جامعة زيان عاشور بالجلفة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

مطبوعة بعنوان:

محاضرات في مقياس النص الأدبي المعاصر

موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس

تخصصي: دراسات نقدية / دراسات لغوية

إعداد وجمع الدكتور: فرحات موساوي

الموسم الجامعي 2023/2022

محاضرات النص الأدبي المعاصر

د/فرحات موساوي

المستوى: السنة الثانية ليسانس

التخصص: دراسات نقدية/ دراسات لغوية

ملخص:

تستهدف هذه الدروس عرض المقرر الدراسي على شكل ملخص لمحاضرات السداسي الرابع من خلال حقلين أساسين:

1/ الشعر: ويتضمن الحديث عن التجربة الشعرية الجديدة من منطلق تحديد مفهوم الحداثة الشعرية و مرتكزاتها من النشأة والبدايات الأولى الى التميز مع استعراض اهم أشكاله ومضامينه مرورا بخصائصه الفنية من حيث البنية والشكل.

2/ النثر: وفيه عرض لثلاثة محاور تتعلق بالقصة القصيرة والرواية والمسرح بالإشارة إلى التغييرات التي طرأت على هذه الاشكال لتصل من خلال ماطرأ عليها من مستجدات قصد مواكبة العصرنة وبفعل التأثيرات الداخلية والخارجية لتصل بمستوياتها الى رواق المعاصرة.

مدخل: التراث و الحداثة (من الأصالة إلى المعاصرة)

شهد القرن العشرون محاولات شتى فى سبيل تطوير الشعر العربي ليس لها نظير فى تاريخ هذا الشعر الطويل. وفرق بين التطوير والابتعاث،لأن البارودي وشوقيا واسماعيل صبرى وأضرابهم لم يطوروا هذا الشعر، وانما هم من الوهاد قد انتشلوهــ كما ذكرنا في المدخل المنحطة التي كان قد تردى فيها في عصور الاجداب الثقافي والتخلف السياسي على السواء، وحاولوا النهوض به الى مستوياته الراقية التي بلغها ذات يوم على أيدى كبار الشعراء القدامى من أمثال البحتري و أبي تمام وا لمتنبي و اضرابهم . ولعل شيوع مبدأ « المعارضات » بين هؤلاء المحدثين من الشعراء و أولئك القدامى يؤكد ما نذهب اليه. فقد كان هذه المعارض لبلوغ المستوى الفني الراقي الذي وصل اليه كبارا لشعراء القدامى والارتفاع عليه ان أمكن. ومن ثم خبر المحدثون كل الوسائل الفنية الحرفية التي تمثلت في شعر الأقدمين ومهروا فيها، وبلغت هذه الوسائل في أيديهم مبلغها من النضج والاستواء، وصرنا نقرأ قصيدة لشوقي فنتمثل روح المتنبي أو البحتري أو ابن زيدون وقد أضفت على القصيدة طابعها. ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول ان شوقيا في أروعهم قصائده يمثل لنا أرقى مستوى وصل اليه الشعر العربي في صورته التقليدية. وعلى هذا لا يمكننا أن نعد شوقيا أو مدرسته... الشاعر أو المدرسة التي طورت الشعر العربي بالمعنى الحقيقي للتطوير، وانها الأمر لا يعدو مجرد العودة بالشعر الى نقطة البداية التي كان ينبغي أني نطلق التطور منها. كان ينبغي

أن يتطور الشعر العربي على يد البحتري وأبي تمام والمتنبي وأبى العلاء، بل كان ينبغى أن يتطور من قبل على يد بشار بن برد. لكن شيئا جوهريا من هذا التطور لم يحدث. ومحاولة كمحاولة أبي نواس لأحداث بعض التغيير فى تقاليد القصيدة العربية كما وصلت اليه، كرفضه فكرة استفتاح القصيدة بالوقوف على الأطلال برغم أن الناس كانوا قد صاروا يعيشون فى المدن، ودعوته الى الحديث عن الخمر بدلا من ذلك، هذه المحاولة على الرغم من وجاهتها ودلالته الم تكن دعوة الىتطوير جوهرى للشعر أو القصيدة، لأنها كانت تستبدل بتقليد تقليدا آخر موازيا.. أما صلب القصيدة واطارها أو صورتها العامة فلم تكن منه موضع نظر أو موضع تغيير و مع ذلك، فقد كانت محاولة، لو قدرله النجاح لفتحت الطريق أمام التطوير الجوهري الحقيقي. لكنها للأسف لم تنجح، كما لم تنجح محاولة المتنبي على السواء. فقد وقف المتنبي كذلك عند التقليد المأثور في افتتاح القصيدة وانتقده، وقال في ذلك بيته المشهور

إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متيم

وكان المتنبي صادقا مع نفسه، اذ لم يتحر فى قصائده أن يبدأها بالنسيب كما كان التقليد بين الشعراء غير أن هذا التمرد الجزئى لم يكن ليتجاوز أثره المتنبي نفسه، ولم يكد يحس به ويندفع وراءه ويوسع من دلالته و يعمق جذوره شاعر آخر. واتهى المتنبى وانتهت ثورته وظلت القصيدة العربية هي القصيدة العربية بكل ميراثها وتقاليدها الفنية، وظل مفهوم الشعره والمفهوم الذي استقرت أصوله ومواضعاته على أيدى الشعراء

عصرا بعد عصر. وبنهضة الشعر مرة أخرى على أيدى البارودي وصبري وشوقي وحافظ، والوصول به الى مستوى أروع نماذجه القديمة، تهيأ الجو الحقيقي لكل من نشأ التطوير

وقد تولى عملية التطوير هذه مدارس شعرية مختلفة، أو أفراد لا ينتمون إلى مدرسة بذاتها. وليس غرضى هنا أن أتابع هذه المحاولات متابعة تفصيلية، لتقرير مدى ما طورت به الشعر، أو شاركت في تطويره ومن ثم أكتفى بأن أشير سريعا الى أن مدرسة العقاد قد أدخلت، ولا شك، على مفهوم الشعر الذى كان سائدا، تعديلا بعد جوهريا، فقد صار الشعر على أيدى أفراد هذه المدرسة، كشكرى و العقاد والمازني و محمود عباد، عملا يتسم بطابع الجدية، و حرص على احترام متلقيه، فلا تقدم اليه المهارة الصياغية و الآلية التعبيرية التي كانت قد نضجت واستقرت كما قلنا – على يد المدرسة الشوقية، تلك المهارة وتلك الآلية اللتان تروعان متلقى الشعر روعة صاخبة دون أن تقدما اليه شيئا من التجربة الانسانية الجادة، التي هي بمثابة الأرضية اللازمة لتخطيط أي عمل شعري بحق. وانما تحرت هذه المدرسة أن تقدم بشعرها حصيلة شعورية تبرر معاناة الانسان للحياة، و يسندها عقل حصيف، وذكاء لماح .. أما الاطار الشعرى أو اطار القصيدة فلم ينل من هذه المدرسة تغييرا جوهريا، فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنية هي المسيطرة، رغم الخروج إلى المقطعات أو الرباعيات أو ما إلى ذلك

منصور التقسيم الت يأمكن ادخالها على القصيدة، تخفيفا من حدة الأوزان أو رتابة القوافي وشبيه بهذه المحاولة محاولة أخرى قامت بها مدرسة الشعراء المهجريين.

وكذلك محاولة شعراء مدرسة أبولو، مع فروق مردها إلى أفراد الشعراء وطبائعهم الخاصة أكثر مما هي فروق مذهبية جذرية. وسوف نصادف في سياق الحديث أطرافا من هذه المحاولات نرجيء الحديث عنها الى مناسباتها،على أن ما يعنينا الحديث عنه فيهذا المقام هو الجانب التشكيلي » في شعرنا العربي،قديمه و معاصره، و ما قال هذا الجانب على أيدى المحدثين و المعاصرين من التطوير. فمنذ أكثر من خمسة عشر عاما ظهر منحى جديد لدى الشعراء المعاصرين تناول الشعر في جوهره،

والقصيدة في صورتها، بتغيير شامل ملموس. انه تغيير يتناول المحتوى كما يتناول الاطار، ويتطور بالمنحى الشعرى وبالجوهر الى أرقى مستوى يمكن أن يصل اليه الشعر. فمن ناحية الجوهر سامت الشعر المستوى الدرامى فصار أكثر ارتباطا بالحياة واندماج افى قضايا الانسان الكبرى بها، و أما من حيث الاطار فقد سيطر المنحى التشكيلي سيطرة صارت معها القصيدة عملا مناوئا بحق للفنون التشكيلية المعروفة كالتصوير والنحت وما أشبه.

معنى التشكيل الموسيقى للشعر:

و الآن ماذا نعنى بالنزعة التشكيلية حين نتحدث عن الشعر ؟ أهي مجرد استعارة طريفة تلقىبه اضوءا على حرفية القصيدة العربية الجديدة ؟ أهى تعبير عن شيء حقيقي عرفته هذه القصيدة ولمتعرفه القصيدة القديمة ؟.

حين تتحدث عن النزعة التشكيلية في الشعري مر بخاطرنا التمييز الذي عرف و استفاض منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ذلك التمييز بين " فن الكلمة " فى أى شكل من أشكاله، من حيث هو فن زماني ؛ كفن الموسيقى، وبين الفنون المكانية الصرف، كالرسم و التصوير والنحت وما اليها. وقصة التمثال « لاوكون) الذي صنعه بعض الفنانين الرودسيين، وكتاب الناقد الألماني المشهور لسنج المسمى « لاوكون (Laokoonأو فيما بين فن التصوير و الشعر من حدود. الذي تناول فيه بالتحليل الفروق المادية و المعنوية بين التناولين الشعرى و البلاستيكي للموضوع الواحد – كلاهما ذائع مشهور. وقد تبلورت النظرية آنئذ في أن اختلاف الأداة التي يستخدمها الشاعر (وهى الكلمة) عن الأداة التي يستخدمها الفنان التشكيلي كالرسام مثلا (وهى الألوان والأصباغ وما الى ذلك من مواد جامدة) هو الفيصل فيما يستطيع أن يحققه كل من الشاعر و الرسام من تصوير ان اللغة حقا أداة زمانية، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة الى مقاطع تمثل تتابعا زمني الحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها. و بهذا المعن تكون اللغة الدالة

تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات وسكنات خلال الزمن، أو هي فى الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة، تماما كما أن الرسم تشكيل للألوان فى المكان له دلالته، أو هو تشكيل للمكان. للمادة الغفل،بحيث تكتسب معنى خاصا.

غير أن اللغة وان كانت زمانية في طبيعتها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية، حتى اننا لنستطيع أن نعد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلا في الوقت نفسه لحيز مكانى. وكلمة مثل كلمة « مستنقع » توضح لنا ما نقصد ؛ فالمقاطع الصوتية الثلاثة (منتقع التي تتكون منها هذه الكلمة تدل على ثلاث حركات تنتهى كل منها بساكن، ومن مجموع المقاطع الثلاثة تتكون بنية صوتية تمثل الكلمة، لكنها في الوقت نفسه. تمثل بنية مكانية أو تنقل حيزا مكانيا له معنى خاص. فاللغة فيهذا المستوى تشكيل صوتى له دلالة مكانية. و الشاعر حين يستخدم اللغة أداة للتعبير انما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد.. انه يشكل من الزمان والمكان معابنية ذات دلالة. فاذا كانت مهمة الموسيقى تتركز في التأليف بين الأصوات (فى الزمان). و مهمة الرسام تتركز في التأليف بين المساحات (في المكان). فان الشاعر يجمع بين المهمتين مندمجتين غير منفصلتين ؛ فهو يشكل المكان فى تشكيله الزمان،. أو هو يشكل الزمان فى تشكيله المكان، فهذه هيطبيعة اللغة التي يستخدمه أداة للتعبير و من أجل ذلك كان النظر إلى امكانيات التعبير اللغوى على أنها تفوق امكانيات التعبير (التشكيلي) الصرف، كالرسم مثلا.

و الواقع أن هذا التفريق شكلي صرف، لأننا حين نتعمق جوهر الشعر و جوهر الرسم نجد نوعا من الالتقاء تتحطم لديه فكرة امتياز التعبير اللغوي على التعبير (التشكيلي) الصرف، كما يتراءى لنا أن التشكيل المكاني في لوحة مرسومة يرتبط في الوقت نفسه بنوع من التشكيل الزماني الذي يتمثل على نحو أو آخر في اللوحة نفسها، كأن يتمثل في تنسيق الألوان وفي ما يحدث هذا التنسيق من ايقاع لا يمكن فهمه الا بترجمة تلقائية غير ملحوظة إلى صورة من تنسيق زماني خاص.

على أن مسألة التفريق و المفاضلة هذه لا تعنينا كثيرا، اذ ان مقدرة الفنان التى تجعل من الحجر بنية تتفجر منها الحياة، ومن الألوان صورا. ناطقة.. هذه المقدرة لاتقف دونها والتعبير الفني البالغ، أي عقبات. و انما الذي يجدر بنا الالتفات إليه الأنه و أن اللغة بما يتوافر فيها – بحكم طبيعتها – من تشكيل زماني و مكاني : لايمكن أن تعد محمدة أو فضيلة في فن الشاعر، لأنه إنما يستخدم في شعره اللغة التي هي تشكيل زمانى مكانى سابق. ان الرسام يصنع من اللون و الشكل شيئا جديدا. ومن العجائن المختلفة يصنع المثال تمثالا له معنى، و هذه و تلك مادة غفل في أصلها، ليس لها أي شكل، و ليس لها أي معنى : لكنها مادة مرنة طبيعة، ما تلبث على يد ي الرسام والمثال أن تأخذ شكلا معينا معنى خاص . انها مادة قابلة للتشكيل، و من أجل ذلك أطلقت الفنون التشكيلية (على تلك الفنون المكانية، إشارة إلى قابلية المادة المستخدمة للتشكيل من جهة، و إلى المهمة التي أخذها الفنان التشكيلي على عاتقه من جهة أخرى.

ومعنى هذا أن الفنان التشكيلي حين يرسم لوحه ويصبح لها أو يجسم تمثالا، فانه في الحقيقة يصنع شيئا، و هو يصنعه صنعا حقيقيا أى أنه ينشئها نشاء، أو هو يبدعه. أما في حالة الشاعر فيبدو لن اللوهلة الأولى أن الأمر يختلف كثيرا ؛ل أن الشاعر يستخدم ألفاظ اللغة، و ألفاظ اللغة ليست مادة غفلا قابلة للتشكيل، بلهي صور تم تشكيلها، و هي تتبادل بين الناس بنفس هذه الصورة التي شكلت عليها ذات يوم كلمات : الباب و النار و المستنقع والعين و الكوكب و ما أشبه.. كلمات شكلت ذات يوم تشكيلا صوتيا على نحو ما هي عليه الآن، و استخدمها الناس ومازالوا يستخدمونها على نحو ما تواترت لديهم. فاذا استخدمها الشاعر فأى فرق بين استخدامه لها و استخدام أي شخص آخر؟.

ترى أيعني هذا أن الشاعر حقا لا يقوم بأي عملية تشكيل ؛ أيعني هذا أن الشاعر لا يصنع الشيء صنعا حقيقيا .. كما يصنعه الرسام مثلا ؟ و فيم اذن يكثر الحديث عن الابداع في الشعر ؟.

الواقع أن تشكيل مفردات اللغة ليس هو العملية الفنية التشكيلية التي يقوم بها الشاعر (و ان كان يشارك فيها أحيانا حينما ينحت أو يشتق صيغة جديدة لم يسبق استخدامها) و انما تأتى عملية التشكيل تالية للمفردات

ذاتها. فالقصيدة من حيث هي عمل فنى ليست الا تشكيلا خاص المجموعة ألفاظ اللغة. و هو تشكيل » خاص » لأن كل عبارة لغوية، سواء من أكانت شعرية أم غير شعرية، تعد تشكيلا لمجموعة من الألفاظ لكن خصوصية التشكيل التي تجعل للتعبير الشعري

طابعه المميز. فحين نتحدث اذن عن " التشكيلية " في الشعر لا نعني مجرد استعارة طريقة حين ننقل الدلالة " التشكيلية » من ميدانها الأصلي في هذه الفنون التشكيلية الى ميدان آخر اصطلح على تسميته بالفنون التعبيرية فعملية التشكيل قائمة في هذه الفنون وتلك على السواء. كلما يمكن أن نستدركه من اختلاف هو أن التشكيل في الفنون التشكيلية حسي Sensuous في حين أنه في الفنون التعبيرية أميل الى أن يكون وراء الحي Supra–sensuos ، بمعنى أن الفنان التشكيلي انما يشكل مادة، و ينتج عملا، كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث معه التوتر العصبي الذي تثيره المحسوسات، في حين أن الشاعر رغم أن عمله يمكن كذلك أن تتلقاه الحواس و أن يحدث التوتر العصبي المنشود – يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العيانى القائم الى الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص و صفات. الرسام يؤثر باللون الأحمر على أعصاب المتلقى لفنه مباشرة، أي بما في المادة ذات اللون الأحمر التي استخدمها في تلوين جزء من لوحته من قدرة على الاثارة ترجع الى مدى كثافة اللون ودرجته وما الى ذلك خصائص ذاتية فى اللون نفسه. أما الشاعر فانه لايستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسى المباشر ؛ لأنه لا يستخدم اللون استخدام امباشرا. أي لا يضعك وجه الوجه أمام اللون، و انما هو يبتعث فيك اللون من خلال الرمز الصغير الذي يدل به عليه، و الذى تنطوي عليه كلمة ذات عدد صغير من المقاطع الصوتية لاتحمل أي خصيصة من خصائص اللون المذكور و ان كانت قادرة على استثارته.. هذا اللون تتلقاه

الأذن كلمة ذات مقاطع معينة، أوتتلقاه العين شكلا منقوشا في حروف بذاتها، لكنها لا تنفعل به الا عندما تعود به من صورته المجردة هذه الى صورته الحسية المباشرة: و على ذلك نستطيع أن نقول انــه إ ذا كان الفنان التشكيلي انما يشكل في عمله الفني المحسوسات المباشرة فان الفنان التعبيري يقوم في عمله الفنىي عملية تشكيل وراءا لمحسوسات و تعلو عليها.

هذا من حيث مفردات التشكيل، أعني المفردات الأولية(كاللون عند الرسام و الكلمة عند الشاعر) التي يتم من مجموعها تشكيل عمل كبير كلوحة فنية أو قصيدة شعرية.

وقد آن الأوان لأن نتحدث عن التشكيل في القصيدة ؛ فقد قلنا ان المسألة في الشعر ليست مجرد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن في أي عبارة لغوية، و انما هناك طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعرا دون غيره من ضروب الكلام. فما الطابع التشكيلي الخاص الذي يجعل الكلام شعرا، أو يجعله بصفة خاصة قصيدة شعرية؟

و نعود الى طبيعة اللغة من حيث هي زمانية مكانية فنقول : ان التشكيل في اللغة بعامة يشمل نوعين من التشكيل الزماني و المكاني. غير أنه و أن ترتيب مقاطع الكلمات بما فيها من حركات وسكنات يمكن أن يعد نوعا من التشكيل الزمنى فان الأمر يختلف في ما يختص بالتشكيل المكاني. وقد رأينا أن التشكيل المكاني الحقيقي هو ذلك الذي يمثل في الفنون التشكيلية الصرف، حيث يكون للمفردات الواقعة في المكان و الملموسة

للحواس، أثرها المباشر في الجهاز العصبي لمتلقي العمل الفني. أما في من تعبيري كالشعر فالتشكيل المكاني لا يتم الا على نحو يجاوز المكان نفسه، ويعلو عليه. وقد قلنا ان عملية التشكيل الشعري لا ينفصل فيها التشكيل الزمانيي عن التشكيل المكاني، و انما يندمج. التشكيل ان في عملية واحدة، فاذا القصيدة بنية زمانية و مكانية في وقت واحد، و ان كانت في الحقيقة مجاوزة للزمان و المكان معا غير أننا – لغرض الدراسة فحسب – نستطيع لكي نحدد المشخصات الخاصة لعملية التشكيل في الشعر أن نفصل مؤقتا بين الصورتين التشكيليتين في الشعر : الزمانية و المكانية.

و المقصود بالتشكيل الزماني في الشعر هو كلما يتصل بالاطار موسيقي للقصيدة . و في الحديث عن هذا الإطار لابد أن تتناول الوزن و الإيقاع و الصورة الموسيقية.و لقد عرف الشعر العربي القديم الأوزان.

و لم يحفل بالإيقاع. ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك فالمعول في البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع،أ ي على الحركات و السكنات، دون الالتفات الى الصفات الخاصة التي تميز الحركات بعضها عن بعض. فنحن نقول : " مستنقع " مثلاً، و تقول كذلك " مستشفى " في تساوي في نظر الوزن الشعرى المقطعان الأخيران من هاتين الكلمتين أعني " قع " و " في " وعلى هذا النحو يتساوى أن نـــتقول " نور – بئر – باب – عين – قفل، فكلها على زنة واحدة هي "فعل" . و من هنا كان التشكيل الموسيقى الخاص في الشعر العربي هو ذلك التشكيل الوزني المعروف بالبحور، ذلك

التشكيل الذي لا يؤبه فيه إلا لتساوي الوحدات العروضية التي تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات و السكنات . أما « وقع » هذه الحركات و السكنات فشيء لايلتفت اليه. انه تشكيل لصورة مجردة من الحركات و السكنات دون التفات للخصائص المميزة لهذه الحركات و السكنات واذا نحن أخذنا في الاعتبار هذه الخصائص كان من الصعب علينا أن نساوي من حيث « الوقع » بين كلمتي بنر و نور مثلا. و على هذا فالأوزان العروضية المعروفة في الشعر العربي لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة و منسقة تنسيقا تجريديا صرفا. السنا نزن البيت فنقول فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مثلا ؟ فاذا تمشت فيه الحركات والسكنات وفق هذه الصورة المجردة كان الوزن سليما و حاز رضاءنا.. أما الايقاع الداخلي الكلمات، أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أو لين، و من طول أوقصر و من همس أو جهر، فشيء قلما يدخل في التقدير، و هو علي كل حال لا ضابط له و لا قاعدة تحكمه

محاضرة 01: في مفهوم التراث و الحداثة عند رواد الشعر العربي الحر

إن تحديد مفهومي التراث و الحداثة أساس مفهوم الشعر الحديث أداة و طبيعة ووظيفة. وما الخروج عن البحر إلى التفعيلة و نبد مقولة القاموس الشعري و الثورة على القافية الموجود و البحث عن مقاييس جديدة للشعر الحديث إلا ترجمة لمفهوم جديد للشعر من خلال فهم معين للتراث و الحداثة أو لا، وفهم معين للعلاقة بينهما ثانيا. فما هو مفهوم التراث عند رواد الشعر العربي الحر ؟ و ما هو موقفهم منه ؟ وما هو مفهوم الحداثة عندهم وما هو موقفهم منها وما علاقة التراث بالحداثة في تأسيس مفهوم جديد للشعر ؟

لم يحدد هؤلاء التراث تحديدا دقيقا إذا بقى مفهوما عاما يعني عند بعضهم الماضي بثقافته و عاداته وتقاليده، وقد حصره بعضهم الآخر في التراث الأدبي.و الماضي عند معظم رواد الشعر العربي الحر ليس شيئا منفصلا عن الحاضر و المستقبل. إنه يحيا الحياة الجديدة و الإنسان و المعاصر، ينمو بنموه ويتطور بتطوره.فهو ليس كتلة جادمة أو مجرد كتاب أو مخطط أو أثر محددة، بل جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش. و القديم لا يبقى جامدا بل يتطور عبر التاريخ و البيئات. من هنا نجد عبد الوهاب البياتي يقرر أن (التراث هو مكان و يكون وسيكون). فهو يتحول باستمرار بفعل عوامل الولادة و الموت ولا يبقى ثابتا.إنه((عجينة لدنة قابلة للتشكل و التعين و لكن ليس بشكل نهائي)) فالتراث عنده عنده شيئ يتطور ويتغير وبتغير الحياة و

الإنسان و الظروف المحيطة و يتأثر بذلك كله. و هو لا يتشكل خارجا بل فينا وفي ما حولنا لأنه جزء منا ومن واقعنا. و التراث بهذا غير محدد في ثقافة أو عادات معينة أو منجزات حضارية بعينها أنما هو عام و كل متكامل لا ينفصل بعضه عن بعض. إنه كل ما يتركه الأول للأخر ماديا ومعنويا. و هذه نظرة شاملة للتراث بإعتباره الماضي المؤثر في الحاضر و المستقبل.

و إذا كان رواد الشعر العربي الحر لم يتفقوا على مفهوم محدد للتراث فقد و إتفق أغلبهم على ربط الشعر بالتراث. فالحركة الشعرية الحديثة إمتداد للتراث وولادة جديدة له فلا حاضر دون ماض و لا مستقبل دون حاضر. فهي عند يوسف الخال ((حركة تطوربة تتبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهي الحقيقة تفرضها اللغة العربية و ثقافتها)). فالشاعر إنما يتعلم هذه اللغة التي يكتب بها و يشكلها مثلما تشكله لأنها مرتبطة بثقافة معينة وتعد اللغة عند عبد المعطي حجازية سببا أول لإرتباط القصيدة الجديدة بالتراث العربي، أما السبب الثاني فهو فني يكمن في أن هذه القصيدة إمتداد للحساسية الشعرية العربية. فكل قصيدة هي امتداد للقصائد سابقة، وكل شاعر هو إمتداد لأجداده الشعراء. (فالمتنبي مخبوء في شوقي و أبو تمام في السياب و عمر بن أبي ربيعة في نزار قباني)). كل شاعر إنما يقف على أكتاب شعراء قبله ليصبح أطول منهم كما يعب صلاح عبد الصبور.

على أن الإرتباط بالتراث عند هؤلاء الرواد لا يعني الاستعادة أو الخضوع له، فذلك تقليد يميته، و لايعني الإنفصال عنه فذلك يقتل القصيدة الجديدة ذاتها. و أنما يعني الحوار معه لتملكه أولا وتجاوزه و إثرائه ثانيا. إن العلاقة بين التراث و الحداثة إنما تقوم رواد الشعر الحر على الإتصال و الإنفصال في الوقت نفسه. فالشعر إبداع إنتاج للمورث الشعري أو مجاراة له. لذلك يقول عبد الصبور ((أن معرفة التراث لا يمكن أن تقضي إلى المعارضة الساذجة كما أفضت بشوقي إلى معارضة قصائد ابن زيدون و البحتري و أبي تمام و البوصيري، بل تفضي بالشاعر إلى التجاوز لهذا التراث بعد بعد تبني أجمل ما فيه. ذلك أن التجاوز هو منهج الشاعر المحدث في إدراك المحدث، و لكن التجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة بعد اختيار الأباء و الأجداد الشعريين)) فالتجاوز عند عبد الصبور هو نتيجة للاختيار القائم على المعرفة. و الاختيار ضرورة للخلق و الإبداع ن ذلك أن في التراث ما هو صالح يمكن الاستفادة منه وما فاسد ينبغي إطراحه. ولا يمكن أخذ التراث جملة بل يجب استخلاصه ما يمكن أن يعود بالنفع على الواقع الجديد كما يقرر بلند الحيدر يمكن اتفق أغلب رواد الشعر رواد الشعر الحر على أن الحداثة جو هرية و انما شاملة للشكل و المضمون، للحاضر و الماضي من حيث أنها نظرة جديدة للحياة اتفقوا على ان لكل عصر حدثته أو حداثاته. فالحداثة ليست مرتبطة بعصر دون آخر إذا للقدماء حداثتهم و للمعاصرين حداثتهم دون أن تجب هذه

تلك بل تستفيد منها و تتخطاها إلى الأحداث على ان ثمة اختلافا بين حداثة عصر و أخر من حيث غناها أو فقرها و ذلك تبعا لظروف و المراحل الزمنية و المختلفة.

يقول البياتي ((لكل عصر حداثته، حداثة المتنبي أو أبي تمام أو أبي نواس لا تشبه حداثة السياب و خليل حاوي مثلا، إذا الشاعر هو الذي يصنع الحداثة، و الحداثة تكون متأثرة بزمانها ومكانها و بالأفق الأوسع أيضا)). بل إن لكل شاعر في العصر ذاته حداثته الخاصة به، فحداثة السياب غير حداثة خليل حاوي، و حداثة البياتي غير حداثة عبد الصبور و هكذا... فالحداثة رؤيا و لكل شاعر رؤياه المتميزة موقفه الخاص من القضايا الحياة. فمثلما ترتبط الحداثة بظروف المكان و الزمان ترتبط أيضا بنفسية المبدع.

يؤكد حجازي الاختلاف بين حداثة القدماء و حداثة المعاصرين. على أنه لم ينف وجود روابط بين العصور، ذلك أن المعاصرين ((من يكتب حتى الآن بلغة كلغة القدماء و يحس كما يحسون. كما أن القدماء كان فيهم من يكتب بلغة قريبة من لغتنا و تشغله هموم كهمومنا)) و هذا يعني .أن حداثة المعاصرين قد تلقتي مع حداثة القدماء، إذا تشابهت الهموم و اللغة. و أن بين حداثة القدماء ما يبقى حديثنا على مر العصور مثل شعر المتنبي مثلا. و على هذا فإن حداثة هذا العصر لا تجب حداثة العصور السابقة. على أن هذا لا ينفي أن لكل شاعر حداثته المختلفة باختلاف نظرته إلى هذه

الهموم، و طريقة استعماله للغة تبعا لذلك. فوجد التشابه لا ينفي وجود الاختلاف، بل إن الاختلاف قد يكون في قصائد الشاعر الواحد ذاته من حيث درجة حداثتها.

و كما أن الحداثة نسبية في جوهرها من حيث أن لكل عصر حداثاته و لكل بيئة حداثتها و لكل بيئة حداثتها و لكل شاعر حداثته كذلك بعد التجديد نسبيا من حيث ارتباطه بالتراث فالتجديد لا يمكن أن يكون خالصا من القديم و إلا كان شذوذا وجنونا. إنه ينطلق من التراث ذاته فيعدل في عناصره أو يعيد تشكيلها على ضوء التجربة الجديدة أو يبتكر أشكالا جديدة أو قيما فنية أو معنوية تتطلبها الحياة. و الجدة الشعرية من هنا نسبية لارتباطها بالمورث الشعري من جهة، ولارتباطها بلغة ذات أصل اجتماعي من جيهة أخرى، بل إن التجديد نسبي حتى لدى الشاعر الواحد إذا قد يبدأ و ينتهي مقلدا أو العكس. وقد يجدد في جانب دون أخر، كأن يجدد في الوزن أو اللغة أو الموضوع أو في كل ذلك و التجديد من هنا قد يكون جزئيا كما يمكن أن يكون عاما متى أصبح نتيجة رؤية جديدة تدل على عقلية جديدة. وفي هذه الحال يصبح التجديد حداثة لأنه موقف جديد من العالم. ومثلما لا حداثة بدون تجديد كذلك لا حداثة بدون أصالة. فالحداثة ضد التقليد، و التقليد نفي للأصالة لأنه دليل على شخصية سلبية تعيد إنتاج المورث كما هو. أما التجديد فهو يدل على الشخصية الإيجابية التي تهضم التراث وتعيد تشكيلة بطريقة جديدة تميز الشاعر من غيره. و على هذا فإن (كل إبداع أصيل ينطوي بالضرورة

على درجة عالية أو على درجة من الجدة، في حين أن الجدة لا تنطوي بالضرورة على إبداع أصيل)

ذلك أنها قد تكون شكلية خارجية لا تتبع من التجربة أو تقليد لجديد أجنبي وفي هذه الحال لا يمكن أن تكون معيار ا لحداثة العمل الفني لأنها دليل على العجز لأعلى الإبداع الخلق

لقد اتفق رواد الشعر العربي الحر على أن التجديد حاجة ملحة لتطور الإنسان و الحياة و ليس مجرد هدف في ذاته، لكنهم اختلفوا في مدى ارتباطه بالتراث فبعضهم يرى التجديد استمرارا للمورث وتحويرا له و إضافة إليه و إعادة تشكيل جديد له، وبعضهم يرى التجديد انسلاخا عن المورث و نفيا له ورفضا. وهناك من لا يحدد مفهوما للتجديد و إن ميز بينه وبين التقليد و يكتفي بأمثلة من تاريخ الشعر العربي.

فأما تحديد مفهوم التجديد في علاقته بالواقع و المورث فنجده لدى البياتي و الحيدري و البياتي يربط التجديد أولا بالجماعة لا بفرد، ذلك أن التجديد الفردي مرتبط بثقافة مجتمع معين و التجديد الحقيقي حركة شعرية كاملة تقف وراءها ثقافة أمة بأكملها و ليس إرادة فردية و إلا كان مصيره الفشل فالتجديد ل يكون حقيقيا إلا إذا كان يستند إلى رغبة أمة لأنه ليس تجديدا في مجال دون آخر و إنما هو تجديد عام عند البياتي. و التجديد الشعري بهذا لا ينفصل عن التجديد في الحياة، فهو ليس هدفا في ذاته و إنما هو تلبية لحاجة ماسة اقتضتها المرحلة الجديدة. و هو ليبس تقليدا للغرب بل ينبع من

التراث، ومن ثم فإن شكل القصيدة الجديدة تطوير طبيعي للقصيدة العربية. الجديد عن البياتي تطور عن القديم من خلال تطور الحياة في مجتمع معين و مادام التجديد مرتبطا بالمجتمع و حاجة ماسة اقتضاها تطور الحياة فإن التجديد الشعري لدى رواد الشعر العربي الحر ليس مجرد تجديد في الشكل.

خلاصة:

القول إن رواد الشعر العربي الحر لم يتفقوا على تحديد مفهوم التراث، فمنهم من حصره في التراث الشعري ن ومنهم من حصره في العناصر المتحولة والفعالة في الحاضر و المستقبل، ومنهم من تغير مفهومه له عبر مرحلة النقدية المختلفة. كما أن هؤلاء الرواد لم يتفقوا على مفهوم الحداثة فمنهم من ميز بينها و بين المعاصرة، ومنهم من يستعملها استعمالا واحدا ومنهم من يميز بين الحداثة و التجديد ومنهم من يستعملها استعمالا واحد أيضا على أن أغلبهم يتفق على أن الحداثة قضية جوهرية لا شكلية و أنها عقلية وموقف من قضايا الحياة المعاصرة، كما يتفق هؤلاء الرواد على أن الحداثة لا يمكن أن تتحقق دون تمثل التراث و تجاوزه فالشعر الحديث يتصل باتراث و ينفصل عنه في الوقت نفسه، يبدأ منه لكنه يتجاوزه و لم يشذ عن المذهب إلا أدونيس الذي تراوحت مواقفه بين الدعوة إلى القطيعة مع التراث و بين الدعوة إلى الإتصال به و إن كان قد إنتهى به المطاف إلى أن الحداثة لا يمكن أن تقوم بدون العودة إلى التراث.

المحاضرة 02: البواكير الأولى (البدايات)

القصيدتان اللتان وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر حر، وهما قصيدة «الكوليرا» لنازك، وقصيدة «هل كان حبا للسياب، لا يصلح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في النية، فأما الأولى فإنها خبب موسيقي لذلك الموكب المخيف الذي يمثله الموت، ووصف خارجي للوصول إلى إثارة الرعب – دون القدرة على إشارته باختيار مناظر يراد بها أن تصوّر هول الفجيعة وأما الثانية فإنها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحب هل هو نوح وابتسام أو خفوق الأضلع عند اللقاء، ثم تتردد فيها المشاعر بين تصوير للغيرة

والشك والحسد للضوء الذي يقبل شعر المحبوبة ولولا تفاوت ضئيل في بعض الأشطار دون بعض لما ذكرت هذه القصيدة أبدا في تاريخ الشعر الحديث.

إذن فان اختيار هاتين القصيدتين لدراسة معالم الاتجاهات لهذا الشعر في البداية لن يؤتي نتيجة تلفت الأنظار، ولهذا كان لا بد من تجاوزهما، زمنيا إلى نماذج مما جد بعدهما، وبين العمد والعفوية أراني أختار لهذه الغاية ثلاث قصائد للرواد الثلاثة الأوائل، وهي : قصيدة «الخيط المشدود في شجرةالسرو لنازك (1948) و «في السوق القديم» للسياب (غير مؤرخة ولكنها ربما لم تتجاوز 1948) و «سوق القرية» للبياتي حوالي سنة 1954 مع الاستعانة في تحليل القصيدة الثالثة بقصيدة رابعة للبياتي عنوانها «مسافر بلا حقائب» وكلتاهما من ديوانه «أباريق مهشمة».

ومن أجل أن أضع القارئ في جو قصيدة نازك «الخيط المشدود» أقول إنها قصة محب كان يظن واهما أن الحب في قلبه قد مات، ولكنه عاد إلى المعاهد الأولى لذلك الحب، واقترب من «البيت» والهواجس تقول له أن صاحبته ما تزال على عهده وأنه سيلقاها ولا بد وبعد إحجام يدق الباب، فلما لم يجبه،صوت، يفتحه فيرى في ظلمة الدهليز وجها شاحبا، هو وجه الأخت أخت المحبوبة)، ويقف السؤال في فمه وهو يحاول أن يقول : هل.... ويجيئه الجواب، أنها «ماتت» وفيما هو يسمع هذه الكلمة الرهيبة وهي تتردد في أذنيه كالمطرقة، يتعلق طرفه بخيط مشدود في شجرة سرو قائمة في باحة البيت، وبين رنين اللفظة الداوي يملأ الليل صراخا: «ماتت...ماتت» وبين الخيط المشدود تتوزع نفسه نهبا متقسما، ويطول به الوقوف، وهو غائب عما حوله، تتجاذبه القوتان الطاغيتان، ثم يعود وهو ما يزال يسمعالصوت والخيط في يده يبث به ويلفه حول إبهامه .

على هذا الوجه تبدو القصيدة تصورا ذاتيا لما سيحدث في المستقبل فهي حلم أو نبوءة أو أمنية تصور العودة ومد العواطف المستشرفة للقاء حتى الذروة، ثم الصدمة النفسية ثم التمزق ثم العودة الثانية عودة المحب أدراجه مضطربا آيسا، فهي إذن قصيدة وجدانية ذاتية، ومن خلال هذا التلخيص تبدو عادية في رومنطيقيتها. ولكنها ليست كذلك لاحتوائها على عناصر شعرية رفعتها فوق ذلك المستوى. وقبل الحديث عن تلك العناصر لا بد من الإشارة إلى أن الشاعرةاهتمت في فاتحتها بإبراز الجو المكاني

والزماني «الشارع المظلم الليل أشجار الدفلى» وهو جو ذو صلة بالذكريات، غير أن رسم مثل هذا الجو وتحديد معالمه يعد متكأ أثيرا لدى الشاعرة في كثير من قصائدها السابقة واللاحقة، كأن تقول: «في سكون المساء في ظلام الوجود» أو «كان المغرب لون ذبيح والأفق كآبة مجروح» أو «في الكرادة في ليلة أمطار ورياح... الخ، وغالبا ما تكون هذه التوطئة إيذانا بقص حكاية، وقد عمدت في هذهالقصيدة إلى هذا الشكل القصصي نفسه، لأنه شكل قابل للنمو الطبيعي بين طرفي العقد والحل»، ولأنه يتلاءم بقوة وتلك الحرية التي اختارتها في سياق التفعيلات المتفاوتة، وقد مكنها المشكل المتحرر والقالب القصصي من إبراز أمر ثالث وهو التعمق في تحليل نفسية المحب وربط تلك النفسية بمظاهر الطبيعة، وإخراج بعض كوامن تلك النفس على شكل حديث ذاتي أو مونولوج داخلي، يعكس الاستشراف والقلق والتذكر والتردد والحيرة والابلاس والتعب الذي يشرف بصاحبه على الانهيار .

ويمثل «البيت» عنصرا هاما في قصيدة نازك، بل في كثير من قصائدها :

وترى البيت أخيرا

بيتنا، حيث التقينا

عندما كان هوانا ذلك الطفل الغريرا

وترى البيت فتبقى لحظة دون حراك

ها هو البيت كما كان هناك«...

سمع العائلة

لا لأنه وحسب موطن اللقاءات والذكريات، بل لأنه أيضا بيت العائلة، وحين يفتح المحب بابه يجد الأخت شاحبة حزينة على فقد أختها، واختيار هذا المكان للقاء يوحي أن هذا الحب كان عفيفا نقيا، يتم تحت وبصرها، ولا غرابة إذا أصبح هذا البيت في شعر نازك هو نفسه «المعبد»، وانتقل الحب إلى جو ديني من الصفاء والعفة، حتى أن المحب العائد لا يتصور إلا روعة اللقاء، والتحايا التي تعود أن يسمعها :

وستلقاني تحاياها كما كنا قديما وستلقاني....

لا غرابة إذن أن نجد العنصر الأكبر في هذه القصيدة شبه ديني يقفبين مصراعي التوبة والعقاب، فقد عاد المحب تائبا:

ها وأنا عدت وقد فارقت أكداس ذنوبي

وقد جاء يرجو «التطهر» في معبد الحب، برؤية جميع الرموز التي تربطه بالماضي الطريق، أشجار الدفلى والنارنج والسرو، السلم، الباب ذو اللون العميق الممر المظلم الساكن، ولكن التوبة جاءت متأخرة، ومن ثم لم تكن مقبولة، وكان لا بد من العقاب، وقد جاء هذا العقاب قاسيا يوحي بالتشفي والشماتة، والمحبوبة تحت الثرى في مكانها الداكن الساجي البعيد، ترى أية صاعقة عنيفة وقمت على ذلك المحب الذي لم يعد في الوقت المناسب. وكان العقاب ضياعا للماضي كله وانطفاء لرموزه المختلفة عدا رمز واحد – ثم ضياع المحب في الحاضر والمستقبل) لأنه أصبح مجردا من ماضيه، ومن الواضح

أن هذا العقاب يقف موازيا لتضحية المحبوبة، وموتها، في القصيدة، ولكن علينا أن نتذكر أن الشاعرة في عدد غير قليل من قصائدها –تلح على هذا اللون من الحب الذي يلتبس حينا بالعداوة :

نحن إذن أعداء

وان تكن تجمعنا أحلام

من أمسنا أودت بها الأيام

كما يلتبس حينا آخر بالبغض

وأبغضتك لم يبق سوى مقتي أناجيه

وأسقيه دماء غدي واغرق حاضري فيه

وأن هذا البغض يفضي إلى القتل، ولكنه يتمخض عن قتيلين كما فيالقصيدة التي أدرسها

وكنت قتلتك الساعة في ليلي وفي كأسي

فأدركت ولون اليأس في وجهي

بأني قط لم أقتل سوى نفسي

وليس هذا تصويرا للحظات متفاوتة متقلبة بين الأمل واليأس، وإنما هو هرب من هذا العائد لأنه لن يكون نفسه لن يحمل صورته السابقة وإنما سيكون شخصا أخر مختلفا عن الصورة التي ارتسمت في النفس

ولو جئت يوما وما زلت أوثر ألا تجيء

لجف عبير الفراغ الملون في ذكرياتي

وقص جناح التخيل واكتأبت أغنياتي

انه هرب من المفارقة القائمة بين الواقع والخيال واقع المحبوب العائد وصورته المثالية المتخيلة على ذلك يصبح موت المحبوبة في القصيدة ضروريا لا لأنه يحقق العقاب وحسب، بل لأنه يبقى على الصورة المثالية دون أن تتشوه أجزاؤها. وتتكئ القصيدة على عنصر آخر متصل بالعنصر السابق شبه الديني، بل هو يوسع من حدوده، لأنه يجعل الإثارة متصلة بالشعائر مطلقا، وأعني بذلك ترديد الكلمة السحرية التي تعتبر مفتاح القصيدة وشارة التحول فيها، وهي لفظة «ماتت» لفظة تنبعث من كل النواحي وترددها الظلمات وشجرات السرو والعاصفات وتصل أصداؤها إلى النجوم، وإحساس الطبيعة بهذا الموت، دليل على أن المحبوبة قد أصبحت جزءا من تلك الطبيعة كما أنه دليل على فداحة الفاجعة هذا من ناحية الدلالة المعنوية أما من حيث تأثير اللفظة في بناء القصيدة فإنها حولت حركتها إلى جمود إذ بها انتهت القصة، واستعيض بدويها الذي يرن في كل مكان عن نبضات الحياة وعن حيوية التحليل النفسي، ولهذا شغلت من القصيدة أربعة مقاطع (من بين سبعة)

ولولا أن الشاعرة أوجدت في قصيدتها عنصرا ثالثا مهما بل لعله أهم عناصرها – لتوقفت حركة القصة عند نهاية مألوفة، وذلك العنصر هو الخيط، وهو سر تعلق المحب بتفسير ما يظنه من لغز فيه، وهو تميمته (تعويذته) التي استعان بها على طرد أثر

الكلمة السحرية «ماتت»، ووجوده هنالك مشدودا في شجرة السرو جعل المحب يهرب من مجال المسموع إلى مجال المنظور، وبدلا من أن تصعقه اللفظة السحرية، بشدة وقعها الرهيب، تلقى «الخيط عنه لعنتها حين أمسكه واخذ يعبث به، فغدا أداة «تسريب» للسموم التي كانت تنفثها في نفسه لفظة «ماتت». ذلك أن حروف لفظة «ماتت في رسمها كانت تبدو له كالمشنقة، كل حرف عصب يلهث في صدرك رعبا» كما أن الخيط كان صورة من المشنقة أيضا، كان حبالا من جليد»، وقد هرب المحب من مشنقة حقيقية إلى أخرى رمزية، وكانت حياته في نظر الشاعرة – ضرورية ليتعذب ويقاسي أهوال الندم ويغرق في لجج الضياع وقد كانت الشاعرة قادرة على أن تجعل ذلك الخيط جزءا من الذكريات فيصير في يد المحب شيء من الماضي، ولكنها أبت حتى ذلك عليه، إذ انه بعد فراق شهرين، عاد ليرى الخيط وهو لا يدري متى شد في موضعه؟ ومن شده؟ ولماذا علقوه، انه شيء لم يكن له في تاريخ الحب علاقة بالمحبوبة، ومع ذلك فقد تعلق به المحب، لعله أن يكون أثرا من آثار تلك التي ماتت لعله... ألم يكن مشدودا إلى شجرة السرو، وهذه الشجرة ترمز إلى المحبوبة أتراها هي التي وضعته هنالك ليرمز إلى أنها أحكمت ربقة الموت حول نفسها وحول حبها وحول الماضي...؟ علالة نفس هي كل ما تبقى له من الحب العميق، وعدم اتصال الخيط بأي شيء من ذكريات الماضي يعمق مشاعر التشفي والشماتة، ويومئ في سخرية خفية إلى أن المحب حين

فقد كل شيء انتحل لنفسه وجود لغز حسبه متصلا بالماضي ليتأمله ويتقوى بتأمله على البقاء .

وقد قسمت الشاعرة قصيدتها في سبعة مقاطع (أو) دورات)، ولكن هذه القسمة لم تكن ذات قيمة في البناء الفني للقصيدة، لأنها لا تمثل مراحل دقيقة في نموها واسترسالها، ولهذا يستطيع الدارس أن يغفل هذا المظهر دون أن يجور بذلك على المبنى إلمام للقصيدة، وهو مبنى قائم في جملته على التوازي المستمر بين شيئين أظهرهما: موت «البطلة» وتحولها إلى جزء من الطبيعة آلام المخصبة تلك الطبيعة ترثي المحبوبة إلى الكون بترديد الخبر عن موتها، كأنه القوة السارية في تلك الطبيعة، وحياة «المحب» والسخرية من تلك الحياة إذ يحاول استمداد البقاء من عنصر مجدب ميت تافه صغير هو «الخيط»، وبين هذين المتوازيين تقع المتوازيات الأخرى من حركة وتوقف، وتوبة وعقاب، ومسموع ومنظور، وراحة أبدية وعذاب مستمر والتطهر بالموت دون ذنب والحرمان من التطهر وبقاء الذنب)، إلى غير ذلك من صور التوازي .

هذا المبنى المتوازي ليس هو الذي يمنح القصيدة لونا جديدا، لأنه موجود في الشعر الكلاسيكي، كما أن منحاها الرومنطيقي لا يمنحها جدة وإنما يلحقها بتيار عريق في التاريخ الشعري، ومع ذلك يحس القارئ لهذه القصيدة أنها تنفرد بسمات مميزة ومن ابرز تلك السمات طريقة خلق التوازي، وخلق الجو شبه الديني، والالتفات إلى العناصر الصغيرة التي بها يكتمل نظام المبنى، فهل هذا كله من أثر انتحال شكل جديد؟ مهما يكن

الجواب على ذلك، فان هذا الشكل قد يسر الجانب التحليلي، وقوى العنصر الدرامي، وجعل للتوازي مجالا واسعا، وسيجد من يدرس شعر نازك أن هذه القصيدة تعد معلما على التيار الكبير في ذلك الشعر، من حيث الاحتفال بالبناء والتحليل والدرامية وبسط التمهيدات المكانية والزمانية، والتمرس بمشكلة الموت،وبالزمن والاغتراف الكثير من الذاتية ذلك الاعتراف الذي يجعل التوجه إلى الخارج أمرا مرهقا غير سهل بل قد يستعصي على الشمولية والإحكام، فليس غريبا إذا وجدنا نازك تستقل باتجاه خاص في الشعر يصعب التحول عنه. وقد سار بدر شاكر السياب في قصيدته «في السوق القديم على الطريق الذي سلكته نازك من حيث قسمة القصيدة في مقطوعات أو دورات بلغت إحدى عشرة دورة) وهى أيضا في هذه القسمة تشكو ما تشكوه قصيدة نازك، من حيث أن تلك الدورات لا تعبر عن مراحل محددة في بناء القصيدة، ومن ثم فان إغفالها لا يعد إخلالا بطبيعة ذلك البناء، غير أن السياب على الضد من نازك لم يحصر القصيدة في جو البيت أو المعبد، وإنما جعله أرحب من ذلك حين اتخذ السوق مسرحا لقصيدته، غير أن هذا التغيير يجب ألا يخدعنا طويلا، فان الوحدة مضروبة على هذا السوق نفسه لان الوقت ليل، وقد خلا من البائعين والمشترين ومن الجالسين،والماشين سوى بعض العابرين الذين لا تتجاوز أصواتهم الغمغمة، وإنما فعل الشاعر ذلك ليتيح لنفسه عمق الإحساس بالغربة في ذلك الجو الليلي الذي بسطه – كما فعلت نازك أيضا فاتحة لقصيدته، ولأنه يخشى أن تشغله الأصوات عن تأمل أمرين: الأول : البضائع التي

يحتويها السوق، والثاني ما تثيره تلك البضائع من ذكريات أو ما تفتحه من كوى على المستقبل، وليس للأمر الأول من قيمة إلا لأنه يؤدي إلى الثاني. ويسير «الغريب» في السوق فيرى الأكواب والمناديل أدوات حفلة عرس ولكن الشموع هي أشد ما يجذب انتباهه، لأنها تذكره بقلبه الذي كان حيويا ثم أخذت حيويته في الانطفاء مثلما هو مصير كل شمعة، وفجأة يتذكر كيف عاد النور إلى قلبه بظهورها – أعني فتاته لتنقذه من وحدته ولكنه كان يحس أنها ليست هي، وأن أحلامه في أخرى سيمضي باحثا عنها، إلا أن الأولى أكدت له أنها هي معقد أمانيه هي الحبيبة التي طال انتظارها، غير أنها تنبأت له بأنه لن يحقق حلمه ببناء بيت على الربوة مضاء بالشموع، وتضعه بين «قرني المعضلة» حين تقول له :

أنا أيها النائي الغريب

لك أنت وحدك، غير أني لن أكون لك أنت أسمعها، واسمعهم ورائي يلعنون

هذا الغرام

سيبقى لا ثواء ولا رحيل، سيحاول السير فيجد أن قدميه مسمرتان في مكانهما، ويستنجد بإرادته، لا بد من المضي للقاء تلك التي تنتظره، لأنه يحس بقسوة الشموع التي ستضاء في عرس تلك المتشبثة به وهي ليست له–، لا بد من المضي فترتخي يداها عنه، ليجد نفسه واقفا حيث هو لا يستطيع أن ينقل قدما.

نحن إذن مرة أخرى في جو رومنطيقي: غريب في جو حزين وذكريات حزينة، فالسوق كئيب والحوانيت كأنها أنغام تذوب والأنغام التي تتأدى فيه حزينة والنور شاحب ووجوه العابرين شاحبة وكلامهم غمغمة، والأشياء بسبب الضوء الباهت أو بسبب نفسية الغريب على الأصح) توحي بتنبؤات كئيبة : فالأكواب تحلم بالشراب والشاربين، وربما حشرجت فيها الحياة وبردت، والمناديل حائرة لأنها تنبئ عما سيحدث في المستقبل من مناظر وداعية، يضوع فيها العطر أو يضرجها الدم الذي يتقطر. مغمغما «مات. مات»– تماما كما فعلت الطبيعة في قصيدة نازك، إلا أن الكلمة هنا ليست سحرية، ولا تتردد سوى مرتين، وتنقطع النبوءة عند هذا الحد، فيما يتصل بالمناديل، لان سلعة أخرى شغلت انتباه الغريب وهي الشموع التي يراها بعين بصيرته وقد أوقدت في المخدع المجهول في مكان ما في جنوب العراق، وحيث عاش الغريب يحلم بالصدر والفم والعيون» وطال به الحلم بين التمطي والتثاؤب تحت أفياء النخيل حتى خبت شمعة قلبه وأعادت إيقادها – مؤقتا تلك التي أتت هي والضياء ."

حتى هذا أنهى الشاعر ثماني دورات من قصيدته وهو يصور انعكاس مواجده النفسية على الأشياء، وقدرة تلك الأشياء على الإثارة التنبؤية لما يكنه المستقبل، فهو غارق في حلم أو سائر في النوم، تلوح لعينيه المغمضتين رؤى المستقبل، كما تلوح له في هذا الوضع نافذة تضاء، والنافذة التي تضاء في شعر السياب تقترن بالطفولة (شناشيل ابنة الجلبي) وبالحب وبالمرأة المتمناة وبالأمل العريض، ولكنها هنا ترد عابرة وكأنها حشو

في القصيدة وهذا السائر في النوم لا يرى إلا بعض الأشياء التي تتخذ في حفلات الزواج، حتى إذا لاحت المنتظرة ظنها الفتاة التي سيقترن بها، ولكن حين وضعته في منطقه الما بين لا يأس ولا رجاء، لا ثراء ولا رحيل كان

أقسى ما تصوره أن يحس بأن الشموع ستوقد في زفافها لغيره

ليس أحداق الذئاب

أقسى علي من الشموع

في ليلة العرس التي تترقبين

وكما هرب المحب في قصيدة نازك من صعقة الكلمة السحرية إلى الخيط، هرب الغريب في قصيدة السياب إلى إرادته ولاذ بها يستنجدها، مصمما على الرحيل، ليلقى الأخرى، «سوف أمضي، سوف أسير» ثم ليجد نفسه وقد أحاط به العجز من كل ناحية، ذلك لأنه عقد هذه الإرادة بلقاء امرأة متوهمة لا وجود لها عند طرف السراب، في الجنوب، حيث حدثنا أن حياته هنالك مرت في صورة حلم طويل لم يتحقق منه شيء، ولم تظهر فيه أية امرأة .

قصيدة السياب قسمان يكادان يكونان متمايزين تصورات بين الماضي والمستقبل أو سلسلة من الهواجس الحلمة ثم صراع في الحلم بين الواقع والمستحيل، والقسم الأول هو الأطول، إذ طال به التلذذ في جنبات السوق حتى وقع بصره على الشموع وكانت وقفته عند الكوب والمناديل (رغم صلتها بحفلة الزواج غير متسقة مع الوقفة الطويلة التي

وقفها عند الشموع بل ربما لم يكن ربط الجزءان معا في هذا المبنى إلا بشيء من التجاوز والتقدير. ومع ما في قصيدته من تشابه بقصيدة نازك إلا أن الفروق بينهما واسعة، لا في أن السياب هنا استسلم لروابط واهية في إطالة القصيدة وحسب، بل لأنه ما يزال يعنى بالتصوير الخارجي، لا بالتحليل الداخلي ويذهب مع الاستطراد حيثما اتجه به وإذا كان للشكل الجديد لديه من أهمية، فان أهميته تكمن في القسم الثاني حيث استقت الناحية الحوارية على حساب التصوير الذي شغل أكثر القسم الأول. إن السياب سيظل مثل نازك شغوفا بالمشرع التمهيدي الذي يحدد الجو المكاني والزماني، بل سيزيد على نازك في هذا المنحنى لأنه سيحاول الشكل الملحمي في قصائده، ولكنه سيختلف اختلافا كبيرا عن نازك في اتجاهه الشعري عامة وهذه القصيدة على دلالتها لا تصلح أن تكون مؤشرا على جميع انعطافا السياب في المستقبل، لأنها تجربة يحسن أن ينتقل عنها إلى غيرها، ولأنه تعرض لمؤثرات كثيرة عنيفة ظلت نازك بمعزل عنها. ولكن مهما يكن من شيء، فان القصيدة تنبئ أيضا أن التحول إلى الشكل الجديد لم يبعد بصاحبه كثيرا عن المنحى الرومنطيقي الخالص، حتى ذلك الحين، كما أنها من وجه أخر تدل على شغفة بالإطالة على حساب المبنى وعلى قوة التداعي، وعلى تعلقه الواقعي بإبراز مشكلة حرمانه من المرأة، ورغبته الواقعية الطاغية العارمة في العثور على زوج وبيت، وعلى حنينه الدائم إلى «الجنوب» حيث القرية جيكور) – والأم والنخيل والحقل الذي تموج به السنابل تحت أضواء الغروب، وإذا كان السياب في هذه القصيدة لم يلجأ إلى الكلمة

التعويذة (جالبة الخير أو طاردة الشر) فانه لجأ إليها في بعض قصائد هذه المرحلة مثل قصيدته (نهاية » (3) حيث يردد ما قالته له الحبيبة «سأهواك» وسيلجأ إليها من بعد مقترنة بإيحاءات شعائرية خالصة (6). وقد يمكن أن يقال إن المحب في قصيدة نازك قد انتقل من المجتمع عبر الطريق المألوف إلى وحدة المعبد، وضاع في وحدته، وان الغريب في قصيدة السياب قد ضاع في السوق، أي في المجتمع، أو في نوع منه ولعل السوق هنا يرمز إلى المدينة)، وان كلا الضياعين يعبران بقوة عن اتجاهين مختلفين منذ البداية وستتسع مسافة الخلف بينهما في المستقبل. ويتناول البياتي السوق في قصيدته «سوق القرية»، ويحتفل بالتوطئة المكانية والزمانية مثل زميليه، ولكن هذه التوطئة جزء من صلب القصيدة لا يراد منها أن ترسم جوا معينا يصلح لما يليه لان القصيدة كلها توطئة لشيء لم يقل من بعد باستثناء لفظة «الشمس» التي تفتتح بها القصيدة، فإنها تصلح أن تكون تحديدا زمنيا كما تصلح أن تشير إلى معاناة المحتشدين في تلك السوق من شدة الحرارة. فالمنظر إذن في النهار لا في الليل، وهو بذلك ضئيل الإيحاءات الرومنطيقية لأنه ضئيل الصلة بالحلم، والشاعر هنا مشاهد، وقد يبدو انه مشاهد محايد إلا انه ليس كذلك، فانه يعتمد على حاستين متوازيتين توازيا مقصودا في القصيدة وهما حاسة البصر وحاسة السمع، والأولى تسجل وكأنها آلة فوتوغرافية، ولكنها في الوقت نفسه، انتقائية، والثانية تعي وتنقل حرفيا ما تعيه، ولكها أيضا انتقائية فيما تريد أن تنقله. كل شيء هنا مركب بالتناوب على نحو عامد بين المنظور والمسموع والمنظور نوعان:

أشياء ومناظر توحي بالفقر والتخلف كالحمر الهزيلة والذباب وحذاء،قديم، وبنادق سود وأطفال يصطادون الذباب...»، وأنا سطيبون حالمون : فلاح فقير يحلم بأن يشتري الحذاء القديم وحكيم صغير يبيع حكمته ولا يجد لها من يسومها، وحاصدون متعبون يزرعون صاغرين للإقطاعي ويظلون جائعين، فهم يحلمون يوما أن يزرعوا لأنفسهم، وعائدون من المدينة يصرخون مما شاهدوه من أهوالها ويلوذون بحمى قريتهم، وبائعة أساور وعطور (حيث يسعى الناس إلى العثور على الحاجي والضروري فكيف يجدون ما يعينهم على شراء الكمالي)

وحداد دامي الجفن يستعيض بالحكمة عن كساد سلعته، وبائعات كرم يحلمن بالأزواج

عينا حبيبي كوكبان

وصدره ورد الربيع

في القصيدة حلم كثير بل سلسلة من الأحلام، ولكن الشاعر نفسه ليس هو الحالم الرومنطيقي، وإنما هو يسقط الحلم على مجتمع هذا السوق (وهو نفسه مجتمع (القرية لان ذلك الحلم في حياة أولئك الفقراء الكادحين تعويض عن الحرمان، وإذا كان «الغريب» في سوق السياب قضى شطرا طويلا من عمره بين التمطي والتثاؤب تحت أفياء النخيل» فان القرية كلها تبدو للواقف في سوق البياتي «أكواخا تتثاءب في غاب النخيل»، وكأن البياتي يقول في قصيدته : لماذا يختار الشاعر أن يمشي في الليل وحيدا في سوق قد خلت من الناس أو كادت ليحلم بالحب والمنتظرة، ولا يحاول أن يرى

السوق في واقعها الصحيح، في رائعة النهار، وفي القرية لا في المدينة ويستمع إلى أحلام الفقراء وتمنيات المعوزين انه ليس في حاجة أن يرى السوق حزينا لأنه هو نفسه حزين، شاحبا لان أحلامه شاحبة، وما عليه إلا أن يجيل بصره وسمعه ليدرك أن السوق بائس حزين، دون إسقاطات ذاتية. ومن اللافت للنظر تلك المفارقة التي يقيمها الشاعر بين القرية والمدينة مستمدا حكمه على المدينة من تصور الفلاحين لها وهم يقولون لدى عودتهم منها:

يا لها وحشا ضرير

صرعاه موتانا وأجساد النساء

والحالمون الطيبون

فهذه المفارقة تضيف إلى بؤس الريفيين بؤسا جديدا أين يذهبون؟ إنهم يفرون من قراهم وبؤسها وتخلفها إلى المدينة فتفترسهم ببراثنها خبط عشواء، فيعودون وقد ضاق عليهم المنقلب والمتردد يرضون بمعايشة الذباب واجترار الحكم البالية. ويتذكرون أن قريتهم رغم قذارتها المادية نظيفة معنويا لان أجساد النساء لا تباع فيها، وينسون وهم « الحاصدون المتعبون» أنهم مسخرون جسديا ومعنويا ليزرعوا صاغرين كي يأكل الإقطاعيون (وليس من شك في أن هذه القرية وتلك المدينة هما – من بعد قرية السياب ومدينته، إلا أن القرية تتوشح بذكريات الطفولة وظلال النخيل والبراءة كما يكبر الوحش الضرير وتطول أنيابه وتشحذ،براثنه، حتى يصبح هولا لا يطاق، ولا نجاة منه إلا

بالعودة إلى وداعة القرية وسماحتها، لان السياب سيظل دائما واحدا من «الحالمين الطيبين .«

وليس في قصيدة البياتي ذلك المبنى الذي يمنح قصيدة نازك ما فيها من روعة في الإحكام، ولا فيها شيء كثير من التحليل، ولا فيها نزوع السياب إلى الافتتان بحشد الصور والتقاطها من كل مكان، وإنما هي محض (صورة» للسوق في فترة زمنية محددة تقع بين حدة النشاط فيه وإقفاره، نعم فيها ذلك التوازي الذي لا يختل بين المنظورات والمسموعات، ولكن لا شيء سوى ذلك، وتكاد تعتمد الجانب الإحصائي، دون تدخل مباشر أو تعليق موجه أو إغراق في استعمال الصفات، وتكاد تتجنب الإثارة العاطفية في ظاهرها وهي بهذا كله أقرب إلى لوحة الرسم منها إلى القصيدة، وهي من ثم غير متطورة من داخل الموجة الرومنطيقية في الشعر العربي، كما هي الحال في القصيدتين السابقتين، ولما كانت اقرب إلى الرسم لم تحاول شيئا من الدرامية الحوارية، وكل ما أفادته من الشكل الجديد حرية الاختيار في الإحصاء، وإرسال الأقوال والحكم دون توطئة لها بمثل «قال» أو «يقول». ومشاعر الشاعر فيها محتبسة وراء سور– يكاد يكون مصمتا – من الاقتصاد الدقيق في إسباغ الصفات والصور والاكتفاء بالتسجيل، فهو رغم حدبه على هؤلاء الكادحين في تعبيرات خاطفة في إيحاءاتها، لا يبدي شيئا من الرثاء لحالهم، ولا يصرح بشيء من التفجع لهم، ولا يستصرخ أحدا لإنقاذهم. ليس في القصيدة فرد يقع تحت تقلبات العاطفة وتغير العلاقات أسيرا للضياع، هنا مجتمع صغير

ضائع، كل فرد فيه ضائع لأنه مرتبط بالمجموعة الضائعة ويحاول أن يتعزى بالحلم وحضور الشاعر هنا جزئي، لا شخصاني (وليعذرني اللغويون في استعمال هذه الصيغة، وهو أمر لم نألفه في الشعر الغنائي الذي يتطلب أن يكون حضور الشاعر كليا. ذلك حضور أقرب إلى تصور أليوت لمهمة الشاعر، في أن يكون حياديا، إلى أقصى ما يستطيع، ولكن رغم أن حيادية إليوت قناع من الأقنعة الذاتية فان هذه القصيدة تخرج على ما يريده إليوت نفسه، من حيث أنها صورة مسطحة لا تنقل الرمز وأعماقه، مما في آن واحد، بل هي بعيدة عن أن تكون رمزا، لأنها تنقل ما تنقل دون أن تقول – على المستوى الرمزي أي شيء. وإذا كانت هذه القصيدة كما قررنا من قبل – غير متطورة من داخل الموجة الرومانطيقية، فهل نذهب لنبحث عن منتمى جديد لها؟ لا أجد بأسا في ذلك لأننا نعلم حق العلم أن الاتجاه إلى التجديد في هذا الشعر إنما كان مستوحى من الاطلاع على الشعر الإنجليزي كما سبق القول فلا ضير إذا نحن ذهبنا نطلب صلة لهذه القصيدة بمناخ آخر غير مناخ الشعر العربي. إن قصيدة نازك نفسها تذكرنا بقصيدة سويني بين العنادل» لألوت من حيث البناء، فقصيدة أليوت تزاوج بين الرثاء والسخرية رثاء البطل الحقيقي أغاممنون، والسخرية من البطل المزيف المضحك سويني» إلا أننا لا نعتقد أن نازك تأثرت قصيدة أليوت أو أنها كانت قرأتها حين نظمت قصيدتها الخيط المشدود ذلك لأنها اختارت في بناء قصيدتها منهج التوازي، بينما ذهب أليوت في قصيدته إلى التطابق أو إلى إيهام التطابق وبين المنزعين فرق كبير. أما قصيدة البياتي

فإنها رغم رفعها للراية الحيادية الأليوتية على نحو ما لا تتصل بمنزع أليوت الشعري ولا تحتذيه، ولعلها من ثم تنتمي إلى مجال آخر .)

وفي سبيل أن نهتدي إلى هذا المجال دعنا نحدد مميزاتها الكبرى إنها قصيدة رغم التوازي فيها بين المسموع والمنظور، شديدة الاهتمام في ذلك الجو النهاري الحار المشمس بالمنظور نفسه، وليس المسموع فيها إلا نتيجة للعناصر التي يتكون منها ذلك المنظور، فهي بهذا المعنى صورة كاملة واضحة الجوانب مميزة العناصر، وهي من وجه آخر ثورة على القصيدة التي تلتبس،بالحلم، صحيح أن الناس في داخل الصورة الكبيرة يحلمون، ولكن الشاعر نفسه ليس حالما، بل هو واقعي إلى حد أن يكون طبيعيا» في نقل ما يراه وهي من وجه ثالث ثورة على أن تكون القصيدة اعترافية، إذ لو اعتبرنا القصائد الثلاث، لوجدنا أن ما يقوله كل من نازك والسياب لا يعدو أن يكون فيضا اعترافيا لمواجد ذاتية في لحظة ما، أو جزءا من تاريخ عاطفي متخيل أو حقيقي، أما قصيدة «سوق القرية» فإنها لا تؤمن بهذا الاعتراف ولا تقر به، وهي تتجنبه قدر المستطاع، ثم هي من وجه رابع بداية رؤية للحركة الجماعية وابتعاد عن الذات، ترسم دون أن تنتقد، ولكنها قد تتطورفي المستقبل فتجمع في صورة أخرى بين الرسم والنقد معا في آن. هذه المميزات تجعل منها تجربة جريئة، لأنها قد تكون نتاج تيارات مختلفة، فالفصل بين القصيدة والحلم يذكرنا بموقف الشاعر الفرنسي بول أيلوار الذي يجعل التمييز بينهما ضروريا لان الحلم يستهلك ويتحول بينما لا يضيع من القصيدة شيء ولا

يتغير، وكذلك هو الإلحاح على أهمية البصر في الرسم أيضا، فانه ينتمي إلى أيلوار نفسه، ولكن الناحية الإحصائية في القصيدة ذات منتمى آخر، غير بعيد، فهو منتمى سريالي دون تحديد، إذ نجد أن بعض قصائد السرياليين لم تكن سوى مجموعة من الأسماء صفت في نطاق واحد، ويتصل هذا من وجه ما – بنصاعة الصورة ووضوحها وصلابة حواشيها، وذلك أمر يلحق بمذهب الصوريين (الإيماجيين) الذين كانوا يرون أن الشعر لا بد أن ينقل الأجزاء والعناصر بدقة تامة صلبة واضحة، وأن التركيز هو جوهر الشعر وحقيقته، وفي النهاية يتفق هذا اللون من النقل مع الحيادية التي يتطلبها إليوت، وذلك يعني تبرئة القصيدة من عناصرها الاعترافية الذاتية. فأما العنصر الأخير وهو التنبه للحركة الجماعية فانه قد أعان الشاعر على مبارحة النطاق الذاتي الاعترافي ولكنه قد يكون من وجه آخر بداية اليقظة على آلام المجتمع وبؤس الكادحين بوحي من نظرة يسارية .

قد يكون في كل هذا التصور إسراف، لا أريد به وجه التجني، إذ أنا لا أقول أن البياتي قد خضع لكل هذه المؤثرات حين كتب هذه القصيدة، وإنما نحن إزاء قصيدة تنقل لنا صورة للشعر لم نألفها من قبل، ونحن حين نقرؤها نستذكر مظاهر كثيرة كانت تجري في الشعر الأجنبي، الإنجليزي والفرنسي، وأننا إذا شئنا أن ندرس الشعر العربي الحديث، فلا بد أن نكون على وعي بتلك المظاهر وما تمثله من تيارات، فذلك حقيق أن

ينير أمامنا جوانب من الطريق ونحن نتحدث عن اتجاهات ذلك الشعر، وإذا كانت القصيدة نفسها تذكر بانتماءات شتى، فليس معنى ذلك أن الشاعر سيظل

قادرا على الإيحاء بهذه الانتماءات جميعا، وفي بعضها أحيانا تضارب وبعضها قد يقوى حتى يحجب غيره، ولكنه سيختار اتجاها أكثر تلاؤما مع نفسيته وبيئته، ولهذا فان اتجاهه الكبير لم تتوضح معالمه بعد. وحسبك أن تضع عناصر الثورة على المألوف الشعري في هذه القصيدة إلى جانب ذلك الاتكاء الواضح على التراث في الأقوال والأمثال المرسلة من مثل: ما حك جلدك مثل ظفرك، لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم، أبدا على إشكالها تقع الطيور، وهذا الاتكاء وان كان مستوحى من أليوت–على نحو لا يقبل الشك فانه من العناصر التي لن يتخلى عنها البياتي، مهما يمتد به حبل التطور، وهو يرينا أهمية تحديد المنطلق في تبين العناصر المتحولة أو القابلة للتحول والعناصر الثابتة في اتجاهات شاعر ما. غير أن مما يحجب المسرب الكبير الذي سيتجه فيه شعر البياتي منبعد أنه كان في هذا الدور من نشاطه الشعري ما يفتأ يجرب يبحث يتلمس جاهدا ليستكشف الطريق، ولهذا فان قصيدة واحدة رغم كل ما تحمله من دلالات لا تستطيع أن تصور وحدها جميع الروافد التي كانت تعمل معا لتشكل اتجاه التيار الكبير، وحسبنا على ذلك مثل آخر هو قصيدتهمسافر بلا حقائب» ، التي يفتتحها بقوله :

من لا مكان

لا

وجه لا تاريخ لي، من لا مكان

تحت السماء و في عويل الريح اسمعها تناديني

«تعال»

ولست أريد أن اقف عند هذه القصيدة وقفة تحليلية، وإنما أكتفي بملاحظات أراها ضرورية في هذا السياق، فهذه القصيدة تقدم لنا معجما يكاد يكون مستوفى من ألفاظ العبث والتثاؤب والضجر والسأم والوحل والطين واللاجدوى والجدار والباب المغلق، ومن السهل أن نتصور من خلال هذه الألفاظ جميعا أي جو تريد أن تضعنا فيه وأي جو تستوحيه، فهي تستعيد أكثر ما في قاموس الحركة الوجودية في مرحلة من مراحلها، و«المتكلم» في القصيدة يعاني الانفصال ويشكو اللامكانية واللا تاريخية وحين يقول « لا وجه لي» فانه قد يشير إلى أنه يفقد السمات المميزة أو يفقد الوجهة ولا يعرف إلى أين يسير، وسواء أكان « إنسانا» عاديا أو فنانا فإنه – على الحالين واحد من بني الإنسان الذين يجدون أنفسهم جميعا معزولين، أو كما يقول سارتر في كتابه «الوجود والعدم: كل إنسان تفصل بينه وبين الآخرين هوة لا يمكن عبورها، فالتواصل على ذلك مستحيل، وقد رمز الشاعر لهذه الهوة بالتلال وبالصوت الذي يسمعه يناديه «تعال» من وراء تلك التلال، ومع أن الحب قد يصبح قوة موحدة إلا أنه هنا في هذا الوجود يعجز عن أن يقوم بهذا الدور. ومن الأصح أن نسمي هذا الإحساس الذي تنقله القصيدة غربة،

وان نربط بين الغريب فيها وغريب كامو، وحين نبحث عن أسباب هذه الغربة أو التغرب لا نجدها سارترية بالمعنى الدقيق لأنها ليست غربة عن الذات بسبب نظرة الآخرين، وإنما هي غربة متافيزيقية لانبتات الصلة بالمكان والزمان (التاريخ)، وقد تكون أسباب الاغتراب كثيرة حسبما يراها علماء الاجتماع فمن أسبابها الشعور بالوحدة، وعدم الرضى عن العلاقات الاجتماعية، والسخط على طبيعة الوظيفة، والإحساس بالضعف أو بعدم الثقة... الخ، ولكنها عند الشاعر ربما لم تمت إلى كل هذه الأسباب، ربما كان فيها شيء من الضيق بمستنقع التاريخ» أي بالواقع الحضاري وقيمه، إلا أنها في الجملة «غربة وجو»، لان ذلك الوجود لا يجد ما يسوغه، وهي بهذا المعنى تعود لتلتقي مع تصرفات بعض أبطال سارتر في بعض رواياته لا مع فلسفته النظرية عن الاغتراب، وأيا كانت صلتها ومهما تكن بواعثها، فإنها كانت يومئذ تتصل بما شاع من نظرات وجودية. وخلاصة موقف «المتكلم» فيها انه إنسان فقد هويته، وانه لو كان هناك «رجاء» فلأحب أن يستعيد تلك الهوية من خلال سيره الدائب بحثا عنها، ولكنه لا يفعل، وحين يحلل نفسه بقوله « سأكون » يحس بعدم الجدوى وبأنه سيبقى دائما سائرا من لا مكان، ودون وجه ودون تاريخ. ولا بد من أن نتذكر أن البياتي ربما تجاوز هذا التصور من بعد، ولكنه لن يستطيع أن يتجاوز ذلك الصوت الذي يناديه، والذي سيتشكل بحسب التحولات التي توجهه من بعد في كل مرحلة شعرية، وانه إن كان في هذه القصيدة مؤمنا باستحالة استرداد الهوية التي فقدها، فان كثيرا من همه في المستقبل

سيغدو بحثا عن تلك الهوية رجاء استعادتها. ومهما يكن من شيء فإنا نرى البياتي بعيد سنوات قليلة من الانطلاقة التي سار فيها كل من نازك والسياب قد سخر الشكل الشعري الجديد لمؤثرات خارجية مختلفة، تجاوزت التحوير للمواجد الرومنطيقية الذاتية، وأتاح للحركة الجديدة أن تبارح نقطة التحول من داخل الماضي، وأن تعانق وجهة بل وجهات جديدة، فإذا كان نازك والسياب قد اشتركا في ارتياد شكل جديد، فان البياتي كان أسبق المجددين إلى تغير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل. لقد ألقى الأولان حجرا في ماء الشعر وسرهما إلى حين انديا‌ح الدوائر واتساع أقطارها في ذلك الماء، وذهب الثالث يعمل على تحويل مجرى ذلك الماء ليسقي غراسا مختلفة.

المحاضرة 03: التجربة الشعرية الجديدة (مرحلة التأسيس):

تمهيد:

عند الحديث عن تعريف النص الأدبي المعاصر فسيتم الحديث عن الشعر الذي كتب في الزمن الذي يعاصر القارئ،والمعاصرة هي دليل المرحلة التي ألف فيها الشعر الحديث، وهي المرحلة التي يعاصرها دون أخذ اعتبار إن كان الشاعر حيا أو ميتا، والشعر العربي الذي كتب في الزمن الذي يعاصر القراء هو تعريف الأدب المعاصر، وجاءت التسمية وفقا للإطار الزمني الذي جاء به هذا الشعر العربي، فكل شاعر معاصر هو شاعر حديث والعكس ليس بصحيح، وعلى سبيل التوضيح، يعد أمير الشعراء أحمد شوقي شاعرا حديثا ولكنه ليسبمعاصر، أما أدونيس فهو شاعر حديث ومعاصر.

لقد حاول الدكتور "زكي نجيب محمود" تفهم معنى "العصرية" في الشعر من حيث هو أساس التجديد المعاصر فرأى"أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون، بسبب بسيط هو أنهم أبناء هذا العصر".

فكل شاعر في تصوره أنه ابن عصره، وأنه يمثله، ولكن صدق هذا التصور مرتبط إلى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره وتفهمه لروحه، ومن ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية.

ليس المجدد في الشعراء إذا هو من عرف الطيارة والصاروخ وكتب عنهما، فهذا في الحقيقة محاولة عصرية ساذجة،فالشاعر قد يكون مجددا، حتى عندما يتحدث عن الناقة

والجمل، فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة(شواهد) العصر، ولكن المهم فهم(روح) العصر.

1- إرهاصات التجربة الجديدة (البدايات):

لعل المحاولات التجديدية التي بدأت مع "شعراء الديوان"و "شعراء المهجر" و "شعراء جماعة أبولو"، كان لها الأثر الواضح على سيرورة الشعر نحو التطور، وخلق خصوصيات شعرية لها علاقة وطيدة بالتطورات الحاصلة على جميع المستويات:السياسية والاجتماعية والثقافية.

لقد كانت البدايات ممتدة إلى الفترة التي سبقت، وهي بداية تحول لم يغير مسار القصيدة العمودية تغييرا جذريا، ولكنه في الوقت ذاته ساعد كثير من الشعراء المعاصرين على التفكير جديا في الخروج من عباءة الشعر القديم.

وهكذا عرف الشعر العربي في مراحله السابقة دعوات عديدة للتحرر من القيود التي وضعها القدماء للشعر العربي،وأبرزها تلك التي عرفها الشعر في العصر العباسي،ولأن لكل فترة خصوصياتها السياسية والاجتماعية والثقافية، فإن هذه الخصوصيات غالبا ما تنعكس على الشعر العربي في فتراته المتلاحقة.

إن البدايات الحقيقية للشعر العربي المعاصر تكشف عن أولى المحاولات التجريبية التي خلقت طابعها الخاص في الفترة الحديثة والمعاصرة، وهي الحركة الشعرية التي كانت فاتحة التأريخ للشعر العربي المعاصر، وهذه المحاولات يمكننا أن نوجزها فيما يلي:

أ- **القصائد المرسلة:** وهي من الأشكال الشعرية التي لم تخرج عن نظام الشطرين، لكنها قصائد لا يلتزم فيها الشاعر بروي معين، لذلك فهي مرسلة من القافية، ومن أوائل من نظم الشعر المرسل "جميل صدقي الزهاوي" عام 1905م، إذ كتب قصيدة عنوانها:"الشعر المرسل" من بحر الطويل، وكذلك "عبد الرحمن شكري" كتب قصيدة عنوانها:"نابليون والساحر المصري" عام 1913م من بحر الكامل، غير أن هذه الجهود التجديديةلم تلقى النجاح الكافي لتشكل حركة تجديد فعلي باعتبار ما ركزت عليه وهو التنويع وعدم التزام قافية وروي واحد.

ب- **القصائد منوعة البحور:** كانت محاولات بعض الشعراء بغية إيجاد مسلك شعري جديد يتجه نحو تنويع البحور في القصيدة الواحدة، ومن ذلك ما فعله "أحمد زكي أبو شادي" حينما كتب عددا من القصائد تحرر فيها من وحدة البحر، فمزج البحور في القصيدة الواحدة، مثل قصيدة "الفنان" التي نظمها عام 1926م من أوزان مختلفة، كما نظم عددا من القصائد على هذا النحو عامي 1926م و1928م.

وكذلك محاولة "علي أحمد باكثير" ترجمته لرواية روميو وجولييت لشكسبير في حدود سنة 1936م وطبعها سنة 1949م بشكل الشعر الحر، حيث نوعا في الأبحر، وأستخدم الأبحر الشائعة في الشعر الحر، وهي: الكامل والرمل والرجل والمتقارب والمتدارك، ولم يلتزم فيها بعدد معين من التفعيلات في البيت الواحد، غير أن الملامح الدقيقة لهذا

الشكل الشعري لم تتضح وبقيت محاولات لم يكتب لها الريادة الفعلية لحركة الشعر الحر.

ج- شعر البند العراقي: شعر البند هو نمط من النظم المستحدث ظهر في القرن التاسع عشر، وهناك من يرجعه إلى القرن الرابع الهجري، منسوبا إلا ابن دريد(أبو بكر محمد بن الحسن اللغوي)(ت/321هـ)، غير أنه لم يثبت لدى المحققين،واتفق على أن بدايته حديثة ولا أصل له عند القدماء.

وقد كان لشعراء العراق من ذوي الثقافة الدينية دور في ظهور هذا النمط الشعري، وكانت كتابته موصول التفعيلات بعضها ببعض على طريقة كتابة النثر، وفي الواقع هناك ما يقوم على اعتبار شعر البند إرهاص للشعر الحر، وذلك بالنظر إلى الخصائص المشتركة بين شعر البند والشعر الحر، خاصة اعتمادها على البحور الصافية، البند: الهزج والرمل، والشعر الحر من سائر البحور الصافية، وكذلك ظهورها في العراق أيضا، وقد(وقف بعض رواد الشعر الحر عند البند من الشعر العراقي الشعبي، وجعلوه شعرا حرا تتنوع أطوال أشطاره، ويرتكز إلى دائرة "المجتلب" مستعملا منها الرمل والهزج، وهما يتداخلان تداخلا فنيا مستندا إلى قواعد العروض العربي، ورأوا البند الفن الشعري الوحيد الذي يقرب من الشعر الحر ويقوم على أسس أشبه بأسسه)

2- مصطلح الشعر الحر وبدائله المصطلحية:

3- المصطلح الشائع في البداية كان "الشعر الحر"، ذلك أن "نازك الملائكة"ترى أن الأنسب لهذا النمط الشعري الجديد، وكتابها "قضايا الشعر المعاصر" يتبنى هذا النمط يعتمد على هذه التسمية، غير أن هناك تحفظات كثيرة على هذا المصطلح، أولها: أن هذا المصطلح يخلق التباسا في ذهن القراء الذين لا يمكنهم التفريق بين هذا الشكل وبين "قصيدة النثر"، لأنه قد يخيل إليهم نتيجة لذلك أن الشعر الحر نثر عادي ولا وزن له، وقد اقترح بعض الدارسين تسميات أخرى لهذا النوع من الشعر منها:

أ- **الشعر المنطلق:** وهي تسمية جديدة لهذا النوع من الشعر أطلقها "محمد النويهي" ويعني بانطلاقه أنه (وإن يكن لا يزال شعرا يقوم على الوزن ويلتزم أساسا إيقاعيا ذا اطراد لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل لكل بيت ولا يلتزم جميع أحكام العروض التقليدية).

ب-الشعر الحديث: يرى "غالي شكري" أن يسمى هذا الشعر "بالشعر الحديث" بدلا من مصطلح "الشعر الحر" أو "الشعر المنطلق"، غير أن هذا المصطلح فيه التعميم بحيث لا يصلح أن يكون مصطلحا ملائما وصحيحا لهذا الشعر، فالشعر الحديث هو كل شعر ظهر في الفترة الحديثة بداية من النهضةالعربيةالحديثة، لذلك فلا بد من ان يكون المصطلح أكثر تخصيصا.

ج-شعر التفعيلة:

هو مصطلح اقترحه "عز الدين الأمين" كتسمية صحيحه لهذا النوع من الشعر وهو المصطلح الأكثر شيوعا الآن.

د- العمود المطور:

اقترح هذه التسمية "عبد الواحد لؤلؤة" باعتبار أن الشعر العربي لا يخلو من وزن ولا يتحرر نهائيا من القافية.

4-ماهية الشعر الحر:

يرى رواد الشعر أنه ظاهرة عروضية قبل كل شيء، إذ أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، من حيث اعتماده على التفعيلة وكل سطر من القصيدة يعتبر بيتا، ولا يلتزم الشاعر التسوية في الطول بين بيت وبيت، فكل منها يشتمل على عدد مختلف من التفعيلات، ويشترط أن يكون هذه التفعيلات واحدة.

المحاضرة 04: الشعر الجديد (الحر)

الخصائص الفنية في البنية والتشكيل

1- المحاولات التجريبية الاولى في الشعر الحر:

مع نهاية سنة 1946م، نظم الشاعر العراقي "بدر شاكر السياب" قصيدته الأولى في الشعر الحر بعنوان "هل كان حبا؟"(من بحر الرمل) قال فيها:

هل تسمين الذي ألقى هياماً؟

أم جنونا بالأماني؟ أم غراما؟

ما يكون الحب؟ نوحاً وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحري إذا حان التلاقي

بين عينينا فأطرقت فراراً باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني إذا ما؟

جئتها مستسقياً إلا أواما

وهذه القصيدة متضمنة في ديوان السياب "ازهار ذابلة" الذي صدر في بغداد عام 1949م، وهو العام ذاته الذي كتبت فيه "نازك الملائكة" قصيدتها"الكوليرا"، وهي أول قصيدة حرة لها (من بحر المتدارك)، قالت فيها:

أصغِ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

صرخات تعلو تضطربُ

حزن يتدفق يلتهبُ

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد.. غليانْ

في الكوخ الساكن أحزانْ

في كل مكانٍ روحٌ تصرخ في الظلماتْ

في كل مكانٍ يبكي صوتْ

هذا ما قد مزقه الموتْ

ويبدو من خلال تاريخ نشر هذه القصيدة أن "نازك الملائكة" كانت الأسبق في طبع قصيدتها، لكن بالرغم من هذا فإن ريادة الشعر يتقاسمها الاثنان معا.

غير أن إحسان عباس يرى بأن دلاله البواكير الأولى لهاتين القصيدتين اللتين وصفتا بأنهما بدايةالانطلاقة الجديدة في الشعر الحر وهما "الكوليرا" و "هل كان حبا؟"«لا يصلح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في البنية، فأما الأولى (يقصد قصيدة نازك)فإنها حبب موسيقى، لذلك الموكب المخيف للموت، ووصف خارجي إلى إثارة الرعب [...]،وأما الثانية(يقصد قصيدة السياب)، فإنها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحب، هل هو نوح وابتسام، أو خفوق الأضلع عند اللقاء».

وبالرغم من هذا فإنهما استطاعا أن يبرزا خصائص الشعر الحر في بدايات مراحله عن وعي بهذا الشكل الجديد، من خلال ما قدمته "نازك" نظريا عن الشعر الحر في ديوانها الثاني "شظايا ورماد" عام 1949م ديوانها الأول "عاشقة الليل" 1949م، ومن خلال جهود "السياب" بعد ذلك في الشعر الحر.

2- الشعر الحر بين الشكل والمضمون: لقد كانت بداية الشعر الحر الاهتمام بالشكل أكثر من المضمون، ثم تطور هذا الشعر وتطورت معه تجارب الشعراء، وإذا كنا رأينا أن "نازك الملائكة" لم تأمل كثيرا في نجاح التجربة، فإن "بدر شاكر السياب" كان الأطول نفسا في صقل موهبة الشعر الحر لديه «في حد ذاته نقلة هائلة على مستوى جماليات القصيدة المعاصرة، التي تحولت من الغناء إلى الدراما، ومن البساطة إلى التركيب، ومن استلهام التراث القومي إلى استحياء التراث العالمي».

والشعر الحر كما يرى "إحسان عباس" لم يعد «تلبية لرغبة في التجديد الشكلي -كما بدا- وإنما أصبح مع الزمن طريقة من طرق التعبير عن نفسية الإنسان المعاصر وقضاياه ونزوعاته،فهو يتطور في ذاته كلما تطورت المداخل لفهم تلك النفسية والمبادئ المطروحة، كل تلك القضايا والوسائل الجديدة للكشف عن ضروب اللقاء والصراع في تلك النزوعات».

3- خصائص الشعر الحر (الخصائص الإيقاعية):لخصت رائدة الشعر الحر "نازك الملائكة" الخصائص والمزايا في عدة نقاط تتمحور أساسا في الجانب الشكلي للقصيدة، وهذه الخصائص ذكرتها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" يمكننا أن نوجزها كالتالي:

أ-تحرر الشاعر من رتابة البيت ورتابة القافية، لذلك فهو غير ملزم باتباع طول معين للبيت، وغير ملزم أيضا أن يحافظ على ثبات القافية، فلا قافية تضايقه -كما تقول نازك الملائكة- ولا تمدد معين للتفعيلات يقف في سبيله إنما هو حر.

ب- بالرغم من عدم مضايقة القافية وكسر رتابة طول البيت (الصدر الشعري)، إلا أن هذه الحرية في تصرف الشاعر بالنسبة لهذين العنصرين الشعريين الأساسيين تعتبر وبالا على الشاعر، لأنه يصعب عليه التحكم في انسياب القصيدة بحيث تصبح فاقدة للضابط الذي يتحكم في شكل القصيدة.

ج- إذا كان الشعر الحر يعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة مرات مختلفة حسب كل سطر، فهذا يقضي إلى تدفق الوزن خاليا من الوقفات التي تحدد الجملة الشعرية، وهذه الوقفات الثابتة لا يدرك مدى ضرورتها إلا حين يفتقدها في الشعر الحر.

د- بحور الشعر الحر: بعد أن وضعت "نازك الملائكة" القواعد للشعر الحر،أصبح لزاما تجاوز هذه المعايير التي لم تكن سوى خطوة أولى لتحديد هذا النوع الشعري الجديد، فبعد أن جعلت "نازك" بحور الشعر المتوازية للشعر الحر البحور الصافية فقط، أصبحت البحور الممزوجة ايضا بحورا للشعر الحر، غير أن هذه البحور لا تتفق مع بحور

الشعر العمودي في التقسيم من حيث تمام عدد التفعيلات أو نقصها، لأن غير التام من البحور في الشعر العمودي يدخل في التام في الشعر الحر.

هـ- التدوير في الشعر الحر: تجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الشعر يقبل التدوير في التفعيلة، فيكون جزءا منها في آخر سطر، ويأتي جزؤها الاخر في بداية السطر الموالي، وهذا خلافا لما قررته "نازك الملائكة" في بداية دعوتها للشعر الحر من عدم جواز التدوير في القصيدة الحرة، وهذا ما يجعل قصيدة الشعر الحر تحتوي على بيت خطي وهو السطر الشعري الذي يظهر من خلال الكتابة، وبيت عروضي خفي يظهر من خلال التقطيع العروضي قد يمتد إلى أكثر من سطر الاشتراك بيتين متجاورين في تفعيلة واحدة.

4- الخصائص الفنية:

لغة الشعر الجديد:

من أبرز الخصائص الفقهية التي تميز الشعر الجديد ما وصفها الدكتور "محمد النويهي" باللغة الحية، لأن الشعراء الجدد استطاعوا أن يتجهوا إلى حياتنا الواقعية النابضة وأن يلتقطوا عددا لابأس به من أنغامها الحية، وأن يقتصوا مجموعة من صورها وتجاربها المتدفقة الزاخرة، وأن يستجيبوا الروح الشعب ويتعاطفوا مع تجارب الناس البسطاء العاديين، فكانت لغتهم لسان العامة من الناس ويتجلى ذلك من خلال اللغة البسيطة، والاقتراب من لغة الحديث العادي، واختيار المعجم الشعري من الألفاظ المتداولة. يقول صلاح عبد الصبور:

فحين يقبل المساء يقفر الطريق.... والظلام محنة الغريب

يهب ثلة الرفاق، فض مجلس السمر

"إلى اللقاء" –وافترقنا– "نلتقي مساء غد"

ومن اللغةاليومية الى النثرية، يقول صلاح عبد الصبور:

يا صاحبي إني حزين طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي لصباح

إلى قوله ورجعت بعد الظهر في جيبي قروس

فشربت شاي في الطريق

شاهد:"فشربت شاي في الطريق"، الشاي لفظة غير شعرية مرتبطة أشد الارتباط بالحياة العادية.

- **الوحدة العضوية:** ليس المقصود بها اقتصار القصيدة على التجارب والعواطف في قصيدته، إنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة.

- **التضمين الثقافي:** الشعر الجديد يوجب على الشاعر أن يكون مثقفا وأن تدخل ثقافته في نسيج شعره، لإثارة العواطف باستخدام الأساطير وأدوات التراث المختلفة وكل الإشاراتالثقافية.

- **التركيز:** ويختلف عن الايجار في الشعر القديم، وهو نوع من التوازن بين مواقف كثيرة ومتناقضة، باستحضار فكرة سابقة، قد تكون لشاعر متقدم بكلمات قليلة وإدخالها في بناء القصيدة.

- التجريد: وهو محاولة الشاعر الفكاك من أسر ذاتيته، في حين أنه عاجز عن إذابة هذه الذات في المجموع أو رفض ذلك، فيضطر أن يخلق في فنه عالمه الخاص مستقلا عن تجارب الحياة العادية، فهو يلح على العلاقات الداخلية في العمل الفني أكثر من الحاجة إلى تصوير العلاقات للعالم الخارجي.

المحاضرة 05: مضامين الشعر الجديد

إذا كان ارتباط الشكل بالمضمون يعد ارتباطا عضويا،لا ينفصم، فإن اختيار الشكل الجديد كما يقول أصحابه،اقتضاه المضمون الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه في تشكيل فني قادر على حمله، وأحسن المضامين هي التي يوفق الفنان في إلباسها الشكل أو الإطار المناسب لها، وهي مضامين تتمتع عادة بالانسجام والتوافق والتناسق، ذلك لأن الشكل الغريب عن المضمون يضعف من قوة إبراز المضمون نفسه، ويقود إلى متاهات فكرية.

ولا يمكننا بحال أن نتصور مفارقة مضامين الشعر الجديد كليا لمضامين الشعر الذي سبقه عند الرومانسيين والاحيائيين عند القدماء، فثمت ارتباط بين مضامين من سبقوهم ومضامينهم، بيد أن أهم ميزة تميز الشعر الجديد، في نظر أصحابه، أن هؤلاء الشعراء قد استطاعوا بهذا الشكل الجديد أن يبرهنوا على أنهم يعيشون في قلب عصرهم بما يحمله من صراعات وأفكار واتجاهات ومذاهب ومواقف وأحداث...

وقد حاولوا أن يحصروها في عدد من القضايا التي لم تنشأ من فراغ وتمثلوها في نصوصهم ومن هذه القضايا:

1- قضية الحب والمرأة: شغلت المرأة الشاعر قديما وهي تستأثر باهتمامه في العصر الحديث، بيد أن النظرة إليها تختلف باختلاف الموقف الفكري العاطفي، فلم يعد الحديث عنها حديث إعجاب بجمال الجسد أو طهارة النفس وسمو الخلق، وإنما امتد من

الإعجاب بها وتقديس جمالها إلى الدفاع عن حقوقها وكشف المظالم التي ترتكب بحقها، على اختلاف في التمثل من شاعر لآخر فنزار قباني (شاعر المرأة) غير صلاح عبد الصبور وغير محمود درويش نازك الملائكة.

2- قضية القرية والمدينة: نالت القرية والمدينة اهتمام الشعراء الجدد، إذ أن معظمهم ريفيون عاشوا طفولتهم وصباهم في قراهم، وغادروا في مطلع شبابهم إلى المدينة للتعلم، ولا شك أنهم بعد ذلك استفاقوا في المديمة على واقع جديد تحكمه علاقات اجتماعية مختلفة، مثلما تختلف وسائل العيش وسبل الحضارة، فيقف هؤلاء الشعراء الشباب مشدوهين بذهول أمام ما يرون، فتبدوا العلاقة في بدايتها بالمدينة علاقة رفض وعداء وغرابة، بيد أن الموقف ليس واحد عند هؤلاء وتبقى تجارب الشعراء الريفيين المهاجرين إلى المدن هي دائما تعبير عن الاغتراب النفسي والاجتماعي الذي أصابهم، لكنها تتفاوت في العمق والمدى.

ويشترك عدد من الشعراء أمثال "البياتي" في اتخاذ المدن مرايا تعكس مواقفهم سواء أكانت هذه المدن عربية أم غربية، فهي وعاء حضاري يستغله الشاعر لتصوير التمزق أو الضياع ويجعله إطار لفلسفته وأداة تبرز ما يراه من متناقضات. وهو بقدر ما يرى في المدينة من ضياع واغتراب وخوف وشعور بالوحدة وضيق بالضجيج والصخب، يرى في القرية الأمن والسلام والسكينة والرحابة والجمال والوفاء والانطلاق والهواء النقي، يقول أحمد عبد المعطي حجازي:

هنا المدى لا يعرف الحراس

هنا أنا حر

هنا الطيور تستطيع أن تطير

هنا النبات لا يزال أخضر الرداء

هنا الحقيقة لا تعرف التلوث المقيت

هنا الدوام والثبوت

3- قضية الزمن:

أن الزمن ذو أهمية خاصة لفهم الشعر الحديث، فموقف كل منهم من الزمن هو الذي يعطي سمة فارقة ويحدد صلته بالحداثة، وقد ارتبط فهم الزمن بالمسافة أو المكان، ومن يتأمل شعر "خليل حاوي"-مثلا- يستطيع رغم كآبة الحاضر وضياع الماضي أن يمد جسرا إلى المستقبل، وقد عبر عنه بمصطلح (المسافة) وقد زاوج بين الزمن والمسافة بوعي دقيق، أما السياب فقد عاش حياته يحلم بالطفولة والعودة إلى الأم، لذا فهو يتحدث عنه ويحلم بالعودة إليه، ويجد في الماضي عزاء عن الحاضر، أما نازك الملائكة فهي ترى في الزمن قوة جبارة مطاردة، والإنسان يحاول أن يهرب منها، ولكنه لا يملك أن ينجو.

5-قضية التراث:

من يتأمل مدونة الشعر العربي الحديث يلاحظ أن التراث يضطلع بدور مهم في تشكيل المضامين الشعرية، غير أن التراث لم يعد على نحو ما كان عند شعراء الإحياء أو من جاء بعدهم، مضامين ذكره أو معاني مولدة أو صورا تضيق إلى معانقديمة أو تحور فيها. بل أقنعة ورموز يتوسل بها الشاعر لبناء قصيدته كليا أو جزئيا.

والشاعر الحديث يتعامل مع التراث بصورته الإنسانية الشاملة من زوايا مختلفة عد منها الدكتور إحسان عباس أربعا وهي:

4-1-تراث الشعبي:

اعتماد الألفاظ الدارجة (العامية) والمثل الشعبي والعادات الشعبية والأغاني، بما فيها من جاذبية لتكون جسرا بين الشاعر والناس.

4-2- الأقنعة:

يمثل القناع شخصية تاريخية-في الغالب- ليعبر عن موقف يريده ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها. من أمثال: الحلاج والعمري والخيام وصقر قريش وعمر بن الخطاب، ويشمل المدن (بابل، دمشق، غرناطة...).

4-3- المرايا:

وهذا الأسلوب من النظر إلى الماضي يكاد يكون مقتصرا على "أودنيس".

4-4- التراث الأسطوري: وقد اختلف الشعراء في مقدار شغفهم بالأسطورة وقد استلهم الشعراء من التراث العربي والغربي على حد سواء والإنساني في عصوره المختلفة في محاولة للتعبير عن القلق الروحي والمادي، باستغلال رموز (تموز، عازر، المسيح، سيزيف، سيف بن ذي يزن وغيرها).

4-5- قضية المجتمع:

انتقل الشعر الحديث إلى التعبير عن اهتمام الفرد بقضايا المجتمع، ليؤكد على علاقة التطابق بين الشاعر والمجتمع، في محاولة للسعي إلى الانسجام الاجتماعي، هذا عند شعراء الالتزام، وهناك مظهر آخر من مظاهر الصلة بين الفرد والمجتمع وهو الاتجاه الصوفي، الذي ينفصل فيه الشاعر ظاهرا عن مجتمعه ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع.

المحاضرة 06: الشعر الحر في الجزائر (التجربة والممارسة)

إن الحديث عن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة يقتضي مسحا زمنيا للفترة الممتدة من الخمسينيات إلى يومنا هذا، وذلك يقتضيه تحول الزمن الشعري الذي يتحرك وفقا قيم كثيرة متداخلة، ولم يفرزه هذا الزمن من تطور عبر سيرورته ومخاضاته، لترتسم من خلاله ملامح كل جيل من أجياله.

لقد كان لظهور بعض الملامح التجديدية على مستوى بنية القصيدة أو في المحتوى، خاصة في القصائد التي حملت في ثناياها تيارا رومانسيا أو حاول أصحابها التجديد حسب ظروفهم الخاصة أثناء الثورة، فإن شعراءنا من الجيل الثاني قد تأثر بعضهم بتجربة الشعر الجديد في المشرق.

وبتتبع قاموس الشعر الجزائري المعاصر تتراءى لنا إمكانية تقسيمه مرحليا إلى ما يلي:

أ- مرحلة المحاكاة (بداية التجربة):

لقد تميزت المرحلة التي سبقت عام 1954م بالحفاظ على الشعر التقليدي الشطرين على الرغم من التطور الذي طرأ على الشعر الجزائري عقب الحرب العالمية الثانية، من خلال الاتجاه نحو الرومانسية الذي مثله الشاعر "حمود رمضان" وممن عاصره من الشعراء الجزائريين، الذين دعوا إلى التجديد على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون.

للإشارة فإنه في منتصف الخمسينيات طالعت شعراءنا ظاهرة جديدة فيها شيء من الجرأة مع جيل جديد من الشعراء الشباب.

وهنا تستوقفنا كلمة قالها الدكتور "صالح خرفي" لها وزنها في تنظير الزمن الشعري لمرحلة الخمسينيات جاء فيها: «ومع الثورة تطالعنا ناشئة جديدة تقف وسطا بين الرعيل الأول وبين ارتياد آفاق جديدة لمفهوم جديد في الشعر أعنى به الشعر الحر».

يتفق أغلب الباحثين على أن أبو القاسم سعد الله وهو –كما هو في علمنا– أول المقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثني باوية الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون... وضما ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينيات غير أن تأرجحه بين الشعر التقليدي والحر ميع خصائص اتجاهه الجديد...».

ولذلك فقد تأكد لدينا أن "أبو القاسم سعد الله" أول من خاض التجربة الجديدة بوعي التغيير فكانت أول إعلان عن كتابه الشعر الحر في الجزائر، وعلى ذلك اتفقت جميع الدراسات والمتابعات. فقد حاز قصب السبق في كتابه النموذج الأول من الشعر الحر في الجزائر ممثلا في قصيدته "طريقي" التي نشرت في جريدة البصائر العدد 311 في 25 مارس 1955م، ثم بعد ذلك نشر الشاعر "أحمد الغوالمي" أول قصيدة حرة له بعد شهر تقريبا عنوانها "أنين ورجيع" نشرت أيضا في جريدة البصائر العدد 315 في 22 أفريل 1955م.

وهذه القصيدة التي كتبها "سعد الله" يقول في مطلعها:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي!

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاخت الأنات عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

وظلام وشكاوى ووحول

تتراءى كطيوف

من حتوف

في طريقي

يا رفيقي...

وإذا كانت هذه المحاولة الجريئة في المرحلة الأولى من تطور هذا الشعر (مرحلة الثورة) والتي قدمها الشاعر "سعد الله" قد حالفها التوفيق في تجديد القالب الموسيقي للقصيدة وبنيتها التعبيرية، فإن محاولات شعراء آخرين في هذه المرحلة نفسها اتسمت

بالتذبذب والتردد، وكانت أقرب إلى الشعر العمودي منها إلى الشعر الحر، منها محاولات "محمد الأخضر السائحي" و"الطاهربوشوشي" و"الغوالمي" و"أبو القاسم خمار" و"محمد الصالح باوية" و"عبد الرحمن الزناقي" و"محمد عروة" ومحاولات عديدة أخرى في الشعر الحر.

ولعل الملمح البارز في مرحلة الريادة هذه أن الشعراء استطاعوا أن يتخلصوا شيئا فشيئا من النفس التقليدي الذي كان سائدا... أصبحت الأسطر الشعرية تستقل بنفسها عروضيا، فقد أصبح الشاعر هنا مهتما بالعمل الأدبي ككل، مراعيا الموسيقى الداخلية المتنامية عبر الموقف الشعوري والإحساس النفسي....

ولعل الملمح البارز في هذه المرحلة كما يرى "شلتاغ عبود شراد" أن الشعراء استطاعوا أن يطعموا الشعر الجزائري بلون جديد بعد أن ظل لفترة طويلة محافظا على شكله العروضي القديم، غير أنه في هذه الفترة لم تتضح أدوات الشعراء الفنية مع هذا الشكل الجديد وبقي لهم فضل الريادة وفضل السبق.

وقد استقوا فهمهم لحركة التجديد الشعري من منابع أصلية كما هو الحال بالنسبة للعديد منهم ممن درسوا في المشرق العربي واتصلوا بالثقافة الغربية المترجمة.

ب- ما بعد الاستقلال (الصمت الشعري):

عرف الشعر الجزائري في بدايته ركودا وانسحاب كثير من الشعراء عن كتابة الشعر عموما لسببين واضحين:

1- ارتباط الشاعر بالشرط الموضوعي المتمثل في الثورة التي كانت فعلا محفزا لتلك الممارسة الفنية.

2- إحساس المبدعين من الشعراء بزوال المحفز، فالمستعمر لم يعد موجودا وعليه «لم تتح أمام الشعراء مواقف ولا اختيارات جديدة يمكن بها إبدال التصور وطرق الممارسة».

لذلك فإن لغة القلم بالنسبة لهم انتهى دورها بعد انهزام الخصم وهو المستعمر الفرنسي الذي كان الشاعر الجزائري يكتب ليتحداه ويعبر عن صموده، وصمود شعبه.

لقد بات من المؤكد أن خارطة الإبداع الشعري في فترة الستينيات تعرف انغلاقا على حدود التحول الشعري لجملة الأسباب سالفة الذكر، فقد كان انصراف رواد التجربة إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجههم نحو الأبحاث الأكاديميةــ والانشغال بالبحث العلمي في الجامعة، وهذا ما فعله سعد الله منذ 1961م، وانقطع محمد الصالح باوية نهائيا لعمله كطبيب بعد دراسته في يوغسلافيا، في حين تحملت البقية مناصب إدارية، أضف إلى ذلك فقدان الصحافة الأدبية وقلة النوادي التي تجمع الأدباء وإهمال العناية بالجانب الثقافي.

إذا أردنا أن نضع لهذه الفترة الممتدة ما بين عامي 1962م إلى غاية 1972م فإنه لم تتعدى حصيلة الإنتاج الشعري خمسة عشر مجموعة شعرية، ولم تعطى اسما جديدا

يضاف إلى قائمة الأسماء التي ظهرت قبل وأثناء الثورة التحريرية، بإستثناء الشاعرة مبروكة بوساحة ومجموعتها (براعم) الصادرة عام 1969م.

«أنها فترة ركود وفقر أدبي واضح حيث لم تشهد صدور ديوان شعري ينتمي إلى هذه المرحلة مهما كان مستواه الفني».

ج- مرحلة التمثل والاستيعاب:

التحولات التي عرفتها الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال مجتمعيا وسياسيا كانت كفيلة بأن تحدث تغييرا في الفهم وطبيعة الفكرة، فكان لا بد أن تظهر أصوات شعرية تساير تجربة الانتقال إلى التقدم والانفتاح على العالم. بما توفر لديهم من اطلاع على مناهج نقدية من المحيط العربي أو الغربي من خلال المجلات والجرائد حينئذ.

تظهر في هذا العقد تيارات متعددة:

1- تيار القصيدة الخليلية النابع من مدرسة الإحياء والتراث، وهو تيار في بعده تقليدي وأبرز شعرائه (مصطفى الغماري، محمد ناصر، محمد بن رقطان، مبروكة بوساحة، جمال الطاهري، عبد الله حمادي).

2- تيار القصيدة التفعيلة (الحر): وأبرز شعرائه (أحمد حمدي، عبد العالي رزاقي، عمر ازراج، محمد زتيلي، حمري بحري، أحلام مستغانمي، سليمان جوادي، عمار بن زايد...).

3- تيار قصيدة النثر، وشعرائها (عبد الحميد بن هدوقة، جروة علاوة، ربيعة جلطي، زينب الاعوج...).

4- تيار المزاوجة بين القصيدة الخليلية والشعر التفعيلة، ومن شعرائه (عياش يحياوي، جمال الطاهري، نورو السعدي، الأخضر عكيوش، أحمد عاشوري، رشيد أوزاني...).

إن شعراء هذه الفترة تأثروا تأثيرا بالغا بأعلام الشعر العربي، فاعتمدوا معجمهم اللغوي ونسجوا على طريقتهم في تصويرهم وحاكوهم في شاعريتهم، إذ من الواضح جدا أن هؤلاء عبروا بوعي أو بغيره عن نتاج ليس بإنتاجهم مقلدين لا متأثرين، فنجد مثلا في "أنشودة المطر" للسياب، بما فيها من ألفاظ، هي نفسها للقاموس الشعري لهؤلاء الشعراء الشباب.

فمثلا: إدريس بودبية في قصيدته (عيناك أقحوان) يحاكي تلك القصيدة حين يقول:

عيناك أقحوان في دربي المهجور

يا زهرة الليمون، يا قصه الألم

عيناك والتوسل الجريح

يورق المطر

يتساقط المطر

وتهمش السماء

مطر... مطر... مطر...

د- مرحلة النضج والإبداع:

بعد الركود الذي شهدته الساحة الشعرية في الفترة السبعينية، والتي تقاسمتها سلطة الإيديولوجية (الاشتراكية) وشبح التقليد، مما أحال شعر المرحلة إلى نوع من الشعارات، أبعد ما تكون عن الشعر الحقيقي، جاء جيل حاول إعادة تشكيل تفاصيل القصيدة من خلال رؤى مختلفة ومتحررة من السلطة الإيديولوجية التي قتلت النص السبعيني، وحدت من نجاحه الفني.

لقد عرفت فترة الثمانينات حركة التحولات القصيدة الجزائرية في أبنيتها عبر التجريب إذ نجد انفتاحا في الخطاب الشعري، معلن عن التغيير من خلال عناصر التشكيل اللغوي ما يبنئ بحركة تمرد ترفض الواقع وتبحث عن البدائل، وترسم من خلالها صور الإغتراب والقلق والضياع كمعادل موضوعي لما يعيشه الشاعر في زمن تغيرت فيه الرؤى وازدحمت فيه الأفكار ما مكن للانفتاح على أوسع أفق للقراءة.

هذا الجيل من الشعراء مثل القطيعة من جهة مع الجيل السابق (السبعيني) للفكاك من القيد الإيديولوجي، في حين تواصل معه لبناء وشائح الانتماء إلى خارطة شعرية واحدة عربية اللغة وجزائرية الجغرافيا.

ولم يكن أمام هذا الجيل إلا خيار أوحد، هو المغايرة، تحقيقا لذاته، وابتعادا عن التجارب السابقة التي كادت أن تقتل الشعر.

المحاضرة 07: قصيدة النثر

1- بين الشعر المنثور وقصيدة النثر:

قبل الحديث عن "قصيدة النثر" لا بد أولا أن نوضح مصطلح "الشعر المنثور" لأنه قد يتداخل مع مصطلح "قصيدة النثر"، وفيه ما يدل على الجمع بين فنين هما: فن الشعر وفن النثر وكلاهما متباينان، ولكل منهما خصائصه الفنية ومميزاته الشكلية، وبالرغم من ذلك فإن الجمع بين هذين إنما يعني الأخذ من خصائص هذا وخصائص ذاك بما يتناسب مع الشكل الجديد والذي يكون فيه الشعر هو لب العمل الفني، ويمكننا أن نلخص خصائص هذا النوع من الشعر في:

- التدفق الشعري الحر وانعكاس التجربة الانفعالية الصادقة في صورة شعرية.

- التحرر من كل قىدكالوزن والقافية والصور التراثية.

- التنغيم الداخلي؛ أي الاعتماد على الموسيقى الداخلية باختيار الألفاظ والاعتماد على الجمل القصيرة المتساوية الطول أو المتقاربة، واستخدام السجع والجناس بين الحين والحين، وهي أهم هذه الخصائص.

- الاعتماد على التصوير أو ما يمكن أن نسميه التعبير بالصورة التي تتسم بالجمال والعذوبة والغني المعنوي حتى في التعبير عن الأفكار الجزئية.

– التكرار الذي استعاضوا به عن تكرار الوزن والقافية، ويكون ذلك على مستوى اللفظ أو على مستوى الجملة، شرط أن تحمل هذه الألفاظ والجمل تدفقات شعورية، أو أن تحدث جرسا إيقاعيا.

ومن نماذج الشعر المنثور ما كتبه "جبران خليل جبران" و"أمين الريحاني" في "الريحانيات" متأثرا بـــــ "وولت ويتمان"، ويرى "حسين نصار" أن في ديوان "نقولا فياض" "رفيق الأقحوان" قطعة شعرية نثرية بعنوان " **التقوى**" وصفت بأنها شعر منثور. وممن كتب الشعر المنثور أيضا "عيسى إسكندر معلوف" الذي كتب نصا من "الشعر المنثور" في مجلة "الهلال" عنوانه" الهواء والصمت" عام 1906م، غير أن هذا الكاتب ابتعد عن روح الشعر قليلا، بحيث يتعذر على القارئ أن ينسب هذا النص إلى الشعر، وبالإضافة إلى هذا كتب "خليل مطران" قصيدة من "الشعر المنثور" في رثاء العلامة "إبراهيم ناصيف اليازجي" عام 1907م، وما كتبته أيضا "مي زيادة" و"لويس عوض"، وغيرهم من الشعراء.

أما "قصيدة النثر" فهي تعتبر وليدة "الشعر المنثور"، وهي قصيدة أصل مادتها النثر لكنها من جنس القصائد الشعرية، وقد ظهر هذا المصطلح عام 1958م كما ذكر "أنسي الحاج" في ديوانه "لن".

2- فاعلية كتاب "سوزان برنار" في الشعرية العربية المعاصرة:

يبدو تأثير كتاب قصيدة النثر من "بودلير"إلى أيامنا" لـــ "سوزان برنار" في الحركة الشعرية المعاصرة واضحا، وهو كتاب طبع للمرة الأولى في باريس عام 1958م، تناولت فيه الباحثة "قصيدة النثر" وعوامل النشأة والتطور والأسس التي تقوم عليها هذه القصيدة، بالإضافة إلى أعلام هذه القصيدة في المدرسة الرمزية السريالية كـــــ"بودلير" و "رامبو" و"مالاريه"... إلخ.

وهذا التأثير يتجلى من حيث اعتماد كل من "أدونيس" و "أنسي الحاج" على هذا الكتاب فهما مدىنان له في التنظير لهذه القصيدة من خلال مقال "أدونيس" عنوانه: "في قصيدة النثر تناول فيهمصطلح قصيدة النثر والعوامل الممهدة لها، والقوانين الداخلية لها، ويبدو هذا التأثير أيضا من خلال اعتماد "أنسي الحاج" على هذا الكتاب في التنظير لهذه القصيدة، وهو ما يتجلى في المقدمة التي كتبها لمجموعته الشعرية "لن" الصادرة عن دار مجلة شعر (1960م).

ولا يوجد تعريف محدد لقصيدة النثر، ذلك أن أصحابها تجنبوا أن يعطوها تعريفا لأن في ذلك ما يناقض ثورهم، غير أنهم تبنوا تصورا يقوم على ثلاث قواعد وضعتها الناقدة الفرنسية "سوزان برنار"، وهي:

أ- **الإيجاز:** لأن القصيدة ينبغي أن تكون قصيرة ومتماسكة ويقع تأثيرها ككل لا

كأجزاء، ولتوفر الإشراق وقد حدد بعضهم طولها بين نصف صفحة إلى أربع صفحات.

ب- التوهج: وهو إحدى ثمار الوحدة العضوية للقصيدة.

ت- المجانية: أي أن القصيدة عالم بلا مقابل فليس لها غاية تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها.

3- ظواهر أدبية مهدت لظهور قصيدة النثر:

هناك بعض الظواهر الأدبية مهدت لقصيدة النثر، منها:

- ارتفاع مستوى النثر.
- ضعف الشعر التقليدي.
- الإحساس بعالم متغير مما يفرض شكلا جديدا على الشاعر.
- الوزن الحر القائم على التفعيلة عمل منذ الخمسينات على تقريب الشعر من النثر.

4- الإيقاع في قصيدة النثر:

إيقاع قصيدة النثر يعتمد أساسا على الصور الموسيقية النفسية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية، أي أنها ألغت تماما الموسيقى الظاهرية، معتمدة على الإيقاع الذاتي الخاص من خلال إدراك التجربة الشعرية.

وتمثل نماذج "قصائد النثر " أدق خصائص هذه الصور الموسيقية الداخلية، ومن ذلك قصيدة "محمد الماغوط" "مصافحة في أيار" يقول فيها الشاعر:

- **هل وجدت عملا؟**
- **لا**
- **هل كتبت شيئا؟**
- **لا**
- **هل أحببت أحدا؟**
- **لا**

يقول "السعيد الورقي" معلقا على هذه الأبيات: ((فهذا المونولوج الشعري إلى جانب ما فيه من سيولة نثرية، يمتلك أهم خصائص الموسيقى كلغة شعرية، وهي الشحنة الانفعالية المتوترة)).

محاضرة 08: مقاربات الحداثة على مستوى النثر

إذا صح أن الحداثة تاريخية، كما سبق وأوضح أعلاه، فإن ذلك يجعلها في خضم عملية جدلية متعددة الأطراف قد يكون الإنتاج الغربي المتفوّق، وما يفرضه من نماذج ومقاييس إبداعية متطوّرة، من أكثر عواملها فعالية وتأثيراً، على أن جملة من العناصر الأخرى كالطابع الاقتصادي – السياسي للمرحلة والسمات الغالبة على التكوين الاجتماعي ووضعية الصراع الطبقي وتوازن القوى السياسية والتيارات الفكروية فيه... إلخ. تدخل كعوامل متفاوتة الفعالية في : تلك العملية التي تتضح الحداثة بآثارها.

ضمن هذا المنظور من الخطل تجاوز البعد التاريخي في تناول الحداثة وجعل بعض الشعراء، على سبيل المثال، من عهود تاريخية مختلفة في إطار واحد حيث يقدم بعضهم حداثياً على بعضهم الآخر (١٠) إن النظر في سيرورة الحداثة الشعرية مثلاً يبين عن جملة من الشروط التي حكمت انبثاقها أو اندفاعها والتي كان لتوفّرها في : مكان معين أن يؤمن لها مجال الانطلاق والتنامي هذا ما يفسر إلى حد كبير الدور المميز الذي شغلته بغداد، دون القاهرة وبيروت وإن لم تغيبا في انطلاق هذه الحداثة ودفعها. ففي بغداد – والعراق إجمالاً – يحضر ذلك الإرث الشعري – والحضاري – الممتد من مرحلة سابقة على العباسيين وعبر هؤلاء إلى القرن العشرين، وهو ما يشكل أرضية متينة لمقاومة التجديد ولتشييد بنائه في أن ولم تعرف بغداد سلطة دينية مركزية كسلطة الأزهر في القاهرة – ومصر – تتخذ موقفاً محافظاً بل رجعياً يعارض محاولات التحرر

والتحديث في الفكر والثقافة والإبداع. كما لم تكن لها كبيروت سمعة المدينة الهجينة ذات السمات الأوروبية الدامغة، المتهمة بأصالتها الريبة. وإذا كان لضياع فلسطين عام ١٩٤٨ أن يشكل عاملاً. والمنظور إليها وإلى ما يعتمل فيها وما يصدر عنها من ظاهرات ومحاولات حداثية بعين حاسماً. والتغيير (١١) فإن موقع العراق في هامش المواجهة – أو الصف الثاني منها. بين الحركة في اتجاه إعادة النظر

القومية العربية الناهضة والمشروع الإمبريالي – الصهيوني أتاح لبغداد مجالاً أوسع وأكثر سهولة للتحرك في اتجاه تغييري أكثر ثورية من مراكز المواجهة – أو الصفوف الأولى منها (١٣) – خاصة إذا أخذ بعين الاعتبار التضعضع الذي أصاب الأنظمة العربية بعد خسارة فلسطين وتفشي ظاهرة الكيانية المستقلة المناوئة للتوجه القومي الوحدوي مع ذلك لا يمكن إغفال التفاعل الذي كان يتم بين بغداد والقاهرة وبيروت ولعل في ظهور «الكوليراء النازك الملائكة في جريدة العروبة البيروتية في تشرين الأول عام ١٩٤٧، وموضوعها ويا. الكوليرا الذي ضرب مصر انذاك، وصدور هل كان حبّاء في أزهار ذابلة لبدر شاكر السياب عن مطبعة الكرنك في القاهرة في تشرين الثاني عام ١٩٤٧، ابلغ دليل على ذلك.

ارتبطت الحداثة تاريخياً بحركة التحرير الاجتماعي، ولا يخلو من دلالة أن تكون قضية التحرير في رأس القضايا التي خاضتها وتعرضت لها على مستويات عدة وبصيغ شتى، لتكون الحرية في الخارج (المجتمع) كما في الداخل (الأعمال الأدبية والشعرية) المحور

المركزي للنشاط الحداثي تلتقي عنده وتدور في فلكه مجمل القضايا والمسائل الحداثية المختلفة.

بناء على ذلك تقدمت الحداثة صنواً للثورة والتوق إلى التغيير باتجاه تقدمي وتحريري بينما تجد المجتمعات العربية اليوم نفسها، وقد غلبت السلفية والأصولية على أوضاعها في أزمة حداثة معطلة. فالقوى السلفية المتصدية للتغيير قوى محافظة وأهدافها ارتدادية رجعية لا تقدمية تطورية وهي معادية الحداثة والثقافة إجمالاً بقدر ما تأخذ بنظرة وحيدة غيبية وبدائية إلى الإنسان والعالم، وتمارس الإرهاب لفرضها بسبب ذلك تنتشر أطروحات هذه القوى وتزدهر في البيئات الضحلة ثقافياً. وتشكل خطراً داهماً : على الحياة الثقافية خاصة والاجتماعية عامة من المفارقات الناتجة عن مثل هذه المعطيات أن تتحول الدولة ومؤسساتها من موضوع إدانة ونقمة من قبل العناصر الثقافية الحداثية إلى موضع حماية وضمان لأمنهم ووجودهم بسبب احتمالات الخطر والأذى المتعاظمين تجاههم من قبل القوى الأصولية مع ما يثيره هذا التحوّل من إشكاليات خاصة بالموقف من السلطة قبل أي شيء آخر، كالتمرد والثورة عليها واللجوء إليها ونشدان رعايتها....

إلا أن البعد التحريري «الداخلي» (الحداثة (العربية) هو الذي يستقطب الاهتمام هنا إذ فيه تتخذ عملية الإبداع تحققها الوجودي والتاريخي ككينونة جمالية متفردة في أبعادها الإنسانية والاجتماعية. ولما كانت هذه الحداثة قد تجلت في ميادين عدة فإن النظر في

ظواهر الإبداع فيها، كوجه من أوجه التحرير الذي تمثل فيها، يستدعي تقصيها في هذه الميادين التي تكاد الأعمال المسرحية والقصصية – الروائية والشعرية أن تختزلها.

لا طائل، انطلاقاً من هذه النظرة من التوقف عند البدايات لتعيينها أو لتسجيل مدى الانعطاف أو الانقطاع الذي جسدته مع ما سبقها من إنجازات إذ إن المهم هنا التعرف إلى أهم الظواهر الإبداعية المستجدة التي ميّزت هذه الأعمال في مسيرتها الحداثية الخاصة. فلا يعنينا كثيراً أن تكون طليعة الحداثة. الشعر قد انطلقت مع نازك الملائكة (الكوليرا » سنة (١٩٤٧) أو بدر شاكر السياب هل كان حباً؟ – سنة (١٩٤٦ أو أحمد زكي أبو شادي (الفنان» سنة (١٩٢٦) إنما نشير إلى تحول في المقاييس الجمالية فرضه ذلك الإصرار المتنامي على اعتماد أساليب جديدة إيقاعاً وأسلوباً ولغة في

ففي حين كانت وحدة البيت الخليلي في استقلالها وتكرارها تشكل مدار الشاعرية بقدر ما كانت تمثل من مجال تحد الشاعر الذي عليه أن يظهر كفات في مدى قدرته على ضوع القول الجميل في حيز محدود، وعلى تغيير أساليب القول وتلوينها مع البقاء في ذلك. الحيز المحدد القسمات كان مقاييس الجمالية الشعرية هنا تقوم على أداء الاختلاف في التماثل ليس إيقاعاً وحسب وإنما أيضاً دلالة وأسلوباً وتراكيب. هذا ما بدا أن الحداث تتجاوزه لتؤسس مع الأخذ بالتفعيلة كوحدة إيقاعية تتوزع في أعداد غير متساوية وحدات متمايرة تؤلف في ما بينها مقاطع أو أجزاء تتكامل لتأدية العمل الكلى أو القصيدة بأكملها. ثم مع اعتماد قصيدة النثر

مع الأخذ بما سمي تيار الوعي بتأثير واضح للإنتاج الغربي تتابع كذلك في تجاوز هذا والتجانس التي وسعت الخطاب السردي في طرقه التقليدية حتى حينه المستوى إلى إعطاء العناية الأولى للراوي كبؤرة أو مركز للسرد يقطع مع الثبات والواحدية

إجمالا في حدود الاعتدال واتسمت بالتالي بما يمكن تسميته كلاسيكية محدثة فإن أعمالاً جاءت مساهمات نجيب محفوظ فى هذا كله مهمة وأساسية، وإذا كانت قد بقيت لجبرا إبراهيم جبرا أو لأدوار الخراط أو لغسان كنفاني قد تجاوزت تلك الحدود نحو ابتداعات جديدة في الخطاب السردى لا تطلقه من إساره التقليدى الجامد نحو تعددية مرنة ومنفتحة وحسب، بل تجعله كذلك ملائماً للأصوات المتعددة التي تحتدم مواجهاتها في النص القصصي بحيث تتكامل شعرية السرد مع دلالية القصص» للتعبير عن عوالم إنسانية لا حد لتنوعها ولا حصر لقضاءاتها.

في هذا الإطار تقدم الدراسة الواردة بصدد ما تبقى لكم لغسان كنفاني محاولة للتعرف على هذا التكامل بالذات في عمل روائي لم يتورع في تناوله لاكثر القضايا الذاتية والوطنية أهمية وحيوية من اللجوء إلى أكثر الأساليب القصصية جدة وحداثة في مرحلة حرجة من مراحل التطور التاريخي والثقافي والأدبي الذي عرفته المنطقة العربية.

ربما كانت الأعمال المسرحية أكثر ارتباطاً وتأثراً بمعطيات المرحلة التاريخية من الأعمال القصصية. وإذا كانت ذات نزعة لاستيحاء التاريخ تفرضها وضعيتها الإبداعية الخاصة القائمة على المشهدية الدرامية، بحيث يصبح الحدث التاريخي بالنسبة إليها مادة

لها قيمتها الاستثنائية المميزة، بقدر ما يمثل من حالة تتجسد فيها ذروة الصراعات المحتدمة بين قوى وأطراف متناقضة المصالح والرؤى وتتقدم بذلك كموضوعات محتملة ومناسبة المعرض المسرحي، فإن هذه الأعمال حين تستمد موضوعاتها من الواقع الراهن لا تنحبس في إطاره، وإنما تسعى لبلوغ ما هو أعم وأشمل من وقائعه المباشرة لطرح ما يتعلق بجوهر الوجود الإنساني في نزعاته المتضاربة ونزاعاته المستمرة.

في هذه العلاقة الجدلية بين التاريخي النسبي والإنساني المطلق يجد العمل المسرحي القضاء الملائم للمشهدية الدرامية التي تشكل العنصر الحاكم لبقية العناصر المختلفة المكونة الجماليته الخاصة. فبقدر ما تنجح هذه المشهدية بربط الراهن والعابر والظرفي بالمطلق والثابت والمستقر في التجربة الإنسانية فإنّها تضينها بنظرة عميقة وجديدة وتدفع من خلالها نحو وعي أكثر تقدماً، على أن جماليتها هي العامل الحاسم في بلوغ هذا الوعي وتطويره.

بناء على ذلك لم تتوقف المحاولات في الأعمال المسرحية، التي شكل حضورها بحد ذاته منذ القرن الماضي علامة فارقة في الحداثة الإبداعية العربية، عن السعي لإيجاد الصيغ الجمالية الملائمة للتعبير عن جدلية موضوعاتها واستعراضاتها. في هذه الصيغ العديدة تبرز بين الخشبة والصالة كمعطى محوري في تكوين فضاءاتها المختلفة. وكما كانت هزيمة العرب على يد الصهاينة عام ١٩٤٨ من العوامل الرئيسة والفاعلة في

الحداثة الشعرية كما لوحظ أعلاه، فإن هزيمتهم من قبل هؤلاء الصهاينة عام ١٩٦٧ كانت من أهم العوامل التي ادت إلى تحول جذري في مسيرة الحداثة المسرحية العربية لعلّ مسرحية سعد الله ونوس حفلة سمر من أجل ٥ حزيران تقدم النموذج الأكثر تعبيرا عن التحول المذكور، وثاني مقاربتها منا لاكتناه خاصيات هذا التحول في تشكله الإجمالي وانتظامه الدلالي

القضايا والمسائل ليست تلك التي استعرضت إشكالياتها أعلاه الا بعضا منها إن نظرة من خلال دراسة هذه النماذج الثلاثة في الشعر والرواية والمسرح تتوضح جملة من اجمالية اليها جميعاً تخلص إلى تميزها ببنية عامة قائمة على الهدم والبناء هدم القديم البالي والمقيد القمعي وتشييد الجديد الطريف والمنطلق المتحرر على أن هذه العملية تجسد الدعوة أو الرسالة التي يحملها المبدع العربي الحديث إلى مجتمعه وشعبه عملية الهدم والبناء هذه ظاهرة بنيويا على المستويين الدلالي والجمالي في التحام جدلي لا يصح إغفاله دون الإساءة إلى الأعمال موضوع البحث في هذه الأعمال تبرز بشكل خاص التمزقات الحادة للشخصيات المحورية في ظل أوضاع مأساوية ساحقة بصيغ من التعبير تجهد لأدائها بصورة إبداعية ملائمة ففي العازر 1961 تقدم النخبة السياسية للامة (لعازر) في انتحارها اليائس حاكمة بالظلم بعد أن كانت ثائرة للعدل، لتطرح فجيعة الأمة (زوجة لعازر) بقادتها ضمن تصور يتطلع إلى بعث من تجاوز للموروث الديني هناك إدانة للرب (المسيح) والمعترض عليه حصاري انطلاقاً لعازر في

أن في نظرة قائمة للحاضر والمستقبل حيث يكاد رهان التغيير يقتصر على بقايا وعي لدى الأمة يدفعها للانتفاض على الانحطاط الذي بلغت أسفل دركاته في ما تبقى لكم صدمة جيل ما بعد الحرب الثانية وضياع فلسطين (حامد) بالواقع المزري الذي يرزح تحت اثقال ما فيه من ضياع وخيانة وترد إن معاناته المريرة المتطلبات المواجهة من ناحية وارتباطاته الطفولية من ناحية ثانية بين ما تفرضه المرحلة من قوة ونضج «رجوليين» وما يبحث عنه من أمن واحتماء لا تجعله بمنأى عن المحاسبة القاسية التي تطول الجيل السابق المسؤول عن ضياع فلسطين – ولا تعفيه من الإدانة التي تنال هذا الأخير. هناك إدانة للأب (زكريا) وللابن الرافض له (حامد) في الوقت نفسه ليقتصر الرهان على الجنين الذي يخفق في أحشاء أرملة (مريم) على المقاومة المسلّحة التي تخطو خطواتها الأولى في الأرض الفلسطينية التي تحتضنها.

في حفلة سمر من أجل ٥ حزيران عرض للإرهاب الذي تعرض له الشعب (المتفرجون) من قبل سلطة (مخرج وأصحاب مناصب) مسؤولة عما حل به من بلاء نتيجة الهزيمة التي كانت هي سبب وقوع البلاد فيها. وإذا كان القمع هو الذي ينتصر فإن الإدانة هنا لا تقتصر على القائمين به وإنما تمتد لتصل إلى القابلين به والخاضعين له. هذه الإدانة للسلطة المخرج والمسؤولين) وللمتفرج عليها تبقي رهان الخلاص منوطاً بالتحول من الفرجة (النظر) إلى الفعل (الثورة). ضمن هذه الرؤية يتخذ المسرح

السياسي معناه بتحويله مسرح النظر إلى مسرح إعادة نظر، مسرح تحريضي ينقل المتفرج من دوره التقليدي الغائب في حضوره إلى دوره الجديد (الحاضر في غيابه.

ضمن هذا التوجه تمضي القصيدة الحديثة من تكسير البيت الخليلي القديم الإشادة عمارات شامخة تتفق والرؤى التي تبثها وتذهب الرواية الحديثة من تحطيم الحبكة التقليدية إلى بناء سردية مبتكرة تتناسب في تلاوينها والنظرات المتميزة إلى العالم كما تؤديها الأصوات الراوية فيها وينطلق المسرح الحديث من تهديم الحاجز الفاصل بين الخشبة والصالة ليفتح المشهدية الدرامية لطروحاته على فضاء يتسع ليشمل المتفرج ويورطه في المواقف التي تستدعيها.

في مجالات الإبداع الثلاثة يبرز الوعي. إيقاظه وتنميته والحث على شحذه غاية مركزية للأعمال الإبداعية المختلفة وشرطاً أساسياً من شروط تكوينها الجمالي أو الشعري. كان الجمالية أو الشعرية في الأعمال الإبداعية الحديثة تتفاعل والوعي الجديد الذي تحمله إلى متلقيها أو تستدعيه لديه في عملية جدلية يختلط أو يتداخل غالباً فيها الطرفان كاختلاط أو تداخل الوسيلة والغاية على التباس هو سمة بارزة من سمات الحداثة. هذه الحداثة التي لا تزال تكمل مسيرتها يصعب إن لم يستحل الادعاء بحسم القول فيها. إنما قد يكون في. مقاربة بعض ظواهرها ما يسهل التعرف إليها وحسن متابعتها والتأثير فيها. فإن لم تبلغ الفصول التالية ما تطمح إليه من تحقيق لهذه الغايات القصية فلعلها تحقق بعضها في حدها الأدنى.

المحاضرة09: القصـــة القصيـــرة المعاصرة

أوليات الرؤية الفنية

ظل الكتاب العرب في مصر وبلاد الشام والعراق منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وحتى أوائل القرن العشرين يتخبطون بين الأشكال القصصية المختلفة دون أن يهتدوا إلى شكل فني يرضون عنه، ويبدو أنهم قد ضاقوا ذرعا بهذه المحاولات التقليدية التي يقلدون فيها القصص المترجمة، أو المقامة، أو القصص الموضوعة، وأرادوا أن يشكلوا فنا قصصيا يعبرون فيه عن بيئتهم، وأصالتهم وواقعهم الذي يعيشونه، بدلا من استخدامهم الأسماء الأجنبية، والبيئات الأوربية مسرحا لأعمالهم القصصية، ولاسيما أنهم ترجموا آلاف القصص الأوربية دون أن تعبر عن واقعهم الحقيقي.

يضاف إلى ذلك أن الحركات الوطنية التحررية كانت قد اندلعت في كثير من البلدان العربية، منادية بالتحرر والاستقلال. وكانت هذه الحركات قد أخذت في الازدياد والنمو نتيجة لانتشار الوعي الثقافي والفكري في بعض المجتمعات العربية.

وأهم الظواهر التي طرأت على القصة القصيرة العربية منذ الستينيات وحتى منتصف التسعينيات هي ظاهرة التفتيت، الصورة التجسدية، التتابع الزماني والمكاني " الزمكاني "، الرمز التراثي، الرؤية الحلمية.

وهذه الظواهر نجدها عند معظم الكتاب المجددين في الوطن العربي، وبخاصة الجيل المعاصر الذي يمارس الكتابة القصصية منذ الستينيات وحتى (منتصف التسعينيات) ففي مصر نجد أعمال ادوار الخراط، والشاروني، وجميل عطية إبراهيم وأحمد الشيخ، وإبراهيم عبد المجيد، ومجيد طوبيا، وأحمد هاشم الشريف، ومحمد عوض عبد العال، ومحمد حافظ رجب، وعبد الحكيم قاسم، وإبراهيم أصلان، ومحمد إبراهيم مبروك، ويحي الطاهر عبد الله، ومحمد المخزنجي، ومحمد مستجاب ويوسف أبو رية، وبهاء طاهر ومحمود الوزداني، ومحمد المنسي قنديل، وجمال الغيطاني، وعز الدين نجيب، وفاروق خورشيد، وعلي عيد، ورفقي بدوي، ورفيق الفرماوي، ومحمد جبريل، وصلاح هاشم، وجار النبي الحلو، وقاسم مسعد عليوة وعلاء الديب وغيرهم.

وفي بلاد الشام نجد أعمال غسان كنفاني، وهاني الراهب، ووليد إخلاصي، وجورج سالم، ومحسن يوسف، وجبران إبراهيم جبران، ومحمد كامل الخطيب، وغادة السمان، وخليل الجاسم الحميدي، وعبد الله أبو هيف، وزكريا شريقي، وإبراهيم خليل، وأميل حبيبي، وحنا مينا وزكريا تامر وغيرهم.

وفي العراق نجد أعمال شاكر خصباك، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وغائب طعمة فرمان، ومهدي عيسى الصقر، وغانم الدباغ، وفؤاد التكرلي، وعبد الحق فاضل، وعبد الملك نوري، وغيرهم.

وفي الخليج العربي نجد أعمال أحمد يوسف، وعبد الله أحمد باقازي، وفوزية رشيد، وليلى العثمان، وكلثم جبر، ومريم جمعة فرج، وسلمى مطر وغيرهم.

وفي بلاد المغرب العربي نجد بعض أعمال عبد الله العروي، ومحمد زفزاف، وطاهر ابن جلون، وإبراهيم الكوني، وعبد الحميد هدوقة وغيرهم.

ولعل هذا الكم الكبير من الكتاب الذين ازدهر إنتاجهم القصصي منذ الستينيات وحتى منتصف العقد الأخير من القرن العشرين، يوضح إلى أي مدى ازدهر فن القصة القصيرة، وتطور في أدبنا العربي وأصبح له كتاب في كل قطر عربي، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن كل قطر من الأقطار العربية لا يخلو من وجود كتاب مجددين في القصة القصيرة، وقد تجاوزوا الشكل الواقعي المألوف، وانطلقوا يحددون في الرؤية والأداة معا. حتى أفرزت أعمالهم هذه الظواهر الفنية المستحدثة. ولما كان من غير اليسير الوقوف عند أعمال كل هؤلاء الكتاب، لذلك سنقف عند نماذج من قصص بعضهم على سبيل التمثيل، لتوضيح أهم هذه السمات المستحدثة في القصة القصيرة.

ومن الجدير بالذكر أن إرهاصات هذه الملامح المستحدثة قد ظهرت في مرحلة سابقة على الستينيات ولكنها بدأت تزدهر وتنضج وتشكل ظاهرة بارزة في القصة القصيرة منذ أواخر الستينيات وحتى الآن 1995. ونحن نقيس الظاهرة الأدبية وفقا لشيوعها

وازدهارها. ولا نقيسها على الحالات الفردية المتناثرة التي ظهرت في بعض الكتابات السابقة على الستينيات.

المحاضرة 10: القصة القصيرة

من أعظم كتاب القصة القصيرة، الأمريكي إدغار ألان بوEdgar Allan Poe

وقد قال عنها: " إن القصة القصيرة بحق تختلف بصفة أساسية عن القصة الطويلة (أو الرواية) بوحدة الانطباع (impression). ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالبا ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، فهي تمثل حدثا واحدا يقع في وقت واحد. وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة، أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد".

يجعل صفة "التركيز" أساسية في القصة القصيرة، فهي أساسية في الموضوع، وفي الحادثة، وطريقة سردها، أو في الموقف وطريقة تصويره أي في لغتها، ويبلغ التركيز حدا لا تستخدم فيه لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها. فكل لفظة تكون موحية، ويكون لها دورها، تماما كما هو الشأن في الشعر.

ومن الصعب أن نجد تحديدا نهائيا لمنهج القصة القصيرة، برغم الاتفاق الذي يكاد ينعقد حول مجموعة من الأصول والظواهر العامة التي تبرز في هذا الفن. فبرغم الإطار الضيق نسبيا، الذي تتحرك فيه القصة القصيرة، ما زال هناك تنوع ملحوظ في المناهج التي يتبعها كتاب هذا الفن. وكل من هؤلاء الكتاب إنما يصدر عن منهج خاص في تصوره لعوامل التأثير في القصة القصيرة وفي الهدف منها، فهم ــ بمعنى آخر ــ

يختلفون في المنهج من حيث الغاية والوسيلة. المؤكد أن غاية الجميع هي أن يبدعوا عملا فنيا، فهم في ذلك متفقون لا محالة، وإنما نقصد بالغاية هنا، الغاية التي يحققها كل منهم بالنسبة إلى قارئه. فمن الكتاب من يحرص على أن يقول كل شيء للقارئ بالتفصيل، وألا يترك شيئا يستكشفه بنفسه، أو يترك له فرصة استنباط شيء وراء المواقف ووراء الكلمات. وهذا النمط من الكتاب يعنى في الغالب بعنصر الحادثة في القصة التي يكتبها، ومن ثم يركز الكاتب كل عنايته في سرد المواقف والعناية بالأسلوب. وقصص محمود تيمور القصيرة تمثل هذا النمط أحسن تمثيل.

ومن الكتاب من يؤثر التركيز على الشخصية، يرسمها في دقة وأناة، ويجعلها المحور الذي تدور حوله كل الأحداث، ومن ثم لا يرد من المواقف والأحداث في القصة إلا ما يترجم الشخصية ويبرزها.

ثم هناك القصة القصيرة ذات الطابع الرومانسي. وفي هذا النمط يركز الكاتب على عواطف الشخصية التي يصورها وكثيرا ما نجد الكاتب في هذه الحالة يرتاد الموضوعات التي تتيح له مستوى عال من العاطفة، وكثيرا ما يكون الموضوع ذا طابع مأساوي.

ثم هناك القصة القصيرة التي تهتم بالفكرة وهي نوعان: رمزية وأسطورية. وفي هذا النمط يستغل الكاتب الرموز الشعبية والأساطير الجاهزة في أن يضمنها وجهة نظر

خاصة أو فكرة خاصة، وفي هذه الحالة لا يأخذ الكاتب من الرمز والأسطورة إلا الإطار العام.

ثم هناك كذلك القصة القصيرة الكاريكاتورية، وفيها يهتم الكاتب بالموقف والشخصية معا، ولكنه يرسمها بطريقة الكاريكاتور، فيجرد الشخصية والموقف من العناصر العادية، ولا يلتفت فيها إلا إلى البارز المميز ذي الدلالة الخاصة فيجسمه ويضخمه لكي يلفت النظر إليه، تماما كما يفعل رسام الكاريكاتور.

المحاضرة 11: نشأة الرواية العربية:

اختلف النقاد حول نشأة الرواية وهل هي ذات صلة بالتراث أم تقليد للرواية الغربية؟

وقد اتخذت الرواية مسارات متعددة وغنية ومتطورة بفعل تطور المجتمع، فهناك من يتحمس إلى أصلها العربي ويرى أنها وليدة التراث القديم واستمرارا له، وقد درسوا الأعمال الروائية الأولى وحاولوا إثبات الصلة بين الرواية والمقامة وبقية التراث القصصي عند العرب، وهناك من ينفي ذلك ويرى أنه لا توجد صلة بين هذا التراث القصصي والرواية الجديدة ويرى أنها وليدة الاحتكاك بالغرب والتعرف على إنتاجه ونقله إلى العربية ويستند أصحاب هذا الرأي في تعليل فقدانها في الأدب العربي إلى ضعف الخيال العربي واختلاف لغة الأدب عن لغة الكلام عند العرب وانتشار الأمية في البلاد العربية قلة الأساطير وسجال الحروب واعتزال المرأة عن التواجد الظاهر... كل هذا أفقد الأدب العربي وجود الرواية. لذا يؤكد هؤلاء النقاد أن الرواية العربية كشكل أدبي متطور لم تظهر في عالمنا العربي إلا مع بداية الاجتياح الأوروبي للبلدان العربية وبالتحديد مع أواخر القرن 19 وبداية القرن 20، اذ بدأت تبرز المحاولات الأولى للرواية عند بعض الكتاب العائدين من البعثات الطلابية خاصة من فرنسا.

ويمكن القول أن الرواية العربية الحديثة ــ حسب أغلب النقاد ــ ظهرت متأثرة بالأدب الغربي وان كانت في بدايتها تأثرت بالتراث القديم من ناحية المادة والمضمون لكنها

سرعان ما انقطعت صلتها بالتراث وتأثرت بالرواية الغربية فتراجعت المحاولات الأولى والمتأثرة بالتراث والكثير من كتاب هذه المرحلة اهتموا بترجمة الرواية الغربية الرومانسية وتركوا الاهتمام بتطوير تراثهم مما أدى الى رفض هذا التراث القديم و قطع الصلة بينه وبين الرواية الفنية.

اتخذت الرواية مسارات متعددة غنية ومتطورة بفعل تطور المجتمع العربي وظهرت عدة روايات وانتشرت وتوج التراكم الروائي بظهور العديد من الروائيين المتميزين أهمهم "نجيب محفوظ" الأب الروحي للرواية العربية.

المحاضرة 12: الرواية الجديدة:

بدأت فترة نهضوية متميزة بالأحداث ومن أهمها "هزيمة1976" هذه الهزيمة التي أجبرت الروائي العربي إلى إعادة النظر في تيار الرواية الذي كان سائدا قبل الهزيمة، فهذه الفترة التاريخية ذات الخصوصيات الواضحة دفعت الرواية كشكل أدبي مستحدث أن تنشأ وتتطور عبر كثير من التجارب. وارتبطت الرواية العربية الجديدة بالتغييرات التي سيعرفها المجتمع العربي وستنعكس في الرواية لطبيعتها القابلة للتعبير عن كل مظاهر المجتمع الجديدة، حيث يتداخل فيها المتخيل بالواقع. وحاول الروائيون الجدد استيعاب كل التحولات التي وقعت في المجتمع العربي دون العناية بطابع المحلية وحصرهم فيها كما فعل الجيل السابق.

ويؤكد الروائي "عبد الرحمان منيف" على أن هذه الهزيمة شكلت ولادة جديدة للرواية العربية لأنها أحدثت تراكما على مستوى الإنتاج إذ دفعت إلى السطح العديد من الأسئلة والمواضيع الساخنة والتي تتطلب المواجهة والمعالجة، وظهر هذا التأثير الذي أحدثته الهزيمة حسب "عبد الرحمان منيف" من خلال ما يلي:

ــ تراجع التيار الوجودي والواقعي الذي ساد في الخمسينات والستينات لتطرح بدلا منه رواية تهتم بالهم القومي وقضايا أخرى.

ــ بهذا التطور تراجع المركز الموجه والمسيطر سابقا والذي هو "مصر" قياسا بالماضي لتبدأ بقية المناطق العربية تعرف تطو ر هذا الجنس مما أدى الى تغيير خريطة الرواية التي امتلأت بأسماء عربية وإنتاج متنوع تفترق على المستوى الجغرافي ولكنها تلتقي في قضايا وموضوعات مشتركة كالحرية، والتحرر، والسياسة، والانتماء الوطني والقومي، والقضية الفلسطينية والصراع الطبقي.

فهذه الرواية الجديدة عرفت تحويرات في مضامينها وأشكالها، بالمقارنة مع الشكل الروائي السابق، وخرجت عن نمطها الكلاسيكي المتمثل في الرواية التعليمية والرومانسية والواقعية لتصبح ضمن الإطار العام حاملة لخلفية فكرية وراء شكلها الإبداعي.

في هذه المرحلة إذن استطاعت الرواية أن تتطور وتتقدم حيث تخلصت من عيوب الأسلوب والتشكيل، مما جعل الرواية تنفصل أكثر فأكثر عن التقليد الأوروبي وجعلها تعرف التطور والتقدم كمثيلتها الغربية.

فالهزيمة أبعدت الروائيين الجدد عن الرواية التقليدية وأظهرت أنماطا روائية جديدة. فجاءت أغلب الروايات منقطعة عن جذورها الكلاسيكية.

الروّاية العربيةّ المعاصرة:

الرواية كما سبق وذكرنا هي التي يعالج فيها المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر زاخرا بحياة تامة واحدة أو أكثر، فلا يفرغ القارئ من قراءتها إلا وقد أل م بحياة البطل أو الأبطال في مراحلهم المختلفة، ميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع أن يكشف أستارا عن حياة أبطاله ويجلو الحوادث مهما استغرقت من وقت.

اتجاهات الرواية في السبعينيات:

جاءت الرواية في فترة السبعينات وما بعدها بصورة جديدة. فقد تنوعت الرواية إلى حد كبير من ناحية الأساليب والسرد والتخلص من الأسس التقليدية للسرد: كالعرض، والعقدة، والحل. كما تقدمت في التخييل والتصوير.

ــ من ناحية المضامين حاولت استيعاب جميع التحولات التي حدثت في المجتمع العربي مع الخروج عن طابع المحلية، فتناولت بالتصوير والتمثيل بالأحداث أينما وقعت واهتمت باله م القومي والقضايا السياسية.

ــ ما يمكن نقول أنه حدثت ثورات عنيفة على الرواية التقليدية وأدت هذه الثورة إلى ظهور اتجاهات جديدة، وإن كانت متأثرة إلى حد بعيد بالغرب إلا أ ن التأصيل والتكوين ظهرا فيها في أسرع وقت.

وقد تأثر الكثير من الروائيين العرب بهذا الذي أدى إلى ظهور التعبيرات الرمزية في أعمالهم، مثل رواية " الشحاذ" لـــــ "نجيب محفوظ" ورواية " الزمن الموحش" لـــــ "حيدر حيدر"....

والذي ساعد على انتشار هذه المدرسة الروائية هي الروايات المترجمة المكتوبة بهذا الأسلوب، ثم ترجمة مفاهيم علم النفس...

- الروّاية الطلّيعيّة:

هذا هو الاتجاه الآخر الذي انتشر بعد السبعينيات وهو الاتجاه الطليعي أو الرواية الطليعية، وهي تعني استخدام تقنيات فنية جديدة تتجاوز الأساليب والجماليات السائدة والمعروفة بهدوء وبطء.

وقد تميزت الرواية الطليعية باستخدام تقنيات السينما وتقطيع الصور ولوحات مستقلة تعطي مجتمعة انطباعا وإحساسا واحدا.

كما تميزت باستخدام المونولوج الداخلي، والفلاش باك في التصوير وكذلك من مميزاتها الأخرى أسلوبها الشعري، والنظر إلى الحادثة الواحدة من زوايا متعددة ومختلفة.

من الروائي ين الذين تجل ت هذه العناصر في أعمالهم "جمال الغيطاني" و "صنع الله إبراهيم" و "إميل حبيبي" و "جبرا إبراهيم جبرا" "عبد الرحمان منيف" و "إلياس خوري"...

- الرواية التجّريبيةّ:

هذا الاتجاه أحدث اتجاه ظهر في عالم الرواية واعتمده المعاصرون بوصفه تقنية جديدة من أجل تجاوز واقعهم الفني المستهلك.

قامت الرواية التجريبية على توظيف البناءات والأحلام، واستغلال تقنيات الشعر واللا شعور والاعتماد على الوعي واللاوعي وإلغاء عنصري الزمان والمكان. وقد ظهر هذا الاتجاه لبناء أدب مضاد للإبداع المتعارف عليه عن طريق تدمير البنيات الشكلية للرواية وعناصرها الفني ة وتفجير اللغة والخروج عن الأنماط الروائية السائدة والسير نحو الابتكار. والدخول إلى عالم مجهول منقطع عن الماضي والحاضر متفائل بالمستقبل، ومن أشهر هؤلاء الروائيين "أحمد المديني" حيث يرى الرواية فيض لغوي وثراء لفظي يتجاوز العادي والمألوف خارجا عن البناء الروائي السابق...

المحاضرة 13: المسرحية

إن كان الأدب العربي القديم لم يعرف المسرحية لأسباب اختلف الدارسون حولها، فإن الأدب في العصر الحديث عرف شيئًا من بواكير الحركة المسرحية خلال الحملة الفرنسية على مصر والشام، ولكن الحياة الأدبية لم تتأثر كثيرًا بتلك المسرحيات التي كانت تقدم باللغة الفرنسية. وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر أنشئت دار الأوبرا في القاهرة لتعرض عليها الفرق الأجنبية مسرحياتها التمثيلية والغنائية. أما في لبنان فقد سبق الفن التمثيلي مصر بسنوات حين أسس مارون النقاش فرقة من الهواة تولى أمرها بعد وفاته أخوه سليم النقاش الذي انتقل بفرقته من بيروت للإسكندرية.

وخلال تلك الفترة تعددت الفرق المسرحية في مصر وكان من أشهرها فرقة يعقوب صنوع وفرقة سليمان القرداحي وفرقة أبي خليل القباني وفرقة إسكندر فرح. وكانت هذه الفرق تقدم روايات فرنسية مترجمة أو ممصرة حتى تناسب ذوق الجمهور. وأكثر تلك المسرحيات نقد للحياة الاجتماعية والأخلاقية.

وفي أوائل القرن العشرين نهض فن المسرح في مصر نهضة عظيمة على يد عزيز عيد وجورج أبيض. ففي عام 1912م ظهرت جمعية أنصار التمثيل وقدمت مسرحًا يقوم على قواعد علمية صحيحة، ازدهر فيه نشاط التمثيل والتأليف. ويعد محمد عثمان

جلال رائدًا من رواد الفن المسرحي، حيث قام بتعريب مسرحيات موليير الهزلية بأسلوب صحيح.

بدأ فن التأليف للمسرح على يد فرسان ثلاثة هم: فرح أنطوان، الذي كتب مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة (1913م)، وهي رؤية اجتماعية عن عيوب المجتمع بسبب مساوئ الحضارة الغربية ومفاسدها. وبعدها بعام كتب مسرحية تاريخية هي السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم، وهي أفضل من سابقتها في دقة رسم شخوصها، وحيوية حوارها وتصميمها المسرحي، وتحكي عن الصراع الحاد بين شجاعة الشرق المسلم ومكر الاستعمار الغربي. وثاني هؤلاء الرواد هو إبراهيم رمزي الذي كتب أبطال المنصورة (1915م)، وهي مسرحية تاريخية تصوّر جانبًا من حياة البطولة العربية الإسلامية أثناء الحروب الصليبية. والثالث هو محمد تيمور، الذي درس التمثيل في فرنسا بعد تخرجه في كلية الحقوق، فكتب أربع مسرحيات هي العصفور في قفص؛ عبد السَّتار أفندي؛ الهاوية؛ العشْرَة الطيبة.

وازدهرت الحركة المسرحية حين كثرت الفرق والجمعيات القائمة على دراسة التمثيل والتأليف المسرحي. وارتبط أدباء العرب بأصول هذا الفن في الغرب، فترسخ أسسه في العالم العربي تمثيلاً وتأليفًا، إلى أن ظهر رائد المسرح العربي الحديث توفيق الحكيم الذي يعد أقوى دعائم المسرح العربي الحديث، إذ تخصص في الكتابة له وكان شغوفًا

بالأعمال المسرحية، كما نقل اتجاهات المسرح الحديث في الغرب إلى مسرحنا العربي، وأربت مسرحياته على الأربعين.

انفتح مجال التأليف المسرحي فدخل إلى حلبته عدد كبير من الكتّاب العرب، وتجاوز نطاقه مصر وبيروت، كما تنوعت لغته بين النثر والشعر، ووجدت المسرحية الشعرية مكانها اللائق بها. أما من ناحية الأفكار والموضوعات فقد تنوعت دلالاتها بين السياسية والاجتماعية والفكرية والفلسفية والصوفية. وأصبح المسرح، بحق، أبًا لكل الفنون، كما وجد من الجمهور إقبالاً واحتفالاً لا يقل عن الاحتفال بدُنْيا القصص والروايات.

فكرة وموضوع المسرحيّة:

هي المعنى المُراد من المسرحيّة والتي تتضمّن القضايا والعاطفة التي تنتج من العمل الدّراميّ، وقد تُذكر الفكرة بصريح العِبارة كعنوان واضح للمسرحيّة أو من خلال الحوارات التي تتقمّصها الشّخصيّات كما يُصوّرها الكاتب المسرحيّ، بالإضافة إلى أنّه يُمكن ألا تكون ظاهرة بشكل واضح للعيان إلّا بعد التّمحيص والتّفكير.

- **بناء المسرحيّة:**

إنّ هيكلة المسرحيّة وتركيبها يختلف عن هيكلة القصّة وتركيبها في جانبين هُما:

- **الشّكل العامّ لبناء النّص:**

هناك تشابه بين فنّ المسرحيّة المكوّنة من فصل واحد، وبين القصّة القصيرة في الحجم عامّة، لكنّ المسرحيّة متعددة المشاهد تكون في إطار مُحدّد، وذلك على عكس القصّة والرّواية اللتين لا يتمّ حصرهما في قالب مُعيّن، خاصّةً الرّواية.

- **أسلوب بناء النّص:**

يختلف الأسلوب البنائيّ للمسرحيّة عن القصّة، فهو في القصة يُبنى على أساس التّعقيد القصصيّ المُتمثّل بالانتقال من حالة الهدوء حتّى الوصول إلى الحلّ في نهاية القصّة، أمّا الأسلوب البنائيّ المسرحيّ فيُبنى على منهج التّدرّج تصاعديّاً في الحبكة مروراً بالغاية على شكل خطّ متصاعد، ويصحب هذا شحنات من التّوتر حتّى الوصول في النّهاية إلى القرار الحازم.

شخصيّات المسرحيّة:

هم الأشخاص الذين تقع على عاتقهم مهمّة الأداء المسرحيّ، والذين يتميّزون بامتلاك كلّ شخصيّة منهم شيئاً مُميّزاً سواء كان في المظهر، أم العمر، أم التّوجهات المُختلفة الاقتصاديّة منها والاجتماعيّة واللّغويّة، حيث تنقسم شخصيات المسرحية إلى قسمين:

- **شخصيّات رئيسيّة:** هي الشّخصيّات المركزيّة في المسرحيّة التي تتمحور الأحداث حولها منذ البداية إلى النّهاية، والتي تتميّز بأنّها شخصيّات نامية طيلة

أحداث المسرحيّة، وغالباً ما تبرز شخصيّة أو أكثر منهم والتي يُطلق عليها اسم "البطل."

- **شخصيّات ثانويّة:**

هي الشّخصيّات المُكمّلة للشّخصيّات الرّئيسيّة وتكون واضحة ومفهومة، ويتمّ فهمها من خلال أدائها المسرحيّ من الحركة وطريقة الكلام، ومن الجدير بالذِّكر أنّ القدرة على إظهار هذه الشّخصيّات أمام الجمهور بشكل يسمح إبراز السلوكيّات الخاصّة فيها علامة للكاتب المسرحيّ الماهر، أمّا تقديمه الشّخصيّات بشكل ثابت وغير مُتنامٍ فهذا يُوجِد عيباً يزرع فيها السّطحيّة وعدم العمق.

اللّغة والحِوار:

يتمثّل عُنصر اللّغة والحوار بالأسلوب الذي يتّبعه الكاتب المسرحيّ في إنشاء الشّخصيّات المسرحيّة والحوارات النّاشئة بينهما، سواء كان ذلك باختيار المُفردات من قِبل الكاتب، أم بتمثيلها من قِبل مُمثّلي المسرح، وهذا مع الخيارات المُتاحة لاستخدام اللّغة المُناسبة، ومن الجدير بالذِّكر أنّ تنوّع استخدام اللّغة والحوار يعمل على إيجاد الحركة في الأداء المسرحيّ، ويحدّد الشّخصيّات ويميّزها، لكن مع ظهور مشكلة الاختلاف في استخدام الكلام الفصيح أم العاميّ في المواسم الأدبيّة أصبحت المسرحيّات لا تتخذ لغة واحدة، كما يرى الأستاذ توفيق الحكيم الذي يعدّ أحد روّاد الحوار الأدب العربيّ أنّه على الفنان التخلص من كلّ تقييد يقف بينه وبين حريّته في التّعبير وصحّة

أدائه، بالإضافة إلى أنّه عندما يشعر الفنّان أنّ عمله لن يكون كاملاً مُتكاملاً وحيّاً إلّا عند استخدامه أسلوباً ما فيجب عليه اعتماده.

المسرح التّراجيديّ:

تكون لغة المسرحيّة فيه على هيئة شِعر.

المسرح المصريّ:

كانت لغة المسرحيّة فيه سابقاً على هيئة الشّعِر، وذلك في مسرحيّات شوقي التي عُرفت حتّى وقتنا بمسرحيّات "عزيز أباظة"، بالإضافة إلى مسرحيّات عبد الرحمن الشّرقاوي، وصلاح عبد الصّبور وغيرهم، لكنّ المسرح المصريّ انتقل حاليّاً إلى النّثر لأنّ النّاس لا يتكلّمون الفصيح في حياتهم، فلجؤوا إلى التّحدث بالحوارات العاميّة.

موسيقى المسرحيّة:

هي كافّة المُؤثّرات الصوتيّة التي تتمثّل في أصوات المُمثّلين، مثل الخِطابات والحوارات الإيقاعيّة لهم، والأغاني المُدرجة، والآلات الموسيقيّة المُدرجة في العرض المسرحيّ، ومن الجدير بالذِّكر أنّ الموسيقى ليست جُزءاً أساسيّاً في كلّ مسرحيّة إلّا أنّها تُوجِد حالة من الإيقاع في المسرح خاصّة في الحالات التي يُراد فيها تقديم الحدث بشكل أكثر بروزاً وقوّة، ممّا يجعله أمام المُشاهد بمستوى عالٍ، لذلك يتمّ التّعامل مع ملحنين وكُتّاب أغانٍ للعمل على رفع مستوى موضوعات المسرحيّة وأفكارها، وإن لم تتواجد

الموسيقى في العرض المسرحيّ يُمكن إضافتها له لاحقاً في برامج الإنتاج، كما يتميّز كلّ عرض مسرحيّ بلحن مُختلف عن غيره وبأسلوب

قائمة المصادر والمراجع:

1. نازك الملائكة.قضايا الشعر المعاصر. مكتبة النهضة بغداد 1965.
2. عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية– دار الفكر دمشق ط 3 د/ت.
3. إحسان عباس – إتجاهات الشعر العربي المعاصر.عالم المعرفة 1978 .
4. يوسف اليوسف. الشعر العربي المعاصر.مطبعة الكاتب العربي.دمشق 1980.
5. شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر ال. حر في الجزائر،. المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ط. 1985،1
6. زكي نجيب محمود، الجديد في الشعر الجديد، "فلسفة وفن".
7. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط 5، مكتبة الأكاديمية، 1994م، القاهرة، مصر.
8. محمد النويهي، قضايا الشعر الجديد، ط2، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، 1971.
9. عبد القادر القط، قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1971.
10. شكري عياد، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف، مصر، 1971.

11. كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، ص:288-289، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1978.

12. عبد الله الركيبي الأوراس في الشعر العربي الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982م.

13. صالح خرفي مدخل الى الادب الجزائري الحديث الشركة الوطنية للكتاب الجزائر 1983م.

14. صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث.

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

16. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

17. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 5،2006.

18. جريدة الشعب ديسمبر 1980 ومجلة المجاهد الأسبوعية ندوة الأدب الجزائري بين التقليد والتجديد أفريل 1979.

19. فاروق عبد القادر.في الرواية العربية المعاصرة.2006. الجزائر.

20. فاروق خورشيد.في الرواية العربية.عصر التجميع.دارة الشروق 2011.

21. الطاهر أحمد مكي.كتاب القصة القصيرة دراسة ومختارات.دار المعارف 2018.

22. علي الراعي.المسرح في الوطن العربي.عالم المعرفة.1970