وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

محاضرات في مقياس النص الأدبي المعاصر

مطبوعة بيداغوجية موجهة إلى طلبة السنة الثانية ليسانس (دراسات لغوية)

- السداسي الرابع -

إعداد: د. شهيرة برباري

السنة الجامعية:
2026/2025

بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان الليسانس: أدب عربي

السداسي: الرابع

الأستاذ المسؤول عن الوحدة التّعليمية الأساسية

الأستاذ المسؤول عن المادة

المادة: نصّ أدبي معاصر (محاضرة+أعمال موجّهة)

أهداف التّعليم

المعارف المسبقة المطلوبة

محتوى المادّة

السداسي الرابع : وحدة التّعليم الأساسية	مادّة: نصّ أدبي معاصر	المعامل: 03	الرصيد: 05

رقم	مفردات المحاضرة	مفردات الأعمال الموجّهة
01	الشعر العربي المعاصر: مدخلٌ تاريخي	الأصول التّراثية والحداثية. نصّ من كتاب "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة
02	قصيدة الشعر العمودي	مفدي زكرياء/ سليمان العيسى/ البارودي/ عمر أبو ريشة
03	الروّاد والتّجربة الشعرية الجديدة 1	تحليل نصّ: الكوليرا لنازك الملائكة
04	الروّاد والتّجربة الشعرية الجديدة 2	تحليل نصّ: حفّار القبور/ أنشودة المطر للسياب
05	الحداثة الشعرية 1	دراسة نصّ: (أدونيس/ محمود درويش/ يوسف الخال)
06	الحداثة الشعرية 2	دراسة نصّ: نزار قباني/ خليل حاوي/ حجازي/ صلاح عبد الصبور...
07	الحداثة الشعرية في الجزائر	تحليل نص شعري معاصر: عز الدّين ميهوبي/ سليمان جوادي/ عثمان لوصيف
08	قصيدة التّفعيلة	نص: أبو القاسم سعد الله/ محمد الصالح باوية
09	قصيدة النّثر	نص: أنسي الحاج/ عبد الحميد شكيل/ عز الدين مناصرة
10	الفنون النّثرية المعاصرة (القصة)	نص: زكريا تامر/ غادة السمان/ يوسف إدريس
11	الفنّ القصصي: الأعلام والاتّجاهات	نص: سهيل إدريس/ إبراهيم الكوني/ محمد شكري
12	الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطوّرها	الرواية والتّاريخ: نجيب محفوظ/ واسيني الأعرج/ عبد الرحمن منيف
13	الرواية العربية المعاصرة1: أعلامها	الرواية والمجتمع: ابن هدّوقة/ الطاهر وطّار/ الطيّب صالح/ حنّا مينا/ جمال الغيطاني
14	الرواية العربية المعاصرة2: أعلامها	علاء الأصواني/ عزّ الدّين جلاوجي/ عبد الإله بن عرفة
15	المسرح العربي المعاصر وقضاياه	دراسة نصّ: سعد الله ونوس/ عبد القادر علولة...

طريقة التقييم: يجري تقييم المحاضرات عن طريق امتحان في نهاية السداسي، بينما يكون تقييم الأعمال الموجهة متواصلا طوال السداسي.

مقدمة

تأتي هذ المطبوعة البيداغوجية في إطار تقديم مادة علمية منهجية لطلبة السنة الثانية ليسانس (نظام ل. م. د)، شعبة الدراسات اللغوية، في مقياس **(النص الأدبي المعاصر)**؛ الذي يعد من المقاييس الأساسية في تكوين الطالب في هذه الشعبة؛ إذ يهدف إلى تمكينه من فهم خصائص النص الأدبي المعاصر في تجلياته المختلفة شعرا ونثرا، واستيعاب التحولات الفنية والجمالية التي مست بنيته وأساليبه ورؤاه، في سياق تطور الأدب العربي الحديث والمعاصر.

وقد سعى هذا العمل إلى الجمع بين البعد المعرفي والبعد التحليلي، بحيث لا يقتصر على تقديم معطيات وصفية حول الأجناس الأدبية، بل يتجاوز ذلك إلى مقاربة بنياتها الفنية والجمالية، والكشف عن آليات تشكلها التعبيري والدلالي، مع ربطها بسياقاتها الفكرية والثقافية والاجتماعية، كما روعي في إعداد هذه المحاضرات اعتماد عرض منهجي مبسط ومنظم، يناسب المستوى العلمي للطلبة في هذه المرحلة، مع التركيز على المفاهيم الأساسية والقضايا المركزية التي تؤطر دراسة النص الأدبي المعاصر في بعديه الشعري والنثري.

وانتظمت مادة المطبوعة في محورين رئيسين يمثلان أبرز تجليات النص الأدبي المعاصر.

- **المحور الأول: الشعر العربي المعاصر:**

تناول هذا المحور دراسة الشعر العربي المعاصر من حيث خصائصه الفنية والتحولات التي عرفها على مستوى البناء الإيقاعي والدلالي، مع الوقوف عند أبرز التجارب الشعرية التي أسهمت في تحديث الخطاب الشعري العربي، مع التركيز على أهم الأشكال الشعرية المعاصرة مثل قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وما رافقهما من تجديد في الرؤية الشعرية واللغة والموسيقى والصورة الفنية، كما تمت معالجة أهم القضايا التي شغلت الشعراء المعاصرين، مثل تطور مفهوم الشعر وتحول وظيفته من التعبير التقليدي إلى الرؤية الكاشفة للعالم.

- **المحور الثاني: النثر الأدبي المعاصر**

خصص هذا المحور لدراسة النثر الأدبي المعاصر بمختلف أشكاله وتجلياته، مع التركيز على تطور الأجناس النثرية مثل القصة القصيرة، والرواية، والمسرحية، وذلك بالوقوف عند خصائص كل جنس أدبي من حيث البناء السردي، وآليات السرد، وتشكيل الشخصية، وتطور الزمن الروائي، إضافة إلى التحولات التي عرفها الخطاب النثري المعاصر من حيث اللغة والرؤية والتقنيات الفنية، في ظل التأثيرات الحديثة التي مست الكتابة الأدبية.

وقد أعدت هذه المحاضرات وفق منهجية علمية تهدف إلى تحقيق الوضوح والانسجام في عرض مادة النص الأدبي المعاصر، وارتكزت هذه المنهجية على:

- تقديم الأجناس الأدبية (الشعر والنثر) اعتمادا على الوصف والتحليل مع إبراز خصائصها البنائية والجمالية .
- اعتماد التدرج المنهجي من العام إلى الخاص في عرض المفاهيم والقضايا.
- ربط النصوص بسياقاتها الفكرية والثقافية والاجتماعية.
- التركيز على القضايا الأساسية التي تعكس طبيعة التحول في الأدب العربي المعاصر.
- الاستناد إلى مراجع نقدية وأدبية حديثة، إضافة إلى مصادر التراث العربي، مع توثيقها في قائمة المراجع في نهاية العمل.

أشير في الختام إلى أن هذه المحاضرات قد أعدت في ضوء المفردات المعتمدة في عرض التكوين الخاص بمقياس (النص الأدبي المعاصر) للسنة الثانية ليسانس (نظام ل. م. د)، الصادر عن الوزارة الوصية.

والله ولي التوفيق

المحاضرة الأولى:

الشعر العربي المعاصر 'مدخل تاريخي'

- تمهيد:

يشكل الشعر العربي المعاصر مرحلة مهمة في تطور الأدب العربي؛ إذ ارتبط بظهور تحولات فكرية وفنية عميقة مست مختلف جوانب الحياة العربية الحديثة، وقد أدى ذلك إلى بروز دعوات التجديد التي سعت إلى تطوير الشعر شكلا ومضمونا، مع المحافظة على صلته بالتراث العربي، ومن هنا يتناول هذا المدخل مفهوم المعاصرة في الأدب، والعوامل التاريخية والفكرية التي أسهمت في ظهور حركة التجديد، إضافة إلى أبرز الأصول التراثية التي مهدت لتطور الشعر العربي المعاصر.

1. في مفهوم المعاصرة في الأدب:

قبل الحديث عن الشعر المعاصر والعوامل المؤثرة في ظهوره، لا بد من الوقوف عند مفهوم مصطلح (المعاصر)، لأن دلالته ترتبط بالزمن وتتغير بتغير العصور، مما يجعل فهمها ضروريا لاستيعاب طبيعة التحولات التي عرفها الشعر العربي المعاصر.

"كلمة (الحديث) بمعنى (الجديد) كلمة مرنة للغاية، فما يكون حديثا اليوم يصبح قديما في المستقبل، وكم من زمان كان في إبانه تطلق عليه كلمة (حديث) وهو الآن في عداد القديم وليس بينه وبين الحديث أية صلة، وكذلك كلمة (المعاصر) تخضع لنفس هذا الناموس الزمني، فما هو في عداد المعاصرة اليوم لا يكون معاصرا في المستقبل حين يمضي ركب التاريخ ويحل غيره محله، ويفقد بالتالي معنى المعاصرة"[1].

يبين ذلك أن لمصطلحي (الحديث) و(المعاصر) مفهومين نسبيين مرتبطين بالزمن، فما يعد حديثا أو معاصرا في فترة معينة قد يصبح قديما مع مرور الزمن وتطور التاريخ، ولذلك

[1] – حامد حفني داود، الأدب الحديث 'تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه'، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص6.

فإن صفة الحداثة أو المعاصرة ليست ثابتة، بل تتغير بتغير العصور وما تشهده من تحولات فكرية وأدبية وحضارية.

"لكننا لو أمعنا النظر نرى أن هناك فرقا شاسعا بين مدلول (الأدب الحديث) ومدلول (الأدب المعاصر)، ولا شك أن الأول أوسع مجالا وأعمق مدى من الثاني، ونستطيع أن نقول: كل أدب معاصر يعتبر أدبا حديثا، وليس كل أدب حديث داخل في مفهوم المعاصرة إلا بقدر محدود"[1].

وقد ذهب 'زكي نجيب محمود' في تحديد المعاصرة في الشعر من حيث المفهوم الزمني المتعلق بمعنى (الجديد)؛ فرأى أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا معاصرون، "وأول ما يدور في خاطري في تحديد (الجديد) هو أن شعر العصر هو المتمثل في شعراء العصر، هذا بديهي (...)؛ فالشعر الجديد هو ما نراه في دواوين شعرائنا المعاصرين جميعا (...) ولو أخذنا (الجديد) بهذا المعنى الزمني الذي يقطع مجرى التاريخ مقطعا أفقيا، لنظرنا إلى شعرائنا كافة على أنهم يعبرون عن روح العصر"[2]؛ فالشعر المعاصر هو شعر شعراء العصر، لأنه يعبر عن روح الزمن وقضاياه، ولذلك فمفهوم الجدة مرتبط بالمعاصرة الزمنية.

وهذا ليس تصورا كافيا لمعنى المعاصرة عنده، ولذلك وقف على الجانب الثاني لدلالتها في قوله: "وإنما العصري بأوفى معاني الكلمة هو من شرب القيم السائدة في عصره دون أي عصر آخر"[3]؛ فهو يؤكد أن المعاصرة لا تقتصر على الانتماء الزمني فقط، بل تتحقق بصورة أعمق حين يعبر الأديب عن قيم عصره وأفكاره وروحه، فيكون متفاعلا مع قضايا زمنه لا مجرد معايش له.

وهو ما ذهب إليه 'عز الدين إسماعيل' حين رأى أنه "ليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، ولكن المهم هو فهم روح العصر، وهذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة؛ إذ ينبغي على كل شاعر وفنان أن يصرف جهده لتفهم روح عصره والتعبير

[1] – حامد حفني داود، الأدب الحديث 'تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه'، ص6.

[2] – زكي نجيب محمود، مع الشعراء، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2021، ص120.

[3] – المرجع نفسه، ص120.

عنه، وعندما يتطور الزمن ويصبح للعصر الجديد مكونات جديدة يظل المبدأ قائما وصالحا"[1]؛ ذلك لأن ارتباط الأدب بروح العصر هو الذي يمنحه الاستمرار والقدرة على التجدد مع تغير الزمن.

وللمعاصرة في الاصطلاح الأدبي مفهومان: "مفهوم زمني ومفهوم فني؛ أما المفهوم الزمني فإنه يقصد به وجود مجموعة من الأدباء في الامتداد الزمني (...) وهو ما يقرب خمسين عاما؛ وهو ما معتبره متوسط عمر مدرسة من مدارس الأدب، وأما المفهوم الفني للمعاصرة فمعناه المشاركة الأدبية الفعالة بين المتعاصرين من حيث تأثرهم بأحداث العصر وتأثيرهم فيها، ومن حيث انفعالهم بالتيارات الأدبية الآتية إليهم من الشرق أو الغرب"[2].

فالمعاصرة إذن ليست مجرد انتماء زمني فحسب، بل هي أيضا تفاعل فكري وفني مع قضايا العصر وتحولاته، فالأديب المعاصر هو الذي يعبر عن روح زمنه ويتأثر بالتيارات الأدبية والفكرية السائدة، مما يجعل المعاصرة مفهوما يجمع بين البعد التاريخي والبعد الإبداعي.

2. المؤثرات التاريخية والفكرية لظهور حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر:

من الثابت في الأدب مهما اختلفت أنواعه وأزمنته، أنه يواكب تطور الحياة ويعبر عن تغيراتها المستمرة، سواء تعلق الأمر بحياة الإنسان أو الفكر أو المجتمع، فالإنسان يتبدل من عصر إلى آخر تبعا لاختلاف الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية، ولذلك يتأثر الأدب بهذه التحولات ويعكسها في موضوعاته وأساليبه، ومهما بدا الأدب تعبيرا ذاتيا نابعا من وجدان الأديب وعواطفه وتجربته الخاصة، فإنه لا يستطيع أن ينفصل عن واقع عصره أو يعيش بعيدا عن قضاياه المختلفة، فهو يرتبط بما يشهده المجتمع من صراعات فكرية

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، دت، ص13.

[2] – حامد حفني داود، الأدب الحديث 'تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه'، ص10.

واجتماعية ونفسية وسياسية واقتصادية، ويعبر عن تطلع الإنسان إلى القيم والحرية وتحقيق حياة أفضل.

وقد "شهد الوطن العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية كثيرا من ألوان التحول الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كانت بدايات بعضها قد نشأت قبل هذه الحرب ثم نمت واكتملت خلالها أو بعدها بقليل، ونشأ بعضها لما جلبته الحرب من مشكلات وما خلفته وراءها من أوضاع؛ فمن الناحية السياسية العامة هز ضمير الإنسان ما أحدثته الحرب من دمار رهيب ومآس فاجعة أضافت إلى ما كان مترسبا فيه من ذكريات مريرة عن الحرب الأولى، رصيدا من تجارب أكثر مرارة وأعظم دلالة، فزاد شكه في قيمة الحضارة وثمرة العلم وقدرة النفس الإنسانية على الحب والخير"[1].

وعلى المستوى العربي، شهدت حركات التحرر والاستقلال ازدهارا كبيرا، غير أن نكبة فلسطين شكلت مأساة هزت وجدان كل عربي، وأدت إلى اندلاع صراع سياسي وعسكري ممتد، ترك آثارا عميقة وما يزال يؤثر في أوضاع الوطن العربي السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وإن المرحلة التي أعقبت النكبة (1948) ترعرع في أجوائها التحول العميق الذي طرأ على حركة الشعر العربي منذ أواخر الأربعينات[2].

حيث كان لذلك أثره في الشعر، فبدأ كثير من الشعراء ينفرون من ذاتية الوجدانية المسرفة وانشغالها بقضايا فردية لم تعد قادرة على التعبير عن حاجة المجتمع وروح العصر، وبدأت بواكير الواقعية تظهر في الشعر[3].

ذلك أن "الحياة بوجه عام –السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية– أخذت تتعقد شيئا فشيئا بحيث لم يعد من السهولة بمكان أن يقبل الشعر العربي المعاصر الاندراج في القصيدة العمودية كما أن تعمق التأثر بالثقافة الأوروبية والغربية بعامة وانتشار الكتاب المترجم، قد

[1] – عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1988، ص447.

[2] – ينظر: منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص186.

[3] – عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص448.

كان من شأنه أن يخلق خيالا جديدا وعقلية مستحدثة"[1]؛ فالأدب لا ينفصل عن واقعه، وقد أفرز تعقد الحياة الحديثة حاجات تعبيرية جديدة لم تعد القصيدة العمودية التقليدية قادرة على احتوائها بالقدر الكافي، كما أن للاحتكاك بالثقافة الغربية وحركة الترجمة أثر في تشكيل وعي شعري جديد، حيث أسهم ذلك في توسيع خيال الشعراء العرب وإعادة النظر في المفاهيم الفنية الموروثة، مما أدى إلى ظهور اتجاهات شعرية حديثة أكثر تحررا في البناء والإيقاع والرؤية.

وتجدر الإشارة إلى أن "حركة الشعر العربي الجديد متصلة بحركة الفن الحديث بأوروبا – أو قل في العالم كله – أكثر من أي شيء آخر، فالتجديد قد جاءنا من هناك، ولابد من الإقرار بذلك، لقد جاءنا التجديد كصورة نفسية، لا في الشعر وحده، بل في تفكيرنا السياسي والاجتماعي برمته، (...)، وهذا ما حدث للشعر العربي"[2]؛ فهو في صورته التجديدية لم ينشأ في عزلة عن التيارات الفنية العالمية، بل ارتبط بصورة وثيقة بحركة الفن الحديث في أوروبا؛ فالتجديد لم يقتصر على الجانب الأدبي وحده، وإنما شمل مختلف جوانب الفكر السياسي والاجتماعي والثقافي، مما أدى إلى تشكل وعي جديد انعكس على الأدب والشعر.

وفي ذلك يقول 'جبرا إبراهيم جبرا': "لقد سبق المهجريون رواد تجديد اليوم، ولكنهم ما كادوا ينفضون الغبار عن أقلامهم حتى عادوا إلى المكرور والمملول، ثم جاء المثقفون بثقافة الغرب المنبثقون من تاريخ أمتهم الطويل، بكل ما فيه من بؤس الاستعباد منذ أن فقد العباسيون سلطانهم الفعلي، واستبد بمقدرات العرب قواد أعاجم يصنعون الخلفاء ويطيرونهم حسب أهوائهم، وتلاهم حكام من المغول فالعثمانيين لينجزوا على الرؤية العربية الخلاقة التي كان منها الشعر الجاهلي والقرآن العظيم وشعر القرون الهجرية الثلاثة الأولى، وكان منها ذلك العبقري – المتنبي، انبثق فتية العرب المحدثون من تاريخ أمتهم، فانطلقوا بين

[1] – منيف موسى، في الشعر والنقد، ص186.

[2] – جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة 'دراسات نقدية'، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979، ص8.

أرجاء أوروبا فكريا ليعودوا بالتمرد ووسائل استعادة الحياة إلى الأرض الموات – على غرار أقرانهم في فرنسا وإنكلترا وألمانيا وروسيا"[1].

فهو يرى أن الشعر العربي عرف محاولات تجديد مبكرة مع شعراء المهجر، غير أنها لم تستطع الاستمرار في تطوير التجربة الشعرية، فعادت إلى التكرار والجمود، كما يبرز أثر التراجع الحضاري والسياسي الذي عرفه العرب منذ ضعف الدولة العباسية وما تلاه من فترات الاستبداد والتبعية، معتبرا أن ذلك أدى إلى انحسار روح الإبداع العربي الخلاق التي تجلت في الشعر الجاهلي والقرآن الكريم وشعر العصور الإسلامية الزاهرة، وفي مقدمتها شعر 'المتنبي.'

وفي المقابل، يشير 'جبرا' إلى أن المثقفين العرب المحدثين، بعد احتكاكهم بالفكر والثقافة الغربيين، عادوا يحملون روح التمرد والرغبة في إحياء الأدب العربي وتجديده، متأثرين بالحركات الأدبية والفكرية الأوروبية. ويكشف ذلك أن التجديد في الشعر العربي لم يكن مجرد تقليد للغرب، بل محاولة لإحياء روح الإبداع العربي القديم في إطار معاصر يستجيب لتحولات العصر.

فقد أسهمت العوامل التاريخية والفكرية في ظهور حركة التجديد في الشعر العربي الحديث، حيث ربط الكاتب بين تراجع الإبداع العربي بفعل الاستبداد والتخلف، وبين انفتاح الشعراء المحدثين على الثقافة الغربية بحثا عن وسائل لإحياء الأدب وتجديده، كما أن التجديد لم يكن قطيعة مع التراث، بل محاولة لاستعادة روح الإبداع العربي في إطار رؤية حديثة متأثرة بالتجارب الأدبية العالمية.

وترى 'نازك الملائكة' أن القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة هو أنها كلها محاولات لإحداث توازن جديد في موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل، وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضا فلا تملك الأمة إلا أن تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق

[1] – جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص8.

الباب ملحا"[1]؛ فهي تؤكد أن التجديد الأدبي ليس مجرد رغبة في التغيير، بل هو استجابة طبيعية للتحولات التي يعرفها المجتمع والفرد؛ فكلما تغيرت ظروف الحياة وقيم العصر، أصبح الأدب مطالبا بتطوير أشكاله وأساليبه ليظل قادرا على التعبير عن الواقع ومواكبة حاجات الإنسان الفكرية والنفسية.

3. الأصول التراثية للتجديد الشعري:

يعد التجديد في الشعر العربي ظاهرة فنية رافقت مسيرة الشعر عبر مختلف العصور، إذ لم يكن الشعر العربي فنا جامدا، بل ظل يتطور بتطور الحياة والإنسان، وقد حرص الشعراء في كل عصر على الإفادة من التراث الشعري العربي مع السعي إلى ابتكار أساليب جديدة تعبر عن قضايا عصرهم وأحاسيسه، ومن هنا ظهرت سنة التجديد بوصفها حركة مستمرة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، وتحافظ على هوية الشعر العربي مع انفتاحه على آفاق الإبداع والتطور.

"والقدم والحدوث مظهران حياتيان يتمايزان موضوعيا عبر الصلة بالأبعاد الزمنية، من حيث سبق المظهر الأول وتقدمه، ويحكمهما صراع دائم تفرضه حركة الحياة المستمرة بفعل سيرورة الزمان وتبدل أطر المكان، ويقضي هذا الصراع بأن يترك المظهر المحدث مكانه لمحدث آخر، وبذلك يولد صراع جديد طرفاه قديم ومحدث ناشئان، ومن ثم يسيران تبعا للنسق الذي تفرضه ظواهر الحياة وقوانينها"[2]؛ وبذلك تستمر حركة التطور وفق قوانين الحياة وتحولاتها، وينطبق هذا الأمر على الأدب والشعر؛ إذ ظل الشعر العربي يتغير ويتجدد عبر العصور تبعا لتغير الظروف الحضارية والفكرية والاجتماعية؛ بدءا بأوائل القرن الثاني للهجرة أين بدأت الحضارة الإسلامية تدخل طورا جديدا من التفاعل مع شعوب وحضارات الأمم الأخرى.

---

[1] – نازك الملائكة، الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، الأعداد 6–7–8، يونيو، 1958، ص6.

[2] – خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية 'بين الإبداع والتنظير والنقد'، دار المركز اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص28.

ثم "جاءت الدولة العباسية التي قامت على أكتاف الأعاجم، وجاء الاختلاط بنوع جديد من حياة الترف واللهو، وهذه الحياة المتطورة لم تعد تتفق مع المواد والمعاني المتوارثة عن القصيدة الجاهلية، التي كانت محدودة في عالم ضيق، وأصبحت التجربة الشعرية تصدر عن مفاهيم أخرى وقيم جديدة، فاختنقت التجربة بأبعادها الجديدة داخل شكل البناء القديم، وتطلع الشعراء إلى قوالب جديدة للقصيدة العربية"[1].

وتبعا لذلك، يتضح أن النقد العربي القديم أرجع أسس حركة الحداثة الشعرية إلى "بشار بن برد، الذي عد أشعر المحدثين، و'أبي نواس' الذي حافظت قصيدته على الهيكلية القديمة وشكلها، لكنها لم تخل من مظاهر التجديد والإبداع في مجال الصياغة الفنية وتوليد المعاني، وطرق أوجه البلاغة خصوصا المجاز؛ فالشعر عنده تعبير عن الذات، وتفاعلاتها مع الواقع الحياتي؛ بذلك قدم رفضا لمعظم التقاليد والقيم السائدة أخلاقيا ودينيا[2].

كما أن الشعراء المولدين "الذين عاشوا في ظلال الحضارة العباسية رأوا أن الإيقاع الشعري أوسع من أن يحد في أوزان محصورة، ووجدوا أن حصر الأوزان في عدد البحور السابقة يضيق عليهم مجال القول، ثم إنهم عدا ذلك كانوا يجرون كلامهم في بعض الأحيان على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة وهذه كثيرة، ثم إن فريقا منهم من أصل غير عربي فإذا قرض الشعر في اللغة العربية فربما نظمه على الإيقاع الذي ألفه واعتاده في لغته الأصلية"[3].

وقد نضجت معه معالم التجديد الإبداعي مع 'أبي تمام'، الذي ترك في الشعر العربي مذهبا متميزا، لم يثر فيه على هيكلية القصيدة العربية، ولم يقاوم تقليد الوقوف على الأطلال ولم يعزف عن وصف الرسوم الدوارس لينصرف إلى وصف الخمرة، بل نظم قصيدته بناء للشكل الذي تعارف به الشعراء ولقد امتاز نظمه بعناصر جديدة وجريئة، أطلق عليها النقاد

---

[1] – عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا 'دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار'، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص26.

[2] – ينظر: خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية ' بين الإبداع والتنظير والنقد'، ص34.

[3] - عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، سوريا، 1963، ص108.

في ما بعد مذهب أبي تمام" أو مذهب المحدثين، وقد شكل مذهب أبي تمام النواة الأولى والحقيقية للصراع والخصومة بين أنصار القديم والحديث؛ تلك الخصومة الفنية التي أثارت حركة النقد في القرن الرابع للهجرة، وجوهر الخلاف حول مذهب أبي تمام يتصل بالصياغة الشعرية، لفظا ومعنى ومحسنات بيانية وبديعية، ما تتصف به من وضوح وغموض، صدق وإغراب، بساطة وتعقيد[1].

ولم تلبث هذه المسألة أن اتخذت لها مكانة فكرية مرموقة في التفكير النقدي العربي القديم، فألفينا 'أبا القاسم الآمدي' (ت 370هـ) يؤلف كتابا ضخما يتناول فيه مسألة الصراع الذي كان محتدما على عهده بين النقاد والشعراء من حول 'أبي تمام' و'البحتري'، وأيهما كان أشعر من صاحبه، وأيهما كان أولى للناس تقبل شعره تقبلا حسنا، هل هو 'أبو تمام' الذي جدد، وثار على القديم واجتهد وطالع الناس بما لم يكونوا يعرفون، أم 'البحتري' الذي مضى على عمود الشعر العربي، وتفنن في تنميق ديباجة شعره، واضطرمت معركة أدبية أخرى حول 'أبي الطيب المتنبي' (ت 354هـ)، الذي أحدث بظهوره على مسرح الشعر العربي دويا هائلا في الحياة الأدبية آنذاك ظل صداء يتردد في مسامع كثير من النقاد والشعراء الذين أتوا من بعده حتى عصرنا الحاضر[2].

يظهر ذلك بروز جذور التجديد في الشعر العربي، ويكشف أن التجديد الشعري ليس ظاهرة طارئة، بل نتيجة طبيعية لتحولات الحياة الفكرية والاجتماعية والحضارية عبر العصور، ويعد الصراع الدائم بين القديم والحديث سنة من سنن التطور الإنساني، حيث إن كل جديد سرعان ما يصبح قديما ليحل محله جديد آخر.

كما أن التحولات الحضارية التي عرفها العصر العباسي، خاصة مع الاختلاط بالأمم الأخرى وظهور حياة الترف والانفتاح الثقافي، دفعت الشعراء إلى تجاوز القوالب التقليدية

[1] – ينظر: خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية ' بين الإبداع والتنظير والنقد'، ص36–37.

[2] – ينظر: عثمان موافي، الخصومة بين القداء والمحدثين في النقد العربي القديم 'تاريخها وقضاياها'، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1998، ص95.

للقصيدة الجاهلية، لأن التجربة الشعرية الجديدة لم تعد قادرة على التعبير عن نفسها داخل البناء القديم، ومن هنا ظهرت الحاجة إلى التجديد في المعاني والأساليب والصور الفنية.

ولكل عصر شعراؤه الذين يمثلون الثورات التجديدية، وقد وقفنا على دور عدد من الشعراء المجددين الذين مهدوا لحركة التحديث الشعري، وفي مقدمتهم 'بشار بن برد' و'أبو نواس' و'أبو تمام'، الذين أسهموا في تطوير اللغة الشعرية والخيال والصياغة الفنية، مع المحافظة النسبية على بنية القصيدة العربية، وقد أثار هذا التجديد صراعا نقديا بين أنصار القديم وأنصار الحديث، وهو ما تجسد في الخصومة الشهيرة بين أبو تمام والبحتري، ثم في الجدل الكبير حول شعر 'المتنبي'.

إضافة إلى الدور الذي اضطلع به النقد العربي القديم في مواكبة هذه التحولات، خاصة مناقشة قضية المفاضلة بين الشعراء المجددين والمحافظين، مما يدل على أن قضية الحداثة والتجديد كانت حاضرة بقوة في الفكر النقدي العربي منذ القرون الأولى.

ويعد (الموشح) أحد صور التجديد في الشعر العربي، إذ ظهر في الأندلس متحررا نسبيا من نظام القصيدة التقليدية، وتميز بتنوع الأوزان والقوافي واعتماده على الموسيقى والغناء، مما أضفى عليه طابعا فنيا جديدا يعكس روح الحياة الأندلسية وذوقها الحضاري.

نشأ هذا الفن في الأندلس الإسلامية في أواخر القرن الثالث الهجري – التاسع الميلادي – استجابة وتفاعلا مع مجموعة من الأسباب والبواعث الفنية واللغوية والاجتماعية والمحلية بعد أن مل بعض الشعراء الأندلسيين النظم على وتيرة واحدة، وتاقوا إلى التنويع والتجديد فاخترعوه، وقد واكب اختراع الموشحات ظهور فن الغناء بالأندلس، وقد أفاد كلاهما من الآخر فتأثر به وأثر فيه[1].

[1] – ينظر: عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1976، ص363.

وذهب 'ابن خلدون' في مقدمته إلى أن "أهل الأندلس لما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح"[1].

يشير 'ابن خلدون' في هذا القول إلى أن ازدهار الشعر في الأندلس وبلوغه درجة عالية من الإتقان الفني دفع الشعراء الأندلسيين إلى ابتكار شكل شعري جديد هو الموشح، وذلك رغبة في التجديد والخروج عن القالب التقليدي للقصيدة العربية، ويعكس هذا الرأي أن الموشح كان ثمرة تطور حضاري وفني عرفه الأدب الأندلسي، كما يمثل مظهرا من مظاهر التجديد في الشعر العربي.

إذ مثلت الموشحات الأندلسية ثورة فنية في بنية القصيدة العربية، إذ حاولت التجديد في نظام الوزن والقافية، والخروج عن النمط الموروث، مما جعلها أول محاولة جريئة لتطوير الشكل الموسيقي للشعر العربي.

فقد "ظل الشعر مقيدا بأوزان الشعر الجاهلي وقوافيه، حتى اخترعت الموشحات الأندلسية، فكانت أول محاولة جريئة للتجديد في أوزان الشعر العربي وقوافيه، والخروج بها على ما ألفه الشعراء السابقون"[2].

وقد مهد هذا التطور لظهور محاولات لاحقة أكثر جرأة في تجديد الشكل الشعري، ومن بين هذه المحاولات يبرز فن (البند)، الذي يعد من أبرز التجارب التجديدية، إذ يقوم على إيقاع خاص يجمع بين الشعر والنثر، وقد أشارت إليه نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) في معرض حديثها عن ظروف حركة الشعر الحر.

تقول: "وأما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربي أول مرة في العصر، نقول هذا ونحن على علم بما يذهب إليه بعض الباحثين

[1] – ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق وتعليق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص137.

[2] – عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص360.

الأفاضل من أنها تجد جذورها في الموشحات الأندلسية، وفي البند الذي أبدعه شعراء العراق في القرنين الماضيين أو قبلهما بزمن يسير"[1].

يظهر ذلك أن الشعر الحر لم يظهر فجأة أو في عزلة عن التراث الشعري العربي، بل كانت له جذور ومقدمات فنية مهدت لظهوره. فقد أشارت إلى أن بعض الباحثين يرون امتداد جذور هذا التجديد إلى الموشحات الأندلسية وفن البند العراقي، باعتبارهما شكلين شعريين حاولا التحرر من القيود التقليدية للقصيدة العمودية، خاصة على مستوى الوزن والقافية والإيقاع.

ولكنها لا تذهب مذهب الآراء التي تربط جذور الشعر الحر بالموشحات الأندلسية أو فن البند، إذ ترى أن هذه الفنون، رغم ما تحمله من نزعة تجديدية، لا يمكن اعتبارها الأصل المباشر للشعر الحر.

تقول: "أما الموشحات الأندلسية فإن المشهور المحفوظ منها يقوم على أساس المقطوعة، ويحافظ على طول ثابت للأشطر، وحتى إذا تساهل بعض التساهل في الطول، فإن ذلك يجري في حدود معينة تجعل الموشح أبعد ما يكون عن الشعر الحر. وإنما الشعر الحر شعر تفعيلة، بينما بقي الموشح شعرا شطريا (...) وأما البند فالمعروف أنه أسلوب مجهول لدى الجمهور العربي، ولم ينظمه إلا شعراء العراق، وأنا شخصيا لم أسمع به من قبل سنة 1953، على قوة اهتمامي بالشعر العربي، وذلك طبيعي منتظر، فلا كتب العروض تشير إلى البند، ولا كتب الأدب المتداولة، ولا مدرسو الأدب يذكرونه في صفوفهم، ثم إن كبار

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط2، 1965، ص38.

الشعراء في عصور الأدب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه، وإنما اقتصر على استعماله شعراء العراق المتأخرون"[1].

فهي تؤكد أن الموشحات الأندلسية ظلت محافظة على نظام الشطرين وعلى طول شبه ثابت للأشطر، لذلك بقيت مرتبطة بالبناء التقليدي للقصيدة، بخلاف الشعر الحر الذي يقوم أساسا على نظام التفعيلة والتحرر النسبي من وحدة الشطر والقافية.

كما ترى أن فن البند ظل فنا محدود الانتشار، اقتصر على بعض شعراء العراق المتأخرين، ولم يحظ بحضور واسع في التراث الأدبي العربي، بدليل غيابه عن كتب العروض والأدب، وعدم اهتمام كبار الشعراء القدامى به؛ ولذلك اعتبرت أن الشعر الحر يمثل حركة جديدة مستقلة، وإن كانت تستفيد بصورة غير مباشرة من المحاولات التجديدية السابقة.

وفي ذلك إشارة من 'نازك الملائكة' إلى أن في التراث الشعري العربي مر بمراحل فرضت فيها الظروف ظهور أشكال شعرية هزت أركان العمود الشعري التقليدي قبل حركة الشعر الحر في القرن العشرين، وأبرزها الموشحات الأندلسية والبند العراقي.

إذ يكشف هذا الرأي أن التجديد الشعري العربي مر بمراحل متعددة، وأن الشعر الحر شكل نقلة نوعية أكثر جرأة في تطوير البنية الإيقاعية والفنية للقصيدة العربية؛ فهي تمثل مرحلة متطورة من مسار التجديد الشعري العربي، وأنها جاءت نتيجة تراكم تجارب فنية سابقة سعت إلى تطوير الشكل الشعري ومواكبته لتحولات الحياة والذوق الفني، مما يؤكد استمرارية الصراع بين القديم والمحدث في تاريخ الشعر العربي، باعتباره خطوة مهمة في مسار تطور الشكل الشعري العربي، والشعر الحر أو شعر التفعيلة يعد الصورة من صور الصراع بين القديم والمحدث في الشعر المعاصر الذي ثار على النمط، والعمودي القائم على وحدة الوزن والقافية.

[1] – – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص39.

بناء على ما سبق، يتضح أن المحاولات التجديدية المبكرة، كالموشحات الأندلسية وفن البند العراقي –وغيرها من الأشكال الشعرية–، رغم قيمتها الفنية والتاريخية وما أحدثته من خرق نسبي للبنية العروضية التقليدية، لم تستطع إزاحة القصيدة العمودية من موقعها المركزي في الشعر العربي؛ إذ ظلت الشكل الشعري الأكثر حضورا وهيمنة عبر العصور؛ ويعود ذلك إلى ارتباطها العميق بالهوية الثقافية العربية وبالذاكرة الجماعية باعتبارها (ديوان العرب)، كما أسهمت طبيعة الذائقة العربية، المألوفة على إيقاع الشطرين ووحدة القافية، في ترسيخ هذا النموذج الشعري والمحافظة على استمراره، ولهذا استطاعت القصيدة العمودية أن تحافظ على حضورها في العصر الحديث، وأن تواكب قضايا الإنسان المعاصر مع احتفاظها بروح الأصالة والوجدان العربي.

ولا ينفي ذلك كون التجديد في الشعر العربي يمثل استجابة طبيعية لتحولات الواقع والحياة، وأنه قام على التفاعل بين التراث والتطوير، لذلك ظل الشعر العربي فنا حيا متجددا قادرا على مواكبة مختلف العصور.

المحاضرة الثانية:

قصيدة الشعر العمودي

1. حول ماهية الشعر:

يعد الشعر عند العرب من أقدم الفنون الأدبية وأكثرها ارتباطا بحياتهم الثقافية والاجتماعية، حتى سمي (ديوان العرب) لأنه حفظ تاريخهم وأيامهم وأنسابهم وقيمهم وعاداتهم، وقد احتل الشعر مكانة رفيعة في المجتمع العربي منذ العصر الجاهلي، فكان وسيلة للتعبير عن مشاعر الإنسان العربي وأفكاره، كما كان أداة للفخر والحماسة والمدح والرثاء والغزل وغيرها من الأغراض الشعرية، ومع تطور الحياة العربية عبر العصور، تطور الشعر بدوره في موضوعاته وأساليبه وأشكاله الفنية، وظل فنا حيا يعكس روح العصر ويحافظ في الوقت نفسه على أصالته ومكانته في الثقافة العربية.

ولأهميته هذه، حاول كثير من المشتغلين بصناعة الأدب والبلاغة والنقد الأدبي منذ القديم وحتى يومنا هذا تعريف الشعر، وبسطه تحت ألفاظ تعرف به، وتجلو هذه الكلمة السحرية، التي تؤثر قصائدها في النفوس، وتبعث النشوة والحماس أو الحزن، وما توصلوا إلى تعريف نهائي جامع مانع، بل كانت كل الجهود والدراسات عبارة عن محاولات موفقة حينا، وفاشلة حينا آخر، وكلها وهي تتأرجح بين الصواب والخطأ، تلقي أضواء ساطعة على هذا الفن الذي يكاد يجمع كل الفنون المعروفة إلى عصرنا[1].

بذلك ومنذ القديم شكل مفهوم الشعر أحد المشكلات والقضايا التي تؤرق الحياة النقدية، إذ "تتعدد معاني الشعر، ومفاهيمه بتعدد الرؤى والمذاهب النقدية والفنية منذ نشأته الأولى وإلى هذا الوقت، فإذا كان المفهوم بحسب هذا الوصف يختلف من شاعر إلى آخر، ويتبدل بتبدل المواهب والأذواق، فإن هناك أبعاد علمية، وأخرى غير علمية (فنية سياسية ذاتية)

[1] – منيف موسى، في الشعر والنقد، ص11.

أسهمت إلى أقصى حد في تغيير المفاهيم، لأن معنى الشعر عند العروضيين يختلف عن معناه عند الفلاسفة والمتكلمين"[1].

ولم يختلف النقاد العرب عن غيرهم في تباين آرائهم حول الشعر وتعريفاتهم له فقد تعددت تحديداتهم، واختلفت مفاهيمهم حوله باختلاف مذاهبهم الفلسفية وأمزجتهم وثقافاتهم واهتماماتهم المعرفية، فمنهم من قدم فيه اللفظ على المعنى والصياغة على الفكرة، والشكل على المضمون، وقاس الكلام بما يترك شكله ونسيج لفظه من تأثيرات في النفس، وإحساس بالجمال؛ وهذا التباين والاختلاف في المفهوم يعود أساسا إلى اختلاف المراحل التاريخية وتطور شروطها الاقتصادية والثقافية فمفهوم الشعر مرتبط بحياة الإنسان، وقد كان في العصور الأولى يشمل المعارف الإنسانية المختلفة من حيث إنه قيمة معرفية؛ فكان الشاعر هو الحكيم والمعلم ولكن بانفصال العلوم بعضها عن بعض بدأت تضيق دائرة الشعر ويتغير مفهومه تبعا لذلك[2].

إذن، فلكل عصر أدبي مفاهيمه الخاصة للشعر، ولكل مرحلة تاريخية مذاهبها الأدبية، وقد تتجاوز مذاهب أدبية في العصر الواحد دون أن تتفق على مفهوم محدد للشعر، وهذا يعني أن الشعر مصطلح خلافي بامتياز؛ يتعدد مفهومه بتعدد المكان والزمان والمذاهب، بل يكاد يتعدد بتعدد الشعراء والنقاد (في المدرسة الأدبية الواحدة)، ومما لا شك فيه أن الاختلاف حول المفهوم رافق الشعر منذ نشأته وظل يرافقه طول الزمن حتى تعذرت حدود وطبيعة فنه[3].

""نجد أن النقاد وعلماء الأدب لم يتفقوا على مفهوم قاطع، منطقي، محدد وشامل للشعر، فقد تعددت المفاهيم وتباينت من حيث الصياغة والمنطلقات؛ لأن كلمة (شعر) إذا أطلقت

---

[1] – مفتاح محمد عبد الجليل نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2007م، ص32.

[2]– فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005 ، ص93.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص93.

أثارت في نفوس الناس معاني مختلفة، حسب دراستهم وصنعتهم وعلمهم، فالعروضيون أو اللفظيون عامة يفهمون من هذا اللفظ صورته الظاهرة في الوزن والقافية الذين يميزانه عن النثر، أما المناطقة فيرون فيه وسيلة مؤثرة تبعث في النفوس انفعالا ما، فنظروا بذلك إلى ناحيته المعنوية"[1].

بهذا انقسم النقاد إلى فئة من النقاد والشعراء تؤكد على أهمية الإيقاع وعلى البنية الخارجية للنص الشعري وحركة اللغة الفنية وإيحاءاتها التصويرية فيه وفئة أخرى منهم تولي اهتماما كبيرا بمضمون النص الشعري وتقدم المعنى على اللفظ، وتقيس الكلام بما يعود به على العقل في عملية الإدراك والتفكير، وتمكنه من التعرف على الواقع والتعريف به في حدود الحس والتجديد وإن كانت هذه تفرض أن يكون ذلك ضمن تشكيل خيالي وإطار لغوي متناسب ومتناسق موقع موزون، حيث تشترط أن يجمع الشعر بين ما يقبله العقل والفكر وبين ما يستسيغه الذوق العام ويدركه الحس معا[2].

يمكن القول إن هناك اتجاهين بارزين في النقد الأدبي والشعري؛ إذ انقسم النقاد والشعراء بين فئة تهتم بالشكل الفني للقصيدة، من حيث الإيقاع والموسيقى والبنية اللغوية والصور والإيحاءات الجمالية، وترى أن قيمة الشعر تكمن في قدرته على التأثير الفني والجمالي. في المقابل، ظهرت فئة أخرى أولت اهتماما أكبر بمضمون النص الشعري ومعانيه، فركزت على ما يحمله الشعر من أفكار ودلالات تعبر عن الواقع وتسهم في تنمية الوعي والإدراك العقلي.

غير أن النص لا يجعل هذين الاتجاهين متعارضين تعارضا مطلقا، بل يؤكد أن الشعر الحقيقي ينبغي أن يحقق التوازن بين الجانبين؛ أي بين جمال الشكل وعمق المضمون، بحيث يجمع بين ما يقبله العقل والفكر، وما تستسيغه الذائقة الفنية والحس الجمالي. ومن

[1] – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1994، ص96.

[2] – إبراهيم الرماني، الشعر– الغموض –الحداثة 'دراسة في المفهوم'، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد 7، العدد 3–4، إبريل– سبتمبر 1987، ص 83.

ثم فإن القيمة الشعرية لا تتحقق بالمعنى وحده ولا بالموسيقى وحدها، وإنما بتكامل العناصر الفكرية والفنية داخل بناء لغوي متناسق ومؤثر.

ورغم تباين الآراء واختلاف الأدباء والنقاد على مر العصور حول مفهوم الشعر فإن الشعر يبقى في أبسط صوره وأقربها في المعاني المتطورة موهبة ذاتية متميزة قوامها العاطفة المرهفة والذوق الجمالي البارع، والفكر النافذ والعقل المتوهج والخيال الخصب والبصيرة الثاقبة، واللغة المعبرة الموحية الثرية، وموهبة تنمى بالتفكير وتصهر بالتجربة وتصقل بالمعرفة وتغذى بالإحساس، وتبلور وتطور بالممارسة، فتتحول إلى طاقة عالية من الفن والإبداع، وقدرة على الاستلهام والتأثير والتغيير، تبقي هذه الطاقة صاحبها في حضور متواصل وتفاعل مستمر مع كل ما يحيط به، وفي تأمل وشوق إلى الارتباط بحقائق الكون، وتطلع إلى تجاوز العوائق والقيود إلى البحث والكشف.

"وإننا لو جمعنا عددا من هذه التعريفات، بل لو تركنا هذه التعريفات جانبا وأقبلنا على ما سميناه شعرا نتأمله كما تأمله الآخرون وكما يجب أن يفعل من يسعى إلى التعريف أي بالرجوع إلى الأصل؛ وجدنا عناصر لو جرد الشعر منها لم يعد في حقيقته شعرا، ومن هذه العناصر ما هو عام بين الشعر والنثر والفن وكل أدب صحيح، ومنها: العاطفة أو الهزة التي تبعث أديبا على القول فرحا أو حزنا، خوفا أو طمعا، رهبة أو رغبة، حبا أو كرها...، ومنها: الخيال والصور التي يجلو فيها الأديب عواطفه وأفكاره، ويعرب عن تجربته، ومنها ما يحدثه هذا القول في السامع أو القارئ من هزة وأثر، وترى الدراسة التقليدية أن من شرط الشعر الوزن والقافية، وأنه يقوم على العاطفة والخيال"[1].

فالشعر تجربة فنية وإنسانية متكاملة تقوم على العاطفة والخيال والتأثير، إلى جانب البناء الموسيقي (الوزن والقافية)، وفي الإشارة إلى اختلاف التصورات النقدية حول ماهية الشعر بين من يربطه بالشكل الخارجي، ومن يركز على طاقته التعبيرية والجمالية، ما يدل على تطور مفهوم الشعر عبر العصور واتساع دلالته الفنية.

[1] – علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص34.

2. الشعر العمودي:

يحتل الشعر العمودي مكانة مركزية في التراث الأدبي العربي؛ إذ لم يكن مجرد قالب فني للتعبير، بل كان الوعاء الحضاري الذي حفظ ذاكرة العرب، وصاغ وجدانهم، وعبر عن رؤيتهم للعالم عبر العصور.

وقد أولى النقاد القدماء عناية كبيرة للجانب الشكلي في الشعر، خاصة الوزن والقافية، باعتبارهما العنصرين اللذين يمنحان القصيدة هويتها الفنية ويميزانها عن النثر، فقد نظروا إلى الإيقاع الموسيقي بوصفه الإطار الذي يحمل المعاني والأفكار ويضفي على الشعر جماله وتأثيره، لذلك عدوا الوزن والقافية شرطين أساسيين في بناء القصيدة الشعرية.

ويشير 'ابن جني' في تعريفه لعلم العروض إلى أهميته في تمييز الشعر الصحيح من المكسور، إذ يعده الميزان الذي تضبط به أوزان الشعر العربي وإيقاعه وبه يحدد مفهوم الشعر في جانبه الشكلي، يقول: "اعلم أن العروض ميزان شعر العرب، وبه يعرف صحيحه من مكسورة، فما وافق أشعار العرب في عدد الحروف: الساكن والمتحرك سمي شعرا وما خالفها فيما ذكرناه فليس شعرا"[1]؛ فالشعر عنده يقوم على نظام دقيق من الحركات والسكنات، وكل كلام يوافق أوزان العرب يعد شعرا، أما ما يخرج عنها فلا يدخل في دائرة الشعر، ويعكس هذا الرأي النظرة النقدية التقليدية التي جعلت الوزن أساسا جوهريا في تعريف الشعر وتمييزه عن النثر.

وتتحدد القصيدة الشعرية بكونها بناء فنيا يقوم على مجموعة من العناصر الشكلية التي ترسم نسقها العام، بحيث تتكامل المعاني الشعرية داخل إطار لغوي متناسق ومنظم؛ فالعالم الذي تشيده القصيدة عالم متجانس تتآلف فيه الأفكار والصور والعواطف، وتتتابع في حركة منتظمة ضمن نسق فني يحقق وحدة القصيدة وانسجامها الجمالي[2].

---

[1] – ابن جني، كتاب العروض، دار القل للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989، ص41.

[2] – ينظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم 'في ضوء النقد الحديث'، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص23.

ويمكن القول إن القصيدة العمودية بناء فني متكامل تتآلف فيه المعاني والصور والأفكار داخل نظام لغوي منسجم، يقوم على وحدة الوزن والقافية ونظام الشطرين، مما يمنحها موسيقى خاصة وإيقاعا متوازنا، كما تتحقق فيها وحدة فنية تتعاقب من خلالها الأفكار والعواطف في حركة مترابطة، تجمع بين جمال الشكل وعمق المضمون، وهو ما جعل القصيدة العمودية النموذج الأبرز في الشعر العربي عبر العصور.

يقول 'عبد الله محمد الغذامي': "القصيدة العمودية هي القصيدة المعتمدة على وحدة الوزن والروي، والتي عليها جاء معظم الشعر العربي"[1]؛ فالشكل التقليدي للشعر العربي يقوم على ركيزتين أساسيتين: وحدة الوزن بحيث تلتزم جميع أبيات القصيدة بحرا شعريا واحدا من بحور الشعر العربي، ووحدة الروي بحيث تنتهي الأبيات كلها بالحرف نفسه الذي تبنى عليه القافية؛ ولهذا سميت (القصيدة العمودية)؛ لأن أبياتها تتتابع وفق نظام ثابت ومتوازن في الوزن والقافية، وهو الشكل الذي ساد في التراث الشعري العربي منذ العصر الجاهلي مرورا بالعصور اللاحقة.

ويربط كثير من الباحثين بين مفهوم الشعر العمودي وعمود الشعر العربي، غير أن هذا المفهوم يبدو أوسع من الالتزام بخصائص عمود الشعر التقليدي، لأنه يرتبط أساسا بشكل بنية القصيدة ونظامها الفني القائم على وحدة الوزن والقافية، وبناء الشطرين، وتراتب الأبيات في نسق متوازن يحقق وحدة القصيدة واتساقها، ويظهر شكل العمود الشعري من خلال تساوي الأشطر ووحدة القافية والروي؛ فالأبيات تصطف عموديا في نسق منتظم، وبناء القصيدة يقوم على أعمدة ثابتة هي: الوزن والقافية والبيت؛ ما يمنح النص انسجامه الموسيقي والفني؛ ذلك أن القصائد التي خرجت عن عمود الشعر لا تعني بالضرورة تجاوز البنية العمودية في صورتها الشكلية، بل تظل محافظة على طابعها العمودي، مع اعتمادها على نظام الشطرين ووحدة الوزن والقافية، رغم اختلافها أو تجاوزها لبعض خصائص عمود الشعر التقليدي.

[1] – عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد 'دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث'، مؤسسة اليمامة الصحفية 'سلسلة كتاب الرياض'، العدد 66، يونيو 1999، ص15.

وبناء على ذلك يمكن القول إنه يقصد بالعمودية في الشعر ذلك النمط التقليدي للقصيدة العربية الذي يقوم على نظام الشطرين المتساويين، والالتزام ببحر شعري واحد وقافية موحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها، وسميت القصيدة عمودية لأن أبياتها تنتظم بصورة رأسية متتابعة تشبه الأعمدة في بنائها وانتظامها.

كما تدل العمودية على المحافظة على الأسس الفنية الموروثة في الشعر العربي، مثل الوزن والإيقاع ووحدة القافية، مع تحقيق الترابط والانسجام بين أجزاء القصيدة، لذلك ظلت القصيدة العمودية النموذج الأبرز في الشعر العربي عبر مختلف العصور.

ففي إطار الشعر العمودي تبرز فكرة البناء العضوي للقصيدة، بما يقوم عليه من ترابط وانسجام بين مختلف عناصر النص الشعر؛ فالنص "يتشكل في كليته من عناصر صغرى (الحروف، الألفاظ، المعاني)، والتجانس بينها ضروري فهو يحكم تعلقها ببعضها، هذا التعلق يعد نواة تشكل النص؛ إذ الكلام بدون انتظام متجانس وبناء محكم لا يعد نصا سواء أكان بيتا أم قصيدة"[1]، فإذا اعتبرنا أن "عناصر عمود الشعر هي مواد النسيج الشعري في لحمته، يبقي للقصيدة شكلها الخارجي المؤلف من أقسام متعددة، تعالج أغراضا مختلفة، كما تبقي مسألة العلاقات والنسب بين هذه الأقسام"[2]، وهو ما يرسم إطارا هيكليا للنص الشعري يتحدد وفقه شكله الفني.

والقصـيدة العربية في صـورتها القديمة "كانت ذات موضـوعات متنوعة؛ ففيها الوقوف على الأطلال وبكاء الديار، والغزل، والوصـف، والمدح، وربما غابت بعض هذه الموضوعات لسبب أو لآخر، لكن الاتجاه الأعم كان على تلك الصورة"[3]، فكانت العلاقة

[1] – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم 'من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة'، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص127.

[2] – محيي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي 'من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري'، الدار العربية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 1981م، ص154.

[3] – توفيق الفيل، القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي "من بشار إلى ابن المعتز"، مطبوعات الجامعة، الكويت، الكويت، دت، ص142.

بين هذه الموضوعات والانتقال بينها جزءا من بناء القصيدة، التي تتحدد فيها ضمن ثلاث عناصر هي: المطلع، التخلص، والخاتمة.

3. عمود الشعر:

في كل عصر محاولات لفهم الشعر، ووضع القوانين التي ينبغي للشعراء السير عليها، والتي من خلالها يميز الشعر من غيره، ويثري البحث في خصائص البلاغة الشعرية، التي اختلف النقاد القدماء فيها.

والنقد الأدبي القديم، ومنذ أواخر القرن الهجري الثاني في نظرته للشعر، وضع قواعد شعرية انتظمت تماما إبان القرن الثالث للهجرة، كان يقصد منها ضبط الصناعة الشعرية، ومساعدتها على بلوغ مرتبة جمالية سامية، ووضع طريقة محددة المعالم لجودة النظم، هذه القواعد أو الطريقة المحددة المتمثلة عند العرب، هي ما يسمى عمود الشعر[1].

ويعرف بأنه: "طريقة العرب في نظم الشعر، لا ما أحدثه المولودون والمتأخرون، أوهي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها"[2]، ويعرف بأنه "التقاليد الشعرية المتوارثة، أو السنن المتبعة عند شعراء العربية، فمن سار على هذه السنن وراعى تلك التقاليد قيل عنه: إنه التزم عمود الشعر، واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه: إنه قد خرج على عمود الشعر، وخالف طريقة العرب"[3].

ومن الدال أن نشير في هذا السياق إلى أن النقاد العرب في نقدهم التطبيقي للشعر، كانوا يرجعون إلى أصول عامة، يطمئنون إليها عند تذوقهم للأدب ونقده ويعتمدون

---

[1] – فؤاد أحمد إبراهيم : "عمود الشعر في أطواره التاريخية "،

)http:"www aljazirah. com.Sa /culture/ aoraqu 42(

[2] – أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،العراق ، دط ، 1989م، ج2، ص133.

[3] – ثامر إبراهيم محمد المصاورة : "قضية عمود الشعر– دراسة نقدية – "، مجلة علوم إنسانية، الكرك، الأردن، السنة السابعة، ع44، جانفي 2010م، ص4.

عليها في تميزهم للأســـاليب، ومعرفة الجيد والرديء منها، فقد رجعوا في نظراتهم النقدية إلى الشعر كما جاء عن أوائل الشعراء،- أين كان الشعر عندهم عربيا خالصا-، وعلى هذا حاول النقاد أن يلتمسوا أصول الشعر في خصائص القصيدة عند القدماء، التي أطلق عليها عمود الشــعر[1]، بوصــفه رؤية لتحديد الأصــول العامة للشــعر، ومنهج تأليفه عند العرب.

هذه الرؤية التي أدت إلى وضــع مفاهيم نقدية لمثالية الشــعر، للإفادة منها في كشــف عناصــر الصــنعة الشــعرية من حيث قيمها الأدبية والمعرفية، وبيان ما طرأ على تلك القيم من تطور بين عصــر وآخر، فعمود الشــعر كان مرد الخصــومة التي ثارت في النقد القديم بين أنصـــار القديم وأنصـــار الحديث، هذه الخصـــومة التي كانت في جوهرها حول مدى التزام الشـــعراء بمنهج القدماء ومدى ابتعادهم عنه[2]، في محاولة لإيضـــاح الالتقاء والاختلاف، وملامح الاتباع والابتداع.

بذلك كانت مهمة عمود الشــعر محاولة "ليتميز تليد الصــنعة من الطريف، و قديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضــا فرق ما بين المصــنوع والمطبوع، وفضــيلة الآتي الســمح على الأبي الصـــعب"[3]، وهذه المهمة مبنية على مفاهيم وتصـــورات نقدية اســـتقرأها النقاد من الشعر العربي منذ الجاهلية حتى عصورهم التي سجلوا فيها ملاحظاتهم التي اجتمعت في عمود الشــعر، ولعل الخصــومة حول القديم والحديث في الشــعر من أهم القضــايا النقدية التي أسـهمت في تكوين نظرية عمود الشـعر، إضـافة إلى قضـية الطبع والصـنعة وقضـية

[1] – مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية لونجمان للنشر، القاهرة، مصر، دط، 1998م، ص120.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص121.

[3] – أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق: غريد الشيخ، وضع الفهارس: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ج1، ص10.

اللفظ و المعنى، وغيرها من القضايا التي أسهمت بشكل أو بآخر في تأسيس بعض القيم الأدبية التي أصبحت من أبواب عمود الشعر.

فالشعر العمودي إذن هو النسق الكلاسيكي المعياري للشعر العربي، الذي استقرت قواعده منذ العصر الجاهلي، وتحددت أصوله مع علم العروض عند 'الخليل بن أحمد الفراهيدي'؛ ويقوم هذا الشعر على نظام دقيق يجمع بين الوزن العروضي والقافية الموحدة وبناء البيت ذي الشطرين، في انتظام موسيقي يجعل القصيدة وحدة إيقاعية متماسكة.

وقد ظل هذا النموذج هو الصيغة العليا للشعر في الثقافة العربية حتى بدايات العصر الحديث؛ فالشاعر لا يعترف بشاعريته إلا إذا أتقن القول على نظامه، ولا يعد النص شعرا ما لم يلتزم تلك الصيغة.

ويمكن القول إن مفهوم الشعر تغير ليصبح "حصيلة شعورية تبرر معاناة الإنسان للحياة، ويسندها عقل حصيف وذكاء لماح، أما الإطار الشعر أو إطار القصيدة فلم ينل تغييرا جوهريا، فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنية هي المسيطرة، رغم الخروج إلى المقطعات أو الرباعيات أو ما إلى ذلك من صور التقسيم التي أمكن إدخالها على القصيدة، تخفيفا من حدة الأوزان أو رتابة القوافي"[1].

فالتحول في الشعر الحديث كان أقرب إلى تطور في المضمون والرؤية منه إلى ثورة في الشكل، إذ بقيت البنية التقليدية للقصيدة حاضرة رغم بعض التعديلات الجزئية كالتنويع في القوافي، كما يبرز استمرار تأثير التقاليد الفنية القديمة في ضبط الإيقاع الشعري، مقابل انفتاح نسبي على تجارب تعبيرية جديدة، مما يدل على أن التجديد في الشعر العربي كان تدريجيا ومتوازنا أكثر منه قطيعة تامة مع التراث.

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'، ص45.

4. قصيدة الشعر العمودي المعاصر:

لم تغب القصيدة العمودية عن المشهد الشعري الحديث رغم صعود قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، بل ظلت حاضرة بوصفها صيغة تراثية حية قابلة للتجدد، فقد أثبتت قدرتها على استيعاب قضايا العصر ولغته ورؤاه، دون أن تتخلى عن أعمدتها الفنية من وزن وقافية وبيت، ومن داخل هذا النسق العريق انطلقت حركات التجديد في القرن العشرين؛ فالشعر العمودي لم يكن مرحلة منتهية في تاريخ الأدب العربي، بل كان الأصل المرجعي الذي تأسست عليه التجارب اللاحقة، سواء بالتواصل معه أو بمخالفته والخروج عنه.

وتعد القصيدة المعاصرة ردة فعل مثلتها حركات ومحاولات للتجديد في الشكل والمضمون أسوة بالشعر الغربي، وكل أدب أمة لا بد أن يمر بأدوار حتمية يتجاوز فيها طوره الكلاسيكي إلى أطوار أخرى لدواع حضارية أو اجتماعية وحتى اقتصادية[1]؛ وهو ما يفسر حركية الشعر العربي المعاصر وتعدد اتجاهاته.

ويعكس شعرنا العربي حساسية الوعي بالمعاصرة والطموح إلى التعبير عنها بأوضح ما يتبدى في غيره من فنون الأدب، ويصور تفاعل اللحظة المعيشة وحركتها، حيث ما يزال للشعر ذي الطابع العمودي شعراؤه، ولا بد أن نشير هنا إلى ضرورة الفهم بأن التجديد في الشكل وتشطير الأوزان وغياب القوافي لا يعدان ميزة وعلامة على المعاصرة، إلا إذا كان يحمل رؤية جديدة للواقع، ويفصح عن موقف منه؛ إنه (المضمون) الذي يتجدد في البداية فيكشف عن تطور في رؤية الشاعر، وعلى قدر التحام المضمون باللحظة التي يصورها وبآمالها الإنسانية، يعكس الشكل أيضا مغامرة فنية جديدة تعبر تلك الرؤية[2].

---

[1] – ينظر: محمد الحليوي، مباحث ودراسات أدبية، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1977، ص51.

[2] – ينظر: طه وادي، قراءة في شعر أبو سنة، وقضايا أساسية في الشعر المعاصر، مجلة البيان، الكويت، العدد 176، فبراير 1981، ص51.

وقد أسهم العديد من الشعراء في إثراء مدونة القصيدة العمودية المعاصرة، من خلال تطوير موضوعاتها وتجديد لغتها وصورها الفنية، نذكر منهم: سليمان العيسى (1921-2013)، عمر أبو ريشة (1910-1990) من سوريا، فدوى طوقان (1917-2003) من فلسطين، محمد مهدي الجواهري (1899-1997)، عبد الرزاق عبد الواحد (1930-2015) من العراق، فاروق شوشة (1936-2016) من مصر، غازي القصيبي (1940-2010)، جاسم الصحيح من السعودية، عثمان لوصيف (1951- 2018)، سليمان جوادي، عيسى لحيلح، صلاح الدين باوية، محمد جربوعة من الجزائر، يوسف العظم (1931-2007) من الأردن، أنس الدغيم من سوريا، وتميم البرغوثي من فلسطين، وغيرهم من الشعراء العرب الذين حافظوا على المقومات الإيقاعية والبنائية القائمة على الوزن والقافية للقصيدة العمودية، ما مكنها من مواكبة روح العصر والتعبير عن هموم الإنسان المعاصر وقضايا الأمة، والتجديد في اللغة والصور الشعرية دون التفريط في أصالة النص وخصوصيته الشكلية.

وتجدر الإشارة إلى أن العديد من شعراء التفعيلة قد انطلقوا في بداياتهم من القصيدة العمودية، قبل أن يتجهوا إلى الأشكال الشعرية الحديثة سعيا إلى توسيع آفاق التعبير والتجديد، مع احتفاظهم في كثير من الأحيان بصلتهم الفنية بالتراث الشعري العمودي وعلى رأسهم روادها مثل: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، ومحمد الفيتوري، ونزار قباني، وغيرهم.

5. خصائص القصيدة العمودية:

تتجلى خصائص القصيدة العمودية المعاصرة أساسا في مضامينها الحديثة المرتبطة بتجربة الشاعر الذاتية والواقعية؛ إذ أصبحت تعبر عن "التجربة الأصيلة التي عاشها الشاعر وامتزج فيها عالمه الداخلي بالعالم الخارجي في نشوة وذهول واستغراق"[1].

إذ لم تعد القصيدة العمودية المعاصرة تقتصر على الأغراض التقليدية أو الصياغة الموروثة، بل أصبحت تقوم على التجربة الشعورية الصادقة التي يعيشها الشاعر في تفاعله

[1] – محمد الحليوي، مباحث ودراسات أدبية، ص54.

مع ذاته وواقعه؛ فالقيمة الفنية للقصيدة لم تعد مرتبطة بالشكل وحده، وإنما بقدرتها على التعبير عن رؤية إنسانية عميقة تجمع بين الإحساس الذاتي واستيعاب قضايا العصر، وهو ما منح القصيدة العمودية بعدا وجدانيا وفكريا أكثر حداثة.

وهي بذلك تمثل "نوعا من الكشف والارتياد، بمقدار ما هي نوع من المعاناة المرهقة والجهد المضني؛ إنها بالنسبة للشاعر مغامرة يحاول من خلالها أن يعيد اكتشاف الوجود، وأن يكسبه معنى جديدا غير معناه العادي المبتذل (...) لتتحول عناصر الوجود وأشياؤه إلى مجرد مفردات وأدوات في يديه يشكل بها عالمه الشعري، أو يعيد بها صياغة العالم وفق رؤيته الشعرية الخاصة، على نحو يزيده عمقا وثراء واكتمالا"[1]؛ فالشاعر المعاصر لا يكتفي بوصف الواقع، وإنما يسعى إلى إعادة تشكيله وفق رؤيته الخاصة، من خلال معاناة فنية وفكرية عميقة تجعل من الشعر وسيلة للبحث عن المعنى وتجاوز الرؤية المألوفة للأشياء.

أما مادة التجربة فتتكون من الرؤية والخيال إضافة إلى "الشعور والعاطفة أي انفعالات النفس المختلفة أو من الفكر، ومن أهم انفعالات النفس التي تكون مادة التجربة: السرور والحزن، والعجب والإعجاب، والاطمئنان والقلق، والأمل واليأس، وغيرها"[2].

وقد جسد عدد من الشعراء في قصائدهم مشاعر القلق الوجودي والحيرة الإنسانية، ومن ذلك ما عبرت عنه 'فدوى طوقان' في قولها:

نفسي موزعـــة معذبـــــة بحنينـــها بغـــموض لهفتـــها
شوق إلى المجهول يدفعها متقحمـا جـــــدران عزلتـــها
شوق إلى ما لست أفهمـــه يدعو بها في صمت وحدتها
ماذا أحـس شعور تائهـــة عن نفسها تشقى بحيرتـــها[3]

[1] – علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص11.

[2] – محمد حليوي، مباحث ودراسات أدبية، ص55.

[3] – فدوى طوقان، العمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1993، ص31.

تعبر هذه الأبيات عن القلق الوجودي والحيرة النفسية، إذ تصور ذاتا مضطربة تبحث عن معنى مجهول وسط شعور بالغربة والوحدة، كما تكشف عن الطابع الوجداني والتأملي الذي يميز الشعر المعاصر.

ومن مضامين الشعر المعاصر قضية الالتزام، "والواقع أن مفهوم الالتزام قد ارتبط إلى حد بعيد بمفهوم الأدب نفسه، ومدى علاقته بالحياة، وبالدور الذي يقوم به الأدب في توجيه هذه الحياة"[1]؛ فمفهومه بطبيعة الأدب ووظيفته إذ لم يعد مجرد وسيلة للتعبير الجمالي، بل أصبح مرتبطا بقضايا المجتمع والإنسان، يؤدي دورا فكريا وإنسانيا في توجيه الواقع والتأثير فيه، مما جعل الشاعر المعاصر أكثر ارتباطا بهموم عصره وقضاياه المختلفة.

"والالتزام عند المعاصرين يبدو لنا ذا وجوه، فهناك الالتزام الذي ينحو ناحية إنسانية والذي يخدم قضايا اجتماعية أو أخلاقية، وهناك من يستهدف الوجهة القومية أو يبشر بمبادئ ومذاهب معينة (...) ونذكر من بين الشعراء الملتزمين الشاعر السوري 'سليمان العيسى' وهو من أغزر الشعراء إنتاجا في الاتجاه القومي العربي؛ وفي شعره تنعكس آلام البلاد العربية (...) ولا نبالغ إذا قلنا إن مجموعة دواوينه هي عبارة عن صرخات مدوية تدعو للثورة على الأوضاع البالية وتدعو إلى إصلاح تلك الأوضاع الفاسدة"[2]، ومن نماذج شعره القومي قوله:

شدي جراحك من جديد وامشي على ومض الرعود
وتكلمي لكن بألسنةِ اللهيب وبالحديد
نيرانهنّ الحُمْرُ .. لا وتري الشجيُّ ولا نشيدي
والمدفع الهدار يُزجي الموت وليسكتْ قصيدي
يا أمتي حُطِمتْ قيودُ العالمين سوى قيودي
ردي على الوتر الشرود عذوبة النغم الشرود

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'، ص373.
[2] – محمد الحليوي، مباحث ودراسات أدبية، ص59.

وخذي جديد قصائدي حمراءَ لاهبة البرود[1]

تعبر هذه الأبيات عن روح الالتزام القومي في الشعر المعاصر، إذ يدعو الشاعر أمته إلى الثورة والمقاومة والتحرر من القيود، وقد استبدل بلغة الشكوى لغة القوة والكفاح، موظفا ألفاظا دالة على ذلك مثل: (اللهيب، الحديد، نيران، المدفع، القيود) بما يعكس حدة الموقف وحرارة الانفعال، وهكذا تتحول القصيدة إلى صوت نضالي يعبر عن آمال الأمة في الحرية والوحدة والتغيير.

وغيرها من المضامين التي خرج فيها الشعراء المعاصرون عن دائرة الأغراض الشعرية التقليدية، متجهين إلى التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية، ومن أبرز هذه المضامين: الاغتراب، والحرية، والعدالة، وتجربة الحب في أبعادها الإنسانية، وقضايا الوطن والأمة، والتأمل الوجودي، والدعوة إلى التغيير.

أما على مستوى البنية الشكلية، فقد حافظت القصيدة العمودية المعاصرة على مقوماتها التقليدية القائمة على نظام الشطرين ووحدة الوزن والقافية، مع ما طرأ عليها من قدر من المرونة في توزيع الأبيات وتخفيف رتابة الإيقاع أحيانا، كما لم تعد القصيدة تقوم على البناء التقليدي القائم على المقدمات الثابتة وتعدد الأغراض، بل اتجهت نحو وحدة موضوعية أو تجربة شعرية متكاملة، مع تجديد في اللغة والمعجم الشعري بما يعبر عن روح التجربة المعاصرة وتحولاتها الفكرية والوجداني.

وكذلك تجاوزت وحدة البيت بمعناه التقليدي الصارم، لتصبح أكثر تماسكا على مستوى البناء الكلي، حيث تتكامل الأبيات في نسق فني واحد تتنامى فيه المعاني في حركة عضوية متسقة؛ "والوحدة العضوية أن تكون التجربة الشعرية مترابطة الألفاظ والصور، معبرة عما في القصيدة من انفعالات وعواطف وأفكار بصورة يتجلى فيها التوازن والانسجام بين الأجزاء"[2].

[1] – سليمان العيسى، الأعال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1995، ج1، ص100.

[2] – محمد الحليوي، مباحث ودراسات أدبية، ص61.

وعلى مستوى الصور الشعرية، عرفت القصيدة العمودية المعاصرة تجديدا فيها، حيث اتجه الشعراء إلى توظيف الصورة الفنية توظيفا أكثر عمقا وابتكارا، يقوم على الإيحاء والرمز والأسطورة بدل المباشرة والتقريرية، مع الإفادة من الخيال المركب والتشابيه والاستعارات المتجددة؛ والشاعر ينتجها من العمق اللاشعوري أحيانا ويصعد بها إلى منطقة الشعور، ويدبجها عبر مدارج أفكاره، ثم يرسلها عبر فضاء الإبداع الفني إلى مدى أوسع، بعد أن يكون قد حملها بالطاقتين (الشعورية والشعرية)، وهو واع إلى حقيقة أنها قد استمدت حيويتها، وصفاتها التعبيرية من قلب المجتمع الإنساني، الأمر الذي يمنحها بعدا فنيا ودلاليا غير الذي تعارف عليه الآخرون عليه، فتشع منها حياة جديدة"[1].

كما أصبحت الصورة الشعرية أكثر ارتباطا بالتجربة الذاتية وبالواقع المعاش، مما أكسبها طابعا إنسانيا ورؤية أوسع تعكس وعي الشاعر بالعالم من حوله، ومن نماذج ذلك الاستخدام قول 'نزار قباني' في قصيدة (أنا يا صديقة متعب بعروبتي):

قمر دمشقي يسافر في دمي وبلابل.. وسنابل.. وقباب
الفل يبدأ من دمشق بياضه وبعطرها تتطيب الأطياب
والماء يبدأ من دمشق فحيثما أسندت رأسك جدول ينساب
والشعر عصفور يمد جناحه فوق الشآم.. وشاعر جواب
والحب يبدأ من دمشق .. فأهلنا عبدوا الجمال وذوبوه وذابوا
والخيل تبدأ من دمشق مسارها وتشد للفتح الكبير ركاب
والدهر يبدأ من دمشق .. وعندها تبقى اللغات وتحفظ الأنساب
ودمشق تعطي للعروبة شكلها وبأرضها تتشكل الأحقاب[2]

تعكس هذه الأبيات ثراء الصورة الشعرية في القصيدة العمودية المعاصرة، حيث يوظف نزار قباني الرمز والإيحاء في تصوير دمشق بوصفها منبعا للحضارة والجمال والتاريخ العربي؛ فالعناصر الواردة في النص، مثل: (القمر، والبلابل، والسنابل، والماء، والخيل) لا

[1] – ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري 'التجربة والشعورية وأدوات رسم الصورة'، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 1980، ص7.

[2] – نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، دت، ج3، ص634.

تؤدي دلالاتها الحسية المباشرة فحسب، بل تتحول إلى رموز للخصب والأصالة والعطاء، كما تتداخل الصورة الجزئية لتشكل لوحة شعرية متكاملة تعبر عن ارتباط الشاعر بمدينته واعتزازه بهويته العربية، وهو ما يكشف عن تطور الصورة الشعرية المعاصرة واتساع أبعادها الفنية والدلالية.

وختاما يمكن القول إن هؤلاء الشعراء وغيرهم قد برهنوا أن القصيدة العمودية لم تنقطع في العصر الحديث، بل ظلت حية متجددة، قادرة على التعبير عن قضايا الإنسان العربي بلغة تراثية وروح معاصرة، فالقصيدة العمودية في الشعر المعاصر ليست بقايا شكل قديم، بل استمرار متحول لتقليد راسخ، أثبت مرونته وقدرته على التكيف؛ فهي تعيش اليوم في منطقة وسطى؛ وفية لأصولها العروضية، منفتحة على روح المعاصرة في الرؤية واللغة والصورة.

المحاضرة الثالثة:

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة 1

1-التجربة الشعرية العربية الجديدة:

التجربة الشعرية هي حصيلة النصوص التي تتآزر لتكون ظاهرة أدبية ذات ملامح خاصة وخصوصية مميزة داخل سياق اجتماعي بعينه ومرحلة تاريخية محددة؛ إذ إن الظاهرة الأدبية تظل جزءا من البنية الكلية للمجتمع، ولا يغدو الكلام نصا إلا في إطار ثقاف معين، ومن ثم تتحدد هوية النص بموقعه داخل سياقٍ ثقافيّ مخصوص له سماته وعلاقاته، فالنص الأدبي في ضوء هذا التصور لغةٌ تنتمي إلى مجالٍ إشاريٍّ تضبطه محدداتٌ فكريةٌ واعتقادية – كما يرى باختين – ؛ إذ هو في جوهره حديث عن العالم، وعليه فالنص منظومة دلالية ذاتُ صلةٍ وثيقة بالمجتمع والتاريخ ، ومهما اتّسمت لغة الفن اللفظي بتعدد أنظمتها واتساع فضائها الإشاري، وبقابليتها للتعدد الدلالي والتأويلي والتواصلي فإنها تظل مشروطةً بمحيطها الزمني والاجتماعي[1].

ومن هنا، فإن السياق الطبيعي للتجربة الشعرية العربية الجديدة هو الثقافة العربية التي يمنحها الانتماء الجغرافي والاجتماعي قدرًا من الخصوصية الفنية والرؤيوية، وقد برزت خلال مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي من خلال مشروعٍ نهضويّ تجديديّ أسهمت فيه مختلف التيارات الشعرية التي أفرزتها تلك اللحظة التاريخية المفصلية، ففي هذه المرحلة نشأت تجربة الشعر الجديد وتطورت حاملةً هواجسها الحديثة وأسئلتها في الواقع الحضاري المعاصر. [2]

---

[1] ينظر: محمد صالح الشنطي، التجربة الشعرية الجديدة، مجلة علامات في النقد، السعودية ، ع51 ، مارس 2004، ص398

[2] ينظر: بلقاسم دكدوك ، تجلي الإبداع في التجربة الشعرية الحديثة ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، تامنغست – الجزائر، ع 6، 2014 ، ص 162 .

لقد بشرت هذه الحركة منذ بدايات تشكّلها بنزوعٍ واضح إلى تجاوز سكون العالم المألوف واضعةً الواقع برمّته موضع مساءلة، ولم يكن ذلك وليد الصدفة؛ إذ إنّ تداعيات الحرب العالمية الثانية بما خلّفته من هزائم قاسية وانتصارات أشدّ عنفًا على واقعنا العربي، دفعت الإنسان العربي إلى استنهاض طاقاته الذاتية والتوجّه نحو طرق أبواب الحرية، ولم تكن هذه الحرية مفهومًا واحدًا بل تعدّدت تجلياتها بين حرية سياسية وحرية في العيش وحرية في التعبير، فضلًا عن كونها سعيًا حثيثًا لتأكيد الذات في مواجهة الآخر[3].

وانطلاقًا من هذا التصور المتكامل للحرية ومع الاندفاع الفعلي نحو تحقيقها، انخرطت حركـة الشعر الجديد في مسارها التجديدي لتعيـد النظر في كل شيء في تجاربنا الشعرية السابقة وتضعه موضع تساؤل. وقد اتجـه تعبيرها بكثافـة نحو التخلي عن الزخرف اللفظي الجامد والبلاغة الباردة التي وسمت الشعر العربي التقليدي، رافضةً الموقف المحايد إزاء قضايا الإنسان والكون ، ولم يعـد الشاعـر الجديـد معنيًّا باللفظ لذاتـه، ولا منفصلًا عن واقعه بل صار يؤسس كلمته على أرضية الواقع مستثمرًا إياها لتصبح أداةً فاعلة في التغيير[4].

ثار رواد الشـعر العربي الحر على المقاييس الموروثة في الشـعر لأنها أصـبحت تحول دون تطور الشـعر في مواكبة حركة الحياة الجديدة، وسـاعدهم على ذلك ما عرفته هذه المرحلة التاريخية بعد الحرب العالمية الثانية من حركات تحرر في الوطن العربي وثورة على الأوضـاع السـائدة ، لهذا يربط البياتي الثورة الشـعرية في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسـينيات بطموحات الشـعب العارمة من أجل التحرر والعدالة والديمقراطية، ويربطها عبد المعطي حجازي بمشروع النهوض الوطني، لهذا لا نستغرب أن يطلق اسم

[3] ينظر : ماجد السامرائي ، تحولات التجربة الشعرية الجديدة : متوالية التجديد في الشعر العربي الحديث ، مجلة الإتحاف ، تونس ، ع 126 ، 2001 ، ص 8.

[4] ينظر : المرجع نفسه ، ص 8

الشعر الحر على هذا الشعر الجديد في هذه المرحلة التحررية ، فالقصيدة الجديدة لم تكن خروجاً عن المألوف والســـائد لأجل الخروج أو التمرد ذاته، ولكنها كانت تعكس تمرداً جماعياً وتجسد حلماً جماعياً يتوق إلى الخروج عن التقاليد[5] .

ارتبط تشكّل الموقف الشعري الجديد وتطوره بتحولٍ في العقليـة الثقافيـة والفنيـة التي انخرطت في ممارسة نضالية فعلية بأبعادها السياسية والفكرية والفنية، وسعت التجربة الشعرية الجديدة إلى تحقيق توازنٍ دقيق بين البعد الفني الإبداعي والبعد الاجتماعي الواقعي بحيث لا ينفصل الجمالي عن الحياتي، ولا تغيب الرؤيــة عن الالتزام بقضايا الإنسان ومحيطه[6] .

بدأت حركةُ التجديد في الشعر العربي بما يشبه الهاجس، ثم ما لبثت أن تبلورت في فكرةٍ واضحة سرعان ما امتدت وتطورت محققةً إنجازاتٍ أساسية في مسار التجربة الشعرية العربية ، وقد تحقق ذلك عبر تواصل الجهود الشعرية في التطوير والإثراء ، حيث أسهم كل شاعرٍ برؤيته الخاصة ومفهومه للتجديد، مؤكدًا ما كان يتطلع إليه من تجاوزٍ للمألوف. وهكذا غدت التجربــة الشعريــة الجديدة مغامرةً إبداعيــةً رسّخت فكرة التجديــد في جوهرها ووضعت القصيدة العربيــة عند مفترقٍ حاسمٍ يباعد بينها وبين ماضيها التقليدي، ولم يعد التجديد مجرد مقاربةٍ نظرية للفكرة، بل تحول إلى ممارسةٍ فعلية تحققت في بنية النص ورؤيته[7] .

وفي السياق العام لهذه الحركة استقرت بعضُ الأفكار التجديديــة ، فيما انبثقت أخرى طوّرت ما سبقها أو غيّرته، مما أسهم في إثراء مفهوم التجديد ودفع الحركة الشعرية نحو آفاقٍ أوسع وأكثر عمقًا. ورغم ما بدا من تباينٍ بين هذه الاتجاهات فإن ذلك يظل أمرًا

[5] ينظر : فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، ص98

[6] ينظر : بلقاسم دكدوك ، تجلي الإبداع في التجربة الشعرية الحديثة ، ص162.

[7] ينظر : ماجد السامرائي ، تحولات التجربة الشعرية الجديدة : متوالية التجديد في الشعر العربي الحديث ، ص5.

طبيعيًا في كل حركةٍ تتخذ من التطور مسارًا لها، ومن هنا يمكن التمييز بين نزعتين رئيسيتين في التجديد: أولاهما تنفتح على التراث الشعري العربي فتستثمر كثيرًا من معطياته دون أن تقطع صلتها بجذوره الأساسية ؛ وثانيتهما تنادي بحداثةٍ تقوم على المغايرة الجذرية وتسعى إلى القطيعة مع مختلف الاتجاهات السابقة بحثًا عن أفقٍ شعريٍّ جديد [8].

2- مسار التجديد في الشعر العربي المعاصر :

اهتم الشاعر العربي المعاصر بالخطاب الشعري انطلاقا من مستويين ، الأول هو مستوى التشكيل والثاني مستوى التنظير النقدي ، فعمل في المستوى الأول على إعادة تشكيل الخطاب الشعري من خلال الانقلاب على الخطاب القديم والثورة على الأساليب البلاغية المتوارثة والتقليد في الشكل والمضمون ، وسمي هذا التشكيل بـ : " الشعر الحر"[9] .

لم يكن هذا الانقلاب مفاجئا بل كانت هناك عوامل ثقافية واجتماعية وسياسية تغذي الهاجس التحرري إذ أتاحت الحملة الفرنسية على مصر في أواخر القرن التاسع عشر، وكذا الغزو الأوروبي للبلاد العربية للناس أن يحسوا بتقدم الغرب ومن ثم تحفيزهم على النهضة والبحث عن الحرية والاستقلال ، وقد أثر هذا في الشعر الذي أخذ ينهض استنادا إلى تقليد الشعر العربي القديم فبدأت مرحلة الإحياء ومن أبرز ممثليها محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم والكاظمي والرصافي ....، وكان همهم إعادة رونق الشعر العربي القديم وقوة لغته والحفاظ على بنائه فكان بالنسبة لهم أنموذجا بكل ما يتضمنه ، فلم يتجاوزوه للتعبير عن واقعهم واستيعاب حاضرهم ، فجاء "المضمون الحديث ضعيف الأثر يخفق داخل هيكل البلاغة التقليدية ضعيف الصوت والصدى، ومن هنا كانت أزمة

[8] ينظر : المرجع نفسه ، ص 9.

[9] ينظر : حبيب بوهرور ، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، ط1 ، 2009 ، ص7

هؤلاء الطلائع يحسون الرفض وضرورة التغيير، ولكنهم غائبون عن معايشة أدوات العصر منشغلون بإحياء التراث"[10].

وفي أوائل القرن العشرين أطلق خليل مطران دعوته للتحرر ، وقد طالب الشعراء بأن يكونوا " مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع رقيه وأن يتغير شعرنا مثلما تغير كل شيء في الدنيا مع بقائه شرقيا ومع بقائه عربيا "[11] ، فمطران لا يرفض القديم كله بل يريد للشعر أن يحتفظ بأصوله وقواعده بشرط العصرنة والتحديث والصدور عن الذات الشاعرة ، فهو عملية خلق فني ، وقد بدأ دعوته على صفحات مجلة " المجلة المصرية " سنة 1900 وأكدها بصدور ديوانه سنة 1908 الذي يعد السمة الأكثر وضوحا على عصرية الشعر[12] .

تعد هذه الدعوة لمطران بمثابة اللبنة الأولى في تحديث الشعر العربي ، ويلتقي فيها مع حركات التجديد الأخرى كجماعة الديوان والرابطة القلمية وجماعة أبولو، وقد تمثل محور التجديد مع جماعة الديوان في التجربة الشعرية ، فمهمة الشعر هي التعبير عن النفس وتصوير العواطف في صدق وإخلاص وواقعية ، لذلك عارضت الطريقة القديمة لشعراء الإحياء وطالبت أن يكون الشعر مصورا للعصر وذات الشاعر ، وقد تأثر أصحابها بالنقد الغربي من خلال المذهب الرومانسي ، شأنهم شأن شعراء الرابطة القلمية الذين نجحوا في مسعى جماعة الديوان إذ أصبح الشعر معهم تعبيرا عن ذات الشاعر وعالمه الداخلي المهملين في الشعر التقليدي الإحيائي ، أما جماعة أبولو فقد ذهبت إلى التجديد أكثر من سابقتيها وأكدت على حرية الشاعر وأعطت مفهوما جديدا للشعر ، غير أن أفكار هذه

[10] عبد الله ستار ، إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، رند للطباعة للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2010 ، ص 17

[11] عبد الله ستار ، إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 20

[12] ينظر : المرجع نفسه ، ص 21

الحركات ظلت نظرية، وتجديدهم شكلي متأثر بالشعر الغربي[13] ، أما شعرهم فما زال يحمل خصائص الشعر القديم في شكله وأسلوبه .

والشكل الجديد للشعر " الشعر الحر " لم ينشأ إلا استجابة لمضامين جديدة، وذلك من خلال حركات التحرر والثورة على الأوضاع السائدة بعد الحرب العالمية الثانية[14] ، ففي أواخر الأربعينيات أخذ الشعر يطرح الرومانسية ليواكب التطورات الجديدة ويصور الإنسان في حواره مع العالم[15] ، لذلك يربط البياتي الثورة الشعرية في هذه المرحلة بطموحات الشعب من أجل التحرر والعدالة والديمقراطية ، ويربطها حجازي بمشروع النهوض الوطني ، لذلك فليس من الغريب أن يسمى هذا الشعر الجديد بالشعر الحر في هذه المرحلة التحررية .[16]

إن عملية التجديد لم تقف عند الثورة التي تهدم من أجل الهدم ، إنما تجاوزتها إلى ثورة فاعلة تهدم لأجل البناء ، فظهرت محاولات جادة مثلت التغيير الجوهري للقصيدة العربية وكانت البداية مع نازك الملائكة في نهاية الأربعينيات في مقدمة ديوانها شظايا ورماد ، إذ استطاعت أن تؤسس لشكل شعري جديد دعت من خلاله إلى ضرورة التحرر من القواعد الشكلية والعروضية الكلاسيكية ، وسار على نهجها مجموعة من الشعراء الرواد كبدر شاكر السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم ممن أسسوا لقصيدة الشعر الحر. وسرعان ما ظهرت أصوات نادت بضرورة تجاوزها، وطالبت بكتابة قصيدة النثر باعتبار أنها الأقدر على التحرر والانعتاق والتمرد على التقاليد العروضية واللغوية الكلاسيكية [17] ،

---

[13] ينظر : المرجع نفسه ، ص 32

[14] ينظر : فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2005 ، ص 95

[15] ينظر : ستار عبد الله ، إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 34

[16] ينظر : فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، ص 98

[17] ينظر : حبيب بوهرور ، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني ، ص9

وأسقطوا الوزن كشرط لقيام الشعر فيمكن أن نسمي النثر شعرا لمجرد أن يشتمل على مضمون معين وقد تعرض الشعر المنثور إلى هجوم كبير وكانت نازك الملائكة من أشد معارضيه على أساس أنه لا شعر دون وزن [18] .

خلاصة يمكن القول إن التجربة الشعرية العربية الجديدة نشأت في سياق تاريخي وثقافي محددين ، لتعكس تفاعل النص الشعري مع تحولات المجتمع وأسئلة الإنسان العربي المعاصر، فلم يعد الشعر معزولًا عن واقعه بل غدا تعبيرًا عن وعي جديد يسعى إلى مساءلة العالم وإعادة تشكيله. وقد تجلّى مسار التجديد في انتقال تدريجي من مرحلة الإحياء والمحافظة إلى مراحل أكثر وعيًا بالتغيير، بدأت بمحاولات رومانسية ثم تطورت إلى ثورة حقيقية على البنى التقليدية شكلا ومضمونا ، انتهى هذا المسار إلى تبلور حركة شعرية جديدة تمثلت أساسًا في اتجاهين بارزين: أولهما حركة الشعر الحر التي حافظت نسبيًا على الإيقاع مع تجديد في البنية، وثانيهما قصيدة النثر التي سعت إلى إحداث قطيعة أعمق مع الأشكال الشعرية الموروثة.

[18] ينظر : ستار عبد الله ، إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 69

المحاضرة الرابعة:

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة 2

- **تمهيد:**

خلصنا في المحاضرة السابقة إلى أنّ التجربة الشعرية العربية الجديدة تتجلى في اتجاهين بارزين: يتمثل أولهما في اتجاهٍ ثار على المقاييس الشعرية الموروثة لعجزها عن مواكبة تحولات الحياة، غير أنه لم يقطع صلته الكلية بالماضي، إذ ظل محافظًا على أحد أهم مقومات الشعر العربي وهو الوزن، ويتمثل هذا الاتجاه في حركة الشعر الحر، أما الاتجاه الثاني، فيقوم على تصور حداثي يسعى إلى إحداث قطيعة مع مختلف الأشكال والتقاليد الشعرية السابقة، بحثًا عن أفق جديد ورؤية مغايرة للكتابة الشعرية، وهو ما تجسده قصيدة النثر.

وعليه، سنقف في هذه المحاضرة عند رواد هذين الاتجاهين؛ فنبدأ أولًا برواد الشعر الحر، ثم ننتقل ثانيًا إلى رواد قصيدة النثر.

1- رواد الشعر الحر:

اختلف النقاد حول بداية الشعر العربي الحر وفضل الريادة فيه ، " فنازك الملائكة والسياب وعلي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وأبو شادي يزعمون الريادة لأنفسهم، بينما أرجعها صلاح عبد الصبور وغالي شكري للدكتور لويس عوض ، وفادي علوش وإنعام الجندي للسياب ، والنويهي لنازك الملائكة أما سيد قطب فيرجعها لنازك "[1] .

[1] عبد الله الطنطاوي ، مع رواد الشعر الحر ، مجلة الآداب ، لبنان ، ع9 ، سبتمبر 1969 ، ص20

ولعل الاختلاف في تحديد الريادة راجع للاختلاف في تحديد مفهوم الشـــعر الحر نفسـه أولا، ولتحديد الأسـبقية من الناحية الزمنية ثانيا، فمن الناحية الأولى ذهب بعضـهم إلى أن الشعر الحر هو الشعر الذي لا يتقيد بوزن واحد فهو ممزوج البحور ، أو أنه شعر يتقيد بوزن واحد من غير أن يتقيد بقافية، وهو ما سـمي الشـعر المرسـل ، " والحق أن الشعر الحر يختلف اختلافا أساسيا في الطريقة التي سلكها كثير من الشعراء مما أسموه الشـعر المرسـل...، وهذا غير ما نعرفه الآن عن الشكل الجديد للشـعر الحر الذي سـمي بشـعر التفعيلة والذي هو شـعر ذو شـطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصـح أن يتغير عدد التفعيلات من شـطر إلى شـطر"[2] ، وهو ما جعل كل من فريد أبو حديد وزكي أحمد أبو شادي بنسب الريادة لنفسه ، وجعل كل من غالي شكري وصلاح عبد الصبور ينسبها للويس عوض .

أما من الناحية الثانية — الأســـبقية الزمنية — فتقول نازك الملائكة في كتابها قضـايا الشـعر المعاصـر:" كانت بداية حركة الشـعر الحر سـنة 1947 في العراق ومن العراق ، بل من بغداد نفســـها زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله...، وكانت أول قصـيدة حرة الوزن تُنشـر قصـيدتي المعنونة الكوليرا، وسـأدرج بعضـها فيما يلي وهي من الوزن المتدارك (الخبب) :

طلع الفجر
أصغ الى وقع خطى الماشين
في صمت الفجر ، اصغ ، أنظر ركب الباكين
عشرة أموات ، عشرونا
لا تحص ، أصخ للباكينا
أسمع صوت الطفل المسكين

[2] عبد الله الطنطاوي ، مع رواد الشعر الحر ، ص22

موتى ، موتى ، ضاع العدد

موتى ، موتى ، لم يبق غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت الموت الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

نَشــرت هذه القصــيدة في بيروت ووصــلت نســخها بغداد في أول كانون الأول 1947" "[3] .

غير أنها تفاجأت بصــدور ديوان بدر شــاكر الســياب **أزهار ذابلة** في بغداد في النصف الثاني من الشهر نفسه الذي نُشرت فيه قصيدتها الكوليرا. وقد تضمن قصيدة حرة الوزن هي **هل كان حبًا**، وهي من بحر الرمل، وقد علّق عليها في الحاشــية بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي ، وهذا جزء منها :

هل يكون الحب أني

بت عبدا للتمني أم هو الحب اطراح الامنيات

والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة

واختفاء العين في العين انتشاء

كانثيال عاد يفنى في هدير

أو كظل في غدير[4]

[3] نازك املائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ،ط1 ، 1962 ، ص 24

[4] ينظر : المرجع نفسه ، ص 24

ذُيّلت القصـــيدة بتاريخ 1946/11/29 أي قبل نظم الكوليرا بأحد عشـــر شـــهرًا، الأمر الذي حدا بالأستاذ ناجي علوش إلى جعل السياب رائد الشعر الحر بلا منازع؛ إذ ليس من المعقول أن تكون قصيدة السياب قد كُتبت في الشهر نفسه الذي نُشرت فيه، بل لا بد أن تكون مكتوبة قبل ذلك، أما سيد قطب وغيره ممن عدّوا نازك رائدة هذا الشعر، فإنهم استندوا إلى ما زعمته لنفسها [5] .

وفي الطبعة الخامسة من ديوانها السابق، تُقرّ نازك الملائكة بأن هناك شعرًا حرًّا نُظم قبل صدور قصيدتها الكوليرا ، لكنها لم تكن قد اطّلعت عليه، والأرجح أنه للشاعر علي أحمد باكثير؛ فقد نظم ونظّر لموسيقى الشعر الحر في مسرحيتيه الشعريتين "روميو وجولييت" (1935) و"أخناتون ونفرتيتي" (1938)، واتفق مع نازك الملائكة في حديثه عن العروض العام للشـــعر الحر، غير أنه ذكر ما ذكر عرضًـــا، أما هي فقد درســـت فأبدعت. وهو ما جعل عبد الله الطنطاوي يُقرّ بأن الرائد الأول للشعر الحر هو علي أحمد باكثير؛ لأنه " أول من استخدم تفعيلة البيت، واكتشف البحور الصافية وميّزها عن غيرها من البحور المزدوجة التفعيلة، كما اهتدى إلى صـــلاحية بعض البحور للنظم المســـرحي دون بعض"[6] .

يصـــف باكثير هذا النظم الجديد في مقدمة مســـرحيته الشـــعرية روميو وجولييت بقوله: "والنظم الذي تراه في هذا الكتاب هو مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر، فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لانسيابه بين السطور . فالبيت هنا ليس وحدة وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي قد تســـتغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف

[5] ينظر : عبد الله الطنطاوي ، مع رواد الشعر الحر ، ص20

[6] ينظر : المرجع نفسه ، ص23

القارئ إلا عند نهايتها . وهو – أعنى النظم – حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد "[7] ، ومن ذلك قوله :

بالسلام الحزين أطلّ محيّا الصباح ،
والشمس أبت تجلو غرتها من فرط الأسى
والنواح.
اذهبوا من هنا ، وخذوا في أحاديث هذا المصاب
سينال العفو فريق ويلقى فريق أشد العذاب.
ما روى الدهر قط على مسمع الخافقين
مأساة كمأساة هذين العاشقين[8].

وعليه يمكن القول إنّ علي أحمد باكثير قد سبق نازك الملائكة من حيث نظم بعض نماذج الشعر الحر، غير أنّ إسهامه ظلّ محدود الحضور في سياق الحديث عن الريادة، نظرًا لكونه لم يمنح هذا الشكل الشعري عناية تنظيرية وتقعيدية كافية ، في حين كان لنازك الملائكة جهد واضح في تأصيل الخصائص الإيقاعية للشعر الحر وصياغة أسسه النظرية ، وهو ما أسهم في ترسيخ حضورها في النقاش النقدي حول هذه القضية. لذلك لا يُستحضر باكثير كثيرًا في جدل الريادة ، بخلاف ما يُطرح من نقاش حول أسبقية نازك الملائكة وبدر شاكر السياب.

2-رواد قصيدة النثر :

يرتبط ظهور قصيدة النثر بتأسيس حداثة شعرية عربية ، فقد نجح بعض الشعراء في التجديد بتجاوز الشعر العربي الإحيائي ، إلا أنهم لم يؤسسوا لحداثة عربية ، ذلك

[7] علي أحمد باكثير ، روميو وجولييت ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت ، ص5
[8] علي أحمد باكثير ، روميو وجولييت ، ص186

أنهم وإن نجحـــوا في التجديد من الناحية الفنيـــة فإنهم لم يستطيعوا التغيير من الناحية الفكرية والاجتماعية ، وهو جوهر الحداثة .

ســار الشــعر العربي الحديث والمعاصــر نحو التجديد ، غير أنه لم يســتطع أن يتحرر من التقليد الذي ظل يتقاطع معه في كثير من الأحيان ، فنجد الشعراء الرومانسيين مع دعوتهم إلى التجديد يحتفظون ببعض خصــائص القصــيدة العربية القديمة ، وترفض نازك الملائكة نظم الشـــعر دون الأوزان التقليدية رغم دعوتها إلى التحرر من القواعد الشكلية والعروضية الكلاسيكية ، لذلك لم يكن من الممكن وصف كل من الشعر العربي الحديث والشــعر المعاصــر بالشــعر الحداثي ، إذ يقر أدونيس بأن أســاس الحداثة في التجاوز والتخطي ، فبهما فقط يمكن أن يصبح الشعر جديدا، يقول: " هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو تمردا على الأشـــكال والطرق الشـــعرية القديمة ، فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر للعصور الماضية ، إن له بهذا المعنى حقيقته الخاصة ، حقيقة العالم الذي لا يعرف الذهن التقليدي أن يراه ، لكن الذي يراه الشاعر ويكشف عنه "[9].

مما ساعد على هذا التشكيل الجديد الروافد الشعرية الغربية وخاصة الفرنسية بعد قراءة أدونيس كتاب سوزان برنار " قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن " وكذا تطلع الشاعر العربي المعاصر إلى الآخر الأوروبي المتحرر من قيود التشكيل [10] ، فبدأ ظهور قصيدة النثر بشكلها الحديث مع ظهور مجلة شعر اللبنانية سنة 1957 التي تكفلت بنشر الدراسات النقدية الحداثية وترجمة قصائد أجنبية وتثبيت مفاهيم قصيدة النثر[11].

[1] أدونيس ، زمن الشعر ، ص 151.

[10] ينظر : المرجع نفسه ، ص 95

[11] ينظر :حبيب بوهرور ، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني ، ص 9

لا يوجد اتفاق نقدي حاسم على تحديد قصيدة بعينها في الشعر العربي الحداثي بوصفها البداية الفعلية لقصيدة النثر، ومع ذلك يُذكر عدد من الشعراء بعدّهم روادا لهذا الشكل الشعري الجديد كمحمد الماغوط وأنسي الحاج وجبرا إبراهيم جبرا وأدونيس ...

يُعدّ محمد الماغوط من أوائل الذين كتبوا قصبدة النثر، ومن أبرز نصوصه المبكرة قصيدته **حزن في ضوء القمر** التي نُشرت في مجلة شعر (عدد يناير 1958) ، والتي يقول فيها:

دمشق، يا عربة السبايا الوردية !
وأنا راقد في غرفتي
أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة ،
من قلب السماء العالية أسمع وجيب لحمك العاري ...
عشرون عاما ونحن ندق أبوابك الصلدة
والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا ،
ووجوهنا المخنقة بالسعال الجارح
تبدو حزينة كالوداع ، صفراء كالسل
ورياح البراري الموحشة
تنقل نواحنا
إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس ،
ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ
نبكي ونرتجف ، وخلف أقدامنا المعقوفة
تمضي الرياح والسنابل البرتقالية[12]

[12] محمد الماغوط ، حزن في ضوء القمر ، مجلة شعر ، ع5 ، يناير 1958 ، ص 6

علّقت خالدة سعيد (خزامي صبري) على هذه القصيدة باعتبارها تمثل شكلاً شعريًا عربيًا جديدًا، بقولها: " حزن في ضوء القمر مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين ، وغالبية القراء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعرا باللفظ الصريح، ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه (شعر منثور) أو (نثر فني) ، وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات أو يروي قصة أو حديثا، بل على أساس إنه مادة شعرية ، لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر"[13] .

ومن أبرز رموز قصيدة النثر العربية نذكر أنسي الحاج فقد نشر مجموعة شعرية بعنوان **لن**(1960) أحدثت صدمة في الساحة الأدبية حسب وصفه لها : " تجربة لن كانت صادمة بالمحتوى مثلما كانت بالشكل ، الصدمتان متداخلتان لن أول كتاب يسمي نفسه قصائد نثر لكنه ليس أول كتاب من نوعه .. ثمة أدباء عرب عديدون عالجوا الكتابة الشعرية نثرا ، لكنهم أطلقوا على نتاجهم مسميات مبهمة كالقطع الوجدانية والشذارت الفلسفية أو النفحات الشعرية ... "[14] ، فأنسي الحاج يقر بأنه ليس أول من نظم في قصيدة النثر ، لكنه أول من ذكر اسمها صريحا في مجموعته الشعرية لن .

شجعت مجلة شعر الشعراء على نشر قصائد النثر الأولى لهم ، فضم العدد الثالث والعشرون سنة 1962 خمس قصائد لعبد الرحمن الربيعي من ديوان **الآلهة والدروب والأغنيات الصامتة** ، جاء في قصيدة **الشرك** قوله :

يا للغمامة المقهورة!

لقد طوقت أهدابهم

---

[13] خزامي صبري ، حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط ، مجلة شعر ، ع 11 ، يونيو 1959 ، ص94

[14] فريد أمعضشو ، أنسي الحاج وقصيدة النثر ، المجلة العربية ، دار المجلة العربية للنشر والترجمة ، ع 596، 2013

https://www.arabicmagazine.net/arabic/articleDetails.aspx?Id=2391 (تم الاطلاع بتاريخ 2025/01/12 على الساعة : 15:00)

مسيرتهم في شرك

كذلك اليتم الذي كلل طفولتي

لم يتركوا آثارا ، حتى شفاههم أكلوها ! [15]

ونشرت ليوسف صائغ في العدد نفسه قصيدة **شمة أفيون** ، جاء فيها :

في أي مدينة أنا ،

أيها العابرون ، أين نحن ؟

لو كان هذا بلدي ، عرفني أهلي

لو كانت هذه مدينتي ... وجدت على الرابية منزلي

لست في حيّنا

أيها العابرون لست منكم [16]

إن مسألة الريادة في الشعر الحر شكّلت محور جدل نقدي واسع، تمحور أساسًا حول أسماء أبرزها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعلي أحمد باكثير...، حيث تباينت الآراء حول تحديد مفهوم الشعر الحر نفسه أولا، وتحديد الأسبقية من الناحية الزمنية ثانيا ، وفي مقابل هذا الجدل، تبدو مسألة ريادة قصيدة النثر أقلّ إشكالية من حيث تحديد البدايات، إذ لم ينشأ خلاف حاد حول قصيدة بعينها بوصفها الأولى أو شاعر بعدّه الرائد الأول ، بقدر ما حصل نوع من الاتفاق على أن هذا الشكل الشعري تبلور عبر إسهامات عدد من الشعراء الذين مثّلوا بداياته، من أبرزهم محمد الماغوط وأنسي الحاج وأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ ويوسف الصائغ... وغيرهم من رواد الحداثة الشعرية العربية .

[15] عبد الرحمن الربيعي ، الآلهة والدروب والأغنيات الصامتة ، مجلة شعر ، لبنان ، ع23 ، 1962 ، ص53

[16] يوسف الصائغ ، شمة أفيون ، المرجع السابق ، ص 59

المحاضرة الخامسة:

الحداثة الشعرية 1

- تمهيد:

تعد الحداثة الشعرية من أبرز التحولات التي شهدها الشعر العربي في العصر الحديث؛ إذ مثلت انتقالا نوعيا في بنية القصيدة ورؤيتها للعالم، فقد جاءت استجابة لجملة من التحولات الفكرية والاجتماعية والثقافية التي عرفها العالم العربي منذ منتصف القرن العشرين؛ بحيث لم يعد الشعر يكتفي بتكرار الأشكال التقليدية الموروثة، بل اتجه إلى البحث عن أشكال تعبيرية جديدة تعكس قلق الإنسان المعاصر وأسئلته الوجودية.

1. مفهوم الحداثة:

الحداثة في المعنى اللغوي تدل على الجدة ونقيض القدم؛ فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "الحديث، نقيض القديم والحدوث نقيض القديمة، حدث الشيء، يحدث حدوثا وحداثة، وأحداثه هو، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه (...) والحدوث كون شيء لم يكن، وأحداثه الله فحدث"[1].

بناء على ذلك يمكن القول إن الدلالة اللغوية لمصطلح (الحداثة) تتصل بصيغ اشتقاقية متعددة (مُحْدَث، مُحْدِثون، حديث، حداثة)، وفيها إشارة إلى بعض خصوصيات الحداثة، كالتجديد والابتكار والتجاوز.

أما الحداثة في المعجم الأدبي فهي: "جدة، إتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل، ويتحرر من أسر المحاكاة والاقتباس، والنقل واجترار القديم، وقد تمثل الحداثة في الأسلوب

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997، ج2، ص37.

أو في المضمون أو في الاثنين معا، فيكون صاحبها مبدعا وخالق مذهب جديد، مصوغ بتسميته المتميزة"[1].

يبين هذا التعريف أن الحداثة في الأدب تقوم أساسا على مبدأ التجديد والإبداع، فهي تعني الإتيان بما هو جديد ومختلف عما كان سائدا من قبل، كما يؤكد على الابتعاد عن محاكاة القدماء أو تكرار أفكارهم وأساليبهم دون إضافة جديد، فهي تقوم على إضافة قيمة نوعية إلى الموروث الثقافي والحضاري، مع تجاوز المعاني الكلاسيكية السائدة.

ويحتل موضوع الحداثة موقعا فكريا بارزا في عالمنا المعاصر، وقد استقطب اهتمام الأدباء والفلاسفة وعلماء الاجتماع منذ عصر النهضة حتى اليوم، واحتل مكانه المميز في الأنساق الفكرية الكلاسيكية عند كارل ماركس (Karl Marx) وإميل دوركايم (Émile Durkheim) وماكس فيبر (Max Weber) واستطاع لاحقا أن يأخذ مركز الأهمية في أعمال المحدثين ولاسيما هابرماس (Jürgen Habermas) وجيدن (Anthony Giddens) وليوتارد (Jean-François Lyotard) وتورين (Alain Touraine).[2]

هذا الأخير الذي يرى أن مصطلح الحداثة يطلق بوجه عام "على مسيرة المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة إلى اليوم، ويشمل الترشيد الاقتصادي والديمقراطية السياسية والعقلانية في التنظيم الاجتماعي وهذه المسيرة قد أصبحت الآن محل مراجعة من جانب الفكر الغربي نفسه (...) وقد بدأت عملية المراجعة هذه أساسا من داخل النقد الأدبي ثم انتقلت إلى مجال الفلسفة"[3].

لقد أدخل التقدم المستمر للعلوم والتقنيات، وثورة التكنولوجيا إلى الحياة الاجتماعية عامل التغيير المستمر والصيرورة الدائمة التي أدت إلى انهيار المعايير والقيم الثقافية

[1] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص26.

[2] – علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، العدد 377، ديسمبر 2001، ص37.

[3] – آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1997، ص16.

التقليدية، وفي ظل هذه الصيرورة الاجتماعية بمختلف اتجاهاتها تحدد السياق العام لمفهوم الحداثة بوصفه ممارسة اجتماعية ونمطا من الحياة يقوم على أساسي التغيير والابتكار[1].

وقد أنتجت الثورة الصناعية الغربية، وما رافقها من تطورات ومتغيرات هائلة على مختلف الصعد، قفزة في حركة التطور الاجتماعي والاقتصادي، بحيث توسعت قوى الإنتاج وتطور العلم والتقنية تطورا واسعا، وبهذا دخل العالم المتقدم في طور جديد من التقدم ميزته الأساسية تحول نمط العلاقة بين العلم والتقنية[2].

ويرى الفيلسوف الألماني فردريك هيجل (G. W. Friedrich Hegel) (1770 – 1831م) أن "الحداثة بدأت مع عصر الأنوار بفعل أولئك الذين أظهروا وعيا وبصيرة باعتبار أن هذا العصر هو حد فاصل ومرحلة نهائية من التاريخ في هذا العالم الذي هو عالمنا، هذا الحاضر الذي يفهم على أنه ديمومة الزمن الحاضر انطلاقا من أفق الأزمنة الجديدة التي تشكل تجددا مستمرا، وقد استخدم هيغل مفهوم الحداثة، ضمن أطر وسياقات تاريخية للدلالة على الأزمنة الحديثة، وهو مفهوم زمني يعبر عن القناعة بالمستقبل الذي سبق وبدأ والزمن المعاش المرهون بالمستقبل، والمنفتح على الجديد الآتي"[3].

يبرز ذلك البعد التاريخي والفلسفي لمفهوم الحداثة عند هيجل، حيث يمتد معناها ليشير إلى مرحلة تاريخية كاملة تعرف بالأزمنة الحديثة؛ فقد استخدم هيجل هذا المفهوم للدلالة على التحول الذي عرفه العالم الغربي ابتداء من حوالي سنة 1800، مستندا إلى أحداث كبرى شكلت نقطة فاصلة بين العصور الوسطى والعصر الحديث؛ ومن هذه الأحداث:

- اكتشاف العالم الجديد، الذي وسع آفاق المعرفة الجغرافية.
- عصر النهضة، الذي أعاد إحياء الفكر الإنساني والفنون.
- حركة الإصلاح الديني، التي غيرت البنية الدينية والفكرية في أوروبا.

---

[1] – علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، ص38.

[2] – محمد محفوظ، الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص32.

[3] – المرجع نفسه، ص33.

وتعد هذه التحولات، بمثابة العتبة التاريخية التي انتقل فيها الإنسان من عالم تقليدي قائم على الثبات إلى عالم حديث يقوم على التغيير والعقلانية والتقدم[1].

ويمكن القول إن الحداثة "مفهوم فلسفي مركب قوامه سعي لا ينقطع للكشف عن ماهية الوجود، وبحث لا يتوقف أبدا عن إجابات تغطي مسألة القلق الوجودي وإشكاليات العصر التي تثقل على الوجود الإنساني (...) فالحداثة تتميز بأنماط وجود وحياة وعقائد مختلفة كليا عن هذه التي كانت سائدة في المراحل التقليدية، حيث عرفت التغيرات التي شهدتها الحداثة بطابع التسارع والتنوع والشمول، ولاسيما في مجال التكنولوجيا والمعرفة العلمية التكنولوجية"[2].

ويرتكز تعريف الحداثة إلى فكرتين أساسيتين هما: فكرة الثورة ضد التقليد، وفكرة مركزية العقل، وهي "بأنها البحث المستمر للتعرف على أسرار الكون من خلال التعمق في اكتشاف الطبيعة والسيطرة عليها وتطوير المعرفة بها، ومن ثم الارتقاء الدائم بموضع الإنسان من الأرض، أما سياسيا واجتماعيا فالحداثة تعني الصياغة المتجددة للمبادئ والأنظمة التي تنتقل بعلاقات المجتمع من مستوى الضرورة إلى الحرية، من الاستغلال إلى العدالة، ومن التبعية إلى الاستقلال ومن الاستهلاك إلى الإنتاج، ومن سطوة القبيلة أو العائلة أو الطائفة إلى الدولة الحديثة، ومن الدولة التسلطية إلى الدولة الديموقراطية"[3].

ولابد من الإشارة إلى التمييز الذي يوضع بين الحداثة (Modernité) والتحديث (Modernisation) الأكثر والحداثة تستعمل لوصف الخصائص المشتركة للبلدان تقدما على صعيد التنمية التكنولوجية، السياسية، الاقتصادية والاجتماعية أما التحديث فإنه يستخدم لوصف العمليات التي بواسطتها تكتسب هذه المستويات من التنمية[4].

---

[1] – ينظر: يورغن هبرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، سورية – دمشق، 1995م، ص13

[2] – علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، ص38.

[3] – المرجع نفسه، ص39

[4] – محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة 'نموذج هابرماس'، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص107.

من ثم يغدو التحديث هو تلك المحاولات والتطلعات التي تستهدف تحقيق النماذج الغربية، أو هي تلك الإمكانية التي من خلالها نتصور البنيات المؤسسية القادرة على استيعاب التحولات المختلفة التي تطرأ على الزمن والمجتمع؛ هذا الفهم للحداثة يبقى في مجمله مرتبطا بالسياق الثقافي للغرب، بحيث لا ينظر إلى تجارب الآخرين إلا بوصفها تكرارا لنماذج الغرب واستنساخا لطرائقه وأساليبه؛ لأنه يوجد دائما في وضعية تقدم تسمح له بتجاوز الآخرين وتفرض عليهم، بطريقة أو بأخرى ضرورة الرجوع إليه والاقتباس من إنجازاته وتجاربه[1].

ويرى 'محمد مصطفى هدارة' أن "الحداثة نظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية"[2].

- **أسس الحداثة وخصائصها:**

تستند الحداثة كما يراها محمد محفوظ إلى الخصائص التالية[3]:

. مرحلة تبلغها المجتمعات الإنسانية من خلال عملية التراكم التاريخي، والخروج من دائرة الوصاية التاريخية التي فرضت على العقل الإنساني في عصور الظلام.

. الحرية الإنسانية وتأكيد دور الإنسان الحر في مختلف ميادين المجتمع وقضاياه انطلاقا من حقوق الإنسان وتعزيزا للقيم الديمقراطية.

. العقلانية حيث يتجلى العقل بسيادته وهيمنته في مختلف جوانب الوجود الاجتماعي والسياسي تجليا لمبادئ التنوير وقيمه.

[1] – محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة 'نموذج هابرماس'، ص108.

[2] – محمد مصطفى هدارة، الحداثة في الأدب العربي المعاصر، هل انفض سامرها؟، مجلة الحرس الوطني، الملكة العربية السعودية، نوفمبر 1989، ص100.

[3] – محمد محفوظ، الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، ص33

2. الحداثة في الأدب:

لم تتبلور الحداثة الأدبية بصورة واضحة إلا مع بدايات القرن التاسع عشر، حين بدأ الأدب يكتسب استقلاليته عن المفاهيم العامة للثقافة والفكر الإنساني.

"وذلك بقدر ما كانت الخصوصية الأدب أو استقلاليته غير مطروحة بشكل واضح ودقيق إبان القرن السابع عشر فالأدب كان يرتبط بعامة قبل عصر التنوير بمفاهيم الثقافة الإنسانية العامة ذات الطابع المثالي المجرد على المستوى الصوري، وإن كان يمثل في حد ذاته أي في مضمونه التاريخي الاجتماعي، قيم المجتمع الارستقراطي التقليدي"[1].

وتبرز الحداثة في مجال الإبداع الأدبي "مع ظهور كتاب مقدام 'دي. ستال' عن الأدب وعلاقته بالمؤسسات الاجتماعية (1800)؛ وذلك لأنها تطرح لأول مرة على المستوى النظري قضية الأدب في خصوصيته وفي علاقته بحركة إبداع الشعوب الألوان من الإنتاج الثقافي المتميز الذي تحاول فيه أن تعبر عن هويتها الوطنية الأصلية، ولا شك أن هذا الاتجاه الجديد لم يتبلور إلا في إطار الرومانسية الناشئة وتحت تأثير يقظة الشعوب الأوروبية المحتلة، وعلى رأسها الألمانية والإيطالية، وارتقائها إلى مرتبة الوعي القومي، وهو الأمر الذي لم يتم لها إلا في إطار ثقافة وطنية تستمد جذورها من التاريخ القومي لكل شعب ولا تتحقق إلا بالتمايز عن القوالب العامة والموحدة التي فرضتها ثقافة الصفوة الرسمية منذ عصر النهضة في صورة ثقافة إحيائية رائدة ونموذجية، ألا وهي الثقافة اليونانية اللاتينية"[2].

فالأدب الحداثي أصبح وسيلة للتعبير عن هوية الشعوب وخصوصيتها الثقافية في مواجهة النماذج الكلاسيكية الموحدة، ويكتسب هذا الطرح أهميته من تأكيده أن الأدب لا ينفصل عن السياق التاريخي والاجتماعي الذي ينشأ فيه، بل يتفاعل مع التحولات السياسية

[1] – محمد علي الكردي، الحداثة وما بعد الحداثة في الفكر الغربي، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد السابع، يوليو 1996، ص23.

[2] – محمد علي الكردي، الحداثة وما بعد الحداثة في الفكر الغربي، ص24.

والفكرية التي يعيشها المجتمع، كما يعكس تطلعات الشعوب إلى التحرر وإثبات ذاتها الثقافية، إضافة إلى كونه يمثل ثورة على الأشكال الفنية التقليدية وأساليب التفكير السائدة، وسعيا إلى ابتكار رؤى جديدة للإنسان والعالم.

كما بدأ الاتجاه الحداثي مع الرومانسية التي تبنت مفاهيم الحرية والفردية، ورفعت شعر الثورة على القيم الكلاسيكية وهدمها.

وتمثل تجربة الشاعر الفرنسي 'شارل بودلير' (Charles Baudelaire) "في مكوناتها المختلفة، الاجتماعية والشعرية والفكرية، تقدم نقطة ارتكاز في فهم الحداثة بوجهيها المتكاملين: بمنجزاتها العصرية الكثيرة المحولة للطبيعة والإنسان والعلائق، وبمغامرتها الشعرية الإستيطيقية، التي جعلت من كيمياء الكلمة وسيلة لاكتشاف أغوار الذات وجحيمها، وتشييد اللغة المنتهكة للمواضعات والحواجز، الدافعة بالأشياء إلى حالاتها القصوى"[1].

"وفي هذا التاريخ الطويل لا يقف 'بودلير' وحده، وإنما يقف معه عدد في مختلف أقطار أوروبا؛ يقف معه في فرنسا مالارميه (Stéphane Mallarmé) وفيرلين (Paul Verlaine)، وفي أمريكا ألان بو (Edgar Allan Poe) وآرنست همنغواي (Ernest Hemingway)، وفي إنكلترا ت. س. إليوت (T. S. Eliot) ، وفي ألمانيا ريلكه (Rainer Maria Rilke)، وآخرون هنا وهناك، من هنا نرى أن الحداثة في أوروبا نشأت في أجواء من الظلم والاضطراب، ولم يكن 'بودلير' وحده يعاني في تلك المجتمعات، لقد كان القلق والخوف يمس عددا غير قليل (...) ومن هنا نستطيع أن نستنتج أن المذاهب الفلسفية والأدبية في أوروبا كانت أشبه بردود الفعل، ولم تكن تمثل حركة نمو طبيعي"[2].

[1] – محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل/ مايو/ يونيو، 1984، ص2.1

[2] – عدنان رضا علي النحوي، الحداثة في منظور إيماني، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط3، 1989، ص31.

يربط هذا التصور نشأة الحداثة الأوروبية بالاضطراب الاجتماعي والقلق التاريخي، ويميل إلى تبسيط طبيعة التحولات الأدبية حين يحصرها في منطق رد الفعل.

ويرى 'رولان بارت' (Roland Barthes) أن "في الحداثة تنفجر الطاقات الكامنة، وتتحرر شهوات الإبداع في الثورة المعرفية، مولدة في سرعة مذهلة وكثافة مدهشة أفكارا جديدة، وأشكالا غير مألوفة، وتكوينات غريبة وأقنعة عجيبة، فيقف بعض الناس منبهرا ويقف بعضهم الأخر خائفا منها، هذا الطوفان المعرفي يولد خصوبة لا مثيل لها ولكنه يغرق أيضا"[1].

فالحداثة في نظره لحظة تحول معرفي وجمالي كثيف، يقوم على الانفجار والتجدد المستمر في الأشكال والأفكار، غير أن هذا التصور رغم دقته في إبراز دينامية الحداثة، يركز على جانب الفائض الإبداعي بما قد يختزل الحداثة في بعدها الانفعالي والتجريبي، دون التوقف عند أبعادها التاريخية والاجتماعية التي تنظم هذا التحول وتوجهه.

3. الحداثة الشعرية عند النقاد العرب: إشكالية المفهوم وسياقات التلقي

يشكل مفهوم الحداثة في النقد الأدبي العربي واحدا من أكثر المفاهيم إشكالا وتعقيدا، نظرا لتعدد دلالاته واختلاف السياقات الفكرية التي نشأ فيها، فقد ارتبطت الحداثة في بداياتها بتحولات عميقة عرفها الغرب على المستويات الفكرية والاجتماعية والجمالية.

ويرى 'جابر عصفور' أن "الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدة في الوقت نفسه؛ ذلك لأنه يشير تراثيا إلى الصراع بين القدماء والمحدثين؛ ذلك الصراع الذي بدأ مع القرن الثاني للهجرة، عندما كان المحدث قرين البدعة، وكانت البدعة قرينة تغير جذري، يفرض إعادة النظر في الموروث من التصورات الأدبية والاجتماعية والدينية، وكان ذلك على أساس من وعي متغير بواقع متحول من ناحية، وعلى أساس من حوار مع تراث آخر، يعاد إنتاجه لصالح هذا الوعي المتغير من ناحية ثانية، وبالقدر نفسه يشير المصطلح إلى صراع جديد

[1] – عدنان رضا علي النحوي، الحداثة في منظور إيماني، ص26.

معاصر بين قدماء ومحدثين حول التغيرات الجذرية التي وقعت ولا زالت تقع في القصيدة العربية المعاصرة، منذ أعقاب الحرب العالمية الثانية"[1].

فهو يقدم تصورا يجعل الحداثة امتدادا لصراع تاريخي متجدد بين القديم والجديد داخل الثقافة العربية، وهو ما يمنح المفهوم عمقا تاريخيا ويخرجه من كونه ظاهرة معاصرة فقط.

ثم يقف عند صيغة مصطلح (الحداثة) ويذهب إلى أن أنها "صيغة نادرة الاستعمال في التراث العربي، وإن استخدام مصطلحات مغايرة، مثل: المحدث والمحدثين والحديث، هو الاستخدام الأكثر شيوعا في التراث، وقد نقول بالمثل إن الإلحاح على صيغة الحداثة قرين استخدام معاصر، لا يتجاوز نصف قرن تقريبا؛ فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة في خروجها على التقاليد ويرتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد، يقابل مصطلحا أجنبيا هو (Modernity) أو (Modernism) يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية، لعلها أعنف الثورات الإبداعية في التاريخ الثقافي لأوروبا الحديثة"[2]، مما يجعل دلالة (الحداثة) في السياق العربي محكومة أحيانا بسياق الترجمة أكثر من كونها نتاجا اصطلاحيا مستقلا.

ويطرح 'كمال أبو ديب' إشكالا مفاهيميا مهما يتعلق بالتمييز بين مصطلحي الحداثة (Modernity) والحداثية (Modernism)، وهو تمييز أساسي في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة.

يقول: "ضمن الأركان التصورية المنهجية، يأتي التمييز الضروري التالي الذي سأقترحه، وأعمل من خلاله، بين الحداثة العربية وحركة غربية واسعة الانتشار، ترجمت إلى العربية بالحداثة؛ أعني بذلك الحركة التي حدد تاريخها – باختلاف بين النقاد – بالفترة الزمنية الممتدة من 1890– 1930 في الغرب، وأطلق عليها في مرحلة متأخرة من تبلورها

[1] – جابر عصفور، رؤى العالم 'عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر'، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص333.

[2] – جابر عصفور، رؤى العالم 'عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر'، ص333.

مصطلح (Modernism) ومن الضروري في هذا السياق أن نحتفظ بالتمييز الجوهري بين الكلمتين الإنجليزيتين (modernity) و(Modernism) ويلاحظ أنني كتبت الأولى بحرف صغير والثانية بحرف كبير، ولقد اقترحت في عمل سابق ترجمة المصطلح (Modernism) بالحداثية، وسواء أكانت هذه الصيغة العربية مقبولة أو غير مقبولة (...) فإنني لا أجد مناصا من استخدامها إلى أن يتبين لي بديل أفضل ولقد حاولت حديثا استخدام صيغ كالاستحداثية ، والتحديثية ، والمحدثية، ولكنني لم أجد قرارا على صيغة بديلة بعد"[1].

ويحسب 'لكمال أبي ديب' تنبيهه إلى هذا الخلط الشائع في الثقافة العربية؛ فالحداثة تشير إلى ظاهرة حضارية وفكرية واسعة ارتبطت بتحولات المجتمع والعقل والمعرفة، بينما تدل الحداثية على حركة أدبية وفنية محددة ظهرت في الغرب خلال أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، واتسمت بالتمرد على الأشكال التقليدية في الإبداع.

"ولأن (Modernism) حركة مميزة ، بل مذهب أو مدرسة ، كما تشعر (ism–) فيها ، وكما اصطلح الدارسون على اعتبارها ، فإن ترجمتها بصيغة النسبة العربية شيء معقول جدا، والمهم في كل حال هو التمييز القائم على اعتبار المودرنيزم اسما علما لا صفة لزمن معين، ويمكنني بهذا التحديد أن أستخدم الكلمة معربة كما أستخدم الرومانسية والسوريالية، أي بالقول المودرنيزم، أما (Modernity) فإني سأستخدمها استخداما عاما بوصفها إشارة إلى سمات حضارية معينة، ويبدو لي أن الحداثة هي المصطلح الأقرب إلى تحديد مفهومها؛ وبهذه الصورة يصبح المصطلح العربي الحداثة علامة لغوية ذات مدلولات متشابكة، تعكس تشابك اللفظة الإنجليزية ودلالتها المزدوجة على الأقل على سمة حضارية وعلى سمة أدبية محدودة، ويمكننا بهذه الطريقة التحدث عن حداثة الأدب العربي الحديث (...) والتخلص بهذه الصورة من سيطرة النموذج الجاهز للعمل النقدي، ومن مشكلة المقارنة التي تهدف

[1] – كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل/ مايو/ يونيو، 1984، ص36.

إما إلى إثبات الطبيعة الاشتقاقية للأدب العربي الحديث، أو إلى إثبات عكس ذلك، أي مغايرته للحداثية الغربية"[1].

وتكمن أهمية هذا الطرح في سعيه إلى تحرير النقد العربي من الإشكاليات المصطلحية، وإعادة توجيه التحليل نحو فهم أدق لطبيعة التجربة الأدبية الحديثة، بعيدا عن المقارنات المباشرة التي قد تؤدي إلى أحكام مسبقة، سواء في اتجاه التأثر المطلق بالنموذج الغربي أو في اتجاه نفي هذا التأثر كليا، غير أن هذا التمييز رغم أهميته، يظل مفتوحا على النقاش، لأن الحدود بين الحداثة بوصفها سياقا حضاريا والحداثية بوصفها تيارا فنيا تبقى في كثير من الأحيان متداخلة في التجربة الأدبية الفعلية.

– أما عن تلقي المصطلح والمفهوم عند العرب فتتعدد التصورات النقدية حول مفهوم الحداثة في الفكر الأدبي العربي؛ إذ يربطه بعض الباحثين بالسياق الحضاري الغربي وتطوراته التاريخية، في حين يسعى آخرون إلى مقاربته من زاوية تفاعله مع الخصوصية الثقافية العربية وإمكانات استيعابه داخلها، وفي هذا الإطار يرى بعض النقاد أن الحداثة ليست مجرد استيراد لنموذج غربي، بل هي أيضا مشروع فكري يمكن أن يتشكل داخل الثقافة العربية وفق شروطها التاريخية والاجتماعية.

من هؤلاء النقاد نجد 'محمد برادة' الذي يقر "بأن الحداثة مفهوم مرتبط أساسا بالحضارة الغربية، وبسياقاتها التاريخية، وما أفرزته تجاربها في مجالات مختلفة"[2].

وترى 'خالدة سعيد' أن الحداثة العربية إذا كانت "تحولا أو مشروعا حضاريا ينطلق من خصوصية الثقافة العربية والوضعية العربية، وكانت تتفق في بعض خطوطها مع الحداثة العباسية، فإنها لا تنفصل عن حركة الفكر في التاريخ المعاصر"[3].

---

[1] – المرجع نفسه، ص36.

[2] – محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، ص11.

[3] – خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل/ مايو/ يونيو، 1984، ص31.

ومن هنا تبرز أهمية النقاش حول الحداثة بوصفها مفهوما إشكاليا ارتبط في الوعي النقدي العربي بالتحولات التي عرفها الشعر خاصة، باعتباره الشكل الأدبي الأكثر حضورا في تاريخ الثقافة العربية، والأكثر قابلية لاحتضان التجديد، وقد أسهم هذا الارتباط في جعل الجدل حول الحداثة يتمحور طويلا حول قضايا الشكل الشعري والتحولات الفنية، قبل أن يتسع ليشمل أبعادا فكرية وجمالية أعمق تتجاوز حدود الأنواع الأدبية إلى رؤية شاملة للإبداع والواقع.

تقول 'خالدة سعيد': "لم تبدأ الحداثة في الخمسينيات مع حركة التجديد في الشعر، على أهمية هذه الحركة؛ غير أن السجال حول الحداثة لم يحتدم إلا مع هذا التجديد، ومرد ذلك بالطبع إلى المكانة الخاصة التي احتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية؛ فالشعر هو الذي حظي بالقدر الأعظم من البحوث والشروح، وكان محور الجدل زمن الحداثة العباسية ؛ كما أنه الشكل الأدبي الذي قيدته الضوابط والحدود، ووضعت له المعايير والقوانين يستدعى وكانت له هالة أو مسحة شبه دينية، أو على الأقل قدسية، وهذا ما جعل المساس بالشكل الشعري معارك ومجادلات حادة، دارت صراحة تحت شعار الحداثة – اللاحداثة (...) غير أن الحداثة أكثر من التجديد، وإن كان من مظاهر الحداثة؛ لأن التجديد هو إنتاج المختلف المتغير، الذي لا يخضع للمعايير السابقة، أو لا يخضع لها تماما، بل يسهم في توليد معايير جديدة، الجديد نجده في عصور مختلفة، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائما ولا يكون الجديد حديثا بالمعنى الذي استقر للحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة، ويتمحور حول مفصل الصراع الفكري للحداثة"[1].

تقدم خالدة سعيد في هذا الطرح تصورا نقديا دقيقا لمفهوم الحداثة، من خلال ربطه بالسياق التاريخي الذي برز فيه الجدل حول الشعر العربي الحديث، خاصة منذ خمسينيات القرن العشرين، وتوضح أن هذا الجدل لم يكن نتيجة ظهور الحداثة نفسها، بل نتيجة احتدام النقاش حول التجديد الشعري، نظرا للمكانة المركزية التي يحتلها الشعر في الثقافة العربية،

[1] – خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، ص25

باعتباره الشكل الأدبي الأكثر خضوعا للمعايير التقليدية والأكثر ارتباطا بالسلطة النقدية والتراثية.

وتكمن أهمية هذا الطرح في تفكيكه لفكرة مساواة الحداثة بالتجديد الشكلي؛ إذ تؤكد أن الحداثة ليست مجرد تغيير في البنية الفنية أو الأسلوبية، بل هي تحول فكري وجمالي أعمق، يتجاوز إنتاج الجديد إلى إرساء رؤى ومعايير إبداعية جديدة، غير أن النص يفتح أيضا إشكالا مهما يتعلق بصعوبة الفصل بين التجديد والحداثة في الممارسة الإبداعية، لأن كثيرا من التحولات الشكلية قد تكون في جوهرها تعبيرا عن تحولات فكرية أعمق، مما يجعل الحداثة مفهوما مركبا يتداخل فيه الفني بالمعرفي والتاريخي.

ويحصر 'محمد بنيس' الحداثة في ثلاثة تعريفات:

"التعريف الأول: وهو الذي يموضع هذه الحداثة في الامتداد التاريخي منذ البارودي إلى الآن، أو منذ ما اصطلح على نعته بشعر النهضة؛ ومعناه أن الحداثة ظاهرة تاريخية، نشأت مع البارودي.

– التعريف الثاني: يؤالف بين الحداثة كظاهرة تاريخية، وبين جملة من الخصائص النصية التي شملت عناصر وبنية الشعر العربي مع مجيء الشعر المعاصر، وهذا التعريف يركز على الامتداد التاريخي، كما يركز على عنصر الرؤيا كمكون من مكونات النص الحديث.

التعريف الثالث: وهو أميل إلى حصر الحداثة في الشعر الأوروبي، واعتبار ما أنتج منذ شعر النهضة إلى الآن بعيدا عن أن يستوعب الحداثة أو يستنطقها في الممارستين التنظيرية والنصية"[1].

يعكس تصنيف 'محمد بنيس' للحداثة محاولة لتحديد المفهوم من زوايا مختلفة، إلا أنه يثير إشكالات تتعلق بحدود كل تعريف؛ فالتعريف التاريخي يقدم رؤية متسلسلة للحداثة

[1] – محمد بنيس، لمسائلة الحداثة، مجلة الكرمل، مؤسسة بيسان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، العدد 12، أبريل 1984، ص48.

لكنه لا يميز بدقة بين التحول والتجديد الجذري، مما قد يوسع المفهوم بشكل يفقده خصوصيته، أما التعريف الذي يربط الحداثة بالبنية النصية فيضيف بعدا تحليليا مهما، لكنه يظل بحاجة إلى معايير أوضح لتحديد خصائص النص الحديث، في حين أن التعريف الذي يستند إلى مركزية النموذج الأوروبي في تشكل المفهوم، وبذلك تبدو هذه التصورات أقرب إلى محاولات توصيف متعددة الجوانب لمفهوم معقد.

ولذلك يعقب على هذه التعريفات بقوله: "وهذه التعريفات الثلاثة متقاطعة مع استعمالات متداخلة المستويات مصطلح الحداثة، في العالم العربي، تداخلا يتجلى من خلال إطلاق (الشعر الحديث)، و(الشعر المعاصر)، ثم (شعر الحداثة) في مرحلة تالية هي السبعينيات، إما للدلالة على الحداثة كظاهرة تاريخية، أو كخصائص نصية، أو كاحتمال للكتابة"[1].

يرى 'بنيس' في تعقيبه أن هذه التعريفات الثلاثة ليست متعارضة بقدر ما هي متقاطعة، لأن مفهوم الحداثة في السياق العربي استعمل بشكل غير مستقر وتداخلت دلالاته بين التاريخي والنصي والتجريبي، ويظهر ذلك في اختلاف التسميات المتداولة مثل (الشعر الحديث) و(الشعر المعاصر) و(شعر الحداثة)، حيث لا تحيل هذه المصطلحات إلى معان ثابتة، بل تستخدم أحيانا للدلالة على مسار تاريخي، وأحيانا على خصائص فنية داخل النص، وأحيانا أخرى على مشروع كتابي مفتوح، وهذا التداخل يكشف عن غياب تحديد مفهومي دقيق للحداثة، ويجعلها مفهوما مرنا يتغير بحسب السياق الاستعمالي أكثر من كونه مفهوما نظريا محكوما بحدود واضحة.

أما 'أدونيس' فيرى أن "الحداثة في المجتمع العربي لا تزال شيئا مجلوبا من الخارج، إنها حداثة تتبنى الشيء المحدث، ولا تتبنى العقل أو المنهج الذي أحدثه؛ فالحداثة موقف ونظرة قبل أن تكون نتاجا"[2].

[1] – محمد بنيس، لمسائلة الحداثة، ص49.

[2] – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص84.

فالحداثة في السياق العربي لم تتحول بعد إلى مشروع فكري متجذر، بل ظلت في كثير من مظاهرها استيرادا لمنتجات الحداثة دون استيعاب الأسس الفكرية والمنهجية التي أنتجتها، ومن هذا المنظور، فإن المشكلة لا تكمن في غياب الحداثة بقدر ما تكمن في غياب الوعي الحداثي بوصفه موقفا ورؤيا قبل أن يكون أشكالا فنية أو نصوصا إبداعية، غير أن هذا الطرح يمكن مناقشته من زاوية أنه يعمم فكرة التبعية ويقلل من إمكانات تشكل حداثة عربية ذات خصوصية، حتى وإن اختلفت شروطها عن النموذج الغربي، لأن اختزال الحداثة في منبع واحد قد يحجب تنوع التجارب ومسارات التحول داخل الثقافة العربية نفسها.

في ضوء ما سبق من تصورات نقدية متعددة، يتبين أن الحداثة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تظل مفهوما إشكاليا مفتوحا على تعدد الدلالات وتباين المرجعيات، بين من يربطها بسياقها الغربي التاريخي والجمالي، ومن يراها امتدادا لتحولات داخل التراث العربي، ومن يركز على بعدها الاصطلاحي أو الجمالي أو الفكري، وقد أدى هذا التعدد إلى غياب تعريف حاسم للحداثة، لصالح تصورها بوصفها فضاء نظريا متداخلا تتقاطع فيه الأبعاد التاريخية والنصية والمعرفية.

كما يكشف الجدل النقدي، سواء عند 'جابر عصفور' أو 'كمال أبو ديب' أو 'خالدة سعيد' أو 'محمد بنيس' أو 'أدونيس' أو غيرهم عن توتر مستمر بين سعي النقد العربي إلى استيعاب النموذج الغربي من جهة، ومحاولة تأكيد الخصوصية الثقافية العربية من جهة أخرى، ومن ثم فإن الحداثة الشعرية لا تبدو مفهوما نهائيا مغلقا، بل سيرورة نقدية وفكرية متجددة، يتحدد معناها في ضوء السياقات التي يستعمل فيها، وفي تفاعل دائم بين النص والتاريخ والرؤية.

وسنحاول في المحاضرة الموالية الوقوف عند تمثلات وسمات وأشكال الحداثة في النص الشعري العربي المعاصر، من خلال تحليل أبرز التحولات التي مست بنيته الفنية والدلالية، واستجلاء مختلف المظاهر البنائية والجمالية التي ميزت تجربته الحداثية.

المحاضرة السادسة:

الحداثة الشعرية 2

- تمهيد:

شهد مفهوم الشعر مع الحداثة تحولا جذريا أعاد تشكيل طبيعته ووظيفته، إذ لم يعد ذلك الفن القائم على التعبير عن فكرة في قالب جمالي منسجم فحسب، بل غدا فضاء رحبا يستوعب تحولات الحياة الحديثة بكل ما تحمله من تعقيد وتناقض؛ فقد اتسعت التجربة الشعرية لتشمل أبعادا إنسانية وفكرية أعمق، تعبر عن قلق الإنسان المعاصر وتساؤلاته الوجودية، وتكشف عن رؤيته الخاصة للعالم.

وفي ظل هذا التحول، تحرر الشعر من قيوده التقليدية وأصبح بناء مفتوحا يتشكل وفق رؤية الشاعر وتجربته الذاتية، حيث تتداخل فيه اللغة بالإحساس، والفكر بالخيال والواقع بالحلم، ومن ثم لم يعد الشعر مجرد وصف أو زخرف لفظي، بل أضحى رؤيا متكاملة تسعى إلى الكشف والإيحاء، وتفتح المجال أمام تعدد الدلالات وتنوع التأويلات.

ومن هذا المنطلق، تبرز الحداثة الشعرية بوصفها اتجاها نقديا وإبداعيا يسعى إلى إعادة تعريف الشعر، وتجاوز أنماطه الموروثة، بما يواكب تحولات العصر ويعبر عن روح الإنسان الحديث.

1. الحداثة الشعرية العربية:

ترتبط الحداثة الشعرية العربية بظهور شكلين شعريين؛ الشعر الحر أو شعر التفعيلة، في السنوات الأخيرة من الأربعينيات، ثم قصيدة النثر في الخمسينيات: "ويمكننا أن نؤرخ بداية هذه الحركة الفنية في أواخر الأربعينات أو أوائل الخمسينات مع رواد مشاهير أول هم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة، وقد سبق هذا ظهور مجموعة 'لويس عوض' الشعرية (بلوتلاند) في أوائل الأربعينات، كما يمكن أن نعتبر أن تاريخ ترسيخ

هذه الحركة ومحاولة تأصيلها أي خلق أصولها هو منذ ظهور (مجلة شعر) البيروتية عام 1957م، ولقد أعلنت هذه المجلة المبادئ الأساسية لشعر المعاصرة والحداثة كما جاء على لسان مؤسسها 'يوسف الخال'"[1].

2. مجلة شعر:

في هذا السياق الذي اتسم بتراجع الشعر التقليدي وبحث جيل من الشعراء عن أفق جديد للتعبير، برزت مجلة (شعر) بوصفها إحدى أهم المبادرات التأسيسية للحداثة الشعرية العربية.

"وبعد إقامة طويلة في الولايات المتحدة، عاد يوسف الخال، وهو شاعر لبناني من أصل سوري، إلى بيروت، مسكونا بفكرة تجديد الشعر العربي، فقام عام 1956، باتصالات عديدة مع العناصر الأدبية القادرة على الإسهام في خلق حركة شعرية حديثة، غير أن هذه الاتصالات لم تسفر عن نتائج مهمة، في وضع شعري كهذا الذي حاولنا وصفه منذ قليل بلبنان، فالتعاطف الذي لقيه الحال في بعض الأوساط الأدبية، وخصوصا لدى أنصار النثر الشعري والقصيدة المكتوبة بالعربية المحكية – هذين النوعين اللذين ستفتح لهما حركة و شعره أبوابها بلا تحفظ لم يكن كافيا لتأسيس حركة تتمتع بالضخامة المرجوة أو لضمان استمرارها فيما بعد"[2].

فقد ارتبط تأسيسها بمشروع 'يوسف الخال' الذي عاد إلى بيروت محملا برؤية تجديدية تسعى إلى إعادة صياغة مفهوم الشعر العربي وبناء حركة أدبية حديثة تستجيب لتحولات العصر، غير أن هذا المشروع واجه في بداياته صعوبات تتعلق بضعف التجاوب واتساع

[1] – ديزيره سقال، حركة الحداثة طروحها وإنجازاتها، منشورات ميريم، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص42.

[2] – كمال خيري بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص63

الفجوة بين الطموح النظري والواقع الأدبي، مما جعل انطلاقته بطيئة ومحدودة قبل أن تتبلور لاحقا في إطار حركة أكثر وضوحا وتأثيرا.

"وباستثناء خليل حاوي، وهو الشاعر اللبناني الطليعي الوحيد يومذاك، فإن جهود يوسف الخال قد اتجهت في جانب كبير منها، صوب الشعراء العرب غير اللبنانيين، الذين كان توجههم التحديثي قد سبق وتكشف في نتاجهم الشعري، وتوافقت جهود يوسف الخال في هذا الاتجاه مع مجيء عدد من الشعراء السوريين إلى لبنان وعلى رأسهم أدونيس الذي سيصبح العمود الآخر الأساسي في الحركة؛ يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي نذير عظمة، هؤلاء هم الشعراء الأساسيون الذين شكلوا نواة تجمع شعر في البداية، والذين سينضم إليهم عدد من النقاد الشبان كأسعد رزوق وأنسي الحاج وخالدة سعيد"[1].

وقد أعلن تجمع شعر عن تأسيس مجلة فصلية موجهة بصورة حصرية لخدمة قضية الشعر، والدفاع عنها، وحملت المجلة تسمية (شعر) وأصبح 'يوسف الخال' رئيسا لتحريرها، وقد صدر عددها الأول في كانون الثاني عام 1957.

وجاء في بيان 'الخال' أن "الشعر اللبناني الحاضر شعر عربي تقليدي، وهو شعر متخلف عن هذا العصر، إنه في كلتا الحالتين شعر غير حديث، إن هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي، فعمود الشعر هو هو، وحدة البيت لا القصيدة هي هي، الوزن والقافية لم يجر عليها أي تعديل، الأغراض الشعرية القديمة بالرغم من بعض المحاولات في المسرحية والقصص والملحمة، ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة، والنظر إلى الأشياء أو الخبرة الكيانية في الحياة، وهذا هو الأهم ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية عتيقة"[2].

[1] – المرجع نفسه، ص63.

[2] – كمال خيري بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص67، نقلا عن: محاضرات الندوة اللبنانية، العدد 05، 1957.

والملاحظ أن البيان لا يبحث إلا الوضع الشعري في لبنان، ولا يتطرق إلى غيره إلا على سبيل المقارنة.

ورأى أن "مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على الأسس الآتية:

أولا: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه – أي بعقله وقلبه معا.

ثانيا: استخدام الصورة الحية – من وصفية أو ذهنية – حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه، والاستعارة، والتجريد اللفظي، والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.

ثالثا: إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعا: تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.

خامسا: الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

سادسا: الإنسان – في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته – هو الموضوع الأول والأخير، كل تجربة لا يتوسطها الانسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

سابعا: وعي التراث الروحي – العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دونما خوف أو مسايرة أو تردد.

ثامنا: الغوص إلى أعماق التراث الروحي – العقلي الأوروبي، وفهمه وكونه، والتفاعل معه

تاسعا: الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي.

عاشرا: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة"[1].

يكشف هذا التصور عن رؤية 'يوسف الخال' للحداثة الشعرية كما بشر بها في مجلة (شعر)، حيث دعا إلى إحداث تحول جذري في مفهوم الشعر العربي من خلال تجديد اللغة والصورة والإيقاع، وجعل التجربة الإنسانية أساس العملية الإبداعية، كما سعى إلى التوفيق بين الوعي بالتراث العربي والانفتاح على المنجزات الإبداعية العالمية، بما يحقق للشعر العربي آفاقا جديدة للتطور، وقد أسهم هذا التصور في وضع الأسس الفكرية الأولى للحداثة الشعرية العربية، رغم ما أثاره من جدل نقدي حول حدود التجديد وعلاقته بالتراث والمرجعيات الغربية.

"فنقاط الانطلاق هذه تكشف كما هو واضح عن نية في وضع الأسس النظرية للتيار الحديث في الشعر العربي، ومهما يكن، فإنها ستشكل القاعدة الفكرية الأولى الحركة شعر في مرحلتها الأولى، وطوال هذا الطور الذي يمتد من شهر كانون الثاني 1957 حتى نيسان 1958، وفيما عدا البيان المذكور، ستكون الكتابات المباشرة للأعضاء المؤسسين حول الموقف الشعري للحركة محدودة في الحقيقة، فقد كانت تتخذ صيغة افتتاحيات للمجلة، وحوارات معقودة للصحف اللبنانية (...) وأخبار وقضايا، كان محررها يحرص فيها على بث وجهات نظر الحركة والتركيز على أطروحاتها الرئيسية"[2].

يكشف ذلك عن الدور التأسيسي الذي اضطلعت به مجلة (شعر) في بلورة الوعي النظري للحداثة الشعرية العربية؛ إذ لم تقتصر على نشر النصوص الإبداعية، بل سعت إلى بناء مرجعية فكرية تدعم مشروعها التجديدي، كما يظهر أن المرحلة الأولى للحركة

[1] – كمال خيري بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص68-69.

[2] – كمال خيري بك، المرجع نفسه، ص69.

اعتمدت على وسائل متنوعة لنشر أفكارها وترويج تصوراتها حول الشعر الحديث، مما أسهم في ترسيخ خطاب حداثي متكامل، غير أن محدودية الكتابات النظرية المباشرة في تلك الفترة تجعل هذه المرحلة أقرب إلى طور التأسيس والتبشير منها إلى مرحلة بناء نظرية نقدية مكتملة المعالم.

3. رؤية أدونيس:

إذا كانت مجلة (شعر) قد أسهمت في وضع اللبنات الأولى للمشروع الحداثي العربي من خلال بياناتها التأسيسية ومواقفها الداعية إلى التجديد، فإن تطور التجربة الشعرية العربية الحديثة واتساع منجزها الإبداعي أفرزا حاجة ملحة إلى مراجعة نقدية أعمق لمفهوم الحداثة الشعرية وحدودها، وفي هذا السياق برز 'أدونيس' بوصفه أحد أبرز المنظرين للحداثة الشعرية العربية، حيث لم يكتف بالدفاع عنها أو التبشير بها، بل سعى إلى مساءلتها من الداخل والكشف عن إشكالاتها النظرية والتطبيقية

إذ يعد "أدونيس، مؤسس أكبر صرح نظري للحداثة الشعرية العربية المعاصرة، حدس بخبرته الشعرية، أن النص الشعري المعاصر وهو يراكم حضوره وتجاربه، على امتداد الأربعين سنة المنصرمة (منذ منتصف الخمسينيات إلى منتصف التسعينيات) كان يراكم في الآن ذاته، أوهامه والتباساته، بطريقة تستدعي تدخلا نقديا في حجم تعقد اللحظة الثقافية المعاصرة، بأهوالها المنحدرة من كل الاتجاهات، في هذا السياق نفهم مبادرة أدونيس التي تتوجه، في العمق، إلى نقد الحداثة باسم الحداثة نفسها، من هنا ينطوي بيان الحداثة على انثناءات تنظيرية تدقق في المفهوم، دون أن تأمن الذات المتلفظة السقوط في مزلق التناقض أو التفكيك الذاتي أحيانا، بحكم تعقد مفهوم الحداثة ذاته وانفلاته من الضبط والتحليل"[1].

ويرى 'أدونيس' أن ما يتداول حول الحداثة الشعرية في الثقافة العربية يقوم على مجموعة من الأوهام التي تشوه فهمها وتخرجها عن معناها الحقيقي، ويمكن تلخيص هذه الأوهام في

[1] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص214.

خمسة محاور رئيسية: أولها وهم الزمنية الذي يربط الحداثة بمجرد المعاصرة، في حين يؤكد أن الحداثة ليست مرتبطة بزمن معين بل ببنية النص وقدرته على تجاوز الزمن، وثانيها وهم المغايرة الذي يعتبر أن مخالفة القديم شكلا ومضمونا كافية لاعتبار النص حديثا، وهو ما يختزل الإبداع في مجرد التضاد، وثالثها وهم المماثلة الذي يجعل الحداثة تقليدا للنموذج الغربي، فيفقد الشعر هويته الخاصة ويقوده إلى الاستلاب الثقافي، أما الوهمان الرابع والخامس فيتعلقان بالجانب الفني، حيث يتم اختزال الحداثة في الكتابة النثرية أو في مجرد التجديد المضموني، بينما يرى 'أدونيس' أن استخدام النثر أو تحديث الموضوع لا يضمنان بأي حال تحقق الشعرية أو الحداثة، وبذلك يخلص إلى أن الحداثة ليست شكلا ولا تقليدا ولا مجرد اختلاف، بل هي تجربة إبداعية عميقة تتأسس على وعي جديد باللغة والرؤية والعلاقة بالتراث والآخر[1].

ومن الممكن القول بأن الشعر العربي الذي بدأ في القرن العشرين متهما بالجمود، استطاع أن يبلغ في النصف الثاني من هذا القرن مستوى من الحداثة التي تكاد أن تضارع في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية كما يقول 'أدونيس': "إن حداثة العلم في الغرب متقدمة على حداثة الشعر، بينما ترى على العكس أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية – الثورية؛ هكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار، وفي هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها، ورفضهم إياها، ورمي ممثليها بمختلف التهم التي تبدأ بالغموض وتنتهي بتهمة تقليد الغرب، مرورا بتهمة هدم التراث أو التنكر له"[2].

فأدونيس – وهو المعني بتنظير الحداثة أكثر من سواه من الشعراء – ينطلق من فهمه للحداثة بأنها تعنى فنيا تساؤلا جذريا، يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير، تكون في مستوى هذا التساؤل؛

[1] – أدونيس، بيان الحداثة 1979–1992، مجلة ندوة الإلكترونية، سورية، (https://www.arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis.htm)

[2] – أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980، ص ٣٢٢

وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية ، فريدة ، للإنسان والكون ؛ وهو يقوم في ضوء هذا المفهوم عددا من محاولات التجديد ، التي قامت قبل نهاية الحرب العالمية الثانية ، ليخلص إلى أن حركة الشعر المهجري تميزت بالسمات الأساسية للحداثة، وأن جبران بصفة خاصة كان مؤسس رؤيا الحداثة ، والرائد الأول ، في التعبير عنها"[1].

ويرى 'أدونيس' أن "الشعر العربي الجديد تجريبي في طرائقه، هجومي في دلالاته؛ تجريبي لأنه يحاول أن يؤسس، وهجومي لأنه يحاول أن يكتشف مدار التأسيس، هناك يغير اللغة الشعرية، وهنا يغير المعاني كل هجوم إذن سياسي أو اجتماعي أو. اقتصادي داخل في قضية الشعر الجديد، والشاعر الجديد إنما هو بالضرورة في صف المسحوقين، المشردين، الجائعين؛ في صف العمال والفلاحين(...) فالصيرورة هي قضية الشاعر الجديد؛ إنه يعنى بالتحول، وهو لذلك مع الحركة، مع جميع التحركات التي تنبئ بالتحول أو تهيئه (...) لذلك يرفض الشاعر الجديد شروط الحياة السائدة ويعلن عن إرادة تغييرها، وهو يتمسك بالأخلاقية الصارمة التي يقتضيها هذا الرفض وهذه الإرادة"[2].

فهو يرى أن الشعر العربي الجديد يقوم على التجريب في اللغة والبناء، وعلى نزعة هجومية في الدلالة ترتبط بفعل التغيير وكسر الثوابت، بحيث لا يقتصر التجديد على الشكل الفني بل يمتد إلى الموقف من العالم ومن البنى الاجتماعية والسياسية؛ فالشاعر عنده ليس محايدا، بل ينحاز إلى الفئات المهمشة ويجعل من الصيرورة والتحول جوهر رؤيته الشعرية، في ارتباط واضح بين الإبداع والوعي التاريخي.

غير أن هذا التصور، رغم أهميته في إبراز البعد الفكري للشعر الحديث، يطرح إشكالا يتعلق بتحميل الشعر وظيفة شبه أيديولوجية مباشرة، قد تضعف استقلاليته الجمالية إذا

[1] – صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر، 1984، ص15، وينظر: أدونيس : صدمة الحداثة بيروت : دار العودة، 1978 ، ص161.

[2] – أدونيس، عشر نقاط لفهم الشعر العربي الحديث، مجلة مواقف، مطبعة حايك وكمال، بيروت، لبنان، العددان 24–25، تشرين الثاني، كانون الأول 1972/ كانون الثاني، شباط 1973، ص3.

تحول إلى خطاب تقريري أو سياسي صرف، كما أن ربط الشعر حصرا بالتحول الاجتماعي قد يغفل أبعادا أخرى للحداثة الشعرية، مثل التجربة الذاتية والاشتغال الجمالي الخالص على اللغة.

ويحدد وظيفة اللغة الجوهرية "بالإبداع لا الإيصال؛ فاللغة أساسا هي لكي يعبر الإنسان عن إبداعه، لا لكي يتواصل مع الآخر، التواصل مرحلة ثانية"[1].

يطرح 'أدونيس' هنا تصورا خاصا لوظيفة اللغة الشعرية، إذ يميز بين الإبداع بوصفه وظيفة أولى وجوهرية للغة، وبين التواصل بوصفه وظيفة ثانوية لاحقة؛ فحسب هذا التصور لا تفهم اللغة في الشعر بوصفها أداة لنقل المعنى أو تبليغ الرسالة، بل باعتبارها مجالا لخلق المعنى وإنتاجه داخل النص نفسه، بما يجعل التجربة الشعرية فعلا توليديا يتجاوز حدود الإفهام المباشر.

ولعل أبرز سمات الشعر الحداثي ارتباطه بلغة جديدة تقوم على الرفض والتجاوز والتعبير عن الغضب تجاه الواقع، ومن نماذجها قول 'نزار قباني':

نرفض أن نكون كالخراف وادعين
يا طبلنا
يا زارنا
يا قاتلنا
نرفض أن نظل مسطولين دائخين
يا شعرنا كن غاضبا
يا نثرنا كن غاضبا
يا عقلنا كن غاضبا
فعصرنا الذي نعيش عصر غاضبين
يا حقدنا كن غاضبا
كي لا نصير كلنا قطيع لاجئين..[2]

[1] – أدونيس، عشر نقاط لفهم الشعر العربي الحديث، ص5.

[2] – نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط2، ج3، 1982، ص137.

فهو يدعو إلى التمرد على الاستكانة والجمود، ورفض تحويل الإنسان إلى كائن منقاد أو (قطيع)، كما يعكس هذا الأسلوب تحولا في وظيفة اللغة الشعرية؛ إذ لم تعد وسيلة للتزيين أو الوصف، بل أصبحت أداة للتعبير عن موقف وجودي ونقدي يعكس توتر العصر وتحولاته، ويجعل من القصيدة فضاءً للاحتجاج والتغيير.

ويقول 'عبد الوهاب البياتي':

نسقط إعياء على أرصفة التاريخ
نذبل في مناجم الفحم وفي أقبية الجليد
نموت واقفين
نموت في غربتنا، لكننا نولد من جديد
من رحم الليل ومن لحم جبال الأرض
متوجين بعذاب الرفض
وحاملين صولجان الشمس
نبحر ميتين
لمدن المستقبل البعيد
نرفع فيها راية العصيان
نموت في سجونها أحياء
نصنع للتاريخ كبرياء..[1]

يعبر نص 'عبد الوهاب البياتي' عن رؤية شعرية حداثية تقوم على التوتر بين الموت والانبعاث، حيث تتحول التجربة الإنسانية إلى حركة دائمة من الفناء والولادة من جديد. ويبرز فيه خطاب الرفض بوصفه طاقة وجودية تمنح الذات القدرة على تجاوز القهر والغربة وصناعة أفق مستقبلي قائم على التمرد والعصيان، كما تكشف اللغة الشعرية عن نزعة رمزية كثيفة تجعل من المعاناة الجماعية مادة لبناء رؤية تاريخية مفتوحة على المستقبل، حيث يتداخل الواقعي بالأسطوري، واليومي بالكوني، في تعبير يعكس جوهر الحس الحداثي في الشعر العربي الحديث.

[1] – عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص141.

كما تتسم لغة النص بالكثافة الرمزية والإيقاع التكراري، حيث تتحول إلى خطاب إنشادي يزاوج بين الواقعي والأسطوري، وهي لغة تعبيرية مشحونة بدلالة الرفض والانبعاث، تعتمد التصوير المجازي بدل المباشرة، مما يمنحها بعدا وجوديا وثوريا.

ويعبر 'أدونيس' عن ذلك الرفض والتجاوز في قوله:

كم قلت جئت بلا طقوس
ووهبت نفسي للجموح، لكل رفض
كم قلت: أخرق هذه اللغة الأمينة للأصول
أرج قاعدة الأصول...[1]

حيث تقوم لغة 'أدونيس' هنا على خطاب شعري حاد ومكثف يعكس روح الرفض والتجاوز، إذ يتجه إلى كسر (الطقوس) وخرق النظام اللغوي التقليدي بوصفه جزءًا من سلطة الموروث، وتبرز في النص نبرة تمرد واضحة تتجسد في الأفعال الدالة على الفعل الجذري مثل (أخرق) و(أرج)، مما يجعل اللغة نفسها موضوعا للثورة لا مجرد أداة للتعبير، كما تعتمد القصيدة على الإيجاز والتكثيف والإيقاع الداخلي الذي يعزز إحساس القطيعة مع الأصل، فيتحول الخطاب إلى إعلان شعري عن تأسيس كتابة جديدة تقوم على الحرية والتجاوز.

في ختام هذه المحاضرة، نخلص إلى أن الحداثة الشعرية العربية لم تكن مجرد تحول شكلي في بنية القصيدة، بل كانت مشروعا فكريا وجماليا متكاملا أعاد تعريف الشعر ووظيفته ورؤيته للعالم؛ فقد انطلقت مع بدايات شعر التفعيلة وقصيدة النثر، وتبلورت تنظيريا عبر مجلة (شعر) وبياناتها التأسيسية، التي سعت إلى كسر القوالب التقليدية وإعادة بناء لغة شعرية جديدة تستجيب لتحولات العصر.

[1] – أدونيس، الكتاب 'أمس المكان الآن'، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص203.

كما أسهمت تنظيرات 'أدونيس' في تعميق هذا المشروع من خلال مساءلة مفهوم الحداثة نفسه، والكشف عن أوهامه وانزياحاته، والتأكيد على بعدها التجريبي القائم على الرؤية والتجاوز والبحث المستمر عن المعنى، وقد تجسدت هذه الرؤية في النصوص الشعرية الحديثة التي جعلت من الرمز والصورة والرفض والانشطار عناصر أساسية في بناء القصيدة، حيث لم تعد اللغة وسيلة للتزيين أو التواصل، بل أصبحت فضاء للتفكير والمقاومة وإعادة تشكيل الوعي، ومن ثم يمكن القول إن الحداثة الشعرية العربية تمثل سيرورة مفتوحة تتقاطع فيها التحولات الفنية مع الأسئلة الفكرية، وتظل قابلة للتجدد والتأويل باستمرار، ما دامت مرتبطة بتغير الإنسان والعالم واللغة.

المحاضرة السابعة:

الحداثة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر

- **تمهيد:**

عرف الشعر الجزائري تحولات مهمة في مرحلة ما بعد الاستقلال، متأثرا بالتحولات السياسية والاجتماعية والتاريخية التي عرفها الجزائر، فقد وجد الشعراء أنفسهم أمام واقع جديد دفعهم إلى البحث عن أساليب تعبير مختلفة، فاستلهموا تجارب الشعر المشرقي وسعوا إلى ابتكار أشكال حديثة تعبر عن ذواتهم وتجاربهم. ومن هنا برز توجه نحو تحديث الشعر، قائم على وعي الذات الشاعرة واستحضار العمق التاريخي القومي، بما يحمله من دعوة إلى التحرر والانفتاح والتطلع إلى التجاوز والاكتشاف.

1. الحداثة الشعرية في الجزائر: الظروف والرواد

تعد الحداثة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر مظهرا من مظاهر التحول العميق الذي شهده الأدب بعد الاستقلال، حيث سعى الشعراء إلى تجاوز الأشكال التقليدية والتعبير عن واقعهم الجديد بلغة ورؤية مغايرتين؛ فقد ارتبطت هذه الحداثة بالتحولات السياسية والاجتماعية والثقافية، ما جعل القصيدة فضاء للتجريب والانفتاح على أساليب جديدة.

وقد كان "انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر، بسبب رغبة الشعراء الملحة في الخروج عن التقليد، والتطلع إلى خلق نص شعري معاصر يستجيب للتغيرات والتطورات الطارئة في واقع الشاعر"[1].

[1] – عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر 'شعر الشباب أنموذجا'، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص6.

ويعني ذلك حدوث تحولات كبيرة وعميقة في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة من حيث اللغة والأسلوب والشكل والمضمون؛ فقد سعى الشعراء الجزائريون إلى التحرر من القوالب الشعرية التقليدية والأنماط الموروثة، سواء في الوزن والقافية أو في طرائق التعبير والصور الفنية.

وجاء هذا التحول نتيجة رغبتهم القوية في التجديد ومواكبة التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عرفها المجتمع الجزائري والعالم المعاصر منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، لذلك اتجهوا إلى ابتكار نص شعري جديد يعبر عن قضايا الإنسان المعاصر وتجربته، ويستجيب للتغيرات التي طرأت على واقع الشاعر وحياته ورؤيته للعالم.

ويمكن القول إن الثورة الجزائرية تمثل أكبر حدث مؤثر في ذلك التحول، لأنها شكلت منعطفا تاريخيا وثقافيا أسهم في تجديد مضامين الشعر الجزائري وأشكاله الفنية.

وقد أفرزت "الثورة التحريرية شعراء عاشوا واقع الإنسان الجزائري المنفجر، الزاحف إلى التحويل والتغيير الجذري، وإعادة البنية والعلاقات الاجتماعية لشكل جديد استجابة لتطور حتمي حددته المسيرة التاريخية والتطورات الحضارية أمثال: عبد الكريم العقون، عبد السلام حبيب، أحمد معامش، محمد الصالح حبشاش، الربيع بو شامة، عبد الله شريط، عبد الحميد الزناقي، أبو القاسم سعد الله، محمد صالح باوية، أبو القاسم خمار، صالح خرفي، صالح خباشة، محمد الأخضر عبد القادر السائحي"[1].

فهناك علاقة وثيقة بين الثورة التحريرية الجزائرية والتحولات التي عرفها الشعر الجزائري المعاصر؛ فالثورة لم تكن حدثا سياسيا فحسب، بل كانت أيضا قوة دافعة للتجديد الأدبي والفكري، فقد أفرزت جيلا من الشعراء الذين ارتبط إبداعهم بقضايا التحرر والتغيير الاجتماعي، فعبروا عن تطلعات الإنسان الجزائري وآماله في بناء واقع جديد، وعليه فللثورة

[1] – أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص31.

التحريرية دور تاريخي في تشكيل الوعي الشعري الجزائري الحديث، وفي توجيه الشعر نحو التعبير عن قضايا الإنسان والوطن والتغيير الحضاري.

"وإذا نظرنا إلى الفترة الواقعة ما بين عامي (1954- 1962) فإننا نجد أن الشعراء الجزائريين فيها قد التحموا بالنضال والمقاومة وشاركوا الشعب في كفاحه الوطني (...) وإن مشاركة الأدباء الشعب في الثورة التحريرية قدمت فداء الأرض والحرية عددا من الشهداء منهم القاص 'أحمد رضا حوحو'، والشعراء: 'محمد الأمين العمودي'، 'الربيع بو شامة'، 'عبد الكريم العقون'، وكان لابد لهذا الواقع النضالي أن يأتي بلغة جديدة تجسد هذه المعايشة الفعالة للعمل الثوري"[1].

ويمكن القول إن ثورة التحرير استلزمت ثورة الشعر إذ وجد الشعر الجزائري آنذاك "ضالته في ثورة نوفمبر، وإن الشعراء وجدوا أنفسهم فيها، وهم يعبرون أو يسجلون أو يصفون أو يعكسون إحساسهم بالثوة وبأحداثها"[2]؛ غير أن قيمة الشعر الثوري لا تكمن في مجرد تسجيل الأحداث ووصفها، بل في قدرته على تحويل التجربة التاريخية إلى رؤية فنية وإنسانية تتجاوز حدود الزمن والمكان.

ويذهب أغلب الدارسين حين يؤرخون لبداية ظهور الشعر الحر في الجزائر، إلى أن البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه إنما بدأت مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو قصيدة (طريقي) لأبي القاسم سعد الله، المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس من سنة 1955[3]؛ وفيها يقول:

يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي

[1] – أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص31-32.

[2] – عبد الله ركيبي، الشعر في زمن الحرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص9.

[3] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث 'اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975'، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص149.

فقد اخترت طريقي
وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف التيار وحشي النضال
صاخت الأنات عربيد الخيال
كلّ ما فيه جراحات تسيل
وظلام وشكاوى ووحول
تتراءى كطيوف من حتوف
في طريقي
يا رفيقي![1]

فقد سار الشاعر في هذه القصيدة في ركب الشعر الحر الذي تحرر من قيود الخليل، وجارى روح الشعر المعاصر.

ونشير إلى أن هناك محاولات للتجديد سبقت تجربة 'سعد الله' أو صاحبتها مثل تجربة 'رمضان حمود' بقصيدته (يا قلبي) سنة 1928، التي تميزت بتعدد الأوزان (الشعر النثري، الكامل، الخفيف) وتغير القوافي؛ يقول فيها:

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان

ونصيبك من الدنيا الخيبة والحرمان
أنت يا قلبي تشكو هموما كبارا وغير كبار
أنت يا قلبي مكلوم ودمك الطاهر يعبث به الدهر الجبار
ارفع صوتك للسماء مرة بعد مرة
وقل اللهم إن الحياة مرة
أعني اللهم على اجتراعها

[1] – أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص144.

وامددني بقوة فإني غير قادر على احتمالها [1].

وقد جاءت هذه القصيدة بعد سلسلة من المقالات التي تناول فيها بالنقد الموضوعي واقع الشعر العربي، ودعا إلى عدم اتخاذ الوزن والقافية من الضرورات اللازمة للشعر، وإنما يجب أن يكون المقياس هو الصدق الفني[2].

ويذهب 'سعد الله' المذهب نفسه حين يرى أن "الحديث عن القديم والجديد في الشعر ليس بذي قيمة في حد ذاته، فالحكم حينئذ على إنتاج شاعر ما يتوقف على مدى صدق تجربته الإنسانية وحدة تفاعله واندماجه في الأحداث التي يصفها (...) ولكن إذا كان لا بد من الإشارة هنا إلى قضية التطور فإن قائل هذا الشعر كان قد بدأ بالطريقة التقليدية، ثم تخلى عنها شيئا فشيئا إلى الطريقة الجديدة أو الحرة"[3].

فهو يؤكد أن قيمة الشعر تنبع من قدرته على نقل تجربة شعورية صادقة، لا من مجرد الالتزام بالأوزان التقليدية أو الخروج عنها، ومع ذلك فهو لا ينكر حدوث تطور في الشعر الجزائري، حيث يشير إلى انتقال كثير من الشعراء تدريجيا من القصيدة التقليدية إلى الشعر الحر، استجابة للتحولات الفكرية والاجتماعية والفنية التي عرفها العصر.

وقد تأثر تجديد النص الشعري كذلك بعوامل أخرى، منها الاحتكاك بالتيارات الأدبية الحديثة في العالم العربي والغربي، وتطور الوعي الثقافي، والتحولات الاجتماعية والفكرية التي عرفها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال؛ لذلك يمكن اعتبار الثورة عاملا أساسيا في هذا التحول، لكنها ليست العامل الوحيد.

يقول 'أبو القاسم سعد الله' عن ذلك المؤثر في تجربته الشعرية التجديدية: "غير أن اتصالي بالإنتاج القادم من الشرق ولا سيما لبنان، واطلاعي على المذاهب الأدبية، والمدارس الفكرية، والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة

[1] – صالح خرفي، رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، سلسلة في الأدب الجزائري 3، الجزائر، 1985، ص85.

[2] – ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث 'اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص150.

[3] – أبو القاسم سعد الله، ديوان ثائر وحب، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، 1967، ص5.

التقليدية للشعر"[1]؛ فقد أدى هذا الاحتكاك الفكري والثقافي إلى إعادة النظر في الأشكال الشعرية التقليدية والبحث عن أساليب أكثر قدرة على التعبير عن قضايا العصر وتجاربه.

ومن رواد الحداثة الشعرية الذين كتبوا النصوص الأولى في قصيدة التفعيلة؛ 'أبو القاسم خمار' في قصيدته (الموتورة) التي يصف فيها لاجئة فلسطينية، و'أحمد الغوالمي' في قصيدته (أنين ورجيع) التي يعبر فيها عن رفضه للواقع المرير، و'محمد الصالح باوية' في قصيدته (الصدى) التي يهديها إلى طفلة فلسطينية[2].

ثم دخلت الحركة الشعرية الجزائرية مرحلة مهمة من تاريخها بعد الاستقلال، حيث عرفت حالة من الركود والجمود بين سنتي (1962 و1968)؛ ويمكن تفسير هذا الوضع بانشغال المجتمع الجزائري بتحديات بناء الدولة الوطنية وترتيب أوضاعها السياسية والاقتصادية بعد سنوات طويلة من الكفاح التحرري، مما انعكس على الإنتاج الأدبي والثقافي، غير أن هذا الركود لم يدم طويلا، إذ شهدت الجزائر في (أواخر الستينيات وبداية السبعينيات) تحولات عميقة في مختلف المجالات، تمثلت في مشاريع التنمية والإصلاحات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مثل تأميم الثروات الوطنية، والثورة الزراعية، وتعميم التعليم، ونشر الخدمات الصحية المجانية، وقد صنعت هذه التحولات واقعا جديدا استلهم منه الشعراء موضوعات وقضايا جديدة، فانتقل الشعر من التركيز على هموم التحرير الوطني إلى الاهتمام بقضايا البناء والتنمية والتغيير الاجتماعي[3].

ويكشف ذلك عن العلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع؛ فالحركة الشعرية تتأثر بالظروف التاريخية التي يعيشها المجتمع، ازدهارا أو ركودا، كما يبرز أن التجديد الشعري لا يرتبط فقط بالتحرر السياسي، بل يتغذى أيضا من التحولات الحضارية والاجتماعية التي تشهدها الأمة.

---

[1] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ص52.

[2] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث 'اتجاهاته وخصائصه الفنية'، ص156.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص166، وينظر: أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص37.

"وفي ظل هذه التحولات أخذت بوادر نهضة ثقافية تحل محل الركود الثقافي الذي كان سمة من سمات المرحلة السابقة، وظهرت إلى الوجود صحف ومجلات وطنية جديدة راحت تفتح صدرا واسعا للإنتاج الأدبي والشعري الشاب؛ توجهه وترعاه وتحتضنه، ومن هذه الصحف المتخصصة؛ مجلة آمال، والشعب الثقافي، ثم الأسبوعي، والمجاهد الثقافي، والمجاهد الأسبوعي، والقبس، ولا نكاد نصل إلى سنة 1977 حتى نلمس أثر هذا التطور الثقافي في الكتابات الصحفية"[1].

"وكان لا بد أن تظهر أصوات شعرية تعايش تجربة تحول المجتمع إلى النهضة والتقدم (...) وقد أفرز الواقع الأدبي في السبعينات عددا من الأصوات الشعرية التي تنتمي إلى مدارس متنوعة أثارت حركة النقد في تقويم الشعر في هذا العقد"[2].

فشعراء السبعينيات لم ينتموا إلى اتجاه واحد، بل توزعت تجاربهم بين مدارس وتيارات فنية متعددة، وهو ما يعكس حيوية المشهد الشعري وانفتاحه على رؤى وأساليب مختلفة؛ وقد أدى هذا التنوع إلى تنشيط الحركة النقدية التي سعت إلى دراسة هذه التجارب وتقويمها والكشف عن قيمتها الفنية والفكرية.

وتمثلت هذه الاتجاهات في[3]:

أ- تيار القصيدة الخليلية أو التيار العمودي، ومن شعرائه: مصطفى الغماري، محمد ناصر، محمد بن رقطان، العربي دحو، مبروكة بوساحة، جمال الطاهري، عمر بو الدهان...

ب-قصيدة التفعيلة، ومن شعراء هذا التيار: أحمد حمدي، عبد العالي رزاقي، عمر أزراج، محمد زتيلي، حمري بحري، عبد الحميد شكيل، أحلام مستغانمي، سليمان جوادي، سمير رايس، عمار بن زايد، الأزهر عطية.

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث 'اتجاهاته وخصائصه الفنية'، ص167.

[2] – أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص38.

[3] – المرجع نفسه، ص40.

ج- تيار يزاوج بين القصيدة الخليلية وشعر التفعيلة، ومن شعرائه: عياش يحياوي، جمال الطاهري، نوارة السعدي، الأخضر عيكوس، أحمد عاشوري، مسعود حديبي، رشيد أوزاني، عبد الله حمادي وغيرهم.

وقد نشأ صراع بين هذه التيارات، ويرى الشاعر 'محمد رتيلي' أن "الحركة الشعرية الشابة وحدها التي استطاعت أن تواكب الأدباء الشباب في الوطن العربي وأن تضيف إليها، كما أنها تمكنت من أن تشكل رافدا جديدا للحركة الشعرية الحديثة وأن سمة التطور تطبع هذه الحركة التي تبحث باستمرار عن الأشكال والرؤى الأكثر ملاءمة للتعبير عن طبيعة المرحلة التي تعيشها البلاد، والالتصاق القوي بالأرض والثورة"[1].

لقد استطاع هؤلاء الشعراء مواكبة التجارب الشعرية العربية المعاصرة والمشاركة في إثرائها، بدل الاكتفاء بالتأثر بها؛ وهذا يدل على حيوية التجارب الجديدة وقدرتها على التفاعل مع التحولات الأدبية والفكرية التي شهدها الوطن العربي.

ومن يطلع على شعر هؤلاء الشعراء يقف على بصمات الشعراء العرب في العصر الحديث التي تأثر بها الشعراء الجزائريون، وقد جاء هذا التأثر في تيارين (التعقيد والتجسيد)؛ أما تيار التعقيد فيغلب على بعض الشعراء المتأثرين تأثرا واضحا بأدونيس وأنسي الحاج، ويوسف الخال...، ومنهم عمر أزاج وأحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وينضوي تحت تيار التجسيد أغلبية الشعراء الجزائريين المتأثرين بشعر الرواد من أمثال بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، والبياتي، ونزار قباني، وسعدي يوسف، ومحمود درويش، وسميح القاسم...[2]

2. مظاهر الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر:

تجلت الحداثة الشعرية في عدة مظاهر، من أبرزها التحرر من الوزن والقافية التقليديين، والاتجاه نحو قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، إضافة إلى توظيف الرمز والأسطورة، والانفتاح

[1] - أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص41.

[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص41، وينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث 'اتجاهاته وخصائصه الفنية'، ص180.

على التراث الإنساني والعالمي، كما برز الاهتمام بالذات الشاعرة وتجاربها الداخلية، إلى جانب التعبير عن قضايا المجتمع والهوية والذاكرة.

ولم تكن هذه الحداثة مجرد تقليد للنماذج المشرقية أو الغربية، بل حاول الشعر الجزائري أن يمنحها خصوصيته من خلال استلهام التاريخ الوطني وتجربة الثورة والتحرر، مما أضفى على القصيدة بعدا نضاليا وإنسانيا، وهكذا شكلت الحداثة الشعرية في الجزائر تجربة إبداعية متميزة، جمعت بين التجديد الفني والوعي الثقافي، وأسهمت في إثراء المشهد الأدبي العربي المعاصر.

ومن خصائصه:

- **الموسيقى الشعرية:** تحرر الشعر الجزائري المعاصر من قيود الشكل العمودي، بتجاوز وحدة الوزن والقافية؛ فقد تطور الإيقاع الموسيقي، واكتسبت القصيدة الجزائرية الحداثية تقدما ملحوظا؛ فلم تعد القافية أو الموسيقى الخارجية هي التي تتحكم في الشاعر، وإنما أصبح الخضوع مباشرا للتجربة ككل دون فصل بين عناصرها الفنية؛ تتكون وتتنامى من الداخل صورة وفكرة وشعورا[1].
- وتبعا لذلك قامت القصيدة على **الوحدة العضوية:** بحيث أصبحت الأسطر الشعرية تستقل بنفسها عروضيا، ومع ذلك فهي لا تنفصل من حيث المعنى والصورة والبناء اعام عن بقية القصيدة لأن اهتمام الشاعر أصبح منصبا على العمل الشعري ككل، مراعيا الموسيقى الداخلية المتنامية عبر الموقف الشعوري، والإحساس النفسي؛ محققا خطوة مهمة في سبيل تحقيق الوحدة العضوية للنص الشعري[2]؛ يقول 'أبو القاسم خمار':

الناس يختفون هاربين

[1] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث 'اتجاهاته وخصائصه الفنية'، ص230.

[2] – المرجع نفسه، ص228.

والشمس في ارتعاش تنسحب

لا تتركوني خلفكم وحيدا

ألوب في الظلام، لا أرى

يلوكني الإعياء

لا تتركوني خلفكم[1].

حيث تتتابع الأسطر الشعرية في بناء متماسك يعبر عن حالة نفسية يسودها الخوف والضياع والوحدة؛ فصور اختفاء الناس وانسحاب الشمس والتيه في الظلام تتكامل فيما بينها لتشكل مشهدا شعوريا واحدا يعكس الإحساس بالعزلة والقلق، كما أن تكرار العبارة (لا تتركوني خلفكم) يضفي على النص بعدا نفسيا يعمق الإحساس بالاستغاثة والتشبث بالآخرين.

ومن الناحية الفنية، اختلفت أطوال الأسطر الشعرية، لكن الإيقاع الداخلي الناتج عن تتابع الصور والتكرار والترابط الدلالي يمنح النص وحدته وانسجامه، وهنا تتجسد الوحدة العضوية في ارتباط جميع عناصر القصيدة بعضها ببعض لخدمة التجربة الشعورية ككل.

– **اللغة الشعرية:** شكل التجديد في اللغة الشعرية للقصيدة الجزائرية المعاصرة قضية أساسية لدى الشعراء فاللغة هي وعاء تجربة لذلك عملوا على تجديدها لتلائم التجربة الجديدة؛ فقد أيقن الشعراء المعاصرون "أن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة"[2]، والشعراء الجزائريون أدركوا حقيقة ذلك وحاولوا التجديد في معجمهم الشعري بما يعبر عن تجاربهم الجديدة ومضامين العصر؛ واتجهوا نحو البساطة ولغة الحياة اليومية، والتصوير بدل التقرير، ومن نماذج ذلك قول 'حمري بحري':

يورق الجرح على جبهة أمي

[1] – أبو القاسم خمار، ظلال وأصداء، ص102.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'، ص174.

مطرا يرقص في القلب
شجرا يغفو على جيد المعاول
انظروا ما أروع الجرح
الذي يزهر في الدرب
فلماذا لا نحب الزرع والنهر...[1]

وهو نموذج لاستخدام اللغة البسيطة والقريبة من الحياة اليومية، لكن الشاعر حملها بدلالات رمزية وإيحائية عميقة تعبر عن واقع التجربة الجديدة؛ فالجرح لا يقدم بوصفه علامة للألم فقط، بل يتحول إلى رمز للعطاء والأمل والتجدد، (يورق الجرح) و(يزهر في الدرب)، وهنا تتداخل صور الطبيعة (المطر، الشجر، الزرع، النهر) مع الواقع الإنساني لتكوين رؤية متفائلة تجعل من المعاناة مصدرا للخصب والحياة.

كما أثرت التجربة الصوفية لبعض الشعراء الجزائريين المعجم الشعري باستخدام اللغة الصوفية، وما يرتبط بها من ورموز ومفاهيم روحية.

وهو توجه برز بوصفه ظاهرة فنية متميزة لدى الشعراء: مصطفى الغماري، عثمان لوصيف، الأخضر فلوس، مصطفى دحية، أحمد عبد الكريم، ميلود خيزار، عبد الله حمادي، عيسى لحيلح، وغيرهم[2]؛ فقد وجد هؤلاء الشعراء الجزائريين في التراث الصوفي مجالا رحبا للتعبير عن تجاربهم الوجدانية والفكرية، فاستعاروا معجمه اللغوي وصوره الرمزية لإضفاء أبعاد دلالية وجمالية عميقة على نصوصهم.

ومن نماذجها قول 'عبد الله حمادي':

فكيف أقاوم فعل العشق وطلعته
(..) أنا المخمور وخمرته
كنت قديا سكنني

[1] – حمري بحري، ديوان ما ذنب المسمار يا خشبة، منشورات مجلة آمال، الجزائر، 1981، ص13.

[2] – ينظر: يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري '1970–1990'، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ص24.

شيء من فضل غوايته
فالليل لليلى يسكنني
لحنا يرتاب ويرهقني
ويمد الجسر فيعبرني
وأغض الطرف فيسلبني
فأنا المعشوق وعاشقه
وأنا المقتول وقاتله..[1]

يمثل هذا المقطع نموذجا واضحا لتأثير التصوف في الشعر الجزائري المعاصر، حيث يوظف الشاعر لغة العشق والوجد والرموز الصوفية للتعبير عن تجربة روحية عميقة، مما يثري المعجم الشعري ويمنح النص أبعادا فنية ودلالية تتجاوز المعنى المباشر.

- **الصورة الشعرية:** شهدت التجربة الشعرية الجزائرية الحداثية تجديدا لافتا في الصورة الشعرية؛ إذ تجاوزت الصورة التقليدية القائمة على الزخرف البلاغي والمحاكاة المباشرة، واتجهت نحو بناء صور رمزية وإيحائية كثيفة، تستمد عناصرها من الواقع والتراث والأسطورة والطبيعة والتجربة الذاتية، مما أكسب النص الشعري أبعادا جمالية ودلالية جديدة.

والصورة الفنية تتركز في تركيبتها العقلية التي تميل إلى عالم الفكر والعقل قبل ميلها إلى عالم الحس، والشاعر لا يمثل واقعا بعينه كما هو أصلا، وإنما يشكله على ضوء تجربته ورؤيته للعالم من حوله، فتاتي الصورة مشكلة لواقعه الداخلي في ضوء العالم الحي الخارجي[2].

وتتعدد أشكال الصورة الشعرية في القصيدة الجزائرية الحداثية، فتجمع بين الأبعاد الرمزية والأسطورية المستلهمة من الذاكرة الوطنية والتراث الصوفي، وبين النزعة السريالية والغرائبية القائمة على المجاز والاستعارة والمفارقة وتراسل الحواس، كما تتجلى في صور مشهدية

[1] – عبد الله حمادي، ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص154.
[2] – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1959، ص230.

وحركية تكسب النص حيوية وديناميةـ وفي بنى تناصية تحاور النصوص الدينية والأدبية والتراثية، بما يثري الدلالة ويعمق الأبعاد الجمالية والفكرية للخطاب الشعري.

ومن نماذج توظيف الصور الرمزية والسريالية قول 'حمري بحري' في قصيدة (ما ذنب المسمار يا خشبة):

أتدحرج بين الحلم وبين سلالم ذي العقبة

والحزن عميق

والجرح عميق والحلم دليل طريق..[1]

حيث تتجلى الصورة هنا في بناء شعري قائم على الانزياح الدلالي والمفارقة؛ إذ يتحول الفعل (أتدحرج) إلى حركة رمزية تعكس اضطراب الذات وتشتتها بين الواقع والحلم، كما يبرز الحزن والجرح بوصفهما حالتين وجوديتين عميقتين، في حين يقدم الحلم (دليل طريق)، وهو تركيب يضفي بعدا سرياليا على النص؛ إذ يجمع بين الألم والأمل في صورة متداخلة تتجاوز المنطق الواقعي المباشر؛ فالشاعر يمنح الحلم وظيفة غير واقعية فهو ليس مجرد تخيل، بل قوة إرشاد ومقاومة داخل التجربة الوجودية.

ومن أبرز أشكال الصورة الشعرية الحداثية استدعاء الأسطورة؛ التي تمثل أهم مكونات التراث الإنساني التي استعان بها الشاعر العربي المعاصر واستثمرها في البناء الفني للكيان النصي، وأخذت جانبا بنائيا وجماليا في تكوين هذا الكيان بما تحمله من طاقات تعبيرية وفكرية وجمالية.

وقد تنوع حضور الأساطير المشرقية والغربية في النص الشعري الجزائري المعاصر، فمن الأولى أسطورة *'سندباد'* التي شكلت مصدر إلهام للشعراء المعاصرين، فهي تمثل نموذجا أعلى في الدلالة على علاقة الإنسان بالكون في رحلته الدائمة للبحث والاستكشاف والمغامرة والتحدي والتمرد، وكشف المجهول والهروب من الواقع بما تحمله الرؤية المتطلعة ومعنى الحرية، ومن نماذج هذا التوظيف هذا المقطع للشاعر 'عز الدين ميهوبي':

[1] – حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة، ص9.

وتبقى الحروف

كما السندباد مسافرة دون لون

ودون انتماء..[1]

فهذا مقطع سندبادي اعتمد نص الأسطورة القائمة على نسق الرحلة والإبحار والبحث، لترمز حضورا وتدل على رحلة الشاعر في بحثه عن ذاته، فكان في توظيفها إضافة نوعية في التعبير عن واقع التجربة التي تعاني فيها الذات من عدم الاستقرار وعدم الانتماء، ويحاول من خلالها تعميق الإحساس بهذه المعاناة، وينتقل بها إلى عوالم أكثر أملا وانفتاحا لتحقيق الوجود وبعث الحياة من جديد.

ومن الأساطير التي حضرت بكثرة عند الشعراء الجزائريين تعبيرا عن العذاب والفشل أو الأمل والتحدي أسطورة (سيزيف)، ونقف فيها تمثيلا عند هذا النص للشاعر 'عثمان لوصيف':

ندحرج صخرنا من غير يأس

وسيزيف لنا خير مثال

حلبنا الخمر من نار تلظّى

وخضنا البحر في دمع الغزال

نغالب جوعنا من ألف ألف

ونحيا بالشّهيق وبالسّعال..[2]

و(سيزيف) الذي حكمت عليه الآلهة بالعذاب الأبدي بأن يحمل صخرة ضخمة إلى أعلى القمة، وعندما يتمكن من إيصالها تتدحرج الصخرة إلى سفح الجبل فيعاود الكرة ثانية فيقع معه الشيء نفسه؛ فهو رمز أسطوري دال على العذاب والفشل والعبثية وعدم جدوى المحاولة، لأن النتيجة معروفة وهي سلبية لا تقدم شيئا ولا يتغير المصير معها، بل تزيد من التأزم وتعمق الآلام والعذاب، ولكنها تحضر تحويرا بدلالة مغايرة في نص شاعرنا ليدل

[1] – عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2002، ص120.

[2] – عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1982، ص19.

بها على التحدي والمواجهة والتمرد رفضا للواقع، حيث منحت المتلقي الإحساس بقيمة الثورة وبعدها الإعجازي الذي قهر به الشعب الجزائري الثائر الاستعمار الفرنسي قوة وتحديا وأملا وصبرا.

- **مضامين القصيدة الجزائرية المعاصرة:**

تتعدد مضامين القصيدة الجزائرية المعاصرة بتعدد التجربة التاريخية والإنسانية للشاعر، حيث تجمع بين البعد الوطني المرتبط بتجربة الاستعمار والثورة التحريرية التي كانت المؤثر الرئيس في تحول النص الشعري الجزائري، إضافة إلى قضايا الهوية والانتماء، والبعد الإنساني الذي يعكس معاناة الإنسان من ألم واغتراب، والبعد الوجداني الذي يعبر عن مشاعر الذات من حب وحزن وقلق وجودي، والبعد الاجتماعي الذي يصور واقع المجتمع وتحولاته ومشكلاته اليومية، كما تتجلى فيها أبعاد فكرية وفلسفية تتأمل الوجود والمصير، وأخرى دينية وصوفية تستلهم التراث الروحي في البحث عن المعنى، وإلى جانب ذلك يبرز البعد القومي الذي يعكس انشغال الشعراء بقضايا الأمة العربية، وفي مقدمتها القضية الفلسطينية، مما يجعل القصيدة الجزائرية المعاصرة فضاء مفتوحا للتعبير عن قضايا الإنسان والوطن والأمة.

وسنقف عند مضمون له خصوصية في النص الشعري الجزائري، وهو مضمون الأزمة أو المحنة (العشرية السوداء) التي عاشتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، التي انعكست بقوة في الشعر الجزائري المعاصر؛ حيث عبر الشعراء عن مظاهر العنف والدمار والخوف التي سادت المجتمع، وما خلفته من جراح نفسية عميقة ومعاناة إنسانية قاسية، وقد تحولت القصيدة في هذا السياق إلى شهادة فنية على مرحلة دامية، ترصد الألم الجماعي وتكشف فقدان الأمان وتصدع القيم، كما عبّرت عن مقاومة اليأس والتمسك بالأمل في تجاوز المحنة واستعادة الاستقرار، مما منح هذا المضمون طابعا مأساويا وإنسانيا في آن واحد.

منهم 'عز الدين ميهوبي' الذي عبر عما خلفته يد الغدر من مظاهر الموت برؤية سوداء دامية في ديوانه (كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس) الذي يندرج ضن أدب الأزمة ويرصد مجزرة الرايس سنة 1997؛ يقول في إحدى قصائده:

من ثقب الباب يجيء الليل..

وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم

القبر المنسيّ بعيدا

الليل يجيء وحيدا

من نافذة الخوف المخبوء

يأتي الفرح الموبوء

وهذا الليل فجيعه

من ثقب الباب

يطل غراب

عنقاء الموت تحط على شجر الليمون..

الصمت جنون

فتنكسر الجفان

"لا غالب إلا...الموت"!

"لا شيء سوى الغفران"!

"وصمت الليل فجيعه"..[1]

يعكس هذا النص رؤية مأساوية قاتمة ترتبط بتجربة العنف التي عاشتها الجزائر خلال العشرية السوداء، حيث يتخذ الشاعر من الليل رمزا شاملا للخوف والموت والاضطراب النفسي، إذ يتحول إلى كيان حي (يجيء من ثقب الباب)؛ في دلالة على تسلل الرعب إلى أدق تفاصيل الحياة اليومية.

[1] – عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 2000، ص6.

كما تتكثف الصور السريالية في قوله (تطلع شوكة صبار سوداء بحجم القبر)، حيث يجمع بين عناصر متناقضة (النبات/الموت) لإبراز فداحة الألم وتحول الواقع إلى مشهد كابوسي. ويبرز أيضا توظيف الرموز مثل (الغراب) و(عنقاء الموت) للدلالة على الشؤم والفناء واستمرار دورة الموت، في حين يعكس تكرار مفردات مثل (الليل) و(الصمت) حالة من الاختناق النفسي والفراغ الوجودي، كما يكشف عن انهيار القيم الإنسانية وتحول الحياة إلى فجيعة مستمرة، فالفرح (موبوء) والموت هو الحقيقة الوحيدة الحاضرة، مما يجعل النص تعبيرا عن صدمة جماعية ورؤية سوداوية للعالم.

- في الختام؛ يتضح أن الحداثة الشعرية في الجزائر لم تكن مجرد تحول شكلي في بنية القصيدة، بل كانت نتاجا طبيعيا لتحولات تاريخية وسياسية وثقافية عميقة عاشها المجتمع الجزائري، بدءا من الثورة التحريرية وما تبعها من بناء الدولة الوطنية، وصولا إلى التحولات الاجتماعية والفكرية في العقود اللاحقة.

وقد أسهم هذا السياق في بلورة تجربة شعرية جديدة، تجاوزت الأشكال التقليدية للقصيدة العمودية، وانفتحت على قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، مع تطور واضح في اللغة والصورة والإيقاع والبنية الفنية، كما اتجه الشعراء إلى التعبير عن الذات والواقع معا، فكان النص الشعري فضاء للتجريب، ولطرح أسئلة الهوية والحرية والوجود، وللتفاعل مع القضايا الإنسانية والقومية، وتؤكد هذه التجربة أن الشعر الجزائري المعاصر استطاع أن يوازن بين الانفتاح على التيارات الشعرية العربية والعالمية، وبين الحفاظ على خصوصيته المرتبطة بالذاكرة الوطنية وتجربة الثورة والتحرر، مما جعل منه صوتا إبداعيا مميزا داخل المشهد الشعري العربي.

وعليه، فإن الحداثة الشعرية في الجزائر تمثل مرحلة ناضجة من تطور القصيدة، جمعت بين الوعي الفني والتجربة الإنسانية، وأسهمت في إثراء الأدب الجزائري والعربي برؤى جديدة تعكس عمق التحول وثراء التجربة.

المحاضرة الثامنة:

قصيدة التفعيلة

تمهيد:

تعد (قصيدة التفعيلة) من أبرز أشكال الشعر العربي الحديث، وقد ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين نتيجة سعي الشعراء إلى التحرر من قيود القصيدة العمودية التقليدية مع الحفاظ على الإيقاع الشعري، وارتبط ظهور هذا الشكل الشعري بحركة التجديد الأدبي التي قادها شعراء مثل 'نازك الملائكة' و'بدر شاكر السياب'، اللذين سعيا إلى تطوير اللغة الشعرية لتواكب قضايا الإنسان المعاصر وهمومه.

وقد عرف الشعر العربي عبر مختلف عصوره تطورا كبيرا من حيث الشكل والمضمون، إذ ظل مرآة تعكس حياة المجتمع العربي وتعبر عن قضاياه الفكرية والإنسانية، ومع بداية العصر الحديث وما شهده العالم العربي من تغيرات سياسية واجتماعية وثقافية، رأى الشعراء بضرورة تجديد الخطاب الشعري ليتلاءم مع روح العصر وتطلعات الإنسان الحديث؛ لذلك اتجهوا إلى البحث عن أشكال فنية جديدة تتجاوز بعض القيود التقليدية للقصيدة العمودية، خاصة من حيث نظام البيت ووحدة القافية، وفي خضم هذه المحاولات التجديدية ظهرت (قصيدة التفعيلة) التي مثلت مرحلة بارزة في تطور الشعر العربي الحديث، حيث حافظت على الموسيقى الشعرية القائمة على التفعيلة، ومنحت الشاعر في الوقت نفسه حرية أكبر في التعبير وبناء الصور والمعاني، وقد ساهم هذا الشكل الجديد في إثراء التجربة الشعرية العربية والتعبير بعمق عن القضايا الوطنية والإنسانية والنفسية.

1. مفهوم قصيدة التفعيلة:

تعرف قصيدة التفعيلة بأنها القصيدة التي تعتمد على التفعيلة العروضية، وبصورة خاصة على الأوزان الصافية؛ فهو شعر تحرر من الأنساق الثابتة في الشعر العربي التقليدي، وقد شمل ذلك أولا التحرر من عدد التفعيلات الثابتة، ومن التوازن والتقسيمات المتكافئة في

الأشكال الشعرية الموروثة، وثانيا التحرر من النماذج المقررة والنظام الدقيق المعقد في الشكل[1].

وقد عرفت 'نازك الملائكة' شعر التفعيلة في معرض حديثها عن الشعر الحر مفندة آراء الذين يرون بغياب الوزن في هذا النوع من الشعر، والشعر الحر أو شعر التفعيلة عندها: "هو شعر ذو شطر واحد، ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه"[2]، وفي عام 1947م نشرت 'نازك الملائكة' أول قصيدة لها تعتمد على تعدد التفعيلات طولا وقصرا، وهي قصيدة الكوليرا التي اعتبرت ثورة في عالم الشعر آنذاك.

وفي عام 1949م نشرت نازك ديوانها الثاني (شظايا ورماد)، الذي اعتمدت في كل قصائده على مفهوم التفعيلة؛ تقول: "أصدرت مجموعتي الشعرية الثانية (شظايا ورماد) عام 1949، وهي المجموعة التي دعوت فيها إلى الشعر الحر"[3]، وفي مقدمة ديوانها كشفت عن الأساس العروضي الذي اعتمدت عليه في بناء هذا الشكل الشعرى الجديد؛ تقول فيها: "في هذا الديوان لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة، يلاحظ في قصائد مثل (جامعة الظلال) و(لنكن أصدقاء) و(مرثية يوم تافه) و(أغنية الهاوية) وسواها، وقد يحسن بي أن أؤكد للقارئ أنني لا أعد نفسي واحدة من المرهفين (...) سوى أنني أحسست أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد"[4].

ولذلك بدأت مقدمتها بالقول: "في الشعر كما في الحياة، يصح تطبيق عبارة برنار شو: (اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية)، لسبب هام هو أن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها، ولا نماذج معينة للألوان التي تتلون بها أشياؤها

[1] – ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2007، 573.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص60.

[3] – نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997، المجلد الأول، ص15.

[4] – نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد 'ضمن الأعمال الشعرية الكاملة'، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، الجزء الأول، ص418.

وأحاسيسها، ولا تناقض بين هذا الرأي وما يقسم إليه النقاد الشعر من مدارس ومذاهب حين يقولون: كلاسيكي، رومانتيكي، واقعي، رمزي، سريالي...؛ فهذه كلها ليست قواعد وإنما أحكام"[1].

ثم أخذت تنشر بعد ذلك تباعا مقالات نقدية حول هذا الشعر، جمعتها فيما بعد في كتابها (**قضايا الشعر المعاصر**)، وفي عام 1954م أطلقت 'نازك الملائكة' على هذا الشكل الشعرى الجديد مصطلح (الشعر الحر)، ومنذ ذلك الحين بدأت الحركة الشعرية تشهد اضطرابا في المصطلح الشعري لم يسبق أن شهدته حركة شعرية من قبل؛ حيث تداخلت المسميات وتعددت، وأسهم الشعراء النقاد في إحداث هذا الخلط مثلما أسهم غيرهم من النقاد أو من الشعراء، بل امتد هذا النقد ليشمل الخلاف فيما بين الشعراء أنفسهم على الترخص في العروض، والوزن والقافية ما بين الطرح أو الالتزام[2].

إذن يمكن القول إن قصيدة التفعيلة هي: قصيدة تقوم على وحدة التفعيلة بدل وحدة البيت، حيث يتكرر الوزن الشعري بعدد غير ثابت من التفعيلات، مما يمنح الشاعر حرية أوسع في التعبير والتصوير وبناء المعنى، وتمتاز بتنوع القافية أو غيابها أحيانا، وبالاعتماد على الصورة الشعرية والرمز والموسيقى الداخلية، مما جعلها أكثر قدرة على التعبير عن التجارب النفسية والاجتماعية المعاصرة.

2. إشكالية المصطلح:

قد تعددت مسميات ومفاهيم قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) نتيجة لعدم تحديد المصطلح بشكل يعمل على تحديد ماهية هذا النوع من الشعر، ويحدد ماهية وحدود الحرية فيه، ثم لظهور العديد من الآراء والمسميات التي احتكمت إلى فهمها الخاص عن بنية ومضمون هذا النوع من الشعر، ثم لظهور (مجلة شعر) اللبنانية 1957م، التي دعت إلى الشعر

[1] – المصدر نفسه، ص415.

[2] – محمد إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، مدينة 6أكتوبر، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص109.

الحر بمفهومه الإنجليزي والفرنسي، والذي يبتعد كثيرا في بيئته عن البيئة العربية بتراثها الممتد عبر قرون طويلة وذائقته الراسخة في النفوس، إضافة إلى أن المصطلح في أساسه ترجمة للمصطلحين الإنجليزي (Free Verse)، والفرنسي (Vers Libers)؛ والذي يعنى أصلا التحرر تماما من الوزن والقافية[1].

ولذلك "أخذ الاضطراب يعصف بالقارئ بين مفهومين متمايزين لمصطلح واحد؛ الأول تنادي به 'نازك الملائكة' ويلتزم به شعراء آخرون من رواد حركة شعر التفعيلة كالسياب وصلاح عبد الصبور، والثاني تنادي به مجلة (شعر)، وأخذ مصلح (الشعر الحر) يفقد بريقه، ويتعرض لنقد ومعارضة معظم شعراء ونقاد حركة شعر التفعيلة"[2]؛ يقول 'صلاح عبد الصبور': "كثيرا ما يكون الاسم ظالما لمسماه، أو ملقيا عليه ظلالا من الشبهات، وخاصة إذا كان الاسم وصفا لأن الصفة عندئذ تستدعي نقيضها، كما يستدعي البياض ذكر السواد، وعندئذ تلتمع المقارنة، ولا ينال الاسم رضا سامعيه إلا إذا اتضحت المناقضة أيما اتضاح، وثبتت أشكالها وألوانها"[3].

يقول 'عبد الصبور ذلك معارضا كثيرا من المصطلحات التي أطلقت على شعر التفعيلة الذي اختار له مصطلح (الشعر الجديد).

ويمكن القول إنه لم يبق من هذه التسميات على الساحة الأدبية سوى ثلاث مصطلحات تعد أقرب المصطلحات التي تقترب من مفهوم ذلك النوع من الشعر وهي: الشعر الحر، الشعر الحديث، شعر التفعيلة[4].

---

[1] – المرجع نفسه، ص109.

[2] – أحمد صالح الطامي، إشكالية المصطلح الشعري الحديث 'الشعر الحر نموذجا'، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، المجلد الثامن، الجزء الثلاثون، ديسمبر 1998، ص205.

[3] – صلاح عبد الصبور، الشعر الجديد لماذا؟، المجلة، دار أخبار اليوم للتوزيع، القاهرة، مصر، العدد 59، ديسمبر 1961، ص56.

[4] – محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص112.

أما (الشعر الحديث) فيذكر 'غالي شكري' أنها الاصطلاح الأنسب لهذه الحركة رادا بعض الاصطلاحات التي رأى أنها تحمل تصورات خاطئة عن الشعر الحديث؛ يقول: "إن تسمية الحركة الحديثة في الشعر العربي بأنها حركة الشعر الجديد، أو الحر، أو المنطلق هي تسمية باعدت بينها وبين التوفيق مجموعة من التصورات الخاطئة عن الشعر الحديث؛ فلو كان المقصود هو الشعر المعاصر أي الذي نؤرخ له بفترة زمنية قريبة إلينا، لجاز أن نصف ما يطرأ على هذا الشعر من عوامل التجديد أو التحرر أو الانطلاق بهذه الأسماء دون غيرها، ولكني أعتقد أن هذه التسميات مجتمعة تحد من قيمة الحركة الحديثة في الشعر العربي؛ لأن ما طرأ عليه لم يكن مجرد تجديد أو تحرر أو انطلاق بشكل عام (...) فما لا ريب فيه أن كل قديم كان جديدا في عصره، ولقد تحرر ذلك القديم الجديد في أيامه على صورة من الصور، وكانت جدته وتحرره تجسيدا لانطلاقه إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا؛ إذن فثمة شيء آخر مختلف كليا، يميز الحركة الجديدة الحرة المنطلقة، التي ينبغي أن ندعوها فيما أرى حركة الشعر الحديث"[1].

"فالحداثة والمعاصرة متمايزتان خاصة في النقد الأوروبي الحديث، لم تعد الحداثة عند نقاد الغرب هي المرحلة الزمنية التي يعيشونها، فقد اختاروا (المعاصرة) تعبيرا موفقا لهذا المعنى، وأضحت الحداثة عندهم أيضا تعني هذه الحالة التي أصبح عليها الشعر"[2].

وخلاف ذلك يرى 'عز الدين الأمين' "أن إطلاق كلمة (حديث) هذه على نوع خاص من الشعر فيه استئثار بالكلمة، وتضيق لمدلولها لأن الكلمة في معناها اللغوي تدل على كل ما هو حديث"[3].

---

[1] – غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين..؟، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص7.

[2] – المرجع نفسه، ص7.

[3] – عز الدين الأمين، نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1971، ص7، نقلا عن: مصعب أبو بكر أحمد إسماعيل، موقف عز الدين الأمين النقدي من قضية تحديث الشعر، مجلة القلزم العلمية للدراسات التوثيقية، الخرطوم، السودان، العدد الأول، سبتمبر 2021، ص42.

"فقد سبق أن اصطلح مؤرخو الأدب على أن بداية الأدب العربي الحديث في شعره ونثره هي منذ فجر النهضة الأدبية في الشرق التي كانت حملة نابليون على مصر مقدمة لها"[1].

"فإذن من الخطأ لغويا واصطلاحيا أن يقصر لفظ (حديث) على نوع بعينه من الشعر، في حين أنه ينظم معه في يومه وساعته لون آخر من ألوانه، فهما يعيشان جنبا إلى جنب وكلاهما حديث"[2].

وقد اقترح أن يسمى هذا الشعر "(شعر التفعيلة) وبذا نتخذ له تعريفا يستقل به، ولا يلتبس مع غيره أو يناقضه، كما أنه يحقق في نفس الوقت مذهب أصحابه؛ ذلك لأن هذه التسمية أخذناها من أبرز خاصية له، بل هي الخاصية التي انبنت عليها التفرقة الأساسية بين هذا النوع من الشعر، وبين الشعر العمودي في كل أطواره إلى يومنا هذا"[3].

ويرى 'أحمد صالح الطامي' أن مصطلح (شعر التفعيلة) "المصطلح الوحيد من بين المصطلحات التي أطلقت على هذا الأسلوب الشعري الذي يدل مباشرة وبشكل مانع على هذا النوع من الشعر الذي يعتمد على التفعيلة، ولذلك فهو أصوب هذه المصطلحات، وأكثرها التصاقا بالظاهرة الوزنية لهذا الشعر"[4].

إن مصطلح (شعر التفعيلة) هو المصطلح الوحيد الذي يميز الشعر الذي راده السياب والملائكة وعبد الصبور وغيرهم، ولا يمكن أن يدخل في مدلوله أي أسلوب شعري آخر، سواء أكان عموديا أم نثريا، فبمجرد أن نطلق مصطلح (شعر التفعيلة) فإن الذهن ينصرف مباشرة إلى المدلول دون شك أو تردد أو احتمالات، وهذه الميزة ما عجزت عنها المصطلحات الأخرى، يضاف إلى ذلك أن مصطلح (شعر التفعيلة) – على النقيض من مصطلح (الشعر الحر) – مصطلح عربي أصيل، وذلك باستخدامه كلمة (التفعيلة) العربية الأصيلة التي يقوم عليها هذا الشعر[5].

---

[1] – المرجع نفسه، ص13.

[2] – عز الدين الأمين، نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، ص15.

[3] – المرجع نفسه، ص83.

[4] – أحمد صالح الطامي، إشكالية المصطلح الشعري الحديث، ص223.

[5] – المرجع نفسه، ص223.

يؤكد هذا الطرح أن مصطلح (شعر التفعيلة) هو الأكثر دقة ووضوحا في توصيف الشكل الشعري الذي ظهر مع السياب والملائكة وعبد الصبور، لأنه يرتكز على عنصر إيقاعي محدد هو التفعيلة، مما يمنحه قدرة على التمييز بينه وبين الشعر العمودي من جهة، والشعر النثري من جهة أخرى. فالمصطلح، وفق هذا التصور، يحقق نوعا من الحسم الدلالي الذي يمنع الالتباس ويحدد المرجع الشعري بدقة.

3. خصائص شعر التفعيلة:

سنحاول في هذا العنصر الوقوف على أهم خصائص شعر التفعيلة على مستوى الشكل والمضمون.

أ- الموسيقى:

شهد المفهوم تحديدا أكثر اقترابا من مفهومه الذي تأسس فيما بعد، وذلك في النصف الأول من الأربعينات من القرن العشرين، حيث تحدد بأنه ذلك الشعر الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد، مع عدم التزام الشاعر باتباع الأوزان العروضية المألوفة، بل له الحرية في ابتكار أوزان جديدة إن استطاع[1].

إلا أن مفهوم شعر التفعيلة، قد شهد حركة انتشار واسعة للمفهوم الذي نشرته 'نازك الملائكة' عام 1954م في مقالاتها – التي جمعتها فيما بعد في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) – والذي يعني عندها "الشعر الذي يعتمد على التغيير في بحور الخليل من حيث الشكل الخارجي، مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة"[2]؛ ومن هنا يتضح إصرار 'نازك الملائكة' على ربط شعر التفعيلة إيقاعيا بالعروض الخليلي.

وشعر التفعيلة "ليس خروجا على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور، وأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس

[1] – محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص119.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص25.

العروض القديم – الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي – لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن، ولسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة (...) لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسب في الموسيقى شيء ثابت في كل لغة ثبوت الأرقام في الرياضيات (...) أما ما يتغير فهو الأشكال والأنماط التي تبنى من تلك النسب"[1].

وهذا النص 'لنازك الملائكة' يؤكد على مصطلح (شعر التفعيلة) الذي يعد أكثر دقة من مصطلح (الشعر الحر) بحسب واقع التجربة الشعرية الجديدة، بكل سماتها وخصائصها الفنية.

وهو ما ذهب إليه 'عز الدين إسماعيل' حين ذكر أن القصيدة الجديدة قامت "على أساس جمالي جديد؛ أن يحدد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة، وأبرزها الوزن والقافية، لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية، وكان لا بد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة، غير أن الوزن والقافية بعيدا عن أي مذهب جمالي خاص هما عصب الشكل الشعري (...) ومن ثم كان لا بد للشعر الجديد من الارتباط بهذين العنصرين على الرغم من كل شيء"[2].

"إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية؛ لكنه أباح لنفسه – وهذا حق لا مماراة فيه – أن يدخل تعديلا جوهريا عليها لكي يحقق بها الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت"[3].

وتبسط 'نازك الملائكة' شرح أساس الوزن في الشكل الجديد، الذي تؤكد بأنه لا يختلف عن الشكل القديم إلا في حرية الشاعر في اختيار عدد التفعيلات في السطر الواحد؛ تقول:

---

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص73–74.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، دت، ص65.

[3] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'، ص65.

"إنني أحسست أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل 'الخليل' يطلق جناح الشاعر من ألف قيد، وسأحاول فيما يلي أن أبسط خاصية هذا الأسلوب، ووجه أفضليته على أسلوب 'الخليل'؛ الأبيات التالية تنتمي إلى البحر الذي سماه 'الخليل' (المتقارب) وهو يرتكز إلى تفعيلة واحدة هي (فعولن):

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال

أتراني لو كنت استعملت أسلوب 'الخليل'، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟ ألف لا فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران، فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملأ بها المكان، وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي:

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمائم ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة؛ ألم نلصق لفظ (الوضاء) بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى إتماما للشطر بتفعيلاته الأربع؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة (الغيوم) إلى مرادفتها الثقيلة (الغمائم) وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة؟"[1].

"وينبغي ألا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس خروجا على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل"[2].

"أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه، فيكتب الشاعر من بحر (الرمل) ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطرا تجري على هذا النسق:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

[1] – نازك الملائكة، الديوان، الجزء الثاني (مقدمة شظايا ورماد)، ص418.

[2] – المرجع نفسه، ص419.

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق، حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا"[1].

"ومن تفريعات هذا القانون البسيط يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أية تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف، سواء أكان البحر صافيا مثل المتقارب:

فعولن فعولن فعولن فعولن

أو ممزوجا مثل السريع:

مستفعلن مستفعلن فاعلن

فإنما تكون الحرية في الشعر الحر في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي، فإذا كانت التفعيلة منفردة في الشطر كما في (فاعلن) في شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها، فلا بد له أن يوردها في مكانها، أي في ختام كل شطر في قصيدته الحرة ذات البحر السريع، وإنما حدود حريته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) المكررة في أصل الشطر، وينقصها فيقول في قصيدته مثلا:

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص63.

مستفعلن فاعلن"[1].

ولذلك رأت أن "نظم الشعر بالبحور الصافية أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة؛ لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر، فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها في خاتمة كل شطر"[2].

وهكذا فقد أحدث الشعر التفعيلي تغيرا في مفهوم الشعر، فانتقل من المفهوم القائم على ضرورة الوزن والقافية كحد للشعر، إلى الاعتداد بالشعور والإيحاء، والقدرة على إثارة العواطف الكامنة والأحاديث المختلفة، وأصبحت القصيدة بذلك نسقا تعبيريا ولغويا خاصين، وبنية إيقاعية وموسيقية تختلف شكلا ومضمونا عن الشعر التقليدي – وإن كانت لا تلغيه– ولكنها بنية متطورة عبر أنساق ليست جامدة[3]، فقد منح ذلك القصيدة الحديثة مرونة أكبر في التعبير، فغدت أكثر قدرة على مواكبة قضايا الإنسان المعاصر والتعبير عن أحاسيسه المتنوعة.

– ويعد الشطر الشعري وحدة إيقاعية مستقلة في قصيدة التفعيلة، لكنه لا يخضع لعدد ثابت من التفعيلات كما في الشعر العمودي، بمعنى أن الشاعر يكتب السطر وفق تدفق المعنى والإيقاع الداخلي، فيمكن أن يكون قصيرا أو طويلا، حسب ما تقتضيه الفكرة أو الانفعال.

وقد اعتمدت 'نازك الملائكة' مصطلح (الشطر الشعري)؛ ففي الباب الثاني من كتابها (قضايا الشعر المعاصر) أفردت فصلا بعنوان (الشعر الحر شعر ذو شطر واحد) اعتبرت فيه الكتابة بأسلوب الشطر من أهم ما يميز الشعر الحر عن شعر البيت، مستلهمة هذه التسمية من الأرجوزة التي اعتمدت الأسلوب نفسه، حيث تقول: "وأما نظام الشطر الواحد ذي التشكيلة الواحدة الثابتة، مثل الأرجوزة، فإنه يساعد السمع على تذوق الموسيقى"[4].

---

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص63.

[2] – المرجع نفسه، ص64.

[3] – محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص123.

[4] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص94.

وعموما يمكن القول إن 'نازك الملائكة' تراجعت عن الكثير من أقوالها فيما يتعلق بضبط الوزن الشعري لقصيدة الشعر الحر، فقدمت تجاوزات في التفعيلات التي ترد ممزوجة في أصل السطر الشعري، مسوغة هذا التغير بتغير ذوقها الذي تأثر بصورة أساسية بالوزن الإنجليزي أو الفرنسي، واعترافها بأن ضبط الوزن في الشعر الحر أصعب من ضبطه في القصيدة العمودية؛ فهو يحتاج إلى مزيد من اليقظة والتنبه لتنتظم الموسيقى ويستقيم الإيقاع، وقد أفضى بها هذا التغير في الأصول التي وضعتها الأوزان الشعر الحر البعض إلى نقدها واتهامها بالتناقض، ذلك لأنها حرصت على تطويع وزن الشعر الحر في إطار عروض الخليل[1].

ومهما يكن من أمر فإن قصيدة التفعيلة قدمت مفهوما جديدا لموسيقى الشعر الذي يخضع في تشكيله خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة، وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلى للقصيدة[2].

وقد شهدت قصيدة التفعيلة منذ بدايتها حتى الآن أجيالا متعاقبة من الشعراء، بدءا بجيل الأربعينيات والخمسينيات أمثال: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ونزار قباني وأدونيس وعبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأنسي الحاج ومحمد الماغوط وشوقي أبو شقرا وخليل حاوي، ونور الدين صمود وجمال حمدي، ومحي الدين فارس ومحمد الفيتوري، ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وفدوى طوقان، وغيرهم من شعراء الذين كانت مثلت قصائدهم محاولات

[1] – هناء عمر خليل، قضايا أدبية، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2022، ص188.

[2] – ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص63–64.

تجريبية في الصورة الموسيقية للقصيدة العربية، من خلال نظرة فلسفية جمالية تؤمن بقيمة الواقع النفسي في الفن والحياة على السواء[1].

ب- الوحدة العضوية:

تمثل الوحدة العضوية أحد مظاهر التجديد في الشعر المعاصر، حيث أصبحت القصيدة بناء فنيا متماسكا ترتبط فيه الأفكار والعواطف والصور، بحيث تخدم جميعها موضوعا واحدا وتجربة شعورية متكاملة، وقد أسهم هذا التجديد في منح القصيدة مزيدا من الانسجام والعمق الفني.

"فعلى الرغم من أن القصيدة الحديثة تتركب -سواء على مستوى نسيجها النفسي والشعوري، أو على مستوى بنائها الفني- من مجموعة من العناصر والمكونات المتنوعة والمتنافرة في بعض الأحيان، فإن ثمة وحدة عميقة تؤلف بين هذه العناصر، وتنصهر فيها هذه المكونات المتناثرة لتصبح كيانا واحدا متلاحما متجانسا لا تفكك فيه ولا تنافر، وهذه الوحدة تنسحب على العناصر الشعورية والنفسية والفكرية التي يتألف منها نسيج القصيدة الشعوري بمقدار ما تنسحب على الأدوات والتقنيات الفنية"[2].

يبرز ذلك أهمية الوحدة العضوية في القصيدة المعاصرة، فهي تجعلها بناء متماسكا تتكامل فيه المشاعر والأفكار والصور الفنية، مما يمنح القصيدة الانسجام والعمق الفني ويجعلها تعبيرا عن تجربة شعورية موحدة.

---

[1] - ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث 'مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية'، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1983، ص219-220.

[2] - علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 2002، ص26.

والوحدة لا تعبر عن تجربة واحدة أو عاطفة واحدة "ولكن الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته، إنما تشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشرية منه"[1].

ويرى 'صلاح عبد الصبور' أن أهم الانتصارات الشكلية للشعر العربي المعاصر هو إقرار الوحدة كمظهر شعري، وأهم مظاهر وحدة القصيدة هو الجريان، أو انسكاب الأبيات انسكابا مترابطا؛ وهذا مظهر شكلي ومضموني معا، ولعل محاولة اعتبار التفعيلة أساسا عروضيا، والنظر إلى القافية بعدها عنصرا عفويا غير متعمد طريقة إلى تحقيق خاصية الجريان والوحدة[2].

يؤكد هذا الرأي أهمية الوحدة العضوية في شعر التفعيلة؛ إذ لم تعد القصيدة قائمة على استقلال الأبيات، بل على ترابطها وانسجامها شعوريا وفنيا، كما أن اعتماد التفعيلة والتقليل من سلطة القافية منحا الشاعر حرية أكبر في التعبير، فازدادت القصيدة سلاسة وتماسكا.

ج-اللغة:

غني عن البيان أن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها، ولا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر[3]؛ فالشعر فعالية لغوية في المقام الأول، فهو فن أداته الكلمة؛ لذا فجوهر الشعرية وسرها في اللغة ابتداء بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة فاللغة تجل لتلك التجربة ولعواطف الشاعر وأحاسيسه في تلك التجربة؛ فالشاعر يعي العالم جماليا ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا، ومن هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية جمالية[4].

---

[1] – محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص117.

[2] – ينظر: صلاح عبد الصبور، مستقبل الشعر العربي الحديث، مجلة الآداب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، السنة الثالثة، العدد 1، كانون الثاني، 1955، ص7.

[3] – لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر، القاهرة، مصر، 1970، ص 05.

[4] – محمد عبده فلفل، بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين، مجلة الجسرة الثقافية، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، الدوحة، قطر، العدد السابع، شتاء 2001، ص54.

ويمكن القول إن التجربة الشعرية هي تجربة لغة، وتتميز لغة الشعر المعاصر بالتجديد والمرونة؛ إذ ابتعد الشعراء عن اللغة التقليدية المألوفة، واتجهوا إلى الترميز والإيحاء والتكثيف، ويحدد 'أدونيس موقف الشاعر المعاصر من اللغة في قوله: "إن لغة الشعر هي اللغة – الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة – الإيضاح؛ فالشعر الجديد هو في هذا المنظور فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله، يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة"[1].

لأن لغة الشعر ليست لغة تعبيرية بقدر ما هي لغة خلق، وللكلمة عادة معنى مباشر ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، بحيث تشير أكثر مما تقول.

فإذا كان كذلك فلا بد للشاعر أن يسلك في لغته مسلكا خاصا ليؤدي المعاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول.

ومن مظاهر ذلك استحداث معجم شعري جديد تجاوز فيه الشاعر الألفاظ التقليدية والمعقدة باستخدام لغة الحياة اليومية والبساطة في التعبير، واعتماد أساليب تفتح آفاقا أرحب للغة مثل: الانزياح كالتكرار والحذف وأسلوب التنقيط، والتناص وتوظيف اللغة الأجنبية، واستحداث الصور بالاعتماد على الإيحاء والتكثيف، عن طريق توظيف الرمز والأسطورة، وتجاوز الصورة التقليدية إلى الصور المركبة والمفارقة والخيال العميق...، وغيرها من الظواهر والأساليب التي أسهمت في تجديد اللغة الشعرية للنصوص المعاصرة، وعبرت عن مضامين جديدة ارتبطت بهموم الشاعر المعاصر الذي أدرك أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يتطلب استخدام لغة جديدةفالمقصود بلغة الشعر إذن "الإطار العام الشعرى للقصيدة من حيث صور هذا الإطار، وطريقة بنائه، وتجربته البشرية وهو ما تؤديه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية"[2].

[1] – أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص17.

[2] – السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص73.

ومن أشكال التجديد في اللغة والصور الشعرية:

- **استخدام لغة الحياة اليومية:**

يذهب 'عز الدين إسماعيل' إلى أن كل مرحلة من مراحل التجديد تثار فيها علاقة اللغة بالحياة والعصر أو قربها من الواقع، على أن قربها من الحياة لا يعني أنها تكون مثل لغة الناس ولكن بمعنى أنها تحمل نبض الحياة الجديدة، فهي قريبة من روح العصر وروح الناس، وهو ما يقيم علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي[1].

وثمة صلة وثيقة بين الشعر والحياة اليومية؛ فالشاعر ابن البيئة وفرد من المجتمع ومنهما يستقي مكونات تجربته الشعرية، ويعد 'صلاح عبد الصبور' أحد رواد هذا الاستخدام للغة الحياة اليومية ومن نماذجه قوله في قصيدة (أبي):

وأتينا بوعاء حجري
وملأناه ترابا وخشب
وجلسنا
نأكل الخبز المقدد
وضحكنا لفكاهة
قالها جدي العجوز.[2]

اعتمد 'صلاح عبد الصبور' في هذا المقطع لغة قريبة من الحياة اليومية، بعيدة عن التكلف والجزالة التقليدية، إذ استخدم ألفاظا بسيطة مألوفة مثل: (وعاء حجري)، (الخبز)، (ضحكنا)، و(جدي العجوز)، وقد أسهمت هذه اللغة في تصوير جو أسري واقعي صادق. ومن نماذجه قوله في قصيدة (الناس في بلادي):

وعند باب قريتي يجلس عمي مصطفى
وهو يحب المصطفى

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'، ص278.

[2] – صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص24.

وهو يقضي ساعة بين الأصيل والمساء

يحكي لهم حكاية .... تجربة الحياة

حكاية تثير في النفوس لوعة العدم.[1]

يعكس النص نزعة الاقتراب من الواقع والإنسان البسيط، إذ اعتمد الشاعر لغة يومية سهلة وشخصيات شعبية مألوفة، ما أكسب القصيدة صدقا وعفوية، كما استطاع من خلال هذه البساطة اللغوية أن يعبر عن أبعاد إنسانية وفكرية عميقة، كالإحساس بالحزن وعبث الحياة، وهو ما يبرز قدرة الشعر على الجمع بين بساطة التعبير وعمق الدلالة.

إن اعتماد لغة الحياة اليومية في الشعر المعاصر يمثل قيمة فنية وأسلوبية مهمة؛ لأنه يقوم على اختيار لغوي واع ينسجم مع طبيعة موضوعات القصيدة؛ فالشاعر حين يتناول قضايا الإنسان وهمومه الاجتماعية والنفسية، يلجأ إلى لغة قريبة من الواقع ومن كلام الناس حتى يكون التعبير أكثر صدقا وعفوية وتأثيرا، وبهذا تصبح العلاقة بين الموضوع واللغة علاقة تكامل وانسجام، حيث تخدم اللغة التجربة الشعرية، وتعين على نقل الأحاسيس والأفكار بوضوح وعمق في الوقت نفسه.

- **التكرار:**

يعد التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية في الشعر، ويقوم على إعادة كلمة أو عبارة أو صوت أو تركيب معين داخل النص الشعري بهدف تحقيق دلالات فنية وإيقاعية.

"والتكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاح على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة إلى أخرى، وقد عرفت القصيدة العربية منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيحائية"[2]، وفي الشعر المعاصر، أصبح التكرار وسيلة تعبيرية للكشف عن القلق والاغتراب والانفعال النفسي، كما

[1] – صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، ص30.

[2] – علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص58

يسهم في خلق إيقاع داخلي يعوض تراجع القافية المنتظمة، ويبرز الانفعال النفسي ويقوي الأثر الموسيقي والدلالي للقصيدة.

وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح في قصائد شعراء التفعيلة، ومن نماذج تكرار اللفظ عند 'نازك الملائكة' قولها في قصيدة (نغمات مرتعشة):

عد، لم يزل قلبي نشيدا حالما
يشدو بحبك لحنه المفتون
عد فالكآبة أغرقت بظلامها
روحي، فليلي أدمع وشجون
عد، لا تدع نفسي يعذبها الألم
ويعض فيها خافق محزون[1].

جاء تكرار فعل الأمر (عد) في نص 'نازك الملائكة' معبرا عن شدة التعلق والحنين؛ إذ حمل دلالة الرجاء والتوسل، كما أسهم في إبراز المعاناة النفسية للشاعرة وخلق إيقاع داخلي ينسجم مع جو الحزن والاشتياق في القصيدة.

- **الرمز والأسطورة:**

يعد الرمز والأسطورة من أبرز مظاهر التجديد في شعر التفعيلة، لأنهما ساعدا الشعراء على التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم بطريقة موحية وغير مباشرة، وقد شاعت في الشعر المعاصر حتى صارت أداة من أدوات التعبير.

وقد ارتبطت هذه الأداة بظاهرة الغموض، ومن ناحية أخرى تكشف عن حقيقة صلة الشعر بالتراث الإنساني؛ "فالعلاقة بين بين الشعر والرمز والأسطورة قديمة وعميقة منذ أن بحث الإنسان في الصلات التي تربطه بالكون، سواء من ناحية عقائدية أو من ناحية وجودية؛ كتحديد صلته بالحياة ومدى ارتباطه بها أو بالموت، ثم النظر فيما يتفرع عن ذلك من قضايا الخوف والحزن أو قضايا التدين والإيمان، ولعل ارتباط الرموز والأساطير بهذه

[1] – نازك الملائكة، الديوان، ج1، ص318.

القضايا منذ نشأتها يؤكد العلاقة القوية بين الشعر كوجه من وجوه الحياة ومن وجوه التعبير عنها، وبين الرموز والأساطير كوسيلة من وسائل هذا التعبير"[1].

ويتوقف ذلك على "حسن استغلال الشاعر للعلاقات أو الأبعاد الفكرية القديمة للرمز والأسطورة، ويضيف إليها أبعادا جديدة مرتبطة تماما بوعيه للتجربة أو الموقف الشعري؛ ذلك أن الوعي هو الذي يمنح أدوات الشاعر ووسائله التعبيرية –بما في ذلك الرمز والأسطورة – قيمة فنية تضمن لها البقاء والتجدد، فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصيات وتفرد تستدعي اللغة المعبرة عنها والوسائل المعينة على كشفها وإبرازها؛ بمعنى أنها تستدعي الرمز القديم مثلا لكي تفرغ فيه أو تحمله الدفقة الشعورية والشحنة العاطفية التي تمنحه القوة التعبيرية من جهة، وتربطه بالتجربة الحالية من جهة ثانية"[2].

وقد تنوعت أشكال الرمز في شعر التفعيلة؛ إذ استمد الشعراء رموزهم من الطبيعة والدين والأسطورة والتاريخ والتراث الشعبي للتعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع بطريقة إشارية غير مباشرة، فاستخدموا عناصر الطبيعة مثل المطر والليل والشمس للدلالة على الحياة أو الحزن أو الأمل، كما وظفوا الرموز الدينية للتعبير عن التضحية والصبر والخلاص، واستعانوا بالأساطير القديمة مثل تموز والعنقاء للدلالة على البعث والتجدد، كذلك استحضروا الشخصيات والأحداث التاريخية للتعبير عن الحرية والمقاومة، إضافة إلى توظيف الرموز الشعبية المأخوذة من التراث والحكايات الشعبية، مما منح النصوص الشعرية أبعادا دلالية جمالية منحتها الانفتاح والاتساع والعمق.

ومن نماذج ذلك الاستخدام رمز المسيح عليه السلام، الذي يحضر في الشعر المعاصر محملا بدلالات التضحية والخلاص؛ حيث يوظفه الشعراء للتعبير عن معاناة الإنسان وآلامه وأمله في الانبعاث والتجدد، مثل قول 'السياب':

---

[1] – إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص177.

[2] – المرجع نفسه، ص179.

أعين البندقيات يأكلن دربي
شرع تحلم النار فيها بصلبي
إن تكن من حديد ونار، فأحداق شعبي
من ضياء السماوات، ذكريات وحب
تحمل العبء عني، فيندى صليبي، فما أصغره
ذلك الموت، موتي، وما أكبره
بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة
كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة:
كان شيء، مدى ما ترى العين
كالغابة المزهرة
كان في كل مرمى، صليب وأم حزينة
قدّس الرب
هذا مخاض المدينة[1].

يعبر 'السياب' في هذا النص عن معاناة الشعب وآلامه من خلال توظيف رمز المسيح عليه السلام، الذي جعله رمزا للتضحية والفداء والخلاص. فقد صور نفسه مصلوبا في مواجهة القهر والعنف، مستعملا ألفاظا توحي بالألم مثل: (البندقيات)، (النار)، (صلبي)، و(الموت)، غير أن هذا الألم يتحول إلى أمل جماعي، إذ تظهر صورة الشعب باعتباره مصدر القوة والصمود من خلال قوله (أحداق شعبي من ضياء السماوات)، كما تتجلى النزعة الرمزية في النص من خلال استحضار مشهد (الصلب والأم الحزينة)، في إشارة إلى معاناة الأمة ورغبتها في التحرر والانبعاث والتجدد، وقد اعتمد الشاعر لغة إيحائية وصورا شعرية عميقة، مما أضفى على النص بعدا إنسانيا ووطنيا مؤثرا.

ومن نماذج استخدام الرمز الأسطوري قول 'أدونيس' مستدعيا أسطورة سيزيف في قصيدته (إلى سيزيف):

[1] – بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص109–110.

أقسمت أن أكتب فوق الماء
أقسمتُ أن أحمل مع سيزيفْ
صخرتَه الصمّاءْ.
أقسمتُ أن أظلّ مع سيزيفْ
أخضعُ لِلحُمّى وللشرارْ
أبحثُ في المحاجر الضريرة
عن ريشةٍ أخيره
تكتبُ للعشب وللخريفْ
قصيدةَ الغبارْ.
...
أقسمتُ أن أعيش مع سيزيف[1].

يعبر الشاعر في هذا النص عن معاناة الإنسان وكفاحه المستمر في الحياة من خلال توظيف رمز (سيزيف)، الشخصية الأسطورية المعروفة بعذابها الأبدي، إذ حكم عليه بأن يحمل صخرة ضخمة إلى قمة الجبل لتعود فتتدحرج فيعيد حملها من جديد؛ وقد جعل 'أدونيس' من سيزيف رمزا للإنسان المكافح الذي يواصل النضال رغم التعب واليأس، ويتضح ذلك في تكرار فعل (أقسمت) الذي يدل على الإصرار والتحدي، كما توحي ألفاظ مثل (الصخرة الصماء)، (الحمى)، (الشرار)، و(الغبار) بمعاني المعاناة والقسوة، بينما يكشف البحث عن (ريشة أخيرة) عن التمسك بالأمل والإبداع رغم الظروف الصعبة؛ وهكذا وظف الشاعر الأسطورة ليعبر بصورة رمزية عن المعاناة إنسانية في تحمل الآلام كما تحملها (سيزيف).

ويمكن القول إن الرمز والأسطورة شكلا دعامة مهمة في بنية النص الشعري المعاصر، وركيزة أساسية من مكونات الصورة الشعرية في تمظهراتها الحداثية، لما قدمته من طاقات فنية وقيم جمالية عبرت بإخلاص عن مكنونات النفس الإنسانية وجوهر وجودها بمكوناتها

[1] – أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص127.

الفكرية والوجدانية، فغدت قيمة ومعيارا فنيا تتبلور وفقه التجربة الشعرية في جانب من جوانبها الشكلية والدلالية والجمالية.

4. مضامين قصيدة التفعيلة:

يمثل شعر التفعيلة أحد أهم التحولات في تاريخ الشعر العربي الحديث، فهو لم يكن مجرد تغيير في البنية الإيقاعية الموسيقية، بل كان ثورة جمالية وفكرية شاملة أعادت تعريف العلاقة بين الشكل والمضمون وبين الشاعر والواقع.

وفي ظل التحول الذي عرفه مفهوم الشعر في النقد الحديث، لم يعد الشعراء المعاصرون يلتزمون بالأغراض الشعرية التقليدية، كالمدح والرثاء والغزل والفخر، بل اتجهوا إلى طرق ومعالجة موضوعات وقضايا جديدة تتوافق مع معطيات العصر وتحولاته الفكرية والاجتماعية والثقافية، بما يعكس تعدد الاتجاهات والمذاهب والرؤى الحديثة.

يقول 'صلاح عبد الصبور': "بدأ الشعر العربي يرجع إلى طبيعته ويحقق وجوده، وفي سبيل ذلك طرح عن نفسه كثيرا من الأثواب الخلقة، فجانب تقسيم الأغراض، وثار ثورته الشكلية المجيدة، وخلق لنفسه موضوعية شعرية غير جامدة ولا محدودة، واكتسب من الأدب القومي انبساطه وانفعاله وصدق أدائه"[1]؛ فهو يؤكد أن هذا الشعر أحدث ثورة على مستوى الشكل والمضمون، فابتكر موضوعات شعرية أكثر مرونة واتساعا، واستمد من الأدب القومي حيويته وعمقه الوجداني وصدق التعبير الفني.

ويرى 'عز الدين إسماعيل' أن من "أبرز الظواهر التي يمكن ملاحظتها في شعرنا المعاصر من الناحية المعنوية غلبة بعض الموضوعات على هذا الشعر، وليست الظاهرة في حد ذاتها، أو في صورتها المجردة ظاهرة جديدة، فكذلك كان شأن الشعر في كل عصوره؛ فكانت هناك دائما موضوعات مشتركة بين معظم الشعراء، أما ما يميز شعرنا المعاصر هو أن الموضوعات المشتركة فيه موضوعات عصرية وجديدة كموضوع المدينة، وهي في بعض الأحيان موضوعات عصرية وإن لم تكن جديدة كموضوع الموت، وفي هذه

[1] – صلاح عبد الصبور، مستقبل الشعر العربي الحديث، ص7.

الحالة الأخيرة تكون الرؤية ومنهج التناول والتعبير هي الأشياء العصرية الجديدة"[1]؛ فهو يذهب إلى أن الشعر العربي المعاصر تميز بسيطرة موضوعات مشتركة تعبر عن قضايا العصر وهموم الإنسان الحديث، وخصوصية الشعر المعاصر تكمن في حداثة هذه الموضوعات أو في تجديد طريقة تناولها والتعبير عنها برؤية فنية حديثة.

وتتمحور مضامين هذا الشعر حول مرتكزات أساسية استقتها من الواقع المرير والاحتكاك بالثقافات الغربية، أبرزها الانتقال من الذاتية إلى الهم الإنساني والوجودي؛ للتعبير عن تطلعات الإنسان المعاصر في ظل انكسار الحلم العربي وعجز القوالب التقليدية عن نقل تمزقه الداخلي، وتحولت القصيدة من التعلق بحياة البداوة والصحراء والقرية إلى المدينة بمعناها الحديث ومنظومتها القيمية وتفاصيلها المعاصرة التي جعلت الإنسان المعاصر يعيش حلة الاغتراب والضياع، ويعبر 'أحمد عبد المعطي حجازي' عن ذلك الشعور في قصيدته (الطريق إلى السيدة) التي يقول فيها:

وسرت في ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجر ساقي المجهدة
للسيدة
بلا نقود، جائع حتى العياء
بلا رفيق
كأنني طفل رمته خاطئة
فلم يعره العابرون في الطريق
حتى الرثاء![2]

يجسد 'أحمد عبد المعطي حجازي' المدينة بوصفها فضاء للاغتراب والقسوة الإنسانية، حيث يتحول الإنسان إلى كائن وحيد مهمش يعاني الجوع والتعب واللامبالاة الاجتماعية،

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'، ص325.
[2] – أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان مدينة بلا قلب، ص17–18.

وقد عمق الشاعر هذا الإحساس عبر صور حزينة ولغة إيحائية تعكس فقدان الدفء الإنساني داخل الواقع الحضري الحديث.

ويعد الحزن شعورا يمثل مضمونا جوهريا في هذا الشعر، وهو نابع من عدم انسجام الفرد مع الحياة والتقاليد، مما أدى إلى انفصاله عن المجتمع أو الذات، وتبرز جدلية الحياة والموت بوصفه ظاهرة مرتبطة بمصير البشر وأحاسيس الشاعر تجاه محيطه، ويعبر 'أمل دنقل' عن ذلك في قصيدته (ضد من) التي استشرف فيها الموت وهو على سرير المرض؛ يقول:

لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن،
كل هذا البياض يذكرني بالكفن
فلماذا إذا مت
يأتي المعزون متشحين..
بشارات لون الحداد؟
هل لأن السواد
هو لون النجاة من الموت،
لون التميمة ضد ... الزمن[1].

يكشف 'أمل دنقل' في هذه الأبيات عن موقف تأملي فلسفي من الموت، إذ يحول تفاصيل غرفة المرض إلى رموز تستحضر الكفن والفناء، غير أن الشاعر لا يقدم الموت بوصفه نهاية فقط، بل يثير مفارقة رمزية حين يتساءل عن دلالة السواد في طقوس الحداد، وكأنه يبحث عن معنى للحماية من الزمن والموت، وهكذا تتجلى النظرة المعاصرة للموت التي تقوم على القلق الوجودي والتأمل العميق في المصير الإنساني.

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص368–369.

كما عبر شعر التفعيلة عن مضمون الالتزام بالقضايا الوطنية والقومية، وظلت القضية الفلسطينية محورا مركزيا لتجسيد المشاعر الجماعية وروح المقاومة والكرامة، وقد شكلت موضوعا وقضية محورية التف حولها الشعراء المعاصرون بقصائدهم، التي عبرت عن هم الأمة وهويتها القومية؛ وفي مقدمتهم شعراء الأرض والقضية 'محمود درويش' و'سميح القاسم' الذي يعبر عن الرفض لسياسة مجلس الأمن ومداهنتها لسياسة العدو في قوله:

سقطت جميع الأقنعة

سقطت، فإنا رايتي تبقى،
وكأسي المترعة
أو جثتي والزوبعة
سقطت جميع الأقنعة
سقطت قشور الماس من عينيك
يا رجل يصول بلا رجولة[1].

وهكذا "تتبلور مع الأيام موضوعات جديدة للشعر، تتكشف للشاعر نتيجة لانهماكه العميق في روح الحضارة كما هو ماثل في إطار العصر، ومحاولته تفهم أبعاد هذا الوجه الحضاري وقيمه ومثله، ثم نتيجة لأصالة التجربة وبكارة الرؤية الشعرية على السواء"[2].

وقد تجسدت تلك المضامين وغيرها بوضوح في تجارب شعراء التفعيلة، ولم تكن منفصلة عن البناء الفني الذي اعتمد البساطة والوضوح في اللغة، والوحدة العضوية والموضوعية للقصيدة، لتكون أدوات طيعة لخدمة هذه الرؤى الفكرية والوجودية الجديدة.

[1] – سميح القاسم، الديوان، ص629.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'، ص325.

المحاضرة التاسعة:

قصيدة النثر

- **تمهيد:**

عرف الأدب عبر تاريخه تحولات متواصلة تعكس تطور الإنسان وتغير رؤيته للعالم، فكان دائما مرآة لواقعه ووسيلة للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره، ومع مرور الزمن، لم تبق الأشكال الأدبية ثابتة، بل خضعت للتجديد والتغيير، خاصة في ظل الانفتاح الثقافي والتفاعل مع آداب الشعوب الأخرى.

وفي هذا السياق، شهد الشعر تحولات بارزة مست بنيته وأساليبه، حيث لم يعد الالتزام بالقواعد التقليدية شرطا أساسيا للإبداع، بل أصبح المجال مفتوحا أمام تجارب جديدة تبحث عن أشكال تعبير أكثر حرية ومرونة، وقد أتاح هذا التطور بروز أنماط شعرية حديثة تسعى إلى تجاوز القيود الشكلية والتركيز على عمق التجربة الفنية.

ومن بين هذه الأشكال، ظهرت قصيدة النثر بوصفها أحد أبرز مظاهر التجديد في الشعر الحديث، حيث حاولت إعادة النظر في مفهوم الشعر وحدوده، مقدمة رؤية مختلفة تقوم على التعبير الحر والكثافة الدلالية.

1. قصيدة النثر: المفهوم والظهور

أ- عند الغرب:

قصيدة النثر (Poème en Prose) عبارة فرنسية الأصل، نشأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الشعر الفرنسي، فقد ظهرت البوادر الأولى لقصيدة النثر على يد الشعراء الرمزيين مثل شارل بودلير (Baudelaire) الذي يعد رائدها الأول في (قصائد نثرية قصيرة)، ورامبو، و'مالارميه'، بينما تبوأ الشاعر 'والت وتمان' الصدارة في أمريكا بديوانه "أوراق العشب، وقد احتلت هذه القصيدة في أدب فرنسا مكانها الطبيعي، حيث تمثل

أقوى وجه للثورة الفرنسية[1]، ويمكن عدها ثمرة للتطورات الأدبية والفكرية في أوروبا، خاصة مع بروز النزعة إلى التحرر من القيود الكلاسيكية.

ويصف 'أدونيس' شعراء قصيدة النثر بقوله: "أكثر الشعراء في الغرب، الذين كتبوا قصيدة النثر، كتبوا قبلها قصيدة الوزن، كانت قصيدة النثر حدا نهائيا لتجاربهم الشعرية، ولم تكن هربا فنيا من الصعوبة إلى السهولة؛ أذكر من هؤلاء بودلير، ورامبو، ومالارميه، هناك شعراء آخرون معاصرون يترددون بين الوزن والنثر ، حسب إيحاء اللحظة ، وخاصة في فرنسا ، أذكر منهم رينه شار، بيير ريفردي، هنري ميشو فالشعراء الحقيقيون حين يكتبون شعرهم بالنثر، بعد أن كتبوه بالوزن، لا يفعلون ذلك بدافع الرغبة في السهولة ، أو بدافع الجهل العلم العروض، بل بدافع الرغبة في أشياء أخرى أبسطها خلق لغة شعرية جديدة"[2].

ويمثل كتاب 'سوزان برنار' (Suzanne Bernard) (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) (Le Poême en prose de Beaudlaire Jusqu'a non jours) أحد المرجعيات الحاضرة في التأريخ والتنظير المبكر لقصيدة النثر، وتذهب برنار في تحديدها لولادة قصيدة النثر إلى ألويسيوس برتراند المعروف أيضا قبل بودلير بلويس برتراند (Louis Bertrand) وهو أول مبدع لقصيدة النثر كنوع أدبي الذي أبرز طرق وقوانين النوع الجديد، لكن الكاتبة تعتبر في أكثر من مكان في الكتاب أن برتراند لم يكن معروفا، وتعتبر أن الانطلاقة الحقيقية القصيدة النثر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحددت مع بودلير.[3]

وإذا كانت 'برنار' اعتبرت 'بودلير' المحطة الأولى في قصيدة النثر، فهي لا تعدم المحاولات السابقة التي كانت تشكل إشارات مهمة في طريق الوصول إلى تجربة بودلير نفسه وتجربة كتابة شعرية جديدة، إذ تعود مثلا إلى السؤال الذي طرحه 'جان جاك روسو' (J.J. Rousseau) (1712 – 1778) في أحد دفاتره كيف تكون شاعرا في النثر، كما

[1]– ينظر: أنسي الحاج، ديوان لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص11.

[2] – أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، لبنان، السنة الرابعة، العدد14، إبريل، 1960، ص 79.

[3] – ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، تقديم: رفعت سلام، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2025، ص64.

تستبق تجربة برتراند بشاتوبريان (Chateaubriand) (1768- 1848) الذي أسهم أكثر من سواه، من خلال التماعاته العبقرية في تطوير القصيدة أو بالأحرى الأغنية النثرية[1].

لكن جل الباحثين يؤكدون أن 'بودلير' كان له دور كبير في تطوير قصيدة النثر من العمومية نحو تحديد الشكل، حتى إن 'سوزان برنار' اختارت أن يبتدئ متن كتابها في قصيدة النثر ببودلير بالذات، مع العلم أن مصطلح (قصائد نثر صغيرة) الوارد في عنوان عمله المعروف في هذا الإطار (ضجر باريس Le Spleen De Paris) ليس هو أول كتاب شعري حمل تلك الصفة؛ حيث تشير 'برنار' إلى أن 'برتراند' ألف قبل ذلك (قصائد نثر صغيرة)"[2].

وتعرف موسوعة الشعر وفنونه قصيدة النثر بأنها: "عمل يمكن أن يضم بعض خصائص الشعر الغنائي أو جميعها، إلا أنها تتخذ على الصفحة شكل النثر، لكنها لا تعتلج في وجدان الشاعر كما يفعل النثر، وهي تختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة ومركزة وعن الشعر الحر في أنها لا تنقطع إلى أسطر، وعن فقرة النثر القصيرة في أنها تنطوي عادة على إيقاع أكثر بروزا، وعلى مؤثرات نغمية وصور وكثافة في التعبير، وقد تنطوي كذلك على قواف داخلية وامتدادات موزونة، وطولها في العادة بين نصف صفحة (فقرة أو اثنتين) وثلاث صفحات أو أربع أي متوسط طول القصيدة الغنائية"[3].

وتعرفها 'سوزان برنار' بقولها: "إن قصيدة النثر هي تماما نوع مختلف، ليس هجينا في منتصف الطريق بين النثر والشعر، لكنه خاص بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رهيفة، يفترض بنية وتنظيما بكل ما فيهما، إذ يبقى أن تعلن القوانين، قوانين ليست فقط صريحة إنها عميقة، عضوية، مثلما هي الحال في كل نوع فني حقيقي"[4].

---

[1] – ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، ص37.

[2] – رشيد يحياوي، قصيدة النثر 'مغالطات التعريف'، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، المجلد 8، العدد32، ص60.

[3] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص692.

[4] – أحمد بزون، قصيدة النثر العربية 'الإطار النظري'، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص61.

وتستعرض الكاتبة أزمنة هذا التأرجح بين الشعر المتحرر والشعر النثري في كل مراحل تحرره المتنامي، أي في الرومنسية والرمزية، وصولا إلى السوريالية، التي سيكون للتحرر الناتج عنها فضل في مكانة قصيدة النثر في شعر المستقبل.

فقد "ولدت قصيدة النثر من التمرد ضد كافة أنواع الطغيان الشكلي، التي تمنع الشاعر من أن يخلق لنفسه لغة شخصية، وتجبره على أن يصب في قوالب جاهزة مادة عباراته الطيعة، لكن قصيدة النثر أطاحت على نحو تام بقواعد النحو والعروض، ورفضت بإصرار الخضوع للتقنين، وتفسر الإرادة الفوضوية الكامنة في أصلها تنوع أشكالها، والصعوبة التي نعانيها في تعريفها"[1].

وحسبها تقوم قصيدة النثر على مبدأ مزدوج "النزعة التدميرية والفوضوية المتوافقة مع استخدام النثر، والنزعة البنائية والفنية المتوافقة مع الانتظام في قصيدة"[2].

ويرى 'جون كوهين' أن "كلمة القصيدة نفسها ليست خالية من الغموض فقد أصبح الآن شائعا أن يقال: (قصيدة النثر) وهو تعبير ينزع في الحقيقة عن كلمة القصيدة ذلك التحديد الواضح الذي كانت تتمتع به حين كانت متميزة بأنها الشكل المنظوم وبما أن النظم كان شكلا من أشكال اللغة، تقليديا، ومقننا بدقة كان للقصيدة لون من الوجود القانوني غير قابل للمعارضة، فقد كان يعد (قصيدة) ما وافق قواعد النظم، ونثرا ما لم يوافق هذه القواعد، لكن التعبير الذي يبدو متناقضا وقصيدة النثر، يجبرنا أن نعيد تعريف القصيدة"[3].

وأيا ما كان الأمر فإن القضية الرئيسية هي أن اللغة لديها سبيلان للأداء الشعري، إن هذين السبيلين ظلا مستقلين، وإذا كان الكاتب الذي يهدف إلى أداء شعرى دقيق يظل حرا في أن يجمعهما معا أو على العكس يستخدم أحدهما دون الآخر، فإنه نتيجة لذلك يمكن أن نميز ثلاثة أنماط من القصيدة: الأول يعرف تحت اسم (قصيدة النثر) ويمكن أن نسميه

[1] – سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، ص34.

[2] – المرجع نفسه، ص38.

[3] – جان كوهين، النظرية الشعرية 'بناء لغة الشعر اللغة العليا'، ترجمة وتعليق وتقديم: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص30.

قصيدة معنوية فهو في الحقيقة لا يلعب إلا على وجه واحد من اللغة الشعرية، ويترك الوجه الآخر من هذه اللغة غير مستغل (...) فالرافد المعنوي الكافي وحده يمكن أن يخلق الجمال الشعري (...) وليس هناك شك في أن الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي، فليس من السهل – وخاصة في اللغة الفرنسية – أن يطوع الشاعر اللغة تماما كما يريد مضحيا بقيود الوزن والقافية"[1].

وإذا كانت قصيدة النثر قد نشأت في سياق أدبي مختلف تبلور داخل الحضارة الغربية، فإن منظريها ومناصريها في العالم العربي لم ينكروا ما حملته من خصائص ارتبطت بأصولها، وفي مقدمتها الحرية والتمرد والانفصال عن الأشكال والقوالب التقليدية، كما أن أولى الإشكالات التي رافقت هذا الشكل الفني تمثلت في ازدواجية مفهومه أو المفارقة التي يحملها اسمه، إذ يجمع كما تشير 'سوزان برنار' بين انتظام داخلي يميل إلى البناء، ونزعة خارجية نحو التفلت من القواعد [2].

وفي هذا السياق، لا تسعى قصيدة النثر إلى مجرد إضافة معان جديدة بقدر ما تهدف إلى اكتشاف بنية مختلفة للكتابة الشعرية، وقد أدى هذا التوجه التجديدي المبكر إلى ميلها نحو استثمار عناصر من النثر بوصفه نقيضا تقليديا للشعر، مما أتاح إدخال مكونات لم تكن حاضرة بالدرجة نفسها في القصيدة العربية التقليدية وقد تجلت هذه العناصر لاحقا في تجارب شعراء قصيدة النثر، وفق ما نظرت له 'سوزان برنار' حين اقترحت مجموعة من القوانين المستمدة من طبيعة القصيدة ذاتها، لا المفروضة عليها من خارجها.

[1] – جان كوهين، النظرية الشعرية، ص31–32.

[2] – ينظر: إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية 'التغاير والاختلاف'، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، دت، ص61.

ب-قصيدة النثر عند العرب:

تعد قصيدة النثر واحدة من الخطوات التحديثية الهمة التي خطتها القصيدة العربية، وهي تسلك سبيلها الإبداعي في التعويض عن غياب الوزن والقافية، والتركيز على عناصر جمالية أخرى تميز فن الشعر، بغض النظر عما عانته من التشكيك فيها وفي هويتها الشعرية.

"إن قصيدة النثر في أبسط تعريفاتها هي كتابة الشعر نثرا، ويبدو المنطق الرافض لها مرتكزا في أقوى حججه على أن الشعر شعر والنثر نثر، ولا يجوز الجمع بينهما، فالجمع بينهما جمع بين متناقضين لا يجتمعان، وينتج عنه مخلوق مشوه فاقد لهويته، ويصور هذا المنطق على عد الوزن والنظام الإيقاعي معيارا وحيدا للشعرية"[1].

وقد شهدت نهاية الخمسينيات من القرن العشرين ظهور قصيدة النثر العربية، "أما قصيدة النثر فمصطلح ظهر أول مرة عام 1960م، لكن قصيدة النثر بوصفها نوعا أدبيا مستقلا تختلف اختلافا واعيا عن الشعر المنثور، فإنها لم تبدأ بالظهور حتى أواخر الخمسينيات"[2].

ويعد 'أدونيس' أول من أطلق المصطلح بالعربية مترجما عن الفرنسية، يقول: "لم أكتب قصيدة النثر بحصر الدلالة وفقا لمقاييسها في النقد الفرنسي بخاصة، على الرغم من أنني كنت من أوائل الذين بشروا بها وحرضوا على كتابتها، واحتضنوها، ويعرف المعنيون أنني كنت أول من أطلق هذه التسمية بالعربية، نقلا عن المصطلح الفرنسي في مقالة تحمل العنوان نفسه (مجلة شعر، العدد 14، ربيع 1960)، وكان أول من كتبها في ظني استنادا إلى تلك المقاييس، واقتداء بأهم كتابها رامبو، ميشو، آرتو، بريتون هو أنسي الحاج"[3].

---

[1] – بشرى موسى صالح، قصيدة النثر العراقية 'قراءة في بنياتها الفنية'، مجلة الإتحاف، سليانة، تونس، عدد فيفري 2000، ص20.

[2] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص691.

[3] – أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق 'الهوية، الكتابة، العنف'، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص122.

"بالمقابل، يعد في الشعر الفرنسي، مثلا ألوازيس بيرتراند أول من كتب قصيدة النثر وأمثل بالشعر الفرنسي لأنه من الروافد القريبة التي تأثر بها الشعر العربي الحديث، لكنه لا يعد شعريا في المرتبة الأولى، ولا الثانية بين الشعراء الذين تابعوه في كتابة هذه القصيدة"[1].

وقد ذكر في المقالة أننا "لا نستطيع أن نحدد قصيدة النثر تحديدا مسبقا، فالشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي أو نهائي، إنه كائن متحرك مفاجئ، تنطلق قصيدة النثر من هذه الظاهرة؛ إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة بحيث إنها تثير من جديد في تراثنا العربي معنى الشعر بالذات، ففي تراثنا العربي حد فاصل بين النثر والشعر؛ الشعر هو فن البيت أي النظم هو محدد باعتباره شكلا فقط، إذ نوحد إذن بين الشعر والعروض الخليلي، لا يعود ثمة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر، لأنها إذاك تستحيل، غير أن الشعر لا يحدد بالعروض، وهو أشمل منه، بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم"[2].

فهو يرى أن قصيدة النثر لا تخضع لتعريف ثابت أو لقواعد مسبقة، لأن الشعر أوسع من الوزن والقافية، والعروض الخليلي ليس جوهر الشعر، بل مجرد وسيلة من وسائل التعبير عنه؛ لذلك تقوم قصيدة النثر على تحقيق الشعرية من خلال اللغة والصورة والرؤية الفنية، لا من خلال الإيقاع التقليدي وحده، وهو ما يجعلها شكلا شعريا حديثا يوسع مفهوم الشعر ويجدد آفاقه.

يقول: "إذا كانت قصيدة الوزن مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة أو التقليد الموروث، فإن قصيدة النثر حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، وهي من هذه الناحية تركيب جدلي رحب، وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها"[3]؛ فهي تستمد

---

[1] – أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص14.

[2] – أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، العدد 14، ربيع 1960، ص75.

[3] – المرجع نفسه، ص75.

شكلها من خصوصية التجربة الشعرية ذاتها، ومن ثم فهي تقوم على التجديد المستمر، حيث تتشكل عبر حوار دائم بين هدم الأشكال الموروثة وبناء أشكال جديدة، بما يجعلها أكثر قدرة على التعبير عن الرؤية الفردية للشاعر.

ويكن القول إن التنظير لقصيدة النثر في اللغة العربية لم يخرج عن إطار ما كتبه ادونيس عام 1960 في مقالة عنوانها (في قصيدة النثر) نشرتها له مجلة شعر، وما كتبه أنسي الحاج في مقدمة مجموعته الشعرية (لن) الصادرة في عام 1960 أيضا، وأن تينك المقالتين: "قد اعتمدتا في أهم ما جاءتا به حول قصيدة النثر، إن لم يكن جميعه، على كتاب: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا لسوزان برنار"[1].

لقد كان 'أدونيس' أول المنظرين لقصيدة النثر في النقد العربي المعاصر؛ إذ كان في البداية هو السباق إلى إشاعة هذا النوع من التعريف المستمد كليا من 'سوزان برنار'؛ التي وافقها فيما اقترحت من معايير وخصائص لقصيدة النثر وأعادها كما وردت عندها، يقول: "نستطيع بشكل عام وتقريبي أن نحدد لقصيدة النثر الخصائص الآتية:

- يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية؛ فتكون كلا عضويا مستقلا، تكون ذات إطار معين، وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، يمكن بها بناء أبحاث وروايات وقصائد؛ فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر.
- هي بناء فني متميز، ليست رواية ولا قصة ولا بحثا، مهما كانت هذه الأنواع شعرية، فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية، غير أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها كشيء، ككتلة لا زمنية.

[1] – مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق 'دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين 1958–1990، منشورات اتحاد الكتاب العرب، العراق، 1999، ص96.

- الوحدة والكثافة؛ فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى، فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها، ذلك أن قصيدة النثر ليست وصفا؛ هي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري، يؤلف الشاعر موضوعا أو شيئا فنيا، ينظم عالما معقدا يتجاوز هذه العناصر، ولهذا يمكن أن يسمى خالقا له؛ فأفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتابع في الخلق، بل تضع نفسها في عالم من العلائق كالكواكب في السماء"[1].

يكتسب تصور 'أدونيس' أهمية لأنه أسهم في منح قصيدة النثر إطارا نظريا يميزها عن النثر العادي وعن الأجناس الأدبية الأخرى، من خلال التركيز على الوحدة العضوية والكثافة والبناء الفني، غير أن هذا التصور ظل متأثرا إلى حد كبير بمرجعيته الغربية، مما أثار نقاشا حول مدى ملاءمة هذه المعايير للسياق الشعري العربي، كما أن بعض الخصائص التي يحددها، مثل الكثافة والوحدة العضوية، لا تقتصر على قصيدة النثر وحدها، بل يمكن أن نجدها في أشكال شعرية أخرى.

أما أنسي الحاج في مقدمة ديوانه 'لن' "فلم يكن أقل وضوحا من أدونيس، لقد سجل بثقة شديدة: (لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز أو الاختصار، التوهج والمجانية)، ثم ينتقل الحاج إلى تفسير هذه الشروط رابطا إياها بشرط الوحدة مترجما كسابقه لغة سوزان برنار (يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة، وهذه الوحدة العضوية تفقد من لا زمنيتها إن هي زحفت إلى نقطة معينة تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها)"[2].

---

[1] – أدونيس، في قصيدة النثر، ص82.

[2] – رشيد يحياوي، قصيدة النثر، ص63، وينظر: أنسي الحاج، مقدمة ديوان لن، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط3، 1994، ص18-193

يؤكد 'أنسي الحاج'، على غرار 'أدونيس' على أن قصيدة النثر تقوم على ثلاثة شروط أساسية هي: الإيجاز، والتوهج، والمجانية، مع ربطها جميعا بمبدأ الوحدة العضوية للنص؛ فالقيمة الشعرية في نظره لا تتحقق بطول النص أو بسرد الأفكار، بل بقدرته على خلق أثر شعري مكثف ومشرق داخل بناء متماسك ومستقل.

تلقي قصيدة النثر في النقد العربي العاصر:

أثارت قصيدة النثر منذ ظهورها في الساحة الأدبية العربية جدلا نقديا واسعا، نظرا لما مثلته من خروج واضح على المفهوم التقليدي للشعر المرتبط بالوزن والقافية، وقد انقسم النقاد إزاءها بين مؤيد رأى فيها شكلا شعريا جديدا ينسجم مع روح الحداثة ويمنح اللغة آفاقا تعبيرية أرحب، ومعارض عدها خروجا على مقومات الشعر العربي وإلغاء للحدود الفاصلة بين الشعر والنثر؛ ومن ثم أصبحت قصيدة النثر إحدى أكثر القضايا إثارة للنقاش في النقد العربي المعاصر، حيث تباينت المواقف حول مشروعيتها الفنية ومعايير الحكم عليها.

وفي هذا السياق، تمثل 'نازك الملائكة' أحد أبرز الأصوات النقدية المعارضة لقصيدة النثر، إذ رأت أن إطلاق صفة الشعر على النصوص النثرية يفضي إلى إلغاء الخصائص التي تميز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية، ودافعت عن أهمية الوزن بوصفه عنصرا أساسيا في بناء الشعر العربي؛ تقول: "طائفة من أدباء لبنان يدعون اليوم إلى تسمية النثر شعرا، وقد تبنت (مجلة شعر) هذه الدعوة الركيكة الفارغة من المعنى، وأحدثت حولها ضجيجا مستمرا لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها، وكان مضمون هذه الدعوة ما جاء في مقال كتبته السيدة الأديبة 'خزامى صبري' عن كتاب نشر فيه تأملات وخواطر الاديب لبناني ناشيء، قالت عن ذلك الكتاب: (مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين، وغالبية القراء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعرا باللفظ الصريح، ولكنها تدور حول الاسم فتقول إنه شعر منثور أو نثر فني، وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته، ليس على أساس أنه نثر يعالج

موضوعات أو يروي قصة أو حديثا، بل على أساس أنه مادة شعرية، لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر"[1].

يمثل موقف نازك الملائكة امتدادا للرؤية التي تعتبر الوزن والقافية عنصرين جوهريين في تحديد ماهية الشعر وتمييزه عن النثر، وهو موقف يتأسس على حرص واضح على الحفاظ على البنية التراثية للقصيدة العربية، فرفضها لقصيدة النثر لا ينطلق من إنكار للإبداع، بقدر ما ينطلق من تصور معياري للشعر يجعل الإيقاع العروضي شرطا أساسيا للشعرية.

ويذهب 'جهاد فاضل' مذهب 'نازك الملائكة' في رفضه لمصطلح قصيدة النثر وشعرية قصيدة النثر على حد سواء، يقول: "صحيح أن الحدود بين الأنواع والأجناس لم تعد شاسعة كما كانت من قبل، ولكن لم تسمع حتى الآن أن النثر والشعر واحد، وأنه قامت وحدة إندماجية بينهما، فإذا أريد قيام مثل هذه الوحدة فليكن، ولكن يتعين علينا أن نحذف كلمة (شعر) من معجم المصطلحات لتبقى كلمة (نثر) وحدها"[2].

يمثل موقف جهاد فاضل رفضا صريحا (لقصيدة النثر) بوصفها صيغة تجمع بين الشعر والنثر، إذ يرى أن هذا التداخل يتجاوز الحدود المألوفة بين الأجناس الأدبية دون أن يبرر ذلك اندماجا حقيقيا بينهما؛ فهو يقر بتقارب الأشكال الأدبية الحديثة، لكنه يرفض فكرة مساواة النثر بالشعر أو اعتباره امتدادا له، معتبرا أن هذا التصور يؤدي إلى إرباك المفاهيم النقدية التقليدية.

ويرى 'عبد القادر القط' "أن لقصيدة النثر مفهومها المصطلح عليه؛ فالموسيقى فيها تكون إيقاعا وليس وزنا مطردا، وميزة هذا الشكل أنه يتحرر من القيود الشكلية إذا كان صاحبه ذا موهبة حقيقية، ولكنه أيضا يحتاج إلى رهافة حس من حيث اللغة حتى يكون مبررا

---

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط2، 1965، ص183.

[2] – جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، 1984، ص65.

كشكل فني قريب من الشعر ويحتاج أيضا إلى عنصر من عناصر الفكر حتى يبرر عدول الشاعر عن هذا الشكل الشعري المتعارف عليه والذي يعبر عن الوجدان وعن الحس إلى شكل آخر به قدر من إمكانات الشعر وقدر من الإمكانات الفكرية للنثر، وهذا ربما يكون غير موجود في قصيدة النثر عندنا (...) لكن على أية حال إذا كان الإنسان يكتب في هذا اللون فلابد أن يدرك أنه يكتب نثرا ولا يكتب شعرا، لكن إذا بدأ يكتب شعرا ثم يختل الوزن في يده، فليس هذا إذن قصيدة نثر، ولكنها قصيدة ومكسرة"[1].

فهو يرى أن قصيدة النثر يمكن أن تكون شكلا فنيا مشروعا إذا تحققت فيها شروط الشعرية، خاصة من خلال الإيقاع الداخلي بدل الوزن التقليدي، ومن خلال توفر موهبة لغوية ورهافة حس وبعد فكري يبرر هذا التحول عن الأشكال الشعرية الموروثة، فهو يميز بين قصيدة النثر بوصفها خيارا جماليا واعيا، وبين النصوص التي تفقد وزنها دون أن تكتسب خصائص فنية بديلة.

3- اللغة والإيقاع في قصيدة النثر:

وقفنا سابقا عند أهم خصائص قصيدة النثر، وسنحاول الوقوف عند المكون اللغوي والإيقاعي فيها بوصفهما العنصرين الأكثر حسما في تحديد شعريتها، فقصيدة النثر لا تعتمد الوزن الخليلي، لكنها لا تتخلى عن الإيقاع، إذ يتشكل هذا الأخير من خلال التكرار، والتوازي، والتقطيع الداخلي للجمل، والانزياحات الأسلوبية التي تمنح النص حركة موسيقية خاصة به.

أما اللغة في قصيدة النثر، فهي لغة مكثفة ومشحونة بالدلالة، تميل إلى الإيحاء بدل التصريح، وإلى الصورة المركبة بدل التعبير المباشر، وهي لغة تحاول تحرير نفسها من

---

[1] – أحمد فضل شبلول، قصيدة النثر بين النقاد والمبدعين، مجلة إبداع، مصر، العدد التاسع، السنة الثالثة، سبتمبر، 1985، ص114.

البلاغة التقليدية دون أن تفقد طاقتها الشعرية، مما يجعلها قائمة على التوتر بين النثرية والانزياح الشعري.

ويرى 'أدونيس' أن الشكل الشعري الجديد "يمثل قطيعة جمالية مع التقليد، وقطيعة معرفية في آن، من الناحية الأولى يبتكر لغة شعرية جديدة ومن الناحية الثانية يقارب الأشياء والحياة بطريقة جديدة، والجدة ليست في الوزن بذاته ولا النثر بذاته، وإنما في طريقة المقاربة، وفي طريقة استخدام اللغة"[1].

فهو يعتبر أن الحداثة الشعرية تمثل قطيعة مع التقليد على مستويين: جمالي ومعرفي، أي أنها لا تكتفي بتجاوز الأشكال القديمة، بل تعيد تشكيل علاقة الشاعر بالواقع وباللغة في آن واحد.

ومن نماذج ذلك الاستخدام اللغوي قوله:

الشعر وردة الرياح. لا الريح، بل المهب، لا الدورة بل المدار.
هكذا أبطل القاعدة، وأقيم لكل لحظة قاعدة. هكذا أقترب ولا أخرج. أخرج ولا أعود. وأتجه نحو أيلول والموج.[2]

يمثل هذا المقطع نموذجا واضحا للاستخدام الحداثي للغة الشعرية، حيث تقوم الدلالة على الانزياح وكسر التوقعات المنطقية للعبارة؛ فالتراكيب مثل (الشعر وردة الرياح) و(لا الريح بل المهب) تؤسس لغة رمزية مفتوحة، لا تسعى إلى التفسير المباشر بل إلى الإيحاء وإثارة الدهشة عبر المفارقة والتكثيف.

كما يعتمد النص على البناء القائم على التناقض والحركة الداخلية (أقترب ولا أخرج. أخرج ولا أعود)، مما يخلق إيقاعا داخليا متوترا يعوض غياب الوزن التقليدي، وهكذا تتحول

[1] – أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص68.

[2] – أدونيس، هذا هو اسمي 'صياغة نهائية'، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1988، ص72.

اللغة إلى فضاء للتجريب وإعادة تشكيل المعنى، حيث لا تكون الكلمات وسيلة للتقرير بل أداة لخلق رؤية شعرية جديدة للعالم.

أما الإيقاع فقد توسع مفهومه شيئا ما ليتحقق في كافة مظاهر الحياة: في الحركة، والصوت، والموسيقى، واللغة ، والإيقاع في اللغة ليس هو الأوزان بمفهومها الخليلي، وليس كذلك تعاقب أصوات قوية وأخرى خافتة؛ وإنما هو نظام خاص للغة يتحقق من خلال الذات المبدعة حين تقوم بتنظيم حركة اللغة، وهذا التنظيم إنما هو مظهر من مظاهر الكتابة على اختلاف أنواعها[1].

ومن أبرز مظاهر الإيقاع في قصيدة النثر الاعتماد على التكرار الذي يسهم في خلق إيقاع داخلي داخل النص، ويعوض غياب الوزن الخليلي في قصيدة النثر، فالتكرار قد يكون تكرار كلمات أو عبارات أو تراكيب نحوية، وهو ما يمنح النص إيقاعا خاصا يتولد من داخل اللغة نفسها لا من خارجها، ومن نماذجه قول 'أدونيس':

البحر، هذه اللحظة، جسد

البحر، هذه اللحظة، ظلمة لا تلد إلا النور

البحر، هذه اللحظة، أبد الترحل

نسغ الزمن

رحيق المكان

البحر، هذه اللحظة، داء وترياق

البحر، هذه اللحظة، قلق المعنى

ونشوة المادة.[2]

---

[1] – ينظر: محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، سبتمبر، 2003، ص315.

[2] – أدونيس، اهدأ، هاملت، تنشق جنون أوفيليا، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2008، ص39.

يمثل هذا المقطع من أدونيس نموذجا واضحا للإيقاع القائم على التكرار في قصيدة النثر، حيث يتكرر التركيب (البحر، هذه اللحظة)، بشكل منتظم ليخلق نغمة داخلية تتأسس على الإلحاح الصوتي والدلالي معا، هذا التكرار لا يؤدي وظيفة زخرفية، بل يرسخ وحدة النص ويمنحه إيقاعا متصاعدا يتولد من داخل الجملة الشعرية.

كما أن التنويع الذي يلي كل تكرار (جسد، ظلمة لا تلد إلا النور، أبد الترحل) يخلق حركة دلالية تقوم على التراكم والانفتاح، مما يجعل الإيقاع مرتبطا بالبناء التركيبي وتطور الصورة أكثر من ارتباطه بنظام وزني ثابت، وبهذا يتحول التكرار إلى أداة لإنتاج موسيقى داخلية تعكس طبيعة قصيدة النثر القائمة على الكثافة والانزياح.

وفي الختام نخلص إلى القول بأن قصيدة النثر تمثل أحد أبرز التحولات في مسار الشعر العربي المعاصر، إذ لم تكن مجرد شكل تعبيري جديد، بل مشروعا جماليا يسعى إلى إعادة تعريف الشعر ذاته من حيث اللغة والبنية ووظيفة الإيقاع، فقد قامت على تجاوز النظام العروضي التقليدي دون أن تتخلى عن الشعرية، معتمدة بدل ذلك على الإيقاع الداخلي والكثافة اللغوية والصورة المركبة.

كما ارتبط هذا الشكل الجديد بسياق حداثي عام يقوم على التحرر من القوالب الجاهزة والانفتاح على تجارب فكرية وجمالية متعددة، وهو ما جعله مجالا واسعا للتجريب والتأويل، وفي المقابل، أثار هذا التحول جدلا نقديا حادا بين من رأى فيه امتدادا طبيعيا لتطور الشعر، ومن اعتبره خروجا عن جوهره التقليدي القائم على الوزن والقافية.

إن قصيدة النثر بما تثيره من أسئلة حول معنى الشعر وحدوده، لا تقدم إجابات نهائية بقدر ما تفتح أفقا دائما للتجديد، وتجعل من النص الشعري فضاء حرا لإعادة تشكيل اللغة والرؤية والعالم.

المحاضرة العاشرة:

الفنون النثرية المعاصرة (القصة)

- تمهيد:

عرف النثر بوصفه أحد أقدم أشكال التعبير الأدبي، حيث ارتبط منذ بداياته بالحاجة إلى نقل الأفكار والخبرات والتجارب الإنسانية بلغة مباشرة ومرنة، ومع تطور الأدب العربي وتعدد أجناسه، لم يعد النثر مجرد وسيلة وظيفية للتواصل أو السرد، بل أصبح فضاء فنيا قائما بذاته، تتنوع داخله الأشكال والأساليب تبعا لتطور الوعي الجمالي وتحولات الواقع الثقافي.

وقد أدى هذا التطور إلى بروز فنون نثرية متعددة، مثل المقالة والقصة والرواية والمسرحية، إضافة إلى أشكال أكثر حداثة انفتحت على التجريب والتداخل بين الأجناس، وتتميز هذه الفنون بقدرتها على استيعاب الفكر والتخييل في آن واحد، وبمرونتها في التعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع.

1. في مفهوم القصة:

القصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة أو عدة حوادث تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثر والتأثير، ومهمة القاص تنحصر في نقل القارئ إلى حياة القصة، بحيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث بين الشخصيات

والحوادث، وهذا أمر يتيسر له إذا استطاع أن يصور الشخصيات في حياتها الطبيعية الخاصة[1].

"والقصة حوادث يخترعها الخيال، وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع، كما تعرضه كتب التاريخ والسير، وإنما تبسط أمامنا صورة مموهة منه، ولا يفرض في الكاتب، الذي يتجه اتجاها واقعيا في كتابته، أن يعرض علينا من الحوادث ما سبق وقوعه فعلا، أو ما ثبتت صحته بالوثائق والمستندات، ولا من الشخصيات ما له ذكر في سجل المواليد والوفيات، ولكن عليه أن يقنعنا بإمكان حدوث مثل هذه الحوادث، ووجود مثل هذه الشخصيات، في الحياة التي نحياها ونعرفها، وهذه الصورة المموهة من الواقع هي الأساس الذي يرتكز عليه فن القاص، وتنصب عليه جهوده ولعله إن وفق إلى ذلك، مستطيع أن ينفخ الروح في بعض الشخصيات، التي قد تخلد في الأذهان أكثر مما تخلد بعض شخصيات التاريخ"[2].

فالقصة تقوم على مبدأ المحاكاة الفنية للواقع، حيث ينظر إلى العمل القصصي بوصفه إعادة تشكيل للحياة عبر الخيال لا نقلا حرفيا لها، وتكمن أهمية هذا الطرح في تأكيده دور الإقناع الفني وضرورة بناء شخصيات وأحداث تبدو ممكنة ومقبولة داخل العالم السردي.

ولذلك تعرف القصة كذلك بأنها "سرد نثري خيالي، ولكنه في العادة مقبول عقليا، يجسد تغييرات في علائق بشرية، والمؤلف يستمد مادته من تجربته في الحياة، ومن ملاحظته

[1] – محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1955، ص7.

[2] – المرجع نفسه، ص8.

لها، غير أنه ينتخب هذه المادة ويصوغها على وقف مقاصده التي تتضمن التسلية وكشف التجربة البشرية"[1].

فالقصة قد لا تنقل الواقع كما هو، بل تعيد تشكيله فنيا انطلاقا من تجربة الكاتب وملاحظته للحياة، مع اختيار عناصر محددة تخدم غايته الجمالية والفكرية، كما أن عملية الإبداع القصصي تقوم على الانتقاء والتنظيم، حيث لا يكتفي الكاتب بتجميع المادة من الواقع، بل يعيد صياغتها وفق رؤية فنية تحقق التسلية من جهة، وتكشف عن أبعاد التجربة الإنسانية من جهة أخرى.

و"كاتب القصة القصيرة لا يعنى بسرد تاريخ حياة أو إلقاء أضواء مختلفة على حياة مختلفة، أو الإبانة عن زوايا متعددة للأحداث أو الشخصيات كما يفعل كاتب الرواية؛ لأن كاتب القصة القصيرة ينظر للحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا، ويلقي عليه ضوءا معينا لا عدة أضواء، وهو يهتم بتصوير موقف معين في حياة فرد أو أكثر لا بتصوير الحياة بأكملها"[2].

يؤكد هذا القول إحدى السمات الجوهرية للقصة القصيرة، وهي التركيز والاقتصاد الفني؛ إذ لا تسعى إلى الإحاطة بحياة الشخصيات أو تتبع مساراتها الزمنية المتعددة كما تفعل الرواية، بل تركز على لحظة أو موقف محدد يكشف جانبا دالا من التجربة الإنسانية، ومن ثم فإن قوة القصة القصيرة تكمن في قدرتها على تكثيف المعنى وإبراز دلالة عميقة من خلال حدث محدود وشخصيات قليلة.

"والنثر هو الوسيلة التي يصطنعها الكاتب لهذه الغاية، إذ إن الشعر بما يحويه من العواطف المتأججة والخيال الجامح، والموسيقى الخارجية، وغير ذلك مما يرتكز عليه لا

[1]- حسني محمود وآخرون، فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، ط1، 1995، ص9.

[2] – رشاد رشدي فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1964، ص 95.

يصلح لأن يعبر تعبيرا صادقا دقيقا عن تسلسل الحوادث وتطور الشخصيات ونموها في تلك الحياة التي يجب أن تكون صورة مموهة من الواقع"[1].

والطبيعة النثرية للقصة لا تنفي إمكانية تداخلها مع الشعر؛ إذ يشهد الأدب المعاصر ظهور أشكال هجينة تتداخل فيها السردية بالشعرية، وأصبحت اللغة الشعرية عنصرا أساسيا في كثير من الأعمال القصصية والروائية.

"وقد اختلف الكتاب والنقاد في تعريف القصة الفنية الحديثة لكنهم قبل ذلك اتفقوا على الأسس العامة وهي أن القصة القصيرة فن أدبي نثرى يتناول بالسرد حدثا وقع أو يمكن أين يقع، والقصة بهذا التعريف أبدعها آلاف الكتاب في كل زمان ومكان؛ فتعددت محاولات القص على مدى السنين دون توقف وليس من بين أغراض هذه الدراسة محاولة استعراض هذا التاريخ تفصيليا، وتنوعت أشكال القصة وأساليبها على السنة رواة الأخبار والسير وقصص الأمثال والأساطير والخرافات"[2]، وربط القصة الحديثة بأشكال القص القديمة يؤكد عمق جذورها التاريخية.

2. نشأة القصة:

تتعدد الآراء وتختلف حول نشأة القصة فهناك من يرى أنها جنس غربي وفد إلينا عن طريق الترجمة وفن الطباعة...، وهناك من يرى أن جذورها تعود إلى الأدب العربي القديم وتتجلى في فن السير والرحلة والقصة على لسان الحيوان، ويرى البعض بأن القصة واحدة من أحدث الفنون، يرتبط ظهورها الفني بمنتصف القرن التاسع عشر.

و"يذهب بعض الأدباء، والنقاد أمثال محمود تيمور، ومحمد طاهر لاشين، ومحمد حسين هيكل وطه حسين، ومحمد زغلول سلام أن فن القصة القصيرة في الأدب العربي، تعود نشأته إلى تأثره بفن القصة القصيرة في الأدب الغربي، فقد أخذوا فنيات هذا الشكل

[1] – المرجع نفسه، ص8.

[2] – فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو، 2002، ص30.

الأدبي من الغرب عبر مراحل وبتطور الحياة الأدبية، واطلاع الكتاب على النماذج القصصية الغربية بدأت تتكون لدى المبدعين العرب رؤية واضحة حول هذا الفن"[1].

ويرجع تاريخ القصة القصيرة في أوروبا إلى أواسط القرن التاسع عشر، وأشهر مدارسها[2]:

- مدرسة جى دى موباسان الفرنسي المتوفى سنة 1851م فهو أول من كتب قصة قصيرة واكتملت على يديه في الغرب.
- مدرسة تشيخوف الروسي وقصصه تعالج شريحة من قطاع وتسمى لحسة من الحياة ولا يشترط فيها المراحل المعروفة في القصة وهي البداية والوسط والنهاية.
- مدرسة بلزاك وتعتمد على التحليل النفسي وهو وصف النفس البشرية والنزعات والدوافع وتحليل الشخصيات.

غير أن إرجاع نشأة القصة القصيرة العربية إلى التأثير الغربي وحده قد يغفل وجود تراث سردي عربي غني سبق هذا التأثر، تجلى في المقامات والأخبار والحكايات الشعبية والسير وغيرها من أشكال السرد، لذلك يمكن القول إن القصة القصيرة العربية الحديثة نشأت نتيجة تفاعل بين الموروث السردي العربي من جهة، والمنجز القصصي الغربي الحديث من جهة أخرى، حيث وفر التراث المادة السردية والخبرة الحكائية، بينما أسهم الأدب الغربي في تقديم الأطر الفنية الحديثة لهذا الجنس الأدبي.

"لأن العرب اشتهروا بأنواع كثيرة من القصص مثل الحكايات التي تتحدث عن وقائع الحرب في جاهليتهم، ومثل حكاياتهم عن أسمارهم وأحاديثهم ومثل السير والملاحم،

[1] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة دار القصبة للنشر، الجزائر 2009، ص21.

[2] –حامد حفني داود، الأدب الحديث 'تطوره، معالمه، مدارسه'، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص162.

والقصص الشعبية، والمقامات وغيرها فضلا عن القصص الديني، التي كان مصدرها القرآن الكريم الكتب السماوية الأخرى"[1].

"وقد توالى ظهور القص في صور مختلفة إبان ازدهار الحضارة العربية والإسلامية من خلال مقامات الهمذاني والحريري ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ورسالة حي بن يقظان لابن طفيل، ورسالة الطير للغزالي، إلى ألف ليلة وليلة التي لم تكن غير مجموعة قصص قصيرة متداخلة ومتنامية توصل واحدة منها إلى الثانية، وتفتح الثانية بابا للثالثة فالرابعة وهكذا، وبإمكاننا أن نعثر على قصص عربية في العقد الفريد والمستطرف والخزانة والأغاني والكامل والأمالي وغيرها، وقد اشتهرت ألف ليلة وليلة التي تمثل ذروة الفن القصصي العربي في القرن الرابع عشر 14 الميلادي وانتقلت إلى أوربا، وتأثر بها عشرات الكتاب الذين مضوا في تطوير هذا الفن، ومن أبرز هذه المحاولات ما قام به الإيطاليان بوتشيو وبوكاتشيو"[2].

إن تنوع الأشكال القصصية التي عرفها الأدب العربي القديم، من المقامات والرسائل التخييلية إلى الحكايات الشعبية والمجموعات القصصية الكبرى، يكشف عن امتلاك الثقافة العربية لخبرة سردية واسعة سبقت ظهور القصة القصيرة الحديثة بقرون طويلة.

غير أن هذه الأعمال، على أهميتها الفنية والتاريخية، لا يمكن عدها قصصا قصيرة بالمعنى الاصطلاحي الحديث؛ لأنها نشأت في سياقات مختلفة وكانت تؤدي وظائف متنوعة، تعليمية أو وعظية أو ترفيهية، كما أنها لا تلتزم دائما بالخصائص الفنية التي تميز القصة القصيرة الحديثة من حيث التكثيف ووحدة الحدث ووحدة الأثر، لذلك يمكن النظر إليها بوصفها روافد أساسية أسهمت في تكوين الحس السردي العربي.

[1] – عبد الله الركيبي:القصة الجزائرية القصيرة،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 2009، ص127.

[2] – فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص31.

ويمكن القول إن "القصة القصيرة واحدة من أحدث الفنون لا يتجاوز عمرها في أحسن الأحوال مائة وخمسين عاما، ورغم دلك لا تزال تتقلب على نار التجديد والتجريب، ولا زال كتابها يضربون في بحار المغامرة، لا يرضون لها أن تستقر على شكل أو نسق، وليس ذلك مستغرب في مجال الفنون"[1].

وبين القصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا يمكن عد هذه على أنها الشكل الحداثي الأخير، لتصبح القصة المعاصرة "نسيجا شعريا لحالة باطنية"[2]، أكثر تعبر عن قضايا الإنسان المعاصر المتناقضة التي جعلته يعيش حالة من التوتر والقلق المستمر.

3. عناصر بناء القصة:

تقوم القصة بوصفها جنسا أدبيا سرديا على مجموعة من العناصر الأساسية التي تتكامل فيما بينها لتشكيل بنائها الفني، بحيث لا يمكن لأي عنصر أن يؤدي وظيفته بمعزل عن باقي العناصر؛ فالقصة لا تقوم على الحدث وحده، ولا على الشخصية وحدها، بل على شبكة من العلاقات التي تربط بين الأحداث والشخصيات والزمان والمكان، إضافة إلى السرد الذي ينسق هذه المكونات ويمنحها دلالتها.

أ- الحدث:

يعد الحدث أساس فعل القص ومحور العملية الفنية، واختياره هو أول خطوة لنجاح القصة، وهو مجموعة الوقائع والأفعال التي تتتابع وتتطور لتشكل الحبكة، وينشأ الحدث عادة من صراع بين الشخصيات أو بين الشخصية ونفسها، ويتدرج من بداية تمهيدية إلى عقدة ثم إلى ذروة فحل ونهاية؛ إذ تعتمد بعض القصص على الحدث بصفة أساسية لأنه يبرز فكرة الكاتب، ويحقق الغاية التي يريدها، ولذا يصور القصاص اللحظة الشعورية

---

[1]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة ص 82،29

[2] - السعيد الورقي: القصة والنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1991، ص 45

الناتجة عن الحدث الذي تم بالفعل أو يتوقع حدوثه، ويمكن أن يكون الحدث مجرد صورة أو تشخيص حالة أو رحلة عابرة في أعماق الشخصية[1].

ب- الشخصية:

تعد الشخصية من أهم عناصر البناء القصصي، فهي الأداة التي تتحرك من خلالها الأحداث ويتجسد عبرها الصراع، وتمثل الشخصيات الأفكار والقيم والمواقف التي يسعى الكاتب إلى عرضها.

"وتعتمد القصة القصيرة على شخصية أو اثنين غالبا، تدور حولهما القصة ويقدمان أحداثها ومواقفها وفكرتها أو مغزاها في حالة مبسطة، والكاتب يكتفي بالإيماء إلى ملامح الشخصية غالبا، من خلال الإشارة إلى التميز في سلوكها ودوافعها النفسية، والشخصية في بعض القصص تسيطر على الحوادث بما لها من قوة وجاذبية وللشخصية تقسيمات عديدة، لا مجال لذكرها هنا لضيق المجال"[2].

وهي "صورة تخييلية استمدت وجودها من مكان وزمان معينين وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته"[3].

والشخصية في القصة المعاصرة ليست عنصرا بنائيا فحسب يتجاوز الدور الكلاسيكي من شخصية رئيسية تنفرد بالبطولة تعيش الانتصار وتحمل مبادئ تأثر بالآخر وتمثل قدوة، إلى شخصية قلقة متوترة تركز عل البعد النفسي بدلا من الفعل الخارجي والدور

[1] – حلمي محمد القاعود، تطور النثر العربي في العصر الحديث، دار النشر الدولي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2008، ص195.

[2] – حلمي محمد القاعود، تطور النثر العربي في العصر الحديث، ص195.

[3] – أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 35.

الذي تقوم به، حيث أصبحت تعكس الصراعات الداخلية حالة الوحدة وقلق وتوتر ومعاناة واغتراب وتناقضات الواقع وتبحث عن ذاتها في كل هذه التناقضات.

كما تعبر عن الإنسان المعاصر، فتعكس التمزق النفسي والصراع الاجتماعي، وتتسم بالتعقيد والعمق، بعدها نموذجا للإنسان الذي يعيش عصر العولمة والرقمنة والتكنولوجيا أبعدت الإنسان عن طبيعة الاجتماعية الحميمية والألفة والهدوء والسكينة.

وعادة ما يلجأ كاتب القصة إلى تقنيات تيار الوعي لتقديم عالم شخصياته وهواجسها وتناقضاتها الداخلية وعدم استقرارها وانغلاقها، وقصص تيار الوعي وهو "نوع من القصص يركز فيه أساسا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف على الكيان النفسي للشخصيات"[1]، وهواجسها الداخلية وحالاتها وانفعالاتها.

ج- الزمن:

يعد الزمن في القصة المعاصرة بنية فنية متشظية، تتجاوز السرد الخطي التقليدي لتعكس تعقيدات الوعي الإنساني والواقع المعيش.

"ويمثل محور اختلاف الرواية عن القصة، فبينما يمتد في الأولى إلى أيام وشهور وسنوات وربما إلى أجيال، فهو في الأخرى محدود وقصير، وقد يستغرق دقائق أو ساعة أو ساعات أو يوماً كاملاً، وذلك يجعل القصة القصيرة تتطابق مع ما جاء في كثير من تعريفاتها حول اعتمادها على التصوير المكثف للمواقف والمشاعر، حيث يتم اختزال الزمان أو تكثيفه ليحقق هذه الغاية"[2].

---

[1] -روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تر : محمد الربيعى ، دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، دط ، 2000 ، ص 27 .

[2] – حلمي محمد القاعود، تطور النثر العربي في العصر الحديث، ص196.

ويلجأ الكاتب إلى تقنيات سردية في الزمن لنقل الأحداث لأنه يصعب تدوينها بالمدة التي استغرقتها في الواقع وهذا لتعلق الأمر "بالتفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكّن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، أي إنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني"[1]؛ وهذه التقنيات تتمثل في الاسترجاع والاستباق والحركات السردية المتعلقة بالمدة.

وتبنى التقنيات السردية المتعلقة بالزمن في القصة المعاصرة على المفارقة وتداخل الأزمنة وتشظيها، حيث يركز الكاتب فيه على الزمن الداخلي للشخصيات، وهو الرابط بين الأحداث في القصة، والجامع لمكونات وعناصر البناء السردي "فالأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"[2]؛ وعليه تتكئ القصة على عنصر الزمن للعب عليه إذ فقد الزمن الخارجي مكانته التي كان عليها في القصة الكلاسيكية وأصبح بلا معنى.

واحتل الزمن الداخلي مكانه داخل النص القصصي، "وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة. فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطرا من السنة"[3]، داخل ذات الإنسان المعاصر لأنه يعيش عصر العولمة والتكنولوجيا بعيدا عن الواقع، كما يعيش المعاناة والأزمات المختلفة، فهي تعكس القصة المعاصرة قضايا الإنسان المعاصر، من تغيرات اجتماعية ونفسية...

---

[1]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص76.

[2] – صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، م 23، العدد، 1،2، الكويت، 1994، ص 445.

[3]– سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1984، ص45.

د- المكان:

لم يعد المكان في القصة المعاصرة مجرد خلفية لتقديم الأحداث بل أصبح فضاء يحمل دلالات متعددة نفسية اجتماعية ودينية... ومكونا سرديا فاعلا في إنتاج المعنى وتوليده، ويحمل فكر الشخصيات ورؤاها وبوعي تام، "فالمكان هو ساحة الحدث، ومجال حركة الشخصية، وهو في القصة القصيرة محدود غالباً، وقد يتلاشى عندما تركز القصة على نفسية الشخصية المأزومة وهمومها"[1].

وتتنوع الأمكنة في توظيفها بين المكان الواقعي والمكان العجائبي، وللأمكنة فاعلية في تطوير الأحداث وحضور الشخصيات وتفاعلها، بل أصبح في القصة المعاصرة يزاحم الشخصيات في البطولة أحيانا وإنتاج المعنى وتطوير الأحداث وتغيير مسارها، انتقل من التوظيف الكلاسيكي الذي يعتمد على الوصف المجرد، إلى الأنسنة، أماكن يبنيها الروائي لخدمة دلالات فكرية ونفسية بصورة جمالية، ومعها يصبح القارئ متفاعلا مع النص القصصي التفاعل العاطفي للقارئ.

هـ -المغزى:

يمثل المغزى البعد الدلالي العميق في القصة، فهو لا يقدم بوصفه فكرة مباشرة أو رسالة صريحة، بل يتشكل ضمنيا من خلال تفاعل القارئ مع الأحداث والشخصيات والمواقف السردية؛ فالقصة الحديثة تعتمد على الإيحاء وفتح المجال أمام التأويل، بحيث يترك للقارئ دور أساسي في استنتاج الدلالة النهائية للقصة.

والمغزى "هو الفكرة التي يستهدفها الكاتب من القصة، وينتج عن لمحة أو لقطة يراها في سياق الحياة وتجاربها أو تأمل فكرة معينة، وينقل ذلك إلى القارئ دون تدخل بعقله الواعي أو التعبير المباشر، ويستنتجه القارئ بإدراكه الخاص"[2].

---

[1] – حلمي محمد القاعود، تطور النثر العربي في العصر الحديث، ص196.

[2] – المرجع نفسه، ص196.

غير أن هذا لا يعني غياب قصد الكاتب، بل إن المغزى غالبا ما يكون موجها بطريقة فنية غير مباشرة، يندمج داخل البناء السردي دون أن يظهر في شكل صريح، ومن ثم فإن قوة القصة تكمن في قدرتها على تحويل التجربة الجزئية أو اللقطة البسيطة إلى دلالة إنسانية أوسع، تتجاوز حدود الحدث لتلامس الفكر والشعور معا.

و – اللغة:

تمثل اللغة "الوسيلة الوحيدة التي يعبر بها الأدب عن نفسه، فكل ما يجري في القصة، وكل عناصر القصة البنائية من أشخاص وحوادث وزمان ومكان، وما يوازي هذه من حبكة، وما تتضمنه من مغزى، إنما يتم نظمه في جمل وفقرات، أي يتم نظمه بواسطة اللغة"[1].

فهي ليست مجرد وسيلة لنقل عناصر القصة، بل الإطار الذي تتشكل داخله هذه العناصر وتكتسب وجودها الفني. فالشخصيات والأحداث والزمان والمكان لا تظهر للقارئ إلا عبر صياغة لغوية تنظمها وتمنحها دلالتها داخل القصة.

"واللغة هي الوعاء الذي يحمل عناصر القصة كافة إلى القارئ، فتقدم الحدث والشخصية والبيئة القصصية والمغزى، وبدونها لا تستطيع هذه العناصر أن تعبر عن نفسها. ولغة القصة القصيرة مكثفة ودقيقة ومعبرة في أقل عدد من الكلمات، حيث تحقن الإيجاز الذي هو سمتها"[2].

واتسام لغة القصة القصيرة بالإيجاز والدقة لا يعني الفقر اللغوي، بل يدل على قدرة الكاتب على اختيار الألفاظ بعناية وتوظيفها توظيفا دقيقا يحقق أقصى قدر من الدلالة بأقل قدر من التعبير، ومن ثم فإن قوة القصة القصيرة تتجلى في اقتصادها اللغوي الذي يعتمد على الإيحاء والاختزال دون الإخلال بعمق المعنى أو وضوح الرؤية الفنية.

[1] – نضال الشمالي، قراءة النص الأدبي 'مدخل ومنطلقات'، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2022، ص164.

[2] – حلمي محمد القاعود، تطور النثر العربي في العصر الحديث، ص196.

ومن خلال التفاعل بين العناصر، تتشكل الرؤية العامة للقصة، إذ تتحول الوقائع من مجرد أحداث معروضة إلى تجربة إنسانية ذات بعد فني وجمالي، تعكس رؤية الكاتب للعالم وللإنسان، ولذلك فإن دراسة عناصر القصة تعد مدخلا أساسيا لفهم بنيتها الداخلية وآليات اشتغالها، والكشف عن كيفية بناء المعنى داخل النص السردي.

لقد تحولت القصة المعاصرة إلى تجربة سردية عميقة تقدم في خطاب سردي يعتمد على الإبداع والرؤية الفنية المواكبة لتطورات الحداثة والمعاصرة. وفق رؤية فكرية وفلسفية عميقة، وتتحول البنى السردية للنص القصصي المعاصر من مجرد عناصر فنية لبناء القصة إلى عناصر لتوليد الدلالة وإنتاج المعنى.

المحاضرة الحادية عشرة:

الفن القصصي: الأعلام والاتجاهات

تعد القصة القصيرة والقصيرة جدا من أبرز أشكال السرد المعاصر، وهي تصور حياة الإنسان المعاصر بكل صورها وتناقضاتها وتلقي الضوء على القضايا المعاصرة ومنها قضية الهوية والانتماء، الوحدة والاغتراب، الأنا والآخر، أسئلة الوجود، إنها تعكس تجاربه وواقعه بكل جوانبه في عصر العولمة والتكنولوجيا، التوترات والصراعات التي يواجهها الإنسان، في مشهد متسارع تسارع الحياة المعاصرة.

1. خصائص القصة القصيرة المعاصرة:

انفتح النص القصصي المعاصر على التجريب والحداثة من خلال كسر القوالب السردية الكلاسيكية وتجاوز طرق السرد التقليدية، والبحث عن التجديد مسايرة للحداثة ومتطلبات العصر الجديدة و"التجريب هو ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعابير المختلفة"[1]، وهي بذلك مثل الرواية تحاول تجاوز التقاليد السردية والقفز عليها لمواكبة التطورات والتغيرات الحاصلة، ومن أبرز خصائص القصة القصيرة المعاصرة نذكر:

- **التكثيف:**

تعد القصة القصيرة المعاصرة فنا سرديا يركز على تكثيف الحدث بالدرجة الأولى، بحيث يعمد إلى تشكيل التجربة الإنسانية في مساحة مضغوطة دون أن ينقص من عمقها وهي تقنية دقيقة لعرض تحولات النفس والعالم بأقل الكلمات وأكثر إيحاء، وهي بهذا التكثيف تنتقي التفاصيل الدقيقة وتعمل عل تكثيف دلالاتها، والتكثيف مصطلح منقول من ميدان

[1] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والتوزيع الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص 3.

علم النفس إلى ميدان علم الأدب وظيفته إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة، تلمع بالبرق الخاطف[1].

ويعمل التكثيف على الإيجاز والتركيز على موقف واحد أو مشهد أو تفاصيل دقيقة، بإيجاز شديد، والتركيز على موقف واحد، وتكثيف اللغة من خلال استخدام الأساليب المتنوعة كالصور الشعرية من استعارات قصيرة كثيفة، والرمز والفلاش باك قطع وصل لقطات ومقاطع... تعكس تسارع الحياة.

ويعد التكثيف عنصرا مهما في القصة "حين يتخلى القاص عن عنصر التكثيف فانه سيقود قصته إلى الترهل وربما التفاصيل التي لا حاجة لوجودها في القصة"[2].

ويلجأ الكاتب إلى التكثيف "لإحداث الإثارة والدهشة بدا من العنوان باعتباره عتبة نصية قلقة وزئبقية، وغالبا ما تكون خلاصة القصة ومحركها من البداية إلى النهاية، ولا تعني هده الصدمة حرص القارئ على الإثارة الغرائزية كالجنس والإجرام، فالفرق واضح بين صدمة القارئ وإدهاشه جماليا، وبين إثارته الغريزية غير الجمالية، إذ تكمن في الصدمة جماليات الإبداع الحقيقية، التي تنتج من غرائبية الشخصية، أو الحدث، أو الزمكان، أو الفكرة لتوليد الدلالات العميقة، وإشعار القارئ أنه الشخص الأذكى"[3].

– **الدراما:** "يقصد بالدراما في القصة القصيرة خلق الإحساس بالحيوية والديناميكية والحرارة، حتى لو لم يكن هناك صراع خارجي، ولم تكن هناك غير شخصية واحدة (...) وأساليب التشويق التي يستخدمها الكاتب هي التي تحقق المتعة الفنية للقارئ، وتشعر القاص بالرضا النسبي عن عمله"[4].

فالقصة القصيرة قد تعتمد على شخصية واحدة أو موقف بسيط، لكنها مع ذلك تحقق بعدها الدرامي من خلال توتر نفسي أو دلالة ضمنية تتصاعد داخل البناء السردي.

---

[1] –جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا 'دراسة'، دار نينوى للدراسة للدراسات والنشر والتوزيع، د ط، دمشق،2010، ص،117، نقلا عن نعيم اليافي ، أوهاج الحداثة، ص203.

[2] – المرجع نفسه، ص120.

[3] – المناصرة حسين:القصة القصيرة جدا (رؤى وجماليات)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ، ص43.

[4] – فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص59.

– **النهاية المفتوحة** بحيث يترك السارد القصة مفتوحة النهاية أو نهاية صادمة تكسر أفق توقع القارئ مما يجعله مشاركا في إنتاج المعنى وتفسيره، وهي لحظة تعمل على تكثيف الأحداث، وهذا يبعث عنصر التشويق في القصة القصيرة وهو كفيل لإثارة فضول القارئ.

– توظف القصة القصيرة العديد من الرموز المكثفة التي تعكس القضايا المعاصرة الفلسفية والوجودية، كما يلجأ كتاب القصة المعاصرون إلى السخرية.

– **التحليل النفسي** وذلك بالغوص في أعماق الشخصيات ودواخلها للتعبير عن ألامها ومعاناتها في ظل الاغتراب الإنساني المعاصر والقلق الوجودي، إنها تصور حياة الإنسان في عالم يسير بسرعة متغيرة.

–**تداخل الخطابات الحديثة المعاصرة الأدبية وغير الأدبية مثل:** السينما والمسرح والفنون التشكيلية كالرسم والنحت رسائل، أخبار، وثائق والمنشورات رقمية ومحاورتها لتعكس تداخل مجالات الحياة المعاصرة والمضطربة وتشتت الإنسان المعاصر الذي يعيش أزمات نفسية واجتماعية....

–**الوحدة الموضوعية والفنية:** تتميز القصة المعاصرة بوحدة الموضوع، إذ تدور القصة حول موضوع واحد أو فكرة واحدة ويمكن ألا تكون القصة القصيرة مبنية حول شخصية، أو مكان، أو فكرة، أو عمل معين ومحدد وشخصية رئيسية واحدة. وهي بذلك تحقق تأثير قوي على القارئ، وتستخدم في الغالب تقنية واحدة، ولها هدف واحد، وتخلص إلى نهاية منطقية واحدة[1].

وهذه الخصائص والتقنيات لها دورها المركزي في التعبير عن الإنسان المعاصر وقضاياه.

[1] – فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص56.

2. اتجاهات القصة القصيرة المعاصرة:

شهدت القصة العربية المعاصرة تطوراً كبيراً، حيث انتقلت من أشكالها التقليدية إلى فضاءات أرحب تجريبيا وفنيا، تتعدد اتجاهاتها لتشمل الواقعية، والرمزية، والتجريب، وصولا إلى القصة القصيرة جدا، مع التركيز على قضايا الإنسان المعاصر والتحولات والسياسية.

أ- الواقعية الجديدة:

الواقعية تصوير الحياة اليومية، والمشاكل والقضايا الاجتماعية، وشخصياتها مستمدة من الواقع، "فالاتجاه الواقعي يعني استناد الأدب أو الإنتاجات الأدبية إلى الواقع الذي نعيشه، والتعبير عن هموم المجتمع وآلامه وقضاياه المتعددة المتنوعة، كما أن الإنتاج الأدبي الذي يتجه هذا الاتجاه يلتزم بقواعد الشكل الفني للقصة القصيرة أو الرواية؛ فالواقعية إذن توصيف المضمون العمل الفني والأدبي كما أنها توصيف لشكله الخارجي والتزام العمل بصفات جنسه الأدبي"[1].

"والقصة الواقعية هي النوع الذي اشتهر به بلزاك وموباسان، وزولا، وتشيخوف، وكون الاتجاه الأساسي للقصة العربية القصيرة وخصوصا لدى الرواد أمثال محمود تيمور والأخوين عيسى وشحاته عبيد، وهو الاتجاه الغالب على أقاصيص نجيب محفوظ، وعلى قصص كثيرة ليوسف إدريس، وغيرهم. وهذا النوع يركز على تصوير الواقع بطريقة تبدو محايدة، ولكنها في الحقيقة تبرز الجوانب السلبية من الحياة بقصد إدانتها والتنبيه إليها"[2].

[1] – فوزية جلالي وآخرون، تجليات الواقعية الاجتماعية في القصة القصيرة، مجلة الكلية الإسلامية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة آزاد الإسلامية، طهران، إيران، العدد 63، الجزء1، ص447.

[2] – حسني محمود وآخرون، فنون النثر العربي الحديث، ص33.

وعليه فإن الواقعية في القصة ليست مجرد تصوير أمين للواقع، بل هي اختيار دلالي وانتقائي يجعل من السرد أداة لفهم المجتمع ونقده في آن واحد، من خلال بناء فني يحول الواقع إلى تجربة إنسانية ذات بعد جمالي وفكري.

وتطورت إلى الواقعية الجديدة يمكن القول إنها "الامتداد الفني والإيديولوجي الجديد يعبر عن ذات الموقف الذي ارتبطت به الواقعية في إطار الظروف التاريخية الراهنة، مع محاولة جادة لأن تنتزع منه ما كانت تستهلكه تلك الواقعية من أساليب عنيفة أصبحت لدى بعض الكتاب كما رأينا فيما مضى من هذه الدراسة قوالب جاهزة تحتوي شتى الموضوعات الجديدة في الواقع"[1].

فهو اتجاه يعكس استمرار الهم الأساسي نفسه الذي انطلقت منه الواقعية، وهو الانشغال بالواقع الاجتماعي ومحاولة مساءلته، لكن مع تطور في أدوات التعبير وأساليبه بما يتلاءم مع التحولات التاريخية والثقافية المعاصرة.

ب-القصة النفسية التي اشتهر بكتابتها جيمس جويس J.Joyce وفرجينيا وولف V.Woolf ، ومارسيل بروست ، وغيرهم، ويعد دوستيوفسكي Dostoievsky في رواياته وقصصه أبرز أعلامها، وهي قصة تحاول الكشف عن خبايا النفس الإنسانية، واضطراباتها، ومكوناتها الخفية، وقد تطورت هذه القصة بتطور الاكتشافات في ميدان علم النفس في هذا القرن على يد علماء مثل فرويد، ويونغ، ولاكان وسواهم[2].

إلى جانب **الوجودية** في القصة المعاصرة التي تطرح مجموعة من الأسئلة الوجودية، رحلة القلق والحزن والتساؤل، كما تناول فكرت الحياة والموت، تعرض القصة المعاصرة

[1] – إبراهيم غلوم، الواقعية الجديدة في القصة القصيرة في البحرين، مجلة الأقلام، البحرين، العدد 05، ماي 1980، ص35.

[2] – حسني محمود وآخرون، فنون النثر العربي الحديث، ص32.

تحولات العالم المتسارع تحولات النفس المضطربة المأزومة التي تعيش المنفى والاغتراب الذاتي وقلقها الوجودي وهي بين أسرتها وفي وطنها.

ج- القصة البوليسية: وهي القصة التي نشأت مع تطور الجريمة في العصر الحديث، وتطورت نتيجة استخدام الجريمة المعاصرة للأساليب العلمية، والقدرة العقلية، ودقة الملاحظة، وهذه القصة تقوم عادة على رسم خيوط دقيقة لجريمة ذكية تبدو كأنها جريمة كاملة ملغزة، ثم تتجلى براعة الكاتب في النهاية في الوصول إلى الفاعل، وفي أثناء ذلك يكون القاص قد استغل جانب التشويق إلى أقصاه[1].

د- الاتجاه الحداثي: يعتمد على التجريب والانفتاح على تقنيات السرد الغربي الحديثة، وتكسير القوالب التقليدية للكتابة السردية، إلى جانب استخدام الرمز والأسطورة والعجائبية.

3. أعلام القصة العربية المعاصرة:

شهد فن القصة العربية تطورا كبيرا في العصر الحديث، وأسهم في نهضته عدد من الكتاب المتميزين، الذين تركوا أثرا واضحا في مسيرته؛ وأبرزهم[2]:

يوسف الشاروني، وأمين يوسف غراب، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وإدوارد الخراط، وسليمان فياض، ومجيد طوبيا، ويحيى الطاهر عبد الله، وأبو المعاطي أبو النجا وغيرهم في مصر، وفي سوريا: عبد السلام العجيلي، وبديع حقي، ووداد السكاكيني، وغادة السمان، وزكريا تامر، ووليد إخلاصي، وياسين ارفاعية.

وفي فلسطين: محمد سيف الدين الإيراني، ونجاتي صدقي، وعارف العزوني، وسميرة عزام، وغسان كنفاني، وإميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمود شقير، ورشاد أو شاور، وفي الأردن: غالب هلسا، وفخري قعوار، ومؤنس الرزاز، وجمال أبو حمدان، ويوسف

[1] - حسني محمود وآخرون، فنون النثر العربي الحديث، ص32.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص38-39.

ضمرة، هاشم غرايبة، إلياس فركوح، وفي العراق: عبد المجيد الربيعي، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وفي لبنان: كرم ملحم كرم، وسهيل إدريس، وإلياس خوري، وفي الكويت سليمان الشطي، وليلى العثمان، وفي السودان الطيب صالح، وفي المغرب: محمد زفزاف، ومحمد العربي الخطابي، وفي الجزائر: الطاهر وطار، وعبد الحميد هدوقة... وغيرهم.

وتعد القصة المعاصرة في الأدب العربي مجالا خصبا لتجارب إبداعية متعددة، وقد برز فيها عدد من الكتاب الذين أسهموا في تطوير هذا الفن وتجديد أساليبه وموضوعاته، ففي الجزائر يبرز اسم 'السعيد بوطاجين' من خلال مجموعته القصصية (جلالة عبد الجيب) التي تعكس حسا نقديا ولغة سردية مكثفة تميل إلى المفارقة وتعرية الواقع.

كما يبرز 'عبد القادر صيد' في مجموعته (الموت وسط الجمهور) التي تشتغل على تصوير التوترات الاجتماعية والإنسانية في قالب سردي يزاوج بين الواقعية والرمزية.

وفي العراق، نجد 'عبد الإله عبد القادر' الذي أسهم في ترسيخ حضور القصة القصيرة عبر نصوص تعالج التحولات الاجتماعية والإنسانية بلغة فنية واعية، إلى جانب 'أحمد الحاج' كتابات الذي ينفتح على تجارب سردية حديثة تهتم بالبنية الفنية والتكثيف الدلالي والتوجه الرمزي، وله المجموعات القصصية (الوأد) و(لوليت)، و(الأقمار الشائكة).

أما في المغرب، فيمثل 'حسن برطال' من خلال مجموعته (أبراج) نموذجا للقصة التي تمزج بين التأمل الوجودي والاهتمام بالواقع اليومي، في حين يبرز و'جمال بو طيب' بوصفه أحد الأصوات السردية التي تشتغل على القصة القصيرة الحديثة من خلال توظيف الرمز وتكثيف الحدث، ومن كتاباته مجموعته القصصة (زخة.. ويبتدئ الشتاء) مما يعكس تنوع التجربة القصصية العربية المعاصرة وثراءها الفني والفكري.

4. القصة القصيرة جدا:

تمثل (القصة القصيرة جدا) جنسا سرديا حديثا استجاب لتحولات العصر ومتطلبات التلقي المعاصر؛ و"هي نص قصير جدا يمتاز بالتكثيف، وبعض القصص تحتوي على حدث وبعد مكاني وزماني ولكنها لا تلتزم بها كلها ومن مقومات القصة القصيرة جدا عنصر

الإدهاش والإثارة، كذلك الانطلاق من موقف فكري أو فلسفي تتوافر فيه القصدية القصصية، يعرض في أسلوب موجز ومركز يختزل العالم في تكثيفه"[1]؛ فهي تقوم على اقتصاد لغوي شديد يجعل من الإيجاز والتكثيف أساسا لبنائها الفني، فهي لا تقدم المعنى بصورة مباشرة أو تقريرية، بل تعتمد على التلميح والإيحاء والرمز لفتح النص على دلالات متعددة.

إذ "ارتبط اسم القصة القصيرة جدا ببلاغة الإيجاز والتكثيف، فالدوال فيها لا تحيل على معان بعينها وإنما تستعدي مدلولات شتى بحسب ما تثيره في المتلقي من أحاسيس وانفعالات ومعارف وقيم القصة القصيرة جدا لا تصرح وإنما تهمس في أذن القارئ بالتلميح والإشارة والرمز"[2].

ومن ثم تصبح مهمة القارئ أكثر فاعلية، إذ يشارك في استكمال المعنى وتأويله انطلاقا من خبراته ومعارفه الخاصة، كما يعكس هذا التصور طبيعة القصة القصيرة جدا بوصفها فنا يقوم على الإخفاء أكثر من الإفصاح، وعلى إثارة الأسئلة أكثر من تقديم الأجوبة، مما يمنحها عمقا دلاليا يتجاوز حجمها النصي المحدود.

"ومن مظاهر الكثافة في القصة القصيرة جدا، امتدادها العمودي الذي يتسع كلما اتجهنا نحو العمق بشكل تبدو معه وكأنها هرم تشكل قمته اللغة المكثفة الظاهرة، وقاعدته العوالم الخفية والرؤى العميقة المليئة بشتى أشكال الإيحاءات والإشارات والرموز الممتدة في عمق الذاكرة الجماعية؛ هذه الكثافة تضفي على القصة القصيرة جدا أبعادا شعرية رؤيوية تورط القارئ في مغامرة البحث عن عمق هذا الامتداد الدلالي ومدى اتساعه، كما أنها تعصف بالألفة وتحتفي بالغرابة من خلال مد جسور بين العالم الخارجي (عالم الأشياء والمحسوسات ...)، والعالم الداخلي (عالم الأحاسيس والمشاعر والقيم...)، بطريقة تتجلى بها الأشياء وكأنها ليست مفارقة للذات والذاكرة، بقدر ما هي متلبسة بما يجول في أعماقهما"[3].

---

[1] – عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011، ص126.

[2] – محمد مساعدي، القصة القصيرة جدا 'قراءة نسقية'، مجلة قاف صاد، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، المغرب، العدد 10، يونيو 2011، ص74.

[3] – محمد مساعدي، القصة القصيرة جدا 'قراءة نسقية'، ص75.

يؤكد هذا التصور أن القصة القصيرة جدا لا تستمد قيمتها الفنية من حجمها المحدود، بل من كثافتها الدلالية وقدرتها على اختزان معانٍ ورؤى متعددة داخل بنية لغوية مقتضبة؛ فهي تعتمد على الإيحاء والرمز واستدعاء الذاكرة الفردية والجماعية، مما يجعل النص مفتوحا على قراءات وتأويلات مختلفة تتجاوز معناه المباشر، كما أن انفتاحها على العوالم الداخلية للنفس الإنسانية يمنحها بعدا شعريا وتأمليا واضحا، حيث تتداخل الذات بالواقع، والمحسوس بالمجرد، في بناء فني قائم على الغرابة وكسر المألوف، ومن ثم فإن القصة القصيرة جدا لا تقدم الحكاية بقدر ما تثير الأسئلة وتستفز القارئ للمشاركة في إنتاج المعنى واكتشاف أبعاده الخفية.

وقد برز عديد الكتاب العرب في مجال القصة القصيرة جدا، وأسهموا في ترسيخ هذا الجنس الأدبي وتطوير تقنياته الفنية والجمالية، من خلال توظيف التكثيف والرمز والمفارقة والنهاية المدهشة، وقد عكست أعمالهم مختلف القضايا الاجتماعية والإنسانية والفكرية المعاصرة، مما منح القصة القصيرة جدا حضورا لافتا في المشهد الأدبي العربي المعاصر، وجعلها شكلا سرديا قادرا على التعبير عن تحولات الواقع والإنسان بلغة مقتضبة وعميقة في آن واحد.

نذكر منهم[1]: 'أحمد نجاتي' و'الشريف عابدين' من مصر، و'جمعة شنب' و'أسماء علي زيتون' من الأردن، و'الطاهر أحمد الزارعي' من السعودية، و'آيات يوسف صالح' و'أحمد ثامر محمود الصحن' من العراق، و'السعدية الفاتحي' و'جميل حمداوي' من المغرب، و'سوسن جرجس' من لبنان، و'سيرين الحسن' من اليمن، و'أحمد قراجة القراجة' من سوريا، و'أسماء سعد الدعاس' من الكويت، و'الصديق أبريك سليمان' من ليبيا، و'إبراهيم الدرغوثي' من تونس، و'السعيد بوطاجين' و'السعيد موفقي' من الجزائر، وغيرهم.

- ومن نماذج القصة القصيرة جدا قصة **(الحداد)** لإبراهيم الدرغوثي' يقول فيها:

[1] – ينظر: علاوة كوسة، الموسوعة العربية في القصة القصيرة جدا 'سير ونصوص'، دار القلم للنشر والتوزيع، تونس، 2019.

"بيده المفتولة العضلات كان يضرب على قطع صغيرة من الفولاذ المشتعل فتتحول بقدرة قادر إلى تماثيل آدمية فيرمي بها في مغطس بجانبه ويترقب لحظات حتى تبرد ثم يستخرجها من الماء وينفخ في أفواهها ويضعها على الأرض فتمشي في الأرض مرحا وهي تصغر خدها للناس"[1].

تمثل هذه نموذجا للقصة القصيرة جدا بما تتسم به من تكثيف وإيحاء ومفارقة؛ فالنص يقوم على مشهد عجائبي يصور حدادا يحول قطع الفولاذ المشتعل إلى تماثيل آدمية ثم ينفخ فيها الحياة، وهو ما يضفي على السرد بعدا رمزيا يتجاوز المعنى الظاهر؛ فالحداد هنا قد يرمز إلى القوة أو إلى السلطة التي تحكم الإنسان وتوجه مصيره، بينما تحيل التماثيل المتحركة إلى أفراد المجتمع الذين يكتسبون وجودهم من قوى خارجية ثم يمضون في الحياة متباهين بأنفسهم.

وتتجلى شعرية النص في الجمع بين الواقعي والعجائبي، وفي الاقتصاد اللغوي الذي يختزل عالما كاملا في بضعة أسطر، كما أن النهاية المتمثلة في مشي التماثيل (مرحا) وتصعيرها خدها للناس تخلق مفارقة لافتة، إذ يتحول المخلوق المصنوع إلى كائن متعال ومغرور، وهكذا يفتح النص المجال أمام تأويلات متعددة تتصل بعلاقة الإنسان بالسلطة أو بالمجتمع أو بذاته، وهو ما يمنحه عمقا دلاليا يتجاوز حجمه القصير.

وقصة **(ستارة سوداء)** للكاتب السوري 'أحمد قراجة القراجة'، يقول فيها:

"علا الهدير فجأة، فالتصقوا بالجدار، زوجته تتشبث الخوف يتسرب، لحظات ذعر، توهجت السماء، دوى الانفجار، فتطايروا، التفت، ذراع يظهر من تحت الركام، وصغيرته تغفو بلا حراك، على ثوبها اختلط الغبار بالدم، أشاح بوجهه ورويدا رويدا أسدلت أمام عينيه ستارة سوداء.."[2].

[1] – علاوة كوسة، الموسوعة العربية في القصة القصيرة جدا 'سير ونصوص'، ص17.

[2] – المرجع نفسه، ص25.

تمثل هذه القصة نموذجا للقصة القصيرة جدا التي تعتمد على التكثيف والإيحاء والاقتصاد اللغوي في نقل تجربة إنسانية مأساوية؛ فمن خلال عبارات قصيرة ومتلاحقة يرسم الكاتب مشهدا حربيا مشحونا بالخوف والاضطراب، حيث يتدرج السرد من لحظة الترقب والذعر إلى لحظة الانفجار ثم إلى اكتشاف حجم الفاجعة.

ويؤدي توالي الأفعال السريعة (علا، التصقوا، توهجت، دوّى، تطايروا) إلى خلق إيقاع متسارع يعكس هول الحدث وعنفه، كما تسهم التفاصيل الجزئية مثل (ذراع يظهر من تحت الركام وصغيرته تغفو بلا حراك) في تكثيف المأساة دون حاجة إلى الوصف المطول، أما عبارة (ستارة سوداء) في نهاية القصة فتشكل بؤرة دلالية ورمزية عميقة؛ فهي قد تشير إلى فقدان الوعي، أو العمى الناتج عن الصدمة، أو انطفاء الأمل أمام مشهد الموت والدمار.

وتكشف القصة عن قدرة القصة القصيرة جدا على اختزال مأساة الحرب وآثارها النفسية والإنسانية في مشهد واحد مكثف، يجمع بين قوة الصورة وعمق الدلالة، ويترك للقارئ مساحة واسعة للتأمل واستكمال المعنى.

في الختام يتضح أن القصة القصيرة تعد من أبرز الأشكال السردية في الأدب العربي المعاصر، لما تمتاز به من قدرة على التقاط تفاصيل الحياة الإنسانية المعقدة في زمن تتسارع فيه التحولات الاجتماعية والثقافية والتقنية، فقد أصبحت القصة فضاء فنيا يعكس قضايا الإنسان المعاصر، مثل الاغتراب والهوية والقلق الوجودي والصراع النفسي، في بنية سردية مكثفة تعيد تشكيل الواقع برؤية جمالية وفكرية جديدة.

كما بينا أن هذا الفن لم يعد يخضع للقوالب التقليدية الصارمة، بل انفتح على التجريب وتعدد الأساليب، فظهرت خصائص فنية جديدة مثل التكثيف، والدراما الداخلية، والنهاية المفتوحة، وتداخل الخطابات، والرمزية، والتحليل النفسي، وهي جميعها عناصر أسهمت في تطوير البنية السردية وتعميق بعدها الدلالي.

ومن جهة الاتجاهات، فقد اتسمت القصة العربية المعاصرة بتنوع واضح، حيث تواصلت مع الواقعية في صورتها الجديدة، وانفتحت على القصة النفسية والوجودية، كما استفادت من القصة البوليسية، واتجهت في بعض تجاربها إلى الحداثة والتجريب، مما يعكس حيوية هذا الفن وقدرته على التجدد المستمر.

أما على مستوى الرواد، فقد برز عدد من الكتاب العرب الذين أسهموا في ترسيخ هذا الفن وتطويره، كل في سياقه الثقافي والجغرافي، من الجزائر إلى المغرب والعراق وغيرها، مما يدل على أن القصة القصيرة أصبحت شكلا أدبيا عربيا مشتركا يعبر عن هموم الإنسان العربي وتجاربه المختلفة.

وبذلك يمكن القول إن القصة القصيرة المعاصرة لم تعد مجرد شكل سردي بسيط، بل أصبحت رؤية للعالم ووسيلة لفهم الإنسان في عمق أزماته وتحولاته، وهو ما يجعلها فنا مفتوحا على المستقبل وقادرا على مواكبة تطورات الحياة المعاصرة.

المحاضرة الثانية عشرة:

الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطورها

1. في مفهوم الرواية المعاصرة:

ظهرت الرواية العربية في مطلع العصر الحديث بعد اتصال الثقافة العربية بالثقافة الغربية عن طريق البعثات العلمية إلى أوروبا وترجمة بعض الأعمال الروائية إلى العربية، فكان لذلك أثر كبير في نشأة هذا الفن وتطوره وانتشاره بين الأدباء العرب، وهناك من يرى أن للرواية العربية جذورا في التراث العربي القديم، تتمثل في بعض الأشكال السردية مثل المقامات والسير الشعبية.

وتعد الرواية شكلا من أشكال القصة، ولها مكانة بارزة بين الفنون الأدبية؛ فهي أكثر الفنون قدرة على التعبير عن قضايا الإنسان المعاصر وهمومه الثقافية والسياسية والاجتماعية، وهي فن أدبي يعتمد الكلمة المكتوبة، ويعرض تجربة إنسانية واقعية من خلال أحداث وشخصيات قريبة من الحياة اليومية، تتأثر بعامل الزمن وتطوراته، وتمتاز الرواية بمرونة بنائها وقدرتها على مواكبة التغيرات الحياتية، وتسعى في النهاية إلى تجسيد رؤية الكاتب وموقفه من الحياة والإنسان[1].

وتعرف الرواية بأنها "نص نثري تخييلي سردي واقعي، غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة"[2].

---

[1] - ينظر: نضال الشمالي، قراءة النص الأدبي 'مدخل ومنطلقات'، ص90.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 16.

وهي "قصة خيالية نثرية تحاول تصوير أو توضيح التجربة والسلوك الإنسانيين، ضمن الحدود التي تفرضها واسطة اللغة وضرورات الشكل، بالاقتراب أكثر ما يمكن مما نفهم أنه الحقيقة الواقعة"[1].

يؤكد ذلك العلاقة الوثيقة بين الرواية والواقع الإنساني؛ إذ يجعل من تصوير التجربة البشرية غايتها الأساسية، كما يوازن بين عنصر الخيال بوصفه أداة فنية، وبين السعي إلى تمثيل الواقع بصورة مقنعة، غير أن الرواية الحديثة لم تعد تلتزم دائما بمحاكاة الواقع بصورة مباشرة، بل قد تلجأ إلى الرمزية والتخييل والتجريب لتقديم رؤى أعمق للعالم والإنسان.

وقد أطلق على الرواية المعاصرة عدة مصطلحات، منها "رواية اللارواية (Anti novel)، الرواية التجريبية (Experimental novel)، رواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية، والرواية الشيئية، والرواية الجديدة (New novel)"[2].

ويعد مصطلح (التجريب) أكثر المصطلحات ترددا في استخدامه عند الكتاب، والبعض منهم يفضل التجديد عليه لأن مصطلح التجريب يرتبط بالعلوم التجريبية أكثر، وقد استخدم المصطلح في الأدب من قبل 'إميل زولا' (Emile Zola) في كتابه (الرواية التجريبية) سنة 1880، ويقر بأنه "استعار المصطلح من الطب التجريبي 'لكلود برنار' (Claude Bernard) ليجعل أفكاره أكثر وضوحا وموضوعية كحقيقة علمية"[3].

والتجريب "أفق كتابة صادر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة

[1] – أ. مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997، ص270.

[2] – شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص 14.

[3] – المرجع نفسه،

الروائية"[1]، التي أصبح الكاتب يرى عجزها في التعبير على معاناة الإنسان الداخلية وقلقه الدائم والمستمر، فغدت الرواية الجديدة شكلا جديدا وخطابا حداثيا يعبر عن الذات وهمومها وفجائعها وخيباتها وعن أزمة الإنسان المعاصر عامة، في لغة متوترة متدفقة مدهشة.

ويعرفه 'جورج لوكاتش' (Georg Lukacs) "بالانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام لها" [2]؛ فالتجريب هو كسر القوالب التقليدية الموروثة، والبحث عن أشكال جديدة تساير التطور وتصور حالة اللااستقرار وانغلاق الذات، وإغراقها في الحزن والتأملات واجترارها للمعاناة الداخلية والخارجية.

والحقيقة أن التجريب يتيح للكاتب الحرية في استخدام أساليب وطرائق جديدة مبتكرة لخرق المألوف والانزياح عنه، والتعبير عن الذات الإنسانية المتوترة.

إن "التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ويغامر ي قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة"[3]، وأصبح التجريب ملاذ الأدباء بحيث يؤسس الكاتب عالمه على التجديد والحداثة.

ويقوم التجديد على البحث المستمر عن أساليب وأدوات جديدة تساعد الأديب على التعبير عن الإنسان وعلاقته بواقعه المتغير، وهو بذلك سعي إلى تقديم رؤية جمالية جديدة للعالم، وتسعى الرواية الحديثة إلى تصوير العلاقات الاجتماعية وفهمها أو الإسهام في بناء علاقات جديدة، من خلال رؤية فنية تتجاوز المألوف وتكشف جوانب خفية من الواقع. لذلك لا تقتصر وظيفتها على الوعظ أو التعليم، بل تتمثل في تقديم تفسير فني

[1] –– بوشوشة بن جمعة، التجريب الروائي وارتحالات السرد المغاربي، المغاربية للنشر، ط1، ص 110.

[2] – جورج لوكاتش: دراسات ي الواقعية، وزارة الثقاة دمشق، ط2، 1972. ص12.

[3] –حسين خمري: فضاءات المتخيل: منشورات الاختلاف، 2002، ص26.

للحياة يثير المتعة والتشويق[1]، كما تهتم الرواية الحديثة بالحقائق العميقة والجوانب الجوهرية للظواهر، فتغوص في جذورها وتكشف العلاقات الداخلية بينها، وينعكس ذلك على بنائها الفني وأسلوبها وتقنياتها.

2. عوامل ظهور الرواية العربية المعاصرة:

أسهمت مجموعة من العوامل في ظهور الرواية العربية المعاصرة الحداثية ظهرت في الستينيات ومنها التأثر بالاتجاه الرمزي في أوروبا، والتأثر بالحركة الرومانسية العربية، الواقع العربي قبل وبعد هزيمة 1967[2] خاصة، فجاءت جل الروايات تصور الواقع العربي المهزوم، وتمثل هذه الروايات بداية التجديد والتجريب في الرواية العربية المعاصرة.

و"إن تحطيم الواقع القومي والاجتماعي على نحو خشن بكارثة 1967 أفضى إلى أن الاتجاهات الحداثية حلت محل المنحى الواقعي القديم الذي عفا عليه الزمن تقريبا، والذي كان وما زال نجيب محفوظ بطله ونصيره"[3] .

يقول 'محمد برادة' في هذا الصدد: "لعل من بين أسباب اهتمامي بالخطاب الروائي، وتحليل أشكاله وتأويل دلالاته، أنني كنت أجد فيه، منذ الخمسينيات، فسحة من القول تضيء لي معالم من المشهد المشحون بالإيديولوجيات الثورية، وطبقات الكلام المتخشب، المبشر بآمال ستتكشف عن هزيمة 1967 التي أيقظت الحاجة إلى خطاب مختلف، ينبع من أعماق الذات المجروحة، ويحفر لها سنن البوح لاستعادة وجودها المتوازي تحت ثقل الحكم الفردي"[4].

---

[1] – شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص11.

[2] – ينظر ناصر يعقوب: اللغة الشعرية ، 17،16،15.

[3] – ناصر يعقوب: اللغة الشعرية، 23.

[4] – محمد برادة، الرواية العربية ورهانات التجديد، منشورات كتاب دبي الثقافية، مايو، 2011

ولا شك في أن ظهور الرواية العربية الحديثة يستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية واجتماعية وسياسية وحضارية، من أبرزها تراكم الخبرات الفنية، وتطور الوعي الجمالي، والاحتكاك بالآداب العالمية، كما أسهم انتشار التعليم، وزيادة عدد القراء، وتطور وسائل النشر والطباعة والصحافة، في توفير البيئة المناسبة لانتشار الرواية. كذلك كان للنهضة الفكرية والقومية والسياسية في الخمسينيات والستينيات، ونجاح حركات التحرر الوطني، دور مهم في تعزيز روح التغيير والتجديد، وقد أدت هذه العوامل مجتمعة إلى تجاوز الأشكال التقليدية وظهور الرواية العربية الحديثة برؤيتها الفنية الجديدة للعالم[1].

– إضافة إلى رغبة الروائيين في التجديد، والخروج من هيمنة السرد الكلاسيكي الذي أصبح بالنسبة للروائي العربي لم يعد قادرا على التعبير هن هموم الفرد العربي المعاصر ومشاغله، إلى جانب مسايرة التطور والتغير الحاصل في العالم بعد أن غدا العالم قرية كونية صغيرة.

– طبيعة جنس الرواية فهي الجنس الأدبي الأكثر قدرة على تعبيرا عن الواقع والذات، ويمتلك الكاتب حرية في كتابة والتعبير، تمتلك قدرة واستيعاب الأشكال الأدبية الأخرى. فهي تمتلك مرونة تجعلها تحوي أجناسا مختلفة من الكتابة.

وقد هيأت تلك العوامل الأدبية والثقافية والاجتماعية المختلفة مناخا مناسبا للتجديد في الرواية العربية، فدفعت الكتاب إلى تجاوز الأشكال الروائية التقليدية وابتكار أشكال جديدة في البناء والأسلوب والرؤية الفنية، وعلى الرغم من اختلاف هذه التجارب الروائية وتنوعها، فإنها تشترك في اعتماد مفهوم جديد للرواية والفن، وفي نظرتها إلى العلاقة بين الأدب والواقع، وبين الخيال والحقيقة، كما تقدم تصورًا جديدًا لدور القارئ في تلقي العمل الأدبي.

[1] – ينظر: شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص13.

3. خصائص الرواية العربية المعاصرة:

إن الرواية جنس أدبي قابل للتجديد وهو في تطور مستمر لا شكل نهائي له، تخرق السائد وتنزاح على الشكل والمضمون التقليدي، وتعد الرواية الجديدة استجابة فنية للأزمات والتحولات العميقة التي يعيشها الإنسان المعاصر، فمع تراجع القيم التقليدية، وتشتت الذات الفردية والجماعية، وغموض الواقع والمستقبل، أصبحت الأشكال الروائية التقليدية عاجزة عن تفسير هذا الواقع والتعبير عنه، لذلك اتجهت الرواية الجديدة إلى البحث عن أساليب فنية وجمالية مبتكرة تعكس حالة التفكك والاضطراب التي يعيشها الإنسان، وتسعى إلى بناء وعي جمالي جديد يساعد على فهم مشكلات العصر ورؤيتها من منظور مختلف[1].

"والتجديد لا بد أن يلتمس في البدء في استراتيجية الكتابة، وفي تفاعلها مع الحياة المجتمعية، وفي طموحات الذات من أجل التحرر من الإرغامات، والقطيعة الكاشفة لهذا التجدد تظهر بشكل أساس في اللغة والشكل، ونوعية التخييل، وفي مختلف مكونات النص التي يعتمدها الروائي ليبتعد عن الأشكال التي تستوعب التحولات العميقة المتصلة بإدراك العالم، وذلك بهدف إيجاد عناصر قادرة على تمثيل مستجدات الحياة، وصيرورة العلائق"[2].

فالتجديد في الرواية بوصفه عملية مرتبطة بالتحرر من الأشكال التقليدية وتطوير أدوات التعبير الفني، وهو ما ينسجم مع طبيعة الأدب بوصفه كائنا حيا يتغير بتغير الواقع، ومن أهم خصائص الرواية المعاصرة، وأهم مظاهر ذلك الوعي الجديد نذكر:

[1] – ينظر: شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية الجديدة، ص15.

[2] – محمد سيف الإسلام بوفلاقة، قراءة في كتاب 'الرواية العربية ورهانات التجديد' لمحمد برادة، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، مطبعة أوريس، تونس، العدد228، فيفري 2012، ص78.

أ- الشعرية:

المقصود بالشعرية "الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة"[1]، وأكثر ما تتجلى الشعرية في اللغة "فباللغة تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"[2]، وتعد اللغة الشعرية "بمثابة العمود الفقري لمظهر الرواية الحداثي"[3]، وتخرج اللغة عن وظيفتها الإبلاغية وتنزاح إلى الرمزية والإيحائية لتحقق شعريتها، تتجاوز اللغة السردية التقليدية المباشرة، تعجز اللغة العادية على استيعاب هذه الأحاسيس والمعاني، فهي لغة تقفز على المألوف.

وتداخل الشعري في الخطاب الروائي العربي أصبح سمة الرواية العربية المعاصرة لأنها تواكب التحولات الاجتماعية والسياسية وتعكس الواقع المتغير والمتجدد باستمرار وبسرعة متزايدة، وهي تجارب روائية تطفح بلغة شعرية مكثفة تعتمد على الصور البيانية والمجاز والغموض، فتتحول من سرد مباشر ولغة تقريرية، إلى لغة ساحرة تعمل على جذب المتلقي، لأنها تمتلك قدرة فائقة تجعل القارئ مشاركا في إنتاج النص.

ب- تداخل الأجناس:

لقد أسهمت ما بعد الحداثة في إعادة النظر إلى مفهوم الأجناس الأدبية، من خلال كسر الحدود الفاصلة بينها وإتاحة مجال أوسع لتداخل الخطابات داخل النص الواحد، وهو ما أسهم في إثراء التجربة الأدبية وفتح آفاق جديدة للتعبير.

---

[1] – كمال أبو ديب في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 104.

[2]– عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة ي الرواية المصرية، مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة، دط، 1982، ص199.

[3] – ناصر يعقوب، اللغة الشعرية، ص 15.

فلم تعد هناك "حدود فاصلة بين الأنواع الكتابية أو ضوابط لأساليبها وطرائقها، وهكذا أضحت الكتابة ما بعد الحداثية مجالا يمكن فيه للأدب والتاريخ والأسطورة أن يمتزجوا جميعا من أجل إنتاج نص مستعد لكل نوع من هذه الأنواع بمفرده"[1].

يعكس ذلك تحولا مهما في فهم النصوص؛ إذ لم تعد الكتابة خاضعة لحدود صارمة تفصل بين الأدب والتاريخ والأسطورة، بل أصبحت فضاء مفتوحا للتداخل والمزج بين مختلف الخطابات، وقد أسهم هذا التوجه في إثراء التجربة الأدبية وتوسيع إمكاناتها التعبيرية.

وبذلك أصبح النص الروائي أكثر مرونة وانفتاحا على فنون وأنواع أدبية وغير الأدبية أخرى مثل: الشعر، المسرح، المقامة، السيرة الذاتية، الرسم، النحت، السينما...، في محاولة لكسر القواعد التقليدية للتجنيس والأنواع الأدبية، ودمجها داخل البناء السردي لتصبح قالبا مفتوحا يشمل العديد من الأنواع الأدبية وغير الأدبية.

ويرى 'ميخائيل باختين' (Mikhaïl Bakhtine) أن الرواية "تسمح بأن تدخل إلى بنيتها مختلف الأجناس الأدبية، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، حيث تتداخل هذه الأجناس داخل النص الروائي، حاملة معها لغاتها الخاصة وأساليبها المتنوعة"[2].

فهو يشير إلى الطبيعة المنفتحة للرواية بوصفها جنسا أدبيا قادرا على استيعاب أصوات وخطابات متعددة، مما يمنحها طابعا حواريا غنيا يعكس تنوع الواقع.

وأصبح المزج بين السرد الروائي وتقنيات وأدوات هذه الفنون السمة البارزة في السرد الروائي العربي، ويحضر هذا التداخل بأشكال متعددة كإدراج نصوص مذكرات أو رسائل أو وثائق تاريخية لخدمة أحداث النص، أو تقسيم السرد إلى مشاهد مسرحية درامية تعتمد على الحوار بالدرجة الأولى، والاستفادة من تقنيات السينما مثل القطع والمونتاج أو تضمين قصائد كاملة، أو استخدام لغة شعرية مكثفة.

---

[1] – علاء عبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة والسينما، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2010، ص280.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص89. –

غير أن هذا التعدد، رغم أهميته في إثراء النص، قد يطرح تحديا يتعلق بالحفاظ على وحدة البناء الفني وتماسكه إذا لم يوظف بطريقة متوازنة داخل العمل الروائي.

ج- تفكيك البناء السردي التقليدي:

لجأ كتاب الرواية المعاصرون إلى التخلي عن البناء الكلاسيكي الذي يعتمد على (بداية، وسط، نهاية)، بل أصبح يعتمد على التداخل الزمني للأحداث وكسر رتابة السرد، "فالرواية الحديثة التي تستحق هذه التسمية لا تهتم بالموقف العرضي والطارئ والسطحي والهامشي بل تهتم بالثوابت والباطن الجوهري (...) وأهم ما يميز بناءها ذاك التصميم الهندسي، والاعتماد على البداية والذروة والنهاية والترابط بين الأحداث والتفاعل بين الحدث والشخصية الذي يؤدي إلى نمو الأحداث وفق مبدأ العلية أو السببية، كما يؤدي إلى تطور الشخصية وتناميها، وكل هذا يؤدي إلى التوازن في العلاقة بين الحدث والشخصية والزمان والمكان، وهو ما يصف البناء بالتماسك والترابط والتدرج الفني"[1].

وكثير من الروايات المعاصرة تجاوزت هذا النموذج التقليدي وابتكرت أشكالا سردية أكثر انفتاحا وتفككا، بحيث تعكس تعقيد الواقع لا انتظامه، كما أن التركيز على التماسك قد يغفل أهمية التجريب والتعدد في الأصوات والزوايا السردية، وهي من السمات البارزة في الرواية الحديثة.

د- تعدد الأصوات:

يعد 'ميخائيل باختين' من أوائل المنظرين الذين تناولوا مفهوم (تعدد الأصوات) في الرواية؛ حيث تقوم اللغة الروائية على شبكة من العلاقات الحوارية المتداخلة بين المتكلمين؛ فهذه اللغة لا تغلق على صوت واحد، بل تتشكل من تفاعل أصوات متعددة تحمل رؤى مختلفة، كما أن اللغة، وفق هذا التصور، مشبعة بحضور الآخر وتفاعله

[1] – شكري عزز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص11.

المستمر، إذ تتجه الخطابات داخل الرواية إلى أكثر من متلق في الوقت نفسه، وبهذا يصبح الخطاب الأدبي نتاجا لحوار داخلي يتيح للكاتب تمرير رؤيته من خلال تداخل الأصوات، بما يوازن بين المعنى الأحادي والمعاني المتعددة[1].

ويعد مفهوم تعدد الأصوات عند 'باختين' إضافة مهمة في النقد الروائي، لأنه نقل الرواية من كونها خطابا أحادي الصوت إلى فضاء حواري تتجاور فيه الرؤى وتتصارع، مما يعكس تعقيد الواقع الإنساني.

ويمكن القول إن تعدد الأصوات هو الزاوية التي يتخذها السارد في تقديم القصة ونقل الحدث وتقديم الشخصيات ووصف المكان...، وإذا كانت الرواية الكلاسيكية تعتمد عل سارد واحد في عرض الأحداث وتقديمها فالرواية المعاصرة أو الجديدة أصبحت تعتمد على كسرت أحادية الرؤية التي يسيطر عليها الراوي العليم والذي يعر في الدراسات السردية بالراوي العليم، وأصبحت تقوم على تعدد الأصوات، فكل الشخصيات في الرواية تشارك في تقديم القصة كل من وجهة نظره، وهذا لتكسير رتابة السرد التقليدي التي تعتمد على راو واحد وهو العليم بكل شيء والمسيطر على عملية الحكي، مما يمنح استقلالية أكبر للشخصيات ومساحة أوسع للتعبير عن ذواتهم بكل حرية، وهذه التقنية السردية هي همزة الوصل بين الكاتب والقارئ.

هـ. تشظي الزمن وتداخله:

يربط 'هنري برغسون' (Henri Bergson) الزمن بالحياة النفسية، فهو يرتبط بشعور الفرد وإحساسه، وهو في استمرارية أو ديمومة إذ يصبح الحدس بالديمومة عنده "الوسيلة الوحيدة لفهم ظاهرة الزمن والإمساك بها فنيا لأن من مميزات ذلك الحدس

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص83.

الابتعاد عن العالم الخارجي (المكان) والاتجاه نحو العالم الداخلي لمشاهدة حالاتنا الباطنية في تعاقبها وامتزاجها"[1].

وفي الحقيقة الزمن الروائي "هو زمن شعوري داخلي"[2]، لذلك زاد الاهتمام بالزمن الداخلي في الرواية المعاصرة، على حساب الزمن الخارجي الذي فقد أهميته في النص التجريبي، "وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة، فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطرا من السنة"[3]، وقد منح نقل الاهتمام من الزمن الخارجي الموضوعي إلى الزمن الداخلي المرتبط بالوعي والتجربة الشعورية، الرواية إمكانات فنية أعمق في تصوير النفس الإنسانية.

و- أسئلة الذات:

تعيش الذات في الرواية العربية المعاصرة قلقا مستمرا لا سيما الربيع العربي، تلجأ فيه إلى البوح الذاتي للتعبير عن همومها وانشغالاتها السياسية والاجتماعية ... داخل النص المتخيل.

واتجه الروائيون المعاصرون إلى الكتابة عن الذات وشواغلها الداخلية والغوص في همومها وآلامها، فهي تمثل جوهرا قلقا، تعيش حالات من التوتر والتشظي في عالم فوضوي يعيش أزمات مختلفة وصراعات متعددة في ظل التطور الحاصل في العالم، وتبعا لذلك تميزت الروايات المعاصرة بكونها "كتابات داخلية ذاتية الإحالة والانعكاس

[1]- بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، ص20.

[2]- صالح مفقودة: نصوص وأسئلة، "دراسات في الأدب الجزائري"، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص14.

[3]- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1984، ص45.

تتطلب الإيغال في الذات؛ مما يتطلب لغة شاعرية، وتصوير صورة الذات ليست المنتصرة وإنما الذات المخذولة المقهورة المقموعة"[1].

والنص الروائي المعاصر يعكس أزمات الذات المعاصرة والمشتتة، انطلاقا من وعي الفرد بها، وهذا التناول يعمل على تفكيك الذات وإعادة بنائها من جديد.

يمكن القول إن التجريب الروائي في السرد العربي الحديث مثل سعيا متواصلا إلى اكتشاف أساليب جديدة في الكتابة وتجاوز الأطر التقليدية المألوفة، وقد تجلى ذلك في ظهور تجارب جريئة دفعت أصحابها إلى استكشاف عوالم الماضي واستشراف آفاق المستقبل، مع ما رافق ذلك من تحولات فكرية ورؤى متقاربة في دلالاتها، ومن خلال هذه التجارب، عمل الروائيون على استثمار تقنيات سردية متنوعة، ساعين إلى تجديد الأشكال الأسلوبية السائدة وتطويرها بما ينسجم مع تحولات الواقع وتوقعات القارئ المعاصر وذائقته الجمالية.

[1] – ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970– 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2004، ص 23، 24.

المحاضرة الثالثة عشر:

الرواية العربية المعاصرة: أعلامها 1

- **تمهيد:**

تعد الرواية العربية المعاصرة من أبرز الأجناس الأدبية التي شهدت تطورا لافتا خلال القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين؛ إذ استطاعت أن تفرض مكانتها وحضورها في المشهد السردي العالمي بفضل تنوع تجاربها وثراء رؤاها الفنية والفكرية، وقد جاء هذا التطور نتيجة وعي الروائي العربي بطبيعة التجربة الإبداعية العالمية وانفتاحه على مختلف أشكال التجديد؛ حيث اتجه إلى كسر الأنماط التقليدية والتمرد على الثوابت الفنية من خلال استثمار التراث والتاريخ والأسطورة، وتوظيف تقنيات سردية حديثة تقوم على التداخل بين الأجناس الأدبية وغير الأدبية، مثل السيرة الذاتية والتخييل والكتابة التاريخية وأدب الخيال العلمي.

ولم تكتف الرواية العربية المعاصرة بتجديد أدواتها التعبيرية، بل جعلت من الإنسان وقضاياه محورا أساسيا لاهتمامها، فطرحت إشكالات الهوية والانتماء والاغتراب والصراع الحضاري، وسعت إلى مساءلة التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي عرفتها المجتمعات العربية في ظل تيارات الحداثة والتطور العلمي والتكنولوجي، وبذلك أصبحت الرواية فضاء رحبا للتعبير عن هموم الإنسان المعاصر وتطلعاته، ووسيلة فنية قادرة على استيعاب تعقيدات الواقع وتأويلها ضمن رؤى جمالية وفكرية متعددة.

وقد أسهم عدد من الروائيين العرب في ترسيخ هذا المسار الإبداعي وتطويره، مما أكسب الرواية العربية مكانة بارزة في الأدب المعاصر وجعلها أحد أهم أشكال التعبير الثقافي القادرة على تمثيل الواقع العربي والانفتاح في الوقت نفسه على القضايا الإنسانية الكونية.

1. أعلام الرواية العربية المعاصرة[1]:

تمثل الرواية العربية المعاصرة فضاء إبداعيا واسعا اتسم بالثراء والتنوع، خاصة منذ سبعينيات القرن العشرين، حيث دخلت مرحلة جديدة من التجريب الفني والبحث عن أشكال سردية مغايرة للسرد التقليدي؛ فقد شهدت هذه المرحلة تحولات عميقة في بنية الرواية العربية، تمثلت في تجاوز النموذج الواقعي الكلاسيكي والاتجاه نحو استكشاف آفاق جديدة في الكتابة الروائية، سواء على مستوى الشكل أم المضمون، وقد ارتبط هذا التحول بالتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عرفها العالم العربي، مما دفع الروائيين إلى البحث عن صيغ فنية أكثر قدرة على تمثيل الواقع المعقد والتعبير عن إشكالات الإنسان العربي المعاصر.

وقد بدأت ملامح هذا التجريب تتضح مع جيل السبعينيات، ثم تعززت بصورة أكبر خلال الثمانينيات والتسعينيات، حيث برز عدد من الروائيين الذين أسهموا في تجديد الكتابة الروائية العربية وإغنائها برؤى وتقنيات مبتكرة، ومن أبرز هؤلاء الروائي المصري 'جمال الغيطاني' الذي استثمر التراث العربي والتاريخ في بناء نصوصه الروائية، والروائي المصري 'صنع الله إبراهيم' الذي اتجه إلى توظيف الوثيقة والتقنيات التسجيلية في السرد، والروائي الجزائري 'الطاهر وطار' الذي عالج قضايا المجتمع الجزائري وتحولاته، والمفكر والروائي المغربي 'عبد الله العروي' الذي مزج بين الفكر والتخييل الروائي، والروائي المغربي 'محمد زفزاف' الذي اهتم بتصوير الهامش الاجتماعي والإنساني.

كما أسهم الروائي الجزائري 'واسيني الأعرج' في تطوير الرواية التاريخية والكتابة متعددة الأصوات، والأديب التونسي 'عز الدين المدني' في توظيف التراث والأسطورة، والروائي الكويتي 'إسماعيل فهد إسماعيل' في ترسيخ الرواية الخليجية الحديثة، والروائي

[1] – ينظر: بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 1999، وينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، وينظر: عبد الحق بلعابد وآخرون، الرواية العربية والفنون، دار كتارا للنشر، الدوحة، قطر، 2020.

والناقد المغربي 'محمد برادة' في تجديد البنية السردية والوعي بالكتابة، والروائي المصري 'إدوارد الخراط' في تأسيس الحساسية الجديدة القائمة على التجريب اللغوي والفني.

كما يعد الروائي المصري 'محمد المنسي قنديل' من أبرز الأصوات الروائية العربية التي جمعت بين البعد التاريخي والإنساني، واهتمت باستكشاف التحولات الاجتماعية والثقافية في المجتمع العربي، في حين أسهم الروائي والشاعر الفلسطيني الأردني 'إبراهيم نصر الله' في إثراء الرواية العربية من خلال مشروعه السردي الواسع، ولا سيما (الملهاة الفلسطينية)، التي وثق فيها الذاكرة الفلسطينية وارتباطها بالتاريخ والهوية، والروائي والناقد والمترجم الفلسطيني 'جبرا إبراهيم جبرا' الذي يعد من رواد الحداثة الأدبية العربية، وقد تميزت أعماله الروائية بعمقها الفكري وانفتاحها على الثقافة العالمية، كما أسهم في تطوير تقنيات السرد العربي من خلال توظيف الرمز والأسطورة وتيار الوعي والتحليل النفسي للشخصيات، ومن الجزائر برز الروائي 'الحبيب السائح' الذي تناول في أعماله قضايا المجتمع الجزائري وتحولاته السياسية والثقافية بلغة سردية تجمع بين الواقعية والتجريب، كما احتلت الروائية والناقدة المصرية 'رضوى عاشور' مكانة متميزة في الرواية العربية المعاصرة بفضل أعمالها التي مزجت بين التاريخ والواقع، وعالجت قضايا الحرية والهوية والمقاومة، مقدمةً نماذج روائية ذات أبعاد إنسانية وفكرية عميقة.

كذلك برز الروائي الليبي 'إبراهيم الكوني' الذي استلهم الصحراء وأساطيرها لبناء عالم روائي متفرد، والروائية الكويتية 'ليلى عثمان' التي عالجت قضايا المرأة والمجتمع، والروائية الجزائرية 'أحلام مستغانمي' التي مزجت بين الشعرية والسرد، إضافة إلى الكاتب والروائي المغربي 'محمد شكري' والناقد والروائي المغربي 'سعيد علوش' والروائي المغربي 'ميلود شغموم'، والروائي التونسي 'فرج الحوار' الذي ارتبط اسمه بالكتابة النقدية والسردية في السياق الأدبي التونسي والعربي، وغيرهم من الأسماء التي أسهمت في إثراء المشهد الروائي العربي.

وقد تمثل التجديد في أعمال هؤلاء الروائيين في السعي إلى تحرير الرواية من القوالب الجاهزة والأنماط السردية الموروثة، والبحث عن أشكال تعبيرية جديدة تستجيب لتحولات

الواقع وتطلعات المبدع؛ فالتجريب في الرواية العربية لم يكن مجرد تغيير شكلي، بل كان أفقًا للكتابة ينبع من هاجس التجديد والرغبة في تجاوز السائد والمألوف، بما يكرس حرية الروائي ويمنحه القدرة على ابتكار صيغ فنية جديدة تتجاوز الحدود التقليدية للنوع الروائي.

ومع مطلع الألفية الثالثة، واصل جيل جديد من الروائيين هذا المسار التجديدي، فحمل مشعل التجريب وانفتح على آفاق سردية أكثر تنوعا، مستفيدا من التحولات الرقمية والثقافية التي شهدها العالم، وقد اتجهت أعمال هذا الجيل إلى توظيف الأسطورة والتاريخ والذاكرة الجماعية، كما استفادت من تقنيات التخييل الذاتي والكتابة العابرة للأنواع، فضلا عن استلهام الواقع الافتراضي والفضاءات الرقمية، وأصبحت الرواية العربية أكثر جرأة في تفكيك البناء السردي التقليدي، وأكثر اهتمامًا بقضايا الهوية والاغتراب والهجرة والصراع الحضاري وأسئلة الذات في عالم سريع التحول، مما عزز حضورها في المشهد الأدبي العربي والعالمي وجعلها جنسا أدبيا متجددا وقادرا على مواكبة تحديات العصر.

فمع تطور الرواية العربية في العقود الأخيرة، ظهرت أسماء أخرى أسهمت في توسيع آفاق السرد العربي وتجديد موضوعاته وأساليبه، من بينها الروائية الكويتية 'بثينة العيسى' التي اهتمت بقضايا الحرية والرقابة والهوية والإنسان في العصر الحديث، والروائية التونسية 'خولة حمدي' التي لاقت أعمالها انتشارا واسعا بفضل تناولها لقضايا الهوية والتعايش الثقافي والديني والهجرة، والروائي 'الكبير الداديسي'، الذي يعد من الأصوات السردية المغربية التي اهتمت بتصوير التحولات الاجتماعية والثقافية في المجتمع المغربي، كما برز الروائي السعودي 'تركي الحمد' الذي تناول التحولات الفكرية والاجتماعية في المجتمع العربي من خلال روايات ذات طابع فكري ونقدي[1]، والروائي الجزائري 'عز الدين جلاوجي' الذي عُرف بتجريبه الفني وتوظيفه للتراث والتاريخ والأسطورة في بناء نصوصه السردية، إضافة إلى الروائي الأردني 'أيمن العتوم' الذي استثمر التجربة الإنسانية والسياسية في أعماله الروائية، وجعل من قضايا الحرية والكرامة والهوية محورا أساسيا في كتاباته، والروائي والطبيب العراقي 'أحمد خيري العمري'، الذي

[1] – ينظر: عبد الحق بلعابد وآخرون، الرواية العربية والفنون، ص289.

جمع في كتاباته بين السرد الروائي والتأمل الفكري، واهتم بقضايا الإنسان المعاصر وأسئلة النهضة والهوية والتغيير الاجتماعي.

ومثل التجديد في أعمالهم الروائية "أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من إسار السائد الذي يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته عل الأشكال النمطية في الكتابة الروائية"[1].

ومن ثم، فإن هذا التجديد لا يقتصر على المستوى الشكلي فحسب، بل يمتد إلى البنية الدلالية والرؤية الفكرية، حيث يغدو النص الروائي مجالا مفتوحا للتجريب وإعادة تشكيل العالم عبر اللغة والسرد.

2. مظاهر التجديد (التجريب) في الرواية العربية المعاصرة:

أ- التجريب على مستوى البناء:

عملت الرواية العربية المعاصرة على كسر القواعد الكلاسيكية للكتابة الروائية وتفكيك بنية السرد عامة وكسر خطية البناء السردي الكلاسيكي من تشتت الزمن وتداخله تعدد الأصوات اللغة الغامضة، واتخذت من الزمن أداة للتكثيف والتفكيك والتشظي والتغييب، واهتمت في ذلك بالزمن النفسي الإنساني على حساب الزمن الخارجي يقول 'ألان روب غرييه' (Alain Robbe-Grillet) أحد أعمدة الرواية الجديدة "زمن الرواية هو الزمن الإنساني، ولا علاقة له بزمن ساعات التوقيت، أي لا علاقة له بالتسلسل الزمني الكلاسيكي في الرواية التقليدية" [2]، وهذه التقنيات وغيرها تبناها جل كتاب الرواية المعاصرون وبدرجات متفاوتة سواء في المغرب أو المشرق

يتكأ الروائي التونسي 'فرج الحوار' في رواياته ذات التوجه التجريب على تشظي الزمن بطريقة يصعب معها القبض على زمنية الأحداث، فالزمن النفسي هو المسيطر زمن

[1] – بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربة للنشر، تونس، ط1،2003، ص 10.

[2] –زياد العودة، لان روب غرييه وقضايا الرواية الجديدة، مجلة الآداب، ص 430.

الذات الإنسانية المعاصرة التائهة مع متناقضات الحياة المعاصرة، لا تخضع رواياته للتتابع الزمني، ينفتح الزمن في رواية (النفير والقيامة) على الزمن الماضي الذي يبدأ بجملة أصبحت لازمة في النص "وكان قد قال في الزمن القديم"[1]، ومن القائل يا ترى سارد مبهم لا نعرف عنه شيئا، هذه العبارة تتكرر في أغلب الفصول "وكان قد قال في الزمن القديم: ... ومهدنا لكم إلى الكلم سبيلا يسيرا وجعلنا من رطب المعاني باقة بهرت العالمين..."[2]، "وكان قد قال في الزمن القديم :.. وكتبنا عليكم الميلاد والموت وأمرنا فاختلف الليل والنهار..."[3]، وهذه اللازمة توحي بالماضي لكن السارد يوهمنا بذلك، لا غير فقراءة النص لا تظهر ذلك، الأحداث متداخلة يحكمها الزمن النفسي المبهم لا نقبض عل شيء جلي ظاهر.

وفي روايته (طقوس الليل) يعمد الروائي إلى تكسير التسلسل الزمني والتخلي عن السرد الكرونولوجي الخطي لصالح الزمن العجائبي والغرائبي الذي تنفلت الحكاية فيه وتتشتت، برغم أن الكاتب يوهمنا بواقعية الأحداث عبر تحديدها وضبط مدتها بالساعة والدقيقة، وهو يحدد توقيت دخول المرضى للعيادة وعددهم 16 مريضا وبالاسم ويفاجئنا بالاسم الأخير 'فرج الحوار' وهو كاتب الرواية، تتداخل أحداث الرواية في ضبابية حتى يفقد القارئ إحساسه بزمن الأحداث، لم يعد الزمن قالبا خارجيا للأحداث 'اليوم السنة الشهر، الساعة...'، بل أصبح صورة عن الذات وانعكاسات لأفكارها الداخلية وهواجسها ومشاعرها.

وبلغة شعرية غامضة ساحرة مدهشة يقدم المكان الذي لم يعد عنصرا جغرافيا وخلفية للأحداث، بل أصبح عنصرا فاعلا ويحمل أبعادا نفسية ورمزية متعددة "كانت الصحراء

[1] – فرج الحوار، النفير والقيامة، سراس للنشر و، تونس ط1، 1985، ص7.

[2] – المصدر نفسه، ص7.

[3] – المصدر نفسه، ص 71.

فاقعة ككلمة نابية، هي جماع المعنى وهي القصور الأقصى في المعنى، لم تكن الصورة، ولا حتى ومضة من تهافت الخيال تقيم للرغبة، جامحة شرسة، هيكلا وضيعا لينثال الكلام يفثأ في الروح غياهب الغمة، وكان العدم..."[1].

بهذه اللغة الشعرية وهذا الغموض والسحر ينتقل الكاتب الروائي التونسي فرج الحوار في نصوصه طقوس الليل 2002، الجسد وليمة، 1999، الجيل الثاني طقوس الليل200، حدثني الفينيق 2016. من الوظيفة التواصلية المباشرة للغة إلى الوظيفة الجمالية والرمزية، ويقدم عالمه الروائي الذي تنفتح على التجريب والحداثة بكل مفاهيمها.

وتتجسد سمات التجريب في أعمال الناقد والروائي المغربي 'محمد برادة' في التمرد على القوالب الكلاسيكية ويتجلى في رواياته (لعبة النسيان)، (الضوء الهارب)، و(حياة بحروف متقطعة)، و(امرأة النسيان) عبر تكسير قواعد السرد التقليد؛ فلم يعد السرد في رواياته يعتمد على الخط المستقيم البداية، الوسط، والنهاية، بل تداخلت الأحداث والأزمنة، وكسرت هيمنة صوت السارد العليم عبر منح الشخصيات مساحة للتعبير عن ذواتها، وإعطائها متسعا للبوح. وسبر أغوار الذات الإنسانية بأسلوب يجمع بين التحليل النفسي والاجتماعي.

ب- استلهام التراث/ التاريخ:

إن القارئ للرواية العربية المعاصرة يدرك جليا مدى استدعاء الكتاب للتراث للتاريخ ورموزه في نصوصهم التخييلية، وإسقاطها على الواقع الراهن وإعادة قراءة هذا التاريخ بشخصياته وأحداثه وأمكنته من جديد. ويشيد الروائي بذلك عالمه السردي على مادة تاريخية وفق سياق متناغم مع العصر بكل معطياته ونذكر في هذا الباب أعمال 'جمال الغيطاني'، 'أمين معلوف' و'واسيني الأعرج'، و'رضوى عاشور' وغيرهم.

[1] فرج الحوار، التبيان في وقائع الغربة والاشجان دار المعارف للطباعة والنشر ، تونس ط1، 1992، ص 23.

تؤكد روايات الروائي المصري 'جمال الغيطاني' مدى وعيه بهذا الاستحضار، يوظف الكاتب التراث ويستلهمه ويعيد قراءته وإسقاطه على الواقع ، بحثا عن أسباب الأزمات أو لإعادة كتابة الهوية والموروث الحضاري.

فنصوصه تحفل بالتراث، ولكن روايته (حكاية المؤسسة) تمثل تحولا جديدا في توظيفه للتراث، لغتها مبهمة غامضة وهذا الغموض الذي يكتنف الرواية يجعلها تدخل في باب التجريب.

والقارئ لروايته (التجليات) "يلحظ صفة التنوع ويتحقق من شذرية الكتابة التي، التي لا تلغي نسقية النص، إذ هناك اللغة التعليمية، لغة الحكم والوصايا، لغة الأمثال الشعبية، لغة الفلكلور، اللغة الرقمية أو العددية، وكلها تندرج ضمن أساليب المتصوفة"[1]، وتوظيف الأمثال، كما تخلل النص بعض الأغاني الشعبية.

كما يرتكز فضاء الرواية في (التجليات) "على مجموعة من الحقائق المعرفية التي استدعاها الكاتب من أكثر من حقل معرفي قار، يبدو منذ الوهلة الأولى أن إمكانية الجمع بينهما في الواقع أمر عسير نظرا لاختلاف المرجعيات لكل منهما، ووسائل تحقق هذه المرجعيات على المستوى الإجرائي، أما الأول فهو التاريخ، بوصفه علما يقوم على المعرفة التسجيلية المباشرة للأحداث، بما لا يترك مجالا للظن أو التخمين، أو حتى التداخل بأحكام قيمية، إلا في أضيق الحدود، وأما الثاني فهو التجربة الصوفية بوصفها تجربة وجدانية تقوم على الحدس وتتأتى للمريد بالرياضيات الروحية والمجاهدات النفسية، ولا تحصل إلا عن طريق إشراقات القلب والوجدان"[2].

[1] –لعموري الزاوي، شعرية العتبات النصية، دفاتر التدوين لجمال الغيطاني أنموذجا، دار التنوير ، الجزائر،ط1، 2013، ص 34.

[2] –16

ويحضر التاريخ في شخصية 'الحسين بن علي بن طالب'، وبعض شخصيات من العصر المملوكي مثل شخصية 'الزيني بركات' التي يستحضرها في النص نموذجا للخداع والنفاق والفساد ليدين عصره، إضافة إلى المؤرخ 'محمد بن إياس الحنفي'، و'ابن عربي' وشخصيات ذات بعد أسطوري مثل شخصية 'زويل' "كان زويل الكبير قد ضاق بما يجري في العالم، وكادت روحه الطاهرة النقية كالندى تختنق في آثامه وشروره... ارتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة وآلام مخيفة عانى منها أجيالا طويلة، توارى في الغمام... راح زويل الكبير يراقب ما يفعله أبناءه... وفي غداة وصولهم يبدوا لهم زويل الكبير عند الركن الأيمن من للجبل الذي قيل إنه ارتفع عنه يشهر بيده رمحا رأسه مذهب يدفعه إلى الشيخ زويل الظاهر الذي يذبح نفسه راضيا، عندئذ يتولى زويل الكبير القيادة بنفسه... حتى الجبال قيل إنها ترتعش من شدة الهول"[1]، بحيث تخرج عن بنية الشخصية في السرد الكلاسيكي حين تقوم بأعمال خارقة عصية على الشخصية التقليدية، كما أن أسماء شخصياته غريبة مثل: سازار، زراب، زنيد، صهيج، درداد، مما يسهم في خلق عوالم عجائبية وفضاءات سردية غير مألوفة عند القارئ.

يسعى الروائي العربي المعاصر إلى توظيف التاريخ بوصفه مادة تخييلية وإبداعية، لا باعتباره وثيقة تسجيلية أو سجلًا للأحداث الماضية، بل باعتباره مجالا لإعادة القراءة والتأويل؛ ومن هذا المنطلق يعمد إلى استلهام الوقائع التاريخية ورموزها، وإعادة بناء دلالاتها بما يسمح بإسقاطها على الواقع المعاصر، وكشف أبعاده السياسية والاجتماعية والثقافية.

كما يتجه بعض الروائيين إلى استحضار الشخصيات التاريخية والدينية، وتوظيف النصوص المقدسة والتجليات الروحية، ليس بوصفها مراجع ثابتة، بل بوصفها علامات دلالية قابلة للتأويل داخل البناء السردي، ويهدف هذا التوظيف إلى التعبير عن القلق

[1] –جمال الغيطاني : الزويل، مكتبة مدبولي ، القاهرة، دط، دت، ص90.

الوجودي للإنسان المعاصر، وإبراز أزماته المتعلقة بالهوية والمعنى والانتماء، في ظل التحولات المتسارعة التي يعرفها العالم العربي والعالم.

ج- أسئلة الهوية والاغتراب والأنا والآخر:

يعيش الإنسان المعاصر إشكالات عدة تتجاذبه بين الانتماء والتشبث بالماضي، وبين متطلبات الحداثة والتجديد والمعاصرة وجميع التحولات الفكرية والاجتماعية والصراعات السياسية وإشكالية الانتماء والبحث الدائم عن الهوية والغوص في صراع الأنا مع الآخر في ظل العولمة والاغتراب...، أسئلة متداخلة ومتشعبة تبعث على الحيرة والقلق والاغتراب والتشتت في ذهن للإنسان العربي، تناولتها الرواية المعاصرة بوعي تام في خضم التحولات المتسارعة.

وفي هذا السياق، تعد رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للروائي السوداني "الطيب صالح' علامة فارقة في الأدب العربي الحديث؛ إذ عالجت بعمق إشكالية الصدام الثقافي بين الشرق والغرب، وقدمت تصورا مركبا للهوية والاغتراب من خلال تجربة بطلها الذي يعيش انقسامًا داخليًا بين عالمين متناقضين. كما نجد هذا الهاجس حاضرا بقوة في أعمال الكاتب اللبناني الفرنسي 'أمين معلوف'، الذي تناول في رواياته مثل (ليون الإفريقي)، أسئلة الانتماء المزدوج والهوية المركبة، مسلطا الضوء على التوتر القائم بين الثقافات المختلفة، وعلى أزمة الإنسان في عالم تتداخل فيه الحدود والهويات بشكل متسارع[1].

ويمكن القول إن الرواية العربية المعاصرة لم تعد مجرد فضاء لسرد الحكايات، بل أصبحت أداة فكرية وجمالية لطرح أسئلة الهوية والانتماء والاغتراب في عالم متغير، كما

[1] – ينظر: الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، لبنان، ط13، 1981، وينظر: أمين معلوف، ليون الإفريقي، ترجمة: عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

أن انشغالها بقضايا الصدام الثقافي وتعدد الهويات يعكس وعيا عميقا بالتحولات التي يعيشها الإنسان المعاصر.

د- رواية الخيال العلمي:

تعد رواية الخيال العلمي حديثة النشأة إذا ما قورنت بمسار الرواية العربية وهي "قصة خيال تبحث عن المجهول بعبارات علمية مفهومة، مستعملة الخيال والاكتشافات في أمكنة تشمل داخل الأرض والكواكب الأخرى وحتى الذرة أما الزمنان فغالبا ما يكون في المستقبل البعيد أو في الماضي قبل التاريخ وفي أبعاد جديدة"[1].

وفي الحقيقة "يعد أدب الخيال العلمي لدى الروائيين العرب أدبا ناشئا، وقد تناول النقاد العرب الرواية من زوايا مختلفة، لكن لم تلتفت أقلامهم كثيرا إلى رواية الخيال العلمي بوصفها تحمل خصوصية الجمع بين خطابين العلمي والأدبي وهما خطابان متضادان، فرواية الخيال العلمي تقدم الفكرة العلمية في طابع خيالي يبدو مقبولا لدى المتلقي"[2].

وقد شهد العالم العربي في السنوات الأخيرة محاولات رائدة في هذا المجال ويعد 'ناهد شريف' رائد رواية الخيال العلمي في مصر والعالم العربي.

ومن رواياته (قاهر الزمن)، و(سكان العالم الثاني)، و"يقوم عالمه الروائي على مثاليات المدينة الفاضلة وأحلامها والتي لا يجعلها معزولة عن الواقع بل وثيقة الصلة به وهو يزاوج بين الخيال العلمي والواقع الراهن في تصور المستقبل الذي يبقى هاجسه الأساسي وهو يمارس هذا النمط من الأدب"[3].

---

[1] – بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط1، 1999، ص503. نقلا عن: روبرت شولز: جذور القصة العلمية، ترجمة: عبد الرحمان محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، 193، ص66.

[2] – سمير الديوب، الرؤيا في رواية الخيال العلمي، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، ع5، جوان،2015. ص 125.

[3] –بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي،،ص512.

في روايته (قاهر الزمن) يشكل الروائي من تجارب وأعمال الدكتور 'حليم صبرون' محور رواية الخيال العلمي عنده؛ إذ يتخذ من جسم الإنسان محل تجاربه عبر تبريده في جهاز لسنوات وإعادة إيقاظه كل ربع قرن سنتين، فيأخذ الكاتب من العلم وتجاربه التبريد وآلة الزمن والسفر عبر الزمن واستشراف المستقبل مادة لنصه الروائي[1].

وتبني الروائية الأردنية 'سناء شعلان' روايتها (أعشقني) زمنيا على إيقاع الألفية الثالثة زمن يحكمه العلم والتكنولوجيا وموضوعها نقل الأعضاء البشرية التي تمت أغلب العمليات بنجاح لكن الرواية تتناول بالتحديد فكرة نقل الدماغ ومن رجل إلى امرأة، تدور الأحداث بمجرة درب التبانة وهي أمكنة فضائية كما يبدوا

وجسد المرأة كان هو المناسب جينيا لأنسجة الرجل وخلايا جسمه الذي أخذ منه دماغه نتيجة حادث مرور بالخط الضوئي بين الأرض والقمر، تمت العملية ونجاح هذه العملية هو نجاح للبشرية، وتمضي أحداث الرواية وتتحدث عن الإنجاب أين يصبح العلم المجرد هو المسيطر على الإنسان ومشاعره "هذا الفعل الجمالي انقرض تماما في الألفية الثالثة، حيث عشق البشر الخراب، وألفوا ثقافة القبح وهجروا المشاعر والأحاسيس نحو عالم المادة والآلة... وجاءت قوانين حكومة المجرة لتقزم العلاقة بين الرجل والمرأة في علاقة زواج نفعية رسمية تتنج أبناء لها هي من تخصبهم صناعيا وتخصبهم في حضاناتها الرسمية وتختار مستقبلهم وفق صفاتهم الجينية، ثم تقدمهم هبات أو بضائع مشروطة لذويهم المفترضين"[2].

لقد سيطر التطور العلمي في هذه الرواية على حياة المجتمع وعلاقاته الإنسانية، حتى على عملية الإنجاب التي أصبحت تتم في مراكز التنمية الالكترونية عبر بنوك للأجنة،

[1] – ينظر: نهاد شريف، قاهر الزمن، دار كرمة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2020.

[2]– سناء شعلان، أعشقني، دار الوراق، الأردن، ط1، 2012 ، ص194.

وهي فكرة الرواية التجريبية (رواية الخيال العلمي) التي يمزج العلم بالأدب فيها لخرق قوانين الواقع والتعبير عن حالة القلق والتشظي التي يعيشها الإنسان العربي في عصر العلوم والتكنولوجيا؛ من خلال تسليط الضوء على تطور العلوم وعواقبها المحتملة لطرح ومناقشة إشكالات حول التطور التكنولوجي وتأثيره على البشرية.

تعد هذه التقنيات عناصر تجريبية لتجاوز القوالب الكلاسيكية، وخلق لغة قادرة على التعبير عن الذات العربية واستيعاب همومها وآلامها في ظل أزمات وتحولات العصر.

ومن الذين كتبوا في روايات الخيال العلمي نذكر 'أحمد خالد توفيق'، وله رواية (يوتوبيا) ورواية (ممر الفئران) و'أحمد سعداوي'، و'فيصل الأحمر'، وأغلب الروايات تطرح تساؤلات حول التطور التكنولوجي وتأثيره على البشرية، وتقوم لغتها على دمج اللغة الأدبية بالمصطلحات العلمية الدقيقة.

وختاما يمكن القول إن الرواية العربية المعاصرة قد قطعت أشواطا مهمة في مسار التطور والتجديد، سواء على مستوى الموضوعات أو التقنيات السردية، حيث انفتحت على التجريب وكسر القوالب التقليدية، واستثمرت التاريخ والأسطورة والواقع، وطرحت قضايا الإنسان العربي المعاصر في أبعادها الفكرية والاجتماعية والوجودية، إلى جانب انفتاحها على آفاق جديدة مثل الخيال العلمي وتداخل الأجناس الأدبية، مما جعلها أكثر قدرة على استيعاب تعقيدات الواقع وإعادة تشكيله فنيا.

وبذلك، يمكن القول إن الرواية العربية المعاصرة لم تعد مجرد شكل أدبي، بل أصبحت رؤية للعالم وأداة لفهمه وتأويله، وجنسا إبداعيا متجددا يعكس حيوية الأدب العربي وقدرته على مواكبة التحولات الحضارية والفكرية في العصر الحديث.

وقد أسهم عدد من الروائيين العرب المعاصرين في ترسيخ هذا التحول وتطويره، من خلال تجارب سردية متنوعة اتسمت بالجرأة الفنية والبحث المستمر عن أشكال تعبيرية جديدة؛ فقد انشغل هؤلاء الكتاب بإعادة بناء الرواية العربية على أسس تجريبية، تقوم على كسر البنية التقليدية للسرد، وتعدد الأصوات، وتداخل الأزمنة، والانفتاح على أنماط كتابية مختلفة، كما تميزت أعمالهم بالانشغال العميق بقضايا الإنسان العربي، مثل الهوية والاغتراب والصراع الثقافي والتحولات الاجتماعية والسياسية، إضافة إلى توظيف التاريخ والأسطورة والخيال بوصفها مواد تخييلية قابلة لإعادة التأويل. وبذلك، أسهم هؤلاء الروائيون في إثراء المشهد الأدبي العربي، ومنح الرواية العربية حضورا متميزا في سياقها المحلي والعالمي بوصفها جنسا أدبيا متجددا وقادرا على التعبير عن تعقيدات الواقع المعاصر.

المحاضرة الرابعة عشر:

الرواية العربية المعاصرة: أعلامها 2

(الرواية الجزائرية)

- **تمهيد:**

تشهد الرواية الجزائرية العربية المعاصرة حضورا على مستوى النتاج الإبداعي بكل اتجاهاته، وبرزت أسماء استطاعت أن تفرض وجودها على الساحة الإبداعية العربية والعالمية، واستطاعت مواكبة التحولات في الكتابة السردية ومجاراة التغيرات العالمية، حيث تجاوزت السرديات التقليدية لتطرح أشكالا سردية جديدة في باب التجريب كالاعتماد على المونولوج الداخلي أو رواية تيار الوعي، بتكثيف السرد، والتخلي عن البناء الخطي التقليدي تداخل الأجناس والحفر في أسئلة الهوية والذاكرة والتاريخ وإعادة مساءلة الواقع.

والمعروف أن الرواية الجزائرية حديثة النشأة إذا ما قورنت بالعربية لاعتبارات عديدة أبرزها الاحتلال الفرنسي، وكانت أول رواية جزائرية باللغة العربية هي رواية ريح الجنوب 'لعبد الحميد بن هدوقة'، ثم رواية اللاز 'للطاهر وطار'.

ومع ذلك يمكن القول إن التجريب بدأ مع الجيل التأسيسي لا سيما مع الطاهر وطار ولكن في صورة يغلب عليها التقليد، وكانت أحداث أكتوبر 1988 ثم اغتيال الرئيس 'محمد بوضياف'، والعنف والقتل والتهديد وهروب المثقفين خارج الوطن ومجازر العشرية السوداء أهم سبب في ظهور الرواية المعاصرة التي حاولت التعبير عن الوضع السائد والتجديد على مستوى الشكل والمضمون.

ومن أبرز الأسماء التي ظهر التجريب في أعملها الطاهر وطار واسيني الأعرج، رشيد بوجدرة أحلام مستغانمي الحبيب السايح محمد ساري، عز الدين جلاوجي، فيصل

الأحمر سمير قسيمي...وغيرهم كثير، هذه النصوص وغيرها تتوفر عناصر الحداثة في الشكل أو المضمون، رغم محدودية هذه الحداثة في نصوص الجيل الأول.

1. 'الطاهر وطار' وسؤال التجريب والحداثة:

'الطاهر وطار'[1] كاتب من مواليد 15 أوت 1936 بسدراتة التابعة لولاية سوق أهراس، تلقى تعليمه الأول بمدرسة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، قبل أن ينتقل إلى تونس ويدرس بجامع الزيتونة، اشتغل في حقل الصحافة، له في المسرح على الضفة الأخرى والهارب، إضافة إلى قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع.

وله في الرواية: دخان من قلبي (1961)، رمانة (1971)، الطعنات (1971)، اللاز (1974)، الزلزال (1974)، الحوات والقصر (1978)، العشق والموت في الزمن الحراشي (1982)، عرس بغل (1983)، تجربة في العشق (1989)، الشمعة والدهاليز (1995)، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (1999)، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (2005).

أنشأ وطار في تسعينات القرن الماضي جمعية الجاحظية الثقافية، نال جائزة الشارقة لخدمة الثقافة العربية عام 2005، قبل أن يفوز بجائزة الرواية لمؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية لـ 2009، أنجز روايته الأخيرة (قصيد في التذلل) سنة 2010 أيام مرضه، توفي في 12 أوت 2010 بالعاصمة.

يقول 'الطاهر وطار': "وقد خرجت من تجربتي بخلاصة وهي أن الالتزام بشكل معين حتى بدعوى رفض شكل معين، حتى بدعوى رفض الأشكال القديمة هو الوقوع في

[1] – ينظر: السيرة الذاتية للأديب الطاهر وطار، مجلة هوامش الثقافية (https://haoimiche.blogspot.com/2015/08/blog-post.html)

محافظة جديدة، الكتابة بداية جديدة، ميلاد كل له عالمه، وتفاعله وعناصره، المسألة ليست ميكانيكية"[1].

يظهر هذا القول وعيا عميقا بطبيعة الإبداع الروائي القائم على التجدد الدائم ورفض القوالب الجاهزة، فالقيمة الحقيقية للتجريب لا تكمن في هدم الأشكال القديمة فحسب، بل في القدرة على ابتكار أشكال جديدة تنبع من حاجات النص نفسه، ومن هنا تبدو الرواية فضاءً مفتوحا للتجديد، لا يخضع لقواعد ثابتة بقدر ما يخضع لخصوصية التجربة الإبداعية وتطور الرؤية الفنية للكاتب.

يستثمر في رواية (اللاز) تقنيات الرواية الجديدة التذكر والتداعي الحر كتعدد الرواة، توظيف التراث من خلال المثل الشعبي (ما يبقى في الواد غير حجارو)[2]، الذي يتكرر في صفحات الرواية حتى يمكن عده لازمة، ومن خلاله ينقد الكاتب السلطة، ومن خلال اختراق المحرم الديني العامي والفصيح.

و(رواية العشق والموت في الزمن الحراشي)، يستثمر الكاتب تقنيات جديدة يكسر بها السرد الكلاسيكي يستثمر فيها الأسطوري والعجائبي حين يتحول (اللاز) الذي يعود من جديد في هذه الرواية إلى ولي صالح يقوم بأفعال تقفز على الزمان والمكان يكسر بها أفق التوقع، إلى جانب توظيف المثل الشعبي ما يبقى قي الواد غير حجار، ويتجاوز الكاتب حدود المحلية في الرواية إلى العالمية عبر توظيف حضور شخصيات عالمية بابلو نيرودا همنغواي، ألبير كامي.

و"تمثل رواية الحوات والقصر نصا متميزا في تجريب الطاهر وطار من خلال استثماره لكل من الأسطورة والتراث الصوفي والخيال العلمي، في تشكيل عوالمها الجمالية

[1] – بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص113.

[2] – ينظر: الطاهر وطار، رواية اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

وصياغة أبعادها الدلالية"[1]، فهذه الرواية بنى الكاتب نصه، جعل من بطله 'علي الحوات' بطلا خرافيا وأحاطه بهالة من القداسة بأفعال خارقة للخلاص من قوى الشر تسعى إلى تدمير سلطة السائد والمألوف، تحرير الرواية من القواعد الصارمة للقص العربي.

لقد تشكلت التجربة الروائية الجديدة للطاهر وطار عبر انشغاله على تقنيات جديدة واستثماره التراث الإسلامي فنص (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) يوحي بالصوفية استثمار التاريخ الإسلامي حروب الردة فتحضر شخصية 'خالد بن الوليد' وغيرها.

لقد أسهم 'الطاهر وطار' في ترسيخ الحداثة والتجريب في الرواية الجزائرية من خلال توظيف تقنيات سردية جديدة، واستثمار التراث الشعبي والصوفي والتاريخي والأسطوري في بناء عوالمه الروائية، ومكنه هذا التوجه من تجاوز الأشكال التقليدية للسرد وإنتاج نصوص تجمع بين الأصالة والتجديد، مما جعله أحد أبرز الروائيين الجزائريين الذين أسهموا في تطوير الرواية العربية المعاصرة وإثراء آفاقها الجمالية والفكرية.

2. 'رشيد بوجدرة' والتجريب الروائي:

يتأسس المشروع الروائي عند 'رشيد بوجدرة' على نزعة تجريبية تسعى إلى تفكيك البنى الأدبية والاجتماعية والسياسية السائدة، في سياق جزائري متوتر تاريخيا، ومنذ روايته الأولى (التطليق) جعل من الكتابة أداة لنقد الاستبداد بكل أشكاله، من الفساد والظلم الاجتماعي إلى القمع الديني والأبوي، مع توظيف رؤية حداثية تمزج بين التجريب والبعد الفكري، كما يعكس هذا المشروع موقفا إبداعيا حرا يتجاوز حدود اللغة والجغرافيا، ويؤكد حضوره في الأدب العالمي عبر ترجمة أعماله إلى لغات متعددة[2].

[1] – بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، ص 118.

[2] – ينظر: خالد بن صالح، رشيد بوجدرة ستون عاما من الكتابة، مجلة الفيصل، ماي، 2025، (https://www.alfaisalmag.com/2025/05/)

يعد 'رشيد بوجدرة' من أبرز الروائيين الجزائريين الذين سلكوا مسلك التجريب في الرواية عبر استثمار تقنيات الرواية الفرنسية الجديدة، وتتجلى أبرز ملامح التجديد في تكسير خطية التسلسل الزمني وذلك بتشظيه وتداخله، وتعدد الضمائر وزوايا الرؤية من السارد العليم إلى تعدد الأصوات، توظيف تيار الوعي والمونولوج الداخلي، إلى جانب تفكيك البناء التقليدي للسرد (البداية–الوسط–النهاية).

وقد "أعلن بوجدرة عن نفسه في نهاية الستينات، وظهر بعد كتاب بارزين أمثال محمد ديب ومالك حداد وكاتب ياسين، عالجوا موضوعا واحدا لكنهم في آن واحد اختلفوا جذريا عن بعضهم البعض، ونجح بوجدرة في عدم تكرير أحكامه الفكرية والفنية وتجسد في رواياته التي كتبها باسم البطل المثقف البغض العنيف البيولوجي، وذلك لجمود وقسوة ونفاق الحياة الأبوية التقليدية التي ما زالت تحامي بثبات عن حقوقها"[1].

غير أن هذا التوجه التجديدي لا ينفصل عن السياق العام للرواية الجزائرية التي عرفت تنوعا في الأصوات والاتجاهات، كما أن التركيز على البعد الفكري والتمرد قد يؤدي أحيانا إلى طغيان الطابع التأملي على حساب البنية السردية التقليدية، مما يجعل نصوصه أقرب إلى التجريب المفتوح الذي يعيد مساءلة الشكل الروائي ذاته.

إضافة إلى كسر التابوهات من خلال تناول المسكوت عنه وبجرأة عالية في اللغة أو الفكرة، بخرق المقدس والأعراف التقليدية والأخلاقية كما في رواية فوضى الأشياء.

ويحضر التاريخ في رواية (معركة الزقاق)، من خلال استثمار الكاتب للتاريخ العربي الإسلامي من خلال استحضار شخصية 'طارق بن زياد' وفتح الأندلس ومن خلال هذا

[1] – إيرينا نيكيروفا، الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، ترجمة: عبد العزيز بوباكير، دار القصبة للنشر، الجزائر، ص107.

الاستحضار يساءل التاريخ الجزائري الحاضر، ويحظر الاستطراد والهذيان والتداعي والتشظي والتذكر وكلها تقنيات التجريب في أغلب رواياته.

مثل 'رشيد بوجدرة' نموذجا بارزا في الرواية الجزائرية التجريبية، حيث اشتغل على كسر البنية السردية التقليدية وتفكيك الزمن وتعدد الأصوات وتوظيف تيار الوعي، مما جعل نصوصه فضاء مفتوحا على التأمل وإعادة مساءلة الشكل الروائي، كما أن جرأته في طرح القضايا الفكرية وكسر التابوهات وإعادة توظيف التاريخ، منحت أعماله بعدا نقديا وفلسفيا، رغم ما قد يرافق ذلك من طغيان الجانب التأملي على الحبكة السردية أحيانا.

3. واسيني الأعرج وأفق التجريب:

روائي جزائري بارز يعد أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي تنتمي أعمال واسيني إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل ثابت، برع في السرد الحداثي وتوظيف التاريخ.

ولد الروائي واسيني الأعرج يوم 8 أوت 1954 بقرية سيدي بوجنان بولاية تلمسان، روائي وأستاذ جامعي بجامعة الجزائر وجامعة السوربون بباريس، يعد من أبرز وأهم الأصوات الروائية العربية في العالم والوطن العربي.

من أبرز أعماله الروائية: رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، وقع الأحذية الخشنة، رواية طوق الياسمين، رواية مصرع أحلام مريم الوديعة، رواية نوار اللوز، ضمير الغائب، رواية الليلة السابعة بعد الألف، رواية سيدة المقام، رواية حارسة الظلال، رواية مرايا الضرير، رواية شرفات بحر الشمال، رواية كتاب الأمير، رواية سوناتا لأشباح القدس، رواية البيت الأندلسي، رواية مملكة الفراشة، رواية رماد الشرق، رواية سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني...

تظهر روايات الأعرج وتبرز أعماله لتعلن الانفتاح على التجريب بحثا عن أفق رحب للإبداع "التجريب في تصور واسيني الأعرج فعل إبداعي حداثي يستمد العلامات الدالة عل حداثته من تلك المزاوجة بين ثقافة الأنا الأصلية، وثقافة الآخر الغربية وهي المزاوجة التي تكسب مذهب التجريب الروائي لدى هذا الكاتب ميسم الاختلاف الذي تجسده نصوصه الروائية"[1].

وتتجلى في رواياته مظاهر مختلفة للتجريب مثل تداخل الأزمنة، والتداعي والحلم والتاريخ والتراث، ويتجلى استدعاؤه للتاريخ في روايته (نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر) من خلال توظيف السيرة الهلالية خدمة لنصه الحاضر في نقده للسلطة، إلى جانب استثمار تعدد الرواة عكس الرواية التقليدية التي تعتمد على الراوي العليم فقط.

وتبرز رواية (مصرح أحلام مريم الوديعة) التي يتكئ الروائي فيها على أشكال عدة للتجريب، كاللغة الشعرية، والحلم والتداعي والاسترجاع...

كما تتداخل الفنون غير الأدبية في الرواية مثل فن الرسم والموسيقى كسنفونيات موزارت، سترافانسكي، كورسا كوفلاسيما التي ترقص عليها مريم راقصة بالي، ويلعب على مستويات الكلام اللغة الفصحى والعامية والفرنسية، إن الرواية حبلى بخطابات متعددة المستويات.

وتحضر المغامرة على نمط السرد التقليدي في رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف–رمل الماية) من خلال استثمار ألف ليلة وليلة؛ وهي "نص مركزي في الثقافة العربية، أنتجت رمزيته رحلة طويلة في الذاكرة الجماعية وجغرافيا الإبداع، تحول معها إلى صورة ذهنية كثيفة، ملتبسة، ومائعة الاعطاف"[2]، ويرجع بنا العنوان إلى التراث العربي الذي يحيل على (حكايات ألف ليلة وليلة) التي تحكيها شهرزاد للملك شهريار.

[1] –بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 24.

[2] ––شرف الدين ماجدولين، يان شعرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص5.

ومن يتولى الحكي في الرواية هي 'دنيا زاد' أخت 'شهرزاد'؛ تسرد حكايات وفجائع الأمة العربية منذ قتل عثمان بن عفان رضي الله عنه وسقوط الأندلس وصولا إلى والثورات التحريرية، والعشرية السوداء في الجزائر، ويسيطر الاسترجاع الخارجي على زمن الرواية لربط هذه الأحداث الخارجية عن زمن السرد الداخلي عبر شخصية البشير المورسيكي، فتتلاعب الساردة دنيا زاد بالزمن.

وتسرد حكاياتها بطابع غرائبي عجيب وتزيد الحكايات عن حكايات شهرزاد بست حكايات، وتكون الفاجعة في الليلة السابعة بعد الألف "فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى اللذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفي وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف... يقول الرواة والقوالين وناس الأسواق الشعبية، إن ما حدث في الليلة السابعة لا يروى، وما يروى لا يشفي الغليل... قبل هذا الزمن وبعده بكثير حدثت أشياء كثيرة ملأت الليلة السابعة بعد الألف ضجيجا وجروحا ولم يتوقف النزيف إلا بانتهاء الليلة التي دامت طويلا طويلا"[1]، وطريقة السرد هذه تجذب القارئ لقراءة الرواية من خلال التشويق والغموض وتأجيل كشف الأحداث، مما يثير فضوله ويدفعه إلى متابعة الرواية واكتشاف أسرارها.

وفي رواية (ذاكرة الماء) يتجلى استثمار تقنية القص من الجرائد مثل الشعب والمجاهد والخبر التي تحوي أخبارا عن الاغتيالات وقرارات السلطة.

ويمكن القول إن التاريخ يشكل مادة أساسية للمتن الروائي 'لواسيني الأعرج'، وملمحا حداثيا، يحاول من خلاله قول ما لم يقله التاريخ بإعادة كتابته تخييلا وبعثه من جديد.

ويرى 'سعيد يقطين' أن "واسيني الأعرج من الروائيين الجزائريين القلائل جدا الذين نجحوا من خلال إبداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود الوطن، ويفرضوا إنتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العربي (...)، ولا شك في أن قراءة إنتاجه قراءة نقدية جادة كفيلة

[1] –واسيني الأعرج، رمل الماية 'فاجعة الليلة السابعة بعد الألف'، دار ورد للنشر والتوزيع، سوريا، 2015، ص 7–8.

بموقعته ضمن الإنتاج الروائي العربي الجديد الذي أسهم في إقامته روائيون (...) من مختلف البلاد العربية"[1].

والتخييل التاريخي هو "المادة التاريخية المشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية الوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفته الجمالية والرمزية، فالتخييل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقررها ويروج لها إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال والتاريخ المدعم بالوقائع ولكنه تركيب ثالث مختلف عنهما"[2].

كما يظهر التاريخ جليا في توظيف الشخصيات التاريخية والأحداث التاريخية ففي جل رواياته؛ فقد حاول واسني سردنة تاريخ 'الأمير عبد القادر الجزائري'، وعرض صورته وشخصيته من خلال أفكاره ومواقفه تجاه الغرب والدين النصراني، وذلك من خلال علاقة الصداقة القائمة بين شخصية 'الأمير' و'مونسينيور دي بوش'، ومحاولة فتح حوار حضاري بين الإسلام والنصرانية.

كما جاء التجريب ممزوجا بالتاريخ من خلال مجموعة الرسائل ومنها الرسالة التي بعثها 'الأمير' إلى 'ديبوش' بتاريخ 24 من صفر من سنة 1265 هـ[3] كما هو مدون، وأيضا صك البيعة للأمير عبد القادر بتاريخ الثالث من رجب 1248 هـ الموافق ل27 نوفمبر 1832 [4]، إلى جانب الرسالة التي أرسلها القس 'ديبوش' إلى 'نابليون بونابرت' دفاعا عن الأمير في قصر الأمبواز بتاريخ أفريل 1849؛ "أعود للتو من قصر الأمبواز

---

[1] – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي 'من أجل وعي جديد بالتراث'، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص49.

[2] – عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي 'السرد والإمبراطورية، التجربة الاستعمانية'، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 5.

[3] – واسيني الأعرج، كتاب الأمير 'مسالك أبواب الحديد'، منشورا الاختلاف، الجزائر، 2007، ص54

[4] – المصدر نفسه، ص79

قضيت أياما عديدة تحت سقفه المضياف، في حميمية نادرة مع ألمع سجين عرفه القصر، أعتقد أني أكثر معرفة من غيري بعبد القادر... أثناء عودتي لبوردو صادفت أناسا كثيرين أهلا لكل ثقة، لديهم فكرة غير دقيقة ناقصة عن هذا الرجل.. وأظن صادقا لو أن الفرنسيين عرفوا عبد القادر مثلما أعرفه اليوم لأنصفوه في أقرب وقت، لهذا أتصور أنه من واجبي الإنساني أن أفعل بما شيئا في انتظار القيام بما هو أهم.."[1].

وهذا الحوار هو "عنوان للمواطنة الإنسانية القائمة على أسس راسخة من الفهم والتفاهم والتسامح والتعايش والاحترام المتبادل للتعددية الثقافية وللخصوصيات الروحية والثقافية والحضارية للأمم والشعوب"[2].

وإضافة إلى فكرة التسامح مع الغرب، كان اختيار شخصية 'الأمير عبد القادر الجزائري' الشخصية البطولية الرمز في المقاومة الجزائرية لمحاورة الآخر والذات ومراجعة بعض الأفكار والقناعات، كما أنها رمز للتسامح والعفو "فهو يعذر حتى الذين تسببوا في عذابه الكبير، مسلمين كانوا أم مسيحيين، ويعزو كل ذلك إلى الظروف القاسية التي تسلط فجأة على الأفراد والجماعات"[3].

تقوم أفكار الشخصية على إبراز المفارقة بين الحضارتين (العربية /الغربية) وتوضيحها، كما تمثل رؤية جديدة للزمان والمكان، من خلال "التعاطي مع الآخر باعتبار انتمائه إلى الزمنية الإنسانية لا باعتبار انتمائه إلى هذا المعتقد أو ذاك أو إلى هذه الثقافة أو تلك"[4]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 20

[2] – عبد العزيز عثمان التويجري، حوار الثقافات والحضارات لمواجهة العنصرية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، المملكة المغربية، الرباط، 2016، ص2.

[3] – واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص47

[4] – السعيد بنكرا، وهج المعاني 'سيميائيات الأنساق الثقافية'، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 ،2013، ص79.

لقد سعى الكاتب إلى تجسيد رؤية حداثية تقوم على تفكيك الفكر التقليدي الجامد، والدعوة إلى الانفتاح على التحولات الحضارية ومواكبة التطور الزمني في مختلف المجالات، بما ينسجم مع متطلبات الواقع المتجدد وتحديات العصر.

4. أحلام مستغانمي وشعرية السرد:

'أحلام مستغانمي'[1] من مواليد تونس إبان الثورة التحريرية، بعد الاستقلال عاد أفراد الأسرة إلى الوطن، واستقرت الأسرة في الجزائر العاصمة، تخرجت سنة 1971 في كلية الآداب في الجزائر ضمن أول دفعة معربة تتخرج بعد الاستقلال من جامعات الجزائر.

تحصلت على دكتوراه في علم الاجتماع من السوربون سنة 1982، لها في الشعر ديوان بعنوان على مرفأ الأيام 1972، والكتابة في لحظة عري 1976، صدر لها كتاب الجزائر، المرأة والكتابة، 1985، صدر لها كتاب نسيان كوم، 2009، صدرت لها في الرواية: ذاكرة الجسد 1993، وقد نالت بها جائزة نجيب محفوظ، وأيضا رواية فوضى الحواس1996، ورواية عابر سرير 2003، والأسود يليق بك 2012.

يعد التجريب في روايات أحلام مستغانمي سمة بارزة وملمحا مهما لكسر أشكال السردية الكلاسيكية من خلال اللعب على تقنيات السرد المعاصرة كتداخل الأجناس لا سيما مزج السرد الروائي بالنص الشعري وهو الصورة التجريبية البارزة في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، وتبرز من خلال اللعب عل اللغة وكسر خطية الزمن بالاعتماد على الاسترجاع وتداعي الأفكار والذاكرة، وتحضر وللهجة العامية مع الفصحى والفرنسية بوصفها تقنيات تساءل الهوية، والذاكرة، والتاريخ.

وتمثل اللغة الشعرية أبرز ملمح للتجريب في نصوص 'أحلام مستغانمي'، حيث سعت عبر المجاز إلى بناء لغة حداثية، وتدمير السياق اللغوي الكلاسيكي، وتفجيره

[1] – ينظر: سيرة أحلام مستغانمي (https://www.goodreads.com/author/show/1109606._)

بالخروج عن نمطية السائد وتحطيم البنية اللغوية للنثر، بغية التعبير عن مكنونات الذات وتصوير همومها وعواطفها التي تعد محور نصوصها الروائية.

تقول في (فوضى الحواس): "ستتعلمين كيف تتخلين كل مرة عن شيء منك.. كيف تتركين كل مرة أحدا.. أو مبدأ.. أو حلما!.. نحن نأتي الحياة كمن ينقل أثاثه وأشياءه.. محملين بالمبادئ.. مثقلين بالأحلام.. محوطين بالأهل والأصدقاء.. ثم كلما تقدم بنا السفر.. فقدنا شيئا.. وتركنا خلفنا أحدا.. ليبقى لنا في النهاية ما نعتقده الأهم!.. والذي أصبح كذلك.. لأنه تسلق سلم الأهميات.. بعدما فقدنا ما كان منه أهم.."[1].

يشتغل المقطع على اللغة الشعرية عبر توظيفه أساليب مختلفة من تشبيه وتقديم وتأخير وطباق وغموض وكلها مبنية على لغة تبعث الإثارة والدهشة وهو وجه آخر للتجريب الروائي، وهي الشاعرية و"الشاعر عندما يكتب غير الشعر، يتعمد أن يكتب الرواية وفق ما يعيه مسبقا من افتراق قوانين الكتابة الشعرية عن سواها من أشكال الكتابة الأخرى، ولكن عندما يسترسل الكاتب – الشاعر في الكتابة، وتتنحى عملية الرقابة الواعية التي يمكن أن تتدخل لوضع الكتابة في قوالبها الموضوعة والمقررة مسبقا، من الطبيعي أن تطل التجربة الشعرية برأسها كلما أتيح لها"[2].

وتعد هذه التقنية أهم ما يميز الخطاب الحداثي الروائي لأحلام، شكلت اللغة فيه أبرز سماتها الحداثية متجاوزة المألوف والسائد عبر تدمير الدال والانزياح به إلى مدلول آخر يكسر رتابة اللغة التقريرية البلاغية، يدهش القارئ، ويمارس النص تجربته الحداثية، فتغدو الرواية عندها قصيدة نثر طويلة.

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1998، ص75.

[2] – صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 220.

5. فيصل الأحمر بين التجريب والخيال العلمي:

ارتبط اسم الروائي 'فيصل الأحمر'[1] بالتجريب على عدة مستويات، لعل أبرزها رواية الخيال العلمي من خلال استشراف المستقبل وطرح أسئلة فلسفية حول التكنولوجيا والعوالم، ويمكن عد روايات الخيال العلمي في الجزائر تجربة أدبية جديدة، تق شاهدة على التجريب في أشكال سردية عدة وبمستويات تقفز على السرد الكلاسيكي، فيمكن القول إن فيصل الأحمر يكاد ينفرد بهذا التوجه في رواياته (أمين العلواني) تعد من أهم الأعمال التأسيسية، ونذكر أيضا رواية (جلالته الأب الأعظم.. الخطر الآتي من المستقبل) 'للحبيب مونسي'، رواية (ثابت الظلمة) 'لأمل بوشارب'، ورواية (اعترافات أسكرام) 'لعز الدين ميهوبي'.

والمقصود بأدب الخيال العلمي "هو ذلك النوع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلم والتكنولوجيا سواء في المستقبل القريب أو البعيد، كما يجسد تأملات الأنسان في احتمالات وجود حياة في الأجرام السماوية الأخرى"[2].

وأدب الخيال العلمي لا يقتصر على الترفيه أو إطلاق العنان للخيال، بل يتخذ من العلم منطلقا لاستشراف المستقبل وطرح تساؤلات حول مصير الإنسان وعلاقته بالتكنولوجيا والكون؛ لذلك يجمع هذا الأدب بين المعرفة العلمية والخيال الإبداعي، مما يجعله وسيلة للتفكير في الإمكانات والتحديات التي قد تواجه البشرية مستقبلا.

ويتجلى حضور هذا الشكل السردي في رواية (أمين العلواني) المفعمة بالخيال وتعد نقلة في مجال التجريب الروائي، أين تحظر الشخصيات العجائبية المبهمة والغامضة

[1] – ينظر: السيرة الذاتية لفيصل الأحمر (https://faycel-lahmeur.blogspot.com/p/about.html?m=1)

[2] – مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1968، ص53.

شخصية 'أمين العلواني' وشخصية 'فيصل الأحمر' اللذان يتناوبان في الأدوار في المتن الروائي؛ فأمين العلواني موجود وحي يرزق.. وأحداث حياته أمامك في الكتاب... مالك الأديب موجود وهو كاتب سيرة أمين العلواني الكاتب المشهور... والدليل على ذلك الكتاب الذي بين يديك... وأمين العلواني يترجم لحياة كاتب قديم مشكوك في قيمته الأدبية وهو فيصل الأحمر.. وهذا الشخص أيضا موجود واسمه علة غلاف هذه الكتابة، السيرة، الترجمة، الدراسة، التأريخ، وكل الدلائل تدل على أنه موجود[1].

ويتجلى البعد التجريبي في الرواية من خلال تشابك الشخصيات وتداخل مستويات السرد، حيث يصعب التمييز بين الشخصيات الرئيسة وعلاقاتها داخل النص، مما يخلق حالة من الالتباس المقصود لدى القارئ، كما يعمد الكاتب إلى كسر الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية عبر المزج بين الرواية والسيرة والترجمة، في محاولة لتجاوز أحادية التجنيس وبناء نص مفتوح على قراءات متعددة، وهو ما يعكس نزعة حداثية وتجريبية واضحة في الكتابة الروائية.

كما يتشظى الزمن في الرواية لا سيما القفز عل المستقبل بكثرة "أبعاد الزمن تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهائية في التشكيل، تصل إلى درجة التشظي والتبعثر في النص الروائي"[2]، كما يتجاوز المكان حدوده الواقعية المألوفة ليتحول إلى فضاء لا مكاني، وهو ما ينسجم مع خصوصية أدب الخيال العلمي القائم على استكشاف عوالم وافتراضات تتجاوز الواقع المعيش.

[1] – فيصل الأحمر، أمين العلواني، دار المعرفة، الجزائر، 2008.

[2] – مها قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 111.

تكشف الرواية الجزائرية المعاصرة عن وعي جمالي وفكري جديد جعلها تتجاوز الأشكال السردية التقليدية نحو آفاق أرحب من الحداثة والتجريب، وقد أسهم عدد من الروائيين، مثل الطاهر وطار ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي وفيصل الأحمر وغيرهم من الروائيين، في ترسيخ هذا التوجه من خلال توظيف تقنيات سردية حديثة، واستثمار التاريخ والتراث والأسطورة واللغة الشعرية والخيال العلمي، بما أتاح للرواية الجزائرية تجديد أدواتها التعبيرية ومساءلة قضايا الهوية والذاكرة والواقع، وهكذا غدت الرواية الجزائرية فضاء إبداعيا منفتحا على التحولات الثقافية والفكرية، وقادرة على تحقيق حضور متميز في المشهدين العربي والعالمي.

المحاضرة الخامسة عشر:

المسرح العربي المعاصروقضاياه

- تمهيد:

المسرح من أقدم الفنون التي عرفتها الإنسانية؛ إذ شكل عبر العصور وسيلة للتعبير عن الأفكار والمشاعر والقضايا الاجتماعية والإنسانية، وقد احتل المسرح مكانة مهمة في الثقافة العربية الحديثة، حيث أصبح أداة فنية وفكرية تسهم في توعية المجتمع ومناقشة القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية المختلفة.

ومع التطورات التي شهدها العالم العربي في العصر الحديث، عرف المسرح العربي تحولات كبيرة على مستوى الشكل والمضمون، فظهرت اتجاهات وتجارب جديدة سعت إلى مواكبة التغيرات التي يعيشها المجتمع العربي، ومن هنا برز ما يعرف بالمسرح العربي المعاصر، الذي اتخذ من الواقع العربي منطلقا لمعالجة قضايا الهوية والحرية والعدالة الاجتماعية والتحديات الثقافية، مما جعله فضاء للحوار والنقد والإبداع الفني.

1- المسرح: المفهوم والنشأة والتطور

تعددت دلالات المسرح عبر العصور تبعا لتطور هذا الفن واختلاف الرؤى النقدية والفكرية المرتبطة به، فلم يعد يقتصر على كونه نصا أدبيا أو فضاء للعرض فحسب؛ بل أصبح مفهوما شاملا يحمل معاني متعددة تتصل بالكتابة والعرض والمكان والإنتاج الفني، ومن هنا تبرز أهمية الوقوف عند مختلف الدلالات التي اكتسبتها كلمة (المسرح) تاريخيا ولغويا، وقد أشار المعجم المسرحي إلى تعدد الدلالات التي انطوت عليها هذه الكلمة، تبعا لتنوع استعمالاتها واختلاف السياقات التي وردت فيها.

فقد "أخذت كلمة المسرح (Le Théâtre) عبر التاريخ دلالات متنوعة بتنوع النظرة إلى هذا الفن وإلى مقوماته:

– تستخدم كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة؛ يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة.

– تستخدم كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الفرجة؛ قوامه المؤدي (الممثل) من جهة، والمتفرج من جهة أخرى، وفي هذه الحالة يعتبر المسرح فنا من فنون العرض كالسيرك والإيماء والباليه وغيرها.

– تستخدم كلمة المسرح أيضا للدلالة على المكان الذي يقدم فيه العرض (...) وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمة (Théâtre) ولكلمة مسرح، فكلمة (Théâtre) مأخوذة من اليونانية (Theatron) التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل عمارة يرتب بحيث يستطيع المتفرجون أن يروا ويسمعوا فيه عرضا يقدمه الآخرون.

– وكلمة مسرح في اللغة العربية مأخوذة من فعل (سَرَحَ) وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار.

– تستخدم كلمة المسرح للدلالة على مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي فيقال مسرح راسين ومسرح شكسبير، أو للدلالة على مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة أو توجه ما؛ فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي، وهذا الاستخدام حديث نسبيا"[1].

يبرز ذلك شمولية مفهوم المسرح وتعدد أبعاده؛ إذ لا ينحصر في كونه نصا أدبيا أو عرضا فنيا فحسب، بل ينظر إليه بوصفه ظاهرة ثقافية وفنية مركبة تتداخل فيها عناصر الكتابة والأداء والفضاء والتلقي، كما تكشف الدلالات المتعددة للمسرح عن التطور الذي عرفه هذا الفن عبر التاريخ، وانتقاله من مجرد مكان للفرجة إلى منظومة إبداعية متكاملة، غير أن هذا التصور رغم شموليته، يظل تعريفا عاما يركز على الجوانب الوصفية للمسرح

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي 'مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض'، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص423.

أكثر من تركيزه على وظائفه الجمالية والفكرية والاجتماعية، وهي أبعاد أساسية أسهمت في تطور الممارسة المسرحية الحديثة وإثراء مفهوم المسرح في الدراسات النقدية المعاصرة.

كما استخدمت كلمة (دراما) في المسرح الحديث للدلالة على النص مقابل العرض، ثم أصبحت تستخدم بمعنى شمولي للدلالة على النص والعرض والمكان[1].

والمسرحية نوع من أنواع القصة، قد نسميها قصة تمثيلية، تمثل فيها مجموعة من الشخصيات، وتعرض أحداثها من خلال حوار بينها على خشبة المسرح؛ فالمسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، إنما هي تكتب لتمثل.

"فالمسرحية المكتوبة من حيث عناصرها تشترك مع القصة بتوفر العناصر الأساسية، ولكنها تختلف في درجة الارتكاز وفي بعض الأمور الأخرى؛ من ذلك أن القصة كتبت لتقرأ، وأما المسرحية فقد كتبت لتمثل أو قل كان الجمهور والممثلون في ذهن الكاتب حين كتابتها كما أن مؤلف القصة غير مؤلف المسرحية؛ فالثاني يجب أن يبذل جهدا خاصا ليكون واضحا ومفهوما، لأن قارئ القصة يستطيع أن يتوقف لمراجعة النص أو ما يشكل عليه، في حين لا يستطيع المشاهد للمسرحية أن يستوقف الممثلين، وتختلف ثقافة كاتب المسرحية عن كاتب القصة في أن الأول ملم بكتابة القصة والإخراج ولديه ثقافة أوسع بالنواحي النفسية للشخوص من كاتب القصة، والمسرحية كالقصة فيها حدث أو أحداث، ولكن القصة تهتم على الأخص بوصف الحياة والأشخاص عن طريق السرد، في حين لا يوجد سرد في المسرحية، فهي تعتمد على الحوار والحوار المسرحي وضع ليقال، لذا فإن لغته لها إيقاع خاص، وجمله ليست طويلة ولا قصيرة، في حين قد تطول جملة الوصف والسرد في القصة"[2].

[1] – ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي 'مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض'، ص424.

[2] – عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط4، 2008، ص170.

ويمكن القول إن الاختلاف بين القصة والمسرحية قائم أساسا في طريقة العرض والتلقي أكثر من كونه اختلافا في العناصر الفنية.

وأسبق الأمم إلى النهوض بفن المسرحية بتقاليده التامة هم اليونان؛ فقد أرسوا قواعده الراسخة منذ القرن الخامس قبل الميلاد، أرساها إيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس في المأساة وأريستوفان في الملهاة وانتقل هذا التراث إلى الرومان الذين اقتبسوا الكثير من عناصر المسرح اليوناني وطوروها بما يتناسب مع مجتمعهم، غير أن المسرح عرف تراجعا ملحوظا خلال العصور الوسطى بسبب هيمنة الكنيسة وموقفها المتحفظ من الفنون المسرحية. ومع ذلك، ظهرت أشكال مسرحية ذات طابع ديني هدفت إلى تجسيد القصص الإنجيلية وتعليم العقيدة المسيحية.

ومع عصر النهضة الأوروبية، شهد المسرح نهضة كبيرة بفضل العودة إلى التراث الكلاسيكي اليوناني والروماني، فبرزت مدارس واتجاهات جديدة في إيطاليا وفرنسا وإنجلترا، وظهر كتاب مسرحيون بارزون مثل 'شكسبير' في إنجلترا 'موليير' في فرنسا، ثم واصل المسرح الأوروبي تطوره خلال القرون اللاحقة، فانتقل من الكلاسيكية إلى الرومانسية فالواقعية والطبيعية، وصولا إلى التيارات المسرحية الحديثة والمعاصرة التي وسعت من وظائف المسرح وأشكاله الفنية؛ وبذلك يعد المسرح الأوروبي ثمرة مسار تاريخي طويل، بدأ من الطقوس الدينية اليونانية وتطور عبر مراحل متعددة، ليصبح أحد أهم الفنون الأدبية والفرجوية[1].

ويظل المسرح الأوروبي نموذجا بارزا لمسار فني وحضاري طويل أسهم في بلورة المفاهيم الحديثة للمسرح وممارساته الفنية.

وترجع جذور الاتجاهات الجديدة في المسرح الحديث إلى بداية القرن العشرين؛ حيث ظهرت حركة المسرح المستقل أو الحر التي قادها في فرنسا الفنان 'أندريه أنطوان' الذي ثار على أساليب المسرح التقليدي؛ رغبة في التحرر من الأعراف والتقاليد المسرحية السائدة، والاستقلال عن المؤسسات الرسمية، والتوجه إلى جمهور جديد، وتجديد الحركة المسرحية

[1] – ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، دت، ص234– 236.

من خلال تقديم نصوص لكتاب غير معروفين، ثم ظهرت مدارس أخرى كالمسرح التعبيري والرمزي، والمسرح الطليعي الذي كرس مضامينه نحو حدود ضيقة من التجارب الإنسانية كالمشاكل النفسية للفرد والمشاكل الاجتماعية للجماعة، كما ظهر المسرح الملحمي في ألمانيا على يد 'أروين بيسكاتور' وجاء بعده 'برتولد بريخت'، ثم انتقل إلى أوروبا وباقي أقطار العالم؛ وهو مدرسة تعتمد على مزج تقنيات الرواية بتقنيات الدراما، ويقوم المتفرج فيها بدور فعال في الإنتاج المسرحي؛ بوضعه موضع المراقب الناقد أكثر من المشاهد المتعاطف[1].

ويأتي ذلك ضمن الخروج عن المسرح التقليدي؛ إذ نجد 'أرسطو' حدد تأثير العرض المسرحي بـ (التطهير) حيث ورد في نهاية تعريفه للتراجيديا قوله: "وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[2]، أما 'بريخت' فقد حدد شكلا آخر للتأثير وهو (التغيير)، حيث "يعتقد أن وظيفة المسرح هي توعية الجماهير فكريا في إطار إيديولوجية معينة حتى يدفعهم من خلال هذا الفعل السياسي خارج المسرح؛ أي إن وظيفة الأداء المسرحي في تحويل المشاهدين إلى مؤدين على مسرح الحياة ينشدون فعل التغيير ويسعون إلى تحقيقه"[3].

ويستعرض 'بريخت' الفكرة الكامنة وراء جعله من (التغيير) هدفا ووظيفة للعرض المسرحي بقوله: "ترتكز الطبيعة التغيرية للعالم على طبيعته التناقضية، يوجد شيء ما في الناس والأحداث يجعل منهم كما هم عليه، كذلك يوجد فيهم شيء ما يجعل منهم كائنات أو أشياء من نوع آخر، ذلك لأنهم يتطورون ولا يبقون ثابتين على درجة واحدة، إنهم يتغيرون

[1] – ينظر: سامي عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، العراق، العدد 3، مارس 1979، ص9.

[2] – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص 18

[3] – جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، دائرة الثقافة والإعلام، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة الصرح، الإمارات العربية المتحدة، 2001، ص 253.

تغيرا كليا"[1]، وتأتي أهمية 'بريخت' في تاريخ المسرح من كونه أول من وضع نظرية متكاملة في العرض المسرحي بعد 'أرسطو'.

فبعد الحرب العالمية الثانية، توجهت الكتابة المسرحية نحو معالجة القضايا السياسية والاجتماعية والوجودية التي فرضتها التحولات العميقة التي عرفها العالم، فغدا المسرح وسيلة للتعبير عن أزمات الإنسان المعاصر ومشكلاته، كما ظهرت اتجاهات مسرحية جديدة، من أبرزها مسرح العبث والمسرح الملحمي والمسرح السياسي، التي سعت إلى تجاوز الأشكال التقليدية وإعادة النظر في العلاقة بين النص والعرض والمتلقي، مما أسهم في تجديد المسرح وتوسيع آفاقه الفكرية والجمالية.

2-المسرح العربي: التأصيل والتجريب

يعد المسرح العربي من الفنون الأدبية الحديثة نسبيا في الثقافة العربية، إذ لم يعرف العرب القدماء المسرح بصورته الفنية المتكاملة كما عرفته الحضارات الأخرى خاصة اليونانية، ومع ذلك لم تخل البيئة العربية من أشكال تعبيرية ذات طابع تمثيلي وحواري، مثل المقامات وخيال الظل والقراقوز والحكايات الشعبية، وقد أثار ظهور المسرح العربي الحديث جدلا نقديا حول أصوله: هل هو فن وافد من الغرب نتيجة الاحتكاك الحضاري في العصر الحديث، أم أن له جذورا في التراث العربي يمكن الانطلاق منها لتأصيله؟ ومن هنا برزت جهود الباحثين والنقاد للكشف عن المظاهر التمثيلية الكامنة في التراث العربي، ومحاولة ربطها بالمسرح الحديث لإثبات خصوصيته وهويته الثقافية؛ ولذلك شكل تأصيل المسرح العربي قضية فكرية وأدبية تهدف إلى البحث في جذوره التاريخية وخصائصه الفنية وعلاقته بالتراث والحداثة.

ويذهب 'محمد غنيمي هلال' أن الأدب العربي القديم لم يعرف "المسرحيات، ولا فن التمثيل كما هو في العصر الحديث أو قريب منه؛ إذ ظل محصورا في نطاق الشعر الغنائي وأدب الرسائل والخطب، وعلى الرغم من معرفة العرب آثار اليونان الفكرية، وعلى الرغم

[1] – برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، منشور وزارة الإعلام، سلسلة الكتب المترجمة 16، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1973، ص423.

من ترجمتهم أرسطو، فإنهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين في التمثيل، ولا ترجمة شيء من مسرحياتهم"[1].

وقد "وجد في الأدب العربي عنصر حوار اتخذ عمادا لحكايات قصصية، وأظهر ما يكون ذلك في (فن المقامة)، ولكنه لم يقم أساسا لفن تمثيلي، بل إن النقد العربي القديم لم يعن بهذا الجنس الأدبي، لانصرافه إلى الاهتمام بالشعر الغنائي وما يتصل به، وقد وجدت في الأدب الشعبي العربي عناصر تمثيل بدائية فيما يسمى خيال الظل، وتمثيليات خيال الظل (...) يقدمها صاحبها بوساطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ذات ثقوب ومفصلات ليسهل تحريكها، وعند اللعب بها ليلا توضع خلف ستارة بيضاء ومن ورائها مصباح، بحيث تنعكس ظلالها من الخلف على الستارة ليراها النظارة من الوجهة الأخرى (...) وقريب من خيال الظل السابق ما كان معروفا لدى الترك، مما كان يطلق عليه (القراكوزه) وهو يختلف في طريقة التقديم عن سابقه، لأن العرائس فيه لا تعكس ظلالها من الخلف على ستائر، بل تظهر من فوق الستارة متحركة على حسب الحوار الذي ينطق به صاحبها، وقد راج هذا النوع في البلاد العربية بتأثير القبائل التركية"[2]، فهل يمكن اعتبار هذه الأشكال الشعبية إرهاصات فنية أسهمت في تهيئة البيئة الثقافية لاستقبال المسرح العربي الحديث وتطوره؟

"إن المسرح، بمعناه الأصلي فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر، وإذا أردنا الحديث عن المسرح كفن له أصوله وأدبه فعلينا أن نسقط من حديثنا ألوان الملاهي الشعبية التي قد تحتوي على مشابه لهذا الفن ولكنها تختلف عنه اختلافا كبيرا؛ إذ لا بد من التحديد الدقيق الذي يهيئ لنا تمييز هذا الفن عن غيره من ألوان التسلية الشعبية كخيال الظل والقراقوز وأعمال المقلدين والشعراء الشعبيين فمثل هذه الألوان لا تندرج في سجل هذا الفن، وإن حوت بعض عناصره الشكلية"[3].

---

[1] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط9، 2008، ص142.

[2] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، 142.

[3] – عمر الطالب، نشأة المسرحية العربية، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، العدد2، تشرين الثاني، 1971، ص51.

يتبنى 'غنيمي هلال' وغيره من النقاد موقفا يرى أن المسرح العربي الحديث فن وافد من الغرب، دخل إلى الثقافة العربية مع النهضة الحديثة والاحتكاك بالحضارة الأوروبية، ولذلك ميز بين المسرح بوصفه فنا قائما على أسس فنية وأدبية محددة، وبين أشكال التسلية الشعبية التي قد تشترك معه في بعض المظاهر الشكلية دون أن تحقق مقوماته الكاملة، غير أن استبعاد هذه الأشكال الشعبية استبعادا كليا قد يكون محل نقاش، لأن خيال الظل والقراقوز وغيرهما تمثل تجارب تعبيرية أسهمت في تنمية الحس التمثيلي لدى الجمهور العربي، ويمكن القول إن المسرح العربي الحديث تأثر بالنموذج الغربي في بنائه الفني، لكنه وجد أيضا في التراث الشعبي عناصر ساعدت على تقبله وترسيخه في البيئة العربية.

وهو ما ذهب إليه من رأى أن "ملهمات المسرح العربي تتجلى في التقاليد المحلية والموروثات القومية على اختلاف مصادرها وعصورها، وكثيرا ما أشير إلى بعضها، ومنها على سبيل المثال وليس لغاية الحصر: أسواق الشعر بجزيرة العرب ومنها سوق عكاظ، حلقات الذكر وجلبات الصوفية بالمشرق والمغرب، تشخيص التعازي على مألوف عمل الشيعة لتصوير وقعة كربلاء ومقتل الحسين، كما عرفتها إيران وبعض البلدان العربية وخاصة العراق ولبنان، مسرح البساط في المغرب، حفلات الزار في مصر (...) ومهرجان الشموع ليلة المولد، وقصص المداح في أسواق العواصم العربية والمدن الكبرى"[1]، وفي ذلك إشارة إلى غنى التراث العربي بالأشكال التعبيرية التي يمكن أن تشكل منطلقا لبناء مسرح ذي هوية عربية خاصة.

"وقد يصعب خلق تعبير مسرحي قومي مقبول وناجح، فليس شرطا لهذه الغاية التزام الخشبة التي هي على النمط الإيطالي، فإن مجالات الهواء الطلق، والأسواق العامة والساحات العمومية وأماكن تجمع الجمهور (المعامل والمصانع والموانئ والمدارس وسواها) لا تقل شأنا في الإخراج عن القاعات، بل ولعلها أفضل بكثير من المسارح المطلقة ولنتذكر أن مسرح (التعازي) لم يتردد في استعمال ساحات المساجد مجالا للتشخيص والأداء التمثيلي، كما أن شكل (الحلقات المستديرة) المعروفة في الساحات العمومية حيث يلتف

[1] – عبد الله شقرون، المسرحية العربية بين القومية والمحلية، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد السادس، حزيران، 1972، ص98.

الجمهور حول القاص أو الراوي تتيح إمكانية واسعة لإشراك الجمهور وتجاوبه مباشرة مع الممثلين، ذلك التجاوب الذي عرفته فنون الفرجة في العالم"[1].

وهو ما يؤكد أهمية الانفتاح على الفضاءات الشعبية وإشراك الجمهور في العملية المسرحية بدل التقيد بالنموذج الغربي التقليدي، غير أن التشابه بين هذه الممارسات الشعبية والمسرح لا يعني بالضرورة أنها تمثل مسرحا بالمعنى الفني الدقيق، بل يمكن اعتبارها جذورا أو مكونات ثقافية أسهمت في تشكيل خصوصية المسرح العربي الحديث والمعاصر، ومن ثم فإن نجاح المسرح العربي لا يتحقق بالقطيعة مع التراث أو بالتقليد الكامل للغرب، وإنما بالموازنة بين الأصالة والمعاصرة.

ويعد 'مارون النقاش' رائد المسرح العربي الحديث؛ فهو "أول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية، الذي اقتبسه من إيطاليا حين سافر إليها سنة 1841، وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدارجة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت هي (البخيل) المعربة عن 'موليير' وذلك في أواخر سنة 1847"[2].

كما ارتبط ظهور المسرحية في مصر بمجيء الحملة الفرنسية التي "أنشأت مسرحا للتمثيل كانت تمثل على خشبته الروايات الفرنسية كل عشر ليال، ولكن المسرحيات المصرية لم تظهر إلا في عصر 'إسماعيل' حين أنشأ دار الأوبرا، وظهر مسرح 'يعقوب صنوع' الذي كان يلقب (بموليير مصر) وتلا ذلك حركة أخرى ترجمت فيها مسرحيات فرنسية لمشاهير أدباء فرنسا مثل راسين، وكورنيه، وموليير، ثم ألفت مسرحيات مصرية نبعت من البيئة المصرية نفسها مثل (مسرحية مصر الجديدة ومصر القديمة) 'لفرح أنطون' سنة 1913، وبعد الحرب الأولى عنينا عناية أكبر بالمسرح والتأليف المسرحي وأصبح المسرح فنا متداولا كأي فن من الفنون الشعبية"[3].

[1] – المرجع نفسه، ص99.

[2] – عمر الدسوقي، المسرحية 'نشأتها وتاريخها وأصولها'، دار الفكر العربي، مصر، دت، ص17.

[3] – حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ص164.

"وفي أوائل النصف الثاني من القرن العشرين ظهر نوابغ التأليف المسرحي يتقدمهم شيخهم 'توفيق الحكيم' ومن ثم لقيت مسرحياته نجاحا منقطع النظير، بل وأكثر من ذلك فإن أصدقاءه والمعجبين به من أدباء الغرب أخذوا يترجمون بعض مسرحياته ويمثلونها في مسارحهم، وهذا النجاح الذي حققه الحكيم في فن المسرحية كان باعثا على أن يلفت إليه أنظار قصاصنا المعاصرين فيصنعون مثله المسرحيات ومن هؤلاء 'محمود تيمور' و'نجيب محفوظ'، و'يوسف إدريس'، و'عادل الغضبان'"[1] وغيرهم.

أما المسرح العربي المعاصر فقد شهد تحولات عميقة نتيجة التغيرات الفكرية والاجتماعية والثقافية التي عرفها العالم العربي خلال القرن العشرين، فلم يعد المسرح يقتصر على الأشكال التقليدية في الكتابة والعرض، بل اتجه العديد من المسرحيين إلى التجريب بحثا عن صيغ فنية جديدة قادرة على التعبير عن قضايا الإنسان العربي المعاصر.

- **التجريب في المسرح العربي المعاصر:**

يعد التجريب سمة بارزة في المسرح العربي المعاصر، لأنه يعكس رغبة المسرحيين في تجاوز القوالب الجاهزة والبحث عن وسائل أكثر قدرة على ملامسة الواقع والتعبير عن هموم المجتمع، وقد أسهم هذا التوجه في إثراء التجربة المسرحية العربية وإضفاء طابع من التنوع والابتكار عليها.

"والمسرح التجريبي الحديث ظاهرة عالمية لا تخص بلدا دون آخر، فهو منتشر في جميع دول العالم، ويعرف المسرح التجريبي عادة بأنه المسرح الذي يحاول أن يقدم أساليب جديدة في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور، تتجاوز الشكل التقليدي دون قصد تحقيق أي نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية، وعادة ما يتحقق

[1] – المرجع نفسه، ص165.

هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان"[1].

وقد تمثل هذا التجريب في توظيف التراث، وكسر القواعد الكلاسيكية، وتجديد أساليب الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا، إضافة إلى إشراك المتلقي في العملية المسرحية، وهكذا أصبح المسرح العربي المعاصر فضاء للإبداع والبحث المستمر عن أشكال فنية تجمع بين الخصوصية الثقافية والانفتاح على التجارب المسرحية العالمية، وتعد قضية الهوية والأصالة من أبرز قضايا المسرح العربي المعاصر؛ إذ يبحث عن مسرح عربي يمتلك خصوصيته الثقافية، عن طريق الاستفادة من التراث العربي الشعبي والتاريخي والديني، والموازنة بين الأصالة والحداثة الغربية.

- **الهوية وتوظيف التراث:**

ارتبط توظيف التراث بالتجديد من حيث اعتماد النمط المسرحي الغربي في جانبه الفني والتقني ممثلا في مسرح 'بريخت'؛ حيث اعتمد المسرحيون العرب المعاصرون استلهام التراث العربي وإعادة صياغته بصورة معاصرة في البناء والدلالات.

إذ استقطب اهتمامهم السياسة اليومية الراهنة والمتغيرة، فكرسوا جل نشاطهم للمتابعة النافذة للمتحولات السريعة الجارية على الساحة العربية متأثرة في الغالب بمزيج من 'برتولد بريخت' والمظاهر الاحتفالية القديمة في التراث الاجتماعي في فترة ما قبل المسرح، معبرين عن الواقع العربي خاصة بعد نكسة 1967، ومن أمثلة هذا التوجه: 'رشاد رشدي' في مسرحية (بلدي يا بلدي)، و'سعد الله ونوس' في (مغامرة رأس المملوك جابر)، و'ممدوح عدوان' في (كيف تركت السيف)، وغيرهم من المسرحيين أمثال: 'ميخائيل رومان' و'صلاح عبد الصبور'، و'محمود دياب' و'يوسف إدريس'، و'نجيب سرور' (مصر)، و'عبد الكريم برشيد' و'أحمد الطيب العلج' (المغرب)، 'كاتب ياسين'، و'ولد عبد الرحمن كاكي' و'عبد القادر علولة' (الجزائر)، 'وليد سيف' (الأردن)، 'عز الدين المدني' (تونس)، 'يوسف العاني'

[1] – جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها 'منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر'، إصدارات إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، قطر، 2009، ص325.

و'قاسم محمد' و'عادل كاظم' (العراق)، 'عبد الرحمن المناعي' (قطر)، 'وليد إخلاصي' (سوريا)[1].

وجدير بالذكر أن من أشهر المسرحيات التي تمثل هذا التيار المسرحي لا يتقيد بالتاريخ، وإنما يبني من روحه وعلى نسقه أعمالا معاصرة، من خلال ربط التراث بالمعاصرة والحداثة من ناحيتي الشكل والمضمون، وبوجه عام يلاحظ الدارس أن المؤلفين العرب لم يفصلوا بين الاقتباسات من التاريخ والاستلهام من التراث، وبين الاتجاهات الأجنبية المحدثة في المسرح العالمي[2].

ومن نماذج ذلك مسرحية الكاتب المسرحي السوري 'سعد الله ونوس' (الملك هو الملك) التي أخرجها عام 1978 وقد استلهم فيها حكايات ألف ليلة وليلة، واستحضر شخصية الخليفة 'هارون الرشيد'[3].

ومسرحية (الغفران) للكاتب التونسي 'عز الدين المدني' التي أنتجت بين عامي 1968-1975، وهي مسرحية استلهم فيها رسالة الغفران للمعري[4].

وقد ذكر 'المدني' أن "الاتجاه إلى استخدام الأشكال التراثية في المسرح لا يكفي في حد ذاته لخلق المسرح العربي، بل لا بد من الغوص في التراث غوصا، وتفهمه على ضوء الحاضر والمستقبل، مع الامتناع عن تقديسه أو معاملته معاملة القطع المتحفية"[5]؛ فربط التراث بالواقع المعاصر يمنح العمل المسرحي حيوية وقدرة على التواصل مع الجمهور، غير أن الإفادة من التراث ينبغي أن تتم بوعي فني ونقدي يوازن بين المحافظة على الهوية والانفتاح على أساليب الإبداع الحديثة، حتى لا يتحول التجديد إلى قطيعة مع الأصل أو إلى تكرار للماضي دون إضافة.

---

[1] – ينظر: رياض عصمت، المسرح العربي 'سقوط الأقنعة الاجتماعية'، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011، ص11.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص12.

[3] – ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1979، ص178.

[4] – المرجع نفسه، ص452.

[5] – المرجع نفسه، ص447.

إن رحلة التأليف المسرحي العربي، بحثا عن معنى ومبنى جديدين للتراث، هي رحلة بحث عن هوية حضارية من خلال المسرح، لكنها رحلة واقعية الدافع والهدف، تجري أحداثها في هذا الزمان ويعي مسافروها التيارات الفكرية والنفسية والفلسفية التي تجابه الإنسان المعاصر، وتعرضه لخيارات وجودية حاسمة لا مناص منها، وأصعب خيار هو خيار البناء الفني والأسلوب، لأنه الخيار الذي ستحدد نتيجته مدى نجاح المسرحية أو إخفاقها في التواصل مع البيئة المحلية والجمهور العربي دون التضحية بجوهرة الإبداع الفني[1]؛ فنجاح هذا المشروع يظل رهين قدرة المسرحي على الموازنة بين استلهام التراث والاستفادة من منجزات المسرح العالمي، حتى لا يقع في التقليد أو الانغلاق، بل يحقق خصوصية فنية قادرة على مخاطبة الإنسان المعاصر بلغة إبداعية مؤثرة.

- **الرمزية: (نموذج تطبيقي)**

ارتبطت الرمزية في المسرح العربي المعاصر بالتجريب بوصفهما وسيلة لتجديد الخطاب المسرحي وتجاوز الأشكال التقليدية في التعبير؛ فقد لجأ المسرحيون إلى الرموز والإيحاءات والدلالات غير المباشرة لتجسيد الواقع الاجتماعي والسياسي، وفي الوقت نفسه اعتمدوا أساليب تجريبية في بناء النص والعرض المسرحي، مثل كسر التسلسل الزمني للأحداث، وتوظيف الفضاء المسرحي بطرق مبتكرة، والاعتماد على الصورة والحركة والإضاءة بوصفها عناصر دلالية، وقد أتاح هذا التداخل بين الرمزية والتجريب معالجة قضايا الحرية والسلطة والفقر والتهميش والقضايا القومية بأساليب فنية جديدة، تمنح المتلقي دورا فاعلا في تأويل المعاني واستنباط الدلالات، مما أسهم في تطوير المسرح العربي المعاصر وإثراء لغته الجمالية والفكرية.

ومن نماذج ذلك مسرحية (الكباش يتمردون) للكاتب المغربي 'أحمد الطيب العلج' عن فكرة لزميله 'الطيب الصديقي' الذي أخرج المسرحية بطريقة أذهلت الجماهير.

[1] – ينظر: رياض عصمت، المسرح العربي 'سقوط الأقنعة الاجتماعية'، ص12.

أما موضوع المسرحية فهو أن "الأكباش في بلدة ما قامت بثورة قرب حلول عيد الأضحى وقررت أن ترفض اتخاذها أضاحي للعيد، ولهذا تهرب ليلة العيد كلها عدا واحدا كان موضع رعاية خاصة من أسرة تهوى تربية الكباش وتعاملها معاملة طيبة.

وتتحرك السلطات وتلقي القبض على الكبش الوحيد وتستجوبه لمعرفة أين ذهب بقية زملائه غير أن لا التهديد ولا التعذيب يؤثران في الكبش البطل ثم يتجمع الخراف حول مائدة مستديرة وتصرح بأنها تريد المساواة مع الإنسان في نطاق مبدأ التعايش السلمي، وحين يتضايق الناس من هذا الموقف يقررون التعويض عن الأكباش بالبقر غير أن هذا يحمل خطر الحرب الدبلوماسية مع الهند.

وأخيرا تنتصر الكباش وتحتفل بالنصر بتقليد البشر في جميع الألعاب، وأثناء الحفل يتقدم الكبش البطل للانضمام إلى المجموعة فتتجرد الأكباش من جلودها وتصبح بشرا وتأخذ في مطاردة الكبش الذي خرج عن الإجماع لمحاولة ذبحه"[1].

تمثل هذه المسرحية نموذجا للمسرح العربي المعاصر الذي اتجه إلى التجريب بحثا عن أشكال فنية جديدة للتعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع، وقد اعتمد الكاتب مجموعة من التقنيات المسرحية الحديثة، مثل الرمزية والتشخيص والسخرية والخيال، لتقديم رؤية نقدية للواقع الاجتماعي والسياسي بعيدا عن الطرح المباشر.

- الرمزية: جعل الأكباش والخراف شخصيات رئيسية ترمز إلى البشر وفئات المجتمع المختلفة، بدل تقديم شخصيات إنسانية مباشرة.
- التشخيص (الأنسنة): منح الكباش القدرة على التفكير والحوار والثورة والمطالبة بالحقوق، وهي صفات إنسانية.
- السخرية والمفارقة: تقوم المسرحية على مواقف ساخرة، خاصة في النهاية حين تتحول الأكباش إلى بشر وتطارد الكبش الذي خالفها، مما يخلق مفارقة تكشف تناقض السلوك الإنساني.

[1] - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص480.

– الخيال واللامعقول: أحداث مثل ثورة الأكباش، واستجوابها من طرف السلطات، ومطالبتها بالمساواة مع الإنسان، تنتمي إلى عالم غير واقعي يقترب من المسرح التجريبي والعبثي.

– النقد غير المباشر: معالجة قضايا السلطة والحرية والاضطهاد عبر الرمز بدل الطرح المباشر، وهو من سمات التجريب المسرحي.

– كسر القالب التقليدي للمسرحية: الابتعاد عن الحبكة الواقعية والشخصيات المألوفة، واعتماد بناء رمزي يركز على الفكرة والدلالة أكثر من التركيز على الواقعية.

ومن خلال هذه التقنيات تتجلى الأبعاد الفكرية والجمالية للنص.

لقد عالج المسرح العربي المعاصر الواقع الاجتماعي والسياسي، إذ انشغل بمختلف القضايا التي تمس حياة الإنسان العربي وهمومه الحياتية؛ فعلى المستوى الاجتماعي، تناول مشكلات الفقر والبطالة والهجرة والتهميش، وسعى إلى نقد الظواهر الاجتماعية والسلوكيات السلبية التي تعيق تطور المجتمع، معبرا في الوقت نفسه عن آمال الإنسان العربي وتطلعاته نحو حياة أكثر عدالة وكرامة، أما على المستوى السياسي، فقد طرح قضايا الحرية والديمقراطية وعلاقة الفرد بالسلطة، كما عبر عن القضايا القومية وفي مقدمتها القضية الفلسطينية والدعوة إلى الوحدة العربية، وبذلك أصبح المسرح العربي المعاصر فضاء فنيا للنقد والحوار والتوعية، يعكس واقع المجتمع ويسهم في مناقشة قضاياه المختلفة.

ولم يقتصر تجديد المسرح العربي المعاصر على مستوى المضمون فحسب، بل شمل أيضا الجوانب الفنية والتقنية، من خلال اعتماد أساليب تجريبية جديدة في الكتابة والإخراج والتمثيل والسينوغرافيا، وتوظيف التراث الشعبي والتاريخي في بناء رؤية مسرحية حديثة، فضلا عن الاستفادة من منجزات المسرح العالمي وتقنياته المختلفة، وقد أسهم ذلك في تطوير لغة المسرح العربي وتوسيع آفاقه الجمالية والتعبيرية، وتعزيز تفاعله مع الجمهور.

الخاتمة

في ختام هذا العمل البيداغوجي، يمكن القول إن ما قدم من محاضرات قد سعى إلى تحقيق جملة من الأهداف العلمية والمعرفية الموجهة إلى طلبة السنة الثانية ليسانس، وذلك من خلال معالجة أهم قضايا النص الأدبي المعاصر في محوريه الشعر والنثر، واستجلاء أبرز خصائصه الفنية والجمالية، والوقوف عند أهم التحولات التي طبعت بنيته وأساليبه ورؤاه.

كما تغيا العمل إبراز ملامح التطور الذي عرفه النص الأدبي المعاصر، عبر تتبع أهم أشكال التجديد في الكتابة الشعرية والسردية، وما ارتبط بها من تحولات في اللغة والرؤية والتقنيات التعبيرية، مع تقديم إشارات إلى بعض المرجعيات النقدية التي أسهمت في تأطير هذا التحول وتفسيره.

وقد حرصت في عرض هذه المحاضرات على اعتماد لغة واضحة وأسلوب علمي، يوازن بين الدقة واليسر، بما يضمن تقريب المفاهيم وتيسير استيعابها لدى طلبة هذه المرحلة، مع توجيههم إلى نماذج مختارة من النصوص الأدبية المعاصرة في الشعر والنثر، وإلى أهم المراجع التي يمكن أن توسع مداركهم النقدية وتدعم تكوينهم الأكاديمي.

وفي الأخير، أسأل الله التوفيق والسداد، وأن يكون هذا العمل قد وفق في أداء غايته العلمية والبيداغوجية على الوجه الذي يرجى ويرتضى.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: الكتب العربية

1. إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

2. إبراهيم غلوم، الواقعية الجديدة في القصة القصيرة في البحرين، مجلة الأقلام، البحرين، العدد 05، ماي 1980.

3. ابن جني، كتاب العروض، دار القل للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989.

4. ابن خلدون (ولي الدين عبد الرحمن بن محمد)، مقدمة ابن خلدون، تحقيق وتعليق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004.

5. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997، ج2.

6. أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.

7. أبو القاسم سعد الله، ديوان ثائر وحب، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، 1967.

8. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1998.

9. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1994.

10. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية 'الإطار النظري'، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

11. أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق: غريد الشيخ، وضع الفهارس: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ج1.

12. أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم 'من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة'، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

13. أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

14. أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

15. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1989م، ج2.

16. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص84.

17. أدونيس، الكتاب 'أمس المكان الآن'، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

18. أدونيس، اهدأ، هاملت، تنشق جنون أوفيليا، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2008.

19. أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 1986.

20. أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978.

21. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980.

22. أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق 'الهوية، الكتابة، العنف'، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

23. أدونيس، هذا هو اسمي 'صياغة نهائية'، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1988.

24. أنسي الحاج، ديوان لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1982.

25. أنسي الحاج، مقدمة ديوان لن، دار الجديد، بيروت، لبنان، ط3، 1994.

26. إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية 'التغاير والاختلاف'، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، دت، ص61.

27. بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

28. توفيق الفيل، القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي "من بشار إلى ابن المعتز"، مطبوعات الجامعة، الكويت، الكويت، دت.

29. جابر عصفور، رؤى العالم 'عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر'، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

30. جاسم خلف الياس، شعرية القصة القصيرة جدا 'دراسة'، دار نينوى للدراسة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010.

31. جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة 'دراسات نقدية'، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

32. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

33. جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها 'منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر'، إصدارات إدارة الثقافة والفنون، الدوحة، قطر، 2009.

34. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، 1984.

35. حامد حفني داود، الأدب الحديث 'تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه'، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

36. حبيب بوهرور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009.

37. حسني محمود وآخرون، فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، الأردن، ط1، 1995.

38. حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا 'رؤى وجماليات'، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

39. حسين خمري، فضاءات المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

40. حلمي محمد القاعود، تطور النثر العربي في العصر الحديث، دار النشر الدولي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2008.

41. حمري بحري، ديوان ما ذنب المسمار يا خشبة، منشورات مجلة آمال، الجزائر، 1981.

42. خليل أبو جهجه، الحداثة الشعرية العربية 'بين الإبداع والتنظير والنقد'، دار المركز اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

43. ديزيره سقال، حركة الحداثة طروحها وإنجازاتها، منشورات ميريم، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

44. رشاد رشدي فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1964.

45. رياض عصمت، المسرح العربي 'سقوط الأقنعة الاجتماعية'، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011.

46. زكي نجيب محمود، مع الشعراء، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2021.

47. سامي عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في المسرح المعاصر، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، العراق، العدد 3، مارس 1979.

48. السعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1991.

49. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث 'مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية'، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1983.

50. السعيد بنكراد، وهج المعاني 'سيميائيات الأنساق الثقافية'، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 ،2013.

51. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي 'من أجل وعي جديد بالتراث'، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

52. سليمان العيسى، الأعال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1995، ج1.

53. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دت، 1984.

54. شرف الدين ماجدولين، يان شهرزاد 'التشكلات النوعية لصور الليالي'، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

55. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة دار القصبة للنشر، الجزائر 2009.

56. شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008.

57. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، دت.

58. صالح خرفي، رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، سلسلة في الأدب الجزائري 3، الجزائر، 1985.

59. صالح مفقودة، نصوص وأسئلة 'دراسات في الأدب الجزائري'، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

60. صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

61. صلاح عبد الصبور، ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972.

62. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والتوزيع الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.

63. الطاهر وطار، رواية اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

64. عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر 'شعر الشباب أنموذجا'، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.

65. عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1976.

66. عبد العزيز عثمان التويجري، حوار الثقافات والحضارات لمواجهة العنصرية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، المملكة المغربية، الرباط، 2016.

67. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة ي الرواية المصرية، مكتبة الشباب بالمنيرة، القاهرة، دط، 1982.

68. عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط4، 2008.

69. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1988.

70. عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، سوريا، 1963.

71. عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي 'السرد والإمبراطورية، التجربة الاستعمارية'، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

72. عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 2009.

73. عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا 'دراسة نقدية لمواقف الخصوم والأنصار'، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

74. عبد الله حمادي، ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001.

75. عبد الله ركيبي، الشعر في زمن الحرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

76. عبد الله ستار، إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، رند للطباعة للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2010.

77. عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975.

78. عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1982.

79. عثمان موافي، الخصومة بين القداء والمحدثين في النقد العربي القديم 'تاريخها وقضاياها'، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1998.

80. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري 'التجربة والشعورية وأدوات رسم الصورة'، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 1980.

81. عدنان رضا علي النحوي، الحداثة في منظور إيماني، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط3، 1989.

82. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1959.

83. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر 'قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية'، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، دت.

84. عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011.

85. عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2002.

86. عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 2000.

87. علاء عبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة والسينما، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2010.

88. علاوة كوسة، الموسوعة العربية في: القصة القصيرة جدا 'سير ونصوص'، دار القلم للنشر والتوزيع، تونس، 2019.

89. علي أحمد باكثير ، روميو وجولييت ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت.

90. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1979.

91. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

92. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 2002.

93. عمر الدسوقي، المسرحية 'نشأتها وتاريخها وأصولها'، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دت.

94. غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين..؟، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

95. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

96. فدوى طوقان، العمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1993.

97. فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو، 2002.

98. فيصل الأحمر، أمين العلواني، دار المعرفة، الجزائر، 2008.

99. كمال أبو ديب في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

100. كمال خيري بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

101. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، دار المريخ للنشر، القاهرة، مصر، 1970.

102. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي 'مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض'، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

103. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1968.

104. محمد إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، مدينة 6أكتوبر، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

105.محمد الحليوي، مباحث ودراسات أدبية، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1977.

106.محمد برادة، الرواية العربية ورهانات التجديد، منشورات كتاب دبي الثقافية، مايو، 2011.

107.محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1.

108.محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط9، 2008.

109.محمد محفوظ، الإسلام، الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.

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

111.محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة 'نموذج هابرماس'، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

112.محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1955.

113.محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، سبتمبر، 2003.

114.محيي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي 'من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري'، الدار العربية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 1981م.

115.مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق 'دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية بين 1958-1990، منشورات اتحاد الكتاب العرب، العراق، 1999.

116.مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية لونجمان للنشر، القاهرة، مصر، دط، 1998م.

117.مفتاح محمد عبد الجليل نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2007م.

118.منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

119.مها قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

120.نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد 'ضمن الأعمال الشعرية الكاملة'، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، الجزء الأول.

121.نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997، المجلد الأول.

122.نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط2، 1965.

123.ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970- 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنثر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.

124.نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

125.نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج3.

126.نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط2، ج3، 1982.

127.نضال الشمالي، قراءة النص الأدبي 'مدخل ومنطلقات'، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2022.

128.هناء عمر خليل، قضايا أدبية، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2022.

129.واسيني الأعرج، رمل الماية 'فاجعة الليلة السابعة بعد الألف'، دار ورد للنشر والتوزيع، سوريا، 2015.

130.واسيني الأعرج، كتاب الأمير 'مسالك أبواب الحديد'، منشورا الاختلاف، الجزائر، 2007.

131.يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم 'في ضوء النقد الحديث'، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

132.يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري '1970-1990'، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، دت.

ثانيا: الكتب المترجمة

133.أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.

134.آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة: أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1997.

135.إيرينا نيكيروفا، الأدب الجزائري في مرآة استشراقية، ترجمة: عبد العزيز بوباكير، دار القصبة للنشر، الجزائر، دت.

136.برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، منشور وزارة الإعلام، سلسلة الكتب المترجمة 16، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1973.

137.جان كوهين، النظرية الشعرية 'بناء لغة الشعر اللغة العليا'، ترجمة وتعليق وتقديم: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

138.جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط2، 1972.

139.جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، دائرة الثقافة والإعلام، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة الصرح، الإمارات العربية المتحدة، 2001.

140.روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة: محمد الربيعى ، دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، دط ، 2000.

141.سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2007.

142.سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، تقديم: رفعت سلام، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2025.

143.مندلاو.أ، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997.

144.ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

145.يورغن هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، سورية – دمشق، 1995م.

ثالثا: المجلات والدوريات

146.إبراهيم الرماني، الشعر– الغموض –الحداثة 'دراسة في المفهوم'، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد 7، العدد 3–4، إبريل– سبتمبر 1987.

147.أحمد صالح الطامي، إشكالية المصطلح الشعري الحديث 'الشعر الحر نموذجا'، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، المجلد الثامن، الجزء الثلاثون، ديسمبر 1998.

148.أحمد فضل شبلول، قصيدة النثر بين النقاد والمبدعين، مجلة إبداع، مصر، العدد التاسع، السنة الثالثة، سبتمبر، 1985.

149.أدونيس، عشر نقاط لفهم الشعر العربي الحديث، مجلة مواقف، مطبعة حايك وكمال، بيروت، لبنان، العددان 24–25، تشرين الثاني، كانون الأول 1972/ كانون الثاني، شباط 1973.

150.أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، لبنان، السنة الرابعة، العدد14، إبريل، 1960.

151.أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، العدد 14، ربيع 1960.

152.بشرى موسى صالح، قصيدة النثر العراقية 'قراءة في بنياتها الفنية'، مجلة الإتحاف، سليانة، تونس، عدد فيفري 2000.

153.بلقاسم دكدوك، تجلي الإبداع في التجربة الشعرية الحديثة ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، تامنغست – الجزائر، ع 6، 2014.

154.ثامر إبراهيم محمد المصاورة، "قضية عمود الشعر– دراسة نقدية – "، مجلة علوم إنسانية، الكرك، الأردن، السنة السابعة، ع44، جانفي 2010م.

155.خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل/ مايو/ يونيو، 1984.

156.خزامى صبري، حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط، مجلة شعر، بيروت، لبنان، ع 11 ، يونيو 1959.

157.رشيد يحياوي، قصيدة النثر 'مغالطات التعريف'، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، المجلد 8، العدد32.

158.صالح جواد الطعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر، 1984.

159.صبحي الطعان، بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، م 23، العدد، 1،2، الكويت، 1994.

160.صلاح عبد الصبور، الشعر الجديد لماذا؟، المجلة، دار أخبار اليوم للتوزيع، القاهرة، مصر، العدد 59، ديسمبر 1961.

161.صلاح عبد الصبور، مستقبل الشعر العربي الحديث، مجلة الآداب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، السنة الثالثة، العدد 1، كانون الثاني، 1955.

162.طه وادي، قراءة في شعر أبو سنة، وقضايا أساسية في الشعر المعاصر، مجلة البيان، الكويت، العدد 176، فبراير 1981.

163.عبد الرحمن الربيعي، الآلهة والدروب والأغنيات الصامتة، مجلة شعر، لبنان، ع23 ، 1962.

164.عبد الله الطنطاوي ، مع رواد الشعر الحر ، مجلة الآداب ، لبنان ، ع9 ، سبتمبر 1969.

165.عبد الله شقرون، المسرحية العربية بين القومية والمحلية، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، العدد السادس، حزيران، 1972.

166.عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد 'دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث'، مؤسسة اليمامة الصحفية 'سلسلة كتاب الرياض'، العدد 66، يونيو 1999.

167.علي وطفة، مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، العدد 377، ديسمبر 2001.

168.عمر الطالب، نشأة المسرحية العربية، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، العدد2، تشرين الثاني، 1971.

169.فريد أمعضشو ، أنسي الحاج وقصيدة النثر ، المجلة العربية ، دار المجلة العربية للنشر والترجمة ، ع 596، 2013

170.فوزية جلالي وآخرون، تجليات الواقعية الاجتماعية في القصة القصيرة، مجلة الكلية الإسلامية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة آزاد الإسلامية، طهران، إيران، العدد 63، الجزء1.

171.كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل/ مايو/ يونيو، 1984.

172.ماجد السامرائي، تحولات التجربة الشعرية الجديدة: متوالية التجديد في الشعر العربي الحديث، مجلة الإتحاف ، تونس ، ع 126 ، 2001.

173.محمد الماغوط ، حزن في ضوء القمر ، مجلة شعر، بيروت، لبنان، ع5 ، يناير 1958.

174.محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل/ مايو/ يونيو، 1984.

175.محمد بنيس، لمسائلة الحداثة، مجلة الكرمل، مؤسسة بيسان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، العدد 12، أبريل 1984.

176.محمد سيف الإسلام بوفلاقة، قراءة في كتاب 'الرواية العربية ورهانات التجديد' لمحمد برادة، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، مطبعة أوريس، تونس، العدد228، فيفري 2012.

177.محمد صالح الشنطي، التجربة الشعرية الجديدة، مجلة علامات في النقد، السعودية ، ع51، مارس 2004.

178.محمد عبده فلفل، بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين، مجلة الجسرة الثقافية، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، الدوحة، قطر، العدد السابع، شتاء 2001.

179.محمد علي الكردي، الحداثة وما بعد الحداثة في الفكر الغربي، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد السابع، يوليو 1996.

180.محمد مساعدي، القصة القصيرة جدا 'قراءة نسقية'، مجلة قاف صاد، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، المغرب، العدد 10، يونيو 2011.

181.محمد مصطفى هدارة، الحداثة في الأدب العربي المعاصر، هل انفض سامرها؟، مجلة الحرس الوطني، الملكة العربية السعودية، نوفمبر 1989.

مصعب أبو بكر أحمد إسماعيل، موقف عز الدين الأمين النقدي من قضية تحديث الشعر، مجلة القلزم العلمية للدراسات التوثيقية، الخرطوم، السودان، العدد الأول، سبتمبر 2021.

نازك الملائكة، الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، الأعداد 6–7–8، يونيو، 1958.

رابعا: المواقع الإلكترونية

182.أدونيس، بيان الحداثة 1979–1992، مجلة ندوة الإلكترونية، سورية، (https://www.arabicnadwah.com/modernism/modernism-adonis.htm)

183.خالد بن صالح، رشيد بوجدرة ستون عاما من الكتابة، مجلة الفيصل، ماي، 2025، (https://www.alfaisalmag.com/2025/05/)

184. سيرة أحلام مستغانمي،

(https://www.goodreads.com/author/show/1109606._)

185. السيرة الذاتية لفيصل الأحمر

(https://faycel-lahmeur.blogspot.com/p/about.html?m=1)

186. السيرة الذاتية للأديب الطاهر وطار، مجلة هوامش الثقافية،

(https://haoimiche.blogspot.com/2015/08/blog-post.html)

الفـــهـــــرس

الرقم	الموضـــــوع	الصفحة
	مقدمة	أ-ب
01	الشعر العربي المعاصر: مدخل تاريخي	06
02	قصيدة الشعر العمودي	20
03	الرواد والتجربة الشعرية الجديدة 1	37
04	الرواد والتجربة الشعرية الجديدة 2	44
05	الحداثة الشعرية 1	53
06	الحداثة الشعرية 2	68
07	الحداثة الشعرية في الجزائر	80
08	قصيدة التفعيلة	97
09	قصيدة النثر	122
10	الفنون النثرية المعاصرة (القصة)	137
11	الفن القصصي: الأعلام والاتجاهات	150
12	الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطورها	162
13	الرواية العربية المعاصرة: أعلامها 1	174
14	الرواية العربية المعاصرة: أعلامها 2	188
15	المسرح العربي المعاصر وقضاياه	203
	الخاتمة	218
	قائمة المصادر والمراجع	219
	الفهرس	237