقراءة والاجناس الادبية مجلة الاداب- السنة 39 ع1-3- كانون الثاني(يناير) شباط(فبراير) اذار (مارس) 1991

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

3) أحمد حسن الزيات: تاريخ الادب العربي ص: 398

4) جرجي زيدان : تاريخ اداب اللغة العربية 319/2

من لمحات الدعاية والمجون " (1)

ويقولون: انها " أعمال قصصية قصد بها سرد حكاية وتصوير أشخاص" (2)

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

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

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

---

1) د. زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع الهجري - ج1 ص:197-198
2) توفيق الحكيم : فن الادب ص:22
3-4-5) د. رشدي حسن: اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- د. ط- القاهرة عام 1974،ص:25

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

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

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

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

وتشترك هذه المقامة في المرضوع مع المقامة الموصلية التي اتفق فيها أبو الفرج الاسكندري مع عيسى بن هشام على الهروب، مستغلين فرصة سجود المأمومين .

ويصور الهمذاني سذاجة السوادي الذي يسافر الى بغداد ويقع في قبضة عيسى بن هشام في المقامة البغدادية التي تشبه في الرقة والظروف المقامة المضيرية وقد ضيعت هذه المقامة

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

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

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

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

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

---

1) د. محمد رشدي حسن اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة ص: 29
2) المرجع نفسه ،ص: 25-29
3) د. يوسف نور عوض: المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم ط1 بيروت عام 1979- ص 53

أما نحن فلا نعتقد أن التعليم وحده كان الغاية الاساسية التي دفعت بديع الزمان لكتابة مقاماته ولو كانت غاية البديع تعليمية ما كان له أن يقيد نفسه في هذا النموذج الادبي العسير.

كذلك فان الصنعة التي ميزت أسلوب البديع كانت ظاهرة خاصة بأسلوب العصر الذي عاش فيه ،

ويحق لنا الان أن نتساءل قائلين: ما الذي ميز بديع الزمان عن كتّاب عصره ؟

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

يتخذ يوسف نور عوض المقامة الاصفهانية نموذجا ليبرهن على أن المقامات تتوفر على مقومات القصة من حدث، وشخصيات ومضمون وحيكة درامية.

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

---

1) المرجع السابق ،ص:53

2) المرجع نفسه ،ص:55-56

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

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

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

---

1) المرجع السابق ،ص: 54

2) المرجع نفسه . ص : 73

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

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

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

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

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

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

---

1) د. يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب،ص: 55
2) المرجع نفسه ص : 56

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

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

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

---

1) د. اكرام فاعور: مقامات بديع الزمان الهمداني وعلاقتها بأحاديث ابن‌دريد دار اقرأ - ط1 بيروت عام 1983- ص:18

2- المرجع نفسه - ص:29

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

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

---

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

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

3) المرجع نفسه :ص: 32

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

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

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

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

---

1) المرجع السابق،ص:33

لقد عني الهمذاني بحبك الحوادث فجعل كل حادثة تابعة للسابقة ، فحديث التاجر عن زوجته أدى به الى وصف بيته ، فذكر كل أجزائه وتفنن في وصف الحصير والطست والابريق والماء والمنديل والخوان ... ولم يتحدث عن الكنيف الا في نهاية المقامة ، لاننا نعتقد أن ذكره في بداية المقامة يشوهها ويجعل القاريء ينفر من مطالعتها .

العقدة : تكاد تكون معدومة في هذه المقامة ، وهي رتيبة وطريفة في نفس الوقت . رتيبة لانها تسير في خط واحد، اذ بدأ التاجر بوصف الدار وسكانها ومحتوياتها. وطريفة لانها جعلت القاريء يتشوق لمعرفة النتيجة بعد المماطلة في تقديم المضيرة .

الحل : طبيعي ولكنه مفاجيء . طبيعي: لان أجداث هذه المقامة تطورت لتصل الى نتيجة معقولة ومفاجيء لان القاريء لم يتوقع لحظة أن تنتهي المقامة بدخول البطل السجن.

الحوار :" تبدو هذه المقامة وكأنها مسرحية ينتقل فيها التاجر من مشهد الى آخر : من مشهد الدار فالمحلة فالحصير فالابريق فالخوان"(1)

وتقوم المقامة في كثير من الاحيان على الحوار المنفرد، وفي بعض الاحيان على الحوار المزدوج .

---

1) المرجع السابق ،.ص:35

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

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

والحوار المزدوج يدور بين التاجر وأبي الفتح الا انه قليل في المقامة ، ومن أمثلته " فقمت ، فقال: اين تريد؟ فقلت: حاجة أقضيها ، فقال: يا مولاي تريد كنيفا يزري بربيعي وخريفي الوزير قد جصّص أعلاه وصهرج أسلفه وسطّح سقفه وفرشت بالمرمر أرضه"(2)

الشخصيات : لم يعتمد بديع الزمان على شخصيتي الراوي والبطل بل يعرض علينا في هذه المقامة شخصيات عديدة ، أهمها : التاجر وأبو الفتح الاسكندري ، وصاحبه عقد اللؤلؤ والغلام .

ابو الفتح الاسكندري يبدو مغلوبا على امره ، يستمع الى حديث التاجر رغم انفه ، لكن صبره نفذ فانفجرت عصبيته وكأنه مّس بجنون .

1_2) المهمداني المقامات ص: 104

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

ويستخدم في بعض مقاماته الحبكة المركبة كما نجد في الموصلية والحلوانية مثلا.

---

1) د. عبد المالك مرتاض/ فن المقامات في الادب العربي ص:473
2) المرجع نفسه ،ص:480

تقوم المقامة الموصلية على فكرتين اساسيتين هما :

1- محاولة بطل مقامات البديع احياء ميّت مرّ به هو وراويته وافتضاح أمرهما .

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

يتخذ التوقيت في مقامات الهمذاني شكلين مختلفين:

1- توقيت بطيء: ويتضح في المقامة البشرية ، اذا امتد زمانها أياما طويلة ، حيث يسافر بشر بن عوانة الى خزاعة ليحصل منها على ألف ناقة يقدمها مهرا لابنة عمه فاطمة ، وفي طريقه يعترض سبيله أسد ضار فيصارعه ويتمكن من القضاء عليه ويكتب بدمه رسالة شعرية الى ابنة عمه ويمضي في سبيله حتى تعترضه حية خبيثة كانت تلحق الضرر بالمسافرين ، ولكن عمه يشفق عليه فيقرر اللحاق به لانقاذه من سموم الحية ، وعندما يصل اليه يجده قد قتلها ، فيعودان معا ، وفي طريق عودتهما يعترضهما فارس مجهول فيبارزه بشر بن عوانة وتنتهي المبارزة بفوز الفارس المجهول ، الذي يتضح فيما بعد أنه أحد أبناء بشر والمغرم بجمال فاطمة ، فيقرر الاب العدول عن نيته ، ويزوج ابنه من تلك الفتاة .

2- توقيت سريع: ويتضح في المقامة المضيرية التي تمر أحداثها وتتوالى في أقل من ساعة من الزمان ، وقل مثل ذلك في المقامة البغدادية ، والقردية .

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

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

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

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

---

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

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

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

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

والحبكة في هذه المقامة مفككة لانها اشتملت على مواقف منفصلة ومتباعدة ، يمكن تحديدها في ثلاثة :

الموقف الاول: ويتمثل في اختيار الصيمري ندماء وأصدقاء من أعيان بغداد وتجارها والانفاق عليهم حتى أعدم فنفر منه الاصدقاء.

الموقف الثاني : ويظهر في اتخاذه الكدية والتسول وسيلة لجمع المال، وفعلا تحقق له ما أراد فعاد الى بغداد.

الموقف الثالث : ويتمثل في دعوته ندماء الامس وأصحابه لسهرة فاخرة وطلبه من أحد حلاقي بغداد أن يحلق لحاهم ، فاذا هم مرد...

2- الشخصيات : يقف الهمداني مواقف شتى من شخصياته فتارة يقدرها ويحترمها ، كما في المقامة البشرية ، وتارة أخرى يزدريها ويحتقرها، كما في المقامة الحلوانية والدينارية ، **ومرة يقف موقفا محايدا** كما في المقامة الموصلية.

---

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

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

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

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

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

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

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

---

1) المرجع السابق ص : 495

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

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

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

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

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

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

2ـ خصائص القصة القرآنية :

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

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

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

---

1)د. بكرى شيخ أمين: التعبير الفني في القرآن- دار الشروق، ط4 بيروت عام 1980،ص:221

هَدَانِ ؟ وَلَا أَخَافُ مَا تُشْرِكُونَ بِهِ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ رَبِّي شَيْئاً ، وَسِعَ رَبِّي كُلَّ شَيْءٍ عِلْماً . أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ ". (1)

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

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

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

---

1) الانعام الاية 76_80

2) مريم الاية :47_48

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

والملاحظ في طبيعة الحوار القرآني " أنه لا يوضع على ألسنة الشخصيات ، وانما ينطلق منها انطلاقا طبيعيا أو تلقائيا دون أن يحس القاريء بشيء من آثار الصنعة أو التكلف" (1)

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

وقد يكون الصراع ماديا تارة ، ونفسيا تارة أخرى، ويتجلى اللون الاول في موقف موسى - عليه السلام - من سحرة فرعون. ويتضح الثاني في موقف ابراهيم عليه السلام من مخلوقات الله .

أما المفاجأة فتتنوع وتتخذ صورا متعددة :

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

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

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

---

1) المرجع السابق،ص:223
2) المرجع نفسه ص:226

سَرَباً ، فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ : آتِنَا غَدَاءَنَا ، لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَباً ، قَالَ: أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ ؟ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنْسَانِيهِ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ، وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَباً، قَالَ : ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصاً ، فَوَجَدَا عَبْداً مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْماً ، قَالَ لَهُ مُوسَى : هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْداً؟قَالَ : إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْراً ، وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَالَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْراً ؟ قَالَ: سَتَجِدُنِي - إِنْ شَاءَ اللَّهُ - صَابِراً ، وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْراً ، قَالَ : فَإِنْ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْراً فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ : أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا ؟ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً إِمْراً قَالَ : أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْراً؟ قَالَ : لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْراً، فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَاماً فَقَتَلَهُ ، قَالَ : أَقَتَلْتَ نَفْساً زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ؟ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً نُكْراً، قَالَ: أَلَمْ أَقُلْ لَكَ : إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْراً؟ قَالَ: إِنْ سَأَلْتُكَ عَنْ شَيْءٍ بَعْدَهَا فَلَا تُصَاحِبْنِي ، قَدْ بَلَغْتَ مِنْ لَدُنِّي عُذْراً، فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا ، فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَاراً يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَّ فَأَقَامَهُ ، قَالَ: لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْراً ، قَالَ: هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْراً ". (1)

---

1) الكهف/ 60_78

فالقرآن-في هذه الآيات - لايخبرنا عن اسم من يقوم بتلك التصرفات العجيبة ، ويتركنا نتشوق لمعرفة هذا السر.

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

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

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

---

1) الكهف الاية :79_82
2) مريم الاية :23_24

1- فمرة تبدأ القصة بملخص ثم تأتي التفصيلات بعد ذلك وهو ما نجده في قصة أهل الكهف، التي تبدأ على الشكل التالي:
" أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا؟ إِذْ أَوَى الفِتْيَةُ إِلَى الكَهْفِ، فَقَالُوا، رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّءْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَداً . فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً. ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَداً " (1).

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

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

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

---

1) الكهف الاية :9-12
2) ال عمران الاية :45-47
3) النمل الاية :44

كما أظهرت القصة أمورا عديدة منها : تحديد البداية وتجلية النهاية ، واظهار الهدف الذي قصدت اليه القصة...

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

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

---

1) المرجع السابق ص: 131ـ 132

2) المرجع نفسه ص: 137

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

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

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

---

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

2) يوسف الاية :4-7

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

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

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

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

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

---

1) المرجع السابق ،ص: 140_141

نواياها فعلمنا ما كانت تخفيه امرأة العزيز للنسوة ، وما يمكنه بنو اسرائيل لاخيهم يوسف، وكيف كذبوا على أبيهم واتهموه بالضلال وكيف الصقوا بغيرهم صفة السرقة " ان يسرق فقد سرق أخ له من قبل"(1)

ومن المحدثين الذين عالجوا القصة القرآنية خلف الله، اذ نشر مقالا في مجلة الهلال المصرية تحت عنوان " فن البناء القصصي في القرآن " ، قال فيه :

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

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

---

1) سورة يوسف الاية /77

2) د. خلف الله : فن البناء القصصي في القرآن- مجلة الهلال عدد خاص ديسمبر 1970،ص:56

3) المرجع نفسه ،ص:65

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

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

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

---

1) المرجع السابق، ص: 69

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

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

3- أثر الاداب الاجنبية في نشأة القصة العربية :

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

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

---

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

" لان هؤلاء النقاد لم يعنوا بنقد الادب الموضوعي، ولم ينظروا نظرات ذات قيمة فيما يخص وحدة العمل الادبي غنائيا كان أم غير غنائي، ذلك أن نقدهم نقد لجزئيات العمل الادبي في الاعم الاغلب"(1)

للاسباب السابقة لم يلحق النقاد العرب القصص في مجال الادب الحق قبل العصر الحديث، ولم يهتموا بدراسة القصة الا بعد ان تأثر أدباؤنا العرب بما قرؤوه من قصص وروايات في الاداب الاجنبية.

ويعتقد أنور الجندى أن القصة بمختلف أسمائها فن غربي يختلف عما عرفه العرب من فنون وصفت بأنها قصة " ومصدر هذا الاختلاف يرجع الى خلافات عميقة في الذاتية والمزاج النفسي والطابع الاجتماعي بين الاداب الشرقية القديمة والاداب الغربية قديما وحديثا وبين الادب العربي ... " (2) فالعرب يختلفون عن الامم الاخرى في التقاليد الادبية ، وفي الاجناس. وأن طبعهم مميّز ومخالف لطبائع الغربيين ، وقد اثرت فيهم البيئة الصحراوية والعادات الجاهلية لهذا لجأوا الى الشعر الغنائي للتعبير عن معاناتهم الاجتماعية والنفسية ، وأنشأوا الخطب لخدمة مصالح قبائلهم .

---

1) المرجع السابق،ص:242

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

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

يزعم محمود تيمور أن قلّة الاساطير لدى العرب كانت السبب في اضعاف شأن القصة في الادب العربي، وهذا ما جعلهم يعزفون عن ترجمة آداب الامم الاخرى لانها تزخر بأساطير الالهة ...(1)

ويرى أحمد حسن الزيات أن الادب العربي الفصيح لم يعن بالقصة القصيرة والمسرحية، وانما عني بالمقامات والاخبار والرسائل والامثال وترك للادباء الشعبيين القصص طواله وقصاره " والقصص الشعبي الموروث كألف ليلة وليلة وعنترة وسيف بن ذي يزن يختلف كل الاختلاف عن القصص بمعناه الحديث في بنائه وأسلوبه ومراميه"(2) لهذا اتجه أدباؤنا الى الاداب الغربية فاطلعوا على ما تزخر به من روايات وقصص، واقتبسوا منها القواعد والاساليب وحاكوها فعاد عملهم هذا " على الادب العربي الحديث بفوائد عظيمة أكملت من نقصه وزادت من ثروته " (3)

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

---

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

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

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

1_2) توفيق الحكيم : زهرة العمر - نقلا عن تطور الرواية العربية" الحديثةص:214

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

3) المرجع نفسه ص: 9

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

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

1_2_3) علي بوملجم : في الادب وفنونه_ المطبعة العصرية للطباعة والنشر صيدا لبنان د ط ، د ت ،ص:149_150

4) المرجع نفسه ،ص:151

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

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

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

---

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

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

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

---

1) المرجع السابق ، ص:10

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

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

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

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

---

1) GIBB HAR:STUDIES ON THE CIVILIZATION OF ISLAM,USA1926 P:190

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

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

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

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

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

1و2) مجلة الاداب - السنة الثامنة - ع9 بيروت سبتمبر 1960- ص:11

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

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

تقويـــــــــــــم

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

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

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

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

ويستنتج من هذه الموقفين أمور عديدة أهمها :

1- ادراك التراثيين والحداثيين للدور الخطير الذي تلعبه القصة في بناء المجتمع العربي وتطوره .

2- ان الصراع الحاد حول تفسير نشأة القصة في الادب العربي ما هو الا امتداد لذلك الصراع الذي سيطر على عقول المثقفين العرب وذلك محاولة منهم البحث عن الذات وتحديد ملامح الشخصية العربية.

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

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

الفصـــل الثانـــي

المسرحيـة فـي الادب العربـــي

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

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

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

---

1) ارسطو: فن الشعر ـ ت عبدالرحمن بدوي ص: 18
2) د. محمد غنيمي هلال: الادب المقارن ص: 160

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

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

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

---

1)د. رضوان احدادو: التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول- مجلة الموقف العدد الثاني الرباط، شوال1407هـ/ يونيه 1987م ص:121

2) د. عبدالقادر القط: من فنون الادب المسرحية - دار النهضة العربية للطباعة والنشر - د - ط ، بيروت 1978- ص:49

3)د. محمد غنيمي هلال: الادب المقارن، ص:167

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

الظواهر المسرحية عند العرب.

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

2.1) المرجع السابق، ص:57

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

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

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

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

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

---

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

2) د. ابراهيم عبدالرحمن محمد: النظرية والتطبيق في الادب المقارن- دار العودة بيروت ط1982 ص:126

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

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

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

1،2) د. ابراهيم عبد الرحمن محمد: النظرية والتطبيق في الادب المقارن ص:127

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

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

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

1،2،3) المرجع السابق، ص:127_128

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

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

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

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

إن أول ظاهرة مسرحية عرفها العرب هي:" الرقص في الطقوس الدينية " ، إذ أنهم مارسوا عند آلهتهم طقوسا دينية " وكان في تلك الطقوس كما في طقوس الامم الاخرى ، رقص وغناء وإيقاع ودعاء ، يقدّم في اطار حركي

1المرجع السابق، هامش الصفحتين:170_171

2) المرجع نفسه : ص:171

3) علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق: 1981ص:16_17

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

واختلفت التلبية من قبيلة لأخرى ، اذ كانت قبيلة مزار تقول في تلبيتها :

" لبيك اللهم لبيك

لبيك لا شريك لك ، الا شريك هو لك

تملكه وما ملك " (4).

وكان يتقدم ركب قبيلة " عك " اذا خرجت للحج غلامان أسودان يقولان والناس ترد عليهما :

" الغلامان : نحن غرابا عكّ

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

---

1) المرجع السابق ، ص: 17

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

3) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام - دار العلم للملايين بيروت ومكتبة النهضة بغداد ط1 مايو/ أيار 1968 ج6ص:359

4،5) كتاب الاصنام ، ص:7-19-

أما قبيلة قريش فكانت تقول وهي تطوف:

" واللات والعزى ومناة الثالثة الاخرى! فإنهن الغرانيق العلى ، وإن شفاعتهن لترتجي " (1).

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

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

---

1) كتاب الأصنام ، ص: 21.
2) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب ج6، ص:271
3) د. علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب،ص:22

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

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

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

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

---

1) د. جواد علي المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ج5 ص:122
2) ابن الكلبي: الاصنام، ص:42

المغنية ، وجاء في الاغاني أنها : " جلست يوما للغناء ولبست برنسا وألبست من كان عندها برانس دون ذلك ، وكان في القوم ابن سريج وكان قبيح الصلع. وقد اتخذ وفرة شعر يضعها على رأسه .....ثم قامت جميلة ورقصت وضربت بالعود وعلى رأسها البرنس الطويل وعلى عاتقها بردة يمانية وعلى القوم أمثالها ، ثم دعت بثياب مصبّغة ووفرة من شعر مثل وفرة ابن سريج فوضعتها على رأسها ودعت القوم بمثال ذلك فلبسوا ، ثم ضربت بالعود وتمشت وتمشى القوم خلفها وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد:

يمشين مشي قطا البطاح تأودا قب البطون رواجح الأكفال

ثم نعرت ونعر القوم طربا : ثم جلست وجلس القوم وخلعوا ثيابهم ورجعوا الى زيّهم " (1)

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

---

1) ابو الفرج الاصفهاني: الاغاني ط دار الكتب المصرية ج8 ص:22

ألا يمكن اعتبار هذه الحفلة الفنية مشهدا من مشاهد المسرح الغنائي أدت فيه جميلة المغنية وجواريها بغض أهداف الفن وغاياته ....

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

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

1- السامر أو القاص أو المندر الذي يشدّ إليه الناس بحديثه، وكيف لا وهو المعروف بطلاقة لسانه ، الخبير بأحوال السامعين ونفسياتهم، المطلع على أخبار العرب وحوادثهم وسير أبطالهم وأشعار شعرائهم إنه بحق فنان مقتدر يخلف موضوعه ويؤديه .

2- الجمهور الذي يقصد المجالس للاستماع الى القاص والسامر والمندر ويعرف أنه إنما يحضر نوعا من الفن تستقى أحداثه من الواقع والتاريخ والأساطير...

---

1) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام ج5ص:38

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

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

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

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

وفي هذا النص نقف على الامور التالية :

1- الفصل بين المؤلف والمؤدي.

---

1) أبو الفرج الاصفهاني: الاغاني :ج19ص171

2) المصدر نفسه ج11، ص:339

2- اختيار علوية الزفانين والمخنثين لأداء نصه المسرحي.

3- موضوع الحكاية مختار بدقة وهو السخرية من الخلنجي.

4- إقبال الناس على سماع حكاية علوية وتأثرهم بها.

ولعب القصاصون دورا مهما في بعث الظاهرة المسرحية عند العرب.ويؤكد الباحثون أن القاص عرف زمن خلافة عمر ، وقيل " أول من قصّ عُبَيْدُ بْنُ عُمَيْرٍ على عهد عمر بن الخطاب" (1). وقيل أيضا :" لم يكن يقص على عهد رسول الله (ص) ولا أبي بكر ، وكان أول من قص تميما الداري. استأذن عمر بن الخطاب أن يقص قائما فأذن له عمر"(2)

فعمر بن الخطاب إذن هو أول من أذن لرجل أن يقص في المسجد ولكن هذا الأمر ما كان ليتم لولا الحاح تميم الداري الشديد....

ويحدد ابن الجوزي مفهوم القص وعمل القصّاص فيقول :

" إن لهذا الفن ثلاثة أسماء : قصص وتذكير ووعظ فيقال: قاص ، ومذكر ، وواعظ، فالقاص هو الذي يتبع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها وذلك المقصص، وهذا في الغالب عمّن يروي أخبار الماضيين" (3).

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

1-2) ابو الفرج بن الجوزي: كتاب القصاص والمذكرين - نشر وتحقيق د.مارلين سوارتز- دار المشرق- بيروت- ايار 1971ص:22

3) المصدر نفسه ، ص:9-10

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

ويحدد الجاحظ عمل الحكاية بدقة فيقول:

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

اننا أمام ممثل بارع يقلد الخرساني والأهوازي والزنجي والسندي والحبشي في كلامهم ، فيقف على مخارج حروفهم حتى يخيل إليك أنه عالم بلغة هؤلاء ولسانهم ... ويسخر من الفأفاء فيظهر ما يجده من صعوبة لتبليغ السامع ما يريده ويقلد العميان بصور يلتقطها من صور هذه الفئة من الناس، فيرسم بدقة ما يميز وجه الأعمى وعينيه وأعضاءه عن باقي البشر. أليس. هذا ممثلا بارعا اجتمعت فيه كل مواصفات الممثل المسرحي المحترف؟ !

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

---

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

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

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

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

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

---

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

الطوسي: متى كان الواعظ شابا متزينا للنساء في ثيابه وهيئته، كثير الأشعار والحركات والإشارات ويحضر مجلسه النساء، فيحذر منه وهذا منكر يجب منعه " (1). ومن القصاص من " يصافحون النساء ويلبسونهن الخرق" (2). فما يمكن أن نقول في اختيار القصاص أحسن الثياب، وتطيبه بأحسن العطور ، واتخاذه الحركات والأشعار والإشارات وسيلة للفت أنظار النساء ، وتقربه منهن ؟ إنه - لعمري - ممثل قدير يتقرب من جمهوره بوسائل تبدو لنا بسيطة ولكنها في الواقع وسائل إقناع تجعل المشاهد مشدودا الى العرض الذي يقدمه القصاص بين يديه .

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

ويعتبر الجاحظ في كتابه " البخلاء " كاتبا مسرحيا بارعا إذ صوّر سلوك بعض بخلاء عصره وتصرفاتهم وكيفية تعاملهم لغيرهم من الناس وقد نجح في تصوير أنماط بشرية ، إذ حللها تحليلا نفسيا دقيقا ومختصرا، وأضفى عليها مسحة من القبح فنقد تصرفاتها وبين موقفه منها ، وكانت شخصيات البخلاء متكاملة صالحة لإنماء المأساة لأنها استطاعت أن تخلق موضوعها وحوارها وصراعها .

ويعتقد علي عقلة عرسان أن كتاب" النمر والثعلب" لسهل بن هارون " يحتوي على إمكانية درامية حقيقية في قصة تدور على ألسنة الحيوانات " (3)، ولكنها اتخذت الحياة السياسية في عصر الكاتب موضوعا لها .

1-2) المرجع السابق، ص:95-105

3) د . علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، ص:129

وقد كتبها المؤلف على هيئة حوار مباشر يدور على لسان الحيوانات. وهي-في نظرنا - بمثابة شخصيات المسرحية. وتختلف هذه الشخصيات فيما بينها من النواحي: الجسمية ، والنفسية، والخلقية ويحتدم الصراع بين الثعلب المعروف بحكمته ومكره، والذئب الجائع المغرور المتغطرس، والنمر الذي يتميز بالقوة .واسداء المعروف ، ولكنه يصدم بنقض الذئب لعهوده معه ، وإنّ مما يميز هذه القصة أحداثها المتلاحقة والتي كانت سببا في أن يتحقق الصراع. وهذه الحوادث هي : " المماطلة بالوفاء - الرسالة الاولى- الثانية الثالثة - إعلان العصيان من قبل الذئب- قتل القائد الاول- قتل الثاني ثم المعركة الفاصلة بقيادة النمر.وموت الذئب" (1). ويرسم المؤلف خيوط نهاية الذئب الأليمة في تدرج متناه ، إذ تمر هذه النهاية بمراحل هي : تصاعد غطرسة الذئب وغروره ، عصيانه للنمر وخوضه في الدم ووقوعه في طريق مسدود لا مخرج له منه، فإن اختار المبارزة قُتِلَ وإن هرب فهو مقتول. والنهاية بهذا الشكل " تحمل حسا فاجعا. وتحمل في الوقت نفسه بذورا أولية لخطيئة البطل التراجيدي "(2).

ويختم سهل بن هارون قصته هذه بحديث على لسان الثعلب ضمنه مجموعة من النصائح والحكم ، ورصد فيه خبرته ، ورسم أيضا طريقة للتعامل مع الملوك وأولي السلطان، وما أظن هذا الحديث إلا كلاما لسهل بن هارون نفسه عن تجربته في حياته ، وسياسة عصره .

1-2) المرجع السابق : 132-133

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

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

---

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

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

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

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

---

1) المصدر السابق ص: 2
2) المصدر نفسه ص: 5
3) المصدر نفسه ، ص: 3

وكان أبو القاسم فقيرا محرومـا ، أهملـه قومـه فعـاش غريبـا عـن وطنـه ، فاقـد العطـف والحنـان ، وقـد " زاد اشتهاؤه للطعـام عن كـل حـد، وتاقـت نفسـه للمـلذات والرفـاه والحـب، فلـم يوفـق الـى ذلـك إلا في صـور من التطفـل تنجح وتخيب..." (1)

يدخـل أبو القاسـم منـزل بعـض أعيان مدينـة أصفهـان" متماوتا متسمتـا في نسك الأبرار، فإذا رأى مجلسـا مشهودا بأعيان الناس أخـذ يهمس بتـلاوة القرآن ثم يسلـم من خلالهـا علـى القـوم بترحيـم ونعمة"(2)، ثـم يجلـس ويبـدأ في قراءة القرآن بصوت خافت وعندمـا يصـل الـى قوله تعالـى : " رجالا لا تلهيهـم تجـارة ولا بيـع عـن ذكر الله " ... يجهـر قليـلا ويبقـى في تصنعـه وتجشعـه إلى أن يـرى رجـلا من القوم يبتسم فيقول لـه وقـد تصاعـدت الأنـفاس من ضلوعـه :" يا قاسـي القلـب أكـل هـذا الطـرب بعـد قتـل الحسيـن ذبيحـا ؟..." (3) ويستمـر في حديثـه وخشوعـه إلـى أن ينبهـه أحـد الحضـور بأنّ القـوم كلهـم سكـارى.

عندهـا يلقـي أبو القاسـم طيلسانـه ويبدأ في السخريـة والتهكـم فـلا يتـرك أحـدا من الحضـور الا وسخـر منـه وذمّـه وقدحـه ولـم يظهـر أحـد اعتراضـا بل كـان الواحـد منهـم يريـد سمـاع مزيـد من ذلك التهكم. وبعـد أن انتهـى مـن ذمّ الأشخـاص واحدا واحدا انتقـل الى التعريـض بأصفهـان وأهلهـا مع تقديـم مقارنـة بين العرب والعجم في الطبيعـة

---

1) د. علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب ص:93
2) حكاية ابي القاسم ، ص:5
3) المصدر السابق، ص:5

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

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

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

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

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

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

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

1-2) المصدر السابق، ص:125

ثم يدخل أبو القاسم في هذيان متنقلا بين الضحك والبكاء والصياح إلى أن تدخل المجلس امرأة وتقول:

" يا شيخ ما بك حتى تبكي تارة وتصيح أخرى فيقول:

يا أخت لو قد رأيتِ حالي ، بكيتِ فيما شهدت منّي " (1)

وينبهر الشيخ من جمال المرأة فيغازلها ويتودد إليها " ولا يزال يسخرها ويجلبها ويقول:

تجملي لي فإن فتى لمن يرزق مثلي نهاية الفخر"(2)

حتى يفاجئها بكلام فيه ذمّ لها وبلغت به وقاحته الى أن وصفها بالقحة مما أغضب الحاضرين فتدخلوا، واعتذر أبو القاسم وحامل المرأة مسترضيا:

" بالله عليك اشربي وأنا حاضر فتأخذ القدح ويستغيث هو وينشد:

كأنها والكأس في كفها بدر الدجى في يده الزهرة"(3)

ويواصل مداعبتها إلى أن تنفر منه وينفر منها فيعود إلى مكانه ويسأله بعض جلسائه عمّا وقع بينه وبينها ، فيشرع في ذم النساء.

... ثم ينتقل إلى الطوب فيطلب من مغني المجلس أن يطرب القوم ، فيرقص على أدائه ويطلب من ندمائه أن يتعانقوا ويتطابقوا ويشكلوا دائرة ، ويواصل رقصه " إلى أن يسقط على الأرض من بهو الرقص وكظة الشراب ويقول في ابتهاره وسوء حاله للمغني:

---

1) حكاية ابي القاسم ص: 125
2) المصدر نفسه ص:110
3) المصدر نفسه ص: 127

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

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

إنّ القصاص الشعبي (الحكواتي) شكل من أشكال الظاهرة المسرحية عند العربّ التي سيرت" روح الشعب وخياله ومتطلباته الاجتماعية وروحه القومي " (2). وهو رجل متنقل بين المدن والقرى يتصدر المجالس جالسا فوق منصته الخاصة ليراه الناس جميعا، وقد ارتدى زيا خاصا وحمل في يده ربابة وبدأ في قراءة " سيرة

---

1) حكاية ابي القاسم ، ص: 134

2) د. علي عقلة عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب ص:236-

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

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

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

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

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

1-2) د. المرجع السابق ، ص: 238-239

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

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

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

1-2) جون باجوت جلوب(JOHN.B. GLUBB) امبراطورية العرب-ترجمة خيري حماد- منشورات دار الكتاب العربي -ط1 بيروت 1966 ص: 103-104

3) المرجع السابق ، ص: 104

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

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

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

---

1) احمد حلمي العلاف: دمشق في مطلع القرن العشرين- تحقيق علي نعيسة مطبوعات وزارة الثقافة والارشاد القومي- دمشق1976،ص:74

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

أسباب تأخر ظهور المسرح في الادب العربي

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

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

---

1) د. محمد مندور : الادب وفنونه ص: 70

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

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

ويسير في ركب هذين المستشرقين عز الدين اسماعيل الذي يعتقد أن " العقلية العربية نزّاعة الى التجريد لا التفصيل ويعينها العام في صورته المتجاورة لكل تحديد وتصنيف، ومن ثَمَّ فانه لم يتح لشعراء العرب القدامى الاهتداء إلى التعبير الدرامي واصطناعه، كما لم يتح لهم تبعا لذلك الإدراك المأساوي للحياة"(3).

---

1) د. محمد مندور: الادب وفنونه ص:70
2) المرجع نفسه ص:71
3) د. عز الدين اسماعيل: قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر ص:42-43

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

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

أما ابيات النابغة فهي :

لاَ يُهْنِيءِ النَّاسَ مَا يَرْعَوْنَ مِنْ كَلَإٍ ... وَمَا يَسُوقُونَ مِنْ أَهْلٍ وَمِنْ مَالِ

بَعْدَ ابْنِ عَاتِكَةَ الثَّاوِي عَلَى أَبَوَى ... بِبَلْدَةٍ لاَعَمٍّ وَلاَ خَالِ(3)

سَهْلُ الخَلِيقَةِ مَشَّاءٌ بِأَقْدَاحِهِ ... إِلَى ذَوَاتِ الذُّرَى، حَمَّالُ أَثْقَالِ(4)

حَسْبُ الخَلِيلَيْنِ نَأْيُ الأَرْضِ بَيْنَهُمَا ... هَذَا عَلَيْهَا ، وَهَذَا تَحْتَهَا بَالِي(5)

ونحن لا نقف عند الأبيات الثلاثة الاولى ، لأنها لاتعنينا في شيء ، إذ دعا فيها الشاعر الناس الى الابتعاد عن ملذات الحياة بعد أن فقد الاخ والعمّ والخال وهو بفقده أخاه يكون قد فقد رجلا دمثا

---

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

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

3) **أبوى:** موضع بالشام أو جبل به

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

5) ديوان النابغة الذبياني- جمع وشرح بمحمد الطاهر بن عاشور- الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع - تونس، الجزائر 1976 ص: 210-211

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

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

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

---

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

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

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

---

1) علي بوملحم : في الادب وفنونه ،ص:49
2) المرجع السابق،ص:49
3)انظر: د. هند قواص: المدخل الى المسرح العربي ص:56
وشكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الادب، ص:82
4) علي بوملحم في الادب وفنونه ص:50 .

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

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

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

---

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

2-3) المرجع السابق ص:22-23

4) د. محمد مندور : الادب وفنونه ،ص:71

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

إن المسرح بوصفه جنسا أدبيا لم يعرفه العرب إلا في عصر متأخر، وقد اختلف تعليل النقاد لهذا التأخر، ولكن خير تعليل فيما أرى ، هو أن المسرح فن معقّد يحتاج الى مجموعة من الوسائل هي : القصة الصالحة للتمثيل ، والممثل الناجح الذي يؤدي دوره بنجاح، وعدم إدراك أهداف العمل المسرحي وغاياته وعلاقة النص المسرحي بالمجتمع. كل تلك الوسائل افتقدها العرب قديما ولم تتح لهم إلا بعد ان اتصلوا بالآداب الأجنبية....

أوليات المسرحية

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

---

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

2) انظر:د. يوسف بجم : المسرحية في الادب العربيالحديث- دار الثقافة لبنان ط3 بيروت عام 1980،ص:17

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

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

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

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

---

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

2) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ج4 ص:129

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

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

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

المسرحية في الوطن العربي

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

---

1) علي بوملحم : الادب وفنونه - ص:54
2) د. محمد غنيمي: الادب المقارن ، 172
3) د. عبدالقادر القط: من فنون الادب: المسرحية ص:50
4) د. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي في الدراسات المعاصرة دار المريخ للنشر - الرياض 404 1هـ 1984م ، ص:251

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

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

وعرفت مصر كاتبا مسرحيا آخر هو محمد تيمور مبدع مسرحيات " العصفور في القفص " و " عبد الستار أفندي" و " الهاوية "،و"هي مسرحيات ذات أسس أجنبية واضحة ، فرنسية في الغالب الأعم ، ولكن تيمور أجاد تمصيرها وقرّبها قربا شديدا من الواقع المصرى ..." (3)

وقد لعب توفيق الحكيم دورا كبيرا في دعم الحركة المسرحية بمصر،إذ اخرج أولى مسرحياته عام 1919،وكانت بعنوان " الضيف الثقيل" غير أنها مفقودة ، ثم أتبعها بمسرحية " المرأة الجديدة "(1923) " " غير أن أصولها الفرنسية لا تخفى على العين المدققة رغم التمصير الجيد الذي قام به الحكيم " (4).

---

1) د. محمد مندور : الادب والفنون ص:9

2)د. علي الواعي: المسرح في الوطن العربي- منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب- الكويت صفر/ ربيع الاول1400هـ يناير 1980م ص:60

3-4) المرجع نفسه ص: ص:62-63

وينقسم الإنتاج المسرحي في مصر أقساما ثلاثة هامة :

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

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

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

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

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

---

1) المرجع السابق، ص:93_94

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

3) انظر علي بوملحم في الادب وفنونه - ص:50
وجرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية 130/4
ود. محمد يوسف نجم المسرحية في الادب العربي ،ص:31
ود. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي ص:263

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

يقسم عبداللطيف شرارة (1) المراحل التي مرت بها حركة المسرح في لبنان الى أربعة أقسام.

1- المحاولات الأولى التي قام بها مارون النقاش.

2- الترجمات، وفيها ترجم أديب إسحق مأساة راسين" اندروماك"، وعرّب شبلي ملاط مسرحية " شرف العواطف" عن جورج أونه الفرنسي...

3- مرحلة بعث التاريخ العربي، وفيها الشيخ أحمد عباس الأزهري مسرحية " السباق بين عيسى وذبيان" ، ووضع نجيب الحداد مسرحية شعرية عنوانها " حمدان " تتناول حياة عبد الرحمن الداخل.

4- المسرحية الواقعية الاجتماعية ، وقد حمل لواءها أدباء المهجر في أمريكا ، فكتب ميخائيل نعيمة مسرحية " الآباء والبنون " وألف جبران خليل جبران مسرحية : " إرَمَ ذَاتِ العِمَادِ".

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

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

---

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

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

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

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

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

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

1-2) مجلة الادباء العرب، ع8 دمشق- اكتوبر 1982ص:83 وما بعدها
3) د. علي الواعي: المسرح في الوطن العربي-ص:255

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

وقد مثلت هذه الجمعية على مسارح العواصم العربية المسرحيات التالية:

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

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

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

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

---

1) المرجع السابق، ص:259
2) السياسة الكويت في 26نوفمبر1976

" وبعد " الزير سالم " جاءت أعمال اخرى لألفريد فرج وعلي سالم ومحمود دياب وسعد الدين وهبة ، وبدأ المسرح يأخذ طابعا ومضمونا جديدين ..." (1)

وبانشاء وزارة الثقافة والشباب في أوائل سنة 1977 بدأ المسرح الأردني يلقى اهتماما من المسؤولين وقد ظهر كتّاب مسرحيون شباب نذكر منهم : محمود الزيودي وبشير هواري ، وجمال أبو حمدان...

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

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

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

1-2) السياسة- الكويت في 26 نوفمبر 1976

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

4) المرجع نفسه ص:336

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

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

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

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

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

---

1) د. علي الزبيدي: المسرحية العربية في العراق- معهد البحوث والدراسات العربية - مطبعة الرسالة بغداد1966-1967، ص:123-124

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

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

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

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

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

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

---

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

2-3) المرجع نفسه- ص:358-373

4) عبدالحميد المجراب: قضايا مسرحية - مكتبة الفكر- طرابلس ليبيا 1970 ص: 32-33

وأعقبتها بمسرحية " حلم المأمون " من تأليف واخراج أحمد قبانة"(1).

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

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

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

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

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

3) المرجع نفسه ، ص:456-475

4) انظر: د. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي ص:264-265
ود. علي الواعي : المسرح في الادب العربي ص:497-498

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

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

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

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

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

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

---

1) د. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي،ص:265
2) د. علي الواعي: المسرح في الوطن العربي،ص:504و517

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

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

ويؤكد أبو العيد دودو أن أول فرقة مسرحية ظهرت في الجزائر، هي : فرقة " جمعية الآداب والتمثيل العربي " وقد تأسست سنة 1921(3). وقدمت هذه الجمعية بين سنوات 1921 و1924 ثلاث مسرحيات" تعالج موضوعات اجتماعية غالبا ، كمشكلة إدمان الخمر وما ينشأ عنها من مضار وأوضاز ... " (4)

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

---

1) المرجع السابق، ص:543
2) د . عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1983ص:216
3) د. أبو العبد دودو: مجلة القبسع5 الجزائر مارس1969،ص:96
4) د. عبدالمالك مرتاض: فنون النثر الادبي في الجزائر(1931-1954) - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر1983-ص:198
5) في كلمة ألقاها في دمشق في اطار ندوة عن النص المسرحي أقيمت بمناسبة مهرجان المسرح في سوريا عام 1977

ويمتاز المسرح الجزائري بالخصائص التالية :

1- ارتباطه بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة.

2- ارتباطه بالغناء.

3- إنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب.

4- إن النصوص المسرحية كانت من تأليف الممثلين أنفسهم.

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

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

---

1) ARLETTE ROTH: LE THEATRE ALGERIEN-FRONçOIS MASPERO PARIS 1967-P 27-28

2) المرجع نفسه ص:29

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

ويرى بعض المهتمين بالمسرح الجزائري الحديث أن البدايات الأولى للمسرح الجزائري ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى أي في الفترة الممتدة بين 1919- 1927، حيث فكر المثقفون في خلق مسرح يعالج واقع الامة الجزائرية ... .[1]

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

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

1- وجود جمهور من المتفرجين المولعين بالمسرحيات ذات الموضوعات الهزلية ، وعزوفهم عن مشاهدة المسرحيات الجادة لثقافتهم المحدودة...

2- تطلع الكتاب الجزائريين إلى التربية المباشرة ، لإدراكهم الدور الخطير الذي يمكن أن يلعبه المسرح في تربية الجماهير وايقاظهم وتوجيههم.

3- متطلبات حفلات المدارس العربية ، اذ كان مديرو المدارس وبعض معلميها المستنيرين يألفون مسرحيات ليمثلها التلاميذ احتفاء بانتهاء السنة الدراسية ، أو تخليدا لذكرى المولد النبوي الشريف...

---

1) MAHIEDDINE BACHTARZI/MEMOIRES 1919-1939-SNED ALGER 1968 -P15-19

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

4- أثر زيارة جورج أبيض للجزائر في ايقاظ المستنيرين من الشعب الجزائري الذين أدركو أهمية رسالة المسرح ، فراحوا يؤسسون الفرق المسرحية ... (1)

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

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

واشتهر في تأليف المسرحيات التاريخية توفيق المدني مؤلف مسرحية " " حنبعل" (3)، وأحمد رضا حوحو مبدع مسرحية " نكبة البرامكة " (4)، وعبد الرحمن ماضوي كاتب مسرحية " يوغرطة " (5)

الاتجاه الثاني : " وعني فيه أصحابه بنقد المجتمع وتقاليده

---

1) د. عبدالمالك مرتاض: فنون النثر الادبي في الجزائر ،ص:199-200
2) مجلة القبس - الجزائر- مايو 1969
3) توفيق المدني ، حنبعل- المطبعة العربية - الجزائر- 1950
4) انظر : د. عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث ص:224
5) عبدالرحمن ماضوي: يوغرطة - الشركة الجزائرية للنشروالتوزيع- الجزائر1971

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

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

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

1-2) د. عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص:230
3) مجلة المنهل- السنة الرابعة - الحجاز - مايو 1940
4) مجلة المنهل- السنة الثالثة - الحجاز - يوليو 1939
5) مجلة القبس- الجزائر - مايو1969
6-7) د. عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث-ص:234
8) مجلة القبس- الجزائر مايو 1969
9) د. أبو العيد دودو: التراب- الشركة الوطنية للطباعة والنشر الجزائر1966

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

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

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

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

---

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

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

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

4) انظر: د. عبدالمالك مرتاض: فنون النثر الادبي في الجزائر-ص:224

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

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

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

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

---

1) انظر المرجع السابق، ص:226-227-228
2) د. عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص:238
3) انظر: د. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي- ص:553-554

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

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

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

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

---

1) د. رضوان احدادو: التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول - مجلة الموقف ع2 - الرباط- شوال1407هـ/يونيو1987م -ص:123

2) المرجع نفسه- ص:124

3) سعيد طه : المسرح اللبناني منذ الستينات وحتى اليوم ، اشارات في مساره واتجاهاته- ع6- عددخاص بالمسرح العربي المعاصر- بغداد1980 ص:182

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

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

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

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

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

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

وترتكز الاحتفالية على العودة بالسمع الى أصوله الحقة،

---

1) د. رضوان أحدادو: التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول ص:126
2) انظر: سامي عبدالحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي - مجلة أقلام ع6 العراق 1980، ص:117

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

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

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

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

---

1) د. رضوان احدادو: التنظير للمسرح العربي...ص:126

2) د. حسن المنيعي: محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة - مجلة خطوة ، ع 3-4 صيف1986ص: 12

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

تقويـــــــــــــــم

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

إن المسرح بوصفه جنسا أدبيا فن دخيل على أدبنا العربي، وقد تأخر ظهوره عندنا لأسباب يمكن أن نجملها فيما يلي:

1- السبب الديني: وذلك أن العرب عزفوا عن ترجمة المسرحيات اليونانية والاغريقية خشية ارتداد العرب عن الدين الاسلامي لما تحمله تلك المسرحيات من تجسيد للآلهة الاغريقية واليونانية.

2- السبب الاجتماعي: وذلك أن العرب عاشوا في بيئة صحراوية قاحلة لاتعرف الاستقرار.

3- السبب الحضاري: ويتمثل في افتقاد العرب في العصور القديمة لفن التمثيل الذي يعتبر دعامة رئيسية في بناء المسرحية.

4- السبب الثقافي: ويتمثل في اعتزاز العرب قديما بفن الشعر الذي يعتبر ديوانهم المخلد لمآثرهم ولأيامهم.

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

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

الباب الثاني

نشأة الشعر العربي وتطوره

الفصـــــل الاول

القصيـــــــــدة العموديـــــة

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

1) د. يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب-ص:131
2) المرجع السابق ص:131
3) د. زكريا صيام: دراسة في الشعر الجاهلي- ديوان المطبوعات الجامعية د ط - الجزائر عام 1984، ص:25-26

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

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

تعريف الشعر:

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

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

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

---

1) المرجع السابق، ص:27
2) 3) د. عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة - ص:26
4) قدامة ابن جعفر: نقد الشعر - تحقيق ، د. محمد عبدالمنعم خفاجي دار الكتب العلمية - د. ط بيروت - د.ت - ص:64

ويقول حازم القرطاجني معرفا ماهية الشعر وحقيقته: " الشعر : كلام موزون مقفى ، من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قُصِد تحبيبه اليها ويكرّه اليها ما قُصِدَ تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام وقوة صدقه، أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة النفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قَوِيَ انفعالها وتأثرها " (1). ويقول في موضع آخر: " كلام موزون مخيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية " (2)

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

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

---

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

2) المصدر نفسه - ص:89

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

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

ويعرف أحمد الشرباصي الشعر بأنه " كلمة موزونة ملحونة ... منظومة منغمة ،... منسّقة منمّقة ..." (2).

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

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

2- " وأما الوزن: فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"(4)

ويشبه زكريا صيام الشعر بالشجرة ، والوزن والقافية بالأوراق والثمار. " واذا عري الوزن والقافية معا ، أو من أحدهما ، بقي جسما بلا طلاوة ولا رونق ولا جمال ، وكذلك إذا فقدت الأوراق والثمار بقيت هيكلا مبتورا لاروعة له ولا حسن ولا بهاء " (5).

---

1) ابن خلدون: المقدمة - مطبعة محمد عاطف- القاهرة ، د. ت، ص:443
2) د. احمد الشرباطي: سلاح الشعر- الدار القومية للطباعة والنشر-القاهرة - د. ط - د.ت ص:25
3) محمد فاخوري: موسيقى الشعر العربي - منشورات جامعة حلب مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية- حلب1409هـ - 1989م -ص:164
4) المرجع السابق- ص:165
5) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي- ص:14-15

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

والشعر - في نظرنا - لا يقوم على الوزن والقافية فقط ، بل لابد له أن يتوفر على الخيال الرائع والتصوير الرقيق. وأنه إذا افتقد الى العنصرين الأخيرين لا يمكن تسميته شعرا ، بل هو نظم أو نثر فني ليس إلا.

وعلى الرغم مما ذكرناه آنفا نلاحظ اختلافا بين الأدباء والنقاد والباحثين في تعريف الشعر ، وتوضيح عناصره وأركانه :

ففريق يرى أن الوزن هو الركن الأساسي للشعر، انطلاقا من قول القدماء : " الشعر : هو القول الموزون المقنى الدال على معنى"(2).

وفريق آخر ينفي أن يكون الوزن شرطا أساسيا في الشعر " بل همه الإيقاع الموسيقي ، والرنة الشعرية ، والانطلاق الحر ، والحركة التي تجري الى هدفها بسهولة وبلا قيد ، والربط بين الانفعال النفسي وما ينبثق عنه من صور ومعان ..." (3)

---

1) د. طه حسين: في الادب الجاهلي، دار المعارف ط 13 القاهرة 1979 ص: 310و 311

2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر- ص:64

3) محمد فاخوري: موسيقى الشعر العربي ص:179

وفريق ثالث يرى أن الشعر هو ما اجتمع فيه الوزن والموسيقى الإيقاعية ، والتراكيب والألفاظ العذبة ، والعاطفة المتدفقة في إطار وحدة عضوية متلاحمة و متماسكة ...

نشأة الشعر ومراحل تطوره :

يجمع معظم الدارسين على أن الشعر العربي نشأ نشأة غنائية كغيره من أشعار الأمم الاخرى ،" وأن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته " (1). وهذا أمر طبيعي مادامت بحور الشعر العربي أثرا من آثار الموسيقى والغناء". ومن ذكر الغناء فقد ذكر اللحن والنغم والتقطيع .أو بعبارة موجزة : فقد ذكر الوزن " (2)

ويعتقد شكري مخمد عياد أن " الشعر نشأ مرتبطا بالغناء ومن ثَمَّ فإنهما يصدران عن نبع واحد ، وهو الشعور بالوزن،أو الايقاع"(3). والشاعر العربي أثناء نظمه الشعر كان يلتزم المساواة بين أبيات قصيدته في الوزن والايقاع (4).

ويرى زكريا صيام أن للشعر صلة وثيقة بالغناء لأنهما " يصدران عن العاطفة والشعور ويعبّران عنهما ... وأن في الغناء الموسيقى النغمات والألحان ، وفي الشعر موسيقى الالفاظ والاوزان " (5)

---

1) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي- دار المعارف-ط 8 القاهرة عام 1974- ص:41

2) د. طه حسين : في الادب الجاهلي - ص:324

3) د. شكري محمد عياد- موسيقى الشعر العربي- دار المعرفة- ط2 القاهرة - عام 1978- ص:57

4) محمود فاخوري : موسيقى الشعر العربي - ص:165

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

وقد ثبت أن الشعراء العرب القدامى كانوا يغنون أشعارهم، فالمهلهل كان يغني شعره ، ومما غنى فيه قصيدته :

طَفْلَةٌ مَا ابْنَةُ الْمُحَلِّلِ بَيْضَا ءُ لَعُوبٌ لَذِيذَةٌ فِي العِنَاقِ (1)

ويحكى أن امرأ القيس كان إذا ألمّ به الكرب والحزن لجأ إلى مغنيته لكي تخفف عن آلامه بعزفها الشعر على أوتار العود وفي ذلك يقول :

وَإِنْ أَمْسِي مَكْرُوباً فَيَارُبَّ قَيْنَةٍ مُنَغَّمَةٍ أَعْمَلْتُهَا بِكِرَانِ

لَهَا مِزْهَرٌ يَعْلُو الخَمِيسَ بِصَوْتِهِ أَجَشُّ إِذَا مَا حَرَّكَتْهُ الْبَدَانِ (2)

ويذكر أيضا إعجاب النساء بصوته فيقول :

يَرِعْنَ إِلَى صَوْتِي إِذَا مَا سَمِعْنَهُ كَمَا تَرْعَوِي عِيطٌ إِلَى صَوْتِ أَعْيَسَا (3)

ويتغنى السليك من السلكة بقوله :

يَا صَاحِبَيَّ أَلاَ لاَحِيّ بِالوَادِي إِلاَّ عَبِيدٌ وآمٌ بَيْنَ أَذْوَادِ

أَتَنْظُرَانِ قَلِيلاً رَيْثَ غَفْلَتِهِمْ أَمْ تَعْدُوَانِ فَإِنَّ الرِّيحَ لِلعَادِي

ويصف أبو النجم مغنية ، فيقول :

تَغَنَّيْ فَإِنَّ اليَوْمَ يَوْمٌ مِنَ الصِّبَا بِبَعْضِ الذِي غَنَّى امْرُؤُ القَيْسِ أَوْعَمْرُو (4)

ولعله يقصد عمرو بن قميئة صاحب امرىء القيس.

وقد تفطن حسان بن ثابت - قديما - الى ارتباط الشعر العربي بالغناء ، فقال :

---

1) الاغاني: ج 5 ص:51 الطفلة الرخصة الناعمة ، وما زائدة

2) امرؤ القيس: الديوان- تصحيح الشيخ ابن ابي شنب- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر- ص:203

3) المصدر نفسه ص:236

4) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - ص:42.

تَغَنَّ بِالشِّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ

ويروى عن الأعشى أنه كان يكثر التغنّي بشعره، وأنه كان يوقع غناء على آلة موسيقية تعرف باسم الصَّنْج حتى لُقِّب بصناجة العرب (1).

ويعترف عنترة بن شداد- في مطلع معلقته - بأن الشعراء لم يتركوا له موضعا للترنم والغناء إلا وترنموا به وغنوا فيه فقال:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ (2)

إن عنترة-في بيته هذا - يبين أن الشعراء الذين سبقوه كانوا يقفون على الأطلال ويتغنون بشعرهم ، وأنهم لم تركوا له ما يقوله.

ويحكى عن عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - أنه قال للنابغة الجعدي: " أسمعني بعض ما عفا الله لك عنه من غنائك ، يريد من شعرك " (3).

وقد ثبت أن هندا بنت عتبة جلست مع جماعة من نساء قريش يوم غزوة أحد، وشرعن يضربن على الدفوف، وكانت هند تغني أثناء العزف بمقطوعات منها قولها :

---

1) الاصفهاني: الاغاني ج9 ص:109
2) الزوزني: شرح المعلقات السبع- ص:191
3) ابن عبد ربه : العقد الفريد - ج 4 ص:91

إِنْ تُقْبِلُوا نُعَانِـــــــقْ وَنُفْـرِشِ النَّمَـــــارِقْ
أَوْ تُدْبِرُوا نُفَـــــــارِ قْ فِرَاقَ غَيْـرِ وَامِـــــقْ(1).

والغناء قديم عند العرب ، وكان - في نظر إسحـــــق الموصلي - يرد على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والهزج، " فأما النصب فغناء الركبان والفتيان وهو الذي يستعمل في المراثي ، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض، وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات، وأما الهزج فالخفيف الذي يرقص عليه ويمشي بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحليم ..." (2)

وما يثبت علاقة الشعر بالغناء أن أعشى همدان الشاعر كان يطلب من النّصبيّ المغني أن يؤلف له مقطوعات من الشعر ليغنيها (3). وكذلك كان المغنون يلتمسون من الشعراء أن ينظموا لهم مقطوعات من الاوزان القصيرة ، كما صنع ابن عائشة بعروة بن أذينة اذ طلب إليه أن ينظم له قطعة من الهزج فقال:

سُلَيْمَى أَزْمَعَتْ بَيْنَـــا فَأَيْنَ تَقُولُهَا أَيْنَـــا
وَقَدْ قَالَتْ لِأَتْـــرَابٍ لَهَا زُهْرٍ تَلَاقِينَـــا
تَعَالَيْنَ فَقَـــدْ طَـابَ لَنَا العَيْشُ تَعَالَيْنَـــا (4)

---

1) الاصفهاني : الاغاني ج 14 ص:16
2) ابن رشيق: العمدة ج2 - ص:241
3) الاصفهاني: المصدر السابق ج6ص:36
4) المصدر نفسه - ج6 ، ص:65

بداية الشعر عند الجاهليين:

يعتقد الجاحظ أن " الشعر حديث الميلاد ، صغير السن ، أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر والمهلهل بن ربيعة " (1).

يتفق أحمد أمين مع الجاحظ في أن الشعر عند العرب حديث النشأة ، " وأن الذي وصل إلينا عن الجاهلية لم يعد تاريخ أقدمه ماءة وخمسين سنة قبل البعثة " (2).

إن الشعر الجاهلي قديم النشأة ، وأن بدايته أبعد بكثير مما وهم الجاحظ وأحمد أمين ، بل إنه يمتد بجذوره في التاريخ وأنه ظهر قبل مجيء امريء القيس والمهلهل بزمن كثير.

ويعترف بعض شعراء الجاهلية بأنهم لم يكونوا السّباقين إلى نظم الشعر بل سبقهم الى ذلك نفر من الناس مجهولي الزمن. فهذا زهير بن أبي سلمى يشهد أنه لم يأت بجديد بل يكرر ما جاءبه السابقون ، فيقول :

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلاَّ مُعَارَاً أَوْ مُعَاداً مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورَا3)

ويشهد امرؤ القيس بأن شخصا سبقه إلى الوقوف على الأطلال والبكاء على الديار بقوله :

---

1) الجاحظ: الحيوان- مطبعة الحلبي- د.ط القاهرة 1364هـ م- ص:741

2) احمد امين: فجر الاسلام - دار الكتاب العربي- ط11 بيروت1975-ص:58

3) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي- ص:23

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المُحِيلِ لا ننـــــا نبكي الديار كما بكى ابن حذام (1)

وابن حذام هذا شاعر مجهول ، لا نكاد نعرف عنه شيئا، بل نجهل حتى الفترة التي عاش فيها ، ونظن أنه لم ينظم في الوقوف على الأطلال فقط،بل نظم في أغراض شعرية أخرى ، وقد ضاع شعره كله كما ضاع شعر من سبقه من الشعراء ...

إن الشعر لم يولد على يد شاعر ما أو في زمن ما ، بل هو قديم لارتباطه بالوجدان والعاطفة ، وقد امتزج شعور العربي " بالطبيعة في حاجة ماسة الى الحداء والغناء وهو على ظهر ناقته أو فرسه ، منفردا أو مصاحبا، في جميع حالاته الانفعالية من سرور وغضب وطرب ورهب، ليكرمن ذلك الحداء والغناء صدى لعاطفته الجياشة التي تثار أمام المنظر الجميل والموقف المخيف على حد سواء ... " (2)

إن ما وصلنا من الشعر الجاهلي ما هو الا جزء يسير مما نظمه الشعراء العرب الجاهليون لأنه يمثل المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي . هذه المرحلة هي " فترة نضج الشعر واكتمال معالمه ووضوح صوره وهي الفترة التي وصلتنا أخبارها بصورة أو بأخرى، ونستطيع من خلالها أن نستشف حقائق ووقائع تصور لنا أصحابها ونمط الحياة فيها " (3).

---

1) امرؤ القيس: الديوان ص:250

2-3) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي- ص:24

إن الشعر الجاهلي الذي وصلنا ناضجا مرّ بفترات متعددة؛ فكان في بدايته مقاطع مسجوعة متساوية ، ثم تطور بمرور الزمن فأصبح أبياتا شعرية موزونة سرعان ما نضجت فكانت المقطوعات القصيرة التي نمت حتى أصبحت قصيدا .

يعتقد جمهور الباحثين أن كلام العرب كان في أول أمره بسيطا خاليا من كل تفنن في أسلوبه ، ثم تطور بالتدريج فأصبح سجعا . والسجع" هو الكلام المقفى ، أو موالاة الكلام على روى واحد، مصادفة أو قصدا ... " (1)

والنثر المسجوع هو " أول مظهر من مظاهر البداية الشعرية وكان يدور كثيرا على ألسنة الكهان والعرّافين ، لأنه قائم على نوع من التقفية الجزئية أي على عنصر الموسيقى الصوتية التي تكسب المعنى بهاء وقبولا " (2). وقد أُثِرَ عن الكهان أنهم كانوا يستخدمون السجع لحاجتهم إليه في فتنة السامعين ومناجاة الآلهة ، وكانوا بذلك أول من واكب البداية الشعرية ....

ونحن لا نشك في أن السجع كان النّواة الأولى التي انطلق منها الشعر العربي ، لأن " الكلام المسجوع أسرع للحفظ من غيره اذ أن التقفية تترك أثرا عالقا في ذهن السامع " (3).

---

1) محمود فاخوري: موسيقى الشعر- ص:163
2) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي-ص:77
3) المرجع نفسه- ص:78

يعتبر الحداء من أبسط حالات الغناء ، بل هو غناء شعبي عام عرفه العرب في جاهليتهم، وقد اتخذه الجاهلي وسيلة يغني به إبله في مسيره ورحيله .

اختلف النقاد - قدماء وحدثون - في الأسباب التي أدت الى ظهور الحداء عند العرب، وسأورد بعض آراء هؤلاء في هذا الصدد.

يعتقد ابن رشيق أن العرب احتاجوا الى الغناء -ويقصد به الحداء- " بمكارم أخلاقهم ، وطيب أعراقهم ، وذكر أيّامهم الصالحة، وأوطانهم النازحة ، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين للكلام ، فلما تمّ لهم ذلك سموا الكلام الموزون شعرا لأنهم شعروا به أي فطنوا"(1)

ولكننا نتساءل لماذا توهم العرب هذه الأوزان ولم يتوهموا غيرها ؟

إن ابن رشيق قد جانبه الصواب - في رأيه هذا - اذ أقرّ أن للعرب علم مسبق بالأعاريض ومعرفة أكيدة بالاوزان ، وهذا غير صحيح لأن الشعر موهبة لا يحتاج صاحبه الى معرفة الأوزان والقوافي بل يقول الشعر عن فطرة وسليقة .

ويرى ناقد آخر " أن نشأة الألحان من وزن وقافية عند العرب متأثرة بالفرس لما كان من اختلاط بين الأمّتيْن عرفها التاريخ " (2)

إن فكرة تأثر العرب في ألحانهم بالفرس فكرة خاطئة ولا قيمة لها ما دام الشعر الفارسي القديم مجهولا لدى الفرس أنفسهم حين

---

1) ابن رشيق: العمدة ج1 ص:5

2) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي- ص:80

خالطو العرب، بل إن أغلب الدارسين يجمعون على أن الشعر الفارسي الحديث حين نشأ في القرن الثالث الهجري استمد بعض الأوزان العربية .

ويعتقد مصطفى صادق الرافعي " أن الوزن نفسه مرّ في العرب على أدوار ، فكانوا يحدون الإبل من أقدم أزمانهم بكلام وأصوات تشبه التوقيع ، لأنه من المعلوم بالضرورة أنه لا ينفس من التعب ولا يبعث على النشاط غير الاصوات الموقعة على وزن ما " (1).

إن ما جاء به الرافعي هو الرأي السديد ، لأنه أقرب - بالقياس إلى الرأيين السابقين - من منطق الحياة ، وأنه مساير لواقع الأمور.

إن الألحان التي عرفها العرب في جاهليتهم مستمدة من البيئة العربية في الجاهلية لانها تتناسب ووقع خطوات الإبل التي هي وسيلة سفر تنقلهم من مكان لآخر، كما أن تلك الألحان تناسب وقع خطوات الخيول وهي تطارد الوحوش الضارية ، وتركض لتلحق بفريستها أثناء الصيد.

يعتقد أغلب الباحثين أن الحداء ارتبط بوزن الرجز لأن تفعيلاته تلائم النغمات التي كانت تصدر من العربي الجاهلي وهو يحدو ناقته. غير أن شوقي ضيف يرى "أن هذا الوزن لم يكن خاصا بالحداء، بل كان يستخدم أيضا في السقي من الآبار، كما كان يستخدم في الحماسة والحروب ..." (2)

---

1) مصطفى صادق الرافعي : تاريخ آداب العرب - ج 3 - ص 24

2) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي - ص: 52

ولعل الرجز أقدم أوزان الشعر لأنه بسيط في شكله وقريب من السجع ، بل يعتبر " جسرا بين السّجع والشعر المنظوم على أوزان الأبحر الأخرى. وهذا الرجز أسهل الأوزان على القريحة وأخفها على الطبع ، وأقربها مأخذا... " (1)

يرى زكريا صيام أن الذي نبّه العرب إلى الوزن هو صدور أصوات ملحنة اتفاقا، " فربما صاح بعضهم بكلمات قذفها اللسان غضبا وحدّة فجاءت كما يجيء قسيم بيت ، ثم خرجت على أثرها كلمات أخرى وكانت أكثر ملاءمة من تلك ، فانتهت بحركة هي حركة القافية ، ثم انتبه الصائح إلى تتابع هذه الحركات، ووافق ذلك رفيق قلبه ، واهتزاز نفسه ، وتحريك الحمية والإعجاب،فقفى على البيت بآخر " (2).

وأورد ابن سلام الجمحي بعض النماذج الشعرية القديمة ، كقول المستوغر بن ربيعة أبي سعد وقد طال به العمر :(3)

وَلَقَدْ سَئِمْتُ مِنَ الحَيَاةِ وَطُولِهَا ... وَازْدَدْتُ مِنْ عَدَدِ السِّنِينَ مَئِينَا
مِائَةٌ أَتَتْ مِنْ بَعْدِهَا مائَتَانِ لِي ... وَازْدَدْتُ مِنْ عَدَدِ الشُّهُورِ سِنِينَا
هَل مَا بَقَى إِلاَّ كَمَا قَدْ فَاتَنَا ... يَوْمٌ يَكُرُّ وَلَيْلَةٌ تَحْدُونَا

---

1) محمود فاخوري: موسيقى الشعر، ص:164
2) ابن سلام الجمحي : طبقات الشعراء ص:12
3) المصدر نفسه ص:11

وقال دويد بن زيد بن نهد حين حضره الموت (1)

اليَوْمَ يُبْنَى لِدُوَيْدٍ بَيْتُهُ ... لَوْ كَانَ لِلدَّهْرِ بِلًى أَبْلَيْتُهُ

أَوْ كَانَ قِرْنِي وَاحِداً كَفَيْتُهُ ... يَا رُبَّ نَهْبٍ صَالِحٍ حَوَيْتُهُ

وَرُبَّ غَيْلٍ حَسَنٍ لَوَيْتُهُ ... وَمِعْصَمٍ مُخَضَّبٍ ثَنَيْتُهُ

وقال عمر بن سعد بن قيس عيلان (2):

قَالَتْ عُمَيْرَةُ مَا لِرَأْسِكَ بَعْدَمَا ... نَفَدَ الزَّمَانُ أَتَى بِلَوْنٍ مُنْكَرِ

أَعُمَيْرَ إِنَّ أَبَاكَ شَيَّبَ رَأْسَهُ ... كَرُّ اللَّيَالِي وَاخْتِلَافُ الأَعْصُرِ

إن من يستقريء الشعر الجاهلي في سائر مراحله يجده في أكثره أبياتا ومقطوعات ، وأما القصيدة فلم تعرف إلا في الفترة الأخيرة من العصر الجاهلي ، وقد ظهرت عند الفحول أمثال زهير والنابغة وامريء القيس وغيرهم من أصحاب المعلقات.ولعل السبب في عدم ظهور القصائد في تلك الفترة يعود الى أن " الشاعر الجاهلي رجل بدائي ، رجل انفعال وتفاعل ، لارجل تفكير يفجر الفكرة ثم يلاحقها محلّلا ومفصلا ، فالفكرة تنبت عنده نبتا يتبع الانفعال والتفاعل ، يتنفسها تنفسات متقطعة ، وهذه الفكرة تخرج الى حيّز الوجود وكأنها مستقلة عن سابقتها ولا حقتها ، ثم تنطلق متجسمة ، مضخمة في موسيقى صوتية ترتاح إليها عصبية الشاعر وميله إلى القوة والقعقعة. لا يمتد بنظره وعقله إلى الأمام أو الوراء ، ولا يتطاول بشخصيته إلى الكمال ، بل تهمه الجزئيات لأن

---

1) المصدر السابق ص:11

2) المصدر نفسه ص11

إحساسه متبدد مقطع الأوصال " (1)

والرجز هو أول الأوزان التي عرفها العرب-كماذكرنا - عليه نظموا البيتين والثلاثة ، ثم أطالوا فيه النظم الى أن وصلت الأبيات إلى العشرة أو أكثر.

ومن أمثلة ما عرفه العرب- في المرحلة الاولى من جاهليتهم- - من المقطعات الحماسية هذه الابيات الثلاثة لأبي ثمامة : (2)

قلت لمحرز لما التقينا تنكب لا يقطرك الزحام
أتسالني السوية وسط زيد ألا ان السوية أن تضاموا
فجارك عند بيتك لحم ظبي وجاري عند بيتي لا يرام

في هذه الأبيات يقول أبو ثمامة متهكما من خصمه الذي خاصمه بسبب جار : لا تقرب الزحام فإني أخشى أن تدوسك قوائم الخيل كما يداس الأطفال والنساء . ويخاطبه مقررا ومتوعدا : أتطلب إنصافك وأنت في حمى قبيلتك ، معزز بين عشيرك ، ثم يهجو قوم خصمه فيصفهم بسوء الوفاء وقلة المحافظة على حقوق الجار، فهو عندهم ظبي لا بد من اصطياده للتمتع بلحمه ، أما أبو ثمامة فلا يطمع في جاره ما دام هذا الجار معززا بقربه.
وقد ضاع شعر هذه المرحلة للأسباب التالية :

---

1) د. زكريا صيام : دراسة في الشعر الجاهلي- ص:84
2) ابو تمام / ديوان الحماسة - شرح وتحقيق احمد أمين القاهرة 1916- 2/ 580

1- إن العربي الذي عاش في تلك الفترة كان يجهل الكتابة والقراءة، لأن البيئة فرضت عليه أن يهتم برعي إبله نهارا وحراستها خوفا من الغزو ليلا. وإذا جهل العربي القراءة والكتابة فإنه لا يمكنه أن يحفظ ما نظم من أشعار في تلك المرحلة.

2- ان شعر تلك الفترة لم ينتشر بين الناس كثيرا لذا لم يحفظوه ولم يروه السلف الى الخلف، ولعل سر ذلك أن تلك الأبيات والمقطعات لم تكن تعبر الا عن مشاعر الشاعر وعواطفه ، ولم يكن ناظم تلك الابيات ، يهتم بالتعبير عن آمال قبيلته وآمالها .

3- ان الشعر يسهل حفظه ويتداوله الناس فيما بينهم إذا كانت معانيه واضحة بعيدة عن التعقيد، ولكن الكهان في أسجاعهم كانوا يميلون إلى التعقيد لأنهم اتخذوا منها وسيلة تعمية وآثروا عدم انتشار ما نظموه ، وقصدوا عدم حفظه من قبل الآخرين فضاع معظمه .

إن هذه الأسباب مجتمعة جعلت شعر هذه المرحلة يضيع وقد تنبه علماؤنا القدامى إلى هذا الامر، حيث قال أبو عمرو ابن العلاء : " ما انتهى اليكم مما قالت العرب الا أقله ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير " (1).

---

1) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء - ص:10

إن الشعر العربي في مراحله الأولى - وإن لم يثبت أمام عوادي الزمن - وضع المعالم التي يمكن لكل من أراد أن يمارس هذا الفن الاهتداء بها للوصول الى الهدف الذي ينشده.

تعتبر المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي عصر النهضة الشعرية، وهي لا تتجاوز القرنين السابقين لعصر الإسلام، وقد بدأ الشعراء في هذه المرحلة نظم القصائد بعد أن اقتصروا في المرحلة السابقة على نظم الأبيات والمقطعات. واشتملت هذه القصائد عدة أغراض واستغرقت عشرات بل ومئات الأبيات أحيانا، وسارت ضمن وزن واحد وقافية واحدة وتقيدت بعمود الشعر.

يتلخص عمود الشعر في سبعة مباديء هي :

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3- الاصابة في الوصف.

4- المقاربة في التشبيه.

5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما(1).

---

1) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لابي تمام - نقلا عن أدونيس: مقدمة للشعر العربي - دار العودة ط3 بيروت 1979- ص:44

ان القصيدة العمودية هي الشكل الشعري الذي عرفه العرب حتى ظهور الموشحات ببلاد الاندلس ثم ظهور شعر التفعيلة في الربع الثاني من القرن العشرين .

لكل القصيدة العمودية لم تمت ولم تندثر رغم ظهور الموشحات وشعر التفعيلة ، بل استمرت بجانب هذين الشكلين.

موسيقى الشعر في القصيدة العمودية

إن البحث في موسيقى الشعر يدفعنا إلى الحديث عن مفهوم الصورة الموسيقية ، وعلاقة البحور الشعرية بالحالات النفسية أو العاطفية للشعراء ....

ان الصورة الموسيقية في الشعر هي : " البناء الموسيقي كتكوين من الإيقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر التي تتجاوب مع النفوس متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصري التركيب والتكرار " (1)

ويمكن أن نميز في القصيدة الشعرية بين نوعين من الصور الموسيقية .

النوع الأول : موسيقى تركيبية ، " وهي موسيقى الأوزان الشعرية ذات القيمة المركبة ، وهي موسيقى تشكيلية مجرّدة تعتمد على التناسق الصوتي للكلمات..." (2)

---

1) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية- دار النهضة العربية للطباعة والنشر- ط3 بيروت 1984 ص: 159

2) المرجع نفسه- ص: 160

والنوع الثاني: " موسيقى تعبيرية ، ناتجة عن كيفية التعبير ومرتبطة بالانفعالات السائدة " (1).

والبيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العمودية ، وتتمثل " الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في بحوره وقوافيه التي وصلت إلينا ناضجة ... " (2)

وقد تمسك شعراؤنا القدماء بالمحافظة على وحدة الإيقاع والوزن فالتزموها في أبيات القصيدة كلها ، ويلاحظ عليهم أيضا أنهم التزموا رويا واحدا في جميع أبيات قصائدهم ، بل راح بعضهم يتخذ من المحسنات البديعية لونا من التقسيم الإيقاعي في داخل البيت نفسه ، كقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

حَمَّالُ أَلوِيَةٍ ، هَبَّاطُ أَوْدِيَةٍ ... شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ ، لِلْجَيْشِ جَرَّارُ
نَحَّارُ رَاعِيَةٍ ، مِلْجَاءُ طَاغِيَةٍ ... فَكَّاكُ عَانِيَةٍ ، لِلْعَظْمِ جَبَّارُ(3)

ولم يكتفوا بالتزام حرف الروي، بل قفّى بعضهم أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف. ويعتبر أبو العلاء المعري رائدا في هذا المجال إذ نظم ديوانا جرى فيه على هذا الالتزام وسماه " اللزوميات" ومن أمثلة ذلك قوله :

---

1) المرجع السابق ، ص:160
2) د. محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث- ص:461
3) الخنساء الديوان- دار بيروت للطباعة والنشر- د- ط بيروت 1406هـ/ 1986م- ص: 49

إن المساواة في وحدات الوزن والإيقاع تدعو الى السأم والملل لو كانت تامة كل التمام ، أو "توالت الألفاظ متساوية تمام المساواة في صفاتها من حروف مدّ ولين وغيرها ، لانّ النغمات تبدو، اذن رتيبة يملها السمع، ثم إن الموسيقا في البيت ليست إلا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت ، على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها ، ولا يتلاءم مع هذا التغير أن تكون هذه المساواة في النغم تامة رتيبة " (1)

إن هذه المساواة المملة قليلة في شعرنا القديم نفسه، لأننا نجد تنويعا في الموسيقى وفي معاني الإيحاء الموسيقي، ويعود ذلك - في نظر عز الدين اسماعيل- (2) الى ثلاثة أسباب، هي:

1- **اختلاف التفعيلات:** ذلك أن التفعيلات التي تتكون منها الأوزان في الشعر العربي لا تظل هي هي جميع الأبيات المنظومة على بحر من البحور، فالشاعر حرّ في أن يتصرف فيها ، فينقص منها حرفا أو حرفين أو يسكن متحركها على نحو ما هو في علم العروض بالزحافات والعلل . فمثلا " مُتَفَاعِلُنْ " في بحر الكامل قد تسكن تاؤها في حشو البيت، فتصير" مُتْفَاعِلُنْ " ، كما يمكن تسكين لامها مع حذف النون فتصبح " مُتَفَاعِلْ "، أو بحذف منها في آخر البيت، مقطع" عِلُنْ " فتصير " مُتَفَا " وتقلب إلى " فَعِلُنْ" ونذكر هنا كمثال قول أحمد شوقي :

---

1) د. محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، ص:463
2) المرجع السابق ص: 464-465-466-467

لَيْسَ اليَتِيمُ مَنِ انْتَهَى أَبَوَاهُ مِـــنْ هَمِّ الحَيَاةِ وَخَلَّفَاهُ ذَلِيـــلاَ
فَأَصَابَ بِالدُّنْيَا الحَكِيمَةِ مِنْهُمَـــا وَبِحُسْنِ تَرْبِيَةِ الزَّمَانِ بَدِيـــلاَ
إِنَّ اليَتِيمَ هُوَ الذِي تَلْقَى لَـــهُ أُمّاً تَخَلَّتْ، أَوْ أَباً مَشْغُـــولاَ(1)

ويظهر اختلاف تفعيلات هذه الأبيات بدءا، وحشوا، وختاما على النحو التالي، رغم أنها من بحر واحد:

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُـــنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِـــلْ
مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُـــنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِـــلْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُـــنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلـــلْ

2- **اختلاف حروف الكلمات**، التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ما بين حروف مد ساكنة، وحروف مد طويلة، وحروف لين ينوع الموسيقى كما يجعل معاني الإيحاء الموسيقي تتنوع في البحر الواحد. ونضرب كمثال على ذلك قول المعري في مطلع قصيدة يخاطب صديقيه.

عَلِّلاَنِي فَإِنَّ بِيضَ الأَمَانِـــي . فَنِيَتْ، وَالظَّلاَمُ لَيْسَ بِفَانِي(2)

فالمد في الكلمة الأولى " عللاني " في صدر البيت يتناسب، مع شكوى الشاعر إلى صديقيه من انتهاء آماله، على حين خلت الكلمة الأولى " فنيت " من عجز البيت من المد لتحاكي معنى انقضاء الآمال.. وكلمتا " الظلام " وفاني " في عجز البيت احتوتا على حرفي مد أحدثا تضادا في النطق بينهما وبين فنيت، كما أن المد في الكلمتين السابقتين يعطي إيحاء قويا بأن هذا الظلام ممتد لانهاية له...

---

1) أحمد شوقي الشوقيات، دار العودة، د.ط بيروت 1983 ج1 ص:183
2) د. عز الدين اسماعيل: النقد الادبي الحديث - ص:465

واذا استقرأنا القصيدة العمودية - قديمها وحديثها - ألفينا ما ذهب إليه الخليل بن أحمد، لأن " الشاعر هو الذي يعطي الوزن المعين نغمته الحزينة أو الراقصة ، وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن ، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة " (1). والشاعر العربي - في نظرنا - كان يعبر عن عواطف متعدد ومتباينة في قصائد عديدة مستخدما في ذلك بحرا واحدا دون أن يحدث خللا في تعبيره نتيجة استخدامه بحرا لا يصلح للتعبير عن العواطف التي تتملكه كما تدعي وجهة نظر الخليل بن أحمد.

إن الصورة الموسيقية في القصيدة العمودية " صورة تركيبية تتساوى فيها الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقية دائما عند قافية توشق وحدة النغم " (2).

وقد اجتهد العديد من الباحثين المعاصرين في هذه الظاهرة منهم عز الدين اسماعيل الذي يرجع سبب ذلك إلى طبيعة اللغة العربية ذاتها " فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع أي على الحركات والسكنات، دون الالتفات إلى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض" (3).

---

1) د. عبدالعزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل- ص:115
2) د. السعيد المرقي: لغة الشعر العربي الحديث- ص:166
3) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - دار العودة - ط3 بيروت عام 1981، ص:52

وينطبق ذلك أيضا على قول شوقي في مطلع سينيته الأندلسية:

اِخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي أَذْكَرَا الي الصِّبَا وَأَيَّامَ أُنْسِي
وَصِفَا لِي مُلَاوَةً مِنْ شَبَابٍ صُوِّرَتْ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسِّ
عَصَفَتْ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ ، وَمَرَّتْ سِنَةً حُلْوَةً ، وَلَذَّةُ خَلْسِ(1)

فشوقي يصور في البيت الأول وصدر البيت الثاني معنى قريبا من معنى بيت المعري السابق لذا أكثر فيهما من استخدام حروف المد، ولكنه أكثر من استخدام حروف الصفير وتحاشى حروف المد في عجز البيت الثاني ثم البيت الثالث، لأنه يصف فترة مرحة انقضت بسرعة كأنها سنة نائم.

3- الانشاد (فن الإلقاء) : والمقصود به قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى وعلى نحو ما هو معروف في فنّ " الإلقاء " .

إن إنشاد الشعر يتطلب علوّ الصوت في كلمات وانخفاضه في أخرى ، والضغط على بعض المقاطع والكلمات في ثنايا البيت، وطول الصوت في كلمات وقصره في أخرى و" كل ذلك يعتمد على فهم معاني الأبيات وصلتها بنفس صاحبها ، وقدرته على تصوير انفعاله فيها ، ونقل التجربة كاملة إلى المستمعين ، وفي هذه الحالة يكون النغم والوزن والتطريب والرنين من العناصر الرئيسية والصفات الأصيلة التي تزدان بها لغتنا العربية " (2) .

---

1) احمدشوقي : الشوقيات ج2 ص:44

2) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي ص:172

وبيان ذلك أن قياسنا في العروض لمقاطع الصوت قياس كمي، على حين هناك مقاييس" كيفية أ لها تأثير كبير في كميات حروف الكلمات وموسيقاها، منها نبرة الصوت، قوة وضعفا، ودرجة الصوت علوا وانخفاظا ودوام الصوت قوة وضعفا ، ثم نسبة ورود الصوت، كثرة وقلة وأثره الإيحائي.

وإذا أخذت، قول ابن الرومي في وصف" وحيد المغنية" وامتداد صوتها :

مَدَّ فِي شَأْوِ صَوْتِهَا نَفَسٌ كَـــــــافٍ كَأَنْفَاسِ عَاشِقِيهَا مَدِيـــــدُ(1)

نلاحظ " أن حرفي المد: الألف والياء يتردّدان كثيرا في هذا البيت، وكأنهما يوحيان بارتفاع صوت تلك المغنية وامتداده طويلا، حتى تصبح الحاجة ماسّة الى أن تمد صوتك بذينك الحرفين وأنت تقرأ البيت ، دون أن يؤثر ذلك في وزن البيت، أو يسيء الى موسيقاه بل يزيد ذلك كله جمالا وبهاء وحسن تعبير. "(2)

وتنويع الصوت، يتجلى بحسب موقع الكلمة ، وبحسب الأمر والنهي ، والإثبات والنفي ، والنداء والتعجب والاستفهام ، والدعاء وما إليها ، أنشد هذه الأبيات من قصيدة المتنبي في هجاء كافور الإخشيدي :

---

1) احمدخالد: ابن الرومي- الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع د. ط، تونس، الجزائر يناير 1977ص:96

2) محمود فاخوري المرجع السابق، ص:172

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَاعِيـــــدُ ؟ بِمَا مَضَى؟ أَمْ لِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ؟
أَمَّا الأَحِبَّةُ فَالْبَيْدَاءُ دُونَهُـــــمُ فَلَيْتَ دُونَكَ بِيداً، دُونَهَا بِيـــدُ
لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَبِـــدِي شَيْئاً تُتَيِّمُهُ عَيْنٌ وَلَا جِيـــدُ
يَا سَاقِيَيَّ ، أَخَمْرٌ فِي كُؤُوسِكُمَـــا ؟ أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيـــدُ
أَصَخْرَةٌ أَنَا ؟ مَالِي لَا تُحَرِّكُنِـــي هَـذِي الْمُدَامُ ، وَلَا هَذِي الأَغَارِيـدُ
إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَـــةً وَجَدْتُهَا وَحَبِيبُ النَّفْسِ مَفْقُـــودُ
مَاذَا لَقِيتُ مِنَ الدُّنْيَا؟ وَأَعْجَبُـــهُ أَنِّي بِمَا أَنَا بَاكٍ مِنْهُ مَحْمُـــودُ(1)

تجد أن تقسيم الجمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه ، وموسيقى الشعر لا تخرج عن معناه ، بل هي وثيقة الصلة بمعنـــاه، وتنوع موسيقى الإنشاد، ناتج عن اختلاف المعنى ، ووجود التفعيلة المستقلة رهين بالبيت في معناه وموقعه من أقرانه ...

إن الأمر في موسيقى الشعر لا يقف عند هذه العناصر، بل يتعداها الى أمرين آخرين لهما صلة قوية بموسيقى القصيدة وزنا وإيقاعا ، هما :

1- الربط بين موضوع القصيدة والبحر الذي نظمت عليه ، وقد تحدثنا عنه في موضع سابق من هذا الفصل وأثبتنا خطأ هذه النظرية ، ونضيف قائلين : إن الشعراء العرب، القدماء كانوا يرثون ويمدحون ويفاخرون ويتغزلون في معظم البحور، فالمعلقات - وهي قمة مانظمه الشعراء الجاهليون - رغم اتفاقها في الموضوع الا أنها نظمت على بحور عديدة هي : الطويل ، والبسيط، والخفيف ، والوافر ، والكامل ...

---

1) المتنبي: الديوان : شرح فريدريخ ديبريصي - اوفست دار المثنى - د- ط بغداد، د. ت ص: 691

2- ربط كلمة القافية ولا سيما الروي بموسيقا القصيدة أو البيت: فالقافية في الشعر العربي ركن أساسي من اركان موسيقى البيت ، وهي ذات سلطان على الشاعر العربي وبدونها لا يمكن للبيت أن يكسب الرنة الموسيقية التي يريدها الشاعر.و " القافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى اذ أن بعض اللغات يخلو من القافية ، أي لاتتفق نهاية البيت مع نهاية أي بيت آخر، فلكل بيت قافية مستقلة ، كما في اليونانية ، في هو ميروس مثلا ، وفي الفرنسية والإنجليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده، وهي القافية المتعانقة RIME EMBRASSE أو مع التالي لما بعده وهي القافية المتقاطعة RIME CROISE " (1) على حين تتكرر القافية في الشعر العربي القديم في نهاية كل بيت من القصيدة ...

وللقافية والروى قيمة موسيقية في مقطع البيت، ووحدة النغم إنما تنشأ من تكرار الروي في نهاية كل بيت من القصيدة العمودية و" كلمات القافية - في الشعر الجيد- ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، بل تكون هذه المجلوبة من أجله ، ولا ينبغي أن يُؤْتَى بها لتتمة البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها ... " (2)

وقد ذكر النقاد القدامى عيوبا كثيرة للقافية ، تجعلها قبيحة في الأسماع ، منها مثلا التخنث وهو أن يخنث الشاعر في قوافيه كقول ابن قيس الرقيات: (3)

---

1) د. محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث ص:468

2) المرجع نفسه ، ص:469

3) د. عمرفروخ: تاريخ الادب العربي - دار العلم للملايين - ط4 بيروت - نيسان(ابريل1981 ج1ص:452-453

إِنَّ الحَوَادِثَ بِالمَدِينَةِ قَدْ أَوْجَعْنَنِي وَقَرَعْنَ مَرْوَتِيَهْ
وَجَبَبْنَنِي جَبَّ السَّنَامِ وَلَمْ يَتركن ريشا في مناكبيه

ومن ذلك الاستدعاء ، وهو خلو القافية من المعنى ولا فائدة منها إلا كونها قافية فقط ، كقول عدي القرشي:

وَوُقِيتَ الخُسُوفَ وارثوا لِ وَأَبْقَاكَ صَالِحاً رَبُّ هُودِ

تلكم هي الأركان الخمسة التي تقوم عليها موسيقى الشعر في القصيدة العمودية ، وإذا اجتمعت كلها في القصيدة بلغت الموسيقى كما لها " وكان الشعر موّقصا تشربه النفس، ويقبله الطبع وتهتز له الحنايا والجوانح " (1)

وقد اهتم النقاد قديما بموسيقى الشعر فجعلوا الشعر طبقات وقسّموه الى أقسام خمسة ، هي : (2)

1ـ مطرب ، كقول زهير (3)

تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّلاً كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الذِي أَنْتَ سَائِلُهْ

2ـ ومرقص، كقول جعفر طلحة :

وَالشَّمْسُ لَا تَشْرَبُ خَمْوَ النَّدَى فِي الرَّوْضِ إِلاَّ مِنْ كُؤُوسِ الشَّقِيقِ

3ـ ومقبول، كقول طرفة بن العبد:

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

4ـ ومسموع ، مما يقام به الوزن دون أن يمجه السمع ، كقول ابن المعتز:

سَقَى المَطِيرَةَ ذَاتَ الظِّلِّ وَالشَّجَرِ وَدَيْرَ عَبْدُونَ هَطَّالٌ مِنَ المَطَرِ (4)

---

1) محمود الفاخوري: موسيقى الشعر العربي ص:178
2)الابشيهي: المستطرف في كل فن مستطرف، نقلا عن محمود فاخوري :موسيقى الشعرص178
3) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص:74
4) **المطيرة** : قرية من متنزهات بغداد ـ **دير عبدون**: هو سامواء، قرب المطيرة

5- ومتروك ، وهو ما كان كلاّ على السمع والطبع ، كقول المتنبي:

فَقَلْقَلْتُ بِالهَمِّ الذِي قَلْقَلَ الحَشَا قَلاَقِلَ عِيسٍ، كُلُّهُنَّ قَلاَقِلُ (1)

وقد شهد تاريخ الشعر العربي حركات ثورية كثيرة ومتعاقبة، إذ هبّ ذوو النزعات التجديدية النظم على وتيرة واحدة ، " ورأوا أن حصر الأوزان في عدد محدود يضيق عليهم مجالات القول ، بل يسد عليهم منافذه، فراحوا يحدثون أوزانا أخر جديدة لا عهد للشعر العربي بها ولا بمثلها " (2).

وقد أحدثت حركات التجديد التي ظهرت منذ فترة بعيدة وجمل لواءها أبو نواس وبشار آثارا عميقة في موسيقى القصيدة العمودية. غير أن تجديد هؤلاء لم يقصر إلا على الأوزان تارة والقوافي تارة أخرى .

وقد أثار أبو تمام في العصر العباسي معركة البديع. ويعتبر البديع ثورة على موسيقى الشعر المألوفة ، إذ حاول خلق تنوع موسيقي داخلي إلى جانب الموسيقى الخارجية الناشئة عن الوزن والقافية." فأصبحت القصيدة تخضع لنوع من التقطيعات الصوتية الداخلية في الأبيات ، كما كثرت القافية الداخلية التي تسبق القافية الخارجية مباشرة ابتغاء أن يتردد في البيت إيقاعان متحدان أو أكثر " (3)

---

1) **قلقل**: حرك - **القلاقل** : الخفاف

2) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي - ص: 185

3) د. شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده ص: 38

يعتقد محمود فاخوري أن من تتبع الأوزان والصور التي اختص بها المولدون من الشعراء ونظموا عليها ، وجدها فئتين ، الاولى هي : الأبحر المهملة والثانية هي الفنون الشعرية المحدثة :(1)

أ- **الابحر المهملة** :وهي أبحر استخرجها المولدون من دوائر البحور الستة عشر ، على الطريقة الرياضية ثم نظموا عليها. وتتوزع الأبحر الشعرية التقليدية على خمس دوائر عروضية، هي :

1- **دائرة المختلف**: وتضم ثلاثة أبحر مستعملة ز هي : الطويل والمديد، والبسيط، وبحرين مهملين ، هما المستطيل والممتد.

2- **دائرة المؤتلف** : وتضم بحرين مستعملين ، هما الوافر، والكامل وبحرا مهملا يُدْعَى : المتوفر.

3- دائرة المجتلب: وتضم ثلاثة أبحر مستعملة ، هي : الهزج ، والرجز، والرمل.

4- دائرة المشتبه : وتتركب، من ستة أبحر مستعملة ، هي: السريع، والمنسرح ، والخفيف، والمضارع ، والمقتضب، والمجتث، وثلاثة أبحر مهملة هي : المتئد ، والمنسرد ، والمطّرد.

5- دائرة المتّفق: وتتألف من بحرين مستعملين ، هما : المتقارب والمتدارك .

---

1) انظر : محمود فاخوري : موسيقى الشعر العربي ص: 187-194

من الدوائر السابقة استخرج المولدون ستة أبحر ، هي: المستطيل ، والممتد، والمتوفر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمطّرد.

1- البحر المستطيل ، ووزنه :

مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ

ومثاله قول الشاعر :

لَقَدْ هَاجَ اشْتِيَاقِي غَرِيرٌ الطَّرْفِ، أَحْوَرْ أُبِيرَ الصُّدْغُ مِنْهُ عَلَى مِسْكٍ وَعَنْبَرْ

2- البحر الممتد: ووزنه

فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثاله قول أحد المولدين :

صَادَ قَلْبِي غَزَالٌ أَحْوَرٌ ذُو دَلَالِ كُلَّمَا زِدْتُ حُبّاً زَادَ مِنِّي نُفُورَا

3- البحر المتوفر، ووزنه :

فوعلاتك فَاعِلَاتُكَ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُكَ فاعلاتك فَاعِلُنْ

ومثاله ، قول بعض المولدين:

مَا وُقُوفُكَ بِالرَّكَائِبِ فِي الطَّلَلِ؟ مَا سُؤَالُكَ عَنْ حَبِيبِكَ ؟ قَدْ رَحَلْ

مَا أَصَابَكَ، يَا فُؤَادِي ، بَعْدَهُمْ ؟ أَيْنَ صَبْرُكَ ، يَا فُؤَادِي، مَا فَعَلْ

4- البحر المتئد، ووزنه :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ

ومثاله قول الشاعر:

مَا لِسَلْمَى ، فِي البَرَايَا مِنْ مُشْبِهٍ لا، وَلَا البَدْرُ المُنِيرُ المُسْتَكْمِلُ

5- البحر المنسرد ، ووزنه

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَاعِ لَاتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَاعِ لَاتُنْ

ومثالهم قول أحدهم :

لَقَدْ نَادَيْتُ أَقْوَاماً حِينَ جَـــاءُوا وَمَا بِالسَّمْعِ مِنْ وَقْرٍ لَوْ أَجَابُوا

6- البحر المطّرد، ووزنه :

فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُـــــنْ فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُـــنْ

ومثاله قول الشاعر :

مَا عَلَى مُسْتَهَامٍ رِيعَ بِالصَّـــــدِّ فَاشْتَكَى ، ثُمَّ أَبْكَانِي مِنَ الوَجْدِ؟

ب - الفنون الشعرية المحدثة ، وهي سبعة خرج فيها أصحابها عن البحور الخليلية ، ويمكن تصنيفها إلى ثلاثة أقسام :

1- فنون معربة تُرَاعَي فيها قوانين اللغة ، وهي: الموشح والدُّوبَيْت والسلسلة

2- فنون ملحونة يراعى فيها الوزن : الزجل ، والكان كان ، والقوما

3- فن يحتمل الإعراب واللحن ، هو : المَوَالِيَّا

تلكم هي الفنون الشعرية المحدثة التي جاء بها المحدثون وحاولوا من خلالها عدم الالتزام ببحور الخليل ، وسأحاول التعريف بها قليـــلا :

1- الموشح: وهو أشهر هذه الفنون ، ظهر في الأندلس منذ أواخر القرن الثالث الهجري، ثم انتقل الى بلاد المشرق والمغرب، وقد أفضت في الحديث عنه في الفصل الموالي ...

2- الدّوبيت : وهو فن اقتبسه العرب من الفرس، وسمي كذلك لأنهم لم يكونوا ينظمون منه أكثر من بيتين، وقد اشتهر به عمر الخيام في رباعياته الخالدة .

ولم يعرف من الدُّوبَيْتِ إلا وزن واحد مشهور هو :

فِعْلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ فَعِلُنْ فِعْلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ فَعِلُنْ

ومثاله قول أحدهم :

يَا مَنْ بِسِنَانِ رُمْحِهِ قَدْ طَعَنَا وَالصَّارِمِ مِنْ لِحَاظِهِ قَطَّعَنَا
اِرْحَمْ دَنِفاً فِي سِنِّهِ قَدْ طَعَنَا مِنْ حُبِّكَ لَا يُصِيبُهُ قَطُّ عَنَا

3- السلسلة : وهو فن مجهول النشأة وكثيرا ما يلتبس بالدوبيت، ووزنه

فَعْلُنْ فَعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَاتُنْ فَعْلُنْ فَعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَاتُنْ

وقد تحذف السين من " مُسْتَفْعِلُنْ " فتصبح " مُتَفْعِلُنْ " ، وتحول " فَعِلَاتُنْ " في العروض والضرب إلى فَعِلَاتَانْ ، ومثاله

السِّحْرُ بِعَيْنَيْكِ مَا تَحَرَّكَ أَوْ جَالْ إِلَّا وَرَمَانِي مِنَ الغَرَامِ بِأَوْجَالْ
يَا قَامَةَ غُصْنٍ نَشَا بِرَوْضَةِ إِحْسَانْ أَيْنَانَ هَفَتْ نَسْمَةُ الدَّلَالِ بِهِ مَالْ

4- الزجل : وهو فن ملحون نشأ في الأندلس، وقد اتبع فيه ناظموه النغم غالبا ، وورد على أوزان مختلفة ، أهمها : (مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ) أربع مرات ، ومن أمثلته قول الشاعر:

مِنَ الكَرَكْ جَانَا النَّاصِرْ وَجَبْ مَعُو أُسْدَ الغَابَهْ
وَرَكْبَتَكْ يَا شِيخْ هَنْطَشْ مَا كَانَتْ إِلَّا كَدَّابَهْ

5- الكان كان : وقد اخترعه البغداديون وسمي كذلك لأنهم لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات ، وله وزن واحد مشهور مركب من أربعة أشطر في بيتين يتكرر وزنهما في القصيدة الواحدة هكذا .

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَانْ

ومثاله قول أحدهم:

قُمْ يَا مُقَصِّرْ تَضَرَّعْ قَبْلَ أَنْ يَقُولُوا ا كَانْ وَكَانْ
لِلْبَرِّ تَجْرِي الجَوَارِي فِي البَحْرِ كَالأَعْلَامْ

6- القوما: وهو فن من اختراع البغداديين، وقد تغنى به الناس في سحور رمضان، ووزنه المشهور هو: (مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلَانْ) مرتين، ومن أمثلته قول ابن أبي نقطة وهو يخبر الخليفة الناصر لدين الله بوفاة والده.

يَا سَيِّدَ السَّادَاتْ لَكْ بِالكَرَمْ عَادَاتْ
أَنَا ابْنَ أَبُو نُقْطَهْ تَعِشْ أَبْوَيَا مَاتْ

7- المَوَالِيَا: وهو فن يحتمل الإعراب واللحن، نشأ عند أهل واسط في العصر العباسي، إذ تغنى به غلمانهم على سقي المياه وفي رؤوس النخل، وكانوا يقولون في آخر كل صوت: " يا مواليا " إشارة الى ساداتهم، ثم انتشر هذا الفن في بغداد حتى عرف به أهله.

ويتألف وزنه غالبا من بيتين مقفّيين، تنتهي أشطرهما الأربعة بروي واحد، وأعاريضه وأضربه متشابهة، وهي (فَاعِلُنْ) و(فِعْلُنْ) و(فِعْلَانْ) ، وغالبا ما تسكّن فيه أواخر الكلمات ومن أمثلته.

أَنْتُمْ أَسَاسُ بَلَائِي فِي الهَوَى أَنْتُمْ أَذَبْتُمُ الجِسْمَ مِنْ بَعْدِ النَّوَى أَنْتُمْ
مَالِي طَبِيبٌ يُدَاوِينِي سِوَى أَنْتُمْ بِاللَّهِ ، هَذَا الجَفَا مِمَّنْ تَعَلَّمْتُمْ؟

تلك هي ألوان التجديد في موسيقى الشعر التي أنتجتها الحضارة العربية الإسلامية في العصر العباسي، وقد أسهمت في هذا التجريد بلدان كثيرة في: الأندلس، والمغرب، والعراق، ومصر والشام ...

غير أن هذه الألوان التجديدية بقيت عربية اللسان والقالب ، تتقلب في دوائر العروض الستة المعروفة وتستقل أحيانا بأوزان لها أعاريضها وأضربها ، وزحافاتها وعللها ...

تقويـــــــــــــــم

وهكذا اتضح لنا من تتبعنا لنشأة الشعر العمودي وتطوره- كيف، أن النقاد العرب، القدامى اتفقوا حول مفهوم الشعر فقالوا: إنه الكلام الموزون المقفى الدال على معنى. وفرقوا بين الشعر والنثر معتمدين على العنصر الشكلي الخارجي فقالوا : إن ما يميز الشعر هو الموسيقى والوزن والقافية.

وظهر في الساحة النقدية العربية الحديثة فريقان يخالفان التعريف، الذي جاء به القدامى لمفهوم الشعر:
فريق يربط بين الانفعال النفسي وما يصدر عن الشاعر من صور ومعان وفريق آخر يرى أن الشعر لا يعتمد على الوزن والموسيقى فقط، بل يتعداهما الى الألفاظ والتراكيب، العذبة والعاطفة الجياشة وكل ذلك في اطار وحدة عضوية متلاحمة ومتماسكة.

كما اتضح لنا أيضا أن الشعر العربي ارتبط في نشأته بالموسيقى والغناء ، وما يثبت صحة ذلك بروز ظاهرتين ، هما :

1- تغني بعض الشعراء بأشعارهم.
2- التماس المغنين من الشعراء أن ينظموا لهم مقطوعات، من البحور الصالحة للغناء.

ويستنتج من أحاديث النقاد- قدامى ومحدثون- عن الشعر العربي امور عديدة ، أهمها :

1- ان الشعر موغل في القدم ، وأنه ظهر قبل اشتهار امرىء القيس والمهلهل بزمن طويل.
2- انه قبل اكتماله ونضجه مرّ بالمراحل التالية :

أ- مرحلة الاسجاع.

ب - مرحلة البيت والأبيات.

ج - مرحلة المقطعات الغنائية والحماسية.

د - مرحلة تقصيد القصائد.

3- إن الرجز هو أول البحور التي نظمها الشعراء الجاهليون ثم صاروا ينظمون قصائدهم على البحور الشعرية الأخرى...

4- ان القصيدة العمودية تبنى على بحر واحد وروي واحد وقافية موحدة .

5- إن القصيدة العمودية قائمة على موسيقى تركيبية تدفع الى السأم والملل وقد حاول بعض الشعراء الابتعاد عن هذه الرتابة فراحوا ينوعون في موسيقى قصائدهم ...

6- إن المولدين من الشعراء أحدثوا ثورة في الشعر العربي وذلك بنظمهم على بحور مهملة كالمستطيل ، والممتدد، والمتوفر، والمتئد والمنسرد، والمطّرد... وابتكروا فنونا شعرية هي : الموشح،والدوبيت، والزجل، والسلسلة ، والكان كان ، والقوما ، والمواليا ...

الفصل الثاني

فن التوشيح

تعريف الموشح

الموشح فن من فنون الشعر العربي ظهر أول ماظهر بالأندلس " ويختلف عن غيره من ألوان النظم بالتزامه قواعد معينة من حيث التقفية وبخروجه أحيانا على الأعاريض الخليلية وبخلوه أحيانا أخرى من الوزن الشعري واستعماله اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائه وباتصاله بالغناء " (1) ويعتبره إحسان عباس حركة تجديدية في الشعر العربي لأنه " ثورة على طبيعة القصيدة " (2) وهو أيضا عودة إلى الغنائية التي واكبت نشأة الشعر العربي في شبه الجزيرة العربية .

وإذا رجعنا الى المؤلفات التي اهتمت بهذا الفن الجديد نبحث عن تعريف دقيق له ، فاننا لن نعثر إلا على أقوال مختلفة لا تعطينا مفهوما واضحا أو محدّدا .

يقولون عن الموشح : إنه " كلام منظوم على وزن مخصوص " (3). ويقولون إنه " كلام منظوم على وزن مخصوص بقواف مختلفة " (4). ويقولون إنه " نظم تكون فيه القوافي اثنتين اثنتين كما هو الحال في الوشاح " (5).

---

1) د. مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح- دار الثقافة لبنان ،ط2 بيروت، كانون الاول(ديسمبر) 1974، ص:17

2) د. احسان عباس: تاريخ الادب الاندلسيّ- عصر الطوائف والمرابطين-دار الثقافة لبنان ط7 بيروت1985

3)ابن سناء الملك(هبة الله) : دار الطراز في عمل الموشحات- تحقيق د. جودت الركابي- دمشق1949م ص:25

4) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي: توشيع التوشيح - تحقيق البير حبيب مطلق- دار الثقافة بيروت 1966م-ص:143

5) آنجل جنثالث بالنثيا(ANGEL GONZALEZ PALENCIA) تاريخ الفكر الأندلسي - ترجمة د. حسين مؤنس-ط 1 القاهرة 1955م ص:143-

ويقولون هو : " قصيدة نظمت من أجل الغناء " (1).

ويقولون : " وليست الموشحات قبل تلحينها إلا نوعا من الشعر المسمط " (2).

ويعتبره الإبشيهي فنا قائما بذاته حين يقول : " والفنون السبعة المذكورة عند الناس هي الشعر القريض والموشح والدوبيت والزجل والمواليا والكان كان والقوما " (3)

ويؤكد المحبي هذا المعنى بقوله :" وزبدة القول عنها- ويعني الموشحات- أنها لا ريب خارجة من الشعر لأنه يطلق على أبيات كل من القصد والرجز ..... وإنما هي داخلة في النظم"(4). وهي لاتشبه الشعر إلا في كونها نظما معربا ، والموشح " في إعرابه كالشعر لكنه يخالفه بكثرة أوزانه ، وتارة يوافق أوزان الشعر وتارة يخالفها " (5).

ولو اكتفينا بهذه التعريفات ووقفنا عند مدلولاتها لأخرجنا كثيرا من الموشحات التي لا تقوم على وزن خاص وتوافق الأوزان الخليلية. والموشح لا يمكن تسميته قصيدة ، كما لا يمكن اعتبار كل المنظومات التي وضعت من أجل الغناء موشحات" فكثير من قصائد عمر بن أبي ربيعة والوليد بن زيد وأبي العتاهية قد وضعت من أجل الغناء" (6).

---

1) محمد بن أبي شنب الجزائري- دائرة المعارف الاسلامية - مادة موشح

2) د. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص:285

3) الإبشيهي: المستطرف في كل فن مستظرف ، نقلا عن فن التوشيح ،ص:18

4-5) محمد أمين المحبي (بن فضل الله) : تاريخ الأثر في أعيان القرن الحادي عشر- المطبعة الوهبية- القاهرة عام 1284هـ ج1:ص:108

6) د. مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح - ص:17

ونعتقد أن الموشح اسم أطلق على فن مستحدث من فنون الشعر تحرر من " الشكل التقليدي الذي التزمته القصيدة العربية لبنائها العضوي " (1)، وهو " شكل جديد يعتمد تقسيم الهيكل إلى أجزاء يتنوع فيها الوزن وتتعدد القافية " (2)

ولعل اسم هذا اللون من النظم مشتق في الأصل من الوشاح. قال المحبي : إنه انما سمي بذلك " لأنّ خرجاته وأغصانه كالوشاح"(3). والوشاح (بكسر الواو أو ضمها) والإشاح بكسر الهمزة " هو كِرْسَان من لؤلؤ وجوهر منظومان بالتناوب تتوشح به المرأة أو سَيّر من جلد مرصّع بالجواهر تشده المرأة بين عاتقها وكَشحيها ، وعلاقة الموشح بوشاح المرأة أقرب من علاقته بسير الجلد، لأن الوشاح يتضمن لؤلؤا وجواهر مصفوفة بالتناوب والموشح مصنوع من اقفال وأدوار بالتناوب" (4).

وترجع اجتهادات الدارسين في تعليل هذا الاسم الى هذا الاصل اللغوي ، فمن قائل : " وأصل الموشح من الوشاح ، وهو عقد من لؤلؤ وجوهر منظومَيْن مُخَالَفٌ بينهما معطوف أحدهما على الآخر تتوشح المرأة به ، والشّبه بين الموشحات والوشاح ظاهر في اختلاف الوزن والقافية في الأبيات، وجمعها في كلام واحد " (5).

---

1) د. عباس الجراري: موشحات مغربية (دراسة ونصوص)-مطبعة دار النشر المغربية ط1 الدار البيضاء ابريل1973م ص:13

2) المرجع السابق ص:13

3) محمد أمين المحبي: تاريخ الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ج1 ص:108

4) محمد سعيد اسبر وبلال جنيدي: الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها - دار العودة لبنان ط2 بيروت عام 1985م

5) أحمد ضيف: بلاغة العرب في الأندلس - نقلا عن الادب العربي في الاندلس ص:341

ومن قائل : " وقد سُمّي هذا الوزن بالموشح لما فيه من ترصيع وتزيين وتناظر وصنعة ، فكأنهم شبّهوه بوشاح المرأة المرصع باللؤلؤ والجواهر " (1).

ومن قائل : " والذي نراه في أصل هذه اللفظة - الموشح- أنها منقولة عن قولهم : ثوب موشّح ، وذلك لوشي يكون فيه ، فكأن هذه الأسماط والأغصان التي يزيّنونه بها ، هي من الكلام في سبيل الوشي من الثوب ، ثم صارت اللفظة بعد ذلك عَلَماً " (2).

والموشح اسم مفعول يدل على المنظومة التي وضعت على شكل وشاح . وهو أيضا وصف لبعض القصائد الأنيقة. وقد وصف أبو عبدالله الحجاج البغدادي قصائده بأنها موشحة لما تضمنته من المعاني السامية فقال:

وَهَذِي القَصِيدَةُ مِثْلُ العَرُوسِ مُوَشَّحَةٌ بِالمَعَانِي المِلَاحِ (3)

وسواء سميت الموشحات لتزيينها وتنميقها ، أو لبنائها على شكل الوشاح ، فان المعنى - كما يبدو- لا يخلو من الاشارة الى الجمال والصنعة .

---

1) جودت الركابي: في الادب الاندلسي ، ص:293
2) مصطفى صادق الرافعي : تاريخ آداب العرب ج3ص: 158
3) أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر ، نقلا عن الادب العربي في الاندلس ص:341

أجـــــــزاؤه :

ان اقدم نص نعثر فيه على تسمية بعض أجراء الموشح يرجع لمنتصف القرن السادس، وهو لابن بسام ، إذ يذكر ما أسماه المركز لَدَي حديثه عن محمد بن محمود القبري الضرير حيث قال: " وكان يصنعها على أشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المركز ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان " (1)ونعتقد أن ما يعنيه بالمركز القفل لأنه يصفه بالعامي والعجمي.

ويشتمل كل موشح على أجزاء بعينها التزمها الوشّاحون في صنع موشحاتهم ، وأعطوها مصطلحات عُرِفَتْ بها . وهذه الأجزاء هي المطلع أو المذهب، القفل ، الغصن ، الدور، السمط ، البيت والخرجة .

وقبل توضيح هذه الأجزاء يحسن بنا أن نورد موشحا لابن زهر:(2) نستعين به على شرح تلك المصطلحات.

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ المُشْتَكَى ... قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعِ

وَنَدِيمٍ هِمْتُ فِي غُرَّتِهِ

وَشَرِبْتُ الرَّاحَ مِنْ رَاحَتِهِ

كُلَّمَا اسْتَيْقَظَ مِن سَكْرَتِهِ

---

1)ابن سام : الذخيرة ق1 م 2 ص:1_2

2) د. مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ص:8 19_199

جَذَبَ الرِّقَ إِلَيْهِ وَاتَّكَا وَسَقَانِي أَرْبَعاً فِي أَرْبَعِ

مَالِعَيْنِي عَشِيَتْ بِالنَّظَرِ

أَنْكَرَتْ بَعْدَكَ ضَوْءَ القَمَرِ

وَإِذَا مَا شِئْتَ فَاسْمَعْ خَبَرِ ي

عَشِيَتْ(1) عَيْنَايَ مِنْ طُولِ البُكَا وَبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَعِي

غُصْنُ بَانٍ مَالَ مِنْ حَيْثُ اسْتَوَى

بَاتَ مَنْ يَهْوَاهُ مِنْ فَرْطِ الجَوَ ى

كُلَّمَا فَكَّرَ فِي البَيْنِ بَكَى وَيْحَهُ لِمَا لَمْ يَقَعِ

خَفِقَ الأَحْشَاء مَوْهُونَ القِوَى (ب)

لَيْسَ لِي صَبْرٌ وَلَا لِي جَلَدُ

مَا لِقَوْمِي عَذَلُوا وَاجْتَهَدُوا

أَنْكَرُوا شَكْوَايَ مِمَّا أَجِدُ

مِثْلَ حَالِي حَقَّهَا أَنْ تَشْتَكِي كَمَدُ اليَأْسِ وَذُلُّ الطَّمَعِ

كَبِدٌ حَرَّى وَدَمْعٌ يَكِفُ (ج)

يَعْرِفُ الذَّنْبَ وَلَا يَعْتَرِفُ

أَيُّهَا المُعْرِضُ عَمَّا أَصِفُ

قَدْ نَمَا حُبُّكَ عِنْدِي وَزَكَا لَا تَقُلْ فِي الحُبِّ أَنِّي مُدَّعِي (د)

أ) **عشيت** : أصل العشا سوء النظر ليلا وهو أيضا ما يحدث للانسان حين يطيل النظر الى جسم متوهج كالشمس.

ب) **الوهن** : الضعف

ج) **حرّى** : عطشى ز وكبد عطشى شديدة التلهف- **يكف** : يصوب ويهطل

د) **زكا** : نما وزاد

وفيما يلي الأجزاء التي يشتمل عليها الموشح ، مع التعريف بكل منها على ضوء موشح ابن زهر:

1- **المطلع**: ويسمى أيضا المذهب، وهو " اصطلاح يطلق على القفل الأول من الموشحة " (1) ، أو " هو المجموعة الأولى من الأقسمة - وأقلها اثنان - " (2)،و"يتكون عادة من شطرين أو أربعة أشطر" (3)، وهو هنا في موشحة ابن زهر يتألف من قسمين أو شطرين هما:

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ المُشْتَكَى قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعِ

ويلاحظ أن قافيتيه مختلفتان (الكاف والعين) ، وهذا ليس شرطا فقدتكونان متفقتين ، كما هو الحال في المطلع التالي لإحدى موشحات ابن اللبانة:

سَامِرُوا مَنْ أَرِقَا وَارْحَمُوا مَنْ عَشِقَا (4)

2- **القفل** : " وهو الجزء المتكرر في الموشحة والمتفق مع المطلع أو القفل الأول في وزنه وقافيته وعدد أجزائه " (5). فالقفل الثاني في موشحة ابن زهر، والذي يأتي بعد المطلع أو القفل الأول هو:

جَذَبَ الرِّقَ إِلَيْهِ وَاتَّكَا وَسَقَانِي أَرْبَعاً فِي أَرْبَعِ

والقفل الثالث هو:

عَشِيَتْ عَيْنَايَ مِنْ طُولِ البُكَا وَبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَعِي

---

1) د. عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الاندلس- دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط2 بيروت، 1396هـ/1976م - ص 347

2) د. مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ، ص:21

3) د. مصطفى الشكعة : الأدب الاندلسي: موضوعاته وفنونه -دار العلم للملايين- لبنان ط4 بيروت،1979م ص:376

4) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح- تحقيق هلال ناجي ومحمد ماضور- مطبعة المنار- تونس1967م -ص:69

5) د. عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الاندلس ص:348

والقفل الرابع هو:

كُلَّمَا فَكَّرَ فِي البَيْنِ بَكَـــــــــي وَيُحَهُ يَبْكِي لِمَا لَمْ يَقَـــــعِ

والقفل الخامس هو:

مثل حَالِي حقها أَنْ تَشْتَكِـــــــي كمدُ اليأس وذُلُّ الطَّمَـــــــعِ

والقفل السادس هو:

قَدْ نَمَا حُبُّكَ عِنْدِي وَزَكَـــــــا لاَ تَقُلْ فِي الحُبِّ أَنِّي مُدَّعِـــي

3ـ الغصن: " هو كل شطر من أشطر المطلع أو القفل أو الخرجة " (1).

وأقل عدد للأغصان في مطلع أي موشح ، وكذلك في أقفاله وخرجته اثنان " (2). وقد يكون الغصنان من قافيتين مختلفتين ، كقول ابن زهر في مطلع موشحته :

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ المُشْتَكَـــــى قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَـــعِ

وقد يكونان من قافية واحدة ، كقول أبي بكر يحي ابن بقي في مطلع موشحته :

حَيَّتْكَ أَرْبَعٌ وَهُنَّ العُمْـــــرُ ظِلٌّ وَمَاءٌ وَالمُدَامُ وَالوَتَـــرْ (3)

وقد تكون الأغصان من ثلاث، كقول الوزير أبي بكر بن رحيم :

مَنْ صَبَا كَمَا أَصْبُو فَهُوَ لِلصَّبَا نَهْـــبُ وَاعْلَمْ أَيُّهَا القَلْـــبُ (4)

---

1) د. مصطفى الشكعة : الادب الاندلسي موضوعاته وفنونه ص:377

2) د. عبدالعزيز عتيق: الادب العربي في الاندلس ص:352

3) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح ص:2

4) المصدر نفسه ص:170

وقد تكون أربعة كقول ابراهيم بن مهل الإشبيلي في مطلع موشحته :

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنَسِ
فَهْوَ فِي حَرٍّ وَخَفْقٍ مِثْلَ مَا لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بِالقَبَسِ(1)

وأقل عدد للأغصان في القفل غصنان يكونان من قافية واحدة أو قافيتين مختلفتين.

4- الدّور : "وهو القسم الواقع بين قفلين" (2) أو "هو ما يأتي بعد المطلع في الموشح التام ، وإن كان الموشح أقرعَ ، فإن الدور يأتي في مستهل الموشح". (3) ويشترط في الموشح أن يتكون دوره من ثلاثة أقسمة على الأقل ، ولا يزيد على الخمسة .

وعلى سبيل المثال فإن أول دور في موشحة ابن زهر هو قوله

وَنَدِيمٍ هِمْتُ فِي غُرَّتِهِ
وَشَرِبْتُ الرَّاحَ مِنْ رَاحَتِهِ
كُلَّمَا اسْتَيْقَظَ مِنْ سَكْرَتِهِ

ووزن الدور يجب، أن يكون من وزن المطلع أو القفل الأول، إلا أن قافيته الموحدة في أشطره تختلف عن قافية المطلع.

---

1) احمد بن محمد المقّرى ، نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب تحقيق د.احسان عباس دار صادر بيروت1388هـ/ 1968م ج9 ص:271
2)محمد سعيد اسبر وبلال جنيدي: الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتهاص.938
3) د. عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس- ص:353

5- السّمـــط :" هـو كـل شطر من أشطـر الـدور " (1)، ويشتـرط في الـدور أن لا يقـل عـن ثلاثـة أسمـاط، كمـا يشتـرط في قوافيـه أن تكـــون علـى رويّ واحـــد.

"وعـدد أسمـاط الـدور الأول من الموشحـة هـو الـذي يحـدد عددها فـي سائـر أدوار الموشحـة " (2). وأول سمـط من موشح ابن زهر هـــو قولـــه :

وَنَدِيمٍ هِمْتُ فِـي غُرَّتِـــــــــهِ

وآخـر سمـط هـو قولـه:

أَيُّهَـا المُعْـرِضُ عَمَّـا أَصِـــفُ

وقـد يتكـون السمط من فقـرة واحـدة وسمـى المفـرد ، كماهو الحـال في موشحـة ابن زهـر، " وقـد يكـون مركبـا من فقرتيـن " (3) كقـول أبـي الوليـد يونـس الخبـاز في الدور الأول من موشح له :

جَعَلْـتُ حَظِّـيَ مِنْـهُ بَيْنَ الرَّجَـا وَالتَّمَنِـي
لَمْ أُظْهِرِ اليَأْسَ عَنْـهُ لَمَّا أَطَالَ التَّجَنِـي
بَلْ قُلْتُ يَا قَلْبُ صُنْـهُ لَدَيْكَ عَنْ سُوءِ ظَنِّـي (4)

وقـد يكـون السمـط مركبـا من ثلاث فقـرات ، كقـول الأعمـــى التطيلـي فـي الدور الأول من موشحـة له :

---

1) د. مصطفى الشكعة : الادب الاندلسي - ص:377
2-3)د. عبدالعزيز عتيق: الادب العربي في الاندلس ص:355
4) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح ص: 145

للّه ما أقـــرب على محبيـــه وأبعـــدا
حلو اللمى أشنـب آسى الصنى فيـه وأسعـــدا
أحبب به أحبب، ويا تجنّيـــه طـال المـدى (1)

وقد يكـون السمط مركبا من أربـع فقـرات ، كقـول ابن بقـي فـي الـدور الأول من موشحـة لـه :

بَـدْرٌ تَـمْ شَمْسُ ضُحَى غُصْنٌ نَقَـا مِسْكُ شَـمّْ
مَا أَتَـمّ مَا أَوْضَحَا مَا أَوْرَقَـا مَا أَنَـمّ
لَا جَـرَمْ مَنْ لَمَحَـا قَدْ عَشِقَـا قَدْ حُـرِمْ (2)

فهـذا الـدور يتألـف من ثـلاثة أسمـاط ، وكـل سمط منهـا يتركب من أربـع فتـرات ، ولذلـك التـزم الشاعـر هـذا العـدد في بقيـة أسمـاط الموشـح.

6- البيـت: ويختلـف عـن البيـت في القصيـدة التقليديـة " فالبيـت في الموشح يتكـون عـادة من الـدور ومـن القفـل الـذي يليـه مجتمعيـن"(3). وعلـى سبيـل المثـال فالبيـت الأول من موشحة ابـن زهـر السابقـة هـو:

وَنَدِيمٍ هِمْتُ فِـي غُرَّتِـهِ
وَشَرِبْـتُ الرَّاحَ مِـنْ رَاحَتِـهِ
كُلَّمَا اسْتَيْقَظَ مِـنْ سَكْرَتِـهِ
جَـذَبَ الزِّقَّ إِلَيْـهِ وَاتَّكَـا وَسَقَانِـي أَرْبَعـاً فِي أَرْبَـعِ

---

1) د. مصطفى عوض الكريم : فن التوسيع ص:30
2) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح ، ص:145
3) د. عبدالعزيز عتيق: الادب العربي في الاندلس ص:356

والبيت الثاني منها هو:

مَا لِعَيْنِي عَشِيَتْ بِالنَّظَرِ
أَنْكَرَتْ بَعْدَكَ ضَوْءَ القَمَرِ
وَإِذَا مَا شِئْتَ فَاسْمَعْ خَبَرِي
عَشِيَتْ عَيْنَايَ مِنْ طُولِ البُكَا وَبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَعِي

" والبيت في الموشح نوعان : بسيط ومركب، فالبيت البسيط ما كان أعداد أسماط دوره ثلاثة أو أربعة أو خمسة ".(1) ومن أمثلة ما يتكون دوره من ثلاثة أسماط البيتان السابقان من موشح ابن زهر. ومن أمثلة ما يتألف دوره من أربعة أسماط ، البيت التالي من موشح لابي بكر الداني المعروف بابن اللبّانة :

لَيْتَ شِعْرِي هَلْ دَرَى
مَنْ نَفَى عَنِّي الكَرَى
أَنَّهُ لَوْ أَمَرَا
لَتَوَخَّيْتُ السُّرَى
وادرعت الغَسَقَا مِثْلَ نَجْمٍ طَرَقَا (2)

وقليلا ما نعثر في الموشحات على بيت بسيط يتكون من أربعة أو خمسة أسماط.

" أما البيت المركب في الموشحة فهو ما تألف كل سمط من دَوْرِهِ فقرتين أو ثلاث أو أربع أو خمس فقرات ".(3)

---

1) المرجع السابق ص: 357
2) لسان الدين بن الخطيب: جيش التوشيح - ص:69
3) د. عبدالعزيز عتيق: الادب العربي في الاندلس- ص:357

7- **الخرجة** : " وهي القفل الأخير من الموشّح ، وأهم أجزائه وأول ما يفكر فيه المُوَشِّحُ ".(1) وتتمثل في موشحة ابن زهر في قوله :

قَدْ نَمَا حُبُّكَ وَزَكَا لَا تَقُلْ فِي الْحُبِّ أَنِّي مُدَّعِي

والخرجة عند ابن سناء الملك هي : " إبزار الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة ،والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق إليها الخاطر ويعملها من ينظم الموشح في الأول وقبل أن يتقيّد بوزن أو قافية ".(2)

" والخرجة ثلاثة أنواع: خرجة معربة الألفاظ فصيحة، وخرجة ملحونة الألفاظ عامية ، وخرجة أعجمية الألفاظ ".(3) وتكثر الخرجتان الأخيرتان في الموشحات المعدّة للغناء ، أما الخرجة الفصيحة فتتميز بها الموشحات التي تنظم في الغزل أو المدح أو ما ماثل ذلك.

ويشترط ابن سناء الملك في الخرجة أن تكون حَجَّاجِيَّةً(4) من قِبَلِ السّخف، قُزْمَانية (5) مِنْ قِبَلِ اللّحن حارّة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ولغة الدّاصة ، فإن كانت معربة الألفاظ .... خرج الموشّح من أن يكون موشحا اللّهم إلا إذا كان

---

1) محمد سعيد اسبرويلال جنيدي: الشامل في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها ص:939

2) ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات،ص:33

3) د. عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، ص:349

4) نسبة لابن حجاج شاعر بغداد الماجن ، والمتوفي سنة 391هـ

5) نسبة الى أبي بكر بن قزمان القرطبي، المتوفى سنة 554هـ

موشح مدح وذكر الممدوح في الخرجة فإنه يحسن أن تكون الخرجة معربة ... وقد تكون الخرجة معربة وإن لم يكن فيها اسم الممدوح ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غَزِلَةً جدّا، هزّازة سحّارة خلّابة ، بينها وبين الصبابة قرابةٌ ، وهذا مُعْجِزٌ مُعْوِزٌ..."(1)

ومثال الخرجة المعربة التي ذكر فيها اسم الممدوح قول ابن بقي :

إِنَّمَا يَحْيَ سَلِيلُ الكِرَامْ وَاحِدُ الدُّنْيَا وَمَعْنَى الأَنَامْ (2)

ومثال الخرجة التي لم يذكر فيها اسم الممدوح قول ابن بقي كذلك :

لَيْلٌ طَوِيلْ وَلَا مُعِينْ يَاقَلْبَ بَعْضِ النَّاسْ أَمَا تَلِينْ

ومثال الخرجة العامية قول ابن زهر:

مَنْ خَانْ حْبِيبُو اللَّهْ حْسِيبُو اللَّهْ يْعَاقْبُو وَيْثِيبُو (3)

ومثال الخرجة الواردة بلفظ عجمي قول محمد بن عبادة القزاز:

مِسْيُو سِيدِي ابْرَاهِيمْ يَا نْوَامِنْ دَلَجْ فَانْتِ مِيبْ دِي نُخْتِ
إِنْ نُونْ شْنُونْ كَارْشْ بيريم تِيتْ غَرْمِي أَوْ بْ لَقَرْتِ

ومعنى هذه الخرجة :" يا سيدي ابراهيم ، ياصاحب الاسم العذب أقبل إلي ، وفي المساء ، فان لم تُرِدْ ، جئت إليك ولكن اين أجدك؟"(4)

---

1) ابن سيناء الملك : دار الطراز ص:30-31
2) المصدر نفسه ص:31
3) المصدر نفسه ص:31
4) د. عبدالعزيز الاهواني: الزجل في الاندلس- منشورات الدراسات العربية العالية (جامعة الدول العربية)-القاهرة 1957م -ص:48

والموشح إما تام وإما أقرع - فالتام هو مابُدِيءَ بالمطلع أو القفل الأول ، والأقرع ماخلا من المطلع أو القفل الأول.

وهذا موشح تام لأبي بكر محمد بن زهر الإشبيلي نورده نموذجا للإيضاح :

قفل 1. سَلِّمِ الأَمْرَ لِلْقَضَا فَهْوَ لِلنَّفْسِ أَنْفَعْ . مطلع

عصن غصن

سمط — وَاغْتَنِمْ حِينَ أَقْبَلَا

سمط — وَجْهَ بَدْرٍ تَهَلَّلَا

سمط — لَا تَقُلْ بِالهُمُومِ لَا

قفل 2. كُلُّ مَافَاتَ وَانْقَضَا لَيْسَ بِالحُزْنِ يَرْجِعْ

عصن غصن

وَاصْطَبِحْ بِابْنَةِ الكُرُومْ

سمط

مَنْ يَدِي شَادِنٍ رَخِيمْ

سمط

حِينَ يَفْتَرُّ عَنْ نَظِيمْ

سمط

قفل 3. فِيهِ بَرْقٌ قَدْ أَوْمَضَا وَرَحِيقٌ مُشَعْشَعْ

غصن غصن

أَنَا أَفْدِيهِ مِنْ رَشَا

سمط

أَهْيَفِ القَدِّ وَالحَشَا

سمط

سَقَى الحُسْنَ فَانْتَشَى

سمط

قفل 4 . مُذْ تَوَلَّى وَأَعْرَضَا فَفُؤَادِي يُقَطَّعُ

غصن غصن

مَنْ لِصَبِّي غَدَا مَشُوقًا

سمط

ظَلَّ فِي دَمْعِهِ غَرِيقْ

سمط

حِينَ أَمُّوا حِمَى العَقِيقْ

سمط

قفل5. وَاسْتَقْبَلُوا بِذِي الغَضَا أَسَفِي يَوْمَ وَدَّعُوا

غصن غصن

مَا تَرَى حِينَ أَضْعَنَا

سمط

وَسَرَى الرَّكْبُ مَوْهِنَا

سمط

وَاكْتَسَى اللَّيْلُ بِالسَّنَا

سمط

قفل6. نُورُهُمْ ذَا الذِي أَضَا أَمْ مَعَ الرَّكْبِ يُوشَعُ خرجة الاخير

غصن غصن

غَدَوْتَ مَرِيضَ العَقْلِ وَالدِّينِ فَالْقَنِي ... لِتَسْمَعَ أَنْبَاءَ الأُمُورِ الصَّحَائِحِ
فَلَا تَأْكُلَنْ مَا أَخْرَجَ المَاءُ ظَالِمًا ... وَلَا تَبْغِ قُوتًا مِنْ غَرِيضِ الذَّبَائِحِ
وَدَعْ ضَرْبَ النَّحْلِ الذِي بَكَرَتْ لَهُ ... كَوَاسِبَ مِنْ أَزْهَارِ نَبْتٍ فَوَائِحِ
فَمَا أَحْرَزَتْهُ كَيْ يَكُونَ لِغَيْرِهَا ... وَلَا جَمَعَتْهُ لِلنَّدَى وَالمَنَائِحِ (1)

والوزن هو " مجموعة الأزمنة المتساوية المكررة التي يتألف منها البيت والتي عرفت بالتفعيلات " (2) ، لذا كان شعراء القصيدة العمودية يختارون وزنا معينا ينظمون عليه قصائدهم ملتزمين بقافية واحدة وروي واحد.

وقد شغلت الأوزان بال النقاد العرب الكلاسيكيين فراحوا يبحثون عن التغير والتبديل الذي يطرأ عليها ، كما اهتموا بالقافية إلاّ أنهم اختلفوا في مفهومها ، فبعضهم يرى أنها آخر كلمة في البيت ويعتقد البعض الآخر أنها حرف الروي ويدّعي البقية أنها تبدأ من آخر متحرك في البيت إلى آخر ساكن ومتحرك يسبقانه. غير أن التعريف الدقيق للقافية هو أنها " وحدة موسيقية في نهاية البيت الشعري تعتمد على عدد معين من الحركات والسكنات" (3).

وتلعب الأوزان دورا مهما في القصيدة العمودية لأنها مرتبطة بمفهوم المكانية في الشعر والذي يعني " الحيز المكاني الذي

---

1) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي- ص:166
2-3) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث- ص:465

تأخذه الكلمات ، أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في أية مساحة أو أرضية تعدّ لذلك " (1).

ويعتقد عبد العزيز المقالح أن التشكيل المكاني تختلف مساحته باختلاف البحور الشعرية " فالتشكيل المكاني في قصيدة من بحر الطويل أو البسيط لابد أن تحتل في الورق أو الحجر أو الخشب مساحة أكبر من تلك التي يحتلها التشكيل المكاني لقصيدة من بحر الكامل والسريع ... " (2)

ويذهب النقاد القدامى إلى القول بوجود علاقة مابين البحور الشعرية والحالة النفسية للشاعر ، فكل بحر أو مجموعة من البحور تعبّر عن حالة شعورية معينة. يقول حازم القرطاجني " ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاصير وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الاقتنان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط " (3)

ويعتقد الخليل بن أحمد الفراهيدي أن البحور الطويلة صالحة للبكاء ، أما البحور القصيرة فلا تصلح إلا للرقص والوصف المبهج.

1-2) د. عبدالعزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا التشكيل- دار العودة ط1 بيروت عام 1981- ص:111

3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الادباء - ص:168

نشأة الموشحات

أجمع مؤرخو الأدب العربي على أن الموشحات، نشأت في أواخر القرن الثالث الهجري، ولكنهم اختلفوا في أصلها، فمنهم من يراها ذات أصل إسباني، ومنهم من يعتقد أنها مشرقية الاصل وآخرون - وهم الاغلبية - يرون أنها من مخترعات بلاد الاندلس وسأعرض آراء هذه الفرق مناقشا إياها، ومبرزا ما تضمنته من حجج...

1- الموشحات إسبانية الأصل:

يعتقد بعض الباحثين المستشرقين أن الموشحات ذات أصل إسباني. فهذا المستشرف جوليان ريبيرا (JULIAN RIBERA) يَدَّعِي أن الموشحات ما هي إلا شعر الأغنيات الرومانية (1) التي سمعها عرب الأندلس وتغنوا بها محاولين تقليدها أو تعريبها فجاءت الموشحات. ويذهب إلى أبعد من هذا، إذ يفترض أن هذه الأغاني التي استوحاها الوَشَّاحُون. ذات أصل جلّيقي وحجته أن نساء جليقية كن يترنمن بها في المنارة والحفلات فسمعها الناس وأُعْجِبُوا بأغانيهن وقلّدوهن(2)

ويقترب من هذا الرأي المستشرق جب الذي يرى أن الوشاحين الأندلسيين تأثروا بالأغاني الشعبية الإسبانية والبروفنسالية التي اقتبست تلاحينها من التراتيل الكَنَسِيّة.(3)

---

1) الرومان Le roman يطلق على مجموعة من اللهجات المتفرعة عن اللاتينية والتي كان يتكلمها معظم سكان أوروبا في العصر الوسيط

2) مجلة الاندلس ع14، نقلا عن موشحات مغربية - ص:53

3) جب HAR GIBB الادب العربي ARABIC LITERATURE LONDRE1926 ص77

ويرى المستشرق بالنثيا بأن الازدواج بين اللغتين العربية والرومانية في الأندلس " هو الأصل في نشوء طراز شعري مختلط تمتزج فيه مؤثرات غربية وشرقية ، وقد ازدرى أهل الأدب الفصيح والمعنيون بأمره هذا الطراز الجديد بينما مضى الناس جميعا يتناقلون مقطعاته سِرّاً فيما بينهم وذاع أمره داخل البيوت وفي أوساط العوام ومازال أمره يعظم والإقبال عليه يشتد حتى أصبح في يوم من الأيام لونا من الأدب. وقد أخذ هذا الطراز الجديد من الأدب الشعبي صورتين: إحداهما الزجل والثانية الموشح ".(1)

ويؤيد هذا الرأي عبد العزيز الأهواني ، إذ يعتقد أن " وجود أصل مشترك ظهر في البيئة الأندلسية منذ عهودها القديمة ، كان له الفضل في ظهور التوشيح ، وكان له أثر في استقلال الزجل وتطوره . ذلك الأصل هو الأغنية الشعبية ... مصوغة في لغة عامية عربية وفي لغة رومية كان يتحدث بها كثير من المسلمين في تلك البلاد منذ دخل الإسلام اليها " (2)

ويتخذ الاستاذان ستيرن وجومس من الخرجات الأعجمية -وخاصة الإسبانية - التي وجدت في موشحات عبرية أنشأها اليهود الإسبان في الأندلس الاسلامية - دليلا على " إسبانية الموشحات ". وقد قدّما في هذا السبيل دراسات نشرتها لهما مجلة الأندلس بين سنتي 1948 و1954م.(3)

---

1) آنجل جنثالث بالنثيا (ANGEL GONZALEZ PALENCIA) تاريخ الفكر الاندلسي ترجمة د. حسين مؤنس، القاهرة 1955 ص: ص: 142_143

2) د. عبدالعزيز الاهواني: الزجل في الاندلس ص: 2_3

3) د. حكمت على الاوسي: فصول في الادب الاندلسي في القرنين الثاني والثالث الهجري بين ص: 134_135 نقلا عن د. مصطفى الشكعة : الادب الاندلسي ص: 384

ونحن لا ننكر تأثر الوشاحين الأندلسيين بالأغاني الشعبية الإسبانية والبروفنسالية كما لا ننكر وجود خرجات، أعجمية في الموشحات الأندلسية. فهذا أمر طبيعي، فكل أمة تتأثر بعادات، وتقاليد وثقافات الأمم الأخرى التي تعيش معها في أرض واحدة. وقد ثبت تأثر الأندلسيين " بالاغاني العامية التي عُرِفَتْ قَبَيْلَ الفتح وخلالهُ، كما أن شعراء التروبادور كانوا معروفين وكانوا ينشدون قصائدهم المسماة BALLADES أو الأغاني الوجدانية CHANSONS COURTOISES وقد لوحظ أن أسلوب هذه القصائد يشبه بعض الشبه أسلوب الموشحات ".(1)

وقد استمدت الموشحات كثيرا من الخرجات والتعابير من لهجة عامية أعجمية تأثر بها الشعر الإسباني الشعبي. وهذا ما دفع ريبيرا RIBERA للاعتقاد أن أهل الأندلس كانوا يتكلمون اللغتين العربية والرومانسية. وقد اتخذوا العربية الفصحى لغة رسمية في المدارس وكتبوا بها الوثائق، وما إليها، أما في تعاملهم فيما بينهم فكانوا يستعملون لهجة من اللاتينية الدارجة أو العجمية (ROMANCE-EL).(2) وقد طعّم بعض الوشاحين الذين يجيدون اللغتين موشحاتهم بألفاظ أعجمية.

هذا وإدخال الكلمات الأعجمية في أغاني البلاد العربية التي يقطنها بعض الأوروبيين أمر مألوف، ولعل أكثر الأغاني انتشارا في وقتنا قد امتزجت فيها العربية باللغة الأعجمية فرنسية كانت أو انجليزية.

---

1) د. عمر موسى باشا: موشحات ابن عربي الصوفية- مجلة الثقافة ع89 الجزائر ذو الحجة محرم 1405- 1406هـ/ سبتمبر- اكتوبر 1985م

2) آنجل بالنثيا: تاريخ الفكر الاندلسي- ص:142

ويرجح مصطفى الشكعة أن الخرجات الأعجمية في الموشحات الأندلسية ما هي إلا باب من أبواب التطرف الذي عمد إليه بعض الوشاحين الأندلسيين المجيدين للغة الأعجمية ، وظهور الخرجات الأعجمية ليس دليلا على أن الموشحات إسبانية الأصل.

2- الموشحات مشرقية الاصل :

يزعم بعض الدارسين أن الموشحات ذات أصل مشرقي، ويَدَّعُونَ "أن الموشح فن شعري عربي خالص نشأ متطورا في حلقات تطورا طبيعيا حتى انتهى إلى شكله الأخير حسبما صاغته ملكات الشعراء العرب على أرض الأندلس ".(1) ولعل مصطفى الشكعة هو الأكثر تحمسا لهذا الرأي، فهو يرى أن الوليد وصحبه قد سبقو الأندلسيين الى استخدام اللغة السهلة القريبة من أذهان الشعب يقول الوليد (2)

يا سليمى يا سليمى كنت للقلب عذابا
يا سليمى ابنة عمّي برد الليل وطابا
أيما واش وشّى بي فاملئي فاه ترابا

وينزع سُلَّمُ الخَاسِر إلى التغيير والتطور ويتمرّد على عمود الشعر فينظم قصيدة في مدح موسى الهادي وارث المهدي يقول فيها:(3)

---

1) د. مصطفى الشكعة : الادب الاندلسي ص:386
2) ابو الفرج الاصفهاني: الاغاني ج7 ص:39
3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده - تحقيق محي الدين عبدالحميد ج1 ص:160

مُوسَى المَطَرْ غَيْثٌ بَكَرْ ثُمَّ انْهَمَرْ أَلْوَى المَرَرْ
كَمِ اعْتَسَرْ ثُمَّ ابْتَسَرْ وَكَمْ قَدَرْ ثُمَّ غَفَرْ
عَدْلُ السِّيَرْ بَاقِي الأَثَرْ خَيْرٌ وَشَرٌّ نَفْعٌ وَضُرٌّ
خَيْرُ البَشَرْ فَرْعُ مُضَرْ بَدْرٌ بَدَرْ وَالمُفْتَخَرْ
لِمَنْ غَبَرْ

ويعتقد مصطفى الشكعة أنه يمكن حذف الشطر الأخير من كل بيت دون أن يختل المعنى فتصبح الأبيات هكذا:

مُوسَى المَطَرْ غَيْثٌ بَكَرْ ثُمَّ انْهَمَرْ
كَمِ اعْتَسَرْ ثُمَّ ابْتَسَرْ وَكَمْ قَدَرْ
عَدْلُ السِّيَرْ بَاقِي الأَثَرْ خَيْرٌ وَشَرٌّ
خَيْرُ البَشَرْ فَرْعُ مُضَرْ بَدْرٌ بَدَرْ
لِمَنْ غَبَرْ

ويزعم أيضا أن أبا نواس تلميذ سلم وصديقه نظم قصيدة ألزم فيها نفسه بثلاث قواف، ثم ترك الأخيرة متميزة لكي يجعل منها قافية كلية لكل أبيات القصيدة، وهذه القصيدة " لاتسير في درب الموشحات وزنا وحسب، وإنما هي تضرب فيه موضوعا فهي وصف الخمر مع الغزل ومجلس غناء وهو البيئة الدقيقة التي ظهرت فيها الموشحة الأندلسية ".(1) ويعتبرها " من أرقى الموشحات وأرقها فيما لو صِيغَتْ لها أقفال " (2) يقول أبو نواس : (3)

1-2) د. مصطفى الشكعة : الادب الاندلسي ص:391
3) ابو نواس: الديوان نقلا عن الادب الاندلسي موضوعاته وفنونه ص:391

سُلَافُ دَنٍّ كَشَمْسِ دَجْنٍ كَدَمْعِ جَفْنٍ كَخَمْرِ عَدْنِ
طَبِيخُ شَمْسٍ كَلَوْنِ وَرْسٍ لَهَا تَوَجَّى فَلَمْ يُثَنِّ
حَتَّى تَبَدَّتْ وَقَدْ تَصَدَّتْ لَنَا وَمَلَّتْ حُلُولَ دَنِّ
فَاحَتْ بِرِيحٍ كَرِيحِ شِيحٍ يَوْمٍ صَبُوحٍ وغَيْمِ دَجْنِ
يَسْقِيكَ سَاقٍ عَلَى اشْتِيَاقٍ إِلَى تَلَاقِي بِمَاءِ مُزْنِ
يُدِيرُ طَرْفًا يُعِيرُ حَتْفًا إِذَا تَكَفَّى مِنَ التَّشَنِّي
عَلَى غِنَاءٍ وَصَوْتِ نَائِي دَوَاءِ دَاءٍ مِنَ التَّجَنِّي
وَلَثْمِ خَدٍّ كَطَعْمِ قَنْدٍ لِذَاتِ قَدٍّ وَهُيَ تُغَنِّي
غِنَىً بِدَلٍّ وَضَرْبِ طَبْلٍ وَحُسْنِ شَكْلٍ وَخُبْثِ جِنِّي
يَا مَنْ لَحَانِي عَلَى زَمَانٍ اللَّهْوُ شَانِي فَلَا تَلُمْنِي
أَطَلْتَ عَذْلًا فَلَا تَقُلْ لَا يُرِيدُ إِلَّا السُّلُوَّ عَنِّي
أَسْخَنْتَ عَيْنًا نَرَاكَ زَيْنًا فَأَيْنَ أَيْنًا الفِرَارُ مِنِّي
هَتَكْتَ سَتْرِي فَبَاحَ سِرِّي وَعِيلَ صَبْرِي بِطُولِ حُزْنِي

وأبو العتاهية اكثر جرأة من أبي نواس في التمرد على أوزان الخليل ، وفي التلاعب بالقوافي ، فقد حُكِيَ عنه أنه جاس يوما عند قصار فسمع صوت المدقة فأنشد في ذلك منظومة نجتزيء منها هذين البيتين : (1)

لِلْمَنُونِ دَائِرًا تَ يُدِرْنَ صَرْفَهَا
هُنَّ يَنْتَقِينَنَا وَاحِدًا فَوَاحِدَا

---

1) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص: 538

ويَعُدّ مصطفى الشكعة هذا النص ونص أبي نواس السابق " أول خروج على الوزن والقافية في الشعر العربي ، وهو ما عمد اليه شعراء الموشحات في الأندلس بعد ذلك بقرون . " (1)

ويقول أحمد بن سعد المشهور بأبي الحسين الكاتب في منظومة يقف في كل بيت منها على خمس قواف، بل يجعل القافية الأولى المتمثلة في اللفظة الأولى من كل بيت " تنصهر في بنائه غير قاطعة الطريق على أختها التالية لها فيصير للبيت أربع قواف"، (2) وتكتب المنظومة بهذا الشكل : (3)

وَبَلْدَةٍ قَطَعْتُهَا بِضَامِرٍ حَفَيْدَدٍ عَيْرَانَةٍ رَكُوبِ
وَلَيْلَةٍ سَهِرْتُهَا لِزَائِرٍ وَمُسْعَدٍ مُوَاصِلٍ حَبِيبِ
وَقَيْنَةٍ وَصَلْتُهَا بِطَاهِرٍ مُسَوَّدٍ ثَوْبَ العُلَا نَجِيبِ
وَقَهْوَةٍ بَاكَرْتُهَا لِفَاخِرٍ ذِي عَتَدٍ فِي دِينِهِ وَوَرْوَبِ
سَوَّرْتُهَا كسورتها بِمَاطِرٍ مُبَرَّدٍ مِنْ جَمَّةِ القَلِيبِ
وحرب خصم بختها بكاثر دي عدد في قومه مهيب
معوّدا بل سفتها بباتر مهنّد يفري الطّلى رسوب
وكم حظوظ نلتها من قادر ممجد بصنعة القريب
كافيه اذ شكرتها في سامر ومشهد للملك الرّقيب

ويمكن حذف القافية الأخيرة من كل بيت، فتصبح المنظومة على الشكل التالي :

---

1) د. مصطفى الشكعة : الادب الاندلسي ص: 394
2) المرجع نفسه ، ص: 395
3) ياقوت الحموي: معجم الادباء ، مطبعة دار المامون ج3 ص: 44-50

وَبَلْـــدَةٍ قَطَعْتُهَـــا بِضَامِـــرٍ حَفَيْـــدَدِ
وَلَيْلَـــةٍ سَهِرْتُهَـــا لِزَائِـــرٍ وَمُسْعَـــدِ
وَقَيْنَـــةٍ وَصَلْتُهَـــا بِطَائِـــرٍ مُسَـــوَّدِ

وهكـذا الـى آخـر المنظومـة ، بـل يمكـن حـذف القافيتيـن الأخيرتيـن من كل بيت فتقرأ على النحـو التالـي :

وَبَلْـــدَةٍ قَطَعْتُهَـــا بِضَامِـــرٍ
وَلَيْلَـــةٍ سَهِرْتُهَـــا لِزَائِـــرٍ
وَقَيْنَـــةٍ وَصَلْتُهَـــا بِطَاهِـــرٍ
وَقَهْـــوَةٍ بَاكَرْتُهَـــا لِفَاجِـــرٍ
سَوَّرْتُهَـــا كَسَرْتُهَـــا بِمَاطِـــرٍ

ويستمـر الأمـر علـى هـذا المنـوال حتـى نهايـة المنظومـة. وما يلاحـظ عليهـا هـو احتواءهـا من أشطـر شبيهـة بـالـدور المركـب في الموشـح .

ويعتقـد الشكعـة أنـه لو أجرينـا موازنـة بيـن منظومـة أبـي الحسيـن بعـد حـذف الفقـرة الأخيرة من كـل بيت، حيـن صـارت على الشكـل التالـي :

وَبَلْـــدَةٍ قَطَعْتُهَـــا بِضَامِـــرٍ حَفَيْـــدَدِ
وَلَيْلَـــةٍ سَهِرْتُهَـــا لِزَائِـــرٍ وَمُسْعَـــدِ
وَقَيْنَـــةٍ وَصَلْتُهَـــا بِطَاهِـــرٍ مُسَـــوَّدِ

وبين موشح للشاعر الاندلسي ابن نزار يقول فيه (1)

اِشْرَبْ عَلَى نَغْمَةِ الثَّانِي ... ثَانِ
وَلَا تَكُنْ فِي هَوَى الغَوَانِي ... وَانِ
وَقُلْ لِمَنْ لَامَ فِي مَعَانٍ ... عَانِ
مَاذَا مِنَ الحُسْنِ فِي بُرُودِ ... رُودِ
يَهِيجُ وَجْدِي إِذَا الأَنَامُ ... نَامُوا
قَوْمٌ إِذَا عَسْعَسَ الظَّلَامُ ... لَامُوا
وَمَا بِهِ هَامَ مُسْتَهَامُ ... هَامُوا
فَقُلْ لِعَيْنٍ بِلَا هُجُودِ ... جُودِي

لتبين لنا أن نزار نسج على منوال منظومة أبي الحسين وما يفرّق بينهما إلاّ الأقفال الدالية التي جاء بها ابن نزار بعد كل دور.

ويشكل الشاعر الأمير تميم بن المعز لدين الله الفاطمي المتوفي سنة 374هـ - في نظر الشكعة - الحلقة الأخيرة من سلسلة الشعراء المشارقة الذين مهدوا الفن التوشيح ، إذ نظم مسمطة يقول فيها :

دَمُ العُشَّاقِ مَطْلُولُ ... وَدَيْنُ الحُبِّ مَمْطُولُ
وَسَيْفُ اللَّحْظِ مَسْلُولُ ... وَمُبْدِي الحُبِّ مَعْدُولُ
فَبُحْ أَيُّهَا الكَاتِمْ (2)

---

1) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب- تحقيق د. شوقي ضيف- دار المعارف القاهرة 1955م ج2 ص:147

2) د. مصطفى الشكعة : الادب الاندلسي ص:398-399

وبعد عرضه لهذه النماذج من شعر المشارقة ينتهي إلى نتيجة هي " أن الموشحات الأندلسية بدأت جذورها في المشرق وأخذت تترعرع ، وتنمو حتى وصلت إلى الشاعر الأندلسي الذي أضاف إليها بعض اللمسات الفنية الجميلة في أرضه الخلابة فكانت هذه الثمرة التي عرفت عند جمهرة الأدباء باسم الموشحات الاندلسية".(1)

ونحن نعتقد أن الشكعة أجهد نفسه في إيجاد علاقة بين الموشح وما نظمه بعض الشعراء المشارقة ، وحاول أن يحدث بعض التغيرات في بعض الموشحات ، كما فعل في قصيدة سلم الخاسر التي يمدح فيها موسى الهادي ، ومنظومة أبي الحسين ليثبت أن الموشح الأندلسي ظهرت جذوره في شعر المشارقة وأخذ ينمو ويتطور حتى وصل إلى الوشاحين الأندلسيين. بل ذهب إلى أبعد من هذا حين قرّر أن ابن نزار الشاعر الأندلسي في موشحته - التي أوردناها سابقا - قد نهج منهج أبي الحسن في منظومته التي مطلعها :

وَبَلْدَةٍ قَطَعْتُهَا بِضَامِرٍ حَفَيْدَعَيْرَانَةٍ رَكُوبِ

ويتصور بعض الباحثين إمكان نسبة فن التوشيح للمشرق منطلقين من وجود موشحة في ديوان الشاعر العباسي ابن المعتز ، وهي الموشحة التي أوردناها نموذجا لتوضيح اجزاء الموشح والتي مطلعها :

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكَى قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعِ

---

1) المرجع السابق ، ص:401

وكان كامل كيلاني في طليعة هؤلاء ، اذ يعتقد أنه " لو لم يخترع الأندلسيون هذا النوع المُسَمّى بالموشحات، لاخترعه الشرقيون. فقد كان حتما أن يؤدي الغناء ومجالسه في الشرق إلى نفس هذه النتيجة التي انتهى إليها في الأندلس وفي موشحة ابن المعتز الرائعة ... أكبر دليل ... فقد انشأ ابن المعتز تلك الموشحة الفذة في القرن الثالث الهجري أي في القرن الذي اخترع فيه مقدم بن معافر الفريري موشحاته في الأندلس" (1)

ويعلق على هذا الكلام بقوله " كان مقدم بن معافر مخترع الموشحات في الأندلس من شعراء الأمير عبدالله بن محمد أي كان معاصرا لابن المعتز، وليس لدينا الآن ما نرجح به أسبقية أحدهما عن الآخر في اختراع هذا الفن الجميل على أننا لا نستبعد أن تكون روح ذلك العصر التي أوحت إلى أحدهما بهذه الفكرة هي نفسها التي أوحت للآخر بها " (2)

وقد شكّ معظم الباحثين في نسبة هذه الموشحة لابن المعتز نذكر منهم بطرس البستاني ومحمد عبد المنعم خفاجي.

أما البستاني فيورد نصا يبين فيه الأسباب، التي دفعته إلى هذا الشك ، يقول فيه : " غير أننا نشك في نسبتها لأسباب ، منها أن مؤرخي ابن المعتز لم يذكروه في عداد الوشاحين ولا ذكروا موشحته هذه . ومنها أن هذه الموشحة رُوِيَتْ لشاعر آخر يقال

---

1) د. كامل كيلاني: نظرات في تاريخ الادب الاندلسي- مطبعة المكتبة التجارية القاهرة 1924م ص:272-273

2) المرجع السابق ، ص:273

له الحفيدُ ابنُ زُهْرٍ... ومنها أن ديوان ابن المعتز لا يحتوي غير هذه الموشحة ، فلو عرف صاحبه فن التوشيح لأكثر منه لأنه يتلائم مع أغراضه التي اختص بها : كوصف الطبيعة ومجالس اللهو والشراب. ومنها أنه لم ترو موشحة لشاعر مُشرقي غير ابن المعتز في العصر العباسي الثاني ولا رويت، موشحه لشاعر في العصر الثالث. ومنها أن المؤرخين اتفقوا على نسبة الموشحات الى أهل الأندلس.." (1)

وأما خفاجي فينطلق من المقارنة والتعليل الفني لنفي نسبة هذه الموشحة لابن المعتز ويقول :" وفي لاأيي أن هذه الموشحة ليست لابن المعتز لأنها بعيدة عن روح الشاعر وعواطفه ولا تمثل شيئا من نظراته في الحياة ولا فنه الأدبي في نظم القريض وليس فيها تشبيه واحد من التشبيهات التي عرف بها وليس فيه شيء من خصائص فنه في الشعر. وعندما تقرأ تجد أنك انتقلت إلى جو بعيد عن جو ابن المعتز الأدبي وسماته الفنية مما يجعلنا نحكم أنها ليست له ، وإنما نسبت إليه خطأ. وسمات الروح الأندلسية أظهر على هذه الموشحة من أي روح أخرى ".(2) وفي اعتقاده أن هذه الموشحة نظمها " ابن معتز الأندلس مروان بن عبد الرحمن الشاعر المشهور وأنها نسبت لشاعرنا خطأ من الرواة ".(3)

---

1) بطرس البستاني: أدباء العرب في الاندلس وعصر الانبعاث- مطبعة مكتبة صادر ط3 بيروت 1937م- ص:76-77

2-3)د. محمد عبدالمنعم خفاجي: ابن المعتز وتراثه في الادب والنقد والبيان مكتبة الحسين التجارية ط1 القاهرة 1949م - ص 177-178

وفي الحقيقة أن هذه الموشحة منسوبة إلى الوشاح الأندلسي ابن زهر المعروف بالحفيذ.

وقد نسبها له كل من ياقوت الحموي (1) وابن سعيد (2) وابن الخطيب (3) وابن دحية (4) وابن أبي اصبيعة (5) والصلاح الصفدي(6) أما ابن سناء الملك (7) فيضع هذه الموشحة ضمن الموشحات الأندلسية التي ضمّنها كتابه من غير أن ينسبها لابن زهر على طريقته في عدم ذكر أسماء أصحاب الموشحات.

وابن سناء الملك لم يدرج في كتابه موشحا لمشرقي باستثناء ما نظم هو نفسه - وبهذا ينفي نسبة تلك الموشحة لابن المعتز.

وكل هؤلاء المؤرخين ثقات لا سبيل إلى الشك في أحكامهم ،وهم جميعا عالمون بشعر العرب.

وابن المعتز أسبق وفاة ممن اعترف لهم المؤرخون بالسبق في اختراع الموشحات أمثال محمد بن معافى القبري ومحمد بن محمود القبري وأبو عمر بن عبدربه صاحب كتاب" العقد الفريد" .

---

1) ياقوت الحموي : معجم الادباء ج8 ص:219_220
2) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب ج1 ص:267
3) ابن الخطيب: جيش التوشيح ص:202
4) عمر بن دحية (ابو الخطاب) : المطرب من اشعار اهل المغرب تحقيق ابراهيم الابياري ود. حامد عبدالمجيد ود أحمد بدوي-نشر وزارة التعليم القاهرة 1954 ص: 205_ 206
5) ابن أبي أصبيعة : طبقات الأطباء ط مصر 1982ص:256
6) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي : الوافي بالوفيات ج4 ص:40
7) ابن سناء الملك : دار الطراز ، ص:83

" ولعل النظر في أسلوب هذه الموشحة ومقارنتها بما أنتج ابن زهر في هذا الفن يؤكد نسبتها إليه بما لا يدع أي مجال للشك"(1)

3- الموشحات أندلسية الأصل:

أجمع مؤرخو الأدب على أن الموشحات، فن أندلسي خالص، فابن خاتمة يقول في حديثه عن الموشحات :" وهذه الطريقة من مخترعات أهل الأندلس ومبتدعاتهم الآخذة بالأنفس هم الذين نهجوا سبيلها ووضعوا محصولها ".(2)

وابن دحية يعترف بأسبقية الأندلسيين على أهل المشرق في هذا الفن ، فيقول : " ... الموشحات ، وهي زبدة الشعر وخلاصة جوهره وصفوته وهي من الفنون التي أغرب بها أهل المغرب على أهل المشرق وظهروا فيها كالشمس الطالعة والضياء المشرق ".(3)

وابن بسام يقرر أن أهل الأندلس هم الذين نهجوا طريقة صنعة التوشيح ووضعوا حقيقتها.(4)

والمقري يذكر أن ابن قالب يعد في فضائل أهل الأندلس " اختراعهم للموشحات التي استحتنها أهل المشرق وصاروا ينزعون منزعهم ".(5)

---

1) د. عباس الجراري: موشحات أندلسية - ص:46
2) ابن خاتمة : مزية المرية ج2 ص:123 نقلا عن أحمد المقري أزهار الرياض في أخبار عياض، القاهرة سنة 1942م ج3 ص:252
3) بن دحية : المطرب من أشعار أهل المغرب ص:204
4) ابن بسام : الذخيرة في محاسن أهل الحزيرة ق 1/ ج2ص:1
5) أحمد المقري/ نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب ج2ص:123

والصفدي في حديثه عن هذا الفن يقول :" الموشح فن تفرّد به أهل المغرب، وامتازوا به على أهل المشرق، وتوسّعوا في فنونه ، وأكثروا من أنواعه وضروبه ". (1)

ويؤكد ابن خلدون هذه الحقيقة بقوله : " وأما أهل الأندلس فلما كَثُرَ الشعر في قطرهم ، وتهذّبت مناحية وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية ، استحدث المتأخرون منهم فنّا سمّوه بالموشح ". (2)

ويذكر المحبي أن " أول من نظم الموشح المغاربة". (3)

ويتحدث ابن سناء الملك عن الموشحات فيقول : " إنها مما ترك الأول للآخِر، وسبق بها المتأخر المتقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق صار بها المغرب مشرق الشروقة ". (4)

ومما سبق يتضح أن الموشحات من اختراع أهل الاندلس، وقد اعترف لهم المشارقة بالفضل ولم ينازعوهم الفخر.

وإن أجمع مؤرخو الأدب على أن الموشحات، من ابتكار شعراء الأندلس، إلا أنهم اختلفوا في أول من سبق إلى نظمها.

فابن خلدون يرى أن " المخترع لها بجزيرة الأندلس مُقَدَّمُ ابْنُ مُعَافَى القَبْرِي ، من شعراء الأمير عبدالله بن محمد المرواني، وأخذ عنه أبو عمر أحمد بن عبد ربّه صاحب كتاب" العقد"، ولم يظهر لهما

---

1) الصفدي: توشيع التوشيح ص: 20
2) ابن خلدون : المقدمة ص:583
3) المحي: تاريخ الاثر1/108
4) ابن سنا الملك : دار الطراز ص:23

مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، فكان أول من برع في هذا الشأن بعدهما عُبَادَةُ القَزَّازُ ، شاعر المُعْتَصِم بْنِ صُمَادِح صاحب المرية ... وزعموا أنه لم يسبق عبادة وشاح من معاصريه الذين كانوا في زمن الطوائف ".(1) ويتفق معه في ذلك المقري ، إذ يقول " وحكى الباحث أبو الحسن علي بن سعيد العنسي في كتابه المقتطف من أزاهير الطرف أن الحجازي ذكر في كتابة المسهب في غرائب المغرب أن المخترع لها بجزيرة الأندلس بْنُ مَعَا فَي القَبْرِي .... وأخذه عنه أبو عمر أحمد بن عبد ربه صاحب العقد ثم غلبهما عليه المتأخرون وأول من بوع فيه منهم عبادة بن القزاز شاعر المعتصم صاحب المرية ".(2) وردد أحمد أمين ذلك ، فقال:" وكان أول من برع بعد مقدم وابن عبد ربه هو عبادة القزاز".(3) غير أن عوض الكريم يعتقد أنه " ليس من اللازم أن يكون مقدم قد اخترع الموشحات بعد اتصاله بالأمير عبد الله ".(4)

أما ابن بسام فيرى غير هذا ، إذ يعتقد أن " أول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها ... محمد بن محمود القبري الضرير ...((5) ويرجح إحسان عباس ذلك دون الاعتماد على حجة دامغة ، بل يعلّل لترجيحه بأن العاهة هي التي فرضت

---

1) ابن خلدون : المقدمة ص 457
2) المقري : أزهار الرياض 253/2
3) أحمد أمين: ظهر الاسلام 200/3
4) عوض الكريم : فن التوشيح ص:97_98
5) ابن بسام : الذخيرة - ف1/ج2 ص:1

عليه أن ينظم هذا اللون من أجل التكسب به. (1) ويعتقد أحمد هيكل أن ابن بسام قد اختلط عليه الأمر بين شاعرين من قبرة هما : محمد بن محمود ومقدم بن معافى، فذكر اسم الأول ونَسِيَ اسم الثاني (2) ويقرّر عبد العزيز الأهواني أن كلا من الشاعرين معروفان، وقد ثبتت نسبتهما إلى قبرة ، وأن الأول - محمد بن محمود - كان ضريرا، أما الثاني - مقدم بن معافى - فلم يكن كذلك، ولهذا فهو يرى أنه ليس من الضرورة أن نفرض أن أحد الاسمين تحريف عن الثاني (2)

ونحن لا يمكن أن نبث في هذه القضية ما دمنا لا نملك نماذج لامن موشحات مقدم ولا ابن محمود، بل لا نكاد نعرف شيئا عن الثاني والسبب - في نظرنا - يعود إلى ما ذكره ابن خلدون وهو يتحدث عن مقدم وابن عبد ربه : " ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما ". (3)

ومهما يكن فإننا نعتقد أن شعراء آخرين ظهروا بعد هؤلاء الثلاثة ، ونعني بهم - ابن محمود ومقدم وابن عبد ربه - وتفننوا في نظم الموشحات ، وقد ذكر ابن بسام بعضهم حيث قال : "ثم نشأ يوسف بن هرون الرّمادي فكان أول من أكثر فيها التضمين في المراكز يضمن كل موقف يقف عليه في المركز خاصة فاستمر على ذلك شعراء عصرنا كمكرم بن سعيد وابن أبي الحسن ، ثم نشأ عبادة بن ماء السماء

---

1) د. احسان عباس: الأدب الأندلسي - ص:228
2) مجلة الأندلس ع13 نقلا عن - في الادب الاندلسي ، ص:373
3) ابن خلدون المقدمة ، ص:457

فأحدث التغيير وذلك أنه اعتمد مواضع الوقف في الأغصان فيضمنها كما اعتمد الرمادي مواضع الوقف في المركز" (1)

أوزانهـــا :

تعتبر الموشحات " أول محاولة جريئة للتجديد في أوزان الشعر العربي وقوافيه "،(2) إذ خرج الوشاحون عمّا ألفه الشعراء السابقون

ويعد ابن سناء الملك رائدا في دراسة الموشحات ، إذ قسمها من حيث أوزانها قسمين : الأول ماورد على أوزان أشعار العرب، والثاني مالا وزن له فيها ولا إلمام له بها .

أما القسم الاول فقد قسمه بدوره قسمين :

أحدهما ما لايتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج بالفقرة التي جاءت فيها عن الوزن الشعري ، ويَعُدّ ابن سناء الملك هذا القسم من " النسيج المرْذول المخذول ، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعاف من الشعراء ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف ويتشيع لِمَا لا يملك ".(3) والقسم الآخر مما جاء على أوزان الشعر المعروفة مع إقحام كلمة يخرج بها الوزن عما هو مألوف، أو التزام حرف على حركة معينة - فتحة كانت أو ضمة أو كسرة - تخرجه على أن يكون شعرا صرفا فمثال الكلمة قول ابن بقي :

---

1) ابن بسام : الذخيرة - ق1 /م2 ص:2
2) د. عبدالعزيز عتيق: الادب العربي في الاندلس ص:360
3) ابن سناء الملك : دار الطراز - ص: 33

صَبَرْتُ وَالصَّبْرُ شِيمَةُ المَعَانِي وَلَمْ أَقُلْ لِلْمُطِيلِ هِجْرَانِي مُعَذِّبِي كَفَانِي

فهذا بيت من بحر المنسرح ، وأخرجه منه قوله " معذّبي كفاني "

ومثال الحركة قول ابن بقي أيضا :

يَاوَيْحَ صَبٍّ إِلَى البَرْقِ لَهُ نَظَرُ وَفِي البُكَاءِ عَلَى الوُرْقِ لَهُ وَطَرُ

فهذا البيت من بحر البسيط، وقد أخرجه عن وزنه التزام القاف المكسورة في وسط الوزن ...

وأما القسم الثاني من الموشحات هو " مالا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير والجم الغفير والعدد الذي لاينضبط ". (1)

وأراد ابن سناء الملك أن يُقِيمَ لها - موشحات، هذا النوع عروضا" يكون دفترا لحسابها وميزانا لأوتارها وأسبابها ، فعزّ ذلك وأعوز ، لخروجها عن الحصر ، ... وما لها عروض إلاّ التلحين ، ولا ضرب إلا الضرب، ولا أوتاد الا الملاوي ، ولا أسباب إلاّ الأوتار فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف". (2)

وقسّم ابن سناء الملك الموشحات من جهة ثانية قسمين:

" قسم يستقل التلحين به ، ولا يفتقر إلى ما يُعِينُهُ عليه ، وهو أكثرها وقسم لا يحتمله ، ولا يمشي به إلاّ بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها لتكون دعامة للتلحين وعُكَّازاً للمعنى ، كقول ابن بقي :

---

1) المصدر السابق ص:35

2) المصدر نفسه ص:36

مَنْ طَالِبٌ ثَارَ قَتْلِي ضَيْبَاتُ الْحُدُوجِ فَتَّانَاتُ الحَجِيجِ

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول: " لالا " بين الجزئين الجيمين من هذا الوزن ". (1)

ويمكن القول أن الموشحات تنقسم من حيث الوزن إلى خمسة أقسام على الشكل التالي :

الأول : ماجاء منها على أوزان الشعر المعروفة ، وهي أشبه بالمخمسات منها بالموشحات .

والثاني: ماجاء منها على أوزان الشعر المعروفة ، وتخلّلت أقفالها وأبياتها كلمة أو حركة تُخرِجها عن الأوزان الشعرية المعهودة .

والثالث: ما خرج منها عن أوزان الشعر المعروفة.

والرابع : ما له وزن إلا التلحين.

والخامس: مالا وزن له إلا التلحين أيضا ولكنه يحتاج إلى كلمة لا معنى لها ، تكون دعامة للتلحين ، وسندا للمعنى .

الوشاحون الاندلسيون :

اتفق مؤرخو الأدب على أن الموشحات ظهرت، في الأندلس في نهاية القرن الثالث الهجري على أيدي كل من : محمد بن محمود القبري ، ومقدم بن معافى القبري ، وابن عبد ربه " وان لم تظهر نصوصه إلا بعد زهاء قرن من هذا التاريخ ، وإلى أن السبب، في هذا الابطاء هو لا شك صدود المسؤولين وشيوخ الأدب الذين رفضوا قبوله

---

1) د. عبدالعزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس ص:362

وحاربوه حماية منهم للتيار التقليدي في الثقافة العربية "! (1)

ويرجح عباس الجراري أن مكرم بن سعيد وابن أبي الحسن كانا من أول الوشاحين الأندلسيين ، ويعلّل لترجيحه بأن ابن بسام قد ذكرهما دون أن يعرض لهما أي نص من هذا الفن.(2) ونحن لا نوافق على هذا الترجيح ما دمنا لا نعرف شيئا عن هذين الرجلين .

ويُعَدّ سهل بن هرون من أوائل الوشاحين ، وقد اعتبره ابن بسام " أول من أكثر فيها من التضمين في المركز يضمن كل موقف يقف عليه في المركز خاصة " (3) ، ويقول الحُمَيْدِي إنه " شاعر قرطبي كثير الشعر سريع القول مشهور عند العامة والخاصة ، لسلوكه في فنون من المنظوم ونفق عند الكل ".(4) ومع هذا كله لم يورد له مؤرخوا فن التوشيح أي نموذج من تواشيحه .

ولم تكتمل صورة الموشح الا على يدي عبادة بن ماء السماء الذي يقول عنه ابن بسام أنه كان " في ذلك العصر شيخ الصناعة وإمام الجماعة ".(5) ويذكر أيضا فضله على فن الموشحات ، فيقول عن صناعة التوشيح إنها لم تكن " مرموقة البُرُود ولا منظومة العُقُود فأقام عُبَادَةُ مُنَادَهَا ، وقَوَّمَ مَيْلَهَا وسِنادها فكأنها لم يُسمَع بالأندلس إلا منه ولا أُخِذَت إلاّ عنه واشتهر بها اشتهارا غلب على ذاته ..."(6)

---

1) 2) د. عباس الجراري: موشحات أندلسية ص:79

3) ابن بسام : الذخيرة ق1 /م 2 ص:2

4) الحميدي: جذوة المقتبس- تحقيق محمد بن تاويت الطنجي- القاهرة 1952م
نقلا عن : د. عوض الكريم ، فن التوشيح -ص:124

5) ابن بسام ، الذخيرة = ق1/ م 2ص:2

6) المصدر نفسه ق1 م 2ص1

وعلى الرغم من أن عبادة بن ماء السماء كان كثير النظم في الموشحات، إلّا أن المصادر لم تذكر له إلّا موشحتين اثنتين إحداهما التي يقول في مطلعها:

مَنْ وَلِيَ فِي أُمَّةٍ أَمْرًا وَلَمْ يَعْدِلِ
يُعْزَلِ إِلَّا لِحَاظُ الرَّشَا الأَكْحَلِ

والأخرى هي التي يقول في مطلعها:

حُبُّ المَهَا عِبَادَةٌ مِنْ كُلِّ بَسَّامِ السَّوَارِي

وقد أورد ابن شاكر الكتبي (1) هاتين الموشحتين عند ترجمته لعبادة بن ماء السماء. وينسب الصلاح الصفدي (2) الموشحة الأولى لمحمد بن عبادة القراز تارة، ولابن ماء السماء تارة أخرى(3) وعلى الرغم من مكانة ابن ماء السماء فقد تجاهله الكثير ممن أرّخ للموشحات، وخلط ابن سناء الملك بينه وبين محمد بن عبادة القزاز.

ومحمد بن عبادة القزاز " هو أشهر وشاح خلف ابن ماء السماء(4)، ويُكَنّيه بعضهم بأبي بكر (5)، ويكفيه الآخرون بأبي عبد الله. (6)، ويذكر ابن سعيد أنه من حصن بلور من إقليم البيرة. (7)

---

1) ابن شاكر الكتبي: فوات الوفيات- تحقيق محمد محي الدين 246/1
2) الصفدي:الوافي بالوفيات،426/1
3) الصفدي:توشيح التوشيح ص:113
4) د. عباس الجراري: موشحات مغربية ص:80
5) المقري: نفخ الطيب286/2 وأزهار الرياض 252/3
6) الصفدي: الوافي بالوفيات189/3 والمقري: نفخ الطيب250/2 وابن بسام الذخيرة 1/م2 ص:300
7) عبدالملك بن سعيد: المغرب في حلى المغرب142/2

اتصل بنـي صمادح أصحاب المرية ، ومدح المعتصم بموشحه رائعة ، يقول في بعض أجزائها :

كم من قدود البان تحت اللمم من أقمر عواطي
بأنمل وبنان مثل العنم لم تنبري للعاطي

واشتهر في هذا العصر الوشاح أبو بكر محمد بن أرفع رأسه حتى قال عنه عبد الملك بن سعيد:" له موشحات مشهورة يعني بها في بلاد المغرب، منها في مدح المأمون بن ذي النون " (1)

ومن وشاحي عصر ملوك الطوائف أبو بكر محمد بن عيسى الداني المعروف بابن اللبانة ، وهو أحد شعراء بلاط المعتمد بن عباد وقد أكثر من مدحه ومدح ابنه الرشيد، كما مدح قبلهما المعتصم بن صمادح صاحب المرية ... وقد أورد له ابن الخطيب (2) وابن سناء الملك (3) والصفدي (4) وابن سعيد (5) بعض موشحاته. ومن أروعها تلك التي يمدح فيها الرشيد بن المعتمد بن عباد، ويقول في أحد أجزائها : (6)

سَطَا وَجَادَ رَشِيدٌ بَنِي عَبَّادِ فَأَنْسَى النَّاسَ رَشِيدَ بَنِي العَبَّاسِ

واشتهرت بعض شاعرات هذا العصر بفن التوشيح، ولعلّ أبرزهن أم الكرام بنت المعتصم ، وكان أبوها " قد اعتنى بتأديبها لِمَا رآه من ذكائها حتى نظمت الشعر والموشحات ".(7)

---

1) المصدر السابق18/2
2) ابن الخطيب جيش التوشيح - ص39-48
3) ابن سناء الملك : دار الطراز -ص:
4) الصفدي: توشيح التوشيح ص:131
5) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب414/2
6) المصدر نفسه 416/2
7) المصدر نفسه 202/2

والملاحظ أن هؤلاء الذين اشتهروا بفن التوشيح في العصر المرابطي وعصر ملوك الطوائف هم من شعراء الدرجة الثانية والثالثة. وبقي الشعراء الممتازون أمثال: ابن هانيء ، وابن زيدون،وابن شهيد، وابن دراج الصقلي ينظمون على الطريقة التقليدية ، وانصرفوا عن نظم الموشحات .

ويعتبر عصر المرابطين العصر الذهبي لفن التوشيح ، اذ انصرف فحول شعراء هذا العصر الى النظم في هذا الفن ، منهم أحمد بن علي الشهير بالأعمى التطيلي ، وكُنْيَتُهُ أبو العباس أو أبو جعفر من بلدة تطيلة وتنقل بين مرسية وإشبيلية وسرقسطة .

وكان ابن علي ذا شعر جيد ، " ولكن شهرته الأدبية مبنية على هَالَهُ من موشحات رائعة ". (1) وقد أورد له ابن سعيد (2) وابن سناء الملك (3) موشحا مشهورا مطلعه :

ضَاحِكٌ عَنْ جُمَانْ سَافِرٌ عَنْ بَدْرِ
ضَاقَ عَنْهُ الزَّمَانْ وَحَوَاهُ صَدْرِي

ومنهم أبو بكر يحي بن محمد بن عبد الرحمن القيسي القرطبي الشهير بابن بقي.أكثر من نظم الموشحات حتى قيل : " إن له ما ينيف على ثلاثة آلاف موشحة ومثلها قصائد ومقطعات منقّحة ".(4) وقد أورله ابن سناء الملك (5) والمقري (6) موشحا ، يقول في مطلعه :

---

1) د. عوض الكريم : فن التوشيح - ص:130
2) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب 453/2
3) ابن سناء الملك: دار الطراز -ص:43
4) العماد الاصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر تحقيق د. عمر الدسوقي ود. علي عبدالعظيم - دار نهضة مصر - القاهرة 1960م - 131/2
5) ابن سناء الملك: دار الطراز - ص:67
6) المقري: نفح الطيب-240/4

مَالِي شُمُولٌ إِلاَّ شُجُونٌ مِزَاجُهَا فِي الكَاسْ دَمْعٌ هُتُونْ

وارتفعت بهذين الرجلين مكانة الموشحة ، إذ جعلاها تنافس القصيدة التقليدية ، حيث أخذت تطرق كل الموضوعات .

وبرز في هذا الفن أبو بكر محمد بن أحمد الأنصاري الإشبيلي المعروف بالأبيض" وهو وشاح مشهور لكن موشحاته ضاعت فيما ضاع من تراث السلف ولم يبق منها سوى واحدة " (1)، هي التي يقول في أولها :

مالذلي شُرْبٌ رَاح عَلَى رِيَاضِ الاقَاحِ
لَوْلَا هَضِيمُ الوِشَاحِ إِذَا انْثَنَى فِي الصَّبَاحِ

واشتهر أيضا الفيلسوف المُتَطَبِّبُ أبو بكر محمد بن يحى السرقسطي المعروف بابن باجة ، ذكر ابن خلدون " أنه حضر مجلس مخدومه .ابن تيفلويت صاحب سرقسطة ، فألقى على بعض قيناته موشحة

جَرِّرِ الذَّيْلَ أَيْمَا جَرِّ وَصِلِ الشُّكْرَ مِنْكَ بِالشُّكْرِ

فطرب الممدوح لذلك فلما ختمها بقوله:

عَقَدَ اللَّهُ رَايَةَ النَّصْرِ لِأَمِيرِ العُلَا أَبِي بَكْرِ

فلما طرق ذلك التلحين سمع ابن تيفلويت صاح واطرباه. وشق ثيابه وقال : ما أحسن ما بدأت وما ختمت ".(2)

---

1) ابن الخطيب: جيش التوشيح- ص:234، حيث أورد نص الموشحة كاملة.
2) ابن خلدون : المقدمة - ص: 458

وبرز علي بن حزمون المرسي الذي اشتهر بأنه " صاعقة من صواعق الهجاء ... وأكثر قوله في طريقة التوشيح ".(1) وهوصديق عبد الواحد المراكشي ، وقد قال عنه : " إنه ركب طريقة أبي عبدالله ابن حجاج البغدادي ... فأربى عليه وذلك أنه لم يدع موشحة تجري على ألسنة الناس بتلك البلاد إلاّ عمل في عروضها ورَوِيِّهَا موشحة على الطريقة المذكورة ".(2)

وكان ابن حزمون ذا نظرات نقدية دقيقة في التوشيح من ذلك ما ذكر ابن خلدون أن يحيى الخزرجي " أنشده موشحة لنفسه فقال له ابن حزمون : لا يكون الموشح بموشح حتى يكون عاريا عن التكلف قال على مثل ماذا ؟ قال : على مثل قولي :

يَا هَاجِرِي هَلْ إِلَى الوِصَالِ مِنْكَ سَبِيلُ
أَوْ هَلْ تَرَى هَوَاكَ سَالِي قَلْبَ العَلِيلِ " (3)

وفي العصر المرابطي برع أبو بكر محمد بن زهر طبيب يعقوب المنصور. رحل إلى المشرق، " وبه تطبّب زمانا طويلا وتولى رئاسة الطب ببغداد ثم بمصر ثم بالقيروان ... والذي انفرد... به وانقادت لتخليه طباعه وأصارت النبهاء خوله وأتباعه : الموشحات" (4) وقد أورد له ابن دحية (5) وابن الخطيب (6) وابن ابي أصبيعة (7) بعض موشحاته.

---

1) ابن سعيد : المغرب في حلى المغرب 214/2
2) عبدالواحد المراكشي: المعجب في تخليص اخبار المغرب- نقلا عن د. عوض الكريم : فن التوشيح - ص:140
3) ابن خلدون المقدمة - ص:460
4) ابن دحية : المطرب من اشعار اهل المغرب- ص:203-204
5) المصدر نفسه - ص:204-205-206
6) ابن الخطيب: جيش التوشيح ص:148-157
7) ابن أبي اصبيعة : طبقات الأطباء : 525-526-527 .

واشتهر في هذا العصر أبو بكر محمد بن الفقيه أبي العباس أحمد ابن الصابوني. ومن أشهر موشحاته تلك التي يقول في مطلعها (1):

قَسَماً بِالهَوَى لِذِي حِجْـــــــرِ مَا لِلَيْلِ المَشُوقِ مِنْ فَجْـــــرِ

وقد اتخذ ابن الخطيب، هذا المطلع خرجة لموشحة مطلعها (2):

رُبَّ لَيْلٍ ظَفَرَتْ بِالبَـــــــدْرِ وَنُجُومُ السَّمَاءِ لَمْ تَـــــــدْرِ

وقد أورد له ابن خلدون (3) جزاء من موشحة يقول في مطلعها:

مَا حَالُ صَبٍّ ذِي ضِنًى وَاكْتِئَـــــابِ أَمْرَضَهُ يَا وَيْلَتَاهُ الطَّبِيـــــبُ

ونبغ أيضا الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي المولود بمرسية سنة 560هـ / 1168م ، والمدفون في الصاحلية في سفوح جبل قاسيون عام 638هـ / 1240م ويَعُدُّهُ عمر موسى باشـــا " الرائد الأول في المشرق والمغرب على السواء ، فهو الذي نقل الموشحات من غرضها الأصلي كما عرفت به في الأندلس الى غرض ديني جديد، فهو الذي وجهها وجهتها الصوفية ووشحها بالمعاني الرمزية ... " (4)

وقد أورد له المقري (5) موشحة صوفية يقول في مطلعهـــا:

سَرَائِرُ الأَعْيَانْ لَاحَتْ عَلَى الأَكْوَانْ لِلنَّاظِرِيـــــنْ

ومن الذين اشتهروا في هذا العصر أبو إسحق إبراهيم بن سهل

---

1) ابن خلدون : المقدمة ص:460
2) المقري: نفح الطيب- 226/4
3) ابن خلدون: المقدمة ص:460
4) د. عمر موسى باشا: موشحات ابن عربي الصوفية- مجلة الثقافة ع59
5) المقري: نفح الطيب-407/1

الإسرائيلي " وهو شاعر اشبيلية ووشاحها " (1) ويُعَدُّ ابن خلدون (2) موشحته التي يقول في مطلعها :

هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أَنْ قَدْ حَمَى ... قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ مِنْ مَكْنَسِ

فَهْوَ فِي نَارٍ وَضِيقٍ مِثْلَ مَا ... لَعِبَتْ رِيحُ الصَّبَا بِالقَبَسِ

من محاسن الموشحات للمتأخرين

وقد عارضها كثير من الوشاحين ، ولعلّ أهم مهارضة هي :معارضة لسان الدين بن الخطيب في موشحه المشهور : (3)

جَادَكَ الغَيْثُ إِذَا الغَيْثُ هَمَى ... يَا زَمَانَ الوَصْلِ بِالأَنْدَلُسِ

لَمْ يَكُنْ وَصْلُكَ إِلاَّ حُلْمَا ... فِي الكَرَى أَوْ خِلْسَةَ المُخْتَلِسِ

وعارضها أمير الشعراء أحمد شوقي في موشحته الموسومة بـ" صقر قريش" وأولها : (4)

مَنْ لِنَضْوٍ يَتَنَزَّى أَلَمَا ... بَرَّحَ الشَّوْقُ بِهِ فِي الغَلَسِ

حَنَّ لِلْبَانِ وَنَاجَى العَلَمَا ... أَيْنَ شَرْقُ الأَرْضِ مِنْ أَنْدَلُسِ

وكاد فن التوشيح يموت بعد انصراف الناس عنه إلى الزجل لولا محاولات ابن الخطيب الذي عمد إلى بعثه وإحيائه فنظم موشحات نجدها في نفاضة الجراب (5) وفي النفخ (6).

---

1) المصدر السابق 523/3

2) ابن خلدون : المقدمة ص:461

3) المصدر نفسه ص:461، المقري: نفح الطيب 11/7

4) الشوقيات: 314/2

5) ابن الخطيب : نفاضة الجراب في علالة الاغتراب- تحقيق د. أحمد مختار العبادي - القاهرة د ط ، دت - 167/2- 169

6) ابن الخطيب:نفح الطيب 11/7 -66-67-68-86

ولم يكتف ابن الخطيب بالنظم ، بل زاد فألف كتابا سماه " " جيش التوشيح " جمع فيه خمسا وستين وماءة موشحة أندلسية لستة عشر وشاحا .

ولعلّ آخر وشاح مشهور أنجبته الأندلس هو أبو عبدالله محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن محمد بن يوسف الشريحي تلميذ ابن الخطيب، والمعروف بابن زَمْرَك . وقد أورد له المقري (1) خمس عشرة موشحة، نذكر منها هذه الموشحة (2) التي يقول في مطلعها :

أَبْلِغْ لِغَرْنَاطَةٍ سَلَامِي ... وَصِفْ لَهَا عَهْدِي السَّلِيمْ

فَلَوْ رَعَى طَيْفُهَا ذِمَامِي ... مَا بِتُّ فِي لَيْلَةِ السَّلِيمْ

وينتهي أمر فن التوشيح بالأندلس بانتهاء أمر المسلمين فيها لينتقل إلى بلاد المغرب ثم المشرق " حيث عالجه الشعراء في غير قليل من التكلّف متقيّدين بكثير من القيود الشكلية التي سطر ابن سناء الملك في دار الطراز " (3).

الوشاحون المشارقة

يعتقد بعض الباحثين أن ابن سناء الملك هو أول من أدخل فن التوشيح إلى المشرق العربي ، وهذا زعم باطل ، بدليل أن ابن سناء الملك نفسه يخبرنا بأنه شُغِفَ بالموشحات الأندلسية حيث قال:

---

1) المقري:نفح الطيب 240/7_280 أزهار الرياض_176/2_250
2) المصدر نفسه 343/4 المصدر نفسه 181/2
3) د. عباس الجراري : موشحات مغربية ص:90

" وكنت في طليعة العمر ، وفي رعيل السن قد هِمْتُ بها عشقا وشُغِفْتُ بها حبّا وصاحبتها سماعا ومشافهة حِفْظاً وأحطت بها عِلْماً"(1)

وما يزيد في إبطال هذا الرأي هو أن ابن سناء الملك وجد الموشحات منتشرة في المشرق وهو في حوالي العشرين من عمره. وإذا كان مولد الشاعر في سنة 550هـ / 1155م، فإن عوض الكريم يُجْزِمُ أن الموشحات عُرِفَتْ في المشرق قبل سنة 570هـ / 1174م (2)

ويعتقد عباس الجراري" أن الشاعر المصري لم يتصل مباشرة ببلاد الأندلس والمغرب حتى يُتاح له التّعرّف على هذا الفن في موطنه الأصلي ". (3)

ويزعم غونثالث بالنثيا أن أبا مروان بن زهر الذي مارس الطب في بغداد هو أول من عَرَّفَ المشارقةَ بفنّ التوشيح (4). ولا يوافقه عوض الكريم على هذا الرأي، إذ يعتقد أن الموشحات في ذلك الوقت لم تكن فنا معترفا به في بلاد الأندلس (5). غير أننا نخالفه الرأي ما دام أن الأندلسيين رحلوا إلى المشرق في العهد المرابطي، وهو - كما مرّ بنا - العصر الذهبي لفنّ الموشحات.

ويعتقد ابن سعيد أن أول من نقل الموشحات إلى المشرق أبو الصلت أميّة بن عبد العزيز الإشبيلي الذي " توجه في رسالة إلى

---

1) ابن سناء الملك : دار الطراز - المقدمة ص:10
2) د. عوض الكريم فن التوشيح ص:150
3) د. عباس الجراري : موشحات معربية ص:93
4) آنجل جنثالث بالنثيا : الفكر الاندلسي ص:166
5) د. عوض الكريم فن التوشيح ص:150

مصر فَسُجِنَ في القاهرة في خزانة البنود وكان فيها خزائن من أصناف الكتب فأقام بها نحو عشرين سنة ، فخرج منها وقد برع في علوم كثيرة من حديثه وقديمه .. ومنه أحد أهل إفريقية الألحان التي هي الآن بأيديهم " (1).

واستند شوقي ضيف على كلام ابن سعيد وعقّب عليه بقوله : " ولا بد أنها كانت مصحوبة بموشحات رواها لهم ".(2)

وممن يظنّ عباس الجراري وشوقي ضيف أنهم عرّفوا المشارقة بالموشحات ، يحي اليسع بن عيسى بن اليسع (3) الذي رحل إلى مصر في عهد صلاح الدين سنة 560هـ، ويقول عنه ابن سعيد: إنه " مُصَنِّفُ كتاب المعرب في آداب المغرب، صنّفه بمصر وطرّزه بالدولة الصّلاحية الناضرية " (4). ولا يستبعد شوقي ضيف أن يكون " ابن سناء الملك أفاد منه معرفته بالموشحات " (5)

ومِمَّنْ كان لهم دور بارز في نقل الموشحات إلى المشرق الطبيب الحكيم أبو الفضل عبد المنعم بن عبد الله بن حسّان الغسّاني الذي " كان علّامة زمانه في صناعة الطّب والكُحْل وأعمالها بارعا في الادب وصناعة الشعر وعمل المديحات، أتى من الأندلس إلى الشام وأقام بدمشق الى حين وفاته ... وله في صلاح الدين مدائح كثيرة ، وصنّف له كتبا " (6)، وكان له عشرة دواوين ، الثامن منها " ديوان الغزل

---

1) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب 256/1
2) ملاحظات د. شوقي ضيف على كتاب فن التوشيح ص: 150
3) د. عباس الجراري: موشحات مغربية ص95. عوض الكريم فن التوشيح ص: 150
4) ابن سعيد: المغرب في حلى المغرب 88/2 وورد هذا الكتاب في مصادر أخرى بعنوان: المغرب في محاسن المغرب.
5) د. عوض الكريم : فن التوشيح ص: 151
6) ابن ابي أصيبعة : طبقات الاطباء، نقلا عن موشحات مغربية ، ص: 95

والتشبيب والموشحات والدوبيتي ومَا يتّصل به منظوماً " (1).

ويؤكد شوقي ضيف أنه اطلع على معجم أبي طاهر السّلفي (وهو مخطوط مصور بدار الكتب المصرية) الذي يشتمل على بعض الموشحات الأندلسية ، ويُقَرِّرُ أنّ هذا الرجل كان " يُمْلِي الحديث بالإسكندرية منذ 511 هـ الى أن توفي في سنة 576هـ " (2).

ولا نشك في أن الأندلسيين قد اعتادوا على الرحيل إلى المشرق منذ أقدم العصور لأداء فريضة الحجّ أو لقاء العلماء للانتفاع من عملهم وطلب الإجازة منهم وأنهم عرّفوا المَشَارِقَةَ بفنّ الموشحات.

ومهما كانت الطريقة التي انتقل بها فنّ الموشّحات إلى المشرق " فإن مصر كانت السابقة إلى تقبّله ، إذ وَجَدَ في ربوعها بيئة صالحة لانتشاره وازدهاره " (3).

ولعلّ أقدم وشّاح عرفته مصر هو أبو الفتح عثمان بن عيسى البلطي المتوفى سنة 599هـ. وقد أورد له ياقوت الحموي(4) موشّحه سلك فيها طريق المغاربة ومطلعها :

وَيْلَاهُ مِنْ رواغ بِجُورِهِ يَقْضِي
ظبي بني يَزْدَادُ مِنْهُ الجَفَا حَظِّي

---

1) المصدر السابق ص:635
2) د. عوض الكريم : فن التوشيح ـص:151
3) د. عباس الجراري: موشحات مغربية ـص:95
4) ياقوت الحموي: معجم الأدباء 46/5

ويُعَدُّ أبو القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك (550هـ/608هـ) أشهر وشاخ مشرقي . وقد لمع نجمه في فن التوشيح الذي ألف فيه كتاب " دار الطراز في عمل الموشحات" وفي مقدمته تحدث عن أصول المو شحات وطريقة نظمها ، ثم أعقبها بذكر الكثير " من موشحات الأندلسيين وما نظم على طريقتها من غير أن يُورِدَ أنتجه غيره من المشارقة في هذا الفن " (1)، وختم الكتاب بذكر عدد من موشحاته وقد أورد له ابن خلدون (2) موشحة اشتهرت شرقا وغربا أولها :

حَبِيبِي اِرْفَعْ حِجَابَ النُّورِ عَنِ العَذَارْ
تنظرِ المِسْكَ عَلَى كَافُورْ فِي جُلْنَّارْ
كَلِّلِي يَاسُحْبُ تِيجَانَ الرُّبَا بِالحُلِيْ
وَاجْعَلِي سِوَارَهَا مُنْعَطَفَ الجُدُولْ

ويُعْتَقَدُ أن ابن خلدون أشار إلى موشحتين لا إلى موشحة واحدة ومن المحتمل أن يكون قد سقط من كتاب، المقدمة بعد كلمة جلنار قوله :" وموشحته الأخرى التي أولها :

كَلِّلِي .... "

ويظنّ شوقي ضيف، أن الموشحة الثانية التي مطلعها :

كَلِّلِي يا سُحْبُ تِيجَانَ الرُّبَى بِالحُلِيْ
وَاجْعَلِي سِوَارَهَا مُنْعَطَفَ الجُدُولْ

---

1) د. عباس الجراري: موشحات مغربية - ص:96
2) ابن خلدون : المقدمة ص: 462

لمضفر العيلاني المتوفي سنة 623هـ وليست لابن سناء الملك، وهو ما يذهب إليه عوض الكريم (1).

وأورد له ابن شاكر (2) موشحة يقول فيها:

عَسَى وَيَا قَلَّمَا تُفِيدُ عَسَى ... أَرَى لِنَفْسِي مِنَ الهَوَى نَفَسَا
مُذْ بَانَ عَنِّي مَنْ قَدْ كُلِفْتُ بِهِ ... قَلْبِي قَدْ لَجَّ فِي تَقَلُّبِهِ
وَبِي إِذَنْ شَوْقٌ عَاتِي ... وَمَدمَعٌ يَوْمٍ شَاتِي
لَا أَتْرُكُ اللَّهْوَ وَالهَوَى أَبَدَا ... وَإِنْ أَطَلتِ العِتَابَ وَالفَنَدَا
إِنْ شِئْتَ فَاعْذِلْ فَلَسْتُ أَسْمَعُ ... أَنَا الذِي فِي الغَرَامِ أَتَّبِعُ
وَتَحْتَذِي صَبَابَتِي ... فَلْتَدْعُنِي وَعَادَاتِي

واشتهر في مصر أيضا ابن الوكيل صدر الدين محمد بن عمر الدمياطي المتوفى عام 716هـ. وقد أورد له المقري (3) موشحة، منها هذه الأشطار:

غَدَا مُنَا دِينَاً مُحَكَّمَاً فِينَا ... يَقْضِي عَلَيْنَا الأَسَى لَوْلَا تَأَسِّينَا
بَحْرُ الهَوَى يُغْرِقُ ... مَنْ فِيهِ جَهْدَهُ عَامْ
وَنَارُهُ تُحْرِقُ ... مَنْ هَمَّ أَوْقَدْ هَامْ
وَرُبَّمَا تُقْلِقُ ... فَتىً عَلَيْهِ نَامْ
قَدْ غَيَّرَ الأَجْسَامْ وَصيَّرَ الأَيَّامْ ... سُوداً وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضاً لَيَالِينَا

ويلاحظ على هذه الموشحة أن ناظمها قد ضمّن خواتم أقفالها أعجاز نونية ابن زيدون.

---

1) د. عوض الكريم - فن التوشيح ص:153
2) ابن شاكر الكتبي : فوات الوفيات 31/1
3) المقري: نفح الطيب. 232/1

وبرع جمال الدين محمد بن محمد بن نباتة المتوفى سنة 768 هـ، وقد أورله المقرى (1) موشحة يمدح فيها جلال الدّين الخطيب، ومطلعها :

مَا سَحَّ مُعْمَرٌ دُمُوعِي وَسَاحْ عَلَى المِلَاحْ
إِلَّا وَفِي قَلْبِي المُعَنَّى جِرَاحْ

واشتهر أيضا شهاب الدين العَزَّازي (634- 710هـ)، ولعلّ أحسن موشحاته تلك التي مطلعها : (2)

يَا لَيْلَةَ الوَصْلِ وَكَأْسَ العُقَارْ دُونَ اسْتِتَارْ عَلَّمْتُمَانِي كَيْفَ خَلَعَ العَذَارْ

ويعتقد أن أبا مروان بن زهر هو الذي عرّف العراقيين بفن التوشيح ، ونبغ فيه منهم : شهاب الدين محمد بن يوسف التلعفري الموصلي المتوفى عام 675 هـ وقد أورد له ابن شاكر (3) موشحة مطلعها :

لَيْسَ يُرْوِي مَا بِقَلْبِي مِنْ ظَمَا غَيْرُ بَوْقٍ لَائِحٍ مِنْ إِضَمِ

ومنهم القاسم بن القاسم الواسطي (550هـ - 626هـ)، وقد أورد له ياقوت الحموي (4) موشحتين ،الأولى مطلعها :

فِي زَهْرَةٍ وَطِيبِ بُسْتَانِي مِنْ أَوْجُهِ المِلَاحِ
أَجْلُو عَلَى القَضِيبِ رَيْحَانِي وَالوَرْدَ وَالأُقَاحِ

---

1) **المقري** : نفح الطيب 86/7
2) ابن تغري بردي : المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي - تحقيق احمديوسف نجاتي - دار الكتب- القاهرة 1956- 344/1
3) ابن شاكو الكتبي: فوات الوفيات 553/2
4) ياقوت الحموي: معجم الادباء 191/6-192

ومطلع الثانية :

أَيُّ عَنْبَرِيَّةٍ فِي غَلَائِلِ الغَلَسْ
مِنْ زَبَرْجَدِيَّةٍ تَنْبَتِهُ النَّفَسْ(كذا)

ومنهم شمس الدين محمد بن دانيال الموصلي المتوفي عام 708 هـ بالقاهرة ، وقد أورد له ابن شاكر (1) موشحة مطلعها :

غُصْنٌ مِنَ البَانِ مُثْمِرٌ قَمَرَا يَكَادُ مِنْ لِينِهِ إِذَا هَصَرَا يَعْقِدُ

ومنهم عبد العزيز بن سرايا المعروف بصفي الدين الحلي المولود بالحلة - بين الكوفة وبغداد- سنة 677هـ ،والمتوفى ببغداد سنة 750 هـ .ويضم ديوانه أحد عشر موشحا " يبدو عليها طابع التكلّف والتصنّع"(2). وعرف أهل الشام فنّ التوشيح ونبغ فيه منهم سراج الدين عمر ابن مسعود الحلبي المتوفى بدمشق سنة 711هـ .وقد أورد له ابن شاكر(3) موشّحة مطلعها :

مَا لَاحَتِ الوُرْقُ فِي الغُصُونِ إِلَّا هَاجَتْ عَلَى تَغْرِيدِهَا لَوْعَةُ الحَزِينِ

ومنهم خليل بن أيبك الفلسطيني المعروف بالصلاح الصفدي المولد بصَفَدَ بفلسطين سنة 696هـ ،والمتوفى بدمشق سنة 764هـ .وقد شغف بالموشحات فألف كتابه " توشيع التوشيح " جمع فيه ستين موشحا لوشاحين أندلسيين ومصريين وشاميين ، مهد لها بمقدمة عن شكل الموشح وتاريخه ، استقى جلّ معلوماته فيها من " دار الطراز "(4).

---

1) ابن شاكر الكتبي: فوات الوفيات نقلا عن فن التوشيح - ص:156
2) د. عباس الحراري موشحات معربية ص:99
3) المرجع السابق ص:100
4) الصلاح الصفدي : توشيع التوشيح - ص:129

وعُرِفَ عنه أنه كان مُولَعاً بمُعارضة غيره من الوشاحين ولعلّ أشهر موشحة هي تلك التي نسجها على طريقة موشح ابن زهر:

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ المُشْتَكَى قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعِ

والتي يقول في مطلعها (1):

هَلَكَ الصَّبُّ المَعْنَى هَلْ لَكَا فِي تَلَافِيهِ بِوَعْدٍ مُمْتَعِ

الوشاحون المغاربة

لم يقتصر فن التوشيح على شعراء الأندلس والمشرق العربي بل عرفه شعراء المغرب العربي، وقد بوع فيه منهم محمد بن عفيف التلمساني المعروف بالشباب الظريف،وأورد له المقري (2) ومحمد طمار(3) موشحة مطلعها:

قَمَرٌ يَجْلُو دُجَى الغَلَسِ بَهَرَ الأَبْصَارَ مُذْ ظَهَرَا

ومنهم أبو عبدالله محمد بن أبي جُمْعة التَّلاليسي شاعر أبي حمو وطبيبه ، أورد له أبو زكريا ابن خلدون (4) موشحة أولها :

يَا وَيْحَ صَبٍّ بَانَ عَنْهُ الشَّبَابْ وَأَوْدَعَ لَهِيبَ وَجْدٍ عِنْدَمَا وَدَّعُوا

ومنهم الكاتب أبو عبد الله حمودة بن عبد العزيز " كان شاعرا مُفْلِقاً، له ديوان توفي سنة 1202 " وهو(5) ناظم الموشحة التي مطلعها

عَاد لِي زَمَانِي بَعْدَ طُولِ تَعْلِيلِ فَاسْتَرَدَّ الفَائِتَ وَطَوَّعَ الأَبِيَّا

---

1) الصلاح الصفدي: توشيع التوشيح ـ ص:129
2) المقري:نفح الطيب ج2، ص:656
3) محمد طمار: تاريخ الأدب الجزائري ص:101
4) أبو زكريا بن خلدون : بغية الرواد 87/2. 88
5) الشيخ النيفر:عنوان الأريب نقلا عن موشحات مغربية ـ ص:108

ومنهم أبو الحسن علي الحصري الضَّرير وقد أورد له الصفدي(1) موشحة مطلعها :

من علق القرطا في أذن الشعرى
والحق المصرطا الغصن النطرا

ومنهم أبو عبدالله محمد سيالة الصفاقسي" له تاريخ وشعر حسن ز توفي في شعبان سنة 1247 "، وأثبت له الشيخ النيفر موشحة يهنيّء فيها الأمير حسين باشا بالشفاء من مرض، ومطلعها زهو ومهرجان وموسم جديد بِرَاحَةِ الهُمَامِ حُسَيْنِ السَّعِيدِ (2)

ومنهم الشاعر ميمون بن علي الخالق الخطابي المعروف بابن خبّازة ، وقد " كان متفننا في أساليب الكلام معربه وهزله على اختلاف اللغات " (3).

---

1) الصفدي: توشيع التوشيح - ص: 151
2) الشيخ : النيفر : عنوان الأريب 59/2
3) المرجع نفسه 61/2 -62

تقويـــــــــــم

بعدما تتبعنا تعريف الموشح وأجزاءه ، ونشأته وأوزانه، توصلنا إلى النتائج التالية :

1- إن الموشح فن مستحدث من الشعر تحرّر من الشكل التقليدي الذي سارت عليه القصيدة العمومية .

2- إن اسمه مشتق من الوشاح لأن خرجاته وأغصانه كالوشاح الذي هو كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان بالتناوب تتوشح به المرأة

3- يسير الموشح على منهج مخالف لمنهج القصيدة التقليدية، اذ يتألف من ستة أجزاء ، هي:

المطلع أو المذهب، والقفل ، والغصن ، والدور ، والسّمط ، والبيت والخرجة .

4- الخرجة في الموشحات ثلاثة أنواع : خرجة معربة ، وخرجة عامية وخرجة أعجمية .

5- إن الموشح فن أندلسي خالص ابتكره بعض الشعراء المتأثرين بمجالس الغناء التي انتشرت في بلاد الأندلس...

6- إن الموشحات ثورة جريئة على أوزان الشعر العربي وقوافيه

7- رفض شيوخ الأدب لفن الموشحات ومحاربتهم له خوفا من اندثار القصيدة التقليدية وضياعها .

- إن من أشتهر بفن التوشيح في الاندلس - خصوصا في العصر المرابطي وعصر ملوك الطوائف- هم من شعراء الطبقة الثانية والثالثة .

7- انحراف الشعراء الأندلسيين المرموقين عن نظم الموشحات

8- انتقال فن التوشيح من بلاد الأندلس الى بلاد المشرق العربي، وقد نبغ فيه من الشعراء المشارقة ابن سناء الملك ، وابن نباتة المصري وغيرهما من الناظمين.

9- تأثر الشعراء المغاربة بفن التوشيح لقربهم من بلاد الأندلس وقد نبغ فيه على وجه الخصوص محمد بن عفيف التلمساني.

الفصل الثالث

شعر التفعيلة

تعريف الشعر الحديث :

يصعب على الدارس الوصول إلى تعريف جامع مانع للشعر الحديث، لأنه يقوم أساسا على الدعوة إلى التجديد ، والتجديد أمر نسبي لا يمكن أن يقع حوله اتفاق .

يرى بعض النقاد والشعراء أن الشعر الحديث هُوَ كل شعر خرج عن أوزان الخليل، ولم يتقيد بأي تفعيلة معينة ... (1)

ويذهب البعض الآخر إلى أن الشعر الحديث هو كل شعر خرج عن البحر الخليلي في عدد التفعيلات وترتيبها فحسب، أو بعبارة أخرى هو ما التزم تفعيلة الخليل دون ترتيب الخليل لها (2).

ويعتقد يوسف الخال " أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تُمَاشِي الحياة في تغيّرها الدائم ولا تكون وقفا على زمن دون آخر " (3).

ويرى ت. س . اليوت T.S . ELIOTH أن تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة لأنه " ما من شعر يكون حرا لدى من يريد أن يحقق فيه الإتقان ... ووراء أشد الشعر تحرّرا يجب أن يكون شبح وزن بسيط

---

1) انظر مثلا: أدونيس(علي أحمد سعيد):مقدمة للشعر العربي دار العودة ط3 بيروت 1979

2) انظر مثلا: أحمد سليمان الاحمد: ويسألونك عن الشعر الأسمى؟ مكتبة النوري د. ط - دمشق - دون تاريخ

3) د. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر - ط1 بيروت كانون الأول(ديسمبر)1978، ص:14

إذا غفونا برز نحونا متوعدا ، وإذا صحونا اختفى ، ولا تكون حرّيتنا حرية حقيقية إلا عندما تظهر ازاء قيود مصطنعة " (1)

ويتضح من التعريف السابق أن اليوت يقصد بالقيود الإيقاع (شبح وزن بسيط) ولا يعني بها البحور أو الأوزان الجاهزة .

ويقترب فروست (FRAUST) من رأي إليوت، فهو يرى أن " الحرية هي الإحساس بالراحة في إطار القيود المرسومة " (2).

والشعر الحر اسم أطلقته نازك الملائكة على قصيدتها "الكوليرا"، ولكن كثيرا من النقاد اختلفوا معها حول هذه التسمية ، وأطلقوا على هذا النوع من الشعر أسماء مختلفة فاقترح عبد الواحد لؤلؤة تسميته بـ " العمود المُطَوّر " (3)، وسمّاه آخرون بالشعر المُنْطَلِق ، (4) وشعر التفعيلة (5)، وفضّل غالي شكري تسميته بـ الشعر الحديث (6) ، وذهب إلى هذا الرأي أحمد بسّام ساعي... (7)

1-2) اليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة إبراهيم الشوش ، نشر مكتبة منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر-ط1 بيروت نيويورك 1971

3) د. عبدالواحد لؤلؤة : البحث عن معنى- منشورات وزارة الاعلام-ط1- بغداد 1973، ص:141

4) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد/ دار الفكر - ط2 القاهرة 1971 ص453

5) د. عز الدين الأمين : نظرية الفن المتجدد، وتطبيقها على الشعر- دار المعارف ط2 - القاهرة 1971 ص:108

6) د. غالي شكري:شعرنا الحديث الى أين ؟ دار الآفاق الجديدة - ط2 بيروت 1978 ص:7

7) د. احمد بسّام ساعي : حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه - دار المأمون للتراث ط1 دمشق 1978

ويتضح أن تسمية هذا النمط الجديد من الشعر بالشعر الحر جعل أغلب الناس يعتقدون أن هذا الشعر تحرر من قيود الشعر القديم كقيد الوزن والقافية . وهذا ما جعل نازك الملائكة تقدّم للقرّاء أسفها واعتذارها على إطلاق هذه التسمية لهذا السبب ، ثم لسبب آخر ، وهو أن جماعة أبولو نظموا في العقد الرابع من هذا القرن أشعاراً تختلف عمّا نظمه شعراء الحداثة بعد سنة 1949 ، وأطلقو عليها هذه التسمية (1).

والشعر الحر ترجمة حرفية للمصطلح الإنجليزي FREE VERSE الذي أُطلِق على الشعر الذي مارس نظمه الغربيون ، ولم يتقيّدوا فيه لا بالوزن ولا بالقافية . ويبدو لي أن " شعر التفعيلة " هي التسمية القريبة من الصواب، لأن هذا النمط من الشعر بقي ملتزما بالأركان الأساسية للشعر وهي الوزن والقافية وإن تحرّر" من الالتزامات في الشكل القديم ، لكي يستطيع الشاعر أن يُخضِع التشكيل الموسيقي للحالة النفسية التي يصدر عنها " (2).

وبظهور حركة شعر التفعيلة هيمن على الساحة الشعرية العربية المعاصرة تيارات أربعة هي :

---

1) مجلة الآداب-ع8-آب 1971 - ص:27

2) شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحرفي الجزائر- المؤسسة الوطنية للكتاب د ط - الجزائر 1985 ص:47

التيار الاول : ويدعو أصحابه إلى المحافظة على تقاليد الشعر الموروثة ، ويرون " أن الشعر الجديد بالاعتبار هو الشعر الذي التزم هذه التقاليد فاحتفظ بموسيقى الوزن ، والقافية المُوَحَّدَة .... ويعلّلون الظواهر الجديدة بالجهل والعجز عن مجاراة أصول العروض وقوانين القافية " (1).

التيار الثاني : ويمثله دعاة " الشعر المرسل " الذين يدعون إلى التخلص من وحدة القافية الموحّدة مع المحافظة على الوزن ووحدته في القصيدة ، لأنهم يرون أن القافية تَحُدُّ من حرّية الشاعر وتقف أمامه حائلا في سبيل تأدية المعاني والأخيلة والعواطف والافكار.

التيار الثالث :ويمثله دعاة " شعر التفعيلة " الذين يدعون إلى التحرّر من كل القيود ولا يعتبرون سوى المضمون الشعري ، وقد يخلطون بين الاوزان المختلفة في القصيدة الواحدة ، أو يأتون بأوزان جديدة غريبة عمّا عرفه الشعر القديم .

التيار الرابع : ويمثله دعاة " الشعر المنثور " الذي يتحرر من الوزن والقافية " وإنما يعتمد على جمال الصور ، ورشاقة الألفاظ وجرسها وتصوير العواطف والخوالج ... " (2)

---

1) د. بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي- دار الثقافة د. ط بيروت 1405 هـ/ 1985- ص: 305

2) د. عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث- مطبعة الرسالة د. ط -القاهرة 1960 - ص:533

متابعـــــــة

إن حركة التجديد في الشعر العربي قديمة جدا ، إذ ترجع جذورها إلى العصر العباسي ، حيث جدّد شعراء أمثال المتنبي، وأبي تمّام ، ومسلم بن الوليد ، وأبي نواس وغيرهم في أشكال الشعر ومضامينه . وقد أبرزنا بعض مظاهر التجديد في الشعر العباسي في الفصل الذي خصّصناه لدراسة فن الموشحات ، وعرفنا أن أبا نواس هو أول من خرج على الوزن والقافية في الشعر في المنظومة التي أنشدها في وصف صوت المدقة (1). وتبين لنا أيضا أن مسلم بن الوليد عَمَدَ إلى استخدام اللغة السهلة القريبة من الأذهان في مثل قوله:(2)

يَا سُلَيْمَى يَا سُلَيْمَى كُنْتِ لِلْقَلْبِ عَذَابَا
أَيُّمَا وَاشٍ وَشَى بِي فَامْلَئِي فَاهُ تُرَابَا

وعرفنا كيف تمرّد سلّم الخاسر على عمود الشعر حين نظم قصيدة في مدح موسى الهادي والتي مطلعها : (3)

مُوسَى المَطَرْ غَيْثٌ بَكَرْ ثُمَّ انْهَمَرْ أَلْوَى المَطَرْ

ونضيف الى هذه الامثلة القصيدة التي ذكرها مؤرخو الادب والمنسوبة الى رزين العروضي وفيها خروج على أوزان الشعر المعروضة (4)

---

1) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ص:791-792
2) ابو الفرج الاصفهاني: الاغاني-39/7
3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده-160/1
4) ياقوت الحموي: معجم الأدباء-266/15 ومنها قوله :

قَرِّبُوا جِمَالَكُمْ لِلرَّحِيلِ غُدْوَةً أَحَبَّتْكَ الأَقْرَبُونَ
حَلِّقُوا ثُمَّ مَضَوْا مُدْلِجِينَ مُنْفَرِداً بِهَمِّكَ مَا وَعَدُوكَ

لقد مهّدت لظهور حركة شعر التفعيلة في الأدب العربي الحديث اتجاهات وتيارات شعرية ،أبرزها:

1- **شعر البند:** وهو أقرب أشكال الشعر العربي إلى شعر التفعيلة لأنه يلتزم بحرين متعاقبين ، هما : الهزج والرمل ، (1)،ويعتمد على تكرار التفعيلة . ويختلف شعر البند عن شعر التفعيلة في أنه يقتصر على بحري الرمل والهزج ، بينما يستخدم شعراء التفعيلة كلّ البحور الصافية (2). ويلاحظ على تجربة شعر البند أنها لم تتّعدّ أرض العراق، كما أنها لم تعمّر طويلا ...

2- **الشعر المهجري** :وهو اتجاه شعري جديد على الأدب العربي حمل لواءه جماعة من الشعراء الشاميين الذين هاجروا بلاد الشام إلى القارة الأمريكية ، فاستقر بعضهم بأمريكا الشمالية وأسسوا في نيويورك عام 1920 مدرسة أدبية أطلقوا عليها اسم الرابطة القلمية ،وأشهر شعرائها : جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ، ورشيد أيّوب ، وإيليا أبو ماضي... (3)

أما البعض الآخر فاتجه إلى امريكا الجنوبية وأسس" العصبة الأندلسية " في ساو باولو بالبرازيل في سنة 1932،وأشهر شعرائها الشاعر القروي ، وإلياس فرحات ، وشكر اللّه الجر.. (4)

---

1) انظر: نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر- مكتبة النهضة- ط2بغداد1956ص:173

2)انظر مصطفىجمال الدين: شعر البند: مجلة أقلام-ع6-بغداد شباط1965ص:125

3) انظر: د. نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية - ديوان المطبوعات الجامعية- د. ط. الجزائر1984-ص:177، 178

و. د. محمد عبدالمنعم خفاجي: قصة الادب المصري-دار الكتاب اللبناني - ط3 بيروت1980، ص:82-83

4) د. محمد عبدالمنعم خفاجي: المرجع السابق- ص:93

لقد اندمج شعراء المهجر في الحياة الجديدة بكل أبعادها الكونية والاجتماعية ، واستفادوا كثيرا من الآداب الغربية التي عرفوها في أوجها ، و " أدركوا أن الشعر فن جميل يُعَبِّرُ عن تجربة حقيقية وانفعال صادق قبل كل شيء ، وليس مجرّد صناعة كلامية يتجرأ عليها من يشاء ، وأدركوا أن أصدق التعبير وبساطته عنصر رئيسي آخر، وهكذا جاءوا إلى جانب الشعر الكلاسيكي التقليدي ، الذي أغنوه بجمال المعاني الجديدة بشعر آخر جميل ، غنيّ بالموسيقى والألوان والصور الحيّة البديعة " (1).

3- مدرسة أبولو : وهي امتداد لحركة التجديد في الشعر المهجري، وقد أسسها جماعة من الشعراء في مصر عام 1932،وجاءت لتعبّر " عن ملامح التطلّع نحو الغرب وموازنة آدابه بآداب الشرق"(2). وأشهر شعرائها: علي محمود طه ، وأحمد زكي أبو شادي ، وابراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي ، وحسن كمال الصيرفي...

إن الشعر - في نظر شعراء هذه المدرسة - عاطفة وخيال وموسيقى وصورة ، لهذا لجأوا إلى الصور والرموز للتعبير عن تجاربهم الشعرية ، كما أنهم تناولوا موضوعات جديدة بأسلوب بسيط(3)، ولجأوا إلى استخدام البحور القصيرة و" إلى تنويع النغم بتوزيعه في تشكيلات جديدة ، دون التقيّد بالروي " (4).

---

1) د. عيسى الناعوري: أدب المهجر - دار المعارف- ط2-القاهرة-1962ص:237
2) د. نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الادبية- ص:170
3) س. موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ترجمة د. سعد مصلوح- منشورات عالم الكتب-ط1-القاهرة 1389هـ /1969م ص:76
4) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي - ص:201

4- مدرسة الديوان : ويمثّلها عباس محمود العقاد، وعبد القادر المازني ، وعبد الرحمن شكري الذين ثاروا كثيرا على المدرسة التقليدية في الشعر العربي التي يمثلها أحمد شوقي ومن سار على نهجه .

وقد تأثرت جماعة الديوان بالمفاهيم النقدية للرومانسية الإنجليزية ، فرفعت الشاعر الى درجة النُّبُوَّة والإلهام ، ودعت إلى ضرورة تعبير الشاعر عن الحياة التي يعيشها ،ورأت أن الأدب يجب أن يُعَبِّر عن شخصية قائله (1). غير أن تأثيرها انحصر في حدود النظرية النقدية التي هاجمت القديم ، ودعت الى التجديد، ولم تُقدِّم للشعراء الشباب نموذجا شعريا يسيرون على نهجه ... (2)

ومهما يكن فإن جماعة الديوان تبقى مدرسة جديرة بالاهتمام لأنها فتحت عيون الشعراء العرب على الآداب الغربية ، وأثّرت الحركة النقدية الغربية المعاصرة ...

وينتمي شعراء المهجر ، ومدرسة أبولو ، وجماعة الديوان إلى المذهب الرومانسي الذي كان بمثابة " ثورة على الكلاسيكية ومحاكاتها وعلى أصولها وعلى قواعدها وعلى كل ما يَمُتُّ إلى أصول الصّنعة والبلاغة اللفظية في الأدب القديم " (3).

---

1) د. محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد- مطبعة البعث-ط1- قسنطينة 1974 ص:229- 240

2) د. كمال نشأت: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث-دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- ط1-القاهرة 1967 ص:278

3) د. حامد حفني داود: تاريخ الأدب الحديث: تطوره ، معالمه الكبرى، مدارسه- ديوان المطبوعات الجامعية - د ط -الجزائر 1983ص:111

ويمكن تلخيص مظاهر التجديد الذي دعا إليه المذهب الرومانسي في النقاط التالية :

أ- التجديد في أساليب التعبير والتنويع فيها :

ب- إبداع صُوَرٍ أدبية وشحنها بعواطف إنسانية حارّة ...

ج - استخدام اللغة المأنوسة القريبة من حياة الناس.

د - الاهتمام بالموسيقى الداخلية وعدم إغفال الموسيقا الخارجية

هـ - الاهتمام بالنفس الإنسانية والدعوة إلى الخير والحقّ والجمال...(1)

5- الشعر المرسل : وقد" بدأ بالتحرّر من وحدة الروي في القصيدة مع المحافظة على البحر ، وانتهى إلى التنويع في الرَّوِيّات والأوزان في القصيدة نفسها " (2).

إن محاولة التحرر من وحدة الروي في القصيدة والتنويع في الأوزان. ظهرت في القرن التاسع عشر على يد أحمد فارس الشدياق الذي نشر في كتابهِ " الساق على الساق في ما هو الفارياق" نموذجا من الشعر المرسل . وهذا النموذج عبارة عن أربعة أبيات، مختلفة القافية ، ومنتظمة في ثلاثة أوزان ، وهي كما يلي :

سَاعَةُ البُعْدِ عَنْكِ شَهْرٌ وَعَامُ الوَصْلِ يَمْضِي كَأَنَّمَا هُوَ سَاعَة

اتنجم الليل الطويل صبابة وتنجمي لنجوم ذي تفليك

ويخفق منّي القلب ان هبّت الهبا ويذكرني البدر المنير محياك

ألا ليت شعري كم يقاسي من النّوى انحائبه قلب يذوب تجلّدا(3)

---

1) انظر:د. نسيب شاوي: مدخل الى دراسة المدارس الادبيةص:163-164

2) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي- ص:201

3) احمد فارس الشدياق: الساقعلى الساق في ما هو الفرياق-دار مكتبة الحياة- بيروت، د. ط - د ت - ص:395

ثم ظهر بعد الشدياق جماعة من الشعراء أسهموا في بعث حركة الشعر المرسل وتطويرها ، وهم : سليمان البستاني في ترجمة إلياذة هو ميروس شعرا خالية من الروي، وجميل صدقي الزهاوي في " الكلم المنظوم " ، وأبو حديد، وعبد الرحمن شكري ، ودريني خشبة وتوفيق البكري في " صهاريج اللؤلؤة "،وحسن الظريفي ، ورزق الله حسّون في كتابه " أشعر الشعر "، وأمين الريحاني، وأحمد زكي أبو شادي في " الشفق الباكي " ، ومطران خليل مطران ، وخليل شيبوب في " شراع " ، وحسين غنام في ترجمة قصيدة لو نجفلو " هيواثا " ....

وقد نظم أبو حديد أول مسرحية من الشعر المرسل ، وهي " مقتل سيّدنا عثمان " ثم أتبعها بمسرحيتين أخريين ، هما " خسرو وشيرين " ، " وسهراب رستم ". وتبعه علي أحمد باكثير الذي ترجم مسرحية " روميو وجولييت " (1) ....

ويبدو أن أتباع حركة الشعر المرسل فشلوا في " تحقيق أهدافهم من كتابة الشعر القصصي والملحمي والدرامي ، وفي إمداد الشعر العربي الحديث بدماء جديدة " (2). ومع هذا تبقى هذه الحركة جديرة بالثناء لأنها شجعت الشعراء الآخرين على القيام بتجارب جديدة .

---

1) انظر: س. موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي ص:17-47
2) المرجع نفسه ص:64

ومحاولة التحرر من وحدة الروي في القصيدة ليست جديدة على الشعر العربي ، إذ ظهرت قديما وَعَدَّهَا العروضيون من عيوب القافية ، يدخل في باب الإكفاء تارة ، والإجازة تارة أخرى ، بحسب مخارج الرّويات. ومثال ذلك قول العجير بن عبدالله السّلولي (1)

أَلاَ قَدْ أَرَى، إِنْ لَمْ تَكُنْ أُمُّ مَالِكٍ ... بِمِلْكِ يَدِي ، أَنَّ البَقَاءَ قَلِيلُ

رَأَى مِنْ رَفِيقَيْهِ جَفَاءً ، وَبَيْعُهُ ... إِذَا قَامَ يَبْتَاعُ القِلاَصَ، ذَمِيمُ

فَقَالَ لِخِلَّيْهِ : اِرْحَلاَ الرَّحْلَ إِنَّنِي ... بِمُهْلِكَةٍ ، وَالعَاقِبَاتُ تَدُورُ

فَبَيْنَاهُ يَشْرِي رَحْلَهُ قَالَ قَائِلٌ: ... لِمَنْ جَمَلٌ رِخْوُ المِلاَطِ نَجِيبُ

عوامل نشأته

إن العوامل التي ساعدت على نشأة حركة شعر التفعيلة في الأدب العربي مختلفة ومتعددة ، ولكننا نستطيع حصرها في ثلاثة عوامل أساسية ، هي :

1- تفتح العرب في العصر الحديث على الثقافات الأوروبية ، وقد بدأ اتصالهم بهذه الثقافات " في أوائل القرن الماضي ، وظلّ قائما إلى اليوم ولكنه في هذا القرن وبخاصة بين الحربين العالميتين اتسع بصورة مدهشة " (2).

---

1) شاعر اسلامي مُقِلٌّ، من شعراء الدولة الأموية ، توفي سنة 90هـ

2) د. محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد- ص:352

لقد اطلع الشعراء على الآداب الاوروبية بلغاتها الاصلية فقرأوا لشعراء عِظَام أمثال : " ت . س . إليوت، عزرا باوند ، كيتس ، ادجار ألان بو ، أراكون ، وغيرهم " (1)، وترجموا نماذج من أشعارهم الخالية من الوزن والقافية ، ويتوزع فيها المعنى على أكثر من بيت(2). وقد تركت هذه الترجمات أثرا واضحا في قصائدهم التي نظموها بعد الحرب العالمية الثانية . ويبدو أن تأثر الشعراء بنماذج الشعر الأوروبي لم يكن مجرد تقليد لها ، بل هو " استجابة لحاجة نفسية في داخلهم ساعد عليها اطلاعهم على تلك النماذج " (3).

2- التحرر من رتابة الموسيقى في القصيدة العمودية ، وقد أحسّ شاعر التفعيلة " بوطأة الموسيقى الشعرية التقليدية ذات القوالب المسبقة الصنع على مشاعره ، وأحسّ بحاجته إلى التعديل في الفلسفة الجمالية التي تسند القوالب الموسيقية القديمة " (4). وهذا ما دفعه إلى الخروج " من الإطار الموسيقي للقصيدة التقليدية إلى اطار موسيقي ليس تطويرا للقديم ولا تعديلا فيه ، وإنما هو تجديد ثوري بعيد عن تلك الإصلاحات الشعرية " (5)

وتعتقد سهير القلماوي أن الشاعر المعاصر لم يعد يصف الأحداث الاجتماعية والسياسية وصفا سطحيا ، بل أصبح من واجبه

---

1) د. عناد غزوان ، وآخرون : الشعر والفكر المعاصر- وزارة الاعلام - ط1-بغداد 1949- ص:186

2) د. سهير القلماوي: مهرجان الشعر الرابع- المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - القاهرة 1383هـ / 1963م - ص:188- 189

3) شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحرفي الجزائر- ص:47

4-5) د. محمدعزام : بنية الشعر الجديد- دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء ص: 112- 113

مساندة الطبقة العاملة والاسهام بشعره في توعية الجماهير . (1)

ويزعم عز الدين منصور أن شعراء التفعيلة ثاروا على كل شيء قديم لأنه في نظرهم " يُقيّدهم بقيود لا قِبَل لهم بها ، ويحيط بهم من كل جانب، حتى الدّفقة الشعرية لديهم أصبحت مكبّلة بأغلال تقليدية من الصور القديمة ، والتعبيرات الموروثة لم تخالط نفس الشاعر، ولم تلائم عصره " (2). وتخلوا عن الوزن والقافية وثاروا على الإطار التقليدي الذي أصبح عاجزاً عن تأدية أفكار العصر واتجاهاته وعن تلبية مطالب الشاعر المعاصر التوّاق الى الحرّية والتجديد.

ويعتقد محمد عزام أن الشعر في العصر الحديث انتقل من السماع الى القراءة بفضل انتشار الطباعة والصحافة ، وأن هذا الانتقال تَطَلّبَ " تدمير البنيات الجمالية القديمة وإحلال بنيات جمالية جديدة نابعة من النص الشعري لامن خارجه ، وبعد أن كانت القصيدة التقليدية عيدا من أعياد الحسّ والجسد ، أصبحت القصيدة الجديدة عيدا من أعياد العقل والفكر لأنها الصوت المنفرد الذي يحاور متلقيا واحدا ويطلب منه المشاركة في عمليتي التلقي والإبداع " (3)

---

1) د. سهير القلماوي : مهرجان الشعر الرابع ، ص:186

2) د. عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر- مؤسسة الطباعة والنشر ، ط 1-بيروت 1405هـ/ 1985م - ص:20

3) محمد عزام : بنية الشعر الجديد - ص:112

لقد تأثر شعراء التفعيلة بالموسيقى الغربية الحديثة المتمثلة في موسيقى الجاز والبوق والصنوج النحاسية ، فتطور ذوقهم الموسيقي ونما " وتجاوزوا مرحلة (ربابة الراعي) بإيقاعها البدائي البسيط الى مرحلة البناء الموسيقى المتداخل ... " (1).

ويرى أحمد بسام ساعي بأن تطوير موسيقى الشعر في العصر الحديث نشأ " تلبية لنزعة حضارية طارئة في نفوس الجيل، وكأن الآذان الحديثة ، ومن ورائها العقول والقلوب، وجدت حاجة مُلِحَّة لزيادة وَتَرٍ ما ، أو أكثر على قيتارة الشعر القديم ، بشكل تستطيع معه القيتارة المُطوَّرة أن تصعد الانغام الحضارية الدقيقة التي أصبح الناس يحسّونها في داخلهم ... " (2). وأصبحت الاذن العربية تؤثر الهمس الدافيء الحنون على القعقعة والخطابية ، لأن العربي في العصر الحديث انتقل " من موسيقى الطبل والربابة إلى موسيقى الاوركسترا وآلاف آلات الطرب الحديثة " (3).

وشاعر التفعيلة لا يمكنه أن " يعكس حيوية وتنامي الفاعلية الشعرية " (4) إلا إذا " تحرّر من أسر التكرار والرتابة " (5). وهو لا يقبل أن يكون ذليلا خاضعا للموسيقى الخارجية التي أقرّها الخليل ابن أحمد لأنه يرى أن الموسيقى يجب أن تكون " نابعة من شعره بكل

---

1) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر - المكتب التجاري - ط 2-بيروت 1964ص:42
2) د. أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية - ص:161
3) محمد عزام : بنية الشعر الحديث - ص:126
4-5) د. عبدالعزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل- ص:116

ما فيه من معان وصور ، وأحاسيس وأساليب شاعرة . فالموسيقى بذلك تكون أبقى أثراً، وأعظم وقعا على النفس" (1) . والموسيقى الشعرية هي المعبّر الحقيقي عن تجربة الشاعر الشعرية ، لذا لا يمكننا أن ندّعي وجود أوزان حزينة وأوزان مبهجة،" وإنما هناك لحظة شعرية تعبّر عن الحالة الشعورية للشاعر ، وهذه اللحظة هي التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي ، ومُوَقِّعَةً ما تشاء من الألحان الحزينة أو السّارة " (2).

3- آثار الحرب العالمية الثانية على نفسية الإنسان العربي، وقد خلفت هذه الحرب آثارا وويلات ورُعبا ودمارا وتولدت عنها ظروف سياسية خاصّة في العالم العربي ، فيئست الشعوب العربية وأصابها القلق والحيرة وشكّكت في قِيَمِها الحضارية الموروثة ثم تمرّدت على أساليب المعيشة والمناهج المتّبعة في التفكير...(3) وإذا شكك الشباب الغربي في قِيمَةِ حضارته وتَنَكَّر لتقاليدها بما فيها من فلسفة وفنون (4)،" فإن شبابنا العربي طفق يشك بدوره ، في بعض الطرق المتبعة في السياسة وفي غير السياسة ويتمنى أن لو استطاع أن يجدّد هذه الطرق " (5).وقد تضاعف

---

1) د. عز الدين صمود: دراسات نقدية ونماذج حول قضايا الشعر المعاصر، ص:22
2) د. عبد العزيز المقالح : المرجع السابق- ص:116
3) انظر د. يوسف عز الدين: في الشعر العربي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط1 - القاهرة 1973
4) د. زكي نجيب محمود: مهرجان الشعر الرابع- المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية-ط3-القاهرة 1383هـ: 1963م ص:175-176
5) د. محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد - ص:354

حزن الشعراء وأحسّوا بهشاشة قيمهم واهتزازها بعد أن افتقدوا فلسطين ، وشُرّدَ شعبها خارج وطنه ، وقد أثّرت هذه النّكبة التي ألمّت بالعرب في كثير من الكيانات السياسية ، واندلعت الثورات ضدّ الاحتلال الصهيوني فنشأت اتجاهات جديدة في السياسة والفن، وظهرت ثورة على الأدب نشأ عنها بروز أشكال أدبية جديدة كالقصة والمسرحية وشعر التفعيلة (1).

تلكم هي العوامل الأساسية الثلاث التي دفعت الشعراء الشباب إلى التمرّد على نظام القصيدة العمودية ، ومحاولة البحث عن نظام جديد للشعر العربي يساير حركة التطور التي شهدها المجتمع العربي في العصر الحديث وقد وجدوا ضالتهم في شعر التفعيلة الذي لم يكن " حركة عروضية تقنية في المرتبة الأولى (2)، بل كان " وليد استجابات فنية وسياسية ونفسية مجتمعة " (3).

بداياته

تشير نازك الملائكة إلى أن شعر التفعيلة ظهر في العراق سنة 1947،(4) غير أننا نعتقد أن بداية هذه الحركة سبقتها محاولات ترجع إلى بداية الثلاثينيات من هذا القرن ، إذ نظم بعض شعراء جماعة أبولو قصائد هي أقرب إلى الشعر المرسل منها إلى شعر التفعيلة ، وقد مزجوا في القصيدة الواحدة بين البحور

---

1) د. عناد غزوان وآخرون : الشعر والفكر المعاصر - ص:36
2) د. سلمى الخضراء الجيوسي: مجلة الفكر- ع2 يوليو - أغسطس، سبتمبر 1973 مج 4 ص: 36
3) شلتاغ عبود شوراد: حركة الشعر الحرفي الجزائر - ص:49
4) انظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - ص:23

المختلفة وتحرّروا من القافية الموحدة. ويبدو أن تلك القصائد افتقرت إلى النظام الموسيقي، إذ كان الشاعر ينتقل في قصيدته من بحر إلى آخر بشكل مفاجيء، كما أنه يعتمد على إيقاعات ينفد منها الذوق الشعري السليم (1).

وانتشرت بعد قصائد جماعة أبولو محاولات شبيهة بشعر التفعيلة كقصيدة " الشّراع " للشاعر السوري خليل شيبوب، وقد أطلق على قصيدته هاته اسم الشعر المُطْلَق وتتألف من ماءة بيت وبيت ... ، أورد منها كمال نشأت النموذج التالي :

هَدَأَ البَحْرُ رَحِيباً يَمْلَأُ العَيْنَ جَلَالَا
وَصَفَا الأُفْقُ ، وَمَالَتْ شَمْسُهُ تَرْنُو دَلَالَا
وَبَدَا فِيهِ شِرَاعٌ
كَخَيَالٍ مِنْ بَعِيدٍ يَتَمَشَّى
فِي بِسَاطٍ مَائِجٍ مِنْ نَسْجِ عُشْبِ
أَوْ حَمَامٍ لَمْ يَجِدْ فِي الرَّوْضِ عُشّاً
فَهْوَ فِي خَوْفٍ وَرُعْبِ (2)

ونظم خليل شيبوب أيضا قصيدة أخرى تحت عنوان : "الحديقة الميتة والقصر البالي"، ونشرها في مجلة الرسالة عام 1943 م (3).

---

1) د. عز الدين يوسف: في الادب العربي الحديث- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط1-القاهرة 1973ص: 211و212و213

2) د. كمال نشأت: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر- ط1-القاهرة 1967، ص:400

3) د. يوسف حسن نوفل: بيئات الادب العربي - ص:219

وتعتبر محاولات علي أحمد باكثير أكثر هذه المحاولات إتقانا ، إذ ترجم سنة 1937 مسرحية " روميو وجولييت " (1)، وقد مزج فيها بين بحور عديدة ، ولم يتقيّد بعدد معيّن من التفعيلات، ثم نظم قصيدة تحت عنوان " أخناتون ونفرتيتي " واستخدم فيها " بحرا واحدا فقط هو بحر المتقارب بعدد غير منتظم من التفعيلات في كل بيت " (2)، لذا عدّت هذه المسرحية مثالا رائدا لشعر التفعيلة .

ويمكننا الإشارة الى تجربتين هامتين دفعتا شعر التفعيلة خطوة إلى الأمام ، هما : قصيدة باكثير التي اختار لها عنوان: " نموذج من الشعر المرسل الحرّ " (3)، وترجمة حسين غنام لقصيدة لونجفلو LENGFELLOU " هيواثا " HIWATHA (4) . وتقوم هاتان القصيدتان " على التكتيكات الاساسية التي استخدمها الشعراء العراقيون في المرحلة الناجحة من الشعر الحرّ ، وذلك كالبحور التي تتألف من نمط واحد من التفعيلات أو تنتهي بتفعيلة واحدة مع إهمال الفصل بين شطري البيت واستخدام نظام القافية وعدد التفعيلات بطريقة غير منتظمة وكذلك شيوع استخدام التضمين " (5).

---

1) هلال ناجي: التطور الفني في الشعر اليمني - مجلة الآداب - ع نوفمبربيروت1964
2) س: موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي - ص:127
3) مجلة الرسالة ع 625 - القاهرة 1945 ص: 681-682
4) الرسالة ع 628 - القاهرة 1945، ص:752-754
5) س: موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي - ص: 128

وبالإضافة إلى هذه المحاولات ظهرت تجارب أخرى نذكر منها : قصيدة فؤاد الخشن التي نُشرَت في مجلة الاديب عام 1946(1) وقصيدة " كريا ليسون" للويس عوض، وقد نظمها عام 1937، غير أنه انتظر حتى عام 1947 لينشرها في ديوانه " بلو تولاند وقصائد أخرى " (2).

ويذكر محمد صالح الجابري أن أولى المحاولات التي ظهرت في تونس تعود الى سنة 1927، اذ نشر شاعر رمز الى اسمه بـ (ع - ج) قصيدة بمجلة النديم عام 1927 (3)، ومن المرجّح أن يكون الشاعر التونسي العيد الجابري

والقصيدة ذات أوزان متعددة ، وهذا مطلعها (4)

سَامِحِينِي يَا حَلِيمَهْ
اِرْحَمِنِي بِاللَّهِ قَلْباً فِي الدُّجَى ضَاقَ العَذَابْ
فَبَكَى حِينَ تَبَدَّى كَاسِفاً تَحْتَ الثِّيَابْ

ويزعم عبد الرحيم أبو بكر (5) أن شعر التفعيلة ظهر في السعودية على يد الشاعر محمد حسن الجواد، إذ نظم سنة 1925 قصيدة تحت عنوان : " خطوة إلى الاتحاد العربي " (6) ومنها يقول:

---

1) د. سلمى الخضراء الجيوسي: مجلة الفكر - ع2 - يوليو، أغسطس، سبتمبر 1973، مج 4 ص:34

2-3) د. محمد صالح الجابري: دراسات في الأدب التونسي الحديث- الدارالعربية للكتاب- د. ط - تونس- د.ت-ص:198- 199

4) د. عبد الرحيم أبو بكر : الشعر الحديث في الحجاز نقلا عن . د. محمد حسن نوفل: بيئات الأدب العربي - 228

5) محمد حسن العواد: ديوان البراعم " دار الكشاف ط1 بيروت 1973 هـ 1954م-ص: 37

لَقَدْ آنَ أَنْ تَسْتَحِيلَ المَدَامِعُ يَا وَطَنِي
إِلَى بَسَمَاتٍ وَضَّاءٍ
وَأَشْيَاءِ لَمْ تُعْلَنِ

والقصيدة بعيدة عن شعر التفعيلة لأنّ الشاعر نظمها على نظام الموشحات، والجديد فيها يتمثل في التنويع في الروي فقط...

تلكم كانت المحاولات الأولى التي قام بها بعض شعراء جماعة أبولو، وخليل شيبوب، وعلي أحمد باكثير، وحسين غنام، وفؤاد الخشن، ولويس عوض، والعيد الجابري، وبيرم التونسي، ومحمد حسن العوّاد.

ويحق لنا-الآن- أن نتساءل: هل أثّرت تلك المحاولات في تجارب رواد شعر التفعيلة ؟

تزعم نازك الملائكة أنها لم تسمع بمدرسة أبولو إلا في بداية الخمسينيات، وتنفي تأثرها بشعراء هذه المدرسة في دعوتهم الى شعر التفعيلة (1)، وهي ترى أن ما نظمته من شعر سنة 1947 يختلف كلّية عن النماذج الشعرية التي نظمها شعراء هذه المدرسة وسمّوها بالشعر الحر...

ويؤكد أغلب الشعراء الروّاد تأثرهم بتجارب الشعر الحر في الأدب الاوربي وبالمباديء النقدية التي جاءت بها المدارس الأدبية الأوربية الحديثة. (2)

---

1) نارك الملائكة: محاضرات في شعر علي محمود طه - معهد الدراسات العربية- ط 1- القاهرة 1962 - ص: 187

2) صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر - نقلا عن: شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر -ص: 41

ونحن لا يمكننا أن ننكر تأثّر شعراء التفعيلة بالتغيّرات التي أدخلها الشعراء المهاجرون وجماعة أبولو وغيرهم على القصيدة العربية ، بل يعيد أحد الدارسين هذا التأثّر إلى فترة زمنية بعيدة جدّا، إذ يقول : " ولا أعتقد أنّ الثورة الشعرية التي بدأت في أواخر الأربعينيات ، تنفصل عن تراثنا الشعري ، وحركات التجديد العربية التي لم تتوقف منذ العصر الأموي حتى الآن ، ففي نسيجها العام خيوط كثيرة من تلك الحركات الجديدة ".(1)

ومهما يكن فإن تلك المحاولات كانت بمثابة تجارب فردية وأنها لم تَقْوَ على تكوين حركة شعرية جديدة ، ولهذا لم تُثِرْ اهتمام الشعراء قبل عام 1947...

إن شعر التفعيلة بعد عام 1947 أصبح ظاهرة أدبية فريدة تثير اهتمام الشعراء الشبان والنقاد معا ، لانّ روّاده " خطوا خطوة كبيرة في الاقتراب من لغة الحياة اليومية واستخدام الرمز والأسطورة والحوار الداخلي " (2). وقد تطورت مسيرتهم المُجَدِّدَة " على نحو تدريجي ، وإذا كانت قد بدأت بالتعرّض إلى الشكل الوزني للقصيدة العربية ، فقد اتجهت من ثَمَّ صوب الأساس الشعري نفسه وعلاقته العضوية مع معمار القصيدة"(3)."

---

1) د. عبدالعزيز الدسوقي ، الهلال- ع5 القاهرة مايو 1973- ص:62
2) شلتاع عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر - ص:42
3) د. كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر- ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف- دار المشرق للطباعة والنشر - ط1-بيروت 1982ص:43

تدّعي نازك الملائكة أنها أوّل من نظم قصيدة من شعر التفعيلة، وأن " بداية حركة الشعر الحر كانت سنة 1947، في العراق، ومن العراق، بل من بغداد نفسها ، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كلّه " (1). وتشير الى أن أوّل قصيدة حرة الوزن تنشر لها هي قصيدتها المعنونة " الكوليرا "، وقد نظمتها يوم 27 أكتوبر 1947 لتصوّر فيها مشاعرها نحو مصر وقد داهمها وباء الكوليرا، وتعبّر عن وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا هذا الوباء في ريف مصر ... (2)

وهذا نص من قصيدة " الكوليرا " (3)

طَلَعَ الفَجْرُ
أَصْغِ إِلَى وَقْعِ خُطَى المَاشِينْ
فِي صَمْتِ الفَجْرِ ، ، أَصِغْ ، أُنْظُرْ رَكْبَ البَاكِينْ
عَشْرَةُ أَمْوَاتٍ ، عِشْرُونَا
لاَ تُحْصِ أَصِغْ لِلْبَاكِينَا
إِسْمَعْ صَوْتَ الطِّفْلِ المِسْكِينْ
مَوْتَى،مَوْتَى، ضَاعَ العَدَدْ
مَوْتَى،مَوْتَى، لَمْ يَبْقَ غَدْ
فِي كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبُهُ مَحْزُونْ
لاَ لَحْظَةُ إِخْلاَدٍ لاَ صَمْتْ

1-2) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - ص:23
3) نازك الملائكة : الديوان - المجلد الثاني - ص:139-140

هَـذَا مَا فَعَلَـتْ كَـفُّ المَـوْتْ
المَـوْتْ المَوْتْ المَـوْتْ
تَشْكُو البَشَرِيَّـةُ مَا يَرْتَكِبُ المَـوْتْ

وتبيّـن نـازك الملائكـة أن الشعـر الحـر يختلـف عـن شعـر الموشحـات، لأن " الشعـر الحرّ شعـر تفعيلـة ، بينمـا بقـي الموشـح شعـرا شطريـا " (1).

وتشيـر الشاعـرة الباحثـة إلـى أنهـا لم تسمـع بشعـر البنـد قبـل عام 1953، وتعلـل سبـب ذلـك الـى عـدم اهتمـام المؤلفيـن والمدرّسيـن بهـذا الفـن الشعـري ، وتـرى أنـه شبيـه بأسلـوب عامـي للمراسـلات الإخوانيـة الظريفـة (2) ....

وتعتـرف أيضـا أن بدر شاكـر السيّـاب نشـر فـي النصـف الثانـي من شهـر كانـون الأول عـام 1947 ديوانـه " أزهـار ذابلـة " ، وقـد ضمنـه قصيـدة حُـرّة من بحـر الرمـل عنوانهـا " هَـلْ كَانَ حُبّـاً ؟ " وتعرض منهـا هـذا النمـوذج :

هَـلْ يَكُـونُ الحُـبُّ أنّـي
بِـتُّ عَبْداً لِلتَّمَنّـي
أَمْ هَـلْ هُوَ الحُـبُّ اطّـرَاحُ الأُمْنِـيَاتِ
وَالْتِقَـاءُ الشَّعْـرِ بِالشَّعْـرِ وَنِسْيَـانِ الحَيَـاةِ

1-2) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - ص:26

وَاخْتِفَـاءُ العَيْـنِ فِـي ٱلْعَيْـنِ انْتِشَـاءٌ
كَانْتِيَـالٍ عَادَ يَفْنَـى فِي هَدِيـرٍ
أَوْ كَظِـلٍّ فِـي غَدِيـرٍ

وتعترف بأن قصيدتها " الكوليرا " وقصيدة بدر شاكر السياب " هل كان حبا ؟ " لم تلفتا نظر الجمهور ، اللّهم إلا تعليق مجلة " العروبة " على قصيدتها .

وتشير إلى أنها أصدرت عام 1949 ديوانها " شظايا ورماد" وقد ضمّنته مجموعة من القصائد الحرة . وفي عام 1940 يظهر أول ديوان للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي تحت عنوان " ملائكة وشياطين " وفيه قصائد حرة ، ثمّ ديوان شاذل طاقة " المساء الأخير" في صيف نفس السنة ، ثمّ ديوان السيّاب " أساطير " في أيلول من السنة ذاتها ، ثم قَوِيَتْ بعد ذلك حركة شعر التفعيلة(1).

وتحاول نازك الملائكة أن تنسب فضل السّبق إلى نفسها حيث تقول :" المهمّ أن قصيدتي - إشارة إلى " الكوليرا " - نُشرَت قبل قصيدته - وتعني " هل كان حبا ؟ " للسياب- ، ولم تكن لبدر شاكر السياب - رحمه الله - إذ ذاك أية معرفة ، فلا هو اطّلع على قصيدتي عندما نظم قصيدته ، ولا أنا قرأت قصيدته عندما نظمت قصيدتي وإن كلّا منا بدأ على انفراد " (2).

---

1) انظر المرجع السابق، ص:24- 25
2) مجلة الاداب ع8 بيروت في آب 1971 - ص:28

ويبدو أن القصيدتين نظمتا في فترة زمنية متقاربة - وإن كانت نازك أسبق بالنشر - ويعود ذلك إلى اطلاع كليهما على الشعر الإنجليزي وتأثرهما به (1).

ويؤكد إحسان عباس أن مظاهر التجديد في قصيدة السّياب ضئيلة لأنها التجربة الأولى لذا " لم تنشق عن الشكل القديم إلا انشقاقا جزئيا طفيفا لا يوحي لأحد من الناس بالجِدَّة " (2) ، ولم يحاول النظم على نهج هذه القصيدة إلا بعد سنة 1949. وعلى غرار السّياب نجد نازك الملائكة تصدر سنة 1949 ديوانها الثاني " شظايا ورماد " وكانت معظم قصائده حرة ، وأبرزت في تقديمها للديوان أبعاد الطريقة الجديدة وقوانينها ممّا يدل على وعيها التّام بهذا النمط الشعري . (3)

إن اعتراف نازك الملائكة بصدور ديوان " أزهار ذابلة " والذي يحتوي على قصيدة " هل كان حبّا ؟ " ذات الوزن الحرّ في نفس السنة التي نشرت فيها قصيدتها الحرّة " الكوليرا " " يدعّم الأطروحة التي يكون بموجبها بدر شاكر السياب أول من كتب قصيدة حرة ، نظرا للمدة التي كان يستغرقها إعداد مجموعة شعرية وطبعها . (4)

---

1) المرجع السابق ، ص:28

2) د. احسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره ← دار الثقافة ط1 ← بيروت 1969 ـ ص:135

3) المرجع نفسه ـ ص: 153

4) د. كمال خيربك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ـ ص:43

إن مسألة التسبق هذه لا تستحقّ الكثير من العناية ، ذلك أننا نلاحظ أن قصيدة واحدة لا يمكنها أن تحدث هذه الثورة العظيمة في مضمون القصيدة العربية وشكلها ، فقد أسهم إلى جانب نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في هذه الثورة كلّ من عبد الوهاب البياتي وشاذل طاقة وبلند الحيدري وسعدي يوسف وكاظم جواد وشعراء آخرون من العراق وباقي الأقطار العربية ...

وقد اختلفت مواقف النقاد من حركة شعر التفعيلة في مهدها، فمنهم من عارضها معارضة شديدة ، ومنهم من قَبِلَهَا ولكن بتحفظ شديد ، وسأقف عند موقف كل من طه حسين ، والعقّاد وجلال الخيّاط ...

لا يرى طه حسين بأسا في التجديد في أوزان الشعر وقوافيه، ويعتقد أن انحراف الشعراء الشباب عن عمود الشعر ظاهرة طبيعية فعمود الشعر ليس وحيا مُنَزَّلاً من السّماء ... وأبو تمام زعيم الشعر العربي - بدون منازع - خالف عمود الشعر الذي ضاق به المحافظون أشدّ الضيق.

والشعر - في نظره - " تعبير عن العاطفة وما يثور في النّفس من دقائق الشعور ، وما يؤثر فيها من صور الجمال وحقائق الحياة على اختلافها. وهو من أجل ذلك يتأثّر بالعصر والبيئة وبظروف الحياة التي تختلف على مَرّ الزّمان " (1).

---

1) مجلة الاداب، بيروت ، عدد فبراير سنة 1957

ولا يرفض طه حسين الشعر الذي شار على أوزان الخليل أو انحرف عن عمود الشعر، وإنما يرفض شعر التفعيلة لانه يَقْصُرُ في أمرين :

" أولهما : الصدق والقوة ، وجمال الصور وطرافتها.

وثانيهما : أن يكون عربيا لايدركه فساد اللغة أو الإسفاف في اللفظ وقديما قال أرسطو طاليس: " يجب قبل كل شيء أن نتكلم اليونانية فلنقل نحن : يجب قبل كل شيء أن نتكلم العربية!" (1)

أمّا العقاد فيقف موقفا معارضا ، إذ يشنّ حملة عنيفة على صلاح عبد الصبور قائلا : " إذا صحّ أن إخواننا المجدّدين يعتبون علينا لأننا نقصر في توجيههم ، فمن حق النصيحة - إذن - أن نهمس في آذانهم ليتركوا هذا (الشعر السايب) من ألفه الى يائه ، لأنه شغلة لا تُفْلِحُ ولعبة لا تسلّي. ولن يستمع لهم أحد فيما يَتَغَنَّوْنَ به من حديث الشعر بلا وزن ولا قافية ، لأن حجتهم في ذلك هزيلة مملولة . وما عَهِدْنَا في التاريخ القديم أو الحديث أن الأمم تبني أركان ثقافتها عشرات القرون ، ثم تهدّمها آخر الأمر بهذه السّهولة وبحجّة معقولة أو غير معقولة " (2).

ويعتقد أن الشعر المبنيّ على أساس التتفعيلة شعر موزون وأن التفعيلة جزء من البحر ، فإذا فارقته رجعت كلمة من الكلمات

---

1) مجلة الاداب : عدد فبراير سنة 1957

2) عباس محمود العقاد: يوميات - دار المعارف- د . ط ، القاهرة 1961، 347/2

" أي تفعيلة هذه التي تريد أن تجعلها أساسا للوزن ياسيد عبد الصبور ؟ إن التفعيلات كلها تكتسب وزنها من البحر الذي تنتظم فيه ، فلا تتشابه التفعيلة في بحر من بحور الشعر سواء بعدد الحروف أو ترتيبها ، أو بعدد التفعيلات وطريقة تكرارها" (1)

وإذا كان عبد الصبور يعتبر التفعيلة ركنا أساسيا في العروض العربية ، يمكن للشاعر أن يركب منها أي بحر يريده أو يراه ملائما لمشاعره وعواطفه ، فان العقاد- على العكس من ذلك - يعتقد أن التفعيلة ما هي إلا " لبنة واحدة في بناء عام ، وأن هذه اللبنة تفقد أهميتها إذا ما فصلت عن هذا البناء " (2).

ويتّهم العقاد شعراء التفعيلة بالعجز عن نظم الشعر وفق الطريقة التقليدية ، ويؤكد أن تحرّرهم من الوزن القديم لتقريب الشعر من عقول العامة إدّعاء باطل لذا ينعتهم بالجهل لأنهم -في نظره - نسوا أو تناسوا أن في صفوف العامة شعراء ينظمون شعرهم على بحور تفوق بكثير بحور الخليل (3).

إن ما يسترعي الانتباه في موقف العقاد من شعر التفعيلة هو أنه يفرّق بين التجديد الذي يطوّر البنية الحيّة ويحسّن الإطار القديم للشعر ، وبين التجديد الذي هو قضاء لهذا الإطار. وهو يقبل التجديد الأول ، ويرفض الثاني (4).

---

1) المرجع السابق 347/2
2) المرجع نفسه 347/2
3) المرجع نفسه 342/2- 346
4) عباس محمود العقاد: مهرجان الشعر الرابع ، ص:163-164

وأما جلال الخيّاط فيدعو الشاعر إلى أن يكون ملتزما ، ولكن الالتزام لا يمكن أن يكون بالضرورة سببا في أن يأتي الشاعر بحديث بعيد عن الشعر ، " فالشعر شعر قبل كل شيء ، ثم بعد ذلك يكون ملتزما أو غير ملتزم " (1). وشعر التفعيلة تحرّر من بعض القيود التي حدّت من حرية الشاعر العربي ، فتطلّع إلى أجواءٍ جديدة واتّحاد بين الشكل والمضمون لخلق جو شاعريّ موحّد منغّم ، وتطوّر يتّفق ومتطلّبات العصر الحاضر. ولكنّ الشّعر يجب أن يكون شعرا سواء أكان حرّا أو مستعبدا ، جديدا أم قديما ، ملتزِما أم غير ملتزم ؟ ... " (2).

وهكذا لاحظنا أن طه حسين لايرفض التجديد في الشعر ولكنّه يعيب على شعر التفعيلة خلوّه من صدق العاطفة وقوّتها وبراعة التصوير، وفصاحة اللغة ورصانتها ... وتبيّن لنا أنّ العقاد كان أكثر تطرّفا في رفض شعر التفعيلة ، وقد وصفه بأنه (شعر سايب) التجأ إليه الشعراء الشّباب بعد عجزهم النّظم وقف بحور الخليل . واتّضح لنا أن جلال الخيّاط لا يشترط في الشعر أن يكون قديما أو جديدا ، مقيدا بوزن وقافية أو متحررا منهما، ملتزما بقضايا الوطن أو غير ملتزم ، بل يجب أن يكون شعرا ...

1-4) مجلة الآداب - بيروت-ديسمبر سنة 1957

ورغم ما لَقِيَتْه هذه الحركة من رفض بقيت تسير سيراً وئيداً في بدايتها ، فاهتم أصحابها بالشكل أكثر من اهتمامهم بالمضمون. " وهذا أمر طبيعي لبداية تجربة جديدة لم تترسّخ مبادئها بعد ولم تستند الى قواعد وأصول تُسير على هُداها، بل كانت تخبط في أرض مجهولة " (1).

ولعِبت الصحافة دورا هامّا في تعريف القرّاء بهذا النّمط الشّعري الجديد، إذ بدأت بعض المجلات - منذ سنة 1953 - تهتم بشعر التفعيلة وتناصره كمجلة الآداب البيروتية ، ومجلة الثقافة الوطنية ، ومجلة شعر...

تعتبر مجلة شعر أكثر المجلات الأدبية العربية اهتماما بقضايا شعر التفعيلة ، وقد أسّسها في بيروت من سنة 1957 جماعة من الشعراء الشّباب المنتمين إلى الحزب القومي السوري ، وكان من أقطابها أدونيس ويوسف الخال اللّذين يشكّلان إلى جانب أنسي الحاج، وخالدة سعيد، ومحمد الماغوط، وجبرا ابراهيم جبرا ، وتوفيق صائغ، وفؤاد رفقة وغيرهم ما يسمى بـ " تجمّع شعر " في لبنان .

يرى أحمد أبو سعد أن شعراء هذا التجمع متأثرون بالحضارة الأوربية ومُنْبَهِرُونَ بما وصلت إليه في مجال الإبداع الفنّي وأنهم على اطلاع جيّد بالثّقافة الأوربية ولغاتها المختلفة ، لِذَا نجدهم يرفضون التراث رفضا مطلقا ويتجّهون الى قصيدة النثر لأنها - في نظرهم - الوسيلة الوحيدة التي تحرّر الشاعر من كافة القيود القديمة .....(2)

---

1) شلتاغ عبود شرا د: حركة الشعر الحر في الجزائر - ص:49
2) مجلة الآداب - ع 4- بيروت نيسان 1973- ص:21

ويعتبر شعراء هذا التجمع أن نشاطهم الثقافي يجب أن يمتدّ إلى كل الدول العربية ، وهذا لم يمنع البعض منهم إلى إيثار الانتماء إلى التراث الكوني. ويقول أدونيس في تقريره إلى مؤتمر روما حول الأدب العربي المعاصر : " كل ما يقف عائقا أمام اشتراكنا في تجارب الإنسانية ، أمام وحدتنا مع الحياة الإنسانية أمام دخولنا التاريخ الإنساني ... كل ما يعيقنا عن الصيرورة واحدا مع العالم ، هو ليس من تراثنا الحقيقي الأصيل في شيء " (1).

ويؤكد شعراء التجمع أيضا على المميزات الإقليمية والعربية ويفضلون الارتقاء إلى التراث الانساني ، عبر انتماء تتمثّل بالحضارة المتوسطية. يقول أدونيس : " إن الشاعر العربي المعاصر يعرف أن موروثه العربي ليس إلا جزءا من موروث آخر أكبر ، يريد هو إدخاله فيه بغية إكماله ، وتمكينه من أن يصمد بمواجهة الموت.. المتوسط ، ابتداء من قرطاجنة ، مرورا بالإسكندرية وبيروت وانتهاء بانطاكية ، بعد أن يكون قد اشتمل على سومر وبابل ... هذا هو الاطار الحقيقي الذي تثرى فيه مصادرنا الثقافية ... ومن هذه الأصول العريقة تتبع التراثات " (2).

يقوم الشعر الحديث - في نظر يوسف الخال - على الأسس التالية :

---

1) أعمال مؤتمر روما - ص:42

2) NORMES ET VALEURS DANS L'ISLAM CONTEMPORAIN, PAYOT, PARIS 1966, P 300 (مؤلف جماعي بالفرنسية)

1- التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيشها الشاعر بجميع كيانه أي يعلقه وقلبه معا .

2- استخدام الصورة الحيّة - من وصفية أو ذهنية - حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه ، والاستعارة ، والتجريد اللفظي ، والفذلكة البيانية ، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدّى المنطق ويحطم القوالب التقليدية .

3- إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب .

4- تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة فليس للأوزان التقليدية أية قداسة .

5- الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

6- الانسان - في ألمه وفرحه ، خطيئته وتوبته ، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته ، حياته وموته - هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم .

7- وعي التراث الروحي - العقلي العربي وفهمه على حقيقته واعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد.

8- الغوص في أعماق التراث الروحي - العقلي الاوروبي ، وفهمه وكونه والتفاعل معه .

9- الإفادة من التجارب الشعرية التي حقّقها أدباء العالم. فعلى الشاعر اللبناني الحديث أن لا يقع في الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي.

10- الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مَوْرِدٌ حياة لا تنضب أما الطبيعة فحالة آنية زائلة (1).

وهذه القواعد العشرة هي بمثابة أسس نظرية وضعها أعضاء هذا التجمع لبناء التيار الحديث في الشعر العربي، وستشكّل الأساس الفكري الأول لحركة " شعر " في مرحلتها الأولى.

وقد أسهم في تنشيط الحركة النقدية والشعرية عدد من الكُتّاب المتعاطفين مع التجمع ، نذكر منهم : رينه حبشي ، وماجد فخري، وأنطوان غطاس كرم ، وخيري الضامن ...

واتّخذ أعضاء التجمع وسيلتين غير مباشرتين يطرح عبرها بعضا من جوانب تصوره الشعري ، هما :

---

1) د. يوسف الخال: " مستقبل الشعر في لبنان " ، محاضرات الندوة اللبنانية ع5 بيروت 1957.

1- نقد الدواوين الشعرية الصادرة في مختلف بلدان العالم العربي، وقد تولّى هذه المهمة جماعة من الشعراء النقاد أمثال نذير العظمة (1)، ويوسف الخال (2)، وجبرا ابراهيم جبرا (3)، ونازك الملائكة (4)، وشوقي أبي شقرا (5) ، وقد أسهمت هذه المحاولات النقدية " بشكل واسع في التوسط بين أعمال الطليعة الشعرية وجمهور القراء وفي إيضاح العديد من مفردات القاموس الجديد للحركة."(6)

2- تعريف القارىء العربي بالإنتاج الشعري العالمي ، وذلك بترجمة نصوص لشعراء أجانب مع دراستها وبيان خصائصها الفنية ، ومن الشعراء الذين اهتمت مجلة شعر بأشعارهم نذكر : عزرا باوند وسان جون بيرس، ووالت ويتمان ، وبول فاليري ، واندريه بريتون وأراغون ، وخوان رامون خيمينيث، وإديث ستويل ، وغارسيا لوركا...

وما يلاحظ على هذا التجمع في مرحلته الأولى هو اكتفاء أعضائه " بمعالجة الشعر عند مستوى العموميات والاستحضارات الجزئية السريعة ، غالبا ، أو المترددة. وإلى هذه النقطة السالبة ،.. يمكن أن نضيف الاختلاط وانعدام التماسك اللذين كانا يسودان كتابات أعضاء التجمع والتي كانت تتركز إما على طبيعة الحركة ومعطياتها الأساسية وإما على مداها وأبعادها التطبيقية " (7).

---

1) مجلة شعر - ع4 ص:197
2) " " - ع 4 ص: 109
3) " " - ع 7-8ص:57
4) " " - ع 6 ص: 98
5) " " - ع 7-8 ص:68
6) د. كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر-ص: 70
7) المرجع نفسه ص:71

وإذا كان رواد حركة شعر التفعيلة يؤكدون أن تجربتهم الجديدة لا تعبّر عن ثورة على نظام القصيدة العمودية ، بل هي تطويل لقيمها وأصولها ، فإن أعضاء تجمع شعر يعلنون رفضهم التّام للغة ، والقيم الشعرية والفكرية الموروثة ، وهذا ما جعل الجمهور يرفض دعوتهم هذه التي تنوي القضاء على القصيدة العمودية المعبّرة عن تراث وفكر وحضارة الأمة العربية ...

ومهما يكن فان أعضاء تجمع شعر وجدوا أنصارا لدعوتهم الجديدة إذ ظهر في أنحاء الوطن العربي حتى بعد 1969- وهي السنة التي توقف فيها التجمع نهائيا عن النشاط - جماعة من الشعراء الشباب الذين راحوا يقلّدون هذه الحركة ، فقد وُجِد في تونس شعراء شباب ينظمون شعرا تحت شعار " غير العمودي والحر " وهو تقليد لاتجاه مجلة " شعر " كما بدأت مجلة " الكلمة " في العراق تنشر شعرا شبيها بما كانت تنشره مجلة التجمع.

وعرفت حركة شعر التفعيلة منذ ظهورها حتى اليوم ثلاثة أجيال من الشعراء .

الجيل الاول : ويمثّله الشعراء الرواد : نازك الملائكة ، والسياب وعبد الوهاب البياتي ، ويمكن أن نضم إليهم : بلند الحيدري ، ونزار قباني ، وأدونيس، وعبد الرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد المعطي حجازي ، وأنسي الحاج ، ومحمد الماغوط، وشوقي أبو شقرا، وخليل حاوي ، ونور الدين صمود ، وجمال حمدي ، ومحي الدين فارس ومحمد مفتاح الفيتوري.

الجيل الثاني : ومن شعرائه : سعدي يوسف، وشاذل طاقة، ورشدي العامل ، وشوقي بغدادي ، ومحمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق زياد ، وفدوى طوقان ، وكمال عبد الحليم، ومحمد مهران السيد ، وعبد المنعم عواد، وكمال عمّار، ومحمد ابراهيم أبو ستة ، وتاج السرحسن وجيلي عبد الرحمن ، وجعفر ماجد، ومحي الدين خريف .

الجيل الثالث : ومن شعرائه : فاضل العزاوي ، وسامي مهدي وخالد مصطفى ، وفوزي كريم ، وأمال الزهاوي ، ويحي صالح ، وأمل دنقل ، ومحمد عفيفي مطر، وفاروق جويدة ، ونصار عبد الله ، وشوقي خميس .

ومع بداية السبعينات تمرّد شعراء التفعيلة على المدارس الأدبية والأشكال الشعرية كلها ، فأصبحت قصائدهم عبارة عن هذيان وفوضى ، واختلط الشعر بالأرقام والإعانات والكلمات الأجنبية والألفاظ الدنيئة (1). وهذا ما جعل الجمهور ينفر من قراءة أشعارهم لِمَا تحمله من غموض مفتعل كما ظهرت أشكال شعرية جديدة ، من ذلك مثلا ما نشرته مجلة الآداب من شعر لمحمد أمين العالم ، وقالت عنه أنه " تجربة شعرية جديدة " (2) تنبأ لها محمد النويهي بالنجاح وإن زعم الشعر الذي رفضه العقاد أصبح مقبولا لدى القارىء العربي بعد أن أَلِفَه (3)

---

1) احمد ابو سعد: مجلة الآداب-ع4 نيسان 1973 ـ ص:70
2) مجلة الآداب-ع6 بيروت حزيران 1972ـ ص:20
3) مجلة الآداب-ع9 بيروت أيلول 1972 ص: 80

الصورة الموسيقية في شعر التفعيلة :

إن أول تفسير نقدي لحركة شعر التفعيلة ظهر سنة 1949 في المقدمة التي وضعتها نازك الملائكة لديوانها شظايا ورماد ، وفيها أبرزت موقفها من موسيقى البحور الشعرية ، فقالت عنها :

" ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا ، وتعلكها أقلامنا حتى مجّتها منذ قرون ونحن نصفو انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد صارت الحياة وتقلّبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لِقِفَانبكِ ، وبَانَتْ سُعَادُ، والأوزان هي، والقوافي هي هي .. وتكاد المعاني تكون هي هي ... " (1)

ودعت الشاعرة الناقدة إلى التحرر من عبودية الشطرين، وذلك بالتلاعب بعدد التفعيلات وترتيبها ، وهذا التلاعب تستخدم فيه تفعيلات البحور الصافية ، وضربت مثالا بتفعيلة بحر الكامل " مُتَفَاعِلُنْ" فرأت أنه يجوز للشاعر أن يكتب السّطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفعيلات حتى يمكنه الوقوف عند تمام المعنى ... (2)

وبدأت نازك الملائكة تُجَرِّب هذا الشكل المبتكر على بعض القصائد من ديوانها ، تقول في قصيدة مرثية يوم تافه : (3)

---

1) نازك الملائكة : الديوان .. المقدمة ص:8-9
2) المصدر نفسه المقدمة ص. 16-17
3) المصدر نفسه ص: 94-95

لاحَتِ الظُّلْمَةُ فِي الأُفْقِ السَّحِيقِ
وَانْتَهَى اليَومُ الغَرِيبْ
وَمَضَتْ أَصْدَاؤُهُ نَحْوَ كُهُوفِ الذِّكْرَيَاتِ
وَغَداً تَمْضِي كَمَا كَانَتْ حَيَاتِي
شَفَةٌ ظَمْأَى وَكُوبْ
عَكَسَتْ أَعْمَاقُهُ لَوْنَ الرَّحِيقِ
وَإِذَا مَا لَمَسَتْهُ شَفَتَايَا
لَمْ تَجِدْ مِنْ لَذَّةِ الذِّكْرَى بَقَايَا
لَمْ تَجِدْ حَتَّى بَقَايَا

إن نازك الملائكة تستخدم في هذا النموذج تفعيلة فاعلاتن وتنوّع في عددها في السطور الشعرية ، حتى تتناسب مع دفقاتها الانفعالية.

وتعتبر تجارب نازك الملائكة محاولة في تطوير الفلسفة الجمالية التي تقوم عليها الصورة الموسيقية للقصيدة ، وابتكار فلسفة جمالية تهتم بالإيقاع النفسي وارتباطه بالصورة الموسيقية في القصيدة

ويحدّد يوسف الخال الصورة الموسيقية لشعر التفعيلة فيقول " ... إنما الفرق بين المفهوم الحديث لشكل القصيدة والمفهوم القديم ، وهو أن الوزن التقليدي في القصيدة الحديثة ليس شرطا (سابقا) بل إمكانية بين غيرها من الإمكانيات، فهناك الموسيقى التي ترتكز إلى الاوزان الكلاسيكية ولكنّ الشاعر يتجرّد فيها من رقابة الوزن بتشطيره على الشكل الذي يروق له مع الاحتفاظ بالجرس الموسيقي الأساسي للوزن " (1).

---

1) مجلة الحوادث بيروت في 29 أيلول 1961 ص:13-14

والقافية في نظر الخال " جزء من الإيقاع ، وأن الشاعر الحديث في استعماله لها انما استعملها بملىء حريته فإذا كان صادقا موهوبا جاء استعماله له حسنا " (1).

ويبدو أن القصيدة الشعرية الجديدة - في نظر الخال - تعتمد على جانبي الصورة ، الجانب التركيبي والجانب التعبيري ، وهو موقف معتدل بالقياس إلى مواقف النقاد الآخرين .

ويرصد نزار قباني في كتابه " قصتي مع الشعر" الإنجازات الهائلة التي حققتها القصيدة العربية الحديثة في مجال الصورة الموسيقية ، ويلخصها في النقطتين التاليتين :

1- الخروج من الزمن الشعري العربي الموافق إلى زمن تتمدّد أجزاؤه وتتسع كل لحظة (2).

2- تحرر القصيدة الحديثة من حتمية البحور الخليلية ورتابة القافية الموحدة " فموسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسه ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول اللغوي والنفسي " (3).

إن الصورة الموسيقية في شعر التفعيلة صورة متكاملة و" مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء ، وأن يحسّ تقاوسها مع المضمون الكلي للقصيدة " (4).

---

1) المرجع السابق ص:13-14

2-3) نزار قباني: قصتي مع الشعر- منشورات نزار قباني - ط1- بيروت 1973 ص:178، 179 ،180

4) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر- ص:64.

يقوم شعر التفعيلة في نظامه العروضي على ثلاثة أمور هي :

1- وحدة التفعيلة في القصيدة.

2- الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على السطر الشعري.

3- حرية الروي، وعدم الالتزام بالقافية الموحدة

وقبل تفصيل الحديث عن هذه الأمور ، يجب أن نشير إلى أن القصيدة الحديثة مرّت عبر أجيالها الثلاثة في تعاملها مع الوزن بمراحل ثلاثة هي :

"1- مرحلة الحفاظ على الوزن التقليدي مع إعادة توزيع القصيدة في كتابتها ، كما فعل نزار قباني في أغلب أعماله الأولى...

2- مرحلة تفتيت الوحدة العروضية التقليدية إلى تفاعيل تمثل وحدات تخضع في طولها للانفعال الشعري وتكتب في سطور شعرية متفاوتة الطول والقصر...

3- مرحلة الموجة الشعرية أو الدفقة، حيث اعتبر الشاعر هذه الموجة تعبيرا عن الموجة الانفعالية المتكاملة ... " (1)

استطاع نزار قباني أن يبتكر شكلا موسيقيا جديدا يعتمد على استخدام البحور في شكلها التقليدي مع إعادة توزيع القصيدة في كتابتها لتتناسب مع الحجم الصوتي والتطور الانفعالي.

ولتوضيح هذه النقطة سنقف عند جزء من قصيدة" الضفائر السوداء " يقول نزار قباني:

---

1) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث- ص:192-193

يَاشَعْرَهَـــــــا
عَلَـــــى يَـــدِي
شَـــلَّالُ ضَـــوْءٍ أَسْـــــــــوَدِ
أَلْمَسُـــــــــهُ
سَنَابِـــــــــلاً
سَنَابِـــــــلاً لَـمْ تُحْصَـــــــدِ
لَا تَرْبِطِيـــــــــهِ
وَاجْعَلِـــــــي
عَلَـــى المَسَـــاءِ مَقْعَـــــــدِي
مِنْ عُمْرِنَـــــــا
عَلَى مِخَـذَّاتِ الشَّـــــــــذَا
لَـمْ نَرْقُـــــــدِ
وَحَرَّرْتُـــــــهُ
مِنْ شَرِيـــــــطِ أَصْفَـــــــرٍ
مُغَـــــــرِّدِ(1)

يمكننا اعادة هذا الجزء إلى نظامه التقليدي فيكتب على الشكل التالي :

---

1) نزار قباني : ديوان " طفولة نهد " - دار الآداب- ط4- بيروت 1960 ص: 81-82

يَاشَعْرَهَا عَلَى يَدِي شَلَّالُ ضَوْءٍ أَسْوَدِ
أَلْمَتْهُ سَابِلاً سَابِلاً لَمْ تُحْصَدِ
لاَ تَرْبِطِيهِ وَاجْعَلِي عَلَى السَّمَاءِ مَقْعَدِي
مِنْ عُمْرِنَا عَلَى مِخَذَّاتِ الشَّذَا لَمْ نَرْقُدِ
وَحَرَّرَتْهُ مِنْ شَرِيطِ أَصْفَرٍ مُغَرِّدِ

فالأبيات الخمسة من مجزوء الكامل، أعاد الشاعر ترتيبها على الشكل التالي :

مُسْتَفْعِلُنْ
مُتَفْعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
مُتَفْعِلُنْ
مُتَفْعِلُنْ
مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْ
تَفْعِلُنْ
مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ
مُتَفَاعِلُ مُسْتَفْعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ
مُتَفْعِلُنْ مُسْ
تَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
مُتَفْعِلُنْ

ونزار قباني لا يتخذ هذا الأسلوب " كقيمة موسيقية خارجية كما هو الشأن عادة في القصيدة التقليدية ، وإنما يتخذه هنا عاملا أساسيا من عوامل التأثير الجمالي تتناسب فيه التفاعيل تناسبا مطّردا مع تموّجات الانفعال " (1).

وقد تأثر بهذا الشكل جماعة من الشعراء نذكر منهم : نازك الملائكة ، وبلند الحيدري ، وعمر أبو ريشة ، لأنهم وجدوا أنه أكثر ارتباطاً بالشكل الموسيقي التقليدي، غير أنهم - باستثناء بلند الحيدري- لم يصلوا إلى ما وصل إليه نزار قباني في التعبير عن انفعالاته بفضل ما يمتلكه من حساسية شاعرية شديدة التعلق باللغة وأصواتها وموسيقاها ...

ولكنّ معظم شعراء الموجة الجديدة ابتعدوا عن هذه الطريقة واتجهوا إلى الاعتماد على تفعيلة واحدة أو أكثر، دون التقيّد بقانون موسيقي عام.

إن شعر التفعيلة " شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وانما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ... (2)

ينظم شعر التفعيلة من نوعين من البحور الستة عشر هما :

1- **البحور الصافية** : وهي التي تتكرر فيها التفعيلة ستّ مرات، وهذه البحور ، هي : الكامل ، الرمل ، الهزج ، الرجز.

وهناك بحران صافيان تتكرر فيهما التفعيلة أربع مرات ، وهذان البحران هما : المتقارب والخبب.

---

1) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ص:195

2) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص: 60 .

فمن أمثلة بحر الكامل الذي تتكرر فيه تفعيلة " متفاعلن" قصيدة " الباب تقرعه الرياح " للسياب، وفيها يقول:

الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق
الباب ما قرعته كفك
أين كفك والطريق
ناء ؟ بحار بيننا ، مدن ، صحاري في ظلام (1)

ومن أمثلة بحر الرمل الذي تتكرر فيه تفعيلة " فاعلاتن " قصيدة " أغنية ليالي الصيف" لنازك الملائكة ، ومنها :

يَا هُدَوءاً مُطْمَئِنّاً
يَا فَضَاءً مَرِحاً لَدْنَ البَرِيقِ
يَشْرَبُ الأَنْجُمَ كَأْساً مِنْ رَحِيقِ
يَا رُؤىً تَقْطُرُ لوناً (2)

ومن نماذج المهزج الذي تتكر فيه تفعيلة " مفاعيلن " قصيدة وراء الأسوار " للشاعر التونسي محي الدين خريف، ومنها :

حبسنا الظل
وكان الحقد في العينين منسرحا
يلم بنا ونخفيه وخلف الصور نطويه
لأن قوافل الأيام مرت
في طريق الصمت ، دون صدا (3)

---

1) بدر شاكر السياب: ديوان "شناشيل ابنة الحلبي" دار الطليعة للطباعة والنشر- ط 3-بيروت 1967، ص:26
2) نازك الملائكة : ديوان " شجرة القمر" دار العودة - ط3-بيروت 1971ص:122
3) محي الدين خريف: ديوان" حامل المصابيح" نشر وتوزيع مؤسسات بن عبدالله د. ط ، تونس1973ص:13

ومن أمثلة بحر الرجز الذي تتكرر فيه تفعيلة " مستفعلن" قصيدة " رسالة إلى صديقة " لصلاح عبد الصبور ، ومنها :

صَدِيقَتِـــــــي
عِمِي صَبَاحـًا ، إِنْ أَتَاكِ فِي الصَّبَـــاحِ
هَـذَا الخِطَـابُ مِنْ صَدِيقِكِ المُحَطَّـمِ المَرِيـضِ
وَادْعِـي لَهُ إِلَهَكِ الوَدِيـعَ أَنْ يُشْفِيـهِ (1)

ومن نماذج بحر المتقارب الذي تتكرر فيه تفعيلة " فعولـن " قصيدة " لوسي " لمحي الدين فارس، ومنها :

سَمِعْـتُ الرِّوَايَـةَ
سَمِعْـتُ تَفَاصِيلَهَا لِلنِّهَايَـةِ
وَجِئْتُ حَزِينـًا أَرُشُّ عَلَى كُـلِّ دَرْبٍ أَسَايَا (2)

ومن أمثلة الخبب الذي تتكرر فيه تفعيلة " فعلن " بعد أن حذف الثاني الساكن من فاعلن ـ قصيدة " اكتشاف النار " للشاعر أحمد دحبور ومنها يقول:

رِيحُ الهَوْلِ اخْتَبَرَتْ لِي كُلَّ الـزَّرْعِ
حَتَّى الغَابِي .. فَكُنْت الأَبْقَـــى
الآنَ . عُدِي أَنْ تَشْرَى العُمْقَـــا
بِسَنَابِـلَ سَبْـــعِ (3)

---

1) طلاح عبدالصبور : ديوان " الناس في بلادي " دار العودة ـ ط1ـ بيروت 1957 ص78
2) محي الدين فارس: "الطين والأظافر" ـ دار النشر المصرية ـ ط1ـ القاهرة 1956 ص:22
3) أحمد دحبور: ديوان " حكاية الولد الفلسطيني " دار العودة ـ دـطـ بيروت 1971ـ ص: 93

2- البحور الممزوجة :" وهي التي يتألف السطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات وهما بحران اثنان:

السريع ، شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

الوافر ، شطره (مفاعلين مفاعلتن فعولن) " (1).

ومن أمثلة بحر السريع قصيدة للشاعر العراقي حميد سعيد ، يقول منها :

رَأَيْتُهَا مَرْمِيَّةً بَعْدَ انْحِسَارِ المَدِّ فِي بَيْرُوتَ
رَفَعْتُ عَنْهَا الصَّدَفَ القَاسِي
نَفَضْتُ عَنْهَا حُلَّةَ الرَّمْلِ الرَّمَادِيَّهْ (2)

وقد وردت التفعيلات في هذه الأسطر على النحو التالي :

متفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفعول
متفعلن مفتعلن فعلن
متفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن

ومن نماذج بحر الوافر قصيدة للشاعر جيلي عبد الرحمن يقول منها :

مَتَى يَا رُفْقَةَ الكَلِمَهْ
نَجُرُّ اللَّيْلَ ، نَصْلِبُهُ عَلَى أَجَمَهْ
مَتَى يَسْرِي شَبَابُ النُّورِ فِي أَعْمَاقِنَا الهَرِمَهْ
نَشُمُّ حَيَاتَنَا فَجْراً رَبِيعاً مُورِقَ النَّسْمَهْ (3)

---

1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - ص:78
2) محمود فاخوري موسيقى الشعر العربي - ص:215
3) المرجع نفسه - ص:216

وقد وردت التفعيلات في هذه الأسطر على النحو التالي :

مَفَاعِيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ

مَفَاعِيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

في هذه الأسطر لم يأت الشاعر بالتفعيلة الأخيرة (فعولن) لتكون ضربا للبيت - كما تطالب نازك ، بل التزم تفعيلة (مفاعلتن) وحدها في كل الأسطر .

حاول بعض الشعراء خلق تنويع موسيقي في قصائدهم ، وذلك باستخدام بعض التفعيلات الممزوجة والمركبة .

ومن هذه التجارب قصيدة " جيكور أمي " ، ومنها :

تِلْكَ أُمِّي وَإِنْ أَجِئْهَا كَسِيحًا
لَاشِمًا أَزْهَارَهَا وَالمَاءَ فِيهَا وَالشَّرَابَ
وَنَافِضًا بِمُقْلَتِي أَعْشَاشَهَا وَالغَابَا
تِلْكَ أَطْيَارُ الغَدِ الزَّرْقَاءِ وَالغُرَبَاءُ يَعْبُرْنَ السُّطُوحَا (1)

ففي هذه الاسطر اعتمد الشاعر على تفعيلتي بحر الخفيف " فَاعِلَاتُنْ " و " مُسْتَفْعِلُنْ " ، وبدأ القصيدة بشطر كامل لهذا البحر ثم استخدم في السطر الثاني تفعيلة فاعلاتن وكررها أربع مرات.

وفي السطر الثالث استخدم تفعيلة مستفعلن وكررها أربع مرات.

---

1) بدر شاكر السياب : ديوان شناشيل ابنة الحلبي" - ص77

وفي السطر الرابع استخدم تفعيلة فاعلاتن وكررها خمس مرات.

وفي القصائد الدرامية البناء يستخدم الشاعر العربي الحديث " أكثر من تفعيلة لخلق بناء سيموفوني متنوع الدرجات اللحنية أو للتعبير عن عدد الأصوات الشعرية التي أصبح يضمها عمله "(1).

ومن أمثلة هذه التجربة قصيدة " حوار عبر الأبعاد الثلاثة " لبلند الحيدري.

ففي بداية القصيدة يستخدم الشاعر تفعيلة بحر الكامل " مُتَفَاعِلُنْ " :

يَا كُلَّكُمْ
يَا غَيْبَةَ الحَاضِرِينَ
يَا أَنْتُمْ المَارُّونَ كُلَّ لَحْظَةٍ بِبَيْتِي المُنْكَفِيءِ
الأَضْوَاءِ (2)

لقد اعطى شعر التفعيلة للشاعر الحديث حرية التصرف في عدد التفعيلات المكونة للسطر الشعري بشرط أن تكون التفعيلة هي الاساس والركيزة مهما بلغ عددها.

وقد استرعت هذه القضية النقاد والباحثين المهتمين بشعر التفعيلة ، وسأقف عند رأي نازك الملائكة وعز الدين اسماعيل.

---

1) د. السعيد المرقي: لغة الشعر العربي الحديث- ص:201
2) بلند الحيدري: حوار عبر الأبعاد الثلاثة - مطبوعات وزارة الاعلام العراقية- بغداد 1972- ص:9

ترى نازك الملائكة أن شعراء التفعيلة خالفوا نظام الأذن العربية ، ونظموا أسطرا شعرية ذات خمس تفعيلات ، وتدعو هؤلاء إلى التوقف عن هذه التجربة ، ومحاولة دراسة هذه المسألة والتقرير في مدى صحتها ونجاحها ، وتتساءل " لماذا لم يكتب العرب شعرا خماسي التفعيلات على الاطلاق ؟ أو كان ذلك مصادفة واعتباطاً؟ أم أن للعدد خمسة صفة تجعله لا يصلح في شعر لدن ذي إيقاع ؟ "(1)

وتؤكد الشاعرة الناقدة أن الشعراء والنقاد على السواء أهملوا هذه القضية ، وكان من واجبهم أن يدرسوها ليقرّوها باعتبارها تجديدا في شكل القصيدة يقبله الذوق المعاصر ، أو يرفضها لأنها نشاز موسيقي ترفضه الأذن العربية .

وتزعم أن التفعيلات الخماسية " قبيحة الوقع ، عسيرة على السمع بحيث لا نحتاج الى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها"(2). وهي - في زعمها هذا - تعتمد على القانون الذي وضعه العروضيون للشعر العربي والقائل بأن البيت يجب أن يكون مزدوج التفعيلات (4، 6 ، 8) سواء أكان تاما أم مجزوءا، وأن البيت المشطور لايتجاوز تفعيلات ثلاثا . والشعر العربي لم يعرف البيت المكون من خمس تفعيلات .

---

1) نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي المعاصر- ص:102

2) المرجع نفسه - ص:103

إلا أنها تبيح لنفسها ما حرّمته على الشعراء ، فتستخدم خمس تفعيلات في السطر الشعري ، كقولها في قصيدة " إلى الشعر ":

	عدد التفعيلات
سَأَجْوبُ الوُجُودَ	2
وَسَأَجْمَعُ ذَرَّاتِ صَوْتِكِ مِنْ كُلِّ نَبْعٍ بُرُودِ	6
مِنْ جِبَالِ الشَّمَالِ	2
حَيْثُ تَهْمِسُ حَتَّى الزَّنَابِقُ بِالأُغْنِيَاتِ	5
حَيْثُ يَحْكِي الصَّنَوْبَرُ لِلزَّمَنِ الجَوَّالِ	5
قِصَصاً نَابِضَاتِ (1)	2

وتعيب على الشاعر استخدام تسع تفعيلات في السطر الشعري لأنها ترى " أن ثقل التفعيلات التسع يأتي من ناحيتين ، أولاهما: أن العرب لم يكتبوا شعرا مدورا أطول من ثماني تفعيلات ، وثانيهما أن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع في السمع ، كالرقم خمسة تماما . فليس الطول وحده هو الثقيل فيه ، وإنما لأنه أيضا ذو تسع تفعيلات " (2). وهذا سطر شعري من قصيدة " تَمُرُّ ليال " لخليل الخوري ، تمثلت به المؤلفة مكون من تسع تفعيلات:

أَرَانِي مَا زِلْتُ أَحْيَا كَمَا كُنْتُ لَا المَوْتُ جَاءَ وَلَا ثَارَ حَوْلِي الصِّيَاحْ (3)

---

1) نازك الملائكة : ديوان " شجرة القمر " ـ دار العودة-ط3 - بيروت 1971 ص:166

2-3) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ـ ص:104

ويخالف عز الدين اسماعيل نازك الملائكة ، إذ يرى أنه " يمكننا أن نقبل في السطر الشعري تفعيلة واحدة وثلاث تفعيلات وخمسا وسبعا وتسعا تماما كما نقبل التفعيلتين والأربع والست والثماني " (1). وهو لا يشعر في بيت خليل الخوري أي ثقل أو نشوز، ولا يشعر بشيء من هذا وهو يقرأ قصيدة " طريق العودة " لنازك الملائكة نفسها حيث تقول :

	عدد التفعيلات
وَكُنَّا نُسَقِّيهِ دُونَ ارْتِيَابٍ طَرِيقَ الأَمَلْ	6
فَمَا لِشَذَاهُ أَفَلْ	3
وَفِي لَحْظَةٍ عَادَ يَدْعِي طَرِيقَ المَلَلْ	5

إن التفعيلات الخمس المكونة للسطر الشعري السابق ليست ثقيلة ، ما دامت الشاعرة الناقدة ذات الأذن المدربة والحس الشعري المرهف لم تدرك ثقلها .

ويرى أن الموسيقى العربية تمتاز بخصائص معينة " ففيها الاوزان الثنائية ، وفيها الأوزان الفردية ، وتسمى الاوزان العرجاء. وهي ليست عرجاء لأن فيها نشوزا وانما لكونها فردية العدد. وكثير من الألحان التي نستمع اليها في هذه الموسيقى من هذه الالحان العرجاء ، فلم نحس قط بأنها ثقيلة " (2).

---

1) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر - ص:103
2) المرجع نفسه ص:104

إن شاعر التفعيلة حر في أن يستخدم في السطر الشعري العدد الذي يراه مناسبا من التفعيلات ، لأن التنويع في طول الأسطر وقصرها ، يتوقف على طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الحديثة . وهذه الحرية تساعد الشاعر " على خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية ، كما أن البنية الموسيقية لكل سطر وان كان لها استقلالها الخاص قد صارت جزءا من تنويع موسيقي يشمل القصيدة كلها " (1)

ويعتقد عبد العزيز المقالح أن الشاعر الحديث " أصبح متحكما في زمن القصيدة ، وليس زمن القصيدة ، هو الذي يتحكم في الشاعر كما كان الأمر مع القصيدة الكلاسيكية " ، (2) إذ حطم التشكيل الزماني الذي عرفته القصيدة العمودية ، والتميز بالتكرار والرتابة ، وقضى على البيتية والسطرية معاً ، فالزمن في القصيدة الحديثة متداخل ، " وهو لا يأخذ إيقاعا متماثلا ، فقد يتألف السطر الاول من تفعيلة أو تفعيلتين ، ويكون السطر الذي يليه مؤلفا من ثلاث أو أربع تفعيلات ، وهكذا إلى آخر القصيدة مما يجعل الرتابة الزمانية تتلاشى " (3).

إن الطول والقصر في السطور الشعرية في القصيدة الحديثة مرتبط " بمدى الدفقات الانفعالية التي تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشعرية أن تنقلها ... "(4)

---

1) المرجع السابق - ص:104
2-3) د. عبدالعزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل - ص.106
4) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث- ص:203

ولتوضيح هذه النقطة يقف السّعيد الورقي عند هذا الجزء من قصيدة " أنت مدان ... يا هذا " لبلند الحيدري:

غَنَّيْتُ
صَفَّرْتَ
صَرَخْتُ
ضَحِكْتُ ... ضَحِكْتُ ... ضَحِكْتُ
وَأَحْسَسْتُ بِأَنِّي أَمْلِكُ كُلَّ البَحْرِ وَكُلَّ اللَّيْلِ
وَكُلَّ الأَرْصِفَةِ السَّوْدَاءِ
وَإِنِّي أُجْبِرُهَا الآنَ عَلَى أَنْ تُصْغِي لِي
أَنْ تُصْبِحَ رَجْعاً لِنِدَائِي
أَنْ تُصْبِحَ جُزْءاً مِنْ صَوْتِ حِذَائِي
طَقْ... طَقْ ... طَقْ
وَمَدَدْتُ يَدِي ... مَازَالَتْ عَشْرُ هُوِيَّاتٍ فِي جَيْبِي
هَذَا اسْمِي
هَذَا رَسْمِي
هَذَا خَتْمُ مُدِيرِ الشُّرْطَةِ فِي بَلَدِي
هَذَا تَوْقِيعُ وَزِيرِ العَدْلِ وَقَدْ مَدَّ بِهِ فِي زَهْوٍ حَزَّ فَمِي (1)

في هذا الجزء تراوحت السطور الشعرية بين تفعيلة واحدة " غنيت" وبين تسع تفعيلات " هذا توقيع وزير العدل وقد مد به زهو حز فمي".

---

1) بلند الحيدري ، "أغاني الحارس المتعب" ص: 96-67

وقد ارتبط هذا " التوقيع بحركة الذبذبة الانفعالية ففي مواقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت تفعيلة واحدة ، وفي مواقف الذبذبة البطيئة أو المتوجة امتدت الدفقة النفسية حتى مسافة تسع تفعيلات " (1).

القافية في شعر التفعيلة " نهاية موسيقية للسطر الشعري تتمشّى مع موسيقى الشطر وتنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية في السطر، بل هي أنسب نهاية له من الناحية الإيقاعية ... إنها كلمة يستدعيها السياقان : المعنوي والموسيقي للبسطر الشعري " (2).

والقافية في شعر التفعيلة هي " أنسب صوت يمكن أن تنتهي عندها الوقفة الانفعالية والانتقال منها الى دفقة جديدة " (3) ، لذا كان من الضروري " أن تتخلص من مشكلة خرف الروي الذي تحوّل بدوره الى أن يكون صوتا متنقلا متغيرا أو متفقا لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض " (4).

لقد استخدم شاعر التفعيلة ثلاثة أنواع من القوافي المتراوحة ، والمتوالية والمزدوجة .

ومن أمثلة القافية المتراوحة القافية التي نراها في قول صلاح عبد الصبور :

---

1) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث - ص:204
2) محمود فاخوري: موسيقى الشعر العربي - ص:229
3،4) د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث - ص: 210

يُنْبِئُنِي شِتَاءُ هَذَا العَامِ أَنَّنِي أَمُوتُ وَحْدِي
ذَاتُ شِتَاءٍ مِثْلُهُ ، ذَاتُ شِتَاءِ
يُنْبِئُنِي هَذَا المَسَاءُ أَنَّنِي أَمُوتُ وَحْدِي
ذَاتُ شِتَاءٍ مِثْلُهُ ، ذَاتُ مَسَاءِ (1)

ومن نماذج القافية المتولية ، هذه القافية التي في قول البياتي :

المَجُوسِي مِنَ الشُّرْفَةِ لِلْجَارِ يَقُولُ :
يَا لَهَا مِنْ بِنْتِ كَلْبَةْ
هَذِهِ الدُّنْيَا التِي تُشْبِعُنَا مَوْتَاً وَغُرْبَةْ (2)

ومن امثلة القافية المزدوجة ، هذه القافية التي نراها في قول احمد عبد المعطي حجازي:

لَوْ كَانَ فَارِسِي مُغَامِراً ، يَلُوحُ فِي الخَطَرِ
يَأْتِي إِلَيْنَا ، رَافِعاً فِي قِمَّةِ الرَّدَى قَوَائِمَ الحِصَانِ
يَكُرُّ ، لَا يَفِرُّ ، يَقْطِفُ الرُّؤُوسَ كَالزَّهَرِ
وَيَخْتَفِي عِنْدَ انْقِشَاعِ المَوْتِ فِي سُحُبِ الدُّخَانِ ... (3)

---

1) صلاح عبدالصبور : الديوان ـ دار العودة ـ ط1 بيروت 1972 ، ص:193
2) عبدالوهاب البياتي : الكتابة على الطين ـ دار الاداب ـ د. ط ـ بيروت 1970 ص: 61
3) احمد عبد المعطي حجازي: الديوان نقلا عن : موسيقى الشعر العربي ـ ص:226

تقويـــــــــــم

وهكذا يتضح لنا أن شعر التفعيلة حركة تجديدية استمرت أصولها من منابع كثيرة ، أهمها :

1- التجديد في أشكال الشعر ومضامينه ، وهي حركة حمل لواء ها بعض شعراء العصر العباسي ، أمثال: المتنبي ، وأبي تمام ومسلم بن الوليد، وأبي نواس.

2- شعر البند الذي يلتزم بحرين متعاقبين ، هما : الهزج والرمل ويعتمد على تكرار التفعيلة .

3- الشعر المهجري

4- مدرسة أبولو

5- مدرسة الديوان

6- الشعر المرسل

وقد ساعد على ظهور شعر التفعيلة عوامل كثيرة أهمها :

1- تفتح الشعراء العرب في العصر الحديث على اشعار الغربيين أمثال: كوليردج ، ت . س ، اليوت عزرا باوند، كيتس، ادجار الان بو ، أراكون وغيرهم

2- التحرر من رتابة الموسيقى في القصيدة العمودية

3- ما خلفته العرب العالمية الثانية من ويلات ، ورعب ، ودمار ، وهذا ماد فع العرب الى التشكيك في القيم الحضارية المورثة .

اختلف النقاد والدارسون في أول من نظم شعر التفعيلة فمنهم من يرى أنها نازك الملائكة في قصيدة " الكوليرا " ، و منهم من يزعم أنه بدر شاكر السياب في قصيدة " هل كان حبا ؟ "

غير أننا نعتقد أن هذه الثورة في مضمون القصيدة العربية وشكلها أسهم فيها - الى جانب السياب ونازك الملائكة كل من عبد الوهاب البياتي وشاذل طاقة ، وبلند الحيدري ، وسعدي يوسف ، وكاظم جواد وغيرهم من الشعراء .

وقد لقيت هذه الحركة في مهدها معارضة شديدة من قبل بعض النقاد والشعراء .

وقد اسهم شعراء التجمع اسهاما واسعا في دفع هذه الحركة الشعرية الى الامام بما قدموه من نظريات شعرية ، وما نشروه من أشعار في مجلتهم

ان الصورة الموسيقية في شعر التفعيلة تقوم على ثلاثة عناصر ، هي :

1- وحدة التفعيلة في القصيدة

2- الحرية في توزيع عدد التفعيلات الموزعة على السطر الشعري

3- عدم الالتزام بالقافية الموحدة 9

خاتمـــــــــــة

وهكذا يصل بنا المطاف إلى نهاية هذه الدراسة التي حاولت من خلالها أن أقف على الاجناس الأدبية التي عرفها العرب قديماً وحديثاً ، متّخذا من القصة والمسرحية والشعر بأنواعه الثلاثة : العمودي والموشحات وشعر التفعيلة مادة لهذا البحث.

ويمكنني أن أقرّر حقيقة هي أنني توصّلت في كل فصل من فصول هذه الدراسة إلى شيء جديد ، وهذا الشيء الجديد ليس ثابتا ثبات الحقائق العلمية ، وإنما هو قابل للتّطوير والتحوير.

وفيما يلي أبرز النتائج التي تمكّنت من الوصول اليها من خلال نقاط محددة ، هي :

1- إن المقامة ليست قصة لأنها - وإن حملت بذور القصة الحديثة- افتقرت إلى العناصر التي يقوم عليها بناء القصة مثل العقدة أو الحبكة القصصية .

2- إن القصص القرآني كان بداية حياة القصة في أدبنا العربي، إذ وضع الأسس الفنية للقصة ، وبيّن وظيفتها في قيادة المجتمع البشري وتوجيهه

3- إن نشأة القصة العربية تعود إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وأن بوادرها تعود إلى زمن اتصال كتّابنا بالأدبين الفرنسي والإنجليزي .

4- إن أول قصّة فنية عربية هي قصّة زينب لمحمد حسين هيكل وقد توافرت لها خصائص فنية لعلّ أهمها وحدة الموضوع ، والتطور

باتجاه نهاية محددة ، وتوافر ملامح مميزة للشخصيات ، واستخدام لغة جميلة وخالية من الصنعة اللفظية .

5- إن العرب عرفوا الظاهرة المسرحية ولكنّهم لم يطوّروها لِتشَكّل فنّ المسرحية .

6- إن العرب لم يعرفوا فن المسريحة قديماً لا فتقادهم إلى القصة الصالحة للتمثيل ، والممثّل البارع الذي يؤدّي دوره المسرحي بنجاح، وعدم إدراكهم لأهداف المسرح وغاياته . ..

7- إن أوّل من ألّف مسرحية توافرت لها خصائص المسرحية بمفهومها الحديث هو مارون النقاش.

8- إن بداية الشعر العربي مجهولة لذا لايمكن تحديد زمن معين لميلاده بسبب ضياع الكثير من القصائد التي نظمها شعراء جاهليون لا نكاد نعلم حتى أسماءهم.

9- إن القصيدة العمودية في بنائها الفني قائمة على نظام موسيقي معيّن يستمدّ أصوله من الوزن والقافية والروي.

10- إن فن الموشحات فن أندلسي خالص يخالف نظام القصيدة العمودية اذ يتألف من ستة أجزاء هي : المطلع ،والقفل ، والغصن، والدّور ، والسّمط، والبيت ، والخرجة ...

11- إن شعر التفعيلة تحرّر من حتمية البحور الخليلية ورتابة القافية الموحدة وأنه يقوم في بنائه الفني ، على شكل مغاير لشكل القصيدة المعينة .

12- إن شاعر التفعيلة يرتكز في نظم قصائده على تفعيلة واحدة من تفعيلات بحور الخليل ، وأنه حرّ في توزيع عدد التفعيلات في السطر الشعري.

هذا ولا أزعم أن بحثي بلغ درجة الكمال ، بل أرى أنه لا يخلو من نقائص أتمنى أن يتداركها الباحثون من بعدي وذلك باعطائهم حقها من الدراسة لابراز ما هو مغمور في ثنايا النسيان والجهل . والله أسأل أن يوجهنا الى معرفة المزيد عن أجناس الادب العربي المختلفة ، وعلى الله قصد السبيل وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

مصـــادر البحـــث ومراجعـــــــه