وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة الشّهيد حمّه لخضر
كلّية اللّغات والآداب
قسم اللّغة والأدب العربي

مطبوعة بيداغوجية في مادة:

النّصّ الأدبيّ المعاصر

مقدمة لطلبة السّنة الثّانية ليسانس
تخصّص دراسات لغويّة

إعداد: الدكتور علي دغمان
الرّتبة: أستاذ محاضر "أ"

السّنة الجامعيّة: 1440هـ - 1441هـ/ 2019م- 2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

مفردات المادة

I- القسم الأوّل: الشّعر

1- الشّعر العربيّ المعاصر: مدخل تاريخيّ

2- قصيدة الشّعر العموديّ

3- الرّواد والتّجربة الشّعريّة الجديدة-1

4- الرّواد والتّجربة الشّعريّة الجديدة-2

5- الحداثة الشّعريّة-1

6- الحداثة الشّعريّة-2

7- الحداثة الشّعريّة في الجزائر

8- قصيدة التّفعيلة

9- قصيدة النّثر

II- القسم الثّاني: النّثر

10- الفنون النّثرّية المعاصرة (القصّة)

11- الفنّ القصصيّ: الأعلام والاتّجاهات

12- الرّواية العربيّة المعاصرة: نشأتها وتطوّرها

13- الرّواية العربيّة المعاصرة: أعلامها

14- المسرح العربيّ المعاصر وقضاياه

مقدمة

تتبع محاضرات "النّص الأدبيّ المعاصر" قانونًا أدبيًّا مفاده: بحث أدبية النص بالتركيز على مقولاته الجمالية، أي محصّلة ما حقّقه النص لنفسه من أشراط فنّية تميّزه بذاته عن ذاته، ثمّ عن غيره من النصوص النوعيّة الأخرى، بدل إسقاط مقولات أدبيّة عامّة بالقوّة؛ قوّة التعميم النقدي، على مجموع الإنتاج الأدبي لفترة زمنية محدّدة، قد تصلح لنص دون آخر، وقد تنقص، أو تزيد عليهم جميعًا.

وعليه، قد يلمس الطالب أن المحاضرات يتوزّعها شقّان: أحدهما نظري، وثانيهما تطبيقي، وربما قد يزيد الثاني على الأول، وذلك من أجل الوقوف على جماليات النص الإبداعي واستجلائها، ولا يفوتنا التذكير بأنّ تلك المقولات ليست قانونًا، ولا نظرية تحكم النص الأدبي، موضوع الدراسة، أو يحتكم إليها، إنما هي نتيجة توصّل إليها التحليل لنص محدّد، قد تنطبق على آخر كما قد لا تنطبق عليه، ومن أراد التحقّق منها في نصوص أخرى للكاتب نفسه أو لغيره، فما عليه إلاّ أن يتقدّم بالتّبرير الأدبي والنقدي على ذلك.

هذا، وقد التزمنا في هذه المحاضرات تقديم مادة في مقياس "النص الأدبي المعاصر" بطريقة جذّابة حرصنا فيها على توخّي دقّة المعلومة، سهولة التّناول، طرافة الفكرة، بأسلوب علمي بسيط، وممنهج، وقد تأتّى ذلك باتّباع طريقة عمل دقيقة، واضحة، وموجزة، تحرص على استجلاب المادة العلمية من مظانّها المتخصّصة في موضوع الدراسة، واستعراضها واستكناه أفكارها وطروحاتها قبل قبولها أو ردّها، ثمّ تناولها بأسلوب واضح ينأى عن التعقيد والمعاضلة، ويتّبع منهجيّة دقيقة هي "الوصف والتحليل"؛ وصف الظّاهرة موضوع الدراسة، ومن ثمّ تحليلها تحليلاً علميًّا دقيقًا يستوجب خلاصات ونتائج محدّدة، ومن ثمّ فإنّ تناولنا للظّواهر النّصية، على تنوّعها بين الشعري والنثري، يتغيّى العلمية قدر الإمكان، وما تستلزمه من أمانة ودقة وإيجاز.

تنقسم المحاضرات إلى قسمين رئيسين، نستعرضهما في الآتي:

القسم الأول: الشعر؛ نبحث فيه سيرورة النص الشعري في زماننا المعاصر، بدءًا بمدخل تاريخي يستجلي الإرهاصات الأدبية والفكرية التي تبلورت منها مقولة ‘‘المعاصرة’’، ثمّ الاتجاهات الأدبية اللذين دفعا بـ ‘‘قصيدة الشعر العمودي’’ إلى الارتقاء إلى أعلى سلم الشعرية من حيث البناء والتشكيل والرؤيا، في مواجهة الثورة الشعرية الجديدة التي انبثقت مع جيل الرواد معلنين أثناءها عن ميلاد ‘‘الشعر الحر’’ أو ‘‘قصيدة التفعيلة’’، تبعتها ثورة جديدة أكثر ضراوة مسّت جوهر الفعالية الشعرية ووظيفتها وغاياتها تحدّدت في ‘‘الحداثة الشعرية’’، إذ قلبت مسار القصيدة بنية وفضاء وتشكيلاً، وانتهت بها إلى تذويب حدودها وهويتها، إثر مزاحمتها لأنساق أخرى كالسرد والدراما والتاريخ والأسطوري والرحلة، فظهرت القصيدة العربية؛ ‘‘قصيدة النثر’’ بمظهر جديد يجمع بين الشعر والنثر مع تجاوزه لكليهما معًا، ممّا يجعلها جنسًا أدبيًّا متجاوزًا لهويته باستمرار طالما يحمل في نفسه بذرة تشتّه، وانتشاره.

القسم الثاني: النثر؛ تناولنا فيه حركة تنامي النص النثري في زماننا المعاصر، بالتركيز على أنواعه الكبرى المعروفة؛ وهي: ‘‘القصة’’ و‘‘الرواية’’ و‘‘المسرح’’، وذلك بدرس المفهوم والنشأة والتطور بالنسبة للجنس الأدبي المعالج، ثمّ بفحص المقولات الأدبية الخاصة بكل جنس أدبي على حدة، من خلال بحث المجموع النصي لكاتب محدّد تبعًا لاتّجاهه الأدبي، وطريقة كتابته الأدبية، ومعالجته الفنية، وموقفه الفكري المتضمّن للنوع الأدبي، موضوع الدراسة، لاستخلاص مبادئ فنية خاصة بطريقته التعبيرية، تكون بمثابة محصلة جمالية- فنية لكاتب القصة أو الرواية أو المسرح، لكنّها ليست قاعدة أو قانونًا أو نظرية تحكم الإبداع ويحتكم إليها بدوره، إذ لا تعدو كونها مظاهر أو ملامح جمالية يُستأنس بها لدى قراءة المنتوج الأدبي لكاتب أو نوع من الكتابة محدّدين، إذ لا غنى عن التحليل الأدبي كلّما عنّت لنا نصوص جديدة للكاتب نفسه، قصة كانت أم رواية أم مسرحًا، من أجل تحديد جماليتها، والوقوف على خصائصها الفنية الإبداعية.

هذا، والله الموفّق والمستعان.

I- القسم الأوّل: الشّعر

- المحاضرة رقم (1)

الشعر العربي المعاصر: مدخل تاريخي

مفتتح

المعاصرة روح تتلبس النص بقدر ما تتلبس صاحبه، وهي محكومة بالدرجات الفنية التي يوفرها النص لنفسه، لا بالمراحل الزمنية التي انتشرت فيها ظلال النص الجمالية، فيتجاوزها إلى أزمنة أخرى، أو يتجاوز إلى نصوص أخرى ذات بنيات فنية مغايرة لطبيعته الجمالية، إذ قد يكون الشاعر معاصرا في زمانه، متقادما في أزمنة أخرى، والعكس وارد أيضا، لكنه قد يُحقق صفة المعاصرة في زمانه، بما اجترحه نصه من طرائق جمالية جعلته متميزا بنفسه عن غيره من النصوص الأخرى، على أن هذه الصفة تظل نسبية بمقدار مفاجأة النص لنفسه، والاستثمار في طرائق جمالية جديدة باستمرار، وإلا سيتجاوز إلى غيره فيصبح متقادما بينما يغدو غيره معاصرا، الأمر الذي يخلط بينها وبين الحداثة، إلا أن الفرق بينهما بسيط وواضح؛ وهو أن الأولى تتمثل في روح العصر الذي يتملك نسيج النص، بينما تتمثل الثانية في التقنية التي يطورها النص إثر بحث النصوص السابقة واستقصائها، من أجل تثوير أطره الفنية، وآلياته الجمالية، فيغدو أكثر تعبيرا، وأكثر تأثيرا.

1- تعريفها

تعني المعاصرة أن النص كتب في العصر الذي نعيشه، في زمانه، مع ضرورة كشفه عن أمرين متلازمين، هما: « شيء جديد يقال، وطريقة قول جديدة»[1]، ليس في ما أتى قبلهما ما يماثلهما شكلا، ومضمونا، وموقفا.

وهو ما يدفعنا إلى البحث عن روافد العصرية ضمن أصوات ونصوص أحدثت انعطافة تاريخية في مسار الشعرية العربي، نتصورها في الأفق الآتي:

1)- أدونيس، ***مقدمة للشعر العربي***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط3، 1979م، ص100.

1- خليل مطران (1871م- 1949م)

يظهر خليل مطران بوصفه رائدا للتجديد في الوطن العربي؛ نظرا لامتلاكه الوعي التجديدي المناسب، أو بعضا من تلك الروح العلمية التي تميز روح العصر المعاصر، آنذاك، والتي أفضت إلى تغيير جذري في الموقف تجاه الكون والحياة، فضلا عن أنه قد حاول التجريب الشعري، وفق إمكانياته الجمالية والفنية المحدودة؛ كالاندماج بالطبيعة، القصص الدرامي، تنويع القوافي باتباع نظام المقطوعات المتراوحة، تنويع البحر في القصيدة الواحدة، والوحدة العضوية[2]، مما دفعه إلى الاتجاه بشعره نحو التعبير الحي عن وجدانه وتجاربه الذاتية، وخطراته النفسية، كما قال في قصيدته "الأسد الباكي": **(الطويل)**

أرى روضةً لكنّها روضةُ الرَّدى وأَصغي، وما في مسمعي غير وسواس
وأنظرُ مِن حولي مُشاةً ورُكّباً على مُزجَياتٍ من دُخانٍ وأفراس
كأنّيَ في رؤيا يزفُّ الأَسى بها طوائفُ جِنٍّ في مواكب أعراس

سعى مطران إلى كتابة شعر على طريقته الخاصة، تستجيب للتجربة الشعورية دون إهمال لروح العصر، أو إشراقة الخطاب الشعري الذي تكتنزه اللغة بمستوياتها المختلفة: الأسلوبية والتصويرية والإيقاعية؛ فبلاغة الشعر عنده يجب أن تخدم حاجة الشاعر وعواطفه الخاصة[3].

2)- مصطفى هدارة، ***دراسات في الأدب العربي الحديث***، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1410هـ - 1990م، ص26- 27.

3)- يُنظر، ***الشعراء الرومانسيون***، لـ: ر. أوستيل، ترجمة: محمد العبد اللطيف، ضمن كتب: ***تاريخ كمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، الفصل الثالث***، تأليف جماعي، ترجمة جماعية، النادي الأدبي الثقافي، جدة- المملكة العربية السعودية، عدد 121، ط**1**، 1423هـ- 2002م، ص137.

2- عبد الرحمن شكري (1886م- 1958م)

بينما عرف شكري بإيمانه الشديد بالتجديد؛ اعتناقه للرومانسية؛ المذهب المتحرر، اللاهث نحو التجديد، وإنشاؤه لجماعة الديوان لنشر تعاليم التجديد[4]، وانتهى إلى محاولته في تجربة الشعر المرسل، وقد ظهرت أول قصيدة له في الشعر المرسل في ديوانه الأول سنة (1909م)، بينما اشتمل ديوانه الثاني الصادر عام (1913م) على عدد من قصائد الشعر المرسل متفاوتة الطول، كما نتبينه في قصيدته "كلمات العواطف" **(الوافر)**

شكوتُ إلى الزّمانِ بني إخائي فجاءَ بكَ الزّمانُ كما أريدُ
أراني قدْ ظَفرتُ بذي وفاءٍ لهُ خُلُقٌ يضيقُ عنِ الرّياءِ
أراني إذا رأيتُكَ مُستفزًّا كأنّي قَدْ جَرَعْتُ منَ العقارِ
يؤمُّ بي إلى العلاءِ أخو وجيفٍ وتنبتُ فيَّ أجنحةُ النّسورِ
تقبّلْ طرفةً لكَ منْ خليلٍ وقدْ يُهدى الصّديقُ إلى الصّديقِ[5]

عُنِيَ شكري في قصائده المرسلة بالمزاوجة بين التأملات الفكرية النفسية، والتأثرات الوجدانية، والانطباعات الصوفية والعاطفية والطبيعية[6]، إلا أنه ظل في جميعها محتفظا بنظام الشطرين، كما لم يلجأ إلى أي وسيلة جديدة يعوض بها من خسارة الموسيقى المعهودة في نهاية البيت الشعري.

3- محاولات أخرى

على أن شكريا لم يكن أول من حاول الشعر المرسل في العربية، ففي عام (1869م) قام السوري رزق الله حسون بترجمة سفر أيوب بالشعر المرسل، وفي عام (1905م) حاول الزهاوي في العراق، ومحمد فريد أبو حديد نظم قصيدة من هذا النوع، كما حاول أحمد زكي أبو شادي (1892م- 1955م) تجربة شكل شعري جديد في ما دعاه

4)-أحمد زكي أبو شادي، ***قضايا الشعر المعاصر***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2014م، ص64.
5)- عبد الرحمن شكري، ***ديوان عبد الرحمن شكري***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2014م، ص65.
6)- زكي أبو شادي، ***قضايا الشعر المعاصر***، ص64.

بـ «مجمع البحور» أو «النظم الحر»؛ وهو نوع من النظم يجمع بين عدد من الأوزان في القصيدة الواحدة، مثلما نتبينه في قصيدته "ترنيمة آتون":

تبلّج الفجر حال بأفق هذي السماء (المجتث)

يا أتون الحي يا مستمدًا للحياة (مجزوء الرمل)

عندما تعتلي أفق الشرق للسما (مجزوء الخفيف)

كلّ أرض ملكتها من جمال ملكته (مجزوء الخفيف)

فأنت حال عظيم يزهو على الأرض بعدا[7] (المجتث)

كما اتجه البعض بسبب مزجهم بين الغرب والشرق، إلى إحياء نظام قديم؛ وهو الموشح، والتصرف فيه بحسب دوافعه النفسية، ورؤيته الفنية، مما أدى إلى نظم قصائد ذات مقاطع متشابهة، بعضها ذو لازمة وبعضها خلو منها، لكنها حديثة الروح واللغة والصورة[8]، من ذلك تجربة نسيب عريضة (1887م- 1946م)، التي طالما حسبت خطأ على أنها مثال عن الشعر الحر:

كفنوه وادفنوه واسكنوه (3)

هوة اللحد العميق (2)

واذهبوا لا تندبوه (2)

فهو شعب لا يفيق[9] (3)

تتميز هذه التجربة البسيطة، في وزن الرمل، بما في الشعر الحر من سيولة ولهجة جادة، لكنه يختلف أساسا عن الشعر الحر، باعتبار قربه الشديد من الموشح، وهو ما سنتبينه في نقط جوهرية، لعل أهمها:

7)- زكي أبو شادي، ***ديوان الشفق الباكي***، المطبعة السلفية، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1926م، ص963- 964.

8)- أنيس المقدسي، ***الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية***، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط2، 1960م، ص412- 419.

9)- إبراهيم أنيس، ***موسيقى الشعر***، مكتبة الإنجلو مصرية- مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة- مصر، ط2، 1952م، ص289- 290.

1- يشذ عدد كبير من الموشحات عن الأوزان العربية المعروفة، بينما لا يفعل الشعر الحر ذلك.

2- يعتمد النوع القديم من الموشح على الموسيقى مباشرة بينما ينفصل الشعر الحر عن الغناء تماما.

3- يخضع الموشح لعدد كبير من الشروط بينما يتمتع الشعر الحر بحرية لم يسبق لها مثيل في تاريخ الشعر العربي.

4- عني الموشح بموضوعات أكثر ملائمة لروح المرح والتسلية؛ إذ يشيع العبث في كثير من الموشحات بسبب اعتماده على نمط معين وعلى الموسيقى، لكن الشعر الحر يمثل حركة تهدف إلى جدية أكبر في الموضوع، ويتصل منذ بداياته بالتجربة الحديثة عند الفرد العربي والأمة، في أكثر نواحيها حرجا ومأساوية[10].

4- أمين الريحاني (1876م- 1940م)

عد أمين الريحاني أول من كتب الشعر نثرا في العربية، لأجل ذلك أطلق عليه لقب «أبي الشعر المنثور» في العربية[11]، من ذلك المقطع الشعري: "معبدي في الوادي":

إيهِ أمُّ الطبيعة بل أمي، جئت أجدّد معك آمال الحياة وسرورها

جئت أجدد عهدي وإيماني مع كلاء الحقول وزهورها

جئت أردد تحت هذه الأفنان الخضراء، ابتهال أبنائك الأتقياء

وقفت على ضريح الشتاء ليلاً، فشاهدتُ هناك مشهدًا جليلاً

شاهدت ربّة الربيع تقبّل جبين أبيها، فينوّر الأقحوان تحت شفتيها[12].

10)- سلمى خضراء الجيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط2، تشرين الأول/ أكتوبر 2007م، ص574- 575.

11)- أنيس المقدسي، ***الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث***، ص420.

وهي محاولة على غرار الريحانيات، تقوم على وحدة الموضوع، وتقسيم القطعة إلى مقاطع تقصر أو تطول، واستخدام الجمل القصيرة، والعبارات المكررة، وصيغة النداء المتكررة، والصور والاستعارات المستقاة من الطبيعة، ومحاولة شحن القطعة الأدبية بالعاطفة، ستجد صداها في أوقات لاحقة خاصة لدى شعراء قصيدة النثر.

5- جبران (1883م- 1931م)

فيما عد جبران (1883م- 1931م) مجددا كبيرا في إبداعه لأسلوب جديد في النثر، انطوى على اندفاع شعري متميز، جعله شاعرا في نثره، من ذلك نصه "لكم فكرتكم ولي فكرتي" الذي يقول فيه:

«لكم فكرتكم ولي فكرتي.

لكم فكرتكم شجرة صلبة تتمسك عروقها بتربة التقاليد، وتنمو فروعها

بقوة الاستمرار، ولي فكرتي سحابة تتهادى في الفضاء ثم تهبط قطرا ثم

تسير جدولا إلى البحر ثم تتصاعد ضبابا نحو الأعالي.»[13]

فضلا عن كونه شاعرا لم يكتف بتجديد الشكل أو المضمون أو الموقف بل عبرهم جميعا، سعيا وراء تحقيق النموذج الشعري الذي تتشكل عبره إرادة قول الجديد بكيفية جديدة، تحدد في نمط عرف بالأسلوب الجبراني الذي يتمظهر مجتمعا في: الإيقاع واللغة والصورة، كما نلمسه في مطولته "المواكب"، وهذا مقطع منها: (مجزوء الرمل)

أعطني النايَ وغنِّ فالغنا يرعى العقولْ

وأنينُ الناي أبقى من مجيدٍ وذليلْ

*** ***

أعطني الناي وغنِّ فالغنا خيرُ الصلاة

12)- أمين الريحاني، ***الريحانيات***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2014م، ص293.

13)- محمد عبد المنعم خفاجي، ***قصة الأدب المهجري***، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط2، 1973م، ص165.

وأنينُ الـنــاي يـبقى بعـد أن تفنى الحياةْ

أسهم جبران إسهاما نادرا في تطور الشعر العربي، لما اشتمل عليه من خصائص منها: التوق المتألق إلى الطبيعة، وقوة التأمل، والشوق إلى الحرية، والانسراح العاطفي في آفاق الخيال، والخطاب المنبعث من القلب، ورفض التقاليد والقيود الاجتماعية والأدبية، والتمرد على الأشكال القائمة في الأدب، والنزعة الغنائية، والبحث عن أسرار الطبيعة، وتقديس الحب، تجتمع كلها لتضفي رهافة وقيمة على مغامرته الرومانسية، التي فاقت رومانسية غيره من الأدباء المعاصرين كالريحاني ومطران اللذين افتقرا على عكسه إلى موهبته الرومانسية الصافية.

سوف يفضي هذا الحراك الشعري، إلى ميلاد وعي جديد، بشر بتجارب شعرية ثرية، متنوعة، وخلاقة، انفتحت على حقبة شعرية جديدة، اتسعت لأعراف جمالية مخالفة للسائد المعروف؛ وهي الشعر المعاصر، يمكن حصر مقولاته أو ملامحه الفنية في التصور الآتي:

1- للشعر المعاصر جمالياته الخاصة المتأثرة بذوق العصر ونبضه.

2- يرتبط الشاعر المعاصر بقضايا عصره من خلال المعايشة والتفاعل لا الفرجة والوصف.

3- يحاول الشعر المعاصر استيعاب الثقافة الإنسانية والتفاعل معها.

4- لا يعتمد الشاعر المعاصر على تجربته الذاتية وحسب، بل يحاول الاستفادة من تجارب الإنسان المعاصر والأجيال السابقة.

5- يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ برؤية معاصرة تستفيد من أدوات العصر في التحليل والتقييم، مع الاستفادة من مجمل الخبرات الماضية في تشكيل تلك الرؤية.

6- أعطى الشعر المعاصر للمبدع مساحة واسعة من التعامل مع المضمون في إطار الشكل، وفتح له آفاقا واسعة في تحقيق الذات من خلال الشكل الذي يختاره.

7- يعبر الشعر المعاصر عن روح عصرنا الحضارية وتفاعلاته الاجتماعية والسياسية[14].

8- يُعلي الشعر المعاصر من شأن الصورة الفنية.

9- لا ينفصل الشعر المعاصر عن التراث، ويكثر من توظيفه والاستفادة الفنية منه.

10- استفاد الشعر العربي المعاصر من الأجناس الأدبية الأخرى كثيرا في تكوينه الداخلي.

14)- عزّ الدين إسماعيل، ***الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية***، دار الفكر العربي، بيروت- لبنان، ط3، (د.ت)، ص13-16.

- المحاضرة رقم (2)

قصيدة الشعر العمودي

مفتتح

قطعت قصيدة الشعر العمودي أشواطا طويلة، عرفت خلالها تنوعا وثراء وعمقا وسم طبيعتها الجمالية، بقدر ما وسمت بدورها طبيعة المراحل والحساسيات التي صدرت أثناءها، لكنها عرفت مزاحمة شديدة في العصر الحديث، وتوترت أكثر في زماننا المعاصر الذي انتقل بالشعر، خاصة مع مقولات الحداثة وما بعدها والتجريب الشعري، إلى مستويات أكثر ثراء وعمقا وتعقيدا، انبثقت عنها أطر شعرية جديدة منها: الشعر الحر، وقصيدة النثر، اعتزت معها مكانة قصيدة الشعر العمودي، مما جعلها تتأخر عن الصدارة أولا، ثم ينادى بإدخالها إلى المتحف الشعري، إذ نظر إليها بوصفها مصدرا للحنين إلى الماضي، طالما أن شكلها، وقائلها، ومتذوقها، لا يلتفتون إليها إلا لشعورهم بالحنين إلى زمن تمثله، ويمثلها، فيما يستنكرها الزمن الحالي، ويستهجنها، إذ لا تمت بصلة لواقعه وأحداثه وقضاياه.

1- قديما

مرت قصيدة الشعر العمودي قديمًا بمراحل مختلفة، عكست تصورات نقدية متنوعة، ابتدأت بتنظيرات ابن طباطبا، والآمدي، والجرجاني، وانتهت عند المرزوقي في شكل بيان أوجز عبره آراء من سبقه من نقاد، واكتنز فيه الخصائص البنوية والجمالية لقصيدة الشعر العمودي، أو ما يعرف بنظرية عمود الشعر القديمة، وهي بالترتيب:

1- عيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفَهْم الثاقب.

2- عيار اللفظ هو الطبع والرِّواية والاستعمال.

3- عيار الإصابة في الوصف هو الذكاء وحسن التمييز.

4- عيار المقاربة في التشبيه هو الفطنة وحسن التقدير.

5- عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن هو الطبع واللسان.

6- عيار الاستعارة هو الذهن والفطنة.

7- عيار مشاكلة اللفظ للمعنى واقتضائها للقافية هو طول الدُّربة ودوام المدارسة[15].

2- حديثا

أما حديثا، فقد تناول عدد من النقاد ظاهرة قصيدة العمود الشعري بالفحص والتنقيب، منهم الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، عبد الله الغذامي، محيي الدين صبحي، توفيق الزيدي، ومحمد بن مريسي الحارثي الذي تتبع بالنقد المفهوم والأصول، وفق تقسيمات احتوت مادة الشعر، والعناصر الصياغية، والوحدة المعنوية، مؤكدا أن المعالجة لمفهوم عمود الشعر لا تتم إلا عبر هذه المباحث التي تناولت المعنى والمبنى ووحدة الموضوع[16]، مرجعا وفقها عناصر العمود الشعري إلى ثلاثة تصورات، هي:

أ- العناصر التكوينية؛ وهي المتصلة بمادة الشعر، يحققها شرف المعنى وصحته[17].

---

15)- المرزوقي، ***شرح ديوان الحماسة لأبي تمام***، علق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1424هـ - 2003م، 1/ 10- 12.

16)- محمد بن مريسي الحارثي، ***عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم***، نادي مكة المكرمة الثقافي الأدبي، مكة المكرمة- المملكة العربية السعودية، ط1، 1417هـ - 1996م، ص253.

17)- ***م.ن***، ص251.

ب- العناصر الصياغية؛ وهي المتمثلة في جزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[18].

ج- الربطة الموضوعية؛ وهي المتصلة بالوحدة المعنوية في النص الشعري، الممثل في البعد التلاحمي، كما اشترطه المرزوقي بنصه: التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن[19].

وهو ما يدفعنا إلى متابعة تطور قصيدة الشعر العمودي، ضمن المنتج الشعري لشعراء أسهموا، بما توفر لديهم من خبرات فنية، في افتتاح الحركة الشعرية بكفاءات تعزى للفترة الحديثة، بما فيها العصر المعاصر، من أجل رصد بعض خصائصها الجمالية.

3- سيرورتها الفنية- الجمالية

أ- محمود سامي البارودي (1838م- 1881م)

محمود سامي البارودي شاعر حديث استحق تصنيفه ضمن الشعراء الذين أسهموا في التأسيس لقصيدة الشعر العمودي بمفهومهما المعاصر، ليس من جهة البناء أو الأسلوب؛ فقد كان في ذلك تابعا (براعة الأسلوب، دقة الوصف، ودرجات الإيقاعية الفائقة) وليس مبدعا (لم يكن شاعر أفكار خلاق بقدر ما كان شاعر أسلوب وصنعة)، إنما لبروز شخصيته الشعرية[20]، وكذلك موقفه الشعري؛ فقد استطاع من خلالهما التعبير عن عصره، وروح عصره، وإن كانت قد عازته التقنية المناسبة لاستجلاء ذلك.

وعموما فقد تميز خطه الشعري من جهة البناء بنسقين، هما:

18)- ***المرجع السابق***، ص327.

19)- ***م.ن*** ، ص495.

20)- شوقي ضيف، ***الأدب العربي المعاصر في مصر***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط10، 1992م، ص45.

1- نسق أول: يتميز بالوحدة الموضوعية، كما في قصيدته "الرائية" التي قالها في السجن؛ وهي قصيدة تتبع طريقة الرسالة طالما تتصنع بناء هو النموذج: الهرمي الرأسي؛ وهو شكل يقوم على: مقدمة، موضوع، وخاتمة، كما نستوضحه في قصيدته: **(الرمل)**

شَفَّنِي وَجْدِي وَأبْلانِي السَّهَرْ وَتَغَشَّتْنِي سَمَادِيرُ الكَدَرْ

فَسَوَادُ اللَّيْلِ مَا إنْ يَنْقَضِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ مَا إنْ يُنْتَظَرْ

لا أنِيسٌ يَسْمَعُ الشَّكْوَى وَلاَ خَبَرٌ يَأتِي وَلاَ طَيْفٌ يَمُرْ

بَيْنَ حِيطَانٍ وَبَابٍ مُوصَدٍ كُلّمَا حَرَّكَهُ السَّجَّانُ صَرْ

يَتَمَشَّى دُونَهُ حَتَّى إذَا لَحِقَتْهُ نَبْأةٌ مِنِّي اسْتَقَرْ

كُلّمَا دُرْتُ لِأقْضِي حَاجَةً قَالَتِ الظّلْمَةُ: مَهْلاً لاَ تَدُرْ

أتَقَرَّى الشَّيْءَ أبْغِيهِ فَلاَ أجِدُ الشَّيْءَ وَلاَ نَفْسِي تَقَرْ

ظُلْمَةٌ مَا إنْ بِهَا مِنْ كَوْكَبٍ غَيْرُ أنْفَاسٍ تَرَامَى بِالشَّرَرْ[21]

غير أن الخاتمة قد تعينت بشكل متسرع، يعكس فشلا في البناء الشعري؛ فهي منتهية من جهة البنية باعتبار استقلالية البيت الشعري، وغير منتهية من جهة الرؤية باعتبار استمرارية موضوع القصة، مما يسم القصيدة بغياب تام للوحدة العضوية.

2- نسق ثاني: يتسم بالتفكك، نظرا لكثرة موضوعات القصيدة وتعددها، ثم لتوقه الشديد على تمثل البنيات الشعرية للمتقدمين من فطاحلة الشعراء، نظرا لشعوره العميق

21)- محمود سامي البارودي، ***ديوان البارودي؛ محمود سامي البارودي باشا***، حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم، ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1998م، 1/ 252- 253.

- شفّني: لذع قلبي، أو هزلني وأنحلني. الوجد: الحزن والهمّ. أبلاني: أخلقني وهزلني وأضعفني. تغشّتني: جاءتني وأصابتني. السّمادير: (ج) سمدور، وهو غشاوة العين، والمقصود بسمادير الكدر: ظلماته وهمومه.الطيف: الخيال الطائف في المنام. موصد: مغلق. صرّ: صوّت، واسم ذلك الصوت الصرير. النبأة: الصوت الخفي. أتقرّى الشيء: أتتبّعه، والمقصود:أتلمّسه بيدي لأتبيّنه في الظلمة الحالكة.

بانتمائه لأزمنتهم وبيئاتهم الشعرية؛ بحيث ألجأته طريقته إلى إنشاء قصائد على نمط المعلقات، كما في ‘‘داليته’’ التي مطلعها: **(الكامل)**

ظَنَّ الظّنُونَ فَبَاتَ غَيْرَ مُوَسَّدِ حَيْرَانَ يَكْلأ مُسْتَنِيرَ الفَرْقَدِ[22]

كان قد عارض بها ‘‘دالية’’ (النّابغة الذّبياني)، وهذا مطلعها: **(الكامل)**

أمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أوْ مُغْتَـدِ عَجْلانُ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوَّدِ[23]

وهي قصيدة تتكون في مجموعها من مقدمات منها: التذكر، الغزل، التغني بمباشرة الحروب، وارتياد المنابت، وركوب الخيل، وشرب الخمر، والتشبيب بالنساء، الأمر الذي أسهم في تشتيت أثرها النفسي، وامحاء الخيط العضوي المتين الذي يحكم نموها بطريقة تراعي الوحدة بين: الموضوع والأثر النفسي، مما وسم القصيدة بالتفكك، والغياب الكلي لوحدتها العضوية.

أ- مفدي زكرياء (1908م- 1977م)

مفدي زكرياء هو ابن تومرت، وشاعر الثورة الجزائرية، أخذ منها عنفوانها، وقوتها، فاتسمت لغته بطاقة متفجرة، وقصائده بمتانة البنية، ووحدة الموضوع، فيما تميز إيقاعه الخارجي بتوتر عالي النبرة، يستمد صخبه من قوة الروي، وفخامة القافية، والداخلي الناتج عن مخارج الحروف، وتآلف الألفاظ والكلمات[24]، كما نتبينه في قصيدته ‘‘اقرأ كتابك’’: **(الكامل)**

وقل: الجزائر، واصغ إن ذكر اسمها تجد الجبابر ساجدين وركّعا

إنّ الجزائر في الوجود رسالة الشعب حرّرها، والربّ وقّعا

22)- ***المصدر السابق***، ص128.
- يكلأ: يرعى. الفرقد: نجم يهتدى به؛ وهو النجم القطبي، وبقربه نجم مماثل له، و أصغر منه، وهما الفرقان.
23)- النابغة الذبياني، ***ديوان النابغة الذبياني***، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 1416هـ - 1996م، ص105.
24)- محمد ناصر، ***الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925- 1975)***، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط2، 2006م، ص45.

إنّ الجزائر قطعة قدسيّة في الكون، لحّنها الرصاص ووقّعا
وقصيدة أزليّة، أبياتها حمراء، كان لها (نفمبر) مطلعا[25]

كما تميز أسلوبه بالمتانة نظرا لتأثره الشديد بالقرآن الكريم، والتراث العربي قديمه وحديثه، فيما ظهرت صوره واقعية بأنماطها الحسية كالبلاغية، والإشارية المكثفة أو المفصلة؛ لأنها ترصد قضايا الوطن والشعب في مواجهة المستعمر، لكن هذا كله لم يمنعه من التنويع في إطار الصور التخييلية ذات الطابع الإيحائي، أو المتصنعة للمثل، أو الرمز[26]، وهو ما نستشفه في قصيدته "الذبيح الصاعد": **(الخفيف)**

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان، يتلو النشيدا
باسم الثغر، كالملائكة أو كالـ ـطفل، يستقبل الصباح الجديدا
شامخا أنفه، جلالا وتيها رافعا رأسه، يناجي الخلودا
رافلا في خلاخل، زغردت تمـ ـلأ من لحنها الفضاء البعيدا[27]

وبما أن زكرياء شاعر ثوري، طالما كان ملتزما بالتعبير عن الحرية، العدالة، والوحدة، فقد عانى من استبداد المستعمر ما جعل السجن بيته نظرا لطول مقامه فيه، لكن لم يفت من عزمه القهر ولا التعذيب، فاستمر ينشد حلمه بالاستقلال عبر قصائد حماسية مشتعلة، شكلت محركا قويا للثورة، ونقمة على المستعمر[28]، من ذلك قصيدته "زنزانة العذاب رقم 73": **(البسيط)**

سيّان عنديَ، مفتوح ومنغلق يا سجن، بابك، أم شدت به الحلق؟
أم السياط، به الجلاد يلهبني؟ أم خازن النار، يكويني فأصطفق
يا سجن، ما أنت؟ لا أخشاك، تعرفني من يحذق البحر، لا يحدق به الغرق
إني بلوتك في ضيق، وفي سعة وذقت كأسك، لا حقد ولا حنق

25)- مفدي زكرياء، ***ديوان اللهب المقدس***، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2007م، ص51- 52.
26)- محمد ناصر بوحجام، ***أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925- 1976)***، المطبعة العربية، غرداية- الجزائر، ط1، 1992م، ص206- 321.
27)- مفدي زكرياء، ***ديوان اللهب المقدس***، ص17.
28)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر: الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1984م، ص358- 359.

والروح تهزأ بالسجان ساخرة هيهات يدركها، أيان تنزلق
تنساب في ملكوت الله سابحة لا الفجر، إن لاح، يفشيها ولا الغسق[29]

ب- سليمان العيسى (1921م- 2013م)

سليمان العيسى شاعر ثوري متميز، التزم بالتغني بثورات العالم الباحثة عن حرية أوطانها، والعدالة بالنسبة لشعوبها، كما ألزم نفسه بتحريك ضمائر الشعوب العربية من أجل التحرر، والنهوض بأوطانها، كالتي وجهها لوطنه سوريا، والجزائر، وفلسطين، فنال حظه من المطاردة، والسجن، والتنكيل، والتهميش، غير أنه صبر في سبيل تحقيق أفكاره، والدفاع عن مبادئه التي دافع عنها حتى آخر يوم من حياته الثائرة، ولعل أبرزها: التحرر، الوحدة، والتغيير[30]، وهو الذي نلمسه في قصيدته "صانعو الأغاني": **(البسيط)**

يا شاعري قد حملنا الجرحَ في وطنٍ
هَمْسُ البريءِ بهِ المحذورُ والحَذرُ
أُنظُرْ حوالَيْكَ.. غاباتٌ مُسدّدةٌ
منَ الحرابِ بصدر الصّدقِ تأتمرُ
ما كان ذنبي، وذنب الحاملين دمي؟
آمنتُ أنّ شعاعَ الفجرِ مُنتصرُ
آمنتُ أنّ الملايينَ التي سقطتْ
لا ضائعٌ دمُها الهادي، ولا هَدَرُ[31]

تبدو لغة العيسى قوية بعاطفتها الحادة، وأسلوبها الواقعي الجزل، وإيقاعها الصاخب، وصورها الحسية المتحركة، كأنما يحاول بكل ما أوتي من وسيلة إلى تصوير الواقع الأليم بكل تفاصيله، ونقل أجوائه بجزئياته السقيمة، إلى وجدان العربي؛ وهو في هذا متأثر بواقعية الثورة الجزائرية وأدبائها، وعلى رأسهم كاتب ياسين، ومالك حداد، هذا

29)- مفدي زكرياء، ***ديوان اللهب المقدس***، ص373- 374.
30)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية***، ص25- 26.
31)- سليمان العيسى، ***الأعمال الكاملة، ديوان: صلاة لأرض الثورة***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1995م، 2/ 72

الذي أهداه ديوانه "صلاة لأرض الثورة"[32]، إيمانا بالثورة الجزائرية، وإعجابه بالتفاف مثقفيها حولها.

د- عمر أبو ريشة (1910م- 1990م)

عمر أبو ريشة شاعر الخيال المجنح، فهو دائم البحث عن الصورة بعيدة الإيحاء، وهو علاوة على كلاسيكية أسلوبه، من أسبق الشعراء المعاصرين إلى التجديد في موضوعات الشعر وأخيلته[33]؛ لأنه من شعراء حقبة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي الذين لم يعرفوا بانتسابهم إلى الرومانسية، بقدر تشربهم لمبادئها التي تدعوا إلى الحرية، والتحرر، والتجديد، كقوله من قصيدة عنوانها "شهيد": **(الخفيف)**

مأتم الشّمس ضجّ في كبد الأفق وأهوى بطعنةٍ نجلاء
وعصبت أرؤس الروابي الحزانى بعصاب من جامدات الدماء
فأطلت من خدرها غادة الليل وتاهت في ميسة الخُيَلاء
وأكبّت تحل ذاك العصاب الأرجواني باليد السّمراء
وذؤابات شعرها تترامى في فسيح الآفاق والأجواء
وعيون السّماء ترنو إليها من شقوق الملاءة السّوداء[34]

32)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية***، ص377- 380.
33)- حنا الفاخوري، ***الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث***، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 1986م، ص532- 533.
34)- عمر أبو ريشة، ***من عمر أبو ريشة، شعر***، بيروت- لبنان، دار مجلة الأديب، (د.ط)، 1947م، ص212.
- طعنة نَجْلاء: واسعة نافذة، قاتلة. عصبت: شدّت رأسها بعصابة، أي: عمامة. ميسة: مشية فيها تمايل وتبختر. الذُّؤابةُ من كل شيء: أعلاه، و الذُّؤابةُ: شعر مقدَّم الرأس، و ذؤابةُ الفتاة: ضفيرة مُنسدِلة من وسط رأسها إلى ظهرها. الملاءة: الملحفة، أو ما يفرش على السرير.

لذلك كانت قصائده تدور حول موضوعين مهمين، بالنسبة للشعوب العربية المتعطشة للحرية في شكليها البارزين؛ وهما الوطن، والمرأة، الأمر الذي أبعد عنه تهمة المنبرية التي التصقت بمسيرته الشعرية، وفرضت على شعره لهجة، وإيقاعا، وتطورا لمعنى القصيدة(35)، من جهة اللغة، والأسلوب، والصورة، بحيث لا يسمح بإعلاء الخطابية، استجابة لرغبات أو تطلعات الشعوب نحو الحرية والتحرر، على حساب الحساسية الشعرية نفسها، بالرغم من أن شعره ذو طبيعة أرستقراطية؛ فهو بطيء، مهيب، حسن التوازن(36).

35)- سلمى خضراء الجيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، ص297.

36)- مارون عبود، ***مجددون ومجترون***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2013م، ص134.

- المحاضرة رقم (3)

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة-1

مفتتح

عدّت لحظة صدور ديوان "شظايا ورماد" لنازك الملائكة (1949)[37]، وما تخلله من مقدمة نقدية طويلة، وما لحقه من كتابات نقدية مستقلة، تشرح، وتدافع، وتتحمس لقضية الشعر الجديد، عدّت نقطة الانعطاف الحاسمة في تاريخ الشعرية العربية[38]، فعبرها تغيرت الحساسية الشعرية، وانفلتت من عقال عمود الشعر الثقيلة، تعبر عن تجارب الذات بكل انطلاقتها تجاه قضايا الواقع، والوجود.

1- عوامل ظهور التجربة الشعرية الجديدة

انتفض رواد التجربة الشعرية الجديدة على المقاييس الموروثة في الشعر؛ لأنها أصبحت تحول دون تطور الشعر في مواكبة حركة الحياة الجديدة، ونادوا بإحلال مقاييس جديدة محلها، وقد انبثقت ثورتهم الشعرية نتيجة عوامل عدة، لعل أبرزها:

أ- النزوع إلى الواقع؛ لأن الأوزان القديمة تحد من قدرة الشاعر على التوغل في الواقع، بينما التجربة الشعرية الجديدة تصلح للتعبير عن الحياة؛ لأنها تهتم بالمضمون دون الشكل.

ب- الحنين إلى الاستقلال؛ ذلك أن الشاعر المعاصر يريد أن يثبت فرديته من خلال شق طريق شعري جديد يصب فيه شخصيته المعاصرة ويعبر من خلالها عن حاجات العصر لذلك ثار على القوالب الشعرية القديمة.

جـ النفور من النموذج المتسق اتساقًا تامًا، لذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب

37)- علما أنها قد نشرت أول قصيدة لها بعنوان الشعر الحر، وهي: الكوليرا، بمجلة العروبة ببيروت، بتاريخ 1/ 12/ 1947م، بينما ظهر ديوانها المذكور سنة 1949م.

38)- سلمى الخضراء جيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، ص598.

الشطرين، وتبنى أسلوب التفعيلة، وبات يقف حيث يشاء المعنى أو التعبير.

د- الهروب من التناظر في الشعر التقليدي، إلى إقامة الشعر على أسطر غير متساوية في التفعيلات، غير متناسقة في العدد.

هـ- إيثار المضمون على الشكل في التجارب الشعرية الجديدة للرواد؛ لأن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه، يفضل سلامة الشكل، على صدق التعبير، وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة، ولو على حساب الصور، والمعاني التي تملأ نفس الشاعر[39].

2- التجربة الشعرية الجديدة لنازك الملائكة

كشفت التجربة الشعرية الجديدة، عند نازك الملائكة، عن نقاء في الأسلوب، وخبرة في التقنية، ورويّة فنيّة نادرة الوجود، تجاوزت نوعيتها شاعرات وشعراء عصرها معا، وهو السر وراء تسمية مارون عبود لها بـ: "خنساء العرب"[40]، كأنما استعاد خجل الذكر حينما استشعر تهديد الأنثى لعالمه الزجاجي الفارغ، كما قرره النابغة الذبياني في معرض تحكيمه الشعري، وكان قد أنشده بالترتيب: الأعشى، حسان، ثم الخنساء، قائلا: «لولا أنّ أبا بصير - يعني الأعشى - أنشدني آنفا لقلت إنك أشعر الجن والإنس»[41].

على الرغم من أن أبرز خصائص التجربة الشعرية الجديدة تتمثل في اتباعها للتيار الواقعي المعروف بنبذه الشديد لمبالغات العاطفة الرومانسية، إلا أن نازك الملائكة قد ظهرت في ديوانها الأول "عاشقة الليل" انطوائية رومانسية، تعبّر عن أحزان رومانسية وأسى حالم، بقدر ما كشفت عن فردية وإبداع أكبر مما لدى أغلب معاصريها من الرومانسيين[42]، ورغم أنها لم تهجر كليا موقفها الانطوائي الأساسي، الذي ظل ماثلا في عدد من قصائد ديوانها "شظايا ورماد"، وديوانها "قرارة الموجة" (1957)، فإنها قد

39)- نازك الملائكة، ***قضايا الشعر المعاصر***، دار العلم للملايين بيروت، ط6 ، 1981م، ص57- 63.
40)- مارون عبود، ***مجددون ومجترون***، ص143- 153.
41)- عبد العزيز عتيق، ***علم البيان***، سلسلة في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1405هـ - 1985م، ص73.
42)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية***، ص512.

كتبت بعض القصائد ذات النوعية العالية جدا التي كشفت مشكلة الفرد العربي عموما، كما كشفت عن أسباب القلق الإنساني العام[43].

هذا لم يمنع شخصية الملائكة الشعرية من الظهور مستقلة، بطابعها المتصل بينابيع الإلهام الصادقة في نفسها[44]، فكان شعرها عالما جميلا من الرؤى والأحلام والخيال والمشاعر العميقة، والموسيقى العذبة، والتصوير الشفّاف، والعاطفة المتأججّة، والثقافة الأصيلة العميقة الجذور في نفسها، فكشفت عن شاعرية منطلقة متحررة نزاعة إلى التجديد والجمال والحرية[45]، كما نستشفه في نصها "لنكن أصدقاء":

لنكن أصدقاء

إنّ صوتًا وراء الدماء

في عروق الذين تساقوا كؤوس العداء

في عروق الذين يظلّون كالثّملين

يطعنون الإخاء

يطعنون أعزّاءهم باسمين

في عروق المحبّين... والهاربين

من أحبّائهم، من نداء الحنين

في جميع العروق[46]

43)- كمال الدين جليل، ***الشعر العربي الحديث وروح العصر: دراسات نقدية مقارنة***، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1964م، ص161- 164.

44)- أحمد أبو سعد، ***الشعر والشعراء في العراق (1900- 1958)- دراسات ومختارات***، دار المعارف، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1959م، ص192.

45)- محمد عبد المنعم خفاجي، ***الشعر والتجديد***، مطبعة دار العهد الجديد للطباعة، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص122.

46)- نازك الملائكة، ***ديوان نازك الملائكة***، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1997م، 2/ 146- 147.

يكشف توازن الشكل والموضوع توحدا مثاليا يريد تأدية المعنى بقوة، نستشفه من خلال الإيقاع الذي يضبط حركته عبر شفافية اللغة بدلالاتها الواسعة لا بالتفعيلة وجاهزيتها الضيقة، إضافة إلى عمق الصورة الحالمة التي ظهرت، مهما تصنّعت البساطة، مغرقة في الخيال بأدواتها المتنوعة: التاريخ، الرمز، والأسطورة، تحركها رؤيا تعبيرية تتنازعها واقعية العالم الموضوعي بأبعاده الرمزية، ورومانسية العالم المثالي بأبعاده الوجدانية، مما يدل على عمق تجربة الملائكة الفنية وإنسانيتها، ودقة منزعها التصويري الرمزي، وقوة عاطفتها الفنية، وشعور كامل بالحياة ومذاهب الفكر والفن فيها(47).

بدأت نازك الملائكة ثورتها الشعرية بدعوى وجهتها، في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد"، إلى تحطيم القيود الفنية الموروثة، ومواكبة حركة الحياة، والثورة على الأوزان، والضيق بالألفاظ القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن الحياة الجديدة؛ فاللغة عندها إذا لم تواكب حركة الحياة ماتت(48)، ورأت أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة، ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها(49)، فالشاعر في نظرها قادر على وضع قواعده الخاصة انطلاقاً من عصره، ومن حقه الثورة على القواعد القديمة التي أصبحت تشكل عائقاً أمام التعبير الحر عن معاناته الجديدة.

وهو ما جعل تجربتها الجديدة مختلفة عن تجارب الشعر الكلاسيكي التي تقدس مبدأ استقلالية البيت الشعري؛ لأنها تقوم على وحدة التفعيلة التي تتعمد بدورها تحطيم استقلال الشطر تحطيمًا كاملاً، لذلك لا نجد لها وقفات ثابتة حتى مع وجود القافية في نهاية كل سطر، وإنما تترك الشاعر حرًا يقف حيث يشاء؛ ومعنى ذلك أن الشاعر ليس ملزماً أن ينهي المعنى والإعراب عند آخر الشطر، وإنما يجعل من حقه أن يمدهما إلى السطر

47)- محمد عبد المنعم خفاجي، ***الشعر والتجديد***، ص128.
48)- نازك الملائكة، ***ديوان نازك الملائكة***، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1997م، 2/ 9.
49)- ***م.ن***، 2/ 18.

التالي أو ما بعده[50]، كما يتأكد ذلك في نص الملائكة ‘‘مر القطار’’

اللّيلُ ممتدُ السكونِ إلى المدَى

لا شيء يقطعه سوى صوتٍ بليدْ

لحمامةٍ حيرى وكلبٍ ينبح النجمَ البعيدْ

والساعة البلهاءُ تلتهم الغدَا

وهناك في بعض الجهاتْ

مرّ القطارْ[51]

كما رأت في حركتها التجديدية أن الشعر العربي لم يعتد استغلال القوى الكامنة في الألفاظ إلا حديثا، فكان الرمز هو السبيل الأمثل لتفجير سادية اللغة كيما تنبثق تلك القوى الكامنة فيها بطلاقة غير مشروطة، ولعل نظراتها الفلسفية إلى الكون والوجود والإنسان كانت من العوامل الدافعة إلى اكتشاف قدرة الرمز على توسيع قدرات اللغة الإيحائية، ومن ثم استعماله في تطبيقاتها الشعرية، لكنها وقعت في مأزق رومانسيتها منذ عبرت رمزيا عن رهابها من الزمن الماضي[52]، فهي بدل أن تحاول تكييفه بإخضاعه هربت منه، كما نتبينه في نصها ‘‘الأفعوان’’:

أين أمشي مللتُ الدّروب

وسئمتُ المروج

والعدوّ الخفيّ اللّجوج

لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروب؟

50)- ***المصدر السابق***، 2/ 42.
51)- ***م.ن***، 2/ 60.
52)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دارسة المدارس الأدبية***، ص513- 514.

ذلك الأفعوان الفظيع

ذلك الغول أي انعتاق

من ظلال يديه على جبهتي الباردة

أين أنجو وأهدابه الحاقدة

في طريقي تصبّ غدًا ميّتًا لا يُطاق[53]

ومنه، فقد نفهم أن دعوى نازك الملائكة بخصوص التجربة الشعرية الجديدة، ما هي إلا تطور طبيعي للشعر القديم، فله قواعد عروضية مشتقة من أوزان الخليل تعين على بناء جديد للقصيدة، والتعبير عن مضامين جديدة للحياة، ومن ثم فإن حريته محدودة، ذلك أن مفهومها للشعر الجديد «هو مفهوم لا ينقض ولا يلغي المفاهيم التي سبقته بل ينطلق منها إلى أبعاد تعبر تعبيرًا أكثر صدقًا عن روح العصر»[54]، وعلى الرغم من اطلاعها على الشعر الغربي، وتأثرها به، غير أنها لم تخرج عن مقاييس الشعر العربي جملة وتفصيلاً.

53)- نازك الملائكة، **ديوانها**، 2/ 77- 79.

54)- يوسف الخال، ***دفاتر الأيام***، رياض الريس للكتب والنشر، لندن- بريطانيا، (د.ط)، 1987م، ص362.

- المحاضرة رقم (4)

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة-2

مفتتح

شكّل ظهور بدر شاكر السياب جدلا مثيرا للحرج في الساحة الأدبية والنقدية، مفاده ريادة السبق بالنسبة للتجربة الشعرية الجديدة، حيث رأى أنها من حقه هو لا الملائكة، خاصة وأن قصيدته الحرة ‘‘هل كان حبا؟’’، التي تضمنها ديوانه ‘‘أزهار ذابلة’’، الصادر في القاهرة عام (1947)، كانت قد كتبت قبل قصيدة نازك الملائكة[55]، ومهما يكن الأمر فبإمكاننا ترجيح المسألة والقول بأسبقية الملائكة زمنيا، وأسبقية السياب فنيا، إذ لا أحد ينكر ما قدمه للشعرية من أثر ظل ينتشر إلى زمننا الحالي، فيما عنيت الملائكة بالتنظير للتجربة الشعرية في مقدمة دواوينها الشعرية أو ملفاتها النقدية أكثر من تطوير الشعر الذي نادت به.

1- الأصول التي قامت عليها التجربة الشعرية الجديدة

فقد قامت التجربة الشعرية الجديدة للرواد على ثلاثة أصول، هي:

أ – **الإيقاع**، وجد الرواد أن الإيقاع التقليدي سابق على الموضوعات الجديدة، ومن ثم فهو مقيد لتجاربهم التعبيرية بما يتواءم مع مرحلة سابقة، فبحثوا عن إيقاع جديد يتحمل كتاباتهم الجديدة؛ إيقاع يتحول في كل قصيدة إلى إيقاع القصيدة الخاص، لا إلى إيقاع مُنتَج ببحر محدد[56].

ب - الانتقال من القصيدة العربية، التي تنمو تطابقياً، بحيث تعد القافية نهاية المعنى في البيت ما خلا القصائد القصصية، إلى القصيدة التي تنمو عضوياً في كل أبعادها

55)- سلمى خضراء الجيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، ص598.
56)- عبد العزيز المقالح، ***الشعر بين الرؤيا والتشكيل***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1981م، ص41.

كغصن شجرة[57].

جـ - علاقة الشاعر مع المفردة، وذلك بتجاوز الرواد للمعنى القاموسي الجاهز، إلى إيحائية المفردة المتحولة، مع مراعاة الوظيفية: التعبير، والتداول: الاستعمال، بما تثيره من تداعيات في القوى الذهنية من شأنها فتح أبعاد جديدة ومستمرة، بين النص وقارئه[58].

2- التجربة الشعرية الجديدة للسياب

كشف السياب منذ بداياته عن فحولة القديم في أسلوبه ولغته، بحيث لا يتطرق الشك إلى النبوغ الفذّ الذي كان يكمن وراء تلك القصائد، رغم أنه قد ورث عن الجواهري جزالة في اللفظ وعاطفية في الأسلوب، كما تبعه في الصورة الشعرية والنبرة الغاضبة، فاستشعر بإلحاح من التجديد الفعلي ضرورة الانفتاح على تجارب أكثر حيوية في العالم الحديث، فوجدها لدى شعراء مثل: ت. س. إليوت، وإيدث ستويل، وييتس، وأودن، وعزرا پاوند، إضافة إلى بعض شعراء الاشتراكية مثل بابلو نيرودا، وناظم حكمت، وفيديريكو غارسيا لوركا، وإيلوار وأراغون، فأقبل على قراءة أعمالهم بنهم[59].

فاعتبر شعر السياب لأجل هذا، وعلاوة عن كونه رائدا من رواد حركة التجديد الشعري، حدا فاصلا بين مرحلتين: المرحلة المحافظة على شكل القصيدة القديمة، وعلى نظامها في البناء الملتزم بعمود الشعر، والمحافظ على العروض العربي بأوزانه وبحوره، والخاضع لنظام البيت الشعري المنقسم إلى شطرين على طول القصيدة، والمرحلة التجديدية التي حاولت التحرر من النظام المحافظ، ورأت عدم الالتزام بالسطر الشعري المنقسم إلى قسمين، والمحافظ على عدد التفعيلات، وأعطت لنفسها حرية الحركة، وحرية التوزيع في تفعيلات القصيدة وتفعيلاتها[60].

57)- ***المرجع السابق***، ص42.
58)- ***م.ن***، ص43.
59)- ***م.ن***، ص60- 66.
60)- محمد زكي العشماوي، ***أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية: الشعر- المسرح- القصة- النقد الأدبي***، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية- مصر، (د.ط)، 2000م، ص139.

كما اعتبر شعره ثمرة لهذه الثقافات المتنوعة المتعددة التي احتواها فكره، والتي بدت في شعره بأشكال مختلفة، وبمقادير متنوعة إذ يجمع التراث العربي الكلاسيكي بالأدب الإنجليزي في آن معا، وتجده رومانسيا في مطلع حياته الشعرية[61]، ثم يتحوّل إلى الواقعية، وفيها يمتزج التعبير المباشر بالرمز والأسطورة في ثنائيات متناقضة، فيتجاوز الرومانسية والواقعية، ويتمزق بين المثال والواقع حيث رأى الموت السياسي الذي سبق ثورة تموز 1958م، فعبر عن خيبة أمله من الثورة التي طال انتظارها، وفيها كتب نصه الشعري الشهير "شنانيل ابنة الچلبي"[62]، حيث عُني فيها بالصراع بين الإنسان والشر، مشجبا الظلم والطغيان في رمزية بليغة:

وأذكرُ من شتاء القريةِ النضَّاحِ فيه النورُ

من خلَلِ السّحاب كأنّه النّغَمُ

تسرَّبَ من ثقوبِ المعزفِ – ارتعشتْ له الظّلمُ

وقد غنّى – صباحًا قبلَ... فيم أعدُّ؟ طفلاً كنتُ أبتسمُ

للَيلِي أو نهاري أثقلتْ أغصانَه النشوى عيونُ الحورْ[63]

ثم تأتي المرحلة المأساوية حيث تلبسته فكرة الموت، ولم تغادره حتى وفاته تلح عليه[64]، كقوله من نص عنوانه "حفّار القبور"، وهو نص ملئ بالفيض النفسي الذي يتردد من خلال صور، ومواقف تتجمع خيوطها على مأساة من واقع الحياة:

فكأنّ ديدانَ القبور

فارتْ لتلتهم الفضاءَ وتشربَ الضوءَ الغريقْ،

61)- محمد التونجي، ***بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة***، دار الأنوار، بيروت- لبنان، ط1، 1968م، ص138.

62)- عيسى بلاطة، ***بدر شاكر السياب، حياته وشعره***، دار النهار، بيروت- لبنان، ط2، 1972م، ص108.

63)- بدر شاكر السيّاب، ***شنانيل ابنة الچلبي***، مكتبة الأدب العراقي المعاصر، منشورات دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط1، كانون الثاني 1965م، ص5.

64)- عيسى بلاطة، ***بدر شاكر السياب***، ص131.

وكأنما أزِفَ النّشور

فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق!

وتدفّع السربُ الثقيلْ،

يطفو ويرسب في الأصيل،

لِجبًا يرنَّق بالظلام على القبور الباليات،

وظلاله السوداء تزحف، كالليالي الموحشاتِ،

بين الجنادل والصخور

وعلى القبور![65]

هيمنت على شعر السياب ظاهرتان، هما الشعور بالغربة، وجدل الحياة والموت، لدرجة اعتبارهما أسّ فعالية تجربته الشعرية الجديدة[66]، وهما ظاهرتان ترجعان إلى النشأة والطبيعة والظروف والنظرة إلى الحياة، وقد برزتا على السطح بسبب لزومهما وليس لتأثيرهما، والحقيقة أن التجربة الشعرية الجديدة عند السياب كانت استجابة لحاجة حقيقية نبعت من طبيعة الفن نفسه، نتبيّنها من خلال مستويين اثنين، هما:

أ- مستوى واعي، يدرك، إلى حد ما، الأهمية الحيوية للحركة.

ب- مستوى غريزي، يدفعه حدس فني لم يدرك أول الأمر أبعاد التجربة[67].

اعتمد بدر شاكر السياب في تجربته الشعرية الجديدة على توزيع ملاحظاته بين أسلوب العروض في الشعر العربي والشعر الإنجليزي، فاهتدى إلى إمكانية المحافظة على انسجام الإيقاع في القصيدة، رغم اختلافه عن إيقاع النص، وذلك باستعمال الأبحر

65)- بدر شاكر السياب، ***أنشودة المطر***، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1969م، ص203.

66)- محمد زكي العشماوي، ***أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية***، ص141.

67)- سلمى خضراء الجيوسي، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، ص606.

ذات التفاعيل الكاملة، على أن يختلف عدد التفاعيل من سطر إلى آخر[68]، وهو الذي جسده نصه "أنشودة المطر"، الذي يقوم على وحدة التفعلية؛ وهي الرجز، وهذا مقطع منه:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجّه المجداف وهْنا ساعة السحر[69]

على أن التجربة الشعرية الجديدة عند السياب هي أكثر من ثورة على المقاييس العروضية القديمة، تتمثل في الانتقال من البحر إلى التفعيلة ومن البيت إلى السطر؛ بل هي تجربة جديدة تجعل النص الشعري بناءً متماسكًا، يتمظهر بوصفه نظاما تتكامل فيه عناصره، وتنمو متعالقة، لتشكل بناءً فنيًا أساسه الوحدة العضوية، وهذا البناء امتداد لمضمون واقعي، فهو شعر مرتبط بالحياة لكنه بعيد عن الخطابية والمباشرة؛ لأنه ليس وثيقة سياسية أو اجتماعية[70].

فالتجربة الشعرية الجديدة عند السياب هي ثورة مضمون بالدرجة الأولى؛ ذلك أن المضمون هو الذي يحدد الشكل، والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد ويحطم الإطار[71]، وهو ما جعل الشكل، بنظره، تابعًا يخدم المضمون، ويتشكل بتمظهراته المتنوعة، والمختلفة في آن معا.

68)- بدر شاكر السياب، ***كتاب السياب النثري***، جمع وإعداد وتقديم: حسن الغرفي، منشورات مجلة الجواهر، فاس- المغرب، 1986م، ص11- 12.

69)- بدر شاكر السياب، ***أنشودة المطر***، ص142.

70)- فاتح علاق، ***مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 2005م، ص109.

71)- بدر شاكر السياب، ***كتاب السياب النثري***، ص86.

ومهما يكن من أمر فقد عكست التجربة الشعرية الجديدة للرواد استجابة واعية لحساسية حقيقية نبعت من طبيعة الفن نفسه، وهي: الحاجة إلى التجديد والتغيير، نلمسها في التحول الجذري تجاه الفعالية الشعرية: مفهوما، ووظيفة، وهدفا، وغاية، نجملها في الآتي:

1 - التعبير عن تجربة الشاعر كما يعيها بقلبه وعقله.

2 - استخدام الصورة الحية وما يتبعها من تداع نفسي.

3 - إبدال التعابير القديمة بأخرى جديدة مستمدة من صميم التجربة.

4 - تطوير الإيقاع الشعري العربي على ضوء المضامين الجديدة.

5 - الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

6 - الإنسان هو الموضوع الأول والأخير في تجربة الشاعر.

7 - وعي التراث الروحي والعقلي العربي.

8 - الغوص إلى أعماق التراث الروحي والعقلي الإنساني.

9 - الإفادة من التجربة الشعرية التي حققها أدباء العالم.

10 - الامتزاج بروح الشعب لا بروح الطبيعة [72].

72)- يوسف الخال، ***الحداثة في الشعر***، دار الطليعة، بيروت- لبنان، (د.ط)، ديسمبر، 1978م، ص80- 81.

- المحاضرة رقم (5)

الحداثة الشعرية-1

مفتتح

عرف الشعر العربي ثورته الحقيقية مع ظهور بوادر الحداثة في زمننا المعاصر، التي أعلنت عبر مقولاتها المتنوعة عن تغيير جذري في الحساسية الشعرية شكلا وموضوعا وموقفا وجمالية، فغدا الشعر المعاصر مختلفا عن الشعر الحديث أو التراثي اختلاف مفهوم ووظيفة وغاية؛ ذلك أن مصادره الفكرية والجمالية والشعرية منبعها الأول غربي محض، فغدا شعرا غريب الشكل والموضوع والصورة، ذلك أن ابتعاده عن جوهر الشعرية العربية كان في الحقيقة ابتعاد ماهية لا ابتعاد مصدر، إذ مفهوم الشعر الحداثي لا يعترف بمفهوم الشعر التراثي البتة، فهو شعر فكر وبحث ومساءلة وجدل أكثر منه شعر تعبير وتغني وتصوير، مما جعله مغرقا في التعقيد والغموض والتغريب والتشظي والتشرذم، وهي ملامح الشعر الحداثي في طوره الأول.

1- تعريفها

الحداثة الشعرية هي: «مصطلح فني لا زمني يُعنى به تحديدا الانتقال بالقصيدة إلى مواقع جديدة في الرؤية والأسلوب»[73].

أما بالنسبة لحركة التجريب الشعري- النقدي فقد عدّ أدونيس أول المنظرين لها، إذ عرفها بكونها:«تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرائق جديدة للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون»[74].

73)- حاتم الصكر، ***مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة***، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999م، ص8.

74)- أدونيس، ***الثابت والمتحول: صدمة الحداثة***، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط7، 1994م، 3/ 161- 165.

1- أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر (1930م)

تنفتح الحداثة الشعرية عند أدونيس على نمط جديد من الكتابة قوامه الرفض، التمرد، والثورة، إذ يتمثلهما فعالية واحدة؛ طالما أن الثورة فعل برؤيا، والشعر رؤيا بفعل(75)، وهو ما وسم تجربته الحداثية الأولى بكثافة الأداء الرمزي، الذي يقوى باستخدام الأساطير العالمية والمحلية، فظهر أسلوبه بلغته التجريدية، وإيقاعه المتفجر، وصوره الضبابية المتناهية في المجهول، وبنيته المتشظية التي تفتش عن إطار تعبيري يخصها، من ذلك نصه "رؤيا" من منظومة "إرم ذات العماد":

هربت مدينتنا

فركضت أستجلي مسالكها

ونظرت- لم ألمح سوى الأفق

ورأيتُ أنّ الهاربين غدا

والعائدين غدا

جسد أمزقه على ورقي(76).

ثم لم يلبث أدونيس أن تحول إلى السريالية مع ميل واضح نحو التعبير الصوفي بلغته الكشفية الميالة إلى الكثافة، العمق، الشمولية، الانزياح، الحوارية، والتفريغ الدلالي، فضلا عن إيقاعه المتوتر، وصوره الدرامية المغرقة في الغموض، وبنيته الرؤيوية المنفتحة باستمرار، نظرا لاستقرائها العميق لأشكال وأدوات التراث بحثا عن هوية تخصها، لكي يحسن النص التعبير عن موقفه أو مواقفه تجاه قضايا الواقع والوجود، ليس

75)- أدونيس، ***زمن الشعر***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط3، 1978م، ص118.

76)- أدونيس، ***الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أغاني مهيار الدمشقي***، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط7، 1994م، ص262.

بصور متقطعة تكون في شكل خواطر أو إفضاءات، بل باجتراح عوالم كاملة تهز وتخلخل عوالم المتلقي، فتقلقه وتقض كيانه بالكامل.

2- محمود درويش (1941م- 2008م)

بينما يظهر محمود درويش بوصفه أكثر الشعراء العرب الحداثيين غزارة، نتيجة وعيه الشعري تجاهها؛ فهي عنده ليست عدمية بل إنتاجية، وليست انهزامية بل ثورية، وليست انحسارية بل شمولية، وليست ارتدادية بل استشرافية، وليست نموذجية بل رؤوية؛ فالحداثة طاقة التجديد في قلب التراث، أو كما قال درويش: «الحداثة الشعرية بالنسبة إليّ هي كيف تعيد الحياة إلى اللغة على إيقاع زمنك الحديث»[77]

وهو ما وسم إنتاجه الشعري بالتنوع، والتنامي المستمر على مستوى البينة والرؤية والموقف، نستشفه في بساطة العبارة، وشمولية المضمون، وعمق الفكرة، فضلا عن تعدد أشكال أبنية القصيدة، إذ ظهرت في الغنائية السردية والغنائية الدراميّة والغنائية الملحمية والغنائية التأويلية، وفي وحدة القصيدة، وفي البوح الصوفي، والمرجعيات الأسطورية التي اهتم بها محمود درويش، وساعدت في التشكيل الفني لنصه الشعري.

قال محمود درويش، من نص عنوانه "كأني أحبك":

لماذا نحاول هذا السفر؟
وقد جرّدتني من البحر عيناك
واشتعل الرمل فينا...
لماذا نحاول؟
والكلمات التي لم نقلها
تشرّدنا.
وكلّ البلاد مرايا
وكل المرايا حجرْ

77)- عباس بيضون، ***« كلام في الشعر: حوار مع محمود درويش»***، مجلة الكرمل، بيروت- لبنان، عدد 78، شتاء 2004م، ص80.

لماذا نحاول هذا السفر؟[78]

يتعين النص بمثابة سطح عائم تتمرأى عبره عوالم درويش المغرقة في الذاتية والانغلاق على التجربة، ليس بوصفها تعبيرا عن عوالم الذات المفرد، مما يوقعنا في مأزق التشرذم، إنما بوصفها تعبيرا عن عوالم الذات الجمع، مما ينفتح على الإنسانية في مفهومها العالمي الواسع، إذ يتغنى بمشاعر: الغربة، المنفى، والانكسار، غير أن الدفق الشعوري نفسه، والتساؤل المرير المتكرر، والتوالي السريع للخطاب: جمل قصيرة الفاصلة، والعطف، والتدوير (س2، 3)، فضلا عن الرموز المتضادة: السفر، البحر، عيناك، الرمل، في مقابل: تجردنا، تشردنا، مرايا، حجر، تحيل على خيبة دفينة تنفتح على معاني: التمزق؛ تمزق الإنسان/ الوطن.

3- يوسف الخال (1917م- 1987م)

أما يوسف الخال الذي يعد الانعطافة الحقيقية للحداثة الشعرية، فقد رأى أنها «إبداع وخروج على ما سلف وهي لا ترتبط بزمن فما (نعتبره) اليوم حديثًا يصبح في يوم من الأيام قديمًا وكل ما في الأمر أن جديدًا ما طرأ على نظرتنا إلى الأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف، والحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معًا»[79].

وعليه فقد ركز الخال على تثوير اللغة بوصفها أداة تجلي غاية الشعر من أجل: «النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة والمبهمة، ليكشف بالحدس والرؤيا أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والمعنى»[80]، فاللغة تسهم في كشف العالم، وتشكيله

78)- محمود درويش، ***الديوان الأعمال الأولى، ديوان: محاولة رقم 7***، رياض الريس للكتب والنشر،ط1، حزيران/ يونيو 2005م، 2/ 113.

79)- يوسف الخال، ***الحداثة في الشعر***، ص15.

80)- ***م.ن***، ص14.

شعريا، ثم هدمه وإعادة بنائه من جديد، ولا يتأتى ذلك إلا بهدم جدار اللغة العادية، وإعادة بنائها، مما ينشئ تناغماً وانسجاماً بين طبيعة اللغة الجديدة، والعالم الذي تقوم بنسجه.

قال يوسف الخال، من نص عنوانه: "للعروق وحدها أن تنطق":

الأشجار تهجر الصمت وتبكي إلهها القديم
لا أوراق على الجسد
العروق كساؤها الأوحد
وفي الحديقة ماء
الهواء يتأرجح في فراغ . الضياء يتأرجح في فراغ
الفراغ يتأرجح في فراغ[81].

يتمظهر النص بوصفه تجاوزا في الفعل يمارسه التعبير الشعري من خلال الأفق الجديد الذي تعمل اللغة على إحلاله، نلمسه في العلاقة بين الأشجار والصمت، الهواء والضياء، الفراغ (حالة نفسية: الاغتراب) والفراغ (حالة وجودية: العدمية)، التي تدخل في علاقة بدورها مع الآخر، بحيث تمنح لهذه العناصر القدرة على الإيحاء، عبر التباين والاختلاف، فتسمح للغة بالتميز، ومنه تفجير الشعر إذ تقترحه بوصفه عالما جديدا يجترح تساؤلات ورؤى غير مألوفة.

سوف تفضي ثورة الحداثة إلى استحداث نمط من الكتابة الشعرية يشتغل على بنية التعبير، ومبادئ الكتابة الجديدة، من أجل خلق معادل للتحول الشعري، يتجاوز بنيته الزمنية ذات السمة التنبؤية، من خلال هدم أعراف البنية في حد ذاتها، أي عبر: إلغاء النموذجية، والأنواع الأدبية، بحيث تذوب كل الأجناس الأدبية في فضاء النص: الشعر، النثر، التاريخ، الأسطورة، من أجل الانفتاح المطلق على أشكال جديدة، وتجاوزها

81)- يوسف الخال، ***الأعمال الشعرية الكاملة***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط2، 1979م، 281.

باستمرار بحثا عن هوية تخصها، تكون معبرة أكثر، وغير مألوفة، مما يستوجب تغيير البنية الثقافية السائدة: النقدية، والإبداعية[82].

82)- نسيب نشاوي، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر: الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية***، ص500- 501

- المحاضرة رقم (6)

الحداثة الشعرية2

مفتتح

عرفت الحداثة الشعرية، في مرحلتها الثانية، تطورا طال شكلها، ومضمونها، وموقفها، وذلك إثر رجعتها إلى التراث العربي، تستنطق بنياته الجمالية، وتُسائل طرائقه التعبيرية، وتتعمق أدواته الجمالية- الفنية، عكس الحداثة الأولى التي اتخذت الموروث الغربي خيارها الأوحد في سبيل التعبير عن واقعها وتحولات حساسياته المختلفة، فابتعدت عن جوهر الشعرية العربية، باغترابها عن ذاتها، وانغلاقها دون مجريات واقعها، بينما تطورت الثانية باتخاذها الموروث منطلقا لفهم واقعها، متشوفة للمستقبل بتحفز خلاق، فتنوعت بذلك شكولها، واغتنت طروحاتها الجمالية، وتعمقت رؤاها الفنية، فكانت متوترة السيرورة طالما أنها ترجع إلى الماضي بحثا عن إشكاليات الواقع، فتتجاوزه إلى المستقبل باستمرار، مما جعل الشعرية الجديدة عوالم للمغامرة، تستحث غيرها على ابتناء عوالمهم الخاصة، بدل التعبير عنها.

1- نزار قباني (1923م- 1998م)

تتجلى الحداثة عند نزار قباني في صلتها المتينة بالتاريخ والذات معا، بحثا عن أشكال ومعان وصور من شأنها تثوير أطر التعبير، بحيث تغدو أكثر شمولية وعمقا أثناء معالجة إشكاليات الإنسان المعاصر[83]، فكانت حداثته ثورة استهدفت اللغة، فوق إلى إيجاد لغة تأخذ من الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها، وتأخذ من اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة، كما استهدفت الصورة فكانت صوره مدهشة بجدتها وإيحائها وعاطفتها الفذة، فصوره خلية نامية من الإحساس، تضفي على بنائه الفني

83)- نزار قباني، «***الحداثة والأقلّيات الشعرية***»، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، عدد 135- 146، 1990م.

روحا متميزا، وتحقق فيه كيانا عضويا موحدا، فضلا عن أنها صور مثيرة حسية جامعة الطبيعة ومتميزة في أصواتها وألوانها(84)، مما أسهم في تحديد موقفه تجاه المرأة، وقضاياها، من ذلك نصه ‘‘مع الجريدة‘‘:

أخرج من معطفه الجريدة..

وعلبة الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي

ودونما اهتمامِ

تناول السكّر من أمامي

ذوّب في الفنجان قطعتين

ذوّبني..

2- خليل حاوي (1919م- 1982م)

أما خليل حاوي فرأى أن الحداثة «إبداع وخروج على ما سلف وهي لا ترتبط بزمن فما (نعتبره) اليوم حديثًا يصبح في يوم من الأيام قديمًا وكل ما في الأمر أن جديدًا ما طرأ على نظرتنا إلى الأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف، والحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معًا»(85)، فكانت حداثته ثورة على الأشكال الشعرية التقليدية التي عجزت عن استيعاب تجارب العصر، وثورة على المضمون إذ ركزت معانيه الشعرية على استجلاء المعاناة الجادة

84)- محمد زكي العشماوي، ***أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية: الشعر- المسرح- القصة- النقد الأدبي***، ص155.

85)- يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، ص15.

لمعضلات إنسانية فلسفية، كانت في السابق حكرا على الفلسفة والفكر، وأحيانا على بعض كتاب القصة أو الرواية أو المسرحية، فأصبحت بفضله من مستلزمات الشعرية في عصرنا المعقد، فنجح إلى حد بعيد في إبداع صيغ تعبيرية معاصرة تستوعب مجالات الرؤى البعيدة، وإيحاءات الصور الممعنة في أعماق الخيال والوجدان والفكر، وحيوية الرموز المشحونة بالدلالات الأسطورية والحضارية، فضلا عن الحركة الإيقاعية الداخلية النابعة من جذور التجربة بتنوعاتها المختلفة: الغنائية، الفكرية، أو الفلسفية، من ذلك موقفه من الزمن الذي يتمثل في رفضه للعلاقات الحضارية ومكتسباتها ومشكلاتها، ومحاولة عودته إلى الماضي بحثا عن طمأنينة الاستقرار، كما في نصه "الناي والريح":

صحراء من الورق العتيق وخلفها

وادٍ من الورق العتيق، وخلفها

عمر من الورق العتيق... (86)

3- أحمد عبد المعطي حجازي (1935م)

بينما تعني الحداثة عند عبد المعطي حجازي الرجوع إلى التراث دون الوقوف عنده، قصد مراجعته، وفحص جوهره المبدع، بحثا عن رؤى، وطرائق جديدة في التعبير، تخدم الشاعر والعصر معا، وهو الذي عبر عنه حجازي بمبدأي: الاكتساب، والتجاوز، حينما أكد بأن الحداثة «تبدأ من التراث لتستغني عنه، وتتجاوزه إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها»(87)، بمعنى أنها ليست هدماً للقديم، بل هي تشكيل جديد لـه على ضوء التجربة الحديثة، والمعاصرة، فكشفت حداثته عن جوانب لعل أبرزها موقفه الرافض للمدينة، وما تثيره في نفس الشاعر من دلالات: العزلة، الوحدة، الاغتراب،

86)- حسين مروة، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، مكتبة المعارف، بيروت- لبنان، تشرين الأول- أكتوبر، 1988م، ص380، و387.

87)- أحمد عبد المعطي حجازي، **الشعر رفيقي**، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1988م، ص 140.

والضياع[88]؛ إذ تبدو في شعره طاحونة بشرية لا ترحم، كما تتعين المدينة بلا اسم، كيانا ترتسم في ملامحه الغائبة كل المدن العربية[89]، وذلك باتباع أسلوب يقترب من الذوق العام، وإيقاع يحاكي نبض المدينة المتسارع المأزوم، وصور تمتاح من السينما طريقها لمقاربة الواقع، وبنية مشوشة بسبب التداخلات السردية والدرامية، بحيث ينجح في إخراج نص، يرضي الجماهير بمختلف أطيافها ومستوياتها؛ فهو بسيط في حركته، عميق في إشاراته، شمولي في رؤيته، وهو الذي نستشفه في نصه "أنا.. والمدينة":

هذا أنا

وهذي مدينتي

عند انتصاف الليل

رحابةُ الميدان، والجدرانُ تلّ

يبين ثمّ تختفي وراء تلّ

وُريْقة في الرّيح دارت، ثمّ حطّت، ثمّ

ضاعتْ في الدّروبْ[90]

88)- إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، سلسلة 2، فبراير 1978م، ص98.

89)- تأليف جماعي، **تاريخ كمبريدج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث**، 1/ 227.

90)- أحمد عبد المعطي حجازي، **مدينة بلا قلب**، مطابع أخبار اليوم، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص99.

4- صلاح عبد الصبور (1931م- 1981م)

فيما تتضح حداثة صلاح عبد الصبور في التطور والتجديد المستمرين على مستوى التعبير الفني وأدواته كلغته القريبة من العامية، المونولوج الداخلي، الصورة الشعرية، السردية، والدرامية، فضلا عن أسلوب الرمز، والأسطورة، ، ثم فيما طرحه من رؤى جديدة تجاه الواقع والوجود[91]، وهو الذي نستشفه من خلال موقفه من التراث، كسرا للرؤية الواحدة المستبدة، وبحثا عن رؤيا شمولية تتسع للأفكار، والأشكال، والمواقف كلها، وقد وجدها في الإنسان؛ لأنه وحده من يبدع ويتجاوز، من يتحول ولا يتحور، دونما يستغرقه الحنين إلى الماضي، أو يوجه بفعل أيديولوجي محدد، وهو الذي أعلنه منذ نصه الأول "الناس في بلادي":

وسار خلف نعشه القديمْ

منْ يملكون مثله جلباب كتّان قديمْ

لم يذكره الإله أو عزريلْ

أو حروف كان..

تتحدد سمات النص الحداثي، باعتبار ما سبق، بتلك التغييرات والتحولات الجديدة، التي تظهر في مضامين النص، دلالاته، بنياته، وتراكيبه، مما يعكس تجريبية المبدع في ابتكار مسالك جديدة وأدوات جديدة في الأداء التعبيري، تتلخص في النقط الآتية:

91)- صلاح عبد الصبور، **حياتي في الشعر**، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1977م، ص108- 109.

1- الصراع الدائم.

2- عدم الاستقرار.

3- هوس البحث.

4- جدلية الرفض والقبول.

5- التأسيس على القائم .

6- تغيير التغيير.

7- الحرية الإلزامية.

8- المغايرة.

9- التمرد [92].

92)- جورج طراد، ***على أسوار بابل، صراع الفصحى والعامية في الشعر العربي المعاصر، تجربة يوسف الخال***، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2001م، ص35 و43.

- المحاضرة رقم (7)

الحداثة الشعرية في الجزائر

مفتتح

ابتكر الشعر الجزائري المعاصر حداثته، وأسلوبه، وقضاياه المشتغل عليها، إلى جوار التقائه في ذلك مع كثير من آليات وعناصر وتقنيات الحداثة التي اشتغل عليها الشعر العربي بشكل عام، ومنها: تقنيات الرمز، والقناع، وتداخل الأجناس، وقصيدة الومضة، والإيغال في الانزياحات التركيبية، والاعتناء بالعنونة، وتوظيف التراث بمفهومه الواسع، كل ذلك بنسب متفاوتة من شاعر إلى آخر، ترجع إلى وعي كل شاعر بتجربته وأدواته، وخلفياته الفكرية التي تؤهله إلى بلوغ مستوى معين من الحداثة، نتابعها وفق المنظورين الآتيين:

I- المنظور النقدي

1- الوناس شعباني (؟- ؟)

يرى الوناس شعباني أن الحداثة الجزائرية انطلقت عقب أحداث (1945)؛ فهي وعي سياسي- جمعي، انحرف بالحركة الوطنية الجزائرية، مع ازدياد الوعي الثوري، نحو الالتفاف أكثر حول القضايا الوطنية؛ من ذلك قضية الاستقلال، وكان الشعر خير مبشر بها؛ لأن الشعر عاش الثورة مخاضا، غير أن الانطلاقة الحقيقية لثورة الشعر، أي حداثة الشعر، تمت عقب قيام الثورة التحريرية، معلنة ميلاد الإنسان الجزائري الحديث.[93]

93)- الوناس شعباني، ***تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980***، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، (د.ط)، 1980م، ص79.

2- أبو القاسم سعد الله (1930م- 2013م)

أما (سعد الله)، فيرى أن الحداثة في الشعر الجزائري بدأت مع بداية أول حركة إصلاحية في الجزائر سنة (1925)، ذلك أن الأثر الذي تركته هذه الحركة في النهضة القومية كان من الأصالة والعمق بحيث وضع أول خطوة في طريق الشعور بالذات، وقد مسّ نواحي الحياة كلها، بدأت هذه الحركة اجتماعية دينية وانتهت سياسية وطنية، وجمعت حولها نخبة من ذوي الثقافة من جميع جهات القطر الجزائري، أفضت إلى تطور الشعر الجزائري تطورا ملموسا، تجلى في ظهور شعر جديد: الشعر الوطني والإصلاحي والاجتماعي والسياسي، وقد برز للوجود ما يمكن اعتباره أول ديوان يضم "شعراء الجزائر في العصر الحاضر"، وهو بحق أول خطوة يدخل بها الشعر الجزائري دور الحداثة، قد قدم اثنين وعشرين شاعرا يختلف شعرهم عما ألفه سابقا.[94]

3- محمد ناصر (1938م)

فيما يرجعها محمد ناصر إلى سنة (1928)، وتحديدا مع نص (رمضان حمود) "أنت يا قلبي"، الذي جاء نتيجة سلسلة مقالات نقدية واعية خصت الشعر العربي، أعلن فيها أن الوزن والقافية ليسا ضرورتين من ضرورات الشعر، بل المقياس الحقيقي للشعر؛ هو الصدق الفني.[95]

4- صالح خرفي (1932م- 1998م)/ وعبد الله ركيبي (1928م- 2011م)

بينما الحداثة عند (خرفي) و(الركيبي) تعني تطورا في الشكل والمضمون، بدأ مع الاحتلال الفرنسي، وتحديدا في ثلاثينيات وأربعينيات القرن (19)، مما جعل (الأمير عبد

94)- أبو القاسم سعد الله، ***دراسات في الأدب الجزائري الحديث***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1966م، ص28.

95)- محمد ناصر، ***الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925- 1975)***، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط3، 2006، ص150.

القادر)، في نظر الباحثين، وانطلاقا من هذا المفهوم الحداثي، من أوائل الشعراء الحداثيين في الجزائر[96].

5- محمد مصايف (1923م- 1987م)

فيما يرى (محمد مصايف) أن الحداثة «لا تنحصر فقط في الشكل والمضمون، بل تمتد إلى الموقف والنظرة»[97]، مقررا أن الحداثة الشعرية لم تظهر تباشيرها الأولى إلا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، ولم تتضح معالمها إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وهذا للظروف التي برزت بين الحربين وفي أعقابهما، ومنها يقظة الشعب الجزائري كأثر أول للحرب، واسترجاع كثير من الشعوب المستعمرة لاستقلالها، وبروز الحركة الإصلاحية والحركة الوطنية؛ حيث لعبت جرائد مثل (المنار) و(البصائر)، خاصة الثانية، وتحديدا منذ سلسلتها الثانية الصادرة سنة (1947)، دورا رياديا لا في الدفاع عن عروبة الجزائر وإسلامها وحق الشعب الجزائري في الحرية والاستقلال فحسب، بل وفي تطوير الشعر الجزائري الحديث، نظرا لحرصها على نشر نصوص شعرية تتميز بأسلوب عصري يعتني بالفكرة قبل العبارة، ويورد الموقف جليا في غير مبالاة بما قد يقال حول هذا الأسلوب وهذا الموقف.

II- المنظور الشعري

1- عز الدين ميهوبي (1959م)

اشتغل عز الدين ميهوبي في حداثته الشعرية على تفتيت اللغة من خلال توزيع أسلوبه الشعري بين اللغتين: الرسمية والشعبية، التناص بمظاهره: الديني، الشعري، والتراثي، الرمز الديني، والصوفي، الأسطورة، والانزياح، فضلا عن الصورة الشعرية؛ وهي أنماط، منها التي أساسها التشبيه، أو التشخيص، أو التجريد، فضلا عن أشكال

96)- محمد مصايف، ***تطور النثر الجزائري الحديث***، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1983م، ص113.

97)- ***م.ن***، ص113.

التوقيع النصي، من ذلك الومضة الشعرية التي تقوم على التكثيف الدلالي والفني[98]، فيظهر موقفه الأيديولوجي بكل وضوح، كما في نصه "اللعنة والغفران":

ربما أخطأني الموت سنة
ربما أجلني الموت لشهر، أو ليوم..
كل رؤيا ممكنة..
ربما تطلع من نبض حروفي.. سوسنة
أنا لا أملك شيئا غيركم..
وبقايا أحرف تورق في صمت دم المر حكايا
محزنة[99]

2- سليمان جوادي (1953م)

بينما تتجلى الحداثة الشعرية عند سليمان جوادي في بساطتها وحدتها وخفتها التي تتأتى من لهجتها الصادقة، وفي تصويرها المعبر عن واقعه الاجتماعي والسياسي، بأسلوب يجمع بين السخرية والتهكم، وبين الشعرية والنثرية[100] تعميقا لمعاني الحزن، والألم، والاغتراب، كما يشيع في شعره ازدواجية ملحوظة، ترجع إلى طابع الغموض بسبب استخدامه الرمزي: الديني، الشعري، التاريخي، والتراثي، وطابع الوضوح نتيجة لجوئه إلى استخدام العامية ذات الأصل العربي: جزائري أو مشرقي، أو الأصل الغربي: الفرنسي خاصة، وتحويرها حتى تستجيب للذوق الشعري العام، مثل: تتكوفر: Elle se coiffe[101]، واللغة الجنسية ذات الطابع الاختلافي طالما تخفي المقموع السياسي،

98)- خليل الموسى، ***آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر***، (سلسلة آفاق ثقافية)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، دمشق- سوريا، عدد 89، أيلول 2010م، ص63.

99)- عز الدين ميهوبي، ***اللغة والغفران***، دار الأصالة، الجزائر، ط1، 1997م، ص25.

100)- حسن فتح الباب، ***شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق***، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1987م، ص139.

101)- محمد ناصر، ***الشعر الجزائري الحديث***، ص375.

والاضطهاد الفكري، فيبدو الفضاء الشعري عالما واقعيا[102]، مما يسمح ببروز موقفه السوسيو- سياسي، كما في نصه ‘‘أتفرج وأصفق بحرارة‘‘:

كان وجهي يومها
إشراقة ثورية
علقتها دون دراية
في محطات البداية
ومحطات النهاية
كنت مشغولا بذاتي وهمومي التافهة
كان وجهي- دون علمي-
لبلادي واجهة[103]

3- عثمان لوصيف (1951م- 2018م)

أما الحداثة الشعرية عند عثمان لوصيف، فقد وردت في لغته النامية المتجاوزة للنمط التعبيري التقليدي، إلى آخر اختلافي يتحقق في الرؤى، والمفاهيم، والتصورات شكلا، ومضمونا، يتجلى ذلك في الانزياح[104]، والإيقاع المتحول تبعا لدرجات توتر التجربة ذاتها، والرمز بتنوعاته: الطبيعي، التاريخي، الرحلي، الصوفي، والأسطوري، وبنيته ذات الشكل المغلق المفتوح، تعبيرا من الشاعر بلا نهائية التجربة[105]، وصوره الشعرية بأنماطها: المتحركة، الثابتة، الحسية، الرمزية، السردية، والدرامية؛ الموغلة في

102)- يمنى العيد، ***في معرفة النص الأدبي***، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط3، شباط 1985م، ص184.
103)- حسن فتح الباب، ***شعر الشباب في الجزائر***، ص137- 138.
104)- يحدد جون كوهين عملية الانزياح في الآتي:
- اختلال الترابط المنطقي والعقلاني
- إسناد صفات غير معهودة إلى الأشياء.
- الخروج عن المعيار المتفق عليه.
يُنظر: جون كوهين، ***بنية اللغة الشعرية***، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، (د.ط)،1986م، ص7.
105)- عز الدين إسماعيل، ***الشعر العربي المعاصر***، ص259.

الكشف والتجاوز، بحثا عن واقعه الخاص الذي يقوم برؤياه الفنية- الجمالية الخاصة[106]، واشتغاله المحموم بالتجريب الشعري، بحثا عن نظام جديد في الكتابة بوصفه انبثاقا لا تراكما[107].

قال عثمان لوصيف من نص عنوانه "أنا وحبيبتي":

أعانقها
فتشتبك الغصون
وألثمها
فينمو الياسمين
وترقبها النجوم
إذا مشينا
فتأخذها الغواية
والجنون[108]

هذا، وقد أسهمت مرحلة التسعينيات في انتشار نص شعري، منفتح على الحداثة الشعرية العربية، نص ينظر في كيفية إحداث توازن بين التراث والحداثة، لا يدعو إلى القطيعة والانفصال مع أحد الطرفين، ولا إلى التقليد والتماثل مع أحدهما أيضا، وإنما إبداع حداثة منتمية برؤيتها الفكرية والجمالية، من خلال استعادتها للمأثور الشعري الحافل بالإعجاز والبلاغة، ومن خلال انفتاحها المشروط والواعي لبعث أنفاس الجدة والتجديد من الحداثة والواقع العربي والجزائري.

106)- بشير تاوريريت، ***إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس***، دار الفجر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ط1، 2006م، ص181- 182.
107)- أدونيس، ***زمن الشعر***، ص289.
108)- عثمان لوصيف، ***شبق الياسمين***، دار البعث، قسنطينة- الجزائر، ط1، 1986م، ص59.

- المحاضرة رقم (8)

قصيدة التفعيلة

مفتتح

قصيدة التفعيلة نوع شعري جديد، طرأ على الشعرية العربية أواخر أربعينيات القرن الماضي، أساسه التفعيلة الواحدة، والسطر الشعري بدل البيت، كما أطلقت عليه تسميات عدة منها: الشعر الحر، المسترسل، الجديد، والمنطلق[109]، لكن أقربها من حيث الدقة، هو قصيدة أو شعر التفعلية[110]؛ لاشتماله على خصائص منها:

- تفاوت أسطره الشعرية تبعا للدفقة الشعورية.

- تنوع قوافيه بحسب الحالة الشعورية.

- تعدد الوزن في القصيدة الطويلة، ذات المقاطع الكثيرة[111].

استشعر شعراء التفعيلة حاجتهم إلى أطر تعبيرية جديدة، بما توفر لديهم من مخزون معرفي عربي وغربي، وذائقة تتجه بميولاتهم الذاتية نحو التطلع للجديد، فضلا عن مواكبتهم للتحولات الاجتماعية والسياسية، التي أفضت إلى الثورة التحريرية الكبرى، مما أدى إلى محاولة شكل ومضمون شعريين جديدين، يعبران بعمق عن جدة التجربة، وخصوصيتها، وقد تأكد ذلك في شاعرين بارزين، هما: أبو القاسم سعد الله، ومحمد الصالح باوية.

---

109)- محمد نويهي، ***قضية الشعر الجديد***، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1964م، ص269- 270.

110)- يوسف حسن نوفل، ***بيئات الأدب العربي***، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1984م، ص226.

111)- عز الدين إسماعيل، ***الشعر العربي المعاصر الحديث، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية***، ص79- 123.

1- أبو القاسم سعد الله (1930م- 2013م)

تميزت تجربة سعد الله باقتراب لغته من الذوق المعاصر[112]، في بساطتها التي تساير الذوق العام، إذ تستمد ألفاظها، وتراكيبها، وصورها من آلام الشعب أثناء الثورة، أو تطلعاته للحرية إلى حين الاستقلال، علما أنه قد تجاوز التعبير بالصور الحسية إلى الصور النفسية القائمة على نقل الذبذبات الشعورية[113]؛ وهو الذي حدد معجمه اللغوي بمفردات جديدة، ارتبطت بتجاربه المختلفة، وحالاته النفسية والشعورية المنقبضة، أو المنبسطة، كما يتضح في نصه:

حتام أفترش الحصير

وأساكن الكوخ الحقير

وأساهر الحرمان والألم المرير.

وتلوك جنبي الخشونة

ويحيطني قبو العفونة

في ظلمة عمياء تطفح بالخشاش[114].

أما صوره فمعبرة عن نفسيته بأسلوب إيحائي[115]، إذ ترد في شكل لوحات فنية متتابعة، وهي رغم تعددها إلا أنها لم تخرج عن الفكرة العامة التي يتجه نحوها النص، كما يتضح ذلك في نصه "ثائر وحب"، حيث تأتي أبعاد الصورة كلها تأكيدا للحالة النفسية

112)- محمد ناصر، ***الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925- 1975)***، ص386.

113)- عبد الحميد هيمة، ***الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر***، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط)، 2005م، ص69.

114)- أبو القاسم سعد الله، ***ثائر وحب***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1967م، ص48.

115)- محمد ناصر، ***الشعر الجزائري الحديث***، ص533.

التي يعانيها الشاعر؛ وهي حالة مزدوجة من العواطف الغرامية، والمشاعر الثورية، هذه الصور المتلاحقة المترابطة توحي بالإرادة الثورية، وتحدي الخوف:

((أوراس)) والدماء والعرق

وصفحة السماء والغسق

والأفق المحموم راعف حنق

كأنه وجوديَ القلق

قد ظمئت عيونه إلى الفلق

وسال من أطرافه، دم الشفق[116]

2- محمد الصالح باوية (1930م)

فيما تميز شعر التفعيلة عند محمد الصالح باوية بواقعيته، بما تثيره من معجم شعري بسيط ينبض واقعية وسلاسة، بمفرداته وتراكيبه المنتقاة من الحياة اليومية الجزائرية بحس فني رقيق، لا تسقط في إسفاف العامية أو انحدارها، ولا تحس فيها جهد التعمل أو الصنعة[117]، فضلا عن موضوعاتها البسيطة التي تبشر بالانبعاث بعد الانتهاء[118]، مثلما نستشفه عبر الدلالات التي تثيرها حركة تنامي النص: الحياة بعد الموت، والأمل بعد اليأس، والسعادة بعد الحزن، كما يتضح في نصه "أعماق":

مثلما ينهل حزن في كهوف معتمة

مثلما ينسكب الإلهام في عقم الحقول

116)- أبو القاسم سعد الله، ***ثائر وحب***، ص42.

117)- محمد الصادق عفيفي، ***النقد التطبيقي والموازنات***، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، (د..ط)، 1978م، ص329.

118)- الوناس شبعاني، ***تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980***، ص192.

مثلما يولد في التيه اخضرار بعد موت أو أفول

مثلما يولد في ليل الضلالات رسول

مثلما يكشف عن وجه إله بعد كفر أو ذهول

تفلت اليوم اختلاجاتي رياحا وسيول

أولد اليوم مع الشمس، مع الزهر، مع الطير يغني للحقول[119]

بينما يتجلى التجديد في الصورة الشعرية عنده، من خلال تتابع الصور الفرعية، وانتظامها، وتسارعها، وتكاثفها، في صورة كلية تعبر من خلال المعادل الموضوعي، الذي نجح، كما في نصه "الرحلة في الموت"، في نقل مشاعر الخوف، والهلع، والجمود، والسكون، الذي ينشره الموت في كل مكان، إثر تقطيره للعناصر المادية للموضوع، وتحويلها إلى عناصر إيحائية مشعة، تهدف إلى وضع صور فنية مكان الحقيقة الحرفية، وذلك من شأنه أن يضاعف الإحساس بهذه الحقيقة[120]:

منذ نتأت في الشيء

في الإنسان.

أعراف الصفات

يمتد

يمتد ذراع النخلة السمراء

يطوي غلتي

119)- محمد الصالح باوية، ***أغنيات نضالية***، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1971م، ص75.

120)- محمود الربيعي، ***مقدمة أغنيات نضالية***، ص21.

يشربني آهة ليل

بحار الظلمات

يطوي تعاريج الشرايين

إلى بحر العرق

يورق في طياته شوك الأرق

لكن، يموت الطلع في ليل

على بعد قدم[121]

هذا، وستعرف قصيدة التفعيلة في أوقات لاحقة، خاصة في السبعينات، مع ظهور مجموعة من الشعراء المتميزين، أمثال: أحمد حمدي، عبد العالي رزاقي، أزراج عمر، أحلام مستغانمي، وسليمان جوادي، ممن توافرت فيهم شروط: الوعي بالتجربة، ومفهوم الشعر، ووظيفته، وغاياته، تجاه الواقع، والعصر، فاتجهوا بقصيدة التفعيلة اتجاهات بعيدة، مما وسم حركة الشعر، في تلك الفترة، وفترات لاحقة تبعتها، بالغنى، والعمق، والجدة.

121)- محمد الصالح باوية، ***أغنيات نضالية***، ص125.

- المحاضرة رقم (9)

قصيدة النثر

مفتتح

عرفت الشعرية المعاصرة تطورا ملحوظا في أطرها التعبيرية، نتيجة التحول الجذري في الحساسية الشعرية، الذي نجم إثر تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية وفكرية متنوعة وعميقة في آن معا، منها ما يرجع للمثاقفة الحثيثة بين أدبنا وأدب الآخر، إما بالسفر أو المراسلة أو الاطلاع، أو بسبب الانفتاح الرهيب الذي شهده عصرنا خاصة مع الوسائل التكنولوجية الجديدة كالإنترنت والوسائط الاجتماعية المختلفة، فضلا عن توق بعض الشعراء إلى التجديد الشعري نظرا للتغيير الشديد الذي طال ذائقتهم الشعرية، في مقابل تشظي الحياة وتشرذمها من حولهم، مما جعل الشعرية الفائتة عاجزة عن الاستجابة، وملاحقة هذا التحول، فاتجه الشعراء نحو قصيدة النثر بوصفها الإطار التعبيري الذي يستجيب لمتطلبات المرحلة الجديدة.

1- تعريفها

قصيدة النثر، هي: «قطعة نثر موجزة من غير إخلال، موحدة ومضغوطة كقطعة من البلور، تتراءى فيها الانعكاسات المختلفة. إنها خلق حر، ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب إيحاءاته لا نهائية»[122].

2- شروطها الجمالية

ينبغي على قصيدة النثر أن تتوفر على الشروط الجمالية الآتية:

122)- سوزان برنار، ***قصيدة النثر***، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط2، 1999م، ص37.

1- أن تكون وحدة عضوية مستقلة، تفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة؛ بحيث تقدم عالما مكتملا يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى مهما بلغت شعريتها.

2- يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، وهذا يتطلب أن تكون بنيتها مجانية، بمعنى أنها تعتمد على فكرة اللازمنية، بحيث لا تتطور نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منتظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية.

3- على قصيدة النثر أن تتميز بالتركيز والتكثيف، وتتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية؛ لأن قوتها الشعرية لا تتأتى من رقى موزونة، ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة البلور، فالاقتصاد أهم خواصها ومنبع شعريتها[123].

وهي المبادئ نفسها التي اعتمدها شعراء قصيدة النثر، كما سنتبينهم في التصور الآتي:

3- أنسي الحاج (1937م- 2014م)

اشترط أنسي الحاج، من أجل أن «تكون قصيدة النثر قصيدة حقا لا قطعة نثرية محملة بالشعر، شروطا ثلاثة: الإيجاز، التوهج، المجانية»[124]، وهو ما دفعه إلى الاهتمام بالطابع الحركي للصورة استنادا إلى الفعل المضارع، التضاد، المفارقة، والرمز، كذلك التركيز على تقنية تفكيك اللغة من خلال تكسير العبارة وبعثرة عناصرها نحويا، كحذف الكثير من الحروف الرابطة بين الكلمات، وتعدية الفعل اللازم مباشرة على الضمير، أو بصريا كتفتيت الكلمات، وبعثرتها على كامل الورقة، أو ما يسمى بالاشتغال على الفضاء الكتابي، فضلا عن السرد والبناء الدرامي، كالديالوج والمونولوج، مما يفضي إلى

123)- صلاح فضل، ***أساليب الشعرية المعاصرة***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1995م، ص219- 220.

124)- أنسي الحاج، ***لن***، دار مجلة الشعر، بيروت- لبنان، ط2، 1963م، 38.

فوضوية اللغة التي تبرر عنف نزوعه إلى التوحد بالآخر، أو الوصول إليه على الأقل[125]، كما نلمسه في قصيدته "رجولة":

لا تديري ظهرك وتسري، فتسير على أعقابك لهفتي:

إبقي واقفة أمامي، أو اقعدي هنا على ركبتي إذا وليت وجهك

عني، أحسك تندثرين رويدا

رويدا كما في الهواء والجو يضمحل ألباز- وهكذا أبكي.

وأنا لا أود أن أمزج دمعي بغيري بوجهك.

هل تريدينني أن أشرب من اختفائك نوري كما يفعل القمر

- بالشمس ويبتهج؟[126]

4- عبد الحميد شكيل (1950م)

بينما بحث عبد الحميد شكيل عن نظام يخص قصيدته، كالإيقاع الصوتي الذي ينبثق عبر: المجانسة، التكرار، الروي، الصيغ الصرفية، والمحارفة التي تنهض بوضع الحرف على الحرف، أو تكرار حرف أو أكثر في بداية كلمتين متجاورتين، أو سطرين متتاليين[127]، بحيث تضفي على القصيدة توترا محموما، لا يرتد بها نحو الغنائية، بقدر ما يجعلها ثورة على الشعر بالشعر، وهذا مثال من قصيدة عبد الحميد شكيل:

---

125)- خالدة سعيد، ***حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث***، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1406هـ - 1986م، ص71- 72.

126)- أنسي الحاج، ***«رجولة»***، مجلة شعر، س2، ع5، 1958م، ص27- 28.

* إيكاروس أسطورة يونانية، تحكي عن التسرع، وتطلع الإنسان دون مراعاة لحدود إرادته، ومفادها: أن إيكاروس بن ديدالوس كان محتجزين في متاهة من قبل مينوس ملك جزيرة كريت عقابا لهما، فصنعا أجنحة من الشمع وهربا، غير أن إيكاروس أغراه منظر الشمس فاتجه نحوها متجاهلا نصيحة أبيه، فذاب جناحاه، فسقط في البحر، ومات.

127)- سوزان برنار، ***قصيدة النثر***، ص150.

لـلريح أغنيات كثيرة،

ولـلمساء همسات كثيرة،

ولـلأعشاب رقصات كثيرة،

ولـلفقراء،

الـغرباء مطلب واحد

الـعودة لأحضان الطفولـة،[128]

وفي مقابل الإيقاع البصري الذي يتأتى إثر الاستثمار المكثف لعلامات الترقيم، ومبدأ الحركة والسكون المنبثق من درامية البياض والسواد، والتشذير أو التجذير؛ وهو تفتيت الكلمة إلى أحرف لكسر التلاحم بين أصواتها، مما يظهره بوصفه نوعا من اللعب البصري، يقوم بإعادة ترسيم أحرف القصيدة، من أجل إبقائها مفتوحة على أشكال هندسية متناغمة، فيصبح التشظي بديلا عن الالتحام[129]؛ وهو أنواع منها:

أ- **التشذير الخطي**؛ وهو تفتيت الكلمة دون عزلها عن سياقات الجملة، فيظهر التشذير في هذه الحالة بوصفه محوا، يحافظ على كيان العنصر اللغوي فيما يعزله، ويقطع علاقته بغيره من العناصر، تحقيقا لأقصى فاعلية وظيفية لتقنية الفجوة[130]، وهذا مثال عن ذلك:

ولما بلغ الفيض مداه،

128)- عبد الحميد شكيل، ***سنابل الحب.. سنابل الرمل***، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2008م، ص60.

129)- أحمد بزون، ***قصيدة النثر العربية: الإطار النظري***، دار الفكر الجديد، بيروت- لبنان، ط1، 1996م، ص172.

130)- وليد منير، ***«التجريب في القصيدة العربية المعاصرة، أشكال التعبير عن التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها»***، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، مج 16، ع1، 1997م، ص181.

و ا نـ فـ ـرط العقد،

وشرد المريد،

لملمت شمل هذه الفاجعة،[131]

ب- التشذير المائل؛ وهو تفتيت الكلمة إلى أحرف، وبعثرتها في فضاء الورقة، ليتضافر البياض والسواد في تشكيل منظومة تعبير صورية إيقاعية خاصة بأسلوب التقطيع الذي يماهي ويقابل النص بما يتعرض له الجسد من تقطيع في الأوصال، تحجيم لطاقة الفعل فيه[132]، أو كما نتمثله في المقطع الآتي:

أيها الكائن اللغوي،

العابث في أسبلة الذين تدربوا:

على خنق البجعات، [...]

لماذا

س

ف

ح

ت

131)- عبد الحميد شكيل، ***مرايا الماء: مقام بوتة***، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005م، ص157.

132)- محمد صابر عبيد، ***الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات***، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2010م، ص175.

دم الوردة؟[133]

جـ التشذير العمودي؛ وهو تفتيت الكلمة إلى أحرف، فيتمظهر خارجا عن السياق، مما يسم القصيدة بالتفكك والتهلهل، والحقيقة أنه يتبدى داخلا في السياق باعتباره نواة تغني، بل تولد السياق نفسه، فيقوى بنويا، عبر انسجامه التام مع مجموعة البناء الشكلي من جهة، والمضامين التي تنفتح عليها من جهة ثانية[134]، وهو ما نتبينه في المثال الآتي:

عـ.. عين الوقت المتحفزّ

نـ.. نافذة المشتهى..

ا.. أنّة الوجد وهو يعلو في سماء البروج،

بـ.. بوصلة الروح إلى محظيات الشدو،

وهنّ يقطّرن بالوله،

عسل الأفاوية،

ة.. توشيحة القلب[135]، [...]

5- عز الدين المناصرة (1946م)

أما عز الدين المناصرة فحاول تحديد قصيدة النثر خاصته عبر تقنيات منها: تفصيح العامي، استحضار الأمثال، والعبارات الشعبية المحكية، وتكثيف استخدامه للصورة الشعرية بأنماطها: البصرية، السمعية، اللمسية، الشمية، الذوقية، وتراسل الحواس،

133)- عبد الحميد شكيل، ***شوق الينابيع إلى إناثها***، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2008م، ص81- 82.

134)- كمال خيربك، ***حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر***، ترجمة جماعية، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط1، 1982م، ص152.

135)- عبد الحميد شكيل، ***كتاب الأسماء... كتاب الإشارات***، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2009م ص76.

بالإضافة إلى الرمز بأنواعه المختلفة: التراثي، الديني، والإنساني، كذلك محاولته تشويش بنية القصيدة عبر إدخال بعض البنيات الخارجة عن الجنس الشعري منها السردية، والدرامية، وتفنياتها كالحلم والاسترجاع، فضلا عن أسلوب المفارقة، خاصة اللفظية والموقف، والتناص الأدبي، الديني، والتاريخي، كذلك الإيقاع الرعوي، المقاوم، الباحث من خلال تغنيه بالخليل وجفرا عن أصوله الكنعانية، يتمظهر صوتيا إثر ترديد بعض الأصوات منها: القافية، المجانسة، والوقفة، والإيقاع البصري المتمثل في التكرار خاصة، وهذا مثال لقصيدته النثرية:

بيني وبين إيكار... مسافاتٌ ضوئية

ومع هذا، فنحن نلتقي

في نقطة واحدة من العالم

ليلاً دون أن يرانا أحدْ

رغم أن الليل في بيروت مثلاً

ليس شرطًا لستر الأسرارْ[136]

هذا، وقد بلغت قصيدة النثر، في الآونة الأخيرة، منتهاها، خاصة مع أدونيس، بحيث دفع بها إلى مرحلة الكتابة، بما اجترحه من تقنيات تعبيرية عالية، مست بنية القصيدة، وطرائقها الجمالية، وأدواتها الفنية، من ذلك تذويب الأجناس الأدبية: التاريخ، التراث، الرمز، الأسطورة، السردية، الدرامية، بحيث وقف بقصيدة النثر على الأعراف، فوصفت بأنها نص شعري تهجيني مفتوح، عابر للأنواع، ومستقل [137]؛ ليس لأنه قد حقق

136)- المجلة الثقافية الجزائرية: thakafamag.com. تاريخ الدخول: 19/ 04/ 2019م. زمن الدخول: 16: 10.

137)- عز الدين المناصرة، ***إشكالية قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2002م، ص95.

حضوره بأدوات يستعيرها من غيره، إنما لكونه مفارق لمفهومه، وأصوله، وطرائقه التعبيرية الجمالية على الدوام.

II- القسم الثّاني: النّثر

- المحاضرة رقم (10)

الفنون النثرية المعاصرة: القصة

مفتتح

أدت جملة من العوامل في تطور القصة القصيرة، كانت بدايتها مع نكبة فلسطين، حيث شكلت بداية انهيار الأقانيم، وعلى رأسها مفهوم القومية، بالإضافة إلى عوامل أخرى اجتماعية، وحضارية، وذاتية؛ كتطلع القصاصين إلى أطر تعبيرية جديدة تستجيب لحساسية العصر، إلا أن نكسة 1967 كان لها الأثر القوي في نفوس القصاصين، فاتجهوا إلى أنماط جديدة في كتابة القصة، تختلف عن سابقتها اختلافا واضحا، اشتبه بالقطيعة عند البعض، والتكامل عند البعض الآخر، المهم أن قصص تلك الفترة شكلت انعطافة حاسمة في تاريخ جنس القصة العربية، بما عكسته قصصهم من تمرد واضح على أشكال التعبير الواقعية، يستجيب لموقفهم الرافض لواقع النكسة والهزيمة، وبما أفرزته أعمالهم من ظواهر فنية مستحدثة، نتيجة تجديدهم في الرؤية والأداة معا.

1- تعريفها

القصة القصيرة، هي نوع سردي يميل إلى الإيجاز والاختزال، والاعتماد على خيط أو عنصر مركزي واحد، تميز بقصرها إذ تقرأ في جلسة واحدة، وبحبكتها التي تبدأ غالبا وسط الأحداث، وبمحافظتها على وجهة نظر واحدة، وموضوع واحد، ونبرة واحدة[138].

والحقيقة، فإن العناصر السابقة، رغم كونها عناصر بنائية فاعلة على مستوى القصة، إلا أنها قد تعقد إمكانيات متابعتها، ونقدها، وتصنيفها، باعتبار تراوح نسب توفرها من قصة إلى أخرى، فضلا عن تجريبية القصة المستمرة، مما يجعلها مستعصية عن المفهوم والتصنيف، ومنه فالتركيز على مؤشرها الحكائي؛ وهو جوهر القصة، الذي

138)- لطيف زيتوني، ***معجم مصطلحات نقد الرواية***، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2000م، ص26- 28.

يتابع قدرتها الفائقة، أكثر من غيرها، على «صياغة لحظة توتر» أو «صياغة توتر الأزمة»[139]، هو وحده من يسهل طرائق مقاربتها، ويوسع إمكانيات فهمها، وتصنيفها.

2- أشكالها

تتحدد القصة في ثلاثة أشكال بنائية، نوضحها في الآتي:

أ- الشكل المثلث

وهو الشكل الكلاسيكي للقصة القصيرة، الذي يتحدد في: بداية، وسط، ونهاية، أو يتحدد في: تمهيد، ذروة، وحل، مما يخرجه بمظهرين، أحدهما: الحفاظ على البناء الدرامي بالمفهوم الأرسطي، والثاني: هو الطريقة التي أبدع في إطارها رواد القصة القصيرة أعمالهم المعروفة، مثل: تيمور، ويوسف إدريس، متابعين في ذلك الأعمال القصصية الكبرى التي اجترحها: تشيكوف، موباسان، وغوغول.

تكمن بؤرة التوتر، في الشكل المثلث، في الوسط، مع استحكام العقدة، كما تُبنى القصة، في الغالب، على هذه البؤرة؛ وهي الهدف الذي تسعى إليه البداية، ومنه تصل إلى النهاية[140].

ب- الشكل الدائري

يوزع لحظات التوتر على مجمل محيط الدائرة؛ وهي لحظات تتواصل لتعود إلى ما بدأت به، في الغالب، سواء به هو بذاته أم بما هو قريب منه، على أن هذا الشكل لا يخلو من إحدى لحظات التوتر، تكون أكثر توترا من بقية اللحظات في القصة، في موقع ما منها، كما يمكن أن تتكامل لحظات التوتر في القصة كلها؛ بحيث تنتج وحدة من التوترات المتولدة إثر قراءة العمل ككل، وليس في جزئية واحدة منه. من رواده: إدوار الخراط، ويوسف الشاروني[141].

جـ- الشكل المستقيم المتعرج

---

139)- سيّد البحراوي، ***الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر (أجيال وملامح)***، ص152. كتاب إلكتروني: www.kotobarabia.com

140)- **م.ن**، ص152، 153.

141)- **م.ن**، ص153.

يقترب هذا الشكل، في خصائصه العامة، من الشكل الثاني، فيما عدا قضية الدائرية، فالقصة، في هذا الشكل، تسير في شكل تموجات صاعدة وهابطة وربما متداخلة، في القصص الجيدة، كما أن القصة لا تنتهي نهاية محددة، على أن هذه التموجات لا تخلو من هيمنة إحداها أو بروزها على غيرها؛ بحيث تشكل بؤرة القصة. من رواده: بهاء طاهر، ومحمد مخزنجي[142].

يكشف الشكلان، الثاني والثالث، عن ملامح الجدة، التي تختلف عن الشكل الأول- الكلاسيكي، اختلافا تاما، بقدر ما تسهم في تشكيل هوية القصة القصيرة المعاصرة، ولعل أبرزها: طغيان العالم الداخلي، التقاطعات الزمنية، الخلط بين الواقع والحلم، واستخدام اللغة المفارقة، مما يجعل لغتهما أقرب إلى الشعرية[143]؛ إذ يكثر كلاهما من استخدام المجاز والإيقاع، وتبرير اقتراب القصة القصيرة في التماثل مع الشعر، يكمن في صدورها عن مزاج القاص وحالته النفسية، وليس عن حادثة موضوعية خارجية، على أن القصة القصيرة لم تنف تماما العالم الخارجي، إنما أصبح واحدا من مصادرها التي تضاءل دورها، فيما تزايد دور المصدر الداخلي أو المزاج الخاص للقاص[144].

تخلى القصاصون، في الآونة الأخيرة، عن كتابة القصة القصيرة ذات الشكل الدائري المغلق، وأصبح الشكل المهيمن هو مزيج بين الشكلين الثاني والثالث، يتعين بوصفه تيارا متدفقا، يجمع بين الحدث الخارجي والداخلي؛ بحيث يغدو تيارا متوترا دائما، لكنه ينتهي عند نقطة محددة واضحة ومختفية، قد تتحدد في البداية، أو في الوسط، أو في النهاية، أو في أي مكان منها، مما يكشف عن قدرة أدبية فائقة في رؤية الأشياء، وفق نسق دقيق، رغم التنوعات، والاختلافات، التي تتسع أو تضيق بين قصة وأخرى، وأديب وآخر[145].

142)- ***المرجع السابق***، ص153- 154.
143)- ***م.ن***، ص154.
144)- ***م.ن***، ص160.
145)- ***م.ن***، ص163.

3- مظاهرها الفنية

عموما، يمكن رصد أهم الظواهر التي طرأت على القصة العربية في الآتي:

3- أ- ظاهرة التفتيت

ونعني بها تفتت الحدث إلى جزئيات دقيقة يربط بينها وحدة الشعور، وتفتت السياق اللغوي للكلمة والجملة وفقا للحالات النفسية للراوي، واتضح ذلك من خلال اللغة الصامتة ولغة المفارقة، ونجم عن هذه الظاهرة أن غدت الوحدة في القصة هي الكلمة والأسلوب، وغدت متمثلة في الحالات النفسية التي تنقلها الشخصيات، وفي مجموعة الجزئيات والتفصيلات الدقيقة التي يتألف منها نسيج القصة، وأصبحت الدلالة الإيحائية لوحدة القصة هي الكلمة في الأسلوب(146).

نتبين تفتيت الحدث في قصة غادة السمان "فزّاع طيور آخر" على كامل بنى القصة، فتسير القصة في خطين متوازيين؛ أحدهما يجسد العالم الخارجي حيث تبدأ بوصف سقوط المطر من أول القصة إلى نهايتها؛ وثانيهما العالم الداخلي بكل تداعياته على وعي الراوية(147)، من ذلك: مواء القطة المستمر، ركاب القطار الذين لا يدرون وجهتهم، صورة الطفل القادم الذي لم يأت بعد، ملل الراوية من حياتها الزوجية، بسبب الزوج الصامت الذي لا يتكلم، وهو المشغول دائما بفزاع الطيور، وهو القاضي الذي يحكم على القضايا عشوائيا، وهو الذي هددها بالقتل إن أفشت سره، فتحقد عليه بسبب رضوخه في أحكامه لضغوط الكبار، وفشله في منحها الطفل الذي تريده، ثم تحقد على الخادمة لامتلاكها طفلا في بطنها، فتنتهي بدورها إلى صمت مطبق، وهي تحملق في صور للأطفال معلقة بالجدار، بينما يطاردها صغار القطة بسبب قذفها إياهم من النافذة، هذا كله والمطر ما زال منهمرا، فتناجي نفسها، حينما يتلبسها رهاب النظر من النافذة، قائلة:

146)- عمر الدقاق وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1997م، ص287.
147)- ***م.ن***، ص289.

«أريد أن يهترئ كل شيء، أن يحترق، أريد أن أحتج، أن أتمرد، أن أغرق كل من حولي بدمار حقيقي عابث، لماذا، لماذا؟ من، من؟ كيف؟ متى؟ من، من أصدر هذا الحكم عليّ؟ لماذا أنا لن أتمرد قط على السرير ثم أنهض وعلى ذراعي طفل؟ لماذا لن أحس داخل بطني بدبيب أقدام صغيرة،وجسد طفل يتقلب داخلي، فأهب من نومي أتحسسه ريثما يملأ صراخه الدار.»[148]

تتضافر جزئيات الحدث لتشكل النسيج الكلي للقصة، والدلالة الكلية للحدث تتمثل في تطلع الراوية للطفل رمز الميلاد والخصوبة والتجدد، وفي الزوج الصامت الفاسد العقيم الذي يمز لعقم الحياة وجمودها، ومن ثم يتمثل الحدث الكلي بالانتظار العقيم لطفل المستقبل الذي لن يأتي بسبب طغيان العناصر الفاسدة في المجتمع، وكل الجزئيات المتناثرة والمتضافرة في القصة تعبر عن هذا الانتظار العقيم[149].

3- ب- الصورة الكلية التجسيدية

وهي الصورة الفنية التي تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس، وتتراص فيها المشاهد واللوحات القصصية لتكون النسيج الكلي للقصة، فتصبح القصة القصيرة لوحة قصصية واحدة من أولها إلى آخرها، لكنها تعتمد على الترابطات النفسية بدل خضوعها للعلاقات السببية الموضوعية، فتصبح الصورة حينئذ القدرة على نقل الإحساس دفعة واحدة[150].

نستشف حضور الصورة الكلية التجسيدية في قصة زكريا تامر "صهيل الجواد الأبيض"، التي تعتمد على التشخيص حينما يضفي ملامح شخصانية وتجسيدية على المعنويات والماديات، كقوله:

148)- غادة السمان، ***ليل الغرباء***، دار الآداب، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1966م، ص17.
149)- عمر الدقاق وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، ص291.
150)- ***م.ن***، ص295.

«كان الليل آنذاك أغنية خشنة حارة طويلة، يتعانق بحنان في عتمة كهوفها عذوبة ربيع وتوحش نمر جائع. وكنت وطواطا هرما أعمى، جناحاه محطمان. لا أجد خبزي وفرحي. أجهل خبزي وفرحي. يصدمني الصخب أينما سرت. فلكم يرعبني ضجيج المخلوقات الزاحفة حولي على الأرصفة. إنه يبعدني عن نفسي، عن نقطة سوداء قابعة في داخلي، باردة حزينة كنجم ميت. أنا لست سوى مخلوق ما ضائع في زحام مدينة كبيرة قديمة.»[151]

تستمر القصة حتى نهايتها معتمدة على تضافر اللوحات مع بعضها البعض، وعلى المعاني التجسيدية للكلمات؛ إذ تتعدد صورها عبر: مشهد الخمارة، البحّار، الجواد الأبيض، العجوز، الحجر، الرجل القبيح، الطفل، الأم، الألوان، الحبيبة، الرجال، النساء، حتى إذا أفضى الوصف التجسيدي إلى صورة الرجل المتعب، الذي يبتعد خلسة عن المدينة ممتطيا جواده الأبيض، أفضت اللوحة القصصية إلى نهايتها واكتمالها معا؛ فالقصة كلها صورة كلية واحدة تصور عالما من المفارقات المتماثلة والمتناقضة في آن واحد[152].

المميز في قصة زكريا تامر أنها تداخل بين الأحياء، بطريقة من يرى تماثل الحياة في كل شيء[153]، أو اختلافها في كل شيء، بحيث يكشف هذا التناقض عن موقف الراوي الذي لا يشعر بانتمائه لأي شيء، أو تفاعله مع أي شيء؛ فهو لا يحب أو يكره؛ لا يقبل أو يرفض، إنما يشعر بالفراغ، الوحدة، والضياع، أي حالة من الاغتراب عن العالم، والانسحاب من كل القيم التي تقوم عليها الحياة الإنسانية الحديثة[154].

151)- زكريا تامر، ***صهيل الجواد الأبيض***، منشورات مكتبة النوري، دمشق- سوريا، ط2، 1978م، ص33-34.

152)- عمر الدقاق وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، ص297.

153)- علي الراعي، ***القصة القصيرة في الأدب المعاصر***، دار الهلال، القاهرة- مصر، العدد 583- ربيع أول – يوليو 1999م، ص26.

154)- حسام الخطيب، ***سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة، دراسة تطبيقية في الأدب المقارن***، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق- سوريا، ط5، 1991م، ص129.

3- جـ التتابع الزماني المكاني

نتبينه في ثلاثة أنواع، وهي:

3- جـ1- التتابع السببي أو المنطقي أو التقليدي

ويعنى بعملية النمو التدريجي المتسلسل في العمل القصصي على مستوى الشخصية أو الحدث، فتتتابع الأحداث ضمن إطار تاريخي موسوعي يتبع بعضها بعضا وفقا لمبدأ السببية في صورة منتظمة، ويسير وفقا لهذا الحدث والزمان والمكان سيرا منتظما أيضا من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، وهذا التتابع نجده في الأشكال القصصية التقليدية(155).

3- جـ2- التتابع الكيفي

ويعنى بتبلور قيمة كيفية معينة تؤدي إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها، ويعتمد على نسيج معقد ومكثف من الإشارات الموحية، التي تخلق وحدة خاصة ومنطقا متفردا، أي أن البنى الجزئية تتبلور وتتلاصق قيمتها الإيحائية داخل نسيج القصة، ويسير كل من الزمن والمكان سيرا متداخلا أو معكوسا، وعليه تتداخل المستويات الزمنية في عملية القص، وهذا التتابع وجد في أعمال قصصية واقعية، وسابقة للواقعية، لكنه لم يشكل ملمحا بارزا إلا في أعمال ما بعد الواقعية(156).

في قصة يوسف إدريس "حلاوة الروح" نجد أن الزمن يتوقف تارة، ويتداخل أخرى، ولا يسير في خط منتظم، لكنه يتشكل وفق تتابع الأحداث، ويسير المكان وفق السير الزمني، فالقصة تصور غرق رجل بتتابع وتداخل غير معهود، غير أن اعترافه

155)- عمر الدقاق وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، ص301.
156)- ***م.ن***، ص301- 302.

يؤكد توقف الزمن: «تخدّر الزمن وتوقف.. سألت نفسي: لماذا التحدّي؟ لماذا لا أستسلم وأموت؟»[157].

إن توقف الزمن ما هو إلا لحظة فارقة عند الراوي، وهي لحظة تشتبه في بنيتها العميقة بـ "العجوز والبحر"[158]؛ إذ يتوزعه شعور بالقوة يوحي بالتحدي ومغالبة الغرق، أو شعور بالتكسر يشير إلى الاستسلام للموت، وهكذا فقد لعب توقف الزمن دورا فاعلا في حركة السرد؛ فتوقفه يسمح لوعي الرواي بالتحرك في الزمان، فينتج عنه مونتاج مكاني، نتبينه في الصور المتعددة للبحر الذي يرمز للحياة وأهوالها، بينما يرمز الراوي لصراع الإنسان المرير مع الحياة، فإما يتغلب عليها بإرادته وعزيمته، أو تهزمه بعنفوانها وفوضويتها[159].

3- جـ-3- التتابع التكراري

وهو إعادة القص بصورة جديدة في كل مرة، لكنها تنطوي على نفس الجوهر، ويتحقق هذا التتابع عبر تتابع الصور وتباينها، وعبر المزج بين العناصر المتباينة والمتماثلة، أي إن هذا التتابع التكراري للزمان والمكان يُعنى بالصور والمشاهد واللوحات القصصية المكررة في العمل شريطة أن تحقق معاني ودلالات في كل مرة[160].

في قصة "فزاع الطيور" يتكرر مشهد سقوط المطر مرات عديدة، من أول القصة إلى نهايتها، وفي كل مرة تحمله الكاتبة أبعادا جديدة، من ذلك قولها في بداية القصة: «تمطر، تمطر، تمطر بردا رماديا وسأما، تمطر منذ الصباح، وعلى وتيرة واحدة، تزرعني في مكان بطيء صحارى شاسعة ميتة، وركابه لا تعرف بعضهم بعضا.»[161]

157)- يوسف إدريس، ***الأعمال الكاملة: القصص القصيرة "1"*** ، دار الشرق، القاهرة- بيروت، ط1، 1410هـ -1990م، ص91.

158)- وهي رواية تصور تحدي صياد عجوز، لسمكة اصطادها، يحاول إرجاعها إلى الشاطئ، فيما يواجه عاصفة هوجاء، وبحرا هادرا، وأسماكا ضارية. يُنظر: أرنست هيمنجواي، ***العجوز والبحر***، ترجمة: غبريال وهبه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة- مصر، ط5، صفر 1430هـ - فبراير 2009م.

159)- عمر الدقاق وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، ص301- 302.

160)- ***م.ن***، ص304.

161)- غادة السمان، ***ليل الغرباء***، ص8.

واضح أن تكرار المشهد يحمل معاني جديدة،على مستوى تطور سقوط المطر؛ فقد بدأ ضعيفا واهيا، ثم ظل يعلو شيئا فشيئا حتى تخلل مساحات الجسد، واستحال أنينا، ثم عويلا، ثم صياحا، وصراخا، وفي كل مرة تجسد الراوية حالة شعورية للذات، والشخصية مغايرة لما قبلها، كما أن التكرار يحمل معه بالضرورة تكرارا مكانيا وزمانيا(162).

3- د- استلهام التراث

والمقصود به استيحاء القاص لأنماط التراث الإنساني الشفاهي أو الكتابي، بأنواعها الأسطورية أو الفولكلورية أو التاريخية، أو الشعبية أو الصوفية أو الأدبية، أو الدينية، بغية توظيفها فنيا في سياق القصة، وتحميلها بأبعاد دلالية وإيحائية ورمزية للتعبير عن متغيرات الواقع الحياتي المعيش(163)، ونكتفي بقصة يوسف إدريس "بيت من لحم"، لمتابعة رمزيتها في أبعادها الاجتماعية، الدينية، والشعبية.

تحكي القصة عن أرملة وثلاث بنات، كان يأتيهن كل جمعة مقرئ ضرير، يتلو ما تيسر من القرآن على روح فقيدهن، فاستحال زوجا للأم، ثم خليلا لبناتها الثلاث بالتتابع، حينها أصبح الخاتم رمزا مضاعفا؛ إذ يحيل في الأولى على الحلال؛ فيما يحيل في الثانية على الحرام، كما نتبينه في المقطع الآتي:

«وتتأمل الكبرى ذات يوم خاتم أمها في أصبعها وتبدي الإعجاب به، ويدق قلب الأم وتزداد دقاته وهي تطلب منها أن تضعه ليوم واحد، لمجرد يوم واحد لا غير. وفي صمت تسحبه من أصبعها. وفي صمت تضعه الكبرى في أصبعها المقابل.

وعلى العشاء التالي تصمت الكبرى وتأبى النطق.

والكفيف الشاب يصخب ويغني ويضحك والصغرى تشاركه.

162)- عمر الدقاق وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، ص306- 307.
163)- ***م.ن***، ص309.

ولكن الصغرى تصبح- بالصبر والهم وقلة البخت- أكبر، وتصبح تسأل عن دورها في لعبة الخاتم، وفي صمت تنال الدور.

والخاتم بجوار المصباح.. الصمت يحل فتعمى الآذان. وفي الصمت يتسلل الأصبع صاحب الدور ويضع الخاتم في صمت أيضا. ويطفئ المصباح والظلام يعم، وفي الظلام تعمى العيون.

ولا يبقى صاخبا منكتا مغنيا، إلا الكفيف الشاب.»[164]

3- هـ- الحلم

وهو الذي يتشكل في القصة إذ ينساب فيها دون تصريح به، وذلك عن طريق التداعي الحر للمعاني، والصور، والذكريات، والمشاهد الماضية أو المستقبلية؛ فالأحلام تتداعى على الشخصية دون تصريح، ودون تدخل من الراوي، كما يرتبط الحلم في هذه الحالة بالبنية الشمولية للقصة القصيرة، ويكون شديد التكثيف سريع النقلات، غير متسق التتابع والبناء، ويميل إلى التقطيع وعد الاستمرار، ولغته تكون تجسيدية مصورة[165]، وهو الذي نستشفه في قصة تامر زكريا "صهيل الجواد الأبيض":

«إله مدينتي خبز. حبيبتي جميلة كالخبز، ذليلة كبكاء رجل. أشرق يا وجهها الشاحب يا صباحا متعبا. صفير القطار. وداعا وداعا. اللون الجاف يتحول إلى إيقاع دافئ ذي أجنحة. العالم يفتح أبوابه للربيع. السماء خضراء. التراب أخضر. الجبال خضراء. الغيوم خضراء. البحار خضراء. الحزن أخضر. أنا أخضر.. رمادي.. أسود.. كل شيء أسود.. وبلهفة يمزق الجرح ضماده الأصفر ليستقبل حشدا من قبلات الموتى، وتدق الساعة معلنة بوحشة انتصاف الليل.»[166]

164)- يوسف إدريس، ***الأعمال الكاملة: القصص القصيرة "1"*** ، ص12.
165)- عمر الدقاق وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، ص321.
166)- زكريا تامر، ***صهيل الجواد الأبيض***، ص41.

هذا التداعي يتم على مستوى وعي السارد في لحظة حلم يقظة، وتتنوع الأفكار والذكريات في خيوط متعددة، لكنها تتماس عند نقطة معينة من خلال الترابطات الشعورية التي تربط بينها، ويعتمد في رصد حركة الحلم على الذاكرة والحواس والتخيل، فنجد حركة الوعي الشعوري وهي تلتقط تفاصيل الحلم تنتقل من فكرة لأخرى عبر الزمن اللامنتظم، وفي النهاية يجمعها خيط شعوري واحد، إذ وتصبح العلاقة بين تصاوير الحلم مقابلة لوحدات الجمل في التحليل اللغوي للنص، وهذه اللغة نجدها بدورها تعتمد على التقطيع وعدم التواصل؛ لأنها تقفز وفقا لقفزات الشعور، ولذلك لا يسير الزمن فيها على وتيرة واحدة لكنه يتداخل بتداخل مستويات الشعور، فيمتزج الحاضر بالماضي، و تنصهر الأمكنة بالعلاقات ضمن فضاء واحد[167].

يمكن القول بأن تجربة زكريا تامر في القصة، وعلى هذا المستوى، تستعير من عناصر العالم الواقعي، أدوات تخصها من أجل بناء عالم غير واقعي، وغير معقول، عالما يمكن اعتباره معادلا فنيا لوجهة نظر القاص الفلسفية- الاجتماعية تجاه العالم الواقعي، والمجتمع[168].

167)- عمر الدقاق وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، ص326.

168)- محمد كامل الخطيب، ***السهم والدائرة، مقدمة فى القصة السورية القصيرة خلال عقدى الخمسينات والستينات***، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، تموز 1979م، ص90.

- المحاضرة رقم (11)

الفن القصصي: الأعلام والاتجاهات

مفتتح

استطاعت القصة القصيرة، عقب مرحلة قصيرة من التجريب، امتزج فيها الرومانسي بالواقعي، والعكس، أن تبتني مفهوما ناضجا للقصة الواقعية، تعاون فيه الشكل والمضمون على إبراز وتجسيد اللحظة المنفصلة التي تزخر بها حياتنا، والمتناولة لوعي الإنسان المعاصر لحاضره في حياته العادية الواقعية(169).

والقصة القصيرة أنواع، نتابعها في الآتي:

1- الواقعية الاجتماعية

بما أن الواقعية في أساسها ضد الإحساس بالوعي الفردي، فقد كانت في بدايتها واقعية اجتماعية، تهتم بالحادثة والموقف والبيئة أكثر من اهتمامها بالشخصية؛ لأنها تصدر من نظرة واقعية تعتبر الإنسان مصدر الشرور والمفاسد في الحياة، وأن حياته قائمة على المكر والغش والخداع، اتسعت في أوقات لاحقة لتشمل التعبير عن رؤية اجتماعية شاملة، تجاوزت حد النظرة المتشائمة للإنسان، إلى تعدد المواقف الإنسانية الخاصة التي ستكون فيما بعد أساس الواقعية الاشتراكية. ومن أبرز روادها: يحي حقي، سعد مكاوي، صالح مرسي، ومحمد حافظ رجب.(170)

2- الواقعية الاشتراكية

واكبت ظهور الطبقة العاملة، وما حققته هذه الطبقة من مكاسب وصلت إلى أعلى مستواها في المجتمعات الاشتراكية، حيث ظهر الأدب برؤية جديدة نمت مع نمو الحركة العمالية وعبر مشكلات العمال من وجهة نظر أفرادها، سرعان ما اتسعت لتشمل سائر تجارب الحياة، وبهذا تتحول الرؤية الواقعية من حرص على تقديم الحياة سوداء قاتمة،

169)- السعيد الورقي، ***اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية- مصر، ط1، 1979م ، ص245.

170)- ***م.ن***، ص245.

إلى محاولة تجميلها، وتعبئتها بأطياف قوية من ضياء الأمل، تبدد ظلماتها في النفوس، وتدفع إلى الإقبال على الحياة، والعمل من أجل تجميلها والسمو بقيمتها. ومن أبرز روادها: محمود السعدني، محمد صدقي، صلاح حافظ، ويوسف إدريس.[171]

3- الواقعية الفردية/ أو تيار الوعي

لا تحيى القصة بفضل وجه شبهها بالحياة، إنما تحيى بفضل ما لا يحصى من أوجه تباينها عن الحياة، فهذا التباين مقصود وذو مغزى، وهو في آن واحد منهج العمل الفني ومعناه، الذي ابتعد بالقصة القصيرة إلى حد كبير عن المذهب الكلاسيكي الذي يعتمد العقل والتسلسل المنطقي، وعن المذهب الرومانسي الذي يتميز بالاستغراق الذاتي، وعن الواقعية التي ترتبط بالمجتمع في قوانين حتمية، وأصبحت في اتجاهها الجديد لا تتحدث عن شؤون واقعية، بل عن لحظات شعورية، وتصور ميلا باطنيا للتعبير عن خطوات التجربة العقلية، وهو ما أطلق عليه بمسمى: تيار الوعي، أو قصة الحوار الفردي الداخلي الصامت. من أبرز أعلامها: فاروق خورشيد، عبد الفتاح رزق، وحسن البنداري[172]، وسهيل إدريس .

أ- سهيل إدريس (1925م- 2008م)

تميزت قصص سهيل إدريس بنزعة تحليلية تضحي بالحادثة في سبيل الفكرة ذات الطابع التصويري، وتمثيل الواقع المحسوس عن طريق النماذج النفسية والبشرية، وذلك بتحديد الزاوية بحيث تلائم بين الفكرة التصويرية والنموذج النفسي، وامتداد نقط الارتكاز الفنية في ثنايا العرض، والتقاء العناصر الرئيسية التي تكون الهيكل الأخير للقصة الكاملة، فتبرز التصميم الفني العام للقصة، لكنه ما كان ليتحقق لولا قيامه على أساس من الصدق الفني، والصدق الشعوري، واللمعات الفكرية والنفسية[173]، كما نتبينه في قصته ‘‘عودة الماضي’’:

171)- فؤاد دواره، ***في القصة القصيرة***، سلسلة الألف كتاب، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة- مصر، ط1، 1966م، ص67.

172)- محمد مصطفى هدّارة، ***دراسات في الأدب العربي الحديث***، ص315- 316.

173)- أنور المعداوي، ***«(كلهن نساء) للأديب اللبناني سهيل إدريس»***، مجلة الرسالة، عدد834، 1949م. ar.wikisource.org. تاريخ الدخول: 22/ 04/ 2019م. زمن الدخول: 14:00.

«لقد حمل نايف إلى جونا الاضطراب والخوف والعذاب، ولكنه مع ذلك هز مني الأعماق أعنف الهز، وكشف أمام عيني دنيا جديدة تزخر بالمتناقضات وتمتلئ بالمفارقات. ولست أدري يا صبري كيف أعبر لك عن الأثر الذي تركه أخوك في نفس ساعة وصوله!... وسرعان ما أسبلت جفنيَّ، كأنما خشيت أن تنفر من عيني صور كثيرة، جلية، تعيد إلى الماضي بحذافيره فتبعث في نفسي فيضاً غنياً من المشاعر العذبة. أجل! إن الماضي تدفق ساعتذاك يا صبري كأنه نبع جار يحمل في ثنايا أمواجه ذكريات وذكريات... وفتحت عيني مرة أخرى، لا يا صبري! لم يكن نايف يشبهك، وإنما كان هو نفسك... أجل! كان أنت في شبابك، يوم عرفتك للمرة الأولى. لقد رجع في نايف ماضي شبابك يا صبري، شبابك ذاك الذي أغرمت به قبل أن يولي وعشقته يوماً حتى الجنون!... لا يا صبري! أنا لم أخنك !إنني مقيمة على شدة إخلاصي لك، إنني أحبك في نايف، وسأظل أحبك إلى الأبد. أراك تود أن تسألني: وأولادنا؟ وحاضرنا؟ ومستقبلنا؟... لا تكن ساذجاً يا عزيزي! أما أدركت أنه لم يبق لي شيء بعد، وأنه لا حاضر عندي ولا مستقبل غير هذا الماضي الذي يعود؟!»[174].

ركزت القصة على استظهار التحليل النفسي للشخصية، وقد تجلى ذلك في الصورة النفسية التي تستعرض طبيعة امرأة، فارتفع بصورتها من مستوى الشخصية النمطية، إلى الشخصية النموذج، بما أضفاه عليها من صفات مثالية خالدة، لكن قصصه في أغلبها لا تعنى إلا باستجلاء نماذج بشرية منتقاة بعناية مراعاة لموضوعها البارز؛ وهو المرأة والحب والجنس، ثم إن هذه النماذج البشرية تعد غريبة عن واقعها؛ لافتقارها إلى عنصر التصوير الوصفي الذي يعنى برسم الملامح الخارجية للشخوص كما هي في الواقع[175].

174)- *المرجع السابق*.
175)- *م.ن*.

4- ما بعد الواقعية

لقد كان تيار الوعي تمهيدا طبيعيا للتحول والانسحاب إلى اللاوعي؛ حيث تتميز قصص هذا الاتجاه بتنحّي المؤلف، مفضلا مواجهة القارئ بالتجربة العقلية لشخصيات قصصه، لعرض قضايا اللاوعي، أو ما فوق الواقع، ممثلة في موضوعات: اليأس/ الغربة/ الانسحاب والمسخ والرفض/ الكشف والغموض، مما استلزم تغييرا هاما في طريقة السرد، كما استلزم تغييرا كليا في البناء الفني للقصة، فلم تعد لها بداية ووسط ونهاية، ولم تعد لها ذروة وحبكة، ولم يعد لها نظام؛ فهو متجاوز للواقع لأنه لا يحاول تسجيله، بل يحاول الحياة فيه من جديد، كما يرفض نمطية التفكير والأداء، ويسخر من السرد عبر خروجه على المألوف، لإحداث هزة عقلية في الفكر، وينسحب من الواقع إلى داخل النفس ليرصد أفكارها التي تنتشر بلا نظام، دون فقدان الخيط الذي يربطها وهو الإنسان، مما جعل الاتجاه الجديد يرتبط بمعطيات التحليل النفسي، وبالمذهب الرمزي ارتباطا وثيقا، فأصبحت القصة تعبر عن تداعيات الأفكار العابرة، وتصور عالم التخيل الباطني الزاخر بكل أنواع التجارب الحية والأحاسيس الانفعالية، وأحلام اليقظة، الأمر الذي وسمه بنزعة سريالية، اتجهت نحو إسقاط السرد للحكاية، ونموذج الشخصية الإنسانية، وإحلال عقل إحدى الشخصيات، أو عدة شخصيات، محلها؛ من أجل إنارة الموقف والشخصيات التي يعرضها، متوسلا في تعبيره بلغة جديدة مشحونة بالرموز والدلالات. من أبرز أعلامها: إدوارد الخراط، علاء الديب، وبهاء طاهر[176]، وإبراهيم الكوني.

أ- إبراهيم الكوني (1948م)

تتجلى الخصوصية الإبداعية في قصص إبراهيم الكوني في توظيفه للبيئة الصحراوية بما تمثله من دلالات مكانية وتاريخية وأسطورية، هذه المساحات الممتدة في الفراغ والعدم، حيث يتقاطع مصير الإنسان مع غيره من الكائنات التي يحمل لها قدسية خاصة، ثم هذا الإنسان الطارقي بعاداته وتقاليده، بطقوسه، وأساطيره، حتى الجمادات

176)- محمد مصطفى هدّارة، ***دراسات في الأدب العربي الحديث***، ص316- 317.

بفعل براعته في السرد، وقدرته الخارقة على الخلق والإبداع، استطاع أن ينفخ فيها روحا نابضة بالحكي والغرائبية[177]، وهو الذي نتبينه بوضوح في قصته "وطن رؤى سماوية":

«استمرت الصحراء تتمدد وتتباعد طوال السفر. العراء الفسيح، القاسي، الأبدي، يلد في نهايته أفقا لئيما. والأفق يلد، بعد مسير، الأفق. وكلما توغلا في الرحلة، كلما ازداد الأفق خلودا، وإصرارا على التوالد. في البرزخ الممدود بين العراء والأفق تدفق السراب، ومد لسانا لعوبا لا يتوقف عن الغمز والتغنج والإغواء. كأن العناصر الثلاثة تآمرت، في حلف خفي، وصممت أن تجعل من رحلتهما سفرا أبديا. فطوال أيام وأيام من الامتداد والكشف والعري، لم ترتفع قامة لرابية، ولم يفضح الأفق خيالا لرتمة أو طلحة أو شبح غزال، كما لم يتنازل الخلاء المكابر فينحني، راكعا إلى أسفل، ليفضي إلى واد. مضى يتغطى بسجاد من الحصى، ويتكسى بطبقة رقيقة من الحجارة حرقتها نار الشمس الخالدة. فوق السطح المكشوف، العنيد، لم تنبت عشبة واحدة طوال الأيام الماضية.»[178]

تدور القصة، على غرار معظم أعماله الأخرى، على جوهر العلاقة التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية، وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يرد. في هذا العالم تبدو العناصر، والعلاقات التي تربط بينها، ثابتة لا ينتابها التغير، ويحكم على الشخصية المحورية في العمل بالموت كأضحية تجلب الخصب إلى الطبيعة الصحراوية القاحلة، فيطل المطر وتتصالح الصحراء الجبلية مع الصحراء الرملية[179].

يرجع السر في نجاح قصص إبراهيم الكوني إلى خاصيتها النوعية التي تقوم بترجمة العوالم الميثولوجية، والفضاء الكوني بكل أبعاده المتجذرة في الطبيعة والحيوان والإنسان، والمتخمرة في نسغ اللغة ونقلها من المستوى الشعري الملحمي الأولى المستوى

177)- محمد هواري، ***أعلام الأدب العربي المعاصر؛ ترجمة حقيقية لـ 50 شخصية أدبية***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2017م، ص21- 22.

178)- إبراهيم الكوني، ***وطن الرؤى السماوية، قصص- أساطير***، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط2، 1997م، ص7.

179)- فخري صالح، ***في الرواية العربية الجديدة***، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2009م، ص147.

السردي المنظم، حيث تقوم النباتات والظلال والحيوان بدور الكائنات الاجتماعية في حركة الوجود التي لم تتمخض عنها حضارة بعد، في بكارتها الأولى[180].

ب- محمد شكري (1935م- 2003م)

بينما تميزت قصص محمد شكري باعترافاتها الصادمة، من خلال تركيزها على الجنس، قاع المدينة، والشخوص المنبوذة اجتماعيا، كاللصوص والقوادين والمجرمين والمهربين والمنحرفين، والتصدي للسلطة الأبوية التي تتمرأى، في أعماله، قناعا مزدوجا يحيل في الأول على السلطة الاجتماعية، وقد تمثلت في القهر والحرمان الممارسان على الطفل من قبل الأب، بينما يحيل في الثاني على السلطة السياسية، وقد تمثلت في الاستبداد والطغيان المكرسان على الشعب من قبل النظام[181]، من ذلك قصته "الرجال محظوظون":

«تقول لي:

- تذكر دائما أنك لقيط.

أفكر أنا أيضا أن أقول لها:

- وأنت؟ من أنت؟ تذكري أنت أيضا أنني أنقذتك من أبيك الذي طلق أمك الزانية. كان يهددك بالطرد من المنزل إن لم تتزوجي أول من يخطبك. الناس يقولون إن أمك كانت قـ..ـة قبل وبعد أن تتزوج أباك، واليوم هوي قوادة بعد أن طلّقها أبوك. من قال لك إذن أن أباك هو أبوك الحقيقي؟ كيف تستطيعين أن تثبتي لي ذلك؟ لكني أحاول، في كل مرة نتشاجر فيها، أن أفهمها بأن وجودها أو وجودي يتعلقان برجل وامرأة هي وأنا لا نعرف عنهما الحقيقة كلها، لأن لا أحد يولد كما يريد أن يولد. إنهم يلدونه كما يريدون هم. وحين يجد نفسه قادرا على التفكير في وجوده يكونون قد حكموا عليه بالحياة التي عليه أن يقبلها

180)- صلاح فضل، ***تحليل شعرية السرد***، دار الكتاب اللبناني، ودار الكتاب المصري، ط1، 2002م، ص13.
181)- عادل فريجات، ***مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 2000م، ص123.

أو يرفضها بوسائله الخاصة. الإنسان هو الإنسان ولا يهم ابن من هو. لكنها تقاطعني بعنف:

- إنك أحمق. لقد تزوجت رجلا أحمق. لا أفهمك. إنك داعر. لا تنس أنك لقيط.»[182]

تصنف قصص محمد شكري ضمن نوع جديد من الكتابة اصطلح عليه بمسمى ‘‘البيكارسك’’[183]، لكن المثير فيها هو التزامها خطا حداثيا يخصها: يبتعد عن النظم المألوفة في الكتابة، يشي بتمرد القاص نفسه على أي نظام يذكر؛ لأنه انعكاس صارخ لهامشية الحياة بالنسبة لأمثاله؛ فهو الذي مارس الحياة بكل تفاصيلها المشوهة: التهريب، الإجرام، المخدرات، الدعارة، السجن، وهو الذي لم يتعلم اللغة العربية إلا في سنه العشرين، وهو الذي امتلك خبرة أدبية بالطريقة نفسها التي امتلكها من الحياة، فكانت أدواته التعبيرية مشوهة مثلما سيرته الذاتية؛ وهو جوهر حداثته السردية البسيطة العفوية، فضلا عن ابتعاده الذاتي عن النظم المألوفة في كتابة القصة، من ذلك لغته الشبقية المنفرة، المسيئة بشتائمها القذرة، المستفزة بأفكارها الشعبية المنحرفة، وكذا تفتتها الإفرادي أو التركيبي بين الفصحى والعامية المغربية، والقليل من التفلسف العصامي، مما وسم فضاء الكتابة على مستوى قصصه بازدواجية خلاقة؛ إذ تعد الصراحة الصادمة في قصصه دعوة للتخلص من كل إثارة أو شبهة[184]؛ وهي أيضا طريقة خاصة للتطهر رغبة منها في التحرّر من القهر ومن الموت معًا[185].

182)- محمد شكري، ***الخيمة: قصص***، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، ط2، 2006م، 5.

183)- البيكارسك: رواية أو قصة تأتي في شكل سيرة ذاتية، تحكي مغامرات شخصية من أصل وضيع؛ لأن البيكارو، وهي كلمة إسبانية، هو شخص محتال، بلا مهنة، خادم لمجموعة من الأسياد، متشرد عن طيب خاطر، لص أو متسول. يُنظرالموقع: http://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-picaresque/ressources. تاريخ الدخول: 23/ 04/ 2019. زمن الدخول: 13:00.

184)- عادل فريجات، ***مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي***، ص123.

185)- صبري حافظ، ***البنية الفنيّة لسيرة التحرّر من القهر، في آخر رواية الشطار***، بحث نشر ملحقا ضمن رواية: ***الشطار***، محمد شكري، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط4، 2000م، ص226.

- المحاضرة رقم (12)

الرواية العربية: نشأتها وتطورها

مفتتح

عرفت الرواية المعاصرة تطورا ملحوظا في لغتها وبنائها وفضائها التخييلي، نتيجة بحثها الجاد عن كيفيات تجديد نسغها للارتقاء بأطرها التعبيرية إثر كل كتابة، فاستحدثت أنواعا منها الرواية الجديدة والتجريبية، نظرا لاستثمارها في فضاءات مختلفة عن نسيجها السردي، كالتاريخ والأسطورة والرمز والشعر والمسرح والرحلة والشعبي، لكنه استثمار من شأنه خلق تفضية توسع متخيلها، وتعمق رؤيتها الفنية، وتجدد نسيجها الجمالي، فغدت رواية الزمن المعاصر مختلفة تماما عن روايات الزمن الحديث، بطرحها، وتجربتها، وأسلوبها، وشكلها التعبيري الباحث عن الجديد بكل طريقة ممكنة.

1- تعريفها

تعرف الرواية بأنها: «الجنس الأدبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركّبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا، ورصد التحولات المتسارعة في الواقع.»[186]

أو بعبارة أكثر تبسيطا، هي: «تجربة أدبية يعبر عنها بأسلوب النثر سردا وحوارا من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد (أو شخصيات)، يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمي ومعين، يحدد كونها رواية.»[187]

2- نشأتها

أسهمت عدة عوامل في نشوء الرواية العربية، منها التأثر بالروايات الغربية من طريق مباشر، كالاستعمار، السفر، والتعليم، أو غير مباشر كتعريب وترجمة الروايات

186)- حسان رشاد الشامي، ***المرأة في الرواية الفلسطينية (1945- 1985)***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 1998م، ص15.

187)- طه وادي، ***الرواية السياسية***، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص56.

العالمية الكبرى، بالموازاة مع تجارب روائية رائدة، بتجوز كبير، حاولت تبني نهجا تراثيا في انكتابها[188] كالمقامة، والحكايات الشعبية، فضلا عن الدافع النفسي المتمثل في رغبة الأدباء تملك أطر تعبيرية تستجيب لروح العصر، وأخرى اجتماعية واقتصادية وسياسية طرحت إشكاليات جديدة، مطالبة بطرائق تعبيرية جديدة، فظهرت الروايات المعربة، ولعل أبرزها: "علم الدين" لعلي مبارك، و"حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي، و"ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم، وهذا مقطع منها:

«حدَّث أحد أبناء النيل قال:

ضاقت عن النفس ساحتها لِهَمّ نزل بي، وأمر بلغ مني، فخرجتُ أروِّح عنها وأهون عليها، فما زلتُ أسير والنيل حتى سال ذهب الأصيل، فإذا أنا من الأهرام أدنى ظلام، وقد فتر منّي العزم، وسئمتُ الحركة، فجلستُ أنفِّس عنّي كرب المسير، واضطجعتُ وما تنبعثُ فيَّ جارحة من التعب، وكنتُ من نفسي في وحدة الضيغم، ومن همومي في جيش عرمرم، وجعلتُ أفكّر في هذا الدهر وأبنائه فجرى على لساني ذلك البيت:

عَوَى الذئبُ فاستأنستُ للذّئبِ إذ عَوَى وَصَـوَّتَ إنـسـانٌ فكـدتُ أطـيـرُ

فردَّدتُه ما شئتُ، وتغنَّيتُ به ما استطعتُ، وقلت: أي والله، لقد صدق القائل: ما خلق الله خلقًا أقلّ شكرًا من الإنسان، ولا أطبع منه على افتراء الكذب والبهتان.

ثمّ مرّ بالخاطر بيت آخر:

تـباركـت أنهـارُ الـبلادِ سـوائـحُ بعذبٍ وخُصّت بالمُلوحةِ زمْزمُ

فنقلتُ إليه متاعي، وحوَّلتُ حاشيتي، وما متاعي غير الأماني السانحة، ولا حاشيتي سوى الهموم الفادحة، ولبثتُ أتفيّأ من ظلاله، وأتأمّل في حسن أشكاله.»[189]

كما ظهرت إلى جانبها الروايات الأصيلة؛ لأنها بحثت سبل التوفيق بين النظرة التراثية، والغربية للرواية[190]، من ذلك "مجمع البحرين" لإبراهيم اليازجي، و"الساق

188)- سهيل إدريس، ***محاضرات عن القصة في لبنان***، معهد الدراسات العربية العليا، لبنان، (د.ط)، 1975م، ص5.

189)- حافظ إبراهيم، ***ليالي سطيح***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2012م، ص5.

على الساق" لفارس الشدياق، و"الهيام في جنان الشام" لسليم البستاني، فقد إذ ذكر مؤرّخو الأدب، ممن عاصر نشرها، أنها لاقت انتشارًا واسعًا بين الناس، وهذا ملخصها[191]:

«تبدأ الأحداث التاريخية في الرواية بتوجيه الخليفة الراشدي أبي بكر الصديق الجيوش الإسلامية لفتح بلاد الشام، وتنتهي بحصار حلب واستسلامها للفاتحين المسلمين. وتجري رواية الأحداث على نحو متسلسل ومفصل، ويدوّن الكاتب في روايته أقوال الأبطال التاريخيين (أبي بكر وعمر وخالد بن الوليد وغريهم) ومراسلاتهم.»[192]

لم يكن في مقدور تلك الروايات مواكبة الحساسية الجديدة، ببنية، ولغة، وموقف، مبنيين على طروحات تراثية فائتة[193]، على نحو ما عهدناه في: "المقامات"، "ألف ليلة وليلة"، "كليلة ودمنة"، و"تغريبة بني هلال"، فوردت، على غرارها، بنيتها المفككة، وسردها السطحي، وأحداثها المصطنعة، وحواراتها البعيدة عن جو الرواية، فضلا عن طبائع شخوصها، مما أسهم في تغييب موقفها، وقد يكون السبب هو طمرها تحت طبقات بلاغية كثيفة[194] كالسجع، والبديع، في مقابل امتلائها بالغرائب، والأوهام، والعاطفة، والخيال.

190)- مصطفى عبد الغني، ***الاتجاه القومي في الرواية***، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة علام المعرفة، العدد 188، أغسطس 1994م، ص22.

191)- لم نعثر لها على طريق فيما بين يدينا من مراجع.

192)- فؤاد المرعي، ***في تاريخ الأدب الحديث: الرواية- المسرحية- القصة***، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب- سوريا، (د.ط)، 1419هـ -1998م، ص33.

193)- أمين العالم، ***«الرواية بين زمنيتها وزمنها»***، مجلة فصول، القاهرة- مصر، المجلد 12، العدد 1، ربيع 1993م، ص17.

194)- آلن روجر، ***نشأة الرواية العربية***، ترجمة: لمياء باعشن، ضمن كتاب: ***تاريخ كمبريدج للأدب العربي: الأدب الحديث***، تأليف جماعي، ترجمة جماعية، النادي الأدبي الثقافي، جدة- المملكة العربية السعودية، ط1، 1423هـ- 2002م، 1/ 266.

3- تطورها

أ- جورجي حبيب زيدان (1861م- 1914م)

أدى ظهور الصحافة إلى دفع الرواية نحو التشكل، بانتشار مفهومها بين الأوساط الشعبية الواسعة، فظهرت باكورة الروايات العربية تباعا، برغم سماتها التعليمية البارزة[195]، كالوعظ، والإرشاد، والتوجيه، من ذلك روايات جورجي زيدان، وهذا مقطع منها:

«وهناك في المنزل المؤلف من ثلاث غرف متصل بعضها ببعض، وقد فرشت أرضها بحصر من سعف النخل فوق جلود الماعز، وضعت في إحداها طنفسة جميلة عليها وسائد من الخزّ، ووضع في بعض جوانبها مصباح ضعيف النور، وجلست على إحدى الوسائد فتاة في مقتبل العمر أشرق وجهها بماء الشباب، وقد حلت شعرها الأسود فأرسلته على كتفيها فحجب بعض جبينها، وغطى عذاريها فحجب قرطيها وسالفيها ولكنه زاد عينيها كحلا وإشراقا. ولكن عينيها الدعجاوين البراقتين قد غشيهما الدمع فأخذ ينحدر على وجنتين محمرتين بينهما أنف دقيق مستقيم تحته فم صغير. فإذا ازداد انسكاب الدمع تلقته بأطراف جدائلها أو بأحد كميها. وكانت لابسة جلبابا أسود زادها جمالا وفتنة. وكأن هذه الغادة استأنست بوحدتها فأطلقت لنفسها عنان البكاء حيث لا رقيب ولا حسيب فأخذت تندب فقيدين عزيزين قتلا في يوم واحد.

تلك هي «قطام بنت شحنة بن عدي» من قبيلة الرباب، فتاة الكوفة الفتانة التي ذاع صيتها في الآفاق وسمع بجمالها القاصي والداني حتى أصبحت فتنة الكوفيين ومضرب أمثالهم، وشخصت إليها الأبصار وحامت حولها القلوب، فباتت معجبة بجمالها لا تعرف هما ولم تذق غما حتى بليت بقتل أبيها وأخيها معا في وقعة النهروان، إذ كانا من جملة

195)- عمر الدقاق وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، ص343- 343.

الخوارج الذين نقموا على الإمام علي لقبوله التحكيم فانضموا إلى من نقض بيعته وحاربوا في جملة من حاربه.»[196]

سعت روايات جورجي زيدان إلى تقديم نظرة جديدة للعالم عبر التاريخ، إلا أن افتقارها للوعي الروائي حال دون نضجها[197]، إذ هيمن موضوع التاريخ على أدبية الرواية، كما غيبت الفكرة التعليمية متعة المغامرة الروائية.

ب- محمد حسين هيكل (1888م- 1956م)

ثم ظهرت ‘‘زينب’’ لمحمد حسين هيكل، وحددت معايير الرواية العربية، شكلا ومضمونا وموقفا[198]، تعنى بالفنية بوصفها صورة اجتماعية متجاوزة للواقع الحقيقي، على الرغم من محاكاتها الصارخ لنموذج الرواية الغربي، ثم تبعتها مجموعة من الروايات منها: ‘‘إبراهيم الكاتب’’ للمازني، و‘‘عصفور من الشرق’’ لتوفيق الحكيم، و‘‘على هامش السيرة’’ لطه حسين، وهذا مقطع منها:

«لا يذكر لهذا اليوم اسما، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتا بعين، وإنما يُقرِّب تقريبًا.

وأكبر ظنّه أنّ هذا الوقت كان يقع من ذلك اليوم في فجره أو في عشائه. يُرجِّح ذلك لأنه يذكر أنّ وجهه تلقّى في ذلك الوقت هواء فيه شيء من البرد الخفيف الذي لم تذهب به حرارة الشمس. ويُرجِّح ذلك لأنه على جهله حقيقة النور والظلمة، يكاد يذكر أنه تلقّى حين خرج من البيت نورًا هادئًا خفيفًا لطيفًا كأنّ الظلمة تغشى بعض حواشيه. ثمّ يُرجِّح ذلك لأنه يكاد يذكر أنه حين تلقّى هذا الهواء وهذا الضياء لم يُؤنس من حوله حركة يقظة قوية، وإنما آنس حركة مستيقظة من نوم أو مقبلة عليه. وإن كان بقي له من هذا الوقت ذكرى

196)- جورجي زيدان، ***17 رمضان***، سلسلة روايات تاريخ الإسلام، المكتبة الأدبية، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص8.

197)- محمود حامد شوكت، ***الفن القصصي في الأدب المصري الحديث***، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط1، 1963م، ص145- 151.

198)- حسن هيكل، ***تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط6، 1994م، ص198.

واضحة بيّنة لا سبيل إلى الشكّ فيها، فإنما هي ذكرى هذا السياج الذي كان يقوم أمامه من القصب، والذي لم يكن بينه وبين باب الدار إلا خطوات قصار.»[199]

بصدور رواية "زينب" أصبحت الرواية جنساً أدبياً قائماً بذاته[200]، وبالرغم مما شابها من عيوب البدايات الأولى، إلا أنها حققت لنفسها مكانة تخصها، إذ تخلّصت مما كان يشوبها من حيث اللغة، والموضوعات، وأخذت تغتني، وتتنوع بما أضيف إليها من أدوات تعبيرية، وطرائق جمالية، وسعت بنيتها، وعمقت فضاءها، وأبرزت موقفها، على الرغم من انحسارها في الاتجاه الذاتي، أي انكتابها تحت تأثير، أو بفعل بقايا السيرة الذاتية للأديب صاحب الرواية.

جـ- نجيب محفوظ ، عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا (1911م- 2006م)

بمجيء نجيب محفوظ قطعت الرواية العربية شوطا كبيرا ناحية النضج والتميز[201]، والتمكن في نفوس جماهير القراء العرب، ثم إن جهده الريادي المتميز لم يتوقف على ما أضافه إلى الرواية من فرادة مست البناء، والأسلوب، والموضوع فحسب، بل تجاوزه إلى درجة رفع معايير الكتابة الروائية، بحيث شكلت حافزا قويا بالنسبة للروائيين، المجايلين أو اللاحقين، فبحثوا، ودققوا، وأمعنوا التجريب، سعيا وراء أنماط جديدة في كتابة الرواية باستمرار.

تمثلت روايات نجيب محفوظ الأولى في: "عبث الأقدار"، و"رادوبيس"، و"كفاح طيبة"، فقد حاول عبر اتكائه على التاريخ المصري القديم، كتابة رواية تاريخية ذات دلالات معاصرة، فغاياته لم تكن تعليمية على غرار جورجي زيدان، بل استقطبت التاريخ لتصوير الواقع المصري، ومناقشة قضاياه السياسية والاجتماعية[202] - كالاحتلال، النظام

199)- طه حسين، ***الأيام***، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1994م، 1/ 3-4.

200)- عبد المحسن بدر، ***تطور الرواية العربية في مصر (1870- 1938)***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط1، 1963م، ص317.

201)- عبد الرحمن منيف، ***الكاتب والمنفى***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، المركز الثقافي للدراسات والنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2001م، ص40.

202)- غالي شكري، ***معنى المأساة في الرواية العربية: رحلة العذاب***، دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط2، 1980م، ص21.

الملكي، والقوى الإقطاعية- بشكل فني رامز، بحيث شكلت البداية الفنية الحقيقية للرواية التاريخية ذات الاتجاه الواقعي، ونخص بالذكر روايته "كفاح طيبة"، وهذا مقطع منها:

«كانت السفينة تصعد في النهر المقدس، ويشقّ مقدّمها المتوّج بصورة اللوتس الأمواج الهادئة الجليلة، يحثّ بعضها بعضًا منذ القدم كأنها حادثات الدهر في قافلة الزمان، بين شاطئين انتثرت على أديمهما القرى، وانطلق النخل جماعات ووحدانا، وترامت الخضرة شرقا وغربا، وكانت الشمس تعتلي كبد السماء ترسل أسلاكا من النور إذا غمرت النبت رفّ رفيفًا، وإذا مسّ الماء تلألأ لألاءً، وقد خلا سطح الماء إلا من بعض زوارق صيد جعل أصحابها يُوسّعون للسفينة الكبيرة وهو يرمقون صورة اللوتس رمز الشمال بعين التساؤل والإنكار.»[203]

كان لتغليب الجانب الفني للعمل الأدبي على حساب الجانب التاريخي الأثر في توجه نجيب محفوظ نحو فنية الرواية التاريخية، فهو رغم اعتزازه بتاريخ مصر الفرعونية إلا أنه كان معنيا في اختياراته التاريخية بما يغني تجربته الروائية ويعمقها، فأظهر ميلا نحو الفنية الجمالية أكثر منه نحو التاريخية[204]، فقد عني نجيب محفوظ باللغة الإيحائية المؤثرة، والشخصيات الصادقة المعبرة، والأحداث المترابطة التي تسهم في هندسة البناء الفني للرواية، والرؤية الموضوعية الواعية بقضايا المجتمع المصري.

د- واسيني الأعرج (1954م)

بينما مثلت العودة إلى التاريخ بالنسبة لواسيني الأعرج مغامرة تجريبية جديدة، مكنته من اجتراح نمط سردي جديد[205]، ينبنى متخيله بتعمق تاريخ الجزائر الحديث، بوصفه محاولة جريئة لاسترجاع زمان بناء الدولة الجزائرية الحديث، مثلما نلمسه في روايته "كتاب الأمير"، وهذا مقطع منها:

203)- نجيب محفوظ، ***كفاح طيبة***، دار الشروق، (د.د.ن)، (د.ط)، (د.ت)، ص5.

204)- محسن يوسف، ***نحو ملحمة روائية عربية (دراسة في مدارات الشرق)***، دار الحوار، اللاذقية- سوريا، ط1، 1991م، ص10.

205)- عبد الرزاق عيد ومحمد جمال باروت، ***الرواية والتاريخ، دراسة في مدارات الشرق***، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1418هـ - 1997م، ص7.

«28 جويلية 1864 فجرًا. الرطوبة الثقيلة والحرارة التي تبدا في وقت مبكر. الساعة تُحاذي الخامسة. لا شيء إلا الصمت والظلمة ورائحة القهوة القادمة من الجهة الأخرى من الميناء، ممزوجة بهبات آخر موجة تكسّرت على الأميرالية، التي كانت تبدو كظلال داكنة هاربة نحو ساحل البحر ليغيب جزؤها الأمامي تحت كتل الضباب التي بدأت تلفّ المكان شيئًا فشيئًا.

لا شيء إلا الصمت والتموّجات الهادئة لبحر مثقل بالسفن والأحداث.»[206]

نجحت الرواية في تحقيق هوية تخصها، من خلال تكريسها لبرنامج سردي ممتاز، تابعته بدقة وصرامة، طوال تنامي خطها السردي، وهو برنامج يقوم على أسلوب يجمع السردي الذي يخصب لغة التاريخي، بالتعبيري الذي يُشَعْرِن لغة السردي، فيفسح المجال واسعا للتصوير الفني كيما يتفجر[207]، فينسج لوحات فنية تتوغل في الماضي، وتتشوف نحو المستقبل، بينما هي ما زالت ثابتة في الحاضر.

أضف إلى ذلك تداخل الشخصيات التاريخية بالمتخيلة أثناء الحوار أو الأحداث، وتماهي السرد في التخييل على غرار التاريخي المستدعى، أو الملتفت إليه، بوصفه مادة يعاد تشكيلها لصالح توجه الرواية العام، بدل الانقياد للتاريخ، والوقوع في تهويماته، بحيث تمكنت الرواية من كتابة تاريخها الخاص، رغم أنها انطلقت منه[208]، وقد تأتى ذلك بإعادة قراءة التاريخ، واستنطاق المسكوت، واستظهار المغيب، وفق منطق صارم، وأيديولوجيا محددة، وقدرة خلاقة على تثوير النصوص، وكتابتها خدمة لتوجه جديد.

206)- واسيني الأعرج، ***كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط2، 2008م، ص9.

207)- محمد برادة، ***الرواية العربية ورهان التجديد***، كتاب دبي الثقافية- مجلة دبي الثقافية، الإصدار 49، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي- الإمارات العربية المتحدة، ط1، مايو 2011م، ص218.

208)- عائشة عبد الرحمن، ***قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر***، دار المعارف، القاهرة- مصر،ط2، 1389هـ - 1970م، ص162.

هـ- عبد الرحمن بن إبراهيم مُنيف (1933م- 2004م)

فيما عدت الرجعة إلى التاريخ، في روايات عبد الرحمن منيف، تطورا يتعارض مع التحولات التي عرفتها المجتمعات العربية ذات الطبيعة النفطية، بالموازاة مع سيرورة مواقفه الأيديولوجية[209] التي تكرس أشكال الرفض، التمرد، والمقاومة ضد الساسة العرب المتحكمين في إرادة الشعوب بقوة المال، الدين، والتاريخ، وهو الذي نجحت روايته "أرض السواد" في تحقيقه:

«لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظل واليا لبغداد اثنتين عشرين سنة، جمع أولاده الثلاثة: سعيد وصالح وصادق، وجمع معهم أصهاره الأربعة: علي باشا وسليم آغا وداود آغا ونصيف آغا، واستدعى معهم أيضا محمد بك الشاوي، وزير باب العرب، ليكون شاهدا. كان الجو، حين اجتمعوا حوله، مشحونا بالرهبة والحزن. نظر كل واحد منهم إلى الآخرين نظرة سريعة مضطربة، ثم تركزت العيون على سليمان باشا. بدا شاحبا مملوءا بالأسى وهو ينقل نظراته في الوجوه. لم يتكلم أحد، خيم صمت واسع وقاس. في لحظة ما بدأ سليمان باشا كلامه، خرج صوته حزينا مختنقا «إن الله حق، والموت حق، ولا بد لكل إنسان أن يموت» أغمض عينيه، كأنه يستريح أو يحاول تذكر ما يريد أن يقوله، وتابع بعد فترة صمت ثقيلة: «لقد حانت نهايتي. سأترككم وأترك الأمانة بين أيديكم.»»[210]

حققت رواية "أرض السواد" توازنا على مستوى فضاء الكتابة، فقد استطاعت أن تضيق المسافة بين التخييلي والتاريخي لدرجة الانطباق التام بينهما، فكانت الصحراء باتساعها وعمقها، معادلا للتاريخ بامتداده وغموضه، وكلاهما عنوان للوطن والهوية المفقودين، كما كانت الأحداث والشخصيات والحوارات، بفوضويتها وحضورها ودقتها، معادلا للتاريخ بمنطقه الانتقائي للحوادث والحكام والنصوص، وكلهم معادل لصوت

209)- فيصل دراج وآخرون، ***عبد الرحمن منيف***، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2008م، ص13.

210)- عبد الرحمن منيف، ***أرض السواد*** 1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2000م، ص15.

الروائي، فيبرز موقف الروائي المتمرد، الرافض، والثائر على أنظمة الحكم الفاسدة، التي تحكمها أموال النفط، وأباطرة المال، والسياسات الأجنبية الحاقدة.

نجحت رواية "أرض السواد" في كتابة تاريخها الخاص الذي ينطلق من التاريخ العام - وهو فترة حكم داود باشا للعراق- ويتجاوزه بتثوير أشكاله الشفهية والكتابية أو الرسمية والشعبية، فيغدو المتخيل وجها من وجوه التاريخ الذي يكمل إستراتيجية السرد[211]، طالما أن الرواية بأحداثها وشخوصها وحواراتها وموقفها قد أزاحت التاريخ من مركزه، وأحلت نفسها محله بحيث تستجلي المغيب، وتستحضر المنسي، وتستكشف المطمور، بحثا عن إجابات ترضي الحاضر، وتغري بالمستقبل.

211)- فاضل ثامر: ***«عبد الرحمن منيف ومساءلة وهم التاريخ»***، مجلة الثقافة الجديدة، العراق، العدد 381، السنة 2016م.

- المحاضرة رقم (13)

الرواية العربية المعاصرة: أعلامها

مفتتح

الرواية باعتبارها وثيقة اجتماعية[212] هي تجربة في الكتابة، وليدة المجتمع، ترصد حركته، قضاياه، وتحولاته، بقدر ما هي انعكاس له، إذ يكشف تطورها، أو تأخرها، نسب ارتفاع وعي المجتمع نفسه، أو انخفاضها، ولا تهم في هذه الحالة مخرجات الانعكاس، اتفاقية كانت أم اختلافية، طالما أن الرواية تبدأ من المجتمع، وتنتهي عنده.

سنتبين هذا كله، إثر متابعة أعلام الرواية العربية المعاصرة، ممن تميزت كتاباتهم بدرجات عالية من الإبداع، أسهمت بدورها بالارتقاء بالرواية العربية إلى أعلى درجات السردية المتسمة بـ: النضج، والتميز، والتفرد الجمالي الماتع، وذلك فيما يلي:

1- عبد الحميد علي بن هدوقة (1925م- 1996م)

عبد الحميد علي بن هدوقة روائي جزائري؛ من دائرة المنصورة- ولاية برج بوعريرج، اشتهرت رواياته بقربها الشديد من الذوق العام، نظرا لانتهاجها البساطة والوضوح في البناء واللغة والموضوع، مما أسهم في رفع درجات انتشارها، وتأثيرها في أوساط مجتمعية واسعة، ومختلفة.

خلف ابن هدوقة خمسة روايات، هي: ريح الجنوب (1971)، نهاية الأمس (1975)، بان الصبح (1980)، الجازية والدراويش (1983)، وغدا يوم جديد (1993)[213].

212)- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، ***دراسات في الرواية العربية المعاصرة***، دار الحقيقة للإعلام الآلي، (د.ب)، (د.ط)، 1991م، ص3.

213)- محمد الهواري، ***أعلام الأدب العربي المعاصر (ترجمة حقيقية لـ 50 شخصية أدبية)***، ص357.

عرفت روايات عبد الحميد بن هدوقة بطابعها الاجتماعي المتميز، الذي يعنى بقضايا الثورة الجزائرية كالحرية، والعدالة الاجتماعية، وقضايا ما بعد الاستقلال كالريف، والمرأة، بعيداً عن الشعارات التي سقط فيها معظم الروائيين[214].

واعتبرت روايته "ريح الجنوب" إنجازاً فنيا مبتكراً، باعتبارها أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية، بالإضافة إلى نضجها وتميزها الفني من جهة البناء، التعبير، والموقف، فصنّفت ضمن تيار الواقعية الانتقادية[215]، من خلال تشريح وقائع الحياة اليومية ومظاهرها، مركزة على موضوعات تعنى بالوطن، المرأة، والحرية[216]، وهذا مقطع منها:

«كانت ريح الجنوب قد سكتت منذ أن طلع أول شعاع للفجر مصافحا قمم الجبال ومحييا من بعيد ما واجهه من تراب القرية التي قضت ليلتها تلك تحت الغبار والدويّ العنيف. وكان اليوم جمعة تتوقف فيه غالبا كل الأعمال بسبب سفر السكان إلى السوق التي موعدها في ذلك اليوم.

وكان عابد بن القاضي وابنه الصغير عبد القادر قرب الدار يساعدان رابحا راعي الغنم على الخروج بها من الممر الضيق الذي يشق بعض بساتين القرية... وتنهد تنهدا حزينا وهو يرى الغنم أمامه، ذلك أن الإشاعات التي بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي، حول الإصلاح الزراعي قضّت مضجعه وصارت منشأ همومه ومحلّ تفكيره الدائم»[217].

214)- آمنة بلعلى، ***المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف***، دار الأمل، الجزائر، (د.ط)، 2006م، ص19.

215)- محمد شريح، ***«الرواية العربية المعاصرة (1945- 1985)، الرواية الجزائرية»***، ضمن كتاب: ***أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية***، إعداد: الأب روبرت ب. كامبل اليسوعي، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1996م، 1/ 87.

216)- واسيني الأعرج، ***اتجاهات الرواية العربية في الجزائر***، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، 1986م، ص98.

217)- عبد الحميد بن هدوقة، ***ريح الجنوب***، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2012م، ص5.

2- الطاهر وطار (1936م- 2010م)

الطاهر وطار روائي جزائري؛ من دائرة عين البيضاء- ولاية أم البواقي، تميزت رواياته، بالتنوع، الثراء، والعمق التجريبي، مما أسهم في تشكيل ملامح جديدة للرواية الجزائري، لكنه كان على حساب انتشارها، نظرا لطابعها الأيديولوجي[218]، والتكويني.

خلف الطاهر وطار إحدى عشر رواية، تنوعت بنياتها، وطرائق تعبيرها الجمالية، ووجهات نظرها، بتنوع اتجاهاتها، ومواقفها الأيديولوجية، ولعل أبرزها: اللاز (1974)، الزلزال (1974)، الحوات والقصر (1974)، عرس بغل (1983)، العشق والموت في الزمن الحراشي (1982)، تجربة في العشق (1989)، الشمعة والدهاليز (1995)، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (1999)، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (2010)[219].

شكلت روايات الطاهر وطار منعطفاً حاسماً في تطور الأدب الروائي الجزائري المكتوب باللغة العربية، من خلال التزامه بقضايا الشعب، خاصة الثورة الزراعية، محاربة الرجعية، والإقطاع على مستوى المضمون، واتباع النهج الاشتراكي على مستوى الأيديولوجيا[220].

كما حاول وطار تغطية الانجازات الثورية[221]، مؤسساً بذلك للرواية العربية برؤية فنية فكرية، فيما سعى، من خلال انشغاله بإشكاليات الواقع السوسيو- سياسي، إلى تخليص الرواية من انكفائيتها نحو الماضي، بحيث شهدت الرواية السبعينية تغيرات نوعية على مستوى الشكل، والموضوع، والموقف[222].

---

218)- محمد مصايف، ***النثر الجزائري الحديث***، ص109.

219)- يُنظر: ***موقع ويكيبيديا، الموسوعة الحرة: wikipedia.org***. تاريخ الدخول: 25/ 04/ 2019م. زمن الدخول: 12:00.

220)- مصطفى فاسي، ***دراسات في الرواية الجزائرية الحديثة***، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2000م، ص7.

221)- أبو القاسم سعد الله، ***دراسات في الأدب والثورة***، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001م، ص151.

222)- عبد الله أبو الهيف، ***الإبداع السردي الجزائري***، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د ط)، 2007م، ص137.

إذ تعدّ رواية "اللاز"، على سبيل التمثيل، إنجازا فنيا ضخما، يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية من وجهة التحالفات المنطقية لقوة الثورة التي فرضتها تلك الفترة، ومن وجهة التناقضات الداخلية التي كانت تحدث داخل الحزب الواحد[223]، وهذا مقطع منها:

«- إيه إيه الله يرحمك يا السبع.

- سيد الرجال.

- عشر رصاصات، ومات واقفا.

- يوم حضر أجله. كان المرحوم يهج ويعيط "زغردي أمي حليمة زغردي"

إنهم كعادتهم، كلما تجمعوا في الصف الطويل، أمام مكتب المنح، لا يتحدثون إلا عن شهدائهم، والحق إنه ليست هناك، غير هذه الفرصة، لتذكرهم، والترحم على أرواحهم، والتغني بمفاخرهم.. فهم ككل ماضي يسيرون إلى الخلف، ونحن ككل حاضر، نسير إلى الأمام.. لعل هذا اليأس المطبق من التقاء الزمانين، مما يجعلنا لا نهتم إلا بأنفسنا، أنانيين نرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا، نستظهرها أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر... ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة...»[224]

لكنه سرعان ما تحول عن مساره الاشتراكي، إلى آخر تجريبي يتسم بإدراكه لجدلية التغيير، بسبب بعض الأخطاء الاجتماعية التي كانت وليدة تناقضات الحركة التاريخية، والمرحلة الوطنية الديمقراطية[225]، وقد تمثل هذا التحول في روايته "العشق والموت في الزمن الحراشي"، وهذا مقطع منها:

«ثريا التي تمتشق خنجرها، وتربض عند أبواب قائمة بالحراسة، ضد ما لا تدري كنهه، لكنها مقتنعة بأنه خطر رجعي، ثريا لم تكن تفكر في شيء، وإنما، كانت تحلم.

223)- محمد شريح، ***«الرواية العربية المعاصرة (1945- 1985)، الرواية الجزائرية»***، ص87.
224)- الطاهر وطار، **اللاز**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1974م، ص6.
225)- محمد شريح، ***المرجع السابق***، ص87

أستطيع في كلية العلوم، أن أخترع صباغاً، يستطيع من يطلي به جسده، أن يختفي عن جميع الأعين. حتى عن أعين تلك الآلات الإلكترونية الدقيقة. أضع قائمة مطولة في معاقل قوى الظلام في جميع معاقلها. التي تطال والتي يستحيل بلوغها. أفتحها واحدة واحدة أصفي الحسابات مع القوى اليمينية. أضع حداً لكل من لا يؤمن بالثورة الزراعية... ستكون هناك بؤرة ثورية تتكون مني وحدي. سأحرر الإنسانية في هذا الجزء من العالم. أقتحم بعد ذلك محيط الهواري بالذات. وأقدم له السند الفعلي. أجعل القطار يتخلص نهائياً من خط الرجعة. ويندفع إلى الأمام. منطلقاً متحرراً من كل العقبات والعوائق ذات الطابع البورجوازي. منطلقاً سريعاً، سريعا. يأتي بعد ذلك دور كل تاجر جملة، وكل مقاول، وكل من يعمل على تخريب القطاع العام. أصفي حسابات كل دعاة إيقاف التاريخ عن متابعة مجراه.[...] أناضل أيضاً، على المستوى الخارجي. أنفذ المهمة التاريخية التي عجزت الأحزاب التقليدية الجامدة عن إنجازها... آه... يا مصاصي دماء الشعوب ويا أيها العملاء. لقد حان أجلكم على يد الطالبة الجزائرية السمراء ثريا... جميلة.»[226]

3- الطيب صالح (1929م- 2009م)

الطيب صالح روائي سوداني؛ من مركز مروى- بالمديرية الشمالية من السودان، عد أهم روائي عربي سوداني، بل وصف مبالغة بأنه "عبقري الرواية العربية"، باعتباره رائدا من رواد الرواية العربية الجديدة ذات الانتماء القومي، والتوجه الإنساني العالمي[227].

كتب الطيب الصالح خمس عشر رواية، منها: عرس الزين (1962)، موسم الهجرة إلى الشمال (1965)، ضو البيت (بندر شاه): أحدوثة عن كون الأب ضحية لأبيه وابنه

226)- الطاهر وطار، **العشق والموت في الزمن الحراشي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982م، ص66- 67.

227)- خليل أحمد خليل، **موسوعة أعلام الأدب العربي في القرن العشرين**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2001م، 2/ 649.

(1971)، مريود (1971)[228]، سنقتصر على متابعة الأوليين، نظرا لنضجهما الفني، وإجمالهما المتفرد للموقف الأدبي الخاص بروايات تلك الفترة.

‘‘عرس الزين’’ رواية بطل تنعكس عبره روح عصره القلق، فظهر بصورة الشخصية المأزومة، التي نجحت في تصوير المشاهد الداخلية للموت الحضاري، والثقافي للمجتمعات العربية المريضة، ولم يكن الزين- بطل الرواية- هو المرآة التي تعكس جميع أمراضها فقط، بل هو أيضا نمط واعي للحياة الجديدة؛ نمط الإنسان الذي ينقذ نفسه بالفرح، وبمقاومة الموت حتى الموت، وقد تأتى ذلك كله عبر حبكة لغوية جميلة، تعايش خلالها المحكي السوداني، والفصيح العربي في مشهد واحد، كما هو الحال في الحياة اليومية والأدبية[229]، وهذا مقطع منها:

«يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصراخ، هذا هو المعروف ولكن يروى أن الزين، والعهدة على أمه والنساء اللائي حضرن ولادتها، أول ما مس الأرض انفجر ضاحكا. وظل هكذا طوال حياته. كبر وليس في فمه غير سنّين، واحدة في فكه الأعلى والأخرى في فكه الأسفل. وأمه تقول إن فمه كان مليئا بأسنان بيضاء كاللؤلؤ. ولما كان في السادسة ذهبت به يوما لزيارة قريبات لها، فمرّا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة. وفجأة تسمر الزين مكانه وأخذ يرتجف كمن به حمى، ثم صرخ. وبعدها لزم الفراش أياما. ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعا قد سقطت، إلا واحدة في فكه الأعلى، وأخرى في فكه الأسفل.»[230]

فيما عالج الطيب صالح في روايته ‘‘موسم الهجرة إلى الشمال’’ قضية الاحتكاك بين الحضارات، وما يتولد عنها من صراع يفضي إلى المواجهة بين القيم التقليدية والحديثة، خاصة لما يتلبس إنسان الشرق بعادات وقيم غربية، تلغي هويته بحكم عامل الزمن، التكوين الأجنبي، الوعي بالمرجعيات، والقابلية على الملء والتفريغ، وتحل محلها

228)- ***المرجع السابق، والصفحة نفسها***.
229)- ***م.ن*** ، 2/ 650- 653.
230)- الطيب صالح، ***عرس الزين***، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1988م، ص9.

أخرى تتعارض تماما مع الأولى خلفية واتجاها[231]، الأمر الذي يبرز الوجه الخفي للرواية، وهو جوهر موضوعها، وهو تملك وطن، نتبينه عبر الثنائيات: لندن والخرطوم، الهجرة والعودة، ابن البلد أو مستوطن، يتقاسمه البطل مصطفى سعيد، والراوي، مع فارق الرؤيا بينهما، فمصطفى سعيد يحمل هذه الرغبة ويعيش هاجس تحققها، بينما اتسمت عند الراوي بطابع مغاير حدة وتوترا وهوية وانتماء[232] ، وهذا مقطع من الرواية:

«فجأة تذكرت وجها رأيته بين المستقبلين لم أعرفه. سألتهم عنه، ووصفته لهم. رجل ربعة القامة، في نحو الخمسين أو يزيد قليلا، شعر رأسه كثيف مبيض، ليست له لحية وشاربه أصغر قليلا من شوارب الرجال في البلد. رجل وسيم.

وقال أبي: «هذا مصطفى»

مصطفى من؟ هل هو أحد المغتربين من أبناء البلد عاد؟

وقال أبي إن مصطفى ليس من أهل البلد، لكنه غريب جاء منذ خمسة أعوام، اشترى مزرعة وبنى بيتا وتزوج بنت محمود.. رجل في حاله، لا يعلمون عنه الكثير.»[233]

4- حنا مينه (1925- 2018)

حنا مينه روائي سوري؛ من اللاذقية، وهو واحد من كبار الروائيين العرب، ليس بواقعيته، أو بموضوعاته الاجتماعية، إنما بجعل سيرته الذاتية فضاء خصبا، ظل يمتاح منه مادة كتابته الروائية طوال مساره الإبداعي، كالفقر، الجوع، المعاناة، المرض، الحرب، الموت، السفر، الغربة، التهميش، البحار، والحلاق، بحيث غدت رواياته أفضل شاهد على تحولات المجتمع العربي المعاصر، فسمي لأجل ذلك "سندباد المحبرة"[234].

231)- آلن روجر، ***الرواية العربية؛ مقدمة تاريخية ونقدية***، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1997م، ص220.

232)- يمنى العيد، ***في معرفة النص***، ص225- 226.

233)- الطيب صالح، ***موسم الهجرة إلى الشمال***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط14، 1987م، ص6.

234)- خليل أحمد خليل، **موسوعة أعلام الأدب العربي في القرن العشرين**، 2/ 1118.

كان لطول عمر حنا مينه، وتحديه للحياة، وأهوالها، بما في ذلك الموت، وإيمانه الشديد بدور الكتابة في مجتمع عربي مهتزّ الوجدان، الفضل الوافر في بلوغ رواياته العدد الأربعين، مع حفاظها على جماليتها التعبيرية، وعمق مواقفها الجمالية[235]، ولعل أبرز عناوينها: المصابيح الزرق (1954)، الشراع والعاصفة (1966)، الثلج يأتي من النافذة (1969)، الشمس في يوم غائم (1973)، الياطر أو رواية المرساة (1975)، بقايا صور (1975)، المستنقع (1977) وهو الجزء الثاني من بقايا وصور، المرصد (1980)، حكاية بحار (1981)، الدقل (1982) وهو الكتاب الثاني من حكاية بحار، والمرفأ البعيد (1983) وهو الكتاب الثالث من حكاية بحار[236].

تنبثق القوة الخلاقة في رواية "الولاعة"، في الالتزام الأيديولوجي لحنا مينه، وهو التيار الاشتراكي النضالي، الذي كون رؤيته، وتحكّم في طريقة اختياره لمادته السردية؛ وهي خامات الحياة[237] التي لا يجهد نفسه في البحث عنها، إذ يحملها معه أينما ذهب، ويخطها كلما كتب؛ لأنها تجاربه الشخصية في الحياة؛ وكل تجاربه ألم، وحزن، وشقاء، فبين الماضي بحرمانه السقيم، والحاضر بشبقه البدائي، تتوزع الرواية على محورين أساسيين، هما: محور الصراع بين (فرح) وغرائزه، ومحور الصراع بين (فروسيا) في أن تكشف أسرار (رزق الله)[238]، وهذا مقطع من رواية "الولاعة":

«في هذه اللحظة، ونحن عاريان في الفراش، سمعنا قدحة خرج بعدها شرر كالومض، ثم اشتعلت ولاعة كانت مرفوعة في يد أبي، أضاءت الغرفة كلها. حاولت أن أستتر، أن أغطّي جسمي العاري بأي شي تطاله يدي، بينما ظلت فروسي ممدة، عارية، وأبي ينظر إليها، وهي تنظر إليه، والولاعة مشتعلة، والصمت الثقيل، القاتل، المميت، يخيّم علينا، نحن الثلاثة، وعلى البيت كله... وللحال انطفأت القداحة، وهزّت البيت،

235)- صلاح فضل، ***أساليب السرد في الرواية العربية***، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 2003م، ص44.
236)- خليل أحمد خليل، **موسوعة أعلام الأدب العربي في القرن العشرين**، 2/ 1119- 1121.
237)- صلاح فضل، ***أساليب السرد في الرواية العربية***، ص45.
238)- عادل فريجات، ***مرايا الرواية، دراسات تطبيقية في الفن الروائي***، ص38.

بنوافذه وجدرانه وسقفه، ريح شديد... »[239]

5- جمال الغيطاني (1945- 2015)

جمال الغيطاني روائي مصري؛ من جهينة- إحدى مراكز محافظة سوهاج، ضمن الصعيد المصري، فهو من أبناء جيل الثورة[240]، وهو من الروائيين الأوائل الذين أسسوا لمنحى أيديولوجي، ساد فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، كردة فعل شديدة تجاه الأوضاع السياسية السيئة، التي طالت الشعوب العربية، خاصة زمن النكسة (1967)، وظهرت آثارها النفسية العميقة على المثقف العربي، وقد كان الروائيون في المقدمة، وذلك باتجاههم نحو التاريخ، على غرار جمال الغيطاني، استلهاما لأحداثه، واستحضارا لشخوصه، من أجل خلق معادل، يوسع التعبير، ويعمق الرؤيا، ويكشف الموقف صارخا، تجاه قضايا العصر[241].

خلف جمال الغيطاني ما يقارب الأربعين رواية، منها: الزيني بركات (1974)، وقائع حارة الزعفراني (؟)، سفر البنيان (2008)، ملامح القاهرة في ألف سنة (؟)، الزويل (؟)، رسالة البصائر في المصائر (1998)[242]، حكايات المؤسسة (1997)[243].

كتبت "الزيني بركات" على خلفية النكسة العربية (1967)، وهي فترة سادها التوتر، والمحاسبة للذات، فاتجه الغيطاني نحو التاريخ بوصفه رد فعل قوي، تم التعبير عنه سرديا حول مسار الثورة، وليس تعزيزا لحسه الفردي تجاه قوميته المسلوبة، ثم إن "الزيني بركات" سعت لكتابة تاريخها الخاص عبر التقاء وتفاعل الأحداث والشخوص التاريخية، المملوءة بمزيج غني من المصادر النصية الشفهية والمكتوبة، في قابل ما تثيره من مرجعيات سياسية واجتماعية ودينية قديمة وحديثة، تعبر عن مدى سلطة الزيني

239)- حنّا مينه، ***الولاعة***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1990م، ص277.
240)- آلن روجر، ***الرواية العربية***، ص263.
241)- سعيد يقطين، ***انفتاح النص الروائي***، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1989م، ص81.
242)- مريم كشك، ***«أهم روايات جمال الغيطاني المترجمة إلى الفرنسية والألمانية»***، اليوم السابع، الموقع: https://www.youm7.com. تاريخ الدخول: 25/ 04/ 2019م. زمن الدخول: 21:00.
243)- خليل أحمد خليل، ***موسوعة أعلام الأدب العربي في القرن العشرين***، ص912.

بركات بوصفه قناعا لسلطة القرون الوسطى، وما زالت ظلاله السلطوية تنسحب على المجتمعات العربية إلى الآن، كما تعبر عن الغموض الذي يحيط بهذه السلطة[244]، بطريقة سردية عالية التقنية، فالسردي يحاكي السردي، والتعبيري يحاكي الصوفي، يجمع بينها موقف الروائي الذي يكشف عن نفسه عبر أسلوب السخرية القاسي، وهذا مقطع من ‘‘الزيني بركات’’:

«في ترحالي الطويل، لم أر مدينة مكسورة، كما أرى الآن، بعد انقطاعي، غامرت ونزلت إلى الطرقات، في الهواء حوّم الموت باردًا لا يرد، رجال ابن عثمان يدورون في الطرقات يكسرون البيوت، لا قيمة للجدران، الأبواب ملغاة في هذا الزمان.»[245]

244)- روجر آلن، ***الرواية العربية***، ص263- 266.
245)- جمال الغيطاني، ***الزيني بركات***، دار المستقبل العربي، القاهرة- مصر، ط3، 1985م، ص239.

- المحاضرة رقم (14)

المسرح العربي المعاصر وقضاياه

مفتتح

تعد هزيمة حزيران (1967) نكبة تجذرت أبعادها في نفوس الجماهير العربية بعمق، كما أسهمت في تحويل الحساسية الأدبية، بما أثارته من قضايا أصبحت، في أوقات لاحقة، من صميم الحداثة كالقلق، والتساؤل، والاغتراب، والانغلاق على الذات، ولم يكن المسرح بمنأى عن تلك الأحداث، والتطورات التي هزته من الأعماق، وانحرفت به جهة مسارات أخرى، تكرس أبعاد النكبة بقدر ما توسع تجاربه الريادية.

1- التجربة المسرحية المعاصرة

كشفت التجارب المسرحية المعاصر عن تحول في الحساسية، استهدفت بنية المسرحية ذات الطبيعة الأرسطية في حد ذاتها، واستمرت تبحث عن أشكال جديدة، تمثلت في البنيات التراثية بتنوعاتها: الشعبية، السردية، الغنائية، الملحمية، الرمزية، والأسطورية، بطريقة تراعي طبيعة الجمهور وخصوصياته، كما تراعي مرجعيات الكاتب المسرحي التي تحدد إبداعه، وتفلت موقفه صارخا تجاه القضايا السوسيو اجتماعية، فتمكنه من معالجتها بالنقد، أو التوجيه، أو الإصلاح.

وبالتالي، فقد عكست النصوص المسرحية موضوعات دارت في أغلبها الأعم حول معاني: الثورة، الرفض، والتمرد، بوصفها تعبيرا عن انتكاسات الفرد العربي المتواصلة، أو ردود فعل اختلفت درجات توترها باختلاف الممارسات الاستبدادية التي انتهجتها السلطات الحاكمة، الذاتية أو الاستعمارية، ضد الشعوب العربية، فعكست نصوصهم التزامهم بقضايا الشعوب والأوطان، بقدر ما عكست التزامهم بمبادئ الثورة، والتجريب بغية امتلاك نصوصهم الخاصة، وهو الذي ستكشفه القراءة الحالية.

2- سعد الله ونوس (1941م- 1997م)

عدت تجربة سعد الله ونوس رائدة في مجال المسرح العربي، ليس بانتهاجها التيار الواقعي، أو تنويع طرائقها المسرحية، إنما بتركيزها الشديد على الواقع العربي، وتشريح قضاياه المتمثلة في: السلطة، حرية الرأي، والكرامة الإنسانية، فعالجها من حيث موضوعات الاستبداد السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، كاشفا سلبية الشعوب المستسلمة لمصائرها، محاولا استنهاضها، وتحريضها لتغيير عالمها السلبي، فأنتج مجموعة مسرحيات، لعل أبرزها: الفيل يا ملك الزمن (1969)، مغامرات رأس المملوك جابر (1970)، سهرة مع أبي خليل القباني (1972)، والملك هو الملك (1977)[246].

ركز سعد الله ونوس، في مسرحيته "مغامرة رأس المملوك جابر"، على قضية سياسية، هي فقدان الرأي لدى الشعوب العربية، جراء القمع والاستبداد والموت، فبحث عن جذورها في عمق التاريخ الإسلامي، وقد بررها بالتنازع من أجل الحكم، من ذلك الجدل الذي حدث بين الخليفة المعتصم بالله، ووزيره العبدلي المنشق الذي استعان بالفرس تحقيقا لمآربه السلطوية، فكانت المسرحية جريئة في طرحها، ولاذعة في نقدها، إلا أنها قد نجحت في تصوير غياب الشعوب العربية في صناعة قرارها السيادي، ومنه تحديد مصيرها[247]، وهذا مقطع منها:

«الحكواتي: قدامنا حكايات كثيرة، قبل أن نصل إلى سيرة الظاهر.

زبون1: نريد أن نسمع عن الحق الذي يغلب الباطل.

زبون2: والعدل الذي يغلب الظلم.

246)- خالدة سعيد، ***الأصداء الأولى للرحيل***، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، (د.ت)، ص63.
247)- فاتن علي عمار، ***سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث***، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، (د.ط)، (د.ت)، ص112.

الحكواتي: (الصوت الهادئ نفسه) الحكايات مربوطة بعضها ببعض لا تأتي واحدة قبل الأخرى. سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته.

زبون2: أي زمان؟

الحكواتي: زمان الاضطراب والفوضى.

زبون2: هذا الزمان نعيشه.

زبون1: نذوق مرارته كل لحظة.

الحكواتي: هذه حكايات ضرورية.

الزبائن: ضرورية!

الحكواتي: وينبغي أن نرويها.

زبون2: ولماذا ينبغي أن نرويها؟

الحكواتي: لأنها في تسلسل الكتاب، هي التي تقود إلى زمن الحكايات.»[248]

تميزت المسرحية، بتوظيف التراث الشعبي، واعتماد تقنيات اللعبة والحكاية التي تولد حكاية أخرى، على غرار ألف ليلة وليلة، وتقنية المسرح داخل المسرح، بحيث تبدو الأمور كأنها لعب ينقلب إلى جد، وسمة هذا المسرح هي الجدية الصارمة في التعامل مع الأمور بالنسبة لمنظومتها أو بالنسبة للمتلقي، مع التقديم للمسرحية بهوامش للعرض والإخراج، تعميقا لوظيفة مسرح التسييس، وغاياته السوسيو- سياسية[249].

248)- سعد الله ونوس، ***مغامرة رأس المملوك جابر***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ط2، 1970م، ص2.

249)- سعد الله ونوس، ***«هوامش للعرض والإخراج»***، مجلة المعرفة، سوريا. يُنظر الموقع: دهشة- dahcha.com. تاريخ الدخول: 26/ 04/ 2017م. زمن الدخول: 16:00.

3- عبد القادر علولة (1939م- 1994م)

بينما أفضت جهود عبد القادر علولة في مجالات المسرح كالتمثيل والإخراج، والكتابة بمساراتها المتحولة التي ابتدأت بالترجمة، ثم الاقتباس، وانتهت بالإبداع، فأفضت إلى إنشاء مسرح سوسيو سياسي جماهيري - نظرا لإيمانه الشديد بمبادئ الثورة، وضرورة تكامل مراحلها التاريخية من أجل البناء- يعنى بقضايا الوطن السياسية، بقدر ما يلتزم بقضايا الجماهير، رغم تأثره الواضح بأعلامه الكبار: ستانسلافسكي في التحليل النفسي، وبريخت في ملحميته، وتعليميته، وتلخيصيته[250].

ظهرت الملامح الأولى لنصوص علولة المسرحية، من خلال استثماره المكثف لتقنيات التراث المنسية، كالراوي الشعبي، ومسرح الحلقة[251]، وتبني النهج الاشتراكي خاصة الجدانوفية، وهي مذهب في الفن متشدد، يرتبط بالمبادئ الاشتراكية، ويُعنى بشؤون العمال والناس البسطاء لجعلهم أناسا إيجابيين[252]، فابتعد عن الفضاءات المغلقة، واتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول إشراكهم في الفعل المسرحي بالتقرب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب الموضوعاتي، ومن أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني[253].

كتب عبد القادر مسرحيات عديدة، ولعل أبرزها: الأقوال (1980)، الأجواد (1985)، اللثام (1989)، فقد عكست مقدار نضجه المسرحي، بقدر ما حددت بدورها

- يختلف مسرح التسييس عن المسرح السياسي بما يتوفر عليه من تقنيات أساسها: حوار يجعل من الجمهور داخل الحدث المسرحي أمرا طبيعيا، حتى يكسر الإيهام، وتلغى المسافة الفاصلة بين الجمهور المشاهد والخشبة، حوار يتسم بكونه مرتجل وحار وحقيقي بين مساحتي المسرح.

250)- سعد أردش، ***المخرج في المسرح المعاصر***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ط2، 1993م، ص379.

251)- أحمد صقر، ***توظيف التراث الشعبي في المسرح***، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية- مصر، (د.ط)، 1998م، ص379.

252)- نسبة إلى جدانوف أندريه، الذي دعا بمعية مكسيم غوركي، في مؤتمر الكتاب السوفييت عام 1934، إلى ضرورة التأطير الصارم والجامد للعمل الأدبي، من خلال هيمنة المضمون على الشكل الأدبي، وخلق أبطال إيجابيين من أوساط العمال، وعدّ العمل أسمى معيار، والتركيز على آفاق الثورة الاشتراكية في العالم. يُنظر: ويكيبيديا: wikipedia.org. تاريخ الدخول: 26/ 04/ 2019م. زمن الدخول: 18:00.

253)- مصطفى رمضاني، ***مسرح الكوال عند عبد القادر علولة، الأدب المغاربي اليوم***، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط- المغرب، ط1، 2006م، ص323.

موقفه المسرحي، وهذا مقطع من مسرحية ‘‘الأجواد’’، نتبين خلاله كيفية توظيف تقنية ‘‘القوّال’’ و‘‘الحلقة’’[254]، للكشف عن أبعاد شخصية ‘‘علاّل الزّبّال’’، بطريقة العرض السردي بأسلوب الشعر الشعبي، الذي يفسح للقوّال حرية أكثر، تضمن له التنقل على خشبة المسرح، بقدر ما تمنحه ليونة أكثر، تضمن له الحرية والحيوية في الإلقاء والغناء:

«علاّل الزّبّال ماهر ناشط في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمرح بعد الشقا يهرب شوي للوسواس

يرشق ڤارو مبروم تحت الشاشية

ينسف صدره كاللي معلق الحاشية

يتماطى على الجنب باش يدقق النظرة

يسأل نفسه ويجاوب مكثر الهدرة

هذي السلعة غالية ولو بدعة جديدة.»[255]

انتبه عبد القادر علولة للأشكال المطمورة في صميم الثقافة الشعبية الجزائرية، فقلب أوجه حضورها بحثا عن البنى الدرامية التي تحتويها، فقد رغب في إيجاد فلسفة جمالية خصبة يمكن استعادتها بروح جديد لاقتراح رؤية إبداعية للفرجة العربية، تمثلت في الحلقة بوصفها شكلا للفرجة عريقا، يتضمن آليات درامية، وهو ما يبرر الحضور البارز

254)- حسن بحراوي، ***المسرح المغربي في الأصول السوسيو ثقافية***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1994م، ص23.

255)- عبد القادر علولة، ***من مسرحيات علولة: الأقوال. الأجواد. اللثام***، وزارة الثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2009م، ص56.

للسرد في مسرحه، تحقيقا لقوام الحلقة وجوهرها، وتحقيقا للتغريب الملحمي[256]، الذي وسع أبعاد ثورته الاشتراكية، التي ظل وفيا لمبادئها الانتقادية والإصلاحية، كما غذى أبعاد موضوعاتها ذات الطبيعة السو سيو سياسية، التي ركزت فعلها المسرحي على النماذج الإنسانية، وهواجسها وانشغالاتها وطموحاتها بوصفها نماذج إنسانية، طالما عالجها بصدق وإخلاص نادرين إلى حين اغتياله.

256)- هشام بن الهاشمي، ***«التجربة المسرحية العربية ما بعد الكولونيالية حدود ومحددات»***، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والإعلام، إدارة المسرح الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 2013م. يُنظر الموقع: dramamedia.net

خاتمة

نصل، في ختام هذه المحاضرات، إلى جملة من النتائج نوجزها، بحسب قسميها الرئيسين، في النقط الآتية:

I- الشّعر

1- انتعش الشعر العربي المعاصر عقب انفتاحه على مفاهيم جديدة أتى في مقدمتها مقولة المعاصرة؛ وهي روح بلغت بالقصيدة إلى أعلى درجات سلم الشعرية، بما أضفته عليها من جمالية طالت البنية، والتشكيل، والموقف.

2- عرفت قصيدة الشعر العمودي تطورا كبيرا، تأتى إثر إعادة النظر في مفهوم القصيدة ذاتها ووظيفتها وغايتها، التي أخذت أسبابها من حساسية العصر، وتحولاته المعرفية والفكرية والجمالية.

3- أسهم رواد التجربة الشعرية الجديدة في الخروج بالقصيدة العربية من مأزقها، إثر تجاوزهم لإشكالية الشكل وما تطرحه من قضايا على مستوى الوزن، القافية، البيت، واستبدلوها بطرائق تعبيرية تقدم الدفق الشعوري على البنية والتشكيل السطحيين، وتوقيع المعنى استجابة للحالة الشعورية بدل الوزن، والتفعيلة على البحر، على أن تكون التفعيلة تابعة للمعنى الشعوري الذي تجسده المفردة الشعرية لا البنية الوزنية، فضلا عن تجاوز القافية والبنية التناظرية للبيت إلى السطر، فالجملة الشعريتين، وهو الذي بشر بحقبة زمنية جديدة تفاعلت بجدية مع طبيعة المرحلة، فأغنت الساحة الأدبية بإبداعات متميزة، بقدر ما تغنت بمواقف أصحابها تجاهها.

4- كما كان للحداثة دورها البارز في تفعيل الحساسية الشعرية، وذلك بتفجير طاقاتها الخلاقة، والمضي بها إلى أبعد ما تتصوره الشعرية نفسها، وقد تقررت عبر مرحلتين: تمثلت الأولى في المشروع التغريبي الذي رأى في التراث الغربي خير مهاد للثورة الشعرية الجديدة، فيما تمثل الثاني في المشروع الأصيل الذي اعتبر التراث العربي

حاضنة صحية لمشروعه الشعري الجديد، فكان أن انتشر الثاني على حساب الأول بقوة الطرح والتناول والأصالة، فكتب له البقاء فيما اندثر الأول.

5- كان ظهور قصيدة التفعيلة في الجزائر استجابة لحتمية أفرزتها طبيعة المرحلة، فقد شهدت الجزائر ثورة تحريرية كبرى أدت إلى تغيير الحساسية الشعرية، فكانت قصيدة التفعيلة خير معبر عن ذلك كله، إذ واكبت طبيعة الثورة بنسقها الشعري الثائر على مستوى الشكل من جهة، كما طابقت غايات الثورة بموضوعاتها المتفجرة، إذ حملت دلالات العنف، والقسوة، والإرادة؛ إرادة التغيير التي تتطلب هدما من أجل البناء.

6- انتهت حركة الشعرية العربية إلى قصيدة النثر، وهي جنس أدبي مراوغ، إذ يتوزع بين الشعر والنثر، لكنه لا يأخذ هويته من أحدهما أو كليهما، ثم إن ظهورها لا يرجع إلى رفاهية أديب يتطلع للتجديد، مع توفر الظروف المناسبة كالسفر والمثاقفة والتشجيع النقدي، إنما يرجع للتحول الاجتماعي والفكري في آن معا، مما جعل الشعرية السابقة عاجزة عن فهم مظاهر واقعها فضلا عن الاستجابة لها، أو التعبير عنها، مما تطلب ظهور هذا الجنس الأدبي الجديد بشكله العائم، ليحسن التعبير عن قضايا الواقع العويصة كالاغتراب، والمنفى، والهجرة، والتمرد، والرفض، والمقاومة، والتشظي، والتشرذم.

II- النّثر

7- عرفت القصة القصيرة المعاصرة تطورا جذريا لما أضفاه عليها كتابها من ملامح فنية ماتعة، بدأت بشغفهم الملحوظ للتعبير بطرائق جمالية تتجدد باستمرار، وذلك بانتمائهم لاتجاهات مكنتهم من تغيير شكول وبنى وأساليب قصصهم، علاوة على موضوعاتهم التي تماست كثيرا من القضايا المعبر عنها لدرجة التماهي الشديد للمتخيل في الواقعي، نظرا لوعيهم الكبير بفعالية القصة، ودورها البارز في تغيير معطيات الواقع، ونقلها إلى مستوى آخر، أو تجاوزه إلى غيره، فكانت القصة القصيرة حية بشخوصها

الواقعيين، شائكة بطرحها، جريئة بموضوعاتها، مقلقة بدلالاتها، وقد فعلت ذلك كله طلبا لواقع أفضل يعم الجميع خيره.

8- كما قطعت الرواية العربية المعاصرة شوطا كبيرا، مقارنة بمثيلتها في العصر الحديث رغم أن المسافة الزمنية كانت لصالح الثانية على الأولى، نظرا لامتلاك كتابها للخبرة والمؤهلات التعبيرية اللازمة لتجديد نسغها، وتوسيع فضائها، وتعميق موقفها الفني- الجمالي، فانتقلوا بها من الرواية الكلاسيكية، التي شاعت في العصر الحديث، إلى الرواية الجديدة، مع بداية زماننا المعاصر، التي اعتمدت اتجاهات محددة لتأطير برنامجها السردي كالواقعية بأطيافها وما بعدها، سرعان ما تجاوزوها إلى رواية التجريب التي خالفت الأولى على مستوى البنية والتشكيل والتناول، وذلك باستعمالها لتقنيات جديدة كالتداعي الحر للأفكار والتسريد الذي يمتاح تقنياته من نصوص أخرى مختلفة منها: التاريخ والأسطورة والرمز والشعر والرحلة والدراما، بحثا عن التجديد لعرض المواقف بكل جرأة ومن دون تكلفة، ومن ثم التأثير في القراء بنسب أكثر.

9- ظل المسرح العربي متوقفا على الجهود التي خلفها توفيق الحكيم، فقد اعتبرت بمثابة بيان نظري للأديب كلما كتب مسرحية، وترقب قبول الجمهور لها، وانتظر طويلا إلى زماننا المعاصر إذ وفق المسرح بمجموعة كتاب متطلعين للتجديد الذي يخرج بالمسرح من أزمة الوهم والعبث والتغريب إلى الواقعية والإيهام والتأثير، وعلى رأسهم سعد الله ونوس وعبد القادر علولة، اللذين اشتغلا على التراث العربي والغربي على السواء، بحثا عن صوتهم المسرحي الأصيل الذي يحمل على عاتقه عبء التعبير عن آمال الجماهير العربية، بقدر ما يصرح بهويته العربية الأصيلة منذ الوهلة الأولى، فكان أن وجدها سعد الله ونوس في التراث العربي كألف ليلة وليلة والحكاية الشعبية: استلهام سيرة الظاهر بيبرس في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" مثلا، بينما وجدها عبد القادر علولة في التراث الشعبي كالقوال والحلقة.

قائمة المراجع والمصادر

أولا: الكتب باللغة العربية

1)- أبو ريشة، عمر، ***من عمر أبو ريشة، شعر***، بيروت- لبنان، دار مجلة الأديب، (د.ط)، 1947م.

2)- أبو سعد، أحمد، ***الشعر والشعراء في العراق (1900- 1958)- دراسات ومختارات***، دار المعارف، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1959م.

3)- أبو شادي، أحمد زكي، ***قضايا الشعر المعاصر***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2014م.

- ـــــــــــــــــــ، ***ديوان الشفق الباكي***، المطبعة السلفية، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1926م.

5)- أبو الهيف، عبد الله، ***الإبداع السردي الجزائري***، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د ط)، 2007م.

6)- ابن هدوقة، عبد الحميد، ***ريح الجنوب***، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2012م.

7)- أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، ***الأعمال الشعرية الكاملة: ديوان أغاني مهيار الدمشقي***، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط7، 1994م.

- ـــــــــــــــــــ، ***الثابت والمتحول: صدمة الحداثة***، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط7، 1994م، ج3.

- ـــــــــــــــــــ، ***زمن الشعر***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط3، 1978م.

- ـــــــــــــــــــ، ***مقدمة للشعر العربي***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط3، 1979م.

11)- أردش، سعد، ***المخرج في المسرح المعاصر***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ط2، 1993م.

12)- الأعرج، واسيني، ***اتجاهات الرواية العربية في الجزائر***، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، 1986م.

- ـــــــــــــــــ، ***كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط2، 2008م.

14)- أنيس، إبراهيم، ***موسيقى الشعر***، مكتبة الإنجلو مصرية- مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة- مصر، ط2، 1952م.

15)- إبراهيم، حافظ ، ***ليالي سطيح***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2012م.

16)- إدريس، يوسف، ***الأعمال الكاملة: القصص القصيرة "1"***، دار الشرق، القاهرة- بيروت، ط1، 1410هـ -1990م.

17)- إدريس، سهيل، ***محاضرات عن القصة في لبنان***، معهد الدراسات العربية العليا، لبنان، (د.ط)، 1975م.

18)- إسماعيل، عزّ الدين، ***الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية***، دار الفكر العربي، بيروت- لبنان، ط3، (د.ت).

19)- البارودي، محمود سامي، ***ديوان البارودي؛ محمود سامي البارودي باشا***، حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم، ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1998م، ج1.

20)- باوية، محمد الصالح، ***أغنيات نضالية***، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1971م.

21)- بحراوي، حسن، ***المسرح المغربي في الأصول السوسيو ثقافية***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1994م.

22)- بدر، عبد المحسن، ***تطور الرواية العربية في مصر (1870- 1938)***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط1، 1963م.

23)- برادة، محمد، ***الرواية العربية ورهان التجديد***، كتاب دبي الثقافية- مجلة دبي الثقافية، الإصدار 49، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي- الإمارات العربية المتحدة، ط1، مايو 2011م.

24)- بزون، أحمد، ***قصيدة النثر العربية: الإطار النظري***، دار الفكر الجديد، بيروت- لبنان، ط1، 1996م.

25)- بلاطة، عيسى، ***بدر شاكر السياب، حياته وشعره***، دار النهار، بيروت- لبنان، ط2، 1972م.

26)- بلعلى، آمنة، ***المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف***، دار الأمل، الجزائر، (د.ط)، 2006م.

27)- بوحجام، محمد ناصر، ***أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (1925-1976)***، المطبعة العربية، غرداية- الجزائر، ط1، 1992م.

28)- تامر، زكريا، ***صهيل الجواد الأبيض***، منشورات مكتبة النوري، دمشق- سوريا، ط2، 1978م.

29)- تاوريريت، بشير، ***إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس***، دار الفجر للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ط1، 2006م.

30)- التونجي، محمد، ***بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة***، دار الأنوار، بيروت- لبنان، ط1، 1968م.

31)- جليل، كمال الدين، ***الشعر العربي الحديث وروح العصر: دراسات نقدية مقارنة***، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1964م.

32)- الحاج، أنسي، ***لن***، دار مجلة الشعر، بيروت- لبنان، ط2، 1963م.

33)- الحارثي، محمد بن مريسي، ***عمود الشعر العربي: النشأة والمفهوم***، نادي مكة المكرمة الثقافي الأدبي، مكة المكرمة- المملكة العربية السعودية، ط1، 1417هـ - 1996م.

34)- حجازي، أحمد عبد المعطي، ***الشعر رفيقي***، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1988م.

- ـــــــــــــــــــــــــ، ***مدينة بلا قلب***، مطابع أخبار اليوم، مصر، (د.ط)، (د.ت).

36)- حسين، طه، ***الأيام***، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1994م، ج1.

37)- الخال، يوسف، ***الأعمال الشعرية الكاملة***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط2، 1979م.

- ـــــــــــــــ، ***الحداثة في الشعر***، دار الطليعة، بيروت- لبنان، (د.ط)، ديسمبر، 1978م.

- ـــــــــــــــ، ***دفاتر الأيام***، رياض الريس للكتب والنشر، لندن- بريطانيا، (د.ط)، 1987م.

40)- الخطيب، حسام، ***سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية الحديثة، دراسة تطبيقية في الأدب المقارن***، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق- سوريا، ط5، 1991م.

41)- الخطيب، محمد كامل، ***السهم والدائرة، مقدمة فى القصة السورية القصيرة خلال عقدى الخمسينات والستينات***، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، تموز 1979م.

42)- خفاجي، محمد عبد المنعم، ***الشعر والتجديد***، مطبعة دار العهد الجديد للطباعة، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت).

- ـــــــــــــــــــــــــ، ***قصة الأدب المهجري***، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط2، 1973م.

44)- خير بك، كمال، ***حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر***، ترجمة جماعية، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط1، 1982م.

45)- دراج، فيصل وآخرون، ***عبد الرحمن منيف***، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2008م.

46)- درويش، محمود، ***ديوان الأعمال الأولى، ديوان: محاولة رقم 7***، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، حزيران/ يونيو 2005م، ج2.

47)- الدقاق، عمر وآخران، ***ملامح النثر الحديث وفنونه***، دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1997م.

48)- دواره، فؤاد، ***في القصة القصيرة***، سلسلة الألف كتاب، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة- مصر، ط1، 1966م.

49)- الذبياني، النابغة أبو أمامة، ***ديوان النابغة الذبياني***، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 1416هـ - 1996م.

50)- الراعي، علي، ***القصة القصيرة في الأدب المعاصر***، دار الهلال، القاهرة- مصر، العدد 583- ربيع أول – يوليو 1999م.

51)- رشاد الشامي، حسان، ***المرأة في الرواية الفلسطينية (1945- 1985)***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 1998م.

52)- رمضاني، مصطفى، ***مسرح الگوال عند عبد القادر علولة، الأدب المغاربي اليوم***، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط- المغرب، ط1، 2006م.

53)- الريحاني، أمين، ***الريحانيات***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2014م.

54)- زكرياء، مفدي الشيخ زكرياء بن سليمان بن يحيى بن الشيخ سليمان بن الحاج عيسى، ***ديوان اللهب المقدس***، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2007م.

55)- زيدان، جورجي، ***17 رمضان***، سلسلة روايات تاريخ الإسلام، المكتبة الأدبية، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت).

56)- سعد الله، أبو القاسم، ***ثائر وحب***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1967م.

- ـــــــــــــــ، ***دراسات في الأدب والثورة***، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001م.

- ـــــــــــــــ، ***دراسات في الأدب الجزائري الحديث***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1966م.

59)- سعيد، خالدة، ***الأصداء الأولى للرحيل***، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، (د.ت).

- ـــــــــ، ***حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث***، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1406هـ - 1986م.

61)- السمان، غادة، ***ليل الغرباء***، دار الآداب، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1966م.

62)- السيّاب، بدر شاكر، ***أنشودة المطر***، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1969م.

- ـــــــــــــــ، ***شناتيل ابنة الچلبي***، مكتبة الأدب العراقي المعاصر، منشورات دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط1، كانون الثاني 1965م.

- ـــــــــــــــ، ***كتاب السياب النثري***، جمع وإعداد وتقديم: حسن الغرفي، منشورات مجلة الجواهر، فاس- المغرب، 1986م.

65)- شعباني، الوناس، ***تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980***، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، (د.ط)، 1980م.

66)- شكري، عبد الرحمن، ***ديوان عبد الرحمن شكري***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2014م.

67)- شكري، غالي، ***معنى المأساة في الرواية العربية: رحلة العذاب***، دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط2، 1980م.

68)- شكري، محمد، ***الخيمة: قصص***، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، ط2، 2006م.

- ـــــــــــــ، ***رواية الشطار***، محمد شكري، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط4، 2000م.

70)- شكيل، عبد الحميد، ***سنابل الحب.. سنابل الرمل***، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2008م.

- ـــــــــــــ، ***شوق الينابيع إلى إناثها***، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2008م.

- ـــــــــــــ، ***مرايا الماء: مقام بونة***، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005م.

- ـــــــــــــ، ***كتاب الأسماء... كتاب الإشارات***، منشورات وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2009م.

74)- شوكت، محمود حامد، ***الفن القصصي في الأدب المصري الحديث***، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط1، 1963م.

75)- صالح، الطيب، ***عرس الزين***، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1988م.

- ـــــــــــــ، ***موسم الهجرة إلى الشمال***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط14، 1987م.

77)- صالح، فخري، ***في الرواية العربية الجديدة***، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2009م.

78)- صقر، أحمد، ***توظيف التراث الشعبي في المسرح***، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية- مصر، (د.ط)، 1998م.

79)- الصكر، حاتم، ***مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة***، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999م.

80)- ضيف، شوقي، ***الأدب العربي المعاصر في مصر***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط10، 1992م.

81)- طراد، جورج، ***على أسوار بابل، صراع الفصحى والعامية في الشعر العربي المعاصر، تجربة يوسف الخال***، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2001م.

82)- عباس، إحسان، ***اتجاهات الشعر العربي المعاصر***، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، سلسلة 2، فبراير 1978م.

83)- عبد الرحمن، عائشة، ***قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر***، دار المعارف، القاهرة- مصر،ط2، 1389هـ - 1970م.

84)- عبد الرحيم، عبد الرحيم محمد، ***دراسات في الرواية العربية المعاصرة***، دار الحقيقة للإعلام الآلي، (د.ب)، (د.ط)، 1991م.

85)- عبد الصبور، صلاح، ***حياتي في الشعر***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1977م.

86)- عبد الغني، مصطفى، ***الاتجاه القومي في الرواية***، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة علام المعرفة، العدد 188، أغسطس 1994م.

87)- عبود، مارون، ***مجددون ومجترون***، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2013م.

88)- عبيد، محمد صابر، ***الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات***، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2010م.

89)- عتيق، عبد العزيز، ***علم البيان***، سلسلة في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1405هـ - 1985م.

90)- العشماوي، محمد زكي، ***أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية: الشعر- المسرح- القصة- النقد الأدبي***، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية- مصر، (د.ط)، 2000م.

91)- عفيفي، محمد الصادق، ***النقد التطبيقي والموازنات***، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، (د..ط)، 1978م.

92)- علاق، فاتح، ***مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 2005م.

93)- علولة، عبد القادر، ***من مسرحيات علولة: الأقوال. الأجواد. اللثام***، وزارة الثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2009م.

94)- عمار، فاتن علي، ***سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث***، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، (د.ط)، (د.ت).

95)- العيد، يمنى، ***في معرفة النص الأدبي***، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط3، شباط 1985م.

96)- عيد، عبد الرزاق، ومحمد جمال باروت، ***الرواية والتاريخ، دراسة في مدارات الشرق***، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1418هـ - 1997م.

97)- العيسى، سليمان، ***الأعمال الكاملة، ديوان: صلاة لأرض الثورة***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1995م، ج2.

98)- الغيطاني، جمال، ***الزيني بركات***، دار المستقبل العربي، القاهرة- مصر، ط3، 1985م.

99)- الفاخوري، حنا، ***الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث***، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط1، 1986م.

100)- فاسي، مصطفى، ***دراسات في الرواية الجزائرية الحديثة***، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2000م.

011)- فتح الباب، حسن، ***شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق***، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1987م.

102)- فريجات، عادل، ***مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 2000م.

103)- فضل، صلاح، ***أساليب السرد في الرواية العربية***، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 2003م.

- ـــــــــــــ، ***أساليب الشعرية المعاصرة***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1995م.

- ـــــــــــــ، ***تحليل شعرية السرد***، دار الكتاب اللبناني، ودار الكتاب المصري، ط1، 2002م.

106)- الكوني، إبراهيم، ***وطن الرؤى السماوية، قصص- أساطير***، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط2، 1997م.

107)- لوصيف، عثمان، ***شبق الياسمين***، دار البعث، قسنطينة- الجزائر، ط1، 1986م.

108)- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن الأصفهاني، ***شرح ديوان الحماسة لأبي تمام***، علق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1424هـ - 2003م، ج1.

109)- المقالح، عبد العزيز، ***الشعر بين الرؤيا والتشكيل***، دار العودة، بيروت- لبنان، ط1، 1981م.

110)- المقدسي، أنيس، ***الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية***، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط2، 1960م.

111)- المرعي، فؤاد، ***في تاريخ الأدب الحديث: الرواية- المسرحية- القصة***، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب- سوريا، (د.ط)، 1419هـ -1998م.

112)- مروة، حسين، ***دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي***، مكتبة المعارف، بيروت- لبنان، تشرين الأول- أكتوبر، 1988م.

113)- مصايف، محمد، ***تطور النثر الجزائري الحديث***، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1983م.

114)- الملائكة، نازك، ***قضايا الشعر المعاصر***، دار العلم للملايين بيروت، ط6 ، 1981م.

- ـــــــــــــ، ***ديوان نازك الملائكة***، دار العودة، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1997م، ج2.

116)- المناصرة، عز الدين، ***إشكالية قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2002م.

117)- منيف، عبد الرحمن، ***أرض السواد*** 1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2000م.

- ـــــــــــــــــــ، ***الكاتب والمنفى***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، المركز الثقافي للدراسات والنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2001م.

119)- الموسى، خليل، ***آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر***، (سلسلة آفاق ثقافية)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، دمشق- سوريا، عدد 89، أيلول 2010م.

120)- ميهوبي، عز الدين، ***اللغة والغفران***، دار الأصالة، الجزائر، ط1، 1997م.

1)- ناصر، محمد، ***الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)***، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط2، 2006م.

121)- محفوظ، نجيب، ***كفاح طيبة***، دار الشروق، (د.د.ن)، (د.ط)، (د.ت).

122)- مينه، حنّا، ***الولاعة***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1990م.

123)- نشاوي، نسيب، ***مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر: الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1984م.

124)- نوفل، يوسف حسن، ***بيئات الأدب العربي***، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1984م.

125)- نويهي، محمد، ***قضية الشعر الجديد***، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1964م.

126)- هدارة، مصطفى، ***دراسات في الأدب العربي الحديث***، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1410هـ -1990م.

127)- هواري، محمد ، ***أعلام الأدب العربي المعاصر؛ ترجمة حقيقية لـ 50 شخصية أدبية***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2017م.

128)- هيكل، حسن، ***تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية***، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط6، 1994م.

129)- هيمة، عبد الحميد، ***الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر***، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط)، 2005م.

130)- وادي، طه، ***الرواية السياسية***، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، (د.ط)، (د.ت).

131)- الورقي، السعيد، ***اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية- مصر، ط1، 1979م.

132)- وطار، الطاهر، ***اللاز***، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1974م.

- ـــــــــــــــ، ***العشق والموت في الزمن الحراشي***، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982م.

134)- ونوس، سعد الله، ***مغامرة رأس المملوك جابر***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ط2، 1970م.

135)- يقطين، سعيد، ***انفتاح النص الروائي***، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1989م.

136)- يوسف، محسن، ***نحو ملحمة روائية عربية (دراسة في مدارات الشرق)***، دار الحوار، اللاذقية- سوريا، ط1، 1991م.

ثانيا: الكتب المترجمة

137)- إرنست هيمنجواي، ***العجوز والبحر***، ترجمة: غبريال وهبه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة- مصر، ط5، صفر 1430هـ - فبراير 2009م.

138)- برنار، سوزان، ***قصيدة النثر***، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مؤسسة الإسراء للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط2، 1999م.

139)- الجيوسي، سلمى خضراء، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط2، تشرين الأول/ أكتوبر 2007م.

140)- روجر، آلن، ***الرواية العربية؛ مقدمة تاريخية ونقدية***، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1997م.

141)- كوهين، جون، ***بنية اللغة الشعرية***، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، (د.ط)،1986م.

142)- مؤلف جماعي، ***تاريخ كمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، الفصل الثالث***، تأليف جماعي، ترجمة جماعية، النادي الأدبي الثقافي، جدة- المملكة العربية السعودية، عدد 121، ط**1**، 1423هـ- 2002م.

ثالثا: المعاجم

143)- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، من إصدارات وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية- وشركة دار النوادر الكويتية، الكويت، طبعة خاصة، 1431هـ- 2010م.

144)- خليل، خليل أحمد، ***موسوعة أعلام الأدب العربي في القرن العشرين***، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2001م، ج2.

145)- زيتوني، لطيف، ***معجم مصطلحات نقد الرواية***، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2000م.

رابعا: الدوريات العلمية

146)- بيضون، عباس، ***«كلام في الشعر: حوار مع محمود درويش»***، مجلة الكرمل، بيروت- لبنان، عدد 78، شتاء 2004م.

147)- الحاج، أنسي، ***«رجولة»***، مجلة شعر، س2، ع5، 1958م.

148)- ثامر، فاضل، ***«عبد الرحمن منيف ومساءلة وهم التاريخ»***، مجلة الثقافة الجديدة، العراق، العدد 381، السنة 2016م.

149)- العالم، أمين، ***«الرواية بين زمنيتها وزمنها»***، مجلة فصول، القاهرة- مصر، المجلد 12، العدد 1، ربيع 1993م.

150)- قباني، نزار، ***«الحداثة والأقلّيات الشعرية»***، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، عدد 135- 146، 1990م.

151)- منير، وليد، ***«التجريب في القصيدة العربية المعاصرة، أشكال التعبير عن التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفيات توظيفها»***، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، مج 16، ع1، 1997م.

خامسا: الكتب الإلكترونية

152)- سيّد البحراوي، ***الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر (أجيال وملامح)***، ص152. كتاب إلكتروني: www.kotobarabia.com

سادسا: المجلات الإلكترونية

153)- ابن الهاشمي، هشام، ***«التجربة المسرحية العربية ما بعد الكولونيالية حدود ومحددات»***، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والإعلام، إدارة المسرح الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 2013م. يُنظر الموقع: dramamedia.net.

154)- أنور المعداوي، ***«(كلهن نساء) للأديب اللبناني سهيل إدريس»***، مجلة الرسالة، عدد 834، 1949م. ar.wikisource.org.

155)- كشك، مريم، ***«أهم روايات جمال الغيطاني المترجمة إلى الفرنسية والألمانية»***، اليوم السابع، الموقع: https://www.youm7.com.

156)- ونوس، سعد الله، ***«هوامش للعرض والإخراج»***، مجلة المعرفة، سوريا. موقع: دهشة: dahcha.com.

سابعا: المواقع الإلكترونية

157)- المجلة الثقافية الجزائرية: thakafamag.com.

158)- الموسوعة العالمية: http://www.universalis.fr/encyclopedie.

159)- ويكيبيديا، الموسوعة الحرة: wikipedia.org.

فهرس المحاضرات

	مفردات المقياس	**3 -3**
	مقدمة	**5 -4**
I-	**القسم الأول: الشعر**	**66 -6**
1-	الشعر العربي المعاصر: مدخل تاريخي	**14 -7**
2-	قصيدة الشعر العمودي	**23 -15**
3-	الرواد والتجربة الشعرية الجديدة-1	**29 -24**
4-	الرواد والتجربة الشعرية الجديدة-2	**35 -30**
5-	الحداثة الشعرية-1	**41 -36**
6-	الحداثة الشعرية-2	**47 -42**
7-	الحداثة الشعرية في الجزائر	**53 -48**
8-	قصيدة التفعيلة	**58 -45**
9-	قصيدة النثر	**66 -59**
II-	**القسم الثاني: النثر**	**111 -67**
10-	الفنون النثرية المعاصرة (القصة)	**78 -68**
11-	الفن القصصي: الأعلام والاتجاهات	**85 -79**
12-	الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطورها	**95 -86**
13-	الرواية العربية المعاصرة: أعلامها	**105 -96**
14-	المسرح العربي المعاصر وقضاياه	**111 -106**
	خاتمة	**114 -112**
	قائمة المصادر والمراجع	**130 -115**