تمهيد :

١- مفهوم التجريب.

٢- مقدمة لدراسة التجريب فى الأدب العربى الحديث.

٣- التجريب فى فن القصة القصيرة.

obeikandl.com

obeikandl.com

١ – مفهوم التجريب :

التجريب مصطلح فضفاض يصعب تعرفه التعريف الجامع المانع ، ورغم ارتباط هذا المصطلح وذيوعه بفن المسرح، ولكن المتتبع لأصل مصطلح تجريب من الكلمة اللاتينية *E xperimentum* والتى تعنى البروقة أو المحاولة ، ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم يكن له علاقة بالمسرح فى زمن روما القديمة ، ولا يعنى هذا أن الرومان لم يبحثوا عن صيغ أدبية ومسرحية ، أو ابتكار طرق أخرى [١]، وقد شاع هذا المصطلح فى القرن العشرين ،وجاء ذيوعه مرتبطا بالمسرح، وأطلق على أعمال مجموعة من المخرجين فى العالم مثل كرونتج وريـن أرت وأنطوان ، وكريج وستانسلافكى، ومايرخولدن وفاختانجوف ، وكوبو ،وآرتو، وجسنر، وكالسر...إلخ ، لقد قدم هؤلاء أفكارا ونفذوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور، وبتجهيز ممثل ذى سمات خاصة ...يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية (للتعبير بالجسد) والسؤال الذى يطرح نفسه ما المقصود بالتجريب ؟ أو ماذا يعنى مصطلح التجريب ؟! يعرف د. إبراهيم حمادة المسرح التجريبى بأنه" المسرح الذى يحاول أن يقدم فى مجال الإخراج ، أو النص الدرامى ، أو الإضاءة ، أو الديكور ..... إلخ أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدى ، لا بقصد تحقيق نجاح تجارى ، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية ، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال ، بل والمبالغة فى ذلك الخروج فى بعض الأحيان "[٢] عند بافيس المسرح التجريبى" هو مسرح يكرس نفسه للبحث عن صيغ جديدة للتعبير، وعمل على الممثل ، وطرح للتساؤلات حول مكونات الفعل المسرحى...وأن أى مسرح جديد بهذا الاسم ....أن لا يقبل أبدا أساليب معروفة...سلفا "[٣] . ويصعب تحديد هذا المصطلح ، ولكنه يتضمن التجديد ، وتجاوز المعهود والمألوف، أو إحلال قيم جديدة مبتكرة ، تحل بديلا لقيم معهودة فى بناء فنى متميز، ولعلنا نجد فى اختلاف المنظرين لمفهوم التجريب، مدى فضفضة هذا المفهوم ، فإذا كان

التجريب قد ارتبط بالمسرح،رغم ذلك لم يتفق المسرحيون على تعريف محدد له، وقد أورد الدكتور مدحت أبو بكر أربعة عشر تعريفا للتجريب وهى :

_ التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة .

_ التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.

_ التجريب مرتبط بالمجتمع .

_ التجريب مزج الحاضر و الماضى .

_ كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب .

_ لا يوجد تعريف محدد للتجريب .

_ التجريب إبداع .

_ التجريب مرتبط بتقنية العرض .

_ التجريب عملية معملية .

_ التجريب فن الخاصة و جمهور المثقفين.

_ التجريب تجاوز للركود .

_ التجريب مرتبط بالخبرة فى مجال المسرح.

_ التجريب ثورة .(٤)

هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد للتجريب (تجاوز المألوف فى التقنيات المسرحية ، والبحث عن تقنيات جديدة) وإن وقف بعضها على وصف عملية التجريب ومصادرها٠ كل هذا يؤكد اضطراب مفهوم هذا المصطلح، ولانريد أن نقف طويلا على هذا المفهوم، اللهم إلا فى دلالة التجريب على التجديد وتجاوز المألوف،لذا فكر بعض الدراسين فى استبدال هذا المصطلح ،بمصطلح (المغامرة) كما فعل د.أسامة أبو طالب ، فى دراسة له بهذا العنوان عن المغامرة فى المسرح، وهنا نستخدم مصطلح التجريب،بمعنى التجديد وتجاوز المألوف .

obeikandi.com

٢- مقدمة لدراسة التجريب في الأدب العربي الحديث

-١-

المطلع على الحركة الأدبية في أنواعها المختلفة (شعراً ونثراً) منذ بداية القرن الحديث، يجد أن كل محاولة تجريبية كان لها معاييرها الجمالية المناسبة لروح العصر أبان ازدهار كل حركة أدبية ، وإذا كان كل قديم هو جديد في عصره ، فإن ما أتى به البارودي من بعث حركة الشعر ،والاحتذاء بنماذج الشعر القديم، حيث روعة الديباجة ،وسلامة الألفاظ ، والخيال المرتبط بالواقع والبيئة العربية ، هذه معايير جمالية تمثلث في إبراز الجانب البياني في الشعر بشكل واضح والاعتماد عليه أساساً كعنصر من أهم عناصر الجمال ، عند أصحاب مدرسة الإحياء والبعث للشعر، واتخذ الشعراء أصحاب هذا الاتجاه البياني المحافظ (نذكر منهم شوقي وحافظ والرصافي .. الخ) اتخذ هؤلاء من المعاني القديمة والألفاظ والصور القديمة، جعلوا من كل هذا رمزاً على صور جديدة وتعبيراً عن معان حديثة، وهو في ذلك صادق غالباً .. ذلك لأن هذا العصر كان مشدود الوجدان إلى الماضي العربي العظيم ، وإلى تراثه الجيد المشرق [٥].

فمعايير الشعر العربي -في نماذجه المشرقة - هي المعايير الجمالية لمدرسة الإحياء والبعث، وقد اتخذت الصيغ القديمة والقوالب القديمة إطاراً فنياً ولكنهم عبروا من خلال هذا الإطار عن قضايا العصر، الذي عاشوا فيه ، ويذكر للشعراء الذين جاءوا بعد البارودي في إسهامهم في تطور حركة الشعر ، وفي إرساء معايير جمالية لمدرسة الإحياء وبعث القديم قد جودا التعبير الشعري ، ووصلوا به إلى الغاية من حلاوة الموسيقى ، وروعة البيان ، وإشراق الصياغة[٦] كل هذه معايير جمالية لمدرسة الإحياء والبعث في الشعر العربي الحديث ، هذه معايير تتسق مع ذوق العصر.

حدث – بعد ذلك – تطور فى حركة الشعر العربي تجاوزاً للمعايير الجمالية السابقة ، التي لم تعد متماشية مع روح العصر وسارت حركة التجديد فى أكثر من مدرسة شعرية ، نذكر منها مدرسة الديوان ، والمدرسة الرومانسية سواء فى الوطن العربي ، أو فى المهجر.

تمثلت جماعة الديوان المعايير الجمالية للشعر كالآتي :

١- الشعر تعبير عن النفس الإنسانية .

٢- الشعر وجدان لأنه يعبر تعبيراً صادقاً عن مشاعر صاحبه .

٣- القصيدة وحدة نفسية ، يتحقق من خلالها الوحدة العضوية .

أما عن المعيار الأول يقوم العقاد "ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح .. بل الشعر حقيقة الحقائق .. لب الألباب .. وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين على لسانها "(٧) .

وقريب من هذا المعنى يقوم المازني "الصدق فى الترجمة عن النفس ، والكشف عن دخيلتها أبلغ فى التأثير وأنجح ، وليس بشعر ما لم يعبر عن عاطفة أو يثيرها ، وليس الأصل فى الشعر الاستقصاء فى الشرح والإحاطة فى التبين ، ولكن الأصل فيه أن نترك كل شئ للخيال"(٨)

أما عن المعيار الثاني، فقد قال شكري :

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان؟

أما عن المعيار الثالث الوحدة العضوية فى القصيدة فرأى العقاد أن القصيدة "يجب أن تكون كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه ، أو هو كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها ، وفائدتها وهندستها ، لا قوام لفن بغير ذلك " (٩)

وجاءت أشعارهم معبرة عن رؤاهم النظرية محملة برؤى فلسفية ، تهتم بحقائق الكون ، وأداة لكشف أسرار الوجود ، وعناوين قصائدهم توحي بذلك مثل

قصيدة (القمة الباردة ، أمنا الأرض ، الإنسان والوحش ، الخريف ، لا طلع الصباح) للعقاد ، و(الوردة الذابلة ،وحدة الحياة ، ليلة وداع ، الميت الحي) للمازني، و(الحب والموت ، بين الحياة والموت ، الملك الثائر ، لغز الحياة ، صوت الليل ، أنفاس السحر ، مواطن السحر ، الطائر الحبيس ، حلم بالبعث) للمازني .

تمثلت النزعة الرومانسية فى أسمي صورها عند جماعة أبولو، وعند شعراء المهجر وكانت الرومانسية تحمل نزعة إلى التحرر والانطلاق، وكسر القيود، التي كبلت (الكلاسيكية ومنها مدرسة الإحياء والبعث) وتؤمن بذاتية الإنسان ، وقدراته فى التحرر ، وتقيس الكون كله بمقياس المجتمع والفرد له وجوده الفاعل فيه .. الخ .

أضفى – هذا التصور - للشعر معايير جمالية جديدة، نادوا بها وتمثلوها فى أشعارهم أولها : الصدق الفني فى التعبير عن خوالج النفس (خاصة عاطف الحب) التأمل فى حقائق الكون بنزعة صوفية ،الخيال الجامح واستخدام ما يطلق عليه (تراسل الحواس) فى تشكيل الصورة الفنية (أي ما يرى يسمع ، وما يسمع يشم ... الخ)

مثل قول الهمشري فى قصيدة النارنجة الذابلة[١٠] :

خنقت جفوني ذكريات حلوة من عطرك القمري والنغم الوضئ
فانساب منك على كليل مشاعري يبنوع لحن فى الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادي الأسى لتعب من خمر الأريج الأبيض

فالذكريات – هنا – تذاق ،والعطر يرى ،وكذلك النغم والخيال له لون ... الخ ومن المعايير الجمالية عندهم – أيضاً – الاحتفال بالجمال الموسيقي العذب، هذا الذي دفعهم إلى تنوع القافية، فى المقاطع الشعرية فى قصائدهم .

ولا تختلف مدرسة المهجر-كثيرا-من حيث الأسلوب الشعري ،عن جماعة أبولو لأنهم اقتدوا بالمدرسة الرومانسية ، فجاءت معاييرهم الجمالية تنطلق من

التعبير الصادق عن ذواتهم ، والخيال البعيد ، والتأمل الفلسفي ، والإيقاع النغمي الجميل ، الذي رأوا تحققه فى تنويع القوافي داخل المقاطع الشعرية [١١].

لعل أكبر خطوة تجريبية فى الشعر العربي كانت على يد الشعراء الذين انتهجوا الشعر الحر ، أو شعر التفعيلة ، أو السطر الشعري فإذا كانت المغامرات السابقة تدور فى فلك العروض الخليلي ، مع محاولات – من شعراء المهجر – للفكاك من العروض جاءت على استحياء ، ومن قبل محاولة العقاد وأصحابه الفكاك من وحدة القافية فيما عرف بالشعر المرسل ، أما حركة الشعر الحر ، فكانت مغامرة ذات خطوة بعيدة فى الحركة الشعرية الحديثة ، وتمثلت محاور النهج الشعري عندهم فى اتخاذ التفعيلة بديلا عن الوزن الخليلي ، وصياغة الشعر فى سطور شعرية ، مع عدم الالتزام بالبيت الشعر ذي الشطرين ، والتحرر من القافية الموحدة التي عاهدناها فى الشعر العمودي ، واستخدام الرمز والأسطورة ، والتضمينات من أقوال الآخرين قديماً وحديثاً ، واستخدام اللغة اليومية القريبة إلى فهم المتلقي .. الخ .

ويمكن حصر المعايير الفنية لهذا الاتجاه الشعرى فى الآتي :

١- التعبير الموضوعي عن الحياة ، ولذا اختفت الذاتية ، ولجأ الشاعر إلى بناء موضوعي للتعبير عن قضايا واقعية فيما عرف بالمعادل الموضوعي الذي كان أول من استخدمه ت . س . إليوت ، وكان يقصد به "مجموعة من الموضوعات ، أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة له ، بحيث تتفجر هذه العاطفة فى الحال ، عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعية فى تجربة حسية"[١٢]

ولذا لجا الشعراء إلى استخدام الأساطير والرموز وجعل التجربة تعبر عن نفسها فى خلق فني ، بعيداً عن التقريرية والمباشرة .

٢- الالتحام بالواقع لغة وأداء، من خلال لغة الحكى اليومية والتضمينات والاقتباسات ، والتعبير عن قضايا الواقع المعيش فى صورته الواقعية، بعيداً عن تلوين الواقع بمشاعر الشاعر.

٣- درامية القصيدة ، فلم تعد القصيدة كما من الألفاظ والمعاني، ذات رسالة واضحة، ولكن اتصفت بالدينامية فى أدائها الفني ، وأعطت الدرامية القصيدة روحا من التوتر والصراع الفني الذي يلمح ، وفاعلية القارئ فى خلق المعنى ، الذي يموج به هذا التوتر الفني للقصيدة .

٤- البناء الموسيقى السيمفوني الذي تتردد نغماته فى ذبذبات تتراوح بين العلو والانخفاض ،بدلا الإيقاع الخليلي الذي اعتاد على تكرار وحدات صوتية منتظمة ... الخ .

إن القصيدة- بهذا التصور- لم تصبح اجترارا للمشاعر ، أو تعديدا لأشياء يبلغها الشاعر للمتلقى ، فالقصيدة الحديثة – فى ظل هذه المغامرة – كما يقول أدونيس " خلق تقدم للقارىء ما لا يعرفه من قبل فى بنية شكلية غير معروفة ، وهي -إذن- لا تعكس ، تلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث ، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"(١٣)

ولم يعد طموح الشاعر رؤية الأشياء رؤية خارجية تعتمد على الوصف الخارجي ، بل أصبح طموح الشاعر النفاذ إلى أعماق النفس لخلق صورة تلتحم فيها الذات بالعالم الخارجي ، لإعادة صياغة الواقع فنيا" حيث نرى الأشياء فى ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة ، تخلق فينا وعياً وخبرة "(١٤).

-٢-

منذ نشاة الرواية – فنيا – فى العصر الحديث - وكذلك المسرح العربي - وحتى بداية الستينيات ينحصر التجريب فى هذين الفنين فى المعايير الكلاسيكية

والرومانسية، الموروثة عن أرسطو فى كتابه (فن الشعر) حيث تحدث عن عناصر وبناء المسرحية ، وقد اتخذ المسرح وكذلك الرواية هذه الأسس معايير جمالية ، ويمكن إيجاز هذه الأسس فى ترابط الأحداث وتسلسلها ، و الصراع ، والعقدة ، و الحل ، وحسن رسم الشخصية ، صفاتها الظاهرة ، وأبعادها النفسية ، ومحدودية المكان ، ومنطقية الزمن ... الخ .

وإذا كان نجيب محفوظ والحكيم قطبي الرواية والمسرح العربي، فأعمال نجيب محفوظ الروائية- ومسرحيات الحكيم - نموذجاً يتمثل فيه هذه المعايير الجمالية من حيث البناء (المحكم) ورسم معالم الشخصية، وتأطير الزمان والمكان ، رغم اختلاف الصور التعبيرية فى فن القصة (الرومانسية ،والقصة الواقعية ، والقصة الرمزية ..) وكذلك المسرح (سواء أعالج قضايا اجتماعية ، أو فكرية فى صورة مباشرة، أو اتخذ القالب الرمزي .. الخ) .

وأعتقد أن ثلاثية نجيب محفوظ تمثل واسطة العقد فى أعماله ،ويتمثل فيها المعايير الجمالية التي ذكرناها، فالثلاثية (بين القصرين – قصر الشوق - السكرية) تدور أحداث قصة بين القصرين فى القاهرة ما بين عام ١٩١٧ و١٩١٩ فى أسرة برجوازية، تمثل نماذج لشخصيات لتلك الفترة من الناحية النفسية والاجتماعية ، ثم نرى من خلال تلك الأسرة حوادث المظاهرات سنة ١٩١٩ ، واستشهاد (فهمي)، وفى قصر الشوق نرى مجال الأحداث فى أحياء القاهرة فى الفترة ما بين ١٩٢٤ و ١٩٢٧ ، وتنتهي بوفاة سعد زغلول ، والرواية تصور لحركة الوعي والتقاء الثقافة العربية بالثقافة الغربية فى شخصية كمال ، وفى السكرية التي تقع أحداثها ما بين ١٩٣٥ و ١٩٤٤ حيث يتم توقيع اتفاقية ١٩٣٦ ، والحرب العالمية الثانية، وتضارب الأفكار والآراء فى تلك الفترة، من خلال أحفاد أحمد عبد الجواد لابنتيه عائشة وخديجة .. والثلاثية رسم دقيق للشخصيات الرئيسة : أحمد

عبد الجواد وأمينة وكمال وياسين و فهمي .. الخ، حيث يتوغل الكاتب فى أعماق نفوس هذه الشخصيات ، والشخصيات الأخرى الثانوية، لتفسير سلوكهم ، ومدى تفاعلهم مع الواقع الاجتماعي ... الخ .

ومسرح توفيق الحكيم وإن تنوعت قضاياه (الإنسان والقدر – الإنسان والزمن ، الإنسان والمكان – اللامعقول – إلخ) .

إلا أن مسرحياته تخضع فى تكنيكها الفني لقواعد المسرح الأرسطي فمسرحية أهل الكهف مثلا، تبدأ برجوع أهل الكهف (مرنوش – مشلينيا – يمليخا- الكلب قطمير) إلى الحياة بعد أكثر من ثلاثمائة عام، يجدون استغراباً،لأنهم وجدوا زمنا غير زمنهم ، فلم يعد دقيانوس حاكما ، ووجدوا مدينة طرسوس قد تغيرت ملامحها، والناس ليسوا هم الناس الذي عاهدوهم وعاشوا معهم، حتى الكلب قطمير لم تأنس به الكلاب ولفظته ، فرجعوا إلى كهفهم ، وقد فضلوا الموت على حياة فى عصر ليس بعصرهم .

فنجد الأحداث تسير فى منطقة وإحكام وتسلسل، والشخصيات مرسومة بإحكام أيضا، وتأطير الزمن، والمكان الذي وقعت فيه الأحداث .

-٣-

التجريب الفعلى فى فنى الرواية والمسرحية كان فى فترة الستينيات وما بعدها ، والتي حدثت فيها ثورة أدبية عارمة فى شتى فروع الأدب ، وكان التجريب فى الشكل الفني والذى اقتضى تقنيات فنية تتماشى مع هذه التجديد ، انطلاقا من معايير جمالية ينشدها الكاتب ،تتفق مع ذوق العصر وثقافته ، وتعددت صور التجريب فى فن المسرح – فترة الستينيات وما بعدها – تجلت أول صورها فى المسرح الملحمي – تأثراً ببيريخت – هذا المسرح الذي يطلق عليه المسرح اللأرسطي ، فإن كان المسرح الأرسطي يهدف إلى إدماج المشاهد فى النص ، لإثارة عاطفتي

الخوف والشفقة ، مما يؤدي إلى التطهير (غاية المسرح الأرسطي) أما بيريخت فقد هدف إلى عدم اندماج المشاهد فى النص ، وحثه على التفكير لحل المشكلة التي تعرضها المسرحية، بعقله لا بعاطفته ، لذا لجأ المسرح البريختي إلى استخدام كل الوسائل الممكنة ، لكي يخلق عند المشاهد الشعور بالدهشة ، التي تفصله عن خشبة المسرح ليرى ما يعرض عليه،وقد أصبح غريباً عليه(وهنا أطلق عليه مبدأ التغريب).

وتآزرت مقومات المسرح عند بريخت لإبراز مفهوم التغريب ، فالممثل يجب أن يكون فقط معلقا على الحدث ، لا مجسداً للدور، والموسيقى ليست سوى وسيلة تشرح الحدث وتفسره ، والأغنيات المتناثرة ليست سوى فواصل ، تستدعي مزيداً من التعليق، وهكذا كل شئ فى حرفية المسرح ، يجب أن يقوم بدوره ، فى خلق الوعي ، والموضوعية فى المشاه[١٥] .

وقد ترجمت أعمال بريخت إلى العربية (نذكر منها دائرة الطباشير القوقازية – بعل – السيد بونتيلا وتابعه ماني – الأم الشجاعة) وكانت الظروف العربية أبان- هذه الفترة - مهيأة لقبول هذا الشكل المسرحي ، حيث الهم القومي ، وقضية الصراع العربي الإسرائيلي .. أدى هذا إلى المزيد من الاهتمام بالمسرح الملحمي لدعوة الجمهور العربي للمشاركة فى قضاياه ، وتمثلت جماليات هذا المسرح (الملحمي العربي) فى مشاركة المتلقي فى مناقشة قضاياه على المسرح ، وفى الإيهام بأن النص المسرحي ليس نصاً يمثل ، ولكن قضية للمناقشة والحوار - نجد هذه المعايير الجمالية فى أعمال نجيب سرور (الإنسان الطيب مثلاً ..) وفى أعمال الفريد فرج (على جناح التبريزي وتابعه قفه ، زواج على ورقة طلاق ، حلاق بغداد ، النار والزيتون ، رسائل قاضي إشبيلية... الخ) .

والكتاب العرب فى دعوتهم للتجريب بإيجاد المسرح السامر، ومسرح السيرك .. كانوا يتبنون هذه المعايير الجمالية ،فيوسف إدريس فى مسرحيته

الفرافير، والتي سعى فيها إلى إيجاد مسرح عربي طبعت آراؤه النظرية فى مقدمة المسرحية ، ولجأ إلى التغريب ، وإدماج المتفرج بالممثل ، حيث يقوم الفرفور بمناقشة الممثلين، فيصبح فى لحظة ما من لحظات العرض المسرحي، هو والممثل سواء(١٦) .

ومن صور التجريب فى فن المسرح النزعة التعبيرية ، ومعايير هذه النزعة عدم الالتزام بمنطق الزمان والمكان ووضعية الحدث ، يقول استرند برج رائد هذه النزعة "يمكن لأي شئ أن يحدث ، فكل شئ ممكن ومحتمل ، لا وجود للزمان ، أو المكان ، فعلي خلفية لا قيمة لها من الواقع ، ينسج الخيال أنماطا جديدة ، تكوينات من الذكريات ، والتجارب والتهويمات الحرة ، وللمسرحية أن تقدم لنا شكل الحلم ، الذي لا تربط أجزاءه علاقة ما ، إلا أنه يجب أن يكون لها شكل منطقي ظاهري "(١٧)

وجدنا هذه النزعة فى أعمال عبد الغفار مكاوي منها (زائر من الجنة – الكلاب تنبح القمر ... الخ) فمسرحياته تقف بين الوعي واللاوعي ، لتعري النفس من الداخل ، وتتوغل فى أعماق شخوصه ، مبرزة عوالمها البطانة – ففي مسرحية زائر من الجنة، نرى البطلة تغيب عن الوعي ، وتتحدث فى لا منطقية ، متجاوزة حدود الزمان ، يلجأ الكاتب فى هذه المسرحية وغيرها إلى استخدام اللوحات، والمشاهد فى بناء غير واقعي ، أقرب إلى الحلم ، مع تفكيك الزمان والمكان والحدث.

ومن صور التجريب – أيضا – فى فن المسرح – استخدام حرفيات المسرح الوجودي ، الذي اهتم بمناقشة علاقة الإنسان بالزمن والموت ، والحرية ، ومن الكتاب العرب الذين تتمثل فى أعمالهم هذه المغامرة عبد اللطيف دربالة فى أعماله (مسرحية ما وراء السقوط – الخلاص – الخروج .... الخ) فقد ناقش فى مسرحياته علاقة الإنسان بالزمن ، والموت بالمفهوم الوجودي ، ويظهر ضياع الإنسان وفراغه ، وعجزه أمام هذه المشاكل ، وتكثر فى مسرحياته المواقف التي تعبر

عن الشعور بالعقم وحيث الحياة ، وثقل الزمن ، وسيطرة اللاجدوى ، ونجد هذه الأفكار فى مسرح صلاح عبد الصبور الشعري ، خاصة الأميرة تنتظر ، ومسرحية مسافر ليل ، فقد تأثر بالمسرح الطليعي العبثي وخاصة يونسكو ، ففي بداية مسرحية مسافر ليل تبدأ – كما يبدأ الطلعيون- بمواقف تشع يأسا ومرارة وسأماً ، وفى المسرحية نفسها تجد تسلط عامل التذاكر ، واستسلام الراكب ليبرز عجزه عن مقاومته ، واستسلامه، لقد هدف صلاح عبد الصبور فى هذه المسرحية "أن يبرز وحدة الفرد وعزلته ، وصعوبة التواصل مع الآخرين ، والخضوع لضغوط خارجية وداخلية مذلة ، تؤدي بالفرد إلى الانحطاط ، وأنواع القلق الناشئة ، مع عدم تيقن الفرد من هويته ، والتيقن من الموت "[١٨] .

ومن صور التجريب فى الفن المسرحي لتجاوز الشكل التقليدي الإفادة من التيارات المسرحية العالمية لتأسيس مسرح عربي ، يعتمد على معطيات التراث كاستخدام الحكواتي ، أو الراوي ، أو الأراجوز ، وخيال الظل ، والمحبظين ، والسامر الشعبي ، فعبد العزيز حمودة فى مسرحية (الظاهر بيبرس) يستمد موضوع مسرحيته من المادة التاريخية ، ويستخدم بعض صيغ التراث كالأراجوز والراوي وخيال الظل ، ولكن فى الوقت نفسه يستخدم بعض الصيغ الملحمية لعبة المسرح والراوي ، الذي يقدم الأحداث ، ويعلق عليها ، ثم تأثير هذا على إثارة وعي المشاهدين وإشعارهم بحقيقة اللعبة المسرحية ، التي تشخص أمامهم[١٩] و أبو العلا السلاموني فى مسرحه ،يزواج بين المادة الشعبية ،وفرضيات المسرح الطليعي ، والمسرح الملحمي .. الخ .

ومن صور التجريب فى المسرح – أيضاً – الإفادة من الحركة التعبيرية التي تلجأ إلى التجديد فى التعبير ، عن واقع يعتمد على الفانتازيا نذكر منهم لطفي الخولي فى مسرحية الأرانب ، وميخائيل رومان فى مسرحية الوافد ، ويوسف

إدريس فى الفرافير، والمهزلة الأرضية ، مع الإفادة من حرفيات المسرح الأخرى كالمسرح الارتجالي (تأثراً ببيرا ندللو) والملحمي فى إيهام الواقع تأثراً ببيريخت، وذلك لمشاركة المشاهد فى اتخاذ موقف من القضية المعروضة عليه، فيوسف إدريس فى الفرافير يناقش العلاقة بين الإنسان والإنسان من خلال السيد والعبد، فى صورة تتخذ الشخصيات نماذج فنية، وليست شخصيات محددة، ويجعل الفرفور والعبد يتبادلان الأدوار، وفى المهزلة الأرضية لا يعالج المشكلة الاجتماعية فى صورتها الظاهرية، بقدر ما يقف على المشكلة فى المطلق المجرد ، وجاءت رؤيته فى المعالجة التجريدية يكتنفها الغموض(٢٠) .

ويبلغ التجريد ذروته فى مسرح السيد حافظ ، وعناوين مسرحياته توحي بذلك (كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى – حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث – الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء .. الخ) مع الإفادة من الاتجاهات المسرحية الأخرى (التمسرح – الملحمة – المسرح الوصفي) .

ويلغى تقسيم المسرحية إلى فصول، ويجعلها تحولات ،فالطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء تنقسم إلى ثلاثة تحولات ، والشخصيات مجردة ، لا تحددها أسماء، وبأرقام رجل ١ ،رجل ٢ ، تابع للأول ، تابع للثاني ، ثم الفتى والفتاة، والرجل الأنيق والكلبان البشريان فالكاتب – هنا – كما قال سعد أردش – "لا يحفل كثيراً ببناء الشخصية الفنية ، فالبشر على خشبة المسرح فى مسرحه أنماط وأرقام ، أو على الأكثر أنواع من السلوك الإنساني، وهي تذكرنا بمسرح العبث ، الذي تتحول فيه الكائنات إلى أرقام ومدلولات ، أو رموز تظل مجرد دلالات ، على لون معين من السلوك ، فى مواجهة الموقف الاجتماعي المطروح "(٢١)

-٤-

تمثل التجريب فى فن الرواية – وكذلك القصة القصيرة – فترة الستينيات وما بعدها ، فى تجاوز الشكل الروائي السابق فى تقنياته الكلاسيكية ، وخطت

الرواية خطوة كبيرة ، متجاوزة التقنيات السابقة ، وأصبحت الرواية الجديدة – كمال قال د . عبد الملك مرتاض " تثور على القواعد ، وتتنكر لكل الأصول ، وترفض القيم والجماليات التي كانت سائدة فى كتابة الرواية ،التي أصبحت توصف بالتقليدية ، فإذا لا الشخصية شخصية ، ولا الحدث حدث ، ولا الحيز حيز ، ولا الزمان زمان ، ولا اللغة لغة ، ولا أي شئ كان متعارفا عليه فى الراوية التقليدية متآلفاً ، اغتدى مقبولاً فى تمثيل الروائيين الجدد "(٢٢)

فلد تعد الأحداث فى الرواية الجديدة تخضع للمنطق والتسلسل ، ومنطق السببية ، ولكن يرجع هنا إلى مبدأ يستنبط من داخل العمل نفسه ، حيث تجاور الأحداث ، وبنائها بناء داخليا خاصا ، كما يقول شاتمان "لم تعد المسألة حسم الأحداث على نحو سعيد أو تعيس هي المبغي لغاية ، وقد أصبح البحث فى الحبكة الحداثية ذات الأحداث المفككة العرضية منصباً على هذا الرأي ، يربط ويجمع لكي يكفل وحدة متخيلة للنص "(٢٣) .

ولم يعد للشخصية وجودها المهيمن على الأحداث – كما كان معتاداً فى الرواية الواقعية ، ولم يحفل الكاتب بوصف سماتها الظاهرة ، أو نموها النفسي ، بقدر ما هي قضية سردية ، تخدم العمل الفني وكائن من ورق على حد تعبير بارت ، وقد يشار إليها بحرفها الأول ، أو بضمير الغائب ، أو رواية الأحداث بضمير المتكلم أو الراوي (البطل) ، ولم يعد المكان – فى الرواية الحديثة – ديكورا ، أو خلفية للأحداث ، يتعاطف معها جمالا وقبحا ، فالمكان عنصر حكائي مثل غيره من مكونات السرد ، لأنه لا يوجد إلا من خلال اللغة ، وقد يستحوذ على الرواية ، ويصبح – إذا جاز التعبير – هو البطل – كما فى رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان وفساد الأمكنة لصبري موسى، والنهايات لعبد الرحمن منيف ... الخ .

هذه هي الصورة الأولى للمكان ، أما الصور الثانية فتكون بالتعتيم عن قصد ، لغاية فنية (تقليل قيمة المكان) كما نرى فى روايات الغربة ، مثل الوطن فى العينين لحميدة نعنع ، وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ، حيث يصمم (البطل مصطفى سعيد) بيتا شرقيا ، يفصله عن الواقع المعيشي فى بريطانيا .

ولم يعد الزمن بمفهومه الكلاسيكي وعاء للأحداث بقدر ما هو تقنية سردية وأفاد الكتاب من تكنيك تيار الوعي ، حيث تتداخل الأزمنة ، وينساب الماضى فى الحاضر ، فى المستقبل فى سيولة ، بعيداً عن المنطقية والصرامة، التي عاهدناها فى الرواية التقليدية [٢٤] .

وقد أفاد الكتاب من التيارات الفكرية والأدبية العالمية ، ذكرنا منها تيار الوعي والمدرسة الجديدة فى فرنسا ، إضافة إلى إفادات من تيارات متعددة كرواية الأصوات ، ومن التقنيات السينمائية، ومن فن التصوير ... الخ ، وظهر ذلك جليا فى إبداعهم ، فوجدنا رواية الأصوات ،وراوية تيار الوعي ، والرواية الشيئية ، والرواية الشعر ، واستخدام الكولاج (القص واللصق) [٢٥] ففي رواية الأصوات تروى الأحداث على لسان أكثر من شخص ، لا بصورة منطقية ، تحاول كل شخصية أن تتغلب لرأيها ، ولكن بصورة فنية ، تبرز وجهات النظر فى السرد ، لتعبر كل شخصية عن رأيها ولكن بصورة فنية ، تبرز وجهات النظر فى السرد ، لتعبر كل شخصية عن رأيها ، فى حيادية وموضوعية ، وقد جاء تعدد الأصوات فى الرواية الحديثة رد فعل للراوي العليم الذي يعرف كل شئ عن شخصياته ... وتعدد الأصوات أعطى الرواية ديمقراطية فى انفتاح الرؤى المتعددة (للسارد) دون فرض على المتلقي ، للتسليم برؤية معينة يمليها الكاتب على شخصياته-كما فى رواية الحرب فى برمصرليوسف القعيد - (العمدة – الخفير – المتعهد – صديق مصري - الجندي) ... كل شخصية تنتصر لرأيها فى حيادية ، لحدث واحد وهو قيام مصري

بأداء الخدمة العسكرية بدلا من ابن العمدة ، ثم استشهاده ، وبعدها تسلم دية الشهيد ... من الذي يأخذها ؟! ..

كل شخصية تروي وتنتصر لرأيها .. ولكن كل ذلك فى حيادية تامة ، ومن الروايات التي اتبعت هذا التكنيك الفني يحدث فى مصر الآن ليوسف القعيد ، وأصوات لسليمان فياض ، والبحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا ، وتحريك القلب لعبده جبير .. الخ [٢٦]

ومن صور التجريب فى فن الرواية استخدام التقنيات السينمائية ومنها – أيضًا – استخدام تقنية الكولاج ، والقص واللصق، وقد بنى كثير من الكتاب روايتهم على هذه التقنيات ، بعرض قصاصات وأخبار ، وعناوين جرائد ، ومقالات، وأخبار متنوعة ،من الصحف والمجلات ، لتقديم الأحداث تقديما موضوعيا ، ومن خلال الواقع ، نذكر من هؤلاء صنع الله ابراهيم فى راويتيه (ذات و شرف) فقد حشد فى روايتيه كما من الأخبار المنشورة فى الجرائد ، والصحف المصرية والأجنبية ، تبرز التردي السياسي والاقتصادي والسطو والنهب، والابتزاز السياسي والديني ، ليوازي فى الرواية الأولى بين حياة ذات ، وما حل بها من نكبات نتيجة الفساد الذي حل بالواقع فى مصر ، وبالأدلة الدامغة لصحف وجرائد ومجلات عربية وعالمية ، وإن كان يلاحظ فى استعمال هذه التقنية عند صنع الله إبراهيم عدم الاتساق بين المادة الصحفية وأحداث الواقع ، بل وعدم الاتساق بين هذه المادة فيما بينهما [٢٧] .

ومن صورة التجريب فى فن الرواية – أيضاً – تداخل الشعر بالسرد الروائي ، فيما يعرف بالرواية الشعر ، ونجد هذه التقنية فى روايات تيار الوعي (كأعمال إدوار الخراط رامة والتنين والزمن الآخر) وفي روايات أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير) حيث جاءت اللغة معبرة عن ذبذبات النفس وتموجاتها الداخلية [٢٨].

٣-التجريب فى فن القصة القصيرة:

-١-

للحديث عن التجريب فى فن القصة القصيرة يراعى الآتي :

أولاً : أن كتاب القصة القصيرة كتبوا الرواية نذكر منهم الغيطاني، إدوار الخراط إبراهيم أصلان ، فاروق خورشيد ، أحمد إبراهيم الفقيه ....، لذا لا غرابة أن نجد كثيرا من أعمالهم القصصية القصيرة تشترك مع روايتهم فى التكنيك الفني والتقنيات الفنية كتكنيك تيار الوعي، والتقنيات السينمائية، والقصة الشعر... الخ

ثانياً : أن الإفادة من التيارات الفكرية والأدبية (كالإفادة من مدرسة الرواية الجديدة ، ومن تيار الوعي) ومن التقنيات الحداثية(التقنيات السينمائية - والقصة الشعر... الخ) هذه الإفادة قد ألقت ظلالها على فن القصة القصيرة . كما وجدنا فى الرواية ، بل جاءت القصص القصيرة امتدادا للفن الروائي عند كاتبها .

ثالثاً : التجريب فى الأدب عامة لم يأت لاستعراض عضلات الكاتب الثقافية ، أو ترف ، أو تحقيقاً لمبدأ (خالف تذكر) ولكن كان لضرورة فنية، اقتضتها ظروف الواقع والتطورات المذهلة ، ومواكبة روح العصر، الذي من خلاله يتمثل الذوق العام ، بل والخاص وهنا نتذكر قول جميس جويس : لو أن أحدا راح يضرب على قطعة خشب ، وهو فى ثورة غضب ،فحفر عليها بالصدفة صورة بقرة ، فهل يمكن أن تكون الصورة عملاً فنيا ؟ ! .

الإجابة - طبعا- بلا ، فالفن ليس بهذه الصورة الارتجالية ، إنه عمل محسوب فنيا ، ونتاج تعب ومعاناة ، ووعي من المبدع ، يؤكد ذلك شهادة الكتاب أنفسهم والدراسات النفسية عن عملية الإبداع، فالعمل الفني فى شكله الجديد يبرز جماليات ، ومعايير جمالية جديدة.

القصة القصيرة أكثر الفنون الأدبية مرونة وتجريبا ، للتعبير عن تجارب الواقع، وفى هذا يقول نجيب محفوظ" إن الشكل الذى تخرج به القصة القصيرة فى

الوقت الحاضر، يخضع لقوانين الفن التى تتميز فى المقام الأول بالمرونة ، وهى تتسع – دائماً – لكل جديد"[٢٩]

وتكاد تجمع آراء الباحثين على صعوبة تأطير أشكال بعينها للتجريب فى فن القصة القصيرة ، ويرجع ذلك إلى طبيعة هذا الفن الطيعة المرنة ، فيرى فاروق عبدالقادر أن" القصة القصيرة هى أكثر أشكال التعبير قابلية للتنوع ، وللإفادة من مختلف المصادر، ثم هى ذات شكل هش طيع مراوغ ، وهذا الخاصية تعطى لكاتبها حرية واسعة ، لكن قيودها تنبع من داخلها فى رصد اللحظة ، وفى إجادة التقاطها ثم تقدم التفاصيل الدالة واستبعاد ما عداها ، حيث تحدث التأثير الذى يهدف إليه الكاتب ، من حيث هى رسالة فى نهاية الأمر، ويترتب على هذه الحقيقة – أيضاً – أن تتأبى القصة القصيرة بوجه خاص على التصنيف السهل ، داخل خانات محددة سلفاً "[٣٠].

وعبر أو كونور عن أشكال التجريب المتعددة التى لا تحصى فى فن القصة القصيرة بقوله " القصة القصيرة ليس لها قالب جوهرى تبنى عليه كيانها الفنى – كما هو الشأن بالنسبة للرواية – ومن ثم فإن افتقادها لهذا القالب جعلها أكثر مرونة وحيوية وجعلها مجالا لديه قالب جوهرى يرجع إليه ، لأن إطاره الذى يرجع إليه لا يمكن إلا أن يكون الحياة الإنسانية برمتها ،وهو لابد أن يختار – دائماً – الزاوية التى يتناولها منها،وكل اختيار يقوم به يحتوى على إمكانية قالب جديد "[٣١]

لقد تداخلت القصة القصيرة وانفتحت على فنون أخرى كالشعر والدراما ، وأخذت بعض تقنيات السينما والمسرح، وأدوات القص الشعبى والأسطورى ... الخ. ومنذ نشأتها وهى تربة صالحة للتجريب ، يستطيع الكاتب من خلالها أن يستخدم أدوات وتقنيات وتيمات ، مستمدة من أنواع وفنون وعصور أخرى ، ومن ثم لم يكن غريباً أن تستخدم القصة القصيرة أدوات الشعر والدراما والمقالة والفنون

التشكيلية والسينما ، وقبل ذلك لم يكن غريباً أن تحيى تقاليد الأنواع الشعبية كالخطابة الخرافية، والنكتة، والنادرة وتدخلها – بطريقة ما – فى نسيجها الحديث المكتوب[٣٢] .

-٢-

لقد تجاوزت القصة القصيرة فترة الستينات وما بعدها الشكل التقليدى الموروث عن أسس البناء الفنى للمسرحية عند أرسطو (من حيث تسلسل الأحداث والحبكة الفنية ، ورسم ملامح الشخصيات بدقة ، وتأطير الزمان والمكان .. الخ) وقد تمحورت هذه التقنيات الفنية فى فن القصة القصيرة – وكذلك الرواية – عند الأدباء العرب فى الاتجاهين الرومانسى والواقعى ، وسيطر هذا الشكل التقليدى على حركة الفن القصصى (سواء قصة قصيرة أو رواية) من بداياته الفنية (يراها الدارسون فى الرواية قصة زينب ، وفى القصة القصيرة مجموعة فى القطار لمحمد تيمور) حتى فترة الستينيات، وقد كان جى دى موبسان وإدجار آلان بون قدوة لمن يتمثل هذا الشكل الفنى ، وترسخت معالم الفن القصصى بهذا الشكل على يد كثيرين من الكتاب العرب ،نذكر منهم محمد تيمور ونجيب محفوظ ويوسف إدريس والسباعى وأحمد الفقيه فى باكورة إبداعته .

لقد شهدت فترة الستينيات – وما بعدها- صورا تجريبية عدة فى فن القصة القصيرة، أخذت هذه المغامرات فى حسبانها تدشين الشكل الفنى التقليدى، وارتياد أشكال فنية حداثية جديدة ،لتعبر عن هموم واقع تغير تغيراً هائلاً (سياسياً واجتماعياً) على مستوى الوطن العربى ،خاصة بعد نكسة يونيه عام ١٩٦٧ م وإجهاض الحلم الديمقراطى الذى جاء بعد ثورات تحررية ،أثمرت عن استقلال الدول العربية عن هيمنة الاستعمار الغربى ، وواكب هذه الهزة النفسية والسياسية انهيار أخلاقى مؤلم ، فى الوقت الذى تفتخر فيه عيون الأدباء وبشدة

وحرص شديدين على المنجزات الفكرية والأدبية والنقدية عند الغرب ، وفى الأدب عامة، وفي فن القصة القصيرة أبان هذه الفترة وما قبلها، وقد كان أهم حركتين أدبيتين تأثر بهما الكتاب هذه الفترة ،اتجاه تيار الوعى ،واتجاه الرواية الحديثة فى فرنسا، ورؤيتها الشيئية. تيار اتجاه الوعى يتجاهل العالم الخارجى، وينظر إلى الحياة الداخلية مسرحاً أكبر فى حياة الإنسان، وقد تمثل هذا الاتجاه فى أعمال كثير من الكتاب الغرب، نذكر منهم جيمس جويس *G. Joyce* ، وفرجينيا وولف *V woolf* وكافكا *Kafka* وغيرهم .....

وانتهج كتاب هذا الاتجاه تكنيكاً فنيا خاصاً، يتماشى مع عالم الداخل، أولها تكسير الحدث، وتداخل الزمان والمكان، وقد تأثر بهذا الاتجاه كثير من الكتاب العرب، نذكر منهم أحمد المدينى وإدوار الخراط ، ونعيم عطية، ومحمد عوض عبد العال، ومحمد الراوى(٣٣)

ومن تقنيات هذا التكنيك إضافة إلى ما ذكرناه ، استخدام اللغة الشعرية التى تتجاوب وعالم النفس الموار للتعبير عن النفس الإنسانية لحظات اضطرابها وتوترها - " لقد تحول الكاتب إلى شاعر رمزى، إذا كان يحاول أن يخلق صورة تخيلية، لعقل يتدفق بالخواطر والصور والانطباعات ،فاستغل كل ما فى اللغة من إمكانيات "(٣٤)

الحركة الأدبية الثانية التى أفاد منها كتاب القصة العربية، حركة المدرسة الجديدة فى فرنسا، والتى من روادها آلان روب جرييه وميشيل بوتور وناتالى ساروت، لقد ثارت هذه المدرسة على الواقعية ، وعلى الاتكاء على عالم النفس الداخلية ، فى اتجاه تيار الوعى، ونظرت إلى العالم نظرة ظاهرية ، ورأت هذه المدرسة أنه لما كان الإنسان ظاهرة، من ظواهر عديدة فى هذا العالم، فإن الاقتصار عليه سواء باعتباره هو وحياته مقياس الكون ، أو باعتبار ذاته هى

المقياس ، سيؤدى إلى تضخيم مزيف ومبالغة من شأنها أن تفقدنا البصيرة الموضوعية، التى تباعد بين الشعور الإنسانى والشئ الكائن ، فالعالم كون متحرك حتى فى أكثر أشكاله مادية[٣٥] .

وابتدع كتابها وسائل تقنية حداثية تتفق مع رؤيتهم للإنسان والكون، وأصبحت أعمالهم الفنية لا تعنى إلا بالأشياء، والإنسان شئ (من هذه الأشياء) لذا لم تحفل بالشخصيات، ولا بعالمها الداخلى، واقتصرت على الوصف الخارجى ، ولم يذكر كثير منهم أسماء لشخصياتهم ، واكتفوا بالحرف الأول، أو بالإشارة إليه بضمير الغائب، فرواية صورة مجهول ١٩٤٨ لساروت رواية تضحى بالأسماء، وبالمظاهر الخارجية من أجل لقطات متناثرة[٣٦] .

الاهتمام بالمظاهر الخارجية هم هذا الاتجاه (الشيئ) وقد استخدم كتابه التقنيات السينمائية ، كأداة تعبير عن الظواهر الخارجية ، ونقل الموقف برمته إلى المتلقى دون تعليق أو تحليل لأعماقه، وكان لرؤيتهم هذه أثرها فى استخدام اللغة الباردة ،التى تصف أكثر مما توحى ،ولا تتوغل إلى ذبذبات النفس الإنسانية .

إن الباحث يمكن أن يقف على أهم الملامح الفنية للتجريب فى فن القصة القصيرة فى النصف الثانى من القرن العشرين ، فأهم هذه الملامح رفض البناء التقليدى والتسلسل الزمنى، وتأطير المكان ، والتعامل الخاص مع اللغة ، تارة يفرغها من إيحاءاتها وطاقاتها الفاعلة، وتارة يفجر طاقاتها الشعرية ، هذا وذاك تبعاً لما تقضيه التجربة الفنية ، لقد أصبح بناء القصة سيمفونيا بمعنى أن أجزاءها تتداخل فى تيمات السيمفونية ، ويتشابك فيها الماضى والحاضر والمستقبل، فى ضفيرة محكمة،بحيث لا يعرف القارئ إلى أين تحمله الأحداث،ً ما يختلط عليه الأمر، فالكاتب يتعمد أن يصحبه فى هذا التيه،ويرفضون الشخصيات لأن عالمهم يعطى الأولوية للأشياء،ويصورون الأشياء تصويراً موضوعياً، يكاد يكون

فوتوغرافيا[٣٧] وللتعبير عن هذا الواقع الخالى من الانفعالات استخدم الكتاب أسلوباً تقريرياً خالياً من أى إنفعال ، أو نبض وانتقوا من الألفاظ البعيدة عن الأشكال البلاغية، وعن الصفات، وعن الانفعالات، التى تتم عن المشاعر.

وإذا كنا قد ذكرنا لتأثر الكتاب العرب فى تجريبهم فى فن القصة القصيرة بتيارات فكرية غربية ، لا يعنى ذلك انقطاع هؤلاء عن التراث، بل وجدنا التراث عند بعضهم تقنية فنية حداثية،بعد ما ضخ الكاتب فى روعها عوامل البقاء والجدة فقد استخدم بعض الكتاب، كالغيطانى ،ومحمد جبريل ،وجمال التلاوى، ومحمد جبريل، وسناء البيسى، وطه وادى ،وعبدالحميد إبراهيم الشكل التراثى فى صوره المتنوعة (الشكل التاريخى - الشكل الشعبى- الشكل الأسطورى) وهذا يعطى للتجربة نسغاً جديداً ، ودماء طازجة ، ليرى القارئ أن الكاتب قد فاجأه بقصص، تأخذ الشكل التراثى لها النكهة الفنية، فرغم هذا التصميم الفنى لا يقرأ المتلقى تاريخاً، أو أسطورة ،أو قصصاً شعبية(معادة صياغتها)يفاجأ القارئ بهذه التيمة الحداثية بعدما التحم الشكل بالمضمون، فى موتيفة حداثية ، وفى هذا يقول محمد جبريل أحد الذين انتهجوا الشكل التراثى" نحن لا نستلهم التاريخ ولا السير، ولا القصص الشعبى ،بصورة مباشرة، بل نغير فى أسلوب التشخيص التاريخى ، أو الأسطورى، أو الملحمى، لا نلجأ إلى صيغ ثابتة ،أو مكررة مما ورد فى أعمال سابقة، لكن نستخدم لغتنا الخاصة تكنيكاً خاصاً،مما يتواءم وطبيعة العصر الذى نحيا فيه"[٣٨]

-٣-

صور التجريب المتعددة فى فن القصة القصيرة أحدثت انقلاباً فى العلاقة بين القارئ والكاتب، بعد أن كان القارئ يحاول أن يجد ذاته فى شخصيات القصص، أصبح عليه بعد أن فقدت الشخصيات أهميتها وكيانها أصبح عليه أن يجد ذاته فى استيعاب العمل الفنى نفسه ،وأن يتحالف مع المؤلف فى عملية

الإبداع ، يقول روب جرييه يعلن "الموقف اليوم حاجته الماسة لأن يشترك فى عملية الخلق ،أن يخترع بدوره العمل الأدبى والعالم، وأن يتعلم هكذا أن يخترع حياته الخاصة، أما ميشيل بوتور *M . Butor* فيقول فى كتابة الرواية كبحث *Le Romdn Comml Recherche* .

إن الرواية الجديدة ليست نظرية ، ولكنها بحث ، فهى عملية تثقيف واستكشاف للمجهول(٣٩) ولعل افتقاد القصة لعدم الوضوح الذى اعتدنا عليه كان وراء هذا الملمح يضاف إليه أن مهمة الكاتب لم تعد توصيل رسالة، بقدر ما هى أداة بحث وفهم لهذا العالم، وهذا ما عبر عنه أحدهم بحالة انعدام الفهم، والتى يرجع إلى طبيعة التجريب فى فن القصة، والتى اتصفت بالتفتيت والتشظى والبحث عن الفهم،لا توصيل الرسالة، فالقصة القصيرة بعد أن زاد الكتاب فى تفتيتها وشحنها بانعدام الثقة ،وتحميلها بجرعات من الفنون الأخرى، الشعر، والمسرح ، والسينما وأنواع الأدب الشعبى .. وبعد أن نزعوا عنها " الرسالة " التى أتعب حملها مع كتاب الواقعية من قبل(٤٠) .

وقد اعترف إبراهيم أصلان بهذا الملمح فى قوله" إن أدب الستينيات فى أغلبه لم يبدأ من المعنى، ولكنه سعى للوصول إليه ، ومن هنا انتظمت القصص كلها فى مشروع طويل، ووسيلة بين يدى هؤلاء الكتاب، من أجل تكوين معرفة أخرى، ليست أكثر صحة بالإنسان والعالم، ولكنها على أية حال أكثر مرعاة للثقة والاطمئنان"(٤١) وعند إلياس خورى الكاتب الحداثى " لا يكتب إنه ينكتب ، لا يعرف بل يتعرف ،لا يبشر بل يكتشف ،والكتابة التى تنكتب ، تنطلق من فرضية البحث عن المعرفة، وليس من فرضية نقلها ، وحيث تضع نفسها فى مغامرة البحث، تكتشف طاقاتها التحويلية ،دون أى ادعاء، فيتم تحرير المثقف، ويتم تحرير الكتابة من وهم التبشير"(٤٢)

نخلص من كل هذا إلى أن فن القصة القصيرة ، هذا الفن المرن الطيع المرن، قد كثرت صور التجريب فيه ،وقد أفاد من هذه المغامرات من التيارات الأدبية والفكرية والنقدية فى الغرب ، بل ومن التراث العربى أيضاً بانتهاج بعض الكتاب للشكل التراثى ومن التيارات الفكرية التى استفاد منها كتاب هذا الفن، مذهب الدادية والسريالية ،فى تشكيل أشكال فنية، ذات طابع فانتازى تارة، وأسطورى تارة أخرى، كما سنرى فى دراستنا لأشكال التجريب فى تجلياتها المتعددة، عند الكتاب العرب ،أكثر من هذا فقد انفتح هذا الفن على أجناس أدبية أخرى، كالشعر وعرفنا القصة القصيرة الشعر ، وعلى الرواية نفسها وقد جاء هذا الانفتاح فى صورتين :

الأولى : القصة القصيرة الطويلة (أو ما يعرف بالنوفيلا) .

الثانية : حلقة القصص القصيرة (التى تشكل جنساً ما بين الرواية والقصة القصيرة)

لم أقف بالدراسة على الصورة الأولى القصة القصيرة الطويلة لأنها ليست شكلاً جديداً من أشكال التجريب (لهذا الفن) بل وجدنا هذا الشكل الفنى فى كتابات الرواد قبل فترة الستينيات، وجدناه عند نجيب محفوظ فى (حكاية بلا بداية ولا نهاية) وعند يوسف إدريس فى (قاع المدينة- سره باتع- قصة حب- العسكرى الأسود) ... الخ ، وإن كان قد حدث تطور فى التقنيات الفنية عند الكتاب، الذين كتبوا هذا النوع القصصى فيما بعد الستينيات ،مثل سليمان فياض فى (أصوات) وصبرى موسى فى (حادث النصف متر) وعبده جبير فى (فارس على حصان من خشب) ... الخ، هذا التطور فى استخدام تقنيات حداثية تقوم على عدم الالتزام بالتقنيات الفنية للشكل التقليدى ،فلا نجد ترتيبا للأحداث، أو هيمنة الشخصية على جل الأحداث، وتعدد الأمكنة وتداخلها، و سيولة الزمن، و استخداماً خاصاً .... الخ ،فهذه تقنيات ليست خاصة بهذا النوع

الأدبى (القصة القصيرة الطويلة) ولكن ملمح يستقطب إبداعات القصصية عند الكتاب العرب بعد فترة الستينيات، مهما اختلف الشكل الفنى الذى تصاغ فيه التجربة الفنية .

وبعد هذه التمهيد لاستقطاب صور التجريب فى فن القصة القصيرة ، سأقف فى دراستى على أشكال التجريب فى فن القصة القصيرة فى فصول تسعة كالآتى :

الفصل الأول : الشكل التراثى .

الفصل الثانى : تكنيك تيار الوعى .

الفصل الثالث : الشيئية .

الفصل الرابع : الفانتازيا .

الفصل الخامس : القصة القصيرة جداً .

الفصل السادس : القصة القصيرة الشعر .

الفصل السابع : التقنيات السينمائية فى القصة القصيرة .

الفصل الثامن : القصة القصيرة اللوحة .

الفصل التاسع : حلقة القصص القصيرة .

obeikandl.com

الهوامش

١- راجع د .هنـاء عبـد الفتـاح : أصول التجريب فى المسرح المعاصر (النظرية والتطبيق) فصول المجلد ١٤ العدد ١ ربيع ١٩٩٥ ص ٣٦.

٢- معجم المصطلحات المسرحية والدرامية ط دار الشعب عام ١٩٧١ ص ١٣٤.

٣- راجع جلال حافظ : ملاحظات عن التجريب فى المسرح مجلة فصول المجلد ١٣ العدد ٤ شتاء ١٩٩٥ ص ٢٥ والمرجع المثبت فى الهامش .

٤- راجع د. مدحت أبو بكر : التجريب المسرحى آراء نظرية وعروض تطبيقية ط وزارة الثقافة-البيت الفنى للمسرح القاهرة ١٩٩٣ص١٦٦.

٥- راجع د . أحمد هيكل :تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ط دار المعارف د. ت.ص ٦٢،٦٣.

٦- م . نفسه ص ٤٣ .

٧- مقدمة الجزء الثانى من ديوان شكرى لآلى الفكر ط دار المعارف عام ١٩٩٢ص ٩٧.

٨- د . حلمـى بـدير : الشعر المترجم وحركة التجديد فى الشعر الحديث ط دار المعارف عام ١٩٩٢ ص ٩٠ نقلاً عن الشعر غايته ووسائله للمازنى ص١٩.

٩- العقاد والمازنى : الديوان فى النقد والأدب ط مؤسسة دار الشعب ط ٤ عـام ١٩٩٧ ج ١ ص١٣٠ .

١٠- راجع القصيدة فى كتاب الشعر المصرى بعد شوقى د . محمد مندور الحلقة الثالثة ط الهيئة العامة لشئون المطابع الأمرية عام ١٩٧٧ص ١٩ : ٢٥

١١- راجع د . إحسان عباس و د . محمد يوسف نجم : الشعر العربى فى المهجر بيروت عام ١٩٧٢ ص ٦١ : ٧٥

obeikandl.com

١٢- د.محمود الربيعى : فى نقد الشعر ط دار المعارف عام ١٩٦٨.ص ١٩٥.

١٣- أ دونيس : زمن الشعر ط دار الفكر بيروت ط ٥ عام ١٩٨٦ ص ٢١٤ .

١٤- د جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ط دار المعارف د . ت ص ٣٤١ .

١٥- راجع: بريخت :رونالد جراى ترجمة نسيم مجلى ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧١ ص ٨١ .

١٦- د على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ط عالم المعرفة الكويت عام ١٩٨٠ ص ١٠٢.

١٧- روبرت بروستاين : المسرح الثورى دراسات فى الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه ترجمة عبدالحليم البشلاوى ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر د . ت ص ١١٣ .

١٨- نانسى سلامة : تأثير يونسكو على صلاح عبدالصبور مجلة فصول مجلد ٢ العدد ١ عام ١٩٨١ ص ١٤٦.

١٩- راجع السعيد الورقى : تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى ط.دار المعرفة الجامعية د.ت ص ٣٠٧ .

٢٠- راجع م نفسه ص ٣١٠ .

٢١- سعد أردش: مقدمة حول مسرح السيد حافظ ، مقدمة مسرحية حبيبتى أميرة السينما ، مطبعة الثقافة الإسكندرية عام ١٩٧٧ ص ١٤ .

٢٢- د . عبدالملك مرتاض فى نظرية الرواية (بحث فى تقنيات السرد) عالم المعرفة الكويت رقم ٢٤٠ عام ١٩٩٨ ص ٥٣ : ٥٤.

٢٣- راجع : إبراهيم فتحى : الخطاب الروائى والخطاب النقدى ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٤ ص ٥٦ .

obeikandl.com

٢٤- راجع د . شعبان عبدالحكيم محمد: تطور التقنيات السردية فى الرواية العربية المعاصرة ط دار التيسير عام ٢٠٠٧ ص ٢١ وما بعدها

٢٥- راجع م .نفسه ص ١٤٠ وما بعدها .

٢٦- راجع م. نفسه ص ١٤٢ : ١٤٣ .

٢٧- راجع د . صلاح فضل تقنية الكولاج الروائى مجلة فصول المجلد ١١ العدد الثانى ١٩٩٢ ص ٣٣٣ .

٢٨- راجع د . شعبان عبدالحكيم محمد : تطور التقنيات السردية فى الرواية العربية المعاصرة ص ١٩٥ وما بعدها .

٢٩- نجيب محفوظ : جريدة الأهرام المصرية ١١ مايو ١٩٨٢ ص ١٢ من مقال بعنوان الإبداع الفنى ليس له حدود

٣٠- فاروق عبدالقادر (حاضر القصة القصيرة) حوار أجراه محمد الحلو مع مجموعة من الأدباء منهم فاروق عبدالقادر مجلة الثقافة الجديدة العدد ١٥ و١٦ أبريل عام ١٩٨٨ ص ٩٣ .

٣١- راجع : حسين عبدالعظيم: مقال بعنوان أبو المعاطى أبو النجا والقصة الفلسفية ، مجلة القصة العدد ١١٠ أبريل ٢٠٠٦ ص ٤١ .

٣٢- راجع: مارى لويس بـرات :القصة الطول والقصر ترجمة محمود عياد مجلة فصول المجلد العدد ٤ أبريل ١٩٨٢ ص ٥٣.

٣٣- راجع السعيد الورقى :القصة والفنون الجميلة ط دار المعرفة الجامعية عام ١٩٩١ ص ٤٢ و ٤٣ .

٣٤- ليون إيدل :القصة السيكولوجية ترجمة محمود السمرة ط المكتبة الأهلية بيروت عام ١٩٥٩ ص ٢٧٥ ، ١٧٦ .

٣٥- آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ط دار المعارف عام ١٩٦٣ ص ١٣

٣٦- راجع: د . السعيد الورقى : القصة والفنون الجميلة ص ٤٩ والمراجع المسجلة فى الهامش .

٣٧- آمال فريد: القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة ، مجلة فصول العدد ٤ يوليو أغسطس سبتمبر عام ١٩٨٢ ص ٢٠٠ .

٣٨- محمد جبريل: حكايات وهوامش من حياة المبتلى أصوات أدبية رقم ١٨٣ ط الهيئة العامة لقصور الثقافة نوفمبر١٩٩٦ مقالة بعنوان التراث لماذا نستلهم منه قصصا؟ ص ١٠٦.

٣٩- راجع آمال فريد: القصة القصيرة بين الشكل التقليدى والأشكال الجديدة ص ٢٠٠.

٤٠- راجع: د . خيرى دومة : تداخل الأنواع الأدبية فى القصة المصرية القصيرة (١٩٦٠ : ١٩٩٠) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٨ ص ١١١.

٤١- إبراهيم أصلان: الشكل لايضيع صوتى شهادة فى مجلة أدب ونقد عام ١٩٨٨ ص٤٧.

٤٢-إلياس الخورى : ملاحظات حول الكتاب القصصية ضمن كتاب دراسات فى القصة العربية ط مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٦ ص ٦٢ .