النص الأدبـي المعاصر

د. نادية سعدوني

(المركز الجامعي مرسلي عبد الله - تيبازة -)

النص الأدبـي المعاصر

الشهاب الأكاديـمية

© منشورات الشهاب، 2025.
الهاتف: 67 15 99 0555 / الفاكس: 04 72 84 023
www.chihab.com / fb : Chihab éditions
ISBN : 978-9961-63-159-1
الإيداع القانوني : ماي 2025.

مقدمة

هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من المحاضرات في مقياس "النص الأدبي المعاصر" مطابقة لبرنامج وزارة التعليم، موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر نقد، دراسات نقدية، وقد راعينا فيه الشّمول والعموم والتبسيط، كما راعينا فيه الترتيب المنصوص عليه في البرنامج الرسمي، وذلك من شأنه أن ييسّر عملية التلقي للمادة العلمية والبيداغوجيةالمتوخاة من هذا الجهد العلمي.

لقد توخينا التعريف بمفاهيم المقياس تعريفًا علميًّا وافيًا وكافيًا، كما حاولنا الإلمام بمعظم المتعلقات التاريخية عمومًا، فقد تمّ تقديم الجانب التاريخي لانطلاق النص الأدبي المعاصر، ثم عرجنا للحديث عن أهم رواد ومنظري الشعر المعاصر، عارجين في ذلك على أهم النقاد المهتمين بالشعر المعاصر كأدونيس، بدر شاكر السيّاب، نازك الملائكة، وأبو القاسم سعد الله وغيرهم.

ولقد ورد في مطلع هذا الكتاب محاضرة تحمل عنوان الشعر العربي المعاصر: مدخل تاريخي، إذ مرّ النص الشعري المعاصر بمخضات كثيرة وعانى من صعوبات جمّة في عالمنا العربي، فوقع بين مدقتي التأصيل والتوليد، واستعان النقاد في نقل معالم حداثته وتوليدها إلى الاستعانة بجملة من الأدوات والآليات حاولنا إعطاءها ومناقشتها، ثم جاءت محاضرات أخرى، درسنا فيها أهم مقومات ومميزات القصيدة العمودية ملامسة التجديد فيها، وكذا الجهود المبذولة للوصول لانفتاح النص الشعري في عالمنا العربي، أما المحاضرة الموالية فجاءت حول رواد التجربة الشعرية الجديدة، مع التعرف على ماهية التجربة الشعرية وخصوصياتها، ثم عرجنا للحديث عن الحداثة الشعرية في الجزائر وأهم روادها وكذا المطبات التي وقع فيها شعر الحداثة في الجزائر، تليها محاضرة حول قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وفيها يتم التفريق بين الشعر والنثر وكذا التداخل الذي حدث لهما في القصيدة النثرية، خلصنا من الشعر لنأخذ جانب النثر فاتحينا آفاق القصة و الرواية والمسرح وهنا أخذنا جانب النشأة والتطور والخصائص والمميزات وسيلاحظ المتصفح للمطبوعة أن عدد الصفحات، متفاوتة، وهذا بحسب الموضوع المطروح في

كل محاضرة، إذ أن الحديث عن القصة ومضامينها، أو قضية الرواية وأنواعها تتطلب الإطناب في تذليل المفاهيم المطروحة، وكذا الاسترشاد بمجموع الآراء والأفكار المطروحة.

يجدر بنا الأمر الإشارة إلى أن المراجع والمصادر المعتمدة في هذه المحاضرات، متخصّصة، ومتباينة بين المراجع القديمة والحديثة على السواء، كما يظهر تنوعها في استخدام وافر للكتب والمجلات والرسائل والمقالات، كما أن التنوع مسّ الاعتماد على كتب عربية ومترجمة وأمّا عن الهدف المنوط من هذه المحاضرات، فهو تزويد الأساتذة والطلاب بمجموعة من المعارف والمفاهيم المخصوصة والملامسة للمواضيع المطروحة في هذه المادة، وهذا لما للنص المعاصر من أهمية في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة فهو بحسب النقاد توجه جديد للقراءة والأصل أننا وفي رحلة إعدادنا لهذا الكتاب وجدنا شغف واضح من الباحثين للمراجع المساندة والمساعدة في فهم هذه المادة، لذلك اخترنا أن نقوم بهذه المحاضرات لتكون سندًا للباحثين المهتمين بالدراسات الحديثة والمعاصرة على حدّ سواء، كما أننا أرسينا جملة من النتائج المتوصل إليها من قبل الباحثين، لتكون منطلقًا للدراسة والبحث من قبل الطلبة الباحثين وحتى الأساتذة، هذا لأن النص الأدبي المعاصر لا يزال مفتوحًا للقراءات وللتنقيب في متونه، ولإرساء قواعد مسلمة ومشتركة بين المهتمين بهذا المجال.

ولعلّ الهدف الأسمى، الذي جعلنا نختار هذا الكتاب، هو تزويد طلبتنا في الدراسات العليا بهذه المحاضرات حتى تكون مرجعًا لقراءاتهم سواء في مجال الدراسات الأدبية او النقديةأوقراءة النصوص النقدية.

المحاضرة الأولى
إرهاصات تشكل القصيدة العربية المعاصرة، والبدايات الأولى

مع صدمة الحداثة الغربيّة التي تركت ندوبا وجروحا في جسد الثقافة العربيّة، فقد الشعر مساحات شاسعة من اهتمامات القرّاء والنّقاد، ولم يعد مهيمنا على الوعي الجمالي للمهتمّين بالشّأن الأدبي. فقد افتكّ النثر بمختلف أجناسه انتباه القرّاء، تماشيا مع طبيعة المرحلة، وانسجاما مع التحولات العميقة في بنية المجتمعات العربيّة الحديثة بفعل الاستعمار الأوروبي، وما أحدثه في أنماط الإنتاج وتقسيم العمل، وما انجرّ عن ذلك من أشكال جديدة لاستهلاك الثقافة.

1/ تشكل القصيدة العربيّة المعاصرة/البدايات الأولى

لم يعد الشعر ديوان العرب، كما كان من قبل، بل أضحى جزء من الدّيوان والذّاكرة الجماليّة للعرب، في زمن أقفرت فيه ذاكرة الشّعوب العربيّة من كل ما يذكّرها بأصولها وهويّتها وأسلافها. كان الشعر يشكل وهج الذّات العربيّة وإشراقها لمّا كان الفضاء منفتحا على المطلق، ولم تظهر المدينة الحديثة سليلة الرأسماليّة الغربيّة، بكلّ تناقضاتها وصراعاتها، وأوساخها وأوجاعها. استقطبتْ المدينة في البلدان العربيّة النشاط الثقافي الهجين، والمستوحى من التراث الغربي، كالرواية والقصّة والمسرحيّة. وبقي نطاق القصيدة حسيرا، لتغيّر الذّوق الأدبي للمثقّف العربي، وانصرافه إلى هموم الشأن المادّي.

إذا كان الاستعمار في لحظة من لحظاته عمليّة مثاقفة مع المحليين، فإنّها مثاقفة بالإكراه، لأنّها ليستْ متكافئة، ولم يُستَشَر فيها العرب. ولذلك كانت في اتّجاهٍ واحدٍ. فكان العرب الجانب الضّعيف الذي امتهن ثقافته الخاصّة وازدراها، ورأى في الثقافة الغربيّة خلاصه، ونهضته، بعدما أقنعه الأخر بذلك معتمدا سياسة تقوم على العنف الفكري والسياسي وهذا ما أكده آدم سميث في قوله " كان نجاح أوروبا ناتجا عن تمكن أوروبا من ثقافة العنف وانغماس فيه"[1]. وقد

1- تشومسكي نعوم، 501 سنة الغزو مستمر، تر: مي البنهان، دار المدى دمشق، 1997، ص 33.

شمِلتْ هذه الحالة قطاعا عريضا من الشباب العربي الذي تجاوب مع دعوات التّحديث التي أطلقها روّاد النّهضة الأوائل على غرار طه حسين وحسين مروة وجماعة الدّيوان الدين تشبّعوا بالنقد الإنجليزي وتشيّعوا له، وأسسوا مدرسة نقديّة استوحت مناهج النقد الحديثة المشتهرة في الغرب، كالرومنسيّة والواقعيّة والوجوديّة ومدرسة التحليل النفسي والنقد الإيديولوجي. وبموجب هذا الإرث النظري تغيّر مفهوم الشعر لدى العربي، وتغيّرت أنماط صناعته، وطرائق تذوّقه. وآمن القارئ العربي بجدوى هذه التحولات، وبأنّه لا سبيل لتحقيق النهضة الفكريّة والأدبيّة إلاّ من خلال النموذج الغربي، وهي فكرة استشراقيه لطالما ردّدها المستشرقون في وجه العرب. والواقع أن البعثات العلميّة التي استفاد منها الأكاديميون العرب في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وأخصّ بالذّكر جيل طه حسين قد درسوا عند مستشرقين في جامعات غربيّة شهيرة، وعندما عادوا إلى بلدانهم أبدوا حماسة لا نظير لها لنشر مبادئ التفكير الغربي، وراح جزء آخر من المثقفين الذين درسوا في الاتحاد السوفياتي سابقا يعملون على نشر الفكر الماركسي في كل مجالات الثقافة والحياة. وهكذا ضاعت الأصالة والوفاء لثقافة الذّات بعد صدمة المثاقفة مع الغرب ومع الشرق الشيوعي. وفي هذا الجوّ المشحون بالتحولات العميقة في العقل العربي، بدأت ملامح التّجديد في القصيدة العربيّة تبزغ إلى الوجود وتجلى ذلك في انعكاس كبير على شعرهم من خلال الشعر المرسل عند عبد الرحمان شكري و اللغة عنه جبران خليل جبران وغيرهما، ثم جاءت نازك الملائكة والسياب ليدشنا بداية التحرر من الشكل العمودي وأخيرا جاءت قصيدة النثر على يد يوسف الخال وأدونيس وغيرهما، كان العقاد من ابرز الداعين الى التجديد في الشعر، فهو الذي قاد حملات هجوم حادة ضد التقلدين ساعيا إلى تهدين أبرز رموزهم في العقدين الأولين للقرن العشري، معتبرا أن أحمد شوقي قد أضحى صنما ينبغي تحطيمه و التخلص منه"[1] وبغض النّظر عن موقفنا من هذه التحولات، فقد كانت التّعبير البليغ للتطور الذي كان يحصل في البنية الاجتماعيّة والسياسيّة والإيديولوجيّة في البلدان العربيّة.

2/ بدايات الحداثة الشعريّة

قبل الخوض في النصّ الشّعري بكلّ خصوصيّاته الجماليّة والفكريّة، يتعين علينا المرور على إشكاليّة المصطلح الذي يُعدّ مفتاحا معرفيّا، لهذا الحقل الشّائك. ما المقصود بمصطلح نص؟

1- منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس، شهادة ماجيستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012-2013، ص 30.

وهل هو مفهوم حديث أم قديم، أم أنه ما بعد حداثي؟ إنّنا لا نفكّر في مصطلح النص بوصفه وحدة نحويّة، ولكن باعتباره وحدة من نوع آخر، إنه وحدة دلاليّة، متشكّلة من وحدة المعنى في المقام والنسيج الذي يعبّرُ عن الحقيقة التي يخبر عنها باعتبارها راجعة بتمامها إلى المحيط الذي رُسِمتْ فيه.

عندما نتحدّث عن النصّ الأدبي، فإنّنا نحيل إلى أفق أو فضاء خاص، له حدود معيّنة. وتتجلّى في هذا الفضاء -بطرق متفاوتة -مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النص؛ وهي دلالات يتعيّن على القراءات النقدية تحديد مكوناتها، وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي أو سيميائي؛ فأدبيّة النصّ لا يتمّ القبض عليها إلاّ من داخل النص.

هناك سببان جعلا من النص قضية إشكاليّة: الأول هو عدم استقراره كمفهوم نقدي ؛ والثاني محاولة كلّ حقل من حقول المعرفة استغلاله لأهداف إجرائيّة منهجيّة.

يؤكّد صلاح فضل على تعدد التعاريف التي تحدد مفهوم النص، ويرى أنّ هذه التعريفات تنقسمُ إلى قسمين: منها ما يهتمّ بالنصّ باعتباره منتوجا لغويّا وبناء مخصوصا؛ ومنها ما يهتمّ بالنصّ الأدبي باعتباره ممارسة لغويّة نوعيّة وكيفيّة في التعامل مع اللغة والأشكال الجماليّة. في نفس السياق المصطلحي يتساءل محمد مفتاح عن معنى النص الأدبي، معتبرا أنّ أهمّ ضابط له هو الانسجام والاتّساق ومفهوم التّنضيد الذي هو المرحلة الأولى لمعاينة النصّ. إنّه العلاقة بين الجمل: واو العطف، الفاء السببيّة، وغير ذلك من الحروف المحقّقة للانسجام النصّي أمّا الاتّساق فهو العلاقة الدلاليّة بين الجمل وبخصوص الانسجام فيمكن أن يكون أعمّ من العلاقات النصيّة الدّاخليّة، فقد يُقصَدُ به انسجام النصّ مع العالم. ومهما يكن فالشائع لدى النقاد "أنّه شكلٌ لغويٌّ يمتاز بطولٍ معيّنٍ كأن يكون قصة أو رواية أو مقامة أو معلّقة أو كتابا"[1]. إنّه متتالية من الجمل المتصلة ببعضها لتشكّل دلالة أو دلالات.

3/ معالم الحداثة في النص الشعري

التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة التي مسّتْ المجتمعات العربيّة بفعل عنف المثاقفة مع الاستعمار الغربي أحدثتْ أثرها على المستوى الثقافي، وفي حقلي اللّغة والأدب بشكلٍ خاصٍّ. والذي يعنينا في هذه المحاضرة تحديدا هو النصّ الشعري. فما هي تجليات الحداثة في هذا النصّ؟ وما هو الأثر الذي أحدثه الاحتكاك بالغرب في القصيدة العربيّة على مستويي الشكل

1-حسين خمري، نظرية النص/ من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط الأولى 2007، ص43.

والمضمون؟ هل استجاب القارئ العربي لهذه التحولات، أم انّه لم يستسغها، خوفا على أصوليّته وذاكرته الجماليّة؟ ذلك ما نودّ اكتشافه من خلال هذا البحث.

لقد كانت مرحلة الإحياء واستحضار بنية القصيدة العربيّة التقليديّة في الوعي الأدبي الراهن مرحلة ضروريّة لانطلاق عمليّة التّحديث بشكل عقلاني، لا يُفضي إلى عمليّة انسلاخ عنفي وفجائي عن الذّاكرة الجماليّة للمبدع وللقارئ على حدٍّ سواء. وعند ذلك، سيكون الانطلاق في عمليّة التجديد عمليّة طبيعيّة تنمّ عن تطور عفوي وناعم وواعي، نحو مقتضيات التطور الطّبيعي للبناء الشعري، دون أن نحدث خدوشا أو كدمات في الوعي الأدبي للمبدع، ودون أن نصدم القارئ بما لم تألفه ذائقته القرائيّة التي اكتسبها عبر تجارب عديدة ومديدة. إنّ الانتقال من الشكل العمودي إلى القصيدة الحرّة هو أهم التحولات الحداثيّة التي عرفتها القصيدة العربيّة. فالتحرّر من البحر ومن البيت كوحدة صوتيّة دنيا يُعادلُ التحرر من قيود المجتمع التّقليديّة ومن كثيرٍ من الأعباء الأخلاقيّة والسياسيّة التي لم تعد مقنعة. إنّ تحرر المجتمع من ثقافة الخرافة والأسطورة، والغيبيّات التي لا علاقة لها بالدّين الصّحيح ولا بالعقل الحصيف هي المعادل الخطابي للتحرر من قيود القافية والروي والوزن.

لقد عبّر المثقف العربي عن حاجته لتحرير قلمه من القيود الموروثة، في مجال الإبداع والنقد على حدٍّ سواء تأسّيا بالمسيرة الغربيّة في الحداثة الشعريّة. لقد شعروا أن كثيرا من المعايير الجمالية للقصيدة العربيّة لم تعد تنسجم مع روح العصر. ولا تتوافق مع الفلسفات الجديدة في مجالي الفكر والثقافة ونمط المعيشة والبُنى السياسيّة للمجتمعات العربيّة. لقد كانت حياة العرب تسيرُ باتّجاه الغربة. وكان طه حسين وجماعة الديوان ومحمود أمين العالم وسلامة موسى، على اختلاف مشاربهم الإيديولوجيّة يدعون صراحة إلى تتبع خطى الغرب من أجل صناعة منظور جديد للقصيدة الشعرية، والتخلص من كلّ ما يشدّها إلى الماضي. ليس فقط من حيث البناء الفني، ولكن أيضا من حيثُ الموضوعات والأغراض الشعريّة، يرى طه حسين أن الناس اليوم يقرؤون ما يكتب لهم " المعاصرون في الأدب الحديث بلغتهم أو بلغة أجنبية من هذه اللغات المنتشرة، يجدون في قراءة هذا الأدب من اليسر والسهولة، ومن اللذة والمتاع، ما يغريهم به ويرغبهم فيه"[1]، أما فيما يخص الأدب القديم فيرى أن "قراءته عسيرة، وفهمه أعسر، وتذوقه أشد عسرا "[2].

1- طه حسين: على هامش السيرة، دار المعارف، ط 26، ج1، القاهرة، 1976، مقدمة
2- نفسه الصفحة نفسها

لقد ظلّتْ القصيدة العربيّة منذ نشأتها في العصر الجاهلي تصاغ على شاكلة واحدة، باستثناء التّحديث النسبي الذي أقرّه وفرضه المولدون في العصر العباسي الأول. وكان الدافع إليه نشأة المدينة وما انجرّ عنها من تحضر ومدنيّة واجتماع. كما كان للمثاقفة مع الأجانب دورٌ فاعلٌ في التوجه نحو الحداثة. غير أنّ هذه الحداثة لم تطل عمود الشعر، وإنما مسّت بعض جوانب البناء كاستبدال المقدّمة الطّلليّة بالمقدّمة الخمريّة، ودخول معجم لغوي جديد إلى الذّاكرة الجماليّة للشاعر. فاللغة الجاهليّة لم تعد لها علاقة مع بيئة المدينة النّاشئة.

يشير النقاد العرب المحدثون إلى التّجديد الحاصل في بنية القصيدة العربيّة في الأندلس. والواقع أنّ الشعر الأندلسي كان يُنظَرُ إليه في فرادته وتميزه عن المشرق في موضوعاته وبنيته الجماليّة. لقد كانت الموشحات استجابة لروح الأندلس والحضارة الناعمة والناشئة هنالك، على غفلة من الشرق العربي المحافظ. وقد كان الموشح مستجيبا لروح القصيدة الهجينة على التّخوم من أوروبا، ولم يكن امتدادا للشعريّة العربيّة التقليديّة. فتلك لم تتأثّر حتّى بالترجمات التي شملت النقد والفلسفة اليونانيين.

لقد تطور الخطاب النقدي العربي تأثّرا بالترجمة عن الثقافة اليونانيّة، ولكن شكل القصيدة بقي وفيّا لأصوله الجماليّة المحافظة، إلى غاية العصر الحديث، حيث أحدث لقاء الشرق بالغرب ثورة حقيقيّة على عمود الشعر مبررهم في ذلك انه" لم يكن عمود الشعر في بداية التنظير له محاولة عربية جادة لفهم طبيعة التشكل الشعري في أنموذج من شعر الجاهليين، قبل ان يتحول ذلك العمود من مجرد وصف لشعرية عربية قانون يعاقب كل من يخرج عنه برفضالإقصاء من دائرة الشعرية العربية "[1] مرحلة معينة أدّت إلى ظهور القصيدة الحرّة وطُرِحتْ موضوعات لم تكن في متناول قدماء الشعراء. كانت القصيدة الحرة إذا، قصيدة التفعيلة استجابة لمتطلّبات التّحديث والتّجديد. فظهرت نازك الملائكة في العراق بقصيدة "الكوليرا"، المنشورة في تشرين الأول سنة 1947، وظهر السياب في قصيدته "هل كان حباً" في ديوانه "أزهار ذابلة"، الصادر في كانون الأول سنة 1947. فاستحقا أن يكونا رائدي قصيدة التفعيلة في الوطن العربي. وتعتبر هذه القصيدة بوصفها بنية صوتيّة حديثة وإيقاعا مستحدثا يترجم الوعي الأدبي الهجين للشعرية العربيّة.

وكانت قضية بناء القصيدة العربية وضرورة ملاءمتها لتطور الحياة واحدة من القضايا الثقافية الأدبية التي طرحها النقاد والشعراء العرب على حد سواء، ويعد الشيخ حسين المرصفي

[1]- محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة، دراسة، دارفيسيرا، ط1، 2013، ص.

من أوائل النقاد العرب الذين عنوا بمفهوم الوحدة العضوية للقصيدة في عصر النهضة، إذ رأى أن القصيدة وحدة ينبغي أن تترابط أجزاؤها، وتتصل أبياتها حتى لايمكن تقديم بيت أو تأخيره من دون أن يؤثر هذا التقديم والتأخير في سياق القصيدة.

وبذلك حاول النقد العربي الحديث أن يحاكي التراث النقدي الغربي في مراحل تطور الشعر وازدهاره، في محاولة منه لبعث القصيدة العربية من جديد بما يلائم تطور الحياة.

ومع تلك المحاولات دخل عنصر ثاني إلى عوامل التجديد ويتلخص في اطلاع بعض المثقفين العرب على الآداب الأوربية والعمل على الإفادة من التطورات التي أصابت تلك الآداب عامة والشعر بصفة خاصة، وكان الشيخ نجيب الحداد واحدا منهم، فكتب في عام (1897م) مقالا في مجلة البيان المصرية قال فيه: أن الأوربيين يصلون بين البيت الأول والثاني في المعنى واللفظ جميعا، وذلك بأن يجعلوا الفاعل قافية للبيت ويضعوا مفعوله في أول البيت الثاني، بحيث يضطر القارئ له ألا يقف عند القافية بل يصلها بما بعدها في الإلقاء.

ويذهب الدكتور محمد حسين الاعرجي إلى أن المثقفين العرب في عصر النهضة بدؤوا يسمعون عن أقسام الشعر الأوربي، ويفهمون أن منها ما يسمى بالغنائي، ومنها ما يسمى بالملاحمي، ومنها ما يسمى بالتمثيلي، ومنها ما يسمى بالقصصي، ومنها ما يسمى بالتعليمي، كما ظهر تأثير الأدب الغربي على الشعراء المهجرين، إذ وقع أمين الريحاني تحت تأثير الشاعر الأمريكي والت ويتمان، فحاول كتابة الشعر المنثور باللغة العربية لما وجد فيه من فلسفة وخيال وجدة، كما يذكر، وكان هذا الأنموذج الجديد غير قادر على مقاومة نمط البناء الذي ساد القصيدة التقليدية في عصر النهضة، ويعلل الدكتور عبدالواحد لؤلؤة ذلك بقوله أن "أوراق العشب" بخلوها من الوزن والقافية فلايمكن أن تسمى شعرا حسب المفهوم العربي للشعر.

4/ تجليات الحداثة الشعريّة من حيثُ الموضوعات

ممّا لاشكّ فيه أن مستجدّات القرن العشرين في العالم العربي هامّة وخطيرة، وكان تأثيرها حاسما على الحياة الثقافيّة والأدبيّة. وأهمّ ما ميّز ذلك القرن هو أنّ عددا كثيرا من الدول العربيّة كان واقعا تحت الاحتلال الغربي. ويعني ذلك التماس المباشر مع أشكال جماليّة غربيّة وهيمنتها على الذّائقة العربيّة. فالهيمنة لم تكن سياسيّة فقط وإنما تعدّت تلك الحدود بمسافة كبيرة. وفي مقابل ذلك ظهر الاتّجاه القومي في الفكر العربي الحديث، وكان النظام الكولونيالي يغضّ الطّرف عن نشوء الفكر القومي لكون هذا الفكر قادرا على القضاء على الرابطة الإسلاميّة. ومن تبعات التيار القومي مطالبة العرب بالاستقلال السياسي عن الحكومات الغربيّة. فظهرت

هذه المواضيع في الشعر العربي، إذ تغنى الشعراء العرب بالحريّة وحقوق الإنسان، وحقوق المرأة. وهي موضوعات لم تكن مألوفة في الشعر العربي القديم. كما ظهر شعر التحرّر في فلسطين، تحت مسمّى شعر المقاومة. ومن رواده سميح القاسم وتوفيق زياد ودرويش.

نورد مثالا عن ذلك نصا لمفدي زكريا:

هو الدهر ما أبقى في مقلته دمعا وتلك الليالي السود جر عنه النزعا

فأصبح يبكي صامتا بقريحة تجمعت البلوى على وأدها جمعا

كئيب يناغي كل نصو معذب بمهجته الحرى على وطن ينعى[1]

من الموضوعات الحداثيّة أيضا توظيف الأسطورة في القصيدة العربيّة، بوصفها ذات حمولة رمزيّة عالية الخصوبة. وقد تبلورت هذه الظاهرة الجمالية عند السّياب كثيرا، من أجل إغناء فكرة الخصوبة والانبعاث والولادة الجديدة، وما شابه ذلك من أفكار فلسفيّة سليلة الحداثة. ووظّف درويش أيضا أساطير يونانيّة وبابليّة كثيرة لخدمة فكرة الثورة والأرض، والإنسان. ومن روائعه التي يوظف فيها الرمز بكثافة نذكر هذه الأبيات من أنشودة مطر:

عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السحر (تكرّر المد ثلاث مرات).

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهرْ

أتعلمين أي مزنٍ يبعثُ المطر

وكيف يشعرُ الوحيد فيهِ بالضياع

بلا أنتهاء كالدم المراق، كالجياع

كالحب، كالأطفال، كالموتى هو المطر[2]

من الناحية البنيويّة تبدو القصيدة متتالية من الجمل الشعريّة المتناسبة من حيث الطّول، ومن حيث الإيقاع الذي يعمّق الشعور بالفقد والاكتئاب، ويعزّز هذه العاطفة حرف المدّ في

1- الشيخ أبو اليقضان ابراهيم بن الحاج عيسى، جريدة المغرب الجزائرية، س 1، ع 8، 15 جويلية 1930.
2- بدر شاكر السياب، أنشودة مطر، مؤسسة الهنداوي، 2015، ط 1.

كل المقاطع الصوتيّة، التي تبدو ملونة. إنّ تكرار حرف المدّ من شأنه أن يحدث أثرا عميقا في نفس المتلقي. إحساس عميقٌ بالفقد والمأساويّة.

وعند صلاح عبد الصبور نلمس الإحساس بمأساويّة الوجود، وهو شعورٌ سببه الوضع المأساوي للأمّة العربية والهزائم التي مُنِيتْ بها في معاركها ضدّ إسرائيل. لم يعد الشعر إذا خادما للملوك والأمراء والطّبقات النبيلة، بل تحوّل إلى وعاء حامل لقضايا الأمّة.

المحاضرة الثانية
النص الشعري العمودي المعاصر

لا يزال النص الشعري راسخا في الذّاكرة الثقافيّة والجماليّة للمثقف العربي بكلّ تصنيفاته، رغم الاكتساح الذي عرفته الرواية الوافدة من الغرب الحديث. وأكثر من ذلك فإنّ الشكل العمودي للقصيدة كما ورثناه عن الرواد الأوائل لا يزال محلّ اهتمام وتذوق واحتفاء من قِبَلِ القرّاء. فالأشكال الجماليّة لا تختفي كليّة إلاّ إذا استنفذت شروط وجودها وعوامل حياتها وانتشارها. وقد تختفي هذه الأشكال، أو يقلّ الإقبال عليها من حينٍ لآخر، ثمّ تعاود الظّهور لأسباب قد تبدو مبهمة، لدى عامّة الناس ولكنها معلومة لدى الخاصة من محترفي الشعر. اذ يتعلّق الأمر بهويّة ثقافيّة تقبعُ في القاع الأسفل من اللاشعور ويحرّكها ماضيها الغابر لاسترجاع ملامحها الجماليّة، وبذلك تستعاد على مستوى الممارسة الثقافيّة بشكل ملفت للانتباه. إنّ كثيرا من الشعراء اليوم يؤكّدون استمرار الشكل العمودي للقصيدة، وجدواه من حيثُ علاقته بالهويّة الفنيّة للإبداع. بل ويفضّلونه على قصيدة التفعيلة التي تعبّر عن تفكك الذّائقة الجماليّة للعرب بفعل الهجوم المتوحّش للحداثة الغربيّة التي دمّرت بُنى الثقافات المحليّة لمستعمرات أوروبا وشوّهت الوعي الأدبي للمبدع وللقارئ، فلا هما قادران على محاكاة النّموذج الغربي والحلول فيه، ولا هما قادران على استرجاع الهويّة الثقافيّة والجماليّة للذّات المتشظّية.

1/ النموذج الإحيائي

من الطّبيعي أن ينهض بعض الشعراء العرب، من الّذين لا يزالون مشدودين إلى البناء العمودي للقصيدة العربيّة، والراضين لتدمير هذا الهيكل الراسخ في الشعريّة العربيّة لمجرّد الأخذ بأسباب الحداثة الغربيّة، من الطّبيعي أن ينهض هؤلاء باستحضار الشكل العمودي للقصيدة في تجاربهم الإبداعيّة. هؤلاء الشعراء، ورغم التحولات العميقة لبنية المجتمع العربي، وللثقافة العربيّة المهجّنة بفعل المثاقفة القسريّة، وذات الاتّجاه الواحد، ورغم تغير موضوعات

القصيدة بتغير عالم الواقع الحضاري للعرب، رغم كلّ ذلك، حافظ هؤلاء الشعراء على أوزان الخليل. وأهمّ ما يلاحظ على هؤلاء تأثّرهم بالرومنسيّة الغربيّة، فكانت أشعارهم رجعا لهذا المذهب من حيثُ الموضوعات. ومن أهم هؤلاء الشعراء يخطر بالبال الشاعر المصري سامي البارودي الذي كرس كل قصائده الرومنسية في وصف جمال الطبيعة، مع مسحة دراميّة مؤثّرة، على غرار قصيدته (أخذ الكرى بمعاقد الأجفان)، وهذا مطلعها:

أَخَذَ الْكَرَى بِمَعَاقِدِ الأَجْفَانِ **** وهفا السُّرى بأعنة الفرسان

وَاللَّيْلُ مَنْشُورُ الذَّوَائِبِ ضَارِبٌ **** فوق المتالع والربى بِجِران

لا تَسْتَبِينُ الْعَيْنُ فِي ظَلَمَائِه **** إلاّ اشتعال أسنّة المُّرانِ[1]

"إنّ قصائد البارودي لا تعرفُ البناء الاستطرادي الساذج، وإنما هي مزاج بين استطرادية ممتزجة بعناصر درامية؛ وفي كثير من قصائد الحنين، نجد أن دراميّة قصائده تطغى على جانبها الاستطرادي"[2]. يذهب الناقد العربي سامي بدراوي إلى التّأكيد على التوجه الرومنسي للبارودي في الرؤية الفنية والتعبير اللغوي، فنجده يتغزل بالمرأة وذلك في قوله:

فانني عفيف الهوى وما كل صبّ يعف[3]

وقال أيضا [4]

والعشق مكرمة إذا عفّ الفتى عما يهيم به الغويّ الأصور

علما أنّ المذهب الرومنسي وافدٌ من الحداثة الغربيّة. غيرأنّ الناقد عبد القادر القطّ ينتقد هذا التوصيف. فقد "جرى العرف عند كثيرٍ من الدّارسين على أن يسمّوا هذا الاتّجاه الوجداني في شعرنا الحديث بالحركة الرومنسيّة، مستعيرين هذا المصطلح الأوروبي، لما لمسوه من وجوه شبه عديدة بينه وبين تلك الحركة، في دواعي نشأتها وصورة أدبها"[5]. ويجبُ الإشارة هنا أنّ ما هو مستعارٌ عن النقد الغربي هو الرومنسيّة بوصفها مصطلحا نقديّا، وتسمية لاتجاهٍ في الشعر،

1- محمد سامي البارودي: ديوان البارودي، ناشر، علي الجارم، محمد شفيق، دار العودة، بيروت، 1998.

2-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث/ بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط الثالثة 2014، ص15.

3- محمد سامي البارودي: نفسه، ص 349.

4- نفسه، ص 233.

5-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث/ بنياته وإبدالاته، ص 17.

أما الرومنسيّة من حيثُ التجليات والملامح التخييليّة واللّغويّة، فهي موجودة في الشعر العربي، منذ أنْ وُجد، قديما. ولطالما تغنى شعراء الأندلس بجمال الطّبيعة وسحرها.

تحدّث الناقد المغربي الحديث محمد مفتاح عن أجناس الشعر العربي، وذكر منها الغنائي والملحمي والمأساوي. وكل نوع شعري من ذلك "يتّسمُ بطابع تعبيري خاص؛ فالشعر الغنائي يميّزه الفعل المضارع المسند إلى ضمير المتكلّم، والشعر الملحمي يعبّرُ بضمير الغيبة وبالأفعال الماضية، ويحيل على أشياء أو أدوات أو أحداث، والشعر المأساوي يتّجه نحو المخاطب للالتماس منه القيام بعمل أو حضّه عليه، ويستعملُ الصّيغ المستقبليّة. وإنّ هذه الأنواع جميعها موجودة ولا ينكرها إلاّ مكابر عنيدٌ"[1]. لا يقبل محمد بنيس هذه الوثوقيّة التي يتحدّثُ بها مفتاح، خصوصا أنّ هذا الأخير لا يحيل على مرجع ولا على مثال من واقع الشعريّة العربيّة. بل إنّ معلم الشعريّة الأول أرسطو لا يقولُ بمثل هذه الأزمنة، وكلّ ما يدلي به هو: "إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكي عن طريق القصص (إما أن نقصّ على لسان شخص آخر، كما يفعل هوميروس، أو يحكي المرء عن نفسه)، أو نحاكي الأشخاص وهم يفعلون"[2].

نجد تقسيم الشعر إلى أجناس عند أوستن وارين ورينى ويليك، غير أنّ جيرار جينيت يستبعد اقتران الأجناس بالأزمنة الصرفية التي أقر بها مفتاح.

يذهب الكثير من نقاد الشعر العرب المحدثون إلى أنّ القصيدة العربية المعاصرة خرجت من طور الغنائية إلى الدراميّة والملحميّة. كتبت الناقدة العربية خالدة سعيد في هذا الشأن حول تجربة القصيدة المسرحية لأدونيس، مشيرة إلى تجاربه وفق تسلسلها التاريخي، وفي سانحة ثانية راحت تدرس الطابع الملحمي، حيثُ تتجلى ملامح الحداثة الشعريّة. بجلاء. "والحداثة العربيّة المعاصرة كسرٌ لهذا الاستهام النهضوي الذي ظل يقاوم السقوط حتى هزيمة 1967 التي كانت بشكل ما هزيمته، ولأنها مواجهة الأزمة والتصدّع. من هنا كان طابعها المأساوي، وغلبة الميراثي، وملاحم الموت والانبعاث، أو ملاحم الّسّقوط على نتاج مبدعيها الكبار"[3]. استيقظ الشعر العربي الحديث على سلسلة من الهزائم مع الاستعمار الغربي، ومن بعده الاستعمار اليهودي الذي اغتصب فلسطين بتواطؤ من الامبريالية العالمية، أمام عجز نظام عربي عقيم، مشبع بالعمالة والخيانة والنفاق السياسي. وقد انعكس هذا الواقع البائس على الشعر، وطبعه بمسحة

1-م نفسه، ص 22.

2- م نفسه، ص 24.

3-م نفسه، ص27.

من المأساويّة والانكسار والشعور بالموت للذّات. لقد ظهر التوتّر على الشاعر المعاصر المصدوم من واقعه.

وفي هذا نجد أدونيس في قصيدته (مدينةالأنصار).

لاقيه يا مدينة الأنصار

بالشوك أو لاقيه بالحجارة

وعقلي يده

قوسا يمر القبر

من تحتها، وتوجي صدغيه

بالوشم أو بالجمر

وليحترق مهيار[1]

غير أنّ روح الانكسار لم تكن اللازمة الوجودية والوجدانية لكل الشعر العربي الحديث والمعاصر. بل لقد ظهر شعراء مقاومون وثوريون مشبعون بروح التحدّي. ونخص بالذّكر شعراء الأراضي المحتلة، وشعراء الأنظمة المستبدّة، الذين تمرّدوا على الأصوات المداهنة والمدجّنة، والأصوات المتواطئة مع المؤسسة الرسميّة. ونخص بالذكر درويش وسميح القاسم من الأرض المحتلّة، ومظفر النواب من العراق في رائعته "وتريات ليليّة". فكانت الأرض والشجرة والبندقيّة والسيف، والدمّ، والصّراخ، من مفردات الشاعرين، أما شعر مظفر النواب فكان إدانة للأنظمة المهزومة والعميلة، سخرية من وكلاء الاستعمار الذين يتظاهرون بما لا يضمرون.

2/ القصيدة العموديّة المعاصرة

إنّ إصرار شعراء الحداثة المتأخرة على الشكل العمودي للقصيدة، لهو رمزٌ من رموز المحافظة على الهويّة الثقافيّة من خلال الأشكال الجماليّة للإبداع. يحقق الشكل العمودي مرجعا للذاكرة النّقديّة للمبدعين وللمتلقين. وفيما يلي نستعرضُ مقاطع لقصائد عموديّة، ونحاول من خلالها مراقبة البنية الفنيّة التقليديّة وما تحققه من إضافة لروح شعر المقاومة. فإذا كان الشكل العمودي هو مجال تحقق الذات الشعريّة الأصيلة، فلا بدّ أن يكون ذلك بما لا يتوفّر لقصيدة التّفعيلة.

1- أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، م 1، 1971، ص 340.

من قصائد المقاومة الفلسطينيّة قصيدة (المطر والفولاذ) لسميح القاسم، حيثُ يقول:

وينتصب المصنع المارد إلها...كلانا له عابدُ
وتدوي الدواليب مزهوة ويدوي بنا شوقنا الصامدُ
فيا سحب الغيث مدّي يدا سحابُ مداخننا صاعدُ
وصبي الحياة على شرقنا فقد هيّأ المنجلُ الحاصدُ
وآلتنا وعدت طفلنا بكعكٍ...فهل يكسف الواعدُ؟

***

تهلّل بنا ياغدا لام يكن سوى مطمحٍ...فالسنى عائدُ
تهلّل! ستخضرّ أشواقنا وينبض شريانها الخامدُ
ففي كلّ أفق لنا مشرقٌ وفي كلّ دربٍ لنا رائدُ
ومغزلنا بعد طول انتظارٍ تحرّك منواله الباردُ
وضمّ غيوم البحارِ وغيم ال مصانع ...منهجنا الواحدُ
إذا مات من يأسه عاجزٌ فإنّ الرّجاء.. بنا خالدُ[1]

3/ خصوصية القصيدة العمودية

القصيدة العمودية، قصيدة شعرية بملمح عربي محض فالجانب الشكلي لها، إنّما يعود للقصيدة الجاهلية، التي تتسم بالشطرين، الصدر والعجز، ويتم تسمية كل شطر ببيت شعري، وفي جانبها التاريخي، القول بالقصيدة العمودية، يعني الأصالة والجذور والهوية العربية، وبهذا فهي المرجع الأساس للقصيدة العربية. الملفت للنظر، أنّه بالرغم من تطور الأجناس الشعرية، بقيت القصيدة العمودية تشكل الهوية بالنسبة للقصيدة العربية، وذلك لما لها من مكانة في البيئة الثقافية العربية، قوامها اللغة العربية الفصيحة، السلسة، السليمة المبنى يؤطرها وزن وقافية موحدة، تجعل منها لوحة فنّية مكتملة، المعالم.

1- سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة، ط 1، 2911

اهتمّ النقاد القدامى، بالقصيدة العمودية وأرسوا لها قواعد وأسس ترتكز عليها، من ذلك نجد ابن قتيبة وابن سلام الجمحي والجاحظ وغيرهم من نقاد العصر الذهبي، ولقد اتفق مجمل النقاد آنذاك، في تعريفهم للشعر على أنّه (كلام موزون مقفى)، فوضعوا الافادة في المعنى أولاّ، أي الاهتمام باللفظ الحامل للمعنى المراد، ثم الايقاع المتوخي من خلال الوزن والقافية ثانيًا، بذلك جعلوا الشعر، يرتكز على جنبي اللغة والموسيقى، كمقومين أساسيين في بناء القصيدة، ليأتي الناقد ابن رشيق مقعدًا لأربعة أسس تقوم عليها هذه الأخيرة أولاً وهي "اللفظ، والمعنى والوزن والقافية"[1].

لكن الأجدر بالذكر، أنّ هذه الضوابط الموضوعة من قبل نقاد العصر العباسي، تلت ظهور (القصيدة بعهود أي أنّهم لم يقعدوا الأسس فجعلوا الشعراء يكتبون على منوالها، بل أخذوا القصائد الجاهلية كالمعلقات عند (امرأ القيس، والنابغة الذبياني، وحسان بن ثابت وغيرهم)، وبنوا على أساسها ضوابطا وقواعدا، ومبادئا تكتب على اثرهم القصيدة الحديثة، وهذا يعني أنّ القصيدة العمودية سبقت ظوابطها، وأنّ نشأتها الأولى ترجع ربما إلى الجاهلية الأولى، أو الجاهلية المتوسطة والتى لم يصلنا منها، شيء نضير عدم ظهور الكتابة، ما سبب في عدم ورود الآثار الابداعية القديمة، دليل هذه النظرية أن ما وصلنا كان منضبطًا ومنظمًا مكتمل المعالم الفنية و الايقاعية خاليا من التعثرات الأولى للكتابة الفنية لملمح الشعر والتي لم تصلنا، بل ما ألحق بعصرنا و العصور التي سبقتنا تجارب ناضجة، ولهذا يؤكد النقاد على أنّ نشأة هذه القصيدة، إنّما تعود إلى أزمان غابرة، لم يدركوا زمنها.

لقد ساهم الشعر، منذ نشأته على تهذيب لغة النّاس، وجعلها ذات فنية وايقاع، هذا الأخير الذي كان ينظم سليقة، إلاّ أن انشق من هذا الشعر العمودي، علمًا يسمّى العروض، المعرف على أنّه "علم ميزان أوزان الشعر العربي، يعرف بهم كسوره من موزونه والصحيح من السقيم والمعتل من السليم، وقيل إنّه سمي عروضًا، لأنّ الشعر معروض عليه، فما وافقه كان صحيحًا وما خالفه كان فاسدًا"[2].

والرواية ترجع بنا إلى سوق عكاظ والأسواق التجارية الأخرى، التي كانت تعرض الأبياة الشعرية على محنكي الشعر، مثلما حدث مع النابغة الذبياني، حينما عرض عليه شعرًا طالبا الحكم عليه، بالموازاة مع الملكة التي كان يكتسبها في أذنه السّماعة للايقاع الصحيح، وهذا من

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج 1، محي الدين عبد الحميد، دار السعادة، القاهرة، 1955، ج 1، ص 77.

[2]- راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة، فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديثة، أربد، الرباط، 2009. ص 387.

دون مقاييس ايقاعية ثابتة، بل بالفطرة والموهبة، غير أنّ الأمر لم يبق كذلك، فجاء هذا العلم ليقنن الأمور، ويجعل الشعر، أكثر دقّة وجمالاً، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، إذا كان الشاعر العربي، يكتب شعره سليقة، فما الحاجة إلى هذا العلم؟

للإجابة على هذا السؤال، يجرنا الحديث لفتح مبحث آخر، أو سؤال آخر، اذا كان القرآن قد نزل متحدّيًا أهل قريش في لغتهم، فما الحاجة إلى قواعد النحو والصرّف؟، لكن الجواب معلل وواضح، اذ يتعلق الأمر باختلاط العربي بغيره من العجم،مما أدى الى اصابة اللغة بعجمة تسببت في اضطراب لغوي في بواطن عدّة، وهذا ما جعل سيبويه وغيره من علماء اللغة، في التفكيربهذا العلم الذي يحفظ للغة وسلامة مخارجها وإعرابها، وهذا بالمثل بالنسبة للعروض، فقد جاء هذا العلم ليحفظ للشعر ايقاعه ورونقه وسرّه وسحره، لأنّ الشعر من دون ايقاع داخلي وخارجي، لا يمكن أن نطلق عليه شعرًا، اذ يعدّ خاصيّة رئيسية وأساسية في القصيدة العمودية، وبهذا فالخليل بن أحمد الفراهيدي، أسس لعلم العروض، من خلال انتاجه لستة عشر بحرا، يكتب على منوالهم الأشعار، فتأتي بإيقاع يناسب موضوعها وأغراضها، لتصبح هذه البحور خاصية رئيسة، من خصائص كتابة الشعر العمودي، من أمثلة :

البحر الطويل، على وزن (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)،
والبحر المديد فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن.
البحر البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
البحر الوافر: مفاعلتن مفاعلتن فعولن
البحر الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن
البحر الهجز: مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
البحر الرجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن
البحر الرمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
البحر السريع: مستفعلن مستفعلن مفعولات
البحر المنسرح: مستفعلن مفعولات مستفعلن
البحر الخفيف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
البحر المقتضب: مفعولات مستفعلن مستفعلن
البحر المضارع: مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن
البحر المجتث: مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن
البحر المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن
البحر المتدارك: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

إضافة إلى البحور التي تؤسس لقاعدة ايقاعية بالنسبة للشعر العمودي، فإن القافية، ضرورة حتمية فيه، فوحدتها، تجعل للنص الشعري، ايقاعًا خارجيًا خاصًا، يدرك ايقاعه، حينما يتمّ القاؤها، ولقد التزم بها جملة من الشعراء الكلاسيكيين على رأسهم محمود سامي البارودي، الذي قدّم ديوانًا كاملاً، جاءت قصائده بقوافي متعددة كالقافية الميمية، والرائية والتائية والبائية، وغيرها نأخذ من ذلك نماذج.

1/ نموذج (ساعة واع)

ولمّا وقفنا للوداع وأسلبت

مدامعنا فوق التّرائب كالمزن

أهبت بصبرى أن يعود فعزّني

وناديت حلمي أن يتوب فلم يغن

وما هي إلاّ خصرة تم أقلعت

بنا عن شطوط الحيّ أجنحة السفن

فكم مهجة من زفرة الوجد في لظى

وكم مقلة من غزرة الدمع في دجن[1]

فالشاعر (محمود سامي البارودي) هنا يقف موقف الوداع، مصورًا ما جرى بينه وبين أحبابه، حيث لم يملك منهم غير الزفرات الحارة، والدموع الغزيرة. صورالشاعر هنا، مشهد الألم، المثير الذي انتابه أثناء الفراق، مستخدمًا قافية (نونية)، فقد انتهت قصيدته بحرف النون (المزن، يغن، السفن، دجن)، ليعطي لقصيدة، رنة ايقاعية، تظهر مدى شعوره العميق بالحزن والألم نظير الفراق، والولع.

بالعودة إلى العصر العباسي، نجد المتنبي بنفس القافية يقول:

يقول بشعب بوّان حصاني أعن هذا يسار إلى الطعان؟

أبوكم آدم سن المعاصي وعلمكم مفارقة الجنان

فقلت إذا لقيت أنا شجاع سلوت عن العباد وذا المكان

[1]- محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، ناشر: علي الجارم، محمد شفيق، بيروت، دار العودة، 1998.

فهذه القصيدة اختار فيها المتنبي أن يصف الحصان عن طريق حوار يدور بينهما، لتنتهي بقافية النون (الطعان، الجنان، المكان) وهذا ما وجدناه عند البارودي، فالقافية اذن تعدّ عصب الإيقاع الموسيقي للقصيدة العمودية، ووحدتها تعني وحدة القصيدة، وتماسك ايقاعها ومعناها، وأفكارها التي يحرص الشاعر العمودي، أن تكون متآلفة ومترابطة، إضافة إلى وحدة الغرض والشعور، إذا لا يمكن للشاعر العمودي أنّ يكتب قصيدة يجعلها تعبر عن أحاسيس متضاربة، أو عواطف وأحاسيس مختلفة، فالانسجام والاختلاف غايتها ومبتغاها، ففي قصيدة مثلاً، نوردها للشابي، ضمن هذا النطاق والمعنون بـ(ظالم مستبد لا يبالي) يقول فيها:

آلا أيها الظالم المستبـــــــد حبيب الظلام عدو الحياه

سخرت بأنات شعب ضعيف وكفك مخضوبة من الدماه

وسرت تشوه بسحر الوجود وتبذر شوك الأسى في رباه

فالشاعر يتحدث في هذه الأبياة عن جريمة مستعمر ظالم، عديم المبالاة بأناته وآناة شعب مضطهد جريح، مشوه من جراء الشقاء الموجه ضده، والشاعر يحاكي في هذه الأبياة مدى قساوة وظلم المستبد، فحسبه أنه إذا كانت في قلب الانسان بقية من نوازع الرحمة والإنسانية ورأى خصمه ضعيفًا جريحًا بين يديه فإنه قد تأخذه الشفقة عليه فيخفف عنه ضرباته، ويأسى بعض الشيء لمأساته، أمّا هنا فلا، إذ أنّ المستبد المجرم يعتدي على الشعب الضعيف ثم يراه ملطخا بدمائه فيسخر منه ولا يشفق عليه.

بالنسبة لوحدة الموضوع والفكرة، فإنّ الشابي جاءت تجربته الشعرية، موحدة، اذ يسيطر على أبياته نفس الموضوع، فهو يتحدث عن ظلم المستبد، وفي قصيدته يعيش الشاعر بعمق هذه المأساة يتأثر بانفعلاتها، ويستغرق في تفكيره وتأملاته.

فالتجربة الشعرية لدى الشابي، تجربة حيّة قوية، صادقة الشعور، موحّدة العواطف، صحيحة الانفعال، غير مزيفة الوجدان ولا مقلدة للغير، إذن أنّه يتحدث عن تجربة واقعية تمثلت في معاناة شعب توسم من ويلات الحكم الفرنسي وبطشه، معبّرًا عن مقاومة أمته، وتضحياتها في سبيل الحرية والاستقلال.

إذا رجعنا إلى الإيقاع، فإنّ القصيدة، حافظت على نمط الإيقاع الداخلي والخارجي، فأمّا عن الإيقاع الداخلي فيظهر في براعة الشاعر في اختيار اللفظ الموحي، الذي يتصل بموضوعه ويكشف معانيه وأخيلته، ثم تبرز براعته أكثر في القدرة والتأليف بين هذه الألفاظ بنسق

موسيقي يهز العواطف، ويثير المشاعر ويتجافى عن القلق والاضطرابات، وهذا ما يسمى بالموسيقى الداخلية، التي رافقها بموسيقى خارجية، اذ اختار الشاعر، وزنا شعريا قصيرًا ترن في موسيقاه أصداء العزم والتصميم.

ومما أعان على هذه الموسيقى، الحاسمة، ذلك التقسيم الذي تجلى في عدد من أبياته داخل هذا الوزن مثل: حبيب الفناء، عدو الحياة، ضوء الصباح، وقصف الرياح، رؤوس الورى، زهور الأمل، والاثنان (الوزن، وحسن التقسيم) هما اللذان يمثلان الموسيقى الخارجية، امّا عن الوزن فتنتمي القصيدة إلى البحر المتقارب ووزنه (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن) مرتين في البيت، وقد تحذف بعض الحروف من احدى التفعيلات، وإليك تقطيع البيت الآتي:

تأمّل هنالك أنّي حصدت	رءوس الورى وزهور الأمل
تأمّل / هنالـ / ك أنن / حصدت	رؤوسل/ ورى و/ زهورل/ أمل
فعولن/ فعول/ فعولن/ فعول	فعولن / فعول / فعولن / فعو

هذا عن جانب الوزن والقوافي، أمّا عن جانبي الخيالي والتخيلي، فنلاحظ أنّ القصيدة الكلاسيكية غنية بهذين البعدين، والدليل على ذلك كثرة استخدام الشعراء للمجاز وللكتابة والاستعارات بأنواعها، نورد في ذلك أمثلة من نفس القصيدة يقول الشابي:

تأمل هنالك أنّي حصدّت

رؤوس الورى وزهور الأمل

هذا البيت يحتوي على استعارات، (حصدت رؤوس) وهذه بلاغة جمالية، توسع المدرك الخيالي للشاعر، وفي قوله (زهور الأمل)، هذا عن الاستعارة، أمّا عن التشبيهات فنجدها في قوله (فمن يبذر الشوك يجن الجراح)، ولا ريب أنّ هذه الصورة تدلّ على تصوير جميل، وخيال هادف، لا يشوبه تعقيد، أمّا الكناية، فالمعروف أنها تعبير باللفظ وإرادة لازم معناه، ليدل على براعة المتكلم ويستوحي انتباه السامع، ويأتي في أحيان بالدليل الموثق بالمعنى وفي نماذج للشاعر في هذا القبيل قوله:

سخرت بأناة شعب ضعيف

وكفّك مخضوبة من دماه

فسخرت بأناة شعب ضعيف هي كناية عن ظلم واستبداد.

إضافة إلى هذا نجد خاصية أخرى، متجلات في القصيدة العمودية، متمثلة في المحسنات البديعية كالسجع والمقابلة، نحو (حبيب ≠ عدوّ) طباق ايجاب، غايته الوصول إلى إدراك المعنى المراد بجمالية وشعرية الشعر.

4/ معايير الشعر العمودي

حاول المرزوقي أن يحافظ على الشعرية العربية، فجعل باب من أبواب الشعر معيار، حدّد فيه سبعة أبواب قام بتذليل متونها وشرحها، تمثلت في:

1/ عيار المعنى: ويقصد بهذا المعيار، أن يعرض على العقل الصحيح والمفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبنا القبول والاصطفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا، وإلاّ انتفض بمقدار شوبه ووحشته"[1].

2/ عيار اللفظ والطبع والرواية والاستعمال: وجاء فيه "فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم، وهذا في مفرداته وجملته مراعي، لأن اللفظ تستكرم بانفرادها، فإذا ضامّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينًا.

3/ عيار الإصابة في وصف الذكاء وحسن التمييز: وقال فيه "فما وجداه صادقًا، في العلوق ممازجًا في اللصوق يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه" ويروي عن عمر رضي الله عنه أنّه قال في زهير "كان لا يمدح الرجل إلاّ بما يكون للرّجال" فتأمل هذا الكلام فإن تفسيره ما ذكرناه"[2].

4/ عيار المقارنة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير: وقال في شرح هذا المعيار: "فأصدقه مالا ينتفض عند العكس وأحسنه ما وقع بين شيئين، اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادها ليبين وجه التشبيه بلا كلفة، إلاّ أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به، وأملكها له، لأنّه حينئذ يدلّ على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس، وقد قيل "أقسام الشعر ثلاثة مثل، سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة"[3].

5/ عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن: الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحسن اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرّ فيه واستسهلاه، بلا

---

[1]- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مج 1، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط1، 1411 هـ 1991م، ص 9.

[2]- المرزوقي: نفسه ص 9.

[3]- نفسه ص نفسها.

ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنًا، وألاّ يكون كما قيل فيه:

وشعر كبعر الكبش فرّت بينه

لسان دعيّ في القريض دخيل

وكما قيل خلف:

وبعض قريض الشّعر أولاد علّة

يكدّ لسان الناطق المتحفظ

وكما قال رؤبة لابنه عقبة وقد عرض عليه شيئًا مما قاله فقال "قد قلت لو كان له قران" وإنّما قلنا "على تخيرّ من لذيذ الوزن" لأن لذيذه يطرب الطّبع ايقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الطّبع لايقاعه، ويمازحه بصفائه، كما يطرب الفهم لطرب تركيبه، واعتدال نظومه، ولذلك قال حسّان:

تغنّ في كل شعر أنت قائله

إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار[1]

6/ عيار الاستعارة الذّهن والفطنة: وقال فيه "وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار، لأنه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له"[2].

7/ عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية: وقال فيه "طول الذرية ودوام المدارس، فإذا حكم بحسن التباس بعضها ببعض، لاجفاء في خلالها ولا نبؤ، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني، قد جعل الأخص للأخصّ، والأحسّ للأحس، فهو البرئ من العيب، وأمّا القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوّفها المعنى بحقّه واللفظ بقسطه، وإلاّ كانت قلقة في مقرّها، مجتلبة لمستغن عنها"[3].

---

[1]- المرزوقي: نفسه ص 9.

[2]- نفسه ص 9-10.

[3]- المرزوقي: نفسه ص 11.

ولقد اختار المرزوقي، أن يحدّد معاير الجودة من نقيضها مدركا أهمية ذلك، لأ لا يقع الشاعر في مغبة الشذوذ أو الاخلال في جماليات وهذا ما عده قاعدة أساس في الشعر العمودي، يقول في ذلك "فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لازمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المغلق المعظم، والمحسن المقدّم، ومن لم يجمعها كلها فيقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن"[1].

وبهذا يحقق للشعر رونقه وتميّزه وشموخه يكون بذلك، صبغة فنّية، يستحق البقاء والصمود في وجه كل التحوّلات الفنية التي يعرفها حسن الشعر.

5/ تجليات الحداثة في القصيدة

أول ما يمكن أن نلاحظه هو تردّد بعض الرموز الشّعريّة المحسوبة على الجماليّات الماركسيّة. وهذه أولى تجليات الحداثة الشعريّة، فالاتّجاه الإيديولوجي في الشعر، وبالخصوص إذا تعلق الأمر بالفكر الماركسي، هو من أدبيات شعر المقاومة الفلسطينيّة. فقد راج عن روح الإيديولوجيات الماركسيّة تعاطفها مع المعذّبين في الأرض، ومناصرتها لقضايا التحرر في العالم. ولئن كان هذا الشعار السياسي الذي يتبناه الكرملين زمن الاتّحاد السوفياتي، فإن النصوص الأصليّة لماركس كانت مساندة للاستعمار الأوروبي، وقد بيّن ماركس في أكثر من موطنٍ أنه متمركز حول أروبيته.

من بين الرموز الشيوعيّة جملة من المفردات، ومن أهمها: المصانع؛ الدواليب، وهما يرمزان للطبقة الكادحة، التي تختزل معاناة العمال الفلسطينيين. وتُعتبر عبارة المنجل، رمزا شعريا بليغا يدل على الفلاح وما يكابده من مشقّة. المنجل أداة حصاد ورمز للمشقة والمقاومة، والصبر والجلد. إنه أداة حياة بالنسبة للفلاح من المنظور الماركسي. وعبارة المغزلهي الأخرى رمزٌ لعمل المرأة ومقاومتها للمصنع الرأسمالي، ولوضع المرأة البائس في المجتمعات الرأسماليّة. العبارة الأخرى التي تحيلنا على روح العقيدة الماركسيّة هي عبارة الرجاء. اذ تأتي في سياق روح التفاؤل التي تلازم المقاوم الماركسي، والشاعر الذي يعبّر عن قضيّته القوميّة والوطنيّة.

من خلال هذه الملاحظات المركّزة نتبيّن ملامح الحداثة الشعريّة في القصيدة الحديثة والمعاصرة، لدى أحد أهم شعرائها وهو سميح القاسم. الشاعر الإيديولوجي، وذصاحب الرمزيّة المكثّفة، مع المحافظة على الشكل العمودي للقصيدة بوصفه الملمح الجمالي الذي يصلُ الشاعر بأصوله الثقافيّة.

[1]- نفسه ص 11.

لنأخذ الآن مقطعا من قصائد درويش العموديّة بعنوان "لا مفر".

وطني! يعلمني حديد سلاسلي عنف النسورورقّة المتفائل
ما كنت أعرفُ أن تحت جلودنا ميلادُ عاصفة ...وعرس جداول
سدّوا علي النور في زنزانة فتوهّجتْ في القلب شمس مشاعل
كتبوا على الجدران رقم بطاقتي فنما على الجدران ...مرجسنابل
رسموا على الجدران صورة قاتلي فمحت ملامحهاظلال جدائل
وحفرت بالأسنان رسمك داميا وكتبت أغنية العذاب الراحل
أغمدت في لحم الظلام هزيمتي وغرزت في شعر الشموس أناملي
والفاتحون على سطوح منازلي لم يفتحوا إلاّ وعود زلازلي
لن يبصروا غلاّ توهّج جبهتي لن يسمعوا إلا صريرسلاسلي
فإذا احترقت على صليب عبادتي أصبحتُ بزيّ مقاتل[1]

5/ تحليل القصيدة

إنّ أهمّ ما يميّز قصائد درويش هي اللغة الرمزية، ذات العلاقة بقضايا الوطن السليب. فالحديد والسلاسل والزنزانة هي رموز المحتل الإسرائيلي، والوضع المأساوي للمقاوم الذي يقبع في السجن. بعد أن تحولت فلسطين كلّها إلى سجن خانق. وفي مقابل ذلك توجد بعض الرموز المتعلقة بالحياة والبعث والتفاؤل الذي يحدو أصحاب الحق. المتفائل، والشمس والسنابل والمقاتل كلها عبارات تختزل الأمل في التحرر والانبعاث الحضاري والفرح. أما عبارات مثل زلازلي والنسور، وعاصفة، فترمز إلى البأس الشديد والقوة والتّصميم الذي يتسلح به المقاوم الذي لا يهابُ جلاده.

إنّ من أهم معالم التجديد في هذه القصيدة وفي قصائد درويش بشكل عام هي توظيف الشعر في المقاومة وتجنب الخطاب الإيديولوجي المباشر، من خلال التكثيف الرمزي، والتّخييل. فعبارة مثل الصليب بالغة الدلالة على العبء الحضاري الذي يكابده الشاعر، إضافة إلى كون

[1]- محمود درويش، الأعمال الكاملة، مختارات، منتدى مكتبة الإسكندرية.

هذا الرمز ذا طابع إنساني، يعلو على الحدود الثقافيّة والقوميّة، ويعبر عن التسامح الديني ومبدأ التعايش مع الاختلاف.

التّجربة الشعريّة نوعان: تجربة ذاتيّة وأخرى جماعيّة أو مجتمعيّة. توجد تجارب يعيشها الشاعر في فرادته، دون أن يكون موضوعها متقاسما مع محيطه. فإذا كانت القرية التي يتواجد فيها على سبيل المثال تقيم عيدا تعبّر فيه عن الفرح والخروج عن الإيقاع المألوف للحياة، ويكون هو وسطهم ولكنه مشغول بهمّ يثقل كاهله بالحزن، فإنه سيكابد تجربته بمفرده. وأما لو كان يعيش عيد القرية ولا يشغل وجدانه بغير ذلك فإنّ تعبيره عن التّجربة سيكون تعبيرا عن تجربة جماعيّة.

6/ الشعراء الكلاسيكيون، نماذج من شعرهم

أول من نريد أن نستهل به، في هذه السانحة، الشاعر الكلاسيكي محمود سامي البارودي، الذي شعر بغيرة على أصالة شعرنا العربي، فقام بإعادة حياءه، وصقله وإعادة الهوية المسلوبة منه، فبعدما باتت الهشاشة والنمطية وحتى السوقية في بواطن ما، تمسّ هذا الجنس الممثل لتراثنا وكينونتنا العربية الأصلية، جاء هذا الفارس المغوار ومن سار على دربه أمثال الأمير عبد القادر وغيرهم الكثير، وقاموا بإعادة بعث قوامه المسلوبة.

القول أنّ محمود سامي البارودي رائد الشعر الحديث، ليست مجرّد كلمات تكتب على سطور الأوراق، فالحق بين، يظهر في ثورات المناضل الشاعر المكافح من أجل إعادة بعث الشعر الأصيل وايقاضه من سباته الطويل، عبر رحلاته الفنية القائمة على إرساء دعائم القوة، الصلابة والجمال مخلصاهذا البناء التراثي المرجعي من وهن الضعف الذي ران عليه في عهود الانحلال السابقة. امتدت أصول دعوته إلى تلاميذه، فكتبوا شعرًا تدق عباراته كدق السّيف الباحث عن نصرة المظلوم فكان شوقي وحافظ والقائمة مفتوحة.

الحديث عن الشعر عند هؤلاء، هو مسّ للشرف والذات وليس مجرّد فن يتعاطوا معه، إنّه الأنا العربية الأصلية الممتدة جذورها لعصور كان للشعر والشاعر المكانة المستحقة، والكلمة المسموعة، والصوت الصاخب المعبّر عن الظالم والمظلوم على السواء، كل هذا جعل هؤلاء يستشعرون الشعر بطريقة فنّية جمالية ساحرة، وفي هذا نجد محمود سامي البارودي يعرفه في مقدمة ديوانه فيقول "الشعر لمعة خيالية يتالق وميضها بلألأتها نورًا يتصل بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليمًا من وصمة التكلف بريئًا من

عشوة التعسف، غنيًّا من مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيّد"[1] نظرة تنمّ عن أهمية ومكانة الشعر في نفوس هؤلاء فالأمر لا يتعلق بعواطف وأحاسيس تبث في شاكلة أبياة أو وصف وسرد لحقائق بطريقة إبداعية فنّية، بل الأمر تجاوز ذلك بكثير، فهو عندهم روح تتحرك بأجساد شعراء، يتمثلونها بهيئات متباينة، والبارودي كان أوّلهم.

والسؤال هنا من يكون هذا الفارس المغوار، ذو الطبيعة الخاصة والنظرة المفعمة بشحنات الجمال والواقع والخيال والتخييل؟

ولد محمود سامي البارودي في مصر لأبوين من الجراكسة في السابع والعشرين من شهر رجب سنة 1255 هجري الموافق لـ 1849 ميلادي، حيث كان أبوه حسني مديرًا فيه، وكانت حياته أشبه بمحطات، فقد تلقى علومه الأولية في مدارس القاهرة، ثم أدخل المدرسة الحرّبية فيها، ثم سافر إلى الأستانة لمتابعة دراسته العسكرية حيث تعلم اللغتين التركية والفارسية، ثم عاد إلى مصر وتقلب في مناصب الجيش والإدارة سنة 1977م.

ترقى في رتبه العسكرية، وتقلد مناصب عالية منها أخيرًا رئاسة مجلس النظار أي الوزارة، إلا أنّه ما إن اندلعت ثورة عرابي، حتى انظم لها، وكان أحد قاداتها، فلما دخل الانجليز سجن وحوكم، ونفي إلى سرنديب في جزيرة سيلان، وبقي فيها سبعة عشر عامًا ما كف بصره خلالها، وأتقن هنالك اللغة الإنجليزية، وكتب في منفاه معظم قصائده الوجدانية والوطنية، وتشفع له فأفرج عنه وعاد إلى مصر سنة 1900م وعاش سنواته الأربعة الأخيرة في هدوء وسكينة.

توفي سنة 1904م، ولم يطبع إنتاجه الشعري في حياته اذ تولت ذلك أرملته فيما بعد[2]

قدّم الشاعر خلال مرحلته الفكرية والأدبية، عددًا هائلاً من الأبياة الشعرية، المعبرة عن أحداث وواقائع مسّته شخصيًا ومسّت الأمة العربية بصفة عامة، لهذا اتسمت تجربته الشعرية بصدق التجربة الشعرية، المعبأة بالعديد من القيم الوعظ والإرشاد بحكم قربه من عوام النّاس وانشغاله بهم.

[1]- محمود سامي البارودي، ديوان محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي، ط 2014م، ص 31.

[2]- حجر عاصي، شرح ديوان محمود سامي البارودي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 05.

وفي هذا المقام سنورد نموذجًا، مستقى من ديوانه نبرز فيه خصوصية الشعر لدى هذا الفنان.

محا البين ما أبقت عيون المها مني

فشبت ولم أقض اللبانة من سنّ

عناء ويأس واشتياق وغربة

ألا شدّ ما ألقاه في الدّهر من غبن

فإن أكُ فارقت الدّيار فلى بها

فؤاد أضلّته عيون المها عنّ[1]

شرح المفردات:

البين: الفراق

المها: جمع مهاة، وهي في الأصل البقرة الوحشية، وتشبه بها المرأة لسعة عينيها.

اللبانة: الحاجة يقصد أنّه لم يحقق أهدافه بعد.

عناء: تعب وشقاء.

الأشدّ ما ألقاه: تعبير يفيد التعجب.

غبن: ظلم.

الديار: يقصد وطنه.

أضلته: سلبته وأبعدته.

جاءت هذه القصيدة بعد فشل الثورة العربية بتآمر من الخديو والخونة مع الانجليز نفي عرابي والبارودي وغيرهما من زعماء الثورة إلى سرنديب، كما أسلفنا الذكر وهناك هاجت لوعت البارودي وتدقعت شاعريته بشعر موجع حزين، مثير للوعة والأسى نضير فراق الأحبة.

فالشاعر في هذه الأبياة يشكو دهره القاسي، وظروفه المرّة التي حرمته لقاء الأحبة، والأبياة الثلاث الواردة تحاكي هذا الاعصار الغاضب ممثلة في عدد من الألفاظ الدلالية، الدّالة على ذلك (الفراق، الغرام، الشيب، الحرمان، العناء، اليأس، الشوق، الغربة، قسوة الدهر)، وكل هذه الألفاظ تصب في معنى الشكوى من الزمن والدهر، الذي مارس عليه كل أنواع الشقاء.

[1]- الديوان.

من هنا يمكن أن نستلهم خصائص الكتابة البارودية انطلاقًا من هذا النموذج ومن ديوانه الذي جمع بعد وفاته.

أ/ محاكات القدماء وتقليدهم

المتمعن في ديوان البارودي، يشعر وكأنما يقرأ لشاعر جاهلي، حيث يستحضر النابغة وامرئ القيس وبشار بن برد، وأبي نواس والمتنبي وأبي فراس والشريف الرضى، وهذا لاختيار مسلكهم في صياغة أبياته وحتى في معجمهم اللغوي والأسلوبي وحتى في أغراضهم المتعدّدة من قبلهم.
يقول البارودي:

بكى صاحبي لما الحرب أقبلت

بأبنائها، واليوم أغبر كالح

فقلت، تعلّم إنّما هي خطة

يطول بها مجد، وتخشى فضائح

هذه الأبياة إنّما معبأة بمعجم لغوي مستقى من العصر الجاهلي، وبالضبط من قصيدة لامرئ القيس، يقول فيها:

بكى صاحبي لمّا رأى الدرب دونه

وأيقن أنا لاحقا يقيصرا

فقلت له: لا تبك عينك إنما

نحاول ملكا أو نموت فنعذرا

ب/ اعتماده على قواعد عمود الشعر

أقرّ الآمدى والزروقي والجاحظ وعدد من نقاد العصر العباسي بمبادئ عدّة، جعلوها معايير في عمود الشعر والتي تخلى عنها الشعراء بعد ذلك في عصر الانحطاط وما تلاه، غير أنّ البارودي استرجع قواعدها وأسسها واعتمد على الجزالة، وقوة السبك وحسن الصياغة.

ج/ محاكاة القصيدة الجاهلية شكلا ومضمونًا

تنازل الشعراء عن الوقفة الطلالية ووجدوا أنّ التجديد في شعرهم، يجعلهم يتخلون عن هذا التقليد، إلاّ أنّ البارودي، أعاد للوقفة الطلالية رونقها، محافظًا بذلك على هيكل القصيدة الجاهلية، منطلقا بوقفة طلالية ومن ثمّ الانتقال إلى الغزل أو الوصف وفي هذا نجده يقول:

ألا حي من أسماء رسم المنازل

وإنّ هي لم ترجع بيانا لسائل

خلاء تعفتها الروامس والتفت

عليها أهاضيب الغيوم الحوافل

فلأ يا عرفت الدار بعد ترسم

أراني بها ما كان بالأمس شاعلي

تمر بنا رعيان كل قبيلة

بعيدًا ولم يسمع لنا بطوائل[1]

الخاتمة

يمكن القول في نهاية هذه المحاضرة، أن الشعر العمودي كان ولا يزال الأساس والقاعدة للشعر الممثل للجنس العربي، لأنّ صلابة معطاه، والتزامه بقواعد السلامة اللغوية و الايقاعية و التركيبية، وحتى التزامه بمواضيع تمسّ الانسان بصفة عامة، جعله يحافظ على مكانته التي انطلق منها، وبالرغم من ظهور أنواع أخرى من الشعر كالشعر الحر، وشعر التفعيلة والقصيدة النثرية، إلاّ أنّ الشعراء العرب، تمسكوا به وبطقوسه الكتابية، مراعين في ذلك معاييره، التي عدّدها المرزوقي بسبعة أبواب، أفصح فيها طرق وسبل المحافظة على أصالته وحقيقته الأولى.

ولأنّ العالم في تطور دائم ومستمر، فإنّ الحفاظ على ما هو قديم، من دون تحديث أو تجديد أمر مستحيل، إذ يجعل الفنّ قديمًا ورثا بذلك فإنّ اندثاره عبر الأزمان المتلاحقة يصبح أمرًا طبيعيًّا، لهذا بالرّغم من محافظة الشعر العمودي على قواعد الشعر المنصوص عليها في كتب النقاد الأوائل كالمرزوقي والآمدي والقاضي الجرجاني والجاحظ، إلاّ أنّ التجديد في المعطى الموضوعي والغرضي كان مرافقا له، والمحاضرات المقبلة ستظهر ذلك.

[1]- ديوان البارودي.

المحاضرة الثالثة
التجربة الشعريّة المعاصرة (الرواد)

إن التجربة الشعرية عبارة عن حالة نفسية ووجدانية وأيضا عضوية، تستغرق كيان الشاعر كله، ولا تكاد تستثنى أي عضو منه وهو حين ينغمس فيها أو يتلبس بها لا يستطيع إلا أن يفعل ما تمليه عليه. إنها أشبه بفقدان الوعي أو هي منطقة وسطى بين الوعي واللاوعي، والواقع إنها تعصره عصرا، فيبدأ في استبطان الذّات، لكن بتأمل كتوم لا يسمعه أحد سواه، يصاحبه البحث عن الكلمات التي يتوالى بعضها إلى جوار بعض، وكلما اقترب من نهايتها أحس ببعض اللذة القاتلة.

أحيانا تستمر تلك الحالة حتى تنتهي القصيدة وهذا هو كمال تجليها للشاعر، وفى أحيان أخرى تتوقف الحالة، ولم يكتب من القصيدة سوى نصفها أو عدة مقاطع، وهنا يجد الشاعر انه وضع جنينا غير مكتمل وعليه أن ينتظر ليكمله، حين ورود الحالة أو التجربة الشعرية في وقت أخر. أما إذا حاول أن يكمل القصيدة، وهو في حالة وعيه، أي في حال يقظته الكاملة فانه يعرض نفسه للفشل، وقصيدته للسقوط لأنها في هذه الحالة تتحول إلى نوع من النظم البارد، الخالي من حرارة الإبداع وتوهجه.

1/ وصف التجربة الشعرية

التجربة الشعرية تملك على الشاعر نفسه، وتكاد تحرمه لذة الطعام واسترخاء النوم. وليس لها وقت محدد لزيارة الشاعر بل إنها تطرق بابه في أي وقت، وقد تتراءى له وهو بين أصدقائه وأعز أحبابه فيغيب عنهم، ولا يلحقه منهم سوى التقريع والسخرية. كذلك فإنها قد توقظه من النوم، وتتسلل إلى أحلامه، وقد تظهر أحيانا في كوابيسه. ويبدو بالفعل أنها تكافئ الشاعر الذي يمنح نفسه بالكامل لها، فتستحوذ عليه بكرم بالغ، أما الذين يبخلون عليها بالوقت والجهد والانشغال بأمور الدنيا، فإنها كثيرا ما تحرمهم من مرورها الساطع.

إن الطابع الجبري في التجربة الشعرية هو الذي دفع الكثير من الشعراء إلى أن يعتبروا ورودها عليهم، أو تجليها لهم نوعا من الإلهام. والإلهام في حقيقته عبارة عن لمسة سماوية تصطفى بعض البشر فتجعلهم يأتون بأفعال أو أقوال تفوق قدرة أمثل لهم، وتعلو على مستواهم ومما يؤكد ذلك أن لدينا من الشعراء الملهمين من بدأ كتابة الشعر ذي المستوى العالي وهو في عمر مبكر جدا، وحتى قبل أن يدرس أو يطلع على مسيرة من سبقوه من كبار الشعراء.

لكن هذه اللمسة السماوية، التي يطلق عليها مصطلح الإلهام ليست متساوية القوة والمقدار لدى كل الشعراء، بل إن كل واحد منهم يحظى منها بنصيب مختلف، ومع ذلك يمكن تصنيف الشعراء بحسبها إلى ثلاثة أصناف:

1- شعراء ذوو مستوى عال

2- شعراء ذوو مستوى متوسط

3- شعراء ذوو مستوى متواضع

أما شعراء المستوى العالي فمنهم في القديم المتنبي وفى الحديث أحمد شوقي ونزار قبانى ومن شعراء المستوى المتوسط: أبو تمام والفرزدق قديما، والبارودي وحافظ إبراهيم حديثا، ومن أصحاب المستوى المتواضع في القديم أبو العتاهية وابن المعتز، وفى الحديث خليل مطران، واحمد زكى أبو شادي، أما الشعراء المعاصرون فسوف أحجم عن التمثيل لهم حتى لا أغضبهم أو أثير حنقهم علي، لكنني مع ذلك سوف أشير في أحد الهوامش إلى عدد من الشعراء بلغوا ببعض قصائدهم اعلي مستويات الإبداع الشعري.

ومن عجائب الإلهام في التجربة الشعرية أن الشعراء هم الذين يدركون جيدا قيمة كل منهم حين يصغون إليه، لكنهم تعودوا عدم الاعتراف بذلك، وتدفعهم المكابرة في الحق بان يتجاهلوا الشاعر ذا المستوى العالي ويحاولوا بكل الوسائل الغض من شعره، فإن لم يستطيعوا بحثوا عن بعض العيوب في شخصه. أما النقاد (من غير الشعراء) فقلما يدركون تلك اللمسة السماوية التي يتميز بها كبار الشعراء، ولذلك لا يتجاوز حديثهم عنهم أكثر من الوسائل الفنية في إنتاجهم الشعري.

واقرب التجارب التي تتشابه مع التجربة الشعرية هي التجربة الصوفية، التي هي عبارة عن رحلة حياة كاملة يخرج فيها الصوفي من علائق الدنيا، وروابط المادة، إلى حبه الكبير وعشقه الأكبر المتعلق بالحضرة الإلهية، وهو في إثناء تلك الرحلة الروحية و البدنية يعانى القلق والجوع والسهر، ويظل قلبه مترددا بين الخوف والرجاء، وخطاه شاردة في الفلوات وبين المقابر،

إلى أن تظهر له في لحظه خاطفة لمعة نورانية تضئ حوله ظلمة الكون، وتفتح له نافذة إلى عالم الملكوت، وهنا علينا أن نتخيل أي سعادة يشعر بها الصوفي، وأي أسرار علوية يكون قد تحصل عليها ؟! إن اللغة بكل ما تملكه من ألفاظ وتشبيهات لا يمكنها أن تعبر عن شيء من ذلك، كما أن الصوفي لا يسعى لكي يتحدث إلى الناس عن تلك الحالة التي تفوق إدراكهم، وهنا تبدأ تجربة الصوفي تختلف عن تجربة الشاعر.

إن الشاعر بعد أن يمر بتجربته يختلف تماما عن الصوفي. فهو ما يكاد ينتهي من كتابة قصيدته تحت مظهر التجربة الشعرية التي مر بها حتى ينهض متهالكا على نفسه لكي يبلغ الناس بما كتبه أو بالأحرى لكي يطلعهم على مولوده الجديد، وما أسعده حين يستمع منهم إلى كلمة إعجاب، أو يشهد في أعينهم نظرة دهشة وعلى الرغم من التشابه الكبير بين التجربتين فان الصوفي يخرج من تجربته متخفيا عن عيون البشر، ضنينا بما شاهده من تجليات، بينما يسعى الشاعر بكل قوته المتبقية له بعد التجربة لكي يعلن ما توصل إليه على جميع الناس، والفارق هنا بين شخصين : احدهما يحرص على الكتمان والثاني يسعى إلى الإفصاح.

إننا حتى الآن نحاول وصف التجربة الشعرية، وتقريب حقيقتها من الناحية النفسية والشعورية، لكن يبقى أن هذه التجربة تضع بين يدي الشاعر عدة أدوات ووسائل تصرف لكي ينجز بها عمله الشعري، وقبل أن أتناول هذه الأدوات والوسائل بالتفصيل لا ينبغي أن نغفل عن التجربة الحياتية للشاعر، فهو إنسان يحب ويكره، ويحزن ويفرح، ويبكى ويضحك، ويصادق الناس وينخدع فيهم، كما أنه قد يظلم أو يشاهد الظلم الواقع على أهله وشعبه،مما قد يدفعه إلى التمرد أو الثورة، لكنه في كل الأحوال مزود بعين دقيقة الملاحظة، ترى مالا يراه الآخرون من جزئيات وتفاصيل، وهو أيضا مزود بذاكرة تختزن ما تقدر عليه من المتفرقات، وعند الحاجة إليها يقوم الشاعر باستدعائها وإزالة الغبار الذي يكون قد علاها، لكي يقدمها للناس بعد ذلك في صورة جديدة فيفاجئهم بطرافتها وكأنها لم تمر بهم من قبل .

أما الأدوات التي تضعها التجربة الشعرية بين يدي الشاعر فهي تتمثل في مجموعتين أساسيتين: الكلمات، والصور.

وبالنسبة إلى الكلمات، فهي اللبنات التي يقيم منها الشاعر بناءه الشعري، وهي مطروحة أمامه في قواميس اللغة، ونصوص الكتب، وأحاديث الناس من حوله، وحنكة الشاعر تكمن في انتقائه من هذا الحشد الهائل المطروح أمامه ما هو مناسب تماما وفقط للبناء الشعري الذي يحاول إقامته، وهنا عليه أن يختار الكلمات بدقة، وأن يشذب منها إذا كانت بها زوائد، أو

يكملها إذا كان فيها نقص، وليس كما ذهب نقادنا القدامى أن تكون الكلمات فصيحة بل الأهم أن تكون معبرة تماما عن الموقف الشعري الذي تتطلبه القصيدة.

وإذا كان البحث عن الكلمات المناسبة من مقصود الشاعر ونتيجة لجهده الخاص، فان التجربة الشعرية بما تحتوي عليه من عنصر الإلهام الذي تحدثنا عنه، كثيرا ما تسعف الشاعر بوضع الكلمة المناسبة تحت قلمه وهو يكتب، و في هذه الحالة لا يجد أمامه سوى أن يسجلها كما هي دون تعب أوعناء. وفى المقابل من هذه الهدية الجميلة، قد يقض الشاعر أياما وليالي وهو يبحث عن كلمة مناسبة لكي يضعها في مكانها من البيت الشعري أو القصيدة فلا يعثر عليها، ومما هو جدير بالابتسام أن بعض واضعي القواميس العربية القدامى قد رتبوها حسب أواخر الكلمات لكي يساعدوا الشعراء على سرعة التقاط القوافي المناسبة لهم، وهذا بالطبع إن صلح في مجال النظم، فانه لا يصلح في فن الشعر الحقيقي على الإطلاق.

ويذهب النقاد إلى أن كل شاعر له معجمه اللغوي الخاص به، وهذا خطا شائع، فالأجدر أن يقال أن كل قصيدة هي التي لها معجمها الخاص لأن الشاعر الحقيقي هو الذي يتجول في مملكة الكلمات دون أن يحصر نفسه في قصر واحد من قصورها، و هو عندما يكتب قصيدة ما، فانه يكون خاضعا بالكلية لمتطلباتها من الأصوات و الكلمات و الصور والمجازات... الخ، وهو هنا أشبه بالصائغ الذي يصنع قلادة معينة، فيظل يبحث عن الجواهر التي تناسبها، وهكذا يتغير الحال في كل مرة. لكنني أود أن أنبه هنا إلى أن كلمات القصيدة ليست جزءا منفصلا عنها، فهي من صميم بنيتها الشعرية، وبالتالي لا ينبغي الحديث عنها وحدها، صحيح أنها من الكلمات المشاعة في اللغة لكل إنسان، ولكن الشاعر حين يستخدمها في قصيدته تصبح كلمات شعرية، بمعنى أنها تحمل شحنتها الجديدة، وتتناسق في وضعها الجديد مع غيرها من الكلمات، وتعبر عن جانب أساسي من القصيدة تماما كما تعبر لمسة فرشاة الرسام بلونها الذي يختاره في ركن معبر من اللوحة.

أما بالنسبة إلى الصور الشعرية، فهي الأداة الثانية التي يتمايز بها الشعراء فيما بينهم، وقد يظن الكثيرون أن الصور الشعرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بمستويات البلاغة التي تبدأ من التشبيه وتمر بالمجاز حتى تصل إلى الاستعارة و الكناية، فضلا عن المحسنات البلاغية الأخرى التي أشبهها بأصباغ التجميل التي تغرق بها المرأة الساذجة وجهها فتخرجه عن حد الجمال الهادئ، ومما يدل على خطأ هذا الظن أن بعض النماذج القليلة في شعرنا العربي القديم، والكثير من النماذج في شعرنا الحديث، قد وصلت إلى درجة عالية من النجاح دون الاعتماد على الزخرفة اللغوية،

بل أنها اعتمدت على رسم صورها الشعرية من المواقف الواقعية التي لها في أذهان الناس وقلوبهم تأثيرات كثيرة ومتنوعة، وبذلك نجحت وتميزت.

إن الصور الشعرية ليست مرتبطة فقط بثقافة الشاعر، وإنما بمخزونها الدلالي والشعوري لدى الناس، ولذلك فقد فشل تقريبا كل الشعراء العرب المحدثين الذين حاولوا استدعاء الأساطير القديمة (من التراث الإغريقي واليهودي والمسيحي) من خلال استخدام أسماء بعض الأبطال، أو الإشارة إلى بعض الوقائع، وحيث لم يكن لها في أذهان القراء المعاصرين أية دلالات حية، فإن قصائدهم التي تحتوي عليها ما لبثت أن سقطت فوق الأرض تماما، ولم ترفع قامتها حتى الآن.

وكما قد تسعف التجربة الشعرية الشاعر بالصور الشعرية المناسبة تماما لقصيدته، فإنها قد تتيح له أيضا إمكانية رسمها بنفسه، وتركيب عناصرها من خلال مشاهداته الخاصة، أو ثقافته، أو من حياة الناس الذين يلتقي بهم، ويعيش معهم وفي رأيي أن الصورة الشعرية هي بمثابة الألوان التي يضيفها الشاعر إلى قصيدته المكونة أساسا من الأبيض والأسود. وما أكثر الشعراء الذين لا يجيدون استخدام الألوان على نحو دقيق ومقتصد. فهناك من يتصور انه إذا ملأ القصيدة بالصور الشعرية كانت أجمل، ولكن هذا تصور خاطئ، فاللون المناسب هو الذي تحتاجه القصيدة في مكانه المناسب.

وهكذا من خلال اختيار الكلمات، ورسم الصور، يستطيع الشاعر إن يتميز في إبداع قصيدته التي تمتد جذورها في نفسه، وتظل كامنة حتى يدخل في معترك التجربة الشعرية التي تستثير كل طاقته، فيخرجها إلى حيز الفعل.

وهنا أمر لابد من ملاحظته وهو أن الشاعر – الذي يسبقه تراث شعري طويل، مليء بإنجازات كبار الشعراء – عليه أن يستوعب إبداعاتهم من ناحية وان يخط لنفسه من ناحية أخرى دربا جديدا، بحيث يكون إبداعه إضافة وليس تكرارا، ويظل إطار الزمان والمكان هما اللذين تتحرك فيهما التجربة الشعرية، والشاعر هنا مضطر إلى اختيار المساحة التي يوجد فيها داخل المكان، والفترة التي يتم وضع فيها داخل إطار الزمان. ومن أهم العناصر التي لجأ إليها الشعراء في تجاربهم عنصر الليل، وما يسوده من سكون، وما يضمه من كائنات حقيقية أو متخيلة، وما يلمع فيه من نجوم أو يعبر فيه من أطياف، لماذا الليل؟ لأنه الفترة التي يجد الشاعر فيها نفسه، ويستطيع أن يستقبل أو يواجه تجربته، ويتلقى ما تمنحه إياه من أصداف وألآء، انه يعتبر الليل مملكته التي يمكنه إن يتجول فيها كما يشاء، ويصرخ كما يحلو له، أو يبكى دون أن يلاحظ أحد، والواقع أن كثيرا جدا من القصائد الجيدة كتبها الشعراء في الليل أو تحت

جنحه، وفى هيكله، ولعل صمت الليل هو الذي أتاح لهم الفرصة لكي يستخرجوا من أعماقهم ما لا يمكن إخراجه، وهم وسط ضجيج النهار لكن بعض الشعراء جعلوا أيضا من النهار ميدانا لإعمالهم الشعرية، ونجحوا في ذلك إلى حد كبير، ومن بين الأدوات التي تضعها التجربة الشعرية بين يدي الشاعر لكي يكون منها قصيدته: عناصر الطبيعة البكر، بكل ما فيها من قوة وضعف، كالبحار، والجبال، والأشجار، والغابات، وما يعيش فيها، أو يطير فوقها، وقديما قال الفلاسفة أن الإنسان عالم صغير، كما أن العالم إنسان كبير، ومازال هذا القول يحمل قدرا من الحقيقة، خاصة بالنسبة إلى الشعراء، فالعالم بظواهره الطبيعية يكاد يعكس الإنسان بأحاسيسه ومشاعره فأي فرق بين البركان الذي ينفجر من باطن الأرض الملتهبة، وبين الغضب الذي يندفع من أعماق الإنسان عندما يتم العصف به، أو إهدار كرامته، وأي فرق بين البحر الذي يزخر بالأمواج العاتية ثم يهدأ فتصفو صفحته الزرقاء، وبين حالتي الهجر والحب، التي يتردد فيهما الشاعر مارا بما يماثلهما من صخب وارتياح، كما تقدم الأصوات والروائح والألوان عناصر أساسية أو مساعدة في رسم الصور الشعرية، وهو الأمر الذي يضفى على القصيدة قدرا كبيرا من الحياة، أو ما يشبه الحياة الحقيقية، وهذا ما يجعلنا نميز بين الشعر الساكن أو الراكد، وبين الإشعار الحية، التي كلما قراها الإنسان حركت في نفسه الكثير من المشاعر، واستدعت من ذاكراته تلك التفصيلات الدقيقة والحادة، التي قد تكون مر عليها زمن طويل، وهى منسية تماما أو مهملة، إن الأمثلة على ذلك في ذهني الآن كثيرة، لكنني لا أريد أن أثقل هذا المقال بها، وحسبي أن أشير إلى رؤوس الموضوعات التي يمكن لأي باحث أن يبسطها فيما بعد، ويملاها بالأمثلة التوضيحية.

1/ رسالة الشاعر

إن الشاعر لا يمكن اختصاره في قصيدة واحدة، أو حتى في ديوان واحد، وإنما هو مجموع متكامل من القصائد والدواوين التي تغطى حياته بأكملها، وبالتالي فان الحكم النقدي عليه ينبغي أن يصدر من خلال هذا المجموع كله، وليس من جزء هنا أوهناك، وهكذا فان الحكم الموضوعي على الشاعر لا يكتمل إلا بعد وفاته، وحينئذ يمكن أن يقوم النقاد أولا بتحليل أعماله ودراستها، تمهيدا لوضعها في مكانها الصحيح من تاريخ الأدب المحلى أو العالمي.

ومما يؤكد صحة ذلك أن لدينا من الشعراء من بدأ حياته الشعرية منفلتا ولا أخلاقيا وانتهى صوفيا ومن بدأ غزليا خالصا وانتهى وطنيا مخلصا، لكن هناك بالطبع من التزم منذ البداية وحتى النهاية بطابع واحد، ظل يتطور في نفس الاتجاه دون أن يحيد عنه، وفى رأيي أنه

لا قيمة لأي شاعر لا يحمل رسالة لمجتمعه أو للإنسانية كلها، وليس معنى ذلك أن تكون رسالة الشاعر متمشية مع السائد في عصره من رؤى وأفكار ومشاعر، أو ممهدة لها، بل على العكس كلما صدم الرأي العام، وأقلق راحته من اجل أن ينطلق للأمام، أو يرتفع للأعلى، كانت رسالته أعظم وأروع، إن الشاعر الحقيقي على الرغم من أنه الأدرى بمواطن الجمال الحقيقي في الكون، فإنه أيضا الأدرى بمواطن الخلل في نفوس البشر، ولذلك فانه يظل ينادى بأعلى صوته فيهم لكي يحسنوا من أنفسهم، ويخمدوا الحرائق التي تشتعل في أعماقهم، لقد كانت مبادئ الحق والخير والجمال ومازالت هي المصابيح المعلقة في السماء، والتي يحاول الشعراء في كل العصور أن ينزلوها إلى الأرض لكي تضئ حياة الناس، وتدفئ أعضاءهم المرتعشة من ليالي الألم والصراع والوحدة.

3/ رواد التجربة الشعرية المعاصرة

بعد التجديد الذي حدث على الشعر وما جرّ عنه من رونق وأصالة وعمق، والتي كانت على يد مدرسة الإحياء، طبعًا على رأسهم محمود سامي البارودي ومحمد سعيد الحيوبي والأمير عبد القادر وغيرهم، جاءت مرحلة أخرى عرفت بمرحلة الحداثة، حيث خرج الشعر من تجديد في مواضيعه وسلوكه الكتابي المقيد بطقوسه الكتابية القديمة إلى شعر يحاكي رؤية حديثة في الكتابة، وقد كان الانفتاح الحدثي عند عدد من الرواد والمفجرين لهذا المنحى الحدثي الجديد نذكر أهمهم.

نازك الملائكة

حقّقت (نازك الملائكة) نقلة نوعية، حول الماهية الثابتة للشعر، من حيث استحداثها للكنة حدثية للشعر العربي، ولقد كانت قصيدة (الكوليرا) خير دليل واثبات على الحداثة الشعرية المتبعة من الشاعرة، غير أنّ لها دواوين عدّة أثبتت من خلالهم توجهها الكتابي، نذكر من بينهم عاشقة الليل عام 1947م، وشظايا الرماد 1949م "قرارة الموجة" عام 1957، شجرة القمر 1968م يغير ألوانه البحر 1970م، مأساة الحياة وأغنية الإنسان عام 1977م، الصلاة والثورة عام 1978م.

إنّ قراءة أعمال (نازك الملائكة) مع اختلافها وتراوح استحداثها وإحداثياتها، تعلن على أنّها عهد جديد من الكتابة، ويؤكد ذلك قولها عن قصيدتها الأولى الكوليرا وهي توجه خطابها لأختها (إحسان) "لقد قلت لك بأن الجمهور سيضحك مني ولكني مع ذلك واثقة أنّ هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي"[1].

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهظة، ط3، 1967، ص 13.

فهي قصيدة تخرج عن الفكر التجديدي الذي ساقه البارودي ومن معه، وتدخل في بوتقة التحديث والذي قادته (نازك) حيث واقعية الأحداث، وصدق العاطفة، وقوة تصوير الوقائع، وقضية الالتزام بقضايا الأمة العربية، والولوج إلى إيقاع الروح والفكرة، والهاجس بديل للإيقاع الخارجي الكلاسيكي القائم على الوزن والقافية والروي، والبحور الخليلة الثقيلة كما أن اللغة فيها، لغة بسيطة ولكنها في الآن ذاتها حمّالة لوقع الموقف والصورة المراد إيصالها للمتلقي، فمثلاً في مقطع لها من قصيدتها (الكوليرا) يقول :

طلع الفجر
أصغ إلى وقع الخطى الماشين
في صمت الفجر، أصغ، أنظر ركب الباكين
عشرة أموات، عشرون[1]

فالأسلوب الإنشائي الطلبي طغى على هذا المقطع، غايته زرع حماسة الألم إن صح القول، واستحضار الواقعة في ذهن المتلقي، وبهذا حسب نظرية التلقي عند (ايزروياوس) لا يصبح المتلقي مشاركا سلب بل مشاركا فعالا في عملية بناء النص، تصويريًّا وفوتوغرافيا فنازك الشاعرة هنا، تأمر المتلقي بأن ينغمس في شعور الخوف والألم مع الفاجعة التي ألمّت بمصر، نضير (الكوليرا) فتقول (أصغ، أنظر) فهي تناشد تصرخ بصوت خافت، لكنه صاخب:

لا تحص، أصح للباكينا
اسمع صوت الطفل المسكين
موتى، موتى، ضاع العدد
في كل مكان جسد يندبه مخزون
لا لحظة اخلاد، لا صمت
هذا ما فعلت كف الموت
الموت، الموت، الموت
تشكو البشرية ما يرتكب الموت[2]

إنّ الحداثة الشعرية في هذه المقاطع، وصلت ذروتها، إذ تخلت الشاعرة عن الألفاظ الصعبة، المتكلفة، المركبة لتنتقي معجما قريبا جدا من التعابير اليومية للبشر، ولكنه معبأ

[1]- المرجع السابق، ص 24.
[2]- المرجع نفسه، ص 24

بالحزن معبأ بالأسى، معبأ بالمشاعر المختلجة للنفس المجزوعة تقول (جسد يندبه، الطفل المسكين، تشكو البشرية).

ولكن السؤال هنا، كيف تلقي جمهور النقاد هذه الحداثة الشعرية، هل كانت بردًا وسلامًا، ثم أنّ الثوابت والرواسخ في الكتابة الشعرية، جعلت هؤلاء يرفضون هذا الثوب الجديد.

نعم لقد وجدت نازك ردّت فعل عنيفة من قبل النقاد، الذين وجدوا أن هذه الأبيات لا يمكن أن توضع في بوابة الشعر، لأنّها لا تلتزم عمود الشعر، وهو بالنسبة لهم، قانون إلزامي والخروج عنه، خروج عن ماهية الشعر الحق، ولكن جمهور المتلقين كانت نظرتهم مخالفة لهذه الأقاويل، إذ وجدوا هذه القصيدة جمهورًا قويًّا ودعمًا صحفيًّا وفيرًا.

وفي آذار 1950م صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي، وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرّة الوزن، مثال ذلك ديوان (المساء الأخير) لشاذل طاقة في صيف 1950م ثم صدر (أساطير) لبدر شاكر السيّاب في أيلول 1950"[1]

ولعلنا لو أردنا البحث عن علّة هذه الفكرة الحدثية لهؤلاء الرواد، فإننا سنلخصها في عدد من الأمور.

- الأولى أنّ نازك مثلا كانت تتقن أربع لغات، كما كانت متشربة من الثقافة الغربية.
- الثاني، الحركة الاستعمارية التي شنّها الغرب على العرب بحثا عن الموارد المادية، ولكنهم صبوا الفكر والذهنية الغربية، التي وجدت لدى العرب انبهارا واستعدادا وفيرا لتشربها.
- الصدمة التطورية التي عرفها الغرب وانعكست على العرب، اذ باتت الحقائق العلمية الصاخبة، تأتي دفعة واحدة وهنا وجد الشاعر العربي نفسه أمام أزمة اللّحاق بالرّكب، حتى لا يكون هناك انشقاق بين الفكر المعرفي الحديث، والشعر، باعتبار أنّ الأدب جزء لا يتجزأ من البنية الفوقية للذات وبالتالي فالشاعر هنا بات أمام "نهر معرفي متدفّق متعدّد المنابع، متلوّن الروافد يختلط فيه العلمي والخرافي والتّاريخي والأسطوري والدّيني والفلسفي، وكل ألوان "معارف العصر"[2].

[1]- المرجع نفسه، ص 25.

[2]- عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر)، وآليات التأويل مطابع السياسة، الكويت، 2002، ص 24.

وهنا، كان لابدّ للشباب الشعراء العرب أن يجابهوا هذا الانفتاح، ويجترو كل ما هو حدثي بالنسبة لهم، حتى أنهم جعلوا الشعر بوابة هذا الفهم ربما السطحي للحداثة وهذا ما أوقعهم في "قلق ذهني معرفي ووجودي"[1].

وبهذا لم يعد الإيقاع الخارجي (الوزن القافية) هو همّ شعراء الحداثة، بل تولّد مصطلح (الدّفقة الشعورية ونعني بها أن تصبح القصيدة "نفسها واحدًا أو تكاد يحلّل ذلك وقفات ارتياح لابدّ منها للمتابعة"[2].

بدر شاكر السيّاب :

جاءت كتابات بدر شاكر السّياب، حداثية متميزة بقيم جمالية باتت تختص به وبالكتابة الشعرية، ذات البعد الحداثي، ولعلّ الملفت للنظر احترامها للعناصر المتواضع عليها من قبل جملة من النقاد فحسبهم أن:

- الحداثة معايشة للواقع بكل أبعاده.
- الحداثة استجابة لقضايا العصر وطرقه في الرؤية والتفكير والتعبير والتذوّق
- التعبير بالصورة الحسّية المجسّدة وبالكلمات والعبارات الحيّة عند النّاس لا كما هي في بطون الكتب والقواميس.
- الحداثة: حداثة الموقف والانفعال واللغة.
- الحداثة: شكل محدث، ومضمون محدث.
- الحداثة: تكمن في طاقة التغيير والتمرّد.
- الحداثة ليست نقيضًا للماضي، بل هي استمرار متطور لأفضل ما فيه"[3]

والمتصفح لكتابات هذا الشاعر، يجد جلّ هذه المضامين والعناصر، متضمنة في شعر السيّاب، ولعلّنا في بحثنا عن أسباب اتجاه (بدر شاكر السيّاب) لهذا النزوع الحداثي، وجدنا أن الظروف الحياتية هي التي جعلته يبحث عن متنفس له، فقد توفت أمّه وهو صغير، وتزوج والده من امرأة أخرى وعاش بعيدا عن حنان وعاطفة الأم ليجدها في فتاة قروية أحبّها ولم

---

[1]- نفسه، ص45.

[2]- عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه، وظواهره، الفنية، والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994، ص 59.

[3]- صندل سليمان إبراهيم النداوي: مظاهر الحداثة في شعر المتنبي، إشراف، د. صلاح مهدي الزبيدي، جامعة ديالي، 2012، ص 14 (أخذ عن كتاب المنزلات، ج1، منزلة الحداثة، ص 41.

يتحصل عليها، لأن العادات والتقاليد حالت دون ذلك، ليفقد حبيبته ومن ثم يفقد منبع الحنان الوحيد جدته التي ربته.

كلّ هذا ولّد لديه حزنًا شديدًا وألمًا موغلاً عبّر به وعن طريقه عن نفسية متمزقة، مسترشدًا بدراسته الأكاديمية وحفظه لكتاب الله.

إذن يشعر بكم هائل من المشاعر المتناقضة والتي عبّر عنها بشعره، متمرّدًا على الطقوس الحياتية الكلاسيكية، والكتابة الإبداعية القديمة، ومن بين المشاعر التي تكبدها، إحساسه العميق بالنقمة على والده بعدما تزوج بامرأة أخرى بمجرد وفاة والدته، يقول:

دراعا أبي تلقيان الظلال على روحي المستهام الغريب
ذاراعا أبي والسراج الحزين يطاردني في ارتعاش رتيب
وحفت به الأوجه الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب
دراعا أبي تلقيان الظلال على روحي المستهام الغريب[1]

فغياب الأم، زاد من الشعور بالحقد تجاه الوالد الذي لم يقم بتعويضه الحنان المفقود فبحث عنه لكن دون جدوى.

الخاتمة

ننهي إلى أنّ رواد الحداثة الشعرية، كثر ولا يكفي المقام لذكرهم كلهم، إلاّ أنّنا، أردنا أن نشير إلى عدد منهم وما قدم من إضافة للشعر العربي، حيث أن الحداثة لم تنف الشعر الكلاسيكي القديم، بل أضافة معالم جديدة وحديثة تناسب العصر والرؤية التي باتت تسيطر على الوضع الأدبي والثقافي.

[1]- بدر شاكر السيّاب، مجموعته الشعرية، ديوان أزهار وأساطير، قصيدة سجين، بيروت، 1981، ص 89.

المحاضرة الرابعة
الحداثة الشعرية المعاصرة

الحداثة في سياق هذه المحاضرة تعني أكثر من المدلول الزّمني، إنها نسق ثقافي وقيم جماليّة وفكريّة، وروح تسري في الثقافة بكلّ تشكّلاتها. وللحديث عن تجلياتها وتجسيداتها لا بدّ من العودة إلى التاريخ الحديث، تاريخ التحولات الجماليّة الكبرى للقصيدة العربيّة، علما أنّ هذه التحوّلات في مجال الشعريّة كانت نتيجة لتحوّلات اجتماعيّة وسياسيّة أعقبت مرحلة الاستقلال السياسي للدول العربيّة، في مطلع القرن العشرين.

1/ ماهية الحداثة

الحداثة لغة

جاء في لسان العرب لابن المنظور الحديث نقيض القديم والحديث نقيضه القدمة، حدث الشيئ أي حدث حدوثًا وحداثة، وأحداثه، فهو محدث وحديث، وكذلك استحداثه[1].

إذا رجعنا إلى مصطلح "حداثة فإننا نجدها مشتقة من الأصل اللاتيني لكلمة حديث (Modernus) وهي كلمة مشتقة من كلمة (Modo) يعني مؤخرًا أو ما كان قريب العهد، ومشتقة من كلمة (Modus) وتعني قياس وكلمة (Modus) استخدمت في البداية للإشارة على كل ما هو جديد، كما استخدمت لفظه (Modernus) لتميز الحاضر الذي أصبح مسيحيا عن الماضي الروماني، أي في حقبة جديدة غايتها التمييز عن السابق، القديم[2].

[1]- حمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري، دار صادر، ط3، ج3، هـ 1414م بيروت، لبنان، مادة حدث.

[2]- ينظر، عمر بوجليدة، الحداثة واستبعاد الآخر، دراسة أريكولوجية في جدل، العقلانية والجنون، ابن نديم للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 23.

الحداثة اصطلاحًا

الحداثة كلفظة، فهي متداولة التعاطي منذ عهد قديم، فكل ما هو مستجد (حديث)، لكنها كمصطلح فمنشؤها غربي، لحقه العديد من التساؤلات، عند العرب، إذا قوبل بـ(المعاصرة) و(العصرية)، وهو بذلك يدل على صيرورة تعبيرية للعالم.

اما عند الغرب فقد ظهر هذا المصطلح في أواخر القرن التاسع عشر، على يد الأب الروحي لها وهو الشاعر الفرنسي بودلير (Charles Baudeaire) يعرفها فيقول "ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي، إنّها نصف الفنّ الذي يكون نصفه الآخر هوالأبدي الثابت[1] مفهوم فلسفي، يغوص في الوجود، والبحث عن الحقيقة الغير ثابتة وهذا ما أكّده المفكر هيدغر عندا عرّف الحداثة بأنها "نمط خاص في مقابل كل صنوف التقليد وضروب الثقافة الارثية التي تتمسك بنقطة زمانية أصلية، وتتشبث بمرجعية متعالية وأصل مقدس"[2].

فالحداثة حسبه ليست مقرونة وخاصة بحقل معرفي دون آخر، إذ تعد نمط حياتي، حضاري يتنافى ويتضاد مع كل ما هو ثابت وتقليدي.

الحداثة كمفهوم، تعتبر مرحلة تاريخية مرّت عليها أوربا خلال العصر الحديث، فقد حدث فيها الثورة ضدة الفترة القروسطية، أمّا عن بدايتها فالمفكرون والفلاسفة تضاربت آرائهم حول ذلك "فالمفكر الأمريكي، البرجماتي (ريتشارد رورتي) يلحق الحداثة بفكر ديكارت (القرنان 17/16 الميلاديان) والمفكر الألماني (يوغان هابرماس) يربطها بعصر الأنوار (القرن الثاني الميلادي)، والناقد الأدبي الأمريكي (فرديك جيمسون)، يحدد التاريخ ميلادها في النص الأول من القرن العشرين"[3] هنا وبالرغم من عدم قدرة المفكرين على تحديد المنطلق الفعلي للحداثة إلاّ أنّ الفهم العميق لهذا المفهوم ينمّ على أنّها جاءت كمرحلة انتقالية من سلطة الكنيسة إلى سلطة العقل، والانسان في أوربا، وهذا ما ترتب عنه، انبثاق لثورة علمية وفكرية جرى عنها تقدم هائل وملحوظ لكل مناحي الحياة وبالأخص الدينية والاقتصادية عن طريق الثورة الصناعية.

---

[1]- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1969.

[2]- محمد الشكير: هايدغر وسؤال الحداثة، افريقيا الشرق المغرب، 2006، ط1، ص11.

[3]- باسم علي خرسان: ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2006، ص 20-21.

إذا عدنا للثقافة العربية، وطريقة تلقينها لهذا المصطلح، فإننا سنجد ارتباكًا كبيرًا في فهم هذا المعطى، والتعامل معه "كون الحداثة العربية حداثة دخيلة متسللة لاحداثه أصيلة متولّدة"[1].

وهذا ما يبرّر ورود عدد من التعاريف متباينة لهذا المصطلح، يعرفها "جبور عبد النور" فيقول "هي جدة، إتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل ويتحرر من إساء المحاكاة، والنقل، والاقتباس واجترار القديم، وقد تتمثل الحداثة في الأسلوب، أو في المضمون أو في الاثنين معًا، فيكون صاحبها مبدعا وخالق مذهب جديد مطبوع بسمته المميزة"[2].

هذا التعريف أقرن، ووازن بين مصطلح الجديد والحديث، أي سحق لكل ما هو تراثي، أو أرشيفي، واعتبر المحدث مستقبل عن أي مرجعية انطلاقية.

أمّا محمد بوزواوي فوجد أنّ مصطلح الحداثة يعني "الجدة ومواكبة العصر في مجالات الفكر، ولا سيما في حقول الابداع الأدبي والفكري والفنّي، وغالب ما توضع الحداثة مقابل النزعة التراثية، ولطالما طرحت إشكالية العلاقة بين الحداثة والتراث"[3] فالحداثة هنا جاءت بمقصدية أدبية، وهي في هذا التعريف جاءت كذلك منقطعة عن التراث وعن كل ما هو قديم.

2/ جدل الحداثة في الأدب العربي

عانت البيئة العربية خلال حقبة زمنية من تجاذبات السقوط ومطباته، فبعدما كان الشعر رمزًا من رموز النهضة الفكرية واللغوية، أصبح بعد برهة زمنية، انعكاس لانحطاط حضاري، ثقافي وفكري، فبالعودة إلى العصر الذهبي، حيث تميز بشار بن برد وأبو نواس بشعرهم ولغتهم وابداعهم في التصوير والنظم، جاء عهد، اندثر فيه هذا الابداع لينوب اغراق معلن في المحسنات البدعية والزخرفات البيانية وذلك بعد سقوط بغداد، وانتهاء مدرسة البديع، هذا التذبذب الجمالي الذي شهده الشعر خلال الحقبة والتي جاءت في فترة (الرجل المريض)، شلّ الحركة الإبداعية العربية، وجعلها في سبات من الشعرية والجمالية الإبداعية، نضير طغيان التفاهة السطحية على النصوص الأدبية.

---

[1]- عز الدين الخطابي: أسئلة الحداثة ورهاناتها في مجتمع والسياسة والتربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار العربية، ناشرون، ط1، لبنان، 2009، ص 15.

[2]- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، ط1، 1997، ص 92.

[3]- محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، بحوث في فلسفة القيم الجمالية، دار الفرقد، دمشق، ط1، 2001، ص 12.

ليأتي عصر الحديث، حاملاً معه آمال النور الفكري والشعري، حيث قامت المدرسة الاحيائية باسترجاع أمجاد الماضي، ونفض غبار السحق الجمالي للبنية الإبداعية العربية، متكئة على أمجاد ومرجعيات، التراث الجاهلي والأموي والعباسي، محققة نهظة أدبية حولت السقوط إلى نجاح، والخذلان إلى تميز واجتهاد، ولم يبق الحال على ذاته، بل جاءت المدرسة الرومنسية محاورة التراث، مستفيدة منه بطريقة ذكية، حويطة، دون المساس بجمالية الفكر والشعور المتوخاة، ولكنها في الآن ذاته، جددت في قوالب الشعر، وأخرجته من القوالب الجاهزة المكبلة لحريته القاتلة لواقعيته، وفي ظل هذه الحركية التطويرية، انبثق من التيار الرومنسي، شعر حرّ، تمرّد على الايقاع التقليدي، مجدّدا في شكل القصيدة، ومضامينها، محدثًا بذلك تمردًا وتدميرًا على الأطر الكلاسيكية المحصورة في الشكل والمضمون التقليديين.

ليتأتى بعد ذلك الشعراء المحدثين، محاولين الاستفادة في هذه الحركة التطويرية للشعر العربي عبر أحقاب زمنية متعاقبة، اضافة إلى انفتاحه المقصود على الثقافة الغربية بكل محمولاتها الفلسفية والفكرية، فيضع لذاته اتجاهًا يمثله ويمثل حداثته هذا، الرأي جاد به عدد من المفكرين والنقاد الذين ناقضوا القول بالحداثة الغربية، أي أنّ الحداثة العربية ما هي إلاّ انسلاخ تام للحداثة الغربية، أي لامحاكاة لها، غير أنّ أصحاب هذا التوجه وجدوا أنّ التطور الأدبي المشهود له عبر عصور من الزمن، وما عرف العالم من انكسارات ولدت بعد ذلك تغير جذري في مسار الحياة الفكرية والاقتصادية و السياسية، في العالم ككل وعالمنا العربي أسس لحداثة عربية خاصة، ليس لها علاقة بالحداثة الغربية، ولعلّ المفكر والناقد أدونيس كان على رأس هذا الرأي النقدي، وذلك في قوله أنّ الحداثة العربية حسبه، ليست بضاعة مستوردة، وإنّما هي عملية تطوير في كل مناحي الحياة العربية، حتى انتهى إلى المدارس الرومانسية والواقعية والرمزية التي ذابت في وجدان المبدعين في حداثة الغرب، فأنتجت الشعر الحديث، وهذا أدى بأدونيس إلى تعريف الحداثة بأنّها "الاختلاف والائتلاف"[1].

السؤال هنا، هل استطاع العالم العربي أن يحافظ على هويته الابداعية في ظل هذا الاحتكاك والتلاحم والانفتاح الغربي على عالمنا؟

وهل التغيير الذي يشهده العالم العربي منذ العصر الحديث إلى يومنا هذا ساهم فيه التدخل الغربي على ذهنيات شعرائنا ومفكرينا؟

[1]- أدونيس، علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، د ط، 1980، ص 326.

الجواب، نجده عند المفكر والناقد والشاعر (أدونيس) الذي أعلن بصفة مباشرة، أنّ كل ما حدث في أدبنا ونقدنا من تغير وتطور وانتقال فني كان نضير التأثر والتأثير الغربي على عالمنا العربي إذ حسبه أنّ تأثير الآخر الغربي على كتاباته وذهنياته كان أنجع وأقوى من تأثير تراثنا العربي على تكوينه الفكري، يقول في ذلك "أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب غير أنني، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي، وفي هذا الاطار أحب أن أعترف أيضًا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير، هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءه رامبو وترفال وبيرتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بمفرداتها ودهائها وقراءة النقد الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية، التعبيرية "[1]

والحق أنّ المتصفح لأعمال أدونيس، يلمس التأثير العميق والمحكم للفكر الغربي على أدونيس وبالأخص، فكر الفيلسوف الألماني (نيتشه) فقد "من أكثر الفلاسفة تأثيرا على أدونيس، وكثير من الدراسات تناولت هذا التأثير الذي تركه (نيتشه) على الفكر الأدونيسي، ويذهب (عبد الله أحمد المهنا) على أنّ (ماركس) أثر بشكل من الأشكال على (أدونيس) ويتجلى ذلك في تلك النزعة الثورية التي تنقسم بها أغلب أرائه"[2] النقدية والفكرية الموسومة بالانفتاح والاتحرر والانعتاق من كل ضوابط تقييد ابداعه وتوجهه، فالتمرّد شعاره، والمحو والاجتثاث للضوابط القديمة منهجه، لهذا حينما يعرف الحداثة، نجده يتعالى عن القيم والمبادئ الرتبة والعقلانية، الأصول والمبادئ فهي بالنسبة له هدم وإعادة بناء، اختراق لكل ما هو ثابت ومقنن، يعرفها فيقول: " إنّ القصيدة أو المسرحية، أو القصة التي يحتاج إليها الجمهور العربي، ليست تلك التي تسليه أو تقدم له مادة استهلاكية، ليست تلك التي تسايره في حياته الجارية وإنّما هي التي تعارض هذه الحياة، أي تصدمه، تخرجه من سباته تفرغه من موروثه وتقذفه خارج نفسه.

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، (محاضرات ألقيت في الكوليج دو، فرانس، باريس، أيار 1984، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 86-87.

[2]- منصور زيطة، مصطلح الحداثة عند أدونيس، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012-2013، ص 09.

إنّها التي تجابه السياسة ومؤسساتها، الدين ومؤسساته العائلة ومؤسساتها، التراث ومؤسساته، وبنية المجتمع القائم كلها بجميع مضاهرها ومؤسساتها، وذلك من أجل تهديمه كله أي من أجل خلق الانسان العربي الجديد،... يلزمنا تحطيم الموروث الثابت، فهنا يكمن العدو الأول للثورة والانسان"[1]

فالحرّية والتحرر شعار أدونيس، ولا يكون ذلك حسبه إلاّ بقتل الله- حسب رأيه- "(...)، بناء عالم جديد يقتضي قتل الله نفسه، مبدأ العالم القديم، يعتبر آخر، لا يمكن الارتفاع إلى مستوى الله، إلاّ بأن نهدم صورة العالم الراهن، وقتل الله نفسه"[2]

هذه النظرة، تسببت في انقسام النقاد والشعراء إلى فرقتين، فريق كان مشجعًا ومتبعًا لأفكاره، بل وجعله نبيّ الشعر العربي المعاصر، وفريق معارض إلى درجة العداوة والخصومة، شعراء كانوا أم رجال دين وسياسة.

- أعماله الشعرية

قدم الشاعر أدونيس، العديد من الأعمال الشعرية، في مجموعات إضافة إلى دراسات للشعر وللدواوين جاءت في مختارات، حيث درسه كل من يوسف الخال والسياب والرصافي والكواكبي ومحمد رشيد رضا، والزهاوي، كما قدّم العديد من الترجمات، فترجم حكايات فاسكو 1972 والسيد بوبل ومهاجر بريسان 1976، منفى وقصائد أخرى 1978، مسرح جورج شحادة، الأعمال الكاملة لسن جون بيرس، مسرح راسين، الأعمال الشعرية الكاملة لايف بونفرا، كتاب التحولات الأفيد 2002، الأرض الملتهبة دومنيك دوفيليان 2005.

بالعودة إلى الشعر، فقد قدّم أدونيس مجموعتين قصصيتين.

المجموعة الشعرية الأولى، جاءت بإحدى عشر قصيدة:

- دليل، دمشق 1950.
- قالت الأرض، دمشق 1954.
- قصائد أولى.
- أوراق في الريح
- أغاني مهيار الدمشقي.

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 76.

[2]- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الابداع، والاتباع عند العرب تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ج2، ص 113.

- المسرح والمريا 1961.
- وقت بين الرماد والورد 1965.
- هذا هو اسمي 1968.
- مفرد بصيغة الجمع 1970.
- كتب الحصار 1977.

امّا المجموعة الشعرية الثانية، فتتكون من سبعة قصائد:

- شهوة تتقدم في خرائط المادة 1979.
- اختفاء بالأشياء الغامضة الواضحة 1987.
- أبجدية ثانية 1988.
- فهرسة لأعمال التنوع 1995.
- الكتاب 3 1997.
- أو الجسد آخر البحر 1998.
- تنبأ أيها الأعمى 2002.

نماذج شعرية لأدونيس:

قالت الأرض[1]

قالت الأرض في جذوري آباد

حنين، وكلّ نبضي سؤال

بي جوع إلى الجمال، ومن صدري

كان الهوى، وكان الجمال

ما لي اليوم أستفيق، فلا حقلي

نضير، ولا تلالي زواهر

لا النّواطير يسمرون مع النّجم

[1]- أدونيس، قصائد أولى، صياغة نهائية، دار الآداب، بيروت، طبعة جديدة، 1988، ص 7-8.

ولا ضوء رائع في المحاجر
أنا كنز مخبّأ، أين أبنائي
فكلّ صوت، وكليّ حناجر

ربّما أنهكتهم ضربة عمياء
فاستسلموا لها واستلانوا
ربّما ألبسو ثيابا سرت فيها
أكف الأوثان، والأوثان
ربّما... ربّما، كأنّ الحروف السود
صدمت في وقعها الآذان
فكأنّ لم أطلع على الأرض ميلادًا
ويخلق من صدري الانسان
قم مع الشمس يا شبابي، وحرّك
عالمًا غافي البصيرة، جامد
أنت علّمته الحياة قديما
وستبقى له دليلا ورائد

أنا سويت من عروقي أبنائي
وربّيتهم ذرىّ وحيالاً
يتسامون فالكموح مدّى جدب
ويحيون في الزمان مثالاً
أنا سوّيت فيهم، الأطفال

مجدوني، تفتقوا في ينابيعي

فيضا، وفي ترابي ربيعًا

وحدة نحن، يضحك القلب للقلب

وتستلهم الضلوع الضلوع

كم أقلنا معثرين حيارى

واحترقنا على الدروب شموعًا

ومددنا للظالمين نفوسًا

فجرت في حياتهم ينبوعًا

من خلال هذه الأبياة، نتلمس الحداثة الشعرية لدى هذا الشاعر، فاللغة المعتمدة من قبله لغة إبداعية فكل لفظة معتمدة من قبله إلاّ وتختلف موضوعًا مشكلة بنية جديدة، غايتها البحث عن حقيقة الذات، ولقد عدّدت (راوية يحياوي) خصوصيته الكتابة الشعرية لدى أدونيس في النقاط الآتية:

- التخلي عن الحادث، فالشعر ليس شعر وقائع.
- افراغ اللغة من جانبها المألوفة وشحنها بمعان ودلالات مبتكرة.
- التخلي عن الوصف الخارجي في أسلوب بلاغي معتاد واختراق الأشياء وإعادة خلقها.
- التخلي عن البناء المفكك[1].

هنا فالقول أن قوام الحداثة عند أدونيس يكمن في تفجير اللغة وتجاوز اللفظة بمعانها الدلالية، لتلبسها دلالات مغايرة عن المعتاد والمعهود،ليس أمرا عرضيا فاللغة حسب أدونيس أوسع وأعمق وأشمل من الدالة الواقعية المحددة فإعادة الخلق والابتكار مبدأ أدونيس لرؤيته الإبداعية للغة الشعرية، المبنية على أبعاد الغموض والمراوغة والايحاء.

من خلال القراءة المتمعنة لشعر أدونيس وكذا نظرته النقدية ودراساته لهذا الفن الإبداعي، نفهم أن مفهومه للشعر، يختلف عن رؤية القدامى، فحسبه أنّ الشعر لا يعد بنية إبداعية جمالية فقط، بل هو أبعد من ذلك بكثير، من حيث أنّه شكل من أشكال الرؤيا التي تحمله إلى عوامل أخرى، حيث لا يمكن لا للأحاسيس ولا للمشاعر أن تؤسس لعمل شعري ابداعي بحق اذ لا بد للواقع المادي، أن يدركه، لأن الشعر بالنسبة له بنية معقدة قادرة على

[1]- راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014، ص 16-17.

تغيير ما حوله، مستخدمًا بذلك بنى معرفية وأدوات مفاهمية تفسح المجال للتنقيب عن المجهول، والغوص فيه.

كل هذا يحيلنا إلى أنّ أدونيس يسعى إلى رفع شعار القطيعة المطلقة مع كل ما هو قديم، دون تجاوز الموروث، فهو بالنسبة له أداة ووسيلة لتفجير الحاضر والمستقبل.

في نموذج آخر يقول أدونيس:

في بيتنا عباءة
فصلها عمر أبي
خيطاها بالتعب
تقول لي كنت على حصيرة
كالغصن المنجرد
وكنت في ضميره
قصيدة الأنصار
لاقيه بمدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجارة
وعقلي يده قوسًا يمر القبر
من تحتها، وتوجى صدغيه
بالوشم أو بالجمر وليحترق مهيار[1]

استخدم أدونيس في هذه القصيدة، آليات وتقنيات الرمز والايحاء، غايته من ذلك تجاوز اللغة، والولوج إلى استخدام مفعم لفلسفة الحلم وشموليته الرؤيوية، ففي هذه القصيدة المعنونة بـ(العباءة)، هذه اللفظة التي استخدمها أدونيس ليؤكد انفكاكه التام من الماضي ونظرته المعلنة للمستقبل فالعباءة رمز للماضي والدعوة المعلنة للتخلص منه، فكل ما هو قديم سواء أكان من جانب الشكل أو المضمون لم يعد يخص القصيدة الحديثة.

[1]- أدونيس، الآثار الكاملة، م1، ص 340.

3/ الحداثة الشعرية عند العرب

لقد سبق القول أنّ رواد النهضة العربيّة انقطعوا عن ماضي الثقافة العربيّة، وتوجّهوا إلى الحضارة الغربيّة يلتمسون منها شروط النّهضة ومفاتيح الحداثة، وفي ذلك يكونون قد أخذوا بفكرة استشراقيّة رائجة مفادها أنّ العرب إن أرادوا تحقيق النهضة العلميّة فلا بدّ أن يتخلوا عن موروثهم الثقافي ويأخذوا بالنّموذج الغربي الحديث. فسبب تخلفهم يكمن في ديانتهم المتحجرة وخرافاتهم وأساطيرهم. إنّ العرب مطالبون بثورة على الذّات، إن هم أرادوا خدمة الحضارة الإنسانيّة ولا بدّ أن يكون ذلك تحت جناح المركزيّة الغربيّة. هذا ما كان رواد النهضة بيمينهم ويسارهم يروجون له في مطلع القرن العشرين، فقد درس جيل الاستقلال في مصر عند أساتذة تكونوا على أيدي مستشرقين فرنسيين وإيطاليين وروس. ومن ثمار هذه المثاقفة غير المتكافئة أن النخبة المثقفة وجدت نفسها موزعة بين معسكر ليبيرالي منحاز لفرنسا، بزعامة طه حسين، ومعسكر شرقي منحاز للاتحاد السوفياتي بزعامة كوكبة من الماركسيين العرب من أمثال محمود أمين العالم، وسلامة موسى وسمير أمين وحسين مروة. وفي مجال الشعريّة ظهرت جماعة الديوان ومن قبلها ظهرت نخبة المحدثين من أمثال نازك الملائكة والسّياب، وشعراء الأرض المحتلة الذين كان أغلبهم منحازا إلى اليسار السياسي.

لقد تأثّرت الطّبقة الشعريّة الأولى التي جسّدت الحداثة الشعريّة بأحداث العصر التي ميّزت النصف الثاني من القرن العشرين، والمتمثّلة في احتلال فلسطين من قبل الجماعات اليهوديّة الوافدة من أوروبا ومن كلّ بقاع الأرض بدعم من بريطانيا. وقد اعترفت أوروبا وأمريكا وروسيا بإسرائيل بمجرد الإعلان عن إنشائها. وانطلقت عمليّة امتصاص الأرض العربيّة وطرد السكان الفلسطينيين منها، إلى يومنا هذا، في ظلّ صمتٍ غربي وعربي غامض. لقد انهزم العرب في كلّ حروبهم مع دولة إسرائيل، وبخيانة من شخصيّات قياديّة، سياسيّة وعسكريّة في الأنظمة العربية المتاخمة لإسرائيل. هذا الواقع المرير أثّر تأثيرا دراميا في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وظهر هذا التأثّر في بنية القصيدة المعاصرة. وهذا هو موضوع هذه المحاضرة.

4/ ملامح الحداثة في الشعر العربي المعاصر

للحديث عن تجليات ومعاني الحداثة في الشّعر المعاصر لا بدّ من الحديث عن تجربة آدونيس. كيف فهم الحداثة وكيف جسّدها، وأي حمولة فكريّة أودعها فيها. من الناحية الفنيّة حاول أدونيس مسرحة القصيدة العربيّة، والاستفادة من طابعها الدرامي، ومن حواريّتها، وحركيّتها. "بدأ أدونيس تجربة القصيدة المسرحيّة منذ عام 1954 مع قصيدة الفراغ التي جاء

الجو المسرحي فيها ممثّلا بتوالي اللوحات؛ ثم في عام 1955 كُتِبتْ قصيدة مجنون بين الموتى فجاءت التجربة فيها أنضج... وبعدها جاءت قصيدة السديم أو المجانين الثلاثة وهي كذلك ذات بنية مسرحية تعتمد بالدرجة الأولى على حوار المجانين"[1] هذا المنحى الفني جيء به لإغناء التجربة الجمالية للقصيدة الحديثة حيثُ اعتمدت على تعدد الأبعاد والإضاءة وتعدد الأصوات. وهذه تقنيّات المسرحيّة. وبهذا فمشروع الحداثة الأدونيسية يسعى إلى تجدد كل المفاهيم الموروثة حول الشعر[2] وإحداث نوع من القطيعة مع البنية التقليدية له ومن هنا تبدأ عمليّة التّهجين الأجناسي في القصيدة العربيّة المعاصرة. لقد بدأت روح العصر تسكن عمق القصيدة. وبما أنّ الشاعر كان يعايش الواقع العربي الدرامي بتفاعل، فإن هذه الدراميّة تجسّدت على مستوى البناء الملحمي والمأساوي للنصّ الشّعري. كما استخدم أدونيس الأسطورة ليعطي للشعر بعد حكائي يخرجه من القوالب الكلاسيكية، ولو أردنا أن نفهم أكثر حول ماهية الأسطورة فسنأخذ تعريف الناقدة راوية يحياوي التي تعرفها بأنها " الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية، فالأديان الفلسفات و الفنون و الأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائي و الإنسان التاريخي و الاكتشافات الكبرى في العالم و الصناعة و حتى في الأحلام التي تتأثر في النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة "[3] كانت هزيمة 67، ومن بعدها هزيمة 73، ذات أثر مكاني على نفسيّة الشاعر المنهزمة أصلا بفعل الواقع العربي المتردّي والمتخلف، والعميل للغرب الكولونيالي. من هنا الطّابع المأساوي للقصيدة "وغلبة الميراثي وملاحم الموت والانبعاث أو ملاحم السّقوط على نتاج مبدعيها الكبار"[4]. تربط الناقدة العربية خالدة سعيد بين التصدّع الذي وسم العالم العربي بفعل الهزيمة وتبعاتها، وبين التوتّر الذي يسكن الشعر الحديث في نبرته وموسيقاه.

من نتائج الهزيمة ظهور النّفس الصّوفي في القصيدة العربيّة المعاصرة. والصوفيّة هي موقف فكري وأخلاقي يحاول إعادة النّظر في علاقة الذّات الإنسانيّة بالذّات الإلهية المتعالية، وعلاقة الإنسان بالكون والطّبيعة الغفل.

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج الرابع دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط الثالثة 2014، ص26..

[2]- أدونيس ونزار قباني، نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الادب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/ 2007 ص 17.

[3]- نفسه، ص183. 184.

[4]- م نفسه، ص 27.

من نتائج الشكل المسرحي للقصيدة رسوخ بنية التصدع في القصيدة المعاصرة التي لا تنجز إلاّ من خلال تعدّد الأصوات والأقنعة والمرايا كتجسيد لهذه الأصوات وامتداد لها في بناء نص خارج إطار أحادية الصوت، بما أن الأنا انشطر على ذاته، وأصبحت الذّات هي الآخر الحال فيها. أصبح الإنسان يحمل نقيضه بداخله.

لقد أُلغيتْ الحدود بين الأجناس في القصيدة العربيّة بفعل تشظّي الهويّة، فالفكر هو المحرك الرئيس ونعني بالفكر "الفكر PENSER في مفهومه اللغوي، إنما مرتبط بالقدرات العلمية، إما في الجانب الاصطلاحي فهو نشاط عقلي يقوم به الإنسانأثناء مواجهته لمشكلة ما، أو يريد القيام بعمل ما، أو جملة المدركات والتصورات"[1] العقلية وغياب الحقيقة. وهذه من سمات ما بعد الحداثة التي أعقبت انهيار السرديات الكبرى في الغرب بعد خيبات الحداثة، وسقوط قيمة الإنسانيّة، وتعرضه للتشيّء والتّسليع. إنّ مصطلح "التجربة الشعريّة" الذي انبثق عن الحداثة أتاح العبور من الجنس الأدبي (أو الشعري) الواحد إلى تعدّد الأجناس. إنّ الهجنة الأجناسيّة تغدو كناية عن التحول السريع وعدم الثبات على الحالة، وتعدد الحقائي، والحركة الدّائبة واللامنطق والاعتباطيّة، وكلّها سمات ما بعد الحداثة. إنّ الشرخ الموجود بين الخطاب السياسي الرسمي من قبل الأنظمة العربية في مرحلة الهزيمة، وبين الواقع المتردّي والذي يزداد ترديا كلما ازداد الخطاب صخبا وضجيجا، احتفاء بنصر وهمي، إنّ ذلك الفرق قد عمّق الإحساس باللامعقول في الثقافة العربيّة، وبمفارقاتها العجيبة. وانطلاقا من هذا الإحباط نشأ خطاب الرفض في القصيدة المعاصرة، ويمثله مظفّر النواب ودرويش، من داخل الأراضي المحتلّة ومن خارجها بعد أن مُنِع عنه الدّخول.

ألح الناقد المعاصر محمد لطفي اليوسفي في كتابه "بنية الشعر العربي المعاصر" على غياب عملية التّصنيف في القصيدة العربيّة المعاصرة. بفعل تجربة التصدّع والقلق. درس اليوسفي شعر السياب وسعدي ومحمود درويش وأدونيس، وخلص إلى نتائج نذكرها بتركيز، لأنها تمثل الخصائص الجمالية للحداثة في القصيدة المعاصرة:

انشغال القصيدة العربية بمسرحة مسارها تعبيرا عن التّصعيد الشعري "إنّ مقاربة هذه القصيدة بالرجوع إلى الخصوصيات المسرحيّة أي البحث عن طرائق تشكل الخطاب الدرامي،

[1]- سعيد سبع، الفلسفة المصطلحات والاعلام، دار المكتبة العلمية، الجزائر، ط1، 74.

وكيفيّة توظيف القصيدة للعناصر المسرحية، كالصراع والإضاءة والمَشاهد، يمكن أن تشكل في حدّ ذاتها مدخلا هاما إلى بنية تلك القصيدة"[1].

الخاتمة

ننتهي من هذه المحاضرة الى تصور مفاده قائم على الروح الانتفاضية للجسد المعلن والا معلن للقصيدة العربية، الساعية بكل قوة للخروج من عوالم السرديات الجامدة الخاضعة لأطر القوالب الجاهزة الصامدة في وجه اعصارات الانفتاح والتقدم القائمين على العبثية الفنية، واللامحدود والكاسر للثوابت.

القصيدة الحدثية باتت اليوم مسرحا أجنوسيا يسمح أن يمارس على نطاقه كل طقوس الفن على اختلاف مشاربه وأدواته وطرائقه، ذلك أنها أصبح متعاطيها على وعي تام بكل احتياجات متلقيها الجدد، الذين انفتحوا على آفاق الحداثة والعولمة فبات ارضائهم أمر يحتاج للعديد من المجازفات الفنية واللافنية.

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج الرابع، ص 28.

المحاضرة الخامسة
موسيقى النص الشعري المعاصر

عرف العالم العربي ثورة شعرية كبيرة، حيث تمرّد على الطقوس التقليدية في الكتابة، ولم تكن الجزائر بمنأى عن ذلك، إذ أنّ مسارها الفكري والثقافي والأدبي ما هو إلاّ امتداد للذاكرة وللتراث العربي والمشرقي بالخصوص غير أن خصوصية الكتابة الشعرية الجزائرية تتمثل في ثنائية المعطى، فنجد شعر ينسب إلى ما قبل الاستقلال، أو ما قبل الثورة وآخر بعدها وفي هذا سنلقي اضاءات حول المسألة من خلال هذه المحاضرة ولكن بادئ ذي بدء علينا العودة إلى مصطلح الحداثة الشعرية الجزائرية.

1/ مفهوم الحداثة

تحدثنا في المحاضرة السابقة عن ملامح الحداثة وكيف تجسدت في الشعر المعاصر، ولكننا أردنا أن نعيد فتح مجال التعرف على المصطلح ومضامينه.

ذلك أن مصطلح الحداثة وجد النقاد صعوبة في تحديد معالمه القارة، فهل هو تجديد أم نقيض التقليد أو هو تحديث أم معاصرة.

وعلينا أن نعرف أن هذا المصطلح لا تتعلق اشكاليته في ترجمته فقط، بل حتى في ماهيته ومفهومه وفهم تعاطي الغرب له وطريقة نقل هذا المفهوم إلينا نحن العرب.

مصطلح الحداثة

عرف هذا المصطلح في عدد من القواميس والمعاجم، نأخذ من بينها معجم لسان العرب مادة "حدث".

الحديث: نقيض القديم، حدث الشيء، يحدث حدوثًا وحداثة، وأحدثه هو فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه.

والحدوث كون الشيء لم يكن

وأحدث الله فحدث

وحدث أمر أي وقع[1]

وبهذا فقد جاء هذا المفهوم ليفصل بين عهدين القديم والجديد، فكل ما هو قبل القرن التاسع عشر والقرن العشرين فهو قديم أمّا ما بعده فهو يدخل في باب المحدث (الحديث)، لكن المصطلح في هذا الاتجاه أخذ بعدًا ضيّقًا في مفهومه، إذ أنّ المقصود من الحداثة يتجاوز الجديّة والابتعاد عن كل ما هو قديم، يفتح أفاق الحرية، أي التحرّر من كل ما يقيّد العقل والفكر سواء آ كان دينا عادات أو تقاليد، وهذا ما أكده بودلير عندما قال عن الحداثة: "أنّها انزياح على السنن المعروفة والنهج المألوف، فينعكس ذلك في لغة وصور غير مألوفة"[2].

2/ نماذج من الحداثة الشعرية في العالم العربي (الجزائر)

إن الشعر عند العرب ديوانهم، يختص بآلامهم وآمالهم، وهذا بالضبط ما وجد في الشعر الجزائري فالشعراء الجزائريين حاكوا كل ما تكبده المجتمع الجزائري خلال الثورة وبعدها من مطبات الحياة نظير سياسة الاستلاب التي طبقت عليه من المستعمر الغاشم.

ولكن الحداثة الشعرية بمفهومها العميق لم تعرف في الساحة الفكرية الجزائرية إلاّ في منتصف الخمسينات من القرن الماضي، ذلك أنّ الالتزام بالقصيدة العمودية والخضوع لعمود الشعر كان قاعدة متبعة من الشعراء قبل ذلك العهد، وهذا ما حدّده المرزقي في مقدمته "ديوان الحماسة" لأبي تمام، مقلدًا لشعراء النهضة الرواد في المشرق العربي، فقد كان شعرًا يتسم بالمباشرة في الخطاب وبالتالي الابتعاد عن الرمز وأساليب المراوغة الفنّية، لأن الغاية كما سلف الذكر هو إيصال وعي المتلقي لما يحتاج إليه، ومن أهم كتاب هذه الفترة.

أ/ الشاعر محمد العيد آل خليفة

هذا الشاعر كان مؤمنا بالقضية الجزائرية، ودليل ذلك انخراطه في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وكان شعره موجهًا للدفع برفع الوعي واليقظة وهذا ما أقره وأكّده البشير

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة حدث.

[2]- الكبير الدايسي، الحداثة الشعرية العربية، بين الممارسة والتنظير، دار الراية للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2014، ص 14.

الإبراهيمي في قوله "رافق شعره النهضة الجزائرية في جميع مراحلها، وله في كل نواحيها وفي كل طور من أطوارها وفي كل أثر من أثارها"[1].

وما اتسمت به كتابات هذا الأخير، هو إتباعه للمدرسة الكلاسيكية في الكتابة من حيث جزالة وقوة اللفظ والمعنى، اذ ابتعد في هذا عن التكلّف والتنميق والزخرفة اللفظية، ليجعل من شعره منبرًا فكريًّا مهمًا، ومرشدًا روحيًّا للشعب الجزائري، خاصة وأن ألفاظه المستخدمة مستقاة من ديننا الحنيف ومن قرآننا العظيم، يقول مثلاً:

لا تيأسوا فالله جلّ جلاله محيي الرمم[2]

في هذا البيت وظّف لفظة "الله" كما وظّف لفظة (الرمم) من سورة "يس" ونجده في نص

يخلد الله ذو الجلال ويبقى سوى الله منتهاه النفاذ"[3]

فقد اقتبس هذا البيت من الآية الكريمة "تبارك اسم ربك ذو الجلال والإكرام"[4]

ونجده يقتبس من القرآن أسماء الأشياء والرسل، وذلك في قوله:

"وينشدها إلى عيسى وموسى وإبراهيم قبلهما وهود"[5]

إنّ هذا التناص والاقتباس الذي أوجده الشاعر في قصائده، جعل من نصه نصًا مثقلاً بالقدسيةمتسمًا بالرزانة والقوة، وهذا ما وجدناه في الكتابات الكلاسيكية عند محمود سامي البارودي والأمير عبد القادر وغيرهم الكثير ممن جعلوا كتاباتهم تحاكي القاموس اللغوي الجاد والمثقل بالألفاظ المؤسسة لبعد فكري راسخ.

ثم جاءت ثورة على هذه الكتابة الكلاسيكية فحدثت نهضة فكرية، كان (أبو القاسم سعد الله) رائدها وهذا شهادة محمد العيد آل خليفة وكذا الناقد المصري محمود أمين العالم وذلك في قوله "أول شاعر عربي في الجزائر يخرج على المألوف التعبير الشعري التقليدي وينتهج الصياغة الجديدة في الشعر، ويبلغ منها شأنًا طيبًا من الإجادة، وهو زهرة تفتحت في حقول

[1]- ديوان محمد العيد آل خليفة، مكتب الدراسات، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، د.ط، 2010، ص 7.
[2]- المكتبة الشرقية، المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط 35، لبنان، ص 16.
[3]- ديوان محمد العيد آل خليفة، ص 97.
[4]- سورة الزمر، الآية 53.
[5]- ديوان محمد العيد آل خليفة، ص 183.

الوعي والنضال، وتعمقت في جذورها واقع أرضنا، تراثنا العربي القومي، واستلهمت أفضل ما فيه من المعان وقيم وفضائل"[1].

ب/ أبو القاسم سعد الله

صاخب الأنات عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

وظلام وشكاوىووحول

تتراءى كطيوف

من حتون

في طريقي

يا رفيقي"[2]

وفي مقطع آخر يقول:

سوف تدري راهبات واد عبقر

كيف عانقت شعاع المجد أحمر

وسكبت الخمر بين العالمين

خمر حب وانطلاق ويقين

ومسحت أعين الفجر الوطنية

استطاع (أبو القاسم سعد الله) أن يساير حركة النهضة الشعرية التي عرفها المشرق، عن طريق نازك الملائكة حينما نشرت قصيدتها المعروفة بـ(الكولير) سنة 1947، فبعد ثمان سنوات، نشرت قصيدة (طريقي) سنة 1955، يقول عنها الشاعر:

[1]- نور الدين بن قدور، دراسة تحليلية في الإسهامات العلمية والفكرية لأبي القاسم سعد الله 1936-2013، إشراف د. سعدوني نادية، جامعة أبو القاسم سعد الله، الجزائر 2، 2017.

[2]- صالح حرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 101.

"إنّ اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق، ولا سيما لبنان، واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر وقد نشرت أول قصيدة متحررة في الشعر الجزائري (البصائر العدد 311 سنة 1955 بعنوان طريقي"[1]).

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحسي النضال

وشدوت نسور الوطنية

إن هذه ديني

فاتبعوني أو دعوني

في مروقي

فقد اخترت طريقي

يا رفيقي[2]

من خلال قراءتنا المتباينة للمقطعية، فسنلاحظ مدى التغيير الذي ألحقه الشاعر بالقصيدة العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة أخصب، ذلك أن غاية سعد الله هو إخراج القصيدة الجزائرية من عبادة المشرق والباسها هوية حديثة تمثلها ولا تمثل غيرها، وقد أقرّ ذلك بنفسه، حينما قام بدراسة معمّقة للشعر الجزائري فوجد حسبه أنّه "صنم يركع أمامه كل الشعراء

[1]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007، ص 51.
[2]- أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص 51.

بنغم واحد وصلاة واحدة"[1] والسؤال الذي طرح نفسه لماذا هذا التأخر الذي حدث في الجزائر بالمقارنة بالمشرق العربي.

والجواب طبعًا، متعلق بعملية الاستلاب الممارسة على الشعب الجزائري خلال قرن ونصف قرن من الزمن، وبالتالي عملية الاستيقاظ تتطلب وقت وجهد ووعي ورغبة، وهذا بالضبط ما قام به مثقفوا الجزائر، وذلك من خلال اختلاطهم بنخب الفكر والأدب، فهذا أبو القاسم سعد الله استطاع أن ينهل ممّا تقدم به المشارقة نذكر منهم "الشاعر صلاح عبد الصبور، وفاروق بشوشة، والشاعر أحمد عبد المعطي الحجازي، وعبد الرحمان الخميس، ويوسف السباعي ورجاء النقاش ومحمد أمين العالم، ومحمد الفيتوري، وعبد الرحمان الشرقاوي"[2].

كل هؤلاء كانوا بمثابة المنقض للوعي الفني المستحدث في العالم العربي بالنسبة للشاعر سعد الله وللبيئة الثقافية الجزائرية.

والملاحظ أن هذه الفترة، لم يكن الشكل هو النسق الوحيد المستحدث، بل حتى اهتمامات الشعراء آنذاك، إذ بات شعر السبعينات منفذ، لبث الروح الإيديولوجية الاشتراكية، وما تحمله من أفكار خاصة وأنّه ينتهج لغة بسيطة غير متكلفة، تصل إلى المتلقي بكل سهولة.

3/ مظاهر التجديد الموسيقي للقصيدة المعاصرة

السؤال الذي يثيرنا في منطلق هذا العنوان، هل المقصود بالتجديد، تمرد وتذمر على الشكل القديم؟ ثم إذا كان الأمر كذلك، فهل هذه الظاهرة حديثة الانبثاق، أم أن لها أذيال من الماضي؟ الإجابة على هذه الإشكالية يجرنا للبحث عن الماضي بكل متعلقاته المرتبطة بالشعر، وأقصد الماضي هنا العصور التي تلت ظهور الإسلام لأن هذا الدين خلخل قوام القصيدة العربية و زعزع ثباتها،فبات الاجتهاد في لغته أوايقاعه أمر هين بعد أن كان مستحيلا، والدليل على ذلك ما شهده العصر الأموي من خروج عن قوالب الايقاع الجاهزة واعتماد ايقاعات خفيفة تتماشى و الحالة الترفيهية نضير البزخ وما تبعه من حاجات للانفكاك من كل ثقل أو رزانة أوحتى تأصيل و أصالة فكان البديل قصائد شعرية ذات أبحر قصيرة مثلها وكتب فيها كل من عمر بن أبي ربيعة، والوليد بن زيد، وابن قيس الرقيات، ليستمر الحال بل ويمتد الى أعمق من ذلك في العصر العباسي نضير الحالة السياسية المنعكس تقلباتها على الشعر أولا وعلى كافة الأنواع و الاجناس الأدبية الأخرى، فبحكم التوسع الجغرافي و الاقتصادي الذي شهدته الدولة العباسية،

[1]- محمد الأمين سعيدي: المرجع السابق، ص 22.

[2]- نور الدين بن قويدر: المرجع السابق، ص 114.

اختلط العرب بأقوام أخرى ومن كل بقاع العالم فكانت افريقيا و أسيا وأروبا جزء من الدولة، وهذا ما سبب في نشوء مدارس فكرية متعددة ساهمت في تغيير الرؤية الفنية للشعر . الذي أصبح معبأ بكم هائل من الثقافة نضير التداخل الحضاري المعاش في ظله، هنا ظهرت سلوكات ومظاهر جديدة في الشعر كالمزدوج ويتمثل في اتفاق شطري البيت بالقافية مع وجود اختلاف من بيت الى آخر أما المسقط فهو أسلوب تتضمن القصيدة فيه أدوارا في كل دور أربعة أشطر منها ثلاثة ذات قافية واحدة أما الأخيرة مختلفة، التصريع و يقصد به التماثل الحاصل بين ألفاظ الفصل الأول مع الثاني من حيث الاعجاز و الأوزان، اذن فالتمرد على الفكر الايقاعي الممارس في الشعر الجاهلي بين، ولكن دون أن ننفي وجود عدد من المحافظين المتمسكين بقوام القصيدة الجاهلية.

مارس العديد من شعراء الدولة العباسية لعبة محاكاة متطلبات العصر فقعدوا لفنيات لم نعهدها من قبل وفي ذلك ما قام به الشاعر العباسي أبو نخلة حيث جاء بالأرجوزة يحدثنا عنها الباحث مصطفى الشكعة في كتابه "الشعر والشعراء" فيقول : "أما أبو نخلة فقد دفع حياته ثمنا لأرجوزته التي دعا فيها الى تحويل ولاية العهد الى المهدي، ولكن شكل التحول الفني عند أبي نخلة ينحصر في تطوير الأرجوزة و تمهيد الطريق أمامها بحيث جعلها تسير على نسق قصيدة المدح خطوة خطوة من الوقوف على الطلل و النسيب ورحلة الى الممدوح مع تخفيف من أعباء الألفاظ الوحشية التي تعتبر لازمة من لوازم الرجز"[1] ليستمر هذا الاجتهاد التحديثي الى أن نصل للأندلس فنجد الموشحات و الأزجال و الأراجيز و المسمطات فقد " ظهرت الأراجيز المقطعية عند العرب نتيجة تطور الأرجوزة المزدوجة الأقسمة، فأصبحت الأجوزة مثلثة أو مربعة او مخمسة"[2]وبهذا نتلمس الحركة التحديثية للشعر منذ العصر الأموي الى يومنا هذا، أي وصولا الى العصر الحديث و المعاصر.

4/ المقومات الموسيقية للشعرالمعاصر

اختلف التعاطي مع الموسيقى الشعرية المعاصرة، حيث بات الإيقاع الشعري له مقومات لاتتعلق فقط بجانب البحور والقوافي وحرف الروي وغيرها من الأمور المتعلقة بالجانب الشكلي والمضموني وأول ما وفّر الإيقاع الداخلي والخارجي نجد :

[1]- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء، في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1976، ص.21.

[2]- محمد عباسة، الموشحات والازجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص.37.

الرمز: يعدّ الرمز من أهم مقومات الشعر المعاصر، فبعدما اعتمد الكلاسيكيون على الروح التجريدية الواقعية وعلى المباشرة، وجد أنصار الشعر المعاصر أن فنية النص تكمن في مدى استخدامهم للإيحاءات والإيماءات التي تجعل النص بعيد عن الجانب التقريري، فالرمز: هو "ما يتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنّه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة"[1].

بالعودة إلى قصيدة أبو القاسم سعد الله فسنجدها مليئة بالإيحاءات، والأصل أن هذه الأداة حققت لكنة إيقاعية فنية للقصيدة.

- اللغة: استخدام لغة بسيطة، قريبة من المتلقي، يفهمها المثقف وعوام النّاس، غير أنّها مدججّة بالمعاني المبثوثة في رموز وإيحاءات تحملها الكلمات المنتقاة، والأصل أن لغة الشعر الكلاسيكي لغة مستقاة من القرآن والشعر الجاهلي، بينما نجد الشعر المعاصر، وجد ضالته في لغة الأخر وثقافة الأخر.

الموضوع: يختار الشعر المعاصر موضوعاته من الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيشها المجتمع، وبالتالي فهو مرآة عاكسة للوضع السائد في أي مكان يختلق فيه وهذا ما وجدناه في قصائده نازك الملائكة في قصائد السيّاب وغيرها.

التكرار اللغوي: ويقصد به اعتماد تكرار الحروف مثلما وجدناها في قصيدة أبو القاسم سعد الله حيث وجدنا أن الحرف المكّرر هو حرف القاف (رفيق، مروقي، طريقي، نجد تكرار العبارة أو ما يسمى ب اللازمة نعطي مثالا عن ذلك النشيد الوطني الجزائري (فاشهدوا، فاشهدوا، فاشهدوا).

الاتساق والانسجام بين الألفاظ والعبارات: الانسجام بين الألفاظ والعبارات باتت استراتيجية إيقاعية، فالشاعر لم يعد يستعين بالبحور الخليلية الثقيلة كالطويل والبسيط وغيرها ليجعل من نصه نصا مثقلا، بل تناغم الألفاظ تحدث نغما موسيقيا يخرج النص من الرتابة إلى التمايز.

البحور الخليلية: اعتمد شعراء العصر الجاهلي على البحور الخليلية الثقيلة، وجعلوها قاعدة ثابتة لكتاباتهم الشعرية لا يسمح بتجاوزها أو اغتصاب أمر منها، ليأتي العصر الحديث والمعاصر حاملا معه جملة من الأعاصير الفكرية القاضية بنفي تام لكل ما كان مثبتا قديما، نضير الوتيرة الحياتية المخالفة لما كان، ومن أبز ممثلي هذا التيار التغريبي للإيقاع التقليدي نجد على رأسهم نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، ومن ثم نجد أحمد فارس الشدياق وزكي أبو

[1]- راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014، ص 164.

شادي، والخليل شيبوب والقائمة مفتوحة. ولو رجعنا للمدارس والاتجاهات المنادية لهذا التجديد الايقاعي فسنجد جماعة الديوان وشعراء المهجر، ممثلين بعدد من شعرائهم على رأسهم شوقي وشكري.

5/ ارتباط الشاعر المعاصر بقضايا عصره

على مر العصور والزمان تمكن الشعر أن يجعل لنفسه مكانة مهمة بين الأجناس الأدبية لما له من قدرة على مراعاة مقتضى الحال للأمم والشعوب المعبر عنهم، " فالشعر في حياة الانسان يبدأ بسيطا كغيره ثم يتعقد تدريجيا بتعقد حياة الانسان الظاهرة نفسها مضمونا من ناحية المعاني وأبعادها اتساعا وعمقا، ويتكاثف شكلا من ناحية الأساليب و جودتها لغة و صياغة، من ناحية انتقاء الالفاظ ودقة رصفها ورقتها، ورتابة موسيقاها، وبهذا كانت لغات الأمم و آدابها في مرحلة بداوتها و جاهليتها أقل الفاظا وابسط محتوى"[1] فالارتباط يأتي على جوانب عدة، أولها المواضيع اذ يرتبط الشاعر ويلتزم بقضايا عصره بمثل ما نجد الشاعر أبو القاسم سعد الله الذي عبر عن أمال وألام أمته في عهد الاستعمار و بعده، وفي نفس المضمار نجد عددا لابأس به من الشعراء الجزائريين الملتزمين بالقضية الجزائرية، أولهم مفدي زكريا شاعر الثورة و عبد الوهاب البياتي ومحمد العيد آل خليفة و أبو القاسم خمار ومحمد الفيتوري وأحمد عبد المعطي حجازي و القائمة مفتوحة، كل هؤلاء وغيرهم التزموا بالدفاع عن وطنهم وعالجوا كل المواضيع المتعلقة به في شعرهم فاتحين مسمى جديد لتيارهم الا وهو شعراء الثورة. وهذا بالضبط ما شهدناه عند أغلب الشعراء العرب حيث أن قضية أوطانهم ما هي الا قضيتهم يكتبون عنها وبها مسلطين الضوء على كل صغيرة وكبيرة تمس أوطانهم ومن ذلك نجد نماذج عدة كمحمود درويش وأمين الريحاني ونعمة الله الحاج وعدنان كمال رضوان وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وغيرهم الكثير.

الخاتمة

ننتهي إلى القول أن الحداثة الشعرية مسّت كل أطر الكتابة الشعرية، وبما أن أكثر الاختلافات الواردة بين الشعروالنثر نجدها في الجانب الإيقاعي، فان الشّعر المعاصر استعانة بآليات جديدة تخرج عن رتّابة الكتابة الكلاسيكية. لتجعل للشعر روحا جديدة تمس اللكنة المعاصر في الحياة أولا ثم في الفن ثانيا. وهذا بالضبط ما أراده كل الشعراء المعاصرين فتمردهم على الايقاع القديم لم يكن فقط لغاية احداث مستحدث في كتابة الشعر ولكنهم أرادوه على

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة بغداد، ط2، 1965، مقدمة.

أنغام الحياة المعصرة، حيث السرعة والعولمة والانفتاح على عوالم كانت في زمن فات غريبة لا يسمع عنها ولا يفهم مقصدها. لهذا فالتحديث والتجديد الطاغي على الشعر المعاصر ضرورة حتمية فرضتها سلوكات الأناوالأخر، حتى لا يعود غريبا مبتذلا، لا يجد من يقرأه ولا من يسمعه لأن أسلوبه ولغته وخاصة إيقاعه غربين عن روح العصر.

المحاضرة السادسة
قصيدة التفعيلة

استطاع الشعر العمودي، أن ينهض بالقصيدة العربية، بعدما كادت أن تعلن اندثارها، وذلك في عصر سمي بعصر الإحياء الأدبي إن صح القول، فقد أعاد هؤلاء إحياء الأغراض بلكنة حديثة، فنجد مثلا الرثاء، وهو من الأغراض الأصيلة في الأدب العربي، باعتباره الغرض الأكثر اتصالاً بالمشاعر الإنسانية عامة، فقد ازدهر هذا الأخير في العصر الحديث، فرثى الشعراء العلماء والزعماء والأقربين، كما رثوا المدن والدول كصنيع شوقي في رثاء المدن التركية، ورثاء حافظ إبراهيم للإمام عبده، وفي هذا نأخذ مثالاً في رثاء شوقي لأبيه يقول:

يا أبي والموت كأس مرّة	لا تذوق لنفس منها مرتين
كيف كانت ساعة قضيتها	كل شيء قبلهما أو بعدهين
أشربت الموت فيها جرعة	أم شربت فيها جرعتين

بالإضافة إلى غرض الرثاء، نجد الفخر والحماسة وهو ما عرف عند المحدثين بـالشعر الوطني وكذا عرف الغزل والهجاء وغيرهم الكثير.

ولقد انفتحت الكتابة الشعرية الحديثة على منافذ عدّة، فوجد الشعر القصصي، وكان في طليعة من مارسوه، عثمان جلال في مصر، وأحمد بن مشرف الاحسائي الذي نظم قصيدة حكائية بعنوان الدب وقحلصة، وحكاية الفأر والحمام، أمّا عن شوقي فأكثر من نظم القصص والحكايات حتى شغل ذلك جزءً من ديوانه "الشوقيات".

إضافة إلى الشعر القصصي، كانت الملحمة، فهي بحسب النقاد، فنّ جديد في الشعر العربي، أخذه العرب عن الغربيين وفي العصر الحديث أقبل بعض الشعراء على المطولات وسموها ملاحم، مثل (كشف القصص لـخالد الفرج) و(ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة الإسلامية لأحمد محرم) و(دول العرب وعظماء الإسلام لشوقي) ثم (ملحمة عيد الرياض لبولس سلامة النصراني).

وبهذا فالشعر الحديث العمودي، استطاع أن يجاري الزمن والتطور الحاصل في البنى الذهنية والفكرية، ولكن وبالرغم من كل ذلك فإننا نجد أقلامًا نقدية، ترى غير ذلك، نذكر منهم الشاعر الناقد السوري (أحمد سليمان الأحمد)، الذي وجد أنّ التجديد في الأشكال القديمة بات أمرًا صعبًا لأن "الشعراء الكبار الذين تمرسوا في الكتابة القديمة أصبحوا يستطعون مواكبة العصر وأجيالنا الجديدة أصبحت لا تمتلك لغتها بحيث يمكنها أن تضع الشعر المعاصر في القالب المتعارف عليه"[1] لذلك فحسبه لابدّ من البحث عن أشكال جديدة تكون أكثر مرونة وسلاسة، لأن الغاية ليس الانحصار في الضوابط الشكلية، بل الوصول إلى تجسيد فكرة فنية وموضوعية ومن هنا جاء شعر جديد ومستحدث سمي بشعر التفعيلة ثم جاء ما يسمى بالقصيدة النثرية.

1/ ماهية شعر التفعيلة

وهو شعر ظهر في فترة أراد فيها الشعراء التحرّر من قيود شكلية، إلزامية، كالقافية الوحدة والشطرين (الصدر والعجز) وغيرها، ذلك أنّ "أغلب شعراء هذه المرحلة أعلنوا القطيعة مع الشعر العمودي حيث بدأوا بالسطر الشعري المعتمد على التفعيلة إلى أن أصبحوا يعتمدون الجملة الشعرية وما يسمى في مصطلحات الشعر بالتدوير"[2].

2/ أعلام ورواد شعر التفعيلة

مع نهاية الأربعينات إلى نهاية الخمسينات، شهدت الساحة الأدبية العربية ولادة دواوين شعرية، بلكنة حديثة تجديدية تقوم على العمود الواحد، ولقد سلمت صفة الريادة للأديبة الشاعرة (نازك الملائكة)، فقد نشرت ديوان (شظايا ورماد) سنة 1949م، ثم تلاها السياب سنة 1950م، والحيدري بـ(أغاني المدينة) سنة 1951م، ونشر البياتي ديوان (أباريق مهشمة) سنة 1955م، وعبد الصبور نشر (الناس وبلادي) سنة 1957م، ونشر يوسف الخال (البئر المهجورة) سنة 1958م، وأدونيس (أوراق في الريح) سنة 1958م وكذا ديوان الحجازي (يادين بلا قلب) سنة 1958م، أمّا سعدي يوسف كان حلقة بين الجيل الأول والجيل الثاني المتمثل في نزار قباني ومحمد الفيتوري وهؤلاء اختاروا مصطلح الشعر الحر بدل مصطلح شعر التفعيلة.

---

[1]- أحمد سليمان الأحمد، الشعر الحديث، جريدة الشعب الأسيوي، عدد 24 ماي 1975، ع 15 الجزائر، ص 11.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006، ص 232.

إذا رجعنا إلى الرواد الأوائل، فنجد (نازك الملائكة)، قد قدّمت قصيدة بعنوان (الكوليرا) حيث كسرت هذه الأخيرة، كل قيود التقليد، فانتهت من النزعة الموضوعية التي سادت في عصر ما، واستعملت نزعة ذاتية، عبّرت عنها بحرية ومن دون قيود القوافي والبحور الخليلية، إذ استبدلت كل ذلك بالمقاطع وباللازمة التي كانت بين كل مقطع.

الرائد الثاني هو (بدر شاكر السّياب)، هذا الأخير والذي خاض التجربة الشعرية الحديثة، فقد كتب قصيدة مطر، ليعلن من خلالهاعن تنمّره عن القوالب الجاهزة، ولعلّ تنشأته برّرت له هذا التوجه، فهو طالب شيوعي متعدّد الثقافات متأثر أيّما تأثر بالإنجليزية، يؤمن بثلاث عمالقة في الشعر، (أبو العلاء المعري، الحافظ والمتنبي) إضافة إلى حبه للأدب الروسي، وبهذا فالملاحظ تعدد توجهاته وقراءاته، جعله منفتحًا ومتفكرا ومتعطشا للفكر والثقافة، والأصل أن لغته كان يحكمها حفظه لكتاب الله، لذلك لم تكن سطحية ولا مبتذلة.

3/ الخصائص الفنية لشعر التفعيلة (الشعر الحر)

التشكل الموسيقي

اختار كتاب الشعر الحرّ، أن يكون إيقاعهم هادئًا، وموزونا، لكن وزنهم للشعر يختلف عن الشعر العمودي، وذلك من حيث اعتمادهم على عدد من التفعيلات في أبياتهم، وبهذا فالشعر الحر "لا يمكن نظمه إلا من البحور الصافية أو ذات التفعيلة الواحدة"[1].

ونقصد بالبحور الصافية، الكامل، الرمل، الرجز، المتقارب، المتدارك، ضف إلى هذا البحور الممزوجة، ونقصد به السريع والوافر ولقد أرسى أدونيس هذه النظرة فحاول أن "يسقط الثوابت (سلطة الوزن) ويقترب من التجربة أكثر إنّ أوّل مصطلح يحطم مع الحداثة الشعرية "البيت" الذي كان يتكون من "صدر" و"عجز" أو من شطرين بالنظام نفسه إلى سطر شعري، تتفاوت كلماته دون نظام معين لتأمين بناء حر، كقوله أدونيس"[2].

دائما يقرأ الضحى ويعاد

دائما هذه المغاور تحت الجله

هذي السدود والانقراض

دائما هذه التكايا

[1]- محمد ناصر، المرجع السابق، ص 269.

[2]- رواية يحياوي، البيت والدلالة في شعر أدونيس، ص 209.

دائما هذه المقابر تحت الهدب"[1]

ولقد استبدل الإيقاع بمجموعة من الأدوات النسقيّة كقضية التضاد، والترادف، وأهمها على الإطلاق قضية التكرار، تكرار الحرف، تكرار اللفظة، تكرار الجملة

اللغة الشعرية

تعتبر اللغة الشعرية البند الأهم بالنسبة للشاعر سواء أكان عموديًا أو حرًا، ولقد اختار الشعر الحر التعبير عن طريق الأحاسيس والمشاعر والانفعالات، وكذا استخدام لغة بسيطة غير أن الملاحظ في أصحاب الشعر الحر المحدثين وقوع بعضهم في ضعف لغوي، فعندما نتحدث عن رواد الشعر الحر من الجزائر، فإننا نلمس ضعفًا على مستوى اللغة ويعود ذلك "إلى محدودية شعرائنا الثقافية والتعليمية وإهمالهم للتراث العربي القديم ويظهر الضعف في الأخطاء النحوية في أشعار بعض الشباب الذين أداروا ظهورهم للتراث مثل: أزراج عمر، أحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وأحلام مستغانمي، وغيرهم ممن تكتظ بهم مجلة آمال"[2].

وهذه بعض الأزمات التي وقع فيها الرواد الشباب للشعر الحر، فنجد مثلا فتح الهمزة في مواضع وجب كسرها مثلما جاء عند (أزراج عمر) في قوله:

وها أنني ألمح الآن كل المياه تدق السدود

وها أنني أبصر إلا عزبة

وها أنني أعشق الجرح والضوء[3]

أما عند (أحلام مستغانمي) فقد رفعه ما حقه النص والعكس من ذلك في قولها:

أ صحيح صار حبي اليوم عام

أصحيح صار حبي اليوم عاما[4]

استخدام اللغة العامية

---

[1]- أدذونيس، الآثار الكاملة، م1، ص 395.

[2]- محمد ناصر، المرجع السابق، ص 361.

[3]- عمر أزراج، وحرمني الظل، و ن ت الجزائر، 1976، ص 43.

[4]- أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، ش، و ن ت 1972، ص 58.

مثلما اختار الشعر الحر، الخروج من قيود القافية والأوزان وغيرها من متعلقات الإيقاع الخارجي، فقد كان الأمر كذلك بالنسبة للغة الفصحى، فلم تعدّ تلك الفصحى العميقة التي يحتاج لقواميس لفهمها، بل باتت اللغة الأقرب إلى النّاس والأكثر استخدامًا واستعمالاً من قبلها، بل الأوسع من ذلك استخدام اللغة العامية نأخذ مثالاً لقصيدة جاءت على لسان (عبد العالي رزاقي) بعنوان "الرحيل خلف العيون السوداء" يقول فيها:

وتتناسب مع الذكرى

حكايا عن ليالي سمر القرية

عن قهوة أو شاي بلادي[1]

وهذا (أزراج عمر) في قصيدة انتظار يقول:

كوردة جريحة على الشفاه

ينام فوق خدها شعاع

تحلم أن تنال بالذراع[2]

الرمز

يعدّ الرمز من أبرز الظواهر المعتمدة من قبل بجيل السبعينات، ويقصد به "استخدام كلمة أو عبارة تدل على شيء آخر لا بالتشابه، لأن الرمز على نقيض لاستعارة والتشبيه بل الإيحاء والإشارة، والإيجابية تعني أن للرمز الفني دلالات متعددة ولا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب".

وبالتالي فالرمز عند أدونيس هو "ما يتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص، فالرمز هو، قبل كل شيء معنى خفي وايحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون وعيك بعد قراءتها"[3].

نأخذ مثالاً لحمري بحري من ديوانه "ماذنب المسمار يا خشبة" من قصيدة عنوانها "حبيبتي تتعى" يقول :

---

[1]- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، نقلاً عن محمد ناصر، ص 127.

[2]- عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص 19، نقلا عن المرجع السابق، ص 375.

[3]- راوية يحياوي، المرجع السابق، ص 164.

من مخاص الرفض

من عشق الحجارة

يكبر النهر

يضيق الخصر

غصنا وإشارة

فأراها تتعرى

أتعرى"[1]

وهنا استخدم رمز المرأة كمعادل موضوعي للمرأة.

وهنا نجد أن أدونيس قد عرف الرمز بأنه "اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هي التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالمًا لا حدود له".

[1]- حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة، ص 59، نقلا عن المرجع السابق، ص 559.

المحاضرة السابعة
قصيدة النثر

القصيدة النثرية

هناك تباين واضح ما بين الشعر والنثر، ذلك أنّه ما عرف عن الشعر أنّه كلام موزون مقفى، بينما يقوم النثر على طقوس سردية مقومها الرئيس لغة نثرية برؤية فنية مباشرة، تتخللها فنيات حكائية أو قصصية أو روائية أو غير ذلك، بينما الشعر فهو عكس ذلك إذ يقوم هذا الأخير، على كثافة المعنى، وكذا الموسيقى والايقاع وغيرها.

1/ ماهية القصيدة النثرية

لابد قبل التطرق للماهية العامة للقصيدة النثرية، علينا أن نتعاطى مع مصطلحي القصيدة والنثر في جانبهما الاصطلاحي واللغوي.

القصيدة لغة:

ورد في لسان العرب مادة(قصد) أن: "القصيدة استقامة الطريق قصد قصدا وطريق قاصد سهل مستقيم ...والقصد العدل، والقصد في الشيء: خلاف القصيدة من الشعر. والقصيد اللحم اليابس. والقاصد:" القريب...."، ونجد أن لفظة قصد مذكور في القرآن لقوله سبحانه وتعالى:" وعلى الله قصد السبيل"[1].

قصيدة النثر لغة

عرف صاحب اللسان النثر في باب النون بقوله " النثر نثرك الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل: نثر الجوز واللوز والسكر وكذلك نثر الحب اذا بذر، و هو النثأر، وفد نثره، و ينثره نثرا و نثارا و نثره فانتثر و تناثر، النثار بالضم ما تناثر من الشيء".

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 5، ط1، 1997، مادة (ق ص د)، ص 264.

قصيدة النثر هي ترجمة حرفية للمصطلح الغربي Poème وتقوم هذه القصيدة، بمقام النثر، ولها عدّة تسميات الشعر المنثور أو اللاشعر، وتعود فكرة ظهور هذا الفن إلى الشاعر المتشائم بودلير 1821-1867 فقد نشر أوّل قصيدة له بعنوان (قصائد نثرية صغيرة)، وقد اختار بودلير هذا النوع النثري الشعري ليبث فيه أحزانه وآلامه بكل عفوية وسلاسة. فهي بحسب سوزان برنار تقوم على اتحاد القوى أو المتناقضات، في شكلها ومضمونها، عرفتها فقالت " قطعة نثر موجزة من غير اخلال، موحدة ومضغوطة كقطعة بلور تتراءى فيها من الانعكاسات المختلفة وخلق حر ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء، خارج عن كل تحديد، وشيء مضطرب، ايحاءاته لا نهائية"[1].

هذا الفن الجديد حوّل النظرة الكلاسيكية لماهية الشعر، وذلك كان بـ" تأسيس وعي جديد يرى بأن الكلام الشعري غير الكلام العادي ونقيض له، ذاك ما يجعله بهذه الصفة هو الرؤية العميقة التي ينظر بها الشاعر إلى الأشياء والعالم"[2].

والشعر بهذا المنطق لم يعد جانبه الشكلي هو المعضلة بقدر، القدرة على التعبير العميق للرؤية العميقة للعالم، بذلك أنّ "الانسان بات منفتحًا فيما راء الظاهر القوي العقلاني على الغيب النقطة الزمنية اللازمنية"[3].

ومن هذا المنطق، فإن النظرة للشعر الكلاسيكي قد تغيرت، فقد جاء شعر خارج دائرة الوزن والقافية ومختلف الأطر الشعرية القديمة، شعر يقوم على مقومات جمالية، تتعلق بالفكر وبالإيقاع الذهني.

2/ تلقي القصيدة النثرية عند العرب

إنّ أكثر ما يفرّق الشعر عن النثر هو قضية الايقاع أي الموسيقى الداخلية والخارجية التي تعد أهم مقومات الشعر وهذا ما غيب عن النثر.

أما عن التلاحم الحاصل بينهما، فإنه وبحسب أغلب النقاد، فإن الإيقاع قد أستبدل في القصيدة النثرية بجمالية اللغة وتلاحم الأفكار وتناغمها داخل القصة النثرية الشعرية.

---

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا، تح: زهير مجيد مغامس، مراجعة على جواد الطاهر، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ط2، 1996، ص18.

[2]- محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دراسة، دار فير، 2013، ص 58-59.

[3]- أدونيس، الشعرية العربية، بيروت، ط2، 1989، ص 107.

والملفت للانتباه أن أدونيس فرّق بين النثر الشعري والقصيدة النثرية في قوله: أن النثر الشعري إطنابي يسهب، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة، وليس هناك ما يقيد النثر الشعري مسبقًا، أما قصيدة النثر، فهناك شكل من الإيقاع، ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم إنّ النثر الشعري سردي وصفي شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية"[1].

ومن ثمة فإن الفاصل بينهما يظهر في طغيان الأول عن الثاني، فأما القصيدة النثرية، فإن سمات الشعر هي التي تتغلب في حين أن النثر الشعري، فسمات النثر هي الغالبة "والسؤال هنا، كيف ثم الانتقال بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر من النثر الشعري الذي ما يزال غير عضوي إلى قصيدة النثر التي عدّت نوعًا أدبيًا حقيقيًا"[2].

هذه القصيدة التي تحرّرت شيئًا فشيئًا من قيود الإيقاع حينما انفصل الشعر عن الموسيقي، والنّاس كلهم يعرفون أية جهود كان يبذلها راسين وموليير لإدخال تفنن أكثر في إلقاء قصيدة الشعر، لتأتي القصيدة النثرية وتتخذ لنفسها منعرجا ايقاعيا مختلفا عما سبق التعاطي معه سواء في القصيدة الحرة أو القصيدة الكلاسيكية، لتتخبط بعد ذلك هذه الأخيرة بين شكلها وايقاعها ولونها وحتى تسميتها، منقلبة بين الشعر النثور والنثر المشعور وبين قصيدة منثورة وقصيدة نثرية ليختار آخرون مصطلح النثر الفني والشعر الطليق.غير أن التداول على مصطلح القصيدة النثرية كان شيوعا وتعاطيا بين المتخصصين والعوام، فحسبهم أن هذا النوع انما واقع بين الشعر والنثر، فالتقنيات الكتابية متمثلة فيه من جانب الفنين. ونظير حدثية هذا الفن وجد الشعراء والناثرين أنفسهم في رحلة البحث عن اللافتة الأقرب اليه تبريرا لمزاوجته الأجناسية، ومحاولة منهم أخذ الصدارة في العنوان المنتقى ولقد عمد عز الدين مناصرة الى إحصاء عدد اللافتات المنسوبة الى هذا الفن والمقدر عددها بخمسة وعشرين لافتة وهي كالتالي:

الشعر المنثور، النثر الفني، الخاطرة الشعرية، الكتابة الخاطراتية، قطع فنية، النثر المركز، قصيدة النثر، الكتابة الحرة، القصيدة الحرة، شذرات شعرية، الكتابة خارج الوزن، القصيدة خارج التفعيلة، النص المفتوح، الشعر بالنثر، النثر بالشعر، الكتابة النثرية، شعراء الكتابة الشعرية، نثرا، كتابة خنثى، الجنس الثالث النثرية، غير العمودي والحر، القول الشعري، النثر الشعري، قصيدة الكتلة، الشعر الأجد.

---

[1]- سوزان برنار، قصيدة النثر تر: زهير مجيد مغامس مراجعة: على جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، ط1، القاهرة، 1978، ص 23.

[2]- نفسه ص 25.

لكن المصطلحات واللافتات اللاتي لقين رواجا واكتساحا بحسب الناقد، تمثلت في الشعر المنثور، النثر الشعري، وقصيدة النثر.

3/ الخصائص الفنية للقصيدة النثرية

القول بالقصيدة النثرية العربية، يحيلنا الى اسم مهم في الساحة الفنية انه الشاعر أمين الريحاني، الذي قدم مجموعة شعرية متنوعة المواضيع والأغراض تحت ظل هذا الفن المحدث (القصيدة النثرية)، ويعود ذلك لسنة 1910موسومة بلافتة عنوان "هتاف الأودية" نص موازي محمل بجرعات وزخات من الرمز والايحاء، ينطوي ضمنه على تسع وعشرون عنوانا لا تقل اعلاناتهم وشعلتهم بما يحملون من ايماءات عن عنوان المجموعة كاملة، وبهذه الخطوة فالشاعر أبدى فكره و نظرته و تعاطيه الخاص مع هذا النوع من الشعر منذ الوهلة الأولى، من حيث أن الرمز و الإيحاء مواد أساسية في الكتابة الشعرية النثرية. بالعودة لعناوين المجموعة فقد جاءت كالتالي: ريح سموم – رمادج ونجوم – الثورة – غريبان – عند مهد الربيع – هتاف الأودية – غصن ورد – معبدي في الوادي – عشية رأس السنة – الى الله – هجروها – بلبل ورياح – المليك الشحاذ – الزنبقة الذاوية – الى المصلوب – أنا الشرق – ابنة فرعون – دجلة – النجوى – الى أبي العلاء – رفيقتي – عود الى الوادي – حجارة باريس – الى جبران – حصاد الزمان ـ البعث – النسر العربي – طريقان.

إضافة الى الرمز نجد أن هذا النوع من الشعر قد اختص بمميزات جعلته يتفرد بها ويختلف عن طريقها عن الشعر الكلاسيكي والشعر الحر من ذلك.

خلوها من الوزن والقوافي: ذلك أن التمرد والتذمر الذي حصل من القصيدة الحرة، بعدما تنازلت عن وحدة القوافي والأوزان، نجدها في القصيدة النثرة أكثر فعالية اذ غيبت تماما ولم يعد على الشاعر استخدام لا الوزن (البحورالخليلية) ولا القافية والتي ترد في نهاية البيت، وعليه فيمكن أن نطلق عليها بالشعر المقفى الموزون :

الوحدة العضوية والموضوعية: لعل السمة الغالبة على هذا النوع من الشعر انما يعود الى الوحدة الايقاعية، النابعة أولا من وحدة الموضوع، فكل قصيدة انما تتعاطى وتعالج موضوعا واحدا ولا تنتقل بين المواضيع، كما أن قضية الاتساق والانسجام بند مهم لدى هذه القصيدة وهذا ما يجعل من الوحدة العضوية ركيزة فنية إبداعية في القصيدة. يؤكد هذا القول الناقد والشاعر أدونيس في تعريف موجز له للقصيدة النثرية، يقول: "هي نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطا هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة لذلك لها هيكل و تنظيم،

ولها قوانين ليست شكلية فقط بل عميقة عضوية كما في أي نوع آخر، فشاعر النثر يحاول كشاعر الوزن أن يدخل الحياة و الزمان في أشكال ايقاعية[1]، و يفرض عليها هيكلا منظما في خروج معلنا عن المألوف، وعن النمطية السائدة في كتابة الشعر، منطلقها التنازل عن التقليد وترك الهيكلة القديمة و كل المتعلقات البالية المرتبطة بالكتابة الشعرية، ليجعل الروح والفكر والروية و التوجه والغايات و القناعات بديلا لها.

اللغة البسيطة والقريبة لأرواح العامة: اختارت القصيدة لذاتها لغة سهلة بسيطة قريبة لفهم الناس البسطاء قبل المثقفين، فلا تنمق ولا تكلف ولازخرفة، بل المباشرة في الطرح منهجها، والانبساط في المفاهيم غايتها، والقرب من البشر مسلكها، فكانت اللغة الشعبية والدارجة حاضرة، وكان الأسلوب السردي عربون محبتها وانتمائها للنثر، أما النغمة الايقاعية والكثافة المصطلحية والبيانية بوابة انتمائها للشعر أما الحالة الشعورية في العاصفة المبررة لوجودها.

الخاتمة

ننتهي الى القول أن القصيدة النثرية توجهت نحو غاية فنية معلنة، مفادها كسر النمطية في كتابة القصيدة العربية و الخروج من القوالب الجاهزة، الى قوالب تصنعها الحالة الشعورية و الشعرية من دون تكلف أو تصنع يفرضهما المعطى الشكلي أو المضموني، لتنتج حالة شعورية مبتكرة تسعى لعبور الأرواح و الطاقات النفسية، مستوعبة كل الفئات البشرية من دون استعلاء أو شموخ مزيف، لأن الشعر حسبها هو الدواء هو المعالج هو القائم على نحت الأحزان و تحويلها الى أفراح. وكل هذا لايمكن أن يكون تحت أي سلطة أو قيد لأن الأغلال تجعل القلم يسيل باحتشام ومن دون شغف أو طمأنينة.

[1]- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، س4، ع 14، 1960، ص18.

المحاضرة الثامنة
مفاهيم النص السردي المعاصر

السّرد أو السرديّة أو علم السرد من المصطلحات النقديّة التي دخلت حيّز التوظيف منتصف القرن العشرين بتأثير من المنهج البنيوي، ويهدف هذا العلم إلى تقديم طرائق الوصف المنهجي لسيرورة السرد داخل النصوص الحكائيّة. وكانت الانطلاقة الأولى لعلم السرد على أيدي الشكلانيين الروس الذين رفضوا المناهج السياقيّة بوصفها اعتداء على الأدبيّة. يسعى الشكلانيون، ومن بعدهم البنيويون إذا إلى تحويل الأدب إلى علم موضوعه الأدبيّة. وتعني هذه المقولة كلّ السمات الأسلوبيّة التي من شأنها أن تجعل من النص نصّا أدبيا. يتعلق الأمر بغلة تكسر أنماط الخطاب اليومي والعادي، وتتوخّى لغة التّخييل والمجاز والاستعارة. لغة منفتحة على التأويل، حيثُ يحتمل اللفظ المعنى ونقيضه. ومن أعلام هؤلاء الشكلانيين فلاديمير بروب (1968/1928). وكان ذلك من خلال كتابه الشهير "مورفولوجيا الخرافة). والذي حلل فيه العديد من الحكايات الخرافيّة الروسيّة وبلور فيه أسس المنهج البنيوي في تحليل الخطابات السّرديّة، ولم يعد يعتد بالشخصيّة لأنها متغيّرة، بينما المطلوب البحث عن كل ما هو ثابت، من أجل بناء الأحكام. وقد وجد أن الوظيفة هي العنصر الثابت وليست الشخصيّة.

1/ مفاهيم النص السردي المعاصر

هو علمٌ حديثٌ قد نتج عن ثورة دو سوسير الألسنيّة، وهو "دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه"[1]. للقصّ إذا أسس يقوم عليها. فهو أداة تواصل بين منتج للخطاب ومتلقٍّ له.

صاغ فلاديمير بروب هذا المصطلح لأول مرة سنة 1969 في كتاب تحت عنوان قواعد الديكاميرون، كما سمّى هذا العلم أيضا بعلم القصّة. وتتالت بعد ذلك المؤلفات في هذا العلم

[1]- سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط الثالثة 2002، ص 174.

الذي شاع وعرف عصره الذّهبي في الستينات من القرن الماضي. فكتب كلّ من تودوروف وغريماس وبارت نحو القصة، وكتب جيرار جينيت وبال وستانزل حول علم السرد المرتكز على الخطاب. وتتالت الدراسات النقديّة لدراسة الخطابات الروائيّة والقصصيّة على أساس المنهج البنيوي، في عصره الذّهبي. وقد انتشر هذا المذهب لاحقا، وإن في زمن متأخر، في الوطن العربي، في البداية كان ذلك من خلال رسائل أكاديميّة، ثمّ ما لبث أن شاع في كل الدراسات النقديّة بمختلف مرجعياتها. لنذكّر أولا أن المنهج البنيوي قد شاع استعماله في كلّ العلوم الإنسانيّة كالأنثروبولوجيا والفلسفة والتاريخ وغير ذلك.

لم يبق علم السرد حبيسا على الدراسات الأدبيّة وإنّما تعدّى نشاطه إلى التاريخ، والدّين والصحافة والدّراسات القانونيّة. "إنّ الواقع كما نعرفه ليس معطى مدركا بالحواس، بل إنه بناءٌ ذاتي: يبدو أنّ السّرد في كلّ مكانٍ حولنا، لأنّ بناء التّمثيلات السّرديّة هو أحد الوسائل التي نعطي بها شكلا ومعنى للواقع الذي ندركه. السرد بعبارة أخرى هو طريقة أساسيّة للتفكير"[1]. والدراسة العلميّة للسرد تمكّننا من السّيطرة على العالم واحتوائه وفهمه. كل شيء موجودٌ إذا بداخل الخطابات. لسنا في حاجة إلى الحفر خارجها. الدلالة موجودة ثمّة بداخل البنية اللغويّة، وليس أبعد من ذلك. إننا نضيع الوقت ونظلل القارئ باتّجاهنا إلى خارج النصوص.

يقتضي علم السرد جهازا مفاهيميّا يحلل من خلاله موضوعه، كما يحتاج إلى أدوات نقديّة تمكنه من مباشرة النقد والتحليل، وليس التأويل. وسنعرض لأهمّ مفاهيم ومصطلحات هذا العلم كما شاعت عند أهل الاختصاص الغربيين.

أ/ السرد

ماذا يعني السرد؟ ما هي مقوماته الأساسيّة، ما هي الأجناس الأدبيّة الأكثر توظيفا للسرد؟ إنها الرواية أو القصّة ومن هنا فالسرد في أبسط تعريفٍ له هو. "وسيلة اتّصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها، أو جربتها الشخصيّات"[2]. هو إذا الحكي واستظهار تتابع الأحداث، وتطورها من وضع إلى آخر باتّجاه انفراج العقدة والرسوّ عند حلٍّ. والذي يقوم بعمليّة السرد ويخبر عن الأحداث والشخصيّات يسمّى السّارد. والسؤال الآن، كيف يتجلّى السّارد من خلال الخطاب؟ هل له صوت؟ هل يتدخل في عملية الحكي؟ يمكننا تحسس صوت السارد، إذا كان لا

[1]- يان مانفريد، علم السرد، ترجمة أماني بورحمة، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط الأولى 2011، ص7.

[2]-يان مانفريد، علم السرد، ص12.

يختفي وراء الشخصيّات، وفي السرد السير-ذاتي كذلك يطغى صوته. إننا نبحث عن صوت السارد من خلال السؤال: من يتحدّث؟ غير أن هذا الصوت يتفاوت وضوحه من نص إلى آخر. "يمكننا أن نقول أن السارد المتواري يجب أن يكون غير واضح وغير جليّ، وغير متميّز؛ السارد الذي يتوارى في الخلفيّة ربما يموه نفسه ويلوذ في الاختفاء"[1]. كيف يفعل ذلك؟ يحاول ألاّ يجلب الانتباه إلى حضوره.

تناول جيرار جينيت (1972) مصطلح السرد بالدراسة وسماه صوتا. أي الصوت السردي ويعني القائم بفعل السرد. السرد إذا "هو النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها"[2]. يميز جيرار جينيت بين فعل الكتابة الذي ينجزه الكاتب وهو فعل حقيقي، وبين فعل السرد الذي ينفذه الراوي وهو فعل متخيل. وينجم عن فعل السرد المتخيل الخطاب القصصي أو الروائي أو الحكاية. وفي السرد التخييلي لا نتحدث عن أحدهما بمعزل عن الآخر، فوجودهما متلازم. لا يوجد سردٌ لا يُنتج خطابا قصصيا مثلا أو نصا روائيا. إذا الخطاب القصصي يتشكّل من ثلاثة أركان "هي السرد والحكاية والخطاب أو الملفوظ"[3]. السرد هو الحكي والقص والرواية أما الحكاية فهي الحبكة، أو مجمل الأحداث، والخطاب هو الوعاء اللغوي الذي يحتوي الحكاية.

ب/ بؤرة السرد

هو مصطلح شائع في الدراسات السردية، وقد استعمله كلّ من "كلينث بروكس" و "روبرت وارن" ويقصدان به وجهة النظر الشخصيّة. "أي تلك التي تتعلق برؤيتها الداخلية الخاصة للأشياء. فكل ما يُسرد ويوصفُ نابعٌ من هذه الشخصيّة، ملونٌ بوجهة نظرها، حتى أن جانيت صاغ مصطلحه الخاص التبئير من مصطلح بؤرة السرد؛ إذ التبئير الخالص هو ذاك الذي يرتبط ببؤرة الشخصية مقابل التبئير الصفري الذي لا يرتبط بنقطة معينة، أو بؤرة مخصوصة ينظر منها إلى الأشياء"[4]. من حيث الجذر اللغوي للمصطلح فالبؤرة تعني الحفرة من الفعل بأر يبأر بؤرة أي حفر حفرة. واصطلاحا هي "عملية جعل العنصر أو المكون بؤرة في الكلام"[5]. أول من

[1]- م نفسه، ص 19.

[2]- محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر بتونس، دار الفارابي بلبنان، دار تالة /الجزائر، دار الملتقى/المغرب، ط الأولى 2010، ص243.

[3]- م نفسه، ص نفسها.

[4]- محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، ص 49.

[5]- يان مانفريد، علم السرد، ص 77.

اقترح هذه الترجمة هو اللساني الوظيفي التداولي أحمد المتوكل، ثم شاعت من بعده بين اللسانيين العرب.

التبئير الداخلي هو أن تعرض الأحداث من وجهة نظر شخصيّة داخلية. والتبئير أداة لاختيار وتقيد معلومات السارد، لرؤية الأحداث والحالات من وجهة نظر شخصٍ ما؛ ولمواجهة وسيط التبئير ولخلق رأي متعاطف أو ساخر من المؤبّر. "والمؤبر هو الوسيط أو الفعال الذي يوجّه وجهة نظر النص، ويرتكز النص على وجهة نظر المؤبر عندما يعرض أفكار المؤبر وانعكاساته ومعرفته وتخيلاته الإدراكيّة والفعليّة، وتوجهاته الإيديولوجيّة والثقافيّة"[1] يفضل جيرار جينيت أن يحصر التبئير في الشخصية الداخلية بينما يخالفه معظم علماء السرد في كون المؤبر يمكن أن يكون ساردا خارجيا. يشار إلى المؤبرين الداخليين ب: الشخصيات التبئيرية، وهي تلك التي تستعرض المواقف والوقائع من وجهة نظرها. فهي صاحبة زاوية الرؤية، مع توجيه القراء نحو هذه البؤرة بتركيز محكم.

2/ البرنامج السردي

من المعلوم أنّ صاحب هذا المصطلح هو اللساني غريماس (1966)، الذي يطلقه على "تتابع الحالات والتحولات التي تترابط انطلاقا من علاقة بين ذات معينة وموضوع محدّد وما يطرأ عليها من تحول. فالبرنامج السردي يضم عددا من التحولات المترابطة التاي تندرجُ في سلم تراتبي"[2]. إنّ سلسلة التحولات ضمن البرنامج السردي تخضعُ لقواعد منطقيّة، وهو ما خوّل الحديث عن برنامج. فالحالة تقتضي حالة أخرى، والتحول بعلاقة منطقيّة مع ما سبقه يدفع إلى تحول جديد. والمسار كله هو البرنامج. فإذا كان المقطع السردي يقوم بإنجاز رئيسي فإنّ البرنامج السّردي هو تجسيد مخصوص للمقطع السردي في قصّة ما، "أي كل سلسلة الحالات والتحولات التي تصبّ في تحقيق علاقة ذات حالة بموضوعها. فالبرنامج السّردي يحدّد دائما بالحالة، -أي العلاقة بموضوع القيمة- التي يؤدّي إليها"[3]. خلاصة القول أنّ المقطع السردي هو جزءٌ من البرنامج السردي، وقد تتعدد البرامج في العمل الروائي الواحد، وقد تتفرّدُ، أي أنّ العمل الروائي يمكنه أن ينفرد ببرنامج سردي واحد، إذا كانت الرواية في شكل قصّة بسيطة في بنيتها.

---

[1]- م نفسه، ص79.

[2]- محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، ص 50.

[3]- م نفسه، ص50-51.

المحاضرة التاسعة
الفن القصصي: القضايا والأعلام

لعلّ القصّة النثريّة، وهي من حيثُ الشكل أشبه بالحكاية، من أشكال النثر القديمة في التراث العربي. فقد تواجد النثر جنبا إلى جنبٍ مع الشعر، لأهداف متعدّدة ومتباينة. ولأن الشعر كان يُراد به الإمتاع وتوثيق اليوميات والوقائع التاريخيّة، والاحتفاء بالمفاخر والأمجاد، فإنّ المراد من الحكي والقصّ، هو الواصل الاجتماعي وتحقيق المآرب. فقد كانت القوافل التجاريّة على سبيل المثال في حاجة ماسّة لتبادل الحكايات من أجل طيّ المسافات، وبعث النشاط في النّفوس فتنشط لتتخطّى مشاق الرحلة.

وعندما نزل القرآن الكريمُ وانشغل الناس بالدّعوة إلى الله، خفّ الحماس للشعر، وكان ذلك لصالح النثر، بكلّ أجناسه. وكان الدّعاة وأوّلهم الرسول صلى الله عليه وسلم في حاجة إلى مخاطبة الناس نثرا وعرض القصص والحكايات من أجل العبرة والمعرفة بالتاريخ. فكانت قصص الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، أجمل القصص لقوله تعالى في مطلع سورة يوسف "نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين". وتنطلق بعد ذلك القصّة بأسلوبٍ معجزٍ، بالغ الإحكام، ومن خصائص الحكي في القرآن الكريم، القفز فوق التفاصيل والجزئيّات، والاقتصار على ذكر أسماء العلم الرئيسيّة، والتي لا بدّ من ذكرها، كما يسقط ذكر الأزمنة ومن الأمكنة يكتفي القرآن الكريم بما هو ضروري.

وفي السنّة النبويّة يعتمدُ الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام على سرد القصص بأسلوبٍ موجز وبليغ، ومركّزٍ، مع تجنب التفاصيل المتخيّلة. مثل قصّة تميم الدّاري رضي الله عنه والتي كان النبي صلى الله عليه وسلم قد قصّها من قبل على أصحابه.

وللصحابة أيضا قصص يصفون فيها الغزوات والفتوحات الإسلاميّة، والمدائن، وكلّ ذلك يعتمد على السرد الفني، غير الموغل في التّخييل. كما يقصّ المؤرخون قصص الملوك والأمراء والأبطال وما شابه ذلك. وخلاصة الأمر أنّ القصص الفني وغير الفني كان شائعا في التراث

العربي، منذ العصور الجاهليّة الأولى، وقد عزّز القرآن الكريم من حضوره واتقائه إلى مراتب الجماليّة بما يحقّق تطوره وتطور أهدافه ومراميه. وبالفعل فقد تطور النثر الفني في العصر الأموي ومن بعده العباسي، بما لم يسبق له مثيل. فكانت المقامة الفنيّة والحكاية الشعبيّة والخرافة والسيرة، والرحلات، وكلّ ذلك يعدُّ تراثا أدبيا وإنسانيّا بالغ الأهميّة، من شأنه أن يُغذّي ذاكرة جماليّة لدى العرب تجعلهم ينافسون الأدب العالمي المعاصر، لولا القطيعة الثقافيّة التي فرضها رواد النهضة الأدبية على حركة الإصلاح في القرن 19 عشر. ومع ذلك فقد عاد رواد القصّة الفنيّة المحدثون إلى منابع التراث ليطّلعوا على ما أنجزه الأولون، وكانت تلك الحركة الارتداديّة -ويا للمفارقة- بفعل موقف الحركة الاستشرافية منها. كان رواد النهضة المنبهرون من الغرب يسيئون تقدير تراثهم، وعند تتلمذهم على المستشرقين، لاحظوا احتفاء القارئ الغربي بالقصص العربي، إلى درجة التقليد. هذا الموقف دفعهم إلى العودة إلى تراثهم وتصحيح الموقف منه. وهكذا أُعيد النظر في حكايات "ألف ليلة وليلة" وقصص ابن المقفع والسير والمقامات وأشكال نثريّة أخرى.

1/ الفن القصصي المعاصر

البنية الفنيّة

من غير المقيد أن نعاود التّدقيق في مفهوم البنية، فذلك أمر أضحى شائعا في البحوث الأكاديميّة، ولكن سيظلّ مفيدا أن نذكّرُ بمفهوم المصطلح الذي أفاد به البنيوي الفرنسي كلود ليفي شتراوس، حيثُ يذهبُ "أنّ البنية تحملُ أوّلا وقبل كلّ شيء طابع النسق أو النظام. فالبنية تتكون من عناصر يكون من شأن أيّ تحول يعرضُ للواحد منها أن يُحدِثَ تحولا في باقي العناصر الأخرى"[1]. هي هكذا القصّة إذا في بنيتها الفنيّة، مجموعة من العناصر التّكوينيّة تربط بينها علاقات، وأيما تحوّل في عنصر من الداخل يفضي إلى تحول في بقيّة العناصر. فالشخصيّات عنصرٌ، والمكان عنصر والزمان كذلك. ولكن في حديثنا عن البنية القصصيّة هناك مستويان منها. البنية السطحيّة، ونعني بها "كلّ ما يشكّلُ عناصر هذا الخطاب من سرد وحدث ووحدة انطباع ولحظة تنوير وغيرها، أي شكل الخطاب الذي يكسبه فنيّته ويمنحه خصائصه التي تميزه عن غيره"[2]. ومن المؤكّد أن هذه العناصر المشكلة للبنية السطحيّة تكون متكاملة فيما بينها، وما من تحوّل يمسّ إحداها إلاّ ويؤثّر ذلك على بقيّة العناصر. ويقودنا الحديث عن البنية العميقة إلى

[1]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة د ت. ص 31.

[2]- م نفسه، ص 24.

الحديث عن "الدلالات التي ينطوي عليها هذا الخطاب، إذْ ينطوي مفهوم البنية الدلاليّة على دمج البنية الشكلية بالموضوعات، ولا يغفل التحليل الداخلي للنتاج وإدراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية وغيرها"[1].

في سياق تتبع بنية القصّة أو الحكاية في التراث العربي نجد أن المصطلحين (القصة والحكاية) يتبادلان المواقع باستمرار. فقد تُؤخذُ القصّة بمعنى الحكاية وتؤخذ الحكاية بمعنى القصّة. وهي مجموعة الأحداث الواقعيّة أو المتخيلة التي تُدرَجُ في بنية لغويّة واحدة ضمن قواعد فنيّة نتحدّث عنها لاحقا. أما القصّة في التراث الغربي فتقترن بالخيال أو الكذب، أي الأحداث المتخيّلة. وللمصطلح علاقة بالتاريخ، الذي يقتضي سرد الأحداث التي وقعت، بالشكل الذي وقعت عليه. "فبينما يخلو السرد الإخباري من الحبكة والمعمار المسبق، فإنّ القصّة تعتمد في بنائها الفني على هذا المعمار، ولا يهمّ بعد ذلك استنادها إلى واقعة خياليّة أم واقعيّة"[2]. إن المصطلحين Histoire وNouvelle في الأدب الفرنسي يكادان يتطابقان في المعنى إذْ يُستعملان أحيانا كثيرة كمترادفين. فالتاريخ يقتضي السرد والحكاية كذلك. إنّ الوقائع في الطّبيعة تبدو وكأنها سلسلة من الحوادث الغامضة، أشبه ما تكون بالمأساة الرّديئة، والأديب يكمّلُ هذا النقص ويملأ الفجوات، ويربط بينها بعلاقات سببيّة ومنطقيّة، لتتحول إلى قصّة بالمعنى الفنّي للمصطلح. فالتاريخ يمكنه أن يتقاطع مع السرد الفني للقصّة، بل يمكننا الحديث عن سردنة التاريخ وأرخنة السرد. هناك تقاطعات كثيرة بين الجنسين، فكلاهما يستفيدُ من الآخر، وينفرد كلٌّ منهما بخصائص لغويّة وفنيّة تعطيه طابعه الجواني. يروي الحكواتي أحداث القصّة كما يمكن أن تقع، ويروي المؤرخ الأحداث كما وقعتْ. يروي التاريخ الجزئي، بينما تروي القصّة الفنيّة الكلي. وذلك يمكنها من تبني رؤية للعالم، إذا تطوّرت إلى رواية. بينما التاريخ بحكم حدوده الزّمنيّة والجغرافيّة لا يعكس رؤية للعالم، وإنّما يعكس تصوّر ما، صنعته جماعة ما.

يمكننا الآن مباشرة السؤال الذي يهمنا في هذا المقام، ما هو المعمار الفني الذي تتشكّلُ وفقه القصّة؟ أو البنية الفنيّة. لنسجّل أولا الفرق بين القصّة والرواية والقصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدا.

يحدّثنا باختين أنّ الرواية من أشدّ الأجناس الأدبيّة تمنّعا عن التّعريف، فهي لا تكاد ترسو على شكل جمالي، حتّى تغيّر من بنيتها. إنّها جنسٌ دائم التحوّل، ولا يمكن القبض عليه في حالة

[1]- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 2، 1976-ص46.

[2]- هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، ط الأولى 2008، ص44.

ثبات. ولكن إذا أردنا أن نعرّفها بما يميّزها عن بقيّة الأجناس الأدبيّة التي تتبلّغ بالسّرد، فنقول أنها قطعة سرديّة تحكي أحداثا واقعيّة أو متخيلة، وتديرها شخصيات متعدّدة، وهي معقدة في بنيتها الكلية لتعقد وظائف الشخصيات وعلاقاتها فيما بينها. والأهمّ من كلّ ذلك أنها تعكس رؤية للعالم واضحة المعالم أو ضمنيّة. وهي تنفرد بهذه الخاصيّة. والقصّة القصيرة أقلّ منها حجما وقليلة الشخصيّات وبسيطة في علاقاتها. ولذلك فهي لا تعكس رؤية للعالم، وإنّما تعالج موقفا فرديّا من الحياة. ومن أهم خصائصها التركيز والاختزال وكثافة اللّغة إلى حدّ الشعريّة. إنّ لغة القصة والقصّة القصيرة على درجة عالية من التّكثيف الرمزي والدلالي، ما يجعلها أشبه بقصيدة شعريّة، نسبة التّخييل فيها تجعل بينها وبين الواقع النّثري مسافة. في تعريف معجم المصطلحات الأدبيّة ورد عن القصّة أنّها "سرد واقعي أو خيالي وقد يكون نثرا أو شعرا، يُقصدُ به إثارة الاهتمام والإمتاع أو تثقيف السّامعين أو القرّاء"[1]، من الواضح من هذا التّعريف المقتضب أنّ القصّة ذات استهلاك شعبي ونخبوي في نفس الوقت. فهي تقرأ من أجل الإمتاع والمؤانسة، كما تُقرأُ من أجل التّثقيف والتعليم أو من أجل امتلاك العالم جماليّا، وسرده وتحويله إلى وجود لغوي، قابل للتشريح والتّمثيل. وهو الهدف المتوخّى مع النخبة المختصّة.

أمّا القصة القصيرة جدّا فقد تقتصرُ على صفحة واحدة أو نصف صفحة أو حتى جملة واحدة. وبقدر ما تكون قصيرة بقدر ما تكون مشحونة دلاليا وعاطفيا وفكريّا. ويفتح التأويل فيها أبوابا عديدة، مستغلا كلّ الإمكانيات اللغويّة والصوتيّة والمرئيّة من أجل الرسو على دلالة ممكنة. ويميل كثير من النقاد إلى جعل القصّة منطقة وسطى بين الرواية والقصّة القصيرة جدّا. وبالتالي فإننا نميل إلى أن نفرد هذه المحاضرة للقصّة من هذا المنظور، لأنها الأكثر شيوعا، وجلبا للقارئ، لتحقيقها لمبدأ اقتصاد الوقت. فالرواية طويلة وتتطلب وضعا معينا لكي تُقرأ، والقصّة القصيرة جدا موجّهة للنخبة لأنّها تتطلب قدرة على النقد وثقافة جماليّة لا يملكها القارئ العادي. أمّا القصّة، وهي أقلّ حجما من الرواية فيمكن قراءتها في ساعة أو نصف ساعة، وفي حافلة أو في قطار، أو في مقهى. وتُعتَبَرُ أداة مثاليّة لتمضية الوقت، وهي لذلك ذات استهلاك جماهيري واسع. ويمكن أن يقرأها المختص والقارئ العادي. وكلاهما يفهمها بطريقته ويتأوّلها بحسب ثقافته ومؤهلاته النّقديّة. والقصة بطبيعتها المرنة تقبل التعدّد الدّلالي خصوصا إذا كانت القصّة من صنع الخيال. يحبّ القراء أن ينفتحوا على القصص الخيالي حتّى يتخلّصوا من

[1]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العماليّة للطباعة والنشر، صفاقص- تونس، طبعة 1986، ص 273.

رتابة الواقع النثري وتناقضاته. وفي أبسط تعريف للقصة الخياليّة يمكننا أن نطمئنّ إلى كونها "الجنس الأدبي الذي يشمل القصص التي تُكتَبُ نثرا، وتصوّرُ مواقف وأحداثا من صميم خيال مؤلفها، وإن كان من الممكن أن تشبه شبها يكاد يبلغ حدّ التطابق مواقف الحياة الواقعيّة وشخصيّاتها"[1]. القاصّ يتحرى محاكاة الواقع، ولكنّه يصنعُ الحبكة ويصمّمها من خياله، وبشكلٍ مسبقٍ؛ وقد يقرر حلاّ للعقدة القصصيّة ونهاية قبل أن يبدأ في الكتابة. إنه لا يستقي الوقائع من التاريخ، ولكن من صلب الخيال، مع تحرّي التماهي معه (La vraisamblance)، من أجل أن يعطي مزيدا من الدّيناميّة لخيال القارئ.

إنّ الغاية من القصص، ليست فقط أن يدفع القاصّ قراءه إلى التّفكير في الواقع وفي العالم، ولكن أيضا أن يجعلهم يشعرون بأوجاع الواقع وتناقضاته ومآسيه وآلامه. كما يجعلهم يستمتعون بأجمل ما فيه. ويعملون على معالجة إكراهاته، ومفارقاته. فالأدب لا يكتفي بوصف الواقع ولكن من مهامّه تغيير الواقع، وتجاوز الراهن إلى أفق من الحداثة والجدّة.

2/ أنواع القصّة المعاصرة

القصص الخيالي: (Fiction)

وهو الذي تحدّثنا عنه أعلاه، والذي يتجاوز الواقع الحرفي والتاريخ الموضوعي، وكثيرا ما يهدف إلى الإمتاع. "وينطبق المصطلح على الروايات والقصص القصيرة، كما تحتوي والدراما والملحمة والخرافة الأخلاقيّة وقصص الجان وحكايات الفولكلور على عناصر خياليّة"[2]. والواقع أنّ عنصر الخيال لا يخلو منه أيّ جنسٍ أدبي، بل إنّ الخيال هو أهمّ مكونات الأدبيّة التي نادى بها الشكلانيّون الروس.

3/ القصص الشعري الشعبي

هو شعرٌ شعبي يروي قصّة قصيرة مشافهة، ويذهبُ بعض النقاد أنّ مادّته غير شخصيّة، وقد يكون على صلة بالرقصة الجماعيّة. واللافت أنه يدّعي التخلص من الكتابيّة، والتحرر من قيودها، وهو لذلك يرافق الحضيض الشعبي ويعكس استفهامات عامّة الناس.

[1]- هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة، ص 48.

[2]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986، ص272 .

4/ القصص العلمي

هو سرد قصصي يعتمد الخيال فيه على المعرفة والنظريّات والحدوس العلميّة في الحبكة والفكرة الرئيسية والمشهد[1]. إنّ القصّة العلميّة الخياليّة هي تحرر من حدود العقل والتّجنيح في أجواء الخيال. وكانت معروفة منذ قرون عند اليونان والإغريق. واليوم تعرف قصة الخيال العلمي رواجا كبيرا؛ بل إنّ كثيرا من الكشوفات العلميّة تستوحي إنجازاتها من قصص الخيال العلمي.

5/ القصة البوليسيّ

هي قصة تروي حكاية جريمة تبحثُ الشرطة عن مرتكبها، وتوظف كلّ أشكال التّشويق والإثارة. تعتبر قصّة إدغار آلان بو "القتلة في شارع مورج" باكوة القصة البوليسيّة الحديثة. ويعود تاريخ ظهورها إلى 1841. من أسسها الفنيّة الجريمة المحكمة التي لا يتخللها خطأ بين. وغباء البوليس، وذكاء المخبر السري وفطنته واكتشاف الخيط السري الذي يقود للفاعل. من القواعد الأساسيّة للقصّة البوليسيّة أن يكون اكتشاف مرتكب الجريمة غير متوقع، ومفاجئ. فالأدلة في مطلعها لا تقود إليه، إلاّ بشبهة غير متوقّع.

[1]- م نفسه، 273.

المحاضرة العاشرة
الفن القصصي الجزائري، الخصوصية والتمايز

تحدثنا في محاضرات سابقة عن البيئة الثقافية والأدبية في الجزائر، خلال فترة الاستعمار وبعدها، فوجدنا أنّ الشعر كانت له خصوصية وتمايز بالرغم من اتباعه البيّن للمدرسة الغربية والمدرسة المشرقية، هذا من ناحية الموضوعات المنتقاة الملامسة للحياة الفكرية والاجتماعية وحتى السياسية الخاصة بالمجتمع الجزائري، وهذا ما حدث بالنسبة للسرد النثري، سواء أكان رواية أم كان قصة، هنا جاءت هذه المحاضرة لتناقش القصة الجزائرية سواء من حيث النوع أم من حيث المرجعيات والبناء والمضامين.

1/ مرجعيات القصة القصيرة الجزائرية

نستهل بالمرجعية التأسيسية أي البناء الشكلي والقاعدي لهذا الفنّ النثري القائم على "سرد حادثة أو أحداث تدور حول موضوع معين الغاية منه الإمتاع والإفادة، وقد يكون موضوعها حادثا خاليا أو خرافيا أوحقيقيا مأخوذا من الواقع، وقد يكون أيضا مزجا من الواقع والخيال"[1].

أي أنها مجموع الأحداث اليومية المخترقة بحكايات شعبية وخرفات وأساطير قديمة تكسر قاعدة الكتابة التقريرية، المباشرة وتقيم النص بفنية وابداع.

إذا عدنا إلى المدرسة الأولى المستند عليها في القصة، فتعود طبعًا إلى ما قعّد له الغرب، منذ ظهورها الأول، أي منذ القرن الرابع عشر حيث الانطلاقة الأولى التي كانت في مجموعتان ظهرتا في نهاية العصور الوسطى هما (الديكاميرون (ألف ليلة وليلة) الايطالية 1349-1353 وهي مجموعة للكاتب الايطالي "جيوفاني بيكانشو Giovanni Boccaccio وحكايات كانتريري 1385-1400، و24 قصة ألفها الشاعر الانجليزي شوسر جفري CHancer Geoffrey أثناء القرن التاسع عشر، اعتبر

[1]- علي دنيق حسن، القصة الخبرية الصحفية "المفهوم، البناء، التاريخص، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، ص11.

العديد من كتاب القصص القصيرة شكلاً أدبيًا مستقلاً ومختلفًا عن الحكاية"[1] ليأتي بعد ذلك الشهير جوجول Gogol القاص الروسي، الذي وضع هذا الفن في سكة الاحترافية والتطور.

ولمّا كان للقصة الاهتمام الوافر في البيئة الغربية آنذاك، فإن المهتمين بتقعيد قواعدها، ووضع أطرها الفنّية كثر، حيث قاموا بتقديم مجموعة من الدراسات النقدية تؤسس للملمح الفني لهذا النوع السردي، نذكر منهم، أدجار ألان بو Adgar Allan Poe الأمريكي وبراندر ماثيوس Brander Mathews الأمريكي أيضًا، من خلال كتابه فلسفة القصة القصيرة 1901، إضافة للناقدين ج يدي موباسان Guy De Maupassant وتشيخوف CHekhov اللذان وضعا قواعد محدّدة وبينة لفن القصة.

فالقواعد التي وضعها هؤلاء، كانت بالنسبة للقاص الجزائري أساس كتابته، لأنّ الخروج عنها هو خروج عن هذا الجنس بحدّ ذاته، نضير التضارب الذي حدث في مدى وجود هذا الجنس عند العرب أنفسم، إذ اختلف معظم النقاد وتضاربت آراءهم حول قضية وجود هذا النوع السردي، لدينا أم لا، إذ هناك من رجح إلى أنّ الحكايات الشعبية التي كانت تقص وتروى على مسامع النّاس في العصر الجاهلي، ماهي إلاّ نوع قصصي، كذلك القصص القرآني وما يحمل من أحداث وشخصيات هو فنّ قصصي، وبالتالي فهم لا يرجحون نظرية انتماء هذا الفنّ إلى الغرب، أمّا الطرف الآخر من النقاد، فإنهم يفصلون بين فنّ الحكاية الشعبية، والقصة، هذا من جهة، لاختلاف طقوس وأطر التقانات المعتمدة لدى كل فنّ، ولهذا فينفون نظرية الحكاية نوع من أنواع فن القصة، حيث أنّ القصص القرآني بالنسبة لهم لا يمكن أن يكون ضمن فنّ القصة، أيضًا لوجود اختلاف ثقافي في كلا الفنين، لهذا ففن القصة هو فنّ غربي ونحن كعرب قمنا بالمحاكاة والنسج على منواله، هذا الرأي وجد له أصداء كثيرة من المبدعين والنقاد، نذكر منهم "محمود تيمور ومحمد طاهر لاشين، والدكتور طه حسين، فكان رأيهم أن فنّ القصة في الأدب العربي الحديث تعود أصوله إلى فنّ القصة في الأدب الغربي"[2].

ولو رجعنا إلى الأسباب التي أدت إلى توسع فنّ القصة في العالم العربي، فإننا نجدها عديدة، نذكر منها:

1/ الحركات الاستعمارية: التي مثلما كانت نقمة على الشعوب العربية، كانت لها بعض النعم، أهمها اختلاط الثقافات وكذا الأثر الثقافي والفكري والأدبي الذي رسخ في أذهان أبناء المستعمرات، بطريقة أو بأخرى.

2/ حركة الترجمة: فقد تمّ نقل العديد من الكتب والفنون الأدبية المختلفة من اللغات الأخرى (الفرنسية، الأمريكية، الروسية، إلخ...) إلى اللغة العربية، ما ساهم في تطوير الفنون النثرية في العالم

[1]- ينظر، الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1999، ص197.
[2]- نعيمة انسان، اتجاهات نقد القصة القصيرة في الجزائر "الاتجاه الواقعي"، ص 13.

العربي بصفة عامة وفي الجزائر بصفة أخص، وفي ذلك ترجع أوّل الأعمال القصصية المنقولة إلى عالمنا العربي عبر عملية الترجمة إلى قصة تليماك للكاتب "فيلون".

3/ المجلات والجرائد: فبفضل ظهور الطباعة، ودخولها إلى العالم العربي في القرن التاسع عشر، عن طريق حملة نابليون بونابارت إلى مصر، انتشرت العديد من الجرائد والمجلات التي كانت المقرّ والموضع الرئيس لتلاقح الفنون والآداب وبخاصة فنّ القصة القصيرة، نظير حجمها المبسط الذي لا يصعب تخصيص مجال كتابي لها في المجلات، نذكر من بين المجلات الأولى مجلة الجنان في لبنان والهلال والمقتطف في مصر وآمال في الجزائر، حيث خصصت هذه الأخيرة أبواب مخصوصة للقصص، ضف إلى ذلك ورود عدد من المجلات مخصصة فقط للقصص، نذكر في ذلك مجلة (قصص) وهي مجلة دورية تصدر كل ثلاث أشهر عن الدار التونسية للنشر، من قبل النادي الثقافي لأبي القاسم الشابي.

هذا عن تأثير الغرب على الثقافة الجزائرية في انتاج القصة، أمّا عن تأثير المشرق، فالأمر بيّن، نظير المساعدات المقدمة من قبل دول المشرق والخليج في محاولة نفض غبار الأميّة على الشعب الجزائري خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، حيث تمّ تهريب العديد من المجلات والجرائد عبر الحدود إلى الجزائر، خاصة من تونس ومصر، والسعودية، بهذا فالمثقف الجزائري، كانت كتابات هؤلاء ملجأه في كسب المعرفة والفكر والثقافة، هنا فمحاكاة الكتابة القصصية المشرقية كانت لازمة لا مفرّ منها.

إضافة إلى هذا، فقد استطاع مثقفوا الجزائر من عبور الحدود واللجوء إلى السعودية أو إلى تونس طلبًا للعلم والمعرفة، هنا تمّ الاحتكاك بالكتاب في مختلف الأجناس الأدبية من ذلك جنس القصة، نذكر من بينهم، أبو القاسم سعد الله، حمدان الونيسي ،ابن باديس، البشير الابراهيمي ورضا حوحو. تأكيدًا لهذه القضية، نجد الناقد عبد المالك مرتاض، يشرح مبررات التفاعل الحاصل بين الجزائريين والمشارقة فيقول "واذا كان المشارقة بحكم ظروف تاريخية استطاعوا أن يكونوا سباقيين إلى الاغتراف من ينبوع الثقافة الغربية التراثية وحتى الثقافية الغربية العصرية، فإنّ المغاربة ومنهم الجزائريون كانوا أوّل الأمر في موقف الأخذ من الثقافة العربية المشرقية فبالرغم من وجود الكثير من الذين كانوا يتقنون العربية إلى جانب الفرنسية من الجزائريين، فإنهم كانوا شديدي الحذر من الاغتراف من الثقافة الغربية، فكانوا يلامسون متاعهم الروحي في الأدب العربي المشرقي على الرغم من أنّه لا بدوا وأن يكون قد استمد إمّا من التراث العربي القديم أو التراث العربي الحديث"[1].

2/ نشأة القصة الجزائرية القصيرة

الحديث عن النشأة الأولى للقصة الجزائرية القصيرة، حديث يعود بنا إلى فترة الاستعمار، وما تكبدته البيئة الثقافية الأدبية الجزائرية من تراجع وتعثر، فجنس القصة مثله مثل بقية الأجناس الأدبية الأخرى، لم يستطع أن يجابه الدول العربية الأخرى في الظهور والتطور، نظير حالة الحصار

[1]- نعيمة انسان، مرجع سابق، ص 16-17.

الفكري المطبقة عليه، لذلك فحضوره في الساحة الأدبية لاقى تضاربا في الأراء، إذ وجد الناقد عمر بن قينة أنّ البدايات الأولى كانت سنة 1908، في حين أنّ عبد الملك مرتاض لم يتوافق مع رأيه، وأرجع الظهور الأول لسنة 1925، حين قدّم محمد الزاهري، قصة (فرونسو والرشيد).

بالعودة إلى المنجزات الأولى المتعثرة نوعًا ما نجد قصة المناظرة بين العلم والجهل سنة 1908، بقلم محمد بن عبد الرحمان الديسي.

بالرغم من هذه البدايات المحتشمة، مقارنة بنظائرنا في الدول العربية الأخرى، فإنّ العديد من المبدعين خاضوا غمار هذه التجربة الفنّية، لكن كتاباتهم في البداية لم تكن بلغتهم الأصلية، بل كانت باللغة الفرنسية، وفي هذا نجد عدد من المبدعين، أمثال مولود، معمري، مولود فرعون، آسيا جبار، الكاتب ياسين، محمد ديب، كل هؤلاء وجدوا أن الكتابة بلغة المستعمر لم تكن لغاية ترفيهية أو للإشادة برقي لغتهم أو ثقافتهم، بل كانت ظرورة حتمية للأسباب التالية:

1/ أولاً لأنّ قراءات هؤلاء الكتاب كانت بالغة الفرنسية، أي تكوينهم فرنسي، لأنهم في مجملهم درسوا في المدرسة الفرنسية، وفق مناهج فرنسية، وباللغة الفرنسية، لذا وجدوا أنّ هذه اللغة تمثل الوسيلة الأسهل بالنسبة لهم في إيصال أفكارهم والكتابة بفنّية القصة الحدثية.

2/ أنّ هذا الفنّ ما هو إلاّ محاكاة لما هو غربي (تقنات، أطر، طقوس كتابة)، لهذا فالتأليف بإستراتيجية غربية أنجع وأسهل.

3/ المتلقي نفسه يفقه اللغة الفرنسية آنذاك أكثر من اللغة العربية، لأنّ التعليم في ذلك الحين، كان يسير نحو الاجتثاث وسحق، وتغييب اللغة العربية.

الملفت للنظر، أنّ فنّ القصة في الجزائر لم ينشأ في قالبه النهائي منذ الوهلة الأولى، بل تطور عبر مراحل مبتدأً بالمقال القصصي، فالصورة القصصية ثمّ القصة القصيرة، أمّا عن المقال القصصي "فيبتدأ بمقدمة خطابية وعظية ويتبعها بسرد للحوادث، ويعكس هذا فيبدأ بتوظيف السرد والوصف للمناظر والحوادث، ثمّ يعقب ذلك بخطبة أو بمقال قصير لتأكيد الهدف والفكرة، يكتب من أجلها، أمّا في ما يخصّ مضمون المقال القصصي في نظر الناقد هو بلورة أفكار الحركة الإصلاحية"[1] إذن تقوم المرحلة الأولى في كتابة القصة على ما يسمى (المقال القصصي) والذي بدوره يتميّز ببعدي الشكل والمظمون على ما يلي[2]:

- المقدمة الوعظية الطويلة.
- المناظرة للفكرة الإصلاحية وبروز الهدف التعليمي.
- تهميش الشخصية الإنسانية.

[1]- ينظر، حميدات مسك جوب، اتجاهات نقد القصة القصيرة في الجزائر، دار هومة، الجزائر، د ط، ص 21.
[2]- نفسه، ص 21-22.

- عدم الاحتفاء بالترابط بين البداية والنهاية.
- الألفاظ جزلة والتعابير قوية.
- الاهتمام بالجانب اللغوي والحوار المباشر والصريح.

المرحلة الثانية

الصورة القصصية، والتي تزامن ظهورها مع ظهور المقال القصصي، يعرفها عبد الله الركيبي فيقول "هي ليست ذات مقدّمة وعظية وموضوع إصلاحي، إنّما تهدف إلى رسم صورة للطبيعة أو صورة كاريكاتورية للشخصية الإنسانية حيث أنّها تعطي صور لتنطبع في ذهن القارئ مثلما انطبعت في ذهن الكاتب لهذا يرى من الصعب وضع تعريف محدد للصورة القصصية"[1] من هذا نجد أنّ العناصر الفنّية في هذه المرحلة، غير مكتملة، إذ دورها يقوم على اضاءة الحدث دون تطويره، ويكثر فيها الاستطراد والسرد، كما أنّ شخصية الكاتب تطغى على الحوار كما أنّ الصفة البارزة على هذه المرحلة كثرة الحشو والتفاصيل، هذه أبرز خصائص الصورة القصصية، والتي جعلتها تتمايز عن المقال القصصي، دون أن ترقى إلى القصة، غير أنّ مجمل النقاد وجدوا فيها ملامح القصة القصيرة تتجلى بطريقة ما، أكثر مما وجدوها في المقال القصصي، الدليل على ذلك، أنّ هذه الأخيرة تقوم على ثلاث ركائز، تلتقي فيها مع القصة القصيرة.

1/ رسم الشخصية الكاريكاتورية، ويتضح ذلك من خلال وصفها وتحديد تصرفاتها الظاهرة، والغرض منها السخرية.

2/ الالحاح على فكرة نقد المجتمع وعاداته وتقاليده، ونقد الاستعمار ومخلافاته، حتى كادت الشخصية في هذا المحور تختفي بسبب التركيز على تصوير الحدث القصصي.

3/ وصف الطبيعة والحب، وغيرها من الموضوعات الرمانسية.

3/ موضوعات القصة الجزائرية القصيرة

تفرض البيئة الاجتماعية، السياسية والاقتصادية، أي البنية التحتية للمجتمع، تحدد موضوعات البنية الفوقية، أي الكتابة الفكرية والأدبية، وهذا ما حدث للقصة القصيرة، إذ تدور فلك كتاباتها حول موضوعات تلامس الواقع السياسي والاجتماعي للأمّة الجزائرية، خاصة خلال مرحلة الثورة، وبهذا فالدارس للمتون المضمونية للقصة الجزائرية، يجد أنّ أغلب موضوعاتها تدور في فلك الثورة وما يترتب عنها من أفكار.

[1]- عبد الله خليفة ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص 135-136.

1/ موضوع الإصلاح وزرع الوعي

هذا الموضوع شكل عصب في الكتابة القصصية الجزائرية خاصة خلال فترة الثورة، أين عمل المستعمر على طمس الوعي الفكري للأنا الجزائرية، فما كان للمثقف والأديب إلاّ السعي لإعادة اليقظة والفطنة للأنا الجزائرية عبر مختلف الوسائل والأدوات الكتابية وكان جنس القصة، من أهم الأجناس استخدامًا لذلك، وفي هذا الموضوع نجد جمع وفير من كتاب القصة تناول موضوعات تتعلق بالإصلاح، كمحمد بن العابد الجيلالي الذي نشر عددا من القصص، تعالج قضايا الأمّة الجزائرية بطريقة عقلانية موضوعية.

نذكر قصة (في القطار) 1935، (السعادة البتراء) 1935 (الصائد في الفخ) 1935 و(أعني على الهدم أعنك على البناء) 1937 وقصة (تموز غشت) 1935، قصة (بعد الملاقاة) 1937، قصة (على صوت البدال) 1937 وكلها تدعوا إلى الحب والانتماء والدعوة الملحة إلى عودة الروح المغيبة. قاص آخر، تناول موضوعات تصب في هذا القالب وتنبه المجتمع من مغبة الانحراف الديني والأخلاقي، وكذا اتباع فلسفات أجنبية لا تتماشى مع عادات وتقاليد المجتمع الجزائري إنّه القاص أحمد بن عاشور الذي قدّم أكثر من مئة قصة ما بين 1940-156 نذكر من بينها (صالح وخطيبته) و(من حديث الحجاج في الدكاكين)، (الرّجلان والدّب الأبيض)، وغيرها.

لا يمكننا ونحن نذكر القصاصين في الجزائر، أن لا نذكر رائد مهم من روادها ألا هو (أحمد رضا حوحو) الذي قدّم مجموعات قصصية مهمة نذكر منها صاحبة الوحي.

2/ موضوع الحب والحرمان

هذا الموضوع وجدناه عند الشبيبة القاصة، حيث وقعت كتاباتها بين الثورة والتمرد والحب والاشتياق، فالرومانسية الطاغية على كتاباتهم أوجدت مجموعات قصصية خلدت تجاربهم وواقعهم المعيش، اذ باتت القصة بمثابة وعاء لهمومهم وآمالهم وآلامهم وطموحاتهم.

قدّم هؤلاء الشباب مجموعة من القصص العاطفية، نشرت مجملها في مجلة أمال ومجلة الشباب والشهاب، ومن بين القصص المبثوثة في هذه المجلات، قصة (الحب الأول وذكرياته) وهي قصة نجد فيها الروح الرومانسية المنفلوطية والجبرانية، ولكنها في الآن ذاته تمرّد وتذمر على العلاقات الاجتماعية التي تدور في فلك العادات والتقاليد المضبوطة، هنا نجد عددا من القصص الأخرى التي تدور في نفس الفلك، كقصة وفاء لعبد الملك لعزيزي وقصة المتعذبة لحمد أمين.

3/ موضوع الثورة

موضوع الثورة، يعتبر عصب مهم في الكتابة القصصية الجزائرية، حيث مثل هاجسا مهما لدى مبدعي الكتابة الشعرية والسردية في تلك الفترة والفترة التي تلتها، نظير حالة التيه والحرمان العاطفي الروحي اللذان عاشها الشعب الجزائري في تلك الفترة، وأقصوصة (ذكريات طفل من زمن الحرب)

لعبد الحميد شكيل، نموذج حي لتلك الفترة، حيث قام هذا الأخير بتصوير فني لأهوال الحرب والدمار الذي عاشه الشعب خلال فترة الحرب، متعرضا لنتائج الحرب وأهوالها.

إنّ هذه القصة، تعتبر تعبيرًا واقعيًا عن مأساة شعب، عاش في ظل حرب استنزافية، جعلته يدور في فلك الظلم والاستبداد، فهي بذلك تعدّ صورة واقعية للحياة المعيشة للأمة الجزائرية بكل ما في الواقع من قسوة وألم.

في قصة (مجاهد في العشرين) لعبد الباقي خنفري، نجد نفس الخط المتبع فيها، مع سابقاتها ولكن بسلوك كتابي مختلف.

إنّ أغلب القصص التي جاءت في مرحلة الاستعمار والمرحلة التي تلتها مباشرة، دارت في فلك الثورة ومتلازماتها، والنماذج السابقة الذكر تحاكي ذلك، لكن الأمر لم يتوقف عند ذلك الحد بل استمرّ إلى الفترة التي تلت الاستعمار، والدليل على ذلك ما قدمه أبو القاسم سعد الله من قصص جمعها في مجموعته المعنونة بـ(سعفة خضراء)، وتتضمن هذه الأخيرة خمس قصص: فتاة القرية، سعفة خضراء، ليلة غرام، مرار التبغ، ممنوع الدخول.

بالعودة إلى قصة (سعفة خضراء) نجد أنّها تنتمي لنمط قصصي يحاكي السيرة الذاتية للمبدع، وهذا بمثل ما قدمه طه حسين في كتابه على هامش السيرة، وغيره من الكتاب الذين أنتجوا هذا النوع من القصص، التي تتطرق لحياتهم الواقعية بكل أحداثها ومجرياتها الاجتماعية ولاقتصادية، تتخللها أبعاد خيالية تخييلية، تفرظها الكتابة الإبداعية الجمالية، وهذا لا يدلّ إلاّ على الوعي التام للذات الكاتبة التي استطاعت بفنّية عالية أنّ تحاكي وضعها الواقعي في لكنة قصصية فنّية إبداعية، حيث أنّ البطل ينتمي إلى بيئة صحراوية، بالظبط منطقة قمار بالوادي، وهو حال أبو القاسم سعد الله، الذي هو من نفس المنطقة، فقد أراد الكاتب أن يقدم منطقته بكل تفاصيلها الجغرافية ومكوناتها البيئية من رمال وواحاة وطقس حار وغيرها من الظروف التي لا يعقلها أصحاب المناطق المعتدلة، ولأنّ منطقة الوادي لم يتعط معها من قبل في أحداث ومجريات قصصية عند قصاصيين آخرين، اختار سعد الله أنّ تكون المكان المحور لمجريات أحداثه القصصية، هذا عن المكان، أمّا عن الشخوص، فأنّت تقراؤ لقصة (سعفة خضراء) تتلمّس خصوصية الشخصية الصحراوية وما تكتسيه من هدوء ورزانة وتمسّك بالدين والعادات والتقاليد، أمّا عن المسار الحدثي فبطل سعد الله، صوّره وهو مغادر المنطقة لغاية الدراسة، ليقع بعد ذلك في قلق نفسي أدخله في ضياع للأنا المضطربة يقول الكاتب على لسان بطله "ليس في الوجود ما يشعره بالتفاؤل، أو ينسيه- لحظة- عالمه الغريب"[1] فالروح معبأة بالأحزان، وحالة

[1]- أبو القاسم سعد الله، سعفة خضراء، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، 1986، ص 31.

الاغتراب تعصف بأفكاره، لتقذفه في حيرة وشعور باللإنتماء للمكان والزمان "... يعيش تجربة نفسية قلقة قذفته في ظلمة من الحيرة والوجود"[1].

في نفس المجموعة نجد قصة أخرى، والتي تبدأ بها، عنوانها (فتاة القرية) تتمحور أحداثها حول تصوير لعلاقة غرامية بين القائد وإحدى فتيات القرية، وتبدأ حيثيات القصة في الكتاب، إذ يصور التلاميذ بألواحهم البيضاء، وسرعان ما يبتعد الحدث عن الوسط الكتابي، ويحصره في ذهني أكبر التلاميذ سنًا واسمه صالح. أمّا بطل القصة الحقيقي وعاشقته، فلا نعرف عنهما شيئًا، أي عن طريق الرواية، أو عن طريق ما يدور في ذهن الطفل صالح، وما نتج عن ذلك، وعموما فلقد اعترف المؤلف أنّ هذه القصة صياغة حدثية بصيغة قديمة.

في قصة (ليلة غرام) تدور الأحداث حول عاشق رأى في حلمه أنّه زار حبيبته التي ارتاعت من زيارته، ثمّ بدأت تحاوره، ويصف الكاتب أن كلّ من العاشق وحبيبته مختلفين في الهدف، لأنّ الفتاة تحاول الاقتراب من الواقع أكثر، وأن تبني علاقتها على أساس ما تشعر به، وما تطمح إليه، وأن تبني عالمها على الصدق. أمّا الشاب فيتحدث عن عالمه الخيالي، إذ يخشى الزمن والمستقبل وحين يستيقظ من حلّمه، يعرف أنّه لم ينعم بما نعم به في حلمه الجميل، وفي هذه القصة يخبرنا المؤلف منذ البداية أنّه يروي حلم عاشه البطل مع حبيبة قلبه، والقارئ يآخذ على الكاتب أنّه لم يكتف بالحديث عن الحلم في بداية القصة، وإنّما عاد إليه في نهايتها، وحبّذا لو اكتفى بحلم النهاية، تلك هي المفاجأة التي يهديها القاص لقارئه، ثمّ إنّ القارئ قد يتوقع من الكاتب أنّ يدخله في عالم العواطف ما دام الأمر يتعلق بالحب، إلاّ أنّ الكاتب اتجه إلى نقاش فكري بين الحبيبين، مصورًا قسوة الحبيبة، وفي هذا نقلة نوعية، للكتابة الواعية، التي تنمّ عن تطور البعد الكتابي الإبداعي للأقلام الجزائرية، التي أرادتها فرنسا تابعة وغير قادرة على استعاب التطور والنمو والرقي الذهني الذي يعرفه العالم ككل.

قصة (ممنوع الدخول)، تقوم أحداثها على شخصية البطل المناظل، المغترب الذي استدعته جبهة التحرير إلى الجزائر، فمنعته السلطات الفرنسية من العودة، خوفًا من انضمامه إلى الثوار، رغم اضهاره لرسالة تخبره بمرض أبيه، لكن القاص صوّر لنا ذكاء بطله وقدرته على تجاوز المحن، إذ إحتال على السلطة المذكورة، وتمكّن من الدخول للوطن والشروع في تدريب المتطوعين. بالرغم من بساطة الحادثة إلاّ أنّ المؤلف استطاع أن يجعل منها قصة مكتملة المعالم الفنّية.

4/ الأبعاد النفسة والاجتماعية للقصة الجزائرية

استطاعت القصة الجزائرية أن تتمايز عن نظيرتها المشرقية في جانب المضامين والموضوعات، وكذا الأبعاد الاجتماعية والنفسية المعبّر عنها ضمن المتون القصصية.

[1]- نفسه، ص 34.

1/ البعد النفسي للقصة الجزائرية

ويقصد به مجموعة التخبطات الروحية والنفسية التي عانى منها الشعب الجزائري، نظير حالة الاستلاب المطبقة ضدّه أثناء وجود المستعمر في بلدنا، والتي كانت تعدّ مادة دسمة عبّر من خلالها القصاصين الجزائريين بأبطال كانوا يحاكون هذا البعد في طريقة حياتهم ومظهرهم الخارجي والجسماني وكذا سلوكهم مع الآخرين (الأسرة، الجيران، الأصدقاء...).

إذا أخذنا نموذجا للقاص المبدع السعيد بوطاجين (ما حدث لي غدا) فإنّ تمثل البؤس النفسي في شخصية قصته تظهر في شخصية (عبد الله اليتيم)، الذي يتخبط في قهر قاتم نظير غياب القانون، إضافة لبعدي الفقر والحرمان اللذان باتا هاجسًا يلاحقه ويضعه في بوتقة الشعور الحاد بالاغتراب، الذي وقع فيه بطل القصة المنكسر في مجتمع، لم يجد فيه الأمان المادي ولا الأمان المعنوي بسبب الواقع المؤلم الذي يدور في فلكه، المغيب للعدالة والقوانين، المغمور في أنهار من الفساد، ذلك أنّ البطالة واجتثاث الحقوق، والطبقية التي يعيش في ظلها بطل القصة، جعلته يتمرّد ويتذمر على أناه قبل الآخرين. والقصة معبأة بالعديد من المقاطع السردية المؤكدة للبعد النفسي التشاؤمي المعاش من قبل البطل، كقوله "استبدلنا كلمة مسؤل بلفظة مشلول"[1] استخدم القاص كلمة (مشلول) للدلالة على فقدان الحقّ، فالباطل صار الغالب على الحياة المزوّرة مصوّرًا إياها بشخصية المسؤول المسيطر على الوضع ولكن بطريقة معوجة، يؤكد ذلك فيقول "لم يعلق عبد الله اليتيم، عرف أنّ التحقيق انتهى والحكم صدر قبل التهمة"[2] إشارة للغياب التّام للقيم والأخلاق والعدالة، في المقابل إكتساح تام للاستبداد والظلم في المشهد ككل.

فالجو العام للشخصية، يعكس البعد التذمّري للوضع السياسي والاجتماعي والقانوني للبلد، هذا ما أوقع بطل القصة في صراع نفسي بين الحق والباطل والفقر والجوع من جهة أخرى. وهذا يعتبر خاصية وميزة الكتابة القصاصية الجزائرية، حيث يعبر الكاتب القاص عن حياته، وعن واقعه وعن تخبطاته النفسية. في نموذج آخر مختلف المجرى، نجد قصة (مراهق في الصحراء) للقاص الجيلاني حسان، تحكي هذه القصة عن نمط حياة المراهقين في الصحراء (واد سوف) في فترة ما بعد الاستقلال مضيئة مسألة العادات والتقاليد، في تجربة شاب مراهق أراد إقامة علاقة عاطفية مع الفتيات لكن المجتمع وقف أمام هذا الأمر، ورغم اختلاف الخط السردي بين هذه القصة وقصة السعيد بوطاجين، إلاّ أنّهما يلتقيان في التيمات الموقعة لاغتراب نفسي (الفقر، السكن، الأرض، الهجرة)، وتلتقي هذه القصة مع قصص عديدة عالجت هذه التيمات معبّرة عن حالة الشرخ والانسلاخ، التي وقع فيها الانسان الجزائري، نذكر من ذلك قصة (قلبتان من شعير والأرض لمن يخدمها) لأحمد منور، و(طلعت الشمس) لمصطفى فاسي

[1]- السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدًا، منشوراة التبيين، الجاحظية، 1998، ص 13.
[2]- نفسه، ص 06.

و(السنابل والصعود نحو الأسفل) للحبيب السايح، و(الرجل المزرعة) لعبد الحميد بن هدوقة، والمجموعة القصصية (حرائق البحر) لعمار بالحسن والقائمة مفتوحة.

بالعودة إلى قصة (مراهق في الصحراء) نجد تمثل تّام لاظطراب نفسي عاشه بطل القصة (خليفة) جراء رغبته الملحة في لقاء فتاتين، وما أعقبه من تخبطات "... أثناء العودة ظلّ خليفة يفكر في قسمة الهاشمي غير العادل وكيف له أن يهضمها، لم ينم تلك الليلة الطويلة، بات يحلم بالفتاتين وكيف ستكونان، وما هو ردّ فعلهما"[1].

2/ البعد الاجتماعي للقصة القصيرة الجزائرية

اختارت القصة الجزائرية أن تعالج العديد من القضايا الخاصة بالمجتمع، أهمها قضية الغربة والاغتراب، اذ ما يعيشه شاب الأمس واليوم، من نأي عن المكان، بحثا عن المال والجاه، كان موضوعًا مهمًا لدى كتاب القصة. وفي هذا انتقينا قصة (جحيم وذهب) من المجموعة القصصية (روسيكادا) لزهور ونيسي، هذه القصة المكونة من ستة صفحات تعالج قضية الغربة، وما يترتب عنها من شقاء وألم الفراق، تقول عن ذلك القاصة "الغربة شعور بالوحدة رغم عشرات النّاس من حولك، شعور بالوحدة واليأس، كأنك وحدك في عالمك، في مدينة رائعة، لكنّها ليست مدينتك، هكذا تحب دائمًا، أن تصبح مدينتك، انّ لكل مدينة أصحابها وشعبها، أمّا أنت فلست إلاّ سائحًا غريبًا أجنبيًا ... مهما فعلّت فأنت أجنبي"[2] فالمكان هو الألفة، الانتماء، الأنا بكل محمولاتها (عاداتها، تقاليدها، قيمها، مشاعرها) كل هذا ينتفي وجوده عند النأي عن المكان الانتماء هذه التيمة، (الغربة) جرّت ذيل تيمة أخرى لاحقت الكتابة القصصية الجزائرية، ألا وهي تيمة الاغتراب ويقصد هنا، النأي عن الأنا أي يقع صاحبها في حالة من الضياع النفسي والاجتماعي، وفي هذا نجد المجموعة القصصية لعمار بلحسن، قد اكتسح نصها السردي القصصي هاتين التيمتين تظهر من خلال هذه الدراسة المعنونة بـ :

قراءة تطبيقية لأعمال عمار بلحسن القصصية

ساد مجتمعنا الجزائري طوال مرحلة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين واقعا مضطربا سياسيا، اقتصاديا واجتماعيا.

كما عانى من مخلفات استعمار بغيض تمثل في الفقر والتخلف وانهيار لبعض القيم التي ظل الشعب الجزائري، متمسكا بها عبر مراحل تاريخه الطويل.

وفي ظل هذا المناخ الحضاري المتأزم انبثق أدب جزائري جديد بصيغة رومانسية اجتماعية حملت لواءه أقلام شابة تعبر عن واقعها وتتطلع إلى الأحسن والأفضل، أقلام محركها الأول

[1]- الجيلالي حسان، مراهق في الصحراء، دار هوما، الجزائر، 2012 ص 51.

[2]- زهور ونيسي، روسيكادة والأخرياة، مجموعة الأعمال الكاملة، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 715-716.

وطنيتها، وقوامها الرئيسي إيمانها بقضايا أمتها وطموحاتها المستقبلية، من هذه الأقلام يمكن أن نذكر " عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار وعبد الله ركيبي ودودو وغيرهم.

ثم التحق بهؤلاء جيل آخر من الشباب أبرزهم " مصطفى فاسي، أحمد منور، خلاص الجيلالي، مرزاق بقطاش وعمار بلحسن، هذه المجموعة الثانية من الشباب عملت على نفض الغبار عن واقع أليم مس شعبا كاملا. ولكن بطرق مختلفة، وأساليب متنوعة.

سنحاول في هذه الدراسة التطرق إلى أحد هؤلاء الشباب، وهو "عمار بلحسن" هذا الشاب الذي عشق الأدب منذ نعومة أظافره، فانغمس فيه بكل جوانحه، فصال و جال في ميادينه المختلفة، فكتب المقال الأدبي والمقال الصحفي، و لكنه تألق و أبدع في القصة القصيرة، فحذق هذا الفن وتخصص فيه و عالج في ظلاله قضايا و هموم الإنسان الجزائري البسيط بكل عفوية و تلقائية ودون تكلف، فقد غاص في أغوار أبطاله، وشخوص قصصه، فذكر ما لهم وما عليهم، مصورًا محاسنهم و مساوئهم، انجازاتهم وتقاعسهم، أي أنه لم يجعل منهم ملائكة معصومين من الزلل والخطأ، كما يفعل البعض لأنه يرى أن " سر سقوط الأدب هو كونه عبر بقصد أو دون قصد عن إنسان مثالي غير موجود أساسًا، بنى على هذا التصور أهرامات من البطولات واقفة على رمال متحركة فنيًا وفكريًا، وأدى هذا إلى وضع الإنسان الجزائري في قفص أعمال لا تعبر عن الواقع حقيقةٌ، فوقع ذلك التناقض بين الواقع الحقيقي لهذا الإنسان و حياته، وبين الواقع الفني والجمالي الذي جسدته الأعمال الأدبية"[1].

ولهذا فحين لامست أعمال عمار بلحسن، وبخاصة قصصه جلب انتباهي، للوهلة الأولى، عالمه البسيط، الذي يدور داخل معاناته اليومية المتولدة عن التراكم التاريخي للإحباط الذاتي والموضوعي، وبدا لي أن هذا الأخير عالج موضوعات عدة تخص الإنسان الجزائري. أهمها الاغتراب ـ الذي يعد المحور الأساسي لأعماله ـ ورغم وجود موضوعات أخرى ذات دلالة في مجموعته نذكر منها: (المرأة، الفقر، الحرمان، وغيرها).

والواقع أن الاغتراب الذي عاشه عمار وجسده في أعماله يمكن القول انه في حقيقة الأمر، يمثل الأبعاد الرئيسية للمأسات الحديثة التي توقع الإنسان في مفارقة بين ذاته وعالمه الموضوعي، المرئي منه والمحسوس، هذه المأساة التي بدت بدرجات متفاوتة، في أوجه النشاط الإنساني المعاصر كافة وولدت لديه شعورا بالحرمان، والفقدان، والألم، سببها قد يكون فقر مدقع تسبب في انشقاق بين الروح والجسد وفي خضم كل هذه التيمات تبرز أمثلة كثيرة.

[1]- الشعب الأسبوعي ـ 28 ـ 02 ـ 1976، ص 17.

ما أهم الموضوعات المستغرفة في أعمال عمار بلحسن القصصية (حرائق البحر، الأصوات، فوانيس)؟

ولعل أهم موضوع بسط نفوذه في أعمال عمار بلحسن القصصية، موضوع الاغتراب وكل مسبباته المرأة، الحرمان، الفقر وغيرها أما عن الاغتراب فهو أنواع، فهناك اغتراب نتيجة انفصال الفرد عن واقعه، هذا الواقع الذي يمثل الألم الدائم، والذي يوصل الإنسان حسب (فرويد) للجنون فهو "النتيجة الحتمية للصراع القائم بين الأنا والهو حيث تتوجه شحنات المقاومة عن (الأنا) ضد شحنات (الهو) فتعجز شحنات (الأنا) مما يؤدي إلى طغيان شحنات (الهو) على (الأنا) "[1].

واغتراب ناتج عن اغتراب النفس عن ذاتها، ونقصد هنا الذات المبدعة، هذا لأنها الأكثر استيعابًا لذاتها ففي ظل كل المتغيرات والعولمة التي يعيشها العالم حيث أصبح الفرد وبخاصة الفنان، تائها في هذه المساحات الواسعة الضيقة.

والنوع الثالث يكمن في اغتراب الإنسان عن الآخرين بالإضافة إلى الاغتراب الطبقي الاجتماعي والاقتصادي. كل هذا يوصل الإنسان إلى نتيجة واحدة، تتمثل في فقدان التوازن النفسي والاجتماعي. وبالنسبة لعمار بلحسن أكبر مسبب له، (المرأة) التي أخذت مسافة كبيرة في أعماله.

فعمار بلحسن، عاش طفولته في قرية "مسيردة" قرية تحمل عادات وتقاليد المجتمع الريفي بكل ما للكلمة من معنى، بداية بطريقة الأكل واللباس وانتهاء بصورة المرأة الريفية، والتي لا تبدو إلا في لباس محتشم جدا لا يستطيع معه الرجل أن يميز مفاتنها، ولا أن يكتشف جمالها الحقيقي، وبين المرأة المتمدنة التي يمكن من التعرف عليها، فمقاييس الجمال والعفافة تختلف بينهما. ولعل أكثر ما أوقع القاص في شعوره بالاغتراب، الاختلاف بينهما. فنشأته القروية لم تستوعب حالة التمدن التي وجد نفسه فيها، فالشيء الذي كان بعيدا عنه كل البعد، أصبح بين يديه وفي متناوله، فصورة المرأة أخذت أبعادا متباينة، فهي تارة المرأة العشيقة والتي تعتبر مجرد وعاء يفرغ فيه الرجل غريزته مثلها مثل أي حيوان تقام عليه التجارب العلمية، ونعني بها شخصية الهوارية. وتارة أخرى المرأة الحبيبة، والتي يتمنى أن تكون الزوجة والرفيقة ونجدها في شخصية "حنين" التي يتمناها ويحب وجودها ويخاطبها بكل محبة واحترام قائلا: "يا امرأة ... نادرة لؤلؤة في قاع خليج بكر"[2] ثم يصفها بالحبيبة فيقول: "يا حبيبتي التي لا تشبه الغاديات ولا الرائحات"[3].

ومن هنا نستنتج مدى فاعلية شخصية المرأة، حضورها الموضوعاتي في القصص، والتي كانت من أكبر المسببات المحركة لشعور الكاتب بالاغتراب، فجل أعماله ارتكزت في بنائها على هذه الأنثى، التي افتقدها في القرية ووجدها في المدينة، ثم عاد وشعر بالحنين إليها في ضجيج وصخب المدينة، فهي

[1]- سيجموند فرويد، معالم التحليل النفسي، ت محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط 5، ص 48.
[2]- عمار بلحسن، الأصوات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص87.
[3]- المصدر نفسه، ص 88.

المرأة الحلم التي إلتقاها في "الترولي" ولم تكن له. والمرأة المحرقة التي تركته يحترق ورحلت "إنها الغجرية" والمرأة التي سماها "بلا عنوان" والتي عاش معها لحظات حب عابر في قطار الغرام ثم رحلت وتركته مشوقا مغتربا. كل هؤلاء النسوة سببن للبطل اغترابا روحيا عميقا جعله يشعر بانفصاله عن أناة، مكتئبا، حزينا، متألما. فالمرأة بالنسبة له هي النشوة والفرحة والرحمة ثم الفقدان والألم والشوق والحنين، متضادات توقع البطل في اغتراب فعلي عن الأنا وعن الذات نفسها.

ومن كل هذا نرجح أن تيمة "المرأة" سيطرت على الأعمال ومنحتها روحا طغت على المجموعة وجعلت لها طابعا خاصا بها. إذ أن الراوي يعد جزء من قصصه، مارس لعبة الحب مع شخوصه التي حددت بالأنثى، و بالتالي عدت هذه الأخيرة شخصية رئيسة أوكعمود فقري تتركب عليه جل أحداث القصة المرأة الجسد و الإحساس، الثورة و الطاقة وفتيل النضال، كما أنها حلقة الوصل بين المكانين (المدينة – القرية) إذ أنها تترجم عمليا في سياق انتقال هواجس النضال و الحب من المدينة للريف، و من مرحلة التكلس إلى مرحلة الذوبان و الانغماس في أحضان الطفولة و حبها و هي إعلان صريح، يصرح "عمار" عن شخصية مركزية واحدة هي "المرأة" سواء أكانت نعيمة أو ريجينة أو واريس أوغيرهن، فقد كانت فعلا قصة القصة و ملتقى تطورها و نموها و وظيفة القاص أن يصور دفعات الجسد، و ساحات الفكر، و هواتف الروح [1].

بالمقابل ينقل إلينا الصراع الفكري والاقتصادي الذي جسده عمار بلحسن بالتقمصات التي أقامها بين المرأة القروية والمرأة المدنية، فالمرأة القروية مثلها في الأم التي تقوم بالأعمال المنزلية المحافظة على أولادها وزوجها الذي تتفانى من أجله فهي الراعي للبيت، تدعو أبناءها للنهوض والعمل حتى يستطيعوا توفير الخبزة "قالت لي أمي يا وليدي ... الإخوة يحتاجونك"[2] ، هذا عن المرأة البدوية كما مثلها القاص، أما المرأة المتحضرة المتمدنة فنجدها في "نعيمة" التي تظهر مفاتنها للحصول على عمل تقول نعيمة "هذا الفستان ... أخضر فاتح و لكن الوقت غير مناسب ... ألا يكون مقدمة محترمة ... جميلة سينظر حتما إلى خصري ... أملس كخد طفل"[3].

إذن المرأة التي يغيب فيها الخجل والانطواء، والتي تذهب إلى صالونات الحلاقة مرتين في الأسبوع، وتصرف شهريا مبلغا طائلا على زينتها، هي امرأة عصرية تتطور مع تطور مجتمعها، وتجعل لنفسها مكانة مرموقة.

لم تحلم بها أبدًا المرأة البدوية التي يقتصر أفاقها على الاهتمام بالطبخ، وغسل الصحون وتربية الأولاد والخضوع إلى سيدها وسيد منزلها السلطان المتسلط الذي يأمر وينهي وتنفذ أوامره حينًا. هذه

[1]- د. عبد الرزاق حسن، فن الشعر المتجدد، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، الأحساء. ط19981، ص 88.
[2]- عمار بلحسن، حرائق البحر، مجموعة قصصية قصيرة، ط1، الجزائر، 1987، ص 96.
[3]- عمار بلحسن، الأصوات، ص 57.

الصورة أصبحت بعيدة عن شخوص (عمار بلحسن) في المدينة، ذلك أن المرأة هنا هي الحبيبة والرقيقة والمؤنسة في عز الغربة، بل أكثر من ذلك هي العشيقة. والقاص (عمار) خاض تجارب العشق في مراحلها المختلفة، ولكنه في كل مرة كان الحرمان حاضرًا وبقوة، حرمان من العشيقة وهذا ما أسقطه في اغتراب فعلي عن أناه وعن الأخر، وحتى عن المكان. الاغتراب الأول الشعور القوي لحبيبته لقريته وإحساسه القوي بغربة في المدينة، واغتراب في قريته يشعر به بمجرد تواجده فيها فالعادات والتقاليد والمعتقدات التي تثبط الإنسان سببت في وقوعه في غربة واغتراب عن ذاته وأناه، ونعني بالذات هنا، ذات المبدع، وأناه أي هو كشخصية واقعية.

إننا من خلال دراستنا لشخصية (عمار بلحسن) و علاقته بالمرأة توصلنا إلى استنتاج أن التيمة العالية و المتمكنة في (المرأة) قد أبرزت، و بصفة كبيرة شخصية (عمار) والتي وقعت في أزمات واضطرابات جراء عدم حصوله على الحبيبة مرة، و جراء الغربة مرة أخرى، غربة سببتها شخصيته مقتادة " للأصول والأعراف والاعتبارات الاجتماعية او القيم "[1]، تارة و تارة أخرى متمدنة مختلفة عن الشخصية البدوية التي عهدها و تربى عليها، شخصية ترى الزوجة المطيعة للغير، معترضة لأي قرار متخذ من قبل سيدها ، في حين الشخصية المقابل هي الشخصية المتمدنة تتعايش مع زوجة ترفض العادات والتقاليد المتفتحة و تحاورها حتى وصلت إلى (الغشاء المفقود) والذي عدته رثًا قديمًا.

إذن التيمة الموضوعاتية (المرأة) قد برزت بصفة كبيرة في كل المجموعة فهي لازمة نصية بنى القاص من خلالها نصوص القصص، غير أن هذا الأخير قد ركز على عنصر موضوعاتي مهم في هذه التيمة ألا وهو (الجسد)، حيث أننا نجده قد فصله تفصيلاً دقيقًا بكل ما فيه من مفاتن ومقاطع، وأوجده كطريقة للوصول للمرأة ثم إلى غريزته، بادئًا بأصغر الأجزاء وصولا إلى أهمها.

فالعنصر الموضوعاتي (الجسد) تجسد في كل المجموعات بداية (بحرائق البحر)، فقد مثل بجزء من الجسد، و هي الأصابع، ثم الكف "اتكأت قليلا على أصابعها، حزرت فيها طيف ابتسامة ... سكنت فيها ... عصفورة تحت كفي"[2] إلى جانب الأصابع أوجد الكتف و الشعر "أمسكت كتفها ... مسحت على شعرها"[3] ويستمر العنصر الموضوعاتي في الظهور في (الطفلة و الهمج) فنعيمة أبرزت مفاتنها من أجل الحصول على العمل "الشركة ... توظف كاتبة ... جميلة ... العمر 18 سنة تحسن العلاقات الاجتماعية مطيعة..."[4] لذلك تحاول أن تهتم بتحسين جسدها من أجل الحصول على عملها. ولكنها تتخيل أنها في مدير يحس "تركزت عيناه على شفاهي ونهدي وأردافي" ثم تتصوره فتقول "جمعهم و

[1]- د عباس مهدي، الذكاء والتفوق والعقد النفسية دار المناهل، دار الحرف العربي للطباعة ولنشر والتوزيع لبنان، ط 01، ص 28.

[2]- عمار بلحسن، الأصوات، ص 17.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص 55.

كون بطريقته عشيقة ... شعرت مع العملية انني أتلوى تحت أنفاسه النجسة في حجرة حمراء" و يستمر العنصر الموضوعاتي في الظهور إلى ان يصل إلى قصة حنين يصور القاص في هذه القصة الوجه "هذا الوجه أعرفه باحثا بأسرار أعوام وميناء"[1] "وليد أعطيني يدك اليسرى ... أعطيني يدك اليسرى"[2].

أما في قصة رشا فيعود عن طريقها بذاكرته ليستعمل الجسد الأمومي "أتملص في كفي حنا يامينة ... وأدخل بين الأرجل كفأر، تخرج أربعة دورو... من صدرها هاكي ... إشتري بها الحلوى ..."[3] ثم يعود إلى المرأة الحبيبة ولكن في طفولة ساذجة يحصر الجسد و لكن بنقاوة "كالملائكة أنا و هي، اليد في اليد و نكركر بصفاء"[4].

وهكذا استمر ظهور الجسد في المجموعة ككل بأوجه مختلفة وصور متباينة، أوجده القاص ليترجم مشاعره نحو الأنثى واحتياجه له، وفي المقابل حرمانه منه وكل هذا أدخل في دوامة الاغتراب.

وأخيرًا ومن خلال هذه الدراسة يمكننا القول أن القاص عمار بلحسن استطاع من خلال أعماله أن يضع يده و يلامس جرح الحرية و الاغتراب الذي سقط فيه الكثير من الشباب الجزائري و الذي كانت له أسباب عدة أهمها الحرمان من المحبوبة، من الأم أي الحرمان من المرأة.

أسباب تأخر ظهور القصة القصيرة في الجزائر

تطرقنا سابقًا لمراحل ظهور القصة القصيرة في الجزائر، وأعقبنا ذلك بخطوات تطويرية مسترسلة، لهذا الجنس، غير أنّ نضوجه واكتمال معالمه أخذ برهة زمنية لا بأس بها، طبعًا الظروف السياسية والأوضاع الثقافية للبلد كان أكبر مبرر لذلك، إذ لم يكن الأمر المهيأ لسقل الأنا المثقفة وإبراز القدرات الإبداعية، الأدبية، لأنّ القلم زمن الحرب، كان موجهًا للدفاع والكفاح، مثله مثل السيف، وعلى هذا الأساس جاءت كتابات ذلك الزمن في معضمها كتابات إصلاحية، ارشادية، منبثقة من شعارات جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي أنتجت جمعا وفيرا من المبدعين والمؤلفين، غايتهم الدفاع عن مكنونات الهوية الدين، اللغة، الوطن.

النقطة الثانية التي تسببت في تعثر ظهور هذا الجنس في صورته المكتملة، اهتمام الأدباء آنذاك بالشعر، أكثر من اهتمامهم بالنثر، نذكر في ذلك ما قدّم ابن باديس، البشير الابراهيمي، مفدي زكريا وغيرهم، ممن وجدوا في هذا الجنس. طريقًا لإيصال صوتهم وصوت شعبهم، فشاعر الثورة مفدي زكرياء، المجاهد الصامد، الذي حارب بشعره بمثل ما ما حارب المجاهد والشهيد بسلاحه، فقد وصل صوته إلى بقاع العالم الغربي والعربي، وجلجلت نبرات صوته مسامع الصديق والعدو على السواء، هذا

[1]- المصدر نفسه، ص 88.
[2]- المصدر نفسه، ص 89.
[3]- المصدر نفسه ص 105.
[4]- المصدر نفسه ص 107.

عن الشعر، أمّا النثر بمختلف أجناسه، رواية ومسرحًا وقصة، فإنّ البيئة الفكرية والثقافية لم تكن سانحة لبلورته ونموه النمو الوافي، نظير الحرب الفكرية الموجهة ضد المفكر الجزائري، أينما كان وأينما وجد، إمّا بالنفي أو الإعتقال أو التهديد، لأنّ فرنسا كانت على وعي تام بمكانت المثقف والأديب وقدرته الفذّة على تحرير العقول والأذهان المصاحبة لتحرير الأجساد والأوطان، مادته الأولى في ذلك محاربة اللغة العربية، وإنهاء وجودها على وجه الأرض، لكونها لغة القرآن، الحامل لدستور المسلم وعقائده ومسلماته، فالقضاء عليها يوازي قضاء تام للدين الحنيف واستبداله بالدين المسيحي وبهذا تضمن فرنسا تبعية الجزائر التّامة لها، لأن الدين عصب الأمّة، ومتى ما كانت الأمّة منشقة عن دينها، فهي بالتالي تعيش تزعزعًا معنويًّا روحيًا، يجعلها غير قادرة على بناء ذاتها أو الاكتفاء بها، فتلجؤ للآخر الذي يجرها كيفما شاء وأينما يشأ، فتصدق مقولة (الجزائر ولاية من ولايات فرنسا) وتصبح الجزائر جزء لا يتجزأ من فرنسا الأم.

الإطار الآخر الذي ركّز عليه المستلب، وتسبب في تأخر ظهور جنس القصة، والأجناس النثرية الأخرى، انتهاكها الموجّه والمبية لعادات المجتمع وتقاليده، وطمسها لحقوق المرأة الجزائرية، بعدما منعتها من المشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية، والثقافية والأدبية، فلم يكن لها إلاّ أن تكون مجرد متفرج على وضع ليس لها القدرة لا الجسدية ولا الروحية، أو الفكرية على تغييره، ولأن فرنسا كانت على وعي دائم بأهمية (الأم مدرسة)، فإنّ طمسها لها هو طمس للمجتمع ككل وللأمّة ككل، فلا مجال للخروج من عباءة فرنسا أو البحث عن طرق التطور والرقي، لا فكرياً ولا ثقافيا ولا أدبيا، لأنّ القائد مغيب مقهور، يعيش المحو بكل تفاصيله واماءاته.

إضافة إلى كل هذا ، نورد أمرًا مهمًا سبب بطريقة مباشرة في تعطيل رحب التحضر الأدبي في الجزائر، وبالأخص في جانب القصة القصيرة، وأقصد القول بالحركة النقدية والترجمية في بداية القرن العشرين، نتيجة القمع الاستعماري وسياسة التظليم الممارس ضدّ الشعب الجزائري، المانعة لأي اختلاط فكري، أو انفتاح ثقافي أدبي للبيئة الإبداعية الجزائرية، فالتاريخ يدرسنا أنّ الحضارات تقوم على بعد الانفتاح مثلما وجدنا ذلك في الحضارة العباسية، التي وصلت إلى أرقى مراحل التطور والازدهار والرقي الحضاري، من خلال الحركات الانفتاحية على ثقافات الآخر، أداتها في ذلك الترجمة، والبعثات العلمية، وتشجيع العلماء والمدرسين للاستثمار في بلدانهم، فحالة التأثير وجلب المعارف والعلوم والآداب، جعلت الدول العربية العباسية تعرف صخبًا فكريًا لم يعهد لمثله، وهذا بالضبط ما منع عن الجزائر، لأن الإنفتاح يقابله حرّية وهو الأمر المحرم ذكره أو التفكير فيه بالنسبة لفرنسا.

أمّا عن الصحافة، فلم تلعب الدور الكافي في البداية، إذ كان توجهها إمّا إصلاحي وهنا تأتي القصة بقالب المقال القصصي، أو كولونيالي باللغة الفرنسية، لتبتعد بذلك عن التقانات المتعارف عليها في كتابة القصة الفنّية، لكن بالرغم من ذلك فقد كانت هناك العديد من المحاولات التي نشرت في مختلف الجرائد لنفض غبار التقوقع، والانطلاق نحو التعاطي مع هذا الفنّ "نقف على واحدة من

أهم المحاولات في القصة القصيرة في سنة 1925، حيث نشرت جريدة الجزائر قصة مثيرة تحت عنوان (فرنسو الرشيد) لمحمد السعيد الزاهري، وهو أحد أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائرين، وقد أثارت هذه القصة اعجابًا شديدًا وضجة أدبية كبرى، لموضوعها الجرئ الذي يعالج قضّة المساواة السياسية بين الجزائريين والفرنسيين، مما أدى بحياة الجريدة بعد تعطيلها من طرف السلطات الاستعمارية، ولم يمض على ظهورها شهرا واحدا، ولم يفشل هذا العمل المنسي من عزيمة الزاهري، فأمضى في كتابة المجموعات القصصية ونشرها في بعض المجلات الظاهرة، كرسالة الزيات والفتح لمحيدين الخطيب، ولعل أجمل هذه المجموعات القصصية وأقربها إلى الفنّية (عائشة)، (الكتاب الممزق) و(إني أرى في المنام) سنة 1933"[1].

الخاتمة

نخلص إلى القول أنّ القصة القصيرة في الجزائر، بدأت محتشمة، لكنها استطاعت وبمرور الزمن أنّ توجد لذاتها مكانة مرموقة، حيث باتت الكتابة فيها أغزر من الكتابة في أي جنس أدبي، وذلك نظير العدد الوفير من المجلات والجرائد، التي تأسست بعد الحرب العالمية الثانية والتي شجعت النشر وفتحت أبوابها للشباب المبدع، الذي كانت له مساهمات فعالة في تطوير هذا الجنس الأدبي، ولعل مجلة أمال وجريدة الشعب خير مثال على ذلك فالمتصفح لها يجد أنه لا يخلو أي عدد من أعدادها من قصة أو قصتين، كما أنّ هناك العديد من الأعداد تتضمن دراسات نقدية وقراءات لقصص الشباب، بل الأكثر من ذلك خصصت جريدة الشعب في نهاية كل عدد مجموعة من الانتقادات الموجهة للأقلام الشابة، كتوجيه من نقاد متخصصين، الغاية من ذلك تهذيب الكتابة القصصية والرفع من المستوى الكتابي في هذا المضمار.

[1]- ملفوف صالح الدين، بيبلوغرافية القصة الجزائرية القصيرة: النشأة والتطور، مجلة الأثر، ص 158.

المحاضرة الحادية عشر
الرواية العربية المعاصرة/ النشأة والتطور

إن هذه المحاضرة تثير قضية فنية نراها الأكثر اهتمامًا من قبل النقاد والقراء بصفة عامة، وهي قضية الرواية العربية الحديثة والمعاصرة.

فلو أردنا أن نتساءل حول هذا الفن، فإننا سنقول أنّها نص سردي له مقومات فنية يقوم عليها، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل كل عمل يحتوي على شخصيات وزمان ومكان وأحداث يعدّ رواية؟ أم أنّ لها مقومات فنّية خاصة؟

إنّ أهم ميزة تخصّ الرواية هي كونها مرآة عاكسة للواقع المعيش وللمجتمع المحيط في عصرنا الحالي لأنّها المساحة الفنّية القادرة على استيعاب مجموع المجريات الواقعية المصقولة بروح خيالية من قبل المبدع، وهنا لابدّ من التعرف عليها أكثر حتى نفرق بينها وبين مجموع الفنون الأخرى وبالأخصّ القصة.

1/ مفهوم الرواية لغة واصطلاحًا

الرواية لغة

لابدّ أن نفتح مجموع من المعاجم للتعرف على ماهية هذا المصطلح، وأول معجم نستهل به هو (ابن منظور) (لسان العرب) حيث بحث عن أصل المصطلح، فوجد أنها جذر (روى) أمّا "من ناحية الاشتقاق إلى الفعل روى، يروي ريا، بمعنى سقى، يسقي، كما يقول صاحب جمهرة اللغة، ورويت القوم أرويهم إذ استقيت لهم الماء، ويقال: روى فلا فلانًا شعر إذ رواه حتى حفظه للرواية عليه... ورويت الحديث والاسم تورية، أي حملته على رواية وأوريته أيضًا، ويقول أنشد القصيدة، يا هذا، ولا تقل أروها، أن تأمره بروايتها، أي باستظهارها..."[1].

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (روى)، القاهرة، دار المعارف، د.ط، د. ت، 1/ 8-2.

أما عن معجم مختار الصحاح فيعرفها "(روى) من الماء بالكسر (روى) بوزن رضا و(ريًا) بكسر الراء وفتحها فهو (راو) في الشعر والماء والحديث من قوم (رواة)"[1].

هذا عن بعض المعاجم، والتي وجدت أنّ مصطلح الرواية نقصد بها النقل، أي سحبها من مكان الى آخر.

الرواية اصطلاحًا

إنّ الرواية في مفهومها الفني الجمالي، هي قصة مطولة تعبـر عن الوجه الحسّي الجمالي للأحداث الحياتية، الواقعية مادتها الأولى في ذلك جانبي الخيال والتخييل، غايتها في ذلك مواكبة المضامين الحديثة الداعية إلى استقلال الفكرة والخروج من الكتابة التقليدية التجريدية.

هذا وأن الكتابة الروائية، هي كتابة تعتمد على مجموعة من الآليات كالمنطق الإبداعي والواقع والخيال والرمز، وبهذا يصبح هذا الفن غاية ووسيلة في الآن ذاته، فهي فنّ يمسّ كل مجالات الحياة كالاقتصاد والثقافة والسياسة والفكر وغيرها، ولعلّ أكثر ما يركز عليه هذا الفنّ هو البعد الاجتماعي لأنها تقوم بالدخول في أغوار المجتمعات فتحلل الأوضاع المتباينة التي تعيشها من ظلم وحق وحرب وسلم ونبذ وتذمر وغيرها من أوضاع الحياة.

وبهذا فالرواية باتت اليوم "أداة ناعمة من أدوات العولمة الثقافية"[2].

فهي ليست مجرّد لوحة فنّية إبداعية غايتها تسلية القارئ، بل هي تقوم على منطق زرع الوعي والفطنة العقلية للمجتمع.

ولقد عرّفت من قبل مجموعة كبيرة من النقاد، نأخذ على سبيل المثال ما قدمه (الخطيب محمد كامل) فقد قال "الرواية جنس أدبي ظهر مع بداية مرحلة التشكل البورجوازي للمجتمع الأوروبي الحديث رواية (دونكيشوت) مثلاً، يمتاز هذا الجنس باعتماده على النثر أداة في عرضه وقائع الحياة ضمن سياق حياته متخيلته"[3].

فالحياة الواقعية هي المادة الرئيس لهذا الفن، تخدم خيال المبدع مجموع الآليات الإبداعية التحليلية المستخدمة من قبله.

وتقوم الرواية على مجموعة من العناصر الإبداعية نذكرها.

---

[1]- الرازي محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، مادة (روى)، الجزائر)، دار الهدى، ط4، 1990، ص 175.

[2]- ماتز جيسي، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيف الدليمي: العراق، دار الهدى، ط1، 2006، ص 8.

[3]- الخطيب محمد كمال، الرواية والواقع، بيروت، لبنان، دار الحداثة، ط1، 1981، ص 106.

2/ المقومات الفنية للرواية

الشخصية

تعدّ الشخصية ركنًا رئيسًّا في هذا الفن السردي، ذلك من حيث أنّها "العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية"[1].

فهي المحرّك الرئيس لأحداث الرواية، اذ بفضلها ينمو الحدث، وتتسع رقعة المجرى السردي، فهي "عبارة عن لبنات من العبارات التي تصور أبعاد الشخصية وتنقل وجهة نظر المؤلف على لسانها"[2].

إنّ الروح الفنية والجمالية تجسد في مجموع الأفعال المحرّكة من قبل المؤلف والمساهمة في زخرفت اللوحة الفنية السردية للذات الكاتبة، ولقد أكد هذا القول الناقد عبد المالك مرتاض متحدثًا عن دور الشخصية وعن موضعها في العمل الروائي، حيث يرى"أنّ الشخصية في هذا العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف، والميول فهي مصدر إقرار السر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي بهذا المفهوم فعل أوجدت... ثم أنّها هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا مفهوم أداة وصف أي أداة السرد والعرض"[3].

إنّ الشخصية الروائية تحتكم إلى عدد من المقاييس، لعلّ أكثرها أهمية مدى واقعيتها وملامستها للحياة الاجتماعية المعيشية، ومدى قدرتها على توصيف البعد الخيالي لها.

ونظير الأهمية التي يلعبها هذا العنصر الفني في الرواية، فقد اهتم عدد كبير من النقاد، جاء على رأسهم (فلاديمير بروب) اذ أكدّ على أن الوظيفة الرئيسية في عملية الحكي إنّما تعود إلى الشخصية، يقول عن ذلك "إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أمّا من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها، باعتبارها توابع لا غير"[4].

---

[1]- ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد، عمان، ط1، 2009، ص 179.

[2]- حسن سالم هندي إسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار الحامد، عمان، ط1، 2014، ص 49.

[3]- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، د.ط، 1990، ص 67.

[4]- نصيرة زوزو، سيميائية الشخصية في رواية حارس الظلال، واسيني الأعرج، 2006، ع 9.

ضف إلى هذا الناقد نجد (فيليب هامون PH. Hamomn) حيث وجد أنّ الشخصية وظيفة حكائية وقد قسمها إلى ثلاث فئات، فئة الشخصيات المرجعية، وفئة الشخصيات الواصلة، وفئة الشخصيات المتكرّرة.

الحبكة

تعتبر الحبكة الإطار أو المسار الأم الذي يسلكه الحدث الروائي بكل حيثياته ومضامينه خاصة وأنّه يشمل على كل انفعالات الشخصيات وتحركاتها، وبالتالي فهي تقوم على تحديد نوعية المسار الحدثي ونظامه داخل النسيج الروائي.

ومن هنا فالاهتمام بصقلها بطريقة فنية إبداعية، يضمن نجاح العمل الروائي ويحقق تماسكه.

وهنا ساد الاعتقاد بين أعراف المناظير النقدية أنّ الحبكة الناجعة إنّما تقوم على تخطيط جيّد للأحداث من بدايتها إلى نهايتها، إذ تتناسى الأحداث ويتأجج الصراع حتى يصل إلى القمة يكون هذا النمو إمّا عن طريق الصراع أو التناقص في الأحداث والمواقف أو التكرار، أو التضاد"[1].

والأصل أنّ الحبكة تنقسم إلى نوعين حبكة نمطية، وحبكة مركبة، فأمّا عن الحبكة النمطية فتبدأ بصراع ينمو شيئًا فشيئًا في أحداث متصاعدة، إلى أنتصل إلى الذروة، وحينها تتغلب قوى الشر على البطل، ثمّ يأتي حل العقدة، بعدما يكتشف البطل طبيعة العقدة، أمّا الحبكة المعقدة، وهي حينما تأخذ الرواية مسار معاكس، فتنطلق من النهاية ويبدأ فيها الروائي بالعقدة ثم حلها.

الحوار

لو أردنا أن نعرف الحوار، فنقول أنّه "الحديث المتبادل بين الشخصيات ووسيلة من وسائل السرد، وعنصر رئيسي في بناء العمل الروائي، وهو أداة فنية تكشف عن ملامح الشخصية الروائية، وتساعد القارئ على تمثيلها، حيث يؤكد الحوار الوصف الذي يذكره الكاتب فيها ويدعم المواقف التي تظهر طوال الرواية"[2].

[1]- محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الطفل، د. ط، الفكر العربي، القاهرة، 2008، ص 125-126.

[2]- صبيحة زغرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجد لاوي، الأردن، ط1، 2011، ص 175.

يستخدم في الرواية نوعين من الحوار.

الحوار الخارجي Dialoge

ويتمّ هذا الحوار بين شخصين أوأكثر، ويعتمد فيه المباشرة وإظهار للأقوال وهذا النوع يعدّ من أكثر الأنواع استخدامًا وبالأخص في الرواية العربية التقليدية، لأنها تساعد على تحديد الأفعال والحركات المتعلقة بالشخصيات.

كما يساعد هذا النوع على نمو الفعل الروائي والسردي، إذ من خلال تبادل الأقوال يظهر الكاتب مجموع الأفكار والقضايا المراد طرحها في مساره السردي.

الحوار الداخلي

وهذا الحوار لا يحتاج إلى أطراف بل يقوم على شخصية واحدة مع ذاتها، فهي تقوم بطرح أفكارها مع نفسها، ولنفسها، ومن خلال هذا النوع في الرواية الجديدة، المعتمدة على تقاطع العلوم فيها، ومن أهمها علم النفس، وبهذا فهي تحاكي، مجموع العقد التي تقع فيها الشخصيات داخل الرواية.

الزمان

يعتبر الزمان مكون من مكونات العمل الروائي، فهو المؤطر للأحداث وللسرد الذي يتشكل انطلاقًا من أطره وحدوده ولقد تعاطى عدد كبير من النقاد مع هذا المعطى السردي نذكر من بينهم (سيزا قاسم) التي ترى أن "الزمن يؤثر في العناصر الأخرى ويعكس عليها الزمن حقيقة مجردة سائلة، لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[1].

والأصل أنّ الزمن بات اليوم وأقصد بذلك في الرواية الحديثة والمعاصرة، أكثر العناصر توفيرًا للبعد الجمالي والفني للرواية، من خلال المفارقات الزمنية المستخدمة فيها، إذ أنّ "كل مفارقة تتسم بالمدى والاتساع، حيث أن المدى هو المسافة الزمنية التي تفصل بين لحظة بداية سرد وتوقف الحكي، ولحظة بدأ المفارقة، أمّا الاتساع فهو المسافة الزمنية التي تستغرقها المفارقة"[2].

وهنا فقضية الاسترجاع والاستذكار، بات جزءً جماليًا، تترك للروائي حرية التحرك والتنقل بين زمن الحكي والزمن السردي الواقعي.

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1984، ص 27.

[2]- جيرا جينات وآخرون، نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 124.

كما أنّ تقنية الاستباق والاستشراق، يساعد كذلك الروائي على اقتصار بعد الأزمنة التي لا تخدم سرده، ويعرفه حسن بحراوي بأنه "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[1].

المكان

المكان الروائي أو المكان التخييلي وهو الإطار المادي الذي تدور فيه الأحداث السردية وهو كما يعرفه (يوري لوتمان) "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو المجالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل: الاتصال المسافة"[2].

إذن، فهذا العنصر السردي يعتبر بمثابة المنسق والمثبط لعناصر السرد داخل الرواية، إذ يساهم في ترتيب عناصر العمل، كما أنّه يساعد في تحديد هوية الشخوص وطبيعة أفعالهم وهناك أنواع للمكان.

المكان المفتوح: ويقصد به المدينة، القرية، الوطن وهو المكان الذي يعيش فيه مجموعة بشرية تمارس طقوس حياتية مختلفة.

المكان المغلق: أثار (غاستون باشلار) في كتابه جمالية المكان، موضوع المكان المغلق وأقرّ بأنّه"المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا"[3] وبهذا فالمكان المحدّد بمعلم تخص شخصيات العمل وتخص ذاكرة الكاتب ففيه وجد الحميمية، ومنه انطلق إبداعه، وبهذا فوروده في الرواية لا يكون عشوائيًا، بل بقصدية واضحة من الذات المبدعة، إذ يمكن أن يكون "غرفة أو بيت أو مدرسة وقد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للأشخاص ليكون لدى الشخصية مكان أليف يشبه المنزل الذي يقضي فيه الإنسان طفولته فيشوق إلى العودة إليه... وقد يكون هذا المكان أيضًا فضاء لا يمكن إغلاقه كالشارع والصحراء والمدينة، أو متنقل كالسفينة"[4].

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافقي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، 132.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط، 20، 1، 2010، ص 99.

[3]- غاستون باشلار، جماليات المكان تر: غالب هالسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006، ص 6.

[4]- ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، د. ت، 2003.

3/ تطور فن الرواية في العالم العربي

في المشرق

إنّ فنّ الرواية في العالم العربي، خلق فيه نوع من الحيرة حول نشوئها، فمنهم من يجد أنّ العرب سباقين في هذا الفنّ، حيث وردت بذوره الأولى منذ القديم أي في العصر الجاهلي، على صورة حكايات يلقيها الحكواتي، الذي يغذيها بمجموعة من الخرافات والأساطير، ثم جاء القرآن الكريم حاملاً معه مجموعة من القصص، التي تروى بطريقة تسلسلية، ثمّ ما جاء من فنّ المقامات من طريقة في السرد والشخصيات، ليست بعيدة عن فنّ الرواية، وهذا الرأي نفسه أقرّ به (أبو زيد سامي يوسف) عندما قال عن الرواية "أنّها تطور طبيعي للقصص التراثي وفنّ المقامة على وجه الخصوص، فقد التفّ الأدباء في مطلع النهضة الحديثة إلى التراث القديم يتدارسونه ويحاكونه"[1] فوجدوه ليس بالأمر الجديد، إنّما ما هو مستجد هو الجانب التطويري له فقط، غير أنّ هذا الرأي لم يصمد، أمّا الرأي الثاني وجد أنّ الرواية العربية، لا وجود لها عند العرب، فديوانهم كان الشعر، إذ أنهم استخدموه في أيامهم ولياليهم، بينما الرواية، فلم تعرف عندهم إلاّ عن طريق الترجمة، من الفرنسية والانجليزية، وبهذا باتت الرواية العربية مجرّد محاكاة للرواية الغربية وظهرت هذه المحاكاة في رواية (زينب) لـمحمد هيكل سنة 1912، وبهذا فقد "أجمع النقاد على أنّ أول رواية حقيقية في الأدب العربي هي رواية زينب لـمحمد هيكل"[2].

وبهذا فقد أجمع أغلب النقاد على أنّ "مصر سباقة في ميلاد الرواية، أمّا بقية الأقطار فإنّها عرفت نشأة الرواية بعد ذلك ولم تعرفها في زمن واحد"[3].

ثمّ تطورت بعد ذلك الرواية في المشرق فكتب فيها خيار الكتاب نحو طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور ويحي حقي وغيرهم الكثير، هذا وقد أنتج هؤلاء أعمال ماتزال في أوجها إلى يومنا الحالي نذكر منها كتب "طه حسين" "الأيام" 1929، تعدّ ترجمة ذاتية لصاحبها أتبعها بـ "دعاء الكروان" 1934 وعصفور من الشرق، وكتب محمود تيمور 1933 و"يوميات

[1]- أبو زيد سامي يوسف، الأدب العربي الحديث (النثر)، عمان، الأردن، دار المسيرة، ط1، 2015، ص 209.
[2]- أبو زيد سامي يوسف، مرجع سابق، ص 202.
[3]- مفقود صالح، سامي يوسف، أبحاث الرواية العربية الجزائر، دار الهدى، ط1، 2008، ص 15.

نائب في الأرياف المجهول" 1939 ويحي حقي بروايتين قصيرتين هما "قنديل أم هاشم" و"البوسطجي... العقاد فكتب روايته الوحيدة "سارة" 1938"[1].

وبهذا استطاعت الرواية العربية بالأخص المشرقية أن تضع لنفسها مكانة مهمة في العالم العربي، مثلما هي عند الغرب، ولم تعد الشعر هو لسان حال العرب كما كان، لأنهم وجدوا ضالتهم في الرواية.

4/ الرواية المغربية المعاصرة

ظهرت في المغرب العربي وبالأخص في الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، فقد انتقلت ثقافة الغربي والمشرقي إلينا وكتب أول رواية في الجزائر باللغة الفرنسية سنة 1920 بعنوان "أحمد بن مصطفى القومي" للقايد بن شريف ثم "أصدر عبد القادر حاج حمو" رواية تحت عنوان "زهرة زوجة المنجي" وقد عدّت هذه الرواية لفترة طويلة في تاريخ الأدب الجزائري، إذن بين سنة 1919م و1944 ظهرت ثماني روايات جزائرية بين 1945-1951 صدرت ست روايات منها في 1950 رواية "ابن الفقير" لمولود فرعون"[2].

من ثمّ تطورت فكرة هذا الفن والتعاطي معه، نظير قدرته على التغيير العميق والواسع لآلام الأمة الجزائرية، وهنا كتب محمد ديب سنة 1952 روايته المعروفة "الدار الكبيرة" لتكون هذه الأخيرة منعطفًا مهماً للرواية الجزائرية.

ولقد جاءت بعدها روايات أخرى لا تقل أهمية عنها كرواية "نجمة" للكاتب ياسين 1956 ورواية "الانضباط الأخير" لمالك حداد سنة 1958 وغيرها الكثير.

ننتهي إلى القول أنّ الرواية كجنس استطاع أن يؤسس لنفسه مكانة مهمة في الساحة الفنية لما له من قدرة على استيعاب هموم المجتمع وآماله وطموحاته، وبهذا فقد تجاوزت الرواية الفنون الأخرى، وأصبحت الأقوال تدور حولها.

[1]- أبو زيد سامي يوسف، المرجع السابق، ص 203.

[2]- جبور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دراسة سوسيو نقدية، الجزائر، دار ميم، ط1، 2013، ص 37.

المحاضرة الثانية عشر
الرواية الجزائرية المعاصرة/ نشأتها وأعلامها

استطاعت الرواية الغربية أن تؤسس لنفسها مكانة مهمة في عالم الفنّ الأدبي، وقدّم الروائيون الغربيون أعمالاً، تعتبر اليوم بمثابة تاريخ لانطلاق هذا الفنّ نذكر من ذلك روايات "الغثيان، والغريب، فضلاً عن أعمال مالرو وكافكا ودوستو يفيسكي"[1] إضافة إلى أعمال أخرى، لا يسع المقام لذكرها.

والرواية هي قصة خيالية نثرية طويلة، تعتمد على السرد كمفهوم مهم لبنائها، هذا الأخير الذي عرّفه (رولان بارث –Roland barthe) على أنّه "رسالة يتمّ إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية أو سرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكي والقصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والكوميديا، وضمن هذه الأشكال اللامحدودة للسرد نجد هذا الأخير في جميع المجتمعات، إنّه يبدأ مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلم يوجد أبدًا شعب دون سرّد"[2].

ويقوم هذا السرّد على الشخص الذي يقوم بعملية الحكي، ونقل الأفكار والأخبار، وقد يكون الراوي هو المؤلف ذاته أو تسند إلى راو من اختيار المؤلف، ولا يشترط فيه أن يكون حاملاً لاسم أو صفة.

ثانيها المروي: ويقصد به كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان وتعدّ الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له.

---

[1]- موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، المجلد 2، 1982، ص 165.

[2]- جبور دلال، بنية النص السردي في معارج بن عربي، رسالة ماجستير، 2005، ص 8.

ثالثها: المروي له: وهو المتلقي، الذي ترسل له الرسالة، ويمكن أن نقول عنه أنّه القارئ أو المتلقي.

وبهذا نقول أنّ عملية الحكي والسرّد تتحقق من خلال العناصر الآتية:

- فعل أو حدث قابل للحكي.
- فاعل أوعامل يضطلع بدور ما في الفعل.
- زمان الفعل.
- مكانه أو فضاؤه"[1].

ولو رجعنا إلى أهم موضوعات الرواية، فإننا نجدها تمسّ التجارب الإنسانية والخيالية، وبهذا أوجدت أنواع من الروايات.

1/ أنواع الروايات المعاصرة

الرواية التاريخية

نظرًا لتطور الرواية، ورواجها في الساحة الفنّية، فقد تعددت أنواعها، بتعدّد توجهاتها، فلمّا نقول رواية تاريخية، فالأصل أننا نحاكي فنًّا تلاقح فيه الابداع والجمال بالتاريخ والتراث والأزمنة المتعاقبة وما تحمله من أحداث ومجريات، فمثلاً نجد رواية (الأمير) لوسيني الأعرج، فهي رواية فنّية تحمل حياة علم من أعلام تاريخية خلال الثورة الجزائرية، وهو الأمير عبد القادر، وبهذا فهي تصنّف ضمن الرواية التاريخية، ذلك أنّ مادتها الأساس تاريخ الجزائر خلال مرحلة معينة وهي مرحلة الاستعمار الفرنسي.

وفي هذا السياق أكد (جورج لوكاتش) أنّ ما يهم الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث بل الإيقاظ الشعري للنّاس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أنّ نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية، الذي أدت بهم إلى أن يفكروا أو يشعروا كما فعلوا ذلك تمامًا، في الواقعة التاريخي ويرى وبشر: أنّ "الرواية التاريخية تمثل أي شكل سردي يقدم وصفًا دقيقًا لحياة بعض الأجيال"[2].

وبهذا أصبحت الرواية فنًا، له غايات إمتاعية وغايات تفطينية للذات القارئة.

---

[1]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي، وقضايا النص دراسة الأديب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2006، ص 57-58.

[2]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 112.

عرفنا في أيام الخوالي أنواع من الشعر، فكان الشعر التحرري، والشعر السياسي، والشعر القومي، وهكذا وحتى اليوم تحاكي هذه التوجهات ولكن بلكنة نثرية، وفي قالب روائي، قد وردت عدد من الروايات ذات المعطى السياسي، والتي تحاكي أفكار سياسية ونظريات وبرامج حزبية، ومذاهب وصراعات بين حكام ومحكومين، وقد عرفها (بلوتنر) في قوله "إذا حصرنا الرواية السياسية في نشاط بعض المؤسسات كالكونغرس أو البرلمان، فهذا يعني أنّ تراعي الطابق العلوي للبناء السياسي، وتتجاهل الطابق الرئيسي والقاعدة التي تسانده، وهذه القاعدة التي ينبغي أن تخوض من الصراع السياسي، هي طبقات المجتمع خاصة الطبقة الفاصلة التي ينبغي أن تطلع بأدوار سياسة وتتحرك في وسط سياسي"[1].

ونحن إذا رجعنا إلى تراثنا القديم فسنجد حكايات ألف ليلى وليلى، أو كليلة ودمنة فسنجدها أنّها كانت عبارة عن لوحات فنّية، وبغايات سياسية، مبطّنة، فهي تقوم بانتقاد سياسات الحكام آنذاك، وهذا ما تقوم به الروايات السياسية.

الرواية البوليسية

تعتبر الرواية البوليسية، رواية خاصة لها توجهها وطريقة كتابتها وقراءتها تختلف لأن لها جمهور خاص بها، شغوف بهذا النوع من القراءات، فالرواية البوليسية بعيدة عن الحكايات العاطفية والاجتماعية حتى السياسية، وهي تحتكم إلى الخيال أكثر من الواقع، لأنها تحاكي قضايا إجرامية، تحمل بطلاً مجرما ومجموعة من الفئات البوليسية التي تسعى للحاق به، ولعل أشهر الروائيين في هذا المجال (أغاتا كريستي) التي اشتهرت على يدها هذا النوع من الروايات.

2/ تأسيس الرواية الجزائرية

نحن نعرف أن البيئة الثقافية والفكرية في الجزائر، كانت في فترة الخمسينات والستينات من القرن الماضي تعيش حالة من التنويم والتغييب، وذلك راجع للسياسة الاستعمارية القائمة على عملية مسخ واجتثاث للفكر الجزائري من خلال بث روح الجهل والأمية، وإبعاده عن كل ما له علاقة بالعلم والمعرفة والثقافة والوعي، ليبقى الشعب تحت حكم مستبدّ.

وبهذه الأسباب، فإن نشأة الرواية الجزائرية كان متأخرًا ومتردّدًا، ولمّا كانت لها الانطلاقة، فإنها كانت محاكاة للرواية الأوربية لأنّها المرجع الرئيس لهذه الأمّة، دون أن ننسى تأثير القرآن الكريم والسيرة النبوية وكذا التراث العربي القديم من مقامات وحكايات وأساطير ولا ننسى ما

[1]- زهرة حقيقة، الخطاب السياسي في الرواية الجزائرية، "ريح الجنوب" أنموذجا لعبد الحميد بن هدوقة، مذكرة ماجستير، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة 2008-2009، ص 14.

جاء به أبي العلاء المعري سنة 363هـ-449هـ من عمل (رسالة الغفران) وما قدّمه أحمد ابن أبي مروان التوابع والزوابع، وغير ذلك الكثير.

كل هذا كان بالنسبة للرواية الجزائرية كقاعدة أساسية ومنطلق لإنشاء كيان روائي خاص بها فكانت رواية (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة، تعدّ منطلقًا رسميًّا لهذا الفنّ في الجزائر، وهذا بحسب ما صرّح به (عمر بن قينة) في قوله "ونحسب أنّ من هذه الرؤية ترتسم ملامح جزء كبير من إبداعنا الروائي العربي، ومنه الرواية الجزائرية التي اختار منها في البداية رواية "ريح الجنوب" للكاتب (عبد الحميد بن هدوقة) وهي الرواية التي تكاد تجمع –قطعًا- آراء النقاد والباحثين على أنّها البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة بلسان الأمة: اللغة العربية"[1].

ولو رجعنا إلى قراءة تاريخية للرواية الجزائرية، فإن معظم النقاد يرجعونها لـ"حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لـ"محمد ابن إبراهيم" المولود سنة 1806م بالجزائر، وقد ألفت هذه الرواية سنة 1822م وتحدث عنها أبو القاسم سعد الله سنة 1923م.

ثمّ جاءت محاولات أخرى، أقرّت بنمو الرواية الجزائرية، نذكر منها أعمال سميت بثلاث رحلات جزائرية إلى باريس"[2]1952-1878/ 1902.

هذا وقد اعتبر (عمر بن قينة) أن التجربة الأكثر نضجًا بين كل هذه التجارب، هي تجربة أحمد رضا حوحو في روايته "غادة أم القرى" باعتباره "أول جهد معتبر في الفن الروائي المعمول بذلك وعي قصص وتلك الحديّة"[3].

فقد أثار المؤلف قضايا تخص معاناة المرأة الجزائرية في تلك الحقبة واتسمت روايته بالواقعية الممزوجة بخيال المبدع، وبلغة فنية بسيطة، ممزوجة بالجرأة والشجاعة في التعاطي مع قضايا الأمة الجزائرية.

ثمّ جاءت أعمال عبد المجيد الشافعي بعنوان "الطالب المنكوب"[4] ثم رواية "الحريق" لنور الدين بوجدرة، ومن ثم محمد منيع "صوت الغرام" لتأتي رواية "رمانة" للطاهر وطار، ومن هنا

---

[1]- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1955، ص 196، نقلا عن: أرنست فيشر صورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت، 1965، ص 129.

[2]- نفسه، ص 197.

[3]- عمر بن قينة، المرجع السابق، ص 197.

[4]- نفسه، ص 198.

نجد أنّ المسار التطوري للرواية ملاحظ وبصورة كبيرة، فقد تفطّن المبدعون الجزائريون، أنّ للرواية قدرة على استيعاب همومهم ومشاكلهم وآمالهم وتأملاتهم، فلو رجعنا إلى رواية (ابن الفقير) لمولود فرعون سنة 1950جاءت متضمنة للثقافة الجزائرية مجسدة رؤاها، وفي سنة 1953، رواية سانة "رواية الأرض والدم"، أمّا رواية "الدروب الصاعدة" سنة 1957 فقد جاءت بلكنة عاطفية، تتحدث عن بطل قروي يعيش في بيئة قبائلية منعزلة، يعيش في عالمه الخاص البعيد عن العالم الثوري الذي يعيشه المجتمع الجزائري آنذاك.

أمّا عن "مولود معمري، فقد ساهم هو الآخر في إثراء الساحة الفنية الجزائرية بأعمال قدّمها بنفس نسق أقرانه وزملائه الروائيين السابقين، فقد قدّم لنا سنة 1952م رواية "الهضبة المنسية" ورواية "سبات العادلة" وهي روايات تروي مآسي الشعب الجزائري في حقبة الاستعمار، وتأخذ شخصياتها من واقع المجتمع آنذاك، هذه الشخصيات التي تتخبط في أحقاد المستعمر وتنكيلاته، وبعد خروج المستعمر الغاشم، قدم لنا "معمري" "رواية باللغة الفرنسية جاءت بعنوان "العفيون والعصا"، وقد أثار فيها الوعي البيّن بالقضية الجزائرية، ومدى ارتباط شخوصه بالوطن وبقضيتهم.

ننتقل إلى ما قدّم "محمد ديب" من أعمال هزّت الساحة الفنّية الجزائرية والعربية وحتى الغربية، وذلك عندما قدّم رواية بعنوان "الدار الكبيرة" سنة 1952، ليضيف لها الجزء الثاني في ثلاثية "الحريق" سنة 1955، ولقد مثلت تلك الأعمال بطاقة هوية مثله مثل مولود معمري والطاهر وطار أوجد المآسي والآلام والقهر الذي عاشه الجزائري في أعماله، لتكون رواياته بمثابة تأريخ فني للمجتمع الجزائري.

3/ الواقعية وتسجيل الواقع في الرواية الجزائرية/ ريح الجنوب أنموذجا

لو رجعنا إلى أهم الأعمال الروائية التي كتبت باللغة العربية فسنجد رواية "ريح الجنوب" "لعبد الحميد بن هدوقة" ورواية "الزلزال" "لطاهر وطار"، هاتين الروايتين يعتبران حلقة انتقال هامة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فقد أرست وقعّدت لأساس متين للرواية في هذا المجتمع، فلم تعد تلك الكتابات المعبّرة ذات البعد التقريري.

وهذا التحول الذي يعتبر في نفس الوقت تحولاً من "الذاتي" إلى "الموضوعي" إلى شكل من أشكال كمال الصياغة الفنية التي كان يفتقر إليها أدبنا في الماضي يعدّ مرحلة حاسمة نحو تجديد أدبنا ودفعه إلى الأمام ليتمكن من استيعاب حياتنا الجديدة في مجراها الثوري الواسع

وتصويرها تصويرًا واقعيًا يزيد من وعينا بهذه الحياة، وحماس وإرادتها لإثرائها وتجديدها باستمرار"[1].

ورواية "ريح الجنوب"، ابتعدت بحسب النقاد من الجانب التقريري، الصحفي ذو البعد المباشر لتستخدم أدوات فنّية، كانت رائجة في ذلك الزمان تظهر كل ذلك في شخوصه المنتقاة بحسب البيئة المعبّر عنها فنجد شخصية العجوز رحمة والحاج قويدر القهواجي وشخصية "رابح" راعي الغنم وأمه البكماء وشخصية ابن القاضي وشخصية مالك شيخ بلدية القرية، ولقد اختار أن يجعل الرواية حاملة لصراعات متباينة، صراع من أجل الحب، وصراع من أجل البقاء وصراع من أجل الكرامة وهكذا، فهي بذلك تحرك في النفس الوعي بالذات والكينونة.

كما حملت هذه الرواية قضية "المرأة" وجسدت في شخصية "نفيسة" التي تعاني من اضطرابات نفسية بسبب قوى الرضوخ المطبقة عليها.

وبهذا فالرواية بقدر ما كانت واقعية إلاّ أنّها لم تلغ فنيتها واستراتيجياتها وأدواتها الواجب استحضارها في الكتابة، وهذا ما جعلها تكون بمثابة مرحلة انطلاق فعالة وفاعلية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

[1]- محمد سعيدي، ريح الجنوب بين الواقعية وتسجيل الواقع، مجلة الشعب الأسبوعي عدد 8 نوفمبر 1975.

المحاضرة الثالثة عشر
المسرح العربي المعاصر(التأسيس)

في محاضرة سابقة تحدثنا عن أهمية الرواية وقدرتها الفنية على استيعاب هموم النّاس وانشغالاتهم وتقلبات الحياة، وهذه المحاضرات نتحدث عن لون آخر من ألوان الفنون النثرية آلا وهو المسرح.

يقال أنّ المسرح أبو الفنون، فما مدى مصداقية هذا القول الفلسفي، إذ كانت الرواية تكتفي بالنصوص النثرية الإبداعية من كاتبها، وقراءات معمّقة وامتاعية من قارئ إلى متلقي فإن النص المسرحي يعدّ نصًا مفتوحًا إلى ما بعد القراءة، إذ أنّ النص واحد، غير أنّه قابل للترجمة بحسب الوضع والسياق الذي يوضع فيه، حيث يتمسرح النص، إذ يتمّ تحويله من نص مكتوب إلى لغة حركية، منطوقة عن طريق تدخل عناصر الإنجاز المسرحي، وهنا تأتي مجموعة من الأدوات الخادمة (الإخراج، التمثيل...) لتؤطر هذا النص، وتجعل منه فنًا متكاملاً.

وفي بحث عن ماهية هذا المصطلح، وجدنا قاموس ينكوين للمسرح 1966 يقول (جونرسل تيلر) "لا معقول، مسرح الـ: مصطلح يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة 1950 لم يعدّوا أنفسهم مدرسة، ولكن يبدو أنّهم ورطة الإنسان في الكون وبخاصة أولئك الذين أوجز القول فيهم ألبير كامي في دراسة أسطورة سيزيفوس"[1].

1/ المسرح العربي المعاصر وقضاياه

فالمسرح كفن عرف عند اليونان والإغريق منذ زمن، وكان ولا يزال يعد أبو الفنون وأكثرها تعبيرًا عن الإنسان، لأنه فن كامل، من حيث ارتكازه على نص مركز وواعي يترجم من قبل مسرحين عن طريق الإيماءات واستخدامه لأجسادهم وأرواحهم في إيصال أفكارهم، ثم الخشبة وما فيها من تجهيزات، كل هذه الوسائل والأدوات تساهم في إيصال مفاهيم وأفكار لمتلق، يأتي

[1]- موسوعة المصطلح النقدي، تر: د. عبد الواحد لؤلؤة: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، المجلد الثاني، ط1، بيروت، 1982، ص 15.

إلى المسرح من أجل متعته فيخرج منه وهو مستوعب لسر كينونته من خلال الجرعات الذهنية التي تشربها فيه.

نشأة المسرح

تعود نشأة المسرح إلى الثقافة الإغريقية اليونانية من خلال (التراجيديا والكوميديا).

التراجيديا:

أرجع معظم نقاد والمؤرخين أن "أصل التراجيديا يعود إلى الديثراميوس، وهو نوع من الرقصات الغنائية تقوم بها الجوقة بمصاحبة الناي، وذلك في مهرجانات أعياد الإلاه ديونيزيوس"[1] تقوم الجوقة أثناء أدائهم لهذا النوع من الغناء الراقص بجلود العنز لذلك "أطلق على الأغنية نفسها اسم لتراجوديا أي الأنية وهي الأصل في كلمة تراجيدي"[2].

وقد تعلقت هذه الرقصات والأغاني بسرد حول الآلهة، حين يصعد رئيس الجوقة إلى مائدة القرابين ليلقي على المستمعين قصة تتعلق بالاله ديونيسيوس وتقوم الجوقة بالرّد عليه عن طريق أبيات.

ثم انتقل السرد إلى حوار وتمثيل وكان ذلك على يد الشاعر "ثيسبيس في منتصف القرن السادس قبل الميلاد"[3].

وهنا انتقلت العملية من مجرّد سرد لوقائع خيالية أسطورية، إلى دور يقوم به شخص آخر غير السارد يطلق عليه اسم (هيبوكريتيس) أي المجيب.

وهنا باتت التراجيديا هي عملية تمثيلية تؤدى من قبل شخصين بدل ما كانت فقط من قبل شخص واحد.

وبدأت هذه الأخيرة في التطور والنمو إلى أن جاء (ايسخيلوس) الذي أرسى قواعد حقيقية لها وجعلها لوحة تمثيلية بعدما أوجد ممثلاً ثانيًا مما أدى إلى وجود صراع داخل الجوقة "كما اهتمّ بالإخراج والمهمات المسرحية، فتولى الأقنعة بالتهذيب والصقل"[4].

كما اهتمّ بكل ما يخصّ الممثلين في ملابسهم وهيئاتهم بما يناسب والدور الذي يلعبونه.

---

[1]- ابراهيم سكر، الدراما الاغريقية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، (د.س) ص 7.

[2]- نفسه ص نفسها.

[3]- نفسه ص 9.

[4]- المرجع السابق، ص 10.

ثمّ جاء سوفوكليس (496-406) قام ليضيف ممثلا ثالثًا ويقدم أعمالاً أغنت التراجديا مثل أوديب ملكا، أوديب في كولونون أحاكس، أنتيجوني.

أقسام التراجيديا

تنقسم التراجيديا الإغريقية إلى خمسة أجزاء.

- المقدمة: أي البرولوجوس، وهو ما يسبق دخول الحرقة على المسرح لأول مرّة.
- البارودوس: وهو الأغنية التي تصاحب دخول الحوقة على المسرح لأول مرّة وبعض التراجيديا التي وصلتنا تبدأ بدخول الجوقة مباشرة دون أن يسبقها برولوجوس.
- الابيسيدون: وهو المشهد التمثيلي الذي يتمّ بين أنشودتين من أناشيد الجوقة.
- الاكسودوس: وهو الجزء الأخير من التراجيديا الذي يصاحب خروج الجوقة.

لقد كانت هذه التراجيديا مساحة للتعبير عن الهموم الاجتماعية والسياسية في قالب فني، بالرغم من أنّ مواضيعها مستمدّة من الأساطير والخرافات التي آمنوا بها وأصبحت بالنسبة لهم مرجعًا لحياتهم، الواقعية وهذا ما ميّزها بحسب قول أرسطو حين وجدوا أن التراجيديا هي "محاكاة لحدث جدي يصور الأشخاص في صورة أحسن مما هي عليها في الحياة العادية"[1].

إذن بالتراجيديا كما عرّفها أرسطو هي "محاكاة لفعل جدي له طول محدود في لغة مزودة بكل ألوان الزينة حسب اختلاف أجزاء التراجيديا، وننم هذه المحاكاة عن طريق أشخاص يمثلون، لا بواسطة الحكاية"[2].

هذا وقد وجد النقاد والمفكرون أن التراجيديا ماهي إلاّ مجموعة من الاقتباسات المستلة من ملحمة الإلياذة لهوميروس، ذلك أنّ المأساة إنّما بدأت بعد "انتهاء حملة طروادة التي كانت موضوع ملحمة الإلياذة لهوموميروس، وفي المأساة أصبحت الملحمة ونتائجها مجال دراسة إنسانية، وصار البطل الملحمي دراميًّا في أعماله، وفي نتائجها المروعة بعد أن كان في الملحمة مجال الإعجاب في أعمال بطولته التي يفوق بها النّاس، والنهاية في المأساة مترتبة على أعمال البطل، في حين أن الملحمة لا تتصل مباشرة بالمسلك الخلقي كمالا ونقصا، فكل شيء طيب في الملحمة مدامت نهايتها طيبة، أمّا في المأساة فالنهاية الفاجعة مترتبة على الأحداث التي يأتيها

[1]- المرجع نفسه، ص 11.

[2]- نفسه ص 11.

البطل، بحيث تكون في ذاتها، مقنعة من الوجهة الإنسانية، يتشابه فيها البطل مع النّاس أو مع علية القوم، ويتعرض لما يتعرضون على أساس من المسؤولية والاختيار"[1].

وهنا فالبطل التراجيدي، ليس إلاه، لكنه يسعى إلى الكمال، لكي يستطيع أن يؤثر وأن يكون له وجود مساند ومساعد للبشرية.

وهذا فالتراجيديا تقوم على غايتين الأولى إمتاعية، حيث يستمتع المشاهد بمجموع اللوحات التمثيلية، والثانية، ذهنية، تفكيرية، من حيث إثارتها لقضايا فلسفية تمسّ الوجود والحياة والموت، وكذا التفكير في المصير وحقيقة الكون.

- التراجيديا
- القناع

استخدم القناع في التراجيديا القديمة بشكل ملفت، وهذا لأن الممثل كان يقوم بعدد من الشخصيات، فكل شخصية ترتدي قناع يناسبها، ويناسب نفسيتها وسماتها الاجتماعية والأخلاقية.

وبالتالي يعدّ القناع، بمثابة شخصية قائمة بذاتها، إذ يبرز لنا انتمائها، وطبقتها، كما يحدّد علاقة هذه الشخصية بالخير والشر، كما تحدد الأقنعة، هوية وجنس الشخصية، فكما هو معروف أنّ ظهور المرأة في الجوفة كان محضورًا في العهد اليوناني، وبالتالي كانت الأقنعة كبديل لظهور المرأة على خشبة المسرح ففي القرن السادس وأوائل القرن الخامس قبل الميلاد إعتمد (فرينيخوس) القناع ليظهر "شخصية المرأة في التراجيديا وذلك عن طريق القناع والملابس، إذ كان محضورًا على النساء الظهور على خشبة المسرح"[2].

إذن فالقناع في التراجيديا الاغريقية جاء ليقوم بعدد من الوظائف نذكرها.

- **الوظيفة الأولى**

مساعدة المشاهدين للتمييز بين الشخصيات بيسر وسهولة أكثر لأن المسرح مفتوح كان واسعا والمشاهدون في تلك المسارح كانوا غالبا عشرات الآلاف، كانوا بالضرورة يبعدون عن المسرح بما فيه الكفاية.

إنّ الأقنعة ذات السمات المألوفة والمميزة مثل تلك التي تلبس للأدوار التراجيدية، وتلك التي ترتدي للأدوار الكوميدية تساعد في تحديد الشخصية، حتى عند رؤيتها من بعد كبير.

[1]- غنيمي هلال، قضايا معاصرة في النقد والأدب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ص 82.
[2]- إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، ص 8.

- **الوظيفة الثانية**

كتضخيم الصوت فقد كان الفم يزود بآلة نفخ تشبه البوق والذي يوصل الكلمات التي يلفظها الممثل إلى أبعد نقطة في المسرح"[1].

الصراع من أهم عناصر التراجيديا، ذلك أن هذه الأخيرة إنّما تعتمد على أساطير وخرافات قديمة وهي تقوم أساسًا على مجموعة الصراعات الحاصلة بين الآلهة، وبين الخير والشر.

إذن فالصراع هو العقدة الفنيّة القائمة على عنصري الخير والشر.

وينقسم الصراع إلى نوعين:

- صراع داخلي

وهو ما يحدث بين الإنسان وذاته، ويستخدمه مؤلف المسرحية، حينما يريد أن يظهر الترددات التي يعيشها الإنسان مع ذاته، ففي أحيان عدّة يقع الإنسان بين الواجب والمحظور، الضروري والمستحيل، الخير والانتقام فلو رجعنا إلى المسرحيات الإغريقية كمسرحية شكسبير فإننا نجدها في واقعه إلى صراع داخلي بين الانتقام أو الرضوخ.

- صراع خارجي

وهو صراع يخلق بين شخص أو عدد من الأشخاص، ويبرز عبّر الحوار والأفعال التي تدور بين الشخصيات والصراع الخارجي يظهر إمّا ما بين الشخوص الحاملة لأفكار متباينة، أو بين الشخص والطبيعة، أي مع الحيوان أو مع تقلبات أحوال البيئة، كالعواصف مثلاً، وأكثر ما يبرز من صراعات في المسرحيات كانت بين الإنسان والحيوانات المفترسة والتي تريد من ذلك فالإنسان يتوقف عليها بفكرة وذهنية.

- الكوميديا

الكوميديا لون آخر غير التراجيديا، إذ تعتبر "محاكاة لحدث هزلي يصور الأشخاص أسوأ مما هم عليه"[2].

وتأتي هذه الكوميديا لتزيل حالة السأم فتسلي المتفرجين وتدخلهم في حالة من الشعور بالبهجة والسّرور والسعادة، ولقد استخدم هذا الفن في المدن والقرى الأتيكية والحفلات

---

[1]- عبد الستار البدراني، السحر المضاد، دراسة أنثروبولوجية في المكونات الأولى للقناع، ج1، الموقف الأدبي، مج 35، ع 412، 2005، ص 65-80 يوم 11 سبتمبر 202 على الساعة العاشرة صباحًا.

https ; www. Aranthropos.com

[2]- إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، ص 11.

والمهرجانات المعروفة باسم "كوموس" وكان الممثلين يستخدمون أقنعة ساخرة وألبسة لحيوانات وصور ووحوش، ولقد كانت هذه الاحتفالات تقوم تكريما لبعض "آلهة الإخصاب وعلى رأسها ديونيسيوس"[1] وبهذا الكوميديا مثلها مثل التراجيديا ارتبط وجودها بالبادات وبالآلهة، لذلك كان جمهورها عرض وكبير.

- أجزاء الكوميديا

تنقسم الكوميديا إلى جزئين:

- الجزء الأول

من المسرحية الكوميدية ويتألف هذا الجزء من "الرولوجوس أي المقدمة والعرض منها تلخيص الموضوع للجمهور وسرد بعض النكات المضحكة والفكاهات المثيرة التي تهيئ الجو العرض الموضوع، يتبع ذلك دخول الجوقة لأول مرّة وهو ما يسمى بالبارودوس، ثم يبدأ حوار بين الممثلين في صورة مناظر فيها صراع بين الشخصيات، وهذه المناظر تتضمن الموضوع الرئيسي بالتفصيل"[2].

- الجزء الثاني

ينطلق هذا الجزء بخاطب يدعى باراباسيس، "تتوجه به الجوقة ورئيسها إلى الجمهور باسم الشاعر، ينتهي غالبا بمقطوعة هزلية تلقي بسرعة، وعلى عجل حتى أطلق عليها بحق اسم بنيجوس Prigos أي مقطوع النفس، ويتبع ذلك أنشودة أو ترتيلة لأحد الآلهة، ثم تأتي مقطوعة هجائية يطلق عليها اسم ابيرما ينتقد فيها الشاعر مظهرًا من مظاهر الحياة"[3].

- الجزء الثالث

وهو آخر جزء من أجزاء الكوميديا، وهي سلسلة من الناظر الهزلية (الفارس) تظهر نتائج المشاكل الصاخبة التي حدثت في النصف الأول من المسرحية وغالبا ما تكون هذه المناظر ما يشبه الفصل الثاني فهذه المناظر تتبع الواحد تلو الآخر، يفصل بينها بعض أغاني الجوقة، وذلك في شكل منتظم يساعد على حل الموقف وليس لمجرد العرض فقط"[4].

---

[1]- نفسه، ص 14.

[2]- المرجع السابق، ص 17.

[3]- المرجع نفسه، ص 17.

[4]- نفسه، ص نفسها.

وبهذا فالكوميديا تقوم على ترفيه للإنسان باستخدام أدوات تجعل الملتقى يضحك، نخرج من هذا في موازية بين الكوميديا والتراجيديا، من حيث أنّهما المؤسسان الفعليان للمسرح اليوناني، وهذا كما تحدث عنهما (بن حوسون) فقد وجد أن "الكوميديا تهتم بالانحرافات التي تصدر عن حماقة، وتشغل نفسها بالأعمال التي تخرج عن السلوك الاجتماعي، بينما تعالج التراجيديا (الجريمة) أو التمرد على ما هو أعمق من هذا من أخلاقيات"[1].

ومن هنا فكل من التراجيديا والكوميديا مسار تسير عليه غير أنّهما يجسدان معًا معنًا للمسرح الإغريقي.

[1]- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيدي: تر: على أحمد محمود، عالم المعرفة، سلسلة يناير، 1978، ص 14.

المحاضرة الرابعة عشر
المسرح العربي (القضايا)

1/ المسرح الحديث والمعاصر

يعدّ المسرح الحديث والمعاصر امتداد للمسرح القديم، ذلك أن الطقوس المعتمدة من قبل اليونان والإغريق بقيت راسخة وثابتة، أضيفت لها تفاصيل حديثة ومعاصرة، ارتبطت بالتطور الذي عرفه العالم.

فالنص المسرحي هو نوع أدبي معدّ للتمثيل "أي أنّه يتقمص ممثلون النص، وهذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور، من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره"[1].

فالمسرح هو عملية تحويل نص من الورق إلى التجسيد وهذا بالضبط ما تحدث عنه الأقدمون، غير أن المسرح المعاصر اختلف بطريقة أو بأخرى عن المسرح القديم من حيث أننا يمكن اعتبار أن "المسرح يعدّ طريقة من طرق البحث عن الحقائق الأساسية الكبرى، وذلك من حيث ارتباطه المباشر بمستوى الأمة العام، الفكري منه والاقتصادي وبخاصة الاجتماعي ففيه يقاس مبلغها في الرقي وفي درجة التفكير"[2].

فالمسرح والجمهور متلازمان، كل واحد منهما يضيف في الآخر، حتى يفهمان لغة بعضهما البعض.

---

[1]- عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهظة العربية للطباعة والسر، بيروت، د، ط، 1978، ص 11.

[2]- د. سعدوني نادية، إمبراطورية المسرح، مركز الوطن العربي، ص 11.

2/ مقومات المسرح الحديث والمعاصر

البيئة المسرحية: ونعني بها المساحة الفنّية التي يدور فيها الحدث المسرحي، وهي بذلك هي "الوسط الذي تدور فيه أحداث القصة والمؤثرات والعوامل أي أنّها مسرح للحدث دون أن يعني ذلك الأرضية فقط لأنها توجه تطور الأحداث فهي المكان الفاعل المؤثر الموجه".

إنّ أول مقوم يحتاجه النص المسرحي، لكي يترجم بنيته هي الوسط المعبّر فيه، فخشبة المسرح تعدّ بمثابة المكان الفني المدجج بالرموز والإيحاءات المترجمة عن طريق الممثل باستخدامه لأدوات متباينة كالديكور والإيماءات ونبرات الصوت وتعابير الوجه وحركات الجسم وغيرها.

إذن فالديكور المفعّل على خشبة المسرح يعدّ بمثابة محاكاة له ويستطيع المشاهد وهو يتأمله أن يفقه أبعاد إيماءات أرادها الكاتب قبل أن ينطق الممثل: فالشخصية المسرحية تختلف عن أي شخصية مقابلة (شخصية روائية شخصية قصصية، من حيث أن ملابسها، نوعية مكياجها، ذلك أنّ الديكور الخارجي متحكم لها، فهو من يحدد نوعية مكياجها.

وهنا في محاولة إيجاد فارق بين المسرح التقليدي والمسرح الحديث، فإنّ الأول كان اهتمامه الأكبر في طريقة انتقاء الملابس الفخمة كمسرح راسين وكورنيه وبومارشه، وحتى الاختلاف يكمن في نوعية العلاقة بين الممثلين والجمهور، حيث كانت المساحة الفاصلة بينهم مساحة بينة، أمّا المسرح الحديث فاهتمامه لم يعد بالباس ولا بالفخامة في الديكور، بل باتت اهتماماته تنصب أكثر في الحركات وفي استخدام الأدوات البصرية الحديثة الجالية لانتباه المتلقي.

الإخراج

لقد اختلف المسرح الحديث والمعاصر، عن المسرح القديم في قضية إخراج اللوحة المسرحية، وذلك نظير التقدم الكبير الذي عرفته الساحة السمعية البصرية، وكذا ارتفاع متطلبات المتلقي، الذي أصبحت الصورة عنده تسبق الكلمة، فالمؤثرات المختلفة من إضاءة وألوان وموسيقى صاخبة أصبحت تعادل النص المسرحي (السيناريو) أو تفوقه.

فالنص هنا المكتوب، تجسيده لا يتعلق فقد بمهارة الممثل كما كانت في السابق، بل فعالية المخرج وقدرته على تقديم لوحة تثير المتفرج وتشد انتباهه.

يضاف إلى هذين المقومين، الشخصيات والتمثيلية ومدى قدرتها على تشخيص النص المسرحي على خشبة المسرح، وكذا المواضيع المنتقاة والمعتبر عنها، والمشترط أن تتماشى والزمن

والحياة، التي يعيشها الإنسان، فموضوعات الزمن القديم لم تعد تعبّر عن حقيقة الحياة الآنية للإنسان الحديث والمعاصر.

2/ المسرح والحياة والابداع

حاول المسرح العربي عبر عقود زمنية من اثبات مكانته بين الأجناس الأدبية، وذلك لما له من علاقة راسخة بمرجعيات التراث الإنساني وكذا ارتباط حقوله المعرفية بالمجتمع من زواياه المتباينة (أزماته، انشغلاته، أهدافه، تحدياته، طقوس حياته، مساره واتجاهاته).

الامعان في النظرة النقدية لهذا الفن، تؤكد هاجس المعرفة داخله، نضير الفاعلية البارزة المحققة من قبله، والقائمة على القدرة الرفيعة له في السيطرة على طقوس التواصل والاتصال الاجتماعي والانساني للفرد مع القيم والمبادئ والقواعد والقوانين المؤسسة لمجريات الأمة المعبّر عنها، وكذا الدرما المعبأة بأحداث تلامس الشخوص الواقعية بطريقة فنّية، إبداعية جمالية.

الراهن في الكتابة المسرحية، في عالمنا العربي، يفرض خصوصية التعاطي مع ثوابته لتنجز هوية مسرحية مؤهلة على التعبير وتحليل البيئة المنتمي منها ولها، أداته في ذلك لغة موسومة بطاقات وشحنات تحمل ذرات الكينونة العربية، في كل جزئياتها ومكوناتها مؤدية وضيفة التأكيد على شرعية الانتماء للخارطة الثقافية العربية، المميّزة بسمات الأصالة والمعاصرة، الحداثة والتقدم، التقليد والتراث، اعتمادها الرئيس في ذلك يدور في فلك مجموع الكفاءات والمهارات المنتمية للحيّز المعرفي والزمكاني والقيمي للذات العربية.

من الممكن الحديث عن التجربة العربية في إطار التراكم الثقافي والفكري المنبثق لهذه التجربة، لكن الاشكال الذي نستشعر به، يكمن في البعد التلاقحي لهذا الفنّ من تجارب الآخر من جهة ومع الأجناس الأدبية والفنية من جهة أخرى.

طبعًا الاشكال الأول والمتعلق بالبعد التلاقحي بين جنس المسرح العربي مع مسرح الآخر، يحيلنا مباشرة إلى الحديث عن القاعدة التأسيسية لهذا الفن، والسؤال هنا، هل نحن كثقافة عربية، عرفنا جنس المسرح منذ القديم؟ أم أنّه جنس موروث شكلاً، مستحدث مضمونًا، نضير جنس القصة والرواية؟

الجواب هنا، يحيلنا إلى انعاش النقاش، في اتجاه القاعدة البدئية الأولى لهذا الفن فالقول بالمسرح الغربي، يجرنا مباشرة إلى منابت تطور فن المسرح عندهم، انطلاقًا من انجليترا، حيث أسس هناك للكنة خاصة لهذا الفن، بداية بشكسبير، وموليير لنصل إلى راسين وكورناي في فرنسا وكولودوني في إيطاليا ولوبي دي فيكا في اسبانيا،أما عن المدارس الغربية فنجدها متشعبة

كالمدرسة الكلاسيكية والرومنسية والواقعية والرمزية والرناسية والدادائية والسريالية والوجدانية ومسرح اللامعقول ومسرح القسوة ومسرح الشارع، ومسرح العمال والمسرح النفسي وغيرها، هذا الغنى والانشطار، لهو دليل ملموس، وبيّن على مدى اهتمام الغرب، بهذا الفن وكذا اشتغال المؤلفين والفنانين على تزكية معالمه الجمالية واثباته في الساحة الفنية والاجتماعية، لكن القول باهتمام الغرب به، لا ينفي قاعدته المرجعية ومنطلقه الأساس، العائد للفكر الاغريقي اليوناني، فقد اتفق النقاد الأوائل، على أنّ بداية المسرح الاغريقي إنّما تعود إلى مجموع الترانيم التي كانت تفعل في المعابد تكريما للإله ديونيسوس (باخوس إلاه الخمر والابتهاج عند الاغريق)، هذه الأخيرة التي كان يتلوها الكورس الذي يلبس أفراده ملابس خاصة وأقنعة تغطي الوجه، ولكن بالرغم من ذلك، لا يمكن اعتبار هذه الأداءات بدايات حقيقية للمسرح، لأن دور الممثلين الفعلي يبرز في القرن السادس قبل الميلاد، عندما قرر بيسيتراتوس حاكم مدينة أثينا تكوين سلسلة من المهرجانات العامة أحد هذه المهرجانات أقيم في مدينة ديونيسيا، تكريما للالاه ديونيسيوس.

تعود المسرحية الأولى التي كانت بممثل واحد يسمى الراوي أو بطل الرواية، بروتاجونيست Protagonidt وكورس مساعد ليضيف بعد ذلك أسخيلوس ممثلاً آخر لبطل الرواية، أنتاجونيست Antagonist ليتطور الأمر بعد ذلك مع تمكينه سوفوكليس والذي قام باضافة ممثل ثالث، أمّا يوريبيدس أضاف مقدمة، Prologue وخاتمة، وبهذا تعتمد هذه النشأة المنطلق الفعلي لهذا الفنّ.

بالعودة إلى الفن المسرحي في البيئة العربية، فإنّ انبثاقه فيها إنّما يعود لحالة الاندماج والهجنة الثقافية الفكرية التي حدثت لهذا العالم مع الآخر، نضير الهجمة الاستعمارية الاستلابية التي عرفها العالم العربي خلال القرن التاسع عشر، ولم تعد هذه الدائرة الاستطانية عليهم بالسّلب فقط، إذ حملت معها إيجابيات الانفتاح المحمود في مواطن من ذلك، حملت نابوليون بونابارت على مصر، التي جلبت معها، المطابع والصحف والكتب بالإضافة للانفتاح على العالم، وعلى المسرح الغربي، من خلال البعثة العلمية الفرنسية التي جاءت مع الحملة جالبة معها كل من (ريجل) و(فيلوت)، وهما يعدان من أهم الموسيقين في العالم الغربي آنذاك، كما تمّ استدعاء فرقة من الممثلين، التي استخدمت منزل كريم بك ببولاق، كمركز لها، وقد عثر بعض الباحثين على رسالة كتبها ميسو فيلوتو إلى الجنرال مينو وكان حينئذ بالإسكندرية، قال له فيها:

"كلفت بأمر جناب القائد العام أن أسألك بأن تبذل الجهد في مساعدتنا على إتمام مسرح التشخيص الذي تقرر إنشاؤه هنا، فأرجوك أن ترسل إلينا كل ما عندك من الأوتار والعدد الفرنساوية".

وسمي المسرح الأول في مصر "مسرح الجمهورية والفنون" ويحفظ لنا التاريخ، اسم مسرحيتين تمّ تمثيلهما، وهما: (رواية الطحانين) و(رواية زايس وفلكلور) أو (بونابارت في القاهرة)، وقد اشترك في تشخيص المسرحية الثانية أغلب علماء فرنسابمصر"[1] هذا عن البيئة الفنّية المسرحية في مصر، أمّا في الشّام فتعود الخطوة الأولى لهذا الفن في تلك البيئة، ليعقوب صنوع (1839-1912)، عاشر صنوع الكبراء ودخل بيوتهم وعلم أبنائهم اللغات والعلوم الأوروبية وبناتهم الفنون الزخرفية والموسيقى، وقد اكتسب خبرة أهلته على بناء مسرحًا عربيًّا، مستقلاً وممتدًّا في لبنان، جاء اسمًا آخر وهو (جورج أبيض 1880-1957) الذي قام بترجمة وافرة لمسرحيات عدّة، قعدت لظهور مسرحًا متكامل المعالم.

في خظم هذه الرحلة التكوينية للمسرح العربي، نتج عنه تتبع دارسي له، مفسحًا المجال للوعي بهذا المعلم الفني محاكيًا الممارسة الفنّية المخصوصة به وكذا فعل الإنتاج وما يترتب عنه من مغمرات الإخراج والديكور وغيرها، السؤال هنا، بما أنّ الفن المسرحي، فن مستنبط من الآخر، فنّيًا، ومضمونيًّا، فما الخصوصية المميزة له في البيئة العربية؟ أم أنّه مجرّد محاكاة لما أنتجه وسلكه الآخر؟ طبعًا الإجابة المحتومة، مؤداها أن هذا الفن ماهو إلاّ سلوك حضاري لبيئة تنمّ عن تطور فكري للمجتمع العربي، الذي بات بحثه الدائم نحو فاعلية تقدميّة لأناه ولجوهر معطاه الحياتي، لكن خصوصية المحيط الثقافي والمجتمعي، والحياتي لهذه الأمّة، لا تمت بصلة ولأنّ الفن هو بطريقة أو بأخرى، أسلوب محاكاة العالم الواقعي بطريقة فنّية، فإنّ معالمه الموضوعية والغرض المنوط منه، يجعل منه تكتلاً فنّيًا مستقلاً في أبعاده ومضامينه الموضوعية عن المسرح الغربي أو اليوناني فالتيمات التي يدور في فلكها، تخص الأمة العربية بطريقة مخصوصة، من ذلك، الحديث عن تيمة الاستلاب والاجتثاث لدى المجتماعات العربية وكذا مجموع الظروف السياسية والاقتصادية والفكرية المعني بها هذا التكتل العربي دون غيره.

وأثناء الحديث عن علاقة الملقى العربي بمتلقيه تظهر جليًّا تجليات الأدوات المؤسسة له، والموظفة في إطار انجاز العالم الفرجوي، هذه الأدوات الذي اختار القارئ لها، أن يستخدم مناهج ذات مقاربات نقدية متباينة، والتي حققت طفرة نوعية في مسيرة تلقي المسرح العربي،

[1]- سيدعلي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي، القرن التاسع عشر، ط1، 2012، القاهرة، ص 13.

معتمدة في ذلك ضوابط الدرس النقدي المقننة بمنهجية علمية وخطوات إجرائية، وبمعرفة موضوعية وكذا امتلاك الكفاءة والمهارة النقدية التي تؤهل المتلقي الباحث الناقد على الكشف عن المتون الجمالية بغية تطوير هذا الفن وانماء مساره الجمالي بما يتماشى وروح العصر الذي ينشأ النص المسرحي العربي ليأتي دور الناقد المسرحي الباحث عن قالب مسرحي، يعبّر فيه عن هوية وكينونة عربية، ولا يكون بذلك مجرّد تابع، للآخر، لهذا نجد أنّ التراث والثقافة الشعبية العربية كانت الوصمة الأولى للانطلاقة المرجوة لذلك، والمفعلة من قبل مبدعين ساهموا في تأطير هذه الوضعيّة والعمل عليها نذكر المبدع توفيق الحكيم المترأس الأساس لهذا الموكب الفني يليه كل من يوسف ادريس وسعد الله ونوس، وغيرهم الكثير، فتوفيق الحكيم قدّم لنا منجزًا نقديًّا وسمه بـ(قلبنا المسرحي)، أرسى فيه قواعد مخصوصة لهذا الفنّ في البيئة العربية، بعدما أرخ له، وأظهر في مقدمته الدور الذي لعبه الاقتباس والترجمة في صقله وبنائه بناءً صائبا، غير أنّ الناقد توفيق الحكيم أصرّ في مقدمته على أن يكون لدى العربي قالبا مسرحيا خاصًا به، وجده في نص الحكواتي الذي كان يروي أحداثًا، تشوق الحضور وتوسع أخيلتهم للأحداث والشخوص دون الاستعانة بملابس وأقنعة أو منصة مسرح، فهي منطلقا لمسرح بطريقة غير معلنة، فالناس حسبه "كانوا مع ذلك يجدون فيها أخصب المتعة... كانوا يجدون في حكاية الحكاوتي للسير والملاحم، وفي تقليد المقلداتي للأشخاص والمشاعر ما أمدهم بمتعة فنية عوضتهم عن المسرح... فالتأثير الذي كان يحدثه في نفوسهم مثل هذه العروض، كان عميقًا ويكفي أن نذكر ما كانت تحدثه في نفوسنا ونحن أطفال حواديث جداتنا عن الشاطر حسن وست الحسن والجمال، وما كان يحدثه في شبابنا الشاعر أبو ربابة بروايته لحروب أبي زيد الهلالي والزياتي خليفة"[1] وهذه أول خطوة وجدها توفيق الحكيم في رحلة انشائه لقالب مسرحي عربي، الكتابة على نمطية الحكاية الشعبية، مستنبطًا منها، طريقة التأثير في نفوس المتلقي، عند المواجهة المباشرة بين المسرحي وجمهوره، بينما يكون على خشبة المسرح، أضاف إلى هذا البعد، "روايات الأغاني للأصفهاني وفيما ورد عن الجاحظ والحريري وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار"[2] وهذه العناصر وجد أنها المؤسس الفعلي للقالب العربي الذي حسبه يجب أن يكون صالحًا لكل المسرحيات، لأنّ القالب لابد أن يتناسب مع المسرحيات التي تصب فيه شكلاً ومضمونًا، مثلما يحدث في القالب الأوروبي.

[1]- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ط1، 1968، ص 13-14.
[2]- نفسه ص 14.

لم يتوقف المتعاطين مع المسرح والباحثين عن الخصوصية المسرحية العربية عند حدّ الشكل والمضمون، بل كان مسارهم مستمرا، بحثًا عن هوية وكينونة منفصلة عن كينونة الآخر.

وفي هذا نجد (أحمد شوقي) الذي سعى إلى اصباغ مسرحه بالروح القومية العربية، ويظهر ذلك في مسرحياته المنتقاة بعناية واعية، نضير مسرحية (كيلوباترا) التي عدّها الآخر نموذجًا للمرأة العربية (المصرية) الأصلية المدافعة عن روحها العربي وانتمائها المشرقي، المتصفح للافتة العنوان المنتقاة من قبل شوقي، يلمس البعد التاريخي السياسي لأمته منذ الوهلة الأولى فمسرحية "دولة المماليك" أو "علي بك الكبير"، خير دليل على ذلك، فالنزعة الوطنية القومية معلنة وظاهرة، في متون النص الموازي، لأن مضامينها القومية، متضمنة في فراغاتها المعبأ بتاريخ بلده، ولم يكن المسرحي (باكثير) و(عمر المختار) ومحمود شعبان وأنور فتح بعيدين عن هذا التوجه المثبت للمعالم الأصيلة للمجتمعات العربية، فالغاية الجمالية لهذا الفن، لم تمنع توخي الغاية التاريخية المعلنة عن الأنا العربية.

المسرح بالنسبة لهؤلاء، فضاء مفتوح للدفاع عن مكتسبات أمتهم، بل وللدفاع عنها، لأنّ التعبير فيه مسموح بكل الوسائل والطرق، سواء أكان النص أو الديكور أو الايماءات وحركات الممثلين على الخشبة، ولهذا وجدوا أن المسرح بالنسبة لهم الأنجع والأفضل والأقوم في إيصال مقاومتهم ضد كل ما يعصف بمبادئهم وأوطانهم وبالأخص بوجودهم الفعلي المعبّر به، بحقيقة انتمائهم، وفي هذا نجد أمثلة كثيرة بمثل ما قدّم عبد الارحّمان الشرقاوي في مسرحية "مأساة جميلة" و"الحسين ثائرًا وشهيدًا" وفي "وطني عكا" وهكذا تمكن هاؤلاء، وغيرهم من كتاب المسرح، أن يجعلوا من هذا الفن، بطاقة هوية خاصة بآناهم العربية، مشرقية كانت أم مغربية، أم خليجية، لأنّ الأمة واحدة وهمومها منشطر، تتحد كلها في ظلم الطغاة المرابطين في جبهات الظلم واغتصاب الحريات، بطريقة أو بآخرى وهذا ما نجده بالضبط في المسرح الجزائري، الذي كانت انطلاقته الأولى سنة 1847 بمسرحية مكتوبة باللغة العربية، عنوانها "نزهة المشتاق وغصّة العشاق في الترياق في العراق" لـإبراهيم دانينوس" و"هي مسرحية غرامية اتخذت من العشق موضوعًا لها، وقد اعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعامية، وجاءت الأشعار على أنماط ونسق أشعار ألف ليلة وليلة"[1] ليعم الركود الثقافي بعد ذلك بفعل الاستلاب الفرنسي على الوطن، غير أنّ الانفكاك منه بوادره كانت مع الكاتب

[1]- صالح مباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، عرض وتوثيق، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، 2005، ص 26-27.

المسرحي "الطاهر الشريف" من خلال أعماله المسرحية المعنونة بـ "خديعة الغرام" و"الشفاء بعد العناء" و"قاضي الغرام" ليأتي الانفجار الفني المعلن لهذا الفن من خلال مسرحية "جحا" المقدمة من قبل الثنائي المسرحي "سلالي علي" المعروف بـ"علالو" و"دحمون" وكان ذلك سنة 1926، هنا نفهم أن الغاية الترفيهية والفنية، ليست متوازية مع الغاية التوعوية، هذا لأن المجتمع الجزائري كان في أوجّ حاجته لذلك فالآفات الاجتماعية والأخلاقية كانت كالمرض المغروس في أجساد منهكة بفعل المغص المسلط عليها، من مستعمر عمل على اجتثاث القيم الدينية الإسلامية، وكذا العادات والتقاليد الخاصة بالمجتمع الجزائري، ليتركه تحت سلطة التهميش الذاتي، واللامفهوم واللاواعي، هنا ما كان لهذا المسرح إلاّ أن يعمل وبطريقة فنّية على إعادة الحقيقة الكينونية للمجتمع الأصيل والعريق المشبع بكل القيم المؤسسة للإنسان الحق.

تمكن هذا الفن، من اسماع صوت القضية الجزائرية في كل بقاع العالم، عبر فرق مسرحية انتقلت لأوربا محاولة، نفض غبار الزيف الإعلامي الذي سعت فرنسا على نشره بين الأقوام، وإضهار الحقيقة الجزائرية في أحسن أشكالها.

إذا أردنا أن نذكر أنموذجًا مسرحيًّا في هذا نجد مسرحية "أبناء الصبة" لعبد الحليم رايس خير مثال، إذ عملت هذه الأخيرة على تصوير المأساة الجزائرية في ظل الحكم الفرنسي على الجزائر، وما يكابده المجتمع من مغبة التنكيل والتعذيب الممارس ضدّه، ليستمر هذا المسرح بالنمو والتطور بعد الاستقلال، حيث عمل على تطوير آلياته وتفعيل قواعده الصحيحة، ويظهر ذلك في أعمال العديد من كتاب المسرح مثل ما قدمت آسيا جبار وكاتب ياسين وأحمد عياد وأخرون.

3/ دراسة لنماذج مسرحية

(مسرحية مصرع كيلوبترا)

أ/ الظروف التاريخية لهذه المسرحية

تتحدث هذه المسرحية، عن شخصية تاريخية بارزة في المسار التاريخي، لمصر إنّها كيلوبترا، التي كان لها الأثر القوي على سياسة مصر، يصفها الناقد ابراهيم نصحى، الأستاذ المتخصص في الحضارة اليونانية الرومانية في مصر والعالم العربي فيقول: "في معرض حديثه عن صفات كيلوبترا، كيف أنّها لم تكن على قدر كبير من الجمال، كما تؤكد ذلك صورها على العملات البطلمية التي وصلتنا، بل كانت أسلحتها وسر فتنتها الفتاكة التي أسرت بها قيصر وأنطونيوس وتتلخص في جمال الجسم وصفاء الذهن ورقة اللسان، ورقة وعذوبة الحديث مع اتقانها لفن استوهواء من تريد، مع معرفة بسبع

لغات مكنتها من الاندماج التّام مع محدثها والتأثير المباشر عليه"[1] هذا عن الشخصية الرئيسية لهذه المسرحية، ولكن بالعودة للظروف التي مرّت بها هذه الملكة، والتي ترجع للقرن الأول قبل الميلاد، أيام حكم البطالمة، حينما أصرّت الامبراطورية الرومانية على أن تخضع مصر وملكتها كليوباترا خضوعًا تامًّا لها، وأرسلت لها لهذا الغرض قائدها (انطونيس) على رأس جيش كبير، فاستولت كليوباترا على مشاعره، ونسي بلاده وهدفه، وعاش بجوارها في مصر... فأرسلت روما قائدًا ثانيًا من قادتها هو (أكتافيوس) ليؤدب كليوباترا وحبيبها، وفي خضم معركة (أكتيوم البحرية) إشتدّ القتال فانسحبت كليوباترا بأسطولها وتركت أنطونيوس يواجه مصيره، لكنه فرّ هاربا ولحق بها، وهذا يعدّ غدرًا معلنًا لحبيبها.

اختار شوقي أن يجعل من هذه الأحداث التاريخية مسرحية فنّية، مكونة من أربعة فصول، دافع فيها هذا الأخير عن ملكة مصر.

- زمن الرواية: الأيام الأخيرة من حياة كليوباترا حوالي سنة 30 ق م بين واقعة (أكتوم) البحرية وانتحار كليوباترا.
- مكانها: في الاسكندرية.
- أشخاصها: الأشخاص التاريخية، كليوباترا/ مارك أنطونيوس/ أكتافيوس قيصر/ قيصرون إبن كليوباترا من يوليوس قيصر"[2]
- المشهد: تجلس كليوباترا وحولها بعض حاشيتها في مكتبة قصرها، ويسمع هتافا من خارج القصر، ونشيد النصر ترتله جماعة من النّاس:

النشيد:

يومنا في أكتيوما ذكره في الأرض سار

إسألوا أسطول روما هل أذقناه الدّمار !

أحرز الأسطول نصرا هزّ أعطاف الدّيار

شرفًا أسطول مصر خرت غايات الفجار

---

[1]- محمود ابراهيم السعدني، تاريخ مصر في عصر البطالمة والرومان سلسلة قراءات في التاريخ القديم، مكتبة الانجلوا المصرية، 2000، ط1، القاهرة، ص 127.

[2]- أحمد شوقي بك، مصرع كليوباترا، مطبعة دار المكتب المصرية، ط1، 1946، ص 5.

صارت الإسكندرية هي في البحر المنار

ولها تاج البرية ولها عرش البحار[1]

شرح المفردات الواردة:

أكتيوما: وقعت فيها المعركة البحرية بين أسطول روما، أنطونيوس تؤازره كليوباترا.

سار: انتشر وذاع.

الدمار: الهلاك.

هزّ: حرّك.

أعطاف الدّيار: جوانبها.

المنار: بناء مرّتفع يضاء ليلاً ليهدي السفن.

البرية: الخلق.

الشاعر: يعبّر بلسان الجماهير المعبرة عن الفرحة بأخبار النصر المؤكد، لقد ذاع خبر انتصار أسطولنا في معركة (أكتيوم) في أنحاء العالم، وسلوا عن ذلك أسطول روما نفسه، كيف أنزلنا به ألوانا من الدمار والهلاك، لقد فرحت البلاد وهزها السرور لما أحرزه أسطولنا من نصر مؤزر، وحق لك أن تفتخر وتزهو بأسطول مصر، بما أحرزته من مجد وتفوق، وبهذا النصر أصبحت الاسكندرية أشهر ميناء في العالم.

تستمرّ المسرحية بالنمو، في شكل أبياة ذات ايقاع مخصوص، بلغة حوارية بين الملكة وحاشيتها وخادميها.

الملكة: كاهن الملك: سادتي، هل سمعتم

رنّة الصوت في جوانب قصري؟

أنوبيس: هم رعايا ملكتي

الملكة: ليت شعري أل خير تجمّعوا أم لشر؟

[1]- أحمد شوقي بك، المصدر نفسه، ص 7.

شرميون:

الجماهير يا ملكة بالش--------ط يموجون في حبور وبشر

سرّهم ما لقيت في أكتوم من ظهور على العدو ونصر

لا يقولون أو يعيدون إلاّ نبأ بات في المدينة سرى

الملكة:

يا لإفك الرجال! ماذا أذاعوا كذب ماروا صراح لعمري

أي نصر لقيت حتى أقاموا ألسن النّاس في مديحي وشكري؟

ظفر في فم الأماني حلو ليت منه لنا قلامة ظفر

وغدًا يعلم الحقيقة قومي ليس شيء على الشعوب بسر

شرميون:

ربّة التاج ذلك الصّنع صنعي أنا وحدي وذلك المكر مكري

كثرت أمس في الإياب الأقاويـ ل وظنّ الظنون من ليس يدري

فأذعت الذي أدعت عن النصـ ر وأسمعت كل كوخ وقصر

خفت في حاضري عليك الجماهـ ير وأشفقت من عدّى لك كثر

فاغفري جرأتي، فيا ربّ ذنب يتعب العذر فيه مهّدت عذرى[1]

شرح المفردات:

ليت شعري: تعبير معناه ليتني أعلم.

يمجون: يضطربون.

حبور: فرح.

ظهور على العدو: انتصار عليه

يعيدون: يكررون

يسري: ينتشر ليلاً.

[1]- أحمد شوقي بك، المصدر السابق، ص 17-18.

الإفك: الكذب والفتراء.
ما رووا: ما أخبروا به.
لعمري: قسم.
قلامة ظفر: ما يسقط من الظفر عند تقليمه.
ربة التاج: يريد الملكة.
ذلك الصنع: تشير إلى إذاعة أنباء النصر كذبا.
الاياب: الرجوع.
عدى: أعداء كثيرون.
مهدت: يسرت.

ففي هذا المقطع المسرحي الشعري، نجد الملكة تسأل الكاهن وحاشيتها عن سبب الهتاف والأناشيد التي تسمعها على أسوار قصرها، ليأتيها الرّد من أمين مكتبها، مجيبًا إياها، على أنّ الأناشيد المسموعة إنّما تعود لرعياها وجمهورها، تعبيرًا عن فرحتهم بنصرها وجيوشها، غير أنّ الأمر أزعج كليوباترا، لأنّ النصر كان زيفًا، فالغلبة كانت للعدو، وهذا ما سيعلم به النّاس، فيخيب ضنهم ولكن تبرير ذلك جاء على لسان وصيفتها، التي وجدت أنّ الخبر المعلن بالنصر جاء من قبلها حماية لها من غضب الرعايا طالبة عفوًا ومغفرة منها.

نفهم من خلال هذا الأنموذج، أن شوقي إعتمد في نصب السرد المسرحي على هجنة أجناسية، اذ تمّ إعتماد الحوار كتقنية سردية في قالب شعري، وهذا ينم على الثقافة الغربية الحاضرة في هذا العمل الابداعي، فحالة التلاقح الحاصلة بين الفكر العربي من حيث المرجعية، الصّيغ واللغة، والتقانيات الأسلوبية الغريبة كان نتيجة مسرحية (مصرع كيلوباترا)، لأننا كما أسلفنا الذكر، نحن كعرب ملامستنا للمسرح لم يكن لها ذلك النمو والنضج الذي وجد عند الآخر، وبالأخص الثقافة اليونانية القديمة، المتعاطية مع هذا الفن، وبهذه الطريقة (هجنة سردية شعرية)، تولد عنها ما يسمى بالمسرحية الشعرية رائدها في عالمنا العربي أحمد شوقي، الذي قدّم بالإضافة لهذه المسرحية باقة من المسرحيات نحو، (مجنون ليلى، قمبيز) إضافة إلى مسرحية نثرية معنونة بـ(أمير الأندلس).

أثبت شوقي من خلال هذا التعاطي الفنّي المدمج، أنّ الثقافة العربية ولغتها، قادرة على استعاب والابحار في كل الفنون النثرية والشعرية المستحدثة، بما في ذلك القصائد المسرحية التي اعتمدها شكسبير، وحاكاها شوقي، مستخدمًا في ذلك قافية عربية تتماشى واللكنة الحوارية السردية لموضوع المسرحية، ملاعبًا مصطلحات وألفاظ اللغة وفق متطلبات الحالة النفسية

والصورة الجمالية المعمول عليها، إضافة إلى ذلك تحقق لدى شوقي الفن بالمعرفة، مستخدمًا التاريخ وأحداثه في بناء مسرحية مفسرًا ومحللاً ومعللاً في بواطنه وفق رؤية خاصة معبأة بالحماسة والوطنية، تجاوز شوقي التاريخ في متونه المسرحية الفنّية، وهذا ما أوقعه في انتقادات لاذعة من قبل النقاد، لكن المبرّر واضح في ذلك، إذ أنّ شوقي شاعر، مسرحي و لا يعدّ مؤرخًا، لذا فالتصرّف في الشخصيات والأحداث بما يتماشى والخط الفنّي المعتمد من قبله، ساري مفعوله، وعلى ما أذكر في حوار حضرته (لواسني الأعرج) وهو روائي جزائري سئل نفس السؤال في حصة تلفزيونية، أتهم من خلالها بتزييف التاريخ، في روايته المشهورة (الأمير) متخذًا من شخصية الأمير عبد القادر بطلاً لأحداثه الروائية مع تغييره لبعض المجريات، أو إضافة أخرى، أو اعتماد شخصيات من نسج الخيال، ليقول هذا الأخير أنني بصدد كتابة رواية ولا أقوم بكتابة التاريخ، إنّما أعتمد فنّا سرديًّا، يعطني حرية اعتماد بعد الخيال والتخييل لنسجه.

بالعودة إلى القصائد المسرحية المستحدثة في الكتابة العربية لدى الشاعر المسرحي أحمد شوقي، فإننا نتلمس احترامه لقوام القصيدة العربية، كا لقافية الموحدة وكذا الأوزان الخليلة المتنوعة في شعره، ففي تقطيعنا للبيت الأول:

يومنا في أكتيوم	ذكره في الأرض سار
يومنا في/أكتيوم	ذكره فل/أرض سار
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلات

وهذه التفعيلات تنتمي (لبحر الرمل) وهو من البحور الخفيفة، المعلنة عن حداثة الشعر، وبساطة وزنه، أمّا في حوار الملكة وحاشيتها فتمّ اعتماد بحر الخفيف.

كاهن الملك سادتي هل سمعتهم	رنة الصوت في جوانب قصري
كاهنلمل/ كسادتي/ هل سمعتم	رننتصصو/ت في جوا/نب قصري
فاعلاتن / مستفعلن/ فاعلاتن	فاعلاتن / مستفعلن / فعلاتن

القافية المستخدمة في هذه القصائد تدور بين قافية (الراء) الساكنة وقافية (الراء) المكسورة.

هذا الأنموذج المدروس في هذه الجزئية، يشرح التناغم الحادث بين الشرق والغرب في تطوير الأجناس الأدبية سواء كانت أجناس شعرية أم نثرية، اثبات ذلك يكون عن طريق التعرّف أكثر على مختلف الأعمال الإبداعية لشعراء وروائيين ومسرحيين، بمثل ما قدم توفيق الحكيم في

مسرحيته المعنونة بـ(نحو حياة أفضل) مثبتا عن طريقها درجة الوعي الفنّي الذي وصل إليه فنانوا العرب، عن طريق اجترارهم الموفق لتراثهم من جهة وانفتاحهم على الآخر من جهة أخرى.

الخاتمة

يعدّ مقياس "النص الأدبي المعاصر" من أهم المقاييس المبرمجة في مرحلة الماستر، من حيث أنّه يمثل البعد الإبداعي الأدبي للنص الشعري والنثري المعاصر، ذلك أن مادته الرئيس إنّما هي تتقاطع والنقد الحديث المعاصر بكل محمولاته المصطلحية والمفهوميّة على السواء، ولمّا كان الغرب هو منبت هذه المشارب الأدبية، فإن الاهتمام بالنصوص الأدبية المنقولة ترجمة أو تعريبا أو غير ذلك قد حصد حصة الأسد في هذه المطبوعة، لأن قضية عصرنة النصوص الإبداعية نالت جزءً مهمًا من المفكرين والنقاد، وبالتالي الوصول إلى نصوص عربية تضاهي النصوص الغربية يحتاج إلى فهم وافر للفكر الحدثي الذي مس النصوص الشعرية و النثرية على السواء والملاحظ من خلال هذا البحث،أن النص الأدبي المعاصر قد لقي اهتمامًا وافرًا في الآونة الأخيرة من قبل النقاد والأدباء على السواء، بل وجعل القراءات المعمقة للإنتاج الغربي بوابة الدخول نحو عالم حديث في الكتابة الإبداعية، فالنص الإبداعي هو تركيب بين ما هو جمالي وما هو فكري وبالتالي فهو كيان قائم بذاته يعبر عن مجتمعات أنتج فيها، ومجتمعات تأثر بها سلبا أو إيجابا، وهنا فالعناية به هو اعتراف ضمني بالانفتاح والعصرنة والسعي إلى النمو الفكري والمعرفي.

قائمة المراجع

المراجع باللغة العربية

ابن منظور، لسان العرب، مادة (روى)، القاهرة، دار المعار.

إبراهيم رماني، الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر.

إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986.

إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، د. ت، 2003.

أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007.

أبو زيد سامي يوسف، الأدب العربي الحديث (النثر)، عمان، الأردن، دار المسيرة، ط1، 2015.

أحمد سليمان الأحمد، الشعر الحديث، جريدة الشعب الأسيوي، عدد 24 ماي 1975، ع 15، الجزائر.

أدونيس، الاثار الكاملة، دار العودة، م 1، 1971.

أدونيس ونزار قباني، نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الادب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006.

أرنست فيشر صورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت، 1965.

بدر شاكر السياب، انشودةمطر، مؤسسة الهنداوي، 2015.

تشومسكي نعوم، 501 سنة الغزو مستمر، تر: مي البنهان، دار المدى دمشق، 1997.

جبور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دراسة سوسيو نقدية، الجزائر، دار ميم، ط1، 2013.

جبور دلال، بنية النص السردي في معارج بن عربي، رسالة ماجستير، 2005.

حسن سالم هندي إسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار الحامد، عمان، ط1، 2014.

حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة.

الخطيب محمد كمال، الرواية والواقع، بيروت، لبنان، دار الحداثة، ط1، 1981.

سعدوني نادية، إمبراطورية المسرح، مركز الوطن العربي.

الرازي محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، مادة (روى)، الجزائر)، دار الهدى، ط4، 1990.

راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014.

زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة.

زهرة حقيقة، الخطاب السياسي في الرواية الجزائرية، "ريح الجنوب" أنموذجا لعبد الحميد بن هدوقة، مذكرة ماجستير، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2008-2009.

سعيد سبع، الفلسفة المصطلحات والاعلام، دار المكتبة العلمية، الجزائر، ط1.

سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة، ط 1، 2011.

سوزان برنار، قصيدة النثر تر: زهير مجيد مغامس مراجعة: على جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، ط1، القاهرة، 1978.

الشيخ أبو اليقضان ابراهيم بن الحاج عيسى، جريدة المغرب الجزائرية، س1، ع 8، 15 جويلية 1930.

صالح حرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

صبيحة زغرب: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجد لاوي، الأردن، ط1، 2011.

صندل سليمان إبراهيم النداوي، مظاهر الحداثة في شعر المتنبي، إشراف، د. صلاح مهدي الزبيدي، جامعة ديالي، 2012.

ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد، عمان، ط1، 2009.

عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر)، وآليات التأويل مطابع السياسة، الكويت، 2002.

عبد الستار البدراني، السحر المضاد، دراسة أنثروبولوجيا في المكونات الأولى للقناع، ج1، الموقف الأدبي، مج 35، ع 412، 2005.

عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية للطباعة والسر، بيروت، د، ط، 1978.

عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي، وقضايا النص دراسة الأديب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2006.

عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، د.ط، 1990.

عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه، وظواهره، الفنية، والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994.

عمر أزراج، وحرمني الظل، و ن ت الجزائر، 1976.

عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث: تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1955.

غاستون باشلار، جماليات المكان تر: غالب هالسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006.

غنيمي هلال، قضايا معاصرة في النقد والأدب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

لوسيان غولدمان وآخرون، البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 2، 1976.

ماتز جيسي، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيف الدليمي: العراق، دار الهدى، ط1، 2006.

محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة، دراسة، دارفيسيرا، ط1، 2013.

محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر بتونس، دار الفارابي بلبنان، دار تالة/الجزائر، دار الملتقى/المغرب، ط الأولى 2010.

محمد بنيس، الشعر العربي الحديث/ بنياته وإبدالاته.

محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط، 20، 1، 2010.

محمد سعيدي، ريح الجنوب بين الواقعية وتسجيل الواقع، مجلة الشعب الأسبوعي عدد 8 نوفمبر 1975.

محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006.

محمود حسن إسماعيل، المرجع في أدب الطفل، د. ط، الفكر العربي، القاهرة، 2008.

محمود درويش، الأعمال الكاملة، مختارات، منتدى مكتبة الإسكندرية.

مفقود صالح، سامي يوسف، أبحاث الرواية العربية الجزائر، دار الهدى، ط1، 2008.

موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، المجلد 2، 1982.

مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيدي: تر: على أحمد محمود، عالم المعرفة، سلسلة يناير، 1978.

نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.

نصيرة زوزو، سيميائية الشخصية في رواية حارس الظلال، واسيني الأعرج، 2006.

نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

نور الدين بن قدور، دراسة تحليلية في الإسهامات العلمية والفكرية لأبي القاسم سعد الله 1936-2013، إشراف د. سعدوني نادية، جامعة أبو القاسم سعد الله، الجزائر 2، 2017.

هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة.

يان مانفريد، علم السرد، ترجمة أماني بورحمة، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط الأولى 2011.

الفهرس

مقدمة ..... ص 7

المحاضرة الأولى : إرهاصات تشكل القصيدة العربية المعاصرة والبدايات الأولى .... ص 9

المحاضرة الثانية : النص الشعري العمودي المعاصر ..... ص 17

المحاضرة الثالثة : التجربة الشعرية المعاصرة (الرواد) ..... ص 37

المحاضرة الرابعة : الحداثة الشعرية المعاصرة..... ص 49

المحاضرة الخامسة : موسيقى النص الشعري المعاصر..... ص 63

المحاضرة السادسة : قصيدة التفعيلة..... ص 73

المحاضرة السابعة : قصيدة النثر ..... ص 79

المحاضرة الثامنة : مفاهيم النص السردي المعاصر..... ص 85

المحاضرة التاسعة : الفنّ القصصي، القضايا والأعلام ..... ص 89

المحاضرة العاشرة : الفن القصصي الجزائري، الخصوصية والتمايز..... ص 95

المحاضرة الحادية عشر : الرواية العربية المعاصرة / النشأة والتطور..... ص 113

المحاضرة الثانية عشر : الرواية الجزائرية المعاصرة / نشأتها وأعلامها..... ص 121

المحاضرة الثالثة عشر : المسرح العربي المعاصر(التأسيس) ..... ص 127

المحاضرة الرابعة عشر : المسرح العربي المعاصر (القضايا) ..... ص 135

الخاتمة ..... ص 149

قائمة المراجع ..... ص 151

أنجز طبعه في ماي 2025
على مطابع عمار قرفي - باتنة - الجزائر