محاضرات

الشعر العربي المعاصر:

مدخل تاريخي: حاول الشاعر العربي المعاصر الإسهام في حركة الإبداع في النصف الثاني من القرن العشرين، من خلال إعادة تشكيل الخطاب الشعري وفق الرغبة الذاتية في الثورة على القديم، والبعد عن التنميط والاجترار في تشكيل المضمون، وأدرك الشاعر العربي المعاصر أن الشعر وليد الحياة في شتى تفاعلاتها وتحولاتها، وأن الكتابة الشعرية ينبغي أن تنطلق من ذات الشاعر، لا من عوامل خارجية، كما أدرك أن ذلك كلّه لايتحقّق إلا عن طريق هدم البناء الهرمي القديم للشعر، وتأسيس نموذج شعري جديد يأخذ صفة الفرادة عند كل شاعر، وأن عملية التجديد تكون على مستوى البنية والمضمون، ووفق أطر محددة أساسها النظر إلى التراث نظرة تكاملية إرادية، لا نظرة إلزامية مفروضة بأحكام قهرية غير قابلة للنقاش ومن ثم ينبغي أن يشمل التجديد اللغة والوزن والقافية والصورة والرؤية، ومجاراة روح العصر ومواكبة تطوراته، وتخطي قيود الشكل التقليدي في القصيدة العربية التي عرفت بقيود الوزن والقافية، ولم تمض سنوات قليلة حتى تشكل هذا اللون الجديد من الشعر " وكان الإحساس بالحاجة إلى التغيير، فالإطار الشعري قد نضج وبلغ ذروته،وظهرت ثمار طيبة لمحاولات جادة في سبيل هذا التغيير، ولم يكن التغيير المنشود والمتحقق في هذه المرة تغييرا جزئيا أو سطحيا، بل كان تغييرا جوهريا شاملا، كان تشكيلا جديدا كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى، ومن حيث الإطار والمحتوى "[1]، وكان هذا التجديد قد قام على أنقاض القديم في الشعر الذي ظل مهيمنا لسنوات طوال على الأذواق والنفوس، حيث طغى شعر الصنعة والتقليد والاجترار، واختفى التجديد والإبداع ، وجمدت القرائح والمواهب، ولم يعد الشعر الجيد عند نقاد عصر التقليد والجمود إلا قوالب من منظوم الكلام الذي تغلب

[1] - عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط6، 1994، ص 55

عليه جزالة اللفظ ومتانة التركيب، دونما فن ولا رؤيا ولا إبداع ، واستحالت مقاييس الجودة في نظر النقاد، بقدر احتفاء الشاعر بالزخرف اللفظي والاهتمام بالصنعة اللفظية وحشد الألوان البيانية المتكلفة ، وهو ما أشار إليه عباس محمود العقاد، في معرض حديثه عن هذه الفترة، بقوله: " وأما الشعر فكان لا يقصد به غير الوزن، والاستكثار من محسنات الصنعة فملؤوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليشيدوا بها كتب البيان والبديع، وظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين، وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال في جمع الحصى الملون وتنضيده "[1] إلى أن ظهرت حركات التحرر والانتفاض، ووثبات الانعتاق من هيمنة الجمود على الفكر والأدب في أوائل هذا القرن.

قصيدة الشعر العمودي:

لعلّ المحاولات التجديدية التي بدأت مع "شعراء الديوان" و "شعراء المهجر" و "شعراء أبولو" كان لها الأثر الواضح على سيرورة الشعر نحو التطور، وخلق خصوصيات شعرية لها علاقة وطيدة بالتطورات الحاصلة على كل المستويات.

لقد كانت بداية البداية تمتد إلى الفترة التي سبقت، وهي بداية تحول لم يغير مسار القصيدة العمودية تغييرا جذريا، و لكنه في الوقت ذاته ساعد كثيرا من الشعراء المعاصرين على التفكير جديا في الخروج من عباءة الشعر القديم.

وهكذا عرف الشعر العربي في مراحله السابقة دعوات عديدة للتحرر من القيود التي وضعها القدامى للشعر العربي، و أبرزها تلك التي عرفها الشعر في العصر العباسي، ولأن لكل فترة خصوصياتها السياسية و الاجتماعية و الثقافية، فإن هذه الخصوصيات غالبا ما تنعكس على الشعر العربي في فتراته المتلاحقة.

[1] - عباس محمود العقاد: الشعر المصري بعد شوقي: ص 5

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

القصائد المرسَلة: و هي من الأشكال الشعرية التي كانت محاولات تجديدية لم تخرج عن نظام الشطرين، لكنها قصائد لا يلتزم فيها الشاعر برويٍّ معيّن، لذلك فهي مرسلة من القافية، و من أوائل من نظموا الشعر المرسل "جميل صدقي الزهاوي" عام 1905م، إذ كتب قصيدة عنوانها "الشعر المرسل" من بحر الطويل، و كذلك "عبد الرحمان شكري"[1] كتب قصيدة عنوانها "نابليون و الساحر المصري" نشرها عام 1913م ، و هي من بحر الكامل، غير أن هذه الجهود التجديدية لم تلق النجاح الكافي لتشكل حركة تجديد فعليّ باعتبار ما ركزت عليه وهو التنويع وعدم التزام قافية وروي واحد.

القصائد المنوعة البحور: كانت محاولات بعض الشعراء بغية إيجاد مسلك شعريّ جديد يتجه نحو تنويع البحور في القصيدة الواحدة، و من ذلك ما فعله "أحمد زكي أبو شادي" حينما كتب عددا من القصائد تحرر فيها من وحدة البحر، فمزج البحور في القصيدة الواحدة، مثل قصيدة "الفنان" التي نظمها في عام 1926م من أوزان مختلفة، كما نظم عددا من القصائد على هذا النحو بين عامي 1926م و 1928م.

وكذلك محاولة "علي أحمد باكثير"خلال ترجمته لرواية "روميو و جولييت" لشكسبير في حدود سنة 1936م وطبعها سنة 1946م" [2] بشكل الشعر الحر، حيث نوع في الأبحر واستخدم الأبحر الشائعة في الشعر الحر، وهي الكامل و الرمل و الرجز و

[1] - عبد الله التطاوي: تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، الدار اللبنانية المصرية، ط1، 2007، ص123
[2] - المرجع نفسه: ص 128

المتقارب و المتدارك، و لم يلتزم فيها بعدد معين من التفعيلات في البيت الواحد، غير أن الملامح الدقيقة لهذا الشكل الشعري لم تتضح و بقيت محاولات لم يكتب لها الريادة الفعلية لحركة الشعر الحر.

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة: المصطلح الشائع في البداية كان "الشعر الحر"، ذلك أن "نازك الملائكة" ترى أنه الأنسب لهذا النمط الشعري الجديد، وكتابها "قضايا الشعر المعاصر" يتبنى هذا النمط و يعتمد على هذه التسمية، غير أن هناك تحفظات كثيرة على هذا المصطلح، وأولها: أن هذا المصطلح يخلق التباسا في ذهن القراء الذين لا يمكنهم التفريق بين هذا الشكل و بين "قصيدة النثر"؛ لأنه قد يخيّل إليهم نتيجة لذلك أن الشعر الحر نثر عادي لا وزن له، و قد اقترح بعض الدارسين تسميات أخرى لهذا النوع من الشعر، منها:

الشعر المنطلق: و هي تسمية جديدة لهذا النوع من الشعر أطلقها "محمد النويهي" و يعني بانطلاقه أنه " و إن يكن لا يزال شعرا يقوم على الوزن و يلتزم أساسا إيقاعيا ذا اطراد لا يتقيّد بعدد محدد من التفاعيل لكل بيت و لا يلتزم جميع أحكام العروض التقليدية"[1].

الشعر الحديث: يرى "غالي شكري" أن يسمى هذا الشعر "بالشعر الحديث" بدلا من مصطلح "الشعر الحر"أو "الشعر المنطلق"، غير أن هذا المصطلح فيه من التعميم بحيث لا يصلح أن يكون مصطلحا ملائما و صحيحا لهذا الشعر، فالشعر الحديث هو كل شعر ظهر في الفترة الحديثة بداية من النهضة العربية الحديثة، لذلك فلا بدّ من أن يكون المصطلح أكثر تخصيصا.

[1] - حمدي الشيخ:الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، د ط،2010، ص29

شعر التفعيلة: وهو مصطلح اقترحه "عز الدين الأمين" كتسمية صحيحة لهذا النوع من الشعر، و هو المصطلح الأكثر شيوعا الآن.

ماهية الشعر الحر: يرى رواد هذا الشعر أنه ظاهرة عروضية قبل كل شيء، إذ أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، من حيث اعتماده على التفعيلة وكل سطر من القصيدة يعتبر بيتا، ولا يلتزم الشاعر التسوية في الطول بين بيت و بيت، فكل منها يشتمل على عدد مختلف من التفعيلات و يشترط أن تكون هذه التفعيلات واحدة

ولعلّ ما ساعد على اليقظة والوعي عند الشعراء والأدباء، هو محاولات الاتصال بالثقافة الغربية وبحث التراث العربي وتعمقه، فحمل أول الأمر عباس محمود العقاد والمازني وعبد الرحمان شكري لواء التجديد في شعرنا المعاصر، وكذلك فعل مطران خليل مطران، وقد شن هؤلاء حملة على القصيدة القديمة التي انصرفت عن موضوعات الحياة إلى أغراض الشعر القديمة، واهتم أصحابها بشعر المناسبات الذي لا يصدر فيه الشاعر عن تجربة حية، ولا يستجيب لما يتأجج ويجيش في داخله من هواجس وخواطر، بقدر ما يستجيب لدواعي الصنعة والتكلف.. في ظل هذه البيئة المتحركة المتوثبة المتطلعة إلى التغيير، نشأت حركة التجديد في الشعر المعاصر التي اتخذت من الفن ناقدا للحياة وبانيا لها، وبات الشاعر يعنى بالحياة والمجتمع،، ويؤمن أن الشعر وليد الحياة في تفاعلاتها وزحمها، ومن ثم انبرى الشعراء الرواد لنسج بنية الخطاب الشعري المعاصر، وفق ثقافات ورؤى مختلفة، تشترك كلها في كسر معمارية الشعر القديم، وبناء نموذج تتجسد فيه صفة الفرادة والتميز، وتجاوز كل أشكال الترديد والتكرار والنمطية والتقليد، ويفتح فيه المجال واسعا أمام الشاعر لطرح تساؤلات الإنسان الذي لا يتحدث عن العلم العيني الوصفي، بل يتناول العالم بعين الرؤيا المعاصرة بمفهومها العميق الذي يتجاوز السطحية والرتابة، وهو ما أشار إليه عز الدين إسماعيل في معرض حديثه عن المفهوم الصحيح المعاصرة، بقوله: "

هناك نمطان من العصرية، كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية، النمط الأول هو ذلك الذي يتمثل فيما نسميه بالنظرة السطحية بمعنى العصرية، حيث تجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته، ظنا منه أنه بذلك يمثل عصره، ويشارك فيه، والحقيقة أنه بذلك يعيش على هامشه، والنمط الثاني يتمثل في الدعوة إلى العصرية المطلقة والتي توشك أن تنفصل عن التراث " [1]، فالمعاصرة هي حركة زمنية تتطلع دوما نحو المستقبل، ومن ثم فهي صفة تطلق على الشعر فتلازمه فترة من الزمن ، ثم تسقط عنه بحكم طبيعتها التي تأبى الثبات والسكون، لذلك فكل حديث هو معاصر وليس كل معاصر حديثا .

هذا وقد ارتبطت القصيدة المعاصرة بتعرية الواقع، وإبراز مقابحه وشروره وكل ما يخالطه من تناقضات ومفارقات، وما يعتريه من ممارسات وسلوكات ولو كانت مشينة مخلة بالقيم والمبادىء، والخوض في شؤون الحياة العادية واليومية، وباتت تتسع مفرداتها وصورها وأساليبها لكل مشاكل الحياة وشؤونها، وقد ظهرت الملامح الأولى عند " نازك الملائكة في مقدمة ديوانها الشعري " شظايا ورماد" الصادر عام 1949 " إنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حارا عميقا، أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات فيه ليتبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم "[2]، حيث دعت إلى التحرر من نظام الشطرين، وكسر قاعدة التفاعيل الستة فيه.، وأدرك الشاعر الجديد أن رفض الوحدة العروضية القديمة للبيت وتحطيمها هو في حد ذاته تحطيم لقيود الحركية الشعرية ذاتها، ومن ثم عزم على انتهاج طريق التغيير، فكان أن استبدل نظام البيت المكون من شطرين بنظام القصيدة المكونة من أسطر، الأمر الذي ترتب عليه تقليص مباشر لعدد التفعيلات فيه، فيهدم بذلك التوظيف السداسي للتفعيلات على أساس النظام التقليدي، وتأخذ التفعيلة كوحدة

[1] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 12
[2] - نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص291

موسيقية مستقلة بذاتها مهمة رصد معالم الحالة الشعورية والنفسية في السطر الشعري ذاته، وليس من خارجها كما كان معمولا به في القصيدة العمودية، فالإيقاع يقوم على التناسب والتتابع وعنصر المفاجأة في الشعر، وعادة ما يتحد الإيقاع مع عنصر الخلق والإبداع والفرادة لدى الشاعر، عكس ما تنبني عليه القصيدة العمودية من تنظيم جاهز ومسبق وتكرار للقافية.. لهذا استطاع الشاعر المعاصر أن يعبر عن حالاته الشعورية المتغيرة عبر مراحل القصيدة التي يؤلفها، دون أن يكون ذلك عائقا يحول بينه وبين رصد حالاته النفسية، من فرح وحزن وقلق واغتراب وضياع...وتعتبر قصيدة " الكوليرا" لنازك الملائكة أول قصيدة في الشعر الحر كسرت النظام القديم للقصيدة الكلاسيكية القائمة على الوزن والقافية .

تقول :[1] سكن الليل ..

اصغ إلى وقع صدى الأنَّات

في عمق الظلمة، تحت الصَّمت، على الأموات

صرخات تعلو، تضطرب

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثَّرُ فيه صدى الآهات

وقد استطاعت نازك الملائكة أن تحدث التغيير على بنية القصيدة الشعرية المعاصرة، من خلال خرق نظامها المبني على ثنائية الوزن والقافية ، نحو قولها:

لاحت الظلمة في الأفق السحيق

وانتهى اليوم الغريب

[1] - نازك الملائكة: شظايا ورماد، ص 94- 95

ومضت أصداؤه نحو كهوف الذكريات

وغدا تمضي كما كانت حياتـــــي

شفة ظمـــــأى وكـــــــــــوب

عكست أعاقـــه لون الرحيـــق

وإذا ما لمســـــته شفتايـــــــا

تجد من لذة الذكـــــرى بقايـــا

لم تـــجد حتـــــى بقايـــــــا

ولعل ما نلحظه عند نازك الملائكة من تعديل وتغيير، هو اعتماد نظام الأسطر الشعرية، بدل نظام البيت المتكون من شطرين، باختلاف عدد التفعيلات من سطر إلى آخر، بحسب الحالة الشعورية عند الشاعرة [1].

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصِخْ، أُنظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشرونـــــا

لا تُحصِ، أصخ للباكينـــا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العــدد

[1] - ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، مارس 1981، ص 35.

موتى، موتى، لم يبق غـــــــد

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظـــة إخلاد لا صمـــــت

هذا ما فعلـــت كـــفّ المـــوت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

ومن ثم فإن ما قدمته " نازك الملائكة " يعتبر قفزة نوعية في سياق التجديد الشعري، وتفجير الأشكال الشعرية والمضامين القديمة، والبناء العضوي للقصيدة العربية. ووقفت القصيدة الجديدة وجهاً لوجه أمام نمطية القصيدة القديمة، والقصيدة الرومنسية. وكان لا بد لأصحاب الشعر الحر أن يطرحوا مفهومهم الجديد للفن، ويمكّنوا له من خلال تقويض الأسس والقواعد التي قامت عليها نظرية الشعر الكلاسيكي ونظرية الشعر الرومانسي.

تكلّمت "نازك الملائكة" عن موقفها من موسيقى البحور الشعرية، في مقدمة ديوانها " شظايا ورماد " فقالت:" ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا حتّى مجّتها ؟... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلّبت عليها الصور والألوان والأحاسيس، ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لقفا نبك، وبانت سعاد، والأوزان هي هي، والقوافي هي هي.. وتكاد المعاني تكون هي هي "[1].

[1] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 36

ودعت الشاعرة في هذه المقدمة إلى التحرر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر معها إلى أن يختتم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة.

ودعت الشاعرة أن تتصرف في عدد التفاعيل وترتيبها مستخدمة في هذا التصرف تفاعيل البحور الصافية، وهي التفاعيل المفردة. وضربت مثلاً بتفعيلة الكامل (متفاعلن) فرأت أنه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى، وحتى يستطيع أن يتخلص من الحشو الزائد.

وأخذت نازك الملائكة في ضوء هذا المفهوم الجديد القائم على شكل من الفلسفة النظرية، تجرّب هذا الشكل الجديد في بعض النماذج الشعرية من ديوانها، كقصائد " جامعة الظلال "، و" مرثية يوم تافه" والتي تقول فيها:[1]

لاحت الظلمة في الأفق السحيـــــــق

وانتهـــــــى اليـــوم الغريـــــــــب

ومضت أصداءه نحو كهوف الذكريات

وغدا تمضي كما كانت حياتـــــــي

شفـــــة ظمـــأى و كـــــــوب

عكست أعمـــاقه لون الرحيـــــق

وإذا ما لمســـته شفتـــــايـــــــا

[1] - نازك الملائكة: شظايا ورماد، ص 30

لم تجد من لذة الذكــرى بقايا

لم تجد حتـــى بقـــــايـــــا

فاستخدمت تفعيلة (فاعلاتن) ونوّعت في عددها في السطور الشعرية، وذلك في محاولة لتغيير الأطوال الموسيقية الشعرية للتناسب مع الدفقات الانفعالية.

ونحسّ في تجارب نازك الملائكة الشعرية، جدّية الشّاعر المعاصر في إحساسه بضرورة التعديل في الفلسفة الجمالية التي تستدعيها الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية، وضرورة الحاجة إلى فلسفة جمالية تهتم أول ما تهتم بالإيقاع النفسي، وارتباطه بالتالي بالصورة الموسيقية في القصيدة.

وقد ألحّت نازك كثيراً على مفهوم التجديد في الإطار الموسيقي التقليدي في كتابها " قضايا الشعر المعاصر الذي صدر عام 1962، وأول ما يلاحظ في هذا الكتاب الذي تعرّض لهجوم كبير من شعراء الشعر الجديد ونقاده، أن الكاتبة لم تفصل حركة الشعر الحر عن الأساس الموسيقي العربي، فقد اعتبرته أسلوباً جديداً في ترتيب تفاعيل الخليل،" وأنه شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير في كل سطر شعري عدد التفعيلات، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه ".[1]

كذلك نلاحظ أن الشاعرة في دعواها لم تستطع أن تخرج كلية عن إطار التقنين، فدعوتها تمثّل قانوناً لا يعين الشاعر . كما ترى هي . بقدر ما يصنع له من مآزق أخرى، مثلما رأت في التفاعيل المركّبة كما في بحر السريع (مستفعلن . مستفعلن . فاعلن)، من أن على الشاعر أن يزيد ما يشاء من تفاعيل مستفعلن، لكن عليه أن يُنهي السطر بفاعلن.

[1] - أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت،ط1،1992، ص 89

فالحرية هنا حرية مقيّدة، ولعل هذا ما يفسر السرّ في تحفظ الشاعرة في كتابها هذا، وفي مقدمة ديوانها "شجرة القمر الصادر عام 1967" بعد ذلك، على التجديد الموسيقي في القصيدة الشعرية، فتقول في مقدمة ديوانها " شجرة القمر ":" وإني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشعرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها "[1].

أما بدر الشاكر السياب فهو واحد من رواد الشعر العربي المعاصر الذين ثاروا على النمط التقليدي للقصيدة العمودية، وحاولوا التحرر من هذا النظام، والخروج على القصيدة ذات الشطرين ، وهو ممن أسسوا للقصيدة المعاصرة ، المسماة بقصيدة التفعيلة، من ذلك قصيدته " المومس العمياء" التي تناول من خلالها مشكلة تتصل ببنية المجتمع، تتصل تحديدا بامرأة اضطرتها ظروف المجتمع إلى ممارسة البغاء، فيعمد الشاعر إلى تصوير هذه المأساة، ويعري من خلالها اختلال البنية الاجتماعية واهتزاز القيم والمفاهيم، ويسقط الأقنعة عن بعض الممارسات والطابوهات والمظاهر المسكوت عنها، وهو في ذلك لايحمل المسؤولية لهذه المرأة وحدها، وإنما هي مسؤولية المجتمع برمته، حيث يقول[2] :

ويح العراق أكان عدلا فيه أنك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغريزية

كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين

ياليتك المصباح يخفق ضوؤه القلق الحزين

[1] - إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، دط، 1998، ص 17
[2] - بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، بيروت، 1960، ص 70

في ليل مخدعك الطويل، وليت أنك تحرقين

دما يجف فتشـــــتريـــــن

سواه: كالمصباح والزيت الذي تستأجـــرين

عشرون عاما قد مضين، وشبت أنت وما يزال

يزدرد الأضواء في مقل الرجـــــال

لو كنت تدخرين أجره سناه على السّنين

أثريت

هاهو ذا يضيء فأي شيىء تملكين

لمحمود درويش يقول فيها: [1]

أنا أحـمد العربي– فليأت الحصـــار
جسدي هو الأسوار، فليأت الحصـار
وأنا أحاصـــركـــــــــــــــــــم
صدري باب كلّ الناس– فليأت الحصار

ويقف الموقف نفسه في قصيدة " حفار القبور"، حيث عالج الشاعر مشكلة رجل يعيش حالة من التيه والضياع والتأزم، الأمر الذي ولد فيه الإحساس بالرفض لكل شيء والثورة عليه ومحاولة الانتقام من المجتمع ، ليفقد في نهاية المطاف من كان يستأنس به ، فيواريه الثرى، لتزداد مأساته حدة، وهذه التجربة هي وجه من أوجه المآسي والأزمات التي تحبط الإنسان وتثبطه، وتجعله منه معول هدم، وتنتج منه قوة

[1] - الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الجزء 03: الشعر العربي المعاصر، دار توبقال للنشر- المغرب، ط03، 2001، ص150

سالبة في المجتمع.

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة -2-

في نهاية 1946م نظم الشاعر العراقي "بدر شاكر السياب" قصيدته الأولى في الشعر الحر بعنوان "هل كان حبا؟" (من بحر الرمل) قال فيها[1]:

هل تســـمين الذي ألقـــى هيامـــــــــا؟
أم جنـــــونا بالأماني؟ أم غرامـــــــا؟
ما يكـــون الحبُّ؟ نوحـــا و ابتسامـــا؟
أم خفوق الأضلع الحرّى إذ حان التلاقـــي
بين عينينا فأطرقت فرارا باشتياقـــــــي
عن سماء ليس تسقيني إذا مـــــــــا
جئتها مستسقيـــا إلا أوَامَـــــــــــا

وهذه القصيدة متضمنة في ديوان "السياب" "أزهار ذابلة" الذي صدر في بغداد في عام 1947م،

غير أن "إحسان عباس" يرى بأن دلالة البواكير الأولى لهاتين القصيدتين اللتين وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر الحر، وهما قصيدة "الكوليرا" و "هل كان حبا؟" " لا يصلح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في البنية، فأما الأولى يقصد قصيدة" نازك" فإنها خبب موسيقي، لذلك الموكب المخيف الذي يمثله الموت، ووصف خارجي للوصول إلى إثارة الرعب، و أما الثانية يقصد قصيدة "السياب" فإنها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحبّ، هل هو نوح وابتسام، أو خفوق الأضلع عند اللقاء"[2].

[1] - عز الدين إسماعل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط6، 1964،ص12
[2] - إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 18

و بالرغم من هذا فإنهما استطاعا أن يبرزا خصائص شعر التفعيلة في بدايات مراحله عن وعي بهذا الشكل الجديد، من خلال ما قدمته "نازك الملائكة" نظريا عن هذا اللون من الشعر في ديوانها الثاني "شظايا و رماد" عام 1949م بعد ديوانها الأول "عاشقة الليل" 1949م، و من خلال جهود "السياب" بعد ذلك في الشعر الحر.

لقد كانت بدايات الشعراء الاهتمام بالشكل أكثر من المضمون، ثم تطور هذا الشعر و تطورت معه تجارب الشعراء، وإذا كنا رأينا أن "نازك الملائكة" لم تأمل كثيرا في نجاح الشعر الحر و استمراره، فإن "بدر شاكر السياب" كان الأطول نفَسا في صقل موهبتة الشعر، واستطاع أن يطوّر تجربته الشعرية ليصبح هذا الشعر " في حد ذاته نقلة هائلة على مستوى جماليات القصيدة المعاصرة، التي تحولت من الغناء إلى الدراما، و من البساطة إلى التركيب، و من استلهام التراث القومي إلى استيحاء التراث العالمي"[1]

والشعر الحر كما يرى "إحسان عباس" لم يعد " تلبية لرغبة في التجديد الشكلي كما بدا – و إنما أصبح مع الزمن طريقة من طرق التعبير عن نفسية الإنسان المعاصر و قضاياه و نزوعاته، فهو يتطور في ذاته كلما تطورت المداخل لفهم تلك النفسية والمبادئ المطروحة، لحل تلك القضايا والوسائل الجديدة للكشف عن ضروب اللقاء و الصراع في تلك النزوعات "، ولم تمض سنوات قلائل حتى شكل هذا اللون الجديد من الشعر مدرسة شعرية جديدة حطمت كل القيود المفروضة على القصيدة العربية، وانتقلت بها من حالة الجمود والرتابة إلى حال أكثر حيوية وأرحب انطلاقا وبدأ رواده ونقاده ومريدوه يسهمون في إرساء قواعد هذه المدرسة التي عرفت فيما بعد بمدرسة الشعر الحر، ومدرسة شعراء التفعيلة أو الشعر الحديث، وفي هذا الإطار يحدثنا أحد الباحثين قائلا " لقد جاءت خمسينيات هذا القرن بالشكل الجديد

[1] - جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر،، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع4، القاهرة، 1984، ص36

للقصيدة العربية ، وكانت إرهاصاتها قد بدأت في الأربعينيات، بل ولا نكون مبالغين إذا قلنا في الثلاثينيات من أجل التحرك إلى مرحلة جديدة مدعاة للبحث عن أشكال جديدة في التعبير، لتواكب هذا الجديد من الفكر المرن ..." وقد وجدت مدرسة الشعر الحر الكثير من المريدين ، وترسخت بصورة رائعة في جميع البلدان بدءا بالملائكة والسياب والبياتي في العراق في الأربعينيات ، ثم ما لبثت هذه الدائرة أن اتسعت في الخمسينيات فضمت إليها شعراء مصريين آخرين مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازي ، وفي لبنان ظهر أحمد سعيد "أدونيس" وخليل حاوي ويوسف الخال ، وكذلك فدوى طوقان و"سلمى الخضراء الجيوسي" في فلسطين ، أما في السودان فقد برز في الأفق نجم محمد الفيتوري"[1].

الحداثة الشعرية:

إن المتأمل في شعر بدر شاكر السياب، يلحظ طغيان ظاهرتين على شعره ، هما : ظاهرة الموت والحياة، و ظاهرة الإحساس بالغربة، ولعل مايفسر تفشي هاتين الظاهرتين في شعره ، هو حياة الشاعر التي كانت سلسلة من الأرزاء والمعاناة بسبب ما مسه من الفقر والعذاب وما أصابه من متاعب تتصل بالفقر والظلم والقهر والتهميش والإقصاء، وما أورثه ذلك من آلام وأحزان وغبن وشعور بالضياع واغتراب إلى جانب المرض الذي أنهك جسمه ونفسه، وثقلت وطأته عليه، وأقعده عن الصبر والمغالبة، وهذا ما نراه ماثلا في قصائده: "مدينة السندباد " و" مدينة السراب" و" قافلة الضياع" و" مدينة بلا مطر"، في حين تتجسد غربة الشاعر، من خلال " كره حياته في المدينة وكشف عن أبعادها التي عانى منها الكثير، منها البعد اليومي

[1] - حسين مروة: أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث، مجلة الآداب البيروتية، دار الآداب، بيروت،ع2، 1967، ص28

الاجتماعي .. والبعد السياسي الثوري كما تعبر عنه رسالة من مقبرة، وهكذا تتحول المدينة عنده إلى مقبرة إلى جبال من الطين والنار يمضغن قلب الشاعر"[1]

ولا تكاد تخلو قصائد السّيّاب من فلسفته في الحياة التي تقوم على الثنائيات التي تحفظ توازن عالمه الفني ، مثلما هي تحكم مصير الإنسان، ولطالما جمع الشاعر في تجربته الشعرية بين الحياة والموت، الخير والشر، الظلم والعدل، الظلام والنور والحب والكره، وهي الأضداد التي تمثل مبدأ التدافع في الحياة، كي تستقيم حياة الناس وتستمر، ومثل هذه الخصائص نلمسها في صوره ورؤيته الفنية وموقفه من الحياة والإنسان، ولعل هذه الفلسفة الفنية التي نستوحيها من قصائده، إنما هي معادلة تعبر عن الحس المأساوي وحالة الاغتراب وتأزم الذات، تقابله روح التحدي والحلم بغد أفضل، وتجدد الأمل، وانبعاث القوة من رماد الإحباط والتمزق، والنمو والخصب. ولعل قصيدة "أنشودة المطر" هي خير ما يمثل فلسفة الشاعر في الحياة يقول :[2]

عيناك غابتا نخيل ساعة السحـــــر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمـــــر

عيناك حين تبسمان تورق الكـــروم

وترقص الأضواء.. كالأقمار في النهر

يرجه المجداف وهنا ساعة الســـحر

كأنما تنبض في غوريهما، النجـــوم

[1] - محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، 2009، ص 123

[2] - المرجع نفسه: ص 124

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرّح اليدين فوقه المســـــاء

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريـــف

والموت، والميلاد، والظلام، والضيـــاء

فتستفيض ملء روحي، رعشه البكـــاء

ونشوة وحشية تعانق السمـــــــــــاء ..

كنشوة الطفل إذا خاف من القمـــــر

كأن أقواس السحاب تشرب الغيـــوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطـــــــــــر..

وكركر الأطفال في عرائس الكـــــروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشـــــــــودة المطـــــــــــر ...

يستهل الشاعر قصيدته بأبيات باكية حزينة، يكشف فيها عن حبه لبلدته التي حرم من دفئها، وأبعد عنها، فاستحال حبه لها وحنينه إليها أزمة نفسية ولدت فيه الإحساس بالحرمان والقلق والشعور بالضياع ، كأنما اقتطع جزء منه، طمس حياته و نكّد عيشه، وعكّر صفو عمره، رغم ما تعجّ به الأبيات من كلمات توحي بالإشراق وانبعاث الأمل من عتمة الحزن المخيّم عليه، نحو: الأضواء والأقمار والنبض والنّجوم والنّخيل " ورغم كل معاني البهجة، ورغم الإحساس بالجمال الذي يخلعه الشاعر على المدينة، فإن بيتا واحدا وسط الأبيات كلها يعطيك الإحساس بالنقصان

والحرمان "[1]، وهنا نلحظ صور المدينة التي تتجاذبها العتمة والصفاء والنور والظلمة، وفي المقطع الثاني من القصيدة تنسحب أمامنا صور الغيوم والانسداد والموت والبكاء التي تلف مدينته، ومع ذلك كله لازال قلبه ينبض حبا لمدينته، بوصفها جزءا منه، فهو يهفو إليها، ويتعلق بها، ويحترق شوقا لأن تشرق الحياة فيها من جديد وليست هذه المدينة إلا وطنه الذي جثمت عليه الأحزان والمفاسد والقهر والظلم، يقول [2]:

في كل قطرة من المطـــــــــــــر

حمراءَ أو صفراء من أجنة الزّهـــرْ

وكُلّ دمعة من الجياع والعـــــــراةْ

وكُلّ قطرة تراق من دم العبيـــــــدْ

في الابتسام في انتظار مبسم جديــدْ

أو حَلمة تورّدت على فم الوليـــــــدْ

في عالم الغد الفتي، راهب الحيـــــاة

مطـــــــــــــــر ..

يقول " أدونيس" عن تجربة السّيّاب الشّعرية : " تُعبّر التّجربة عند السّيّاب عن نفسها بأشكال تجسّد حركة التفتّت والنّمو في آن، هذا الوسط هو " مدينة السندباد" قافلة الضياع"، و " أم البروم" و " مدينة بلا مطر" ولكنّها في الوقت نفسه المطر، النهر، والبعث. فلحظة تبدو ساحات هذه المدينة ودروبها مليئة بالحفر والعظام، وحدائقها

[1] - محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص 126
[2] - المرجع نفسه: ص 127

مزروعة برؤوس الناس، والأسوار مضروبة على كل شيء فيها، نسمع قطرة همست بها نسمة تقول إن هذه المدينة، إن بابل سوف تُغسل من خطاياها "[1]

وما أكثر ما رأينا الشاعر يبكي وطنه بحرقة وألم، ليصير هذا الوطن جرحا نازفا غائرا يؤزّه ويهزّه من الأعماق ، فينتفض، ويغضب ويثور، ليمتزج الدّم بالغضب، وحين يبلغ الحزن منتهاه، تنبثق شعلةُ الأمل، وينبعث وميضُ الحياة، كأنّ الحياة لا تولد ولا تتجدّد إلّا من رحم الألم والمعاناة، يقول في قصيدة " النّهر والموت" [2]:

بُويبُ .. يا بويب

عشرون قد مضين، كالدهور كل عام

واليوم حيــن يطبق الظّـــــــــــلام

وأستقرُّ في السّرير دون أن أنـــــــامْ

وأرهف الضّمير: دوحة إلى السّـــحـر

مرهفة الغصون والطّيور والثّمـــــــر

أحسّ بالدّماء والدّموع، كالمطـــــــــر

ينضحهن العالم الحزيـــــــــــــن :

أجراس موتى في عروقي ترعش الرّنين،

فيدلُّهم في دمـــــــي حنيـــــــــن

إلى رصاصة يشقُّ ثلجـــــها الـــزُّؤامْ

[1] - أدونيس: المقدمة، قصائد بدر شاكر السياب، دار الآداب، بيروت، ط10، ص 52
[2] - محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص 29

أعماق صدري كالجحيم يشعل العظام

أودُّ لو عدوتُ أُعضدُ المكافحيـــــــن

أشدُّ قبضتيً ثم أصفـع القـــــــــدرْ

أودُّ لو غرقتُ في دمي إلى القـــــرار

لأحمل العـــبء مع البشـــــــــــر

وأبعث الحياة، إن موتي انتصـــــــار

وتستمر قصائده على هذا النسق من الرُّؤيا الشّفيفة، والصُّورة العميقة الحزينة، والخيال االخصب المجنّح الذي يكسر رتابة اللّغة النّمطية، ويتجاوز الأسلوب الجاف المبتذل في التّعبير والوصف، إلى الأسلوب الرامز الإيحائي واللّغة المكثّفة، فالحسُّ المأساوي يملأ لغته وصوره، فلاشيء يقف أمامه ليحنيه ويثنيه، ويحمله على الاستسلام والاستكانة، فيغدو رصاصة وحريقا، وسيلا جارفا وموجا هادرا يقتلع الظّلم والبؤس ، ويحمل العبء ويفكّ القيود والأغلال، ويغدو الموتُ حياة .

وفي هذا السّياق، يقول جبرا إبراهيم جبرا :"المدينة التي هي رحى تطحن شرايين الشّاعر المصلوب كالمسيح أملا في الفداء، فالصّراع غير متكافىء، والموت بطيء مُرٌّ"،.. يقول السياب: "[1]

نزعٌ ولا مـــــــــــــوتْ

نظقٌ ولا صـــــــــــــوتْ

طلقٌ ولا ميـــــــــــــلادْ

[1] - محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص 129

من يصلب الشاعر في بغداد؟

من يشتري كفيه أو مقلتيه؟

من يجعل الشوك إكليلا عليه؟

جَيْكـــــــور ياجَيْـــــــكور

شدَّتْ خيـــــــوط النـــــــور

أرجوحة الصبـــــــــــــــح

فأولمي الطيـــــــــــــــور

والنمل من جرحـــــــــــــي ..

جيكور يا جيكور، خل وماء

ينساب من قلبـــــــــــــي،

من جرحـــــــي الـــــــواري،

من كـــــــل أغـــــــواري

أواه يا شعبـــــــــــــي

وجيكور هي مسقط رأس الشاعر، حيث ولد ونشأ، ومن ثمّ فهي مرتع الطّفولة والحنين إلى الماضي، حيث الدّفء والهدوء والسّكينة، والفرار من ضوضاء الحياة وصخبها وانفلات من تعقّداتها، ورفض للواقع الآسن الحافل بالمآسي والأحزان والآلام، إنّها المكان الذي يسع الحياة كما يريدها أن تكون، هي الصورة المصغرة للحياة الجميلة كما تتشكل معالمها بداخله وتمثلها له خريطته الشعرية بألوان وخطوط

فنية إبداعية، لتصبح رمزا للانبعاث والحياة من جديد، أما بويب فهو نهر، وهو رمز للخصب والعطاء والتجدد، يقول[1]:

جيكور، جيكور أين الخبز والماء؟

واللّيلُ، وافـــــى وقد نـــام الأدلاء

والرّكبُ سهرانُ من جوع ومن عطش

والرّيحُ صُرٌّ، وكُلُّ الأفق أصـــداء

بيداء ما في مـــداها ما يبيـــن به

دربٌ لنا، وسمـــــتاء الليل عميـاء

جيكور مدي لنا بابا فندخله

أو سامرينا بنجم فيه أضواء

إن الشاعر الفنان يستطيع أن يعبّر عن جزئيات ومحطات في صورة فنّية جامعة بالاعتماد على أدوات فنّية تغنيه عن التفصيل، وتتيح له التّعبير عن تجاربه تلميحا لا تصريحا، بشكل رمزي مكثّف، كأنّه ومضات ولمحات وبارقات خاطفة،" إنّ الفكرة وطريقة عرضها والتعبير عنها في كل ما تقدم من نصوص تندمج كلها معا اندماجا رائعا لمحاولة خلق عالميه ويموت من أجله "[2]

صلاح عبد الصبور

يُعتبر صلاح عبد الصبور واحدا من أبرز شعراء الشعر العربي المعاصر، الذين أسهموا بقسط وافر في بناء القصيدة المعاصرة وتأسيسها وفق رؤية وآليات جديدة،

[1] - محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص 131
[2] - المرجع نفسه: ص 131

إلى جانب نخبة من شعراء العربية الكبار، أمثال: "نزار قباني" و" أدونيس" و"أحمد عبد المعطي حجازي" ..وغيرهم.

ولعلّ أبرز ملامح التّجديد التي ميّزت القصيدة الشّعرية عند "صلاح عبد الصبور":

التّجديد على مستوى بنية القصيدة، سواء من حيث الأدوات الفنية أو الرّؤية الشّعرية

وقد أوضح الشاعر رؤيته الفنّيّة بقوله: " أما الأدب والفنّ فهما يطمحان من خلال مخاضهما وفشلهما وإحباطهما ومآسيهما وانتصاراتهما أيضا، إلى إنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة، ولهذا الإنسان الجديد "[1]

نشأ الشاعر في بيئة محافظة سمحت له أن يتشرّب مبادىء الدّين وقيمه، وينفتح على عالم المطالعة والاستزادة من أفكار العصر والتفاعل مع مذاهب الأدب ومدارس النّقد وتياراته، يقول :" ومازلتُ أصلّي حتى كدتُ أن أتهالك إعياء، ودفع بي الإعياء والتركيز إلى حالة من الوجد حتى إنّني زعمتُ لنفسي ساعتها أنّني رأيتُ الله "[2]

وكانت أوّل قصيدة له قد نظمها عام 1955، ونشرها في ديوانه " الناس في بلادي" الذي صدر له عام 1957، يقول فيها[3]:

الناس في بلادي جارحون كالصقور

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشّــجر

وضحكهم يئز كاللهيب في الحطـــب

خطاهمو تريد أن تسوخ في التـــراب

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون

[1] - صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، داؤ العودة، بيروت ، لبنان، ص108- 109
[2] - المصدر نفسه : ص 142
[3]- المصدر نفسه : ص 142

لكنهم بشـــــــــــــــــر

وطيبون حين يملكون قبضتي نقود

وخلال هذه المحطّات، يحاولُ الشّاعر أن يرسم صورة لتناقضات الحياة وتضارب المصالح، والصّدام بين رغبات النّاس وحاجاتهم في الحياة، وبين واجباتهم ومبادئهم، فيحدّثُنا عن قصّة ذلك الرّجل الّذي قضى حياته في اكتناز الثّروة والمال، وفي لحظة ما يُقرّر العودة إلى قريته، ليتفاجأ بأنّ الموت قد اختطف أحد أقاربه وتطوى معه صفحات من هذه الحياة التي لاتستقرّ على حال، يقول[1]:

وسار خلف نعشه القديـــــــــــم

من يملكون مثله جلباب كتان قديــمْ

لم يتذكّــره الإله أوعزريـــــــــل

أو حـــــــــروف كـــــــــان ..

فالعـــــام عـــــامُ جـــــــــوعْ

وعند باب القبر قام صاحبي خليلْ،

حفيد عمِّـــي مصطـــــــــــفى ..

وحين مدَّ للسَّماء زنده المفتـــــول ..

ماجت على عينيه نظرتث احتقـــارْ ..

فالعـــــــامُ عـــامُ جـــــــــوعْ ..

[1] - صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1992، ص67

والقصيدة لا تخلو من الصّبغة الإنسانية التي تعبّر عن شقاء الإنسان البسيط وحجم معاناته، في ظلّ القهر والظّلم والطّغيان، بلغة شفيفة موحية ومكثّفة، وصور فنّية بديعة، وله قصائد تنحو منحى تأمليا نفسيا، برؤية جمالية روحية، تعبّرُ عن الوجود والمصير والحياة والإنسان، يقول [1]:

إليَ ..إليَ، ياغرباءُ، يافقراءُ، يامرضى

كسيري القلب والأعضاء، قد أنزلتُ مائدتي

إليَ .. إليَ..

لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة

بطيش زماننا الممراحْ

تكسَّرُ، ثم نشكر قلبنا الهادي

ليرسينا على شطَ اليقين، فقد أضلَ العقلُ مسرانا

ويظلُّ الشاعر يسبح في رؤياه، ويُحلّق بخياله، ويجمع بين الاختراق والتجاوز والكشف ، فنراه يقول[2]:

وذات صبـــــــاح

رأيتُ حقيقة الدنيـــا

سمعتُ النَجم والأمواه والأزهار موسيقى

رأيتُ الله في قلبـــــــــــي

[1] - صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، ص 68
[2] - المصدر نفسه: ص69

لأني حينما استيقظتُ ذات صبـــــاحْ

رميتُ الكتبَ للنيران، ثم فتحتُ شباكي

وفي نفسي الضحى الفـــــــــــوَّاح

خرجتُ لأنظرَ الماشين في الطُّرقات، والسّاعين للأرزاق

وفي ظلّ الحدائق أبصرتْ عيناي أسرابا من العشاق

وفي لحظة

شعرتُ بجسمي المحموم ينبض مثل قلب الشّمسْ

شعرتُ بأنّني امتلأتْ شعابُ القلب بالحكمة

شعرتُ بأنَني أصبحتُ قدّيســــــــــا

وأنَّ رسالتي ..

هي أن أقدّسكم ..

وقد بنى رؤيته الفنّيّة التي تتيح له تجاوز السّلبية التي يمكن أن تسلب الإنسان قوّته وقدرته على التّغيير وتقضي على أحلامه وآماله، وترمي به في دوّامة الانطواء والفناء، وعدم القدرة على مغالبة الغربة والألم والفقر، ومن ثمّ ينبغي للشّاعر " أن يحمل حياته القصيرة على الأرض، وأن يخلع على فوضاها وتناقضها لونا من حسن القصد..ولكن هذا كله لا يتحقق إلا إذا أصبح الإنسان إنسانا"[1]، وذهب إلى أن عدوّ الإنسان هو الفاقة وشدّة الحاجة والفقر، لكنّ الفقر الحقيقي ليس في قلّة ذات اليد، ولكنّه تغييب الإنسانية والتّجرّد من فضائلها ومزاياها، يقول: "إنّ عذاب الإنسان

[1] - صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة ، بيروت، ص68، 1969

الأكبر هو الفقر، ولكنّ الفقر ليس ناتجا من سوء توزيع الثّروة فحسب، ولكنّه ناتج من سوء توزيع الإنسانية "[1]

وهذه الإنسانية هي القوّة التي تحمله على البذل والعطاء والتّضحية وتعميق إحساسه بالحياة وتشحنه بالحبّ والإيجابية، وتشحذ همّته وتمنحه التّوازن في سلوكه وتفكيره، وتجعله يتغلّب على معاناته وأحزانه وآلامه، يقول[2]:

وهناك شيءٌ في نفوسنا حزينْ

قد يختفي .. ولايبيـــــن

لكنّه مكنـــــــــون

شيءٌ غريب .. غامضٌ حنون

ثم نراه يصور الحزن وقد خيّم على المدينة وأرخى سدوله على شوارعها، وضرب عليها ستارا من حزن قاتم ورهبة موحشة، لكنّ هذا الحزن سرعان ما ينقشع ويتبدّد، في لحظة إشراق، ويستحيل أداة للتخلّص من الغربة والقلق والحزن، يقول[3]:

كأنّ علينا قد خُطّتْ أقـــــدار

وكأنّ الغربة ميقاتٌ لابدّ نؤدّيه

أن نضرب أعواما في التيـــــــه

أن نعبد أصناما مكتـــوبة

ونُجدّف بالقلبين، وقد خاضا للحبّ

[1] - صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص68
[2] - المصدر نفسه: ص 68
[3] - المصدر نفسه: ص69

صحراء الشّوق.. رهيبةٌ

وحين يمتلأ الشاعر بالحبّ، يقبل على الحياة، ويحاول أن يستكنه جمالها ومباهجها، ويستمتع بنفحاتها، ليصبح هذا الحبُّ توهُّجا صوفيا.

يقول:[1]

وتقدّم هذا المحبوبُ .. الحُبُّ

ورمى في قلبي فيـــــروزه

خضراءَ بلون الآمـــــال

وأشار وقال:

قُم ياشادي غرّد.. باركْ للحُبّ

كرّسْ هذا الاسم العذب

وحين يغشاه هذا الحبُّ، ويملأ كيانه وجوانحه، يصبح الموتُ بداية للحياة، وموعدا مع التّجدّد والانطلاق ، يقول[2]:

أقولُ لكم بأنّ الموت مقدور، وذلك حقّ

ولكن ليس هذا الموتُ حتف الأنفْ

تعالوا خيّروا الأجيال أن تختار ما تصنع

لكي تُوســــــــعْ

لمن يتبـــــــــعْ

[1] - صلاح عبد الصبور: أقول لكم، ص 84
[2] - المصدر نفسه: ص 84

فلن تختار غيرَ المـــــــوتْ

وهل مَن ماتَ لم يترك له رسما على الجدرانْ

وخطّا فوق دّيباجـــــــــــــهْ

وذكرى في حنايـــا قـــــــلبْ

وحفنة طينة خصبـــــــــــة

على وجه القضاء الجـــدبْ

وما الإنســـــانُ – إن عاش

وإن مـــــــات

وما الإنســـــــــان؟..

ويمضي الشاعر في طريق الحبّ، يرتقي ويتسامى في روحانيته، ويبوح بخواطر وجدانية ومعان إشراقية، تتجلى فيها فيوضات صوفية، فنراه يقول:[1]

بالأمس في نومي رأيتُ الشّيخ مُحي الدّينْ

مجذوبُ جارتي العجـــــــــــــوز

وكان في حياته يُعاين الإلـــــــه

تضوّري، ويجتلي ثنـــــــــــاه

وقال لي: ..." ونسهر المســـاء"

مسافرين في حديقة الصّفـــــــاء

[1] - صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة ج1، دار الصورة، بيروت، 1988، ص79

يكونُ ما يكونُ من مجالس السّـتحَر

نظنُّ خيرا.. لا تسلني عن خبـــــرْ

كما نلحظ في بعض شعره مسحة من الحزن واليأس والقلق والإحساس بالضّياع والشّك، معتبرا أنّ خطيئته الكبرى هو شعره، ويظل هاجسه هو هدم الواقع الآسن وإعادة بنائه وفق رؤيته للحياة والإنسان، وهذا هو حلمه وهمه .

ومن خصائص شعره الفنية أنّه يتميّز بالمونولوج الدّاخلي وكثافة الصّورة الشّعرية والتّنويع في أساليب التّعبير والرّمز، وتوظيف الأسطورة، وهي خصائص القصيدة الحديثة التي تقوم على التّجديد والإبداع في الشّكل والبنية والرؤيا والمضمون، وصار خطاب النّفس عند الشّاعر المحدث أداة من أدوات التّعبير عن هواجس النّفس وخلجاتها، مع الجنوح للحوار والتأمل ومناجاة النفس والشكوى وبث الحزن ورفض الواقع البائس والمحبط، يقول[1]:

يانجمي..يانجمي الأوحـــــــد

مازلنا– ما زال العـــــــــالمُ

ما زال كئـــــيبا.. مازالا

وأنا أصعـــــــــــــــــدُ

وأدقُّ على صدر البـــــــابْ

ويجيبُ الصّـــوتُ المجهـــودُ

إنْ كنتَ صديـــــــقا فتقـــــــدّمْ

[1] - صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 80

وأقـــــولُ "سلامـــــــــــــــــا"

وأنا لا أملك من دنياي سوى لفظ سلامْ

ونما في قلبينا مرحٌ مغلولٌ الأقـــدامْ

مرحٌ خـــلّابٌ كالأحـــــــــــــلام

وقصـــــــيرُ العُمـــــــــــــــر

هل يضحك يا نجمي إنسانٌ مقصومُ الظّهر؟

ولا تخلو قصيدة له– على غرار الشعر الحديث– من ثورة على مظاهر الرداءة والفساد، ورفض الاختلالات والمفارقات والتناقضات التي تطبع حياة الإنسان، وتميز سلوكاته وعلاقاته، فيعمد إلى استبطان ذاته بحثا عن الأمل والحب للتخلص من الإحساس بالتّوتُّر والقلق وضغوط الحياة ، لأنّ الشّاعر الحقّ لايقلّد ولا يحاكي، بل إنّ مهمّته الإبداع والتّجاوز وتخطّي كلّ ماهو جاهز رتيب، وتأسيس تراث جديد يعبّر عن ذاته وكيانه ووجوده.

ونراه يُصوّر معاناة الإنسان التي كثيرا ما ارتبطت بالمدينة، المدينة التي ابتلعت طموح الإنسان وسلبته إنسانيته وحرمته من الحبّ وأفقدته الأمان والسّكينة وحوّلته إلى كتلة من القلق والتأزّم والشُّعور بالضّياع، يقول:[1]

وقد أموتُ قبل أن تلحق رجلٌ رجـــلا

في زحمـــة المدينة المنهمـــــــــرة

أمـــــــوتُ لا يعرفني أحـــــــــــد

[1] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط2،بيروت، لبنان، 1972، ص 336-337

وقد يُقال، بين صحبي، في مجامع المسامرة

مجلسُه كان هنا، وقد عـــــبر

فيمـــــــن عبـــــــــــر

يرحـــــــــــمُه الله

ويظلُّ يبحث عن هذه الإنسانية المفقودة والأخلاق المغيبة والقيم المعدومة في المدينة، في صور رمزية كاشفة، يقول:[1]

ونزلنا نحو الســـــوق أنا والشيـــــــخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركى

فمشى من بينها الإنســـــــان الثعلب

عجبا ....

زور الإنسان الكركى في فك الإنسان الثعلب

نزل السُّوق الإنسان الكلب

كي يفقأ عين الأفعى

واهتزّ السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطنَ الإنسان الكلب

ويمصُّ نخاعَ الإنسان الثّعلب

[1] - عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 373

إنّها قصيدة تصور مأساة الإنسان، وكيف يبلى الإنسان بالإنسان، وقد تحوّل إلى وحش ضار متوحّش لاعقل يزجره، ولاضمير يردعه، ولا مبدأ يكفّه عن غيّه وظلمه وطغيانه، وهذا ماعبّر عنه بقوله:[1]

قل لي:" أين الإنسانُ... الإنسان؟"

ياشيخي الطّيّب

. . . . .

الإنسان الإنسان عَبَر.

وهكذا هو وجهُ المدينة كالحٌ متجهّم، والحياةُ فيها جحيمٌ وعذاب " وكما تقتل المدينةُ العلاقات الإنسانية بين النّاس وتحيلها إلى أسلحة للفتك والتّدمير يرفعها كلٌّ في وجه الآخر أو يطعنه بها في ظهره فإنها كذلك تقتل في الحياة نفسها وجهَ البراءة ومصدر النّعمة والخصب"[2]

فالقصيدةُ مفعمةٌ بالرّموز المكثّفة، طافحة بروح النّقمة على المدينة التي سرقت من الإنسان إنسانيته وجرّدته من خلقه وقيم الحياة وجمالها. غير أنّ صلته بالمدينة على هذا النّحو من العداء ليست ثابتة، لأنّ موقفه منها– رغم سوءاتها– يشي بحميمية تربطه بها في وقت من الأوقات، وهذا ما نلحظه في قصيدة له بعنوان" أغنية القاهرة" حين يقول[3]:

حين رأيتُ من خلال ظُلمة المطار

نورَك يا مدينتي عرفتُ أنّني غللتُ

[1] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 341
[2] - المرجع نفسه: ص 341
[3] - المرجع نفسه: ص 342

إلى الشّوارع المسفلتة

إلى الميادين التي تموتُ في وقدتها

خضرةَ أيامي ..

إنه موقف فيه غير قليل من عملية الاستكشاف والتفهم لوجهها الحقيقي، فهي محلٌّ للألم والأمل والعذاب والرّاحة والمعاناة والإبداع، ومن ثمّ نراه يبوح بعاطفته وحبّه لسرّ الجمال فيها ، بقوله[1]:

لقاك يا مدينتي دموع

أهواك يا مدينتى الهوى الذي يشرق بالبكاء

إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه

أهواك يا مدينتى الهوى الذي يسامح

لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين..

إن أراد أن يصارح

أهواك يا مدينتى.

ولا تزال نفس الشاعر على هذا الانقلاب والتّردد والتّحفظ إزاء المدينة.. بين حبّ وإحساس بالدّفء، ورفض ونقمة لعذاباتها

يقول[2]:

أهواك رغم أنني أنكرتُ في رحابك

[1] - عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 340
[2] - المرجع نفسه: ص 340

أن طيري الأليـــــــف طار عنّي

وأنّني أعود، لا مأوى، ولا ملتـــــجأ

أعود كي أشرد في أبوابـــــــــــك

أعود كي أشرب من عذابـــــــــك

ولعلّ المساوئ التي شوهّت وجه المدينة، وصيّرتها شبحا مخيفا في مخيال الشاعر، إنّما هي من صنع الشاعر نفسه الذي لايسعه إلا خياله الجامح ي وما يبنيه من عوالم تختلف كليا عن العوالم التي يحياها الناس، يقول:[1]

حين فقدنا صدق القلب

حين تعلّمنا أن نتقن أدوارا عدّة

في فصـــل واحـــــــــــد

حين أقمنا من أنفسنا آلهة أخرى

وعبدنا آلهة شـــــــوهاء

حين أجبنا الغرقى بالضحكات

حين جلسنا نصخب في أعراس الجنّ

حين أجاب الواحد منّا:

ما دُمتَ بخير فليغرق هذا العالم طوفانُ

كُنّا نحنُ الأعداء

[1] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 345 -346

كنّا نحن غزاة مدينتنا

كما تميّزت القصيدة الحديثة بسيطرة الحزن عليها، وصارت ظاهرة تطبع أشعار الشُّعراء المعاصرين، وتُولّد في نفوسهم القلق والشُّعور بالاغتراب والتّعاسة والسّآمة، وهذا ما يتجلّى في قول صلاح عبد الصبور:[1]

يا مَن بدّل خُطوتي على طريق الدّمعة البريئة

يا مَن بدّل خطوتي على طريق الضّحكة البريئة

لك السّـــــــــــلامُ

لك السّـــــــــــلامُ

أعطيك ما أعطتني الدّنيا من التّجريب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكـــــارة

لقد بات كلُّ شيء رتيبا مُمّلا، يبعثُ على الضّجر والسّآمة والمرارة والتّعاسة والشّقاء، حين صارت الأشياء مستهلكة مبتذلة، و قد فقدت معانيها وطَعمها ولونها فانطمست الحقائقُ واهتزت قيمُ الحياة واضطربت مفاهيمُها، وهاهو يسرد لنا تجربة، من خلال قصيدته" رحلة في الليل"، حيث يقول:[2]

إليك يا صديقتي أغنية صغيرة

عن طائر صغير

في عشّه واحده الزّغيب

[1] - عز الدين إسماعيل :الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص355
[2] - المرجع نفسه: ص 361-362

وألفه الحبيب

يكفيهما من الشّراب حسوتا منقار

ومن بيادر الغلال حبّتان

وفي ظلام اللّيل يعقد الجناح صرّة من الحنـــان

على وحيده الزّغيب

ذات مساء حطّ من عالي السّماء أجدل منهوم

ليشرب الدّمـــــــاء

ويعلك الأشـــــلاء والدّماء

وحار طائري الصّغير برهة ثمّ انتفض...

معذرة صديقتي ..حكايتي حزينة الختام

لأنّي حزيـــــن

هذه تجربة تصور لنا الإنسان المستضعف البسيط وقد تحامل عليه الأقوياء، وزادوا من متاعبه وشقائه، رغم براءته ووداعته ومسالمته وعدم إيذائه أحدا، ومع ذلك لم يسلم من العدوان والتحامل عليه، فالشاعر عبّر عن هذه التجربة في شكل صور ومشاهد مؤثرة، أشبه بالقصة التي يتخللها السرد والحوار والصراع والترقب ولحظة التكتم والتأزم، إنّها المعادل الموضوعي للذات التي تبحث عن الخلاص من الشرور والمقابح التي يعج بها واقع الناس ويكتظ بها حالهم، حيث يقول[1]:

الطارقُ المجهولُ يا صديقتي مُلثّمٌ شرّير

[1] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص363

عيناه خنجران مسقيان بالسُّموم

والوجهُ من تحت اللّثام وجهُ بُوم

لكنّ صوتي الأجشّ يخدش الماء

"إلى المصير" والمصير هُوّة تروع الظنون

وفي لقائنا الأخير يا صديقتي وعدتني بنزهة على الجبل

أريد أن أعيش كي أشمّ نفحة الجبل

لكنّ هذا الطّارق الشّرّير فوق بابي الصّغير

قد مدّ من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم

وموعدي المصير ... والمصيرُ هُوّةٌ تروع الظُّنون

إنها تجربة تصور فظاعة الواقع ومأساويته وما يُورّثه من أوجاع وآلام في النفس، على نحو مانراه في قصة" زهران" الذي أثقلت الحياة كاهله وأنهكته، وصيّرت عمره سلسلة من الأرزاء والنكبات، يقول:[1]

كان زهرانُ صديقا للحياة

مات زهرانُ وعيناه حياة

وبات وجوده حريقا ومستنقعا من التعاسة والنكد، يقول:[2]

تعالى الله هذا الكون موبوء، ولابرء

ولو ينصفنا الرحمان عجّل نحونا بالموت

[1] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 364
[2] - المرجع نفسه: ص364

تعالى الله، هذا الكونُ لا يصلحه شيءٌ

فأين الموتُ، أين الموتُ، أين الموتُ

نعم لقد انطلق الشاعر في تحديد ماهية الشعر من إعلاء التجربة الذاتية كشاعر متمّرس منذ الخمسينات، لأن تعريف الشعر ومحاولات إدراك ماهيته لاينبع إلا من تجربة الشاعر ذاته، يقول: " وحديث الشاعر عن تجربته مع الشعر كحديثه عن تجربته مع الحبّ، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة للشاعر هي غرام جديد يقترب منه وقد نفض عن نفسه أثقال تجربته العارية، كأنه يواجه الشعر للمرّة الأولى"[1].. وهذا دليل على أن الشاعر يواجه الشعر دائما بقلق مستمر، ويعود إلى المادة المبدعة للمراجعة بروح الناقد المتفحص، بعدما يكون قد استخلص تجربة من تلك العملية.

ما الشعر؟ سؤال طرحه صلاح عبد الصبور، ثم أردف قائلا:" سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلّها، لقد أدرك الجميعُ حقّ سادتنا العظماء من أمثال شكسبير والمعري أطرافا من جوانبه، ولذلك فلن أتوصّل للإجابة الجامعة المانعة بل أحكي عن الجانب الذي أدركته"[2]

كان الشّعر عند "عبد الصبور" فنّا نوعيا ينبع من كون الشّاعر أقدر النّاس على امتلاك وسيلة خاصّة في التّعبير، ترفض السّرد والتّقرير المباشر من جهة، وتترفّع عن التّبرير والتّعليم من جهة أخرى، يقول في حوار مع النّاقد جهاد فاضل: " أرى الشّاعر معبرا بالصورة التي هي أوضح وأكثر دلالة من التقرير، ينزّه نفسه وقلمه عن البهلوانيات التي هي حياته للفنّ.."[3] ومن هنا ذهب "عبد الصبور" إلى تحليل عملية خلق القصيدة وتشكيلها في نفس الشاعر، فرأى أنّ المرحلة الأولى من مراحل الخلق هي التي تبدأ بما سماه "الخاطرة، "لأنّ القصيدة نوع من الحوار الثلاثي فهي تبدأ

[1] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 365
[2]- المرجع نفسه: ص 365
[3] - المرجع نفسه: ص 366

خاطرة يظنُّ من لايعرفها أنّها هابطة من منبع متعال عن البشر وهذه الخاطرة الغامضة تأتي مُلحّة، متنزهة من أي سياق، بحيث لو أخضعت لعالم الفكر الدقيق بدت قاحلة لا تُبشر بتفتّح عن زهر وثمر..

والمرحلة الثانية من مراحل خلق القصيدة ، هي مرحلة الفعل ويسميها التلوين، وفيها ينتقل الشاعر من حالة الخاطرة إلى الفعل.

أما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة التشكيل وهي فعل عقلي ينظم ويوازن.

إضافة إلى العقل تلعب الغريزة عند "صلاح عبد الصبور" دورا هاما في عملية التشكيل كمرحلة أخيرة من مراحل خلق القصيدة لهذا نجده يتكلم عن التلقائية في الإبداع متسائلا:_"..هل يتم تشكيله بشكل واع ، بحيث تنتفي التلقائية فيه؟ لا فليس لا يولون كعقل نصيب في العملية الفنية، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية ، مثله مثل المقدرة على الوزن والتكوين والتصوير.."[1]

نعتقد أن التشكيل بهذا المفهوم المزدوج عند "عبد الصبور" من شأنه أن يتعدّى الذّات المبدعة ذاتها، فلا يبقى تشكيلا عقلانيا تارة وغريزة تارة أخرى، بل إنّه سيتجاوز القصيدة ليغدو تشكيلا للكون والذّات معا، لتصبح القصيدة تتحدّث العالم ولا تتحدث عن العالم، وهذا من شأنه أن يعطي التّجربة الإبداعية تجربة استكشافية تظهر فيها النّفس بذاتها يقول صلاح عبد الصبور: " والتّجربة الشّعرية عندئذ جديرة بألّا تصبح تجربة شخصية عاشها الشّاعر فحسب بحواسه ووجدانه، بل هي تمتد لتصبح عقلية أيضا تشتمل على محاولة لاتّخاذ موقف من الكون والحياة .."[2]

ذهب صلاح إلى تعريف الشعر أو التجربة الشعرية وفق منظور فلسفي وفنّي معا فقال: "إنها كل فكرة عقلية أثّرتْ في رؤية الإنسان للكون والكائنات، فضلا عن

[1] - صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر،طبعة رياض رايس، بيروت،2001، ص56
[2]- المصدر نفسه: ص 56

الأحداث المعاينة التي قد تدفع الشّاعر أو الفنّان إلى التّفكير"، وأنّ عملية بناء القصيدة المعاصرة وتكوينها هي بناء متداخل ومتشابك مع عملية تكوين الإنسان الشاعر ذاته ونظرته إلى الكون وكيفية تفاعله معه انطلاقا من مختلف مراحل التجربة الذاتية لديه دون أي فاصل مابين المبدع والإبداع .

ويرفض صلاح عبد الصبور أي دور للشعر خارج الشعر ذاته، فالشّعر لا يروج للأخلاق وللفضائل لأنّ عالمه غير عالمهما.

والشعر عنده، هو مشروع معرفي بامتياز، وتتضح معالم هذا المشروع من خلال الدور الذي يرسمه لكل من العاطفة والفكر والإبداعية، ولاستمرار العملية الإبداعية يجب الاعتماد على الفكر والابتعاد عن سلطة العاطفة .

لقد كان الشعر عند "صلاح عبد الصبور" يهدف إلى تشكيل نموذج الإنسان والكون معا وفق مشروع إصلاحي، يكونُ للتجربة دور في تشكيل الشّعر ضمن فضاءات القصيدة الإصلاحية .

ومن نماذج القافية الجديدة كذلك، هذه القافية المتراوحة أوالمتناوبة التي نراها في قول صلاح عبد الصبور[1]:

يُنبئني شتاءُ هذا العام أنّني أموتُ وحدي

ذاتَ شتاء مثله، ذاتَ شتاء

يُنبئني هذا المساء، أنّني أموتُ وحدي

ذات مساء مثله، ذات مساء

وأنّ أعوامي التي مضت كانت هباء

[1] - صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص 71

وأنّني أقيمُ في العراء

ينبئني شتاء هذا العام أنّ داخلي

مرتجف برداً.

ومن هنا يتضح لنا أن القافية في الشعر المعاصر أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي النفسي .

كما أصبحت تعتمد بالدرجة الأولى على الحاسة الموسيقية الكامنة في الألفاظ بوصفها تتكون من أصوات لها دلالات عند الشاعر.

أدونيس :

من القضايا التي صدرت عنها مفاهيم "أدونيس" للشعر المعاصر هي:

– الشعر والرؤيا

– الشكل: الشعر خلق شعري لانهائي

– اللغة: لغة الشعر لغة خلق وإبداع

الرؤيا عند "أدونيس" قفزة خارج المفاهيم القائمة فهي تمرد على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة و رفض لمواقفه و أساليبه التي استنفذت أغراضها .إن جوهر الشعر المعاصر قائم على القيم الواقعية إنه يبدل هرمونيا إبداعية و يجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم . إن على الشاعر المعاصر أن يتخلص من كل شيء مسبق و في كل الآراء المشتركة , إن هدف القصيدة المعاصرة هو القصيدة نفسها فهي عالم متكامل , إنها عالم الحركة لا السكون و ليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها للأشياء و المظاهر الواقعية , بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم . فالشعر المعاصر مركز جاذبية لكل حقول الفكر.

والشعر خلق في الشكل و هو ملزم أن يكون جديدا و الشكل مغامرة للمعرفة فطاقة المعرفة الخلاقة تظل فوق الأشكال الممكنة كلها،أما اللغة فكانت في القديم لغة تعبير، أما عند أدونيس فهي لغة خلق جديد، و لا بد للكلمة أن تعلو على ذاتها، و أن تزخر بأكثر مما تعد به، فالكلمة لا تحمل فكرة واحدة ثابتة و لكنها " رحم لخصب جديد في كل مرة " و الشاعر ثائر على اللغة و قواعدها لتتشكل في ثوب جديد و هندسة جديدة و مبنى جديد لقراءات متعددة دلالية لا نهائية.

أما الغموض، فبما أن الشعر رؤيا والرؤيا تخضع للغة خلق باطنية، فلابد أن تخرج عن المألوف والمعتاد و تنتمي لمنطق " الغرابة " الذي يتحرر من الصورية إلى الجدلية، و من الثابت إلى المتغير، و من الساكن إلى المتحرك، و الشعر المعاصر نفاذ إلى أعماق الواقع المتشابك المتداخل المتصارع فلا بد أن يكون الشعر غامضا غير بائن.

نلحظ في نص أدونيس أو قضاياه أن الرؤيا هي العنصر الباني لتنظير منفتح باستمرار على مستقبله يوازيه مصطلح التخييل، والتخييل يعني شيئا أشمل و أعمق من الخيال، فالتخييل هو رؤية الغيب ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين فالبديل الشعري للانهاية هو التخييل،إنه هو الملمح الأساسي في الشعر المعاصر، وهو القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع , أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه، فيما تنغرس في الحضور تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، والواقع و ما وراء الواقع، الأرض و السماء.

يختلف موقف " أدونيس " من الشكل الجديد للقصيدة من مرحلة لأخرى، وهو اختلاف في صياغة الموقف والتعبير عنه وإخراجه إلى المتلقي، وليس في جوهر تأسيس الموقف ذاته، فقد أيّد "أدونيس" تحرير الشكل الشعري من القوالب الجاهزة للوزن والقافية، وعثر على بديل لتلك القوالب في الدعوة إلى رصد معالم الإيقاع

الداخلي المتشكل من تآلف علاقات الأصوات والمعاني والصور التي من شأنها أن تقدم للمتلقي البديل الصوتي الإيقاعي، حيث تخلق بنية موسيقية تتميز با لفرادة .

ويدعو" أدونيس" إلى أن يتمظهر الشعر في شكل ما، ولكن ليس بالضرورة شكلا تسبقه التّجربة الشّعرية ذاتها، أي أن يكون مفروضا من الخارج، فمن خصائص الشّعر أن يفرض ذاته في شكل ما، لأنّه " يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث إن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه "[1]

ويُعدّ أدونيس" الشاعر العربي الوحيد الذي يؤكد أسبقية الشكل في الشعر الجديد، فالشكل الشعري لديه يتجسّد في الممارسة الشعرية التي هي طاقة للاكتشاف والارتياد، لا تأخذ القصيدة شكلا دائما، إنما تصارع الهرب من جميع أنواع الانحباس داخل أوزان وإيقاعات محددة، وبهذا لايرفض" أدونيس" الشكل بحدّ ذاته، وإنما يرفضه كنموذج وكنمط سابق لخطة الإبداع، فقد كانت القصيدة القديمة قصيدة مغلقة منطوية على نفسها، لأنها تُفسّر وفق سياقات خارجية، وتضبط وتتشكل وفق السياقات نفسها، ولهذا وجب على القصيدة الجديدة أن تتشكل مع تشكل التجربة الشعرية، فتؤسس الشكل المتوافق مع ذات التجربة، بعيدا عن كل طرائق الاحتذاء سواء في الشكل أو في المضمون.

وقد ارتكز موقف أدونيس" من شكل القصيدة الجديدة على ثلاث مبادىء، هي:

المبدأ الأول: هو هيولية الشكل الشعري الجديد، أي تحوله المستمر ورفضه للثبات الذي يؤسس نمطية، ويجعله أقرب إلى نموذج المحتذي.

المبدأ الثاني: هو النظر إلى القصيدة الجديدة بعيدا عن التجزيئية المبتذلة التي تفصل بين الشكل والمضمون إلى درجة إيثار واحد على الآخر.

[1] - أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت،ط3،1979،ص 108

المبدأ الثالث: ضرورة بعث لغة شعرية جديدة تواكب الشكل الشعري الجديد من حيث القدرة على التجاوز والكشف والتخطي والتأسيس لمعالم ورؤى شعرية ترتقي بلغة النثر نحو الشعرية " حيث تحيد باللغة عن الطريق العادية في التعبير والدلالة، وتضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة"[1]، ومن ثمّ فإن الشكل – عنده– ينبغي أن يمثل كلّ مستويات حضور القصيدة أمام المتلقي ابتداء من اللغة التي تخلق تآلفا دلاليا وإيقاعيا مع الشكل الذي تصبّ فيه، وصولا إلى تفجير دلالات مختلف الوسائط اللغوية داخل بنية القصيدة ذاتها، وهو أمر يحقّق وحدة الشكل بالمضمون، أما قصيدة النثر عنده– فهي لاتقف عند الخضوع للأنماط الموسيقية المتداولة، إنما تخلق موسيقاها انطلاقا من ربط هذه الأخيرة بواقع التجارب الذاتية والانفعالات الحسية والجمالية عند الشاعر، ومن ثمّ فقصيدة النثر تقوم على آلية مزدوجة تحقق لها الفرادة في الشكل والمضمون، وقد عبّر عنها أدونيس" بقوله،" تتضمن قصيدة النثر مبدأ مزدوجا: الهدم لأنها وليدة التمرد، والبناء لأنّ كل تمرد ضد القوانين مجبر ببداهة إذا أراد أن يبدع أثرا، يبقى أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى كي يصل إلى اللاعضوية واللاشكل، فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، أن ينظّم العالم فيما يعبّر عنه"[2]، لذلك فإن قصيدة النثر في الفكر الأدونيسي يجب أن ترتقي إلى مصاف القصيدة الكلية، حيث تصبح الخطة الكونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية وزنا ونثرا.، كما ذهب إلى مطالبة الشعراء الذين يلجؤون إلى قصيدة النثر أن يعملوا على التأسيس لا التقليد، الخلق لا التنميط، فركام الكتابات النثرية المطروحة على الساحة الشعرية مجرد مادة لا فنّ فيها، كما هاجم بقوّة الكتابة من منطلق قصيدة النثر على أساس أنها هدم لا تأسيس، وتشكيل دون رؤيا، وخلق دون تفعيل لآليات الخلق في ربط العلاقات البينية مع القارىء،

[1] - أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص112-113
[2] - أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي بيروت، ط5،2005، ص32

والظاهر أن موقف" أدونيس" ليس ارتدادا أو تراجعا عن مواقفه حول الشكل الجديد وقصيدة النثر، وإنما هو تعبير صادق وصريح عن تراجع مشروع تأسيس كتابة جديدة، كان قد أسّس معالمها ابتداء من الستينات، ودخول هذا المشروع شيئا فشيئا في التنميط والمحاكاة، إلى درجة أنه ألغى آليات التفعيل الإبداعي المرتكزة على الكشف والتخطي والتجاوز، ضمن فلسفة التحديث التزامنية المستمرة، التي تعّد أيضا جوهر فلسفة الكتابة من منظور حداثي، وأعتقد أن انكسار هذا المشروع يرجع إلى الهزائم العربية وانعكاساتها على نشوء الرؤيا المغايرة للواقع والأشياء، فالشاعر الذي لا يعبّر عن انفعالاته يقع لا محالة في التكرار والتراكم، فلا يقدّم ذلك التغيير على مستوى التذوق والتقبل لما هو جديد أو مغاير في الشكل والمضمون.

لقد رفض أدونيس ضبط ماهية الشعر، لأن الشعر في فلسفته لا يمكن أن يستند إلى قواعد وضوابط وأحكام جاهزة، فهذا الأمر لو حصل سيقودنا إلى التنميط والنمذجة التقليدية، لأن" الشعر هو الكلام الموزون المقفى .. وهو إلى ذلك معيار يناقض الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي"[1]، فكل قصيدة يجب أن تنطلق من ذاتها لكي تؤسس مسارها بعيدا عن كل زخرف في القول أو وصف لإخراج الموضوع أمام المتلقي في صورة مألوفة عنده، لأنه طالما أدرك مثل هذا التشكيل مسبقا .

لقد كتب أدونيس عن الشعر وقضاياه مالم يكتبه شاعر أخر، وتوزعت أراؤه ومواقفه حول طبيعة الشعر وماهيته بين كتبه ودراساته ومقالاته بشكل يصعب معها رصد موقفه منها بدقة، ومن ثمّ سنحاول أن نقترب من موقفه من ماهية الشعر.

يرفض "أدونيس" أن تكون للشعر فعالية في التغيير الإجرائي المباشر مثله مثل أي عمل يبني ويُغيّر، خاصة إذا ارتبط الشعر بإيديولوجية معيّنة تجعل منه جزءا من

[1] - أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص 108

الواقع المعيش في إطار الشعرية المفروضة عليه من الخارج، مع أنّ الشّعر له قدرة خارقة على البناء والتغيير ضمن آليات شعرية خاصة به، غير أنّ الاختلاف هو أنّ البناء الشّعري والتّغيير الشّعري لا يكون بالضّرورة ماديا نتلمس فاعليته في الواقع المادي" فقد تكمن وراءه مقايسة الشعر بالعمل، عقلية تنظر إلى الشعر كما تنظر إلى العلم، تطلب من الشعر أن يكون منطقيا واضحا يمكن البرهنة عليه، وأن يكون مفيدا، وأن يكون مادة نتعلمها ونطبقها"[1]، وهي دعوة صريحة ومباشرة إلى رفض التقليد في الكتابة.

لقد جعل "أدونيس" دليل الشاعر في عملية الإبداع اقتران طبيعة الشعر بالرؤيا بحيث يستطيع المتلقي أن يشاهد مظاهر الكون التي حجبتها عنه العادة والألفة ويكتشف الوجه المخبوء للعالم والوجود. ولعلّ رفض "أدونيس" لهذه النظرة إنّما هو رفض باعتبار أنّها تجعل من القصيدة معادلا موضوعيا لأحكام منطقية عقلية بعيدة عن وظيفتها الحقيقية وهي خلق الجمالية والإيحائية، ومن ثمّ ركّز على ضرورة هدم فكرة المقايسة لدى المتلقي خشية أن تؤدي عملية ربط الإبداع الشعري بالعمل" إلى اعتبار القصيدة كالشيء المادي، كالأداة تطلق للحاجة، وتلبية لهذا الطلب تصنع، تصبح القصيدة زيّا، ويصبح الشاعر عارض أزياء، تصبح لقصيدة كأيّ شيء مصنوع محكومة بأن تكون وفية للحاجة المناسبة شأن المنتجات المادية، شيئا عابرا بالضرورة، لأنه منتج بمنطق الإنتاجية المادية"[2]

إنّ هذا الموقف من الشّاعر يُعبّر عن رفض الكتابة الشعرية لتفسير الواقع مهما التحم هذا الأخير بخط مسار القصيدة، لأنّها لا تفسّره، بل تحاول تفكيكه وتغييره، من خلال آليتين، هما آلية الرفض التي تثور على الأشكال الجاهزة، ثم خلق أشكال تعبير مخالفة لما هو سائد ومبتذل، وهو ما ذهب إليه " أدونيس" حين طالب بضرورة

[1] - أدونيس: زمن الشعر، ص 116
[2] - المصدر نفسه: ص33-34

تفكيك الواقع، وتجاوز الإيديولوجية، حيث يقول: " الكتابة الشعرية إذا، لاتصور الواقع، وإنما تفككه أو تهدمه من أجل تحويله ثوريا، فما تقوم به خصوصية العمل الشعري يسير في تواز مع ما تقوم به خصوصية العمل السياسي: في تواز لا تبعية، وكما أن الممارسة السياسية الثورية لا تنهض إلا كانفصال عن الممارسة الكتابية التقليدية"، من ذلك قوله[1]:

أخرج من مدينتي، من موطني القديم

مطّرحا أثقال عيشي الأليـــــــــــم

فيها، وتحت الثّوب قد حملتُ ســـــرّي

دفنتُه ببابها، ثمّ اشتملتُ بالسّماء والنّجوم

أنســـــــــلٌ تحت بابـــها بليـــــل

أخـــــــــرجُ كاليـــتيـــــــــــم

لم أتخيـــــرّ وادا من الصّحـــــــاب

لكي يفدّيني بنفسه، فكلّ ما أريد قتل نفسي الثّقيلة

وتبدأ الرحلةُ، رحلة الكشف والعذاب.[2]

يدعو "أدونيس" إلى خلق مرحلة جديدة في مقاربة الواقع، وأن القصيدة يجب أن توفر لذاتها شكلا ومضمونا مختلفا عن السائد والمألوف، كما نادى بضرورة تأسيس قصيدة جديدة، بدل قصيدة الحكاية أو قصيدة الأفكار، أو قصيدة الزخرف.. قصيدة الرؤيا الكونية، وهذه القصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة الإنسان ودخيلاته،

[1] -أدونيس: زمن الشعر، ص 34
[2] - نعيم اليافي: أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 187-188، 1993

وتنمو أفقيا في تحولات العالم، وهي لا تصدر مصادفة عن مزاج أو وحي، بل تصدر دفعة واحدة ورؤيا واحدة وحدس واحد"[1].

فالرؤيا هي التي تقوده إلى الرفض والتجاوز، وتمكنه من الثورة على النمط الجاهز، يقول: ".. فالقصيدة حدث أو مجيء، والشعر تأسيس باللغة والرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي، وهو إذا طاقة لاتغير فحسب، وإنما تزيد إلى ذلك نموها وغناها وفي دفعها إلى الأمام .."[2]

ومن ثم يرى "أدونيس" أن الشعر ضرب من المعرفة، لايمكن أن تبلغه كل أشكال المعرفة الأخرى سواء ارتبطت ببواعث دينية أو إيديولوجية، حيث تعمل الأولى على توظيف الشعر للدفاع عنها، والثانية على أدلجة الشعر لتحديد وظيفته وغايته، وهذا ما جعله يربط الشعر بالكشف، ويؤكد أن المعرفة انفجارية متحركة مفاجئة، ومن هنا تجد الإيديولوجية دينية كانت أو علمانية في الشعر مايشوش نظامها المعرفي أو ما يشكك في يقينيتها"[3] فالشعر يكشف أبعادا معرفية وجمالية لم تكتشفها الإيديولوجية يكتشف حقائق تثبت بالذوق، وهو لايقدم جوابا، إنما هو تساؤل عكس الدين والإيديولوجية، كما دعا أدونيس" إلى ضرورة ارتباط الشعر بما سماه التجريبية لاعتقاده أن الشعر التجريبي هو الشعر الجديد الذي يجنح إلى الخلق والإبداع

ويعد مصطلح التجريب في الشعر مصطلحا دخيلا، ومن ثمّ حاول أدونيس" أن يربط الشاعر المعاصر في كتاباته بالتجريب، بما سمّاه علماء النفس المحاولة والخطأ فالمحاولة في نظره هي الرغبة في كسر عمود الشعر القديم وقواعده.

إن الشعر في نظره ينبغي أن يرفض الاستقرار، لأن الاستقرار تموضع، وفي التموضع محاكاة، ومن ثمّ يمكن استخلاص معايير الكتابة الشعرية عنده، وهي:

[1] - أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص 106
[2] - المصدر نفسه: ص 102
[3] - أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2،1986، ص173- 174

استخدام اللغة بشكل جديد، الأمر الذي يمكنها من توليد دلالات جديدة متشاكلة مع الدلالات المألوفة

تفعيل الرؤيا ضمن فضاء التجريبية

الربط بين المتشاكل اللغوي المبدع في الشعر وبين البنية التعبيرية، بما يخلق انسجاما بين القول والشكل، ويمكننا من رؤية أو إدراك المعايير " الرؤيا والكشف والتجريب، المحاولة والخطأ والخلق، نحو قوله[1]:

الدمشقي الشهير يقـــــــول:

إنّني حـــــجر الصـــــــّاعقة

والإله الذي يتلاقى مع المفرق الضّائع

وأنا الرّاية العالقـــــــة

بجفون السّحاب المُشرّد والمطر الفاجع

وأنا التّائه الذي يتقدّم سيلا ونارا

مازجا بالسّماء والصـــــــــّاعقة

أقسمتُ أن أكتبَ فوق الماء

أقسمتُ أن أحلّ مع سيزيف

صخرته الصّمّـــــــــــــــاء

[1] - أدونيس: سياسة الشعر، ص 176

لقد اتّفق معظم الشعراء المعاصرين على جعل الرؤيا هي القاسم المشترك بينهم للوصول إلى عملية الخلق الشعري، والإبداع الموازي لحركة الحداثة، وكان هذا التحول يعني الانتقال من مرحلة النظم والتأليف إلى الخلق، حيث تؤسس لغة فرادة وإشارة ترفض التجزيئية وتنشد الكلية، غايتها البحث في ذات الشاعر. وبات الانتقال من آلية الوزن والقافية عند الشاعر المعاصر إلى فضاء الإيقاع الرّحب مظهرا من مظاهر الإيمان بضرورة تفعيل الرؤيا كوسيط من وسائط الخلق والإبداع في الشعر وقد ذهب" غالي شكري" إلى الربط بين الشكل والمضمون على أساس أن الرؤيا المعاصرة عند الشاعر المعاصر، قد عجلت بزوال الفوارق بينهما، يقول:" لقد كان الشكل في النقد الجديد للشعر مرتبطا أوثق الارتباط بالمضمون... وبينما كان مصطلح الموسيقى هو المعيار الثاني، وأصبحت منذ خليل مطران وميخائيل نعيمة والعقاد الوحدة العضوية أي سياق المعنى هو المعيار الثالث، فقد استحدث النقد الجديد سلّما جديدا للتقسيم، يستوعب في ثناياه القيم السابقة ولكنه يضيف إليها أبعادا جديدة"[1] وهي الرؤيا

من هنا كان موقف الشاعر المعاصر من الشكل موقفا إجرائيا، لأنه يخضع للتطبيق الذاتي كلما توفرت له آليات الخلق، وهو ما تحقق في تجربتي نازك الملائكة وأدونيس، فقد نظرت نازك الملائكة لقضية الشكل الجديد المعاصر في مقدمة ديوانها" شظايا ورماد" 1949، ثم في كتابها قضايا الشعر المعاصر، حيث أكدت على ضرورة التجديد في الشكل العام للقصيدة العربية، وترى أن الشعر الحر هو اندفاع اجتماعي نحو أفق يرسمه الشاعر، لأن الشكل الجديد يفسح المجال للشاعر كما للمتلقي في أن يقترب من واقعه المعيش، لأن الإطار الجديد يسمح له بعرض رؤياه دون القيود التقليدية، لهذا سجلت "نازك الملائكة" أن الأوزان الحرة تتيح" للفرد

[1] - شكري غالي: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص155

العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجدّ غايتها، وقد تلفّت الشّاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده، لأنه من جهة مقيد بطول محدد للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق .."[1]

الحداثة الشعرية-2- :

نلاحظ منذ البداية أن الشاعر الجديد لم يلغ الوزن نهائياً من القصيدة الشعرية، ولكنه أدخل عليه تعديلات وتغييرات حتى يحقق لنفسه توافقاً أكبر مع مشاعره وذبذبات نفسه، بعد أن أحس إحساساً ملحاً أن الشكل الموسيقي التقليدي لم يعد بوسعه استيعاب هذه الذبذبات وتلك المشاعر.

وهذا "نزار قباني" قد استخدم البحور في شكلها التقليدي، وأعاد قراءة النظام الوزني التقليدي في شكل ومضات انفعالية جديدة، وهو بهذا استطاع أن يخلق لنفسه شكلاً موسيقياً يعتمد على إعادة توزيع الموسيقى التقليدية. يقول في قصيدة " الضفائر السوداء "[2]:

يا شعـــــــــــــرها

على يـــــــــدي

شلاّل ضوء أسـود

ألمّـــــــــــــــه

سنابـــــــــــــلا

[1] - نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 56
[2] -نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ج1، بيروت، 1979، ص 573

سنابلا لم تحصـــد

لا تربطيـــــــــــه

واجعلـــــــــــي

على السماء مقعدي

من عمرنـــــــــا

على مخدّات الشذا

لم نرقـــــــــــد

وحرّرتْـــــــــــه

من شريط أصفـــر

مغـــــــــــــرِّد

يمكن إرجاع هذا الجزء إلى نظامه التقليدي، فيكون كما يلي[1]:

يا شعرها على يدي شلال ضوء اســود

ألمّه سنابـــلا سنابلا لم تحصـــــــد

لا تربطيه واجعلي على السماء مقعدي

من عمرنا على مخدّات الشذا لم ترقـــد

وحرّرتْهُ من شريط أصفر مغـــــــرِّد

[1] - نجيب العوفي: نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، مجلة الآداب، ص89

فنحن هنا، أمام خمسة أبيات من مجزوء الكامل، أعاد الشاعر توزيع تفعيلاتها، وهي في الأصل على هذا النحو:

مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن

متفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن

ويعتمد نزار قباني في أغلب أعماله الأولى على هذه الطريقة في إعادة توزيع موسيقى الأوزان التقليدية، ولكنه في الواقع لا يتخذه كقيمة موسيقية خارجية، كما هو الشأن عادة في القصيدة التقليدية. فهو هنا يعيد ترتيب البيت الشعري التقليدي، ترتيباً جديداً يتفاوت تبعاً للتناسب بين الدلالات والانفعالات، تفاوتاً واضحاً بين التركيز والسرعة والبطء والتكرار والتنويع...

وقد استطاع هذا الشكل من أشكال التجريب أن يجتذب عدداً من الشعراء.

وهكذا يمكن القول إن الشاعر المعاصر اعتمد في تحركه موسيقياً على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف، ونتج عن اختلاف هذه الحركة ما نواه من طول وقصر في السطور الشعرية في القصيدة الواحدة، فترتبط هذه السطور في طولها وقصرها بمدى الدفقات الانفعالية التي تحاول الصورة الموسيقية، كجانب من جوانب اللغة الشعرية أن تنقلها، في هذا الجزء نرى أن سطور الشاعر الشعرية قد تراوحت طولاً بين تفعيلة واحدة "غنّيت"، وتسع تفعيلات:" هذا توقيع وزير العدل وقد مدّ به في زهو حزّ فمي". ونرى كذلك مدى ارتباط هذا التوقيع بحركة الذبذبة الانفعالية ففي مواقف الحركات السريعة قصرت الدفقة النفسية حتى أصبحت تفعيلة واحدة، وفي مواقف الذبذبة البطيئة أو المتموّجة امتدت الدفقة النفسية حتى مسافة تسع تفعيلات

لقد ارتبطت القافية في التشكيل الموسيقي التقليدي، بالقوانين والضوابط التي كان عليها هذا الشعر، فكانت نظاماً محدداً لمجموعة من الحركات والسكنات في الإطار العام للوزن، باعتبارها عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة. فهي بمثابة فواصل موسيقية يكررها الشاعر ويستمتع بتكرارها الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص، يسمى الوزن.

وقد شهد تاريخ القصيدة العربية محاولات عديدة للخروج بالقافية من إطارها التقنيني. وذلك راجع إلى إحساس الشعراء في هذا الالتزام من كد وإرهاق لهم، وإجبارهم على التكلف والتعسف. وبدأت هذه التغييرات تتمظهر أكثر، وبطريقة جزئية، خلال فترة الكلاسيكية الجديدة، وخاصة خلال فترة الرومانسية، واستمرت هذه المحاولات مع ظهور تجارب الشعر الجديد في أواخر الأربعينيات، فقد أحس الشاعر الجديد بمدى ثقل القافية كنوع من الإلزام الخارجي. على أن هذا لا يعني أن الشاعر المعاصر قد تخلص نهائياً من القافية، فالقافية ما زالت ماثلة في الشعر الجديد، ولكن بمفهوم مختلف غير المفهوم الذي عرفت به في الأوزان التقليدية.

ولهذا كان لزاماً على القافية، بعد أن أصبحت أنسب صوت يمكن أن تنتهي عندها الوقفة الانفعالية، والانتقال منها إلى دفقة جديدة، أن تتخلص من مشكلة حرف الروي الذي أصبح بدوره صوتا متنقلاً متغيراً، لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض وملزم.

وعلى الرغم مما يمكن أن تعطينا إياه الدراسة الاستقصائية لعدد كبير من هذه القوافي المتراوحة والمزدوجة والمتوالية في الشعر العربي المعاصر، فإننا أمْيَل إلى القول بأن هذه التقفية شكل غير متعمد، وأن حركتها هنا أشبه ما تكون بالتموج الذي

لا يخضع لنظام قبلي معيّن. وأحسن مثال على ذلك ما نلاحظه من حركة القافية الداخلية أو النهائية كوقفات موسيقية.

إن القافية في الشعر المعاصر أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي النفسي .

لقد اتخذ الشعر الحر قبل البدايات الفعلية له في الخمسينيات مسميات وأنماطا مختلفة كانت مدار بحث من قبل النقاد والباحثين ، فقد أطلقوا عليه في إرهاصاته الأولى منذ الثلاثينيات اسم " الشعر المرسل " " والنظم المرسل المنطلق و " الشعر الجديد " و " شعر التفعيلة " أما بعد الخمسينيات فقد أطلق عليه مسمى " الشعر الحر " ومن أغرب المسميات التي اقترحها بعض النقاد ما اقترحه الدكتور إحسان عباس بأن يسمي " بالغصن " مستوحيا هذه التسمية من عالم الطبيعة وليس من عالم الفن ، لأن هذا الشعر يحوى في حد ذاته تفاوتا في الطول طبيعيا كما هي الحال في أغصان الشجرة وأن للشجرة دورا هاما في الرموز والطقوس والمواقف الإنسانية والمشابه الفنية، أما أنماطه فهي أيضا كثيرة وقد حصرها (س . مورية) في دراسته لحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث في خمسة أنماط من النظم أطلق عليها جميعا مصطلح الشعر الحر فيما بين عامي 1926 م . 1946 م

النمط الأول:استخدام البحور المتعددة التي تربط بينها بعض أوجه الشبه في القصيدة الواحدة، ونادرا ما تنقسم الأبيات في هذا النمط إلى شطرين ووحدة التفعيلة فيه هي الجملة التي قد تستغرق العدد المعتاد من التفعيلات في البحر الواحد أو قد يضاعف هذا العدد وقد اتبع هذه الطريقة كل من أبى شادي ومحمد فريد أبي حديد.

النمط الثاني : وهو استخدام البحر تاما ومجزوءا دون أن يختلط ببحر آخر في مجموعة واحدة مع استعمال البيت ذي الشطرين، وقد ظهرت هذه التجربة في مسرحيات شوقي

النمط الثالث : وهو النمط الذي تختفي فيه القافية وتنقسم فيه الأبيات إلى شطرين كما يوجد شيء من عدم الانتظار في استخدام البحور ، وقد اتبع هذه الطريقة "مصطفى عبد اللطيف السّحرتى".

النمط الرابع : وهو النمط الذي تختفي فيه القافية أيضا من القصيدة وتختلط فيه التفعيلات من عدة بحور ، وهو أقرب الأنماط إلى الشعر الحر الأمريكي ، وقد استخدمه "محمد منير رمزي".

النمط الخامس : ويقوم على استخدام الشاعر لبحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول ونظام التفعيلة غير منتظم كذلك

الحداثة الشعرية في الجزائر:

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

ويتفق أغلب الباحثين على أن "أبا القاسم سعد الله" حاز قصب السبق في كتابة النموذج الأول من الشعر الحر في الجزائر، متمثلا في قصيدته "طريقي" التي نشرت في جريدة البصائر العدد 311 في 25 مارس 1955م، ثم بعد ذلك نشر الشاعر "أحمد الغوالمي" أول قصيدة حرة له بعد شهر تقريبا عنوانها: "أنين ورجيع" نشرت أيضا في جريدة البصائر العدد 315 في 22 أفريل 1955م.

وهذه القصيدة التي كتبها "أبو القاسم سعد الله" يقول في مطلعها الشاعر[1]:

يا رفيقـــــــــــــــــــي

[1] - عمر أزراج: الحضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص130

لا تلمني عن مروقـــــــــــي

فقد اخترت طريقـــــــــــي!

و طريـــقـــــي كالحيـــــــاة

شائك الأهداف مجهول السمـات

عاصف التيار وحشي النضـــال

صاخب الأنات عربيد الخيـــال

كل ما فيه جراحات تسيـــــــل

و ظلام و شكاوى و وحـــــول

تتراءى كطيـــــــــــــــوف

من حتـــــــــــــــــوف

في طريقـــــــــــــــــي

يا رفيقـــــــــــــــــي

وإذا كانت هذه المحاولة الجريئة في المرحلة الأولى من تطور هذا الشعر" وهي مرحلة الثورة" والتي قدمها الشاعر "أبو القاسم سعد الله" قد حالفها التوفيق في تجديد الإشكالية الموسيقية للقصيدة و بنيتها التعبيرية، فإن محاولات شعراء آخرين في هذه المرحلة نفسها اتسمت بالتذبذب و التردد، و كانت أقرب إلى الشعر العمودي منها إلى الشعر الحر، منها محاولات "محمد الأخضر عبد القادر السائحي" و "الطاهر بوشوشي" و "الغوالمي" و "أبو القاسم خمار"، و "محمد الصالح باوية" و "عبد الرحمان الزناقي" و "عبد السلام الحبيب الجزائري"، بالإضافة إلى محاولات "أحمد عروة" في الشعر الحر.

ولعل الملمح البارز في مرحلة الريادة هذه أن الشعراء استطاعوا أن يطعموا – كما يرى شلتاغ عبود – الشعر الجزائري بلون جديد بعد أن ظل لفترة طويلة محافظا على

شكله العروضي القديم، غير أنه في هذه الفترة لم تتضح أدوات الشعراء الفنية مع هذا الشكل الجديد و بقي لهم فضل الريادة و فضل السبق.

أما المرحلة التي تلت، و هي مرحلة ما بعد "الاستقلال"، فقد عرف الشعر الجزائري في بدايتها ركودا و انسحاب كثير من الشعراء عن كتابة الشعر عموما، فأبو القاسم سعد الله انصرف إلى البحث العلمي منذ 1961م، و انقطع "محمد الصالح باوية" مدة من الزمن عن الشعر متفرغا لدراسة الطب في "يوغسلافيا"، غير أن بعض الشعراء استمر يكتب الشعر، مثل "أبي القاسم خمار" و "محمد الأخضر السائحي" و "عبد الرحمان الزناقي"، و كانوا يراوحون بين القصيدة العمودية و القصيدة الحرة"، لكن بعض الشعراء تخلوا عن كتابة الشعر الحر بعد المحاولات الأولى، مثل "أحمد الغوالمي" الذي لم يتوان بعد ذلك عن مهاجمة الشعر الحر بسخرية لاذعة في مجلة "النصر" في مقال له بعنوان "رشحات على الشعر الحافي الخالي من الأوزان و القوافي".

وبعد مرحلة بداية الاستقلال عاد الشاعر "محمد الصالح باوية" بعد انقطاع دام عشر سنوات (1959م –1969م) إلى كتابة الشعر، فكتب قصائد حرة نشرها في ديوانه "أغنيات نضالية"، و في هذه الفترة تطور الشعر الحر عند بعض الشعراء الآخرين كـ"أبي القاسم خمار" و "محمد الأخضر السائحي".

قصيدة التفعيلة:

تقول نازك الملائكة حول تعريف الشعر الحر: " هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه"

ثم تتابع نازك قائلة " فأساس 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 الأسطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر من البحر ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطراً تجري على هذا النسق

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

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 ومن خلال التعريف السابق تؤكد نازك الملائكة ما توصل إليه "موريه" في النمط الخامس من أنماط الشعر الحر الذي أشرنا إليه سابقا والذي يعتمد على البحر الواحد في القصيدة مع اختلاف أطوال البيت وعدد التفعيلات ، مع تعديل يسير في تعريف" موريه" وهو أن تضع كلمة شطر بدلا من كلمة بيت ليستقيم التوافق مع مفهوم الشعر الحر بعد الأربعينيات لأن كلمة بيت تعني التزام نظام الشطرين المتساويين في عدد التفعيلات والروي الواحد وهو النظام المتبع في القصيدة التقليدية بشكلها الخليلي ، والشعر الحر الذي يعنيه "موريه" ليس كذلك . وقد أشار الدكتور محمد مصطفى هدارة إلى نظام التفعيلة في الشعر الحر وعدم التزامه بموسيقى البحور الخليلية فقال : " إن الشكل الجديد أي الشعر الحر يقوم على وحدة التفعيلة دون التزام الموسيقى للبحور المعروفة ، كما أن شعراء القصيدة الحرة يرون أن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر. ومما سبق تتضح لنا طبيعة شعر التفعيلة، فهو شعر يجري

وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية، ويلتزم بها، ولا يخرج عنها إلا من حيث الشكل والتحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان، فالوزن العروضي موجود والتفعيلة ثابتة مع اختلاف في الشكل الخارجي ليس غير، فإذا أراد الشاعر أن ينسج قصيدة ما على بحر معين وليكن " الرمل " مثلا استوجب عليه أن يلتزم في قصيدته بهذا البحر وتفعيلاته من مطلعها إلى منتهاها، وليس له من الحرية سوى عدم التقيد بنظام البيت التقليدي والقافية الموحدة، وإن كان الأمر لا يمنع من ظهور القافية واختفائها من حين لآخر حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية وانتهاء الدفقة الشعورية وإنما الشطر هو الأساس الذي تبنى عليه القصيدة. وقد رأى بعض النقاد أن نستغني عن تسمية الشطر الشعري بالسطر الشعري، وله حرية اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، وذلك حسب الدفق الشعوري عنده أيضا، فقد يتكون الشطر من تفعيلة واحدة ، وقد يصل في أقصاه إلى ست تفعيلات كبيرة " كمفاعلين ومستفعلن " ، وقد يصل إلى ثمان صغيرة إذا كان البحر الذي استخدمه الشاعر يتكون من ثماني تفعيلات صغيرة كفعولن وفاعلن ، غير أن كثيرا من النقاد لم يحدد عدد التفعيلات في الشطر الواحد ، وإنما تركت الحرية للشاعر نفسه في تحديدها كما أسلفنا، وفقا لتنوع الدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالتها الشعورية المعينة

أما من حيث القافية فيحدثنا الدكتور عز الدين إسماعيل قائلا : " فالقافية في الشعر الجديد . ببساط نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية، ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشعر الجديد وكانت قيمتها الفنية كذلك ... فهي في الشعر الجديد لا يبحث عنها في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة " ما " من بين كل كلمات اللغة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها، ومع أن الشاعر الذي يكتب قصيدة التفعيلة، يمكنه استخدام البحور الخليلية المفردة التفعيلات والمزدوجة منها على حد سواء إلا أن البحور الصافية التفعيلات هي أفضل البحور التي يمكن استخدامها وأيسرها في كتابة شعر التفعيلة، لاعتمادها على تفعيلة مفردة غير ممزوجة بأخرى حتى لا يقع الشاعر في مزالق الأخطاء العروضية، أو يجمع بين أكثر من بحر في

القصيدة الواحدة "[1]، والبحور الصافية التفعيلات هي: التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات كالرمل والكامل والهزج والرجز والمتقارب والمتدارك، كما يدخل ضمن تلك البحور مجزوء الوافر " مفاعلتن مفاعلتن "، وهذا ما جعل نازك الملائكة تقرر بأن الشعر الحر جاء على قواعد العروض العربي، ملتزما بها كل الالتزام ، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافي والمجزوء والمشطرور والمنهوك جميعا. ومصداقا لما نقول يمكن أن نتناول أي قصيدة من شعر التفعيلة، ونعزل ما فيها من مجزوء ومشطور ومنهوك، لسوف ننتهي إلى أن نحصل على ثلاث قصائد جارية على الأسلوب العربي دون أية غرابة فيها.

وقد ظهرت محاولات شعرية في العشرينات، لم تنجح لأنها في الأصل تعبر عن معارضة مع وجود سلطة مهيمنة هي القصيدة الرومنسية، فظهر " لويس عوض" بقصائده عام ،1938 لكنها لم تبرز، فكانت معارضة لقصائد علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وقد نجحت نازك الملائكة بقصائدها نتيجة ما صاحبها من إحساس جديد بالمعاصرة, و بهذا ظهر الشكل الجديد للشعر و هو ما سمي بالبند، وهو نص نثري موزون يشبه القصيدة المدورة أو الدائرية و قد ظهر هذا النوع في العراق .

لعلّ أول ما يلفت الانتباه في قصيدة التفعيلة أنها تكتب على شكل أسطر ذات قافية ليس لها طول ثابت، و إنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من سطر إلى سطر.. إنها قائمة على نظام السطر الواحد , وهو ليس خاليا من الوزن.

ما الذي يحقق الإيقاع الموسيقي في القصيدة ؟ البحر أم التفعيلة؟ وماهي أصغر وحدة في القصيدة ؟

إنها توفير الانسجام الصوتي داخل القصيدة و إحداث نوع من التشكيل النغمي و البعد عن أي نشاز تنفر منه الأذن

إن المسألة ذات بعد نفسي , فالشاعر في حالة المخاض الشعري يكون متوترا لتصبح اللغة عاجزة عن التعبير عن هذا التوتر والتأزم، وتصبح التجربة الشعرية

[1] - عز الدين إسماعيل: قضايا الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 66

أكبر من طاقة الشعر، ويصير الشاعر أسير الأصوات والإيقاعات . فهل هناك أسباب تجعل الشاعر يتوجه نحو بحر معين دون آخر

فالنظام الموسيقي هو الذي يميز الشعر، والوزن يميز بين نص و آخر

و الشاعر لا يذهب إلى الوزن ولا يختاره، لأن ذلك يجعله نظما مسفا

و الإيقاع يوفر الإحساس بالانسجام، وهو أحد مكونات الرؤية الجمالية، و تزداد ضرورة الوزن و الإيقاع عند من يهتمون بالشعر و يتذوقونه تذوقا جماليا . إن البيت في الشعر العمودي هو مصدر الموسيقى أما في الشعر الحر فإن التفعيلة الواحدة كافية لتحقيق الإيقاع الموسيقي , فالتفعيلة أساس الإيقاع للبيت و من ثم للقصيدة ككل فالتفعيلة إذا أساس العروض، والانتقال من البيت إلى التفعيلة هو التغير الذي حدث.

و النصوص الأولى للشعر الحر كانت عام 1947 لنازك الملائكة وبدر شاكر السياب، فنازك كتبت قصيدة (الكوليرا) و هي من الوزن المتدارك ، تقول[1]:

طلـــــــــــــــع الفجـــر

اصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصخ، انظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشـــرونـــــا

لا تحصى، أصخ للباكينـــا

اسمع صوت الطفل المســك

موتى، موتى، ضاع العـــدد

[1] - نازك الملائكة: إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1984، ص 130

موتى، موتى، لم يبق غـــد

في كل مكان جسد يندبه محزون

و من ديوان " أزهار ذابلة" للسّيّاب برزت قصيدة " هل كان حبا "[1] من بحر الرمل:

هل يكونُ الحبُّ أنّـــــــــــــــــي

بتُّ عبدا للتّمنـّـــــــــــــــــــي

أم هو الحُبُّ اطّراح الأمنيـــــــــات

و التقاءُ الثّغر بالّثغر و نسيانُ الحيــاة

واختفاءُ العين في العين انتشـــــــــاءُ

كانثيـــــال عاد يفني في هديـــــــــر

أو كظلّ في غديـــــــــــــــــر

أما جوهره فهو التعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية، وتصوير للواقع الذي تعيشه الإنسانية المعذبة، فالقصيدة الشعرية إنما هي تجربة إنسانية مستقلة في حج ذاتها ، ولم يكن الشعر مجرد مجموعة من العواطف والمشاعر، والأخيلة، والتراكيب اللغوية فحسب، وهو إلى جانب ذلك طاقة تعبيرية تشارك في خلقها كل القدرات والإمكانيات الإنسانية مجتمعة . كما أن موضوعاته هي موضوعات الحياة عامة ، تلك الموضوعات التي تعبر عن لقطات عادية تتطور بالحتمية الطبيعية لتصبح كائنا عضويا يقوم بوظيفة حيوية في المجتمع . ومن أهم تلك الموضوعات ما يكشف عما في الواقع من الزيف والضلال ، ومواطن التخلف والجوع والمرض ودفع الناس إلى فعل التغيير إلى الأفضل .

[1] - بدر شاكر السياب: الديوان" أنشودة المطر" ص 474

تربط نازك الملائكة بين المظهر العروضي و الدلالة الاجتماعية و ذلك ما أبرزته في أربع قضايا أولها : –النزوع إلى الواقع:

فالأوزان الحرة تتيح للفرد المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومنسية، إلى جو الحقيقة الواقعية.

الحنين إلى الاستقلال : الشاعر المعاصر وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفسا لهذه الحرقة إلى الاستقلال فثار عليها.

النفور من النموذج : أي الخروج على النمط الأول القديم ونظام الشطرين هذا النظام الهندسي الصارم، وبذلك فالشاعر المعاصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية – إيثار المضمون الحياة الجديدة التي يعيشها الشاعر المعاصر تفرض شعرا يعبر عنها . ويكون المضمون الذي هو الواقع الجديد الموجه الرئيس في اختيار بيت شعري قادر على احتضان واقع مغاير لم يعرفه الشعر السابق على الشعر الحر.

خصائص قصيدة التفعيلة: لخّصت رائدة الشعر الحر "نازك الملائكة" الخصائص و المزايا في عدة نقاط تتمحور أساسا في الجانب الشكلي للقصيدة، و هذه الخصائص ذكرتها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" يمكننا أن نوجزها فيما يلي :

تحرر الشاعر من رتابة البيت و رتابة القافية، لذلك فهو غير ملزم باتباع طول معين للبيت، و غير ملزم أيضا أن يحافظ على ثبات القافية، فلا قافية تضايقه – كما تقول نازك – و لا تمددٌ معيّن للتفعيلات يقف في سبيله إنما هو حرّ.

بالرغم من عدم مضايقة القافية و كسر رتابة طول البيت "السطر الشعري"، إلا أن هذه الحرية في تصرّف الشاعر بالنسبة لهذين العنصرين الشعريين الأساسيين تعتبر وبالا على الشاعر؛ لأنه يصعب عليه التحكم في انسياب القصيدة بحيث تصبح فاقدة للضابط الذي يتحكم في شكل القصيدة.

قصيدة النثر:

لابد أن نقرّ ابتداء أنّ مصطلح قصيدة النثر عانى أكثر من غيره من المصطلحات في تشكيل مفهومه الّذي ظل رغم المحاولات المتكرّرة من قبل النقاد والباحثين يعيش حالة من المدّ والجزر. ولعلّنا نستطيع من خلال هذه المفاهيم المتصارعة أن نقول أنّ قصيدة النثر هي عبارة عن نصّ تهجيني يمتاز بانفتاحه على الشعر والسرد والنثر الفني؛ ويتسم بافتقاره للبنية الصوتية الكمية ذات التنظيم، بيد أنّ له إيقاعاً داخلياً منفرداً بعدم انتظامه ويبرز ذلك بتوزيع علامات الترقيم والبنية الدلالية.لاجرم أن المصطلح الّذي أصبح معروفا به هذا الجنس الشعري الجديد الّذي يجمع بين الشعر والنثر هو مصطلح قصيدة النثر، غير أنّ هناك من رفض هذه التسمية وآثر عليها تسميات أخرى أصلح، حيث ذهب فريق إلى الأخذ بالمصطلحات الّني كانت شائعة، بناء على أن هذا الفنّ معروف من قبل، ولا حاجة لإرهاق القارئ بمصطلحات جديدة، وراح فريق آخر يوّلد بدائل اصطلاحية أخرى يرى أنها أصلح من مصطلح قصيدة النثر. وقد أدّى هذا الاختلاف إلى وجود تسميات عديدة منها: النثر المرسل، الشعر المنثور، النثر الفني، النثر الشعري، الخاطرة، الخاطراتية، الجنس الثالث، كتابة خنثى، النص المفتوح.

ويرجع هذا الرفض الّذي صاحب ظهور مصطلح قصيدة النثر إلى الإشكالية الّتي يثيرها هذا المصطلح من حيث إنّه يسعى إلى جمع جنسين مختلفين هما الشعر والنثر، فهذا "عبد العزيز المقالح" يقرّ بخطأ هذه التسمية، بناء على حالة التضاد الّذي تتضمّنها، فالنثر نثر والشعر شعر ولايلتقيان[1]، وقد اقترح مصطلحا بديلا هو "القصيدة الأجد". كما يذهب "عبد الكريم الناعم" مذهبا قريبا من ذلك حين يعلن أن تسمية "قصيدة النثر"لا تخلو من تضاد (قصيدة ≠نثر)[2]، ولكن الباحث لا يملك إلا التسليم بهذا المصطلح بسبب من شيوعه وتعذر استبداله[3].أما الباحث محمد فكري الجزار" فيقرّر أن ثنائية "نظم ونثر" التي تقسم الإنتاج الشعري إلى قصيدة نظم

[1]- عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدةالعربية، مشروع تساؤل، دار الآداب بيروت ط1، 1985ص 71

[2] - عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص306

[3] - المصدر السابق، ص311

وأخرى قصيدة نثر، برغم إشارتها إلى توفر عناصر الشعرية في الأخيرة، تتضمن إشارة نقيضة من خلال إضافة النثر إلى القصيدة[1]. ولعلّ من الذين يرون صلاحية مصطلح "قصيدة النثر" لهذه الظاهرة الشعرية هو الناقد المغربي "نجيب العوفي" وذلك لأنّه يجمع- حسب رأيه-بين أهم خاصيتين؛ الأولى وهج الشّعر" قصيدة " والثانية سهولة النثر" نثر"، وبذلك فإن تسميتها المتداولة تبقى- حسب رأيه- هي الأدلّ على هذه الظاهرة والأنسب لها[2].

قبل الحديث عن "قصيدة النثر" لا بدّ أولا أن نوضّح مصطلح "الشعر المنثور" لأنه قد يتداخل مع مصطلح "قصيدة النثر"، و فيه ما يدل على الجمع بين فنين هما: فن الشعر و فن النثر و كلاهما متباينان، و لكل منهما خصائصه الفنية و مميزاته الشكلية، و بالرغم من ذلك فإن الجمع بين هذين إنما يعني الأخذ من خصائص هذا و خصائص ذاك بما يتناسب مع الشكل الجديد و الذي يكون فيه الشعر هو لبّ العمل الفني، و يمكننا أن نلخص خصائص هذا النوع من الشعر في:

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

التحرر من كل قيد كالوزن و القافية والصور التراثية.

التنغيم الداخلي؛ أي الاعتماد على الموسيقى الداخلية باختيار الألفاظ والاعتماد على الجمل القصيرة المتساوية الطول أوالمتقاربة، واستخدام السجع والجناس بين الحين و الحين، و هي أهم هذه الخصائص.

الاعتماد على التصوير أو ما يمكن أن نسميه التعبير بالصورة التي تتسم بالجمال و العذوبة و الغنى المعنوي حتى في التعبير عن الأفكار الجزئية.

---

[1] -محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، انتراك للطباعة والنشر والتوزيع القاهرةسنة 2002ص 17

[2] -عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص226.

التكرار الذي استعاضوا به عن تكرار الوزن و القافية، و يكون ذلك على مستوى اللفظ أوعلى مستوى الجملة، شرط أن تحمل هذه الألفاظ والجمل تدفقات شعورية، أو أن تحدث جرسا إيقاعيا.

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

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

كتاب "سوزان برنار" وأثره في الشعرية العربية المعاصرة: يبدو تأثير كتاب " "قصيدة النثر من "بودلير" إلى أيامنا" لـ"سوزان برنار" في الحركة الشعرية المعاصرة واضحا، و هو كتاب طبع للمرة الأولى في باريس عام 1958م، تناولت فيه الباحثة "قصيدة النثر" و عوامل النشأة والتطور والأسس التي تقوم عليها هذه القصيدة، بالإضافة إلى أعلام هذه القصيدة في المدرسة الرمزية السريالية كـ"بودلير"و "رامبو" و "مالارميه".

وهذا التأثير يتجلى من حيث اعتماد كل من "أدونيس" و "أنسي الحاج" على هذا الكتاب، فهما مدينان له في التنظير لهذه القصيدة من خلال مقال لـ"أدونيس" عنوانه:

"في قصيدة النثر" تناول فيه مصطلح قصيدة النثر و العوامل الممهدة لها، و القوانين الداخلية لها، و يبدو هذا التأثير أيضا من خلال اعتماد "أنسي الحاج" على هذا الكتاب في التنظير لهذه القصيدة، و هو ما يتجلى في المقدمة التي كتبها لمجموعته الشعرية "لن" الصادرة عن دار مجلة شعر عام1969"[1]، ولا يوجد تعريف محدد لقصيدة النثر، ذلك أن أصحابها تجنبوا أن يعطوها تعريفا لأن في ذلك ما يناقض ثورتهم، غير أنهم تبنوا تصورا يقوم على ثلاث قواعد وضعتها الناقدة الفرنسية"سوزان برنار"، و هي:

الإيجاز: لأن القصيدة ينبغي أن تكون قصيرة ومتماسكة ويقع تأثيرها ككل لا كأجزاء، ولتوفّر الإشراق وقد حدد بعضهم طولها بين نصف صفحة إلى أربع صفحات.

التوهّج: و هو إحدى ثمار الوحدة العضوية للقصيدة.

المجانية: أي أن القصيدة عالم بلا مقابل فليس لها غاية تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها"[2].

ظهور قصيدة النثر:

هناك بعض الظواهر الأدبية مهدت لقصيدة النثر، منها:

- ارتفاع مستوى النثر

- ضعف الشعر التقليدي

- الإحساس بعالم متغيّر مما يفرض شكلا جديدا على الشاعر

الوزن الحر القائم على التفعيلة عمل منذ الخمسينات على تقريب الشعر من النثر

[1] - سوزان برنار" قصيدة النثر من بولمير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مقاس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط1، 1993، ص 23
[2] - سوزان برنار: قصيدة النثر من بولمير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مقاس، ص 24

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

و تمثل نماذج "قصائد النثر" أدق خصائص هذه الصور الموسيقية الداخلية.إن الانعطاف الشعري الذي أنجزته القصيدة الجديدة تمثل في شكل تحوّل طرأ على الشعر العربي. ويمكن حصر هذا الانعطاف في النقاط التالية:

إعادة النظر في مفهوم الشعر ووظيفته، وذلك بكسر قوالب الشعر الموروث، والبحث عن فضاءات جديدة قوامها الإحاطة بالمتناقضات المتصارعة في الواقع. وهذا أمر يتطلب إيجاد شكل يستجيب لهذا المنحى بتفجير الوحدة الصغرى التي قال العرب باستقلالها في صلب القصيدة، ونعني بذلك البيت الشعري، لصالح الوحدة الكبرى، أي القصيدة. فلم نعد نجد الحدود الفاصلة بين الوحدات. معنى ذلك أن التوجّه الشعري الجديد يطرح النص بكامله كوحدة كلّية متناغمة.

أدّى هذا التوجّه الدرامي إلى بروز إيقاع داخلي جديد لا يقوم على المحسنات البديعية، بل يتولّد عن نظام الحركات والعلاقات التي تنشأ بين الشخصيات والصور، أي من طريقة تشكيل النص ودفعه نحو ذرى درامية.

ويذهب أغلب المشتغلين بالشعر المعاصر إلى أنّ هذا التحوّل في شكل القصيدة ومفهومها، أخذ في التحقق الفعلي مع "بدر شاكر السياب"، بل يمكن القول بأن قصيدة " أنشودة المطر " "وما شابهها من قصائد السياب، ك"المومس العمياء"، و"حفّار القبور..." تمثل البداية التي أعلنت عملية التغيير على نحو فعلي. ذلك أنها كانت بمثابة تحسس صارم للآفاق التي يمكن أن يرتادها الشعر العربي في المستقبل، بل إنها قد تمكّنت على مستوى التشكيل البنائي من الدخول إلى مناطق لم

يعرفها الشعر العربي، سواء من حيث التنويع الإيقاعي والقدرة اللغوية على الإمساك بتجربة حياتية كاملة، أو من حيث استدعاؤها الشكل الشعري القديم (الوزن والقافية وبعض التقنيات البلاغية) وتوظيفه بطريقة تجعلها تسير على درب المستقبل، مستندة على ما في الماضي من طاقات تساعد على المصالحة بين النقيضين، حتى تفلت من الاستلاب الثقافي.

تبعاً لذلك، يمكن أن نقول إن هذه القصيدة، تحمل في طياتها كل إشكاليات الشعر العربي المعاصر. وبذلك فإن قصيدة السياب تشكّل فضاءً فسيحاً يحتوي على إرهاصات الآفاق الجديدة، ومن ثمّ صارت بمثابة المنهل أو الذاكرة التي ينهل الشعر الجديد من مخزونها ويطوّره.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن هذا النهج التجديدي في الشعر قد حقق عملياً جملة من المكتسبات تتمثل خاصة في البحث عن وحدة القصيدة وتناغمها، ويمكن أن نحصر هذه المكتسبات في المسائل التالية:

اللغة:

شكلت هذه المسألة محوراً رئيسياً من محاور التوجهات التي سلكتها التجربة المعاصرة، وتمظهرت على مستوى الممارسة في شكل بحث دائم عن مسالك جديدة تسمح بدفع اللغة نحو ذُرى تعبيرية جديدة.

ولقد أدّى هذا الموقف إلى فتح جملة من الآفاق، أدت بدورها إلى التخلي عن التصور القديم الذي يصنّف الألفاظ حسب مدلولاتها، إلى ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية. وهذا موقف هام يتضمن قناعة أوّلية مفادها أن اللغة ليست مجموعة دوال محددة المعاني بصفة نهائية، بل هي مجموعة أشكال تستمد كل إمكاناتها الدلالية وطاقاتها الإيحائية من السياقات، أي من شبكة العلاقات التي تؤسس مجتمعة جوهر

النص الشعري، ذلك أن الكلمة هي في الحقيقة بؤرة تحمل إمكانات لامتناهية من الدلالات.

وهكذا صار البحث اللغوي بمثابة المدار الذي تتحرك ضمن أُطُره القصيدة العربية المعاصرة. ومن ثَمّ تغيرت الموسيقى التي كان الشعر القديم ينهض عليها، وتراجعت المحسنات البديعية والأوزان الخليلية.. وجاءت الصورة لتحتل مكاناً هاماً في حيز النص، وترفده بطاقات موسيقية بالغة الأهمية. لقد صار الشاعر، بمعنى من المعاني، خالق صُور تلتقي عندها حركات النص وتنكشف بواسطتها رؤية الشاعر وتمنح نفسها للمتلقي"[1].

الغموض:

إن الشعر الجديد، وبعكس الشعر القديم يتسم في معظمه بالغموض، وخاصة في أروع نماذجه. وهناك قاعدة عامة تقول إنه إذا كان " الوضوح " ممكناً، فإن " الغموض " عجز. وهي حجة أولئك الذين يرفضون الشعر الجديد، لما يغلب عليه من طابع الغموض. فهم يقولون حينئذ إن هناك قدراً هائلاً من الشعر الذي يتسم بالوضوح والبساطة، وهو في الوقت نفسه قادر على أن يهزنا ويثيرنا، وكم انفعلنا بهذا الشعر الواضح البسيط.. فالعدول والحال هذه عن البساطة والوضوح إلى الغموض لا يمثل ضرورة فنية وشعرية على الإطلاق.

وهذا الجدل يبدو منطقياً ومعقولاً، ولكن مع ذلك، ينبغي التريث في قبوله. فالشعر قد يكون بسيطاً وسهلاً، ومع ذلك فهو قادر على أن يطربنا، ولكن ليس كل الشعر الذي يطربنا بسيطاً وسهلاً، وإنما هناك من الشعر ما يثيرنا وإن كان غامضاً. فالغموض إذن، ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم

[1] - إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة،2005، ص291

والجديد على السواء، وكل ما في الأمر أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا إلى التأمل. فلا يمكن أن تكون المسألة في هذا الشعر عدولاً متعمداً عن الوضوح إلى الغموض، رغبة من الشعراء في إغاظة المتلقي عن طريق وضعه في إطار من الطلاسم التي تستعصي على الفهم كما كان يصنع المتنبي، فيبيت ملء جفونه هادئ البال، ويترك الناس ساهرين يتجادلون ويختصمون فيما قال من الشعر.

إن الغموض مرتبط إلى حد بعيد، بطبيعة الشعر ذاتها حتى ليجوز لنا القول إن الشعر هو الغموض. وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلاً على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة غير شعرية، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصلية. ولذلك ينبغي أن نقف عند طبيعة الغموض ذاتها، وعند الضرورة الجمالية التي تجعل الغموض عنصراً أساسياً في الشعر.

إن الشعر القديم نفسه تتسم بعض أبياته بالغموض. ولكن أحقّاً هذا هو الغموض الذي نعنيه؟ أيمكننا أن نعدّ طلاسم المتنبي غموضاً ؟ إن هذا يدعونا على الفور إلى التفكير في نوعين من الغموض ينبغي التمييز بينهما، حتى لا يختلط علينا الأمر. ينبغي أن نميّز بين الغموض والإبهام. فنحن نستخدم في الأغلب لفظة الغموض، ونادراً ما نستخدم لفظة الإبهام، مع أن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائماً الشيء الغامض.

وإذا كانت الاستعارات والمجازات هي من أهم أشكال التعبير الشعري وأبرزها، فقد ارتبطت في نشأتها بالخرافة والأسطورة. وفي الخرافة تتمثل كل الخصائص التي تجسدت فيما بعد في المجاز، وأهمها نسبة المشاعر والعواطف الإنسانية إلى الكائنات غير الحية. فالمجاز في جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية، أو غير

المعقولة التي هي أثر من آثار الخرافة، أي عملية التبادل بين صفات الكائنات الحية وغير الحية.

ويمكننا حينذاك أن نقول إن المجاز خرافة أو أسطورة لخصت في عبارة موجزة، شديدة الإيجاز، ما زالت تحمل أهمّ خاصية من خاصيات الخرافة، وهي لامنطقيتها. حتى المجازات الشديدة الإيجاز، التي قد لا تتجاوز الكلمتين، ما تزال تحمل نفس الخاصية. فقولنا مثلا: الريح تعول، والسماء تبكي. وقولنا: كبد السماء، وعين الحقيقة... وما شاكل ذلك من عبارات لم يعد ينظر إليها الآن على أنها مجازات، إنما هي عبارات مجازية لا تتفق ومنطق العقل، وإنما خلقها من قبل منطق الخيال.

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم معنى الغموض في الشعر. فالشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نتعلمها. وهو كذلك لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية. ثم إنه كذلك لا يفسر لنا الأشياء تفسيراً منطقياً يقبله العقل. ومن ثم فإننا نصف الشاعر بأنه غامض، والحقيقة أننا لا نحكم عليه بهذا الحكم إلا لأننا منطقيون، ولأننا اعتدنا أن نتعامل مع اللغة بوضوح. أما الشاعر فيدرك الأشياء إدراكاً أبعد مما نتصور، وهو لذلك لا يجد في لغتنا الجاهزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة وإتقان. وهو من هنا يذهب إلى الاختراع، اختراع الألفاظ واختراع صور التعبير. والاختراع يتم بواسطة الخيال ومنطق الخيال غير منطق الواقع. وعند ذاك يلعب المجاز الدور الأول، فإذا الكلمات من حيث دلالتها أبعاد جديدة، وإذا الصورة رموز اخترعها الخيال لأفكار ومدركات. فتصبح القصيدة في هذه الحالة تمثل وحدة عاطفية لم يكن من الممكن أن تتحقق من حيث هي مادة إلا في ذلك الإطار الذي اختاره الشاعر.

وكما أنه من الخطأ . كما يقول بول فاليري . "أن نشرح القصيدة في لغة نثرية كي نفهمها، لأننا بذلك نفقدها صفتها المشخَصة لها وهي الشعر"[1]. فكذلك من الخطأ مطالبة الشاعر نفسه بشرح شعره، فإن هذا هو الطريق المضلل لتناول الشعر. فالوحدة العاطفية التي هي قوام القصيدة لا يمكن أن نخضعها لمقاييس العقل وأحكامه، وإنما ينبغي أن نستقبل القصيدة جملة، فلا يحق لنا أن نفتّت وحدتها . وهذا لا يسمح لنا به إلا في مجال الدراسة فحسب . وأن نترجمها إلى لغة أخرى منطقية ومعقولة، وإلا كان أولى بالشاعر أن يكتب ما كتب نثراً منطقياً مفهوماً على نحو ما نفعل نحن بقصيدته.

ومن ثمّ ينبغي لنا أن نستقبل القصيدة جملة، فإما أن نُقبل عليها وإما أن ننفر منها، إما أن نحبها وإما أن نكرهها. والشاعر إنما يحاول بالألفاظ وكل ما يتصل بعناصر التعبير الشعري أن ينقل إلينا صورة لتجربته العاطفية.

ومن هذا كله يتضح لنا أن الغموض في الشعر ليس نقيضاً للبساطة، وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا في أعماقنا. وهذه البساطة العميقة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا نرفض الشعر الغامض، بل تجعلنا نقبل عليه، ومن ثم يمكننا القول إن القدر الأكبر من الشعر القديم يغلب عليه طابع الوضوح والسهولة، لأنه يستخدم لغة محددة الأبعاد، منطقية، لا يميزها عن لغة النثر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية. إنها حقاً تعرف الاستعارة والمجاز، ولكن في صورة جامدة يندر فيها الابتكار والأصالة.

فإذا كان الشعر الجديد يغلب عليه طابع الغموض، فلأن الشاعر قد أصبح يدرك بوعي كافٍ طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أوّلاً، وأن يخترع في سبيل ذلك كل

[1] - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 291

صورة وكل لفظة تقضي بها ضرورة أن يقول الشعر. وهذا يعني أننا نستقبل في الشعر الجديد . برغم أنه غامض، بل بسبب أنه غامض . شعرا تميزه الأصالة، وهو ذلك الشعر الحقيقي، وبذلك الطراز من الشعر يمكن أن تحيا اللغة وتزداد ثراء من جهة، كما يمكن عبر الزمن تكوين حاسة شعرية صادقة لدى القارئ. فلو أننا ظللنا نرفض هذا الشعر بسبب غموضه لما تحركْنا من مكاننا خطوة، وأكثر من هذا، أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر، وأن نروّض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعراً.. إن الكتابات النظرية الخاصة بهذا الشعر واسعة، و سنقتصر على نصين أحدهما "ليوسف الخال و الآخر لأدونيس" كونهما يلخصان أهم الأسس النظرية التي تصدر عنها النصوص الواصفة برمتها لمتن الشعر المعاصر.

يوسف الخال : وضع يوسف الخال أسسه النظرية لمفهوم الشعر المعاصر في ست قضايا هي:

اللغة الشعرية لغة متعددة

القصيدة بناء يعتمد الوحدة

أسبقية المعنى على المبنى

الشعر معرفة

النص مشروط بالتداخل النصي" [1]

و الحداثة في الشعر عند "يوسف الخال" لا تعتبر مذهبا كغيره في المذاهب بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم ولا تكون وقفا على زمن دون

[1] - يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1978، ص 19

آخر، فحيثما يطرأ تغيير على الحياة , تتبدل نظرتنا إلى الأشياء" يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن المألوف و المعتاد".[1]

والشعر خلق في الشكل و هو ملزم أن يكون جديدا و الشكل مغامرة للمعرفة فطاقة المعرفة الخلاقة تظل فوق الأشكال الممكنة كلها،أما اللغة فكانت في القديم لغة تعبير، ويرى يوسف الخال " أن الشعر عالم مستقل عن الشاعر وعن الحياة ووسائطها المؤثرة في التجربة الشعرية، ولايمكن إعادة عنصر فيه إلى مرجعه من الواقع الاجتماعي أو النفسي لكون العمل الشعري عملا فنيا متكاملا لايعني خارج إطاره الفني شيئا بمعنى أن قراءة النص الشعري يجب أن تكون لذاتها .."[2]، ويقترب يوسف الخال في شعره من تحقيق أبعاده، خاصة عندما يجعل الانفعال واستحضار التجارب أساس الكتابة الشعرية لديه، يقول في قصيدته" البئر المهجورة"[3]:

عرفتُ إبراهيم، جاري العزيز، من زمان

عرفتُ بئرا يفيض مـــاؤهـــــا

وســــــائر البشـــــــــــر

تمرُّ لا تشـــرب منها، لا ولا

نرمي بها، ترمي حجـــــــرا

في هذه القصيدة يكشف الشاعر عن القدرة على ربط التجربة بالانفعال ثم الخلق، فالشعر عنده هو ربط الشعر بحياتنا بربط العملية الإبداعية بالواقع وتمثيله، ولكن دون تمثيل الواقع تمثيلا مباشرا، وإنما يترك تفعيل هذا الربط بمدى تواصل

[1] - المصدر السابق: ص 20
[2] -يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص 19
[3] - يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 203

التجارب الشعورية عند الشاعر مع حركة الإبداع والتحديث، ويمكن التمثيل لذلك بقصيدته" القصيدة الطويلة" حين الواقع ينبىء بثورة التغيير، يقول:[1]

لا أرى سيدا في المجمع، البجع يتمطى في

البحيرة ولا نسر في الأفق، المياه راكدة والضفاف

أقــرب من الأنـــــــــف

الهواء ثقـــــــــــــيل

النور ثقيـــــــــــــــل

الحمار ينطق لا بأعجوبة

الأعمى يبصر لا بأعجوبة

الميت يقوم، لا بأعجــوبة

الأعجــوبة رقم في آلـــة

والسماء بقيت في المجاهل

أما عند "أدونيس" فهي لغة خلق جديد، ولابد للكلمة أن تعلو على ذاتها، وأن تزخر بأكثر مما تعد به، فالكلمة لا تحمل فكرة واحدة ثابتة و لكنها " رحم لخصب جديد في كل مرة "[2] والشاعر ثائر على اللغة وقواعدها لتتشكل في ثوب جديد و هندسة جديدة و مبنى جديد لقراءات متعددة دلالية لا نهائية.

[1] - المصدر السابق: الأعمال الشعرية الكاملة، ص203
[2] - أدونيس: سياسة الشعر، ص 77

أما الغموض، فبما أن الشعر رؤيا والرؤيا تخضع للغة خلق باطنية، فلابد أن تخرج عن المألوف والمعتاد و تنتمي لمنطق الغرابة الذي يتحرر من الصورية إلى الجدلية، و من الثابت إلى المتغير، ومن الساكن إلى المتحرك، والشعر المعاصر نفاذ إلى أعماق الواقع المتشابك المتداخل المتصارع فلا بد أن يكون الشعر غامضا غير بائن.

نلحظ أن الرؤيا عند "أدونيس "هي العنصر الباني لتنظير منفتح باستمرار على مستقبله يوازيه مصطلح التخييل، والتخييل يعني شيئا أشمل و أعمق من الخيال، فالتخييل هو رؤية الغيب ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين فالبديل الشعري للانهاية هو التخييل،إنه هو الملمح الأساسي في الشعر المعاصر، وهو القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع , أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه، فيما تنغرس في الحضور تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، والواقع و ما وراء الواقع، الأرض و السماء.

ويختلف موقف " أدونيس " من الشكل الجديد للقصيدة من مرحلة لأخرى، وهو اختلاف في صياغة الموقف والتعبير عنه وإخراجه إلى المتلقي، وليس في جوهر تأسيس الموقف ذاته، فقد أيد "أدونيس" تحرير الشكل الشعري من القوالب الجاهزة للوزن والقافية، وعثر على بديل لتلك القوالب في الدعوة إلى رصد معالم الإيقاع الداخلي المتشكل من تآلف علاقات الأصوات والمعاني والصور التي من شأنها أن تقدم للمتلقي البديل الصوتي الإيقاعي، حيث تخلق بنية موسيقية تتميز بالفرادة.

ويدعو" أدونيس" إلى أن يتمظهر الشعر في شكل ما، ولكن ليس بالضرورة شكلا تسبقه التجربة الشعرية ذاتها، أي أن يكون مفروضا من الخارج، فمن خصائص

الشعر أن يفرض ذاته في شكل ما لأنّه " يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث إن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده، كالنهر الذي يخلق مجراه "[1]

ويُعدّ أدونيس" الشاعر العربي الوحيد الذي يؤكد أسبقية الشكل في الشعر الجديد، فالشكل الشعري لديه يتجسّد في الممارسة الشعرية التي هي طاقة للاكتشاف والارتياد، لا تأخذ القصيدة شكلا دائما، إنما تصارع الهرب من جميع أنواع الانحباس داخل أوزان وإيقاعات محددة، وبهذا لايرفض" أدونيس" الشكل بحدّ ذاته، وإنما يرفضه كنموذج وكنمط سابق لخطة الإبداع، فقد كانت القصيدة القديمة قصيدة مغلقة منطوية على نفسها، لأنها تُفسّر وفق سياقات خارجية، وتضبط وتتشكل وفق السياقات نفسها، ولهذا وجب على القصيدة الجديدة أن تتشكل مع تشكل التجربة الشعرية، فتؤسس الشكل المتوافق مع ذات التجربة، بعيدا عن كل طرائق الاحتذاء سواء في الشكل أو في المضمون.

لذلك فإن قصيدة النثر في الفكر الأدونيسي يجب أن ترتقي إلى مصاف القصيدة الكلية، حيث تصبح الخطة الكونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية وزنا ونثرا.، كما ذهب إلى مطالبة الشعراء الذين يلجؤون إلى قصيدة النثر أن يعملوا على التأسيس لا التقليد، الخلق لا التنميط، فركام الكتابات النثرية المطروحة على الساحة الشعرية مجرد مادة لافنّ فيها، كما هاجم بقوّة الكتابة من منطلق قصيدة النثر على أساس أنها هدم لا تأسيس، وتشكيل دون رؤيا، وخلق دون تفعيل لآليات الخلق في ربط العلاقات البينية مع القارىء، والظاهر أن موقف" أدونيس" ليس ارتدادا أو تراجعا عن مواقفه حول الشكل الجديد وقصيدة النثر، وإنما هو تعبير صادق وصريح عن تراجع مشروع تأسيس كتابة جديدة، كان قد أسّس معالمها ابتداء من الستينات، ودخول هذا المشروع شيئا فشيئا في التنميط والمحاكاة، إلى درجة أنه ألغى آليات

[1] - أدونيس : مقدمة الشعر العربي، ص 108

التفعيل الإبداعي المرتكزة على الكشف والتخطي والتجاوز، ضمن فلسفة التحديث التزامنية المستمرة، التي تعّد أيضا جوهر فلسفة الكتابة من منظور حداثي، وأعتقد أن انكسار هذا المشروع يرجع إلى الهزائم العربية وانعكاساتها على نشوء الرؤيا المغايرة للواقع والأشياء، فالشاعر الذي لا يعبّر عن انفعالاته يقع لا محالة في التكرار والتراكم، فلا يقدّم ذلك التغيير على مستوى التذوق والتقبل لما هو جديد أو مغاير في الشكل والمضمون

لقد رفض "أدونيس" ضبط ماهية الشعر، لأن الشعر في فلسفته لا يمكن أن يستند إلى قواعد وضوابط وأحكام جاهزة، فهذا الأمر لو حصل سيقودنا إلى التنميط والنمذجة التقليدية، لأن" الشعر هو الكلام الموزون المقفى .. وهو إلى ذلك معيار يناقض الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي"[1]، فكل قصيدة يجب أن تنطلق من ذاتها لكي تؤسس مسارها بعيدا عن كل زخرف في القول أو وصف لإخراج الموضوع أمام المتلقي في صورة مألوفة عنده لأنه طالما أدرك مثل هذا التشكيل مسبقا.

وظيفتها الحقيقية هي خلق الجمالية والإيحائية، ومن ثمّ ركّز على ضرورة هدم فكرة المقايسة لدى المتلقي خشية أن تؤدي عملية ربط الإبداع الشعري بالعمل" إلى اعتبار القصيدة كالشيء المادي، كالأداة تطلق للحاجة، وتلبية لهذا الطلب تصنع، تصبح القصيدة زيّا، ويصبح الشاعر عارض أزياء، تصبح لقصيدة كأيّ شيء مصنوع، محكومة بأن تكون وفية للحاجة المناسبة شأن المنتجات المادية، شيئا عابرا بالضرورة، لأنه منتج بمنطق الإنتاجية المادية"[2]

[1] - أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت،ط3،1979،ص 108
[2] - أدونيس: زمن الشعر، ص33-34

ويعد مصطلح التجريب في الشعر مصطلحا دخيلا، ومن ثمّ حاول أدونيس" أن يربط الشاعر المعاصر في كتاباته بالتجريب، بما سمّاه علماء النفس المحاولة والخطأ، فالمحاولة في نظره هي الرغبة في كسر عمود الشعر القديم وقواعده.

إن الشعر في نظره ينبغي أن يرفض الاستقرار، لأن الاستقرار تموضع، وفي التموضع محاكاة، ومن ثمّ يمكن استخلاص معايير الكتابة الشعرية عنده، وهي:

استخدام اللغة بشكل جديد، الأمر الذي يمكنها من توليد دلالات جديدة متشاكلة مع الدلالات المألوفة

تفعيل الرؤيا ضمن فضاء التجريبية

الربط بين المتشاكل اللغوي المبدع في الشعر وبين البنية التعبيرية، بما يخلق انسجاما بين القول والشكل، ويمكننا من رؤية أو إدراك المعايير " الرؤيا والكشف والتجريب، المحاولة والخطأ والخلق، نحو قوله:

الدمشقي الشهير يقول:[1]

إنّني حجر الصـــاعقة

والإله الذي يتلاقى مع المفرق الضائع

وأنا الراية العالقـــــة

بجفون السحاب المشرد والمطر الفاجع

وأنا التائه الذي يتقدم سيلا ونـــــارا

[1] - أدونيس: سياسة الشعر، ص 176

مازجا بالسماء والصاعقــة

أقسمتُ أن أكتب فوق الماء

أقسمتُ أن أحل مع سيزيف

صـــخرته الصـــمّـــاء

لقد اتّفق معظم الشعراء المعاصرين على جعل الرؤيا هي القاسم المشترك بينهم، للوصول إلى عملية الخلق الشعري، والإبداع الموازي لحركة الحداثة، وكان هذا التحول يعني الانتقال من مرحلة النظم والتأليف إلى الخلق، حيث تؤسس لغة فرادة وإشارة ترفض التجزيئية وتنشد الكلية، غايتها البحث في ذات الشاعر، وبات الانتقال من آلية الوزن والقافية عند الشاعر المعاصر إلى فضاء الإيقاع الرحب مظهرا من مظاهر الإيمان بضرورة تفعيل الرؤيا كوسيط من وسائط الخلق والإبداع في الشعر، وقد ذهب" غالي شكري" إلى الربط بين الشكل والمضمون على أساس أن الرؤيا المعاصرة عند الشاعر المعاصر، قد عجلت بزوال الفوارق بينهما، يقول:" لقد كان الشكل في النقد الجديد للشعر مرتبطا أوثق الارتباط بالمضمون... وبينما كان مصطلح الموسيقى هو المعيار الثاني، وأصبحت منذ خليل مطران وميخائيل نعيمة والعقاد الوحدة العضوية أي سياق المعنى هو المعيار الثالث، فقد استحدث النقد الجديد سلّما جديدا للتقسيم، يستوعب في ثناياه القيم السابقة ولكنه يضيف إليها أبعادا جديدة"[1] وهي الرؤيا

من هنا كان موقف الشاعر المعاصر من الشكل موقفا إجرائيا، لأنه يخضع للتطبيق الذاتي كلما توفرت له آليات الخلق، وهو ما تحقق في تجربتي نازك الملائكة وأدونيس، فقد نظرت نازك الملائكة لقضية الشكل الجديد المعاصر في مقدمة

[1] - شكري غالي: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص155

ديوانها" شظايا ورماد" 1949، ثم في كتابها قضايا الشعر المعاصر، حيث أكدت على ضرورة التجديد في الشكل العام للقصيدة العربية، وترى أن الشعر الحر هو اندفاع اجتماعي نحو أفق يرسمه الشاعر، لان الشكل الجديد يفسح المجال للشاعر كما للمتلقي في أن يقترب من واقعه المعيش، لأن الإطار الجديد يسمح له بعرض رؤياه دون القيود التقليدية، لهذا سجلت نازك أن الأوزان الحرة تتيح" للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الخقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها، وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده، لأنه من جهة مقيد بطول محدد للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق .."[1]

والشاعر المعاصر لم يلغ الوزن نهائياً من القصيدة الشعرية، ولكنه أدخل عليه تعديلات وتغييرات حتى يحقق لنفسه توافقاً أكبر مع مشاعره وذبذبات نفسه، بعد أن أحس إحساساً ملحاً أن الشكل الموسيقي التقليدي لم يعد بوسعه استيعاب هذه الذبذبات وتلك المشاعر.

وعلى الرغم مما يمكن أن تعطينا إياه الدراسة الاستقصائية لعدد كبير من هذه القوافي المتراوحة والمزدوجة والمتوالية في الشعر العربي المعاصر، فإننا أمْيَل إلى القول بأن هذه التقفية شكل غير متعمد، وأن حركتها هنا أشبه ما تكون بالتموج الذي لا يخضع لنظام قبلي معيّن. وأحسن مثال على ذلك ما نلاحظه من حركة القافية الداخلية أو النهائية كوقفات موسيقية.

ويمكن أن نستنتج من خلال علامات الوقف التي أثبتها الشاعر أن هذه العلامات إنما هي وقفات موسيقية بديلة لنظام القافية التقليدي. ومن هنا يتضح لنا في ضوء ارتكاز الشاعر على علامات الوقف أو التنقيط . أن القافية في الشعر المعاصر

[1] - نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 56

أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي النفسي كما أدركها الشعر.

ويتضح لنا ذلك أن القافية بهذا المفهوم أصبحت تعتمد في المرتبة الأولى على الحاسة الموسيقية الكامنة في الألفاظ بوصفها تتكون من أصوات لها دلالات عند الشاعر.

ويؤكد بعض النقاد أن موضوع التجديد هو الفهم الواعي لروح العصر والتعبير عنه، إذ " ليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، ولكن المهم هو فهم روح العصر"[1] ولعل محاولة الشعراء الجادة في تغيير القالب الشعري للقصيدة الحديثة " لم تكن نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم، كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة في التخفف من أعباء الوزن والقافية[2].. وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة"[3]، وقد أشاروا إلى أن مصدر جماليات موسيقى البيت وموسيقى السطر الشعري إنما تتجلى في إحساس الشاعر بتجربته وتفاعله معها، فالسطر الشعري" تركيبة موسيقية للكلام لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري ولا بأي شكل خارجي ثابت وإنما تتخذ هذه التركيبة دائما الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولا والذي يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له"[4]، أما الجملة الشعرية فهي ضرب من التشكيل الموسيقي الجديد، وهي نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر وفقا لما تقتضيه الدفقة الشعورية، وإذا كانت فكرة السطر الشعري قد حلّت مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة، لكنها لم تحل مشكلة الدفقة الممتدة إلا جزئيا، وكان لابد عندئذ من تطويع الشكل التعبيري للشعور مهما امتدت

[1] - إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، 1984، ص 145
[2] - المرجع نفسه: ص 145
[3] - المرجع نفسه: ص 145- 146
[4] عز الدين إسماعيل: قضايا الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية، ص 83

دفقه هذا الشعور، ومن هنا كان لابد من الخروج إلى ما سميناه بالجملة الشعرية"[1]، وهي خصائص أضفت على الشعر المعاصر صبغة جمالية، على نحو ما نلقاه في قصيدة "البطل" للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قوله[2]:

فلنملأ الطريق، هذا هو ركبُ المنتصر

هذي يداهُ، وجهُهُ، ابتســــــــــامتُــه

جبينُه الذي يمـــــوجُ بالغصـــــون

هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانكسر

هذا الذي تمسحُه الأيدي وتجلوه العيون

هذا الذي مشى على أيدي المنـــــون

وعاد باسما كما يعود زارع تتسم بالمطر

كما يعود عاشـــــق من سفـــــر

ويؤكد بعض النقاد أن موضوع التجديد هو الفهم الواعي لروح العصر والتعبير عنه، إذ " ليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، ولكن المهم هو فهم روح العصر"[3] ولعل محاولة الشعراء الجادة في تغيير القالب الشعري للقصيدة الحديثة " لم تكن نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم في القالب القديم، كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة في التخفف من أعباء الوزن والقافية.. وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد

[1] - المرجع السابق: ص 110
[2] -عزالدين إسماعيل: قضايا الشعر المعاصر، ص 111
[3] - إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، 1984، ص 145

على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة"[21]، وقد أشاروا إلى أن مصدر جماليات موسيقى البيت وموسيقى السطر الشعري إنما تتجلى في إحساس الشاعر بتجربته وتفاعله معها، فالسطر الشعري" تركيبة موسيقية للكلام لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري ولا بأي شكل خارجي ثابت وإنما تتخذ هذه التركيبة دائما الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولا والذي يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له"[3]، أما الجملة الشعرية فهي ضرب من التشكيل الموسيقي الجديد، وهي نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر وفقا لما تقتضيه الدفقة الشعورية، وإذا كانت فكرة السطر الشعري قد حلّت مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة، لكنها لم تحل مشكلة الدفقة الممتدة إلا جزئيا، وكان لابد عندئذ من تطويع الشكل التعبيري للشعور مهما امتدت دفقه هذا الشعور، ومن هنا كان لابد من الخروج إلى ما سميناه بالجملة الشعرية"[4]، وهي خصائص أضفت على الشعر المعاصر صبغة جمالية.

الفنون النثرية المعاصرة" القصة":

في عام 1888؛ نشر "جميل نخلة المدور" (١٨٦٢–١٩٠٧) قصة «حضارة الإسلام في دار السلام»، فكانت محاولة للارتقاء بفن القصة التاريخية نحو أدب القصص، وخطوة للأمام من تلك المحاولات البدائية التي قام بها آل البستاني.

ثم جاء "جرجي زيدان" 1861–1914، في السنين الأخيرة من القرن الماضي. وأخذ يطالع أبناء العربية بقصة طويلة في كل عام من سلسلة تاريخية طويلة الحلقات. ولا شك أن زيدان ولد مؤرخًا، ومن هنا أراد أن يتخذ من القصص وسيلة لجعل التاريخ في متناول عامة قراء العربية، وأن يهيئ لجمهورها مطالعات طريفة سهلة. ومن هنا كانت أغراضه تعليمية؛ ولهذا تراه لا يعلق أهمية تذكر على مقومات الفن القصصي.

[1] - المرجع السابق: ص 145- 146
[2] - إبراهيم الحاوي:حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ص 146
[3] عز الدين إسماعيل: قضايا الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية، ص 83
[4] - المرجع نفسه: ص 110

في ذلك الوقت أخذ الدكتور يعقوب صروف 1852،1927 يكتب قصة ذات أغراض تهذيبية وأصول اجتماعية تاريخية نشرها مسلسلًا في آخر المقتطف، هذه القصة هي قصة «فتاة الفيوم»، ويمكنك أن تعتبر من هذه القصة بدأ القصص الاجتماعي التهذيبي وجوده في الأدب العربي الحديث.

أما الدكتور شميل المتوفى في 1917، فقد وضع قصة «رسالة المعاطس» على نمط من «الملهاة الإلهية» لدانتي و«الفردوس المفقودة» لميلتون، وعلى أسلوب قريب من أسلوب «رسالة الغفران» لفيلسون معرة النعمان أبي العلاء. ثم كان أن نزل الميدان فرح أنطون المتوفى في1922 بمجموعة من القصص والمسرحيات ذات صبغة رومانطيقية، نقلها إلى العربية عن الفرنسية، ومن أهم هذه الآثار: «مصر الجديدة»، و«مملكة أورشليم»، و«صلاح الدين». وظلت جهود فرح أنطون مؤثرة في مجرى الفن القصصي والمسرحي عقدين من الزمان في مصر، بدأت معها بذور الرومانسية في القصص والمسرحيات العربية"[1].

بينما كانت هذه الجهود قائمة في مصر يغذيها السوريون واللبنانيون بجهودهم في ميدان الفن القصصي والفن المسرحي، كانت هنالك حركة أخرى في سورية ولبنان في ميدان التمثيل تمخضت عن الأدب المسرحي. هذه الحركة بدأت وجودها بجهود مارون نقاش (1817–1855) الذي أقام للمسرح العربي أول كيان في لبنان عام 1848 بتمثيله مسرحية «البخيل» ومن ذلك التاريخ ظهرت على خشبة مسرحه مجموعة من المسرحيات الأدبية، نذكر منها مسرحيتي «أبو حسن المغفل» و«هارون الرشيد» لمارون نقاش و«المروءة والوفاء»، التي كتبها على نمط شعري خليل اليازجي (1844–1889)، والتي مثلت على مسارح بيروت عام1888.
من هذه المحاولات البدائية قام للمسرح العربي وجود في لبنان وسورية، وقام معها الأدب المسرحي، ثم كان أن انتقل فن المسرح وأدبه إلى مصر، حيث كان الخديوي إسماعيل قد احتضن فن التمثيل بعد إقامته للأوبرا الخديوية عام ١٨٦٩، فترقى فن التمثيل في مصر وجذب إليها أهل ذلك الفن من سورية ولبنان. وكان أول الأجواق

[1] محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، دار مصر للطباعة، مصر، 1952، ص 56

التمثيلية التي قدمت مصر، ذلك الجوق الذي نزل الإسكندرية سنة ١٨٧٥، ضامًا بين أفراده سليم النقاش وأديب إسحاق، وقد أخذ هذا الجوق يمثل مسرحية «أندروماك» التي ترجمها أديب إسحاق عن "راسين" أيام كان ببيروت.

ثم كان انتظام بعض المشتغلين بالتمثيل في جوقة على رأسه سليمان القرداحي، غير أن هذه الحركات؛ نظرًا لأنها كانت مشمولة برعاية الخديوي إسماعيل، وكانت تعيش على عطاياه؛ فقد كان خلع إسماعيل عن كرسي خديوية مصر، والحركات التي تعاقبت على مصر وانتهت بالثورة العربية عام ١٨٨٢، سببًا لتصدع فن التمثيل؛ إذ نزل الميدان نفر هبط به إلى مستوى الجماهير، غير أنه مع الزمن نتيجة لارتقاء الذوق العام، وخصوصًا عند الجمهور الذي هذبته ثقافة الغربيين اضطرت الجوقات التمثيلية أن تعنى بالمسرحية والمسرحيات التي تمثلها، وكانت نتيجة ذلك أن خطت المسرحية خطوات نحو الأمام اقترنت بتقدمها تقدم المسرح المصري، الذي كان يظهر على خشبته اسكندر فرح والشيخ سلامة حجازي.

بينما كانت هذه الحركات تمضي مؤثرة في مجرى فن القصص والمسرحية في سورية ولبنان ومصر، كان هنالك بعض المحاولات من أحمد فارس الشدياق، وزميله الشيخ "ناصيف اليازجي" في فن المقامة، وكان نتيجة ذلك أن ظهرت لهما بعض الآثار الأدبية المكتوبة على نمط المقامة، وفي ظلال هذا الجو الذي بعثه "أحمد فارس الشدياق" واليازجي" ظهر نفرٌ من الكتاب في مصر تأثروا بجو المقامة، من هؤلاء محمد المويلحي صاحب "حديث عيسى بن هشام" وحافظ إبراهيم صاحب «ليالي سطيح». إلا أنه من المهم أن "المويلحي" تفوق على "حافظ إبراهيم" من ناحية الكتابة القصصية؛ بأن نجح في أن يقترب من القصة الفنية بما عالجه من شخصيات وحوادث، وما في كتابه من تحليلات لأخلاق وحياة أهل مصر"[1].

[1] - فرح أنطون: مصر الجديدة ومصر القديمة، مكتبة التأليف، د- ت، القاهرة، ص 83

الفن القصصي: الأعلام والاتجاهات :

وبينما كانت جهود المويلحي وحافظ إبراهيم تدور إلى أكبر حد في جو المقامة في مصر، كان عبد الحميد الزهراوي يتابع خطى "زيدان "في القصة التاريخية بسوريا، ويخرج عام ١٩١٠ قصته التاريخية «خديجة أم المؤمنين»، وفي هذه القصة اختلط التاريخ بالأدب بفن القصة، ومن هنا يذكرنا جوها بجو قصة "جميل نخلة المدور.

في ذلك الوقت كان فرح "أنطون" ينشر قصصه التاريخية، منتهيًا بها إلى فن القصة التاريخية في مصر، ويقدم عن دار «الجامعة» لجمهور العربية هذه القصص. وتحت تأثير هذه المحاولات خرج إبراهيم رمزي بك قبل الحرب العظمى بمحاولاته الأولى في إقامة المسرحية التاريخية.

ويمكننا أن نلخص الجهود التي كانت في الشرق العربي في ميدان القصص والمسرحية بأنها محاولات بدائية اضطر لها أبناء العربية نزولًا على روح العصر، الذي ربطهم بالثقافة الغربية ومجرى الآداب الأوروبية، ومن هنا نرى أن الأدب العربي قبيل الحرب العظمى كان مرآة صادقة للحياة الحديثة التي أخذ بها الشرق العربي، وأن ظهور فن القصص والمسرحيات إنما كان عن معرفة الآداب الغربية؛ نتيجة للحياة الجديدة التي دلف إليها الشرق العربي.

كان تأثر المجتمعات المسيحية في سورية ولبنان بصور الآداب الأوروبية وقوالبها بالغة من الظهور حدًا كبيرًا. وسبب ذلك واضح في تأثير الإرساليات الغربية في المجتمعات المسيحية، وقد كان خريجو الإرساليات المسيحية يضطرون إما للنزوح لمصر؛ بحيث مجال العمل أوسع وأكثر إظهارًا للكفاءة منها في سورية التي كانت تعاني ضغط حكومات الأستانة، وإما الارتحال إلى أمريكا؛ حيث جوها أكثر مساعدة للعمل، وكان نتيجة ذلك أن ظهرت حركة بعث أدبي قوية في مصر؛ نتيجة للمهاجرة إلى مصر، ولقد ساعد على قيامها العوامل المحلقة في القطر المصري، أما في أمريكا فقد نشأت جالية سورية لبنانية في العقد الثامن من القرن الماضي، وهذه الجالية أخذت في التزايد حتى انتهت إلى جماعة عربية قوامها ربع مليون مهاجر في

أوائل القرن العشرين، ومن هذه الجماعة ظهرت حركة أدبية وفكرية، كان قوامها نفر من الأدباء والمفكرين والفنانين المهاجرين، ارتبط منهم نفر في نيويورك من نزيلي الولايات المتحدة في جماعة عرفت بالرابطة القلمية، واتخذت هذه الرابطة لنفسها من مجلة «السائح» التي كانت تصدر عن نيويورك لسانًا ناطقًا بأغراضها، وسرعان ما فرضت الرابطة القلمية سيطرتها الأدبية على العالم العربي، ومن جهود هذه الرابطة بدأت الطريقة التحليلية المشوبة برومانسية قوية وجودها في الأدب العربي.

كان جبران خليل جبران ١٨٨٣–١٩٣١ رئيس الرابطة ألمع شخصية أدبية في الجيل الذي انقضى في سماء الأدب العربي، كان فنانًا بكل معنى الكلمة، ومتصوفًا صاحب أسلوب خاص يتميز به، قائم على الوضوح والسرعة والتموج، والوحدة أهم عناصره، ولقد نجح جبران بتفكيره الممتاز وخياله الزخم أن يخرج من الحدود المحلية التي تقيد الكاتب فيها اللغة العربية ويكون لنفسه مكانة عالمية بين أدباء جيله بأن كتب بالإنجليزية، ولقد عني جبران بالقصة والأقصوصة في أدبه، وللمرة الأولى في تاريخ العربية تقف على قصص وأقصوصات فنية، ومن الأهمية بمكان أن نقول: إن قصة «الأجنحة المتكسرة» التي ظهرت عن نيويورك عام ١٩١٢، وقصة «العواصف» التي نشرت بالمجموعة السنوية للرابطة القلمية عام ١٩١٠ أن تعتبر النموذج الفني الأول للقصة العربية. كما أن «عرائس المروج» التي ظهرت عن نيويورك عام ١٩٠٦، و«الأرواح المتمردة» التي ظهرت عام ١٩٠٨ بما تحتويانه من الأقاصيص، تضعان النماذج الأولى للأقصوصة العربية الفنية"[1].

وفي كتابات جبران ظهرت الرمزية للمرة الأولى في الأدب العربي الحديث مختلطة بنزعة رومانسية تخيلية، وهذه الرمزية المشوبة بالنزعة الرومانسية التخيلية بدت أقوى صورها بين آثار جبران في كتابه «النبي» الذي ظهر عام ١٩٢٣. ولقد تأثر بأسلوب جبران ومنحاه من كتاب العربية وفنانيها لا في المهجر فقط بل في الشرق الأدنى وشمال أفريقية ولاسيما تونس؛ حيث يمكن أن يقال: إن لجبران مدرسة صغيرة.

[1] - عيسى الناعوري:أدب المهجر، دار المعارف ، القاهرة، 1959، ص 92

وفي الوقت الذي كان فيه "جبران" يفرض أدبه المستحدث على العربية، كان زميله في الرابطة القلمية ميخائيل نعيمة يعالج فن التمثيل بكتابة مسرحية عربية، وفي عام ١٩١٧ أخرج نعيمة مسرحية «الآباء والبنون» عن نيويورك، مصدرة بمقدمة في غاية الأهمية عن الدراما والأدب العربي، وفي هذه المسرحية نجح ميخائيل نعيمة في حل مشكلة اللغة المسرحية، بأن جعل الشخصيات المتعلمة تتكلم العربية الفصحى، وغير المتعلمة تتكلم العربية الدارجة. وهذه المسرحية التي ظهرت عام ١٩١٨ في نيويورك على خشبة المسرح، تعتبر مقدمة لطليعة الفن المسرحي التي بلغ بها توفيق الحكيم القمة.

ومن المهم أن نقول: إن فن الأستاذ نعيمة يستنزل من الأدب الواقعي التحليلي المشوب بشيء من النزعة الرومانسية. وهذا أوضح ما يكون في مجموعة الأقاصيص التي كتبها نعيمة. وبينما كانت جهود نعيمة موجهة نحو المسرحية الأقصوصة، كان أمين فارس الريحاني (ولد عام ١٨٧٦) وهو أشهر أدباء المهجر بعد جبران يعنى بالمسرحية والقصة في اللغتين العربية والإنجليزية من وجهة الأدب الرومانسي، ولقد نجح أمين الريحاني في تقديم قصتين عربيتين، الأولى «زنبقة الغور»، والثانية «خارج الحريم» قبل الحرب، كما كتب تاريخ حياته بالإنجليزية في «كتاب خالد» على نمط قصصي. ووضع مسرحية «وجدة» بالإنجليزية، وأسلوب الريحاني في كتاباته العربية من جهة المبنى والتركيب إنجليزي صرف، والنسق سهل واضح، والصور قوية تكاد تتمثل للقارئ ذوات قائمة من حوله أو خيالات تتراءى من بين السطور"[1].

ويمكننا أن نلخص القول في مدرسة المهجر بأنها كانت أول مدرسة قوية في الأدب العربي، نجحت في تقديم أروع ما في الأدب الحديث من القصص والمسرحيات والأقاصيص.

وعلى يد هذه المدرسة أنبتت صلة الأدب الحديث بأدب العرب الموروث، وتولدت بجهود رجالها الصيغ الجديدة في اللغات واستنزلت الأخيلة الجديدة في الأدب.

[1] - شفيع السيد: ميخائيل نعيمة منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، عالم الكتب، القاهرة، 1972، ص 233

لقد تأثر باتجاهات المدرسة السورية اللبنانية المتأمركة كما قلنا أدباء العربية وفنانوها في الشرق العربي، فرأينا محاولات من كتابها وفنانيها لمجاراة مدرسة المهجر في أغراضها، ومن أوائل الأشخاص الذين جاروا مدرسة المهجر في غاياتها ومناهجها نفر من الكتاب السوريين واللبنانيين ومحاولات ماري زيادة (ولدت عام ١٨٩٥) تعتبر خير هذه المحاولات، فقد نجحت في كتابة قصتها «الخيال على الصخرة» على نمط جبران والريحاني.

غير أن الحرب العظمى والأحداث التي توالت على الشرق العربي جعلت تأثير مدرسة المهجر على كتاب الشرق العربي يضعف بعض الشيء. وكان نتيجة ذلك أن ظهرت مدرسة جديدة في مصر هي المدرسة الطبيعية الواقعية الذاهبة مذهب التحليل عقب الحرب، وتمكنت أن تمد ظلالها على جاراتها في الشرق الأدنى. غير أن هذا لا يعني أن تأثير مدرسة المهجر تتلاشى. فلا يزال هنالك نفر من الأدباء والفنانين متأثرين بجو أدب المهجر في الشرق العربي، وفي مصر على وجه خاص حسين عفيف المحامي.

كانت مصر قبيل الحرب تتأرجح بين مدارس متباينة المذاهب الأدبية. بين المدرسة الرومانسية المفرطة التي كان يتزعمها مصطفى لطفي المنفلوطي (توفي عام ١٩٢٤) والتهزل الموضوعي كما هو عند محمد المويلحي، والطريقة التحليلية الواقعية كما انتظمت في مدرسة أحمد لطفي السيد.

وكانت المدرسة الرومانسية المفرطة والمدرسة التحليلية الواقعية مركزين للتقاطب في الأدب العربي في مصر، وكانت موجة أدب المهجر تساعد على تمكين المدرسة الرومانسية المفرطة، وكان نتيجة ذلك الغلبة للمدرسة الرومانيسة المفرطة التي قلنا إن المنفلوطي يتزعمها.

كان المنفلوطي متأثرًا في لغته بابن المقفع وابن العميد من كبار المنشئين العرب، وفي فنه بجبران ونعيمة، ومن هنا كان يعتبر أدبه رد فعل لأدب المهجر من إطار الجو الأدبي في الشرق العربي، من حيث هذا الجو امتداد لآداب العرب القديمة.

ولقد عالج المنفلوطي الأقصوصة أول ما عالج، ثم انصرف لتعريب القصص. غير أن نزعته الرومانسية المفرطة في إظهار العواطف والمشاعر والحنين والحب أثارت عليه حملة شديدة من زعماء المدرسة التحليلية الواقعية. ومن المهم أن نقول: إن آثار المنفلوطي تركت تأثيرًا فوق المتصور في العالم العربي؛ حتى لقد خفق قلب جيل كامل من دمشق بالشام إلى فاس بالغرب مع خفقات قلب ماجدولين.

ولا يزال في مصر نفر من الأدباء متأثرين بأسلوب كتابة المنفلوطي للقصة والأقصوصة، نذكر منهم أحمد حسن الزيات ولد (١٨٨٩) صاحب مجلتي الرواية والرسالة. وهو صاحب اقتدار على كتابة الأقصوصة، وتمتاز أقاصيصه بالطابع المحلي والعرض الرومانسي للأفكار والآراء الكلاسيكي"[1].

أما المدرسة التحليلية الواقعية فقد بدأت وجودها من نفر من الكتاب التفوا حول الأستاذ أحمد لطفي السيد، الذي يعتبر في مصر منشئ الجيل الجديد، واتخذت هذه الجماعة جريدة «الجريدة» منبرًا لها، حتى كانت مفاجأة الحرب؛ فصرفتها عن أغراضها، فلما انتهت الحرب العظمى عادت الجماعة وانتظمت واتخذت جريدة «السياسة» منبرًا للإعلان عن أغراضها والدعوة لغاياتها. ومن أبرز رجال هذه المدرسة الدكتور محمد حسين هيكل باشا والدكتور طه حسين بك.

أما الدكتور محمد حسين هيكل باشا ولد عام (١٨٨٨)، فقد بدأ وجوده الأدبي بنشر قصة «زينب» قبيل الحرب العظمى، غير أن هذه القصة لم تخرج حاملة اسمه وإنما حاملة اسم مصري فلاح، وفي هذه القصة نجح الدكتور هيكل في تصوير حياة الشعب المصري، وعلى وجه خاص مجتمع الفلاحين في صورة موضوعية دقيقة لم يعرفها تاريخ الأدب العربي من قبل. غير أن القصة كانت ضعيفة من الناحية الفنية؛ ولهذا لم تؤثر في مجرى الفن القصصي التأثير الذي كان لهاولكن اقتراب هيكل باشا في قصته هذه من أطر القصة الواقعية التحليلية مهد السبيل لقيام الأدب التحليلي الواقعي في العربية.

[1] - شفيق البقاعي: أدب عصر النهضة في مصر والشام، دار العلم للملايين، بيروت، 1990، ص 149

أما الدكتور طه حسين بك (ولد عام ١٨٨٩) فقد قص في إطار حيوي تاريخ طفولته وشبابه في كتاب «الأيام» على نمط قصصي، كما خلع حياته الأدبية في قصة «أديب» التي صدرت عام ١٩٣٠، غير أن فن الدكتور طه حسين القصصي بدا في أقوى صورة في قصة «دعاء الكروان» التي نشرت مسلسلة على صفحات مجلة «الفجر». وفن طه حسين يغلب عليه التحليل الواقعي.

ومن الأهمية بمكان أن نقول: إن مدرسة لطفي السيد باشا بنزعتها التحليلية واتجاهها الواقعي صدت موجة الرومانسية المفرطة التي ظهرت في كتابات المنفلوطي، والتي كانت طاغية على الأدب المصري. كما أنها اتجهت باللغة نحو السهولة، واعتبرت الكاتب الحقيقي ليس من يستسلم للتلاعب اللفظي الذي ينساق إليه الذهن بحكم قاعدة التداعي، ولكن هو من يحسن إلباس الأفكار الجميلة ودقائق المعاني والصور لباسًا واضحًا تبدو عليه الطرافة والانسجام.

قامت بجانب مدرسة أحمد لطفي السيد باشا. مدرسة أخرى تولت قيادة الأدب المصري في ميدان القصة والمسرحية، وكانت تحليلية واقعية في اتجاهها الفني تمامًا كمدرسة أحمد لطفي السيد، ولكن كانت أغراضها وقفًا على النهوض بأدب القصص وفن المسرحية، وهذه المدرسة بجهودها وضعت الأساس لأدب التنظيمات الجديدة التي نراها اليوم في الأدب المصري المعاصر. وكان روحها وعنوانها المرحوم محمد بك تيمور١٨٩٢–١٩٢١ ومن أعلامها محمود تيمور وأحمد خيري سعيد وحسين فوزي وطاهر لاشين وحسن محمود.
أما محمد تيمور فكان صاحب فن فيه روح البناء والإنشاء، فسرعان ما قدم مجموعة من القصص عرفت باسم «ما تراه العيون» كما كتب عدة مسرحيات رفعت المسرحية العربية في مصر من الحدود المحلية التي أوقفها عنده إبراهيم رمزي أنطون وعباس علام وحسين رمزي إلى المستوى العادي للمسرحية الأوروبية.
كان «العصفور في القفص» أول مسرحية حملت اسم "تيمور بك"، ثم تلتها مسرحياته «عبد الستار أفندي» و«الهاوية»، ثم ظهر له الأوبرا الغنائية «العشرة الطيبة»، وأهم شيء يلفت النظر في هذه المسرحيات البناء الفني للمسرحية؛ من

حيث تهيئة الجو المسرحي، وتحريك الشخوص وخلقهم، وأسلوب العرض، ودقة المحاورة، وطابع هذه المسرحيات من ناحية المنحى تحليلية واقعية، ولكن التحليل فيها سطحي قاصر؛ ولهذا لا تقف على مواقف كبيرة الانفعالات في هذه المسرحيات.

وإلى جانب هذه المحاولات للارتفاع بفن المسرحية نحو المستوى الأوروبي العادي من ناحية محمد تيمور، كان خليل مطران — وهو من ألمع الشخصيات الأدبية في العالم العربي — يقدم للمسرح المصري تراجم لمسرحيات شكسبير الخالدة، وعلى وجه خاص لمسرحياته الثلاث «عطيل» و«مكبث» و«هاملت»، وكان محمد لطفي جمعه المحامي يحاول أن يضع مسرحيات عربية على نمط النماذج المسرحية في الأدب الفرنسي والإنجليزي، وكان يشاركه في هذه المحاولة إبراهيم بك رمزي وحسين بك رمزي"[1].

وكان نتيجة ذلك نهضة عظيمة للمسرح المصري، ساعد عليها وجود ممثلين فنيين للمرة الأولى على خشبة المسرح المصري، فقد كان جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي وعزيز عيد خريجي معهد التمثيل بباريس أو من الذين تتلمذوا على الخريجين، وكان تمثيلهم فنيًا جاريًا على قواعد التمثيل الفنية، فتأثر بجو تمثيلهم نفر من الذين استهواهم المسرح المصري، فكان نتيجة ذلك جيل جديد درس التمثيل على أصوله، ووجد من المسرحيات ما يظهر على أساس من الفن من المسرح، غير أن هذه النهضة سرعان ما انتكست وتغلب التمثيل الحر على التمثيل الفني.

وكان انصراف الكتاب عن المسرحية سببًا في ضعف الأدب المسرحي بمصر، وعلى حساب هذا الضعف قوي شأن القصة والأقصوصة..

غير أن هذه المحاولات كانت بدائية في ميدان القصص حتى جاء محمود تيمور عام ١٩٢٥ وشق طريقه للحياة الأدبية بمجموعة قصصية تحمل اسم «الشيخ جمعة»، ومن ذلك التاريخ ظهر له مجموعة من القصص أهمها «الحاج شلبي» ظهرت عام ١٩٣٠، و«الشيخ عفا الله» و«أبو علي عامل أرتست» وقد ظهرتا عام

[1] -محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، ص136

١٩٣٤، و«الوثبة الأولى» و«قلب غانية» ظهرتا عام ١٩٣٧، وهذه المجاميع تحتوي على أكثر من خمسين أقصوصة له. كذلك لمحمود بك تيمور قصة طويلة «الأطلال» نشرها عام ١٩٣٤، ومن الملحوظ أن فن محمود تيمور في قصصه وأقاصيصه قريب من المذهب التحليلي الواقعي، وهو على جانب كبير من الاقتدار في التصوير والوصف، ويظهر جليًا من دراسة آثاره أنه متأثر بآثار أميل زولا وجي دي موباسان وتشيكوف.

ولقد كان لجهود محمود تيمور في فن القصص أن بدأ دورًا جديدًا في تاريخ الأقصوصة في الأدب المصري الحديث.

وإلى جانب هذه المحاولة كان إبراهيم عبد القادر المازني يقدم تجاربه اليومية في إطار قصصي بتحليل نفسي عميق وروح تهكمية خفيفة، ولقد جمع المازني من هذه الأقاصيص مجموعتين: الأولى تجدها ضمن «صندوق الدنيا» الذي صدر عام ١٩٢٩، والثانية ضمن مجموعة «خيوط العنكبوت» التي أصدرها عام ١٩٣٥.

ثم جاء الدكتور إبراهيم ناجي فأظهر ميلًا لكتابة الأقصوصة، فنشر مجموعة قصصية عام ١٩٣٥ عنوانها «مدينة الأحلام»، وفي هذه المجموعة تقف على أقاصيص فنية، ولكن نتيجة للطبيعة الحيوية العاطفية خرجت هذه الأقاصيص ذات نزعة رومانيسة يشوبها شيء من التحليل للمشاعر والعواطف والإحساسات.

وكان أثر هذه المحاولات كبيرة في الأقصوصة في الأدب المصري المعاصر؛ إذ أقامت الأقصوصة مكانًا بين ضروب الأدب، وكان نتيجة ذلك أن تحول الرافعي — زعيم المدرسة القديمة في الأدب العربي الحديث — إلى أدب الأقصوصة مستقلًا لنفسه بمذهب خاص. وأوضح ما يكون فن مصطفى صادق الرافعي في كتابه «وحي القلم» الذي جمع ما نشره على صفحات مجلة الرسالة في السنين الأخيرة من حياته.

لقد كان فن الأستاذ الرافعي في الكتابة قائمًا على أساس من طبيعته الواقعية الآخذة بأسباب التخيل الرومانسي المشوب بنزعة رمزية؛ نتيجة لتداخل الصور والمعاني

بعضها في بعض في مخيلته، فتتقاتل تقاتلًا عنيفًا تقابل النبات في المكان الواحد، فيكون من ذلك الغموض الذي سببه كثرة الصور والرموز الشعرية. ومن هنا جاء عدم فهم الكثيرين للرافعي واتهامهم له في فنه، وخلاصة القول أن الأدب المصري بلغ من ناحية الأقصوصة حدًا يتيح له الوقوف إلى جانب آداب الأمم الأخرى.

إلى جانب هذه المحاولات للارتفاع بشأن الأقصوصة في مصر كانت هنالك محاولات تقابلها للارتفاع بشأن القصة. وقد قلنا إن القصة التاريخية انتهت قبل الحرب العظمى في العالم العربي إلى ما ابتدأت به وجودها على يد جورجي زيدان، وظلت القصة التاريخية لا تجذب اهتمام أحد من الكتاب المصريين حتى عهدنا هذا، بعكس القصة التحليلية الواقعية التي وجدت في شخص إبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد من يرتفعان بها إلى الحد العادي في الآداب الأوروبية"[1].

نشر المازني عام ١٩٢٩ قصة «إبراهيم الكاتب»، وفي هذه القصة نجح الأستاذ المازني في تقديم مجموعة من التحليلات النفسية العميقة، غير أن الحركة التي هي شرط أساسي في القصة مفتقدة في هذه القصة. فمن هنا لا يمكننا أن نعتبر هذه القصة ذات أثر في الأدب القصصي وهي لا تخرج في قيمتها عن تلك القيمة المحدودة التي لقصة «زينب» التي كتبها الدكتور هيكل باشا قبيل الحرب العظمى.

أما العقاد فقد نشر عام ١٩٣٧ قصة «سارة» وفي هذه القصة تتجلى طبيعة العقاد. تلك الطبيعة الواقعية الآخذة بأسباب التحليل، ومن هنا كانت براعة الأستاذ العقاد في تصوير الخلجات النفسية، ولقد كتب العقاد قصة «سارة» في شيء من الحرية في تصوير الخلجات النفسية والمشاعر والإحساسات الذاتية، ويمكننا أن نفهم سر هذا الاتجاه من العقاد إذا لاحظنا أن الطبيعة الواقعية التحليلية إذا أحيطت من الأسباب المدنية والاجتماعية المتقلقلة ما أحيط بالعقاد انقلبت إباحية، ومن هنا يمكن فهم الإباحة في أدب العقاد والهجو على اعتبار أنها تابعة لنزعة أخرى هي الطبيعة الواقعية الآخذة بأسباب التحليل، وهذه هي الصفة الأساسية من نفس الأستاذ العقاد،

[1] - رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1959، ص 119

أما قصة «سارة» فيمكن أن تعتبر أحسن ما في الأدب العربي من القصص الواقعي التحليلي، غير أن التناقض في تصوير الخلجات والجفاف في العرض، بمعنى جفاف الحيوية في أسلوب التعبير لا تقف بها عالية كثيرًا عن قصة «زينب» للدكتور هيكل باشا.

ولقد وجدت القصة التحليلية الواقعية في مصر اهتمامًا كبيرًا، فقد وجه لها إبراهيم المصري ونقولا يوسف شيئًا كبيرًا من جهودهما؛ فكتب الأول منهما مجموعة عنوانها «الأدب الحديث» عام ١٩٣٢ وفي قصة مثل ضمن إطار من الملاحظات النفسية الدقيقة حرص المرأة اللعوب على الاحتفاظ بسرها الذي يقض عليها مضاجعها، ذلك سر عمرها الذي تعمل كل الجهد لتكون حقيقة نهب الشكوك، كما أن نقولا يوسف كتب مجموعة من القصص جيرها قصة «إلهام» التي نشرها عام ١٩٣٨، وهي قصة تحليلية واقعية نجح نقولا يوسف من تقديم مجموعة من التحليلات النفسية العميقة مستنزلة من إدراك سليم دقيق لنظريات علم النفس.

فإذا تركنا مصر الأقطار العربية تجد الأستاذ "كرم ملحم كرم" من أدباء لبنان عناية بالأدب التحليلي الآخذ سمت الواقعية، وهذا أجلى ما يكون في قصته «المصدور» التي هي قصة إنسانية استمد وقائعها من الحياة، فاستنزلت حقيقتها في تحليل عميق ونزول لأغوار النفس البشرية القصية.

فإذا تركنا القصة التحليلية إلى القصة التاريخية، وجدنا أن التطور الذي لحقها لم يرتق بها إلى الحد الذي تقف بها على قدم المساواة مع بقية ضروب الفن القصصي. وخير المحاولات التي ظهرت في القصة التاريخية تلك المحاولات التي جرج بها محمد فريد أبو حديد؛ فلقد كتب قصة تاريخية نشرها عام ١٩٣٠ عنوانها «ابنة المملوك»، وفيها صور عصر المماليك في مصر تصويرًا دقيقًا. سلسل حوادثها تسلسلًا فنيًا، وصاغها في أسلوب قصصي رائع، غير أن الحيوية تفقدها، ومن هنا لا يمكننا أن نعتبر هذه القصة خطوة كبيرة إلى الأمام بفن القصة التاريخية.

أما القصة الاجتماعية فلم تجد في مصر من يعنى بها سوى "نقولا الحداد"، الذي أظهر نشاطًا في ميدان القصص، إذ نشر أكثر من عشرين قصة. والغرض الاجتماعي في القصص طاغ على المواقف القصصية وعلى ما يستلزمه فن القصص من الحبكة والاسترسال، وأما في سورية ولبنان فالقصة الاجتماعية لم تظهر إلا في آثار "كرم ملحم" كرم بقوة مستنزلة من الأدب التحليلي الآخذ سمت الواقعية. وخير قصص كرم "ملحم" كرم الاجتماعية. قصة «بونا أنطون» التي صدرت عام ١٩٣٧، والأستاذ "كرم ملحم كرم" في قصصه يبدو فنانًا متملكًا ناحية الفن القصصي. وهذا أوضح ما يكون في خلقه لشخوص قصصه، ومنحى عرضه لفكرة قصته، وتحليله لنزعات شخصيات قصته، ويكاد يكون الأستاذ كرم ملحم كرم الأديب اللبناني الوحيد المعاصر الذي له فن في كتابة القصة"[1].

وهنالك بعض المحاولات البدائية في القصة الاجتماعية، أذكر منها محاولة رشاد المغربي في قصة «خطيئة الشيخ»، غير أن هذه المحاولات وإن نزلت من ضرب القصة الاجتماعية، إلا أنها لا تقف بجانب آثار كرم ملحم كرم، غير أن هذا لا يمنع بعض التحليل العميق الذي يخرج به الناقد من دراسة هذه القصة، مما يثبت مقدرة كاتبها على التحليل النفسي.

فإذا انتقلت من سورية ولبنان إلى المهجر لم تجد ما يسترعي النظر في أدب القصص غير محاولات إلياس قنصل في كتابة القصة من ناحية الشرائط اللازمة لقيام القصة الفنية، ومن خير قصص إلياس قنصل قصته الأخيرة التي صدرت عام ١٩٣٨ بعنوان «صديقي أبو حسن»، والأستاذ إلياس قنصل صاحب فن في تصوير الشخصيات ومعالجة الوصف والتحليل وتهيئة البيئة القصصية، وهو من هنا صاحب فن حقيقي في قصصه، وهو يعطينا في قصته «صديقي أبو حسن» تصويرًا دقيقًا وتحليلًا نفسيًا عميقًا لشخص «أبو حسن» محور القصة.

[1] -سهيل إدريس: محاضرات عن القصة في لبنان، ص 97

ونحن إذا لاحظنا كل هذا ونظرنا إلى توفيق الحكيم فإننا نجده كقصاص يقف على قدم المساواة مع كتاب القصة من الطبقة الأولى في العالم العربي، جنبًا إلى جنب مع العقاد والمازني وهيكل وطه حسين؛ فقصتا توفيق الحكيم «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» يتجلى فيهما فنه القصصي ومقدرته على كتابة القصة وطبيعته الفنية.

في سورية ولبنان نهضة ذات أعرض بينة، ومن هنا فهي أوضح وأجلى الخطوط من النهضة الأدبية في مصر، ومن الأهمية بمكان أن نلاحظ أن النهضة الأدبية في مصر قامت بانتهاء الحرب العظمى بقيام المدرسة التحليلية الواقعية، ولكنها تأخرت في سوريا ولبنان نتيجة للأحداث السياسية والانقلابات التي أثرت على الجو الأدبي والفكري في القطر السوري واللبناني بضع سنين، وما انكشفت هذه الأحداث حتى انتظمت النهضة الأدبية في لبنان على أساس وإن تأخرت في سوريا لعدم الاستقرار إلى يومنا هذا، وكان مظهر هذه النهضة في لبنان قيام حركة أدبية بانت أغراضها في ميدان القصة في أثر كرم ملحم كرم وفي ميدان الأقصوصة فيما كتبه خليل تقي الدين وتوفيق ى. عواد ولطفي حيدر ويوسف غصوب، وهذه الجماعة انتظمت في لبنان في ندوة تعرف بندوة الاثني عشر، اتخذت جريدة «المكشوف» منبرًا تدعو منها لأغراضها.

هذه المدرسة الجديدة في لبنان هي التي تسيطر على مجرى الأدب القصصي فيها وتشكل عصر أدب التنظيمات في الجمهورية اللبنانية. وأبرز رجال هذه المدرسة في فن القصص خليل تقي الدين، وله مجموعة من القصص نشرها عام ١٩٣٧ بعنوان «عشر قصص»، ومن أهم الأقاصيص التي كتبها أقصوصة «نداء الأرض» و«سارة العانس»، وفي هذه الأقاصيص يبدو خليل تقي الدين ذلك الفنان الذي برع في التصوير والتحليل للشخصيات وإبراز مشاعرهم وإحساساتهم وعواطفهم. وهو يختلف عن توفيق ى. عواد صاحب "الصبي الأعرج وقصص أخرى" في أن تحليله للشخوص قائم على حيوية الأسلوب ورسم المشاعر والعواطف في الذهن عن طريق حركات الأشخاص بعكس توفيق ى. عواد الذي يحلل الشخوص تحليلًا نفسيًا عميقًا،

ومن هنا جاءت براعته في الأقصوصة وإلى جانب هذه المحاولات القصصية من هذه المدرسة، تجد محاولة لكتابة القصة من فلسطين مبعثها أديب ناشئ هو محمود سيف الدين الإيراني صاحب «أول الشرط»، التي تضم مجموعة من الأقاصيص الفنية، خيرها أقصوصة «نداء البدن» و«رغيف خبز» و«صراع»، وهذه القصص تبين أن صاحبها ذو نزعة تحليلية آخذ سبيلها نحو الواقعية الطبيعية وذات أغراض اجتماعية تهذيبية.

أما في المهجر فالمحاولات في فن الأقصوصة غير واضحة المعالم، وهذا ما يمكن أن يقال عن المحاولات البدائية لكتابة الأقصوصة في العراق باستثناء جهود أنور شاؤل صاحب «الحصاد الأول» الذي أصدره عام ١٩٣١ محتويًا على نيف وثلاثين أقصوصة، ومحاولات محمود أحمد السيد القصاص العراقي، تلك المحاولات التي لا تقل عن المحاولات التي نراها في كتابة الأقصوصة في مصر أو لبنان"[1].

أما فن المسرحيات خارج مصر فهي ضعيفة، ولم يصدر منها شيء بعد الحرب العظمى يتسرعي النظر، مما عدا المسرحية الشعرية «بنت يفتاح» لسعيد عقل من ندوة الاثني عشر والتراجيد الشعرية «سلوى» للدكتور علي الناصر من حلب، وقد صدرت عام ١٩٢٨ من دار العصور بالقاهرة، والمسرحية الساتيرية «محاكمة الشعراء» لعمو أبو ريشة من حلب، وهذه الآثار كلها من الشعر؛ فهي من هذه الناحية أدخل لفن الشعر منها لفن المسرحيات.

أما في مصر فقد نجح شوقي بك والدكتور أبو شادي والدكتور فوزي أن يحملوا الشعر العربي فن المسرحية، ولكن لم تكن محاولتهم شيئًا يذكر بجانب ما في آداب الأمم الأوروبية. أما في ميدان النثر فقد نجح توفيق الحكيم في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية، ومن هنا يمكننا أن نقول إن مصر بمحاولات توفيق الحكيم حازت قصب السبق في ميدان

[1] - علي الزبيدي: المسرحية العربية في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967، ص 122

الفن المسرحي على بقية بلدان العالم العربي، وارتفعت بالأدب المصري من الحدود المحلية إلى آفاق رحيبة واسعة.

وإذا كانت مصر قد أخذت لنفسها الزعامة في ميدان الفن المسرحي في دائرة النثر في العالم العربي، فإنها لم تتفوق في الميدان الشعري على جاراتها، فمسرحيات شوقي بك والدكتور أبو شادي لا تتميز على مسرحية «بنت يفتاح» لسعيد عقل، ولربما تفوقت الأخيرة من ناحية الشاعرية الظاهرة في هيكل المسرحية.

ولقد أتى بعد توفيق الحكيم نفر، كتبوا عدة مسرحيات، غير أن كتاباتهم لم تظهر جديدًا على ما ظهر من الفن المسرحي في مصر عقب الحرب العظمى، فهي من هذه الناحية تنزل دون مسرحيات الحكيم، وتقف على قدم المساواة مع مسرحيات عصر أدب التنظيمات الذي بدأ وجوده عام ١٩١٨ في مصر. لهذا لا يمكن الحكم بأن الأدب دخل في طور جديد على يد توفيق الحكيم، وأن عصر أدب التنظيمات اختتم بظهور مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم عام ١٩٣٣، إلا إذا أظهرت مصر كتابًا مسرحيين يقفون على قدم المساواة مع توفيق الحكيم، أو يخطون خطوة إلى الأمام من الحدود التي ترك المسرحية عندها الحكيم.

أما في القصة فلا يتميز "توفيق الحكيم" بشيء كثير عن كتاب القصة في مصر وسوريا ولبنان والمهجر، الشيء الذي يثبت أن القصة في الأدب العربي تقدمت تقدمًا محسوسًا وتوازنت في مختلف أقطار العالم العربي على أساس يكاد يتساوى، غير أن هذا لا يعني أن القصة في الأدب العربي انتهت إلى ما انتهى إليه الفن المسرحي على يد توفيق الحكيم.

وخلاصة القول إن فن القصة والأقصوصة والمسرحية نشأ في الأدب العربي الحديث على الوجه الذي كشفنا عنه في الخطوط السريعة التي رسمناها تحت التأثير المباشر للآداب الأوروبية، ولم تكن في وقت من الأوقات امتدادًا للأدب العربي القديم حتى يصح اقتراض أصل لها في فن المقامة والقصص الحماسي أو الحوار، كما هو عند عمر بن أبي ربيعة كما يريد بعض الباحثين تقديره.

2- الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطورها

يرى النقاد أن الرواية هي جنس أدبي نثري ، يقوم على الحكي القصصي المرتكز على الخيال، وقد ذهب هؤلاء النقاد إلى ربط هذا الفن بالمجتمع الغربي ونشأة النظام الرأسمالي هناك وصعود الطبقة البرجوازية وهيمنة قيمها اللبرالية بشتى أنواعها، وقد برز روائيون كبار مثل: "بلزاك".

ولكون الرواية عملا سرديا متخيلا، فإنها تتضمن مقومات عديدة منها الأحداث والوقائع التي قد تكون مسترسلة في الرواية أو موزعة عبر فصول مستقلة بعضها عن بعض نسبيا، وقد تكون تلك الأحداث مرتبطة بشخصيات معينة ومقسمة إلى أحداث رئيسية وأخرى ثانوية ولكل منها دلالاتها. وكما تتعدد الأحداث تتعدد الشخصيات وتتنوع ، منها ما يحمل دلالات اجتماعية وفكرية وثقافية أو نفسية، كما تسهم – الشخصيات – في بناء الحدث الروائي ونموِّه، فيعمل الروائي على رسم ووصف الشخصيات وطبائعها وعرض مواقفه.

هذا ولم تظهر الرواية في عالمنا العربي كشكل أدبي متطور إلا أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إذ بدأت تبرز المحاولات الروائية الأولى عند بعض كتاب لعرب، وعند أولئك العائدين من البعثات والرحلات العلمية والرحلات إلى أوربا وخاصةفرنسا.

إن نشأة الرواية كان بفعل الاحتكاك بالأدب الغربي وثقافته ، ومن بين هؤلاء الكتاب نذكر على سبيل المثال: "فرح أنطون" – نقولا حداد – جرجي زيدان – حسين هيكل وخاصة في روايته "زينب" التي تعد البداية الحقيقية للرواية العربية المبتكرة ، إذ بعد نشرها سنة 1914 شاعت الرواية في أقطارنا العربية – مقتبسة أو مترجمة"[1]. وقد اتخذت مسارات متعددة غنية ومتطورة بفعل تطور المجتمع العربي، وانتشرت الروايات ذات الطابع العاطفي والرومانسي كرواية "سارة" لعباس محمود العقاد و"دعاء الكروان" لطه حسين، و"عودة الروح" لتوفيق الحكيم ...إلخ وقد توّج هذا

[1] - رئيف خوري: نصوص التعريف في الأدب العربي، عصر الإحياء والنهضة، ط1، بيروت، 1957، ص 399

التراكم الروائي بظهور العديد من روايات نجيب محفوظ الذي يعتبر من كبار دعائم الرواية العربية.

الرواية العربية المعاصرة: أعلامها:

الرواية التعليمية :

يعد هذا النوع من أهم أقسام الرواية التي ترتكز جميع عناصرها على إيقاظ الشعور والوعي التعليمي في المجتمعات حيث يقرؤها القارئ من غير سآمة ولا ملل، ويجد في نفسه بذور الأمل والرجاء للتقدم في مجال التعليم والارتقاء، وهي أقدم الفنون التي حاولت أن تتخذ شكلاً روائياً في أدبنا العربي الحديث، والهدف من هذا القسم المميز من الرواية تعليم وتثقيف القراء، كما يظهر من أعمال روادها الأوائل الذين لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون إلى قرائهم رواية، بل كانوا يريدون بتقديمها التعليم والتثقيف.

وكان الفضل في تقديم البذور الأولى للرواية التعليمية ونشأتها يرجع إلى رفاعة رافع الطهطاوي، إذ "يعتبر رفاعة رافع الطهطاوي أول من وضع البذور الأولى لنشأة الرواية التعليمية في كتابه المؤلف "تخليص الإبريز" وفي روايته المترجمة "مغامرات تليماك"، وقد ساعدت الظروف رفاعة على أن يكون أول من وضع بذور الرواية التعليمية، وقد كان رفاعة فلاحا مصريا كأمثاله من أبناء الفلاحين في الأزهر وكان ممكناً أن يتخرج رفاعة من الأزهر صورة مشابهة من العلماء في عصره، لولا ارتباطه في الأزهر بالشيخ "حسن العطار" الذي يقال عنه إنه كان أديبا رحالة، وإنه كان يمتاز بين أساتذة الأزهر في ذلك العهد بعقلية تقدمية تؤمن بالتطور"[1]، لذلك أصبح العلم لديه معرفة توسع الفكر لا استظهارا، واجتراراً وتكراراً.

- الرواية التاريخية :

هي من أهم أقسام الرواية تعليماً، وإحياءً للماضي وتمجيده، ويكون الهدف من

[1] - سهيل إدريس: محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية، القاهرة، 1957، ص 79

عرضها في قالب الرواية نشر التعليم أو الخدمة القومية . و توجد مادتها يتجلى ويظهر أن الذين كتبوا الروايات التاريخية ينتمون إلى معظم البلدان العربية، استمدوا موضوعات رواياتهم من تاريخ العرب والإسلام. وفي طليعتهم إثنان هما "جرجي زيدان" و"معروف الأرناؤوط".

وقد ظهر هذا الاتجاه الروائي التاريخي على يد "جرجي زيدان"، الذي قدَّم سلسلة من الروايات التاريخيّة التي تضم في ثنايا البناء القصصي جوانب التاريخ الإسلامي في المشرق والمغرب فقدم "فتاة غسان" لعرض الأحداث التاريخيّة التي صاحبت الغزوات الإسلاميّة الأولى... وقدم "أرمانوسة المصريّة"، لعرض الأحداث التاريخيّة التي صاحبت فتح العرب لمصر وكتب "عذراء قريش" و"غادة كربلاء" و"الحجاج بن يوسف"، وتحتوي كل رواية من روايات "جرجي زيدان" على عنصرين أساسين، هما: العنصر التاريخي الذي يعتمد على الحوادث والشخصيات التاريخية، والثاني هو العنصر الخيالي الذي يقوم على علاقة غرامية بين المحبين ومن جانب آخر فقد قد حاول، "فرح أنطون" تقليد جرجي زيدان في رواياته التي تجمع بين تعليم التاريخ والغرام، فكتب روايته "أورشليم الجديدة"، التي يتحدث فيها عن فتح العرب لبيت المقدس في عهد الخليفة عمر، وقد ضمنها عنصراً غرامياً ولكنه أضعف بكثير من العنصر الغرامي عند "جرجي زيدان".

-الروايةالاجتماعية:

هذا القسم من الرواية هو أوسع أنواع القصص الحديثة انتشاراً، وأكثر ما يعالجه كتاب العصر، وخلال الثلاثين سنة الأخيرة عرفت تحولا ظاهرا في القصة الاجتماعية، فمنذ القرن التاسع عشر حتى نهاية الحرب العالمية الأولى كانت النزعة الرومانتكية هي السائدة فيها، فكان القصاصون أميل إلى تناول الموضوعات العاطفية أو الخيالية المثيرة. فبدأوا يترجمون ويكتبون قصص المغامرات.

كانت الرواية التعليميّة، تخاطب المثقفين المصريين لأهداف التعليم وإصلاح المجتمع عن طريق النقد الاجتماعي التي متأثرة بالعلوم الغربيّة، في حين أنّ الرواية ما بين التعليم والتّرفيه تأخذ جانبا خاصا في نقل الرواية وهي عبارة عن الأحداث التاريخيّة بمشخصاته وترضي عدداً خاصاً من القراء ولكن رواية التّسلية والتّرفيه تخاطب الجماهير، لإرضاء ميولهم وأذواقهم، وذلك لخلق نموذج من القراء لا يتمتع باستقلال الشخصيّة ولا القدرة على التفكير الحر المستقل"[1] ... وقد ساعدت هذه السياسة على إيجاد طائفة كبيرة من القراء، يستطيعون القراءة والكتابة ولكنّهم لا يتمتعون بقدر مناسب من الوعي يدفعهم إلى الانتباه للمشاكل الحقيقيّة ... ووظيفة القراء عند هذه الفئة مقتصرة على تحقيق حاجتهم في التسلية ونسيان همومهم وآلامهم.

وقد ساد تيار رواية التّسلية والتّرفيه في الفترة التي تمتد من أواخر القرن التاسع عشر، إلى الثورة القومية في سنة 1919م، وظلت الرواية حتى هذه الفترة غير معترف بها من كبار المثقفين والأدباء، لأنّ المثقفين كانت جهودهم مركزة إما في ميدان النضال السياسي أو في ميدان الإصلاح الاجتماعي... ولذلك ظل ينظر إلى الرواية على اعتبارها وليداً غير شرعي في هذا المجتمع. ونرى بأنّ هيكل، كاتب رواية "زينب" اضطر نتيجة لهذا الإحساس إلى عدم إطلاق لفظ رواية على روايته زينب وسماها "مناظر وأخلاق ريفية".

4- نشأة فن الرواية في الجزائر:

إنّ نشأة الراوية الجزائرية غير مفصولة عن نشأتها في الوطني العربي، فهي ذات جذور عربية و إسلامية مشتركة كصيغ القصص القرآني و السيرة النبوية و مقامات الهمذاني و الحريري و الرسائل والرحلات.

وقد كان أول عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا هو "حكاية العشاق في الحب و الاشتياق" لصاحبه محمد بن إبراهيم سنة 1849م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس " تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكوا القدر

[1] - محمد مندور: الأدب وفنونه، معهد الدراسات العربية، القاهرة، 1963، ص161

الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسِّده نصوص: "غادة أم القرى" سنة 1947م لـ أحمد رضا حوحو، و" الطالب المنكوب "سنة 1951م لـ عبد المجيد الشافعي، و" الحريق" سنة 1957م لـ نور الدين بوجدرة، و "صوت الغرام" سنة 1967م لـ محمد منيع، إلاّ أن البداية الفنية التي يمكن أن نؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص "ريح الجنوب" سنة 1971م لـ عبد الحميد بن هدوقة".

لقد سايرت الرواية الجزائرية الواقع، و نقلت مختلف التغييرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيير، ومن الملاحظ أن الرواية الجزائرية قد صبغت بصبغة ثورية، خاصة الثورة ضد الاستعمار، كما سايرت النظام الاشتراكي وهذا ما نجده في عقد السبعينات، ودخلت الرواية في ما بعد مرحلة جديدة فيها ثورة و نضال وانهزام، إذ انطلق الكاتب من الواقع الذي عاشه وعايشه في زمن الأزمة فاصطلح عليه ب "أدب الأزمة"[1].

لقد تنوعت النصوص الروائية في الوطن العربي واختلفت الرؤى باختلاف المنطلقات والخلفيات، إلا أن سمات الجمالية والشعرية جعلت الرواية العربية تنبعث شيئا فشيئا إلى أن ازدهرت عبر فترات زمنية متلاحقة.

وتعتبر الرواية من أهم الأجناس الأدبية الحديثة، لكونها تعالج مختلف الإشكاليات الاجتماعية والفكرية والثقافية المتشعبة، ولكونها أيضا وعاء فنيا لمختلف الأجناس، وهذا ما جعلها تتميّز شكلا ومضمونا، لغة ومعنى، وهو ما نلحظه من خلال الزخم الأدبي الذي اكتسحت فيه الرواية الميدان، بل وأصبحت رمزا للأدبية.

المسرح العربي المعاصر وقضاياه:

لم تنشأ القصة في الأدب العربي الحديث من أصل عربي قديم كالمقامات والقصص الحماسية كما يظن البعض، إنما نشأ فن القصص مترعرعًا في الأدب العربي الحديث تحت تأثير الآداب الأوروبية مباشرة، وما يمكن أن نقوله في الفن القصصي

[1] -أزراج عمر: مقالات في الأدب والحياة، ص 82

يمكن أن نقرره لفن المسرحيات، فإذا صح هذا الرأي لهذين الضربين من الفن، فليس من حاجة إلى أن نبحث عن مقدمات الفن القصصي والمسرحي في الأدب العربي الحديث — في آداب العرب القديمة في مستهل القرن التاسع عشر بدأ الشرق العربي ينفض عن نفسه غبار الجمود، ويستعيد ما كان له من مجد أثيل في القرون الوسطى، وكانت حركة البعث في الشرق الأدبي رجوعًا إلى ينابيع الثقافة والآداب العربية في عصور ازدهارها. ومن هنا كانت نهضة الشرق العربي في الأصل بعثًا لتراث العباسيين والأندلسيين وامتدادًا لثقافة العرب الكلاسيكية. غير أن المدنية والثقافة الأوروبية كانت قد غزت الشرق العربي مع حملة نابليون (1798–1801– فما أقامت لنفسها في الشرق الأدنى محطتين تؤثر منها في ثقافة الشرق الأدنى. وكانت المحطة الأولى لبنان وسورية؛ حيث تقوم مدارس الإرساليات والمحطة الثانية كانت مصر؛ حيث قامت فيها نهضة عملية على عهد محمد علي (1809–1848) انتهت علميًا في عهد إسماعيل (1863–1879)، وكان من مظاهر هذه النهضة في مصر تأسيس مدرسة الألسن سنة ١٨٣٦م، وإرسال البعثات العلمية والصناعية إلى أوروبا، وعلى وجه خاص إلى فرنسا، وكان نتيجة ذلك أن خرج جيل من الشباب اتجهت ميوله إلى أوروبا، وكان أثر ذلك كبيرًا في إقامة نزعة قوية نحو الثقافة الأوروبية"[1].

أما في لبنان وسورية فقد خرج جيل الشباب متأثرًا بنزعات الفكر والمنطق الأوروبي، وكان يقوي من أثر هذا المنطق عندهم، أنهم كانوا يرحلون في العموم إلى أوروبا، وعلى وجه خاص إلى فرنسا؛ للتزود من تفكير الغربيين وثقافتهم ولتكميل دروسهم، وعلى يد هذا الجيل تقطعت كل الصلات بالماضي في الشرق الأدنى، وكان هؤلاء رسل الثقافة الغربية والفكر الأوروبي في المجتمع الشرقي.

قام هذا الجيل – نتيجة لاتجاهه صوب أوروبا– بترجمة جانب من تراث أوروبا العلمي والفكري من اللغات الأوروبية، وعلى وجه خاص من الفرنسية، غير أن هذه الحركة لم يكن لها أثر مباشر في الأدب العربي؛ ذلك لأن الاتجاه كان عمليّا

[1] - محنمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح،، مكتبة الآداب، د/ت القاهرة، ص126

محضا، ولما كانت مصر قد سبقت جارتيها: لبنان وسوريا في حركة الترجمة؛ فقد كان تغيير الاتجاه في نظام التعليم في مصر من الناحية العملية إلى الناحية العلمية في العقد السادس من القرن الماضي — سببًا في أن تأخذ حركة الترجمة سمتها نحو التأثير في الآداب، فكانت مصر بذلك أسبق بلدان العالم العربي في تلقيحها الأدب العربي بآثار الفكر والأخيلة الغربية، وكان أول ثمار هذه الحركة تلك المجموعة التي طالع بها أبناء العربية "محمد عثمان بك جلال" 1829- 1898 - من القصص[1] والمسرحيات، فسرعان ما برز إلى الميدان بروائع معرباته عن المسرح الأوروبي الشيخ نجيب الحداد، فكان أثر هذه الحركة في الأدب العربي بليغًا؛ من حيث أوقفت جمهور المتعلمين من الناطقين بالعربية على ناحية جديدة من الأدب لم يعرفها العرب من قبل، وكان نتيجة من ذلك أن ظهرت بعض المحاولات البدائية لكتابة القصة والأقصوصة والمسرحية على نمط ما يكتبه الغربيون، وكانت هذه المحاولات يحتضنها الكتاب السوريون واللبنانيون الذين وفدوا مصر، وحملوا فيها مشغل التفكير والأدب، وكان في طليعة هؤلاء جورجي زيدان، وفرح أنطون، والدكتوران صروف وشميل. هذا ما يمكن أن يقال عن أول ظهور الفن القصصي والمسرحي في الأدب العربي الحديث، ومن الأهمية بمكان أن ننظر لمحيط سورية ولبنان، ذلك المحيط الذي انطبع في لبنان بالطابع الأوروبي؛ نتيجة لغلبة الثقافة الغربية، وفي سورية بمزيج من الطابع الشرقي الإسلامي والطابع الغربي المسيحي، فإنه ساعد على ظهور محاولات إنشائية لوضع القصة والمسرحية، وكانت محاولة وضع القصة بادئ ذي بدء في جو آل البستاني في لبنان؛ إذ أخذ الأخوان سليم -1848-1884- وعبد الله البستاني -1854-1930- بالتعاون مع سعيد البستاني في وضع مجموعة من القصص التاريخي بقصد اتخاذها وسيلة من وسائل التثقيف.

[1] - المرجع السابق: ص 127

قائمة المصادروالمراجع :

-عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط6، 1994.

-عباس محمود العقاد: الشعر المصري بعد شوقي.

-عبد الله التطاوي: تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، الدار اللبنانية المصرية، ط1، 2007.

- حمدي الشيخ:الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، د ط،2010.

- نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، مارس 1981.

-أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت،ط1، 1992 .

- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د ط، 1998.

- بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، بيروت، 1960.

- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته الجزء الثالث الشعر العربي المعاصر، دار توبقال للنشر- المغرب، ط03، 2001.

-جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر،، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع4، القاهرة، 1984.

- حسين مروة: أزمة المعاصرة الحديثة في أدبنا الحديث، مجلة الآداب البيروتية، دار الآداب، بيروت،ع2، 1967.

- محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، 2009.

- أدونيس: المقدمة، قصائد بدر شاكر السياب، دار الآداب، بيروت، ط10.

- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت ، لبنان.

- صلاح عبد الصبور:الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1992.

- صلاح عبد الصبور: أقول لكم.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1993

-صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة ج1، دار الصورة، بيروت، 1988.

-صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر،طبعة رياض رايس، بيروت،2001.

- أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3،1979

– أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي بيروت، ط5، 2005
– نعيم اليافي: أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993.
– أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2،1982.
– شكري غالي: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.
–نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ج1، بيروت، 1979.
– نجيب العوفي: نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، مجلة الآداب.
– عمر أزراج: الحضور مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
– عز الدين إسماعيل: قضايا الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.
– نازك الملائكة: إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط1، 1984.
– بدر شاكر السياب: الديوان" أنشودة المطر"
– عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب بيروت ط1، 1985.
– عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر.

– محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، انتراك للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، سنة 2002
– سوزان برنار" قصيدة النثر من بولمير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مقاس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط1، 1993
– إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة،2005،
– يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1978
[1] -يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الطليعة، لبنان.
– شكري غالي: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.
– إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، 1984.
– رئيف خوري: نصوص التعريف في الأدب العربي، عصر الإحياء والنهضة، ط1، بيروت، 1957.

- سهيل إدريس: محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية، القاهرة، 1957.
- محمد مندور: الأدب وفنونه، معهد الدراسات العربية، القاهرة، 1963.
- محنمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح،، مكتبة الآداب، د/ت القاهرة.
- محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، دار مصر للطباعة، مصر، 1952. -
- فرح أنطون: مصر الجديدة ومصر القديمة، مكتبة التأليف، د- ت، القاهرة.
- عيسى الناعوري:أدب المهجر، دار المعارف ، القاهرة، 1959.
- شفيع السيد: ميخائيل نعيمة منهجه في النقد واتجاهه في الأدب، عالم الكتب، القاهرة، 1972.
- شفيق البقاعي: أدب عصر النهضة في مصر والشام، دار العلم للملايين، بيروت، 1990.
-محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح.
- رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1959.
- سهيل إدريس: محاضرات عن القصة في لبنان.
- علي الزبيدي: المسرحية العربية في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967.