

محاضرات مادة النصّ الأدبيّ المعاصر

مقياس : نص أدبي معاصر /سنة ثانية دراسات لغوية

أستاذ المادة: كال خميس

أولاً: الشعر العربي المعاصر

توطئة :

عزيزي الطالب؛ إنّ موضوع الأدب كبير ومتشعب ومهما بذلنا من جهد في سبيل الإحاطة به من جميع جوانبه فإننا لا نبلغ به مستوى الشمول و الكمال إذ هذا العمل يعتبر قطرة في بحر مترامي الأطراف ، لا يمكن بلوغه إلا بالمزيد من المطالعة و العمل المتواصل حتى تتمكن من الاطلاع على هذا العطاء الفكري الذي تزخر به أمتنا العربية و الإسلامية في جميع ميادين الحياة الأدبية و الفنية على اختلاف أشكالها.

و ما دما قد تناولنا في الإرسال الأول موضوعات الأدب الحديث الذي يؤرخ له النقاد العرب بداية من حملة "نابليون" على مصر كما تعلم ، ويستمر إلى بداية الخمسينيات من القرن الماضي، و كل ما انتج بعد هذه الفترة يدخل ضمن ما اصطلح عليه النقاد بالأدب المعاصر، و هذا التقسيم يعود - في الواقع - إلى ما جد على مستوى الإبداع الأدبي و الفني من تغيرات و تمظهرات في الأشكال و المضامين التي سايرت تيار الحداثة و المعاصرة اللذين أفرزتهما الحضارة الغربية ، سواء باحتكاك الأدباء العرب بالغرب أو فيما جد من تغيرات في الحياة الإجتماعية و السياسية و الثقافية في المجتمعات العربية. و لما كانت هذه الأوضاع التي سبق ذكرها دافعا أسهم في إيجاد جماعات شكلت تكتلات أدبية كان لها الفضل الكبير في النهوض بالأدب العربي نهوضا يجعل منه أدبا حداثيا ينطلق من الذات المبدعة ليعبر عن التجربة الإنسانية بكل حرية و طلاقة و كانت التجربة الشعرية قد تمثلت في محاولة الخروج عن الأسلوب التقليدي للقصيدة العربية و تحريرها من أسر القيود التي - حسب رأي النقاد - تشكل عائقا أمام هؤلاء الشعراء المبدعين ، و لعلهم في ذلك يريدون السير على نهج الأدباء الغربيين.

و ترجع أولى محاولات التجديد في هيكل القصيدة العربية إلى بداية الثلاثينيات على يد جماعة أبولو، وإن كانت محاولاتهم أقرب إلى الشعر المرسل منها إلى الشعر الحر، مع فارق واحد بينها وبين الشعر المرسل وهو أنها لم تكتف بإطلاق القافية، بل مزجت بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة أيضا. لكن الذي يآلف قراءة الشعر العربي يحس أن هذه الأنواع من الإيقاعات ينفر منها الذوق الشعر السليم، ذلك أنها تنتقل بشكل مفاجئ من بحر إلى آخر دونما سبب معنوي يؤدي إلى ذلك. ولكننا نلاحظ جانبا من هذه المحاولات يشبه الشعر الحر الذي انتشر فيما بعد، مثل قصيدة (الشراع)، التي احتوت على مائة بيت وبيت، وفيها مقطوعة حافظت على وزن واحد معتمدة على التفعيلة المكررة وليس الشطر الشعري المحدد التفعيلات، وإليك هذا النموذج منها:

هدأ البحر رحيبا يملأ العين جلالا

وصفا الأفق، ومالت شمسه ترنو دلالا

وبدا فيه شراع

كخيال من بعيد يتمشى

في بساط مائج من نسج عشب

أو حمام لم يجد في الروض عشا

فهو في خوف ورعب

بعد ذلك، ترجم علي أحمد باكثير مسرحية (رومي و جوليت) عام 1936، حيث مزج بين عدة بحور، ولم يلتزم فيها بعدد معين من التفعيلات، وقد شجعه ذلك على كتابة مسرحية جديدة هي (السماء أو أخناتون ونفرتيتي) مختارا حياة الفرعون الذي ثار ضد كهنة أمون، وبشر بالحب والسلام. وتعتبر هذه المسرحية مثالا رائدا للشعر الحر، حيث استخدم باكثير بحرا واحدا في العمل كله، وهو المتدارك، مع عدم الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات.

ولم تقف هذه المحاولات عند شعراء أبولو، أو ترجمة المسرحيات أو كتابتها كما هو الحال مع علي أحمد باكثير، بل أن هناك محاولات أخرى تالية لها، منها قصيدة الدكتور لويس عوض المسماة (كاريا ليسون) التي قيل أنها كتبت عام 1937، ولكنها نشرت في ديوانه (بلوت لاند وقصائد أخرى) عام 1947 بمصر . هذا بالإضافة إلى قصيدة فؤاد الخشن التي نشرها في الأديب عام 1946 ، وهي قصيدة لا تختلف عن أي قصيدة حرّة كتبت بعد عام 1947. وبهذا تكون حركة الشعر التي انتشرت بعد عام 1947 مسبوقة بمحاولات جماعة أبولو، و باكثير، ولويس عوض، وفؤاد الخشن، وغيرهم. والسؤال المعروض الآن هو : إلى أي حد كانت هذه التجارب مؤثرة في تجارب رواد الشعر الحر ؟

بالنسبة إلى **نازك الملائكة** تنكر أن تكون قد تأثرت بشعراء أبولو في دعوتهم إلى الشعر الحر، وتقول أنها لم تسمع بهذه المدرسة إلا في بداية الخمسينيات ، كما تتأسف على إطلاقها اسم الشعر الحر على الشعر الجديد الذي كتبت عام 1947، لأنه يختلف عن النماذج التي كتبها جماعة أبولو، وسموها بالشعر الحر أيضا. ويتحدث معظم الشعراء الرواد عن تأثرهم بالمذاهب الأدبية الأوربية الحديثة، وبتجارب الشعر الحر في الأدب الأوربي ، ولكننا لا يمكن أن نتصور الحركة الشعرية الجديدة مقطوعة الجذور بالتغييرات التي طرأت على شكل الشعر العربي في العصر الحديث على يد الشعراء المهاجرين وجماعة أبولو وغيرهم، بل إن بعض الباحثين يرجع هذا التأثير إلى فترة زمنية أبعد من العصر الحديث بكثير، وذلك حين يقول : " ولا أعتقد أن الثورة الشعرية التي بدأت في أواخر الأربعينيات، تنفصل عن تراثنا الشعري، وحركات التجديد العربية التي لم تتوقف منذ العصر الأموي حتى الآن، ففي نسيجها العام خيوط كثيرة من تلك الحركات الجديدة. " ومهما يكن، فإنه يمكن القول بأن تلك المحاولات التي سبقت عام 1947، كانت تجارب فردية لم تستطع أن تكون تيارا شعريا يستقطب اهتمامات الشعراء وميولهم، كما حدث بعد هذه الفترة.

الشعر الحر بعد عام : 1947

بداياته ورواده:

يتبين لنا مما سبق أن المحاولات التي مهدت لرواد الشعر الحر كانت كثيرة ولكن الشعر الحر بعد هذه الفترة صار ظاهرة أدبية تلفت النظر، وتمتد على مساحات واسعة من الوطن العربي، بعد أن تجاوز فيها الشعراء التجريب في الأشكال إلى تحقيق الانسجام بين الشكل والمضمون، كما خطوا خطوة كبيرة في

الاقتراب من لغة الحياة اليومية واستخدام الرمز و الأسطورة والحوار الداخلي.
ويختلف الباحثون حول أول من كتب في هذا الشكل الجديد عام 1947. تقول نازك الملائكة : " بأن بداية حركة الشعر الحر كانت في العراق، بل من بغداد نفسها، وان أول قصيدة تنشر منه هي قصيدتها (الكوليرا) التي كتبتها في 27/10/1947، وعبرت فيها عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الكوليرا في ريف مصر، وتقول إن ضرورة التعبير هي التي ساقتها إلى ابتداء هذا النمط الشعري". ونظرا إلى أهمية هذا النموذج نذكر منه هذا المقطع :
طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، أصغ، أنظر ركب الباكين

عشرة أموات عشرونا

لا تحصن، اصغ للباكيننا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العدد

موتى، موتى، لم يبق غد.

وفي الوقت الذي تتحمس فيه نازك لريادة الحركة الشعرية الجديدة، فهناك شاعر آخر ينافسها في هذه الريادة، وهو بدر شاكر السياب الذي صدر له ببغداد ديوان (أزهار ذابئة) في منتصف شهر كانون الأول 1947، وفيه قصيدة حرة بعنوان (هل كان حبا). ومن المحتمل أن يكون الشاعر قد كتب قصيدته قبل أشهر من طبع الديوان في الأقل، وهذا يعني أن تاريخ كتابة قصيدة السياب سابق لقصيدة نازك.

ما المقياس إذن ؟ هل يمكن أن يكون تاريخ النشر أو تاريخ كتابة القصيدة ؟ وما دام تاريخ الكتابة يمكن أن يدخل فيه عنصر التزويد والافتعال، فلا نستطيع إلا أن نأخذ بالمقياس الأول.

تقول نازك: "المهم أن قصيدتي نشرت قبل قصيدته، ولم تكن لبدرشاكر السياب-

رحمه الله- إذ ذاك أية معرفة، فلا هو أطلع على قصيدتي عندما نظم قصيدته، ولا

أنا قرأت قصيدته عندما نظمت قصيدتي وإن كلا منا بدأ على انفراد "

ويبدو أن محاولتي الشاعرين - وإن كانت نازك أسبق بالنشر- كانتا متقاربتين في الفترة الزمنية. ولعل ذلك يرجع إلى أن كلا منهما كان يقرأ الشعر الإنجليزي، ويتأثر به، كما تقول نازك، ولكن الملاحظ أن تجربة السياب الأولى " لم تنشق عن الشكل القديم إلا انشقاقا جزئيا طفيفا لا يوحي لأحد من الناس بالجدة "، ولم يواصل السير على منهجها إلا بعد عام 1949، في الحين أن نازك أصدرت عام 1949 ديوانها الثاني (شظايا ورماد)، وكان معظمه يجري على هذا الشكل، وقدمت له بمقدمة نقدية تدل على وعي بأبعاد الطريقة الجديدة وقوانينها، وبينما كانت نازك مندفعة في السنوات الأولى من كتابتها للشعر الحر، نجدتها تتراجع فيما بعد، وتتشاءم من مستقبل هذا الشعر، على خلاف السياب الذي طور فنه الشعري، وأثر في معاصريه والجيل التالي له، أكثر مما أثرت نازك. وربما يعود ذلك إلى طبيعة المضامين السياسية والاجتماعية التي طرقها السياب، ولم يظل حبيس الألم والشكوى، كما فعلت نازك.

وأمر واقعي أنه لم تكن قصيدة واحدة، أو شخص واحد يستطيع أن يحدث هذا الانقلاب في الذوق والتفكير، فقد تلا نازك و السياب كل من عبد الوهاب البياتي الذي صدر له (ملائكة وشياطين) 1950، و شاذل طاقة صاحب ديوان (المساء الأخير) الصادر عام 1950 أيضا، ثم بلند الحيدري وسعدي يوسف وكاظم جواد وغيرهم. وفي الوقت الذي كانت تنمو فيه حركة الشعر الحر في العراق، كانت تولد حركة مماثلة لها في مصر والشام والأقطار العربية الأخرى.

وما تجدر الإشارة إليه أن هؤلاء الشعراء لم يتجهوا إلى المشكل الجديد نتيجة عجز عن النظم بالقالب القديم، لأنهم بدأوا شعراء عموديين، وأصدر بعضهم أثرا شعريا من الشكل القديم قبل البدء بكتابة الشعر الحر، ولكن هذا لا ينفي وجود متشاعرين استغلوا بعض المزايا في الشعر الحر ليخفوا ضعفهم وقصورهم، ومن هنا ظهرت بعض النماذج الغثة التي تحتسب على الشعر الحر وهي ليست منه.

تسمية الشعر الحر:

لقد أطلقت نازك الملائكة على نموذجها الأول اسم (الشع الحر)، ولكن كثيرا من النقاد اختلفوا معها حول هذه التسمية، وأطلقوا على هذا الشعر أسماء مختلفة، يقول الدكتور عبد الواحد لؤلؤة بأن هذه التسمية أطلقت لأول مرة على ديوان

(أوراق العشب) ، للشاعر الأمريكي (ولت 4ويتمان) عام 1855، ثم قلده الشعراء في أمريكا وانجلترا وفرنسا. ومن المعلوم أن هذا الشعر لا يعتمد على الوزن والقافية الموحدة، ولما كان الشعر العربي لا يخلو من الوزن، ولا يتحرر نهائياً من القافية، فهو يقترح أن نسمي نموذجنا العربي الجديد بـ (العمود المطور) ، وسماه آخرون بـ (الشعر المنطلق) و(الشعر الحديث) ، و(شعر التفعيلة) ، إلى غير ذلك من التسميات.

ويظهر لنا أن إطلاق اسم الشعر الحر على هذا النمط الجديد قد أدى إلى كثير من الالتباس، إذ أن أغلب القراء يعتقدون أن هذا الشعر خارج على قوانين الشعر العربي كلها، لذا نجد نازك نفسها تأسف على إطلاق هذه التسمية لهذا السبب، ثم لسبب آخر، وهو أن جماعة ابولو كانوا قد أطلقوا هذه التسمية على نماذجهم التي كتبوها في العقد الرابع، في حين أنها تختلف عما كتبتة نازك وغيرها بعد عام 1947 ، ذلك أن هذه التسمية هي ترجمة حرفية للمصطلح الأوربي (Freeverse) الذي يطلق على الشعر الخالي من الوزن والقافية.

أما الشعر المنطلق والحديث، فلا يخرج هذا الشعر عن الشعر العمودي الذي يكتب في هذه الأيام، لأن باستطاعة أصحابه أن يقولوا أنه شعر منطلق وحديث أيضاً، وليس الانطلاق والحداثة وفقاً على الشكل الجديد. ويبدو لي أن تسمية هذا الشعر بـ (شعر التفعيلة) أقرب إلى الصواب، لأن شعرنا هذا لم يتحرر نهائياً من التزامات الشعر العربي، بل يلتزم بالأصول الرئيسية للفن الشعري (وهي الوزن والقافية)، مع التحرر من بعض الالتزامات في الشكل القديم، لكي يستطيع الشاعر أن يخضع التشكيل الموسيقي للحالة النفسية التي يصدر عنها.

دوافع الشعر الحر:

أولاً: لقد انفتح العرب في العصر الحديث على الثقافات الأوربية، وترجموا بعض آثار هذه الثقافات إلى اللغة العربي، ولكن حجم هذه المترجمات قد إزداد، وأثمر بعد الحرب العالمية الثانية ، بل إن الشعراء أطلعوا ن كُتِب على الآداب الأوربية بلغاتها الأصلية، فكان لذلك أثر واضح في تجاربهم التي كتبوها بعد الحرب الثانية. وكان من جملة الشعراء الذين قرأوا لهم : " ت.س. اليوت، عزرا باوند، كيتس، إدجار ألان بو، أراكون، وغيرهم " . ومما تجدر الإشارة إليه أن تأثر الشعراء بنماذج الشعر الأوربي لم يكن مجرد تقليد لها، وإنما كان استجابة لحاجة نفسية في داخلهم ساعد عليها اطلاعهم على تلك النماذج.

ثانياً: إحساس الشعراء برتابة الموسيقى في القصيدة العمودية وخطابيتها، والتزاماتها التي تدعو الشاعر أحياناً إلى أن يطيل التعبير من أجل الوصول إلى نهاية البيت الشعري، كما أنهم أحسوا أن تعقد التجربة المعاصرة يتطلب الوفاء بها بوسائل تتيح للشاعر أكبر قدر ممكن من الحرية التعبيرية، فضلاً عن ذلك، ميل الشاعر الحديث إلى تحكيم المضمون في الشكل، ونفوره من الشكل الثابت الذي تصب فيه المضامين المختلفة. وتحدثنا عن ضيقها بالشكل العمودي، وعمّا أتاحة لها نظام التفعيلة من حرية، وتفرغ للفكرة، معلقة على المثال التالي في شعرها:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد بيت بها في الرمال

تقول: " تراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الإيجاز، وهذه السهولة؟ ألف لا... فأنا، إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتاً له شطران، فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملاً بها المكان. "

هذا رأي الشاعر الذي يعبر عن انبهارها بالشكل الجديد، ولكن ذلك لا يعني أن كل من كتب بالشكل القديم يتكلف المعاني من أجل ملء الفراغ، كما تقول الشاعر، بل أن المسألة أساساً تعود إلى موهبة الشاعر، وتمكنه من فنه، وإننا لنجد بعض الشعراء أصحاب الشعر الحر يلجأون إلى ملء الفراغ بالتركيب الجاهزة، وإن كان الشكل الجديد يتيح للشاعر فرصاً أكثر للتخلص من هذه التركيبي الزائدة.

ثالثاً: الحرب العالمية الثانية، وما خلفته من حالات القلق واليأس، نتيجة لمشاهد الرعب والدمار، واستغلال الشعوب، وغلبة حضارة المستعمر، مما دعا الإنسان العربي - والشباب خصوصاً - إلى أن يقف من قيمه الحضارية موقف المتشكك أولاً، ثم المتمرد على أساليب الحياة، وطرق التفكير، وأشكال الفن بعد ذلك، وقد تلا تلك الحرب نكبة العرب في فلسطين التي زادت من إحساس الشعراء باهتزاز قيمهم، وضاعفت من شعورهم بالحزن. وكما كان لنكبة فلسطين أثر في كثير من الكيانات السياسية، كان لها أثر كذلك في الأشكال الأدبية وقوانينها.

ننتهي من ذلك إلى القول بأن الشعر الحر لم يكن " حركة عروضية تقنية في المرتبة الأولى " كما تقول الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي: " وإنما هو وليد استجابات فنية وسياسية ونفسية مجتمعة. "

مسيرته وتطوره:

سارت القصيدة الحرة سيرا وثيدا في السنوات الأولى من حياتها، فكان بعض الشعراء يكتفون بالخروج على العمود الخليلي إلى التفعيلة الحرة، فيهتمون بالشكل أكثر من اهتمامهم بالمضمون الذي يجب أن يجند الشكل لخدمته. وهذا أمر طبيعي لبداية تجربة جديدة لم تترسخ مبادئها بعد، ولم تستند إلى قواعد وأصول تسيير على هداها، بل كانت تخبط في أرض مجهولة.

ومنذ عام 1953 أصبح للشعر الحر صحافته التي تعنى به، وتحشد قواها لمناصرته، متمثلة في مجلة الآداب اللبنانية التي فتحت صدرها لهذا النمط، ثم أخذت القصيدة العمودية في الاختفاء نهائيا من هذه المجلة، وتلتها مجلة (الثقافة الوطنية) التي تبنت هذا الاتجاه أيضا، بالإضافة إلى الصحف والمجلات الأخرى في الوطن العربي.

ومن الطبيعي أن لا يستجيب الجمهور، بادئ الأمر لهذا الشكل الشعري، لأنه ألف الموسيقى الشعرية العربية من زمن بعيد، فليس من السهل أن يستسلم للتشكيل الموسيقي الجديد بمجرد ظهوره في الصحافة أو المجموعات الشعرية. تقول نازك الملائكة: " وما كاد الجمهور العربي يتسامع بالدعوة حتى أسرع إلى رفضها، وأساء الظنّ بها، واتهمها، وكانت أحب التهم إلى قلوب المعارضين أن الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبات الأوزان العربية. "

مجلة شعر:

ولم تمر عشر سنوات على ميلاد الشعر الحر حتى ظهر تجمع جديد من الشباب المنتمين إلى الحزب القومي السوري، وأصدروا مجلة أطلقوا عليها اسم (شعر)، وكان من أقطابها يوسف الخال، و أدونيس، واستطاعت هذه المجلة أن تجمع حولها كثيرا من الأنصار والمريدين مثل: ، خالدة سعيد، محمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا، توفيق صائغ، فؤاد رفقة، وغيرهم. ومن الملاحظ أن حركة (شعر) هذه كانت مرتبطة بالحضارة الأوروبية عموما، وبما وصلت إليه في مجال الإبداع الفني خاصة، وكان لشعرائها إطلاع جيد على الثقافة الأوروبية، و ضلعة في لغة أوروبية أو أكثر، فاتخذت حركتهم طابعا دعوا فيه إلى الرفض المطلق للتراث، بشكله ورؤيته الفكرية، واتجهوا إلى قصيدة النثر، وعدوها تمردا مطلقا على القصيدة العربية، باعتبارها الوسيلة التي تحرر الشاعر من كافة الضوابط القديمة ، بل إنهم أفرغوا الشعر من أية وظيفة اجتماعية، وعزلوه عن الارتباط بأي زمان أو مكان. يقول أدونيس في مقالته (محاولة في تعريف الشعر الحديث): " إن على الشاعر المعاصر لكي يكون حديثا حقا، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها. "

لقد كان الشعراء السابقون من لحركة (شعر) يؤكدون أن التجربة الجديدة ليست ثورة على نظام القصيدة العربية، أو رفضاً مطلقاً لها، بل هي تطوير لقيمها وأصولها. يقول بدر شاكر السياب: " إن الشعراء في العراق لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة، ولكنهم طوروا بعض العناصر التي اعتقدوا أنها حسنة من عناصر التراث الشعري العربي، وتخلصوا من بعض العناصر التي اعتقدوا بأنها أصبحت فاسدة ". في حين أن (شعر) أعلنت بكل وضوح هذا الرفض المطلق للغة، والقيم الشعرية والفكرية الموروثة، وبهذا عرضت نفسها للرفض من قبل الجمهور الذي لم يتجاوب بعد مع الشعر الحر، حتى صدمته (شعر) بهذا النمط المدبر الذي أتى على كل أصول الشعر كفن، وتراث فكري وحضاري.

إننا لا ننكر ما في كتابات (شعر) من صور شاعرية مركزة، ولكننا نعامل هذه الكتابات على أنها نثر فني جميل، وليست شعراً. ففي رأينا أن الموسيقى -بالإضافة إلى عناصر الشعر الأخرى كالصور والعواطف- صفة ملازمة للشعر، فهي التي تشعرننا بالرعشة، وتهز وجداننا حينما نقرأه، أكثر مما يهزنا النثر الفني الذي يحتوي على المقدار نفسه من الصور والأخيلة والعواطف.

لقد سميت كتابات أمين الريحاني، وجبران، والبيراديب بـ (الشعر المنثور) (*) هو اعتراف بأنها قاصرة على الوصول إلى الشعر الحقيقي، ولكن جماعة شعر يصرون على تسمية نثرهم شعراً، وهم يتجاهلون، بذلك، مقاييس الفن الشعري وأصوله، وارتباطه بما كتبه العرب في العصور المتعاقبة.

وإذ كان هؤلاء الجماعة يحتجون بضرورة الموسيقى الشعرية، نقول أن هناك فارقا واضحا بين العلم والفن " لأن الذين يحدث للفن من ضرورة إبقاء أصوله الرئيسية (***) لا ينبغي أن يحدث للعلم، إذ أن بعض العلم يبطل ما سبقه في أي لحظة من اللحظات ... أما الفن فهو يعتمد على الذوق، والذوق يستمد عناصره من الفطرة، والتقاليد، والوراثة والدين، قبل أن يستمدّها من الثقافة والحضارة، ومما يكتشف، فلهذا كله يصبح بالضرورة أن يكون تطور الفن متدرجا دون أن تتقطع صلة حديثه بقديمه بحال من الأحوال ". ونحن لا نريد أن نحظر على الشعراء تأثرهم بما يقرؤون، ولكننا نشير إلى ضرورة أن تنهياً للأديب العدة الفنية، والأصالة التي لا تمسخ بهويات الآخرين وسماتهم.

هذا تيار له طابعه الخاص في تطور الشعر الحر ومسيرته، إلى جانب التيار الأول الذي بدأ عام 1947، واستطاع شعراؤه أن يطوروه، بحيث يستوعب هموم الإنسان المعاصر الذاتية، والقوامية، الإنسانية، حتى أنه لم يعد لمذهب (شعر) من مبرر في تخليها عن نوااميس الشعر وأصوله.

ومهما يكن، فإن (شعر) لم تعدم الأنصار والتلاميذ الذين راحوا يفلدونها حتى بعد توقفها نهائياً عام 1969. فقد ظهر في تونس مجموعة من الشباب كتبوا شعرا تحت شعار (غير العمودي والحر)، وهو صدى لاتجاه مجلة شعر، بالإضافة إلى ما تنشره مجلة (الكلمة) في العراق، أو غيرها في الأقطار العربية، ولكن الحس العربي لا يزال يستهجن هذه التجربة، ولا يستجيب لها.

2- نازك الملائكة والسياب والبياتي رواد الشعر الحر

يعود الباحث الجزائري الدكتور فاتح علاق في كتاب جديد له صادر عن دار التنوير بالجزائر تحت عنوان "مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر" إلى مرحلة أدبية خصبة من تاريخنا المعاصر هي مرحلة الخمسينيات وما تلاها من القرن الماضي، يقوم بما يمكن تسميته **جولة أفق في رحاب تلك المرحلة**، باحثاً منقّباً عارضاً لشتى الآراء التي تبناها ودعا إليها شعراء تلك المرحلة ومنهم السياب ونازك والبياتي والحيدري وعبدالصبور وحجازي وحاوي. والكتاب بمجمله يحيط إحاطة شاملة بالخطوط العامة لتلك المرحلة ويؤلف استناداً إلى كل ذلك وثيقة أدبية وتاريخية لا غنى عنها لدراسة زمن شعري شكل بلا شك إضافة ثمينة لشعرنا المعاصر والحديث.

من نهاية الأربعينيات إلى نهاية الخمسينيات، أي خلال عقد من الزمن، شهدت الساحة الأدبية العربية ولادة دواوين شعرية سلمت لها بعد ذلك صفة الريادة والتاريخية معاً. فقد نشرت نازك الملائكة ديوانها "شظايا ورماد" سنة 1949، ونشر السياب "أساطير" سنة 1950 والحيدري "أغاني المدينة الميتة" في سنة 1951 ونشر البياتي ديوانه "أباريق مهشمة" سنة 1955 وعبدالصبور "الناس في بلادي" سنة 1956 ونشر خليل حاوي ديوانه "نهر الرماد" سنة 1957 ونشر يوسف الخال "البئر المهجورة" سنة 1958، وأدونيس "أوراق في الريح" في السنة نفسها، وكذلك ديوان حجازي "مدينة بلا قلب".

سعدى يوسف كان حلقة بين الجيل الأول والجيل الثاني، أما نزار قباني ومحمد الفيتوري فقد أبعدهما الباحث من الريادة لأنهما بدأ كتابة الشعر الحر مع الجيل الثاني وأبعد من الريادة أيضاً أحمد زكي أبو شادي لأنه يختلف في فهمه للشعر الحر عن نازك الملائكة إذ يفهم الحرية مزجاً بين البحور. على أنه يشير

إلى أن أحمد علي باكثير قد سبق نازك إلى الشعر الحر. وقد اهتدى إلى هذا النوع عن طريق الترجمة أولاً، لكنه لا يملك إسهاماً في مفهوم الشعر إلا ما ورد عن هذه الطريقة الشعرية في مقدمة "روميو وجولييت" ومقدمة "أخاتون ونفرتيتي".

أما لماذا اختار الباحث مصطلح **الشعر الحر** بدل شعر التفعيلة فلأنه مصطلح شائع أولاً ولأنه يشمل التحرر على مستوى الشكل والمضمون ثانياً، وإن كان مفهوم الحرية محدوداً عند نازك حتى لا يخرج الشعر إلى النثر. أما مصطلح التفعيلة فيقتصر على الجانب الشكلي والناحية الموسيقية تحديداً دون غيرها من الجوانب "فالشعر الحر ليس ظاهرة عروضية وحسب بل هو موقف من الحياة والفن قبل ذلك. إنه ثورة في الشكل والمضمون في طريقة التفكير والتعبير وقد كتب أغلب هؤلاء الرواد القصيدة العمودية ثم انتقلوا إلى كتابة الشعر الحر.

ولكن شعراء الموجة الجديدة هؤلاء لم يكونوا كلهم على مذهب شعري أو رؤية شعرية واحدة فقد كان لكل منهم مذهب الشعري أو رؤيته الشعرية الخاصة، يوسف الخال وأودونيس يتفقان مثلاً على أن الشعر يصنع قوانينه الخاصة ولا يخضع لمقاييس سابقة عليه، الشاعر حر وهو فوق القوانين الشعرية وليست هذه القوانين فوقه هو الذي يضع النظام ولا يضعه النظام.

وقد ثار رواد الشعر العربي الحر على المقاييس الموروثة في الشعر لأنها أصبحت تحول دون تطور الشعر في مواكبة حركة الحياة الجديدة.

بدأت الثورة على يد نازك الملائكة في مقدمة "شظايا ورماد" عندما دعت إلى تحطيم القيود الفنية الموروثة ومواكبة حركة الحياة، ثارت على الأوزان التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب عصره فاتخذها اللاحقون سنة متبعة وجمدوا الشعر عندها، ضاقت ذرعاً بالألفاظ القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن الحياة الجديدة، اللغة إذا لم تواكب حركة الحياة تموت.

أما السياب فذهب إلى أن ثورة الحركة الشعرية ليست ثورة على القديم لأنه قديم بل تجاوز للفاسد وتطوير للصالح ورأى في ثورة رواد الشعر العربي الحر على قيود البحر أو عدد التفعيلات أو القافية الموحدة امتداداً لثورات سابقة.

وثار عبدالوهاب البياتي على التقليد الذي ترسخه مختلف المذاهب والاتجاهات فهو يقف ضد أسلوب المحاكاة والتقليد لذلك بحث عن مفهوم جديد للشعر ضمن رؤية جديدة للعالم لا تخضع لمدرسة أو اتجاه.

وبالثورة على المقاييس الشعرية القديمة بدأ البحث عن مقاييس جديدة بديلة عن الشعر الحديث والحياة الجديدة. ظهر الشعر الحر وهو مصطلح استخدمته

نازك في الدعوة إلى شعر جديد يقوم على أساس التفعيلة لا البحر، ويتخلص من القافية الموحدة تبعاً لذلك.

وقد اختلف مفهوم الشعر الحر عند نازك عن مفهوم الشعر الحر عند أحمد زكي أبو شادي وعند الغرب وهذا يعني أن مفهوم الشعر الحر ليس واحداً في العالم الشرقي أو الغربي ومن حق نازك أن تستعمله بطريقتها الخاصة ومن منطلقاتها الخاصة فهي ترى أن الوزن ضروري للتمييز بين ما هو شعر وما هو نثر ولا تستسيغ الشعر الحر بالمفهوم الغربي إنها تدرك أن لكل مجتمع شعره وعروضه ومقاييسه الشعرية.

حول الشعر والواقع ذهب السياب إلى أن طبيعة الشعر تختلف عن طبيعة الواقع. الواقع غير شعري في ذاته لهذا وجب ألا يكون الشعر انعكاساً له وإذا كان الشعر صورة للواقع خرج عن طبيعته وأصبح نسخة مكررة له أو ملحقاً به. التجربة الشعرية تختلف عن تجارب الحياة المختلفة لأنها تجربة جمالية لا تعنى بحقائق الحياة في ذاتها إنها لا تهدف إلى غاية إبلاغية أو منفعة لأنها غاية في ذاتها بل إن هذه الحقائق وسيلة إلى غاية هي الشعر ذاته كفن.

وترفض نازك أن يكون الشعر وسيلة لغايات أخرى، فهو غاية ذاته الشعر ليس صورة للواقع الاجتماعي أو السياسي وليس وعظاً أو خطابة فهو عالم مستقل عن الواقع وقيمه في ذاته وليست خارجه. الشعر لا يقاس بموضوعه الاجتماعي أو النفسي أو الفكري وإنما يقاس بفنيته أو جماليته. ويرى **بلند الحيدري** أن الشعر ليس انعكاساً مرآوياً للواقع من جهة لكنه ليس هروباً منه من جهة أخرى "وإذا جاز لنا أن نأخذ على بعض أدبنا القديم كونه وقع أسير واقعه في القبيلة والعائلة والطائفة، جاز لنا أن نأخذ على الكثير من أدبنا اليوم انقطاع أسبابه عن واقعنا، الشعر هو انعكاس داخلي لتجربة ما يحمل إلينا زمنياً خاصاً هو زمن العمل الفني ذاته عن الإنسان ذاته من التجربة المتميزة ذاتها ليجترح خصوصيتها على حد قول الحيدري.

وإذا كان **صلاح عبدالصبور** يرفض أن يصبح الفن محاكياً للواقع بالمفهوم الأفلاطوني فإنه يقف في الوقت نفسه ضد القفز عليه باسم الحداثة.

وأشار رواد الشعر العربي الحر إلى تعدد وظائف الشعر بحيث يصعب اختصارها في وظيفة بعينها، أشار البياتي إلى صعوبة تحديد وظيفة معينة للشعر فقد ذكر عدداً من الوظائف فقد ذهب مرة إلى أن الشعر "محاولة للتوفيق بين وجود الإنسان الضائع وبين الحلم الذي يسعى الإنسان إلى تحقيقه فالشعر حلقة وسطى تربط الإنسان بحلمه وتدفعه إلى محاولة تحقيقه " وذهب مرة أخرى إلى

أن الشعر "نوع من مواجهة اللامعنى والفوضى والعبثية التي تسود قوانين الحياة والأشياء.»

والشعر هنا هو الذي يعيد ترتيب أشياء العالم بطريقة جديدة تعطي للحياة معنى وجمالاً. ورأى مرة ثالثة أنه «يتخذ أحياناً سلاحاً لمواجهة الشر والظلم الاجتماعي والذل الكوني الذي يواجهه الإنسان» فالشعر عنده سلاح لمواجهة الظلم والوقوف إلى جانب الإنسان المضطهد في الكون.

ويتفق بقية رواد الشعر العربي الحر في إرجاع صعوبة تحديد وظيفة الشعر إلى وظائفه الكثيرة التي قام بها عبر مختلف العصور والبيئات. وذكر السياب أن الشاعر القديم كان يتخذ الشعر وسيلة لأغراض مادية في أغلب الأحيان. ومن ثم كان الشعر تابعاً لمؤسسة سياسية أو دينية ولأن الشعر كان وسيلة لغاية مادية فقد فقد طبيعته الفنية بعد أن فقد الشاعر ذاته.

ويذهب عبد الصبور إلى أن الشاعر كان في الجاهلية هو صحيفة قبيلته السياسية أحياناً وصحيفة نفسه أحياناً أخرى. ولكن النظام القبلي كان مستحكماً لدرجة أن الوظيفة الأولى كانت هي السائدة. ومادام الشاعر لسان قبيلته والمشيد بآثرها وانتصاراتها والمدافع عنها، فلا غرو أن يكون الشعر وسيلة تابعة للقبيلة لا لذات الشاعر.

ومن هنا تكون وظيفة الشعر مرتبطة بإرادة القبيلة لا بإرادة الشاعر، ويفقد الشعر طبيعته الفنية لغياب ذات الشاعر أولاً، ولكونه وسيلة لغاية خارج الشعر ذاته، ويذهب عبد الصبور إلى أن وظيفة الشعر قد تغيرت بظهور الحركة الرومانسية قياساً إلى الأدب الكلاسيكي وذلك بتغير مفهوم الشعر ذاته. لقد أصبح الشعر تعبيراً عن نفس صاحبه بعد أن كان تعبيراً عن الجماعة.

ولم تتغير هذه النظرة إلى وظيفة الشعر إلا في العصر الحديث عندما استقل بذاته، ولم يعد تابعاً للآخر أو للذات. ومن ثم تغيرت وظيفته وأصبحت تابعة لطبيعته هو لا للذات أو الموضوع.

ويتفق الحيدري مع السياب وعبد الصبور على أن الفن في العصور الغابرة كان خادماً أميناً لسلطة الملوك والأباطرة فخلد ذكركم ومآثرهم ولهولهم وحفلاتهم، كما استخدمته الكنيسة ليعبر عن وجدانها الديني.

ويبين أحمد عبد المعطي حجازي الوظيفة السياسية للشعر من خلال نقده لشعر نزار قباني السياسي.. فهو يرى أن ما كتبه نزار بعد سنة 1967 هو شعر موقف له طابع خاص عاطفي يترجم مشاعر الرجل العادي ولا ينظر ولا يخضع هذه المشاعر للتأمل العميق.. فهو رد فعل سريع على الأحداث السياسية، مباشر

يعكس مشاعر الرجل العادي لا الفنان. وهذا النوع من الشعر يكون تأثيره آنياً ويلبي حاجة آنية.

فهو موقف خاص من حدث سياسي معين وليس موقفاً فنياً عاماً. شعر نزار السياسي شعر مباشر «يشبه أن يكون شعر تحريض مباشر ووظيفته وقيمه في قدرته على الإثارة، وفي الغالب لا يبقى منه الكثير». فالشعر الذي يحمل هماً سياسياً يجب ألا يكون رد فعله آنياً سطحياً وإلا استوى الشعر وغيره من البيانات السياسية. فالشعر السياسي لا يتخذ الحدث إلا وسيلة للغايات أبعد وأعمق لأنه رؤية.

على أن حجازي إذ يهتم بالعمق السياسي في الشعر، يغفل الطريقة الفنية، ذلك أن الكيفية هي التي تعطي السياسي عمقه الفني. وهو هنا يتفق مع السياب والحيدري من حيث اهتمامه بالسياسي بالمعنى الإنساني الشامل والعميق دون اهتمامه بالشعري. فالشعري عندهم هنا يرادف العمق الإنساني وإن كان هذا العمق إنما قد تولد عن الفني، أو علاقة ذاتي بالموضوعي في الشعر.

وكما أنه لا تناقض بين السياسي والشعري، كذلك لا تناقض بين الاجتماعي والشعري، فالشعر وظيفته الاجتماعية إلى جانب الوظائف الأخرى وتكتسب هذه الوظيفة فنيته من خلال تفاعلها مع بقية العناصر المكونة للقصيدة. على أن السياب في فترة انتمائه للحزب الشيوعي وإلى العروبة بعد ذلك كان يركز على الاجتماعي من حيث هو موضوع لا من حيث تناوله فنياً.

فهو يقف إلى جانب الأدب الملتزم الذي يدعو إلى الحق والخير والجمال ويكافح الشر والباطل، ويقف ضد الأدب المنحل الذي يدعو إلى اليأس والهزيمة، أو يدغدغ الغرائز ويثير الشهوات. ولكن وقوف الشعر إلى جانب العدل والحق والسلام ضد الظلم والطغيان لا يعني أكثر من كون الشعر وسيلة للدفاع عن إنسانية الإنسان وحقه في العيش الكريم على أن الشعر ليس وسيلة مثل بقية الوسائل وإلا أمكن الاستغناء عنه بوسائل أخرى تؤدي الغرض نفسه. فوظيفة الشعر مرتبطة بطريقة التعبير عن الموضوع وليس نقلاً للموضوع ذاته. ومن ثم يجب أن تكون مغايرة لوظائف العلوم والفنون الأخرى.

ويوافق شعراء آخرون أفلاطون في أن الشعر عاجز عن إدراك الحقيقة لأن ذلك من شأن العلم والفلسفة وهدما، أما مهمة الشعر فهي إثارة المتعة الفنية. ويمثل هذا الموقف مدرسة الفن للفن التي تهتم بالشكل الفني وما يثيره في القارئ من متعة دون اهتمام بالمضمون. على أن الشعر معنى ومبنى فهو وحدة عضوية

لا تتجزأ في نظر بعضهم. فالغاية الجمالية ليست مفرغة من محتواها، والكلمة لا تخلو من معناها.

و هناك فريق يوافق أفلاطون على أن الشعر لا يعاين الحقائق النظرية، ولكنه يذهب إلى أنه يعاين حقائق أخرى أسمى لا يدركها العقل ولكن يدركها الحدس والخيال. وهذا موقف رومانسي يجعل من الشعر وغيره من الفنون أهم نشاط معرفي في الحياة الإنسانية. فهو يدرك بالحدس ما يعجز عنه العلم والفلسفة بالعقل والمنطق. وهذا يؤكد قدرة الشعر على القيام بوظيفة معرفية.

على أنه لا بد من الإشارة في إطار تحديد مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر إلى تحاملهم على النقاد العرب القدامى بخاصة لعدم تمكنهم من تكوين رؤية شاملة عن مقولاتهم إذ كثيراً ما انطلقوا من الجزء ليطلقوا أحكاماً عامة على الناقد القديم، بل على النقد القديم. ظلموا الجاحظ في قوله إن المعالي مطروحة في الطريق وإن العبرة بالصياغة إذ رأوا فيه إهمالاً للمعنى الشعري، في حين إن الجاحظ يميز بين المعنى الأصلي والمعنى الشعري الذي يتشكل من خلال الصياغة. وهو يقصد بالمعاني المطروحة في الطريق المعاني العامة التي ينطلق منها الشعر ليخلق معانيه الخاصة.

وكتاب فاتح علاق محاولة جادة هدفت إلى تحديد مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر من خلال ما توافر لديه من مصادر ومراجع أراد بها الإسهام في الكشف عن معرفة تفكير هؤلاء الشعراء في حل مشكلات الشعر وأسئلته المتعددة فيما يخص الموضوع.



3- الرواد والتجربة الشعرية الجديدة 2

التجربة الشعرية الجديدة التي تلت تجربة نازك الملائكة، هي تجربة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب؛ الذي ضرب بسهم وافر في تأسيس حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر.

السايب « . إلا أن الدكتور طه حسين وقف موقفاً محايداً حين قال : « فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله ولينشئوا لنا شعراً حراً أو مقيداً جديداً أو حديثاً ولكن ليكن هذا الشعر شائفاً رائفاً ويومئذ لن يروا منا إلا تشجيعاً » .

أسباب التحول في الشعر العربي المعاصر

لو حاولنا ان نتقف على أهم الدواعي والأسباب التي أدت الى هذا التحول لرأيناها تعود الى عوامل عديدة يأتي في مقدمتها التطورات التي طرأت على الساحة العربية بفعل الحرب العالمية الأولى وامتناد هذه الأحداث حتى بعد الحرب العالمية الثانية وما رافق ذلك من تطورات سياسية واجتماعية واقتصادية بالاضافة الى نشوء طبقة وسطى مثقفة أخذت على عاتقها نشر مختلف الأفكار ، وإيجاد أدب يعبر عن البيئة بصدق واحساس وقد وجدت هذه الطبقة متنفساً لها على صفحات المجلات والصحف التي رافقت تلك الأحداث . ومن جانب آخر نرى التمزق الذي عاناه الوطن العربي وويلات الحرب العالمية الثانية ونكبة فلسطين والنزوع



بدر شاكر السياب

لمعرفة شعر بدر شاكر السياب وما حمله من جديد إلى الشعر العربي يمكن

تلخيص أبرز ما جاء فيه::

لا أحد ينكر قيادة بدر السياب لحركة التجديد في الأدب العربي المعاصر. فالمحاولات العديدة التي سبقته لم تكن سوى الأسس التي مهدت لظهور الشعر الحر وما يسمى بالشعر الجديد.

فتجربة السياب في هذا المضمار تجربة رائدة، لأنها استطاعت أن تواصل عملية التطور التي طرأت على القصيدة العربية خلال تاريخها الطويل، كما أنها تغلبت على الجمود الذي ظلّ مخيماً على القصيدة العربية سواء أكان في الشكل أو المضمون، وهذا الانعطاف ليس بالشيء اليسير. إلا أن السياب استطاع أن يفجر ينابيع الإبداع ويجعل الشعر العربي يواكب الأحداث التي مرت بها الأمة العربية، وينقل الشعر إلى آفاق أخرى بفضل ما يمتلكه من مواهب وقدرات.

فهو وإن جاء مجدداً، إلا أنه حافظ على التراث العربي ولم ينحرف عنه، فظلت اللغة العربية الفصحى هي الأساس وبقيت أوزان "الخليل" هي القاعدة التي ينطلق منها. إلا أن هذه المحافظة لم تعصمه ومن معه عن التهجم العنيف والنقد اللاذع، حتى إن العقاد اتهم هذه الحركة بالإسفاف والعبث والجهل، وقد أطلق على الشعر الجديد اسم "الشعر السايب". إلا أن الدكتور طه حسين وقف موقفاً محايداً حين قال: "فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله، ولينشئوا لنا

شعراً حراً أو مقيداً جديداً أو حديثاً، ولكن ليكن هذا الشعر شائقاً رائقاً ويومئذ لن يروا منا إلا تشجيعاً".

أسباب التحول إلى الشعر العربي المعاصر:

لو حاولنا أن نقف على أهم الدواعي التي أدت إلى هذا التحول لرأينا أن في مقدّماتها التطورات التي طرأت على الساحة العربيّة بفعل الحرب العالمية الأولى، وامتداد هذه الأحداث حتى بعد الحرب العالمية الثانية، وما رافق ذلك من تطورات سياسية واجتماعية واقتصادية، إضافة إلى نشوء طبقة وسطى مثقفة أخذت على عاتقها نشر مختلف الأفكار، وإيجاد أدب يعبر عن البيئة بصدق وإحساس. وقد وجدت هذه الطبقة متنفساً لها على صفحات المجلات والصحف التي رافقت تلك الأحداث. ومن جانب آخر نرى التمزق الذي عاناه الوطن العربي وويلات الحرب العالمية الثانية ونكبة فلسطين والنزوع إلى الاستقلال.. كل ذلك ولد ردود فعل عنيفة انعكست لآثارها على الأدب والشعر بصورة خاصة.

وهناك عامل ثقافي لا يقل أهمية عن العوامل السابقة ألا وهو الاطلاع والوقوف على تجارب الشعراء الغربيين. فنحن نعرف أن كثيراً من الأدباء اطلعوا على الآداب العالمية وترجموا بعض روائعها إلى العربيّة مما يسرّ للأدباء والشعراء الذين لم يتمكنوا من الاطلاع عليها بنصّها الأصلي، أن يقرأوها مترجمة.

بدر شاكر السياب:

رغم سبق السياب لخوض هذه التجربة على الشعراء أمثال نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور وغيرهم، فهو شاعر فذ، استطاع بما يمتلك من إمكانيات أدبية أن يجعل القصيدة العربيّة تلحق بركب الشعر العالمي. فقد اطلع على الأدب العربي، وكان يسمي المتنبي والمعريّ والجاحظ العمالقة الثلاثة. كما أنه خلال سنوات دراسته في بغداد درس الأدب الإنجليزي فتأثر به.. واطلع على الأدب الأمريكي وقرأ بعض التراث الفكري العالمي، كما أنه استفاد من العروض الخليلي ووظفه لما يخدم حركة الشعر العربي. فهو وإن لم يلتزم بالشكل الذي حدّده "الخليل" للبيت إلا أنه التزم التفعيلة، فحول الأساس من مجموع التفعيلات التي تشكّل وحدة البيت إلى التفعيلة نفسها مما أتاح له مجالاً أوسع للتعبير وميادين جديدة لتصوير العواطف والأحاسيس والتخلص من الأفكار المبتذلة. كذلك نرى أن السياب استطاع أن يبعث الأسطورة ويستفيد منها. وأصبحت عنده تعني ما يسمّى "بالإسقاط" وهذا يعدّ قمة الإبداع الفني في الشعر. كما أنه استفاد من الشخصيات الحقيقية والوهمية لتتيح له مجالاً أعمق، وكذلك تعامل مع اللغة تعاملًا جديداً فأعطى كلماتها مدلولات أخرى غير

المتعارف عليها، فحملت معاني مستجدة، ومما دعاه إلى ذلك كفاحه من أجل القيم الإنسانية فلاذ بها ليحقق من خلالها أهدافه.

أما معاناة السيّاب فقد كانت معاناة فشل عاطفي واضطهاد فكري ونضال ضد الفقر والجهل. وقد توجّ معاناته هذه بالتأمل في التجربة حتى صارت أعمق وأصدق. فهو كما يقول إيليا حاوي: "غدا أعمق اتصالاً بالحقيقة الفعلية في الوجود، وبات أدنى إلى استنباط أرواح العالم المبتوثة في حناياه والتي لم يتصل بها الشعر العربي من قبل".

أما بالنسبة للموسيقى في قصيدة السيّاب فقد تمكّن من التخلص من الوحدة الموسيقية الرتيبة، حيث لم ترتبط قصيدته بذلك التحديد أو تلك السنتمترية فأصبحت أكثر تنوعاً، ونرى أن أغلب قصائده يغمرها الإيقاع الشجي وفقاً لحالته النفسية. وقد كان في بعض قصائده ينتقل من بحر إلى آخر؛ لينوع في النغم أو يمزج بين الشكل الجديد والشكل القديم. وعلى الرغم من كل هذا فهو لم يتخلص من الموسيقى الخارجية، لأنه ظل مرتبطاً بالشعر العمودي ولم ينفصل عنه انفصلاً تاماً. وخلاصة القول إن القصيدة عند السيّاب اتخذت شكلاً مختلفاً لم تألفه القصيدة العربية من قبل، فالشكل عنده ليس قالباً يحتوي القصيدة وإنما محتوى القصيدة هو الذي يحدّد أبعادها.

تطور القصيدة عند السيّاب:

تطوّرت القصيدة عند السيّاب بشكل واضح. ونستطيع أن نتبّع تطورها من بداياته. فقد كانت قصيدة "هل كان حباً" تمثل أولى ثمرات الشعر الحر بعد الحرب العالمية الثانية، ولا يوجد في هذه القصيدة سوى أنها تمثل الجسر الذي عبر عليه السيّاب إلى مرحلة التجديد الحقيقي، فهي لا تختلف عن الشعر العمودي كثيراً.

ثم يواصل السيّاب إنتاجه فنرى قصيدته "أغنية قديمة" و"في السوق القديم" تمثلان البداية الحقيقية للشعر الحر. ونستطيع أن نقول من خلالهما إنه استطاع أن يثري تجربته، وأن ينتقل إلى مرحلة تجسد حقيقة الانعطاف في القصيدة العربية من حيث الشكل أو المضمون. فقد تمكّن من أن يفلت من أسر الشكل القديم الذي ظل متصلاً به، كما أنه ابتعد عن المباشر والخطابية، فبدأ يلقي الظلال الباهتة والرؤى الخفية على قصائده.

ويتعمق مفهوم الشعر الحديث عند السيّاب خلال فترة الخمسينيات التي تمثل نضجه. ففي هذه المرحلة، تكاملت ثقافته وتطوّرت تجربته، فتنامت القصيدة عنده بشكل واضح. وظهرت الأسطورة في شعره بشكل مكثف، وكذلك التعامل الجديد مع اللغة بحيث صارت لكلماتها معانٍ مستحدثة مستمدة من

الغوص وراء المعنى الحقيقي الكامن فيها. فالمطر رمز العطاء، والموت رمز البعث، وصوت الطفل رمز التجدد، وبُويب رمز تدفق الحياة في الأرض والإنسان وهكذا..

أما بالنسبة للمرحلة الأخيرة من حياته، فقد أصيب بمرض عضال أفقده حتى القدرة على المشي، وبدأ جسمه ينحل وقواه تنهار. وشعر بدنو أجله، فأسودت الدنيا في وجهه، وتحولت الحياة إلى موت. فهو وإن كان يرى فيه الخلاص من شقائه إلا أنه يرى فيه نهايته.. وفعلاً كان كذلك لأنه أوقفه عن متابعة تجربته فخطفه وهو في قمة نضجه.

لقد فتح السيّاب الأبواب أمام جيل الروّاد لينهلوا من التجارب التي فجرها، فهو خلال الفترة القصيرة من حياته التي امتدت بين عامي 1926 - 1964م، (38 سنة) أصدر عشرة دواوين، بالإضافة إلى كثير من القصائد التي نشرت فيما بعد. ومع هذا، لا يمكن أن نغفل دور الذين شاركوه وخاضوا معه التجربة.

* * *

4- الحداثة الشعرية العربية (1)

لعل سؤال الحداثة من أكثر الأسئلة تداولاً في حياتنا العربية منذ ما يزيد على القرن من الزمن؛ تساؤلات حول حقيقة مفهوم الحداثة من حيث التسمية والنشأة، كونه مصطلحاً أصبح في وقتنا الحاضر واحداً من أكثر المصطلحات النقدية المعاصرة إشكالية وإثارة للبس والغموض، ويهدف إلى توضيح آراء النقاد حول إشكالية ذلك المفهوم، فضلاً عن ذلك تسليط الضوء على الحداثة الشعرية التي تتألف وتتماشى مع هذا العصر؛ كونها حركة إبداع تماشي الحياة، ويتناول كذلك هذا البحث بيان مراحل تطورية مختلفة لهذه الحركة، ولتحقيق هذا الغرض سيعتمد البحث هم المنهج الوصفي في بيان ما يتعلق هذه الحركة من مقاربات بين النقاد، و مختتماً بالنتائج التي توصل إليها البحث، منها: أن الحداثة ليست ظاهرة عربية بالأصل، إذ تسربت ككافة التيارات الفكرية والأدبية من العالم المصنع، ثم تأصلت تدريجياً في مجال الأدب ومؤلفات عربية، وأن حركة الحداثة في الشعر العربي حررت الشاعر من أساليب الشعر التقليدي، فالشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى عند أصحاب تلك الحركة.

ذلك أن الإنسان العربي ظل يتساءل عن الحداثة، ينقب عنها يحن إليها، يرفضها تارة ويقبلها أخرى، يراها ضرورة صالحة حيناً، وتطفلاً باطلاً حيناً آخر، يحتضنها مرة لأنه يحتاجها لحماية نفسه، ويغلق دونها الأبواب وينظر إليها كأنها جسد غريب مرة أخرى، لأنه يراها تحطم ماضيه وذكريته بل ووجوده المقدس.

وقبل النباش في الحداثة الشعرية العربية لا بد من الوقوف عند الكلمة / المفهوم والمصطلح.

المفهوم والمصطلح:

فقد جاء في كتاب العين للفظ "الحداثة" أن "الحديث" هو: الجديد من الأشياء. وفي لسان العرب تحت مادة "حدث" جاء كالتالي:

الحداثة من الناحية الايتيمولوجية من فعل "حدث" حداثه (فصيحة فعل في العربية يصاغ منها مصدران فعولة كسهل سهولة وصعب صعوبة وفعالة كفصح فصاحة وحدث حداثه). وهي لغويا عكس قدم وإذا ذكر مع قدم ضم إتباعا نحو: "أخذني ما قدم وما حدث" ، والحداثة من الأمر أوله وابتدائه ويقال كذلك الحداثة والحدثان، وهي ليست من فعل حدث حدوثا بمعنى وقع وقوعا ورغم وجود لفظة الحداثة ضمن معاجم وقواميس اللغة العربية مرادفة لمعنى الحديث، فإنها ظلت بعيدة عن الممارسات النقدية العربية القديمة. واستعيز عنها بـ"المحدث" و"المولد" وغيرهما من المصطلحات التي نجدها عند النقاد القدامى، ولم تستعمل الحداثة كمصطلح إجرائي وظلت اللفظة (الحداثة) مرتبطة بأصلها وجذورها اللغوي والمعجمي "حدث" كما ظلت غريبة وغير متداولة حتى ظهرت مصطلحات تقترب منها دلالة بل تجاوزتها، واكتسبت مشروعيتها في الكتابات النقدية والإبداعية على السواء كـ"التجديد" و"التحديث" و"الحديث" والمعاصرة... الخ، وبقي لفظ الحداثة محتشما ينتظر، ليعطن نفسه كمصطلح إجرائي في الكتابات النقدية العربية، ظهور الشعر الحر ومنذ ذلك الحين، وهو مصطلح ثابت في وجه التيارات المضادة.

أما اصطلاحا: فقد تعددت تعاريف الحداثة فقليل هي "ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية، والانسلاخ من أغلال الماضي والانعتاق من هيمنة الأسلاف، ليست مقصورة على فئة أو طائفة أو جنس بعينه بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت...وبذلك فهي محاولة الخروج عن الأنماط التقليدية والأشكال العتيقة، إنها محاولة إبداع أشكال ومضامين جديدة وغريبة، "وكل جديد غريب"، كما يقول "بودلير"، إنها انزياح على السنن المعروف والنهج المألوف، فيعكس ذلك في لغة وصور غير مألوفة، فهي حسب أدونيس "رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتياج: تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد إنها بذلك مرحلة التنافر والتصادم بين البنية السائدة وما تتطلبه حركة المجتمع من تغيير يستجيب للحظة التاريخية المعاشة، إن مفهوم الحداثة إذن يضع التراث، كشيء معطى أو مبريكي، في إشكالية معقدة مع البنية الحديثة

التي تحاول تأسيس وجودها لا على التراث، إنها انتزاع لأشكال التعبير من أسر المطلق، وبعبارة أوضح إنها تحرير التعبير كما ترى "خالدة سعيد" في كتابها "حركية الإبداع".

ويبدو من المقبول اعتبار الحداثة هي ذلك الانسلاخ والتجاوز للماضي والمضامين التقليدية، لكن هذا التجاوز والانسلاخ لا يعني تجاوزه إطلاقاً وإنما يعني تجاوزاً لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيمه، التي نشأت كتعبير تاريخي عن الحالات والأوضاع الثقافية والإنسانية الماضية، والتي يتوجب اليوم أن يزول فعلها لزوال الظروف التي كانت سبباً في نشوئها.

من خلال قول أدونيس هذا يتضح لنا أن الحداثة تقف من الأشكال القديمة موقف الرفض النسبي مؤمنة أن لكل عصر ظروفه الخاصة به ومميزاته المكونة له والتي تختلف طبعاً عن ظروف ومميزات الأزمنة السابقة، فضرورة التجديد، إذن أمر حتمي. مع الإيمان بأن ما هو قديم كان جديداً في عصره، وما نعتبره نحن اليوم جديداً سيصبح يوماً ما قديماً .

يذهب أدونيس، في الثابت والمتحول: "صدمة الحداثة"، إلى أن الحداثة كانت منذ العصر الجاهلي، فهو يؤرخ لها منذ الصعاليك، باعتبارهم حاولوا الخروج عن القيم الاجتماعية السائدة في المجتمع الجاهلي ويبني قيم أخرى كان الذوق القبلي الجمعي يعتبرها غريبة وغير مألوفة، ومع ظهور الإسلام نبغ شعراء متأثرون بالثورة الإسلامية والحركة الدينية الجديدة فجاءت موضوعاتهم منسجمة مع القيم الجديدة، "ثائرة" على قيم كانت محمودة، وداعية إلى قيم كانت مذمومة، بل إن الإسلام شكل في حد ذاته حادثة بثورته على الأعراف والتقاليد المجتمعية الجاهلية، وبعد انتشار الإسلام شكل شعر الخوارج "حداثة" برفضه للقيم الاجتماعية المعاشة آنذ. إلا أن الحداثة إلى هذا الحين، لم تكن تركز إلا على جانب القيم الاجتماعية في وقت ظل الشكل القديم هو المهيمن، بينما في العصر العباسي نجد التجديد أكثر وضوحاً، وقد أسهب النقاد القدامى الحديث عن الحداثة في الشعر، وعن الصراع بين "القديم" و"المولد" أو "المحدث"، وتم التركيز بشكل أساسي على الشكل، ويكفي أن نذكر هنا أسماء مثلت "الحداثة الشعرية" بخروجها عن الأشكال الموروثة، مثل أبي نواس وبشار وأبي تمام وغيرهم، وكان المعاصرون لهم يدركون أن شعرهم كان بالفعل، شيئاً غير مألوف: فقد ثار كل من أبي نواس وبشار بن برد على القيم العربية فوجدنا بشاراً يتمرّد على قيم العرب السائدة في المجتمع من حيث الأكل ونمط العيش وهو القائل ساخر من عيشة العرب:

سَأخْبِرُ فَاخِرَ الْأَعْرَابِ عَنِّي
أَحِينَ لِبَسْتِ بَعْدَ الْعُرْيِ خَزًّا
تُقَاخِرُ يَابْنَ رَاعِيَةَ وَرَاعٍ
وَكُنْتَ إِذَا ظَمَنْتَ إِلَى قِرَاحٍ
وَتَقْضِمُ هَامَةَ الْجُعْلِ الْمُصَلَّى
وَتَدْلُجُ لِلْقِنَافِذِ تَدْرِيبَهَا

وعنه حين بارز للفخار
وَنَادَمْتَ الْكِرَامَ عَلَى الْعُقَارِ
بَنِي الْأَحْرَارِ حَسْبُكَ مِنْ خَسَارِ
شَرَكْتَ الْكَلْبَ فِي ذَاكَ الْإِطَارِ
وَلَا تَعْنَى بِدِرَاجِ الدِّيَارِ
وَيُنْسِيكَ الْمَكَارِمَ صَيْدُ فَارِ

بل سخر من صلاة المسلمين وطقوس
عن آدم في مجتمع إسلامي كما في قوله :
إِبْلِيسُ أَفْضَلُ مِنْ أَبِيكُمْ آدَمَ
النَّارُ عَنَصْرَهُ وَآدَمُ طِينَتَهُ
وَلتَجْدِيدِ أَبِي نَوَاسٍ مَظَاهِرَ كَثِيرَةً:
دَعِ الْمَسَاجِدَ لِلْعِبَادِ تَسْكُنَهَا
مَا قَالَ رَبُّكَ وَيْلٌ لِلَّذِينَ سَكَرُوا
وَمُخَالَفِ لِمَا عَرَفَ بِعَمُودِ الشَّعْرِ".

ولا ينبغي أن ننسى حركة الموشحات الأندلسية، وما سجله أصحابها من
خروج على سنن الشعر القديم: أوزانه وقوافيه.
وتجدر الإشارة إلى أن الحداثة مع هؤلاء جميعا كانت أحادية الجانب، لأنها
ركزت على القيم الاجتماعية (الصعاليك، الإسلام، الخوارج...) أو على الشكل
(شعراء بني العباس - الموشحات - الزجل...).

أما في العصر الحديث فقد ظهرت الحداثة بشكل أكثر جدية بشكلها التام. إذ
أثارت إشكالية الحداثة ضجة كبرى بين النقاد وأصبحت موضوعهم الراهن، بل
ومجال حديثهم في كل الصحف والمجلات والكتب، التجديد والخروج عن الأنماط
التقليدية، ما دامت الإنسانية في تطور مستمر، وتسير من الحسن إلى الأحسن،
وتحاول توظيف السابق لينفع ويعطي روح الاستمرارية للأحق، فالإنسان إذن
دائما ساع إلى التغير والتطوير، لأن نفسه لا تخول له اجترار نفس الأنماط
والعيش على التقليد. إذ أن متطلبات الحياة تلزم عليه البحث والتنقيب عن
المناسب، ومن تم فهو دائما طموح إلى الحداثة والتحديث في كل مجالات
الحياة، ومن البديهي أن يختلف فهم الحداثة من منطقة إلى أخرى تبعا لاختلاف
الظروف والملابسات، التي أنشأتها، بل واختلاف القراءة والفهم.

عندما نطلق مصطلح "الحداثة" نربطه بالعصر الحديث أكثر من غيره من
العصور، فالحداثة لم تكن مقصورة على مجال دون غيره من العصور، فالحداثة
لم تكن مقصورة على مجال دون غيره فقد امتدت آثارها إلى كل شيء في

المجتمع الإنساني. فمنذ العصر الحديث -وما شهدته من صراعات وتصدعات وتحولات واختراعات وحروب- والإنسان لم ينفك يتحدث عن التغيير والتجديد اللذان رافقا هذه التغيرات. إلا أن الحداثة العربية لم تتفاعل مع الاجتماعي التاريخي المعرفي، مما استحال معه استيعاب بعدها المعرفي النقدي عكس الحداثة الغربية.

ونحن لا تهمنا الحداثة الغربية وملابساتها في شيء إذ أن موضوع درسنا يتمحور حول الحداثة الشعرية العربية. وأن أي مقارنة بسيطة بين الحداثتين، تبدي للقارئ للوهلة الأولى تضارب واختلاف المواقف والآراء حول طيلة أو انفصال الحداثة العربية عن الغربية باختلاف النقاد والقراء، بل يمكن أن نجد هذا التضارب حتى لدى الناقد الواحد، فمحمد بنيس يؤكد -كما سبق- أن الحداثة العربية لا تتفاعل مع محيطها، وأنها نبتت في غير التربة العربية، وهي بذلك تظل جسدا غريبا عنا. وأن النقاد لا يزالون يتحفظون أثناء التعامل مع إشكالية ومصطلح الحداثة، وأنهم لازالوا لم يقتحموا موضوعها بجرأة كبيرة، في وقت بدأ فيه الغرب يخطط لمرحلة ما "بعد الحداثة"، و"فيما نحن ما نزال معلقين بأوهام التدرج في مراتبها".

ويكاد أدونيس يشاطره الرأي، في أن الحداثة الشعرية العربية متأثرة بالحداثة الغربية، إلا أنه يرى أن هذا التقليد مقصور على الأشياء الشكلية والعرضية دون المسائل الجوهرية؛ "إننا اليوم نمارس الحداثة الغربية على مستوى تحسين الحياة اليومية ووسائلها لكننا نرفضها على مستوى تحسين الفكر والعقل ووسائل هذا التحسين، أي أننا نأخذ المنجزات ونرفض المبادئ العقلية التي أدت إلى ابتكارها، إنه التلفيق الذي ينخر الإنسان العربي من الداخل".

وتبقى الحداثة الشعرية العربية محاولة تجاوز للماضي الشعري، إلا أنه لم يكن تجاوزا مطلقا بقدر ما كان محاولة تخط لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيمه التي كانت نتيجة الأوضاع الثقافية والإنسانية الماضية، والتي لم تعد صالحة في هذا الوقت وبالتالي يتوجب اليوم زوالها لاختلاف الظروف والأوضاع العامة الراهنة عن السابقة. و هكذا تشترط الحداثة الشعرية العربية أن يظل المبدع دائما في حركة واستمرارية تدفعه لتجاوز الآخرين بل لتجاوز ذاته.

إن الحداثة الشعرية العربية إذن تشكل موقفا من التراث، إلا أنه ليس موقفا عدائيا ولا موقف مهاندة، غد أن المهم هو أن "الموقف" من التراث لا يمكن أن يكون موقف قبول أو رفض إذ ليس لدى الإنسان من خيار في قبول تراثه أو رفضه. إن ما يجب تغييره هو فهمنا لهذا التراث، والمنظور الذي من خلاله نتطلع إليه ونمارس حكمنا عليه كما يرى أدونيس.

إنها تمثل موقفا من التراث ما دام الشعر القديم كان يمثل نظرة أفقية، وأن العلاقة التي تجمع الإنسان بعالمه في الشعر القديم، لم تخرج عن كونها جوهرية. أما مع حركة الحداثة فقد أصبح الشعر مغامرة إنسانية، هدفها الأسمى البحث عن حقيقة خاصة، وتكسير الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم (التراث) سعياً وراء الانفتاح على عالم أوسع. إن حركة الحداثة قد بدأت منذ نازك الملائكة تفرغ أبواب هذا العالم الكبير الغني، ذلك أنه ابتداء يكون فعل خلاص وتحرر. إنه يحاول جهد المستطاع الابتعاد عن مستنقعات التقليديّة التي هي معادلة للبؤس والجهل واللا عدالة لعل هذا ما جعل يوسف الخال يركز على "محدودية التراث العربي"، وبالتالي يدعو إلى وحدة التراث الإنساني، الشيء الذي يتوجب معه ضرورة خلق وإبداع نمط شعري جديد يتماشى مع روح العصر. لأنه ونحن نسير على الأنماط القديمة، سنكون مضطرين إلى "معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث ومعاناة قضايا مجتمع حديث في عالم قديم".

والحداثة الشعرية العربية كثيراً ما تشحن بتضمينات وتحمل دلالات متعددة، مما يجعلها مقولة متلازمة. ومن تم تبقى مقولة تصورية، وأن النواة الدلالية المحددة لها تكمن أساساً في مبدأ النسبية باعتبارها تمثل لب ماهية الحداثة. على هذا الأساس فإن شعر الحداثة يخلق حقلاً متميزاً لخلخلة اللغة والمضامين والأشكال المعهودة.

وفي الأخير إليك أخي الطالب بعض المصادر والمراجع التي تفيدك للتوسع في موضوع الحداثة الشعرية، ولا سيما عند الحداثيين ذوي الميول الغربية من أمثال أدونيس ويوسف الخال.. وآخرين:

1 - مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الثالث، أكتوبر ، نوفمبر، ديسمبر 1988، الكويت،

2- أدونيس، "فاتحة لنهايات القرن.

3- زمن الشعر، أدونيس.

4- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث .

5- عبد الهادي محبوب، "مقدمة"، الطبعة الأولى لكتاب نازك الملائكة، "قضايا

الشعر المعاصر"، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، 1983.-

أدونيس، "الثابت والمتحول، صدمة الحداثة"، دار العودة، بيروت، ط 1.

6- أحمد عبد المعطي حجازي، "القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة"، مجلة إبداع،

عدد 9، سنة

03 سبتمبر 1985.

7- نازك الملائكة، "قضايا الشعر المعاصر".

- 8- أدونيس، "فاتحة لنهايات القرن .
 9 - عمر الدسوقي، الأدب الحديث.
 10- ديوان البارودي .
 11- محمد بنيس، "الحدثاة السؤال" .
 12- أدونيس، "زمن الشعر .
 13- كمال خير بك، "حركة الحدثاة في الشعر العربي المعاصر"، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، الطبعة الثانية، 1986.
 14- أدونيس، "فاتحة لنهايات القرن".
 15 - محمود درويش، "انقذونا من هذا الشعر"، الكرمل، عدد 6، ربيع 1982، ص 6.
 16 - يوسف الخال، "الحدثاة في الشعر.
 17- عبد السلام المسدي، "النقد والحدثاة.



5- الحدثاة الشعرية العربية (2)

- نزار قباني نموذجاً -

يعتبر نزار قباني شاعراً حدثياً ، وكان ما أدخله على القصيدة العربية من تطور واضح على مستوى القصيدة سواء على مستوى اللغة، الموسيقى الشعرية وغير ذلك وعلى الرغم من حدثاة نزار القباني فإنك تشعر وأنت تقرأ شعره أنه لا يلغي ذاكرتك العربية وهو بذلك محافظ على التراث العربي القديم، لذلك يعتبر من الحدثيين العرب في هذا العصر فهو بذلك نجح في محاولة التجديد مع إبقاء الهوية أكبر والحفاظ على التراث". فنزار لم يفهم الحدثاة ذلك الفهم السقيم فهو يقول في ذلك: "إذا كانت طائفة الحدثيين تريد أن تبني مكتبة جدي، وعباءة أبي، وغطاء صلاة أمي ومسبحتها، وثوب زفافها، بالمزاد العلني، فلا. وإذا كانت تريد أن تقطع شجرة عائلي، وتلقي ذاكرتي، أو تسرق

جواز، فلا. وإذا كانت تريد أن تجردني من معطفي وملابسي الداخلية، وتتركني عاريا على قاعة الرصيف، فلا وإذا كانت تريد أن تحرق كل الكراسيات المدرسية التي كتبت عليها في طفولتي قواعد الصرف والنحو، ومحفوظاتي من الشعر الجاهلي والأموي والعباسي، فلا".

فنزار لا يدعو إلى طمس الهوية العربية، الأخذ من الحداثة مع مراعاة التراث.

وأما إذا كانت الحداثة بتشبيهه نزار زهرة جديدة في بستان التراث، فأهلا بها يقول: "إذا كانت تريد أن تزرع ورقة غريبة اللون والرائحة في بستان الشعر، فأهلا وسهلا بها".

إذن بهذا المفهوم يكون نزار قباني قد أحدث معادلة متوازنة بين الشعر القديم ومفهوم الحداثة، فهو بقي متمسكا بالتراث وكذا مرحبا بكل ما هو جديد، أي كل إضافة جديدة في التراث العربي-

شّن "نزار قباني" هجوما عنيفا على الحداثة، وكانت في أغلبها منصرفة إلى جانب الشكل. "فنزار القباني بالرغم من أنه يؤمن بالديانات فكان مبتعدا كثيرا عن الدين في مضمون قصيدته، إلا أنه كان منضبطا في الشكل فنزار كان مستهينا بكثير من الثوابت العقائدية والقيم الدينية والأخلاق الإجتماعية، لذلك نجده قد شّن صراعا عنيفا على الشعراء الذين يرفضون التجديد في الشعر ويسعون إلى إفساد وتدمير تسمية حركة الشعر العربي المعاصر، فنجده يستهزئ بهم إلى درجة أنه أطلق عليهم "شرطة الحداثة".

1- شكل القصيدة عند نزار:

فقد سعى إلى تغيير شكل القصيدة تغييرا جذريا، فمن الشكل العمودي الذي اعتلى عرش الكتابة الشعرية زما طويلا، إلى أن أتى ما يسنى بتيار الحداثة فأصبحت القصيدة ذات شكل بسيط يعتمد على نظام الأسطر وممثلا على ذلك في القصيدة قول الشاعر:

كتبت لي يا غاليه..

تسألين عن إسبانيه

عن طارق، يفتحُ باسم الله دنيا ثانيه..

الشطر هو الأساس الذي تبنى عليه القصيدة العربية المعاصرة وهذا ما تأكد في مفهوم 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 بمعنى أن الشطر ليس فيه طول محدد بحيث تتغير التفعيلات وفق الموسيقى الشعرية التي يستعملها الشعر

2- توظيف الرمز:

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية في القصيدة العربية المعاصرة، فهو من أبرز القضايا الفنية التي لفتت الانتباه في تجربة الشعر الجديد ظاهرة الاستخدام المكثف للرمز كأداة تعيينية استعملها الشاعر لإيصال فكرته إلى القارئ. «فالرمز هو الإيحاء أي التغيير غير المباشر عن النواحي النفسية المستمرة التي لا تقوم على أدائها اللغة في دلالاتها»، أي أن الرمز هو الرابط بين نفسية الشاعر والأشياء بحيث أن الشاعر لما يتأثر نفسياً يتولد له مشاعر يدرجها في قصيدة بطريقة غير مباشرة.

ففي قصيدة "أحزان في الأندلس" استمد الشاعر الرمز من التاريخ العربي فهو عن طريق الرمز يكشف لنا الأبعاد التاريخية والاجتماعية التي سادت الأندلس خلال الفترة التي حكمها العرب المسلمون، وقد تجلى الرمز التاريخي في قصيدته في ذكر أولئك القادة والأبطال الذي لم يعد لهم ذكر، والتي تفتقدهم الأندلس ونفتقدهم نحن جميعاً أو نذكر منهم: طارق بن زياد الليثي بالولاء، فاتح الأندلس وهو القائد الذي أحرق السفن بعد عبوره للأندلس قائلاً لجنده: البحر من ورائكم والعدو من أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر.

فقد جسد لنا الشاعر لمحة تاريخية عن طريق شخصية طارق بن زياد التي احتفظت بدلالاتها عبر التاريخ، فطارق شخصية القائد البطل الذي يتميز بالقوة والصمود أمام العدو، كما وظف شخصية البطل بعقبة بن نافع الفهري الذي عبر المحيط الأطلسي ففتح كلا من تونس والجزائر ومراكش وفتح طنجة والذي أشار بسبابته قائلاً: بعزتك وجلالك لولا هذا البحر لمضيت مجاهداً في سبيل الله. ثم واصل الشاعر في إدراج الرمز عن طريق ذكر الأماكن البتي شددت انتباه الشاعر، تلك الأماكن التي كانت في يوم ما ملكاً للمسلمين ، فيقول في ذلك:

المئذونات الباكية

وقصر بني الأحمر

قرطبة، غرناطة.

فالجامع بين هذه الأماكن هي قرطبة التي يتواجد بها المسجد والذي تحول إلى كنيسة، وبنو الأحمر ملوك غرناطة.

فالشاعر استغنى عن الكثير من الكلام الحزين مستشهداً بالترميز بالأماكن التي أصبحت خراباً بعد فشل الخلافة الإسلامية في الأندلس.

الشاعر من خلال القصيدة يرفض الانقسامات التي تحدث داخل قبائل العرب فهذه رمزية أثبتت سبب هزيمة العرب في الأندلس قال في ذلك:

ولم تزل عقلية العشيره

في دمننا كما هي

حوارنا اليومُ ي بالخناجر.. أفكارنا أشبه بالأظافر

أي أن هناك صراع بين العشائر وهي القيسية واليمانية، والصراع بين بني أمية وبني العباس حول الخلافة. وهكذا يتشكل لنا الكثير من الدلالات المختلفة التي تعتمد على خلفيات تاريخية رمزية ونفسية فنزار القباني أراد أن يقول أن الشعر هو إحياء وتلاعب بالكلمات فهو إبداع متجاوزا بذلك النمط القديم الواضح بصفة مباشرة .

3- التشكيل الموسيقي:

تعد الموسيقى الشعرية من أكثر الظواهر الفنية بدورا في الشعر العربي المعاصر، فقد انحصرت لدى القدماء في الوزن والقافية والبحور الخليلية، لكن الشاعر المعاصر أصبح بحاجة ضرورية إلى التغير، بحيث أصبح التشكيل الموسيقي خاضعا بشكل كبير للحالة النفسية التي تنتاب الشاعر المعاصر الذي يبحث عن الحرية المطلقة ويرفض التقليد لذلك فإن الشاعر المعاصر أحدث تغييرا فية وتعديلا على مستوى الوزن والقافية

الصورة الشعرية:

فنزار قباني شاعر يريد أن يحول كل شيء إلى شعر بما في ذلك حجارة الأرض ونوافذ البيوت وأعمدة الكهرباء وكراسي المقاهي.. وفي طريقه لتشكيل صورته يبدأ بتشعير مفردات الحياة إلى كلمات شعرية، ولكنه يعد الشاعر الأول الذي يستخدم المفردات عند النظر إليها منفصلة عن السياق تبدوا أبعد ما تكون عن الشعر. إلا أنه لا يجعل الغموض يقف بينك وبين قصيدته لا يرهق عقلك.. يجعلك تركب معه القطار ولا يطلب منك أن شوقه هو الذي يقوده وما عليك إلا أن تسترخي وتحلم وتستمتع بعوالم جهية عبر صورة ويتضح ذلك مع بدايات قصائده مع العناوين حين يستخدم عناوين غريبة أو قد تكون جديدة لأننا نسمعها يوميا أو تستعملها المرأة بشكل خاص لكنه أطلقها من العالم اليومي المعاش إلى كونه الشعري المتخيل...عناوين تكشف التفاصيل الدقيقة لعالم المرأة

ولدراسة الصورة الشعرية في شعر نزار قباني يمكن الاعتماد على دراسة بروين حبيب في كتابه تقنيات التعبير في شعر نزار قباني الذي فصل فيه أوجه مقارنة للصورة الشعرية عند نزار:

أ- تشعير الكلمات.

ب- اللون ودوره في تشكيل الصورة عند نزار.

ج- لعبة الأشكال و التشكيل الحركي.

د-مساحة الصورة : الصورة الجزئية، الكلية نزار قباني و شعراء الحداثة:

برغم انحرافه العقدي والشرعي.. كان "نزار قباني" شاعراً حدثياً، وكان ما أدخله على القصيدة العربية من تطوير واضحاً بيئياً، لقد امتلك الرجل مقدرةً كبيرة على تطويع اللغة، وكان في الوقت نفسه ذا حدس قوي في قراءة أفكار الناس، والنفاذ إلى شغاف أفئدتهم.

وعلى الرغم من حداثة "نزار" العارمة، لا تشعر وأنت تقرأ له - على كثرة ما يصدّمك في شعره، ويستفز أعصابك - أنه يلغي أدنك العربية، أو ذاكرتك العربية، أو ذائقتك العربية، بل هو يحافظ على ذلك كله.

إنّ "نزاراً" شاعرٌ يعدُّ من أكبر الحداثيين العرب في هذا العصر، وكان دائماً يستعدي عند القارئ- مهما كان موقعه - ما ألقه من أفكار وأشكال فنية، ولكنّ المعادلة التي نجح في تأكيدها هي إمكانية التجديد، من غير نكران الهوية وانتباز التراث.

لم يفهم "نزار" الحداثة ذلك الفهم السقيم الذي وقر في أذهان طائفة من القوم، من أنها انقطاع عن التاريخ، وتبرؤ من الذات؛ ولذلك نسمعه يقول: "إذا كانت طائفة الحداثيين تريد أن تبيع مكتبة جدّي، وعباءة أبي، وغطاء صلاة أمّي ومِسبحتها، وثوب زفافها، بالمزاد العلني - فلا. وإذا كانت تريد أن تقطع شجرة عائلي، وتلغي ذاكرتي، أو تسرق جواز سفري - فلا. وإذا كانت تريد أن تجردني من معطفي وملابسي الداخلية، وتتركني عارياً على قارعة الرصيف - فلا. وإذا كانت تريد أن تحرق كلّ الكراسيات المدرسية التي كتبت عليها في طفولتي قواعد الصّرف والنحو، ومحفوظاتي من الشعر الجاهليّ والأموي والعبّاسي - فلا. وإذا كانت تريد أن تأخذ منّي لون عيوني، وطول قامتي، وفصيلة دمي - فلا".

وأما إذ كانت الحداثة - بتشبيه "نزار" - زهرةً جديدة في بستان التراث، فأهلاً بها، يقول: "إذا كانت تريد أن تزرع وردةً غريبة اللون والرائحة في بستان الشعر، فأهلاً وسهلاً بها، وإذا كانت تريد أن تُعلّق لوحةً جديدةً على حائط منزلي، فيا مرحباً". إنّ حداثة "نزار" هذه التي لا تلغي الأذن العربية، ولا تتعالى عليها، ولكنها تحاول تلوينها بأنغام جديدة؛ هي التي بوأته هذه المنزلة.

لقد استطاع هذا الشاعر أن يُقيم معادلة متوازنة منضبطة بين الثورة على الشكل الشعري المتوارث، وبين ما تعودته الأذن العربية من أصالة النعم وجمال الإيقاع.

إنَّ "نزاراً" كان يُدرك أنَّ كلَّ تجديد لا تحرسه ضوابط وقيود من التراث والتاريخ، وليس له - بتعبيره - قضبان يمشي عليها كما يمشي القطار حتى يبلغ غايته - هو عرضة للسقوط في شرك الانقطاع عن الجماهير، وكان هذا الشاعر شديد الإيمان بضرورة هذا التواصل وعمقه، إنَّه حريصٌ أن يدخل شعره كلَّ بيت، وأن يلجَ إلى كلِّ أذن، لم يُقم بينه وبين الناس جداراً من الصلَف والتعالِي. قرأتُ ذات مرَّة أنه غيرَ كلمة في قصيدة له؛ لأنَّ طفلاً لم يفهمها، وكان يقول: "كتبنا - ويشهد ملايينُ القراء العربُ بذلك - بلغةٍ قادرة على الاختراق، وقادرة على التَّحريض.

لقد كان "نزار" غيوراً على الشعر العربي أن تغتاله أيدي العابثين المُتساعرين و من الحداثيين المتغربين شكلاً ومضموناً؛ ولذلك كان سيقاً مُصلتاً على رقاب هؤلاء المفسدين، وكان إحساسه أنَّهم يُمارسون - بتعبيره - اغتصاباً للثقافة العربية لا يمكن إصلاحه وترميمه، إنَّهم - بتعبيره - يأكلون قمرَ الشعر، ويُزهقون رُوحَ هذا الفنِّ العريق الجميل، فنَّ العربِ الأكبر، وديوان معارفهم، ومُستودع حكمتهم.



الحدثاة الشعرية في الجزائر

لقد تغير شكل نسق الشعر الجزائري، فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعرية و تعددها، فتوصلنا في بحثنا إلي أن الكثير من الشعراء كتبوا علي الشكل الحر، و اتجه البعض الآخر إلي كتابة قصيدة النثر باعتبارها نسقا جديدا مغايرا، و من خلال هذه النماذج الذي اخترناها من الشعر الجديد بشقيه التفعيلة و النثري؛ لشعراء جزائريين من مستويات و أزمنة مختلفة؛ وجدنا أنهم حاولوا أن يحققوا حدثاة علي مستوي الشكل و المضمون، محاولين تطوير الخطاب الشعري بالبحث المستمر عن الأشكال و الرؤي الأكثر تعبيراً عن الواقع الذي تعيشه البلاد، و مع التراكم الكمي و الكيفي لما كتبه الشعراء الجزائريون ليومنا هذا؛ لم يخرجوا عن السائد الشعري في الوطن العربي.

كما بجر البحث -هنا-في بدايات المشهد الشعري المعاصر في الجزائر؛ بالتركيز علي القصيدة الحدثاية منه خصوصا، وأهم الشعراء المشكلين لمتنها، و مميزات هذا النص؛ المختلف كليا عن النص الشعري التقليدي سواء علي مستوي البناء أو الفكر.

ونعني أولا بالنسق التجديدي كل شعر ليس مكتوبا علي النمط التقليدي العمودي؛ و يندرج تحته كل من شعر التفعيلة، الشعر النثري و غيرها من الأشكال؛ التي تعتبر تطورا طبيعيا لشعر الشطرين من الناحية الوزنية؛ و" معركة الشاعر مع التجديد هي في واقع الأمر معركة الشاعر ضد نفسه المتجلية في النص، و التي لا يمكن أن يحدثها إلا من خلال خيلية المرآة العاكسة لمطلق الشاعر المتجدد عبر الأقتة النصية، فالشعر التجديدي بهذا لم يكن ثورة علي الشعر العمودي باعتباره شكلا، بل ثورة علي هذا الشعر باعتباره تصورا و رؤية تقوم في جوهرها علي التقليد، و علي الاتباع، و لم يعد مسموحا في سياقها، بإبداع، و فتح أي أفق للمغايرة و الاختلاف، أي لفتح النص علي مسارب الحدثاة، و علي دم جديد و رؤي مختلفة، و هو بهذا "يكشف في شكله الجديد و في تطوره عن هشاشة العلاقة التقريبية التي تربط الإنسان العربي بماضيه و حاضره أي مع التراث و ثقل التعامل معه من جهة، و مع مستجدات العصر و ما أنتجته من أشكال الحدثاات الوافدة من الغرب من جهة أخرى جعل من هذا الشعر، في بعض التصورات النظرية التي واكتبته؛ يعتبر القصيدة العمودية نمطا متجاوزا و منتهيا، لأنه يقوم علي الاستعادة و اجترار ما سبق، و هذا في رأي كثير من النقاد و من بينهم علي سبيل المثال الشاعر و الناقد عزالدين المناصرة؛ الذي يري أن النصوص العمودية (يقصد قصيدة الشطرين) غير قادرة أن تكون حدثاية، لأنها غير قادرة

فعلًا علي استيعاب التعرّجات السيكولوجية في حياة الإنسان العربي بحكم أنها تُقلد الشكل القديم و تُقلد المضمون أي أنها ليست حيوية، و هي تنطلق من رؤية مسبقة موجودة و لأن العمودي-في التطبيق العربي لا يخلق وعياً و لا يحرك بمعنى أنه لا يعطي النتائج قبلاً، و لا يدفع القارئ علي التفكير و لكن القارئ العربي بحسب الأحكام الجاهزة. هذا التصور كان يستثني تلك الأعمال الخلاقة، التي حاولت من داخل الشكل العمودي أن تعيد ترتيب أوضاعها بإعادة وضع اللغة، أو بوضعها، بالأحرى، علي محك شعرية تتيح للمعني أو الدالة أن تتخذ أوضاعا مغايرة، ناقلة النص من أفق المعني إلي أفق الدلالة أو انفتاحها بالأحرى.

الشعر الجزائري و تجديد الشكل:

منذ خمسينيات القرن الماضي والشعراء يدعون للثورة علي النمط التقليدي العمودي، حيث يؤكد معظم الدارسين علي أن " البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنما بدأ مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، و هو قصيدة طريقي لـ: أبي القاسم سعدالله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس 1955 ، و الشاعر الجزائري آنذاك كان يدعو إلي تجاوز الاطار التقليدي الذي فرض رتابته الشكلية و الفكرية، فشاع اجترار المعاني و القضايا ضمن قوافل جاهزة و أن من أهم العوامل في هذا الانتقال هو إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا القالب التقليدي الهندسي، الصارم إلي قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، و يتفاعل مع التطورات السياسية و الثقافية و الاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية¹.

وإذا كانت الحركة الشعرية الجزائرية قد عرفت حيوية ملحوظة إبان الثورة التحريرية الكبرى، إلا أنها سرعان ما أخذت في التراجع بعد الاستقلال لأسباب كثيرة، من بينها تراجع وهج القصيدة الثورية، و من خلال هذه التحولات كان لزاما علي عدد كبير من الأدباء الشباب، أن يحققوا للشعر الحديث في هذه الفترة نقلة علي مستوي الشكل و المضمون.

و منذ سبعينيات القرن الماضي أخذ الوعي الأدبي للكثير من الأدباء ينضج في ظل الاستقلال، و سار العديد منهم يسعي بخطي محتشمة لنقض أسر التقليد الشعري السائد، و مما ساعد علي ذلك ما عرفته البلاد من تحولات في

¹ يؤكد صالح خرفي أسبقية أبا لقاسم سعدا الله علي تجربة الشعر الحر في الجزائر و أن من كتب هذا اللون زمن الثورة إنما جاء بعده". و سعدا الله أول المقدمين علي تجربة الشعر الحر، و يثني عليه باوية الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل و المضمون... و خمار ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينيات.

مختلف المجالات السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية، و من هنا تغير شكل نسق الشعر الجزائري، فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعرية و تعددها، فنجد أن الكثير من الشعراء كتبوا علي الشكلين التقليدي و الحر، و اتجه البعض الآخر إلي كتابة قصيدة النثر باعتبارها نسقا جديدا مغايرا، و مع التراكم الكمي و الكيفي؛ و في كل هذا لم يخرج شعراء الجزائر عن السائد الشعري في الوطن العربي، و بهذا شهد الشعر الجزائري تطورا ملحوظا، أثري التجربة الشعرية الجزائرية بألوان شتي، لم تظهر قبل هذه الفترة، محققة بذلك شعرا تجديديا ثائرا علي النسق التقليدي، أو كما أطلق عليه (أحمد يوسف) شعر الاختلاف و قد أشار في كتابه (يتم النص) إلي كثير من الأقسام المعاصرة التي استطاعت أن تحقق تميزا فنيا من شأنه إخصاب التجربة الشعرية الجزائرية، و إعادة بعثها في حلة جمالية مختلفة تميزها عن غيرها ن التجارب الشعرية العربية المعاصرة، و منها عبد الله العشي و ميلود خيزار و ياسين بن عبيد و مصطفى محمد الحماري و لخضر شودار،...و غيرهم. و كذا عيسى لحيلح و يوسف و غليسي و فيصل الأحمر و نورالدين طايبي و غيرهم ممن ظل ينشد الشعر الحديث في الخطاب الجزائري المعاصر.

إن الشاعر يتطور علي الرغم من أنه قد لا ينقلب انقلابا تاما، و لكنه علي كل حال لا بد أن يتطور أدبه بحكم العلاقة الوثيقة بين الأنساق الشكلية و مشاعره التي تسري في دواخله؛ إذ أنّ الأديب في شيخوخته يختلف اختلافا قليلا أو كثيرا عنه في شبابه بحكم الدم الذي يجري في عروقه كما يقول شوقي ضيف و من هنا فالكثير من الشعراء الجزائريين تطورا لكنهم لم ينقلبوا انقلابا تاما علي النسق التقليدي، و السبب في هذا يعود ربما إلي موقف الكثير من الشعراء في تلك الفترة من الشعر الجديد؛ فهذا الشاعر احمد الطيب معاش علي سبيل المثال يقول علي سبيل الدعاية و السخرية من هذا اللون الشعري الجديد بالنسبة له: " إذا زارك شيطان الشعر فنظمت قصيدة حديثة بلا قافية و لا أوزان و من دون طعم أو رائحة أو لون، فاعلم بأنك شاعر العصر و الألوان و أن ما سواك مطرود من رحمة كل شيطان و عليه بالاستقالة من بلاط أبي العتاهية و ديوان أبي الطيب و فردوس ابن زيدون و ندوة ولادة بنت المستكفي، و إلا فان عصابة تأبط شرا المعاصرة تكون له بالمرصاد لتعلقه مع عشرات الآلاف من المعلقات في أشواق عكاظ الحديثة وهذا الموقف للشاعر نفسه يوجزه في الأبيات التالية:

عمدوا لنثر مثل (شفرة) مخبر و دعوه شعرا رائعا

مزدانا

يا قائل الشعر الحديث أما تري دمع (الخليل) يبّل

الأوزانا

رحماك بالشعر الأصيل فانه كالخيل ترفض أن تقل

جباناً

فالشعر العمودي ظل مسيطراً علي الساحة و هذا لاعتبارات كثيرة؛ من بينها أن النظرة التقليدية كانت و ماتزال تولي النصوص القديمة أهمية كبرى، و تهتم بالشعر الجاهلي أكثر من اهتمامها بالشعر الحديث و المعاصر، و لهذا لم يستوعب الشاعر الجزائري التطور الحاصل في القصيدة العربية إلا بعد عقدين تقريبا من الاستقلال الوطني، و سوف نحاول إبراز أشكال هذا التحول و أهم الأسماء الشعرية المشكلة له.

أشكال التحول الحدائثي:

بداية من السبعينيات ظهرت أسماء شعرية جديدة لم تكن معروفة قبل؛ منها اتجاه يكتب الشعر العمودي و الحر و يحاول التجديد في إطاره، مثل جمال الطاهري، و محمد ناصر، و مبروك بوساحة، و جميلة زنير، و غيرهم، و اتجاه انصرف إلي الشعر الحر و أعلن القطيعة بينه و بين الشعر العمودي مثل أزراج عمر، و حمري بحري، و أحلام مستغانمي، و جروة علاوة و هبي و غيرهم، يمكن حصر شكل النسق التجديدي الذي كتب فيه الشعراء الجزائريون في الشكلين التاليين:

1-قصيدة التفعيلة : و تسمى أيضا بالشعر الحر، و قد شهد المتن الشعري الجزائري تحولا إليها لأجل التخلص من قيود الوزن و القافية من طرف البعض و لسهولتها و يسرها في اعتقاد طرف آخر، علي أن الكثير ممن كتبوا القصيدة الحرة كانت بداياتهم عمودية، و تمكنوا من عروض الشعر العربي، و كان تحولهم عن قناعة فكرية و رؤية فنية ناضجة، و من بين هؤلاء عثمان لوصيف، لخضر فلوس، مصطفى الغماري، عياش يحيايوي، حسين زيدان، أبو القاسم خمار و غيرهم، أما من كانت بداياتهم بشعر التفعيلة فقلما جرب أحدهم القصيدة العمودية، لأنها رمز الجمود و القيود في رأيهم، و من بين هؤلاء: محمد الصالح باوية، أبو القاسم سعدالله، ربيعة جلطي، عمر أزراج، أحلام مستغانمي، و غيرهم.

و يمكن أن نضيف أن بعض الشعراء الجزائريين حاولوا المزج بين الشكلين العمودي و الحر؛ مساييرين بذاك ما هو واقع في العالم العربي و هو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا، و هذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء و نسق الشكل الشعري، و من بين هؤلاء كثيرون و خاصة

مع الجيل الجديد مثل: بن عزوز عقيل، عبدالله حمادي، فاتح علاق، الزبير دروخ، طارق ثابت، محمد بن رقطان وغيرهم.

وقصيدة التفعيلة ترجمة لمصطلح (Free Verse) الإنجليزي

المنقول عن المصطلح (vers libre) وهو مصطلح فرنسي والتي ترجمها أول الأمر أدونيس نقلا عن (سوزان برنار)، وهي في ضوء تعريف الغربيين لها وهي: نوع من الشعر المتحرر من النمط الثابت في الوزن والقافية، وتسمية (الشعر الحر) كما يري صلاح فضل تسمية قديمة ثم اصطلح بعد علي تسميته بشعر التفعيلة وهو واحد من مسميات عديدة استخدمها الباحثون في تناوله لهذا اللون الشعري: الشعر الجديد، الشعر الحديث، الشعر المعاصر، الشعر المنطلق، شعر الحداثة، الشعر المرسل المنطلق، شعر العمود المطور، الشعر المستحدث، الشعر المحدث، يقول عبد الله الغدّامي: "ويكاد مصطلح شعر التفعيلة أن يكون أقرب المحاولات إلى حقيقة الشعر الحر إذا نحن أخذنا فقط بالجانب العروضي لهذه الحركة لولا أن تغيير المصطلح فيه ما في تغيير اسم الإنسان من عنت واختلاط" ومفهومه أنه ذلك الشعر الذي يعتمد علي التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت فهو تحول في طريقة توزيع التفعيلات وتغييرها في القصيدة الواحدة، وهو يقوم علي نظام وزني متكرر في القصيدة، مع ما بينهما من فروق معروفة، وهو ذلك النمط الذي ظهر تدريجيا في أربعينيات القرن العشرين علي يد عدد من الرواد أبرزهم بدر شاكر السياب و نازك الملائكة و بلند الحيدري، وهو نمط يتخذ من التفعيلة أساسا له، وهو بذلك يتحرر من القوانين العربية التقليدية في استخدام الوزن والقافية حيث حرية التنوع في استخدام الأوزان والقوافي، وليس حرية التخلص منها، و " هذه الحركة التي ظهرت بوضوح في منتصف القرن الماضي، لم تكن مجرد ثورة شكلية بل غاصت في أعماق الإنسان و جمعت المتناقضات وغيرت الذوق العام" المناصرة، و لابد من الإشارة إلي أن ارتباط قصيدة التفعيلة بقضايا الإنسان العربي الوطنية و القومية-أنداك- هو الذي جعلها تنتشر جماهيريا؛ لكونها عبرت عن أحاسيس عامة لدي الإنسان العربي، و عالجت مشكلاته الصميمية.

أما طبيعة شعر التفعيلة فهو شعر يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية، و يلتزم بها، و لا يخرج عنها إلا من حيث الشكل، و التحرر 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 علي بحر معين و ليكن "المتقارب" مثلا استوجب عليه أن يلتزم في

قصيدته بهذا البحر و تفعيلاته من مطلعها الي منتهاها و ليس له من الحرية سوي عدم التقيد بنظام البيت التقليدي و القافية الموحدة، و إن كان الأمر لا يمنع من ظهور القافية و اختفائها من حين لآخر حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية و انتهاء الدفقة الشعرية.

إن قصيدة التفعيلة نص يختلف عن التجربة التقليدية ليس في الإيقاع، فهي نص موزون مقفي يدل علي معني؛ ولكن في التكوين البنائي الذي يقوم علي سمات من أهمها البنية الشاملة التي تتمازج فيها اللغة والصورة و الإيقاع. و قد حاول الكثير من النقاد دراسة قصيدة التفعيلة في بنيتها و أنساقها الكبرى وصولا الي بناها الصغرى، و قد أدي اختلاف طبيعة الشعر الجديد عن طبيعة الشعر القديم من حيث بناؤه و نظامه القائم علي العلاقات المتعددة بين عناصره علي تعدد دلالاته فلم يعد يفهم و إنما أصبح غامضا... و قد تعرض رواد الشعر العربي الحر لظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة و عدوا ذلك من طبيعة الشعر لأنه رؤيا تكشف المجهول و تتجاوز الراهن و تقول المستقبل. و لأن لغته إبداعية تخترق العادي لتقول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله.

ومن أهم مميزات قصيدة التفعيلة عند الشعراء الجزائريين التشكيل الرمزي؛ الذي يعتبر وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير و خاصة في الشعر، و هي تقنية قديمة؛ و لكن الشاعر المعاصر غلبها في تجاربه الشعرية للانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح إلي بلاغة الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثري بها لغته الشعرية، و هو في الاصطلاح " كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة و إنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية، أو متعارف عليها. و عادة يكون الرمز بهذا المعني ملموسا يحل محل المجرد أو كما يقول أدونيس " معني خفي و إيحاء، انه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، هو إضاءة للوجود المعتم ، و مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانيتها في واقعه الراهن، يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون أن يلغيه إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليتحول هذا الواقع إلي واقع نفسي و شعوري تجديدي يند عن التجديد الصارم.

قد دأب الشعراء الجزائريين ممن يكتبون هذا الشكل؛ البحث عن المعني المجازي ما وراء القصيدة، موغلين في التجريد مستعملين كل ما تخمر في رصيدهم، و ذلك من خلال اطلاعهم الواسع علي تجارب غيرهم من الشعراء العرب.

إنّ الظروف السياسية و الاجتماعية و النفسية أثرت تأثيراً مباشراً في تشكيل الرمز عند الشعراء الجزائريين، فنجد شعرهم في مرحلة الثورة مثلاً " يرمز إلي الشعب الجزائري المجاهد بالنسر و العملاق و المارد كما يرمز إلي الاستعمار بالغول و الأخطبوط و التنين و التمساح و الفئران و العنكبوت و الغربان و بالليل و الظلام و الدببة و الريح و الخفاش، و كل ما من شأنه أن توحى بالمكر و الخداع و الفظاظة و التقزز و البشاعة و الكراهية، بينما نجده في الوقت ذاته يرمزون إلي الحرية و الانطلاق و المستقبل الواعد بالقمر و النور و الفجر و الشعاع و ما إليها من الألفاظ الموحية بالطمأنينة و الرضا و البهجة و الأمل يقول الشاعر أبو القاسم سعدالله في قصيدة كتبها سنة 1955:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

و طريقي كالحياة

شأنك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاغت الأنات عرييد الخيال

كلّ ما فيه جراحات تسيل

و ظلام و شكاي و وحول

تترائي كطيوف

من حتوف

في طريقي

يا رفيقي...

و بعد الاستقلال نجد أن الشعراء الجزائريين قد توجهوا إلي توظيف رموز

أخرى

تعكس راهنهم، مستمدة من المعجم الذي يدور حول الوطن و القضايا الأيديولوجية السائدة آنذاك، و القضايا القومية و الإسلامية، و ما يتصل بها؛

يقول محمد الصالح باوية:

أقسمُ بالتين .. و بالزيتون

و الأشلاءِ قلوباً و نباتاً

أدغالُ عيني أبحرتُ

جُوعي .. ضلوعي أو غلتُ

عن فكرةٍ كادحةٍ

تُحفر

دُمى... أبحرت

و ما فارقَ عيني مُرودُ الثُّورِ و رياحِ السَّقَرِ
عن فكرةٍ ، صابرةٍ...

تُهوي و تُعاني

إنَّ مستويات الرمز في شعر هؤلاء تختلف من حيث العمق و كثافة الإيحاء
من شاعر إلى آخر؛ بل و من قصيدة لأخرى، و أهم ما يميز الرمز عندهم هو
استعمالهم الرمز الذي يتبلور في كلمة واحدة و هذا الرمز اللغوي يعد من أكثر
الأنماط استعمالا و هو من أبسط الأنماط و أقلها إيغالا في الرمز، و بساطة هذا
النمط تظهر في اعتماد الشاعر علي المفردة اللغوية و استخدامها استخداما
رامزا لتدلّ علي معنى أبعد من دلالتها الظاهرية عن طريق التشابه بين
الدالتين، و هذا النوع من الرمز لا يختلف اختلافا كثيرا عن استخدام الشعراء
القدامى لما يسمى المجاز اللغوي؛ لولا ما تحمله هذه الرموز من جدة دلالية؛
لأنها تكون عادة تعبيراً عن واقع يعيشه الشاعر، و وسيلة يهدف الشاعر
بواسطته إلي تصوير مشاعره، يقول الشاعر أبو القاسم خمار:

الناس يختفون هاربين

و الشمس في ارتعاش تستجيب

لا تتركوني خلفكم وحيدا

ألُوب في الظلام ... لا أرى

يلوكني الإعياء

لا تتركوني خلفكم

إني أخافُ غرفتي أكرهها

و مثله يقول الشاعر أحمد الطيب معاش:

قلت لليل: بماذا تتباهي؟

و سألت الشمس عن سرّ الغياب

فأجاب الليل هل شاهدتَ طولي

و سكوني؟ فهما سرّ شبابي

و أجابت شمسنا: ذاك لأنني

لا أطيق العيش من تحت الضباب...

و سألت النجم: هل أنت سعيد

في فضاء الكون كالنسر المهاب؟

فأجاب النجم قد كنت سعيدا
قبل تهديدي بغزو و اغتصاب

إن هذه الرموز في هذه النصوص تمثل إحدى الدوال المرسومة بالكثافة الدلالية و الانفتاح، و تم اللجوء إليها لتعبر عن عوالم لا تضاء و لا تدرك سوي بهذا الدال الذي يحمل خصوصية التميز، فهو معبأ بدلالات بعيدة يستطيع من خلالها الشاعر الإفضاء برسائله و تبليغها كاملة و الدوال التي وظفها الشاعر في هذه الأسطر الشعرية (الظلام، غرفتي، ال إعياء، جسورا، دمي، الليل، الشمس، النجم) هي رموز خاصة أعطاها الشعراء دلالات أخرى، و حرروها من الدلالات المعجمية المتواضع عليها فأصبحت كالإشارة العائمة، تقبل أي قراءة و تأويل. و ثمة نمط يعتبر من أشد أنماط الرمز إيغالا و أكثرها دلالة علي البراعة الفنية عند الشعراء الجزائريين ممن يكتبون هذا النسق؛ حيث تتحول القصيدة أو المقطوعة كلها إلى رمز من بدايتها إلى نهايتها؛ بل أن التجربة الفنية فيها تبني أساسا علي الرمز دون أن يلجأ الشاعر إلى الإفصاح عن الدلالة المقصودة منه و بهذه الطريقة يسمح للمتلقي بلذة الكشف، وفق التدوق، هذا النمط الذي يطلق عليه النقاد أحيانا الرمز الكلي، أو القناع، حيث يتخذ الشاعر من الشخصيات و الوقائع التاريخية التي يستدعيها في شعره، أقنعة يتراءى خلفها الإنسان الذي يتكبد مشاق الحياة و هو في اعتماده الدائم علي تلك الشحنة التاريخية المتقدة، التي ينهل منها شخوصه و تيماته و رويته للحاضر المدان، يحول شعره في مجمله إلى حكايات رمزية تحكي عن الحاضر من خلال الاستحضار الكثيف للماضي. يقول الشاعر أحمد شايطة:

خَدَعوك و قالوا:

" إنَّ مع العُسر يسراً "

فصبراً جميلاً على ما تُقاسينَه

من زَمان بعيد

و أنا س نَخشع لحظة صمت

على ر و ح أولئك الشُّهداءِ

و إن مزقَّتْك أيادي الصليب

سنمضي لعقد اجتماع

و لا بد من بعث برقية للو عيد

ببطءٍ تعودين

أغنيةً أدبَلتْها سنون الضياع

و تَمَدُّ فَيْك لُحُون الشَّقَاءِ.

و في هذه النصوص- و مثلها في كثير من نصوص الشعراء الجزائريين- انزياح دلالي، فرضه حضور الرمز، فيوحي اللفظ/ الرمز من خلاله إلى المعنى المغيب في جوف القصيدة، و هي في الأغلب تعبير عن مشاعر الحزن، و القلق، و الضياع، و الضيق، و الملل.

و هكذا و من خلال هذه النماذج من شعر التفعيلة لشعراء جزائريين من مستويات و أزمنة مختلفة؛ يمكن القول أنهم حاولوا أن يحققوا لشعر التفعيلة المعاصر حداثة علي مستوي الشكل و المضمون، محاولين تطوير الخطاب الشعري بالبحث المستمر عن الأشكال و الرؤي الأكثر تعبيراً عن الواقع الذي تعيشه البلاد.

2 - قَصِيدَةُ النَثْرِ الشَّعْرِي:

هي نمط شعري و يُسمَّى أيضاً بالشَّعْرِ المَنْثُورِ.. و هذا النوع من القصائد، يطلق الشاعر لنفسه الحرية في استطراد أفكاره و أحاسيسه و تجميعها و تفريقها، فإذا أحس النضوب أو التعب، أنهى القصيدة، و " قصيدة النثر قدمت نفسها منذ البداية كرويا تحويلية، انقلابية تدميرية، غايتها كسر القوالب، و تحطيم الأشكال، و من أوائل الذين كتبوا القصيدة النثرية مقتفين آثار أنسي الحاج وسعيد عقل و يوسف الخال؛ الشعراء): عبدالحميد بن هذوقة، و جروة علاوة وهبي، عبدالحميد شكيل، إدريس بونذبية، حمري بحري، أحلام مستغانمي.. و غيرهم.

و هو عند أدونيس خلق و إبداع، حالة أو وضع لا يقوم علي شكل محدد. فالقصيدة الجديدة عند أدونيس " لن تسكن في أي شكل، بل هي جامدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان و إيقاعات محددة ". وبهذا يدعو أدونيس إلى الخروج عن الوزن بل عن إيقاعات محددة. فالشعر ثورة علي الأشكال المسبقة و الأوزان المعروفة و بحث عن أوزان جديدة و إيقاعات جديدة، و هذا النوع من القصائد لا يركز إلى بناء ذي حدود واضحة و يمكن للشاعر فيه أن يستمر في تجميع الصور و توليدها، أو أن يحذف منها دون أن تتأثر القصيدة، و غالباً ما يلجأ الشعراء في هذا النسق، إلى اصطناع طريقة المقاطع لإكساب البناء في القصيدة تماسكاً ظاهرياً.

و هناك قضية مهمة يطرحها دارسو الأدب بشدة هي أن قصيدة النثر محاولة لتحطيم الهندسة الموسيقية المفروضة علي الشعر؛ و هذا صحيح و لكن لا يعني أبدا قطع الصلة بين الشعر و الموسيقي، و هو ما يؤكد أدونيس بقوله: " من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع و التناغم و من الخطر أيضا القول بأنهما يشكلان الشعر كله"، ذا فقد اعتمد هذا

النسق الشعري علي إيقاع جديد يستمد مقوماته من نظام العلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الشعري، و اصطلاح علي تسمية هذه البنية الإيقاعية الجديدة بالإيقاع الداخلي، و هو ما يختلف عن الإيقاع القديم في كونه لايرتكز كثيرا علي الجانب الصوتي، وان كان لا يهمله تماما، فقد تم تحديد الإيقاع الداخلي من الانسجومات الصوتية و طرق التعبير و التي تتبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها، و يري أدونيس أن القصيدة الحديثة نص مفتوح علي إمكانيات لا نهائية بخلاف القصيدة القديمة، و هذا الانفتاح يجعل القارئ يكشف باستمرار مقاييس جمالية فيه، فالمقاييس الشعرية ليست ثابتة و الشكل الشعري لانهائي بخلاف الشكل المغلق، والقارئ عنصر أساسي في إعطاء النص جماليته من خلال التفاعل معه، و قد سعي أدونيس إلى تشكيل هذا النسق من الكتابة الشعرية(قصيدة النثر) عن طريق الانقلاب الذي يصفه في أكثر من مكان بالثوري؛ الذي ينطلق من فكرة، تري " الشعر كشفا و رؤيا، غير منطقي، لذا فهو يعلو علي الشروط الشكلية للشعر التقليدي، و هذا ما يدعو إلى مزيد من الحرية، التي تجعل الشكل يمحي أمام أي قصد أو هدف، من أجل البحث في وظيفة الممارسة الشعرية التي تعتبر طاقة ارتياد و كشف تتجاوز في قدرتها الأشكال المؤسسة و هذا من أجل أن يكون صياغة جديدة، تعتبر في كل معطياتها منحي جديد، و تمردا علي النسق السائد في الشعر التقليدي.

إن الباحث في **قصيدة النثر** يجد نفسه أمام نسق مختلف عما نسجه الشعر العربي شكلاً و إيقاعاً،

قصيدة النثر عند الشعراء الجزائريين

أما طريقة كتابة الشعراء الجزائريين في هذا الشكل، فتتميز قصيدة النثر عندهم بالتكثيف اللغوي واللمح السريع القائم علي إعطاء فلاشات فجائية متسارعة تستقطب المتلقي و تضعه في أجواء القصيدة، علي الصور المركبة و الغنية بالدلالات، في نصوص هذا النسق، يقول الشاعر يوسف شقرة:

هو الهدهد المسكين

تأهت به الأحلام و الرؤى

فعاص يبني

بالرّمال موطناً و قصورا

هي بلقيس جميلة الجميلات بلادي.

هي بلقيس أحلامي و الأمنيات
هي بلقيس حبنا الخالد والمكان
هي بلقيس بقاؤنا و الميعاد.

إنّ تقريرية الجمل المبنوثة عبر هذا النص – و مثله من النصوص-
تؤدي وظيفه التلاحم بين العناصر المكونة لبنية القصيدة، و تربط الجملة بين
انبثاق الرؤي المتفجرة من أعماق الشخصية الشعرية بكل ما تثيره من
تداعيات إنسانية، تخيم على الواقع المعيش للشاعر و لمحيطه، يقول الشاعر
أحمد عبدالكريم:

سادرا في الفتوح الضنينة
مستوفزاً في الصريف المكابد
حين السماء نحاسية
و المدي حمأ و طيون
ليس في جبة الشعر إلآك
يا أعسر الخطو و الأبجدية
ها أنت ملتحف
بسناء السلالة
تمرق من خرم الذاكرة
باتساع البراري
معرجها دهشة و سنونو.

وكما نلاحظ فقد تعددت أنماط السرد بشكل عام في بنية هذه القصائد
النثرية؛ والتي هي عبارة عن حدث يعتمد التركيز، و التكتيف، و الاقتصاد
في العبارة، و الشاعر يتكئ في هذا النسق علي حركة الأفعال و كثافتها
و تتابعها السريع بحيث تغني حركة المعني، تقول الشاعرة أحلام مستغانمي:

أحلم بالمدائن البعيدة
بالدار، بالأحطاب، بالأطفال
يا امرأة تسهر في انتظار
فارسها الوحيد...
كقطة طيبة أجلس قرب النار
أسمع ما تقصّه الجدّة للصغار
عن فارس أوقع في غرامه الأميرة
و جاءها في ليلة..

و اختفت الأميرة...

وإذا كان الشعر الجزائري الحديث في نسقه التقليدي في غالبه موجه للآخر، فإنه في هذا النسق من الكتابة، صار يهتم أكثر بمخاطبة الذات، فيما يشبه حوارات ذاتية، أو المناجاة الداخلية، فكثرت في قصائد شعراء هذا الشكل الإيماءات، والإشارات، والهمسات، والصور المقتضبة. إن الشعراء الجزائريين في نصوصهم النثرية عملوا على التخلص من تسلط التراث البياني التقليدي، و إلى الحد من جموح الصورة الشعرية، و التقليل من إمكانيات التمدد و التوسع بربطها بسائر صور القصيدة، وإن المتمعن في التركيب البنائي لهذه القصائد النثرية يري أن بنية هذه التراكيب تقوم بالدرجة الأساس على الجوانب اللغوية؛ لأن اللغة و باعتبارها الهاجس الفعال المتحرك في هذه القصائد، يمكن أن تحقق لها صورها الشعرية المتميزة وإيقاعاتها المتنوعة الخاصة بها.

خاتمة و نتائج عن الشعر الجزائري المعاصر:

منذ سبعينيات القرن الماضي أخذ الوعي الأدبي للكثير من الشعراء الجزائريين ينضج في ظل الاستقلال، و صار العديد منهم يسعى بخطى محتشمة لنقض أسر التقليد الشعري السائد، و مما ساعد على ذلك ما عرفته البلاد من تحولات في مختلف المجالات السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية، و من هنا تغير شكل نسق الشعر الجزائري، فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعرية و تعددها، فنجد أن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكل الحر، و اتجه البعض الآخر إلى كتابة قصيده النثر باعتبارها نسقا جديدا مغائرا، و من خلال النماذج التي اخترناها من الشعر التجديدي بشقيه؛ التفعيلة و النثري؛ لشعراء جزائريين من مستويات و أزمنة مختلفة؛ يمكن القول أنهم حاولوا أن يحققوا حدثا على مستوي الشكل و المضمون، محاولين تطوير الخطاب الشعري بالبحث المستمر عن الأشكال و الرؤي الأكثر تعبيرا عن الواقع الذي تعيشه البلاد، و مع التراكم الكمي و الكيفي لما كتبه الشعراء الجزائريون ليومنا هذا؛ لم يخرجوا عن السائد الشعري في الوطن العربي، على الرغم من أن هذا النمط الحداثي من الكتابة الشعرية عند الشعراء الجزائريين، ظل فتيا و كذلك طبيعة الظروف السياسية و الاجتماعية للجزائر البالغة التعقيد؛ و طغيان غير ناضج لأسباب كثيرة من بينها كما قلنا هيمنة النمط العمودي بالدرجة الأولى، و المضمون المتواضع على الجانب الفني للقصيدة، فضلا عن عدم استيعاب الموروث الفكري المحلي منه و العالمي، لبعث الحركة الشعرية التي ما تزال تحمل سمات الفتوة، مقارنة مع مثيلتها في البلاد العربية الأخرى.



ثانياً: الفنون النثرية المعاصرة

عرف العرب في الأدب المعاصر فنوناً أدبية مستحدثة لم يكن يعرفونها من قبل مثل القصة الفنيّة والرواية والمسرحية، وكلّها فنونٌ غربية دخيلة، كيف تأثر بها العرب وكيف نشأت وتطوّرت عندهم، ومن هم أهمّ أعلام كلّ فنّ منها، كلّ ذلك ستبيّنه المجازرات الآتية:

1- الفن القصصي:

القصة بمفهومها البسيط سرد حكاية في أسلوب مشوق عرفها العرب منذ القديم إذ كان يرويها الآباء للأبناء في الحل والترحال وتحت قباب الخيام كسيرة عنتره وألف ليلة وليلة. كما عرف العصر العباسي بعض الفنون الأدبية القريبة من القصة كمقامات بديع الزمان وبخلاء الجاحظ وكليلة ودمنة لابن المقفع وحي بن يقظان لابن طفيل.

لكن النقاد في العصر الحديث يعتقدون أنّ القصص الفنيّ بشروطه الحديثة لم يعرفه العرب إلا في مطلع العصر الحديث. هي فن نثريّ مُتميّز ومشهور جداً، عبارة عن أحداث تتناول حادثة واحدة، أو عدداً من الوقائع، بحيث تتعلّق هذه الوقائع بشخصيّات إنسانيّة منها وأخرى غير إنسانيّة. تُقسم القصة إلى قسمين حسب أحداثها، هما **حقيقيّة واقعيّة**، و**خياليّة خرافيّة**، ومما تتميّز به القصة أنّها تُصوّر مدّة زمنيّة كاملة من حياة خاصّة؛ فهي تعرض سلسلة من الأحداث الهامّة والشيقة وفقاً لترتيب مُعيّن. و تتكوّن القصة من عدّة عناصر، هي **الاقتباس، والأحداث، والحبكة، والتشويق، والحوار، والخبر، والأسلوب**. وتتناول العديد من المواضيع المُختلفة، مثل الفروسيّة، وتاريخ القبيلة، والنصر في المعارك، وقصص من واقع الحياة الاجتماعيّة اليوميّة، والقصص الخرافيّة، والأساطير....

لكن النقاد في العصر الحديث يعتقدون أنّ القصص الفنيّ بشروطه الحديثة لم يعرفه العرب إلا في مطلع العصر الحديث. بعد احتكاكهم بالغرب. فهم يعتبرون القصص العربيّة القديمة لا تصور الواقع ولا تعالج مشاكل الإنسان في واقعه اليومي. بالإضافة إلى اهتمامها المبالغ فيه بالخيال والتنميق اللفظي. فهي ناقصة من حيث الشروط الفنيّة التي تميز القصة عن باقي الفنون الأدبية الأخرى.

لذا تأخر ظهور القصة الفنيّة في أدبنا العربي إلى مطلع العصر الحديث. وقد لقي هذا الفن إقبالا كبيراً من القراء والأدباء على السواء لعدة أسباب:

1- تأثر الأدباء بهذا الفن بعد اطلاعهم على القصص الغربي بمواضيعه المتنوعة.

2- اهتمام الصحافة بالقصة خاصة في طور الترجمة.

3- مجال القصة أوسع وأرحب للتعبير عن حياة الشعب وتطلعاته.

4- القصة اقدر على معالجة المظاهر التاريخية والسياسية والاجتماعية التي تعج بها الحياة العربية في مطلع العصر الحديث.

5- كذلك الدور الثقيفي الهام الذي لعبته القصة في توعية الشعوب وتوجيهها. فالقصة لون من ألوان التعبير الأدبي تمتاز بالطابع الإنساني والحلة الجمالية الأنيقة تعتمد على الوصف والسرد و الحوار.

و يعرفها محمود تيمور بقوله: (هي عرض لفكرة مرت بخاطر الكاتب أو تسجيل لصورة تأثرت بها مخيلته أو بسط لعاطفة اختلجت في صدره. فأراد أن يعبر عنها بالكلام ليصل بها إلى أذهان القراء محاولاً أن يكون أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسه).

و يقسم الفن القصصي من حيث القالب أو المظهر إلى أربعة أقسام: الأقصوصة القصة الرواية و الحكاية.

و تطورت القصة العربية ونضجت واكتملت فنيا وما نيل نجيب محفوظ لجائزة نوبل للآداب إلا دليل على ذلك. وقد تنوعت موضوعات القصة العربية الحديثة وتعددت اتجاهاتها فمنها ما هو اجتماعي أو نفسي وآخر تحليلي ومنها ما هو وطني وقومي وقد تجمع القصة الواحدة عدة ألوان وطنية اجتماعية نفسية.

خصائص الفن القصصي 1- التمهيد: (الزمان والمكان) الزمن قد يمتد لأجيال وأجيال أو يقصر ليشمل فترة وجيزة ففي قصة قرية ظالمة لمحمد كامل حسين الزمن يوم وليلة وهو نفس الزمن في ذهاب وإياب لصبري موسى.

2- الأحداث: الكاتب الناجح يصنع من الحدث البسيط فنا عميقا راقيا حيث يتعمق في دراسة الأحداث فيرتبها وينسقها في شكل منطقي.

3- العقدة: وتنجم عن ترتيب الحوادث وهي النقطة التي تتجمع عندها الخيوط فيتعقد الموقف ويتلطف القارئ لمعرفة الحل.

4- الحل: ويشترط فيه أن يكون منسقا مع الأحداث وقد يكون سعيدا أو حزينا.

5- الشخصيات: جاهزة ونامية نجاح القصة يعتمد على نجاح الكاتب في تصوير الشخصيات فلا بد أن تتطابق مع الأحداث ومع الواقع.

6- الأسلوب: هو التعبير ووسائله اللغوية فلكل كاتب زاده اللغوي وأسلوبه الذي يميزه عن غيره فأسلوب العقاد يختلف عن أسلوب طه حسين أو احمد أمين.

ويبقى الفن القصصي محبب إلى القلوب يتلذذ به الكبير قبل الصغير يجعلنا نحس بالراحة والتغيير حيث ندخل المعامع والمغامرات مع القصص البوليسي ونتجول في حدائق غناء مع القصص الرومانسي نتألم مع البؤساء ونبتسم مع السعداء مع القصص الواقعي وقد ساهمت القصة في نشر الوعي ومعالجة بعض المشاكل الاجتماعية وبعث الثقافة والأخلاق

لقد تأثر الفن القصصي العربي بالأدب الغربية فعلا ولا ضير في ذلك فالآداب التي تريد لنفسها الاستمرار ينبغي أن لا تضيع فرصة الازدهار والانبعاث



2- الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطورها:

من المعروف أن الرواية، هذا الفن الأدبي، لم يمض علي ظهوره أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي، و لا أكثر من قرن و نصف قرن في العالم العربي. بيد أن هذا الجنس الأدبي تَخَلَّقَ حين تَخَلَّقَ كجنس قادر علي الهضم و التمثل و الإفادة من فنون أخرى. و قد وصفه نجيب محفوظ بالفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق و حنينه الدائم إلي الخيال... و ما بين غني الحقيقة و جموح الخيال و لاشك أن فن الرواية قد احتلّ موقعا متميزا في الأدب العربي المعاصر؛ فقد استطاع هذا الفن الأدبي الحديث خلال مدة زمنية قصيرة أن توسع دائرة مخاطبيه إلي حد أصبح ينافس فن الشعر، الذي كان طوال تاريخ الأدب العربي هراما عاليا لا يصل إلي مرتبته أي نوع أدبي آخر، و يكفينا لإثبات هذا الادعاء الشهرة الواسعة التي يحظى بها الروائيون العرب بين متذوقي الأدب من القراء في العالم العربي، و الأعداد الهائلة من النسخ التي تطبع في كل رواية لهؤلاء في هذا الزمن، الذي كسدت فيه بضاعة الأدب؛ بل إننا إذا أخذنا بعين الاعتبار قدرة الروائيين العرب علي الانطلاق من المستوي المحلي و العربي إلي المستوي العالمي نجد أنهم تفوقوا في هذا المجال بوضوح علي نظرائهم من الشعراء. و من المعروف أن أول أديب عربي نجيب محفوظ تمكّن من الحصول علي جائزة "نوبل" للآداب في العالم كان روائيا و لم يكن شاعرا. و بالإضافة إلي ذلك فإن أعدادا كبيرة من الروايات العربية قد ترجمت إلي مختلف لغات العالم الحية؛ و هو أمر قد يعود إلي الخصائص النوعية لفن الرواية التي تسهل عملية نقله و ترجمته إلي اللغات الأخرى خلافاً للشعر الذي تصعب ترجمته إلا بشقّ الأنفس، و بعد أن يفقد كمّاً عظيماً من روحه و جماليته.

إن مصطلح "الرواية" ليس من المصطلحات الجدلية التي يكثر الخلاف أو الالتباس في تحديد دلالتها عند الناقد، و هذه الشفافية قد تعود إلي ارتباط الرواية ذلك الارتباط الوثيق بفن القص الذي أصبح - منذ بدايات ظهور الكائن الإنساني علي وجه الأرض مظهراً هاماً من المظاهر التي اختص بها الإنسان وحده دون الكائنات الأخرى. و قد يعود وضوح الدلالة إلي أن الرواية قد أصبحت بالنسبة للإنسان الحديث جنساً مقروئاً و علي الحياة الحديثة فناً مفروضاً نابعاً من ذاتية الرواية و طبيعتها المنسجمة مع واقع الإنسانية و همومها، و ليس من أية قوة مبتعدة خارجة عن ذات هذا الجنس القصصي الحديث.

مهما يكن أمر ذلك، فإن الرواية في تعريف مبسط: «تجريبية أدبية، يعبر عنها بأسلوب النثر سرداً و حواراً من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد أو شخصيات، يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان و المكان، و لها امتداد كمي و معين، يحدد كونها رواية»

و في تعريف متفاوت «الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر علي التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا و رصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن». ظهور الرواية العربية:

فترة أكثر من مائة و ثلاثين سنة تفصل بيننا و بين أول رواية عربية صدرت في العصر الحديث. إنها مدة طويلة، لكن رغم طولها لا تقاس بعمر الرواية في الغرب و لا تقاس بعمر الشعر العربي. لذلك إذا أردنا أن نقوم بمقارنة لابد أن نأخذ هذه الفروق بعين الاعتبار. إن الرواية في أوروبا نفسها لم تنشأ إلا في مرحلة معينة، و لم تتطور إلا بتطور المجتمع و تغي ر العلاقات فيه. و إذا كان بعض مؤرخي الأدب يري علاقة بين الرواية الأوروبية في العصور الوسطي و بين ما ترجم من العربية خلال تلك الفترة، و بالتالي تأثير عرب اسبانيا، نظراً لوجود شبه أو ظل لطريقة القص العربي في روايات الفرسان و المغامرات و قصص الأعاجيب و الخيال، فإن الرواية العربية كذلك لم تنشأ إلا في ظل التطور و الاحتكاك و تشابك العلاقات المدنية.

لقد ظهرت أولي الروايات العربية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر(سنة 1867ومابعدھا و كانت منذ نشأتها واقعة تحت تأثير عاملين:الحنين إلي الماضي و محاولة الاندماج فيه مرة أخرى، و الافتتان بالغرب و الخضوع لهيمنتھ.

فإن الرواية العربية قد ارتبطت أساساً منذ بداية نشأتها بمحاولة إبراز الهوية القومية، و بلورتها في مواجهة «الأخر» الغربي المستعمر. و لهذا كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتداداً بنيوياً لمختلف التعبيرات الأدبية السابقة، و خاصة الحكايات و السير الشعبية و الوقائع التاريخية البطولية و المقامات. دون أن يعني هذا أنها كانت تخلو من التأثير في تشكيلها البنيوي بالبنية الاجتماعية و الاقتصادية و الوطنية و الثقافية السائدة التي نشأت منها و عنها. و لقد أحصي الدكتور علي شلش في كتابه الأخير «نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث» ما يقرب من 250 رواية عربية مؤلفة بين عام 1870 و عام 1914.

أن أغلب هذه الروايات كانت تستلهم التراث الأدبي العربي القديم في بعض أبنيتها التعبيرية كالمقامة (كما هو الشأن عند علي مبارك و المويحي و حافظ إبراهيم... و لاشك أننا نتحدث عن هذه التعبيرات الأدبية بشكل مجازي، عندما نطلق عليها اسم الرواية. لقد كانت في الحقيقة تعبيرات عن مرحلة انتقالية في الكتابة النثرية السردية تمهيداً للبنية الروائية في الأدب العربي الحديث.

و بما أن الروايات المترجمة كانت في الغالب من النوع الرديء، فقد ظلت هذه الصفة، و حتي وقت متأخر تترك آثارها السلبية علي بنية الرواية العربية و تطورها. و في فترة لاحقة، أي في بداية القرن العشرين، اتسم عدد من الروايات التي كتبت بمراعاة الذوق الشعبي، إذ اتخذ عدد منها التاريخ مادة، لكن بطريقة أكثر معرفة و رصانة، خاصة و إن الذين تصدوا لكتابة هذه الروايات كانوا ممن تأثروا بالثورة الفرنسية، و بنظرة جديدة للعالم و التاريخ.

فكتب فرح أنطون «أورشليم الجديدة» و كتب جورج زيدان و خطت الرواية خطوة جديدة علي يد هؤلاء، و علي يد جبران خليل جبران وأمين الريحاني ثم ميخائيل نعيمة نظراً لثقافتهم و تأثرهم بمجتمعات جديدة و مختلفة، و احتكاكهم بأساليب أكثر تطوراً مما كان سائداً. و كانت لمساهمة هؤلاء و غيرهم من الأدباء و الروائيين أيضاً أهمية في تطور الرواية. تطور الرواية العربية:

في عام 1914 صدرت رواية «زينب» لهيكل، و هي رواية يعتبرها عدد من مؤرخي و نقاد الأدب نقلة نوعية هامة في مسار الرواية العربية، و لتوفر العناصر الفنية و لأنّ صدورها توافقت مع حالة نهوض فكري تمثل بمجموعة بارزة من المثقفين تهتم بالرواية و القصة كتابة و ترجمة، و بالمناقشات الحامية في الصحافة و أوساط الجامعة، و بحالة تملل شعبي بحثاً عن الجديد و التغيير، لقد برز في هذه الفترة لطفى السيد و علي

عبدالرزاق و منصور فهمي و جاء أيضا طه حسين ثم توفيق الحكيم، و كان من جملة ما اهتم به هؤلاء و غيرهم رواية زينب.

وفي هذه المرحلة أصبحت الرواية بمقاييسها الغربية، من حيث الشكل علي الأقل، هي السائدة، خاصة بعدما أضيف إليها مساهمات عدد من الروائيين، بمن فيهم المازني و الحكيم و طه حسين. بذاته، إذ و هكذا أصبحت الرواية في هذه المرحلة جنساً أدبياً قائماً تخلّصت مما كان يشوبها من حيث اللغة أو من حيث الموضوعات و أخذت تغني و تتنوع. و لأنّ مصر كانت أكثر تطوراً من ناحية الإمكانيات الفكرية و الصحفية فقد أصبحت ذات تأثير بارز في تطور هذا الجنس الأدبي بشكل عام... «فكانت الرواية المصرية هي النموذج الأمثل الذي كان الكتاب يقلّدونه و يسيرون في طريقه، و إن مصر أم العلوم و المعارف، أم الكتب و التأليف، أم الطبع و النشر .

و حين نصل إلي بلاد المغرب العربي، نلاحظ التأثير بالرواية المشرقية والمصرية بوجه خاص، كما لا ننتعرف علي روايات فنية، اللهم إلا في الستينيات. فعرفنا عبدالمجيد بن جلّون، و محمد بن التهامي و عبدالكريم غلاب في المغرب؛ أما في الجزائر فإذا تغاضينا عن المحاولات المتفرّسة، فسوف نعثر علي بعض هذه الروايات المتواضعة في مرحلة التأسيس الفني كرضا حوحو و عبدالحميد الشافعي، و تتلوها محاولات أخرى للطاهر و طار و ابن هدوقة و بوجدرّة، أما في تونس فنجد بعض الروايات القليلة لمحمود المسعدي تحدد البدايات الحقيقية لنشأة الرواية هناك .

و الملاحظة المهمة هنا، هي أن الرواية منذ نشأتها الأولى و رغم تعثرها، كانت تنتمي إلي الاتجاه القومي و تمتاز به كما كانت تنتمي إلي التراث العربي. و من يرصد تطور الرواية العربية منذ القرن التاسع عشر يلاحظ غلبة الرواية التاريخية، التي تستمد إطارها و رموزها من التراث العربي.

نجيب محفوظ و دوره في تطوّر الرواية الفنيّة:

يحتل "نجيب محفوظ" مكاناً فريداً في تاريخ الرواية العربية، و قد لعب في تطورها دوراً لا أخاله أتيح لكثيرين غيره من كتاب الرواية في العالم... يقف نجيب محفوظ على رأس الجيل الثاني من كتاب الرواية في مصر و الجيل الثاني فبدأ ظهوره في الأربعينات وهم "نجيب محفوظ"، و "عبد الحميد جودة السحار"، و "عادل كامل"، و "يحيى حقي" و "عبد الحليم عبد الله"، و "يوسف السباعي".

و كان نجيب محفوظ قد فتح الباب واسعاً أمام عدة أجيال من الروائيين و استطاع أن يؤسس (الرواية العربية) ذات الطابع العربي، و بذلك قد بدأت مرحلة جديدة «حاول نجيب محفوظ في أثناء فترة الصراع الأيديولوجي

من أجل تحديد الأصل الحضاري لمصر أن يفعل ما فعله "وولترسكوت"، بالنسبة لتاريخ إنجلترا ومن هنا مضى يعد خطة لكتابة تاريخ مصر في أربعين رواية ثم انتقل من المرحلة التاريخية إلى المرحلة الواقعية وهي تشمل الروايات الواقعية التحليلية والروايات الواقعية النقدية تشمل الروايات، "القاهرة الجديدة 1945م"، "خان الخليلي 1946م"، "زقاق المدق 1947م"، و"السراب 1948م"، و"بداية ونهاية" 1941م «.

الخلاصة:

من خلال هذه الدراسة الموجزة في مسار الرواية العربية يتضح لنا أن الرواية العربية بعد أن تأسست في شكلها التقليدي، منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر أخذت تتطور شيئاً فشيئاً علي يد كبار الروائيين، حتي بلغت في المرحلة المعاصرة إلي ما بلغت إليه و هي الآن تندرج تحت لواء الواقعية الجديدة؛ و تلك واقعية تبحث دوماً عن شكل أكثر جدة و طرافة، يستلهم التراث و لا يعادي المعاصرة و الحداثة، و يصور الإنسان البسيط في الحارات و الأزقة في الحقل و المصنع في إطار المقدس و المدنس من أجل الدعوة إلي حرية الإنسان و كرامته و تحرير الأرض و المساواة بين أبناء البشر.



3- المسرح العربي وقضاياها

1- المسرحية:

هي نص أدبي يأتي على هيئة حوار يصور به الكاتب قصة مأساوية أو هزلية ويقوم الممثلون بتمثيل النص المسرحي بقاعة المسرح ضمن إطار فني. ويعرفونها بأبسط تعريف، أنها ظاهرة فنية تقوم على لقاء مقصود واع بين ممثل ومتفرج، في زمان ومكان محددين، حول نص يجسده الأول للثاني

بالتعبير اللغوي، أو بالتعبير الجسدي، أو بهما معاً)، بهدف تحقيق متعة جمالية فكرية.

وتعدّ المسرحية من بين أشكال النثر الأدبيّ، يقوم هذا الشكل الأدبيّ على تجسيد قصة أو رواية على خشبة المسرح، يكتبها المؤلف ويمثلها الممثلون ضمن حوار أدبيّ.

والمسرحية من أقدم الفنون الأدبية التي عرفتتها الحضارة الإنسانية. فمنذ زمان بعيد أقام الإغريق مسارحهم في مناسبات دينية ووطنية. فعرفوا المأساة والملهاة. وتناولوا موضوعات دينية واجتماعية وأدى مسرحهم دوره في تعليم مجتمعهم. واعدوا شروط المسرح واستفاد منها حتى كتاب العصر الحديث. وعن هؤلاء أخذ الرومان ثم الفرنسيون والإنجليز والألمان وعن هم أخذ العرب.

لكن إقبال العرب على المسرح لم يتم إلا في العصر الحديث على الرغم أنهم اطلعوا عليه عند ترجمة بعض المؤلفات اليونانية في البلاغة والفلسفة والرياضيات في بداية العهد العباسي. ولعلّ ذلك يرجع إلى ارتباط المسرح بالأفكار الوثنية التي لا يقرها الإسلام والى طبيعة الشعر العربي الغنائي الذي لا يصلح للتمثيل.

و يحتل المسرح لدى مختلف الشعوب مكانة مرموقة نظراً لإسهامه في تثقيف الفئات الشعبية وتنمية ذوقها الجمالي فضلاً عن تسليتها والترفيه عنها والمسرح دليل على الرقي الاجتماعي فهو أداة لنقل قيم شتى ووسيلة لترقية الفكر خاصة إذا كان يحمل فكرة راقية بلغة سامية. فالمسرح قبل أن يكون تمثيلية فهو نص أي انه شكل ومضمون فالفكرة السامية يجب أن يعبر عنها باللغة الراقية غير مبتذلة أو هزيلة. أما إذا كان المسرح بلغة العوام فهو تهريج لا طائل منه. وإذا لم يصور مجتمعه في ماضيه وحاضره ومستقبله ويعكس آماله وتطلعاته معتزاً بالقيم ومقومات الشخصية. كان دخيلاً يهدم بدلاً من أن يبني يفسد عوض أن يصلح.

2- نشأة المسرح العربي:

المسرح العربي حديث النشأة ظهر على يد مارون النقاش 1847م بعد عودته من الغرب وقدم لأول مرة مسرحية البخيل لموليير وهكذا نشأ المسرح قبل المسرحية.

3- تطورها: مرّت المسرحية بمراحل عديدة حتى استوت على أيدي أعلام بارزين بلغوا بها مستويات رفيعة من النضج الفتي والفكري.

1 -مرحلة الاقتباس:

شجع إنشاء دار الأوبرا في مصر بعض اللبنانيين المهتمين بالمسرح على اقتباس الأفكار من الأدب الأوروبية وصبغتها بصبغة محلية.

2- المسرحية الاجتماعية:

تطورت المسرحية على يد من درس فن المسرح في اوروبا فقد أنشا جورج الأبيض مسرحا عربيا في مصر اثر عودته من فرنسا 1910م وقدم مسرحية وليدة البيئة العربية مصر الجديدة لفرج أنطوان. غلبت عليها الفصحى وأصالة الفكر العربي.

3- المسرحية الواقعية: اتجهت المسرحية إلى التعبير عن الواقع فظهرت عدة مسرحيات تعالج الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والنفسي وتعتبر مسرحيات توفيق الحكيم مثلا واضحا لهذا الطور عالج مشكلات اجتماعية كما فعل ايزيس وبراسكا وأضفى على شخصياته فكرا فلسفيا وتتجلى نزعته الفلسفية في مسرحية شهرزاد - و سليمان الحكيم.-

المسرحية الجزائرية: يعد رضا حوحو من رواد المسرحية المكتوبة بالعربية فقد اشرف على فرقة تمثيلية وكتب لها مسرحية عنبسة- وبائعة الورد - والعقاب - النائب المحترم - وسي عاشور - . أما المسرحية المكتوبة بالفرنسية يمثلها كاتب ياسين في الجثة المطوقة - والرجل ذو النعل المطاطي .

أما المسرحية الشعرية فقد ظهرت على يد احمد شوقي الذي كتب -مصرع كلييو باترة - مجنون ليلى - قمبيز... وعزيز أباطة الذي ألف ست مسرحيات- قيس ولبنى - العباسة- شجرة الدر - الناصر - غروب الأندلس - شهريار - وقد استطاع أن يتجنب ما وقع فيه شوقي من مأخذ واستفاد مما وجه إليه من نقد .

و تتكوّن المسرحيّة من أربعة عناصر، هي الحدث، والشخصيات، والأغراض، و الحوار. أنواع المسرحيّة متعدّدة ومُختلفة في المضمون والشكل، ومنها الملهاة، والدراما، والمأساة. فهي تُشبه إلى حدّ ما القصة، لكنّها تختلف في تجسيد أحداثها من قِبَل المُمثّلين أمام الجمهور بشكل مباشر.

وعلى ذلك، فالمسرحية تشترك مع القصة في اشتغالها على الحادثة والشخصية والفكرة ولا تتميز عنها إلا في اعتمادها على الحوار كوسيلة وحيدة للوصف وعرض الأحداث. وبقدر ما يكون الحوار مطابقا للشخصيات سهلا واضحا يتوفر على إيقاع موسيقي مناسب. لا تطغى عليه روح المؤلف طغيانا يفسده. بقدر ما يكون ناجحا. إذا كان الحوار هو مظهر المسرحية الخارجي فإن مظهرها الداخلي يتمثل في الصراع الذي يجب أن يكن محبوبا بشكل طبيعي لا تصنع فيه.

أمثلة على رواد المسرح العرب:

1- **توفيق الحكيم**: هو ابن أخ المسرحية العربية بلا منازع بعد العلامة حذيفة. ولد بالإسكندرية 1898م والده من رجال القضاء وأمه تركية الأصل. درس بدمهور ثم القاهرة حيث اطلع على التمثيل والموسيقى فبدأ في كتابة بعض المحاولات المسرحية الناقصة. وبعد أربع سنوات قضاها في فرنسا ليتم دراسته العليا عاد إلى مصر ليعمل في سلك القضاء لكنه فضل الفن والصحافة. فكان عضواً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. ومثل مصر في هيئة اليونسكو. وعضواً بمجمع اللغة العربية بالقاهرة. توفي سنة 1987م. من آثاره: أهل الكهف، عودة الروح، يوميات نائب في الأرياف، شهرزاد، أغنية الموت، سليمان الحكيم.

2- **أحمد شوقي**: هو أمير الشعراء ولد بالقاهرة عام 1886م بعد إتمام دراسته في مصر التحق بفرنسا لدراسة الحقوق وهناك تأثر بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي. فكتب مسرحيات شعرية وكان له قصب السبق فيها. تزعم جماعة ابلو المتأثرة بالمذهب الرومانسي وظل يبدع إلى أن وافاه الأجل عام 1932م. من آثاره: ديوان شعر من أربعة أجزاء بعنوان الشوقيات، ومجموعة من المسرحيات الشعرية منها: مصرع كليوباترا، مجنون ليلى، قمباز، الست هدى.

3- **يوسف إدريس**: يعد من السباقين إلى التفكير في التأسيس المسرحي من خلال البحث عن قالب مسرحي جديد، وذلك بتوظيف السامر في مسرحية "الفرافير" سنة 1964م، حيث أشرك المتفرجين مع الممثلين في اللعبة المسرحية في إطار دائري مشكلاً بذلك حلقة سينوغرافية. وقد استلهم الكاتب في مسرحيته خيال الظل والقراقوز والأدب الشعبي.

4- **سعد الله ونوس**: سعى إلى تأسيس مسرح التسييس من خلال مسرحيته "مغامرة رأس المملوك جابر". والمقصود بمسرح التسييس عند سعد الله ونوس أن مفهوم التسييس يتحدد من زاويتين متكاملتين. الأولى فكرية وتعني، أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأنها نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. ومن نافل القول: إن الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية لأن الطبقة الحاكمة مسيسة، سواء كانت الحاكمة بمعنى السيطرة على أدوات السلطة أو الحاكمة بمعنى السيطرة على وسائل الإنتاج الاقتصادي في البلد.



الف.