الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

دروس في:

النص الأدبي المعاصر

موجهة إلى:

طلبة السنة الثانية ليسانس ل م د – السداسي الرابع

شعبة: الدراسات الأدبية

إعداد الدكتور: علي طرش

السنة الجامعية: 2024/2023

المقدمة

مقدمة:

النص الأدبي المعاصر، كلمة تحيل إلى جملة النصوص العربية التي كتبت بعد الحرب العالمية الثانية إلى يومنا هذا، وقد ارتبطت في كثير من الأحيان بالحداثة الشعرية التي عرفتها القصيدة انطلاقا من تحديث الأساليب العروضية كاختلاف عدد التفاعيل في الأسطر الشعرية للقصيدة الواحدة دون الالتزام بعدد محدد ولا ثابت فيها، فتغيرت أنماط الكتابة الشعرية على إثرها شكلا ومضمونا، إلا أنّ كثيرا من الشّعراء العرب ظلوا محافظين إلى اليوم على عروض الشعر العربي القديم، واستهجنوا هذا التحول الذي يسيء في نظرهم إلى الشعرية العربية. رغم ذلك فقد استطاع كثير من الشعراء أن يكتبوا شعر التفعيلة غير مبالين بمعارضيهم مما أرسى أسسا جديدة للكتابة الشعرية التي لقيت قبولا لدى فئات كثيرة من المتلقين، ولا شك أن ذلك راجع لنجاح ثلة من الشعراء أمثال العراقي بدر شاكر السياب، والسوري نزار قباني، والشاعر الفلسطيني محمود درويش وغيرهم، وقد ذكرت الأسماء الثلاثة لشيوعها لدى الخاص والعام، دون أن ننسى أدونيس وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور، ولا ننسى كذلك دور جماعة شعر في الدفاع عن تطوير الكتابة الشعرية العربية.

هذا ولا ننسى أن الكتابة النثرية خاصة في القصة والرواية والمسرحية، قد عرفت هي أيضا أشكال التجديد والتجريب المختلفة التي رفعتها إلى العالمية لتتجاوز حركات الشعر اليوم، إذ إننا نجد رواجا كبيرا للرواية بالمقارنة مع الشعر، بل إننا نسمع كل عام عن جوائز ضخمة ترصد لأحدث وأجود الروايات العربية الجديدة، ومن الرواد الذين رفعوا راية الرواية عاليا: الروائي نجيب محفوظ، وحنا مينا، والطاهر وطار وواسيني الأعرج، وغيرهم كثير من كتاب الرواية والمسرحية والقصة وغيرها من أنواع النثر في عصرنا الحالي.

وللإحاطة بجوانب الموضوع تأتي جملة الدروس هذه طبقا للمقرر الوزاري لمقياس النص الأدبي المعاصر للسنة الثانية شعبة الدراسات الأدبية، وقد حاولنا فيه قدر المستطاع تلخيص المضامين ليسهل

على الطالب استيعابها، وتهدف هذه الدروس إلى: تعريف الطالب بالنص الأدبي العربي المعاصر، وأهم قضاياه وأعلامه أساسا.

لا بد أن نشير في الأخير أن المراجع المعتمدة في الدروس هي تلك المراجع التي تيسر لنا توفيرها إما عن طريق تحميل نسخ مجانية على شكل PDF أو كتب أو مقالات ومطبوعات جامعية، ولا ندعي أن هذه المضامين تحيط إحاطة شاملة بالمضامين، بل هي محاولة لتقريب قضايا النص المعاصر لطلاب السنة الثانية ليسانس، وقد اعتمدنا في الإحالات على فصل الدروس من حيث ذكر المراجع أي المراجع ترد منفصلة، والقصد من ذلك هو أنه إذا استُخدم مرجع في درس سابق ذكرنا جميع معلوماته، فإن اعتمدناه في درس لاحق أعدنا كتابة المعلومات ليسهل على القارئ الاطلاع على معلومات الكتاب في الدرس دون العودة للبحث عن معلومات المرجع في الدروس السابقة.

أخيرا، أتمنى أن يجد الطلاب ضالتهم في هذه الدروس أو في المراجع المعتمدة وهي متوفرة، خاصة ما تعلق منها بتلك التي يستطيع الطلبة تحميلها بسهولة من مصادرها لمفتوحة.

مفردات المقياس:

01- الشعر العربي المعاصر، مدخل تاريخي.

02- قصيدة الشعر العمودي.

03- الرواد والتجربة الشعرية الجديدة1

04- الرواد والتجربة الشعرية الجديدة2

05- الحداثة الشعرية1

06- الحداثة الشعرية2

07- الحداثة الشعرية في الجزائر.

08- قصيدة التفعيلة.

09- قصيدة النثر.

10- الفنون النثرية المعاصرة (القصة).

11- الفن القصصي: الأعلام والاتجاهات.

12- الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطورها.

13- الرواية العربية المعاصرة: أعلامها.

14- المسرح العربي المعاصر وقضاياه.

المحاضرة 01

الشعر العربي المعاصر، مدخل تاريخي

الشعر العربي المعاصر: مدخل تاريخي

1- مقدمة:

فيما يلي سنحاول أن نختصر قضية معنى أن يكون الشعر معاصرا بالبحث في بداية الشعر المعاصر بشكل عام دون أن نتطرق للتفاصيل التي ستكون موزعة على بقية الدروس حين نتطرق مثلا إلى بداية شعر التفعيلة، وكذا الحداثة الشعرية وغيرها من المفاهيم المتعلقة بقضايا الشعر العربي المعاصر، وهذا لكي يكون الدرس موجزا ومتناسبا مع السقف المعرفي لطلبة السنة الثانية ليسانس.

2- مشكلة الحداثة والمعاصرة:

لا يمكن الحديث عن المعاصر حتى نعود خطوة واحدة إلى الشعر الحديث، فقد عرفنا في معنى الحديث أنه يجب أن يكون متمتعا بالحداثة وإلا لا يمكن أن يسمى حديثا بسبب المرحلة التاريخية فقط، وهو الوهم الذي سقط فيه جل النقاد والدارسين، لذلك فالحديث مرتبط بالحداثة، أو قل بالحداثة الشعرية التي ظهرت مع شعراء المهجر والرومانسيين بشكل خاص، أما الحداثة في تصورنا فقد ظهرت مع ما يسمى بالشعر المعاصر أو بتحديد أدقَّ شعر التفعيلة وقصيدة النثر التي تجاوزت المألوف في كسر كل أنماط وأشكال القصيدة العربية، ولا شكّ أن تسمية الشعر العربي المعاصر فيها جدل من وجهين على الأقل: الوجه الأول مرتبط بالمعاصرة أي الفترة الزمنية التي كتب فيها الشّعر، والثاني مرتبط بسؤال: هل كل ما هو معاصر لنا زمن يصلح أن يكون معبرا عن العصر؟ أو بشكل آخر، ليس كل معاصر لنا في الزمان ظهورا يليق أن يوضع في الحسبان، وقد نجد كثيرا من الأشعار تكتب اليوم وفق سنن الأقدمين شكلا ومضمونا، فلا يمكن بحال أن تكون جديرة بالعصر الذي كتبت فيه.

يقول أحد النّقاد: "المعاصرة تاريخيا – تستوعب كلّ ما ظهر خلال جيل واحد.. والجيل عمره- في المتوسط- ثلث قرن من الزمان. لكن المعاصرة: أدبيا –كمصطلح نقدي: تعني أنّ الشّاعر، أو الأديب، يبدع آدابه بأحدث الأساليب الفنية، التي توصّل إليها العصر. والعصر ليس مقصودا به

هنا هو الواقع المحلي الذي يعيش فيه الأديب فقط، وإنما عليه أن يواكب سمات التجديد الجمالي، الذي تظهر في الأدب العالمية.. وأن يعزف في إطار السمفونية العالمية."[1]

إلا أننا نجد عند أدونيس تعبيرا آخر وهو العصرية حين يقول في معرض حديثه عن الأسس الفنية في شعر خليل مطران: "العصرية، وهو يرى أنّ قيمة شعره في عصريته. ويمتاز عن الشّعر الذي سبقه، كما يمتاز هذا الزمن على الأزمنة السّابقة"[2]

فها هو أدونيس أيضا يتحدّث ويربط المعاصرة أو العصرية بالزمن الذي تكتب فيه القصيدة، وهو بالضرورة مفارق للأزمنة السّابقة، وبالتالي يجب أن تتمتع القصيدة دائما بما هو عصري وما هو جديد في الشكل وفي المضمون.

إلا أنه يحلو للبعض أن يربط كل ذلك بالزمان أي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، والرأي الآخر يرى أن المعاصرة يجب أن تتجلى في القصيدة بشكل يلائم روح العصر شكلا ومضمونا. وقد تتلخص الإشكالية في قول يوسف الخال:

" هذا التناقض بين كوننا شكلا في العالم الحديث وبين كوننا جوهرا في خارجه، يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم. ففي التعبير عن معاناتنا تلك نعرّض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ الحديث بعيدا عن قضاياه ومشكلاته، وفي التعبير عن معاناتنا الأخرى نعرّض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ العربي مستوردا غريبا"[3]

وإنه لتناقض غريب فعلا أن يعيش المرء زمنا غير زمنه أو أن يكتب لجيل مات منذ زمن، كما أنّ من واجب الإنسان أن يتفاعل مع قضايا عصره بالأساليب التي تتلاءم مع العقليات السائدة لكي لا يكون غريبا في الزمان والمكان. فهل من الجائز أن يقول شاعر اليوم كما قال عنترة في معلّقته:

---

1 طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994، ص6.

2 أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4، دار السّاقي، بيروت، ط10، 2011، ص84.

3 يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ديسمبر 1978، ص 6.

ولقد ذكرتك والرّماح نــواهل منّي وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها لمــعت كــبارق ثــغرك المتــبسّم[4]

إن بيتي عنترة مرتبطان بسياق زمني-مكاني خاص فقد استبدلت أدوات الحروب ولم تعد للرّماح ولا للسيوف أدوار في عصرنا الحالي، وبالتالي لا يمكن أن تعبّر هذه الأبيات عن الحرب اليوم التي تدار من خلف المنصات التي تنطلق منها مختلف الصواريخ التي تتطوّر يوما بعد يوم، وربما كان من الجائز أن تأتي بعض هذه المعاني عرضا في بعض الشّعر ولكن لا يمكن أن تكون ظاهرة بارزة في الشّعر المعاصر.

نجد الناقد الجزائري حامد حفني داود يربط المعاصرة بالزمن ويحدد مدة خمسين سنة سابقة قائلا:

"أما الأدب المعاصر فإننا نعني به الأدب الذي نعيشه خلال الخمسين عاما الأخيرة... وقد تسالني لما حددت فترة المعاصر بخمسين عاما، ولم لا تكون أطول من ذلك أو أقصر. وعلة ذلك في نظرنا أن هذه الفترة الزمنية تساوي متوسط عمر الأديب أو العالم مستندين في ذلك إلى علم الإحصاء. وهو امتداد زمني كاف لإبراز خصائص معينة في حياة جيل معين..."[5]

ولا ندري إن كان هذا زمن كاف لإبراز خصائص جيل ما، أم يبقى مجرد رأي خاص بالرجل، وهو لم يشرح لنا الطريقة التي استنبط منها هذه المدة إحصائيا كما يدعي، ولكنها فترة اقترحها الرجل وعمل بها في دراساته، وحسبه أن قدم في ذلك رأيا.

4 أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 2010، ص66.

5 حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث: تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1983، ص 6-7.

3- بداية الشّعر المعاصر:

يرجع النّقاد بداية الشّعر المعاصر إلى بداية الخمسينيات كما يقول محمّد بنيس: "الشّعر المعاصر هو بالأساس مُنعَقدُ الأهوال في الثقافة العربية، منذ الخمسينيات إلى الآن... في مرحلة تاريخية وحضارية عرف فيها العالم العربي هجوم نماذج الثقافة الغربية عليها، وعجزه الشخصي عن اختيار نمط تواجده في المحيط الكوني الذي أصبح مُسيِّجًا لكلّ اختيار ولكل فعل"[6]

ويتحدّث بنيس عن بداية تطوير آليات الكتابة في الشّعر في العراق تحديدا ومع نازك الملائكة التي قادت ثورة عاصفة على نمط القصيدة القديم في مقدّمة ديوانها "شظايا ورماد"، وراحت تكتب دراسات عن الشّعر الحرّ لتوضيح حدود هذا الشّعر بعد إحساسها بأن الحركة الشّعرية الجديدة قد بدأت تبتعد عن غايتها المفروضة، وهذا ما سنناقشه لاحقا عند حديثنا عن الرواد والتجربة الشّعرية الجديدة.

ولقد عرف الشعر العربي المعاصر نقلة نوعية على المستويين الشكلي والمضموني، حيث ظهر الشعر الحر أو ما يسمى شعر التفعيلة ليخرج بذلك الشعر العربي من نمطية الشعر العمودي، إلى أشكال لا نهائية في أسطر متفاوتة الطول عكس الشعر العمودي الذي يحدد طوله بسبب ثبات عدد تفاعيل أبيات القصيدة الواحدة، وهذا ما يعطي للشاعر حرية في التحكم في الشكل العام للقصيدة العربية المعاصرة.

لقد ظل هذا الشعر وعلى مدى قرون من الزمن متمسكا بسننه التي أرساها الخليل بن أحمد الفراهيدي بعد عملية لاستقراء الظاهرة الشعرية العربية ثم عمل على تنميطها في دوائر عروضية نموذجية أفرزت عددا من البحور النموذجية التي لا واقع لها في عالم الشعر بسبب التغييرات التي مست أضرب وأعاريض القصائد خاصة، وبحورا أخرى عدت مهملة بسبب عدم وجود قصائد تحمل تلك الأوزان المهملة. وحين جاء هؤلاء الرواد، وربما بسبب محاكاتهم للشعر الغربي، أنتجوا لنا ذلك النوع

6 محمّد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بياته وإبدالاتها، 3 الشعر المعاصر، دار توبقال، دار البيضاء، ط1، 1990، ص5.

من الشعر، وأيا كان من بدأ هذا النهج فإن الغالب أنه ظهر وشاع استعماله في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، ثم تمكن بعد ذلك وتقبلته الذائقة العربية بشكل عام فسار جنبا إلى جنب، وإلى يومنا هذا ما يزال الشعر الحر والشعر العمودي مستمران معا جنبا إلى جنب، ونحن نقارب نهارية الربع الأول من القرن الواحد والعشرين دون أن يتغلب حقيقة أحدهما على الآخر، وذلك لتمكن الشعر القديم ورسوخه في الذهنية العربية.

4- خاتمة:

يمكن ختاما، الحديث عن الأدب المعاصر، وربطه زمنيا بنهاية الحرب العالمية الثانية، وتبقى الإشكالية حول العمل الإبداعي للأديب ذاته، والحكم عليه من خلال دراسته، أو على الأقل من الانطباع الأول بالنظر إلى لغته وأسلوبه وشكله الخارجي معا، فيكون بذلك يحمل صفة العصرية أو لا، بالإجابة على سؤال مفاده: هي العمل الذي بين أيدينا يتمتع بروح العصر أو لا؟ وذلك يظهر من خلال النظر في شكله ومضمونه في الوقت ذاته.

المحاضرة 02

قصيدة الشعر العمودي

قصيدة الشّعر العمودي

1- مقدمة:

الشعر العمودي هو الشعر الذي يكتب على النسق الخليلي أو على بحور الشعر العربي المعروفة من خلال ما قعده الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقد ناقش الطالب كثيرا من قضاياه الشكلية والموضوعية في مقياس عروض الشعر العربي، وفي مقياس النص الأدبي القديم عموما، وليس فيما نضيفه جديد إلا فيما يتعلق بالمضامين المعاصرة للنص الشعري المعاصر من خلال شعراء أرادوا أن يحافظوا على شكل القصيدة العربية إيمانا منهم بضرورة المحافظة على النموذج القديم لكماله في رأيهم واعتباره أجود ما يمكن في الموسيقى لتساوي الأجزاء وانتظامها على إيقاع واحد ثابت في القصيدة الواحدة.

2- خصائص الشعر العمودي المعاصر:

أ- الوزن والقافية:

أوزان الشعر العموديّ المعاصر هي ذاتها أوزان الشعر العربي القديم المعروفة، وهي ستة عشر بحرا، أوجزها الناظم في قوله:

طويل يمدّ البسط بالوفـــر كامـــل ويهـــزج في رجـز ويرمـل مسـرعا

فسرّح خفيفا ضارعا تقتضب لنا من اجتثّ عن قرب لتدرك مطمعا

وهي معروفة لا داعي للتفصيل فيها، والجدير بالذكر هنا هو التزام شعراء هذا النهج بقافية موحدة في القصيدة كاملة، وقد حافظ كثير من الشعراء المعاصرين على هذا النمط من الكتابة، حتى بعض أولئك الذين قبلوا بشعر التفعيلة وكتبوا بأساليب وأوزان جديدة، نذكر منهم الشاعر السوري نزار قباني، الذي بقي وفيا لعمود الشعر، رغم ما كتب، وهو كثير، في شعر التفعيلة، وفي قصيدة النثر ومن ذلك قوله في العمودي:

أيقظَتني بلقيسُ في زُرقة الفَجْر

وغنَّتْ مـــن العـــراقِ مقّاما ..

أرسَلَــتْ شَعْرَها كنَهْر (دِيَالى)

أَرأَيْتُـــــمْ شَعْــراً يَقولُ كَلَاما؟

كان في صوْتها الرصَافَةُ، الكَرْخُ،

وشَمــــسٌ .. وجِـنْطَةٌ .. وخُزَامى[1]

هذه القصيدة من بحر الخفيف، وقد التزم فيها الشاعر بما يلتزم به كل شاعر عربي يكتب على النهج الخليل إلا أن طريقة كتابتها اختلفت فقد جعل كل شطر سطرا، واعتمد التدوير وترك كما في البيت الأخير الخاء المضمومة في نهاية الشطر الأول والأصل أنها تكون عروضيا بداية الشطر الثاني في البيت، وقد التزم نزار في كثير من قصائده الحرة بالوزن والقافية أحيانا من ذلك قوله:

أرفضكم..

أرفضكم..

يا من صنعتم ربّكم من عجوةٍ..

لكلّ مجذوب بنيتم قبّةً

وكلُّ دجّالٍ أقمتم حوله مزارْ

حاولت أن أنقذكمْ

من ساعة الرّمل التي تبلعكمْ

في الليل والنّهارْ[2]

لا يبتعد هذا الإيقاع كثيرا عن إيقاع العمودي في القصيدة، فقد كانت مبنية على وحدة التفعيلة، وهي تفعيلة (مستفعلن) لبحر الرّجز، وقد التزم الشاعر بالقافية أحيانا والروي الواحد هو الراء الساكن

1 نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، ط6، جانفي 2000، ص501

2 المرجع نفسه، ص 307.

إجمالا، كما في هذا المقطع، إلا أنه نوّع في القافية والروي في جميع المقاطع، وقد خرج عن هذا الروي في بقية المقاطع، فنزار رغم كتاباته الكثيرة المتحررة إلا أنه يبدو من خلال قصائده –إجمالا– متمسك بالإيقاع الخارجي للشعر العربي، وإن كتب قصيدة النثر أيضا، ومثال ذلك قصيدة: (الوضوء بماء العشق والياسمين) وهي في الأعمال السياسية الكاملة في الجزء السادس من الأعمال السياسية الكاملة.

وقد بدأنا بنزار لأنه من الشعراء الذين ذاع صيتهم في الوطن العربي وكان لهم التزام بقضايا الأمة، وقد ظهر الالتزام في الشكل والمضمون أحيانا. إلا أننا نجد شعراء آخرين مثل الشاعر اليمني الكبير عبد الله البردوني وهو من الشعراء المعاصرين الذي قد حافظ في مساره الشعري حفاظا جديا على أوزان الخليل

ب– لغة الشعر:

بدأت اللغة في الشعر العربي المعاصر تتغير نتيجة التفاعل القائم بين الحداثيين والمحافظين، فقد أصبح لزاما على الشعر العمودي أن يتحرك خطوة إلى الأمام ليفرض وجوده ويبرهن على تجدده وحركيته أمام أصحاب الشعر الحر وقصيدة النثر، خاصة أمام الادعاء بجمود العمودي بسبب جمود نسقه الموسيقي الذي يؤدي بالضرورة إلى الجمود بسبب كثرة القيود المتعلقة بالأوزان وزحافاتها وعللها، وخصوصية البيت المحدود صوتيا والمرتبط لزاما بقافية واحدة تتكرر، فلجأ الشعراء إلى التعبير عن قضايا العصر بأسلوب يفارق أساليب ولغة القدامى، فجاءت لغتهم وصورهم الشعرية متلائمة مع روح العصر بحسب ظنهم، فلم تعد التشابيه القديمة تفرض نفسها على الشاعر فلجأوا إلى الرومانسية واستعارة الطبيعة، بل ويدعي عز الدين إسماعيل أن اللغة المعاصرة تختلف عن اللغة القديمة:

" لقد صار الشعراء المعاصرون على وعي كاف بتلك الوظيفة، حيث أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة... ومن هنا تميّزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية..

وليس غريبا أن تتميّز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميّز عنها، ولو نظرنا نظرة واقعية محددة إلى تطور اللغة مع تطوّر الحياة واختلاف التجربة أيقنا من سلامة منطق الشاعر المعاصر في بحثه الدائب عن اللغة الجديدة".[1]

1 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، د ت، ص 174.

ويؤكد عز الدين إسماعيل أن اللغة لا تختلف من حيث كونها لغة مجردة، إذ ما زالت لغتنا هي اللغة الفصحى التي عهدناها مستمرة بسننها الصرفية والنحوية، وإنما اختلفت من جانب دخول ألفاظ جديدة ناتجة عن تغير ظروف العصر، وبأفكار وتصورات جديدة متعلقة بالأسلوب، وبكل ما من شأنه أن يشكل اللغة تشكيلا جديدا يتناسب مع واقع الحياة، ولذلك ليكون للشعر دور فعّال في نفوس المتلقين، ويضرب لذلك مثلا بقوله:

" لم تعد عبارة (يا حادي العيس) مثلا تعني شيئا بالنسبة للإنسان المعاصر، وكذلك لم تعد المبالغة في مثل قول الشاعر:

تركت مني قليلا مـــن القليـــل أقـلا

يكاد لا يتجزّأ يقلُّ في اللفظ عن لا

لم تعد مثل هذه المبالغة مقبولة في عصرنا لتعبير الشاعر عمّا يصنعه الحب بجسمه"[1]

إن لغة الشعر العمودي عموما تختلف عن لغة شعر التفعيلة من جوانب عدة، ولكن شعراء العصر ممن حافظوا على العمودي حاولوا أن يطوعوا اللغة لتتناسب مع روح العصر إذا ما قورنت بلغة الشعر الجاهلي والعباسي مثلا، فالفرق واضح حين نقرأ مثلا للبردوني قوله:

ولـد الربيـعُ معـطّرَ الأنـــوار غَـرِد الهـوى ومجنَّـــحَ الأشعـارِ

ومضت مواكبه على الدنيا كما تمضي يد الشّادي على الأوتـــار

جذلانُ أحلى من محاورة المنى وأحبُّ من نجوى الخيال السّاري

وألذّ من سحر الصّبا وأرقّ من صمت الدموع ورعشة القيثـــار[2]

من العسير الحكم على لغة الأبيات، ولكنها تظهر بلغة قريبة من الإنسان المعاصر، إذ لا غرابة في الموضوع ولا في الألفاظ، ولا في التصوير، وربما عاب البعض التصوير الذي يشبه الشيء بالشيء باستخدام الأداة

1 عز الدين إسماعيل، م ن، ص 175-176.

2 عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ج 1، دار العودة، بيروت، د ط، 2006، ص 240.

وكأنه يعدد متشابهات، ولكنه الشعر، فمرة يسمو بالخيال ومرة يكون قريب المورد، والبردوني وهو المعروف بقصيدته المشهورة التي مطلعها:

ماذا أحدّث عن صنعاء يا أبت؟ مليحة عاشقاها: السلّ والجرب[1]

بقي كغيره وهم كثير من الشعراء العرب الأوفياء للشعر العمودي، وذلك راجع لتأثر الشعر العربي القديم الذي حافظ على استمراره ووجوده لأكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان، فجمال وتناسق العمودي وتقبل الذائقة العربية له هو من أهم دوافع استمراره، بالإضافة إلى وجود بعض المسابقات الشعرية التي تشترط أن يكون الشعر عموديا، كما نلاحظ في مسابقة أمير الشعراء مثلا التي تظم فقرة في الارتجال، ولأن الارتجال مرتبط أكثر بالشعر العمودي، فكأنهم من خلالها يرسخون للقديم ويدافعون عن وجوده.

3- خاتمة:

يبدو في نظرنا أن الشعر العمودي سيبقى جنبا إلى جنب مع قصيدة التفعيلة، لا لشيء سوى كونه الأصل الذي يبقى يثير في الشعراء الحنين لماضيهم، فما دام الحنين للماضي موجودا، فسيبقى معه عمود الشعر قائما، خاصة وأنه ليس كما صوره النقاد الحداثيون وعرّفوه بأنه صعب ويحدّ من شعرية الشاعر والكشف عن خفاياه النفسية، بالإضافة إلى إصرار بعض الجهات على ترسيخ في وجوده في المسابقات وغيرها. إضافة إلى أنّه من الصعب على شاعر لم يتمرس على كتابة العمودي التحكم في قصيدة التفعيلة لما لها من انسيابية وتدفق حرّ يوقعان الشّاعر في الركاكة والابتذال ما لم يحسن إدراك الوضع والتحكم فيه.

1 ديوان عبد الله البردوني، ج 2، ص 254.

المحاضرة 03

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة1

الروّاد والتجربة الشعرية الجديدة 1

1- مقدمة:

عرف الشعر العربي المعاصر ظهور جيل جديد ينادي بالتحرر من قيود الوزن والقافية، ويدعو إلى كتابة شعرية جديدة تتلاءم وروح العصر، إذ ليس من المقبول في نظرهم المحافظة على الأنماط الشعرية التقليدية كما هي، بل لا بدّ من خلق أساليب جديدة في الكتابة تتماشى مع فكرة التحرر التي شاعت بعد الحرب العالمية الثانية متمثله سياسيا في التحرر من قيود الاحتلال وأي نوع من أنواع القيود التي تخنق روح الإبداع في الشباب، وهذا ما يدفعنا للبحث في الإشكالية: ما هي هذه التجربة الشعرية الجديدة ومن هم روّادها؟

2- التجربة الشعرية الجديدة:

ظهرت أنماط الكتابة الجديدة في الشعر المعاصر فيما سمي لاحقا بشعر التفعيلة، أو الشعر الحر، ولعلّ أوّل من بشّر بهذا النمط الجديد هو الناقدة العراقية نازك الملائكة، من خلال مقدمة ديوانها (شظايا ورماد)، ونلخص ما جاء فيه، كما ورد في كتاب الحداثة الشعرية لمحمد عزام، مكتفين بالعنصرين الأولين، كما يأتي:

- **ضرورة التجديد:**

لقد دعت نازك الملائكة إلى ضرورة التجديد، كونها واحدة من الشعراء الذين أسسوا للشعر الحر، وهي تعتقد أن الشعر العربي يقف على حافة تطور جارف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا. والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن كانت تحول حولها من بعيد.[1]

1 محمّد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1995، ص 53-54.

- **عناصر التجديد:**

جعلت نازك الملائكة اللغة العربية وأوزان الشعر العربي محل تجديد وتغيير، إذ طالبت بتحرير الألفاظ من دلالاتها القديمة، وتحرير الشعر من قوالب الأوزان الخليلية في ما أسماه مُحَمَّد عزام ببيان نازك الملائكة، وعن عناصر التجديد عندها يقول مُحَمَّد عزام: "وطلبت نازك الملائكة من الشاعر العرب أن يجدد في مسألتين: اللغة والأوزان، أما اللغة فلأنها تصدأ من كثرة الاستعمال والتداول، فتصبح مألوفة محنطة ممجوجة، وتفقد إيحاءها، ولن يعيد إليها براءتها وبكارتها وإيحاءها إلا الشاعر الذي يمدّ الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها... وأما الأوزان الشعرية فإن لها جناية على مشاعر الشاعر، إذ توقعه في التكلّف والتصنّع..."[1]

وأنا أقول لكم، لو كانت نازك شاعرة مطبوعة لما اعتقدت أن الأوزان تحدّ من شعرية الشاعر، لأن الشاعر العربي يقول سليقة ولا يفكر في الوزن ولا في القافية إلا إذا أراد أن يختار موضوعا لينظم فيه، فإنه حينها، وهو ناظم، يحتاج إلى تخيّر المعاني وتخيّر الألفاظ والأوزان والقوافي، وكل شاعر سليقي يعرف أن الأوزان في نفسه شيء لا يخطر بباله حين تكون القصيدة ابنة اللحظة وابنة الشعور الحر، لا قصيدة العقل والمناسبة، إلا أنه لا بأس من فتح المجال أمام تنويع تصاريف الأوزان الحرة لأنها لها قيمة في توسيع دائرة الشعر، ولو بقي الشعر عموديا لما نقص ذلك من شعرية العرب.

لأنها هي نفسها تعترف بصعوبة الكتابة الحرة، ولمن يريد التأكد فليعد لكتابها (قضايا الشعر المعاصر)، فلما إذن لم تنثن عن كتابة التفعيلة مادامت هي ذاتها تقول:

" الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرّة، تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمّته. إنّها سعلاة الشعر الحر الخفية، وفي ظلها يكتب الشاعر أحيانا كلاما غثّا مفككا دون أن ينتبه، لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب"[2]

---

1 مُحَمَّد عزام، م ن، ص 54-55.

2 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص41.

وتتحدث نازك أيضا عن الحريّة البراقة، وعن نتائج التدفق في الأوزان الحرة ومزالقها، ورغم ذلك فقد دعت إلى قصيدة التفعيلة، رغم أن ما سبق من كلامها يسيء إلى الشعرية فلا يتحكم فيها إلا شاعر فحل، وأنا أقول لكم أن الأمر ذاته في صعوبة التحكم في الأوزان والقوافي في الشعر العمودي بالنسبة للنظّام، ولكنه لا يعدو أن يكون شيئا يذكر بالنسبة للشعراء المتمكنين من مجال الشعر.

3- أسس التجديد عند يوسف الخال:

لخص الناقد مُحَمَّد عزام أسس التجريب عند يوسف الخال كما يأتي:[1]

- التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه، أي بعقله وقلبه معا.
- استخدام الصورة الحية —من وصفية أو ذهنية- حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه، والاستعارة، والتجريد اللفظي، والفذلكة البيانية. فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.
- إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.
- تطوير الإيقاع الشعري وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.
- الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام. لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

1 مُحَمَّد عزام، م ن، ص 62-63.

- الإنسان –في ألمه وفرحه، وخطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته. حياته وموته– هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.
- وعي التراث الروحي –العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي من دون ما خوف أو مسايرة أو تردد.
- الغوص في أعماق التراث الروحي –العقلي الأوروبي، وفهمه وكونه، والتفاعل معه.
- الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألّا يقع في خطر الانكماشية، كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي.
- الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب. أما الطبيعة فحالة آنية زائلة.

4– مناقشة أسس يوسف الخال:

أولا إنّ محاولة رسم طريق للشعر من طريق أسس كهذه هي تقييد جديد للشاعر، فعلى كل شاعر أن يكتب كما يرى هو العالم لا كما يحاول فرضه يوسف الخال.

لا يمكن التخلي على الأوزان التقليدية من خلال دعوة يدعيها يوسف الخال، بل الأمر متروك لحرية الشعراء، فإن وجدت لحظة زمنية تخلى فيها الشعراء جميعهم عن الأوزان التقليدية بالكلية فهو دورهم الطبيعي، أما أن يتحول الأمر إلى قناعة علمية أو استجابة لرأي واحد أو مجموعة من الشعراء والنقاد، فهذا إقصاء وتمييز، وليس حالة شعرية.

عموما يمكن إعادة النظر في هذه الأسس فليست سوى آراء فردية، خاصة في حديثه الأخير عن الطبيعة، إذ يبدو نظره قاصرا بالنسبة للطبيعة التي هي كيان قائم يتفاعل معه الإنسان يأخذ منه ويضيف بحسب طبيعة الإنسان، عدا هذا فإن هذه الأسس في أصلها تحاول الارتقاء بالشعر وفق منظور حداثي قائم على التجاوز.

5- تجربة بدر شاكر السياب الشعرية:

ولد بدر شاكر السياب في قرية جيكور التي نشأ فيها عام 1926، وتوفي سنة 1964 بعد مرض ألم به لسنوات تنقل فيها للعلاج حيث كانت آخرة رحلة علاج إلى دولة الكويت.[1] وتظهر جلية مسحة الحزن الشديد في شعره لأسباب عديدة منها وفاة أمه صغيرا والحالة المادية المزرية التي عاشها ثم أخيرا مرضه الذي لم يفهم منه الأطباء شيئا.

- **الأسطورة في شعر السياب:**

حفل السياب بالأسطورة استحضارا حيا أو تمثلت من خلال الأنماط الشعرية الأسطورية كما في قصيدة حفار القبور مثلا، أما عن التجلي والمطاوعة والإشعاع فكثيرة هي النصوص التي اعتمدت الأسطورة للتصوير حتى غدت الأسطورة فضاء شعريا يتماهى معه الإنسان، يقول أحد النقاد عن شعره:

"لقد جعل من الأسطورة فضاء شعريا جديدا راح يحركه، ويتحرك به برؤيا خلاقة. وستتجلى الأسطورة بتقنيات عالية في قصيدته، لبناء معنى متقدم وجوديا، جاعلا من الواقع متمثّلاً من خلال رموزها، واقعا قائما علة نسق من المضمونات الرافضة. وكما علت الأسطورة بدلالاتها فإنها أغنت الواقع بمعانيها، ممثلة لحظة توازن وجودي بين الذات الشاعرة (فيما تحمل من رؤيا) والواقع فيما له من تعيّنات"[2]

لقد استطاع السياب استيعاب الأسطورة، واستطاع أن يجعل لها في شعره وجودا لتصبح جزءا هاما يقوم لكشف الواقع بشكل فني لافت، إنك حين تقرأ قوله:

الشّمسُ أجمل في بلادي من سواها، والظلامْ

1 باسل بديع الزين، رواد الشعر العربي المعاصر – بدر شاكر السياب – أبو الحداثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 2000، ص 11-29.

2 ماجد صالح السامرائي، بدر شاكر السياب – مختارات شعرية، دار الجنوب، د ط، 2017، ص 14.

-حتى الظلام- هناك أجملُ، فهو يحتضن العراقْ.

واحسرتاه، متى أنامْ

فأحسّ أنّ على الوسادهْ

من ليلك الصيفيّ فيه عطرك يا عراق؟

بين القرى المتهيّبات خطاي والمدن الغريبهْ

غنّيت تربتكَ الحبيبهْ

وحملتها، فأنا المسيحُ يجرّ في المنفى صليبهْ...[1]

هذا المقتطف من قصيدته (غريب على الخليج)، وهي كباقي قصائده حزينة، تعبّر عن الغربة والجوع والفقر، وفيها أيضا تجلي صريح لأسطورة المسيح حاملا صليبه، وقد استطاع بحسه استعارة هذه الأسطورة لتصير معادلا موضوعيا لذاته المعذّبة والمقهورة، ومعادلا لغيره من معذبي الأرض وكأنهم يحملون خطايا ليست لهم، إنه صراع الإنسان مع الإنسان، صراع لأجل الوجود، وأمل في العودة كما تلخصه الأسطورة.

6- خاتمة:

الموضوع واسع، والدخول فيها يحتاج إلى تفاصيل لا يسمح السياق الدخول فيه، لذلك نكتفي في المحاضرة هذه بما أوردناه، على أن نحاول التطرق لمضامين أخرى وشعراء آخرين في الجزء الثاني منها. ويمكن للطالب البحث في المراجع المعتمدة ففيها وفي غيرها ما يكفي ويزيد.

1 ماجد صالح السامرائي، م ن، ص 40.

المحاضرة 04

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة 2

الروّاد والتجربة الشّعريّة الجديدة 2

مقدمة:

نحاول من خلال هذه المحاضرة إتمام قضية التجربة الشّعريّة الجديدة من خلال التطرق لنماذج من روادها على الصعيدين التنظيري والتطبيقي، متطرقين في الجانب التنظيري لبيان الحداثة لأدونيس، وبيان الكتابة لمحمد بنيس في ضوء ما لخصه مُحَمَّد عزام في كتابه (الحداثة الشعرية)، وفي الجزء الثاني، نتطرق لنماذج شعرية بالتحليل، وذلك لمحاولة الإحاطة بجميع جوانب الموضوع إجمالا.

1- بيان: (من أجل كتابة جديدة) لأدونيس

معلوم للجميع الدور الريادي الذي لعبه أدونيس لتحريك عجلة الإبداع نحو حداثة شعرية وتجربة جديدة، من خلال مؤلفاته الكثيرة، ولعل أهمها كتابه (الثابث والمتحول) وكتاب آخر صغير الحجم ولكنه غني بمضامينه وهو كتاب (الشعرية العربية) وكتاب (زمن الشعر) وغيرها، وهي كتب ناقشت الشّعريّة العربية القديمة ودعت إلى التحرر من قيود الماضي وخوض غمار التجريب الشعري بشكل خاص.

وللاطلاع على جانب من ذلك نعود إلى الجزء الرابع من كتابه (الثابت والمتحول) ونلخص بعض ما ورد في النقاط الآتية:

- الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم، فأن نبدع إذن، أي أن نكتب، هو أن نخرج مما كتبناه... الكاتب لا يفكر إذن ولا يكتب إلا إذا كتب وفكّر بشكل مغاير لما يعرفه، بحيث تكون كتابته نقطة لقاء بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول.[1]

نقد الفكرة: إنه ينطلق من وجهة نظر فنية إبداعية محضة، فهو يرى أن الإبداع الشعري يختلف عن الخطابة التي تعتمد على الحجة والإقناع، أو الإتيان بالمعلوم مسبقا، وهذه الفكرة من

1 أدونيس، الثابت والمتحول، ج 4، دار الساقي، بيروت، ط10، 2011، 263.

الصعب تحقيقها فعلا، لأن الشّعر في نظرنا تواصل إنساني، وليس كما يريده الرجل كتابة لخاصة الخاصة، رغم ذلك تبقى وجهة نظر غير ملزمة، وإلا أصبحت تصادر حق الاختلاف.

- يجب أن تتغير الكتابة تغيّرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي.

نقد الفكرة: إن أدونيس يتحدث بلغة رجل الدين الذين يملك البديل المطلق حين يبدأ فكرته بقوله: (يجب أن..)، وهي لغة خشبية جافة، إذ كان يمكن أن يقول ذلك بطريقة الإقناع والحجة لا بمحاولة الإلزام وكأنه يفرض تعاليم منزلة.

- يقول أيضا: النتاج الأول للمبدع ليس أن ينتج نتاجه، بل أن ينتج ذاته.

نقد الفكرة: رغم أن أدونيس يلغي قيمة المنتَج، إلا أن فكرة إنتاج الذات فكرة جوهرية في نظرنا بغض النظر عن كلمة إنتاج، فالشاعر الذي يكتب ذاته يستطيع أن يكون متميزا.

أردت من خلال إدراج هذه الأفكار أن أنتقي أشياء للطالب يمكن أن نعيد النظر فيها وتشكيلها، فليس كلّ ما يقوله أدونيس يتلاءم مع كلّ الشعراء، رغم ذلك فهو يؤسس لفكرة القطيعة مع التراث بعد استيعابه وتجاوزه، وهي فكرة جيدة في أساسها حين نستطيع أن نتطور ونخرج من سطوة القديم، لا بالانسلاخ التام، بل بتحقيق وجودنا الفعلي في الكتابة، وهو الموقف الذي سنتحدث عنه أثناء تطرقنا لقصيدة النثر.

2- بيان الكتابة لمحمد بنيس.

يبدو مُحَمَّد نيس أكثر انسجاما وأكثر معقولية من أدونيس، هذا الأخير الذي أراد أن يفكك كلّ مألوف. إن مُحَمَّد بنيس يؤسس لكتابة جديدة انطلاقا من أربع قواعد هي: المغامرة والنقد والتجربة والتحرر.[1]

وهي كما يلخصها مُحَمَّد عزام كالآتي:[2]

- القاعدة الأولى هي أنه لا بداية لتجربة الكتابة ولا نهاية للمغامرة في النص المؤسس والمواجه، فالنص فعل خلاق دائم البحث عن انفتاحه في توق إلى اللانهائي.
- القاعدة الثانية هي أن النقد أساس الإبداع، وأن يترك الإنسان قناعاته جانبا ويعود لبعده الواقعي، لا أن يعيش على المتعاليات التي تتحكم في وعيه ونظرته للأشياء.
- الكتابة هي فعل ناتج عن التجربة والممارسة كأساس لتغيير العالم.
- لا معنى للنقد ما لم يكن بغاية التحرر والانعتاق، إن التحرر كالنقد، إما أن يكون شموليا في نموّه أو لا يكون.

إنّ هذه القواعد إجمالا إن لم تكن راسخة في ذهن المبدع عن وعي، لا يمكن لها أن تحقق شيئا، فهي ستنقله من استعباد لآخر، وعليه، فنحن نركز دائما على الرؤية الخاصة بالمبدع، وهذه الرؤية يجب أن تكون من ذاته ووعيه وتجربته الخاصة، وإلا فلا معنى لفكرة متعالية تفرض نفسها كبديل دون أن تحمل لها بذور الانعتاق وتزرعها في ذات المبدع، لكي يستطيع التجاوز الدائم لكل ما هو قائم على أنه مطلق ومقدس.

رغم ذلك فالمزالق كثيرة، ولا سبيل لأي انعتاق إلا باستيعاب الواقع وفهم الذات، ونقد التاريخ بكل تجلياته.

---

1 مُحَمَّد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1995، ص 85.

2مُحَمَّد عزام، م ن، 85-87.

3- تجربة نزار قباني الشعرية.

لا بدّ وأن أقول بداية أن الحديث عن نزار قباني، هو حديث عن الشّعر والنقد معا، فهو شعر نقدي أحيانا حاول أن يعرِّف الشّعر من خلال الشّعر، وأن يرسم له طريقه، لا من خلال بيان نقديّ منشور في مجلة بل من خلال الكتابة الشّعريّة ذاتها، وهذا ما يدفعني الآن إلى الانطلاق من مجموعته الشّعريّة (هل تسمعين صهيل أحزاني)، وقد كتب في بدايته مدخلا بعنوان: (خمسون عاما من الشّعر أو سيرة ذاتية قصيرة)، وفيها خمس وعشرون مقطوعة نثريّة، وإن قلت شعريّة فما جانبت الصواب، كتبها بجنيف 15 جانفي 1990، في هذه القصيدة النثرية نجد تعريفا للشّعر وتعريفا للحداثة، بلغة شعريّة، وليتضح ذلك نختار منها الآتي:

يقول نزار:

"منذ البدء، كنت مع الديمقراطية الشعريّة.

كنت أؤمن أنّ الشّعر هو حركة توحيدية، لا حركة انفصالية...

وأنه همزة وصل لا همزة قطع.

وأنّه فن الاختلاط بالآخرين، لا فنّ العزلة

...

كنت أؤمن أنّ الشّعر موجود في عيون الناس، وفي أصواتهم، وفي عَرقهم، ودموعهم، وضحكاتهم، وأنّ وظيفتي كشاعر، هي أن أنقل المشهد الشّعبيّ الكبير"[1]

لقد حدّد نزار في هذا المقطع معنى الشّعر، ودور الشّاعر، وإنه لمعنى عظيم، يتأكد في كلّ كتاباته، فلقد استطاع ببساطته وعمقه، أن يتسرب إلى قلوب الملايين من الناس، رغم أن شعره يتمتع بالحداثة على مستوى اللغة وعلى مستوى الشكل، فصوره تنبع من ذاته وقناعاته وليس من بيان نقدي يكتبه ناقد يريد أن يجعل فجوة بين النصّ وجمهور كبير من المتلقّين، وها هو يعلنها في وجه النقاد قائلا:

1 نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط5، 2002، ص 25-26.

"يحاول النقدُ أن يتعلق بعربة الشّعر.

ولكنّ الحوذيّ يصربه بالكرباج..

فيسقط مضرّجا بدم أحقاده"[1]

إنّه يرى النقد طفيليا يقتات من الشّعر، ولكن الشّعر يسمو، ويسقط النقد مضرّجا بدم حقده، ويحسن عندي أن يسيّر الشّعراء الشّعر وفق رؤاهم الخاصة لا أن ينصاعوا إلى النقد إلا أنّ يكون النقد موجها بشكل يتناسب مع أفكارهم وذواتهم.

ويستمر نزار في إبداء آرائه، فيعطي رأيه في الحداثة قائلا:

" الشّعر الحديث لم يصنعه أحد..

لا بدر شاكر السيّاب، ولا نازك الملائكة..

ولا فلان.. ولا عِلتانْ..

الحداثة مقطوعة موسيقيّة جماعيّة، بدأت في الثلاثينات، وشارك فيها كَوْرَسٌ كامل من الشّعراء العربي المقيمين والمغتربين.

...

وكلّ من يدّعي أنه بيتهوفن الشّعر العربيّ الحديث، يجب أن تقام عليه الدعوى بتهمة النّصب والاحتيال..."[2]

وكأنّ نزار يوجه صفعة لنازك الملائكة حينا، حين أصرتّ بكلّ قوّة أن تنسب الرّيادة لها في الشّعر العربيّ المعاصر (وهنا نزار استخدم لفظة الحديث لارتباطه بالحداثة). إنّ نزار ظاهرة خاصة في الشّعر العربيّ، إنه مع السيّاب ودويش وغيرهم من غيروا نظرتنا للشّعر ولولاهم، لربّما بقينا تحت سلطة القديم، نقتات على فتات البحتريّ والمتنبي.

---

1 نزار قباني، م ن، ص 27.

2 نزار قباني، م ن، ص 35.

4- تجربة خليل حاوي الشعرية

ولد خليل حاوي عام 1919 في قرية الهويّة (جبل الدروز- سورية)[1]، ويبدو أن لنشأته ومعانة أسرته أثر كبير في شعره، " لا سيما أنّ والدته كانت تقصّ عليه في طفولته أخبار المآسي التي كانت تحدث للعائلة دون معرفة منها أنّ هذا سيكون له تأثير كبير في تكوين نفسه، فقد كان خليل عبر طفولته يصغي لوالدته فتخبره عن جبل الدروز، وعن الحرب العالميّة الأولى، وكان يبدو أنه عايشها وإن لم يعش فيها"[2]

هذا الذي انطبع في ذهن الفتى سينعكس في شعره كما في نفسه تشاؤما وعبثيّة، وإن لمعت في بعض الأحيان بارقة أمل وتفاؤل، ويدّعي أحد الدّارسين أنّ هذه النزعة التشاؤميّة تظهر من خلال أربع طروحات فكرية هي:[3]

- إنكار الشّاعر لمعطيات الحضارتين الغربيّة والشّرقيّة، لأنّهما متشابهتان في الجوهر، وإن اختلفتا في المظهر، ويظهر ذلك من خلال: "البحار والدرويش" و"المجوس في أوروبا".
- هجومه على المدينة كونها في نظره موطن الكفر والفساد والعهر والرذيلة، وقد برز ذلك في قصائد: "ليالي بيروت" و"نعش السكارى" و"سدوم".
- فشله المستمر في علاقاته مع الجنس الآخر، كتعبير عن الإحساس بالغربة وانسحاق ذاته الاجتماعية، مما أدّى إلى عجزه عن التّفاعل الكامل مع المجتمع، ويظهر ذلك في قصيدة: "جحيم بارد" و"بلا عنوان" و"الجروح السّود".

---

1 هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010، ص 71.

2 هدية جمعة البيطار، م ن، ص ن.

3 نادر قاسم، أساطير الموت والانبعاث في مجموعة (نهر الرماد) لخليل حاوي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد الثالث، نيسان، 2004، ص 243-244.

- استسلامه أمام وطأة الزّمن وجبروته، الزمن الذي يحيل حلوة الحيّ والأم الرحيمة إلى عجوز شمطاء، ويظهر من خلال: " جوف حوت" و"السّجين" وغيرها.

أمّا عن النّظرة التفاؤليّة فتظهر في القصائد الأخيرة في مجموعة (نهر الرّماد)، حيث وظّف أساطير الخصب والبعث، وطعّمها برموز دينيّة مستمدّة من الكتاب المقدّس، فجاءت تحمل همّا حضاريّا واحدا، وتجد ذلك في القصائد: "بعد الجليد" و"حبّ وجلجلة" و"عودة إلى سدوم" و"الجسر".

المقال الذي ذكرناه واستقينا هذه المعلومة موجود، ويمكن الاطلاع عليه من قبل الطالب لأنّ فيه دراسة عميقة وجادة لهذه المجموعة التي تلخّص بحق فلسفة خليل حاوي إجمالا.

ونختم الحديث عن خليل حاوي، وبقول الدكتورة ريتا عوض في مقدمة ديوانه:

" لقد أكدّ خليل حاوي في تجربته الإبداعيّة أهميّة الدّور الذي يضطلع به الشّاعر في عصره، بما هو ضمير الأمّة ووعيها المتوهّج... وقد وصلت التّجربة الشّعريّة المعاصرة معه إلى الحداثة الحقّة وأعاد بالروائع الشّعريّة أبدعها للشّاعر العربيّ الدّور الرائد الذي عرف به في تراثنا الحضاري"[1]

وهي شهادة يستحقّها الرّجل لما قدمه خلال مسيرته الإبداعيّة من روائع إنسانيّة، كان الإنسان هو محورها، بهمومه وآلامه وتطلّعاته، ويضيق المجال للتوسّع، في شعر الرجل.

5- خاتمة:

إنّ الشّعر الجديد، استطاع أن يضع الشّعر العربيّ من جديد في طريق الإبداع من خلال خلخلة بعض المفاهيم السّائدة، ومحاولة النّقد والشّعر على السّواء التّأسيس لقصيدة معاصرة تستمدّ من الماضي والحاضر على السّواء مشروعيّة وجودها، فاستخدام الأسطورة بوعي، كان له دور في تطعيم الصّورة الشّعريّة بالرّموز التي طالما افتقدتها.

1 ريتا عوض، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص 32-33.

المحاضرة 05

الحداثة الشعرية 1

الحداثة الشعرية 1

1- مقدمة:

موضوع الحداثة الشعرية موضوع شائك شاسع، ليس الدخول فيه كالخروج منه، إنه سؤال الأسئلة ومشكلة المشكلات، فهو من أكثر المصطلحات الحديثة تداولا وغموضا، وحملا للمتناقضات، فكل فيلسوف وكل ناقد يرى في الحداثة ما يراه هو، بحسب توجهه وأيديولوجيته، وبحسب سقفه المعرفي وربما أهمها بحسب ما يستطيع ان يتنازل عنه من مبادئ سائدة وأفكار متعالية ومهيمنة على العقل، وسنحاول من خلال هذا الدرس أن نقدم أهم التحديدات المتعلقة بالمصطلح، بداية باللغوي ثم الاصطلاحي.

2- مفهوم الحداثة:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة حدث ما يأتي:

"حدث: الحديثُ: نقيض القديم

والحُدُوث: نقيض القُدمة. حدثَ الشيءُ يحدُثُ حُدوثا وحداثةً، وأحدثه هو، فهو مُحدثٌ وحديث، وكذلك استحدثه... ولا يقال حدُث بالضمّ إلا مع قدُم... وحدث أمر أي وقع...

ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء..."[1]

والواضح أنّ الاتجاه العربي إجمالا اتجه نحو نبذ المحدث في الدين اتباعا لما ورد من حديث النبيّ الأكرم صلى الله عليه وسلّم، ولكن الإحداث في أمور الدنيا ففيه نظر، إذ إنّ ما يراه البعض دنيويّا قد يراه الآخر دينيّا، وهنا مكمن الجدل والخلاف.

---

1 ابن منظور، لسان العرب، صححه أمين مُحَمَّد عبد الوهاب ومُحَمَّد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي بيروت، ج 3، ط3، 1999، مادة حدث، ص 75.

وقد فرّق البعض بين حداثة وحداثة وجعلوا لكل من الحداثتين مصطلحا، وهو ما نجده في قول أحدهم: " وهذه مناسبة للتذكير بالفرق بين حداثة مجتمعية (modernity) وحداثة شعرية (modernism)... فالأوّل يشير باختصار شديد إلى حركة التاريخ الأوروبي ونتاجاتها منذ عصر النهضة، والإصلاح الديني اللوثري حتى اليوم ومحركه الأول صعود نمط الإنتاج الرأسمالي وتوسعه، والمفهوم الثاني هو حركة فنية اوروبية بدأت في أواخر القرن التاسع عشر، وازدهرت، وسيطرت في القرن العشرين ومن أبرز أعلامها الأوائل ومؤسسيها الشّعراء (رامبو، وبودلير، ومالرميه، وإدغاربو)"[1]

إلا أن الدكتور مُحَمَّد مصطفى هدارة يترجم كلمة (modernity) بالمعاصرة في مقال له، وبالعصرية في محاضرة عن الحداثة والتراث، وقد اعتبر أن هذه المفردة تعني إحداث وتغيير وتجديد في المفاهيم المتراكمة عبر الأجيال، ويرجم كلمة (modernism) بالحداثة، ويقول إنّها مذهب أدبي، بل نظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه: السياسية والاجتماعية والاقتصادية.[2]

إذ يبدو من العسير وضع مفهوم دقيق للحداثة، فليس هناك اتفاق حول طبيعة الحداثة، لأنّ كلّ عقل يحاول أن يفرض نمطا خاصا به يتصورها من خلاله من شيطنتها إلى اعتبارها مخلصا إنسانيا يخرج الإنسان من مأزقه، لذلك سنحاول وضع أيدينا على بعض الملامح العامة للحداثة التي تعتبر من أهم القضايا في تاريخ الأدب العربي المعاصر، وحركة الثقافة بشكل عام. يقول عنها مُحَمَّد مصطفى هدارة:

"اتجاه فكري أشدّ خطورة من اللبراليّة والعلمانيّة والماركسيّة، وكلّ ما عرفته البشريّة من مذاهب واتجاهات هدّامة، ذلك إنّها تضم كلّ هذه المذاهب الفكرية، وهي لا تخص مجالات الإبداع الفنيّ،

1 نايف سلوم، ما بعد الحداثة – مقالات في النقد الفلسفي، دار التوحيدي للنشر، حمص، ط1، 1998، 23-24.

2 عمار التميمي، التواصل الحضاري ومفهوم الحداثة في قراءة النص القرآني، شبكة الفكر، ص 9-10. (كتاب إلكتروني).

والنقد الأدبيّ، ولكنّها تخص الحياة الإنسانيّة في كلّ مجالاتها الماديّة والفكريّة على حد سواء، وهي بهذا المفهوم الاصطلاحيّ اتجاه جديد يشكّل ثورة كاملة على كلّ ما كان وما هو كائن في المجتمع"[1]

ولا شكّ أنّ هذه الهجمة على الحداثة سلوك بهذه الطريقة سلوك مبرر ورد فعل طبيعي أمام كلّ غريب خارج من النسق المعرفيّ الداخليّ، فنحن أمة مستهلكة تخاف كلّ شيء جديد غير مألوف، وإلاّ ما المانع من التّفاعل الثقافيّ وردّ غير المحبّب بالحجّة دون إثارة زوبعة الاتهام الجاهز والتّعميم، فليس كلّ جديد غريب شرّ، ودعما للموقف نسرد القول الآتي:

"إن مسألة التأثر والتأثير، والتواصل والتفاعل، ضرورية جدا، ليس في مجال الشّعر وحده، وإنما في مجالات الفكر والحضارة والحياة أيضا"[2]

إنّ الحداثة الفرنسيّة أيضا نتجت عن تأثر شعرائها بأندادهم، "فبودلير، ومالارميه، ورامبو، وغيرهم من مبدعي الحداثة في الشّعر الفرنسي، لم يأخذوا مفهوم الحداثة من التراث الفرنسي. وإنما أخذ بودلير، مثلا، من الولايات المتحدة الأمريكية، من أدغار ألن بو. وشعر رامبو يوحي باقتباسات وأقوال وأفكار يأخذها من مصادر متنوعة، ومنها المصادر الشرقيّة. وحتى دانتي أو شكسبير أو غوته، نجد في نتاجهم عبارات وأفكار وآراء مأخوذة من تراث شعوب مختلفة..."[3]

فالحداثة إذن، هي نتيجة تفاعل التراث الإنسانيّ المشترك، غير أنّ هذا التّساهل في التعامل مع الحداثة ليس ممكنا في كلّ مجالات الحياة، لأنّ الرّجوع إلى الأسس الفلسفيّة سيؤدي حتما إلى التأني في تقبل الحداثة في مجالات أخرى كالدين والثقافة مثلا، وإن كان الأدب جزء أساس في الثقافة، لأن ذلك سيؤثر إجمالا على الخصوصيات الدينية والحضارية لمجتمع ما، لذلك نحن لا نرفضها إجمالا ولا

---

1 نقلا عن: مسعد مُحَمَّد زياد، الحداثة –مفهومها –نشأتها –روادها، موقع إلكتروني:
https://www.diwanalarab.com/
نشر بتاريخ 4 أيار (مايو) 2006.

2 مُحَمَّد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1995، ص 17.

3 مُحَمَّد عزام، م ن، ص 16.

نقبلها مطلقا كما هي، بل ننظر فيها لنؤسس حداثة تستند إلى أسس معرفية تنطلق من الذات، أما الامتصاص المباشر والسلبيّ فسيؤدي بنا إلى مزالق خطيرة. فانظر مثلا إلى قول أدونيس:

" أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس..."[1]

إنها إذن مسألة تفاعل، أخذ وعطاء، انطلاق من الذات إلى الآخر وعودة إلى الذات باستثمار معارف خاصة بنا ومعارف استعرناها بعد تمحيص وقبلنا منها ما يتناسب مع الخصوصية العربية، دون الذوبان في الآخر ولا التعالي الهدام.

أما كمال أبو ديب فيرى شيئا مغايرا، فهو يرى أنّ الحداثة ليست ظاهرة عالميّة وليست الحداثة العربية فرعا لا ولا نسخة منها، وهو يصرح بذلك قائلا: "أرفض بدءا، إذن مقولة (الحداثة العربية نسخة أو تفرع عن الحداثة الغربية) وأطأ الأرض الصعبة، أتقرى ملامح وجه مشوه، هو الحداثة العربية عينها. وتلمس هذا ليس كليا شاملا بل مقيدا بمنظور محدد؛ فهو بحث عن الحداثة في علاقتها بالسلطة. وهو بدرجة أكبر من التقييد، بحث عن الحداثة في علاقتها بالسلطة كما تتجلى في النص المنتج نفسه..."[2]

فالرجل هنا يرفض كون الحداثة العربية صورة عن حداثة الغربيّ، ولكن إجمالا يمكن القول إن التفاعل لا يعيب الحركة الحداثيّة بشكل عام. وقد أردنا فقط التمليح لمفهوم الحداثة عند كمال أبو ديب، وسيكون في الدرس اللاحق تفصيل في الموضوع.

---

1 أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط6، 2011، ص 92.

2 كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مج 4، عدد 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 34.

3- الشعرية والحداثة:

يدعي أدونيس، وله الحق بأنه لا يمكن فهم الحداثة الشعرية العربية فهما صحيحا، إلا إذا ربطت بسياقاتها التاريخية من الناحية الاجتماعية والثقافية والسياسية، " فقد كانت السلطة، بتعبير آخر، تسمي جميع من لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة، بـ (أهل الحديث)، نافية عنهم بذلك انتماءهم الإسلاميّ... إن عبارتي الإحداث والمحدث، اللتين وصف بهما الشّعر الذي خرج على الأصول القديمة، تجيئان من المعجم الديني. وفيه ما يوضح كيف أن الحديث الشّعريّة بدا للمؤسسة السائدة، كمثل الخروج السياسي أو الفكري... إنّ الشّعريّة في الحياة العربية امتزج دائما بالسياسي–الديني، ولا يزال يمتزج به حتى الآن"[1]

وعليه فالحداثة إذا ارتبطت بالدين تصبح من العسير على استيعابها، بسبب أن كلّ محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار، وهذا الذي يتردد على الأسماع في الجُمع والجماعات دون تقييد في معظم الأحوال، بالإضافة إلى أن المناعة الفكرية تستجيب لكل ما هو مخالف للسائد بالاتهام والمواجهة مثلها مثل المناعة الطبيعية للجسم. وعلى هذا الأساس سيسعى العربي للمحافظة على أسس الشعرية العربية ثابتة بشكل كبير إلى عهد قريب جدا وتحديدا إلى ثلاثينيات القرن العشرين حيث بدأت تظهر الدعوة إلى التحرر من قيود القديم في بدايات النصف الثاني من القرن نفسه، وخاصة مع نازك الملائكة ويوسف الخال، أو مع رواد التجربة الشعرية الجديدة، كما رأينا في درسنا السابق.

ولكي لا نظلم الشّعر العربي نعود مع أدونيس إلى المبرد صاحب كتاب الكامل، حيث يقول إنه، على الصعيد النظري، أول من تعاطف مع الشّعر المحدث،[2] وينقل لنا قول المبرد نفسه:

---

1 أدونيس، م ن، ص 86-87.

2 أدونيس، الثابت والمتحول، ج 4 (صدمة الحداثة)، دار الساقي، بيروت، ط10، 2011، ص 8.

"وليس لقدم العهد يفضل القائل، ولا لحدثان عهد يُهْتَضَمُ المصيب، ولكن يُعطى كلّ ما يستحق"، ثم يعلق أدونيس على ذلك بقوله:

"فهو في هذه الكلمة يجعل من النص الشّعريّة بذاته، أساسا للتقويم، دون اعتبار للزمن الذي كتب فيه. هذا من جهة، ومن جهة ثانية يرى أن الشّعر المحدث أكثر التصاقا بالحياة، من الشّعر القديم"[1]

والحداثة مذهب أدبي يقوم على الغموض بل يتجاوزه إلى الإبهام، والرغبة في التخلص من الموروث بكل أشكاله، وأجناسه، وتجاوز السائد المألوف، ويذهب كثير من النقاد المناهضين للحداثة إلى الكشف عن الجانب المظلم من حياة روادها، وخاصة الشّاعر الفرنسي بودلير الذي عرف حياة المجون والتهتك، وكان فيما يقال عنه فصاميا يتلذذ بتعذيب الآخرين.[2]

وهذا في الحقيقة كلام يؤسس لنظرة جديدة تقيم أساسها على قيمة النص، ليصبح هو معيار الشعرية من خلال خصائصه، وهنا يؤكد على وجوب أن يكون أشكل بالدهر، أي عصريا بمفهومنا اليوم.

4- خاتمة:

يبقى مفهوم الحداثة محل جدل وخلاف، وتبقى الحداثة العربية تبحث عن نفسها بين البحوث والآراء، ولكن المؤكد أن كلّ عالم يسير إلى الأمام لا بدّ أن يتغير من داخله نحو ما يتناسب مع الراهن، ويبقى أفق الحداثة مفتوحا وإن تجاوزها البعض بمقولات جديدة، لأن ما بعد الحداثة في نظرنا، هي حداثة جديدة تقوم على أنقاض الماضي الحداثي، فمن الخطأ التعميم، والأخطر من التعميم هو الإقصاء دون جدل.

1 أدونيس، م ن، ص 8-9.

2 عمار التميمي، م ن ، ص 21.

المحاضرة 06

الحداثة الشعرية 2

الحداثة الشعرية 2

1- مقدمة:

بعد أن لخصنا إجمالا بعض القضايا المتعلقة بمفهوم الحداثة والحداثة الشعرية يأتي هذا الدرس ليقدم بعض التفاصيل عن الحداثة الشعرية العربية

2- الشعرية العربية:

ذكرنا في الدرس السابق حديث وجيزا عن ريادة المبرد الذي يعتبره أدونيس أول من تعاطف مع الشعر المحدث، حين اعتمده كأصل من أصوله التي يدرسها لطلابه، إيمانا منه بأن الشعر الحق هو الذي يعبر عن عصره ويكون أشكل بالدهر الذي كتب فيه. ثم يأتي أدونيس إلى الحديث عن ابن قتيبة صاحل كتاب الشعر والشعراء ليكون له موقف أكثر وضوحا ودقة بحسب زعم أدونيس حيث يقول في مقدمة الشعر والشعراء:

"ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاّ حظه، ووفرت عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيّره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو رأى قائله... وكان أبو عمر بن العلاء يقول: (لقد كثر هذا المحدث وحسن، حتى لقد هممت بروايته)... فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله أو حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم والشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه"[1]

فابن قتيبة يؤكد على أن النص، جودته وقيمته الفنية هي التي ترفعه، وليس للتقدم فضل على التأخر بذاته بل بما يقدمه الشعراء من نصوص تكون هي المعيار الوحيد للجودة. وهذا الموقف إنما

1 أدونيس، الثابت والمتحول، ج 4 (صدمة الحداثة)، دار الساقي، بيروت، ط10، 2011، ص 9.

يحسب له لأن غيره، وقد ضرب مثلا بأبي عمرو بن العلاء، لم يكن يقيم للنص وزنا بقدر ما يقيم لصاحب النص من قيمة في التقدم والشرف. وهذا بعينه هو التعالي الذي يسيء إلى الأدب والنقد.

وعليه، فقد انقسم النقاد القدماء إلى طائفتين، طائفة ترفع الأول السابق وتمجده وطائفة أخرى تضع موازين موضوعية للشعر تعتمد على النص، وقد لخص أدونيس أسس كل منهما، وملخصها كالآتي:[1]

1- أسس الموقف التقليدي:

- المعنى مسبّق، موجود قبليا.
- كتابة الشعر بالنسبة إلى الشعراء اللاحقين، هي نوع من التفريع على الشعر القديم والاشتقاق منه.
- النقد هو دراسة هذا التفريع وهذا الاشتقاق، قياسا على أصولهما.
- الفصل بين اللفظ والمعنى (الشكل والمحتوى)، ويعني هذا الفصل ان الشعر محاكاة، أو إعادة سبك لعناصر سابقة.

2- أسس الموقف التجديدي أو الإبداعي:

- اللغة مستودع الماضي، لكنها في الوقت نفسه ينبوع المستقبل، من حيث أن الأساسي هو كلام الشاعر، الخاص به ومن حيث أن الكلام يفتح بعضه بعضا.
- رفض كل ما لم يعد القصد منه يتطابق مع الحياة المستجدة.
- تأسيس تعبير جديد تتفق فيه الوحدة بين ما يقال وطريقة القول.
- التوكيد على التفرد والسبق والكشف.

ومن يريد الاستزادة عليه بالرجوع إلى كتاب الشعرية العربية لأدونيس لأنه يلخص فيه أهم ما ارتبط بالشعرية العربية، وهو كتاب صغير الحجم ولكنه كبير الفائدة.

1 أدونيس، الثابت والمتحول، ج 4، ص 14.

3- الحداثة الشعرية عند كمال أبو ديب:

سنعتمد في هذا العنصر بالأساس على مقال لكمال أبو ديب نشره في مجلة فصول سنة 1984، وقد أكد الرجل بأن دراسة الحداثة بشكل عام يجب أن تدرس في علاقتها بالسلطة، من جهة أن السلطة عنده نقيض الحداثة، لأن السلطة هي الاكتفاء بالقائم، وهي الرسوخ والترسيخ في إطار النظام، وهي قولبة الآتي على شكل الكائن، وهذا طبعا يتضاد مع الحداثة التي تعني لديه: "التغير بوصفه حركة تقدم إلى الأمام؛ وذلك سرّ مأساتها؛ فكل تقدم هو انفصال عن ماض. ومن هنا كان وعي الحداثة لنفسها بوصفها انفصاما. والانفصام دائما فعل توتر وقلق ومغامرة... والحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس، ومع العالم، وطرح للأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتنها قلق التساؤل وحمى البحث. الحداثة هي جرثومة الاكتناه الدائب القلق المتوتر؛ إنها حمى الانفتاح"[1]

إنّ الحداثة عنده حركة مستمرة قلقة لا تهدأ، تعتمد على التساؤل المستمر، وليس معنى التساؤل البحث عن إجابة نهائية، بل تساؤل مستمر وبحث عن الحقيقة التي لا يمكن الركون إليها مهما كانت الحجة، إنها فلسفة للحياة يعيش الإنسان في ظلها قلقا، وفي جوع دائم إلى المعرفة والتجدد. ولكن الصراع ليس صراع شكل كما يتوهم البعض من تغيير شكل القصيدة الخارجي بل هو تغيير المضمون أيضا:

"إن تغيير المضمون أقل خطورة كثيرا من نفي الشكل، لقد غيرّ الشعراء في مضمون القصيدة العربية قبل أبي نواس، لكنهم لم يثيروا ما أثاره، لأنه، في مواقع قليلة، رفض شكلها نظريا... من السهل جدا أن يهاجر المرء من وطنه، وأن يقطع صلته به، ولكن ما يهيّج البشر والسلطة هو أن

1 كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مج 4، عدد 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 35.

يقوم بإحراق علم الوطن أو دوسه. ذلك أن الشكل –الطقس هو فعليا حامل الدلالة، والأكثر انشحانا بمقومات السلطة"[1]

حين يغدو الشكل رمزا حاملا لمقومات الشيء الذي يلخصه أو يرمز له يصعب عصيا على المجتمع تغييره، لأنه يصبح في حكم المقدس، لذلك استمر شكل القصيدة العربية القديمة مهيمنا إلى اليوم على فئة كبيرة من الشعراء، حتى وإن تغير شكلها قليلا فما تزال تفاعيل الخليل هي من يقود القصيدة إلى الوجود، فمنذ المحاولات الأولى لتحديث القصيدة العربية المعاصرة لم يستطع الذوق العربي التخلي عن حركية التفاعيل، حتى نازك الملائكة ذاتها فقد أرادت أن ترسم حدودا لقصيدة التفعيلة، والناظر في كتابها يدرك حجم التأثير الفعلي للتفعيلة والنسق عموما في الشعر والنقد العربي. وبالتالي يمكن القول إن رغبة كمال أبو ديب في التخلص من الشكل بقيت مجرد رغبة وفكرة عبر عنها في كتاباته، أما القصيدة العربية فلا تزال تتحرك في ضوء منارة العروض الخليلي.

ويحاول أبو ديب يائسا فصل الشعر العربي عن شكله المنسجم بفضل تناسق التفاعيل، ممجدا الدور الذي لعبه صلاح عبد الصبور وأدونيس مستشهدا بأشعارهم، مثلا:

"ماحيا كلّ حكمةٍ هذه ناري

لم تبق –آية – دميَ الآيةُ

هذا بدْئي

دخلتُ إلى حوضكِ أرضٌ تدور حوليَ أعضاؤكِ

نيلٌ يجري طفونا ترسَّبنا تقاطعت في دمي قطعتْ"[2]

1 كمال أبو ديب، م ن، ص 37.

2 أدونيس، هذا هو إسمي، دار الآداب، بيروت، د ط، 1988، ص 27.

ليست هذه كل الأسطر طبعا التي استحضرها أبو ديب، وقد عدت إلى الديوان لأنقل هذه الأسطر كما هي في الديوان، لأنها غير متطابقة شكلا مع ما أورده في مقاله، ولست أدري السبب، فربما نشرت قبل هذا بطريقة مغايرة، المهم، يقول أبو ديب فيما يقول:

"لا يقتصر اللبس في هذا المقطع على طبيعة الوحدة المفردة، بل إنه ليتجاوز ذلك ليصبح لبسا في النسيج الإيقاعي بأكمله. هنا يغدو الإيقاع موجة متدافعة منحسرة، لينة، عنيفة، تمتزج فيها الذروة بالقرار، ويتحدان لتتفجر منهما مع إمكانات إيقاعية جديدة. كل موجة تختزن موجات..."[1]

المهم أنه كلام يعلق به على المقطوعة، ليس كلاما كالذي عهدناه في النقد، فأين القارئ هنا؟ إذا كان لا يستطيع أن يفهم الملتبس، فما الجدوى منه؟ نحن إذا أمام تغييب الإيقاع الذي عهده العربي في الشعر العمودي وفي شعر التفعيلة أيضا، وأمام غياب المعنى حرفيا، إذ كل وحدة مفصولة تشكل معنى مفردا، ولكن رصفها جنبا إلى جنب يوحي بالتنافر، وهذا جانب من الحداثة التي أراد أبو ديب ترسيخها في الذائقة العربية. وللقارئ فيما بعد البحث والتمحيص والحكم إن كانت الحداثة تتنافى مع الأحكام لأنها تسعى إلى تغييبها أصلا كما تسعى لتغييب المعنى. هذا فقط جزء يسير جدا مما ورد في مقال أبو ديب، ويمكن للطالب العودة إلى المجلة فهي موجودة على صفحات الانترنت.

4- مفهوم القصيدة الحديثة عند يوسف الخال:

سبق وأن تعرضنا إلى أسس التجديد عند يوسف الخال، وسنحاول الآن الاقتراب أكثر من فلسفته في الشعر من خلال قراءة في أحد فصول كتابه (الحداثة في الشعر)، وهو الفصل الذي يتحدث فيه عن مفهوم القصيدة الحديثة، ولكن بداية سننطلق مما فهمه مُحَمَّد عزام حيث يقول:

"ومفهوم القصيدة عند الخال، يشمل معناها ومبناها. والشاعر يصطدم في عملية الإبداع الشعري، بتحديين كبيرين: قواعد اللغة وأصولها التي لا يمكن تجاهلها، وأساليب التعبير الشعري المتوارث. وهي أساليب راسخة في الذوق والاذهان. وهذان التحديان /القيدان يمتحنان أصالة الشاعر

1 كمال أبو ديب، م ن، ص 51.

وموهبته الإبداعية، فإن خضع لهما تمام الخضوع، خرجت قصيدته مبتذلة، جامدة، آلية، وإن تمرد عليهما تمام التمرد خرجت قصيدته هذرا لا طائل تحته، ومن هنا كانت ضرورة المواءمة بين الخاص والعام، والتراثي والحديث..."[1]

وبتعبير آخر، يرى يوسف الخال أن فرادة الشاعر لا تتحقق إلا ضمن قصيدة تتجاوز المألوف الفني ضمن إطار لغة قائمة وبأسلوب يغاير الأسلوب المعهود عند سابقيه، ولا تنجح القصيدة إلا إذا كانت تغييرا لغويا وشعريا للتراث، وهكذا يرى أن الشاعر " يجب أن يجتاز عملية صراعية مع اللغة والأسلوب قبل أن يخرج إلى حيّز الوجود شعرا سويا لا كلام فلسفة او علم. وعلى الشاعر في هذا الصراع أن يخرج سيّدا منتصرا على حدود اللغة والأسلوب المتوارث معا، وكلما احتدم الصراع نمت الفكرة البدائية الغامضة في الدقة والعمق، وعظم الانتصار"[2]

ويسقط يوسف الخال في فخ طالما حاربه الحداثيون إجمالا، وهو فعل التأكيد على شيء والحكم بصحته، وهذا مناف لقيم الحداثة التي تؤمن بالحركية وعدم الثبات، فانظر إلى قوله:

"إن القصيدة خليقة عضوية. لذلك فهي لا تستند في قيمتها إلا إلى النظام الشكلي الذي هو إياها. فتجربة الشاعر، أي معنى القصيدة، هو فعل إنشاء القصيدة. وإذا صح هذا القول، **وهو صحيح**، فإن الزعم بأن القارئ يشارك الشاعر في التجربة —القصيدة، زعم باطل"[3]

أنظر إلى قوله (وهو صحيح)، إنه استعلاء فكري، وإقصاء للآخر المخالف، فهل في الحداثة رأي كهذا الرأي؟ المهم، أن هذا القول يؤكد على أن القصيدة هي تجربة الشاعر وحده، فإذا ترجمت

1 محمّد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1995، ص 64.

2 يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ديسمبر 1978، ص 20-21.

3 يوسف الخال، م ن، ص 22.

للغة أخرى فقدت كثيرا من معناها، وحتى القارئ أو الناقد لا يمكن ان يدخل حرم القصيدة –على حد تعبيره– إلا عن طريق النقص الذي تشكو منه كل قصيدة، فيعيد خلق القصيدة لنفسه.[1]

وأخيرا يناقش الخال سؤال جوهريا طالما طرحه المنظرون للأدب: هل للشعر مهمة؟ وما هي؟ وأسئلة أخرى مولدة عن هذين السؤالين، ولكنه يصر على سؤال خاص: هل مهمة الشعر المعرفة، ويؤكد، بعد مناقشة أربعة آراء، على أن القصيدة لغة وجهد إنساني ضروري، واجب الوجود، وهو في هذا يوافق الرومانسيين على أن القصيدة تحمل معرفة حدسية، على أن موقفهم أقرب المواقف إلى الصواب، ونعيد السؤال من جديد: ما هو الصواب وما هو الخطأ عند الحداثيين؟

5– خاتمة:

إن سؤال الحداث متشعب، وتلخيصه في صفحات قليلة ضرب من العبث، لذلك حاولنا أن نسرد موجزا يسيرا جدا عن الحداثة الشعرية العربية كما هي عند منظريها الأوائل، ولا ندعي أننا استوفينا جميع جوانب الموضوع، ولكن حسب الطالب الباحث أن يستنير ببعض المراجع في هذا المجال، وهي كثيرة، ولو عدنا إلى الحداثة عند الغربيين لزاد الأمر تعقيدا، لذا نكتفي بهذا القدر القليل، فلربما كان منطلقا للطلبة للبحث والتعمق في الموضوع تاريخا وفكرا.

1 يوسف الخال، م ن، ص 23.

المحاضرة 07

الحداثة الشعرية في الجزائر

الحداثة الشعرية في الجزائر

1- مقدمة:

عرفت الجزائر كغيرها من الدولة العربية موجة حداثة شعرية مع طائفة من الشعراء المعاصرين، وليس الحديث عن الحداثة الشعرية الجزائرية بالأمر الهين، إنه بحث في عن قضية تلاقي صدّا اجتماعيا عنيفا نتيجة الطابع الديني الغالب على المجتمع، فحتى المفكر اليساري يخاف من سلطة المجتمع وخاصة إذا تعلّق الأمر بالثوابت الدينية ومحاولة زعزعتها من الداخل، لذلك لا نكاد نجد صراعا داخليا كما هو موجود في بعض الدول العربية، لأن طبيعة المجتمع طبيعة محافظة وإن بدا شكلا متحررا بعض الشيء، لأنه في عمقه يختزن حارسا سلفيا على الوعي يحول دونه ودون الخروج بما لا يتماشى مع الوعي الجمعي، إن اللاوعي الجمعي عندنا سلفي بامتياز، يهيمن على الوعي بطريقة شبه آلية.

2- الحداثة الشعرية في الجزائر:

أما بالنسبة للحداثة الشعرية فتبقى إذا، وفق هذا المعطى، ممارسة تقليد من قبل البعض، ووعي حضاري تجديدي لدى القلة، فالسؤال إذا: إذا تغيرت القشرة وبقي اللب، فعن أي حداثة تتحدث؟

ولا أبغي من هذا الطرح نفي الحداثة الشعرية بالكليّة عندنا، ولكنّها عموما غير متاحة لمجتمع تقليدي في كل سلوكياته، فإذا أردنا أن نعدّ عدد الذين أعلنوا رفضهم للسائد الفكري أو الديني أو الثقافي، فهم قليل، وإذا تجاهلنا مدى عمق الطرح بالمقارنة مع ما يدعو إليه يوسف الخال وأدونيس، ويوسف الصدّيق في تونس ونصر حامد أبو زيد، ومُحَمَّد أركون في الجزائر. إنّ الظاهر، حسب فهمي هي دعوة لحداثة قشرية تتجاهل العمق خوفا من سلطة اللاوعي الجمعي العربي إجمالا، وهذا طبعا يختلف إن نظرنا إلى ما يطرح في تونس مثلا، إنْ شعريا أو فكريا. وقد يبدو هذا حكما مسبقا وقاسيا إجمالا، ولكنه رأي شخصي نابع من قراءة واحتكاك بالشعر الجزائري، ولا أقصد من خلال الطرح هنا تلميع للحداثة ولا طعنا فيها، فكل إنسان له حرية الاختيار.

ويدعم رأينا هذا، قول الناقد أحمد يوسف:

"كان الشعر الجزائري منشغلا بالتحرر وبالقضايا الوطنية والقومية من ناحية، وتابعا للقصيدة المشرقية التقليدية والرومانسية والحداثية من ناحية أخرى مفضلا شعراء حداثيين من أمثال: نزار قباني ومُحَمَّد الفيتوري وسليمان العيسى على بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور والشابي من تونس، كما قال أبو القاسم سعد الله، وحجته في ذلك أن هؤلاء الشعراء أقرب إلى قلب الشعب. فلم يحدثوا خلخلة في أشكال التعبير الشعري..."[1]

يبدو الكلام تعميميا بعض الشيء، لأن الشابي بالمقارنة من أدونيس يعتبر محافظا، ولكنه إجمالا يتحدث عن قابلية المجتمع للشعر الذي لم يحدث خلخلة في أشكال التعبير، فقد تغيرت أشكال التعبير حقيقة، ولكنها عند هؤلاء ما تزال تقيم وزنا للمعنى الكلي للنص وانسجام أجزائه بعضها ببعض، وهذا هو الشعر عندي، أن يتحرر دون أن يتلاشى، وأن يتطور محافظا على المعنى الذي يمكّنه من التواصل مع المجتمع الذي كتب فيه على الأقل، أي ان تكون هناك رؤية شعرية تجمع ما بين الشاعر والمتلقي، لا أن تحدث قطيعة بينهما، فإذا حدثت، فلمن يكتب الشعراء؟

إن الحداثة في الجزائر غير مقبولة بشكل واسع لدى الشعراء لأنها تتقاطع مع " الحداثة في الفكر العربي المعاصر (كونها) لم ترتفع بعد إلى هذا المستوى، فهي تستوحي أطروحاتها وتطلب المصداقية لخطابها من الحداثة الأوروبية التي تتخذها أصولا لها... لا تستطيع الدخول في حوار نقدي تمردي مع معطيات الثقافة العربية لكونها لا تنتظم في تاريخها. إنها إذْ تقع خارجها وخارج تاريخها لا تستطيع أن تحاورها حوارا يحرك فيها الحركة من داخلها"[2]، ويستمر عابد الجابري في التأكيد على أن الثقافة العربية مغايرة للثقافة الأوروبية وبالتالي لا يمكن لنا قبول حركة من خارج النسق الثقافي.

1 أحمد يوسف، يتم النص (الجينيالوجيا الضائعة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، 2002، ص 13.

2 مُحَمَّد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1،1991 ، ص 16.

حتى إن محمود درويش يرد على من يطالبون بالقطيعة التامة، في أسئلة تعبر عن استهجان لتلك النظريات المتطرفة: "هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج (تفجير اللغة)، وهل أوضحوا لنا مفهوم الموسيقى الداخلية في إصرارهم على احتقار الإيقاع؟ ولماذا تعجز ثورة الشعر الإيقاعية عن موسيقى داخلية؟؟ وقبل ذلك بالضبط، الموسيقى الداخلية، وما هي الموسيقى الخارجية؟؟..."[1]

لذلك وجدنا أن شعراءنا لم ينساقوا بشكل أعمى وراء دعوة القطيعة، ووراء المصطلحات الرنانة التي رافقت دعاوى التحديث، وهذا طبيعي من جهة الشاعر الذي يحاول الحفاظ على علاقة تواصلية بينه وبين جمهور المتلقين، وبالتالي سارت الدعوة التحديثية في ظل هذا المعطى مرتبطة بالخصائص الجوهرية في الشعر العربي القديم. ولعل أبرزها في الشكل: العروض، وفي المضمون: ارتباط المشبه والمشبه به بعلاقة إن لم تكن ضرورية في كل الحالات فهي في معظمها قابلة للتأويل.

وهذا راجع لخصوصية المجتمع تحديدا، "فهناك تيار في الجزائر داعم لفكرة الحداثة والعصرنة في الجزائر، والأصل لدى هذا التيار هو التحديث والعصرنة وليس الحداثة، وهذا يختلف .التحديث هو الشطر المادي فقط من الحداثة لذا لابد لنا من التحديد الجيد والعميق للمفاهيم حتى لا نقع في الخطأ . يقوم هذا التيار على إمكانية نقل المجتمع الجزائري من النظام الثقافي التقليدي المحلي إلى النظام الثقافي الغربي بدعوى الحداثة، في حين أن الحداثة ليست عالمية ولا كونية، أي ليس هناك حداثة واحدة وإنما حداثات، من منطلق أن لكل مجتمع حداثته الخاصة .وبالتالي فالنظام الثقافي والقيمي الدخيل لا يمكن له أن ينجح إذا رفضه النظام المستقبل ولم يتوافق معه .وبالتالي إمكانية نشوء

1 خديجة كروش، تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من 1990 إلى 2010 –دراسة في الرؤيا والتشكيل، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة 2018، ص 41.

مجتمعين تقليدي وحداثي وظهور ما نسميه بالثنائية الثقافية بالمعنى الانتروبولوجي للكلمة، حتى وإن قلنا أن هناك مجتمعا جديدا في طور التكوين"[1]

إن الحداثة الشعرية عندنا مست الشكل من حيث طريقة كتابة النص الشعري، ومست المضمون ولكن دون إحداث قطيعة بين النص ومتلقيه، إلا باستثناء بعض النصوص وبعض الشعراء الذين اعتمدوا على الغموض كعبد القادر رابحي مثلا، وهو شاعر جزائري معاصر له حضور في الساحة الأدبية الجزائرية، وسنحاول محاورة نص من نصوصه بعنوان (**رؤيا**) وهي مقطوعة من نص بعنوان (**توجعاتُ الفارس القديم**):

في الطينة الدّفينةْ

ترابط الجيوشُ

منذ أن رأيْتْ..

...

ها أنت قد أتيْتْ..

وها هي الجيوش تثقب الرّياحَ

ترتمي على أبواب هذه المدينةْ"[2]

فماذا يريد الشاعر من هذا النص؟ مادام هو رؤيا، فكيف نقرأ هذه الرؤيا؟ جماليا أو أسطوريا، أو فلسفيا أو لغويا، أو نقرؤها مادامت تحمل كل هذه الجوانب من كل هذه الجوانب، والسؤال هل هي رؤيا (رؤية) زرقاء اليمامة أو أحد العرافات؟ وهل هي جيوش جديدة أم قديمة؟ عدو خارجي أو

1 وسيلة عيسات، إشكالية الحداثة في الجزائر– التأسيس لحداثة محلية وتجاوز الحداثة الكونية: –مقاربة ابستمولوجية، مجلة جيل العلوم الإنسانية والاجتماعية، مركز جيل البحث العلمي، العدد 47، نوفمبر 2018، ص 85.

2 عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، منشورات ليجوند، الجزائر، ط1، 2011، ص 76.

عدو داخلي؟ وربما كانت أسطورة حصان طروادة، والنص مفتوح على أكثر من تأويل، ولا يملك ناقد إثبات شيء وربما عبد القادر رابحي نفسه لا يملك جوابا لأسئلتنا الكثيرة.

إن حركة تحديث الشعر، ورغم شطط بعض منظريها، قد دفعت الشعر نحو فضاءات جديدة، كالأسطورة والتاريخ، لتنهل منها القصيدة وتصنع من الأسطورة مثلا معينا خصبا ينتج المعنى الجيد القابل للتأويل والمفتوح على تعدد القراءة، ولعل من الشعراء الجزائريين الذين طوّعوا الأسطورة وعملوا على شحن القصيدة دلاليا من خلالها، نجد الشاعر عبد الحليم مخالفة في قصيدة بعوان (شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف)

يا شهرزاد.. أما وعدتني أن تتمي
قصة (المصباح والكنز المخبإ
في رمال العرب) شعرا..؟
فتبسمت: مولاي.. عذرا
سأتمها،
لكنني آثرتك اليوم بأخرى
سأقص عن ذات العماد
عن جنة الفردوس كيف تبخرت
كيف انتهت بجمالها وجلالها
ما بين كثبان الرماد
سأقص عن غول الفناء
وقوافل الشهداء.. عن
أسطورة العنقاء والعشر الشداد.[1]

الملاحظ بداية أن القصيدة تؤطرها أسطورة شهرزاد، ولكنها تحميل مزيجا أسطوريا متكاتفا لصنع معنى يلخص مأساة وطن، كان جنة وتبخر كل الجمال، حتى العنقاء التي تلد من رمادها تبخرت، فبدل أن يتحدّث الشاعر بلغة أحمد شوقي:

1 عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار، الفردوس للنشر والتوزيع، تونس، ط2، 2020، ص 26-27.

قم ناج جلّق وانشد رسم من بانوا مشت على الرّسم أحداث وأزمان[1]

يتحدث الشاعر مستعيرا معادلا موضوعيا لآلة القتل: الغول، وللأبرياء: العنقاء، ولحماة الوطن: بالعشر الشداد، وغيرها من المعادِلات التي تشير من بعيد دون الدخول في متاهة التقريرية، وبالتالي نحن أمام نص يحمل قضية، ولكنه يعبر عنها من منظور حداثي رؤيوي بلبوس فنية جمالية تتخذ من الأسطورة بما تحمله من شحنات دلالية وخلفية ثقافية. بالإضافة إلى أن القصيدة من شعر التفعيلة، والتفعيلة المعتمدة هنا هي تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) من بعض الكسور المقصودة من الشاعر أحيانا كما في السطر (لكنني آثرتك اليوم بأخرى)، إذ لا يخفى على الشاعر مثل ذلك، ولكنه ربما أراد أن يحافظ على المعنى أكثر من متابعته للشكل الخارجي للنص.

أو هي محاولة اختراق حاد لسلطة النظام العروضي، لفتح النص إيقاعيا، لخلق درجة من اللبس والكثافة الإيقاعيين.[2] وهي قصيدة من عيون الشعر الجزائري في هذا المجال، وإذا أردنا أن نقرأ القصيدة قراءة سيميائية فإنها لا شك تخرج مكنونات جديدة تعطي للقصيدة قيمتها الفنية الحقيقية.

قصيدة جزائرية أخرى تتخذ من أسطورة شهرزاد ملهما هي قصيدة الشاعرة الجزائرية سامية عليوي (شهرزاد في الليلة الثالثة بعد الألف)، وهي قصيدة كتبت من خلال عنوانها عطفا على قصيدة (شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف) للشاعر عبد الحليم مخالفة، والشاعرة أستاذتنا التي نحترم فيها أصالتها وشاعريتها التي تظهر في قصائدها الكثيرة، ويذكرها عبد المجيد حنون في كتابه (في الأسطورة والأدب) وننقل مما أوده:

"ظلّت تحاور القصيدة وتنتظر حلولها بعد أن استعصت عليها الكتابة التي تشبّهها بالفرس الجموح"[3]

وتقول الشاعرة:

"الشمس داعب ضوؤها جفنَ النّهار
والوحشُ أغمد سيفَه مستسلما
ولصوتها أُذنا أعارْ

1 ديوان أحمد شوقي، قدمه وشرحه: صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2008، ص 313.

2 كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، عدد 3، 1984، ص 50-51.

3 عبد المجيد حنون، في الأسطورة والأدب، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص 188.

يا شهرزادْ...
ماقصّةُ القلب المشرّع للرّياح
وللذّئاب تنوشه مذ ألف ليلة...
ما أراح ولا استراحْ..."[1]

تحكي هذه القصيدة صراع شهرزاد مع شهريار فتواجهه بحقيقته من وراء حجاب اللغة، ويبدو أنها انتصرت عليه وطوّعته حتى أغمد سيفه مستسلما للحكي، حتى أنه صار شغوفا بأبطالها يسألها عنهم قبل أن تبدأ هي بالحكي، ولست أدري إن كان هذا التجلي الصريح للأسطورة يخدم غاية نفسية لدى الشعراء أم هي الحالة الشعرية تأتي بركانا جارفا مازجا الأتربة بالصخور والنار ليتشكل عالم سحري جديد ممزوجا بالأسطورة وقلق الذات إزاء شيء يقض مضجعها، وهذا القلب الذي تنهشه الذئاب، هل هو العروبة أم الذات الشاعرة، أم كلاهما معا.

لقد استطاع الشعر الجزائري تطويع الأسطورة لتصبح جزءا من مشروع حداثي محافظ على الإيقاع الملازم للقصيدة رغم دعوات الخروج، غير أن الشعر يسير غير آبه بالنظريات الجديدة والمصطلحات الرنانة، وما قول محمود درويش وتساؤلاته السابقة إلا دليل واضح على رغبة الشاعر في البقاء في مركزه فاعلا، مالكا لزمام القصيدة يخرجها وفق الإيقاع الذي يريده غير منسلخ تماما عما عهده العرب في شعرهم.

شاعر آخر حاول أن يحاور التاريخي ويستدعي أحد رموز الثقافة العربية الشاعر العباسي أبو الطيب المتنبي، يستدعيه الشاعر علاوة كوسة في قصيدة بعنوان: (تهمة المتنبي):

قد مرّ عامْ..
ونبوءة العرّاف تسري في دمي
مسرى احتراقاتي
من الأقصى
إلى البلد الحرامْ
...
سبع عجاف
ما ترى ياصاحبي يوم التقى الجمعان
يسأل بعضهم بعضا

1 عبد المجيد حنون، م ن، ص 189.

تفاصيل الرّؤى سرّا
فجند خلف أسوار المدينة
لا ينامْ
...
أنا ما ادعيت نبوّةً
لكنّ مرضعتي الحنونَ
-لحاجة في نفسها –
قد فكّرت في شق صدري
واجتثاث أحبّتي
قبل الفطامْ[1]

إن هذا النص مشحون بالتاريخ والأسطورة، ويكشف عن ذات شاعر مهووس بالتاريخي والديني والأسطوري، يلصق فيه نفسه تهمة ادعاء النبوة من خلال التهرّب منها، يستحضر قصة شق الصدر للنبي الأكرم، وقصة سيدنا يوسف، وسيدنا نوح، بل استحضر الشاعر كل النبوّات في هذا النص إلى أن يصل في الأخير إلى لا شيء، فلم يكن نبيا حقا، ولكنه يحمل نبوءة عمرها ألف عام، وهو الدور الذي يلعبه كل الشعراء، فحين عجزوا عن النبوّة استهواهم الكشف، فراحوا ينشرون نبوءاتهم شعرا. إن العودة لهذا النص تكشف ما عجز النص عن قوله فاستعار لأجله قصصا علها تخرج بمحمولاتها هذا الذي ظل خفيا في ذات الشاعر.

إن حداثة المضمون تسترت خلف إيقاع الشعرية العربية القديمة، فالملاحظ على القصيدة هو اهتمامها الصارخ بالقافية، وكأن الشاعر الجزائري إذا أوغل في حداثة المضمون حافظ قليلا على الشكل هروبا من صدمة القارئ الذي يتلقى النص وفق رؤية تقليدية أصيلة في الثقافة الجزائرية، لذلك فالرأي القائل:" ليست هناك حداثة مطلقة، كلية وعالمية، وإنما هناك حداثات تختف من وقت لآخر ومن مكان لآخر"[2] صحيح إلى حد كبير، فالشاعر يتعامل مع الحداثة بحذر شديد خاصة إذا تعلق الأمر بجمهور المتلقين، فالمتلقي الجزائري، خاصة، يفرض وجوده بسبب طبيعته السلفية المتعصبة، وهذا راجع أساسا لطبيعة تكوين الفرد داخل المجتمع، وربما كان هذا الكلام عاما على كل الثقافات،

1 علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ديوان مهرجان الشاطئ الشعري، رابطة النشاطات الثقافية والعلمية للشباب لولاية سكيكدة، ط1، 2012، ص 54-56.

2 محمّد عابد الجابري، م ن، ص 16.

ولكن يبقى لكل مجتمع خصوصياته التي تحدد سقف التحديث، وأكاد أجزم، إن إمكانيات التلقي تختلف من عصر لآخر ومن بيئة لأخرى، وكلما تقدم الزمن كلما تغير ما يسمى بالثوابت، فالثابت اليوم والصحيح، قد يصير عرضا في وقت لاحق والعكس. وسأكتفي بالأمثلة التي أوردناها وإن كانت لا تعبّر عن كل ما هو حاصل في الشعر الجزائري من تغييرات.

3- خاتمة:

الشعر الجزائري، عموما، وحسب تجربتي الشخصية واحتكاكي المباشر بالشعراء كوني واحد منهم، شعر محافظ إلى حدّ كبير، فلم يخرج بالكلية عن إيقاع التفعيلة، وظلّ وفيا لها، ومعظم الشعراء لهم كتابات كثير اليوم وفق النسق الخليلي. صحيح أن البعض منهم يحاول جاهدا إهمال الوزن ويدافع عن ذلك بكل قوّة إلا أن تأثيرهم غير واضح على الساحة، فهم في الغالب يكتبون لأنفسهم، وربما ادعى بعضهم أن هذا أساسا الغرض من الكتابة، أن يعبّر الشاعر عن ذاته، ولكني أقول أن ادعاءهم هذا صحيح ولكنه مبالغ فيه شيئا قليلا. ذلك أن الشاعر الذي لا يؤثر في الجمهور عليه أن يتساءل عن الخلل.

وحين أتكلم بحكم تخصصي، فأنا لا أستطيع أن أقول أنّ الجمهور وحكمه حالة عرضية، لأنه لولا جمهور المتلقين لما وصل إلينا شعر المتقدمين، فلولا إيمان الناس بشاعرية امرئ القيس وعنترة والمتنبي، لما تناقوا أشعارهم وأخبارهم، أي لولا تأثير الشعر في النفوس لما بقي حيا لقرون عديدة.

المحاضرة 08

قصيدة التفعيلة

قصيدة التفعيلة

1- مقدمة:

قصيدة التفعيلة هي قصيدة ظهرت في القرن العشرين، تختلف شيئا قليلا عن القصيدة العمودية، كون هذه الأخيرة تعتمد نظاما خاصا يتأسس على البيت، وكلّ بيت فيه شطران، بحيث تكون جميع تفاعيل الأبيات متساوية عددا في القصيدة الواحدة، وتنتهي أبياتها بقافية واحدة وروي واحد. فما المشكل في هذا النسق ليثور عليه الشعراء؟

سنحاول من خلال هذا الدرس الإجابة على هذا السؤال، بشكل تفصيلي، وبما يتناسب مع خصوصية الفئة المستهدفة به سيكون المرجع الأساس هو قضايا الشّعر المعاصر لنازك الملائكة.

2- بداية شعر التفعيلة:

صدر أول كتاب في هذا الشأن عام 1962 في طبعته الأولى، وهو كتاب نقدي ترصد فيه الشاعرة العراقية نازك الملائكة قضايا متعلقة بالشعر العربي المعاصر من وجهة خاصة بها، وقد حاولت أن تؤرّخ فيها لبداية قصيدة التفعيلة، حيث تقول في هذا الشأن:

"... أوّل قصيدة حرة منشورة كانت قصيدتي (الكوليرا)... وإنما اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض العربي وقراءتي للشعر الإنجليزي... كذلك أحب أن أثبت في ختام هذا الحديث، اعتقادي بأنني لو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربي آخر غيري وغيره، فإن الشّعر الحر قد أصبح في تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشّعر العربي بحيث حان قطافها"[1]

هذا الكلام يتناقض بشكل كبير مع ادعاءاتها في مواضع أخرى في الكتاب حيث تؤكد على ريادتها في هذا المجال، ولكن، كيف تكون الريادة وهي هنا تدعي بأن الشّعر الحر أصبح ثمرة ناضجة، فمن بذر، ومن اعتنى بالبذرة حتى صارت ثمرة تقتطفها نازك أو بدر، واعتقادي أنها أرادت أن تضع نفسها في الريادة بمحاولة إقصاء تجارب من سبقوها وبكل الوسائل، ومنها وضعها لشروط أربعة للحكم على بداية الشّعر الحر:

1- أن يكون ناظم القصيدة واعيا إلى أنه استحدث بقصيدته أسلوبا وزنيا جديدا سيكون مثيرا أشدّ الإثارة حين يظهر للجمهور.

---

1 نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص 17.

2- أن يقدم الشّاعر قصيدته تلك (أو قصائده) مصحوبة بدعوة إلى الشّعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة، شارحا الأساس العروضي لما يدعو إليه.

3- أن تستثير دعوته صدى بعيدا لدى النقاد والقراء فيضجّون فورا —سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار- ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة.

4- أن يستجيب الشّعراء للدعوة ويبدأوا فورا باستعمال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله. [1]

وإنها لشروط غريب عجيبة يقف أمامها الحليم حيرانا، فالشرط الأول لا معنى له، فهل يعقل أن يكتب شاعر بطريقة غير مألوفة وهو لا يشعر أو غير مقتنع بالذي يفعله؟ إنه إن لم يكن واعيا بما يقدمه لما أذاعه ونشره، والشرط الثاني عجيب أيضا، فمتى كان الشّعراء يعيرون مثل هذه القضايا اهتماما، فهم يكتبون ما هم مقتنعين به، واضعين حسابا للمتلقي في الغالب، إلا كما قال البحتري:

عليَّ نحت القوافي من معادنها وما عليَّ إذا لم تفهم البقر.

والشرط الثالث والرابع كالثاني، متعلق بدعوة الشّاعر لغيره. إن الشّاعر أيتها الناقد يرى نفسه عرافا مبشرا بقصيدته مهمته تنتهي مع القصيدة، وليس ناقدا ولا منظرا، والمشكلة أنها تقول:

"هناك قصائد حرّة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة 1932، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين لأنني لم أقرأ بعدُ تلك القصائد في مصادرها. وإذا أسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها اسم: علي أحمد باكثير ومُحَمَّد فريد أبي حديد ومحمود حسن إسماعيل..."[2]

الغريب أنها ادّعت اطلاعها الواسع على التراث الشعري العربي وقارنت نفسها مع السياب مستصغرة شأن السياب في ذلك كونه خريج قسم اللغة الإنجليزية، ولم تطلع على البند ولا على الشّعر الحر الذي ظهر في القرن الحادي عشر، وكل هذا مقبول، إلا أن تغفل عمدا شاعرا عراقيا عاصرته وهو مُحَمَّد مهدي الجواهري، فهذا غريب عجيب. فله قصيدة طويلة من شعر التفعيلة من ست قطع،

1 نازك الملائكة، م ن، ص 17.

2 نازك الملائكة، م ن، ص 14.

نشرت ثلاثة قطع منها في جريدة الأهالي عام 1932، ثم نشرت ثلاث قطع أخرى عام 1946 في جريدة الرأي العام.[1]

يقول فيها:

نثرت شعرها على كتفيها
نثرة خيرَ ما تكون لديها
واستدارت وهنا على عقبيها
فبدا جانب..
ولوّح ثاني
وأرتها المرآة لمح بيانِ
عن خيالين...
ثمّ يرتجفان
وبقايا ظلّين يصطرعان.[2]

فأي عذر لها وهي شاعرة وأكاديمية تدعي اطلاعا واسعا على الأدب ولا تنتبه لعشرات القصائد، في العراق وفي غير العراق كتبت في شعر التفعيلة، وقد نقبل كلّ عذر إلا عدم اطلاعها على شعر الجواهري فهذا غير مقبول وهو من القامات الشعرية العراقية، وقصيدته هذه لا يعوزها شيء من متطلبات القصيدة الجديدة، من تنويع في القوافي وخروج على النسق الخليلي في الوزن.

لقد نالت نازك نقدا لاذعا من يوسف الخال بسبب هذا الكتاب وما فيه، ولا بأس أن ننقل صورة عن ما تعرض له الكتاب من نقد، ومن ذلك قوله:

" لا نريد أن (نتمرجل) على المؤلفة الشاعرة، فنعلّمها أصول التأليف، أو نرسم لها كيفية معالجة الموضوع. يكفي أن نقول لها الآن أن اسم الكتاب لا ينطبق على مسماه، وإن الصواب كان في جمع محتوياته تحت عنوان عام جذاب يغنيها عن بذل الجهد البارز في تبويبه أقساما وأبوابا وفصولا (في الكتاب ثلاثة أقسام، وسبعة أبواب، وستة عشر فصلا) يصول القارئ فيها ويجول، ثم يبوء بالخيبة والخسران"[3]

1 محمّد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط3، 1982، ص 26.

2 محمّد مهدي الجواهري، م ن، ص 34.

3 يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ديسمبر 1978، ص 34.

ويستمر يوسف الخال في نقد كتابها وما جاء فيه بطريقة تهكمية واضحة، ولمن شاء الاستزادة يمكن له العودة إلى كتابه لينظر في الكتاب بعين ناقد استطاع أن يكشف جوانب خلل كبيرة في كتابها هذا، المهم أن الذي أريد أن أؤكد عليه في هذا السياق، هو محاولتها البائسة لوضع قوانين وضوابط عروضية تحكم الشّعر الحر، وفي هذا لعمري جنون ومجازفة خطرة أوقعتها في مزالق لا تحمد عاقبتها، فمتى كان الناقد يفرض على الشّاعر قوانين النظم، فالشعراء وحدهم من لهم سلطة انتخاب ما يرونه مناسبا لأشعارهم من أعاريض وقواف، ثم يأتي الناقد لرصد الظواهر وإعطاء بعض الأحكام. إن سلوكها هذا قد أنبأ عن رغبة في السبق لتكون هي خليل (الخليل بن أحمد) الشّعر المعاصر. ونحن لا نلومها كثيرا، كما فعل يوسف الخال الذي يبدو ردّه العنيف نتيجة موقفها من قصيدة النثر، وهجومها العنيف على أدباء لبنان وعلى مجلة شعر[1]، ولكن يحمد لها أنّها حاولت بما استطاعت أن تقدم دراسة في الموضوع على الرغم مما وقعت فيه من أخطاك.

3- أوزان قصيدة التفعيلة:

ليس لشعر التفعيلة أوزان محددة سلفا، ولكن الشّعراء يبنون قصائدهم على تفعيلة واحدة، وقلّ من استعمل أكثر من تفعيلة فيما أعلم، فكل شاعر بحسب نفسه الشعري يطيل السطر ويقصّره بحسب الدفقة الشعورية، "وقد تعدد مفهوم القصيدة التفعيلية بتعدد المصطلحات التي أطلقت عليها، فهو عند أمين الريحاني يعني مزج أبحر عديدة متنوعة مع الالتزام بالوزن والقافية... وهو عند خليل شيبوب يعني التنويع في طول الأشطر، والنظم على أكثر من بحر، أي أن القصيدة التفعيلية عنده تحتفظ بالوزن فقط، أما القافية فيمكن إبقاؤها أو إغفالها"[2]

هذا من رؤية نقدية، أما بالعودة إلى أقطاب الشعر العربي فنجد محافظة على وحدة التفعيلة في جل أشعارهم، وإن كان السياب نفسه يستخدم أحيانا أكثر من بحر في بعض قصائده، وسنكتفي بالقصائد التي حافظت على تفعيلة واحدة، وليتضح ذلك نأخذ مثالا قول نزار قباني:

أرجوك يا سيدتي أن تتركي لبنانْ..
أرجوك باسم الخبز، باسم الملح،
أن تغادري لبنان

1 نازك الملائكة، م ن، ص 213 وما بعدها.

2 محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 118.

فالبحر لا لون لهُ..
والشكل لا شكل لهُ..
والموجُ – حتى الموج – لا يكلّمُ الشطآنْ
أرجوك يا سيدتي أن ترحلي..
حتى أرى لبنانْ..
أرجوك يا سيدتي أن تختفي..
بأيّ شكل كانْ..
بأيّ سعر كانْ..
أن تُرجعي البحر إلى حدوده
وتُرجعي الشمس إلى مكانها
وتُرجعي الجبال والوديانْ[1]

هذه القصيدة بنيت على تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن)، وأطول سطر فها يتكون من أربع تفعيلات وأقصر سطر يتكوّن من تفعيلتين، مع ملاحظة أنّ الروي هو نون ساكنة مع ألف ردف، وهذا الذي عند نزار في هذا المقطع. عموما فشعر نزار محافظ بشكل لا بأس به على القافية، فهو فيما يبدو من شعره العموديّ والحرّ لم تشكل له قضية الحفاظ على الشكل الخارجي عقدة كما هي عند بعض أدعياء الحداثة ممن يريدون أن يتخلوا تماما عن الشكل القديم بكل تفاصيله.

وهناك من الشّعراء المعاصرين الذين ما يزالون يسطرون مسيرتهم الشعرية من خلالا حضورهم الدائم على الساحة الأدبية، نجد الشّاعر تميم البرغوثي وهو من مواليد 1977، حاصل على دكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية، فرغم صولاتهم في ميادين الأدب، ورغم حصوله على الدكتوراه من الغرب، أي احتكاكه بالغرب يمكن أن يدفعه إلى التمسك بقيم الحداثة، إلا أنه يكتب الشّعر الفصيح على النظام الخليلي، ويكتب أيضا قصيدة التفعيلة، بل نجده أحيانا يزاوج في القصيدة الواحدة بين الطريقتين، ومن أمثلة ذلك قصيدته: (تقول الحمامة للعنكبوت)، وهي قصيدة تحكي مأساة العروبة اليوم من خلال حوار بين الحمامة والعنكبوت، حيث استعمل التراث الديني واختار قصة هجرة النبي الأكرم وصاحبه، ولجوئهما للغار في القصة المشهورة، يقول فيها:

1 نزار قباني، قصائد متوحشة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط18، 2001، ص 97-98.

وفي الغـار شيخــان لا تعلميـن حميتهـما يومهـــا أم حُميتِ
جنينـــان إن ينجــوا يصبحـــا أمّةً ذات شمـلٍ جميع شتيتِ
سنحمي الغريبين من كلّ سيف بريش الحمام واوهى البيـوتِ
أخيّة ماذا جرى لهما
أترى سلما
يا أخيّة هل تعلمينْ
لقد كان في الغار وعد بأنّ السّماء ستنثَرُ
مثل أرُزِّ العروس على العالمينْ
لقد كان في الغار دنيا من الصين حتى الفرنجةِ
أسواقها وميادينها وقوافلها وعساكرها وصياح المنادينَ
نسطُ الجوامع، آيُ المصاحف أضرحة الصالحينَ
ارتجاف الأغاني ابتسام المسنينَ
خبز اليتامى نقوش الأواني
وشاي الصباح يعَطَّرُ بالمريميّةِ والياسمينْ[1]

والقصيدة من بحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعول)، ولكن الشّاعر يكسر هذا النسق ويزاوج بين المتقارب كما هو معروف في عروض العرب، وبين المتقارب في شعر التفعيلة حيث لا يلتزم الشّاعر بقافية واحدة ويطيل الأسطر بشكل يخالف المعهود، دون أن يحس المتلقي بهذه الإطالة ويعتمد أسلوب التدوير حتى تحس كأن المعنى ما يزال ممتدا، ورغم ذلك تحافظ القصيدة على روعتها ورونقها.

لا يمكن إذا أن نتحدث، كما فعلت نزلك الملائكة، عما يصلح وما لا يصلح في قصيدة التفعيلة، إنّ الشّاعر الفحل هو الذي يقرر ذلك، وهو الذي يسحر المتلقي بقوافيه ويأتي بالأنساق كما يشاء دون قيد مسبق، سوى رؤيته الشعرية الخاصة التي تتغير وزنا وقافية ومن نص إلى نص بحرية تامة ضابطها الوحيد هو قدرة الشّاعر على الخلق والإبداع.

4- مضامين قصيدة التفعيلة:

1 تميم البرغوثي، في القدس، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2015، ص 53-54.

لم تخرج مضامين الشّعر عن أغراضه المعروفة سابقا، فلقد نظم الشّعراء المعاصرون في كلّ أغراض الشّعر، وان ادعى بعضهم أن "الموضوع الشعري لم يعد قصرا على أغراض محدودة من وصف وغزل وحمة وخلافُهُ، وإنما تبدت أمام الشاعر موضوعات لا يمكن نسبتها إلى أي من هذه الأغراض"[1]، ولم يوضح لنا صاحب هذا الادعاء بالأمثلة هذه المواضيع أو الأغراض.

وإنما، في نظرنا، ما تغير فقط هو اللغة التي اعتمدت شيئا قليلا على تحديث المعاني والخروج بالصور الشعرية من الأنماط التقليديّة المعتادة التي تعتمد على الربط بين طرفي التشبيه بعلاقة تواضعية معروفة مسبقا، أو بطريقة مباشرة أي "أن يتجنب الشاعر الإشارات البعيدة، والحكايات الغفلة، والإيماء المشكل، وأن يتعمد ما خالف ذلك، وتقتضي أن يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها (عيار الشعر لابن طباطبة)"[2] كوصف المرأة الجميلة بالقمر، وبعيون المها، وغيرها، ولكن هذا تغير بشكل كبير مع الشعراء المحدثين، فقد وصف بدر شاكر السيّاب عيونها بقوله:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السّحرْ،
أو شرفتان راح ينأى عنهُما القمرْ.
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهرْ
يرجّه المجذاف وهْنا ساعةَ السّحرْ
كأنّما تنبضُ في غوريهما النّجوم...[3]

فعيناها هما غابتا نخيل ساعة السحر، فهل يقصد أن عيونها تبدو عليهما ملامح الحزن؟ فغابة النخيل ساعة السحر إن كان القمر بدرا، أو والقمر هلال صغير، إننا نحتاج للحكم بأي شيء للتأويل والنظر في النص بجميع صوره وتجلياته، ولا شكّ أن المعنى في الحالتين جميل، فغابة النجيل ساعة السحر، إن كان فيها سمر ولهو فالأمر في غاية الرومانسية والروعة، والعكس، والمعنى الآخر الأغرب هو حين يقول: (أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر)، فالشرفة ربما كان في بيئة ما من إسمنت مسلح، أو من طوب وخشب، وقد تكون الشرفة لدى البعض مكانا يوحي بالدفء والحب كما قد لا يوحي بذلك، فالشرفة في عمارة في حي فقير، غيرها في قصر، المهم أن المعنى هنا خرج عن المعاني

1 محمود إبراهيم الضبع، م ن، ص 121.

2 أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط6، 2011، ص 27.

3 بدر شاكر السياب، قصائد اختارها وقدم لها أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط4، 2006، ص87.

الجاهزة كقولهم: (عيون المها مثلا)، فالقارئ هي المثال الأخير يفهم نشكل مباشر المعنى انطلاقا من سنة العرب في القول، أما في حالة السياب، فإن المعاني تتعدد، حتى يربط النص بجميع أجزائه فيرجح معنى على معان أخرى.

5- خاتمة:

إن شعر التفعيلة، هو شعر يعتمد على الوزن والقافية، ولكن أوزانه مفتوحة ومتروكة لاختيارات الشعراء، وكذلك قوافيه، وقد يلتزم واحد بالقافية إجمالا وقد يخرج عنها في كثير من الأحيان وليس هناك ضابط يلزم الشاعر بشيء من ذلك، لذلك من المجازفة وضع قوانين ضابطة لهذا النمط من الكتابة. كذلك الأمر بالنسبة للتصوير الفني فيه، فلم يعد الشاعر عموما مرتبطا بأنماط التصوير وخاصة إذا تعلق الأمر بالمعاني الجاهزة (المطروحة في الطريق) على حد زعم الجاحظ، بل المعاني يصوغها الشعراء على ما يقوله البحتري (عليّ نحت المعاني من معادنها)، إنه دور الشاعر اليوم وليس دورا تواضعيا اتفاقيا للمجموعة.

ملحوظة ختامية: لقد تعمدت اختيار القصائد التي كان أصحابها من المحافظين على وحدة التفعيلة، لأن هذا الغالب على الشعر، ولو عدنا لقصائد أخرى لدى جل الشعراء لوجدنا خروجا على النسق. إضافة إلى أننا لم نتطرق إلى قضايا أخرى في قصيدة التفعيلة، ولعل أهمها هندسة المكان، ولعبة البياض والسواد.

المحاضرة 09

قصيدة النثر

قصيدة النثر

1- مقدمة:

قصيدة النثر هي نمط من الكتابة ظهر إثر دعوات الحداثة العربية للخروج بالشعر من سيطرة الأوزان والقوافي. غير أننا تعودنا في ما نقرؤه عادة على التفريق بين الشعر والنثر، ولطالما كررنا مقولة الشعر ديوان العرب، على أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى الذي يحمل معنى، ونعرف مسبقا أن هذا التعريف قاصر على تحديد معنى الشعر إلا إذا أضفنا الخيال، وإلا دخلت المتون في الشعر، فما هي قصيدة النثر؟ والقصيدة مرتبطة تاريخيا بالوزن والقافية، والنثر لا وزن ولا قافية فيه، إلا ما يسمى بالفواصل القرآنية، وفي سجع الكهان، وفي المقامات. غير أننا اليوم نطالع في كل الوسائط على اختلافها دعوات هنا وهناك، ونصوص تنشر تحت هذا المسمى.

2- ظهور قصيدة النثر:

يشاع أن قصيدة النثر ظهرت في أوروبا عموما، وبالتحديد في فرنسا، في القرن التاسع عشر، ولكن بعض الدراسات تؤكد على أن المصطلح كان متداولا في القرن الثامن عشر مع الاختلاف على من أوجده أول مرّة، ولكن المؤكد في الدراسات أن الشاعر الفرنسي **بودلير** قد أحدث تغييرا في المصطلح، وأطلقها كجنس أدبي قائم بذاته، وفي هذا السياق يقول عبد العزيز موافي:

"لكن المتتبع لتاريخ هذا الجنس الشعري المبتكر، يدرك أن شاعرا آخر غير **بودلير** هو الذي أسس المعالم الأولى لقصيدة النثر؛ إنه الشاعر الفرنسي **لويس برتران** (Louis Bertrand) أو ألويزيوس برتران (Aloysius Bertrand) كما يحلو للناقدة والأديبة الفرنسية **سوزان** برنار تسميته؛ فقد كتب مجموعة شعرية واحدة بعنوان (جاسبير الليل)، وكانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية"[1]

وبالعودة إلى كتاب قصيدة النثر: من بودلير حتى الوقت الراهن، لسوزان برنار، نجد تأكيدا على الدور الهام الذي لعبه بودلير في إخراج قصيدة النثر إلى النور وبعث أعمال برتران كذلك، في قولها:

1 حبيب بوهْروْ، قراءة تأصيلية في مصطلح قصيدة النثر، مجلة العاصمة، كيرالا، الهند، المجلد السابع 2015، ص 144.

"كلّ شيء كان يشير –بالفعل- إلى (جاسبار الليلي)، كي يُستخدم كنموذج للبارناسيين: هذه المقطوعات القصيرة –المبنية والموزونة جيدا، الواضحة الحدود، والتصويرية- أصبحت محط إعجابهم، بالتحديد لخصائصها التشكيلية والشكلية، بل إن غياب الغنائية، والشعر اللاشخصي نسبيّا لبرتران، كما يمكن اعتبارهما بارناسيين قبل الحالة النهائية. ومنذ عام 1861، نشرت (لاروفي فانتازيست)* عدة مقطوعات من (جاسبار الليلي) ضمن مقال بها، في دعوة إلى الإعجاب برشاقة الإيقاعات، وجاذبية الصورة، وفي عام 1867، (لاروفي دي ليتر إيه ديزار)** جانبا كبيرا من قصائد (برتران)، بواقع مجموعة صغيرة كل عددين أو ثلاثة: لقد بدأ الشاعر المنسي –وغير المنشور (إلى حد ما، بفضل بودلير وتمهيد سأم باريس) في الأخذ بثأره بعد وفاته"[1]

إذن، ها هي ناقدة فرنسية ترجع البداية إلى برتران، وترجع فضل الظهور والشيوع إلى بودلير، بناء على ما نشر في المجلتين المذكورتين، وهذا خلافا لمن جعل بودلير هو رائدها، بل هناك من زعم أن الشاعر الفرنسي رامبو " أولّ من كتب قصيدة النثر مما يجعله متقدما على بودلير، وهذا وهم، لأن رامبو ابتدأ كتابة قصيدة النثر بعد وفاة بودلير بثلاث سنوات، أي منذ عام 1870 م، فضلا عن أنّ رامبو نفسه كان يؤكد أنّه مفتون بقصائد بودلير النثرية، ويقترن بهذين الشاعرين شاعر فرنسي ثالث، ذلك هو (ملارميه) الذي خطى بقصيدة النثر خطوات عريقة، فجعل من القصيدة حلقة وصل بين الشّاعر والقارئ، حتى قال: (إن معنى أبياتي هو ذلك الذي يعطيه لها القارئ"[2]

ومنه كل ذلك نستنتج أن قصيدة النثر، ظهرت في القرن الثامن عشر الميلادي، وخرجت للنور في القرن التاسع عشر على يد بودلير، وشعراء فرنسيون آخرون منهم أرتير رامبو، وملارميه. ولكل منهم الفضل في دفعها إلى الأمام ولولا جهودهم لبقيت طي النسيان، فاهتمامهم بها كتابة ونشرا هو الذي ساهم في وضعها على سكة التاريخ.

"أما في أمريكا، فقد تبوأ الشاعر (والت ويتمان) الصدارة بين الشعراء الذين تصدوا لكتابة القصائد النثرية، ولا سيما في ديوانه (أوراق العشب) الذي ظهرت طبعته الأولى عام 1885، وعليه،

---

1 سوزان برنار، قصيدة النثر: من بودلير حتى الوقت الراهن، تر. راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة، ج2، ط1، 2000، ص 16.

- La revue Fantaisiste ** La revue des lettres et des arts.

2 عادل نذير بيري الحسّاني، قصيدة النثر العربية –النشأة والمرجعيات اللغوية-، مجلة أهل البيت، جامعة أهل البيت، كربلاء، العدد 5، 2005، ص 232.

فإن قصيدة النثر أوروبية إذا شئنا التعميم، ونجد بذورها عند شعراء ألمان، ثم يطورها الفرنسيون والأمريكان، وجوبهت بغير قليل من المعارضة خارج فرنسا بخاصة"[1]

المهم، أيا كان من بدأ ومن لحق، فالقصيدة النثرية، فرضت نفسها بقوة في فرنسا، رغم المعارضين لها، وجدير بالذكر أن أعمال الشعراء المذكورين ليست كلها أعمال تهمل الوزن، بل إن دفاعهم عن قصيدة النثر كان لغرض توسيع مجال الشعر وليس للقضاء على الوزن نهائيا كما يتصوّر البعض، يقول أدونيس:

"... إذ ليس في الغرب شاعر حديث واحد، ذو قيمة، رفض الوزن أو أنكره. بل إنّ بين مؤسسي الحداثة الشعرية الغربية من رفض الكتابة الشعرية إلا وزنا، مثل ملارميه. وأهم ما كتبه بودلير، كان موزونا "أزهار الشر" ونصف شعر رامبو موزون. وتلك هي الحال بالنسبة إلى جول لافورغ الذي يصفه إليوت بأنه المجدّد الأكبر، تقنيا، بعد بودلير.

والأمر نفسه بالنسبة إلى شعراء الحداثة مع اللغة الإنجليزية، ولن أسمي إلا الكبار: ييتس، وعزرا باوند، وإليوت –الأكثر تأثيرا في الحداثة الشعرية العربية"[2]

وهذا الكلام فيما يزعم أدونيس أنه ردّ على بعض شعراء الحداثة العرب الذين أرادوا إخراج الوزن، وجعله تقليديا لا يليق بالحداثة، فإن هم زعموا الحداثة لأنفسهم وانطلقوا من ذواتهم دون مرجعيات فهذا شأنهم، وان نهلوا من الحداث الغربية، فلا أحد من الشعراء الكبار في الغرب أنكر الوزن، بل قد رأينا من تعصب للوزن وأنكر كل شعر لا وزن فيه.

3– قصيدة النثر العربية:

لا يمكن أن ينكر الشعراء العرب تأثرهم بالآداب الغربية وبخاصة إليوت، الأكثر تأثيرا في الحداثة الشعرية العربية على حد زعم أدونيس أعلاه، والذين لم يتنكروا للوزن، ولا يمكن أيضا التغاضي عن فكرة أساسية أخرى وهي ارتباط الشعر العربي بالوزن، فحين يسمع أي عربي لفظ قصيدة النثر، يتبادر لذهنه السؤال عن الوزن، رغم أن أدونيس يحاول في أكثر من سياق أن يؤكد على أن القيمة الشعرية ليست في الوزن بحد ذاته، والقيمة النثرية ليست في الادعاء بل في حداثة المكتوب، يقول:

---

1 عادل نذير بيري الحسّاني، م ن، ص ن.

2 أدونيس، ها أنت أيّها الوقت (سيرة شعرية –ثقافية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 165-166.

" أن يكون أبو تمام، مثلا، كتب بنظام الشطرين لا يعني أنه قلّد حسّان بن ثابت، وأن يكتب اليوم شاعر بنظام الشطر الواحد لا يعني أنه يقلّد نازك الملائكة أو السيّاب. كذلك يصح القول نفسه فيما يتصل بالكتابة نثرا، خارج نظام التفعيلة. فأن يكتب شاعر عربي بنظام قصيدة النثر لا يعني أن كتابته متقدمة على قصيدة الوزن، أو أنه يقلد بودلير أو رامبو..."[1]

رغم ما يقوله أدونيس فإنّه لم يضع أسسا عامة ملموسة في نظري لحدود الكتابة النثرية، فهي متروكة للمبدع يتصرف كيفما شاء، فإن لاقى نصّه قبولا لدى المتلقين اعتبر نصا، من هم النقاد، وما هي صفات الناقد الذي يحدد الجمالي والجديد المبدع في النص المسمى قصيدة نثر؟ لا نملك لذلك جوابا شافيا، ربما الشعراء، إنه عمل لهدم السلطة، كل سلطة، وكل نسق ثابت هو شرّ في نظرهم. وسيطرح السؤال ذاته عن القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، أي ناقد يمكن أن يقف أمام الفوضى؟ أم أنّ الفوضى هي الغاية؟ فأن يؤمن كل واحد بنفسه ويصنع نسقا خاصا به بل أنساقا متلاحقة يلغي الجديد ما كان قبله في حركة مستمرة، يبدو هذا الكلام غير منطقي طبعا، بيد أنهم ربما رفضوا المنطق لأنها ساحة الشعر.

يقول أيضا: " نقول عن شاعر إنه تنميطي، أي مقلد، حين يكرر العلاقات ذاتها التي ابتكرها شاعر آخر، ولا نقول عنه ذلك لمجرد كتابته بالوزن مثله، أو بالنثر"[2]

حسن هذا كلام جيد، فما الفرق بين النثر والشعر؟ فإن لم يكن فرق، فما الغاية من التسمية (قصيدة النثر)؟ فنحن حين نقول قصيدة نقصد شعرية، وحين تصبح نثرية، يصبح لدينا نوعان من الشعر، فأين المشكلة في أن يكون لدينا نوعان شعريان يختلفان في الإيقاع، أحدهما بوزن والآخر بغير وزن؟ الشكلة سيجيب عليها محمود درويش وهو من أشهر الشعراء المعاصرين في قوله:

"هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج (تفجير اللغة)، وهل أوضحوا لنا مفهوم الموسيقى الداخلية في إصرارهم على احتقار الإيقاع؟ ولماذا تعجز ثورة الشعر

1 أدونيس، فاتحة لنهايات القرن –بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 319.

2 أدونيس، م ن، ص ن.

الإيقاعية عن موسيقى داخلية؟؟ وقبل ذلك بالضبط، الموسيقى الداخلية، وما هي الموسيقى الخارجية؟؟..."[1]

فإذا كان محمود درويش مستغربا ومستهجنا لهذه الدعوات التحديثية التي بالغت بشكل كبير في دعواها، فما بالك بمكن لم يكتب الشعر، ومن لا يحسن فهم قوانينه، ولكن، كيف يقوم محمود درويش حجة لوحده، وأدونيس ويوسف الخال، وهما من الذين لديهم أشعار موزونة قد دافعا كثيرا عن ضرورة وجود هذا النمط من الكتابة الشعرية، سندع الحكم جانبا لأن الزمن وحده كفيل بترسيخ قصيدة النثر أو بتحييدها من دائرة الشعر.

لقد دافع يوسف الخال عن قصيدة النثر وظل وفيا للشعر الموزون، ولكن فهمه للوزن ليس كفهم نازك الملائكة مثلا التي أرادت تنميط الأوزان، فقد دافع عن حرية الشاعر في التعبير عن تجربته الخاصة بالطريقة التي تلائم ذاته قائلا:

"... والمبدأ الثاني الذي نودّ أن نكرره هنا، هو مبدأ التحرر، في صناعة الشعر، من جميع القوالب الفنية الموروثة، المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية وذوقه الشخصي. أي أنّ المفهوم السائد للشعر في تراثنا الأدبي، القائل بإخضاع العمل الشعري لوزن معيّن، ولبناء فنيّ معين، لم يعد يتمشى مع حاجة شاعر هذا العصر إلى التعبير الحر عن تجربته الكيانية ورؤياه المبدعة"[2]

إن دعوى أدونيس ويوسف الخال شيء، ودعوى أنسي الحاج شيء آخر، فقد كان رافضا منذ البداية لكل ما هو تقليد، بل يدعو إلى هدم كل ما هو تقليدي على أصحابه، إذ يقول:

"أما القصيدة الحديثة فجزء من مؤامرة على التقليد العربي، إن لم تكن هكذا فما نفعها؟(...) أن نخون تقليدا عربيا لم يعد يعكسنا ليس شرفا لنا وحسب، بل هو قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي. لقد ظَلَمَنا التقليد، ولا يقدر إلى أن يظلمنا؛ فهو سجين، بل هو السجن. وشرط الحرية هدم هذا السجن، هدمه على من فيه، إن لم يستطع تخليص من فيه من أنفسهم"[3]

---

1 خديجة كروش، تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من 1990 إلى 2010 –دراسة في الرؤيا والتشكيل، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة 2018، ص 41.

2أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، (نسخة إلكترونية لم تذكر فيها بقية المعلومات)، ص 93.

3 أحمد بزون، م ن، ص ن.

لا شك أن مثل هذه الدعوى مرفوضة من قبل طائفة كبيرة من الناس الذين يحبون المحافظة على النسق الخليلي، بل إن الشعراء أنفسهم إلا قليل يرفضون مثل هذا الهجوم وخاصة عندما يصف القصيدة المحافظة بقوله:

"لا علاقة لنا بالشعر الجاهلي –الأموي –العباسي –الرجعي المعاصر، لأننا نحن المعاصرون. لأننا شاهدو حياة مختلفة مستقلة تطلب شعرا عربيا من نوع آخر، نحو هذا الشعر نسير، وعلى جثة الجمود والعقم أولا"[1]

لن نرد عليه، بل سنفسح المجال لرد أدونيس في قوله: " كان بعضهم يقول، مثلا: إن الوزن بحد ذاته قديم، وكل شعر موزون لا بد، إذن، من أن يكون قديما –تقليديا، وكنا نجيبهم استنادا إلى مراجعهم ذاتها. نسألهم أولا: هل أنتم ضد الوزن بإطلاقٍ في اللغات كلها، أم أنكم ضده في اللغة العربية وحدها؟

إن كنتم ضده بإطلاق فأنتم تنكرون مرجعيتكم ذاتها. كأنكم تستمدون معرفتكم من مصادر تجهلونها تماما، إذ ليس في الغرب شاعر حديث واحد، ذو قيمة، رفض الوزن أو أنكره"[2]

وتهاجم نازك قصيدة النثر بشكل صريح ومباشر، رافضة أن يلحق بالشعر أبدا، وتصوره على أنه بدعة لا مسوّغ لها، إذ لا يعدو كلامهم أن يكون نثرا لا يختلف اثنان في أنه نثر، ثم يكتبون عليه أنه (شعر)، لماذا لا يمنحون القارئ على الأقل، فرصة يتخذ فيها موقفا من هذه البدعة، فإما أن يرى وجه تسويغاتهم فيقرهم عليها أو أن يخالفهم فيرفضها، وتهاجم طائفة من أدباء لبنان، ومجلة شعر التي تبنت هذا الموقف، وأثارت ضجيجا لا مصلحة فيه لا للأدب العربي ولا للغة العربية، حسب تعبيرها.[3]

المهم، أن الذي نراه اليوم عموما هو غلبة الشعر العمودي والشعر الحرّ، أما قصيدة النثر فلا تزال تراوح مكانها، إذ لم تجد لها منفذا للوصول إلى قلوب القراء العرب، وهذا نتيجة رسوخ المفهوم السلفي للبدعة، وتمكن الفكر العربي القديم ومعطياته التي حددت فاصلا قويا يفصل الشعر عن النثر، وهو الوزن، ولعل أكبر جدار في هذا هو عروض الخليل التي ما زالت تتحكم في مسار الشعر العربي إلى اليوم.

1أحمد بزون، م ن، ص 94.

2 أدونيس، ها أنت أيّها الوقت (سيرة شعرية –ثقافية)، ص 165.

3 نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص 213-214.

4- نماذج من قصيدة النثر:

مُحَمَّد الماغوط هو كاتب سوري نال مكانة لدى جماعة شعر حين كتبت عنه الناقدة خزامى صبري، وهو الاسم المستعار للناقدة السورية خالدة سعيد زوجة أدونيس في مجلة شعر وهو المقال الذي نقدته بشدّة نازك الملائكة وهاجمت لأجله مجلة شعر، كان الماغوط وقتها ما يزال شابا في الخامسة والعشرين من العمر وهو عصامي ويقرأ بلغة واحدة، ورغم ذلك فقد لقي احتفاء من أصحاب المجلة وهم خريجو كبريات المعاهد، وقد أصبح الماغوط فيما بعد أيقونة شعراء قصيدة النثر هو وأنسي الحاج صاحب المجموعة الشعرية (لن)، وفيما يأتي سنختار مقتطف لكل منهما:

يقول الماغوط في نص عنوانه (الأعداء):

تحت المصابيح المبقّعةِ بالدّم
رأيت ضرسي يطول
يلتفت نحو دموعي كالحمامة
رأيت أدمغتهم داخل القبعات
وأرجلهم الرفيعة تتشابك كالخيطان تحت المناضد

***

ما أجملَ طعنه في القلب
ذلك الفلاح المشرئب وسط النار الآكله.
غداة رأيناه
بسترته المقلّمة
وشعره المعطّر كورق الريحان
يشير غاضبا إلى الصحراء البعيده
والمطر المتورّم بين الأدغال
شعرنا بالفضيحة السريه.[1]

لن أدعي أنني فهمت شيئا، إجمالا، ولكنها صور متلاحقة، يطارد بعضها بعضا، يصف أولا الأعداء، ثم بعد ذلك يصف الفلاح المطعون (ربما)، فما الجديد هنا؟ وما الجميل، إلا أن الصور غير

1 مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2006، ص 120.

عادية مباغتة مفاجئة تكسر أفق الانتظار، ربما توهّم أحدهم أن هذا هو الشعر، ولا وزن فيه، حتى الإيقاع الداخلي الذي يدعون أنه موجود لم أجد له طريقا.

أما أنسي الحاج فنختار له نصا بعنوان: (المتوهجة):

الشبيهة بمساء الحرب

المتوهجة حواليها

المتسللة إلى ظلها

الصامتة على السهل

الراجعة كالطير ليشرب من قفصه

النازلة

المعطية لغزا بعد لغز

المعطية ولا واحدة من يديها

النازلة

الراكضة في النوم

والصاعقة مشلولة.[1]

فهل هذه المتوهجة هي امرأة، أم الشمس، أو ربما القصيدة، لك أن تتخير ما تشاء بحسب ما تراه مناسبا لفهمك، اختر أي شيء مؤنث يوحي بالتوهج، فلا شيء في لغته يدل على شيء محدد لا سلفا ولا بعد تمحيص، الأمر برمته متروك للقارئ، رغم أن أنسي الحاج يدافع على أن النص هو ما ينتجه الكاتب، فمن أين نفهم المعنى؟

5- خاتمة:

خاتمة الموضوع أن قصيدة النثر، جنس ثالث حسب رأيي، ولا بأس ما دمنا في زمن الحداثة حيث يغيب المعنى، فلماذا نحافظ على عليه إذا ارتبط الأمر بنص يفتقر إلى الإيقاع ويفتقر إلى الوزن، والخطير أنه يفتقر إلى المعنى. لا تزال إشكاليات أخرى لم تناقش في هذا المقام، ويمكن للطالب العودة إلى المراجع إذا هو أراد التعمق أكثر.

1 أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذّهب ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت، ط2، 1994، ص 55-56.

المحاضرة 10

الفنون النثرية المعاصرة (القصة).

الفنون النثرية المعاصرة (القصة)

إن الآداب العالمية والعربية غنية بأجناسها وأنواعها، ومتطورة عبر الزمان والمكان، ولأن لدى جميع الناس مزايا كثيرة منها حب الاكتشاف وحب الكشف، ولأن الكشف الذي نعبر عنه بألسنتنا لا بدّ أن يقع تحت طائلة الرغبة في المبالغة والتشويق فإن الحكي الذي سيلازم الإنسان منذ فجر التاريخ إلى يومنا هذا لا بدّ أن يخلق نوع القصة بكل تنويعاتها وغاياتها (المتعة أو الفائدة أو هما معا في آن واحد)، وهذا ما يجعلنا نعتقد بوجود القصة منذ اللحظات الأولى في طفولة البشرية، فما مفهوم القصة؟ وهل ظهرت كما هي الآن واستمرت عبر التاريخ أم أنها اتخذت أشكالا مختلفة عبر العصور؟

1- تعريف القصة القصيرة:

جاءت لفظة قصة في مختار الصّحاح من مادة: ق. ص. ص- (قصّ) أثره، تتبّعه من باب ردّ، و(قصصا) أيضا ومنه قوله تعالي: ﴿ فَارتَدَّا عَلى آثَارِهِمَا قَصَصًا ﴾. وكذا (اقتصّ) أثره و(تقَصَّصَ) أثره. و(القصة) الأمر والحديث، وقد (اقتص) الحديث رواه على وجهه. و(قَصّ) عليه الخبر (قَصصا)، والاسم أيضا (القَصص) بالفتح وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه. و(القِصص) بالكسر جمع (القِصّة) التي تكتب"[1] فمن معانيه: الرجوع مع اقتفاء الأثر وهذا قريب من القاص حين يعيد عليك خلرا أو قصة، ولا بأس أن ننظر في لسان العرب لنأخذ ما يتوافق مع ما نذهب إليه، فنجد ابن منظور يقول فيها: " والقصّة الأمر والحديث. واقتصصت الحديث. رويته على وجهه، وقصّ عليه الخبر قصصا. وفي حديث الرؤيا: لا تقُصّها إلّا على وادٍّ. يقال قصصت الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها، أقُصُّها قصًّا. والقَصُّ: البيان، والقَصص بالفتح الاسم. والقَاصُّ: الذي يأتي بالقِصّة على وجهها كأنّه يتتبّع معانيها وألفاظها"[2]

أمّا في الاصطلاح، فالاختلاف فيها بيّن وشديد، إذ يكاد يتفق النقاد على صعوبة تحديد مفهوم للقصة ولتاريخ نشأتها، بل حتى في إمكانية وجود تطور لهذا النوع الأدبي، "يعترف شلوفسكي، الناقد الروسي الشهير، بصعوبة تعريف القصة القصيرة وبصعوبة تحديد الخواص المميزة للقصة التي

1 مُحَمَّد با أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1986، 225.

2 ابن منظور، لسان العرب، ج11، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 3، 1999، 191.

يجب أن تتمازج معا لكي نحصل على مبنى حكائي Sujetمناسب، ذلك أن وجود صورة ما، أو وصف حادث معين، لا يكفي –كما يقول– لكي يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة"[1]

وقد تباينت الآراء واختلفت واعتقد البعض أن القصة جديدة في الأدب ومستحدثة في القرون الأخيرة، حيث يقول أحد النقاد: "رغم أن أي قص أو حكي مختصر هو بطريقة أو بأخرى قصة قصيرة، فإنه في الاستخدام الأدبي الشائع غالبا ما يشير مصطلح القصة إلى ذلك النوع من القص الذي ظهر في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين بشكل محدد"[2] وأيا كان المقصود، والهدف فإن الحكي ملازم للإنسان مهما كان مستواه الثقافي والمعرفي وإن اختلفت الاهتمامات والعناصر، حيث من الواضح أن الغاية والأسلوب متغيران بتغير ظروف المكان والزمان وحدود المعرفة.

رغم اعتراف النقاد بصعوبة تعريف القصة واستفحال الاختلاف في شأنها، والاختلاف سنة كونية، فإنك تجد محاولات كثيرة لتعريفها، وسنحاول الوقوف إجمالا عند بعض التعريفات، فمثلا يعرفها أحد النّقاد بقوله: "القصّة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وتختلف عن المسرحية، في أن هذه يمثلها الممثلون على خشبة المسرح. وهي تتناول حادثة أو عدة حوادث، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض. ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثير والتأثر... ومهمة القاص تنحصر في نقل القارئ إلى حياة القصة، بحيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث بين الشخصيات والحوادث..."[3]

ويضيف الناقد بعد ذلك أن القصة مجموعة من الحوادث من اختراع الخيال أو هي صورة مموهة من الواقع، فهي لا تعرض لنا الواقع كما هو في كتب السير الموضوعية أو كتب التاريخ، ورغم ذلك فقد تخلد شخصيات بعض القصص أكثر مما تخلد بعض الشخصيات التاريخية، والقاص يعتمد الكتابة النثرية عموما رغم إمكانية نظم القصص، إلا أن تعريفه السابق قد اقتصر فن القصة على الشخصيات الإنسانية رغم أن كثيرا من القصص تمتزج فيها الشخصيات الحيوانية والأسطورية والخرافية

1 شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1992، ص 23.

2 شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، ص 23.

3 مُحَمَّد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، د ط، 1955، ص 7.

أو المتخيلة عموما مع شخصيات إنسانية تتفاعل مع بعضها في بيئة واحدة أو بيئات متجاورة بشكل ما. كما انه لا يمكن أن نتجاهل أيضا أهمية كل من الزمان والمكان في بناء القصة عموما. فليست الأحداث بمعزل عن جغرافيا ولو كانت عالما متخيلا بالكلية، سواء كان عالما فوق الأرض أو في أعماقها، أو في مكان ما خارج الأرض أو خارج المجرة، وكذلك الأمر بالنسبة للزمان.

ويقول آخر: "تعتبر القصة من الفنون النثرية في الآداب العالمية، وتتميز بطالعها السرديّ. وهي كفن، ليست من أقدم الفنون، قياسا على الملاحم أو الشعر، بل نشأت على الأرجح بعدهما، لأن الحاجة دعت إليها. وفي الواقع فإن الفن القصصي يعالج موضوعات غير محصورة، ومن خلال وجهات نظر مختلفة، ففيها الواقعيّ، وفيها الخياليّ، وفيها الإنساني، وفيها النفسيّ، وغير ذلك... وتقوم القصة على الأحداث التي تترابط بسببيّة معينة، تتحكم بها، وتوجهها. كما تبنى على أساس السرد الذي يشكل جوهر العملية الكتابية في القصّة، أيا تكن. وتحتاج إلى عناصر مهمة لكي تتكامل، كالشخصيات والزمان الزمكان والمنظور وغير هذا"[1]

وقد ظهرت في أدبنا العربي قصص من مثل ما كتب الجاحظ وغيره، إلا أن هناك من يرفض أن تكون مثل هذه الأعمال القديمة تشارك القصة المعاصرة في المفهوم والغايات، كما ألمحنا سابقا، رغم أن هناك من "يعتبر كتاب البخلاء للجاحظ عملا من صميم العمل القصصي، وقد أراد أن يصوّر فيه بعض أخبار الشحّ الذين عاصروه، من المسجديين وأهل البصرة وخراسان وبغداد، فنقلها بأسلوب طريف، كان جديدا في عصره آنذاك. وتتميز هذه القصص بأنّها قصيرة، مكتملة البناء، يُظهر فيها الجاحظ مسرح الأشخاص والأحداث، ثمّ يعرض للمشكلة، فيحدد معالمها وتطوّرها وتأزّمها، لينتهي بالحل الملائم"[2]

لاشك أن هناك مكمن اختلاف في نشأتها عن القصة الطويلة أو الرواية. فإذا كانت الرواية ضاربة بجذورها في عمق التّاريخ الأدبي العربي، كما يرى البعض، فإنّ القصة القصيرة: "حديثة العهد في الظهور، وربّما أصبحت في القرن العشرين أكثر الأنواع الأدبية رواجا. وقد ساعد في رواجها قدرتها

1 ديزيرة سقال، مدخل إلى تاريخ القصة، مخطوط الكتروني، 2021، ص 01.

2 ديزيرة سقال، مدخل إلى تاريخ القصة، مخطوط الكتروني، 2021، ص 74.

على احتواء المجتمعات بكل ما فيها، إذ يمكن لها أن تعبّر عن كلّ مشاكلها وهمومها، دون التّقيد بقيود الوزن والقافية كما في الشّعر.

وربما كان مهد القصة القصَيرة وظهورها يرجع إلى الكتاب الأوروبيين أو الغربيين بشكل عام، إذ يرجع تاريخها: "إلى أواسط القرن التاسع عشر، وأشهر مدارسها:[1]

1- مدرسة جى دى موباسان الفرنسي سنة 1581 فهو أول من كتب قصة قصيرة في أوربا واكتملت على يده في الغرب.

2- مدرسة تشيخوف الرّوسي وقصصه تعالج شريحة من قطاع وتسمى لحسة من الحياة ولا يشترط فيها المراحل المعروفة في القصة وهي الوسط والبداية والنهاية.

3- مدرسة بلزاك وتعتمد على التحليل النفسي وهو وصف النفس البشرية والنزاعات والدّوافع وتحليل أشخاص الرواية.

من هنا يتبيّن أن القصة أروبية وترجع ريادتها بالتحديد إلى فرنسا، مع دي موباسان. غَير أن البعض قد يقول ويتساءل: إن القصة القصيرة حقيقة موجودة منذ القدم، أوليست قصص كليلة ودمنة قصصا قصيرة ضمن قصة إطار تجمعها، وكذلك الأمر في ألف ليلة وليلة؟ فنجيبه: بأن كل نص سردي يراد منه أن يكون قصة قصيرة يجب أن تنتظم وحداته داخل فضاء دلالي مغلق، أي أن تكون له بداية ونهاية لا ينبغي أن تتجاوز نطاقه الدلالي، أي أن يكون لها استقلالا نسبيا في الشكل وفي المعنى، وهذا لا يتوفر في تلك الأمثلة إذ إن لها ارتباطا وثيقا مع القصة الإطار ولو كان شكليا في بعض الحالات. ولكن هناك محاولات سابقة في أوروبا فعندما كتب جيوفاني بوكاتشيو (صاحب الديكاميرون) قصصه في القرن الرابع عشر كان يروي خبرا معينا يبرزه ويفصله حتى يشغل اهتمام

1 سيد حامد النساج، القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، سلسلة كتابك، عدد 18، تاريخ الإيداع 1977، ص 7-9.

القارئ. واستمرت القصة القصيرة تسير في هذا الطريق أجيالا عديدة إلى أن جاء موباسان في النّصف الثّاني من القرن التاسع عشر، وقد كان ينتمي إلى مدرسة من الطبيعيين أمثال زولا وفلوبير وغَيرهما ممن يحاولون تصوير الحياة في رواياتهم تصويرا واقعيا بكل دقائق الحياة وتفاصيلها، إلى أن موباسان اختلف عنهم في اعتقاده **بأنّ الواقعية الجديدة ترى أن** الحياة لحظات عابرة، ورأى أن أمثل طريقة لتصوير هذه اللحظات القصيرة والمنفصلة لا يكون إلّا من خلال القصة القصيرة.

إلا أنّ هناك رأي آخر يرى أنّ الكاتب الروسي نيقولاي جوجول ،1809-1852 هو أبو القصة القصيرة الحديثة ويستندون إلى مقولة لماكسيم جوركي (لقد خرجنا جميعا من تحت معطف جوجول)، فاعتبرت هذه الجملة من الحقائق الأدبية لدى كثير من النقاد.[1]

-2 القصة القصيرة المعاصرة في الأدب العربي:

"يذهب بعض الأدباء، والنقاد أمثال محمود تيمور، ومُحَمَّد طاهر لاشين، ومُحَمَّد حسين هيكل طه حسين، ومُحَمَّد زغلول سلام أنّ فن القصة القصيرة في الأدب العربي، تعود نشأته إلى تأثّره بفن القصة القصيرة في الأدب الغربي، فقد أخذوا فنيات هذا الشّكل الأدبي من الغرب عبر مراحل وبتطور الحياة الأدبية، واطلاع الرّواد على النّماذج القصصية الغربية، بدأت تتكون لدى المبدعين العرب رؤية واضحة حول قواعد هذا الفن"[2]

"وقد عرف العرب القدماء قصص الأنبياء، وقصص الشعوب، وقصص الأمكنة، وقصص الملوك والأبطال والشياطين. ومن أشهر قصصهم التي نُقلت في الكتب التاريخية أيامهم (أيام العرب)، وهي تتناول الوقائع الحربية بين القبائل، كيوم داحس والغبراء (حرب السباق)، ويوم الفجار، ويوم الكلاب، أو تلك التي درات بينهم وبين الشعوب التي تحيط بهم، كيوم ذي قار بينهم وبين الفرس..."[3]

---

1 سيد حامد النساج، القصة القصيرة، ص 6.

2 عبد الله الركيبي، "القصة الجزائرية القصيرة"، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 2009، ص 127.

3 ديزيرة سقال، مدخل إلى تاريخ القصة، ص 53.

وليس غريبا أن يعرف العرب القصة وهم أهل اللغة والأدب، ولهم مثل غيرهم من الشعوب وجود يعتزون به وتاريخ يدونونه وفهما ينقلونه من جيل إلى جيل فقد عرف العرب أيضا:

" قصصا تناولت بالتفسير الأسطوري الحياةَ والخلق، فحكوا الحكايات عن نشأة العالم... وقد أخذ العرب القصص أيضا عمن جاورهم من الأمم، إما نقلا كاملا ذكروا فيه أصل القصة، وإما اقتباسا حوّروا به في القصة، لتلائم ذوقهم وحياتهم "[1]

وأمام هذا التاريخ الحافل للعرب بالقصص والأشعار عبر مختلف الحقب التاريخية فإنه لا بدّ أن يكون له تأثير قلّ أو كثر في أدبهم المعاصر، لذلك ينظر الأدباء إلى نشأة القصة القصيرة من خلال رؤيتين: رؤية تتمثّل في القول بتأثر الأدب العربي بالأدب الغربي، ورؤية أخرى تعود إلى التّراث العربي القديم حيث توجد أشكال متعددة من القصة القصيرة ومنها بخلاء الجاحظ مثلا. ولكن الواضح عندنا أنّ التأثير والتّأثر موجود بالضرورة لأن الأمم تأخذ وتتبادل كل شيء تقريبا.

فالقصة القصيرة إذن فن من فنون الآداب النثرية تطورت مع تطور الحياة الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية فوصلت، كما يزعم بعضهم، إلى أدب أمتنا العربية تحديدا في القرن العشرين، عن طريق جملة من العوامل الموضوعية أهمّها الترجمة والصحافة.

ولقد انتقلت لنا تلك القصص عن طريق التّرجمة إلى العربية، وهو ما يسمح لتلك القصص بالوصول إلى أكبر شريحة ممكنة، حيث لا يمكن لغالبية الناس القراءة إلا باللغة الأم "فالترجمة تعد من أهم القنوات الفنية التي وصلت من خلالها عناصر الفن القصصي الغربي إلى الأدب العربي، وكذلك الصحافة التي قامت هي الأخرى بدور كبير في نشر الفنون الأدبية بين مختلف البيئات الأدبية العربية منذ ظهورها في ربوع الشّام، ومصر، وبقية الأقطار العربية الأخرى"[2]. ولا شك أنّ الترجمة تعمل على تسهيل عمليات التّعرف على الآخر بمختلف توجهاته، ولا يمكن لأمة أن تتقدم إلا من خلال لغتها،

1 ديزيرة سقال، مدخل إلى تاريخ القصة، ص 53.

2 شريبط أحمد شريبط، "تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة"، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص 23-24.

فهي تنقل معارف الآخر ولكنها لا تملك إلّا أن تبدع من خلال لغة تعيش في ظلها وتفكر بها.

عناصر العمل القصصي:

- **حبكة القصة:** هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية. وهي لا تفصل عن الشخصيات إلا فصلا صناعيا مؤقتا، وذلك لتسهيل الدراسة. فالقاص يعرض علينا شخصياته دائما، وهي متفاعلة مع الحوادث، متأثرة بها، ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه.[1]

– السّرد: السّرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية، تصوّر الأفعال في السّرد جزئيات الواقعة في أذهاننا، ويستخدم السّرد الفني إلى جانب الأفعال العنصر النّفسي الذي يصوّر به هذه الأفعال، فالتّصوير النّفسي يكسب السّرد حيوية، ويجعله أكثر تأثيرا، وللسّرد عموما طرائق ثلاث:

- الطريقة المباشرة أو الملحمية (الكاتب مؤرّخا يكتب من الخارج).

- طريقة السّرد الذّاتي (على لسان المتكلّم)

- طريقة الوثائق(تتحقّق القصّة عن طريق الخطابات أو اليوميات والوثائق المختلفة)

أمّا عن العناصر الأساسية التي يتألف منها الحكي فهي:

الشّخصية: إن الكاتب لا ينسخ شخصياته عن الواقع نسخا، ولكنه يقتبس منه ما هو في حاجة إليه كأخذ ملامح استرعت انتباهه أو حركت خياله، فيبدع لنا من خياله صورة جديدة.[2] هناك نوعان من الشّخصيات: الجاهزة والنّامية، حيث تتفاعل هذه الشّخصيات عبر سلوكات مختلفة أساسها الحوار.

الزمان والمكان: وهما إطار عام تتحرّك فيه الشّخصيات، أو هما البيئة التي تحيط بالشّخصيات وتتفاعل ضمنها.

خصائص القصة القصيرة:

1 مُحَمَّد يوسف نجم، فن القصة، ص 59.

2 مُحَمَّد يوسف نجم، فن القصة، ص 89.

الوحدة: ومبدأ الوحدة يعني فيما يعني الواحدية، أي أن كل شيء في القصة يكون واحدا، فهي تشتمل على فكرة واحدة وحدث واحد وشخصية رئيسية واحدة، ولها هدف وحيد، وتخلص إلى نهاية منطقية واحدة وتستخدم في الغالب تقنية واحدة، وتخلف لدى المتلقي أثرا واحدا ويسكبها القاص على الورق في طرحة واحدة ويطالعها القارئ في جلسة واحدة.[1]

التكثيف: لأن الهدف واحد والوسيلة واحدة، فلا بد من التوجه مباشرة نحوهما مع أول كلمة في القصة، والتكثيف الشديد مطلوب لتحقيق أعلى قدر من النجاح للقصة القصيرة.[2]

الدراما: ويقصد بها خلق الإحساس بالحيوية والديناميكية والحرارة، حتى ولو لم يكن هناك صراع خارجي، ولم تكن هناك سوى شخصية واحدة، يجب أن يتطلع المتلقي لاكتشاف ما تحمله الأسطر الآتية في القصة بشغف واهتمام شديدين.[3]

لقد كانت هذه بعض خصائص القصة القصيرة، إلا أن البعض قد يناقش اللغة والحوار، إذ من الواضح أن أسلوب الحوار وطوله في القصة القصيرة يختلف عنه في الرواية والمقامة مثلا، ومثل ذلك الكلام يقال عن لغة القصة القصيرة إجمالا.

وخاتمة القول، إن هذا النوع الأدبي يلائم إلى حد كبير، بسبب القصر، القارئ المعاصر الذي يبحث عن الاختزال في كل شيء، خاصة وأن العصر عصر سرعة وعصر الهواتف والألواح الرقمية الذكية، حيث أصبحت المنافسة على أشدها بين مقدمي المحتوى من رواد مواقع التواصل المختلفة الذين يتنافسون من أجل استقطاب أكبر عدد من المتابعين الذين لا يملكون من الصبر والوقت لمتابعة الكم الهائل من المحتوى، دون أن ننسى تأثير الأشعة المنعكسة على العيون والتي ترهق المتابع وتضعف من بصره، وإن كان البعض يتجاهل هذا العنصر الحاسم المتعلق بصحة بصر متابعي المحتوى. لذلك تبدو القصة أليق بكثير من الرواية، لذلك فإنه من الضروري أن تتغير القصة القصيرة لتلائم عصر السرعة والمنشورات الالكترونية.

---

1 فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، كتابات نقدية، عدد 123، 2002، ص 56-57.

2 فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص 57.

3 فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص 59.س

المحاضرة 11

الفن القصصي: الأعلام والاتجاهات

الفن القصصي: الأعلام والاتجاهات

في هذه المحاضرة سنحاول التركيز على بعض أعلام القصة في الوطن العربي عموما وفق ما يتوفر لنا من معلومات في المراجع المتاحة. إذ وعلى العكس من النص الحديث تكاد الدراسات حول القصة القصيرة تنعدم في بعض الحالات، إذ مما يلاحظ في عصرنا هذا هو تراجع مكانة الشعر والقصة القصيرة في الأدب العربي عموما في مقابل صعود الرواية، والغريب أن العصر عصر سرعة وهو ما يجعل الإنسان يجنح للأعمال القصيرة التي لا تتطلب قراءتها وقتا ولا جهدا وهذا في الشعر والقصة القصيرة متوفر، غير أن اهتمام الناس عموما، وحسب ما يظهر في الدراسات وما هو متوفر من أعمال أدبية وقصصية في المكتبات، منصب على الأعمال الروائية، وربما ذلك راجع لكون الرواية تحمل عالما متكاملا من الشخصيات والأحداث على عكس القصة القصيرة التي تعنى بالحدث المفرد في الغالب. وربما نذكر من أهم أسباب تراجع الاهتمام بالقصة القصيرة هو تراجع الاهتمام بالجانب الأدبي في الجرائد اليومية والأسبوعية، وهي التي يمكن أن تحمل دراسات حول القصة القصيرة على عكس الرواية التي تحتاج إلى دراسة أوفى وأعمق تأخذ من الجهد والوقت ومن الصفحات ما يضيق عنه فضاء الجريدة، والمشكلة أن المجلات الجامعية التي تستقبل البحوث القصيرة (حوالي 20 صفة) متوفرة بشكل ملحوظ.

أيضا تراجع الاهتمام الموسوعي بالآداب، إذ أصبح التخصص أهم من الموسوعية، وأصبح التقليم ظاهرة في الدراسات عموما، فإنك لا تجد سوى دراسات متخصصة تأخذ جانبا واحدا تتعمّق فيه، ثم لا تجد هذه الدراسات من يجمع أشتاتها، أو من يهتم بتاريخ الأدب عموما، كأن التأريخ للظاهرة الأدبية لم يعد له معنى في زماننا بسبب هيمنة الدراسات النسقية واندحار الدراسات السياقية التي صارت في خبر كان لدى الكثير بسبب هيمنة الفكر بعد الحداثي عموما.

ربما كانت هذه المقدمة تحمل أحكاما مسبقة جاهزة وإقصائية ولكنها تعبر عما لاحظته من خلال تجربتي في مجالي الأدب والنقد، ولكن ذلك لا ينفي وجود دراسات حول المجموعات القصصية،

فهذا الناقد الجزائري علاوة كوسة في كتابه (أوراق نقدية في الأدب الجزائري- شعرا وقصة ومسرحا) يناقش موضوعا هاما هو: مستويا اللغة في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة زمن المكاء للخير شوار نموذجا.[1] رغم ذلك فهي الدراسة الوحيدة وتمثل نسبة حوالي 10 بالمائة من كتابه. رغم كونها شاعرا وقاصا، فقد نشر (مجموعتين قصصيتين: هي والبحر عام 2012، أين غاب القمر عام 2012).

بعض أعلام الفن القصصي العرب:

الذي نعرفه من الكتاب العرب هم من وصلت إلينا أعمالهم بسبب النشر وشهرة أصحاب القصة من أمثال الطيب صالح في السودان، من مجموعاته القصصية نذكر: دومة ود حامد، ونخلة على الجدول ولعل أشهر أعماله: موسم الهجرة إلى الشمال وهي رواية عن صراع الشرق والغرب، إذ تميزت أعماله بالاعتماد على الرمز بشكل عام.

أما في العراق فقد كانت القصة اليسارية أكثر تأثيرا في نفوس الشباب، ومن الكتاب نذكر شاكر السكري في مجموعته (التجربة والحقد)، ولطيفة الدليمي في مجموعتها (البشارة) وعبد الجبار الحكيم في مجموعته (المواجهة وأحلام الصغار) وبثينة الناصري في مجموعتها (حذوة حصان) [2]

وفي سوريا غادة أحمد السمان (مواليد دمشق 1942) ومن أعمالها عيناك قدري طبعة 1962، وليل الغرباء 1966.ورحيل المرافئ القديمة 1973.

وغسان كنفاني (1936-1972) وإبراهيم أبو ناب ووليد رباح (فلسطين) ومُحَمَّد زفزاف ومبارك الربيع (المغرب)، أما في الجزائر فكثير منهم: الطاهر وطار وهو غني عن التعريف، فله شهرة واسعة في العالم العربي وعبد الحميد بن هدوقة ومن مجموعاته (الأشعة السبعة)، وبشير مفتي (شتاء لكل الأزمنة) منشورات الاختلاف 2002.

---

1 علاة كوسة، أوراق نقدية في الأدب الجزائري- شعرا وقصة ومسرحا، جمعية النبراس الثقافي، سطيف، د ط، تاريخ الايداع 2013، ص 64.

2 الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة –دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط 8، 1999، ص 126.

وفي ليبيا نذكر مُحَمَّد علي الشويهدي وله من الأعمال (أحزان اليوم الواحد) منشورات مكتبة قورينا سنة 1973، و(أقوال شاهد عيان) منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان سنة 1986. وتعالج قصصه المشكلات الاجتماعية وأظهر هذه المشكلات في أعماله وضع المرأة في المجتمع الليبي. ونذكر من الكتاب أيضا في ليبيا في السبعينات داود الحلاق وشريفة القيادي وفاطمة محمود وإبراهيم النجمي وجمعة بوكليب.[1]

نظرة عامة في دومة ود حامد للطيب صالح:

إن المجموعة القصصية "دومة ود حامد" للطيب صالح وفي جميع قصصها لها ارتباط بالمكان الذي صار هو محور السّرد، ففي حين يهتم جل الساردين العرب في سردهم بالشخصيات والأحداث يخرج الطيب صالح بنمط سردي خاص يجعل من المكان مركزا وبقية العناصر السردية هامشا، وهو الذي يجعلنا... نتساءل عن سبب هذا الانزياح، ونقول إنه بسبب ما يحمله السارد لوطنه الأم من حب، أو ربما نتج هذا الارتباط بالمكان بسبب ذكريات الطفولة والعلاقة الحميمة التي نشأت للسارد مع المكان بسبب تلك الذكريات.

ولقد كان للأمكنة حضور واقعي، غير أن هذه الواقعية لم تكن إلا لعبة سردية لإيهام المتلقي والتلاعب بأفكاره وعوطفه، إذ إن الأهم من المكان هو ما يرمز إليه، حيث أراد السارد أن يضعنا في جو جعل المكان معادلا للوطن بتاريخه ومقدساته وليس بأبعاده الجغرافية. إنه حالة نفسية يستشعرها القارئ أكثر من كونه مجرد بقعة جغرافية تتحرك خلالها الشخصيات.[2]

1 سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، ليبيا، ط 2، 1981، ص 9.

2 علي طرش، جماليات المكان في قصة: "دومة ود حامد" للطيب صالح، مقال غير منشور.

القصة القصيرة جدا:

القصة القصيرة جدا أو (القصة الومضة، أقصوصة، القصة اللقطة..)[1] هي نوع سردي حديث النشأة بالمقارنة مع القصة القصيرة والرواية، إذ يرجع البعض ظهورها في أوروبا إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وقد فرضت ظروف العصر ، المليء بالأحداث السريعة والمطردة، هذا النوع السردي الذي يستجيب لمتغيرات الواقع، ولكنها عند آخرين ظهرت قبل ذلك في أمريكا اللاتينية منذ مطلع القرن العشرين مع إرنست هيمنغواي سنة 1925، وذلك حين أطلق على إحدى قصصه مصطلح (القصة القصيرة جدا)، وكانت تلك القصة تتكون من ثماني كلمات فقط، وترجمتها للعربية: "للبيع، حذاء لطفل، لم يلبس قط"، وكان هيمنغواي يفتخر بهذا النص ويعتبره من أعظم ما كتب في حياته.[2]

ولقد دخلت القصة القصيرة جدا لعالمنا العربي بسبب الانفتاح الثقافي على الآخر الغربي، حيث ترجمت لأول مرة إلى العربية مجموعة قصصية باسم (انفعالات) للكاتبة نتالي ساروت في السبعينات من القرن العشرين، فبدأت تظهر عندنا في الصحف والمجلات قصص قصيرة جدا.[3]

اتجاهات الفن القصصي العربي:

تختلف اتجاهات القصة عموما والقصة القصيرة من بيئة لأخرى ومن قاص لآخر وذلك لاختلاف الرؤى واهتمامات الناس والكتاب، رغم ذلك يمكن حصر مجموعة من الاتجاهات كالاتجاه الرومانسي والاتجاه التحليلي والواقعي والفكري والاجتماعي وغيرها، كما يمكن أن يتغير اتجاه القصة بحسب الفئة المستهدفة، فالقصة الموجهة لفئة الأطفال تختلف تماما عن غيرها من القصص على جميع الأصعدة، فاللغة وبساطة الفكرة والمعارف المضمرة الخاصة بتلك الفئة تجعل منها من أصعب أنواع

1 رابح بن خوية، القصة القصيرة جدا في الأدب العربي – الجزائر أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد 16. ع 01، 2019، ص 154.

2 المرجع نفسه، ص 155.

3 المرجع نفسه، ص 155.

الكتابة كما أن لخصوصية القراء وأهمية تنشئة الطفل وزرع المبادئ العليا فيه ليكون فردا سويا وفاعلا اجتماعيا في مستقبل الأمم بشكل عام.

فالكتابة للأطفال مسؤولية كبرى لأنها تعطي تأثيرا سريعا على عقول النشء، وهي تحاول أن تصوغ تجارب الحياة ومختلف العلوم والمعارف في أفكار مركزة، وفي صياغة مبسطة ومكثفة بطريقة تبتعد عن المباشرة، ومن هذا المنطلق يدرك الكثير من الأدباء صعوبة اقتحام هذا المجال ما يجعلهم يتعاملون بمنتهى الحرص في خوضهم لهذه التجربة.[1]

بما أن المعيار الذي نعتمده في احتساب المعاصرة والخيار أذي أختاره أنا هو نهاية الحرب العالمية الثانية، إذا بنهاية هذه الحرب تبدأ عندنا ما يسمى بمرحلة المعاصرة وما قبلها هو أدب عصر النهضة أو الأدب الحديث الذي يؤرخ له بنكسة مصر ووقوعها تحت سطوة نابليون 1798، فإن بعض الكتاب يعتبرون مخضرمين فهم يحسبون مرة على فترة الحديث وأخرى معاصرين والفصل بين هذا وذاك سوف يغدو فصلا اعتباطيا في بعض الحالات ما لم تتغير كتاباتهم مع الزمن لتواكب قضايا وأسلوب ولغة الفترة الزمنية التي كتبت فيها، وإلا فكيف يكون معاصرا من هو مولود في نهايات القرن العشرين وكتب قصصا في العشرية الثانية مثلا من القرن الواحد والعشرين، ولغته غريبة وأسلوبه ومضامينه كلها قديمة؟

الاتجاه الفكري:

هو اتجاه يخاطب العقل لا العاطفة حيث يستند أصحابه إلى التفكير المنظم لا إلى الخيال، حيث لا تدور قصصهم حول الحب والعشق ولا حول الأنا، ولا يحتفلون بالطبيعة ذلك الاحتفال المطلق كما يفعل الرومانسيون، ولا هم تحليليون يتعمقون في دراسة شخصياتهم من الداخل، ولا بحثوا في أعماق اللاشعور والدوافع الداخلية التي تتحكم في سلوك الشخصية، ولا هم واقعيون، لأن الواقع

1 سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، كتاب الشعب، ليبيا، عدد 6، يونيو 1979، ط 2، 1981، ص 69.

عندهم ليس الأرضية التي تنطلق منها أفكارهم، وإن كان ثمة واقع بشكل أو بآخر فإنما ليثبت فكرة، لأن الفكرة عندهم تسبق عملية الخلق والإبداع.[1]

يقول يوسف الشاروني: "أنا أبدأ بالفكرة أولا.. الفكرة تكون موجودة عندي.. ثم أبحث لها عن الحادثة أو الشخصية التي تناسبها.. دراساتي في الفلسفة هي التي أثرت في أن يكون لي هذا الاتجاه.. وكل عنصر قصصي لدي يخدم الفكرة الفلسفية أساسا .. أسماء الشخصيات ، وحتى وظائف الأشخاص تخدم الفكرة"[2]

فالاتجاه الفكري يحمل فلسفة تجعل من الفكرة مركزا للعمل القصصي، وما مكونات البنية السردية سوى أدوات للعمل على إيصال فكرة ما للمتلقي، فتوفيق الحكيم مثلا يقول: "أنا أبدأ بالفكرة أولا"[3] فهو ينطلق من فكرة ثم يبحث لها عن حادثة مناسبة لعرضها، فالوعي عندهم هو روح الفن. فالخير والشر والوجود والعدم والحياة والموت والعدالة والحرية قضايا كبرى تعالجها قصص هذا الاتجاه.

الاتجاه الاجتماعي:

يكتب أصحاب هذا الاتجاه قصصا تعبر عن الحياة الاجتماعية ومشاكلها المختلفة، فمثلا الكاتب الليبي مُحَمَّد علي الشويهدي يعبّر في مجموعتيه القصصيتين (أحزان اليوم الواحد) المنشورة سنة 1973، و(أقوال شاهد عيان) المنشورة سنة 1976 عن هذا الاتجاه، وتتحدد المشكلة الاجتماعية في عدة نقاط، ولعل أهمها وأكثرها حساسية وضع المرأة في المجتمع.[4] ويمكن أن تحمل مثل هذه القصص صراعا طبقيا أو أي مشكلة من المشكلات الاجتماعية كالفقر وانتشار الأوبئة ومختلف

1 سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مكتبة غريب، مصر، ط 2، 1988، ص 311-312.

2 سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ص 312.

3 سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ص 312.

4 سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، ليبيا، ط 2، 1981، ص 9-10.

الآفات التي تهدد الاستقرار الاجتماعي. ويمكن أن نجد اتجاهات أخرى كاتجاه النضال أو مقاومة العدو، ولعل أهم دولة مستعمرة في زمننا هي دولة فلسطين إذ يبرز فيها هذا الاتجاه في عدد كبير من القصص كتلك القصص التي تتحدث عن المقاومة بعد النكبة.[1]

بالإضافة إلى هذه الاتجاهات، نجد: الاتجاه الرومانسي، والاتجاه الواقعي، والاتجاه التحليلي وغيرها، إلا أن هذه الاتجاهات تختلف في تفاصيها من مجتمع إلى آخر ومن زمن إلى زمن، حيث تتبع القصة تغيرات العصر، فكل جيل وله منظوره وهمومه الخاصة، لذلك نحتاج إلى بحث معمق وتفصيلي للقصة القصيرة في العالم العربي وهو يحتاج جهدا ووقتا لدراسة الأعمال القصصية بشكل يمكننا من فصل الاتجاهات والأعلام فصلا دقيقا.

1 محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد، وزارة الثقافة، عمان، د ط، 2001، ص 214.

المحاضرة 12

الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطورها

الرّواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطوّرها

1- مقدمة:

يمكن عد الرواية العربية اليوم من أهم الأجناس الأدبية، وربما تفوّقت على الشعر من حيث الانتشار، وكثرة المهتمين بها والجوائز العربية المخصصة لأحسن عمل روائي، ولمعرفة أسباب نجاح الرواية اليوم علينا النظر أولا في نشأتها وتطورها، وذلك للوقوف على أهم المحطات الكبرى في تاريخها باختصار.

2- نشأتها وتطورها:

عرفت الرّواية العربية المعاصرة على غرار باقي الأجناس الأدبية تغيّرات وتحوّلات أدخلتها زمرة التّجديد، متجاوزة بذلك قيود الرّواية الكلاسيكية والتّقليدية إلى رواية حداثية ذات أساليب منفردة ومتميّزة تتماشى وأفكارها التحرّرية، فماهي أسباب نشأتها وتطوّرها؟

قبل الحديث عن نشأة الرّواية العربية المعاصرة وتطوّرها، يجدر بنا الإشارة إلى تعدّد مصطلحاتها وأهمّ خصائصها.

أُطلِق على الرّواية المعاصرة بشكل عام سواء العربية أو حتّى الغربية تسميات عديدة أهمّها: «رواية اللّارواية Anti Novel، الرّواية التّجريبية Experimental Novel، رواية الحساسية الجديدة، والرّواية الطّليعية، والرّواية الشّيئية، والرّواية الجديدة New Novel»[1]، ويدلّ هذا التّنوع المصطلحي على التّمرد والتّجاوز الذي تتميّز به هذه الرّواية، إذ لا يمكن حصرها في زاوية معيّنة ولا ضمن إطار أدبي محدّد.

وقد استخدم مصطلح التّجريب للدّلالة على الرّواية العربية المعاصرة وآلياتها الفنيّة والجماليّة، إذ عرّف صلاح فضل التّجريب الرّوائي بأنّه: «ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي

1 شكري عزيز ماضي: أنماط الرّواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص14.

المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل»[1]، بمعنى أنّ الرّواية التّجريبية تقوم على خلق أشكال جديدة ومغايرة تتجاوز من خلالها القوالب الجاهزة، ومن أهمّ هذه الأشكال نذكر ما يلي:

*تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية كالشّعر والرّسالة والخطبة...والفنون الإبداعية كالرّسم والموسيقى والسّينما، إذ تصبح الرّواية بوتقة تنضوي تحت لوائها العديد من الأجناس والفنون.

*تشظّي الزّمن: أي كسر خطيّة الزّمن السّردي وتوظيف المفارقات الزّمنية المتمثّلة في: الاستباق والاسترجاع، وتقنيات السّرد: كالوقفة والحذف والخلاصة والمونولوج.

*التعدّد اللّغوي، إذ تصير الرّواية فسيفساء لغوية متنوّعة بين اللّغة الفصحى والعامية والفرنسية والإنجليزية...

*توظيف التّراث بأنواعه، والأساطير.

*تعدّد الرّواة.

* ظهور الواقعية الجديدة (الواقعية السّحرية)، وهي تلك الواقعية التي تبحث «دوما عن شكل أكثر جدّة وطرافة يستلهم التّراث ولا يعادي المعاصرة والحداثة، ويصوّر الإنسان البسيط في الحارات والأزقّة، في الحقل والمصنع، في إطار المقدّس والمدنّس من أجل الدّعوة إلى حريّة الإنسان وكرامته وتحرير الأرض والمساواة بين أبناء البشر»[2]، وغيرها من الأشكال التّجريبية التي تميّز الرّواية العربية المعاصرة وترسم طريقا جديدا لها.

1 صلاح فضل: لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، واد النّيل، القاهرة، ط1، 2005، ص03.
2 مُحَّد هادى مرادى وآخرون: لمحة عن ظهور الرّواية العربية وتطوّرها، دراسات الأدب المعاصر، العدد 16، ص116.

ظهرت الرّواية الجديدة في الوطن العربي في الرّبع الأخير من القرن العشرين، وتحديدا بعد أزمة 1967، وقد ساهم في ظهورها العديد من الأسس والمرتكزات الأدبية والثّقافية والسّياسية أهمّها:[1]

*هزيمة عام 1967: التي تمثّل الحدّ الفاصل بين مرحلتين في حياة الرّواية في الوطن العربي (المرحلة التّقليدية/المرحلة التّجريبية)، فمن خلالها سقطت كل القيم والأيديولوجيات السّائدة آنذاك ولا سيما القيم الفنيّة والمعايير الجمالية المألوفة.

*المؤثّرات الأجنبية: من خلال التأثّر بالتطوّر الذي عرفته الرّواية الغربية شكلا ومضمونا.

*تفسّخ الأحزاب وغياب العمل الجماعي المنظّم.

*غياب المثل أو فقدان النّموذج القيادي.

*اتّساع هوّة التّفاوت الاقتصادي وما ولّده من حرمان ومعاناة.

بدأت الرّواية التّجريبية العربية مع رواية "رحلة ابن فطّومة" لنجيب محفوظ، الصّادرة عام 1983، والتي استثمر فيها التّراث العربي وقصص الرّحلات لبناء منظور روائي جديد يطرح الواقع بقضاياه الفكرية المعاصرة[2].

كما تتجلّى مظاهر التّجريب في روايته "ليالي ألف ليلة" من خلال توظيف التّراث الأدبي في العنوان إذ يتناص مع أشهر كتاب في الأدب العربي "ألف ليلة وليلة"، وبالعودة إلى محتوى الرّواية نجد أنّها مكمّلا هاما لكتاب "ألف ليلة وليلة"، إضافة إلى توظيف الأسطورة ومزج العالم الواقعي بالتّخييلي.

1 شكري عزيز ماضي: أنماط الرّواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص17.

2 عماد الضمور: التّقنيات الحداثية في الرّواية العربية، جريدة الرّأي، الجمعة 08-01-2016.

ويعدّ واسيني الأعرج من أبرز الرّوائيين الجزائريين الذين تجلّت جماليات التّجريب في نصوصهم الإبداعية، إذ لا تختلف تجربته الرّوائية عن تجارب الرّوائيين الآخرين فقط، وإنّما نلحظ ذلك الاختلاف بين رواياته، فلكلّ تجربة شكل ومسار مختلف ممّا يجعله روائيا تجريبيا بامتياز.

ومن أهمّ أعماله الرّوائية نذكر ما يأتي: شرفات بحر الشّمال (2001)، طوق الياسمين (2004)، البيت الأندلسي (2010)، مملكة الفراشة (2013)، نساء كازانوفا (2016)، ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية (2017)[1].

وتمثّل هذه الأخيرة رحلة بحث عن المخطوط الضّائع، مخطوط الأديبة مي زيادة الذي تسرد فيه معاناتها من أقرب النّاس إليها "حبيبها جوزيف، وعائلتها، وأصدقائها الأدباء" فجميعهم تخلّوا عنها ورموا بها في مستشفى العصفورية للاستيلاء على أملاكها.

تحتوي الرّواية على مظاهر تجريبية عديدة ومتنوّعة أهمّها:

- توظيف أسطورة "إيزيس"
- توظيف التّراث الأدبي، من كتاب "ألف ليلة وليلة"
- الإيهام بواقعية الحدث الرّوائي.
- التّعدّد اللّغوي وتشظّي الزّمن.
- تداخل الفنون "الصّور والألوان" والأجناس الأدبية "الشّعر، المخطوط، الرّسالة، الخطبة".

استطاع الرّوائي واسيني الأعرج أن يعكس لنا من خلال هذه الآليات التّجريبية جماليات ورؤى فنيّة مضمرة داخل نصّه الرّوائي.

1 واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2013، ص 509،510.

3- العلاقة بين الشرق والغرب في الرواية العربية المعاصرة:

إن من أهم القضايا التي ناقشتها الرواية العربية المعاصرة هي علاقة الأنا بالآخر، وقد تجلت في الصراع القائم بين الشرقي والغربي، فالشرقي كان ممثلا في المثقف العربي، والغربي ممثلا في الأوروبي تحديدا، وهذا راجع حسب بعض النقاد بسبب الاحتلال الأوروبي للبلاد العربية، ويبدو هذا الصراع جليا في مجموعة من الروايات حسب جورج طرابيشي:

"وليس من قبيل المصادفة، من وجهة النظر هذه، أن تكون جميع الروايات العربية التي عالجت مشكلة ما اصطلح على تسميته بالعلاقات الحضارية بين الشرق والغرب، ابتداء من "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، ومرورا بـ "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، ووصولا إلى "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، وقد اختارت اطارا مكانيا لها باريس ولندن... وكأن الغرب ليس غربا إلا في هاتين العاصمتين"[1]

وفي الإطار ذاته يطرح طرابيشي مشكلة أن البطل في هذه الروايات دائما كان مثقفا ذكرا وليس أنثى، كأنها تجربة تحدي جنسي لإثبات الفحولة، " فالرجل وحده يمكن أن يكون المعنى"[2]

إن بطل الرواية مصطفى سعيد، يحمل في نفسه رغبة لاشعورية في الانتقام، ورد الصاع صاعين للمتحل الذي ساهم في تشويه الواقع العربي، لقد سافر إلى انجلترا للتعلم، وللتفوق وإثبات ذاته بكل ما تحمله الكلمة من معنى ولمن يريد الاستزادة ففي تحيلي طرابيشي أجوبة لكل الأسئلة الشائكة التي تعترض طريق قارئ الرواية. والرواية بذاتها تصور جانبا هاما من صراع الشرق والغرب أو صراع الرجولة والأنوثة، بحسب اصطلاح جورج طرابيشي.

---

1 جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة – دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1997، ص 12.

2 جورج طرابيشي، م ن، ص 13.

4- خاتمة:

في الأخير يمكن القول أن الرّواية العربية استطاعت أن تتجاوز الهيكلة التقليدية للرّواية وبناء هيكلة حداثية تتماشى وخصوصياتها الحركية الدّائمة، وهذا يرجع بالأساس إلى وعي الروائي بدوره الفني والاجتماعي، وكذا دوره الإنساني، إذ أصبح لزاما على الأديب أن يتخطى بأعماله حدود الزمان والمكان من خلال الانفتاح على تجارب الآخرين واستيعاب التاريخ والأسطورة.

المحاضرة 13

الرواية العربية المعاصرة: أعلامها

الرّواية العربية المعاصرة: أعلامها

إنّ الفضل في خلق رواية عربية معاصرة تتماشى والتّغيرات الرّاهنة، يعود إلى روائيين عرب استطاعوا تجاوز القيود الكلاسيكية للرّواية التّقليدية وإنتاج إبداع روائي يسعى إلى التّغيير والبحث عن كل ما هو جديد، ولعلّ أهمّهم:

عبد الحميد بن هدّوقة:

حياته:

أديب وروائي جزائري من مواليد9 جانفي 1925 ببرج بوعريريج، تلقّى تعليمه الابتدائي بالمدرسة الفرنسية، كما تابع دراسته باللّغة العربية في معهد الكتّانية بقسنطينة ثمّ بجامع الزّيتونة بتونس، بعد عودته إلى الجزائر مارس التّعليم بمعهد الكتّانية، إلى جانب النّضال الوطني من أجل الاستقلال، الأمر الذي عرّضه إلى متابعات السّلطات الاستعمارية، فهاجر إلى فرنسا ومنها التحق بصفوف جبهة التّحرير الوطني بتونس عام1958، ومع فجر الاستقلال عاد بن هدّوقة إلى أرض الوطن فعمل في الإذاعة الوطنية، كما شغل عدّة مناصب إدارية وسياسية.

صاحب العديد من المؤلّفات الرّوائية والقصصية أهمّها: ريح الجنوب، نهاية الأمس، بان الصّبح، الجازية والدّراويش[1].

التّجريب الرّوائي عند عبد الحميد بن هدّوقة:

ظهرت بوادر التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة في فترة الثّمانينات على يد عبد الحميد بن هدّوقة في روايته "ريح الجنوب" التي أصدرت عام 1971، فرغم أنّها رواية واقعية عالج فيها الرّوائي الوضع الاجتماعي والسياسي السّائد في الجزائر بعد الاستقلال، إلّا أنّها احتوت على بعض المظاهر

1 عبد الحميد بن هدّوقة: الجازية والدّراويش، دار قصبة للنّشر، الجزائر،2012، صفحة الغلاف الخلفي.

التّجريبية بطريقة محتشمة، إذ اعتمد الكاتب فيها على كسر خطّية الزّمن السّردي من خلال استرجاع أحداث الثّورة التّحريرية، إضافة إلى ترك نهاية الرّواية مفتوحة ليدفع بالقارئ إلى التّفكير في مصير البطلة نفيسة بعد أن وجدها والدها في بيت الراعي رابح، وبالتّالي إشراك القارئ في رسم نهاية لها.

أمّا الرّيادة التّجريبية الحداثية الفعلية في الرّواية الجزائرية فتعود لرواية "الجازية والدّراويش" للكاتب نفسه والتي أصدرت عام 1983، وقد جرّب فيها بن هدّوقة «استثمار الأسطرة والمخيّلة الشّعبية في بناء يسعى إلى مغادرة خطية البناء الرّوائي التّقليدي»[1]، إذ وظّف بن هدّوقة التّراث الشّعبي في روايته بطريقة أسطورية، جعلت النّص منفتحا على قراءات متعدّدة تختلف باختلاف المستوى الفكري لكلّ قارئ، ويظهر ذلك من خلال المقطع السّردي الآتي: «الجازية أخرجت الدّشرة من سبات القرون، أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميّتة، تضحك صباحا فتنتشر ضحكتها أغانيَ عِذابا في العشايا تغنّيها الفتيات والرّعاة. ويعلم النّاس أنّ الجازية ضحكت! إذا سكتت هبّ الدّراويش لإقامة الزّردة، استرضاء لها واستعطافا! أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية»[2]، استحضر بن هدّوقة شخصية الجازية من تغريبة بني هلال بكلّ صفاتها الخارقة والعجائبية وشخصيتها المائعة والدّيناميكية التي لا تحتكم إلى الواقع بتصرّفاتها، وجعل منها أسطورة القرية ليعكس من خلالها جماليات ورؤى فنية مضمرة داخل نصّه الرّوائي.

«فبهذه الشّخصية، وبهذا البناء وبخصوصية لغة الدّراويش –التّحاور الرّمزي– وبالمشهدية المترجّحة مع الأسطرة –حفل الزّردة ورقصة الجازية مع الطّالب المتطوّع– عبّرت الرّواية عن تجريب بن هدّوقة لتطعيم وتلوين الإهاب الرّوائي التّقليدي»[3].

من خلال ما سبق يتبيّن لنا قدرة وتمكّن عبد الحميد بن هدّوقة في تحرير الرّواية الجزائرية من النّمطية التقليدية السّائدة، والإبحار بها في عوالم تجريبية مختلفة ومتنوّعة، لتتوالى بعدها الممارسات

1 نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003، ص54.

2 عبد الحميد بن هدّوقة: الجازية والدّراويش، مصدر سابق، ص24.

3 نبيل سليمان: جماليات وشوغل روائية، مرجع سابق، ص54.

التّجريبية في الرّواية الجزائرية المعاصرة مع العديد من الرّوائيين أبرزهم: الطّاهر وطّار، فما هي الجماليات التّجريبية التي أضافها هذا الأخير للرّواية الجزائرية الجديدة؟

الطّاهر وطّار:

حياته:

ولد الطّاهر وطّار في سوق أهراس، في بيئة ريفية وأسرة أمازيغية تنتمي إلى عرش "الحراكتة"، ورث عن جدّه الكرم، والعزّة، وعن أبيه الزّهد والقناعة والتّواضع، وعن أمّه الطّموح والحساسية المرهفة، التحق بمدرسة جمعية العلماء المسلمين، ثمّ أرسله أبوه إلى قسنطينة ليتفقّه في معهد الإمام عبد الحميد بن باديس، قرأ لجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وزكي مبارك وطه حسين، اعتبر من مؤسّسي الأدب العربي الحديث في الجزائر، ومن أشدّ المدافعين عن الحرف العربي، ترك مجموعة هامّة من الأعمال الإبداعية الرّوائية والمسرحية والقصصية أهمّها: اللّاز، الزّلزال، الحوات والقصر، عرس بغل، الطّعنات (قصة)[1].

التّجريب عند الطّاهر وطار:

يعد الطّاهر وطار من أبرز الروائيين الذين خاضوا غمار التّجريب بكل جرأة وتحدّي، إذ استطاع من خلال وعيه الحداثي بالكتابة أن يعكس مختلف التحوّلات والتغيّرات التي مسّت مجتمعه قبل وبعد الاستقلال باستخدام تقنيات حداثية متنوّعة.

فالحداثة السّردية عند الطّاهر وطّار تعني اختراق ثوابت السّائد السّردي والسّعي باستمرار إلى خلخلة قواعده، فهو يرى ويصرّح في كثير من حواراته أنّ التّجريب يرفض السّكون إلى شكل فنّي

1 حاج موسى شهيرة: الطّاهر وطّار أيقونة الأدب الجزائري، صحيفة الاتّحاد، 18،08،2013.

محدّد كي لا يسقط في التّقليد[1]، بمعنى أنّ التّجريب الرّوائي عنده هو التّمرّد على قواعد الكتابة التّقليدية والتّخلص من ثبوتية الأشكال الجاهزة وعدم التّقيد بنموذج فنّي معيّن، بل خلق نماذج جديدة ومغايرة.

تحتوي روايات الطّاهر وطار على مظاهر تجريبية ثرية ومتنوعة، وسنتطرّق في دراستنا هذه إلى إبراز بعض هذه المظاهر في مختلف رواياته ومن بينها: رواية "الحوات والقصر" التي أصدرت عام1974، وتدور أحداثها حول نجاة الملك من محاولة اغتيال يتعرّض لها فيسمع الحوّات بما حدث، فيقرّر الصيّاد اصطياد أكبر سمكة ليقدّمها لجلالته فرحا بنجاته، لكنّ الوصول إلى جلالته يتطلّب مغامرة، إذ يجب على الحوات أن يمرّ عبر سبع قرى فيواجه مشاكل وضغوطات عديدة فقد من خلالها يديه ولسانه، إلّا أنّه استطاع في النّهاية أن يصل إلى القصر وتعود أعضاؤه بفضل القوة الخارقة لقرية الإباء.

يتجلّى التّجريب في هذه الرّواية بداية من العنوان، الذي يتكوّن من ثنائية متنافرة ومتناقضة، فكيف يمكن لحوات بسيط يسعى لكسب رزقه من مهنة الصّيد أن تكون له علاقة بالقصر؟

أراد الكاتب من خلال هذا التّوظيف أن يثير رغبة المتلقّي في الكشف عن هذه العلاقة، من خلال الغمار في محتوى النص الرّوائي، كما أنّ العنوان يتناص مع القصص الخرافية الموجودة في أشهر كتابين في الأدب العربي: كتاب ألف ليلة وليلة"، وكتاب "كليلة ودمنة".

لم يكتف الطّاهر وطّار في تجريبه للعنوان وإنما تجاوزه إلى المتن الرّوائي فنجده: «يجرّب أيضا استثمار الخيال العلمي في معمارية قرية الأعداء – مدينة الأباة، وفي إنجاز الحاسة السّابعة عشرة (حاسّة التّزود التي تغني الإنسان عن كلّ شيء)، وفي العقار الذي يخترعه حكيم قرية لحظة، ليصير به

1 بوشوشة بن جمعة: سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية، المغاربية للطّباعة والنّشر، تونس، ط1، 2005 ص27.

الذّكر خصيّا دون ألم، ولتشربه الأنثى فتهتاج»[1]، إضافة إلى البعد الأسطوري الذي تتميّز به الرّواية كالقوى الخارقة التي تتميّز بها بعض القرى وقدرة السّمكة العجيبة على التكلّم مع علي الحوّات ومساعدته للتخلّص من أعدائه، «يقال أنّه لما بلغ مدخل القرية، أنزل السّمكة وأزال عنها الرّداء، راحت السّمكة تقفز صارخة، تضرب هذا وتلطم ذاك، انهزم الأعداء وولّوا هاربين، ومرّ علي الحوّات بسلام».[2]

أمّا رواية الزلزال فقد عكست رؤية وطار التجديدية في تجريب المكان، «إذ جرّب الكاتب بناء الرّواية على هيئة المدينة: قسنطينة، فالفضاء يشكّل الرّواية في سبعة فصول تتعنون بأسماء جسور المدينة السّبعة (باب القنطرة – سيدي مسيد – سيدي راشد – مجاز الغنم – جسر المصعد –جسر الشّياطين – جسر الهواء)، فضلا عن الصّخرة وعن الوادي الذي يقسّم المدينة»[3]، وهنا يمكن القول أن وطّار قد أولى عناية كبيرة للمكان في روايته، إذ اتّخذ دلالات عميقة ومتعدّدة أسهمت في تجاوز التّوظيف التّقليدي للمكان باعتباره بنية مستقلة بذاتها، إلى بوتقة تتفاعل ضمنها العديد من البنيات السردية كالشّخصيات وذاكرتها، وكذا الزّمان والحدث.

حنّا مينا:

ولد حنّا مينا في اللاّذقية عام 1924، في بيت لم يكن مستقرّا، فهو الرّابع بعد ثلاث إناث كانت لوالدتهنّ كوارث اجتماعية في ذلك الزّمن الصّعب والمتخلّف، عمل في مهن عديدة ومتنوّعة منها: حلاّقا على باب ثكنة عسكرية، سافر على متون السّفن وتعلّم من البحر الشّيء الكثير، عمل في السّياسة وقام بتوزيع المناشير السّياسية ضد الاحتلال الفرنسي، فتعرّض للسّجن مرّات عديدة، انتسب للحزب الشّيوعي السّوري كما عمل مستشارا في وزارة الثّقافة لمدة خمسة عشر عاما.

1 نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، مرجع سابق، ص58.

2 الطّاهر وطّار: الحوّات والقصر، المؤسّسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، ط2، د.ت، ص03.

3 نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، ص57.

كتب مينا في الصّحافة أوّلا، ثمّ وضع مسرحية ضاعت، لينتقل بعدها إلى فنّ الرّواية ويؤلّف ما يزيد عن الأربعين رواية[1].

التّجريب الرّوائي عند حنا مينا:

يعرّف حنا مينا التّجريب الرّوائي في قوله: «إنّ التّجريب مع الابتكار، ليس صرعة قصدية بالنسبة إليّ، بل هو هدف أسعى إليه مجتهدا وقد تعدّد وتنوّع في رواياتي العشرين التي كتبتها حتّى الآن»، من خلال هذا التعريف نستنتج أنّ التّجريب هو المعادل الموضوعي للابتكار، كما أنّه ليس وليد اللّحظة (المرّة من صرعة)، وإنّما هو عمل واجتهاد وتجربة.

ومن أهم إبداعاته الرّوائية التي قامت على توظيف عنصر التّجريب نذكر رواية "النّجوم تحاكي القمر"، إذ عمد حنا مينا إلى تداخل الأجناس الأدبية في روايته، فيقول في مقدّمتها: «هذه رواية ومسرحية معا، فمن شاء أن يقرأها رواية ففي وسعه ذلك، ومن شاء أن يقرأها مسرحية ففي ميسوره أن يفعل، وهو مشكور على الحالين». وذلك أنّ الرّواية تقوم في معظمها على الحوار بين شخصياتها.

قامت الرّواية على عدد من الأفكار والقضايا التي تشكّل بنية الفكر العربي، أراد الكاتب أن يحاكمها في إطار محاكمة عناد الزّكرتاوي[2]، وقد تميّزت هذه القضايا بجرأة طرحها وجدّة موضوعها منها:

قضية الخلق: إذ ترفض بعض شخصيات الرّواية خلقها كما هي موجودة سواء من حيث جسمها أو تفكيرها أو حتى علاقاتها الاجتماعية، وقد استفاد مينا في طرحه هذا من الفلسفة الوجودية لجان بول سارتر.

1 نضال قوشحة: شراع المهمّشين والبسطاء يرحل في العاصفة، جريدة العرب، السنة41، العدد11086، 23-08-2018.
2 حسن غليان: الرّواية والتّجريب، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد23، العدد2، 2007.

قضية ابتذال الألقاب: حيث صار لقب الأستاذ والدّكتور لقبا يستعمل لأيّ كان دون احترام المنصب والمكانة فيقول الكاتب على لسان زكرتاوي: «سمعت مرّة من ينادي الزبال "يا أستاذ!"، وسمعت أيضا من ينادي الحمّال "يا دكتور!" طبعا أنا أحترم الزبّال والحمّال، ولكنّني لا أحترم الألقاب عندنا، وفي زمننا هذا صارت الأستذة تباع مثل الفجل بالكيلو، وأعرف دولة كانت عظمى تمنح شهادة الدّكتوراه في شهر، ولما وجدت الشّهر طويلا اختصرته إلى عشرة أيّام! »، يتبيّن لنا من خلال هذا المقطع السّردي قدرة الكاتب على كشف المضمر وتعرية العالم الزّائف، وتسليط الضّوء على القضايا الحسّاسة المسكوت عنها كقضية الواسطة التي أصبحت نمط حياة يعتمده الأغلبية حتى في نيل الشّهادات.

إضافة إلى استحضار التّراث بأنواعه، كالتّراث التّاريخي من خلال ذكر تاريخ بعض الدول "الدولة البيزنطية" والتّراث الأدبي الذي تمثّل في مقولة الحجاج بن يوسف الثّقفي: «رؤوس أينعت وحان قطافها، وإنّي لها لو تسمحون»، وأبيات شعرية عديدة منها بيت شعري لعمرو بن كلثوم:

أَلَا لَا يَجْهَلُ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلُ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَ.

ويعتبر استحضار التّراث من أهم الآليات التّجريبية التي تقوم عليها الرّواية العربية المعاصرة، ومينا كغيره من الرّوائيين المعاصرين استقى من التّراث مادّته وضمّنها لروايته ليمنحها شكلا فنيّا جديدا ومغايرا.

جمال الغيطاني:

حياته:

ولد جمال الغيطاني في 09 ماي 1945 في مصر، من أسرة فقيرة، مولع بالحكي منذ الصّغرّ، بدأ القراءة وعمرة سبع سنوات، وكانت أوّل رواية قرأها "البؤساء" لفيكتور هيغو، أمّا رغبته في الكتابة

ظهرت وهو في سنّ العاشرة من عمره وكتب أوّل قصة عنوانها "نهاية السكير" وعمره خمس عشرة سنة، من أهمّ مؤلّفاته: حرّاس البوّابة الشّرقية، التّجلّيات، نوافذ النّوافذ، نثار المحو[1].

التّجريب الرّوائي عند جمال الغيطاني:

من أهم الرّوائيين العرب الذين ثاروا على البنية الكلاسيكية للرّواية التّقليدية، إذ اعتبره كثير من النقّاد: «مبدع كبير جرّب فأجاد التّجريب»[2]، ويعبّر الغيطاني عن هذا التّجريب في قوله: «...رغبتي وطموحي منذ بدئي الكتابة في عام 1959، إلى الوصول إلى أشكال فنيّة جديدة من التّعبير، ليس التوصّل إلى أشكال فنية جديدة فقط هو الهدف في حدّ ذاته، لكنّها الرّغبة في إيجاد أفضل شكل ممكن للتّعبير عمّا أريد أن أعبّر عنه، شكل يحقّق لي أكبر قدر من حرية التّعبير، وقد وجدت من خلال توجّهي التّلقائي للتّراث العربي، أنّ هذا التّراث يحوي على عناصر القصّ، وفلسفة الرّؤيا، التي تمكّنني من تحقيق هذا القدر من الحرية»،[3]يوضّح هذا القول حرص جمال الغيطاني من بدايته الإبداعية على البحث عن أساليب وتقنيات فنيّة حديثة، يحقّق من خلالها حرية التّعبير عن أفكاره ومعتقداته ومختلف آرائه، وقد وجد ضالّته من خلال استدعاء التّراث بأنواعه داخل نصوصه الرّوائية و أرجع دوافع توظيفه للتّراث إلى عدّة عوامل تتجلى في قوله: «إنّ توجّهي إلى التّراث العربي بمفهومه الشّامل من تراث مكتوب، وفنّ عربي، وعمارة عربية، كان نتيجة عوامل عديدة، منها نشأتي في حيّ عريق ما زال التّاريخ القديم سيّالا، حيّا فيه، لا يتمثّل فقط بالآثار المعمارية وشوارع وحارات لم تنلها مخطّطات المدن الحديثة...إنّما يمتد ليتواجد في العلاقات الإنسانية بالنّاس»[4].

---

1 محمّد بكري: حوار مع الكاتب المصري جمال الغيطاني يلخّص فيه مشوار حياته بعد أكثر من 50 كتابا، جريدة الحياة، القاهرة، الثلاثاء،9 يونيو/حزيران 2015.

2 إبراهيم الدّرغوثي: خارج حدود السّرد "قراءات في المشهد الإبداعي وحوارات"، الدّار التّونسية للكتاب، تونس، 2013، ص208.

3 جمال الغيطاني: "التّراث العربي بين السّابق واللّاحق" في الدّوحة، دولة قطر: عدد شهر نوفمبر، 1985، ص42، نقلا عن: محمّد صاحبي: هاجس العودة إلى التّراث عند روائيي "الحداثة العرب"، الغيطاني نموذجا، ص11.

4 م ن، ص ن.

ومن أهم رواياته التي استحضر فيها التّراث، وخاصة التّراث التاريخي رواية "الزيني بركات" التي أصدرها سنة 1974، والتي عاد من خلالها إلى: «عصر المماليك، من أجل نقل تجربته الرّوائية من مستوي الشّهادة على العصر، إلى مستوى آخر يتضمّن معرفة الحاضر عن طري التوغّل في الماضي، الذي هو في رأي الكاتب الأب الشرعي للحاضر وتناقضاته»[1].

إضافة إلى احتواء الرّواية على العديد من الأجناس والفنون الأدبية منها: الكتابة التاريخية، أدب الرّحلة، الخبر الصّحفي...

يمكن القول أنّ جمال الغيطاني اعتمد على توظيف التّراث كأهمّ التقنيات الحداثية لديه، لكونه يحقّق له حرية التعبير عن أهم المواضيع والقضايا التي عرفها بلده آنذاك، ويتجاوز رّتابة وثّبوتية السّرد التّقليدي.

1 مُحَمَّد صاحبي: هاجس العودة إلى التّراث عند روائيي "الحداثة العرب" الغيطاني نموذجا، ص15.

المحاضرة 14

المسرح العربي المعاصر وقضاياه

المسرح العربي المعاصر وقضاياه:

نشأة المسرحية:

إن القائل بأن المسرح له جذور في الثقافة العربية مجرد أقاويل، كوننا نبحث دائما عن الجذور التي يمكن أن تكون لها صلة،حتى وإن كانت بعيدة نوعا ما عنه، ومن الفنون الشبيه بهذا الفن الآدائي نجد: "احتفالات الشيعة من أنصار علي ابن أبي طالب في يوم عاشوراء...وتمثلية خروج الحسين كربلاء ومقتله هناك...حيث يشهد الشاه وكبار رجال الدولة هذه المشاهد التي يمثل فيها الممثلون أدوار الحسين وآله..."[1]، لعل هذا الشكل التمثيلي كان سببا في ربط المسرح بالجذور العربية، كونه يحتوى على الجانب الأدائي المسرحي، لكن هذا لم يعتبره البعض دليلا كافيا، فجل الأبحاث إن لم نقل معظمها اعتبرت الفن المسرحي ذو جذور غربية محضة، فالمسرح منبعه الحقيقي، حسبهم، انطلق «من غير هذه المنابع ...لم يكن امتداد لها ...بل قلما انتفع بها...أو اتخذ شيئا من سيماتها..."[2]

ومن الفنون التي اعتبرها البعض ذات صلة بالفن المسرحي نجد: "الفن الذي عرفه العرب في القرن السابع الهجري... وهو(خيال الظلّ)... الفن الذي ازدهر في زمن فن المقامات على يد الحريري... وكان خيال الظل الوجه التمثيلي للمقامات... فإذا كان للمقامة وجهها القصصي...فلها وجهها التمثيلي في (خيال الظلّ)..."[3]

فخيال الظل ربما يكون الأقرب إلى الفن المسرحي، ومن هنا يتبين لنا أن تلك الفنون شبيه بالفن المسرحي إلا أنه لا يمكن اعتبارها على الإطلاق منبعا للفن المسرحي العربي الذي كانت بداياته خلال القرن التاسع عشر، فهذا الفن لم "نألفه قبل العصر الحديث وربما كان أول عهدنا بالمسرحية مع مشرق الحملة الفرنسية على مصر. فقد عرفنا في الكتاب الأول أن الحملة أنشأت مسرحا للتمثيل كانت تمثل على خشبته الروايات الفرنسية كل عشر ليال. ولكن المسرحيات المصرية لم تظهر إلا في

---

1 عبد الرحمن ياغي، الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، ط1، 1999، د الفارابي بيروت لبنان، ص08.

2 م ن، ص ن.

3 م ن، ص09.

عصر اسماعيل حين أنشأ دار الأوبرا وظهر مسرح يعقوب صنوع الذي كان يلقب بموليير مصر.."[1] إذن فالمسرح غريب عنا، وقد نشأ محاكاة وتقليدا للثقافة الغربية وكانت أولى المسرحيات في عصر اسماعيل من خلال دار الأوبرا التي أنشأها، فظهر بذلك مسرح يعقوب صنوع.

ويمكن الإشارة هنا إلى أن المسرح كان مرفوضا في بدايته كونه غريبا عن الثقافة العربية إلا أنه استطاع فرض نفسه في مصر وفي جل البلدان العربية، "وبعد الحرب العالمية الأولى عنينا عناية أكبر بالمسرح والتأليف فأصبح المسرح فنا متداولا كأي فن من الفنون الشعبية، فيظهر التمثيل الشعبي عند الكسار، ونجيب الريحاني، وقد حملنا ذلك على إرسال البعوث لإتقان هذا الفن فكثر عدد الممثلين كما كثر عدد المسارح بالتالي اتسع نطاق الترجمة من المسرحيات الغربية في صورة دقيقة فنية"[2]. بعد الحرب العالمية الأولى ازدهر وتطور واتسع نطاق الترجمة فنتج عن ذلك الإتقان وظهور نخبة من الممثلين والمنتجين لهذا الفن؛ وبعد الترجمة تأتي مرحلة الخلق والابتكار فاهتم المسرحيون بتصوير البيئة المصرية وظروف المصريين وقضياهم، وقد كان توفيق الحكيم من أعظم رواد الفن المسرحي كونه تشبع بالثقافة الغربية فنالت مسرحياته نجاحا باهرا، كذلك كانت لبنان سباقة إلى هذا الفن مع مارون النقاش، "حين أسس مارون النقاش فرقة من الهواة تولى أمرها بعد وفاته أخوه سليم النقاش الذي انتقل بفرقته من بيروت إلى للإسكندرية"[3].

وفي ظل غياب الحدود الفاصلة بين الدول العربية آنذاك سهل انتقال الفنون بين المشارقة، ولعل أهم العوامل التي ساعدت أبو خليل القباني في تمكنه من هذا الفن كونه عذب الروح متقن الألحان الموسيقية والغنائية، وربما كان هو أسبق من أضاف فن الرقص إلى عناصر التمثيل العربي.[4].

---

1 حامد حنفي، تاريخ الأدب الحديث تطوره .معالمه الكبرى . مدارسه،دط،ت1983، ديوان المطبوعات الجامعية،ص164.

2 م ن، ص ن.

3 الموسوعة العربية العالمية.

4 عبد الرحمن ياغي، الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)،ط1،ت199،د الفارابي بيروت لبنان، ص55.

كانت تلك نظرة حول المسرح العربي بصفة عامة، تبين من خلالها أن المسرح سليل الثقافة الغربية وما تلك الأشكال المتواجدة في الثقافة العربية سوى فنون تحمل بعض ملامح المسرح لا أكثر، والسؤال الآن، كيف كان المسرح الجزائري.

الفن المسرحي في الجزائر:

لاشك أن المسرح الجزائري قد نال من العقبات الكثير كنتيجة حتمية للظروف التي مرت بها البلاد بسبب الاحتلال الغاشم الذي قهر الشعب وحاول اغتياله جسدا وروحا، حيث انتهج المستعمر سياسة التجهيل من خلال محاربة اللغة كونها سلاحا حادا في وجهه فحاربت بذلك الأدب والأدباء المسرح بدوه لم ينجو من ذلك، أما عن وجوده في ثقافتنا فلا شك أنه فن غريب عنا لم نعرفه مسبقا، عكس الشعر والقصة اللذان لهما جذور في الثقافة العربية والجزائرية على حد سواء وسنحاول تتبع نشأة المسرح الجزائري من خلال هذا العنصر .

بدايات المسرح الجزائري:

يجمع معظم النقاد الجزائريين على أن بدايات المسرح العربي الجزائري بمفهومه الحديث لم تظهر إلا مع مطلع القرن العشرين[1]، والبعض الأخر يرى بأن هذا الفن سابق عن ذلك نتيجة وجود بعض الأشكال والآثار الدالة على ذلك فمثلا: "وجود هياكل عمرانيّة تعود إلى العهد الرّوماني حيث كانت سياسة الرومان في كل البلاد التي يحتلونها لما عرف عنهم من حب للمسرح وميل للتسلية والترفيه واللهو، ولذلك سرعان ما يبادرون ببناء هياكل لذلك...، وتتوزّع على مدن كثيرة يحدّدها صالح لمباركيّة بـ: –شرشال – قالمة–جميلة –مداوروش–تيمقاد– خميسة وغيرها "[2].

لقد كانت الجزائر تحفل بالطقوس الدينية والاجتماعية من رقص فلكلوري وألعاب شعبية، كما عرفت هي بدورها خيال الظل غيرها من البلدان العربية ويشكل هذا الأخير خطرا على المستعمر الفرنسي فسعى بذلك إلى محاربته وهذا ما ذهبت إليه أرليت روت "بأن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في

1 ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائر، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة انسانيات، العدد، 12سبتمبر –ديسمبر 2000، مجلد3، ص09 .

2 نادية موات، مطبوعة بيداغوجي في: النص المسرحي الجزائري، جامعة08ماي 1945قالمة، ص15 .

الجزائر سنة 1830مثلما ذكر بوكلير موسكو، على أن مثل هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية ... ولأسباب سياسية كان ذلك سنة 1843...وأن دوشين شاهد هو الآخر مسرح الكراكوز سنة 1847... ظهر من جديد في مدينة بسكرة حوالي 1930"[1]. شهد الكثير من الباحثين على وجود خيال الظل إبان العهد الاستعماري والدور الذي لعبه في توعية الجماهير من خلال نقده لسياسة المستعمر الفرنسي، فمسرح خيال الظل كان ذا أبعاد هزلية وأخري انتقاديه، ويمكن اعتباره فنا قريبا ذا ملامح شبيه بالفن المسرحي على اعتبار الجانب التمثيلي إلا أن القول بأنه امتداد للمسرح بمفهومه الحديث وانبعاثا له لا يمكن الأخذ به، فالملامح الدارامية لم تظهر إلا مع العصر الحديث نتيجة تأثر المسرح الجزائري بعدة عوامل .

تطور المسرح الجزائري بعد الاستقلال:

-المرحلة الأولى1962-1972:

في هذه المرحلة عرفت الجزائر تغيرات نتيجة خروجها من مرحلة الظلام إلى النور وانشغلت بالبناء والتشييد والتأميم وتبني مبدأ الاشتراكية،والمسرح لم يسلم من هذا فنتهج بدوره "انتهج مبدأ الاشتراكية فأصبح ملكا للشعب ومعبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها،وسيحارب المسرح كل المظاهر السلبية التي تتنافى ومصالح الشعب، ولا يمكن أن نتصور نصا دراميا بلا صراع..."[2]، حدث كذلك في هذه الفترة تأميم المسرح سنة 1963 "إنّ النّهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين يدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق

1 عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث1974/1830، دار الكتاب العربي، د ط، الايداع القانوني 2009، ص253-254.

2 العلجة هذلي، توظيف التراث في المسرح الحلقوي الجزائري، رسالة ماجيستير (مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي)، إشراف: العمري بوطابع، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة مُحَّد بوضياف المسيلة،2009/2008، ص19.

الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصدره"[1] كان لهذا المرسوم الدور الفعال انتشار المسرح والتعريف به داخل وخارج الوطن.

-المرحلة الثانية1973-1982:

وبقي المسرح يسار التغيرات الحاصلة عبر التغيرات الزمنية من مرحلة لأخرى ولكل منها ظروفها الخاصة الواجب والتي عايشها المسرح وعبر عنها وفق متطلباته

أفرزت هذه المرحلة شيئا قليلا من الأعمال المسرحية الاستثنائية ونذكر منها : "هذا يجيب هذا"(1976)، " ناس الحومة"(1980)عن مسرح قسنطينة و"المائدة"(1972)، عن مسرح وهران"[2]. توسيع نشاط المؤسسة المسرحية خارج الجزائر العاصمة مما نتج عنه تشتيت القدرات المادية والبشرية، رغم ذلك يمكن القول إن في هذه الحقبة الزمنية استعاد المسرح أنفاسه ليكمل مسيرته مع السنوات اللاحقة .

-المرحلة الثالثة1983-1989 :

في هذه المرحلة زادت العناية بالجانب الثقافي عامة والمسرح خاصة، إلا أنها ظلت حبر على ورق مما دفع المبدعين للاعتماد على إمكانياتهم الإبداعية الخاصة فتم عرض العديد من المسرحيات، حيث تزامن أول عرض مع مهرجان قرطاج الدولي عام 1983 بتونس بمسرحية "قالوا العرب قالوا "لمحمد الماغوط، تميزت هذه المرحلة بتوظيف التراث الشعبي مكرسة أسلوب المداح والقوال التي من خلاله نال ولد عبد الرحمن كاكي الميدالية الذهبية بالمهرجان الإفريقي بتونس عام 1987و"ماقبل المسرح "والجائزة الكبرى للمعهد الدولي للمسرح في مهرجان القاهرة عام1989 [3].

ومن خلال تتبعنا لمحطات تطور المسرح الجزائري يتبين لنا أن هذا الفن الدرامي قد كانت مرآة عاكسة لمجتمعه، من خلال تناوله المواضيع الاجتماعية والسياسية... ومحاولة ترجمتها في صراع درامي، كان المسرح في البداية شعبويا من خلال استخدامه اللغة العامية وكونه كان يلقى في الأسواق

1 نادية موات، مطبوعة بيداغوجية: في النص المسرحي الجزائري، ص26 .

2 نادية موات، مطبوعة بيداغوجية في: النص المسرحي الجزائري، ص28 .

3 العلجة هذلي، توظيف التراث في المسرح الحلقوي الجزائري، ص20.

والمقاهي ليصل إلى المعاهد، ونلحظ أن الفن الدرامي استفاد من ترجمته لبعض المسرحيات الغربية، كما استفاد من المسرح العربي وكذلك الغربي خاصة التأثر بمسرح بريخت، استلهام التراث في النصوص المسرحية، ظاهرة الاقتباس، كانت تلك المسير النضالية للفن المسرحيّ الجزائريّ، إلى إثبات وجوده وكيانه إلى التطور والعالميه ليتوج بعدة جوائز، وانتقل من مرحلة التقليد إلى مرحلة التجديد والتأصيل مع موجة الحداثة، موظفا بذلك تقنيات حداثية من خلا ظاهرة التجريب والاقتباس وتوظيف الأساطير ليؤصل للفن المسرح الجزائري كفن أصيل له كيانه الخاص.

قضايا المسرح العربي المعاصر:

لا شك أن قضايا المسرح هي قضايا المجتمع العربي، إذ هو أقرب الفنون إلى الشعوب لما له من طبيعية درامية وأدائية، إذ تجسد المسرحيات من قبل شخوص على خشبات المسارح أمام جمهور مختلط من مختلف الأعمار وبمستويات ثقافية متفاوتة، لذلك يظهر لي أنه من أجل نجاح العمل المسرحي يجب أن يكون قريبا من الجميع في الوقت ذاته وإن خفيت فيه بعض القضايا على محدودي الثقافة ولكنه يجب أن يوفر قابلية للتأثير في مجتمع المشاهدين، وبالتالي سيجسد بالضرورة الهموم اليومية للمواطن العادي كما يجسد القضايا الكبرى للأمة العربية وإلا فإنه يصبح مهددا بالقطيعة مع الواقع ما يشكل خطرا على نجاحه واستمراره.

"شهد عقد الثمانينات كثيرا من التغيرات الكبرى نجم عنها تحولات جديدة على جميع المستويات المحلية والعربية والإقليمية والدولية، وخاصة أنه مرحلة انتقالية بين حرب أكتوبر عام 1973 وسياسات الانفتاح الاقتصادي على الدول الغربية... كل هذه التغيرات ساهمت في ظهور العديد من القضايا التي فرضت نفسها على الواقع الاجتماعي المصري بكل متغيراته الاجتماعية والتربوية والاقتصادية والسياسية والأدبية والفنية..."[1]، هذا الرأي يبرز قيمة التغيرات السياسية والاجتماعية وغيرها في إعادة تشكيل رؤية جديدة للمسرح، وليس المسرح وحسب، بل إن كل الفنون والآداب مرتبطة الصلة بتغيرات الواقع المحلي والدولي عموما. ويمكننا الجزم أن المسرح العربي كالمسرح

1 محمود همام عبد اللطيف وآخرون، قضايا التغير الاجتماعي في بعض مسرحيات مسرح الطفل في فترة الثمانينات، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، عدد 49، أبريل 2017، ص 562.

العالمي لصيق بقضايا الإنسان في ماضيه وحاضره ومستقبله، كذلك يمكن القول، إن المسرح المصري له تأثير في المسرح العربي بشكل عام بسبب مركزية مصر وكونها حلقة وصل بين مشرق العالم الإسلامي ومغربه. ولما لجامع الأزهر من دور تاريخي في تشكيل الوعي العربي بشكل عام. وفيما يأتي سنحاول رصد اتجاهات المسرح المصري كعينة ومثال لبعض اتجاهات المسرح العربي.

يمكن الحديث عن اتجاهين رئيسين في النصف الثاني من القرن العشرين، أحدهما هادف وإيجابي والثاني برز أكثر في الربع الأخير من القرن نفسه وهو اتجاه سلبي يسيء للمسرح في حد ذاته، ويمكن الإشارة إلى بعض "عناوين مسرحيات هذا التيار أو الاتجاه السلبي كنموذج للاتجاه: مُحَمَّد فوزي يقدم مسرحية شقاوة، كوميك تياترو –أنا ومراتي ومونيكا..."[1]

أما الاتجاه الأول فيمكن أن نلخص بعض ملامحه في الآتي:[2]

- دراما تحمل إرهاصات لبذور اشتراكية مصرية رائداها: نعمان عاشور ولطفي الخولي.
- دراما تنقد قضايا اجتماعية، ومن روادها: رشاد رشدي ويوسف إدريس.
- دراما تستمد موضوعاتها من التاريخ وتنقد الأوضاع الاجتماعية، ومن روادها: عبد الرحمان الشرقاوي وألفريد فرج.
- دراما الفكر، ومن روادها: توفيق الحكيم ويوسف إدريس.
- دراما الفلاحين، سعد الدين وهبة.

خاتمة:

موضوع المسرح هام ويحتاج إلى وقفة أعمق لما للمسرح من أهمية في حياة الأفراد والمجتمعات، ولا أدعي أن هذه الوريقات كافية للإحاطة بالموضوع، فهو ما زال يحتاج إلى دراسة أوفى وأعمق، ولكن بسبب نقص المصادر عندي وخاصة فيما تعلق بمسرح القرن الواحد والعشرين وقد شارفنا على ختم ربعه الأول، يمكن أن يكون هذا الدرس لبنة أضيف عليها وأعدلها كلما سنحت الفرصة.

---

1 كمال الدين عيد، اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، نسخة مصورة لا تحتوي على معلومات الناشر، محملة من موقع: https://app.askzad.com/login?returnUrl=%2Fapp%2Fsearch ص 27.

2 م ن، ص 22.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

دواوين ومدونات شعرية ونثرية:

1. أدونيس، ها أنت أيّها الوقت (سيرة شعرية –ثقافية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
2. أدونيس، هذا هو إسمي، دار الآداب، بيروت، د ط، 1988.
3. أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذّهب ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت، ط2، 1994.
4. بدر شاكر السياب، قصائد اختارها وقدم لها أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط4، 2006.
5. تميم البرغوثي، في القدس، دار الشروق، القاهرة، ط2، 2015.
6. ديوان أحمد شوقي، قدمه وشرحه: صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2008.
7. ريتا عوض، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، د ط، د ت.
8. الطّاهر وطّار: الحوّات والقصر، المؤسّسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، ط2، د.ت.
9. عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار، الفردوس للنشر والتوزيع، تونس، ط2، 2020.
10. عبد الحميد بن هدّوقة: الجازية والدّراويش، دار قصبة للنّشر، الجزائر،2012.
11. عبد القادر رابحي، أرى شجرا يسير، منشورات ليجوند، الجزائر، ط1، 2011.
12. عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني، ج 1، دار العودة، بيروت، د ط، 2006.
13. علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ديوان مهرجان الشاطئ الشعري، رابطة النشاطات الثقافية والعلمية للشباب لولاية سكيكدة، ط1، 2012.
14. ماجد صالح السامرائي، بدر شاكر السياب – مختارات شعرية، دار الجنوب، د ط، 2017.
15. مُحَمَّد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2، 2006.
16. مُحَمَّد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط3، 1982.
17. نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، ط6، جانفي 2000.
18. نزار قباني، قصائد متوحشة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط18، 2001.
19. نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط5، 2002.
20. واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2013.

الكتب:

1. إبراهيم الدّرغوثي: خارج حدود السّرد "قراءات في المشهد الإبداعي وحوارات"، الدّار التّونسية للكتاب، تونس، 2013.

2. ابن منظور، لسان العرب، صححه أمين مُحَّد عبد الوهاب ومُحَّد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي بيروت، ج 3، ط3، 1999.
3. أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، 2010.
4. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، (**نسخة إلكترونية لم تذكر فيها بقية المعلومات**).
5. أحمد يوسف، يتم النص (الجينيالوجيا الضائعة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، 2000.
6. أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4، دار السّاقي، بيروت، ط10، 2011.
7. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط6، 2011.
8. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن –بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
9. باسل بديع الزين، رواد الشعر العربي المعاصر - بدر شاكر السياب – أبو الحداثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 2000.
10. بوشوشة بن جمعة: سردية التّجريب وحداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية، المغاربية للطّباعة والنّشر، تونس، ط1، 2005.
11. جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة – دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط4، 1997.
12. حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث: تطوره. معالمه الكبرى. مدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1983.
13. خديجة كروش، تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من 1990 إلى 2010 –دراسة في الرؤيا والتشكيل، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة 2018.
14. سليمان كشلاف، دراسات في القصة الليبية القصيرة، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، ليبيا، ط 2، 1981.
15. سوزان برنار، قصيدة النثر: من بودلير حتى الوقت الراهن، تر. راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة، ج2، ط1، 2000.
16. سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مكتبة غريب، مصر، ط 2، 1988.
17. سيد حامد النساج، القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، سلسلة كتابك، عدد 18، تاريخ الإيداع 1977.

18. شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1992.
19. شريبط أحمد شريبط، "تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة"، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009.
20. شكري عزيز ماضي: أنماط الرّواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008.
21. صلاح فضل: لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، واد النّيل، القاهرة، ط1، 2005.
22. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة –دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، ط 8، 1999.
23. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994.
24. عبد الرحمن ياغي، الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم)، د الفارابي بيروت لبنان.ط1،1999.
25. عبد الله الركيبي، "القصة الجزائرية القصيرة"، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 2009.
26. عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث1974/1830، دار الكتاب العربي،(د ط)الايداع القانوني 2009.
27. عبد المجيد حنون، في الأسطورة والأدب، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019.
28. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، د ت.
29. علاة كوسة، أوراق نقدية في الأدب الجزائري- شعرا وقصة ومسرحا، جمعية النبراس الثقافي، سطيف، د ط، تاريخ الايداع 2013.
30. عمار التميمي، التواصل الحضاري ومفهوم الحداثة في قراءة النص القرآني، شبكة الفكر، (كتاب إلكتروني).
31. فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، كتابات نقدية، عدد 123، 2002.
32. كمال الدين عيد، اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، نسخة مصورة لا تحتوي على معلومات الناشر، محملة من موقع: https://app.askzad.com/login?returnUrl=%2Fapp%2Fsearch
33. مُحَمَّد با أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1986.
34. مُحَمَّد بنيس، الشّعر العربي الحديث، بياته وإبدالاتها، 3 الشعر المعاصر، دار توبقال، دار البيضاء، ط1، 1990.
35. مُحَمَّد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الاولى،1991.

36. مُحَمَّد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن منذ نشأتها حتى جيل الأفق الجديد، وزارة الثقافة، عمان، د ط، 2001.
37. مُحَمَّد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1995.
38. مُحَمَّد هادى مرادى وآخرون: لمحة عن ظهور الرّواية العربية وتطوّرها، دراسات الأدب المعاصر، العدد 16، شتاء 1391 هـ.
39. مُحَمَّد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، د ط، 1955.
40. محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
41. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981.
42. نايف سلوم، ما بعد الحداثة – مقالات في النقد الفلسفي، دار التوحيدي للنشر، حمص، ط1، 1998.
43. نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.
44. هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010.
45. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ديسمبر 1978.

مخطوطات ورسائل ومطبوعات بيداغوجية:

1. ديزيرة سقال، مدخل إلى تاريخ القصة، مخطوط الكتروني، 2021.
2. العلجة هذلي، توظيف التراث في المسرح الحلقوي الجزائري، رسالة ماجيستير (مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي)، اشراف: العمري بوطابع، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة مُحَمَّد بوضياف المسيلة،2009/2008.
3. علي طرش، جماليات المكان في قصة: "دومة ود حامد" للطيب صالح، مقال غير منشور.
4. نادية موات، مطبوعة بيداغوجية في: النص المسرحي الجزائري ، جامعة08ماي 1945قالمة.

المقالات:

1. حبيب بوهْروْ، قراءة تأصيلية في مصطلح قصيدة النثر، مجلة العاصمة، كيرالا، الهند، المجلد السابع 2015.
2. حسن غليان: الرّواية والتّجريب، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد23، العدد2، 2007.

3. رابح بن خوية، القصة القصيرة جدا في الأدب العربي – الجزائر أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد 16. ع 01.

4. عادل نذير بيري الحسّاني، قصيدة النثر العربية –النشأة والمرجعيات اللغوية–، مجلة أهل البيت، جامعة أهل البيت،كربلاء، العدد 5، 2005.

5. عماد الضمور: التّقنيات الحداثية في الرّواية العربية، جريدة الرّأي، الجمعة 08-01-2016.

6. كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، عدد 3، 1984.

7. محمّد بكري: حوار مع الكاتب المصري جمال الغيطاني يلخّص فيه مشوار حياته بعد أكثر من 50 كتابا، جريدة الحياة، القاهرة، الثلاثاء،9 يونيو/حزيران 2015.

8. مسعد مُحَّد زياد، الحداثة –مفهومها –نشأتها –روادها، موقع إلكتروني: https://www.diwanalarab.com/ نشر بتاريخ 4 أيار (مايو) 2006.

9. موسى شهيرة: الطّاهر وطّار أيقونة الأدب الجزائري، صحيفة الاتّحاد، 2013.

10. ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائر، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة انسانيات، العدد، 12سبتمبر –ديسمبر 2000،مجلد3.

11. نادر قاسم، أساطير الموت والانبعاث في مجموعة (نهر الرماد) لخليل حاوي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد الثالث، نيسان، 2004.

12. نضال قوشحة: شراع المهمّشين والبسطاء يرحل في العاصفة، جريدة العرب، السنة41، العدد11086، 23-08-2018.

13. وسيلة عيسات، إشكالية الحداثة في الجزائر- التأسيس لحداثة محلية وتجاوز الحداثة الكونية: -مقاربة ابستمولوجية، مجلة جيل العلوم الإنسانية والاجتماعية، مركز جيل البحث العلمي، العدد 47، نوفمبر 2018.

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات:

مقدمة..... 02

المحاضرة الأولى:الشعر العربي المعاصر، مدخل تاريخي.....6-11

المحاضرة الثانية: قصيدة الشعر العمودي.....12-17

المحاضرة الثّالثة: الرواد والتجربة الشعرية الجديدة1.....18-24

المحاضرة الرّابعة: الرواد والتجربة الشعرية الجديدة2.....25-32

المحاضرة الخامسة: الحداثة الشعرية1.....33-39

المحاضرة السّادسة: الحداثة الشعرية2.....40-47

المحاضرة السّابعة: الحداثة الشعرية في الجزائر.....48-57

المحاضرة الثّامنة: قصيدة التفعيلة.....58-66

المحاضرة التّاسعة: قصيدة النثر..... 67-75

المحاضرة العاشرة: الفنون النثرية المعاصرة (القصة).....76-84

المحاضرة الحادية عشر: الفن القصصي: الأعلام والاتجاهات.....85-92

المحاضرة الثانية عشر: الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطورها.....93-99

المحاضرة الثّالثة عشر: الرواية العربية المعاصرة: أعلامها.....100-109

المحاضرة الرّابعة عشر: المسرح العربي المعاصر وقضاياه.....110-117

المراجع 118-123

الفهرس 125