وزارة التعليم والبـــحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة

كـلـيــة الآداب والــلــغــات
قسم اللغة والأدب العربي

مـحـــاضـــرات فـــي مـقـــياس
النـص الأدبـــي المعـــاصر

موجهة لمستوى السنة الثانية ليسانس (ل. م . د)
السداسي: الرابع

الشعبة: دراسات أدبية

إعداد الدكتور: بختي البشير

السنة الجامعية:2023/2022

المـــحتـــويات

مقدمة.....أ

الشعر العربي المعاصر: مدخل تاريخي.....02

قصيدة الشعر العمودي.....09

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة 1.....14

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة 2.....24

الحداثة الشعرية.....40

الحداثة الشعرية في الجزائر.....49

قصيدة النّثر.....57

الفنون النثرية المعاصرة (القصة).....68

الرواية العربية المعاصرة: نشأتها وتطورها.....77

المسرح العربي المعاصر وقضاياه.....87

المصادر والمراجع.....94

مقدمة

مقدمة

يتوزع برنامج السنة الثانية ليسانس ل م د في مقياس النص الأدبي المعاصر على مجموعة من المحاور المختلفة، لعل أبرزها ما تعلق بالحداثة الشعرية وما أفرزته على الساحة الأدبية العربية، كبروز الشعر الحر وتكسيره للقواعد الشعرية الخليلية، والضجة التي أحدثتها قصيدة النثر، بالإضافة إلى نشوء القصة العربية وانتشارها وتطورها واختلاف اتجاهاتها. وكذلك بالنسبة للرواية العربية التي مرت بمراحل عديدة حتى وصلت إلى هذا الشكل الذي هي عليه الآن، فضلاً عن المسرح.

حاولت، في هذه المحاضرات، الاهتمام بالجانب التاريخي للمادة المعرفية لكل من الشعر العمودي والشعر الحر وقصيدة النثر، مع الاستشهاد بقطع شعرية وقراءتها، وهو ما قمت به أيضا اتجاه القصة والرواية والمسرح. ولإعداد هذه المحاضرات اعتمدت على المنهج التحليلي بالإضافة إلى المنهج التاريخي.

واستعنت بمجموعة من المصادر والمراجع لعل أهمها، روجر آلن، الرواية العربية، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، وأدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة.

الشعر العربي المعاصر.. مدخل تاريخي

1 ــ تمهيد

ظهرت القصيدة العربية في العصر الجاهلي بخصائصها الشّكلية والموضوعية، واستمرت محافظة على سماتها إلى أن تشكل شعر جديد في نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، حمل معه تجارب شعرية لرواد الحداثة، فكان من أبرزهم؛ بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري.

وقبل أن يصل الشعر العربي إلى ما سمي بالشعر الحر وقصيدة النثر، فقد نسج الشعراء على مدى العصور السابقة أشكالا شعرية مختلفة، غير أنها لم تستمر مثل الشعر العمودي ومن أهم هذه الأشكال، ما يلي:

القصيدة العمودية: ظهر هذا النوع من الشعر في حالة مكتملة في العصر الجاهلي، يعتبره النقاد النموذج الأرفع الذي يجب أن يحتذيه الشعراء في نظم شعرهم. وقد حافظ هذا الشعر على شكله حتى العصر العباسي عدا بعض التغييرات التي لحقته ومن بينها الوقوف على الحانات بدل الوقوف على الأطلال.

الأرجوزة: يعد هذا الشعر من أقدم الأشكال الشعرية العربية التي ظهرت في البيئة العربية؛ وهو فن شعبي كانت العرب تنظم عليه أنسابها ومفاخرها وبطولاتها. "وهي قصيدة تنظم على بحر الرجز، يكون كل بيت فيها،غالبا، على قافية واحدة صدرا وعجزا مختلفة عن قافية البيت التالي"[1].

الموشحات: هو شكل جديد للقصيدة العربية، نشأ في الأندلس في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، يتميز بنمط خاص في بنائه كتعدد القوافي وتنوع الأوزان، ازدهر في

[1] إميل بديع يعقوب، ميشال العاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد الأول، دار العلم للملايين بيروت، ط1، 1986، ص76.

المغرب والمشرق طوال خمسة قرون. ويبنى الموشح على الأجزاء التالية: المطلع والقفل والغصن والدور والسمط والبيت والخرجة.

المسمط: هو عبارة عن قصيدة مؤلفة من مقاطع، كل مقطع فيها مؤلف من أربعة أشطر أو أكثر متفقة في القافية ما عدا الشطر الأخير فيه الذي يتحد في قافيته مع الأشطر الأخيرة.

المخمس: هو أن يأخذ الشاعر بيتا لسواه، فيجعل صدره بعد ثلاثة أشطر ملائمة له في الوزن والقافية (أي يجعله عجز بيت ثان)، ثم يأتي بعجز ذلك البيت، فيحصل على خمسة أشطر، ومن هنا جاءت التسمية بالتخميس.

الشعر المرسل: بدأ هذا النوع الشعري في بداية القرن العشرين على يد شكري الذي نظم قصيدة بعنوان "كلمات العواطف" التي يقول فيها:

خليلي والإخاء إلى الجفاء إذا لم يغذه الشوق الصحيح

يقولون الصحاب ثمار صدق وقد نبلو المرارة في الثمار

شكوت إلى الزمان بني إخائي فجاء بك الزمان كما أريد[1]

وهو شعر لا يلتزم بقافية واحدة، يقول العقاد: "ألا يرى القارئ كيف سهل على العامة نظم القصص المسهبة والملاحم الضافية الصعبة في قوافيهم المطلقة"[2].

2ـــ الإرهاصات الأولى:

تجلت هذه التغيرات الشعرية أكثر في العصر العباسي مع انتقال العرب من حياة البداوة إلى حياة الحضارة والترف وما أحدثته في بنية القصيدة.

بالإضافة إلى ذلك، فقد شهد الشعر العربي في العصر المملوكي والعثماني مرحلة ضعف وانحصار، وذلك لأسباب وعوامل عديدة، "حتى صار النسيج الشعري في قصيدة القرن التاسع عشر نسيجا مثقلا بالمحسنات البلاغية، ينوء بكثير من الأخطاء النحوية واللغوية والهفوات والكلمات والتعابير والصور والمبالغة المسرفة"[3].

---

[1] عبد الرحمن شكري: الديوان، ج2، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، ط1، 1960، ص86.

[2] العقاد: مقدمة الجزء الأول من الديوان المنشور مع المازني، مطبعة الشعب، القاهرة، ط3، 1973، ص14.

[3] عبد الجبار داود البصري: نازك الملائكة الشعر والنظرية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1971، ص26.

وما أن حل العصر الحديث، حتى عاد الكلام حول ضرورة بعث النهضة الأدبية عموما، والشعرية خصوصا. وقد اتجه الشعر العربي في هذه المرحلة إلى اتجاهين رئيسيين هما:

2 ــ 1 الاتجاه الإحيائي:

نشأ الاتجاه الإحيائي في مطلع القرن العشرين، وهو يُعدّ من الاتجاهات الشّعرية الحديثة التي حاولت النهوض بالشعر عن طريق محاكاة التراث الشعري العربي وتقليد أغراضه، باعتباره النموذج الشعري الذي يجب أن يحتذي به الشعراء في نظم شعرهم. حيث يمثل كلٌّ من العصر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي أزهى تلك العصور.

ويعد محمود سامي البارودي من رواد الاتجاه الاحيائي، حيث رجع إلى أساليب الشعر الجاهلي والعباسي، فرد إلى الشعر الحديث رصانته وعارض الشعراء العباسيين وحرص على جزالة اللفظ، وبعث أسلوب الشعر القديم.

وقد نظم شعراء هذا الاتجاه في الشعر الاجتماعي الذي كان يدعو إلى تحرير المرأة وتصوير معاناة الشعوب، ويدعو إلى مقاومة الاحتلال واستنهاض الهمم.

كما ظهر عندهم شعر الطبيعة وشعر مفاخر العرب والشعر الوطني والشعر القومي وشعر الرثاء والمدح.

ورغم الموضوعات التي استحدثها الاتجاه الإحيائي، إلا أن هذا لم يشفع له. فقد عبر الاتجاه التجديدي عن رفضه لكل ما قام به الاتجاه الكلاسيكي واعتبر "أن الشعر العربي، كما تجلى في الصورة الأولى، تكرار صنعي لأشكال وأفكار جامدة ومستنفدة. الشعراء ينساقون في طريق مفتوحة. يستعيرون أجواء أسلافهم وصيغهم"[1]. ومن ناحية أخرى، فإن مدرسة البارودي لم تفجر أي طاقة روحية أو فكرية في التراث الشعري العربي، وإنما هي قد اقتصرت على استحياء التراث، وإعادته إلى قارئ العصر[2].

2ـــ 2 الاتجاه التجديدي:

[1] أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص76.
[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994، ص22.

بدا واضحا أن شعراء تلك المرحلة، قد ثاروا على تقليد النماذج الشعرية القديمة، باعتبار أن مواضيعها لم تعد تهم القارئ العربي، بالإضافة إلى القوانين الشعرية الكثيرة التي تعيق الشاعر عن متابعة المعنى الذي يريده، يقول علي الوردي: "الذي أعتقده أن الشعر العربي لا يستطيع أن يقف في مستوى غيره من حيث المعاني، ولكنه لا يستطيع أن يجري وراءها طليقا كغيره. وهل في قدرة الشاعر العربي أن يحلق في الخيال كالطير، بينما هو مثقل بأعباء الوزن والقافية والإعراب على ذلك النمط المعلوم"[1]. ويمكن القول أن الاتجاه التجديدي قد ثار على كل أشكال التقليد في القصيدة العربية، كتكرار الأساليب البلاغية والمضامين القديمة وتوظيف الصور الجاهلية وإحياء المعجم اللغوي القديم.

بعد أن حاول الاتجاه التجديدي جاهدا تجاوز الاتجاه التقليدي، ظهرت مواضيع جديدة ومذاهب أدبية متنوعة كالرومانسية والواقعية، حيث قدمت الرومانسية العربية نماذج شعرية جديدة تنوعت بين الفلسفة والاجتماع والتأمل.

وقد حمل لواء مرحلة التجديد كلٌّ من الشاعر خليل مطران ومدرسة الديوان (شكري وعباس محمود العقاد والمازني) ومدرسة المهجر ممثلة في (نسيب عريضة وإيليا أبي ماضي). وتأثرت هذه الاتجاهات الشعرية بالشعر الغربي، وتأثر خليل مطران بالشعر الفرنسي وتأثرت مدرسة الديوان بالشعر الإنجليزي. ومثل مرحلة تطور الشعر الرومانسي والقومي خليل مطران والديوان والمهجر وأبولو.

وقد حاول شعراء هذه المرحلة العناية بالجانب الفكري للقصيدة، والاهتمام بالوحدة العضوية، وتوظيف الشعر القصصي السردي، وتصوير الطبيعة، وتطوير الموسيقى الشعرية كازدواج القافية وتنوعها والتحرر منها أحياناً، وتعدد البحور، بالإضافة إلى الشعر الذي لا قافية ولا وزن له وهو ما عرف بالشعر المنثور.

وقد بدا أن مفهوم الأدب تحول عن مفاهيم العصور السابقة، بخاصة مع ظهور التجارب الشعرية الحداثية، فصار " الأدب المعاصر الذي نعيش في خضمه ونحيا في

[1] علي الوردي: نقد كتاب في الشعر الجاهلي، دار الوراق للنشر، الأردن، ص15.

ظلاله ونستمتع بروائعه ونرى أنفسنا في كلماته ــ في شعره ونثره وفي قصصه وحكاياته"[1]. ولم يعد ذلك الأدب الذي كان يُعنى بالصياغة اللفظية ويلتمس غريب المعاني، وإنما صار نقدا للحياة ومراجعة للواقع، يقول استيفان زفايج: " إن الأدب ليس هو الحياة فقط، بل لا يعدو أن يكون وسيلة للسمو بها وإدراك مأساتها بصورة أكثر وضوحا وأكثر تفهما "[2].

كما أن الأدب صار صورة حية عن المجتمع الذي ينتسب إليه؛ فالكاتب يستمد تجاربه ويعيش مشكلات عصره ليستطيع أن ينفذ إلى أغوارها ويشارك في البحث عمّا تحتاج إليه من حلول.

الشعر الحر:

بعد الحرب العالمية الثانية ظهرت حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة، وكان لنازك الملائكة، وبدر شاكر السياب (1926م – 1964م)، الفضل في نشوء هذا الشعر الجديد، ثم جاء بعدهما كلٌّ من عبد الوهاب البياتي ولد سنة 1926م، وبلند الحيدري ولد سنة 1926م، وأكرم الوتري ولد سنة 1930م.

وفي هذه الفترة، "تعرضت القصيدة العربية الكلاسيكية على أيديهم إلى رجة تجديدية، تناولت الأوزان والقوافي والنسج اللغوي والمادة الشعرية بشكل ينسجم مع طبيعة المرحلة النضالية "[3].

عملت نازك الملائكة على تخليص الشعر العربي من النزعة القديمة بعد استحداثها لنظام التفعيلة الواحدة، وإن لم يكن الشعر قد تحرر من شكله القديم، إلا أنه حافظ على التفعيلة الخليلية.

كما وضحت معالم هذا الشعر الجديد في مقدمة ديوانها الشعري، وعبّرت عن رغبتها العميقة في التغيير: "إنني أومن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حارا وعميقا، أومن أنه

[1] سامي الكيالي: من الأدب المعاصر، مطابع الحديث، حلب، سوريا، 1957، ص240.
[2] المرجع نفسه، ص244.
[3] عبد الجبار داود البصري: نازك الملائكة الشعر والنظرية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1971، ص29.

مندفع كل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات، ليتبوأ مكاناً رفيعا في أدب العالم"[1].

وفي عام 1947م نظمت نازك الملائكة أول قصيدة في الشعر الحر حول وباء الكوليرا، الذي انتشر في مصر. وصدر لها ديوان عاشقة الليل في العام نفسه. وفي عام 1949م صدرت مجموعتها الثانية "شظايا ورماد" مع مقدمة عن نظرية الشعر الحر.

"أصبح من المعروف أن الرواد العراقين: نازك والسياب والبياتي كانوا هم رسل هذه الثورة بتأثير من الشعر الإنجليزي، وكانت ثورتهم في شكلها الأولى تمثل تخلصا من رتابة القافية الواحدة (دون الاستغناء عن القافية تماما) وتنويعا في عدد التفعيلات في السطر الواحد (دون مبارحة الإيقاع المنظم)"[2].

من الجدير بالذكر أن نازك قد أسهمت في التنظير النقدي للشعر الحر؛ حيث تمكنت من وضع قوانينه الشعرية، وقدمت نماذج نقدية لشعراء تلك المرحلة، يقول إحسان عباس: "لعل نازك أول من شمل هذا الكشف بالإيمان العميق والوعي النقدي الدقيق في مقدمتها على ديوان شظايا ورماد 1949م، ويبدو أن هذه المقدمة هي التي وجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية وقرنت بين التجربة العملية والسند النظري"[3].

قصيدة النثر:

لم يقتصر التجريب الشعري على الشعر الحر، بل ظهر في نفس هذه الفترة قصيدة النثر، حيث دعا روادها "أنسي الحاج وأدونيس ويوسف الخال" إلى شكل شعري مختلف عن الأشكال الشعرية السابقة، يقوم على التخلص من قيود الأوزان والتحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة. وقد أسهمت مجلة "شعر" في نشر هذا الشكل الشعري والتعريف به، "وقد تبنت مجلة "شعر" قصيدة النثر، القصيدة ذات الإيقاع المنظم

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص142.
[2] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص14، ص15.
[3] المرجع نفسه، ص15.

والتفعيلات المتفاوتة ، وشجعت بواكير شعرية لم تثبت طويلا في المجال الشعري، وأطلعت الشعراء والقراء على نماذج "مترجمة من الشعر الغربي"[1].

ومثل كل جديد وافد إلينا، فقد وجد لهذا النوع من الشعر مناصرون، إلا أن هناك الكثير من الشعراء ممن يعتقد من أن قصيدة النثر هي شكلٌ دخيل على الشعر العربي فعارضها، "لأن هذا الفن له جذوره وانتماؤه الغربي، فبودلير يعتبر جدّ هذه القصيدة ومؤسسها الأول في العالم، كما أن وولت ويتمان كان أول من كتب القصيدة النثرية بشكل ناضج، واستعمل فعلاً هذا النسق الفنّي التعبيري"[2].

وتعد سوزان برنار أول من وضع قواعد لهذا الشكل الشعري الجديد، وقد استفاد الشعراء العرب من هذه النظرية الشعرية الجديدة، وعلى إثرها انطلقت قصيدة النثر في الوطن العربي.

وهناك عوامل كثيرة ساعدت في نشر الشعر الجديد، "كروعة الجدة والملاءمة لروح العصر وصدق كثير من التجارب والمثابرة على تحدي الصعوبات وسرعة العدوى"[3].

بالإضافة إلى دور المجلات في الحركة الشعرية، وحسبنا، هنا، أن نشير إلى دور مجلتي "الآداب" البيروتية و"شعر"؛ حيث كان لهما الفضل في تقديم الدواوين الشعرية الحديثة بصورة منظمة، وعلى نحو يغري القارئ باقتنائها، بالإضافة إلى تمكنهما من عقد الملتقيات الشعرية أو الأسواق العكاظية.

خلاصة:

عرف الشعر العربي نماذج شعرية جديدة كالأرجوزة والمسمط والمخمس، غير أنها لم تدم طويلا، وظلت القصيدة العربية الكلاسيكية بسماتها وخصائصها مهيمنة إلى العصر الحديث. حيث ظهر الشعر الحر بزعامة نازك الملائكة، وقد تخلص الشعر العربي من قيد الأوزان الخليلية ووحدة القافية، وفي الفترة نفسها ظهر شعر جديد آخر أطلق عليه قصيدة النثر، أخذ خصائص جديدة أبرزها التحلل كليا من الأوزان الشعرية القديمة والقافية.

---

[1] عبد الجبار داود البصري: نازك الملائكة الشعر والنظرية، ص19.
[2] أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، ص79.
[3] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص18.

قصيدة الشعر العمودي

تعد قصيدة الشعر العمودي من الأشكال الشعرية القديمة، التي ظهرت في العصر الجاهلي، واستمرت طيلة عصور الأدب العربي، غير أنها في كل مرة تتأقلم مع الأوضاع الجديدة التي يعيشها الإنسان العربي. وبدل الوقوف على الأطلال والحانات ووصف الحبيبة والافتخار بأمجاد القبيلة وذكر بقية الأغراض الأخرى، صارت تعبر عن هموم الإنسان العربي ورؤية الشاعر العربي لواقعه.

وذلك بعد أن مر الشعر العربي بفترة ضعف في العصر العثماني والعصر المملوكي؛ حيث انحصر دوره في هذه الفترة، وصار يعتمد على التّنميقات اللفظية والزّخارف اللغوية على حساب المعنى، ويركز على توافه الأمور، كتسجيل تواريخ الميلاد وتواريخ الوفاة، حتى استحال الشعر إلى مجرد صناعة لفظية. استفاق الشعر العربي العمودي من جديد في العصر الحديث واتخذ اتجاهين مختلفين هما:

1 ـــ الشعر الإحيائي (المحافظ):

ظهر التيار الشعري الإحيائي في بداية القرن العشرين، وقد مثله كلٌّ من محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم. وعمل هؤلاء على إعادة إحياء القصيدة العمودية القديمة، باعتبار أنها تمثل النموذج الأسمى الذي يجب أن يحاكيه الشعراء العرب. وقد نظم هؤلاء الشعراء في أغراض الشعر القديمة بالإضافة إلى تقليدهم للوقفة الطللية كالذي جاء في شعر البارودي، يقول:

أُلاحي من "أسماء" رسمَ المنازل وإنْ هي لم تُرجع بيانًا لسائلِ
خلاءٌ تعفّتْها الرّوامسُ والتقتْ عليها أهاضيبُ الغيومِ الحوافلِ
فَلأْيًا عرفتُ الدّار بعد ترسُّمٍ أرانيَ فيها ما كان بالأمس شاغلي[1]

[1] محمود سامي البارودي: ديوان، دار العودة، بيروت، 1998، ص462، ص463.

استفتح البارودي قصيدته بالوقفة الطللية الغزلية، وهي شكل تقليدي يبدأ به الشاعر قصيدته، فبعد أن يذكر اسم محبوبته، يصف المكان الذي فارقته فيبكيه ويشكو شدة الشوق إليه، يقول ابن قتيبة: "سمعت بعض أهل العلم يقول: إن مُقصِّدَ القَصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا وبكى وخاطب الرَّبع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها. إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتجاعهم الكلأ وانتقالهم من ماء إلى ماء وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الشوق وألم الوجد والفراق وفرط الصبابة، ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه"[1].

إلى جانب ذلك، فقد نسج رواد التيار الإحيائي في الأغراض القديمة الأخرى، يقول البارودي:

سواي بتحنان الأغاريد يطرب وغيري باللذات يلهو ويعجب
وما أنا من تأسر الخمر لبه ويملك سمعيه اليراع المثقب
ولكن أخو هم إذا ما ترجحت به سورة نحو العلا راح يدأب
نفى النومَ عن عينيه نفسٌ أبيةٌ لها بين أطراف الأسنة مطلب[2]

واضح أن البارودي يفتخر بنفسه، لأنه ليس على أخلاق أبناء عصره الذين آثروا الاهتمام بالأغاني وتعاطي المسكرات، وغيرها من ارتكاب المفاسد والمحرمات. فهو رجل يزن الأمور برجاحة عقله، كما أنه يجهد نفسه في أداء واجباته وبما يحقق النفع له ولغيره. ويعد غرض الفخر من الأغراض القديمة، وينقسم – في الشعر الجاهلي– إلى نوعين: الفخر الفردي؛ "ومبعثه إعجاب الشاعر بنفسه، وادعاؤه تفوقه على من حوله، قاصراً فخره عليها، غير ملتفت لسواه. وهذا النوع من الفخر كثير جداً. وفخر قَبَليّ؛ وفيه يتغنى الشاعر بأمجاد قومه، ويُشيد بشجاعتهم وعزّتهم، ويسجّل مفاخرهم مباهياً بها"[3].

[1] عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط4، 1984، ص6، ص7.
[2] محمود سامي البارودي: ديوان، ص55.
[3] غازي طليمات، عرفان الأشقر: الأدب الجاهلي، دار الإرشاد، حمص، سوريا، ط1، 1992، ص138, ص147.

كما أن الاتجاه الإحيائي قام بتوظيف المعجم اللغوي القديم بغية إعادة بعث اللغة العربية إلى سابق عهدها، غير أن الاتجاه التجديدي رفض بشدة إعادة استخدام اللغة القديمة، يقول إبراهيم الحاوي: "فقد رأوا أن يحتفظ الشاعر بلغته سليمةً، وأن يكون واقعيًّا في الاستعمال اللّغوي، وليس عليه أن يستخدم الأساليب القديمة التي وجدت في وقتها لظروف فنّية أو اجتماعية، وله أن يُطوّر هذا الاستعمال بما يتناسب مع ظروف عصره"[1]. كما وظف الاتجاه الإحيائي الصور المادية البسيطة والنسج على الأوزان الخليلية التي تعتمد وحدة الوزن والقافية.

وفي مرحلة لاحقة، نجد أن رواد الاتجاه الإحيائي قد أعادوا النظر في مضامين هذا الشعر، فراحوا يعبرون عن مواضيع جديدة نابعة عن الواقع الاجتماعي للمجتمعات العربية وما تعاني منه مثلما جاء في قصيدة لأحمد شوقي:

أمِنْ حربِ البَسوسِ إلى غلاءٍ يكاد يُعيدها سبْعَا صعابَا؟
وهل في القوم يوسفُ يتّقيها ويُحسنُ حِسْبةً ويرَى صوابَا
عبادُك ربّي قد جاعوا بمصر أنِيلاً سُقْتَ فيهم أمْ سرابَا؟[2]

فقد تناول الشاعر الحالة الاجتماعية المزرية التي كان يعيشها المجتمع المصري، وما يقع فيه من مآسي الجوع والفقر، وما ينتج عنهما من أمراض اجتماعية خطيرة تهدد الأوطان بالتفكك والانحلال الخلقي.

وقد تناول حافظ إبراهيم العديد من القضايا الوطنية؛ منها ما تعلق بالدفاع عن اللغة العربية التي تعرضت للتشويه والمسخ على أيدي الاحتلال البريطاني، يقول فيها:

رجَعْتُ لنفْسِي فاتّهمتُ حَصاتِي ونادَيْتُ قَوْمِي فاحْتَسَبْتُ حياتِي
رَمَوني بعُقمٍ في الشّبابِ وليتَني عَقِمتُ فلم أجزَعْ لقَولِ عِداتي
ولَدتُ ولمّا لم أجِدْ لعرائسي رِجالاً وأكفاءً وَأَدْتُ بناتِي[3]

[1] إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص66، ص67.
[2] المرجع نفسه، ص93.
[3] حافظ إبراهيم: الديوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1987، ص253.

وتعدّ هذه القصيدة محاولة للدفاع عن هوية مصر والوطن العربي، في ظل ما يقوم به الاحتلال الغربي من طمس وتشكيك في أن اللغة العربية قد ماتت، ولم تعد وسيلة لنقل العلم والمعارف.

2 ـــ الشّعر التجديدي:

إلى جانب الشّعر الإحيائي، فقد ظهر الشعر التجديدي ممثلا في عدة مدارس شعرية أهمها: مدرسة المهجر التي أسسها كلٌّ من (جبران خليل جبران، إيليا أبي ماضي، نسيب عريضة، ميخائيل نعيمة) عام 1920م، ومدرسة الديوان التي أسسها كلٌّ من (عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، عبد الرحمن شكري) عام 1921م، ومدرسة أبوللو التي أسسها (أحمد زكي أبو شادي) عام 1932م.

حاولت هذه المدارس أن تجدد في الشعر العربي العمودي على مستوى المضامين وعلى مستوى الشكل، وهي – بهذا الفعل– تكون قد تجاوزت الاتجاه الإحيائي وما قام به من إعادة إحياء التّراث الشعري العربي.

تناول شعراء هذه المدارس عدة قضايا خصت الجوانب الاجتماعية؛ كتحرير المرأة، والسياسية وقضايا الفلسفة وقضايا الدفاع عن الهوية.

2 ـــ 1 الشعر الوطني وقضايا التحرر:

خضعت معظم البلدان العربية للاحتلال الغربي الذي جثم على مقدراتها، وراح يجتثّ قيمها ومقوّماتها، فكان من الواجب أن ينظم شعراء هذه المدارس قصائد شعرية تدافع عن الأوطان؛ مثلما جاء في قصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشّابي ، التي يقول في مطلعنا:

إذا الشّعْبُ يَوْمَاً أرَادَ الْحياةَ فَلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيبَ القَدَرْ
وَلا بُدَّ لِلَّيلِ أنْ يَنْجَلِي وَلا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنكَسِرْ
وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَياةِ تَبَخَّرَ في جَوِّهَا وَانْدَثَرْ
فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْهُ الْحَيَاةُ مِنْ صَفعَةِ العَدَمِ المُنْتَصِرْ[1]

[1] أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار التونسية للنشر، تونس، ص240.

وقد جاءت هذه الأبيات الشعرية في إطار الاتجاه الرومانسي، حيث وظف الشـــاعر الطبيعة للحديث عن مقارعة الاستعمار وحث شعبه على الانتصار ورفض الخنوع وعـــدم الاستسلام للضعف والهوان.

2 ـــ 2 الفلسفة في الشعر الحديث:

نظم شعراء المدارس الحديثة في مواضيع غير تقليدية؛ كالقضايا الفلسفية التي تناولـــت مفهوم الموت والحياة وسمو الروح والتأمل في الوجود، ومن أمثلة هذا الشعر ما جاء على لسان إيليا أبي ماضي في قصيدته "الحجر الصغير"، يقول:

كانَ ذاكَ الأَنينُ مِن حَجَرٍ في الـــ ـــسَدِّ يَشكو المَقادِرَ العَمـــياءَ

أيّ شَأنٍ يَقولُ في الكَونِ شَأني لَستُ شَيئاً فيهِ ولَستُ هَباءَ

لا رُخـــامٌ أَنا فَأَنحَـــتُ تِمثـــالاً وَلا صَخرَةٌ تَكونُ بِـــناءَ

....

حَجَـــرٌ أَغـــبَرٌ أَنا وَحَقـــــيرٌ لا جَـــــمالاً لا حِكـــــــمَةً لا مَضاءَ[1]

مثّل إيليا أبو ماضي الإنسان الساخط على قدره، في هذه القصيدة، بالحجر الصـــغير، الذي اعتقد أنه حقير ولا قيمة له. وفي لحظة يأس وكآبة وحزن قرر أن يترك مكانه مـــن حائط السد، فغرقت المدينة وبعد فوات الأوان أدرك الحجر الصغير قيمته في الحياة.

خلاصة:

ظلت القصيدة العمودية على مر العصور تقوم بدورها الطليعـــي، رغـــم أن الشـــعر العربي قد ضعف خلال العصر المملوكي والعثماني ، إلا أن الاتجاه الإحيائي أعـــاد لـــه حويته وانطلاقته من جديد. بالإضافة إلى أنه تناول قضايا العصر ومـــا يشـــغل الإنســـان العربي.

وفي هذه الفترة ظهر الاتجاه التجديدي الذي أدخل عناصر جديدة في الشعر العربـــي كالاهتمام بالوحدة العضوية والتحرر من القافية وطرح القضايا الاجتماعيـــة والسياســـية والفلسفية.

[1] إيليا أبو ماضي: ديوان، دار العودة بيروت، لبنان، دط، دس، ص161.

الرّواد والتّجربة الشعرية الجديدة 1

1 ـــ تمهيد:

تعد فكرة التحرر من قيود القصيدة العربية الكلاسيكية فكرة قديمة؛ حيث بدأت تظهر معالمها منذ العصر العباسي، فقد برز شعراء من أمثال بشار بن برد الذي ابتكر ما أطلق عليه بالمخمسات، ثم ظهر نوع آخر سمي بالمشطرات ونوع آخر ظهر في الأندلس باسم الموشحات.

وفي الخمسينيات من القرن الماضي، برز في الساحة الأدبية العربية شكل جديد من الشعر العربي هو الشعر الحر، وكان محاولة من الشعراء والنقاد تجاوز النمط الشعري التقليدي، وإعطاء الشعر العربي حركية جديدة تسهم في الحركة الأدبية العربية، خصوصا مع أحداث عام 1948م والنكسة التي ألمت بالوطن العربي. حيث شكلت هذه النكبة نقطة انطلاق لمساءلة كل ما هو قديم باعتباره المسؤول عن هذا الفشل والهزيمة التي حلت بالوطن العربي.

فكان لزاما أن يسعى هؤلاء الأدباء لوضع أسس جديدة يقوم عليها الشعر العربي، وإخراجه من قيوده الكثيرة إلى رحاب الإبداع والانطلاق، وذلك عن طريق التخفف من القوانين الشكلية للقصيدة العربية القديمة والخروج من نمطية المضامين التقليدية.

2 ـــ بدايات الشعر الحر:

اختلف الدارسون والمهتمون بتاريخ حركة الشعر الحر في الوطن العربي حول من كانت له الأسبقية في كتابة هذا النوع من الشعر؛ فمنهم من أشار إلى بدر شاكر السياب، ومنهم من أشار إلى نازك الملائكة، غير أن نازك تؤكد – في كتابها قضايا الشعر

المعاصر– أنّ حركة الشعر الحر قد بدأت فعليا عام 1947م في العراق، بنشرها لقصيدة "الكوليرا" التي تقول في مطلعها:

طلع الفجر

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

صرخات تعلو، تضطرب

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات[1]

كما نُشرت في السنة نفسها قصيدة السياب من ديوان (أزهار ذابلة) بعنوان "هل كـــان حبا"، التي يقول في مطلعها:

هل تسمين الذي ألقى هياما؟

أم جنونا بالأماني؟ أم غراما؟

ما يكون الحب؟ نوحا وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي

بين عَينَينا، فأطرقتُ، فرارًا باشتياقي

عن سماءٍ ليس تسقيني، إذا ما

جئتها مُستسقيًا إلا أواما.

العيون الحور، لو أصبحنَ ظِلّا في شرابي

جفَّتِ الأقداح في أيدي صِحابي

دون أن يَحضَيْنَ حتى بالحبابِ.

[1] نازك الملائكة: ديوان، ج2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997، ص138، ص139.

هيِّئِي يا كأسُ، من حافاتكِ السَّكرَى، مكانًا
تتلاقَى فيه، يومًا، شفتانا
في خفوقٍ والتهابِ
وابتعادٍ شاعَ في آفاقه ظلٌّ اقتراب.[1]

ثم توقفت الإصدارات الشعرية حتى صيف 1949م، أين صدر ديوان "شظايا ورماد" وهو مجموعة من القصائد الحرة. كما صدر في بيروت الديوان الأول للشاعر عبد الوهاب البياتي بعنوان "ملائكة وشياطين" ويتضمن قصائد من الشعر الحر، تلاه ديوان "المساء الأخير"، بعدها صدر لبدر شاكر السياب "أساطير"[2]. ولا يهمنا الوقوف كثيرا عند تاريخ كتابة أول قصيدة حرة بالقدر الذي يهمنا انطلاق الشعر العربي كحركة شعر جديدة وتجربة جديدة تختلف عن سابقاتها.

ومن الأسباب التي دعت إلى حركة الشعر الحر الأوضاع التي مر بها الوطن العربي ومن بينها: هزيمة الجيوش العربية سنة 1948م، ونكبة احتلال فلسطين، فقد جعلت الإنسان العربي يعيد النظر في كل ما يحيط به من سياسة وثقافة وفكر وأدب. "لتأتي النكبات في طليعة القوى التي تضع حدا لتطور الثقافات والمجتمعات تطورا تلقائيا وتفرض عليها أن تنتقل إلى صعيد الوعي لتحقق عن طريق الطفرة ما كان التطور التدريجي يحققه بشكل تلقائي"[3]. حيث دفعت الأحداث السياسية الجارية في الوطن العربي على إخراج الإنسان العربي من ربقة التقاليد الأدبية وإيجاد نماذج جديدة تعبر بحق عنه.

ذلك لأن الأطر الأدبيّة القديمة لم تعد تلبي حاجيات الإنسان العربي في تطلعه إلى الحرية والتقدم، كما أنها تعيد نسخ الماضي، ولا تعير اهتماما لما يجري من أحداث العصر وقضاياه. وقد ظلت القصيدة العربية الكلاسيكية مقتصرة على التقيد بالجوانب الشكلية وإعادة المضامين القديمة، غير أن الشعر في الحركة الجديدة لم يعد مجرد صياغة شكلية لمفردات وجمل شعرية فقط، وإنما صار "الإبداع الشعري الجديد وسيلة اكتشاف

[1] بدر شاكر السياب: أزهار وأساطير، مؤسسة هنداوي، مصر، 2017، ص89.
[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص25.
[3] نديم البيطار: الفعالية الثورية في النكبة، دار الطليعة، بيروت، 1964، ص29، ص30.

الإنسان والعالم، وأنه فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان، ومستقبله إلى المدى الأقصى"[1]. فكان أول عمل يقوم به أدباء هذه المرحلة هو كسر الأوزان العروضية وإيجاد قوالب فنية جديدة تسمح للشاعر أن يقول ما شاء له ولذلك صار "من حق المضامين الجديدة أن تفجر الأشكال القديمة، وتصطنع لنفسها أشكالا جديدة تلائمها. وبهذا الاعتبار، يصبح الشكل نفسه ثمرة من ثمار الرؤيا الحضارية الجديدة ولا شك في أن اكتشاف شكل جديد يعد انتصارا فنيا كبيرا"[2].

كما يمكن اعتبار الشكل الشعري الجديد بمثابة ثمرة جهود لجيل من الشعراء أمثال: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ومحمد عبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري. وهو الجيل الذي عايش النكبة بكل ظروفها وأبعادها السياسية والاجتماعية والنفسية، حيث صارت القصيدة القديمة لا تتسع لما يود الشعراء قوله، لأنها تزدحم بالقوانين الشكلية، وهي عائق أمام الإبداع الشعري الجديد، "إن الشكل القديم لم يعد صالحا بالمرة لأداء المعاني الجديدة، مهما يكن الشاعر عبقريا أصيلا"[3].

وإننا بحاجة – كأمة تحرص على التقدم والرقي والنهضة– إلى تخطي القديم الذي انتهى دوره في الحركة الأدبية. ذلك لأن الشعر العربي بلغ حدا من الإعادة والتكرار، وأن الدافع الوحيد الذي ربطنا بهذا الشكل المستهلك طول هذه القرون هو الجمود والتحجر، حيث بات من الطبيعي أن تجدد الأمة العربية في شكل شعرها، تماشيا مع متطلبات العصر الذي نحن فيه، لذلك يعد الشعر الحر حركة اجتماعية، تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء فكرها الحديث، شأنها في هذا شأن سائر الحركات الجديدة. فالتحولات التي عرفتها القصيدة العربية تدخل في إطار التجديد الذي يسمح للشعر أن يتطور تماشيا مع روح العصر الجديد ومتطلباته السياسية والاجتماعية والثقافية، وأن لا يكون أدبها مجرد نسخة مكررة عن الشعر القديم. ولا يتم ذلك إلا "أن يتجه الشاعر الحديث إلى أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن

[1] أدونيس: تجربتي الشعرية، مجلة الآداب، ع، مارس، 1966، ص190.
[2] أحمد المعداوي المجاطي: ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص52، ص53.
[3] محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964، ص97.

شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع شيئا لنفسه يستوحيه من حاجات العصر"[1].

ولا شك أن شعراء هذا العصر رأوا في التحرر من قيود الشعر القديم وسيلة للتحرر من مظاهر التقليد في شتى الميادين السياسية والفكرية والثقافية، "فقد جاء هذا التحرر من قيود الوزن والقافية منسجما مع نمو النزعة التحررية في شتى مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية، وكان لنماذج الشعر الأجنبي تأثير مباشر على الشعر العربي الحر"[2]. حيث قدمت الثقافة الأجنبية – بما حوته من شعر حديث– فرصة لشعراء الحداثة العرب أن يتعرفوا على الشعر الجديد وقواعد تأليفه وأساليبه ومضامينه بغية الاحتذاء به.

وقد لاقت هذه التجربة الأدبية الجديدة، في الوطن العربي، معارضة من قبل التيار المحافظ والتيار التجديدي (الرومانسي) على السواء، وكانت معظم المناقشات تدور حول النقاط التالية:

ــ اتهام رواد الشعر الحر بأنهم أحدثوا طريقة للتخلص من صعوبة الأوزان العربية الخليلية، حتى تعينهم على تغطية كسلهم وتغطي على ضحالة مواهبهم الشعرية.

وبأن هذا الجيل الجديد من الشعراء جيل كسول، يضيق على متاعب الشطرين وأهوال القافية الموحدة، فتخلص إلى السهولة.

ــ اتهام رواد الشعر الحر بأنهم مولعون بالإغراب والشذوذ.

ــ كما اتهموا بأنهم حركة – بمجملها – منقولة عن الشعر الأوروبي، ولا علاقة لها بالشعر العربي.

غير أن ما جاء في هذه المعارضات ليس صحيحا، لأن معظم شعراء حركة الشعر الحر كتبوا الشعر على الأصول العربية القديمة كنازك الملائكة والسياب وغيرهما. ومن ناحية أخرى، فإن هذه الحركة لا صلة لها بالشعر الأجنبي الجديد ذلك لأن الأوزان التي ينظم فيها هذا الشعر إنما تنبع من الأوزان الخليلية.

[1] المرجع السابق، ص44.

[2] يوسف الصائغ: الشعر الحرفي العراق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006، ص181.

3 ــ الشعر الحر وأوزانه:

3 ـــ 1ـــ تعريف الشعر الحر:

تعرف نازك الملائكة الشعر الحر، وهي إحدى رواده، بأنه "شعر ذو شـــطر واحـــد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه"[1]. ويعد هذا التغيير في الأوزان الخليليـــة بمثابـــة تغيير جذري في طبيعة الموسيقى الشعرية التي كانت تعتمد على نظام الشطرين في البيت الواحد، أما في الشعر الجديد فقد صار البيت الشعري يتكون من شطر واحد؛ حيث تتكرر التفعيلة على طول القصيدة، ويختلف السطر الشعري في طوله من سطر إلى آخر. "أمـــا الشكل الجديد، فلا يلتزم فيه الشاعر بأي عدد من التفاعيل، بل يزيد منها وينقص بحســـب ما تحتاج إليه كل فقرة من معناه، وكل موجة من موجات عاطفته في جملة مـــن الجمـــل الموسيقية"[2].

وتساعد هذه الأوزان الجديدة في إضفاء موسيقى سهلة وخفيفة على المتلقي، بالإضـــافة إلى سهولة صياغة المعاني التي يرغب الشاعر أن يظهرها في قصيدته، "الشكل الجديـــد أخف جرسا وأخف موسيقية وأقل دويا وضجيجا، فعدم ارتباط الشاعر بعدد محـــدد مـــن التفعيلات يسمح له بمجال طيب من تنويع الإيقاع"[3].

أما عن سبب تسمية القصيدة بالحرة، "فقد جاءت من تعددية الأضرب فـــي القصـــيدة الواحدة، لأن الشاعر حر في استخدامها جميعا في القصيدة الواحدة.

3 ــ 2ــ أوزان الشعر الحر

يقتصر الشعر الحر على ثمانية بحور من بحور الشعر العربي الستة عشر، إلا أنه يرتكز في أغلبه على ستة بحور. فقد حصر رواد الشعر الحر أوزانه في البحور الصافية التي تتضمن تفعيلة واحدة وهي كالآتي: الكامل، الرمـــل، الهـــزج، الرجـــز، المتقـــارب، الخبب. كما يمكن استخدام بعض البحور الممزوجة؛ كالسريع والوافر. وأما البحور ذوات

[1] نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مطبعة المعارف، بغداد، 1948، ص29.
[2] محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964، ص91.
[3] المرجع نفسه، ص106.

التفعيلتين، فإنها قد حجبت عن الشعر الحر وهي كـالآتي: الطويـل والبسـيط والمديـد والمنسرح.

مما يعني أن هذا الشعر الجديد لا يمكنه أن يستخدم كل الأوزان الخليلية المسـتعملة في القصيدة الكلاسيكية، وهذا ما يجعلها في منأى عن التعقيدات التي تفرضها في مثل هذه الأوزان. بالإضافة إلى أن رواد الشعر الحر لم يتقيدوا بالقافية؛ "ذلـك لأن التحـرر مـن القافية يثري الشعر في شكله وموضوعه، ويمكنه من منافسة الشعر الأوروبي، ويسـاعد الشاعر على إرضاخ النظم للشعر، فيحقق الشاعر هدفه من وصـف وشـرح وتحليـل، ويحقق القارئ هدفه من تركيز أفكاره حول المعنى والمغزى"[1].

3 ـــ 3 سمات الشعر الحر:

من سمات الشعر الحر أن سطوره لا تتوقف عند حد معين من التفعـيلات الشـعرية، تقول نازك الملائكة: "الشعر الحر لا يمتلك أية وقفات ثابتة، وإنما يترك فيه الشاعر حـرا ليقف حيث يشاء"[2] ، فليست هناك حدود فاصلة بين السطور الشعرية كما هو معروف في الشعر التقليدي؛ إذ يسمح للشاعر أن يقول ما شاء له بحسب رؤيته للمعنى الذي يريده.

ومن سماته – أيضاً – التدوير الذي نشأ مع القصيدة العربية التقليدية. ويعنـي جعـل الكلمة صلة بين آخر شطر وأول شطر الذي يليه، أي أن يكون بعضها في نهاية الشـطر الأول، وبعضها في أول الشطر الثاني؛ حيث تعتبر نازك الملائكة أن للتدوير أهمية فـي الشعر الحر، تقول: "للتدوير،في نظرنا، فائدة شعرية وليس مجرد اضـطرار يلجـأ إليـه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته"[3]، بالإضافة إلـى أن التدوير يضمن وحدة مقاطع القصيدة، كما يحفظ وحدتها النغمية.

ونمثل لذلك ما جاء في شعر السياب:

يا ريح إبرا تخيط لي الشراع ـــ متى أعود

إلى العراق متى أعود؟

[1] محمود علي السمان: العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، مصر، 1983، ص6.
[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص29.
[3] المرجع نفسه، ص91.

يا لمعة الأمواج رنحهن مجذاف يرود

بي الخليج ويا كواكبه الكثيرة. يا نقود[1]

حيث ربط السياب الشطر الأول الذي ينتهي ب (متى أعود) ببداية الشطر الثاني (إلى العراق) من حيث الوزن. وربط البيت الثالث بالرابع عبر جملة (يرود).

كما وضعت نازك الملائكة أربع صفات لقصيدة الشعر الحر وهي؛ التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل. وتعني بالتماسك أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة. أما الصلابة فيقصد بها هيكل القصيدة العام متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري.وأما الكفاءة فهي أن تكون التشبيهات والصور التي يستعملها الشاعر في القصيدة واضحة في حدود بنفسها لا على شيء في نفس الشاعر[2].

4 ـــ الصور الشعرية عند رواد الشعر الحر:

بعد أن انتشر الاتجاه الرومانسي في الحركة الشعرية العربية، وصارت صورته الغنائية التقليدية تمثل "عصر إزعاج أكثر مما هو عامل إغناء للممارسة العقلية"[3].

في وقت شهد التاريخ العربي الحديث انهيار المجتمع التقليدي بأنظمته السياسية، وذلك أمام تصاعد الوعي الوطني التحرري، حتى بدى معها انهيار المنظومة التقليدية في الثقافة والفكر والإبداع[4].

وقد أظهر رواد الشعر الحر تطورا فنيا كبيراً، بخاصة عند السياب في قصائده "النهر والموت" و"مدينة بلا مطر" و"جيكور" و"المدينة" و"ذكريات الطفولة" و"حفار القبور" و"المومس العمياء" و"أنشودة المطر".

ولدى البياتي، في تجاربه الأولى، "وحشة" و"ذكريات الطفولة" و"الرحيل الأول" و"عشاق في المنفى" و"الحديقة المهجورة".

---

[1] بدر شاكر السياب، ديوان، ج2، دار العودة، بيروت، 2016، ص9.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص205.

[3] محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل، دار المنتخب العربي للدراسات، بيروت، ط1، 1993، ص20.

[4] أنيس الخوري المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار الملايين، بيروت، ط5، 1973، ص84.

كما برز التطور الغنائي التعبيري في شعر نازك الملائكة من خلال دواوينها الشعرية كديوان "شظايا ورماد" وديوان "قرارة الموجة".

ومن خلال تلك التجارب الشعرية الأولى، تشكلت المخيلة الفنية لدى الرواد؛ حيث تدرجت أشعارهم من البسيط إلى المركب، ومن الواضح إلى المعقد، ومن التقرير والمباشر إلى الرمز والأسطورة.

وقد استوعب شعر الرواد الأفكار الوطنية والقومية بعد شيوع النضال التحرري؛ مثل قصائد "أغنية انتصار" و"رسالة من مقبرة" و"إلى جميلة بوحيرد" للسياب، وهي قصائد تنطوي على بعد قومي وتتناول تجارب النضال في العراق والعالم العربي. وكذلك ما جاء في قصائد البياتي "عمال مرسيليا" و"إلى ماوتسي تونغ" و"إلى غوته" و"شيللر"؛ حيث تناول فيها النضال العالمي. بالإضافة إلى أن هؤلاء الرواد اهتموا بالقضايا الاجتماعية، حيث قدم السياب صورة فلاح جائع يسرق من حقل يعمل فيه، يقول:

يا ذكريات

وعيون فلاحين ترتجف المذلة في كواها

والغمغمات رآه يسرق واختلاجات الشفاه

...

لو أن غير الشيخ وانكفأت تشد على القتيل

شفتين تنقمان منه أسى حبا والتياعا

وكأن وسوسة السنابل والجداول والنخيل

أصداء موتى يهمسون رآه يسرق في الحقول [1]

كما نزع الشعراء الرواد إلى توظيف القصص والسرد في أشعارهم على أنها وسيلة تعبيرية درامية مثل قصيدة حفار القبور.

[1] بدر شاكر السياب: ديوان، ج2، أنشودة المطر، قصيدة المومس العمياء، ص151.

خلاصة:

ظهر الشعر الحر في الأدب العربي الحديث، نتيجة لـــرفض القوالـــب الشـــكلية للقصيدة الكلاسيكية ومضامينها النمطية المستهلكة. وقد فتح الشعر الحر المجـــال واســـعا للشعراء أن يعبروا عن المواضيع الجديدة للمجتمع العربي والإنساني.

وقد أمكن للشعراء أن يستحدثوا لغة جديدة مستوحاة من الواقع، بـــدل العبـــارات الجاهزة، كما صارت الصورة الشعرية مرتبطة بالرموز والأساطير.

الرواد والتجربة الشعرية الجديدة 2

1ـــ تمهيد:

بعد أن تخلص الشعر الحر من الأوزان التقليدية وتحرر من القافية، بدا وأنه يحاول أن يتناول مواضيع تهم الإنسان العربي، بخاصة في توقه للحرية والتقدم والازدهار، والوقوف إلى جانب نضال الشعوب العربية ضد قوى الاستغلال والاستعمار، وقد جاءت المضامين عند رواد الشعر الحر متنوعة مهتمة –في الأساس– بما يدور في العالم العربي من أحداث ووقائع.

2ـــ نازك الملائكة:

اتسم شعر نازك الملائكة بالتشاؤم والسوداوية والتجهم وحب الظلام والعزلة وجمود الحس، نتيجةً للأوضاع التي عاشها العراق والعالم العربي الذي كان يرزح تحت السيطرة الأجنبية، بالإضافة إلى سيطرة الاتجاهات المحافظة على الأوضاع العامة للبلاد العربية، كل ذلك في ظل نشوب الحرب العالمية الثانية. وهو ما دفع الحزن لأن يستقر في نفسها ولم تعد ترى من الحياة إلا جانبها المظلم، ويتضح هذا من خلال قصيدة "عاشقة الليل" التي تقول فيها:

يا ظلام الليل يا طاوي أحزان القلوب

انظر الآن فهذا شبح بادي الشحوب

جاء يسعى تحت أستارك كالطيف الغريب

حاملا في كفه العود يغني للغيوب[1]

إذا كان الليل يمثل فرصة للشاعر يطرح فيها ما يشعر به من مآسي وأحزان، فإن ليل نازك يزيدها حزنا وكآبة. كما يظهر جمود الحس في قصيدة "ذات مساء" التي تقول فيها:

ثورة من ألم، من ذكريات

خلف نفسي ملء إحساسي العنيف

[1] نازك الملائكة، الديوان، ج1، دار العودة، بيروت، 1997، ص546.

وجموح في دمي في خلجاتي

في ابتساماتي في قلبي اللهيف

إن أكن أبسم كالطفل السعيد

فابتساماتي وهم وخداع

إن أكن هادئة بين الورود

ففؤادي في جنون وصراع[1]

وفي قصيدة "العودة إلى المعبد" تتكشف عذابات نازك وتظهر آلامها في معبدها الحزين حيث العزلة والاغتراب، تقول:

معبدي عادت بي الأحزان فارأف بعذابي

عدت يا ليتك تدري بعض آلامي وما بي

عدت والقلب شريد تائه بين الضباب

يتلوى في إسار من حنيني واكتآبي[2]

إلى جانب ما تميز به شعر نازك من تشاؤم وظلام ملأ حياتها، فقد تناولت في شعرها مجموعة من القضايا الاجتماعية لعل أهمها؛ انتشار وباء الكوليرا في مصر، حيث تقول فيها:

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مزقه الموت

يا حزن النيل الصارخ بما فعل الموت[3]

وتعد قصيدة الكوليرا من أشهر قصائد نازك حيث تناولت فيها قضية انتشار داء الكوليرا في مصر الذي حصد معه آلاف الأرواح، في بلد مزقه الجهل والتخلف، تقول:

الكوليرا

---

[1] نازك الملائكة، الديوان، ج1، دار العودة، بيروت، 1997، ص578.

[2] المرجع نفسه، ص616.

[3] المرجع نفسه، ص139.

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي حيث الموت

استيقظ داء الكوليرا

حقدا يتدفق موتورا[1]

يبدو أن الشاعرة تمكنت من رسم صورة معبرة عن الواقع العربي الذي يئن تحت وطأة انتشار وباء الكوليرا الذي لا أحد بإمكانه أن يوقفه، مما يزيد أجواء القصيدة حزنا وأسى ليتقدم الموت على الجميع.

2 ـــ بدر شاكر السياب:

يمكن تقسيم التجربة الشعرية عند السياب – حسب الدراسات النقدية– إلى ثلاث مراحل؛ حيث تميزت مرحلته الأولى بالكتابة في الاتجاه الرومانسي، وقد تجسد ذلك في ديوان "أزهار ذابلة" 1947م، وديوان "أساطير" 1950م. بينما اتسمت مرحلته الشعرية الثانية بالواقعية والانشغال بهموم الناس. في حين أنّ المرحلة الثالثة من حياته، وهي مرحلة المرض، تداخلت مع قصائده الجيكورية.

وقد شكلت قصائده "الأسلحة والأطفال" و"حفار القبور" و"المومس العمياء" بداية لنضج شخصيته الشعرية.

لم يكن السياب ليرضى بالاتجاه التقليدي ولا بحركة الاتجاه الرومانسي التي تصدرت المشهد العربي في تلك المرحلة، بل "قاد بنفسه حركة شعرية تهدف في بدايتها إلى التغيير والتجديد والنظرة الواقعية إلى الحياة والمجتمع وتعرية الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية"[2]. فقد رفض السياب تلك النظرة الحالمة للرومانسية في الواقع العربي المتأزم، ورأى من اللازم الانخراط في الواقعية التي كان لها دور في كشف معاناة الإنسان العربي بصورة واضحة لا أقنعة فيها ولا رموز، بالإضافة إلى أن "الجماهير كانت، في أشد ما

[1] المرجع السابق، ص140.

[2] محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2000، ص140.

تكون، بحاجة إلى انتشالها وأن تبصرها بواقعها المظلم الذي كانت تستبد به سيطرة المستعمر الغاصب من ناحية، والعلاقات الاجتماعية الظالمة من ناحية أخرى"[1].

وفي هذه المراحل الثلاث، من حياة السياب، عالج في شعره الحر الكثير من القضايا الاجتماعية مثل الفقر والجوع والظلم الاجتماعي والاستغلال.

يرسم السياب، في قصيدة "حفار القبور"، صورة درامية لرجل يعتاش من حفر القبور، والتي يقول فيها:

يارب ...أسبوع طويل مر كالعام الطويل

والقبر خاو، يفغر الفم في انتظار ...انتظار

ما زلت أحفره ويطمره الغبار

...

جوع القبور وجوع نفسي في بلاد ليس فيها

إلا أرامل...أو عذارى غاب عنهن الرجال

....

واخيبتاه! ألن أعيش بغير موت الآخرين

والطيبات من الرغيف، إلى النساء، إلى البيت

هي منة الموت علي..فكيف أشفق بالأنام؟

فلتمطرهن القذائف بالحديد والضرام[2]

يصطدم المتلقي العربي بصورة حفار القبور الغريبة؛ فهذا الرجل يتمنى موت الآخرين ليستمر هو في الحياة، والأغرب من ذلك أن المال الذي يجنيه لا يوفره لإعالة أهله أو ينفقه على الفقراء، بل ينفقه في معاقرته للخمور واستمتاعه بالنساء. "حفار القبور هو الرجل الجائع الذي يموت إن لم يمت الناس، فهو يكره السلام ويتمنى الحرب ويمقت

[1] المرجع السابق، ص139، ص140.

[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ج2، دار العودة، بيروت، لبنان، 2016، ص172/ ص174.

الكسل والخمول عند عزرائيل، ومن أجل ذلك يتفنن في تصوراته التي تنعش له مهنتـــه، ويتمنى من الله أن يبطش بالناس "نسل العار" ويهلكهم بالرجوم"[1].

وفي آخر القصيدة يصدم السياب حفار القبور بنهاية مفجعة، ذلك لأن المرأة التـــي يحتسي الخمر عندها ماتت وقام هو بدفنها، يقول:

ماتت كما ماتوا وواراها كما وارى سواها

واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة

ما كان أعطاها ....

وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد

ويظل حفار القبور ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور[2]

تمكن السياب من تعرية صورة "حفار القبور"، الرجل الأناني الـــذي يتمنـــى المـــوت للآخرين كي يحصل هو على متعته، حيث يمثل الطفيلية التي تفكر في نفسها على حساب المجتمع.

أما في قصيدة "أنشودة المطر"، فهو يتطرق إلى قضية الفقر في العراق؛ فـــرغم مـــا تدره أرضها من محاصيل وخيرات كثيرة، إلا أن تلك الخيرات دائما مـــا تـــذهب لغيـــر العراقيين، يقول:

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول...حولها البشر

....

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

[1] إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1972، ص160.
[2] بدر شاكر السياب: الديوان، ج2، دار العودة، بيروت، لبنان، 2016، ص183.

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراق

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد[1]

يتحول المطر الذي هو –في الأساس– مصدر الرزق إلى أن يصير مع الوقت سلاحا يقاوم به الناس أولئك الذين يسرقون قوتهم.

ومن الطبيعي أن تنتشر الرذيلة في البلاد التي يكثر فيها الجوع والفقر والبطالة والفراغ وقلة ذات اليد، كما يزداد الناس جهلا بحقوقهم وواجباتهم، لتنطلق المفاسد من معاقلها، وفي قصيدة "المبغى" يرى السياب أن العراق كله قد تحول إلى بيت للدعارة، يقول:

بغداد؟ مبغى كبير

...

أهذه بغداد؟

أم أن عامورة

عادت فكان المعاد...[2]

عاش العراق الفقر والجوع، كما ذكرنا سالفًا، وهذا ما جعل الآفات الاجتماعية تنتشر في أوساط الناس، حيث تمثل النساء الحلقة الأضعف في المجتمعات الإنسانية، لذلك يلجأن إلى العمل في بيوت الدعارة طلبا للرزق. وقد نسج السياب قصيدة المومس تعبيرا عن الواقع العراقي الذي ينخره الفساد؛ إذ تقدم قصيدة "المومس العمياء" صورة ترسم الواقع الاجتماعي المتأزم، ولكنها لا تخرج عن المعنى الإنساني العام، إنها مشكلة امرأة اضطرتها أوضاع المجتمع أن تنحرف إلى البغاء، يقول السياب:

وتلقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها،

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ج2، ص124، ص125.
[2] المرجع نفسه، ص104.

لم يبتغوها للزواج لأنها امرأة فقيره،
واستدرجوها بالوعود لأنها كانت غريره،
وتهامس المتقولون فثار أبناء العشيره
متعطشين على المفارق والدروب إلى دماها
وكأن موجة حقدها ورؤى أساها
كانت تقرب من بصيرة قلبها صورا علاها
...
كل الرجال وأهل قريتها؟ أليسوا طيبين؟
كانوا جياعا مثلها هي أو أبيها بائسين
هم مثلها وهم الرجال ومثل آلاف البغايا
بالخبز والأطمار يؤتجرون والجسد المهين[1]

يصور السياب هذه المرأة التي ألقت بنفسها في أتون الرّذيلة على أنها مجرد ضحية، لأن المجتمع دفعها إلى ارتكاب هذه الفاحشة، وهو يسعى إلى إفسادها بدل أن يسترها ويضمن لها العيش الكريم.

لكن السياب لا يتوقف عن تعداد أسباب ما دفع بهذه المرأة إلى الدعارة؛ حيث يرى أن المجتمع الذي يحاكمها عليه أن يشعر بالذل والمهانة، ويعترف بجرمه أمام هذه المرأة الضحية.

وتناول السياب القضايا العربية العامّة، ومنها قضية القومية العربية، خاصة بعد أن تحول من الشيوعية إلى الاتجاه العروبي، ونقله للصدام العنيف الذي جرى بين الاتجاهين في شعره. فقد وجد السياب في الكتابة الشعرية منبرا للدفاع عن القضايا التي يؤمن بها، يقول:

كالقمح لونك يا ابنة العرب
كالفجر بين عرائس العنب

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ج2، دار العودة، بيروت، لبنان، 2016، ص157، ص158.

أو كالفرات، على ملامحه

دعة الثرى وضراوة الذهب

لا تتركوني، فالضحى نسبي

من فاتح ومعاهد ونبي

عربية أنا أمتي دمها

خير الماء .. كما يقول أبي[1]

يشيد السياب بالأمة العربية، باعتبارها أمة حملت لواء الإسلام وبشرت به، وبفضلها انتشرت قيم الخير والتسامح وأطلت حضارة ملأت بلادا كثيرة بالعدل والرحمة.

وكان لموضوع المدينة اهتمام خاص من قبل السياب؛ حيث استطاع، بوعيه الشعري، أن يرصد دور المكان وأثره في نظرته إلى الحياة. وقد عبّر في أكثر قصائده الشعرية عن حبه لقريته جيكور ورفضه العيش في المدينة، وكان تعبيره عن تضايقه بالمدينة تعبيرا عن تضايقه من الحضارة الحديثة، حيث كانت المدينة رمزا لتلك الحضارة. غير أن الشاعر العربي الحديث، في هذا التضايق من المدينة، يعد مجرد مقلد للشاعر الغربي، ذلك لأن المدن العربية مهما كان حظها من الضخامة فهي تشبه الريف[2].

ومن المعروف أن السياب قد انتقل من قريته جيكور، الواقعة في محافظة البصرة جنوب العراق، إلى بغداد. وكان ذلك في مقتبل عمره، بعد أن توفيت أمه وجدته وتزوج والده، وقد حل بها وهو وحيد. "ومن الملاحظ أن أكثر الشعراء الذين عالجوا موضوع القرية والمدينة كانوا نازحين من القرية إلى المدينة وحين صدمتهم المدنية تشبثوا بقيم الريفية"[3]. حيث كان الصدام العنيف بين جيكور وبغداد راسخاً في تحديد اتجاهات السياب الشعرية، يقول في قصيدة "جيكور والمدينة":

وتلتف حولي دروب المدينه

حبالا من الطين يمضغن قلبي

---

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ج2، دار العودة، بيروت، لبنان، 2016، ص164.

[2] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص90.

[3] محمد الربيعي: الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر، ع3، ديسمبر 1988، ص180.

ويعطين عن جمرة فيه طينه

حبالا من النار يجلدن عُري الحقول الحزينة

ويُحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينة

دروب تقول الأساطير عنها

على موقد نام ما عاد منها

ولا عاد من ضفة الموت سار

كأن الصدى والسكينه

جناحا أبي الهول فيها جناحان من صخرة في ثراها دفينه

فمن يفجر الماء منها عيونا لتبنى قرانا عليها[1]

فقد ظلت جيكور، برسومها وحقولها وزهورها، محفورة في داخل السياب، تتجدد بفاعليتها على مرّ الزمن. أما المدينة بغداد التي انتقل إليها وتلقى صدمته القاسية، فقد كانت مدينة تزدحم بالناس والحانات القذرة والفنادق والبيوت المشبوهة.

ونظراً لتلك الحساسية الفنية التي جعلته يلتفت إلى ما يحدث في المدينة وما يجري فيها من فوضى "أخذ السياب يمتص هدير الحياة بأنماطها المختلفة مندهشا في أعماقه منطويا على نفسه خجولا هادئا متحفظا متجنبا الاحتكاك بأحد من اليسير كسبه بإغداق العطف والحنان عليه"[2].

فما كان منه سوى أن يلوذ بالكتابة الشعرية التي تأخذ بيده من وحشية المدينة إلى الفضاء الرحب في قريته جيكور، حيث الأهل والأنس والعادات والتقاليد والحياة البسيطة.

كما أن اغترابه الناتج عن موت أمه وجدته وقسوة أبيه، حرك في ذاته غربة المكان إلى جانب اغترابه النفسي واغترابه الثقافي والفكري، يقول في قصيدة "في السوق القديم":

الليل، والسوق القديم

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ج2، دار العودة، بيروت، لبنان، 2016، ص75.

[2] عبد السلام عبد الرحمن محمود: فلسفة الموت والميلاد، دراسة في شعر السياب، المجمع الثقافي،أبوظبي، الإمارات، 2003، ص88.

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم.

الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين؛

والنور تعصره المصابيح في شحوب،

ــ مثل الضباب على الطريق ــ

بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم[1]

ورغم أن السوق يضج بالناس والنور يملأ المكان، إلا أن السياب يضيق به ويستشعر وحشته، فيصير النور شاحبا وتتحول الوجوه إلى البؤس، وهو ما يعبر عنه في قصيدة "المبغى"، يقول عن غربته:

أنا أيها النائي القريب،

لك أنت وحدك؛ غير أني لن أكون

لك أنت أسمعها؛ وأسمعهم ورائي يلعنون

هذا الغرام أكاد أسمع أيها الحلم الحبيب

لعنات أمي وهي تبكي أيها الرجل الغريب

إني لغيرك... بيد أنك سوف تبقى، لن تسير

قدماك سمرتا فما تتحركان مقلتاك[2]

قتلت المدنية السياب وجمدت روحه وسلبته إكسير الحياة، فأضحى بلا روح حتى صار لا يقوى على الحركة ولا ينبض بالحياة.

إلى جانب ذلك فقد أحس السياب بالموت المبكر، ويعكس بواعث هذا الإحساس منذ أن صدمه موت أمه في طفولته، وهذا ما يتجلى في قصيدة "نهاية" التي يقول فيها:

سوف أمضي، أسمع الريح تناديني بعيدا

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ج1، دار العودة، بيروت، لبنان، ط16، ص285.
[2] المرجع نفسه، ص289.

في ظلام الغابة اللفاء..والدرب الطويل
يتمطى ضجرا، والذئب يعوي؛ والأفول
يسرق النجم كما تسرق روحي مقلتاك
فاتركيني أقطع الليل وحيدا
سوف أمضي، فهي مازالت هناك.
في انتظاري[1]

ثم إن دراية السياب بمصيره والموت الذي ينتظره عند حافة حياته، عمق من مأساته. ولهذا نجد أنه كلما كان الشعور بالشخصية أقوى وأوضح كان الإنسان أقدر على إدراك الموت.

3 ـــ عبد الوهاب البياتي 1926م ـــ 1999م:

يعد البياتي من الرواد الأوائل في حركة الشعر الحر، حيث قدم للشعر العربي مجموعة من الدواوين الشعرية، فقد أصدر ديوانه الأول "ملائكة وشياطين" عام 1950م، لتتوالى أعماله بشكل لافت، فصدر له ديوانه الثاني "أباريق مهشمة" عام 1954م، ثم ديوان "المجد للأطفال والزيتون" عام 1956م، وفي العام ذاته صدر له ديوان "رسالة إلى ناظم حكمت"، وغيرها من الدواوين الأخرى.

وقد أسهمت أشعاره وأشعار كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في صياغة شعر جديد في العراق والعالم العربي، ويتميز شعره بالغموض والعمق وتوظيف الرمز والأسطورة.

وكان شعره منبرا للقضايا العربية ومنها قضايا مناصرة الشعوب العربية المستعمرة، والحديث عن الإنسان العربي وعن حريته ومحاربة الفقر والجوع، "والشاعر الحق لا ينشد كتابة الشعر وحسب، بل يبحث أيضا عن وسائل الخلاص للإنسان العربي المستلب ... ولهذا فإن كثيرا من الشعراء لا قبل لهم أو حول بمثل هذا الموقف؛ لأن هذا الموقف يتطلب ثقافة، وقدرة أخلاقية، وتكوينا سيكولوجيا معينا"[2]. وقد كان شعراء هذه المرحلة

[1] بدر شاكر السياب: الديوان، ج1، ص305.
[2] عبد الوهاب البياتي: ينابيع الشمس السيرة الشعرية، دار الفرقد، دمشق، ط1، 1999، ص160.

واقعيين، ولذلك وجدنا البياتي، في شعره، يتناول وظيفة الشاعر ويظهر ما للشعر من فائدة للمجتمعات العربية، يقول في قصيدة "الشعر والثورة":

((الشعر أعذبه الكذوب))

قالوا

وما صدقوا

لأنهم تنابلة وعور

كانوا حذاء للسلاطين الغزاة

بلا قلوب

يا شعر حطم هذه الأوثان

واقتحم الخطوب

وتعال نرتاد البحار

ونجتلي نجم الشعوب

أنا ذاهب كي أقرع الأجراس

كي أطأ اللهيب[1]

في بداية القصيدة يكذب البياتي مقولة "أعذب الشعر أكذبه" التي انتشرت في النقد العربي القديم، فقد أشار حازم القرطاجني إلى "أن الشاعر الحذق هو المقتدر على ترويج الكذب وتمويهه على النفس"[2]، حتى صار الكذب سمة الشعراء ولولاه لما كان للشعر حلاوة. غير أن البياتي يعتبر الشعر الحقيقي هو الشعر الذي ينقل الحقيقة ويصور الواقع البائس للإنسان العربي ولا يخشى هؤلاء الغزاة الذين استعمروا البلاد العربية، بل إنه يجد في الكلمة خير وسيلة لتعرية الباطل وكشفه، وفي ذلك يقول عبد الرحمان الكواكبي: "ترتعد فرائس المستبد من علوم الحياة مثل الحكمة النظرية والفلسفة العقلية وحقوق الأمم وطبائع الاجتماع والخطابة الأدبية، ومن العلوم التي تكبر النفوس وتوسع العقول وتعرف

[1] عبد الوهاب البياتي الديوان، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص343.
[2] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، ص72.

الإنسان ما هي حقوقه وكم هو مغبون فيها"[1]. وفي قصيدة "إلى شـــاعر عـــدو" يـــرى أن الشعراء أصناف؛ فهناك من يرى في الشعر مجرد نظم لا يغني ولا يسمن مـــن جـــوع، فتراهم يمدحون من لا يملكون صفات المجد، لذلك يطلب من الشعراء ألا يكون شـــعرهم مطية لأحد من دون وجه حق، يقول فيها:

الكلمات تصنع السماء والأشجار

والحزن والأشعار والأمطار

الكلمات النار

لكنما الأحجار

تبقى على الرصيف

تبقى أبدا أحجار

يلعب فيها الشاعر الأعمى

ويبني حوله جدار

رأيتها رأيته

مهرجا في السوق محمولا على الأكتاف في غاشية النهار

تبيعه، تبيعها

من يشتري الأحجار

غير الملوك المفلسين وذوي العاهات والأصفار

رأيتهم يصفقون إنه معجزة الزمان

كيف ولد الجدار؟

فأرا كهذا الفار

يقرض،ماذا؟

أيها الشعر تمهل وانتحب يا عار

يقرض لحم الميتين

[1] عبد الرحمان الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، موفم للنشر، الجزائر، 1991، ص43.

يقرض الأشعار[1]

إذ يمكن للكلمات التي يوظفها الشاعر أن تكون كالحجر يرمي بها الأعداء. كما أنها يمكن أن تكون نورا وهاديا للناس، فهي تدفع الأعداء وتعريهم وتوقظ الغافلين من نومهم.

ومن القضايا الاجتماعية التي تناولها البياتي في دواوينه الشعرية قضايا الوطن وتعلقه به إلى جانب موضوع الغربة، يقول:

في قصيدة انتظار

صلي لأجلي

عبر أسوار

وطني الحزين الجائع العاري

وعلى رصيف المرفأ انتظري

...

وطني الحزين الجائع العاري

وأنا وأطماري

في غربة الدار

وحدي بلا حب وتذكار[2]

بالإضافة إلى ذلك، فقد تناول ما يعاني منه الإنسان العراقي الذي وجد نفسه وحيدا في ريف فقير يكافح من أجل أن يضمن قوت يومه، وذلك من خلال يوميات عامل في قصيدة مذكرات رجل مجهول:

أنا عامل أدعى سعيد

من الجنوب

أبواي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين

وكان عمري آنذاك

سنتين ما أقسى الحياة

---

[1] عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص459.

[2] المصدر نفسه، ص142.

...

أعرفت معنى أن تكون

متسولا عريان في أرجاء عالمنا الكبير

...

إني لأخجل أن أعري هكذا بؤسي أمام الآخرين

...

الليل في بغداد والدم والظلال

أبدا تطاردني كأني لا أزال

ظمآن عبر مقابر الريف البعيد[1]

كما أظهر البياتي تضامنه واعتزازه بالنضال الجزائري الذي قاده ضد الاحتلال الفرنسي، وتمثل قصيدة الموت في الظهيرة اعترافا بصبر الشعب الجزائري واعترافا بتضحيته وتقديمه للشهداء على مذبح الحرية، ومثلت تضحية العربي بن مهيدي قمة الشجاعة والصبر والتفاني في حب الوطن، وقد وثق الشاعر تلك اللحظة بقصيدة تعبر عن مساندته لهذا البطل والتي يقول فيها:

كان في نافذة السجن مع العصفور يحلم

كان مثلي يتألم

كان سرا مغلقا لا يتكلم

كان يعلم

أنه لا بد هالك

وستبقى بعده الشمس هنالك

في ليالي بعثها شمس الجزائر

تلد الثائر في أعقاب ثائر[2]

[1] عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج1، ص186، ص188.

[2] عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج1، ص248.

وإذا كان العربي بن مهيدي قد خاض معركة تحرير بلده وهو يقدم نفسه قرباناً في ميدان الشرف والعزة، فإن الشاعر البياتي، هو أيضا، يخوض معركة الوعي وحربا ضروسا ضد النسيان والجهل، لقد صار الشاعر في عصرنا "لا يرتبط بثورة عصره وبلاده فقط وإنما بثورات كل العصور، وكل البلدان؛ لأن روح الثورة تحل في الحياة، وتنتصر على الموت، وتحل في الأشياء فتمنحها الحياة"[1].

خلاصة:

يعد كلٌّ من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ومحمد عبد الوهاب البياتي من رواد الشعر الحر بالعراق.

اتسم شعر الملائكة بالتشاؤم والسوداوية والتجهم والعزلة، نتيجة للأوضاع التي عاشها العراق والعالم العربي الذي كانت أغلب بلدانه ترزح تحت وطأة الاستعمار الغربي.

أما السياب فقد مر شعره بثلاث مراحل، عالج في شعره الكثير من القضايا الاجتماعية المحلّية والقوميّة مثل الفقر والجهل، بالإضافة إلى علاقته بقريته جيكور.

كما تناول عبد الوهاب البيّاتي في شعره قضايا وطنه، إلى جانب موضوع الغربة وما يتصل بشؤون الإنسان العراقي وقضايا التحرر العربية.

[1] عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1993، ص69.

الحداثة الشعرية

1 ـــ تمهيد:

انطلقت الحداثة العربية في محاولة منها لاستيعاب التدهور الحضاري الذي شمل جميع مناحي الحياة، وبالخصوص الشعر العربي، الذي ظل وفيا للتراث الشعري سواء في مضامينه أو في أشكاله، بالإضافة إلى الأحداث السياسة التي عجلت بالسير قدما نحو الحداثة الغربية، ونقصد بها نكسة عام 1948م؛ فقد وجد الشعراء والنقاد أنه بات من اللازم الخروج من هذا التخلف بأن تتم مراجعات جدية للتراث العربي والالتحاق بالنموذج الغربي، حتى تقوم نهضة عربية حقيقية.

وكان لتأثير الثقافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربي والبيئات الحضارية الجديدة أثر كبير في قيام التجديد الشعري الحديث.

2 ـــ الحداثة الشعرية العربية:

يعد أدونيس من أبرز رواد الحداثة الشعرية العربيّة، وهو شخصية معروفة بالتنظير للأفكار التي قام عليها الشعر الحر، وذلك من خلال مجلة "شعر" البيروتية وساهم بكتبه الكثيرة كالثابت والمتحول وفاتحة لنهايات القرن وزمن الشعر في طرح أفكار الحداثة. فضلاً عن انخراطه في التأليف الشعري الجديد، وقد عبر في أكثر من مناسبة عن ضرورة الارتباط بالحداثة الغربية والتخلص من التراث العربي الذي يقوم على النمطية والتقليد، وإعادة الأشكال الشعرية القديمة، يقول عن التراث العربي: "لا قدسية للتراث: ليس كاملا، ولا مقياسا مطلقا، ولا حاكما، وغير ملزم. إنه حقل ثقافي عمل فيه وأنتجه بشر مثلنا يصيبون ويخطئون، يبدعون ويبتدعون، والحكم لهم أو عليهم يعني حكما على نتاجهم المحدد"[1].

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص277.

وهذا يعني أن الحداثة العربيّة، عند أدونيس، إنما قامت على أساس فرض القطيعة مع الواقع التراثي الشعري العربي الذي يعني في جوهره خضوع العقل العربي للقواعد والنظم القديمة. غير أننا نجد من الشعراء والنقاد من نفى هذه القطيعة، ومنهم يوسف الخال الذي يؤكد أن الحركة الشعرية ليست تمردا على التراث العربي، يقول عن الحداثة الشعرية: "هي حركة ثورية تطورية وليست انفصالية وإنها نابعة من صميم الشعر العربي وترفض لهذا أي انقطاع عن الماضي"[1] ، كما عارض نذير العظمة مسألة الانقطاع عن التراث حين صرح "بأن التوجه الشعري الجديد لم يتنكر للقديم من حيث الأسس، بل رفض التسليم بالأشكال فقط، فهو يحاول أشكالا جديدة تستطيع التعبير عن معطيات العصر الحديث"[2].

لقد كانت حركة الحداثة العربيّة، عند رواد الشعر الحر، "وكأنّها الحركة الإصلاحيّة الجديدة والمميّزة التي اتّخذت الشعرَ بديلَ الدين ميدانَ عمل"[3]. ومعنى هذا أن الحداثة ليست موضوعا أدبيا أو تصوراً خاصًّا بالنّثر أو الشّعر، ولكن الحداثة تمتد إلى مجمل ميادين الحياة المادية؛ كالفكر والفلسفة والاجتماع والسياسة والأدب. إنها حركة فكرية، غير ثابتة، تتجدد باستمرار. وهي لا تستهدف الحركة الإبداعية بالأساس، وإنما هدفها استبعاد أنماط التفكير القديم، والاعتداد بمركزية الإنسان في هذا الوجود وتعزيز دوره كصانع للمعرفة.

وهو ما يؤكده كمال أبو ديب في قوله: "إن الحداثة انقطاع معرفي عن المصادر المعرفية للتراث، وذلك في كون الله مركز الوجود وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر والفكر العلماني، وكون الانسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط الفني، وكون الداخل مصدرا لمعرفة اليقينية، وكون الفن خلقا لواقع جديد"[4].

---

[1] كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986، ص81.
[2] المرجع نفسه، ص93.
[3] مناف منصور، عقلية الحداثة العربية، بيروت: مكتبة صادر، 1986 ، ص 127.
[4] كمال أبو ديب، مجلة فصول، المجلد4، العدد3، ص37.

والحداثة الغربية لا تمثل انفصالا عن الماضي ورفضا لقيمه وقوانينه فحسب، بل هي ثورة دائمة أبدية في تطلعها المستمر إلى قيم جديدة وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة.

ولا تختلف الحداثة العربية عن الحداثة الغربية؛ فهي –أيضا– قد أعلنت عن نفسها من خلال التحوّل في النظرة إلى الله، حيث لم يعد ذلك الإله المتعالي المنتقم الذي يخافه الإنسان، بل صار، في نظرهم، إلهًا رؤوفًا، يصعد من أعماق الفرد بعد أن زالت قسوته ووحشته، وصارت الدعوة إلى الأنسنة "النزعة الإنسانية" التي تعلي من شأن الإنسان ومركزيته في الوجود من أبرز المعالم التي يقوم عليها الفكر الحداثي، فتحول "العالم إلى الأنسنة بعد أن استعاد سيادتَه، وأفرغ من مضمونه الحيواني والغيبيّ، ليبني حضوراً جديداً"[1]،

وهو ما يتجلى في قصيدة "أقاليم الليل والنهار" لأدونيس، وهي من ديوان أغاني مهيار الدمشقيّ، يقول:

"من أنت ؟ من تختار يا مهيار؟

أنى اتجهت الله أو هاوية الشيطان

هاوية تذهب أو هاوية تجيء

والعالم اختيار"

–"لا الله أختار ولا الشيطان كلاهما جدار

كلاهما يغلق لي عينيّ–

هل أبدل الجدار بالجدار

وحيرتي حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء[2].

كما يتجلى موقف أدونيس من الحداثة في قصيدة أخرى إذ يقول:

يا شمسا تخنق تحرق ريبة

يا مجهولي، نامي، آن مسيري نحو الله

[1] مناف منصور، عقلية الحداثة العربية، مكتبة صادر، بيروت، 1986، ص 53.

[2] أدونيس، الأعمال الكاملة، ، مهيار الدمشقي، دار العودة، بيروت، ص177.

الضائع،آن وصولي[1]

صار الإنسان، في ظل هذه الحداثة، هو الذي يكتشف ويؤسس معارفه بعد أن سيطر الفكر الديني عهودا على عقله وتفكيره. وفي المجمل، فقد رمت الحداثة إلى "إلغاء الثنائيّة بين الأرض والسماء، بين الإنسان والمطلق، بين الجحيم والجنّة، بين العبد والله، فليس غير الإنسان، وكلّ سماء أو جنّة أو مطلق لا يمكن إلّا أن يكون إنسانيا"[2]. إنّ الحداثة – بهذا المعنى– ما هي إلا عمليّة تمرّد وتخطٍّ للتراث وللعقل السائد. وهي مرتبطة بما جاءت به الحضارة الحديثة ولم يكن لحضارة الماضي أن تعرف مثله. حداثة تؤله الإنسان وتجعله في مرتبة عالية، حداثة لا تعترف بمركزية الدين.

إلا أننا لاحظنا أن حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربي الكلاسيكي، ولم تقطع صلتها به نهائيا؛ وذلك من خلال استبقائها بعض الأوزان الخليلية، كما استبقت القافية في بعض شعرها. إلا أن الحركة الحديثة قامت على رفض هذا الجوهر؛ فلا يقتصر التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرمز أو لغة الحديث اليومي، ولكنها غيرت –بالفعل– من الاتجاه العام للشاعر العربي الحديث.

3 ـــ مجلة "شعر" الأدبية والحداثة:

وجد رواد الحداثة العربية في المجلّات خير وسيلة لنشر أفكارهم، كمجلة "الآداب" التي عاصرت مجلة "شعر"، ومجلة "مواقف"، ومجلة "الثقافة الجديدة"، ومجلة "الآداب الأجنبيّة"، و"الموقف الأدبيّ "، و"الفكر العربيّ و"الفكر العربيّ المعاصر"، و"كتابات معاصرة".

وقد تأصل مفهوم الحداثة في الشّعر العربيّ مع مجلّة "شعر" البيروتية التي ظهرت عام 1957م في بيروت، وأسسها يوسف الخال وترأس تحريرها. وقد شكل نواة مجلة شعر كلٌّ من: أدونيس وخليل حاوي ونذير العظمة وشوقي أبي شقرا وأسعد رزق وأنسي الحاج وخالدة سعيد، وغيرهم من الشعراء والنقاد الذين التحقوا بها بعد ذلك، حيث لم يكتف هؤلاء بالتنظير للحداثة الشعرية، بل عملوا على تجسيد أفكارهم في نماذج شعرية

[1] أدونيس، الأعمال الكاملة، ، قصيدة مزامير الإله الضائع، ص131.
[2] مناف منصور، عقلية الحداثة العربية، ص155.

من تأليفهم. كما ترجموا نماذج شعرية غربية. إلاّ أن هذا المشروع اتُّهِم بالخيانة والعمالة والتخريب وقد اعترف أعضاء المجلة بهذا الصراع منذ عددها الرابع.

كما يعد ظهور مجلة الآداب البيروتية، في يناير 1953م، بمثابة أول تجمع ثوري للأدب الجديد، بعد أن كان الشعر الحر لا يجد حيزا بين الصحف التي تملأ العالم العربي، أو بين جدران الندوات الخاصة في بيوت الشعراء، أو في كتاب لا يعرف طريقه إلى الجمهور الواسع، صدرت مجلة "الآداب" تحمل لواء الدعوة القومية والدعوة الاجتماعية، إلى جانب الدعوة التّحررية في الشعر"[1] واستطاعت التجربة الحديثة، خلال ثماني سنوات منذ 1947م إلى1955م، أن تصل إلى درجة من النّضج، ويعد هذا العدد الخاص بالشعر الحديث الصورة الريادية الأولى لجبهة الشعر الحديث.

وهكذا، منذ العدد الأول بدأت المجلة تتلقى العديد من القصائد والمقالات النقدية ورسائل الدعم، موقعة بأسماء جيل جديد من الشعراء، يتبنى موضوعات الثورة والتحرر والاشتراكية، ويلتزم بوحدة التفعيلة ويطوع اللغة العربية لمقتضيات روح العصرأمثال: نازك الملائكة وسعدي يوسف وبدر شاكر السياب وبلند الحيدري وجبرا إبراهيم جبرا وفدوى طوقان وسليم الجيوسي وخالدة سعيد.

غير أن مرحلة التحول هذه، التي اجتازها كبار الشعراء العرب المعاصرين، لا تتضح أكثر مما اتضحت في أعمال شاعري العراق عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب، والشاعر السوري علي أحمد سعيد (أدونيس)، والشاعر المصري صلاح عبد الصبور. هؤلاء الشعراء جميعا أدّوا دورهم في المضي بحركة الحداثة الشعريّة العربية قُدُمًا رغم ارتباطهم بالسياسة.

4 ـــــ بدايات الحداثة الشعرية:

يرى أدونيس، وهو من أهم منظّري هذا التيار، أن الحداثة الشعرية فنيا قد بدأت مع بشار بن برد، وأبي نواس، وأبي تمام"؛ وذلك لأنهم "جاؤوا بالثقافة اليونانية والبيئة الحضرية الجديدة، فاهتز في وجدانهم هيكل القصيدة العام، فلم يعد هناك ضرورة لأن

[1] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت، ط1، 1991، ص26.

يستهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال كما طالبه ابن قتيبة ولم تعد به حاجة الوصول إلى الممدوح على الناقة، فظهرت محاولات عديدة لتوحيد موضوع القصيدة، كما دخلت على لغة الشعر الألفاظ اليونانية والفارسية كما تسللت بعض الألفاظ الفلسفية والعلمية والدينية"[1]، واخترع أبو العتاهية أوزانا جديدة ونظم أبو نواس قصيدة خرج بها على الأوزان المعروفة قبله ولعل بشار بن برد هو أول من نظم المزدوج. كل هذه المحاولات كانت بدايات للتحولات التي عرفتها القصيدة العربية قديما. ومن ناحية أخرى، فإن القصيدة العربية لم تكن ثابتة، وإنما حملت معها بذور التغيير، إلا أن الحداثة الشعرية كما يعتبرها آخرون مرحلة جديدة تماماً، بدأت في الخمسينيّات من القرن الماضي.

حيث عمل جيل رواد الحداثة الشعرية على نبذ الأشكال الشعرية القديمة، بالإضافة إلى نبذ المضامين المستهلكة. وهذا يعد بمثابة "ثورة حديثة بلا حدود؛ فهي ليست تمردا على أغراض الشعر القديم من هجاء ومدح ورثاء وفخر، وليست تجاوزاً لمرحلة البيت الواحد المكتفي بذاته، وإنما هي ثورة على القالبية في الفكر والتعبير سواء هذه القالبية هي عمود الخليل أو التفعيلة الواحدة، وسواء كانت الأطلال هي ماضي الحب العظيم أو هي أمجاد الوطن العريق أو هي أزمة الإنسان الحديث"[2].

5 ـــــــــ مفهوم الشعر من منظور الحداثة العربية:

من الضروري معرفة مفهوم الشعر في حركة الحداثة العربية، لأنه يختلف عن المفهوم السائد في الشعر الكلاسيكي المحافظ والشعر الرومانسي؛ فقد كان مفهوم الصنعة الشعرية هو السائد كما جاء عند أبي هلال العسكري في أن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما يأتي الشعر من خلال جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ووصفها وتأليفها ونظمها. غير أن هذه المفاهيم القديمة للشعر قد رفضت في الاتجاه الحداثي، وصار الشعر عند أدونيس "يجيء من أفق لا ينتهي، ويتجه نحو أفق لا ينتهي. ذلك أنه لا يجيء من معلوم مسبق، وإنما يجئ من

[1] المرجع السابق، ص104.
[2] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص85.

مجهود لا ينكشف بشكل نهائي، لأنه في حاجة دائمة إلى الكشف. وشرط الشعر أن يكشف لنا مجهولا، لأن الشعر الذي يقدم لنا المكتشف المعروف لا يكون إلا ترتيبا آخر لما عرفناه وصياغة ثابتة لما خبرناه؛ أي أنه يكون عقليا ويكون نافلا ولا يكون، بالتالي، شعرا. الشعر لا يخبر ولا يسرد ولا ينقل أفكارا ولا يصدر عن العقل والمنطق ولا عن العادة والتقليد، وإنما يوحي ويومئ فاتحا للقارئ أفقا من الصبر ومؤسسا له مناخا من التخيلات"[1]، وبدلاً من أن يعيد الشاعر المعاني المعروفة صار الشعر كشفا لهذا الوجود. كما أن الشعر لا يكتب لكي يقدم رؤيا جديدة، أو يفتح أفقا جديدا، وإنما يعبر عن تجربة روحية جديدة تدور في إطار ذهني تجريدي بعيدا عن الأغوار الشخصية الحميمية.

وبات الشعر الحر، في ضوء الحداثة، يحدد بنوع من الرؤيا "التي هي نوع من المعرفة التي تتخطّى نطاق العلم المحدود بالظاهر والمحسوس، وتُنافِس الفلسفة، وتتغلّب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء. وهي سِمة الشاعر الأصيل... وبكلمة، هي القدرة الهائلة التي يجب أن يتّصف بها الشاعر على صَهْرِ ما يستمدّه من نتاج الآخرين، وطبعه بنظرته الخاصّة إلى الوجود وطريقته في التعبير"[2]. لم يعد الشعر في عصر الحداثة نقلاً لأحداث الواقع بقدر ما هو تفاعل الشاعر مع أحداث عصره وفهمها بطريقة فنية. "جوهر الرؤيا الشعورية الحديثة هو أن نعيد اكتشاف ذواتنا كل لحظة، أن نتوحد عبر الشاعر مع هذا العالم الذي لم يعد –مع أذاننا المسلوبة السمع التاريخي– عالما غريبا، إنه عالمنا بكل ما ينطوي عليه من تعاسة وفجيعة"[3]. صار الشعر الحديث فتحا وكشفا لعوالم جديدة وليس انعكاسا لشيء ما.

كما أن الشعر لا يحمل أفكارا، ولا يطمح لأن يكون واضحا. إنه ينقل تجربة روحية غامضة بطبيعتها.

6 ـــ وظيفة الشعر في الحداثة العربية:

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص291.
[2] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، بيروت دار الشروق، ط4، 1984، ص277.
[3] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص89.

صارت وظيفة الشعر هي الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف كما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رينه شار، ثم إن حضورنا، أمام الحقيقة عبر الشعر، إنما يسهم في حل مشكلاتنا. غير أن بدر شاكر السياب "يعتقد أن أهم الأهداف الأساسية للشعر يتمثل في فهم العالم بغيه تغييره وتحسينه، في عالم يحكمه منطق الذهب والحديد، عالم غير شعري تسحقه المادة يظل الشعر يجسد أملا في الخلاص في تحقيق يقظة روحية"[1]. ولم يعد الشعر الذي ينظمونه متمثلا في مدح فلان وذم فلان، أو في وصف منظر طبيعي، أو في حادث ما، أو في وصف ما سمعوه، أو في مجاراة العصر، وهذا بعد أن خلع الشعراء الشكل الشعري القديم.

وقد تمثل الرعيل الأول من شعراء الحداثة هذه الغاية للشعر، "أولئك الذين ارتبطوا سياسيا بحركة القومية العربية، وارتبطوا فنيا بوحدة التفعيلة كأساس وزني بديل للعمود الخليلي، حيث بدأت أشعارهم نابضة بالحس الثوري الذي تمليه الفكرة القومية في تناقضها وتلبيتها لمشاعر أمتنا الراغبة في إقصاء التخلف"[2].

وبدا أن هذا التحول الشعري يعطي الشاعر حرية غير محدودة في البناء الشعري، حيث تخلص الشاعر من الأوزان الخليلية، وتخلص من وحدة القافية. وهذا ما يجعله يسابق نفسه أمام المعاني التي يرغب في وضعها والكشف عنها.

وقد عبر شعر الحداثة، في بداياته، عن الواقع العربي البائس، وعن الأحداث الاجتماعية أو ما سمي بحركة الأدب الواقعي والمد الثوري للشعوب العربية، أي أنه التزم –جماليا– بصياغة النماذج الواقعية في الأدب الاشتراكي، كما التزم اجتماعيا بالنضال الجماهيري[3].

7ـــــ طبيعة اللغة الشّعرية:

تجاوز شعراء الحداثة اللغة القديمة، وصار لهم الحق في تغيير ملامحها وتبديلها؛ إذ لابد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها، وأن توحي بأكثر مما تشير إليه، فليست الكلمة

[1] كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986، ص75.
[2] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص23.
[3] المرجع نفسه، ص22.

في الشعر لعرض فكرة أو موضوع، إنها استخدام خاص للغة يخرجها من استعمالها المعجمي والوضعي إلى فضاء أرحب، "كان الشعر الحديث يتمثل الجوانب الخاصة به من الدعوة إلى الالتزام، كاستخدام لغة الحديث، وهجران التقعر والاتجاه إلى الموضوعات التي لها صلة بحياة الناس، والبحث عن صياغات تتلاءم مع طبيعة هذه الموضوعات، كالأقصوصة الشعرية، بالإضافة إلى أن الدعوة الاجتماعية أكثر شمولا من الفكرة القومية، وبالتالي فهي أكثر قربا من المفهوم العام للثورة"[1].

8 ـــ الصورة الشعرية في الشعر الجديد:

أحدث شعراء الحداثة قطيعة في أسلوب التصوير الشعري، فصار التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها، كما يعيشها الشاعر بجميع كيانه؛ أي بعقله وقلبه معا. وذلك باستخدام الصورة الحية من وصفية أو ذهنية، بعد أن كان الشاعر القديم يستخدم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي والتعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها، كما يستخدم الشاعر الحديث تعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب[2].

خلاصة:

قامت الحداثة الشعرية العربية على أساس القطيعة مع التراث. وهذا ما يجمع عليه أغلب رواد الحداثة العربية، وكانت مجلة "شعر" النواة الأولى لتأسيس هذه الحداثة، بالإضافة إلى مجلات عديدة مثل الآداب البيروتية.

صار الشعر، في الحداثة العربية، عبارة عن رؤية يتم من خلاله اكتشاف ذواتنا. كما تغيرت لغة الشعر حيث صارت لغة الحديث اليومي.

[1] المرجع السابق، ص26.

[2] كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي، ص68.

الحداثة الشعرية في الجزائر

1 ـــ تمهيد:

من الطبيعي أن تتأثر الساحة الأدبية الجزائرية بغيرها من البلاد العربية، لما بين تلك الشعوب من مظاهر الارتباط كاللغة والدين والأدب. ومثلما انتعش الشعر العمودي في المشرق العربي على يد كل من البارودي وأحمد شوقي، فقد وجد طريقه إلى الجزائر، كما وجدت المدارس الأدبية الأخرى؛ كالمهجر والرابطة القلمية وأبوللو طريقها إلى الجزائر.

ولم يتخلف الشعر الحر، الذي انطلق في خمسينيات القرن الماضي من العراق، عن الانتشار في الوطن العربي ومنه الجزائر. ذلك لأن "حركة الشعر الحر ثورة عظيمة قام بها الفكر العربي، و كان لها صدى عميق وايجابي في نفوس الشعراء العرب، فراحوا يكتبون أشعارهم على هذه الطريقة الحديثة، لأنها تعبر عما يختلج في نفوسهم من أحاسيس ومشاعر"[1]. وكان الشعر الجزائري صدى للحركة الشعرية في المشرق العربي، ومن الطبيعي أن يتابع المسار الجديد لهذا الشعر الذي تميز بخلخلة أوزان القصيدة العمودية، وتنويع القوافي والالتزام بالقضايا الإنسانية.

ويمكن تقسيم المراحل التي ظهر فيها الشعر الحر في الجزائر وانتشاره وتطوره إلى ثلاث مراحل:

2ـ المرحلة الأولى (1955م ـ 1962م):

في هذه المرحلة المتزامنة مع ثورة التحرير الجزائريّة، يجمع أغلب الأدباء والنقاد أن قصيدة "طريقي" لـ " أبي القاسم سعد اللّه " هي أوّل قصيدة حرّة في مشوار الشعر

[1] محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، ص84.

الحر في الجزائر، وقد نشرها في " البصائر " في 25 مارس 1955م، و هي من بحـــر الرمل حينما كان طالبا في تونس:

يا رفيقي

لا تلـــمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي!

* * *

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيّار و حشي النضال

صاخب الأنات عربيد الخيال

وظلام و شكاوى و وحول

تتراى كطيوف

من حتوف

في طريقي

يا رفيقي ![1]

قاد أبو القاسم سعد الله حركة الشعر بكل اقتدار، وحاول أن يقتفي شعراء المشـــرق في كسر القوالب الشعرية القديمة، وقد صرح بنفسه أنه كان يتابع الشعر الجزائري منـــذ 1947م، باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، "لكنـــي لـــم أجـــد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد، وصلاة واحدة. غير أن اتصالي بالنتـــاج القادم من الشرق حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليديـــة فـــي الشعر"[2].

[1] البصائر، ع311، 1955/03/25

[2] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت- لبنان، 1961، ص47.

ويشير عبد المالك مرتاض إلى أن الشاعر أحمد الغوالمي، كان ينازع أبا القاسم سعد الله ريادة الشعر الجديد، إلا أنه بعد الاستقلال تراجع عنه وسخر سخرية شديدة ممن يكتبونه[1].

غير أن تجربة رمضان حمود الشعرية، تشير إلى أنه كان سباقا في كتابة الشعر الذي يعتمد على كسر القوالب الفنية القديمة وابتكار موضوعات جديدة غير تقليدية. ويعتبر رمضان حمود من الشعراء الأوائل الذين حملوا لواء التجديد الشعري، يقول محمد ناصر: «البداية الحقيقية لهذا الاتجاه في الشعر الجزائري الحديث إنما ظهرت على يد رمضان حمود في أواسط العشرينيّات، وقد اتضح ذلك بجلاء من خلال آرائه ونظرياته ومحاولته تطبيق ذلك في شعره، وظل صوت رمضان متميزاً منفرداً في جو تطغى عليه المحافظة والتقليد»[2].ولم يكتف رمضان بالتجريب الشعري، بل أسهم بوضع أسس نقدية جديدة ومنها تعريفه للشعر، يقول: «هو تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن والقافية في ماهيته،وغاية أمرهما أنهما محسنات لفظية اقتضاها الذوق والجمال في تركيب المعنى، كالماء لا يزيده الإناء الجميل عذوبة وملوحة، وإنما حفظًا وصيانةً من التّلاشي والسيلان»[3].

ويظهر التجديد الشعري في قصيدة "يا قلبي"، يقول:

يا قلبي

أنت يا قلبي. فريد في الألم والأحزان

ونصيبك من الدنيا الخيبة والحرمان

أنت يا قلبي. تشكو هموما كبارا، وغير كبا ر

أنت يا قلبي مكلوم، ودمك الطاهر يعبث به الدهر الجبار

ارفع صوتك للسماء مَرة، بعد مَرة

وقل اللّهمّ إن الحياة مُرة

---

[1] عبد المالك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1960-1992)، مجلة الآداب، ع5، 2000، ص257.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، خصائصه واتجاهاته الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص125.

[3] عمار بن زايد، حركة النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص83.

أعنِ اللّهمّ على اجتراعها

وامددُنْي بقوة، فإني غير قادر على احتمالها

اللهم إنها مُرّةٌ ثقيلةٌ، فليس لي فيها طريقا[1]

ومن العناصر الجديدة التي حملتها هذه القصيدة المزج بين وزني الكامل والخفيف، بل إن بعض المقاطع لا يمكن إخضاعها إلى وزن من الأوزان الخليلية، بالإضافة إلى أنه نوع في القوافي ولم يلتزم قافية واحدة.

لتأتي بعد ذلك محاولات كل من محمد الأخضر السائحي والطاهر بوشوشي والغوالمي وأبي القاسم خمار، وكان من الطبيعي أن تتراوح مرحلة أشعار التجارب الأولى بين الإخفاق والنجاح. وجاء مضمون هذا الشعر في مجمله ثوريا تماشيا وظروف الاحتلال التي عاشها الشعب الجزائري.

ونمثل لذلك بقصيدة "الموتورة"، للشاعر محمد بلقاسم خمار، التي يقول فيها:

إلام الشقاء؟

لماذا تحاربني يا زمان؟

أما فيك إشراقة أو حنان

قتلت أبي وأضعت أخي

وأبقيتني ذرة شاردة

...

هناك من خيمة نازحة

إلى جانب القرية النائحة[2]

كما كانت قصيدة "الصدى" لصالح باوية تحمل معاني المقاومة، وإن عنيت بالمقاومة الفلسطينية، يقول فيها:

..وتمضي السنون

وأذكر يا طفلتي

[1] صالح خرفي: رمضان حمود، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص85.
[2] محمد بلقاسم خمار: ديوان محمد بلقاسم خمار، دار أطفالنا، دت، ص565، ص569.

بعينيك أنت...

بعينيك ترقد مأساتيه

وترقد يافا وحيفا وأصحابيه

بعينيك عمق كثيف الظلال[1]

حيث كشف الشاعر عن وجعه من المأساة الفلسطينية، وما يتعرض لـــه الشـــعب الفلسطيني من ظلم وقهر، وما تتطلبه تلك المرحلة من التضامن والتآزر والـــتلاحم بـــين الشعبين.

وقد ساعد تواجد أغلب الشعراء الجزائريين في تونس والمشرق العربي علـــى الاطلاع على الشعر الحر ومتابعته والمشاركة فيه، ويقر سعد الله "بأنه كان يتـــابع وهـــو طالب بالقاهرة شعر السياب ونازك الملائكة ونزار قباني ويقـــدره لأنـــه مدرســـة قائمـــة بذاتها"[2]. كما تعرف بقية الشعراء في الجزائر الذين لم يتسن لهم الســـفر إلـــى المشـــرق العربي الاطلاع عليه في المجلات والصحف المشرقية وعلى رأسها "الآداب البيروتية".

ومقارنة بظهور التجربة الشعرية الجديدة في الجزائر بمثيلاتها من البلاد العربية، فقد تأخر ظهورها نظرا للظروف الصعبة التي كان يعيشها الشعب الجزائري وهو تحـــت نير الاحتلال.

3 ـــ المرحلة الثانية (1962م ـــ 1968م):

شهدت الحياة الثقافية والأدبية بعد الاستقلال ركودا، حيث انصرف أغلب شـــعراء المرحلة الأولى إلى أعمال أخرى غير الإبداع الشعري، فانصرف سعد الله إلى الأبحـــاث التاريخية، وانصرف صالح باوية إلى عمله كطبيب، ونادرا ما كان ينظم قصيدة في الشعر الجديد.

ذلك أن الجزائر في تلك المرحلة كانت في أشد الحاجة إلى الإطارات الإدارية التـــي تجيد التعامل باللغة العربية، مما جعل بعض الشعراء ينشغلون بوظائفهم ويهملون النشـــاط الشعري، كالشاعر أبي القاسم خمار والغوالمي والطاهر بوشوش.

[1] محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص38.
[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص158.

إلى جانب ذلك قلة النوادي الثقافية والتظاهرات الثقافية، وضعف الطباعة وعدم تشجيع القراء على تصفح الشعر وتشجيع الأدباء وانعدام الصحافة الأدبية، بالإضافة إلى عدم وجود جمهور متذوق للشعر الحر؛ ذلك لأن معظم الجمهور إنما يهتم بالشعر التقليدي.

كما وجد الشعراء أنفسهم بلا مضامين تكون قادرة على جذب انتباه القراء. وذلك بعد أن زال الاحتلال الفرنسي وتغيرت معه المضامين الثورية للشعر.

بالإضافة إلى أن كثيرا من الشعراء والكتاب اغتيلوا أثناء ثورة التحرير أمثال: أحمد رضا حوحو الذي قتل بقسنطينة سنة 1956م، والشيخ العربي التبسي ومبارك جلواح وعبد الكريم بوشامة وعبد الكريم العقون ومحمد الأمين العمودى.

4 ـــ المرحلة الثالثة (1968م ـ 1975م):

بعد مرحلة الاستقلال وما شهدته الجزائر من بناء المؤسسات وإعادة الإعمار، وبعد التقاط الأنفاس الأولى للشعب الجزائري، شهدت الجزائر بعد ذلك تحولات اقتصادية واجتماعية وثقافية هامة، فانتشر التعليم، وظهرت مجلات في الأدب والنقد مثل مجلة "آمال" و"الشعب الثقافي" والأسبوعي و"المجاهد الثقافي"، وظهر اتجاه جديد من الشعراء ينظمون الشعر العمودي والشعر الحر أمثال: محمد مصطفى الغماري ومحمد بن رقطان وجمال الظاهري وعمر بوالدهان ومحمد ناصر وعبد الله حمادي ورشيد أوزاني وجميلة زنير.

واتجاه آخر تخصص في كتابة الشعر الحر فقط، وأعلن القطيعة مع الاتجاه الكلاسيكي أمثال؛ أحمد حمدي وعبد العالي رزاقي وأزراج عمر وحمري بحري وأحلام مستغانمي وجروة علاوة وهبي وربيعة جلطي وعبد الحميد شكيلل.

وفي هذه المرحلة (السبعينيات) تبّنت الدولة الجزائرية الخيار الاشتراكي، فغرق الشعر الحديث في الأيديولوجيا التي حركت قرائح الشعراء، فجاء شعرهم مدافعا عن هذه السياسات والأطروحات، مما انعكس عليه بالضحالة الإبداعية و الرداءة الفنية. "حيث تكاد

تنحصر الأشعار الجديدة في موضوع واحد يتمثل في الإشادة بالنزعة الاشتراكية التي تمني الناس بالحياة السعيدة شريطة أن يعملوا ويجتهدوا في الحاضر"[1].

ثم تطورت الحركة الشعرية الجديدة في الجزائر مع مطلع الثمانينيات وشهدت إنتاجا شعريا أصيلا على المستوى الفني والفكري، مستفيدة –في ذلك– من الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية المميزة، وانتقال المجتمع الجزائري من الانغلاق على الذات إلى مرحلة الانفتاح الديمقراطي الذي انعكس إيجابا على الحركة الشعرية، مما جعل النص الشعري يتميز بالجودة الفنية والرؤية الشاملة.

كما حاول شعراء الثمانينيات تجاوز مرحلة التجريب، وهي مرحلة تميزت بالعثرات والأخطاء، إلى مرحلة النضج الفني، بخاصة بعد الابتعاد عن مرحلة "الالتصاق بالطرح الإيديولوجي المبني على مذهب الواقعية الاشتراكية، نظرا للامتداد الطبيعي لصدى الأفكار في مكنونات كتابه وشعرائه، على الرغم من ظهور المؤشرات الأولية لبداية تهالكها على مستوى الاقتناعات الفكرية، والإبداعية في العالم"[2] .

وبرز، في الثمانينيات، الشاعر عز الدين ميهوبي الذي تناول موضوعات وطنية، حيث تميز شعره بجمال العبارة وجودة النسج واللغة السهلة مع جمال الإيقاع الذي يأسر المتلقي. كما برز في هذه المرحلة الشاعر مصطفى الغماري الذي نشر سبعة دواوين، وعاد محمد الصالح باوية إلى كتابة الشعر الحر وهو من جيل ثورة نوفمبر بعد انقطاع طويل.

وظهر في الساحة الأدبية شعراء آخرون، منهم عمر أزراج وحمري بحري وأحلام مستغانمي، كما عاد مجموعة من الشعراء إلى التراث العربي ينهلون منه، لعل أبرزهم؛ الغماري وعثمان لوصيف والأخضر فلوس، وذلك بعد أن شاع أن الحداثة الشعرية إنما هي قطيعة مع التراث، بشرط ألا يكون "إعادة التراث مجرد اجتراره فقط، ويجب تمثله على وجه الخصوص في كل ما هو دائم الإضاءة فيه...إن الحداثة لا تلغي التراث،لأنها

[1] عبد المالك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1960 -1992)، ص231.
[2] عبد القادر رابحي: المقولة والعراف، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات دار القدس العربي،دط، دت، ص17.

تساؤل مستمر الوهج عن الواقع، ودحض لهذا الواقع، بل قل إن ما يميز الحداثة الإبداعية كأساس جوهري هو حدة الوعي المستمر بالتحول"[1]، كما عاد النص الثمانيني إلى الموروث "الصوفي" الذي رأى فيه معينا لا ينضب يمده بالطاقة الشعرية ويحتوي تجربته. بالإضافة إلى أن الشعر في هذه المرحلة تميز بالاغتراب الذي ولدته الظروف السبعينية، إذ لم تنهض المشاريع التي ترفع الفقر والعوز عن الناس.

خلاصة:

ظهر الشعر الحر في الجزائر ابتداء من سنة 1955م، ويجمع أغلب الأدباء والنقاد أن الشعر الحر قد مر بثلاث مراحل، وبعد مرحلة التجريب حاول الشعراء في الجزائر تجاوز المراحل السابقة والانطلاق به إلى عوالم الإبداع.

[1] عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، ص9، ص10.

قـــصـــيـــدة الـــنـــثـــر

1 ـــ الإرهصات الأولى لكتابة قصيدة النثر:

شهد الشعر العربي تحولات كبيرة خلال القرن العشرين، حيث انطلقت المدرسة الكلاسيكية لإحياء الشعر العربي، بعد أن مر بمرحلة ركود طويلة. كما أسهمت مدارس عربية أخرى في تطوير الشعر وخلخلة مفهومه وطبيعته مثلما نجد عند جماعة الديوان ومدرسة المهجر وأبو للو. وفي نهاية النصف الأول من القرن العشرين ظهرت الملامح الأولى لحركة الشعر الحر على يد كل من نازك الملائكة والسياب. وسرعان ما ظهرت قصيدة النثر لأول مرة في مجلة "شعر"، غير أنه من اللافت في مسيرة الشعر العربي، وقبل أن ينتقل كل هذا الانتقال في شكله ومضمونه، أن ظهرت كتابات لجبران خليل جبران وأمين الريحاني وفؤاد سليمان في نثرهم الفني، كانت مؤشرات على الانفتاح الشعري واستقبال كتابة جديدة للشعر.

وقد دعا يوسف الخال وهو أحد أعمدة الشعر الجديد في لبنان إلى "إبداع أشكال جديدة مستمدة من عبقرية اللغة العربية، وتراثها الشعري، ومستفيدة إلى أقصى حد من تجارب الشعراء في العالم المتحضر"[1]. وقد بدأ أنسي شعره في مقدمة ديوانه "لن" معترضا على القصيدة التقليدية ومدافعا عن الشكل الجديد لقصيدة النثر، وقد لاقت قصائده النثرية ردة فعل عنيفة.

ويعد أدونيس من الشعراء الأوائل الذين أطلقوا تسمية قصيدة النثر كمرادف للتسمية الفرنسية Poème en prose ، ويرفض رواد حركة الشعر الحر هذه التسمية لأن القصيدة، في زعمهم، مصطلح كلاسيكي يعني أنها مكونة من سبعة أبيات وما كان أقل يسمى مقطوعة. وربط كلمة قصيدة بالنثر يبدو متناقضا، كما أن البياتي لا يقر التركيب لإشارتها الكلاسيكية، ويذهب نزار قباني إلى الموقف نفسه ويطلب من رواد قصيدة النثر

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط3، 1983، ص13.

تسميتها بالكلام الجميل أو بالكلام الإبداعي أو بالنص الفريد، أما قصيدة فهذا غير صحيح لأن القصيدة لها شروطها[1].

بينما رأى نقاد آخرون أن مصطلح "قصيدة النثر"، "هو الأنسب لهذه الظاهرة الشعرية، فهو يجمع في صيغته الإضافية بين أهم خاصيتين لهذه الظاهرة، الخاصية الأولى أنها ضرب من الشعر"قصيدة"، والثانية أنها مصوغة بلغة شعرية متحررة في الآن نفسه "نثر"، وما دامت قصيدة النثر جامعة بين وهج الشعر وسيولة النثر، فإن تسميتها المتداولة تبقى الأدل عليها والأنسب لها"[2].

وتأتي صعوبة تسمية قصيدة النثر، باعتبارها شكلا متمردا عن المألوف، ذلك لأنها تحتوي على مبدإ فوضوي وهدام لقوانين علم النحو وعلم العروض، وهي ترفض أن تطمئن لشكل نهائي، هدفها هو الانفتاح، إنها بالأساس مكون شعري وليست عوامل شكلية يمكن ملاحظتها والتأسيس عليها، يقول إلياس خوري: "الشعر واللغة الجديدة، التجاوز الدائم ورفض القواعد الجامدة أو الجاهزة، بهذا الأفق نستطيع أن نقرأ انعطافات القصيدة ونفهم محاولاتها الدائمة للخروج من جلدها، هذا يعني أن الشعر الجديد، الذي يبدو للوهلة الأولى أنه استقر على صيغة ثابتة أو شبه ثابتة، هو في أوجه لحظات لإثباته"[3].

وساهم وصول الشاعر السوري محمد الماغوط إلى لبنان وانضمامه إلى مجلة شعر في إذكاء المناقشة حول قضية قصيدة النثر، وقد بدا أنها تأخذ حيزا كبيرا لدى شعراء الحركة، على إثرها نشر أنسي الحاج ديوان "لن" و"الرأس المقطوع" وكلها قصائد نثرية، أما جبرا إبراهيم جبرا، فكتب قصائد التفعيلة وقصائد النثر.

ونشرت دار مجلة شعر 1955م مجموعتي "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط و"تموز في المدينة" لجبرا إبراهيم جبرا، وفي السنة التالية صدرت مجموعة أنسي الحاج "لن" ومجموعة توفيق صايغ "القصيد ك".

[1] عبد الناصر هلال: قصيده النثر العربية، مؤسسة الانتشار العربي، ص171.
[2] محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، ص178.
[3] إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986، ص22.

تشير نازك الملائكة إلى أن قصيدة النثر هي تجربة لبنانية، باعتبار أن معظم مؤسسي مجلة شعر من لبنان كأنسي الحاج، وأدونيس الذي يحمل الجنسيتين السورية واللبنانية.

وتأسس تجمع شعر من يوسف الخال وأدونيس ونذير العظمة ومحمد الماغوط وخليل حاوي وأسعد رزق وأنسي الحاج وخالدة سعيد. صدرت مجلة شعر في سنة 1957م كمجلة شهرية، وهي تصدر في أربعة أجزاء في السنة، كما تعاونت مع كتاب الشعر الحر وعلى رأسهم نازك الملائكة والسياب وفدوى طوقان وسعدي يوسف والبياتي وعبد الصبور وسلمى الخضراء الجيوسي. ويظهر أن هؤلاء الشعراء لم يكونوا على خط فكري وأسلوب شعري واحد، لذلك انبرى هؤلاء يوجهون لرواد قصيدة النثر النقد اللاذع، يقول حاوي: "إنهم في مجلة شعر، باستثناء القلة منهم، يكتبون بلغة لا يحفلون بها، ولشعب انفصلوا بهمومهم عن همومه، ويلتصقون من الخارج بحضارته التي يجهلونها، وهم في الوقت نفسه يذوبون صبوة إلى الحضارة الغربية ...فتراهم لا يخرجون من رحم شاعر أوروبي إلا ليدخلوا في رحم شاعر أوروبي ...إن إنتاجهم لدليل محزن أن الشعر في لبنان لا يزال متسكعا وراء الشعر الغربي"[1]. وهذا يعني أن قصيدة النثر إنما تصارع من أجل وجودها.

2 ـــ أسباب نشأة قصيدة النثر:

يعتبر الشعر مثل بقية الفنون الأخرى في حاجة إلى التطور، حتى يستطيع أن يراعي متطلبات العصر وما يجري فيه من تحولات تخص –بالدرجة الأولى– تطلعات الإنسان وتوقه للحرية. فجاءت قصيدة النثر لتلبي حاجة القارئ وتحتوي مطالبه الشعورية، بعد أن أرهقت القواعد الكلاسيكية ذوق المتلقي، بالإضافة إلى رغبة المتلقي في اكتشاف أشكال جديدة، تكون قادرة على احتواء المعارف والأفكار والثقافة الجديدة، يقول عز الدين إسماعيل عن قصيدة النثر"إنها محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة وبلورتها"[2].

ومن الأسباب التي دعت للتجديد الشعري، في العالم والوطن العربي، مرحلة الحرب العالمية الثانية وما رافقها من حركات تحرر هدفت إلى قلب الحياة السياسية والاجتماعية.

[1] باروت محمد جمال، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ط1، 1991، ص57.
[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص15.

فقد بدا واضحا تأثير الحرب العالمية الثانية وانعكاساتها على انطلاق حركة الشعر الجديدة في كل من العراق ولبنان في الأربعينيات من القرن الماضي.

3 ـــ شروط قصيدة النثر

حاول رواد قصيدة النثر أن يميزوها عن بقية الشعر المتعارف عليه، فقد اعتبر أدونيس أن الشرط الأول لحداثة النص الشعري هو أن تتضافر مجموعة من العوامل، لعل أهمها ضرورة التقيد بالجوانب الشكلية وبالمضامين العصرية، يقول: "يزعم بعضهم أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو بالضرورة نص حديث، وهذا زعم متهافت؛ فقد يتناول الشاعر هذه الانجازات وهذه القضايا برؤيا تقليدية ومقاربة تقليدية كما فعل الزهاوي والرصافي وشوقي، فكما أن حداثة النص ليست في زمنيته أو مجرد تشكيليته فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته"[1].

وتعد سوزان برنار المرجع الأساس لرواد قصيدة النثر العربية، لذلك علينا العودة لكتابها من أجل تبيان حقيقة هذه الحركة الشعرية الجديدة؛ حيث تعرف سوزان برنار قصيدة النثر على أنها: "قطعة نثر موجزة من غير إخلال، موحدة ومضغوطة كقطعة من بلور تتراءى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة"[2]، وهذا يعني أن قصيدة النثر تتميز بسمة النثرية والإيجاز والترابط، لتضيف سوزان برنار مزيدا من الشرح والتوضيح لفهم قصيدة النثر، فتقول: "قصيدة النثر هي نوع مختلف ليس هجينا، في منتصف الطريق بين النثر والشعر، لكنه شعر خاص، بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رهيفة يفترض بنية وتنظيما بكل ما فيهما، إذ يبقى أن نعلن القوانين: قوانين ليست فقط صريحة إنها عميقة عضوية مثلما هي الحال في كل نوع فني حقيقي"[3]، تنفي سوزان أن تكون قصيدة النثر كما قد يوحي اسمها بذلك من أنها مزيج بين الشعر والنثر. كما أن لها خصائصها وقوانينها ككل جنس أدبي.

---

[1] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيروت، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص316.

[2] سوزان برنار: قصيدة النثر، تر: زهير مغامس، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 1996، ص136، ص137.

[3] أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، ص61.

ولا يختلف مفهوم قصيدة النثر عند روادها في الوطن العربي عمّا جاءت به سوزان برنار، باعتبار أنهم اقتبسوا معظم تنظيراتها، يقول أنسي الحاج في تعريف قصيدة النثر بأنها: "وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ"[1]، إن أهم ما يميز قصيدة النثر هي أن أفكارها متجانسة ومترابطة، تختلف عن القصيدة الكلاسيكية التي تقوم على وحدة البيت. كما يعتبرون قصيدة النثر بأنها: "شعر، لا نثر جميل، إنها قصيدة مكتملة، كائن حي مستقل، مادتها النثر وغايتها الشعر، النثر فيها مادة تكوينية ألحق بها النثر لتبيان منشئها، وسميت قصيدة للقول بأن النثر يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بالأوزان التقليدية"[2]. الشيء المختلف في هذه القصيدة -كما يرى الرواد- أنها لا تهتم بالأوزان، ومع ذلك فهي تطمح إلى الشاعرية ويمكن القول: "إنها العمل الشعري الذي تحرر من القافية والإيقاع، وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الشعر المحرر كان يقدم نفسه وفق شكلين؛ الشكل الأول: الشعر الطلق "الحر"، يمثله أعمال الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ، والشكل الثاني: النثري ويمثله نتاج أدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا ويوسف الخال"[3]، رغم أن قصيدة النثر اتضحت معالمها وحدودها إلا أنها بدت عصية على قوننتها، رغم وجود عناصر تشكلها وهي الإيجاز والتوهج والمجانية، إلا أنها تفتقد إلى قوالب جاهزة تفرغ فيها المادة الشعرية فتعطي قصيدة النثر، إنها تمثل الخطوط العامة للأعمق والأساسي والتجربة الداخلية للشاعر. إذ تصر قصيدة النثر على عدم النمذجة والدخول في القوالب إلا أن هناك ما يميزها، حيث يمكنها أن تتصهر فيها مختلف الأجناس الأدبية، بالإضافة إلى الحرية والتمرد والاستقلالية عن القوالب القديمة.

وتعتبر قصيدة النثر قصيدة غربية بامتياز، من حيث نشأتها وما ترمي إليه من الانعتاق من الكلاسيكية وقوالبها، فهي ليست أصيلة، لذلك عارضها معظم الأدباء والنقاد العرب.

[1] أنسي الحاج، لن المقدمة، بيروت، ط2، 1982، ص14، ص15.
[2] مجلة شعر، السنة السادسة، العدد22، ص130.
[3] خير بك كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، ط1، 1982، ص355.

ومع ذلك فقد قطعت قصيدة النثر شوطا كبيرا إلى أن أصبحت شكلا شعريا مركزيا في الشعرية العربية الحديثة منذ تسعينيات القرن العشرين.

ما يميز قصيدة النثر أنها صارت تأخذ من آليات بعض الأجناس الأدبية الأخرى، وذلك بعد أن فقدت أهم عنصر فيها ألا وهو الوزن، يقول عبد الناصر هلال: "يأتي انفتاح قصيدة النثر على آليات السرد في إطار التعارضات بين قصيدة النثر والمتلقي، وزادت من مساحة الهوة بينهما. في قصيدة التفعيلة، وإن لجأت إلى تقنيات سردية، فإنها تعمل ضمن بناء إيقاعي موسيقي يحد من انطلاق السرد واسترساله وتدفقه"[1]، بالإضافة إلى أن قصيدة النثر ساهمت في تحويل الشعرية العربية من شعرية الإيقاع إلى شعرية الكتابة من خلال تقنيات الطباعة فأنتجت ما يعرف بشعرية البياض والسواد.

4 ـــــ العوامل التي مهدت لقصيدة النثر:

يرى أدونيس أن التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي هو "ما جعل البيت الشعري أكثر مرونة وقربًا إلى النثر، كما كان لانعتاق اللغة العربية وتحريرها من الأساليب القديمة، ونمو الروح الحديثة وترجمة الشعر الغربي، كقصيدة النثر الغربية هي الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصله الشعراء إلى العالم العربي"[2]. غير أن هناك من العوامل التي لم تساعد الشعر الجديد على الانتشار والتقبل؛ مثل الظروف السيئة واستمرار الحياة المتخلفة لدى العرب إلى أن انفتحت بعض البلاد العربية، كالعراق الذي شهد ثورة شعرية، قام بها السياب ونازك الملائكة والبياتي.

كما أن عملية التغيير تحتاج إلى وقت حتى تتغير البنية النفسية والتصويرية للإنسان العربي حتى يتقبل الأجناس الأدبية الجديدة والوافدة إليه.

6 ـــ تأثير الثقافة الأجنبية وترجمة قصيدة النثر:

ممالا شك فيه أن مدارس الشعر الغربي قد أسهمت في حركة الشعر العربي الحديث، وغيرت من الاتجاه العام للشعر العربي، فقد تأثر أنسي الحاج بالشعر الفرنسي الحديث الذي انطلق ما بين عامي 1920م، 1935م؛ فقد تأثر بكلٍّ من جيد وكلوديل وفاليري

[1] عبد الناصر هلال: قصيده النثر العربية، مؤسسة الانتشار العربي، ص138.
[2] خالدة سعيد: في قصيدة النثر، مجلة شعر، السنة الرابعة، العدد 14، بيروت، ص77، ص78.

وبروستوجيرودو. وفي الفترة ما بين 1935م و1955م بكلٍّ من كآنوي وكامو وسارتر. يقول أنسي الحاج: "أتاح لي جو باريس وانصرافي التام إلى حياة الفكر والشعر أن أتوصل إلى حل بعض المشاكل الشعرية والفكرية التي كانت تقلقني في السنوات الأخيرة، وسيبدو هذا جليا في النتاج الشعري الذي كتبته خلال هذه الفترة والذي سأكتبه في المستقبل"[1]. كما كان يوسف الخال على صلة بالثقافة الأنجلوسكسونية أمثال: جيل بيتس وإليوت وأودن ومكنيس وسبندر.

وتأثر أدونيس بالشعر الفرنسي، إذ يقول –في معرض الدفاع عن نفسه في الاتهامات التي وجهت إليه–: "أود أن أشير إلى المبالغة في نظرتنا السائدة للتأثر بالشعر الفرنسي، إن هذه النظرة خطأ كبير، عدا أنها تصدر عن موقف استلابي مبهور، إزاء الثقافة الغربية، ليس الشعر الفرنسي الراهن، أو الأمريكي الراهن، أكثر أهمية وغنى من الشعر العربي الراهن"[2].

شكلت الثقافة الأجنبية مساهمة كبيرة في نشأة قصيدة النثر، بالإضافة إلى انتشار النوادي الثقافية والروابط التي جمعت شعراء الحداثة العرب بنظرائهم في الغرب، وهذا قبل صدور مجلة شعر، كما ترجمت مجلة "الآداب" في الحقل الثقافي الشعري، وكانت ملتزمة بحركة التحرر الوطني العربي. "وهدفت مجلة شعر إلى التفاعل الخلاق مع الشعر في العالم. تأخذ، وفي الوقت نفسه، تعطي. بذلك نضع الشعر العربي في خريطة العالم"[3]. وقد أحدث هذا التفاعل الشعري العربي مع العالم الغربي فرصة لتطوير قصيدة النثر والوقوف على تقييم المراحل الشعرية التي قطعتها الحركة الشعرية الجديدة.

7 ـــ بدايات قصيدة النثر الغربية وأثرها على رواد قصيدة النثر العربية.

بدأت قصيدة النثر في الظهور في فرنسا عند مجموعة من الشعراء أمثال: لوتريامون، بودلير، رامبو، كلوديل، إيليار، هنري ميشو، أرتو، سان جون برس، رينه شاروبونفوا.

[1] مجلة شعر، السنة الرابعة، العدد15، ص130.
[2] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص266.
[3] يوسف الخال، ديوان الشعر الأمريكي، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1958, ص7.

وهؤلاء الشعراء كتبوا الشعر الموزون وانتقلوا لكتابة قصيدة النثر، غير أن انكلترا لم تقدم قصيدة النثر، وتكاد تنعدم في أدبها لارتباط الشعر الانكليزي بالعقلانية.

وكان لتأثير الفوضويين والدادائيين والسوريالليين، وتدميرهم للقيم الشكلية وإعادة الاعتبار للخصوصية الميتافيزيقية للشعر، أثر لافت في حركة الشعر الحديثة، كما انتقل تأثير هذه الحركات إلى العالم العربي، يقول أدونيس: "تأثرت بالحركة السوريالية التي قادتني إلى الصوفية. تأثرت بها أولا، ولكنني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي فعدت إلى التصوف"[1]، وقد بدا هذا التحطيم في إبعاد الأوزان الشعرية وتحرير القصيدة من القافية.

8 ـــ الموسيقى في قصيدة النثر:

جاءت قصيدة النثر بدون وزن، وهذا ما جعل الناس تتساءل عما إذا كان ذلك شعرا أم مجرد كتابة نثرية تقترب من خصائص الشعر لتكون شعرا، لكن من قال إن الوزن المقيد هو الذي يصنع الشعر، أحيانا تكون هناك موسيقى داخلية من ضمن الكلام تعطيك المطلوب من إيقاع"[2]، من الواضح أن قصيدة النثر خسرت الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، وهي بحاجة إلى البديل، وهو الموسيقى الداخلية. وهذا يعني أن الإيقاع الداخلي ينوب عن الوزن الخارجي في قصيدة النثر، وأنه توجد طرق كثيرة لتشكيله، تقول يمنى العيد: "ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل هناك أجزاء في قصيدة النثر أكثر أهمية منها في قصيدة التفعيلة ومن هذه الأجزاء أذكر:

ـــــ التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.

ـــــ التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالاتها.

ـــــ التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد.

ـــــ التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها"[3]

[1] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص267.
[2] جورج طراد، يوسف الخال في حديث لم ينشر، مجلة الناقد، عدد 35، 1991، ص48.
[3] يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص98.

يعود فرض الإيقاع في القصيدة العربية الكلاسيكية إلى تعود الأذن العربية، لمئات السنين، الاستماع للإيقاع الخارجي، وهذا الإلحاح يضعف إحساس الأذن بظواهر الاهتزاز في الإيقاع وعدم انتظامه، أو لنقل إنه التعود على نوع من الإيقاع يجمع بين الانتظام وعدمه[1]. وإذا كان الإيقاع الخارجي مضبوطا بقوانين صارمة، فإن الإيقاع في قصيدة النثر هو إيقاع فردي متحول بقدر هيمنة الشاعر على لغته وطريقة تشكيله لنصه، يقول يوسف الخال:" فللشاعر الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص، وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معين من قواعد الوزن"[2].

9 ـــ الصورة الشعرية في قصيدة النثر:

تشكل الصورة الشعرية، في قصيدة النثر، عنصرا أساسيا في تشكيل بنية النص الشعري، ويعد المجاز والخيال من أبرز الوسائل في ابتداع الصور بغية ملامسة الوجدان وقضايا المجتمع والحياة. وقد حاول رواد قصيدة النثر أن يتخلصوا من سيطرة المخيلة التراثية، واتجهوا إلى توظيف الصور المرتبطة بالتجربة الآنية، يقول إيزرا باوند: "إنه من الأفضل للكاتب أن ينتج صورة واحدة طيلة حياته أفضل من أن يخلق المجلدات الضخمة"[3].

10 ـــ لغة قصيدة النثر:

تعتبر اللغة الشعريّة من العناصر التي حاول رواد قصيدة النثر أن يغيروا فيها ويحدثوا تحولا عميقا في مفهومها. بالإضافة إلى تأكيدهم على ضرورة القطيعة مع اللغة التراثية، يقول أنسي الحاج: "إن الشعراء المعاصرين الحقيقيين لا علاقة لهم بالشعر الجاهلي والأموي والعباسي والرجعي المعاصر وأنهم شاهدوا حياة مختلفة مستقلة تتطلب شعرا عربيا من نوع آخر"[4].

وقد تجلى ذلك في أشعار رواد قصيدة النثر، حيث كانت القطيعة واضحة والإلحاح على توظيف اللغة العادية، وفي ذلك يقدم أدونيس صورة حية في كيفية تعامله مع اللغة

[1] عبد الناصر هلال: قصيده النثر العربية، مؤسسة الانتشار العربي، ص129.
[2] مجله شعر، السنة الخامسة، العدد 20، باب أخبار وقضايا، ص129.
[3] صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985، ص273.
[4] مجله شعر، السنة الثالثة، العدد 12، ص 125.

أثناء قيامه بتشكيل قصيدته النثرية، يقول: "أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة، تخرجها من معناها الأصلي، ثم أبدل علاقاتها بجاراتها، ثالثا أغير النسق الموضوعة فيه، وهكذا ابتكر لغة جديدة"[1].

فقد صارت الكلمات في الشعر توضع لغايات في ذاتها وهي لا تُستخدم للدلالة على شيء، وكل قصيدة نثرية جديدة هي لغة جديدة يبتكرها الشاعر، ليجعل اللغة، تقول ما لم تقوله.

وقد وجد يوسف حامد جابر في قصيدة النثر ثلاثة قواسم مشتركة، تجمع بين السياقات والصياغات الشعرية المختلفة في تجارب قصيدة النثر، وهي التكثيف والتوتر والشفوية[2]. وقد سماها أنسي الحاج بالإيجاز والتوهج والمجانية.

حاول رواد قصيدة النثر تكسير قواعد النحو، بأن اعتمدوا على شبه الجملة بدل التركيز على فعلها حيث "إن الشاعر الحديث إذ يكثر من استخدام ما يدعى شبه الجملة التي تفتقر إلى فعلها الرئيسي، أو يلجا إلى استعمال الجملة غير التامة، فهو إنما يطمح إلى إشاعة الجملة الفوضوية التي عرفت بها الدادائية والسوريالية"[3] .

كما هجم شعراء الحداثة على الفعل في الجملة العربية عبر إحالته اسما واستبعاده عن العبارة، وتحويل الجملة الاسمية نفسها إلى شبه جملة، وهو عمل يهدد القواعد النحوية. إلى جانب ذلك، أخضعوا اللغة للسماع الشاذ، وقد وجد هذا الفعل والعبث بقوانين النحو معارضة من نازك الملائكة، تقول: "إن هناك مدارس بعينها هدفها الرسمي أن تهدم قواعد اللغة العربية، وتقضي عليها قضاء مبرما. وسواء أكانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية، أم كانت تتعمد ـــ لغرض مبيت ـــ أن توهن اللغة العربية وتهدم أصالتها، فإن علينا أن نتصدى لها ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذي يغار على لغة الضاد من أن يعبث بها عابث غير مسؤول"[4].

---

[1] أدونيس: مجلة مواقف، العدد 13 /14، 1973، ص14.

[2] يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991، ص78.

[3] كمال خير بك: مجلة الكرمل، العدد 3، بيروت، 1981، ص127.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، بيروت، ط5، ص327.

كما لوحظ تسكين أواخر الأبيات في قصيدة النثر، وهو وجه من وجوه التقارب بين الشعر الجديد ولغة الكلام العادي، كما اختفت الكلمات الصعبة والكلمات الرنانة ذات الطابع الخطابي، واختفت الكلمات الرومانطيقية العاطفية. وأكد روادها على استعمال المفردات الجديدة والكلمات الناتجة عن تبني مفردات أجنبية وعلى استخدام الأسماء الرموز مثل، مهيار الدمشقي.

وهذا كله من أجل التبسيط في بناء العبارة وتطعيم الفصحى بألفاظ عامية، الأمر الذي قاد إلى الاستهانة بقواعد اللغة، كما قاد إلى كسر قواعد العروض.

خلاصة:

يعد كل من أنسي الحاج وأدونيس من رواد قصيدة النثر، وقد ساهما في التعريف بها كتابة ونقدا، ووجد مصطلح قصيدة النثر قبولا لأنه شكل متمرد وفوضوي وهدام لقواعد النحو.

ومن أسباب نشأته تطلع الإنسان العربي إلى الحرية وإنشاء قوالب جديدة أكثر انفتاحا وقدرة على احتواء المعارف.

وتعد سوزان برنار المرجع الأساس الذي اعتمد عليه رواد قصيدة النثر العربية.

الفنون النثرية المعاصرة القصة

1 ــ تمهيد:

تعد القصة من أقدم الأنواع الأدبية وأكثرها شيوعا وأقربها إلى الطبيعة البشرية. وقد شهد تاريخ الآداب الغربية عدة محاولات لكتابة القصة، قبل أن تصلنا بهذا الشكل الذي هي عليه الآن، ومن بينها تلك التي جرت في القرن الرابع عشر في روما داخل حجرة من حجرات الفاتيكان، والتي كانوا يطلقون عليها اسم "مصنع الأكاذيب". أما المحاولة الأخرى، فقد جرت، أيضا، في القرن الرابع عشر في إيطاليا على يد "جيوفاني بوكاتشيو" صاحب قصص الديكامرون[1]، وهي لون من ألوان الأدب الحديث، ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر.

2 ــ مفهوم القصة وعناصرها وطرق كتابتها:

القصة لون من ألوان الأدب القصصي، الذي يسرد الأخبار على أنواعها، ويعرض الأحداث، وينقل المآثر، ويسوق الحكايات والنوادر، وينسج الأساطير والخرافات، طلبا للمتعة والفائدة. ومن المعروف أنه لا يوجد مفهوم جامع للقصة، لذلك نجد لها مفاهيم وتعريفات عديدة؛ فهي "حكاية تتسلسل أحداثها كحلقات فقرات الظهر أو كدودة الأرض، تتموج أجزاؤها في تتابع، كما يقول فروستر"[2]. بينما نجدها في النقد الشكلاني على أنها: "نسيج سردي، يختزل الخطاب، إلى منطق أفعال، ووظائف، ملغيا بذلك أزمنة ومظاهر وأنماط القص؛ أو هي وصف لأفعال عبر حكايات سردية"[3]. بينما نجد القصة، في النقد

[1] رشدي رشاد: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص1، ص3.
[2] محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة معارف الإسكندرية، مصر، ص3.
[3] سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص180.

العربي الحديث، لا تختلف كثيرا عن مفهومها في النقد الغربي، يقول إبراهيم أنيس: "القصة حكاية نثرية طويلة، تشتمل من الخيال أو الواقع معناها، وتبنى على قواعد معينة من الفن الكتابي"[1], تصاغ القصة في قالب نثري ويشترط فيها مجموعة من القواعد والأسس.

والقصة القصيرة، عند عبد الله خليفة الركيبي، " تعبر عن موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان، ويكون الهدف هو التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكان وقوعها"[2].

ويشترط في القصة أن لا يبلغ طولها حد الرواية، ولا يقصر ليقف عند حد الأقصوصة. كما لا يجب أن تتشعب بنية أحداثها وشخوصها وبيئتها الزمانية والمكانية. كما يتنوع موضوعها؛ فقد يكون تاريخيا أو دينيا أو اجتماعيا أو فكريا أو أدبيا أو نفسيا.

وقد فرق النقاد بين أنماط أربعة من القصص؛ فسموا القصة الطويلة بالرواية (Roman) والقصة متوسطة الطول (Nouvelle)، والقصة القصيرة بالأقصوصة (Conte).

وتهدف القصة، كبقية الفنون الأدبية الأخرى، إلى المتعة الدرامية التي تهز ركود الحياة، ويؤدي فيها عنصر المفاجأة، إلى التشويق، وإثارة الفزع والشفقة. وهي لا تختلف عن وظيفة الأدب كما أشار إليها رينيه ويليك في كتابه نظرية الأدب.

3 ـــ قواعد كتابة القصة:

من خلال معرفتنا لقواعد كتابة القصة يمكننا أن نتبين خصائصها كما يلي:

ـــ تكون للقصة وحدة فنية؛ أي فكرة أساسية يهتم بها الكاتب ويقوم بإبرازها.

ـ أن لا تكون فكرة القصة مصوغة في قالب موعظة أو حكمة، بل يجب أن تكون الحكمة أو الموعظة مطوية في غضون الحوادث.

ـ أن يراعي كاتب القصة جانب التلميح في عرض موضوعه ويحذر التصريح.

[1] إبراهيم أنيس: المعجم الوسيط، دار المعارف، بيروت، ص740.

[2] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 152.

ــ أن يعتني الكاتب برسم شخصياته، وأن يجعلها تصدر في أقوالها وأفعالها عن منطق الحياة التي أراد لها المؤلف أن تعيشها[1].

4 ــ عناصر القصة:

تتكون القصة من مجموعة من العناصر أهمها:

الموضوع: هي فكرة القصة التي تنقل إلى القراء عن طريق أعمال الشخصيات، يقول سيد حامد: "تدور القصة حول محور واحد، وتنصب على فكرة واحدة أو عاطفة واحدة، والكاتب يلتقط الحادثة أو يختار الشخصية أو يحلل النفسية أو ينتخب كلمات الحوار ليوصل رأيا أو ينقل انطباعا"[2]، يمكن للكاتب أن يختار فكرة أو حادثة أو يتناول شخصية ويقوم بتحليلها.

الشخصية: تعتمد القصة على مجموعة من الشخصيات تقوم بمجموعة من الوظائف والأفعال. ومؤلف القصة مطالب برسم صور الشخصيات وتتبع ملامحها الجسمانية والنفسية والعقلية وإمكاناتها الاقتصادية والاجتماعية، مثلما يحدث في الرواية. وهناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية. "ويشترط في القصة، إذا ما تعددت الشخصيات لسبب ما، ألا تجهز شخصية وتقدم على أنها متميزة وظاهرة عن بقية الشخصيات في القصة، فجميع الشخوص يجب أن يكونوا في التحام تام وتوافق كلي، فتبدو كل شخصية كما لو كانت منسوجة في الأخرى"[3].

المكان: إنه الموضع الذي تجري فيه أحداث القصة وتتحرك شخصياتها، حيث يلعب المكان دورا في تطور الأحداث وفي حياة الشخصيات وصراعهم مع القوى المختلفة.

الزمن: يعد الزمن عنصرا مهما لضبط أفعال الشخصيات، وعلى وقعه يسجل الحدث وقائعه.

الأسلوب: هو طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن الشخصيات الأدبية، عن طريق اختيار المفردات وصياغة العبارات والتشابيه والإيقاع، ويركز

[1] محمود تيمور: فن القصص، مطبعة دار الهلال، مصر، ص43، ص44، ص45.
[2] سيد حامد النساج: القصة القصيرة، ص16.
[3] المرجع نفسه، ص24، ص25.

الأسلوب على كثافة الأفكار وخصبها وعمقها أو طرافتها، والثاني على انتقاء التراكيب الموافقة لتأدية الخواطر، بحيث تأتي الصياغة محصلا لتراكم ثقافة الأديب ومعاناته"[1]، ونعني بالأسلوب الصورة التعبيرية التي يصوغ بها الكاتب قصته وذلك من خلال العبارات والصور البيانية والحوار.

الحبكة: هي سلسة من الأحداث التي تتكامل فيما بينها وتتطوّر.

5 ـــ نشأة القصة في الأدب العربي:

ظهرت القصة في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي في قصص قصيرة، ترويها مصادر الأدب العربي؛ كالأمالي والأغاني. ومن أمثلة هذه القصص والأساطير ما كان الأعشى يقصّه في شعره من أخبار الفرس والعرب. ومن أقدم ما وصلنا من القصص العربي المدون هو القصص الديني وما جاء في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، إلى جانب قصص الوعظ وما يتوخى فيه من العبرة والعظة، والذي اتسع نطاقه في عهد الخلفاء وانتشر في العهد الأموي، حيث برزت قصص تروي أخبار الأنبياء والأولياء الصالحين. كما ظهرت القصة التاريخية والقصة الأدبية التي تحكي سير الشعراء وتروي شعرهم.

وفي العصر العباسي ظهرت القصة عند كل من ابن المقفع صاحب كليلة ودمنة، والجاحظ صاحب كتاب البخلاء، وأبي الفرج الأصفهاني صاحب كتاب الأغاني. كما ظهرت المقامات لبديع الزمان الهمذاني، وظهر القصص الشعبي؛ كقصص العقد الفريد لابن عبد ربه والحيوان للجاحظ والأمالي لأبي علي القالي والأغاني لأبي فرج الأصفهاني، وأخبار التوحيدي، والتوابع والزوابع لابن شهيد، وألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وحي بن يقظان لابن طفيل. وقد عرفت قصص على ألسنة الحيوانات مثل؛ قصص كليلة ودمنة لابن المقفع. وانتشرت قصص أخبار الجان والعفاريت والغيلان وذاعت قصة عنترة وسيف بن ذي يزن.

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979، ص20.

غير أن القصة الفنية، في الأدب العربي، ظهرت في العصر الحديث، ولم تنشأ من أصل عربي كفن كامل، ولو كان موجودا من ناحية الموضوع. والحقيقة أنها تأثرت بالأدب الأوروبي مباشرة ، يقول محمد طه الحاجري: "القصة في الأدب العربي الحديث أمر بدع لا ميراث له يمت إليه، ولا أصل له في الأدب العربي القديم، يمكن أن ينتسب إليه بصورة ما، وإنما هو تقليد محض لذلك الفن عند الأوروبيين"[1]. إذن، لم يعرف العرب القصة الفنية بهذا الشكل الذي هي عليه الآن، والتي تتناول مشاغل الحياة الإنسانية ويمتد فيها الزمن وتكثر الحوادث وتتعدد الشخصيات.

ومن أسباب تأخّر ظهور القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، أن العرب كانوا يعتقدون بأنها فن غربي غير ملائم للبيئة العربية والثقافة العربية، يقول أنور الجندي: "إن القصة فن دخيل لا يتفق مع الذوق العام ولا المزاج ولا القيم العربية"[2]. فيما يعزو محمود تيمور عدم ظهور القصة في البلاد العربية إلى قلة الأساطير، ذلك لأن الإنسان العربي الذي استوطن الصحراء الجدباء وهو دائم الترحال لم يتسن له أن يكون عميق الفكر والخيال[3].

6 ــ عوامل نشأة القصة العربية:

حملة نابليون بونابرت:

تعد حملة نابليون بونابرت على مصر سنة 1798م، من العوامل التي أسهمت في نشأة القصة العربية، نتيجة اتّصال الأدباء العرب بالأدباء الغرب، وذلك عن طريق إرسال البعثات من الطلّاب إلى البلاد الغربية، وبالخصوص إلى فرنسا، فنهض أهالي مصر من نومهم العميق وتأثر الأدباء العرب بالأدب الفرنسي تأثرا بالغا، فأسّسوا الأدب الحديث ومنه فن القصة.

[1] محمد طه الحاجري، نشوء فن القصة في الأدب العربي الحديث، مجلة الثقافة، مصر، عدد28، يناير، 1976، ص7.
[2] أنور الجندي: معلمة الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1986، ص226.
[3] محمود تيمور، فن القصص، مطبعة دار الهلال، مصر، 1948، ص35.

الصحافة:

ساهمت الصحافة العربية في نشأة القصة العربية القصيرة وتطوّرها بمعناها الحديث، إذ كان لها دور في بلورة عناصرها الفنية من خلال ارتباط الأدباء والشعراء بالصحافة منذ نشأتها الأولى في الوطن العربي. وقد أفادت القصة من الصحافة التي كانت ولا تزال من أهم الوسائل المساعدة على نشر فن القصة، حيث إن معظم ما ينشر في الصحف المصرية يكتب كمقالات في الأدب، ما جعل القصة وغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى تصل إلى القراء. وقد ظهرت الصحافة منذ أواخر القرن التاسع عشرفي جرائد كالهلال والمقتطف واللطائف والأهرام والضياء والمشرق.

ويعد ميخائيل نعيمة ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم من الأوائل الذين أطلقوا القصة محاكاة للقصة الفنية الغربية، ثم ظهرت القصة التاريخية على يد جرجي زيدان، "وقد وقع خلاف بين مؤرخي الحركة الأدبية العربية الحديثة، حول أول قصة فنية ظهرت في الأدب العربي، فالمستشرق الروسي (كراتشوفسكي) والألماني (بروكلمان) والفرنسي (هنري بيرس) يرون أن قصة "في القطار" لمحمد تيمور التي نشرت عام 1917م في جريدة "السفور" هي أول قصة تحمل المعنى الفني، في حين يذهب بعض النقاد أن قصة "سنتها الجديدة" التي نشرت عام 1914م للكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة، هي أول قصة فنية في الأدب العربي. أما محمد يوسف نجم، فيرى أنها قصة "العاقر" لميخائيل نعيمة التي نشرها عام 1915م"[1].

بالإضافة إلى أن الصحافة العربية اهتمت بنشر القصة الغربية المترجمة، حيث أخذت مجلة البيان لعبد الرحمن البرقوقي في الالتفات إلى القصة المترجمة. ويمكن القول أن أول قصة مترجمة دخلت الأدب العربي كانت في عام 1919م. كما نشرت بعض القصص من الأدب الروسي ليفان ترجنيف وإسكندر بوشكين ونشرت لشاتو بريان للكاتب الفرنسي ولودفيج تيك للكاتب الألماني .

[1] شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط2، ص209، ص210.

الترجمة:

انطلق الفن القصصي في الأدب العربي، يستلهم معالم القصة وقواعدها الغربية، ويحاول أن يطور الحياة الأدبية، وذلك من خلال اطلاع الرواد على النماذج القصصية الغربية، حيث بدأت تتكون لدى المبدعين العرب رؤية واضحة عن قواعد هذا الفن في مطلع القرن العشرين عن طريق الترجمة. فترجمت الروايات والقصص عن الفرنسية والإنجليزية والروسية إلى العربية.

ونقلت أول قصة غربية إلى اللغة العربية بعنوان "تليماك" أشهر أعمال الكاتب الفرنسي فينلون، عربها رفاعة الطهطاوي بعنوان: مواقع الأفلاك في وقائع تلماك عام 1867م، وترجم نجيب الحداد "الفرسان" الثلاثة للكاتب الفرنسي ألكسندر دوماس، وترجم من مصر محمد عثمان جلال، وهو من رواد ترجمة القصص الغربية، قصة بول وفرجيني لبرناردي سان بيير بعنوان الأماني والمنة، "وتجدر الإشارة إلى أن كلا من جي دي موباسان وأنطون تشيخوف تأثر بهما عدد كبير من كتاب القصة في المشرق العربي وفي الغرب على السواء"[1].

كما كان المنفلوطي حامل لواء التعريب عن القصص الفرنسية، فنقل عددا من الروايات الفرنسية إلى العربية مع التعديل، وتميزت تلك القصص المترجمة بأسلوبها العربي الجذاب؛ فكتب قصة "ماجدولين" أو "تحت ظلال الزيزفون" لألفونس كار، وقصة "الشاعر" أو سيرانودى برجراك لدمون روستان، و"فى سبيل التاج" لفرنسواكوبيه.

7 ــ القصة في مصر واتجاهاتها الفنية:

ظهرت مجموعة من المحاولات القصصية قبل ثورة مصر عام 1919م لكل من صالح حمدي حماد بصحيفة المؤيد بعنوان "البائسات"، ومحمد أحمد تيمور. حيث "قطع محمود تيمور مع القصة شوطا طويلا منذ عام 1920م إلى 1973م فأصدر عددا وافرا من المجموعات القصصية، وقد اختار لنفسه رائدين في القصة العالمية هما موباسان وتشيخوف"[2].

[1] سيد حامد النساج: القصة القصيرة، ص8.
[2] المرجع نفسه، ص42.

وقد سلك كتاب فن القصة في مصر اتجاهات أدبية مختلفة، فقد اختار محمد أمين حسونة وعبد العزيز عمر ساسي الاتجاه الرومانسي ، واختار محمود كامل ومحمد أحمد شكري ويوسف حلمي وإبراهيم ناجي الاتجاه البرجوازي. وقد فتحت الدراسات النفسية والتحليل النفسي آفاقا واسعة للكتابة القصصية، ومثلها عدد من الكتاب أمثال: محمود عزت وإبراهيم حسين العقاد. كما بدأ الاتجاه الواقعي في الظهور، وذلك بعد الحرب العالمية الثانية ومثله كلٌّ من سعد مكاوي وعبد الرحمن الشرقاوي.

وظهر كتاب آخرون كإبراهيم عبد القادر المازني وتوفيق الحكيم وعيسى عبيد، وهؤلاء جميعا "تأثروا بالقصة الغربية من حيث الموضوعات. وقد ساعدهم، في ذلك، معرفتهم بالأدب الغربي، وخاصة الأدب القصصي الفرنسي مثل موباسان وبلزاك وإميل زولا"[1]. كما تأثروا بالأدب القصصي الانجليزي والأدب القصصي الروسي خاصة "تشيكوف".

وقد تطورت القصة العربية في القرن العشرين في الأسلوب والمضمون بفضل تحسن الأوضاع الاجتماعية وعوامل التطور الحضاري، وعلى رأسها التقنيات الحديثة في عمليات الطبع والنشر.

8 ـــ رواد القصة في الجزائر:

عاشت الجزائر وضعا مزريا في ظل الاحتلال الفرنسي، غير أن هذا لم يمنع الكتاب الجزائريين من التأليف في فن القصة. وساعدهم في ذلك هجرة بعضهم إلى تونس والمغرب والمشرق العربي، حيث تعرفوا على فنون الأدب ومنها القصة. ويعد محمد العربي الذي توفي في نهاية الحرب العالمية الثانية، من رواد القصة في الجزائر، حيث تحتفظ له الصحافة التونسية ببعض قصصه، كما وضع أحمد رضا حوحو اللبنات الأولى للقصة الجزائرية. وقد دارت قصصه حول القضايا الاجتماعية، كقضية المرأة وحقوقها والعلاقات العاطفية بينها وبين الرجل، ونقده للقيم المتخلفة والتقاليد البالية. يتمتع رضا حوحو بأسلوب ساخر وقدرة على التهكم.

[1] مجدي محمد شمس الدين إبراهيم: نشأة القصة القصيرة في مصر، دار الشؤون الثقافية العامة، مصر، ص9.

وظهر عبد الحميد بن هدوقة في تونس بمجموعتيه "ظلال جزائرية" و"الأشعة السبعة"، والطاهر وطار الذي أصدر مجموعته في تونس "دخان من قلبي"، وعبد الله الركيبي الذي نشر في القاهرة "نفوس ثائرة"، وفاضل السعدي ومحمد الصالح كتبا في القاهرة مجموعة مشتركة "صور من البطولة"، ونشر أبو العيد دودو قصصه في العراق، وعثمان سعدي في مجلة الآداب البيروتية[1]. وظهر كتاب آخرون ألفوا القصة باللغة الفرنسية ومنهم: مولود معمري ومولود فرعون وآسيا جبار وكاتب ياسين ومحمد ديب.

وبعد الاستقلال نشر محمد الصالح صديق "عميروش وقصص أخرى" و"من قلب اللهيب" سنة 1964م، وفي سنة 1967م صدر لزهور ونيسي "الرصيف النائم"، و"على الشاطئ الآخر" سنة 1975م.

وفي السنوات الأخيرة، أفرزت حركة المجتمع الجديدة كتابا جددا أمثال؛ مصطفى فاسي ومرزاق بقطاش وعبد الحميد بورايو وأحمد منور وعمار بلحسن والجيلالي خلاص والعيد بن عروس وبوشفيرات عبد العزيز.

خلاصة:

تعد القصة من أقدم الأنواع الأدبية، بدأت محاولات كتابتها في القرن الرابع عشر الميلادي في إيطاليا.

والقصة هي لون من ألوان الأدب القصصي يسرد الأخبار ويعرض الأحداث ويسوق الحكايات والنوادر، وتهدف إلى المتعة الدرامية، وتتكون من الموضوع والشخصيات والحبكة.

ومن المعروف أن التراث العربي يزدحم بالسرد القصصي، غير أن القصة الفنية ظهرت في العصر الحديث. ومن عوامل نشأتها اتصال الأدباء العرب بالأدباء الغرب وساهم في انتشارها وتطورها كل من الصحافة والترجمة.

[1] سيد حامد النساج: القصة القصيرة، ص65.

الرواية العربية المعاصرة

1ـــ تمهيد:

ارتبطت نشأة الرواية، في الأدب العربي الحديث، ارتباطاً مباشراً بالأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة في العالم العربي بخاصة مصر، بعد أن سيطر الحكم العثماني عليها، فتعطلت الحركة الأدبية وضعفت اللغة العربية الفصحى وقل استعمالها، إلى أن جاءت فترة النهضة العربية التي تزامنت انطلاقتها مع الحملة الفرنسية سنة 1798م؛ أي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر.

خلال هذه الفترة تعرف المصريون على الحضارة الغربية بوسائل عديدة؛ كإرسال البعثات الطلابية إلى الغرب، وترجمة الأعمال الأدبية التي أثرت على النثر العربي خاصة، والأدب عامة؛ "كالتخفيف من أساليب السجع والزخرف البديعي، واكتساب تعبيرات جديدة لم تكن متداولة في اللّغة العربية. وكذلك اقتراض مصطلحات أدخلت على العربية عن طريق التعريب والتحوير، ونشأت لدى عدد من رواد النهضة الأدبية فكرة المقابلة بين العربية وغيرها من اللغات الأوربية من حيث القواعد وأساليب التعبير"[1].

ويعتقد الكثير من النقاد العرب أن ترجمة الرواية الغربية إلى العربية قد ساهم في نشأة الرواية العربية، إلا أن هناك من النقاد من خالفوا هذا الرأي؛ ومنهم فاروق خورشيد الذي يقول: "العجيب حقا أن يسلم الدارسون بأن فن الرواية فن مستحدث نقلته إلينا الترجمة والاتصال بالآداب الأخرى، أشياء لم يعرفها من العربي إلا نحن، ولم يقم بها من أبناء أمتنا، بينما هم يعرفون أن العرب اتصلوا بالآداب الأخرى منذ مطلع تاريخهم وأنهم ترجموا عن هذه الآداب التي عاشت من حولهم معظم ما عثروا عليه من تراث"[2]. بالإضافة إلى ما يوجد في التراث العربي من أدب سردي غني ومتنوع يعزى إليه الفضل إلى ما وصلت إليه الرواية العربية الحديثة.

---

[1] إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2003، ط1، ص26.

[2] فاروق خورشيد: في الرواية العربية، الدار المصرية للطباعة والنشر، مصر، ص5.

2ــ الرواية:

تعد الرواية الغربية من الأجناس الأدبية حديثة النشأة، ويعتبر الكاتب دانيال ديفــو أول من وضع الشكل الجديد للرواية الغربية، من خلال تأليفه لروايتيــه "روبنســن كــروزو" و"مول فراندرز" في عامي 1719و1722م. وفي مطلع القرن التاســع عشــر، قفــزت الرواية قفزة نوعية على يد الكاتب الأسكتلندي والتر سكوت، بعدها انتشرت الرواية وذاع صيتها في بقية الآداب الأخرى عن طريق الترجمة والاحتكاك الثقافي.

تتعدد معاني الرواية ومفاهيمها في الاتجاهات النقدية المختلفة؛ فنجدها عند ميخائيل باختين، بأنها: "فن نثري تخييلي طويل – نسبيا – يعكس عالما من الأحــداث والعلاقــات الواسعة، والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا، وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبيــة مختلفة، ذلك لأن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية أو غير أدبية"[1]. من سمات الرواية الحديثة أن تضــم فــي متنهــا مجموعــة الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والشعر والحوار، ولذلك يطلق عليها جيرار جينات بأنها "جامع النص".

بينما ميلان كونديرا يركز، في مفهومه للرواية، على التغريــب؛ وهــو مفهــوم شكلاني، يقول: "إن روح الرواية هي روح التعقيد، فكل رواية تقول للقارئ الأشياء أشــد تعقيدا مما نتصور"[2]. كما أن الرواية ليست مجرد آراء يطلقها المؤلف، إنها "ليست اعترافا صادرا عن المؤلف، بل هي سبر لما هي الحياة الإنسانية"[3]، إنها تعني كشفا للحيــاة ومــا يجري فيها.

ويمكن للرواية الحديثة أن تتخطى مفهومها القديم؛ وهــو فهــم الحيــاة، وأن تتخطــى وظيفتها الإمتاعية، بل يمكنها أن توجد لنا بيئات أخرى تنافس بيئاتنــا. وبهــذا المعنــى، "فالرواية ليست لحظة وصف للحياة يبعث على المتعة، بل هي شيء يمكن أن يتنافس مع

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997، ص21.
[2] ميلان كونديرا: فن الرواية، تر، خالد قاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017، ص26.
[3] المرجع نفسه، ص35.

الحياة وأن يطورها ويرتقي بها، بل وحتى يفوقها ويضعها في فخ مصيدته لأجل تحقيق غايات مستوجبة بأعظم قدر من الدقة"[1].

3 ــ الفرق بين القصة والرواية:

من الضروري أن نعرف أهم الفروقات بين القصة والرواية؛ ذلك لأن الرواية تقترب من القصة في كثير من مفاهيمها وفي عناصرها، إلا أن لها فروقا دقيقة من حيث الأحداث والشخصيات، "فالقصة تتضمن عادة حادثة واحدة تدور حول شخصية أو أشخاص محدودين. أما الرواية، فتقوم على حادثة أساسية واحدة وتتفرع عنها حوادث أخرى على الرغم من تركيزها حول شخصية بطل أو بطلين فإنها تعرض في ثنايا الأحداث شخصيات أخرى ثانوية "[2].

4 ـــ عناصر الرواية:

الشخصية الرئيسية:

تعد الشخصية الرئيسية من أهم العناصر التي تقوم عليها الرواية؛ فهي "تسيطر على النص الروائي لقوتها وجاذبيتها، فتعمل على التأثير في القارئ وتشويقه من أجل تتبع الأحداث من أول الرواية إلى أخرها، وهي التي تدور حولها الأحداث من البداية إلى النهاية"[3].

الشخصيات الثانوية:

تُدعى، كذلك، "الشخصية المسطحة" التي تكون أقرب للجمود والثبات، رغم أن بعض هذه الشخصيات الثانوية تلعب دورا كبيرا في تطور الأحداث. وغالبا ما تدور حول فكرة أو صفة واحدة لا تتغير طوال الرواية، فلا تؤثر فيها الأحداث الواقعة في الرواية ولا تأخذ منها شيئا أيضا. كما أنها شخصية أحادية الجانب "وأبرز دور أو وظيفة تؤديها

1 جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، بغداد، العراق، ط1، 2016، ص68، ص69.
2 عبد الله أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006، ص47.
3 إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002، ص15.

الشخصيات الثانوية هي التي تعمر عالم الرواية، فما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية، فإن الشخصية الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات"[1].

دور الشخصية:

تقوم الشخصية بصنع الأحداث خلال المسار السردي الروائي، وتشارك الصراع داخل الرواية. ومن دون الشخصية لا وجود للرواية. ومع نهاية الاتجاه الواقعي، بدأت الرواية الغربية تنحو إلى عدم التركيز على شخصية واحدة، والاهتمام بمجموعة من الشخصيات بينها نوع من التفاوت؛ حيث يكون من بينهم شخصيات مركزية لها دور أكبر من الشخصيات الأخرى، غير أنّ الكتّاب يولون جميع شخصياتهم الاهتمام والرعاية الكاملة، "تمثل الشخصية في الرواية العماد الأول لها، وحولها تدور الأحداث وإليها يتجه الحوار وينطلق منه، فليس للأحداث قيمة إلا مدى تعبيرها وعمق أدائها في نفسية الأشخاص الروائيين، والشخص الروائي ناتج لا يمثل نفسه بقدر ما يمثل من النماذج البشرية"[2].

5ــ عوامل نشأة الرواية العربية الحديثة:

من العوامل الداخلية التي ساهمت في نشأة الرواية في الأدب العربي الحديث، ظهور الطبقة المتوسطة في مصر، وتزايد تأثيرها في الحياة الثقافية، وانتشار المؤسسات التعليمية، وزيادة عدد المثقفين والقراء، وسهولة الطباعة والنشر.

أما العوامل الخارجية التي أسهمت في نشأة الرواية، فتعود إلى جهود محمد علي باشا؛ بإرسال البعثات إلى الخارج، وترجمة الأعمال الأدبية الغربية إلى اللغة العربية، حيث أفادت هذه الترجمات في تذوق الأعمال الروائية والتأليف على منوالها.

[1] أحمد عويد، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، ط1، 2009، ص9.
[2] إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج4، دار الكتاب، بيروت، لبنان، د ط ، د ت، ص 136.

6 ـــ نشأة الرواية العربية الحديثة:

ظهرت الرواية العربية في القرن العشرين، بعد اتصال الثقافة العربية بالثقافة الغربية عن طريق ترجمة الأعمال الروائية. ويبدو أن الرواية العربية الحديثة لم تنطلق من التراث، نظرا للانقطاع الحضاري في فترة التدهور الحضاري أثناء عصر الدولة العثمانية والمماليك"[1].

وقد عرف الأدب العربي الحديث الرواية الغربية في أشكالها المتعددة ومذاهبها المختلفة، واستطاعت خلال، فترة قصيرة، أن تحتل الصدارة بين الفنون الأدبية، بل أن تتعدى الشعر الذي هيمن طويلا. وتعد ترجمة رفاعة رافع الطهطاوي لمغامرات تليماك لـ "فنللون" باسم "وقائع الأفلاك في حوادث تليماك"، أول رواية غربية تعرف عليها الجمهور العربي. بعدها ترجم محمد عثمان جلال تلميذ الطهطاوي رواية "بول وفرجيني" لـ برناردي سان بيير بعنوان "الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة"، وترجم حافظ إبراهيم رواية "البؤساء" لفيكتور هيجو.

وتعد رواية "تلخيص الإبريز في تلخيص باريس" للطهطاوي من المحاولات الأولى في الفن الروائي العربي؛ تحدث فيها عن ضرورة اقتفاء أثر الغرب في علومه وفنونه من أجل الرقي. وقد هدفت هذه الرواية "لمهمة نقل الثقافة الأوروبية، وتعريف العرب عليها، وليس عجيبا أن يكون رفاعة الطهطاوي الذي ترجم رواية "وقائع تليماك" هي أول رواية مترجمة فتحت أعين العرب"[2]. كما تعتبر رواية "علم الدين" لعلي مبارك ثاني رواية تطرح موضوع اللقاء بين المجتمع العربي والحضارة الغربية؛ وقد تناول علي مبارك في روايته مجموعة من الفوائد، اشتملت على العلوم الشرعية والفنون الصناعية وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر، وجاء ذلك على شكل لقاء شيخ مصري وسم بعلم الدين برجل إنجليزي ليستعرض كل منهما الأحوال المشرقية والأوروبية.

ويُعد كتاب (حديث عيسى بن هشام) من الكتب التأسيسية للرواية العربية؛ حيث وظف محمد المويلحي شخصية عيسى بن هشام، راوي مقامات بديع الزمان الهمذاني،

[1] عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 1990، ص7.

[2] شجاع مسلم العاني: الرواية العربية والحضارة الغربية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1979، ص5.

وجعله راويا لأحاديثه. أما مضمونه، فإنه يتمحور حول أخلاق الناس وطبائعهم ومعاملاتهم وما يجري في المجتمع المصري من أحداث، ليرسم الكاتب صورة واضحة عن كافة طبقات المجتمع.

وقد جاء الكتاب جامعاً بين سمات الأدب العربي القديم والأدب الغربي الوافد، وهدف من خلاله إلى "إعادة إحياء راوي الهمداني، واستخدام المويلحي المتألق لأسلوب السجع الذي كان يستخدم في المقامات، وهذا كله من أجل إعادة إحياء التراث الثقافي الأدبي العربي، إلا أنه علينا أن نعترف باستخدامه مصر المعاصرة ومشاكلها كمحور أساسي لعمله"[1].

ورغم خلو كتاب المويلحي من بعض عناصر الرواية؛ كالحادثة أو العقدة التي تمتاز بها القصص الحديثة، إلا أن عمله يقترب من المقامة منه إلى الرواية، غير أن أحداث روايته مترابطة، ما يجعل عمله أقرب إلى الرواية.

"حاول المويلحي، في حديث عيسى بن هشام، أن يوفق بين الشكل العربي كما تمثله المقامة ببنائها الفني الذي يعتمد على القيمة الشكلية التي تظهر في أسلوب النثر الفني بترصيعاته المنمنم، وبين الشكل الروائي المتحرر"[2].

ويبدو أن تلك النقائص لا يمكنها أن تقلل من قيمة عمل المويلحي؛ لأن كتابه يعد من الكتب الأولى التي مهدت لنشوء الرواية العربية الحديثة، "ويعود إليه الفضل في كتابة أول عمل ذي طابع حكائي روائي اسمه حديث عيسى بن هشام ...وهو بذلك يلج المويلحي بنجاح باب الحداثة في سرده الروائي الذي يعد رائده بما يشبه الانعطاف الأسلوبي في النثر الأدبي"[3].

[1] روجر آلن، الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص58.
[2] السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، دت، 2009، ص22.
[3] عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاغي، بيروت، لبنان، ط1 1997، ص34، ص35.

6ـ 1 ـ رواية زينب لمحمد حسنين هيكل:

تعتبر رواية زينب للكاتب محمد حسنين هيكل أول رواية عربية فنية ناضجة، حسب رأي أغلب الدارسين؛ فهي نقلة نوعية في الرواية العربية الناشئة.

وقد ظهرت هذه الرواية في سنة 1914م، وطبعت، في أول الأمر، بعنوان "أخلاق ومناظر ريفية"، وموقعة باسم مصري فلاح، تدور أحداثها في الريف المصري، بين شاب غني وفتاة عادية تنشأ بينهما علاقة حب. وتعد هذه الرواية من الروايات الفنية الأولى. "لا أحد يشك في أهمية رواية زينب لمحمد حسنين هيكل، والتي لا تكتسب أهميتها في ذاتها وفي شكلها الفني فقط، بل –وبصفة أخص– باعتبارها نقله نوعية في الرواية العربية الناشئة. ومهما يكن الأمر، فإنها تظل، إلى حد الآن، محل إجماع على أنها محطة بارزة في تاريخ الرواية العربية"[1].

كتب هيكل هذه الرواية متأثرا بالفكر الغربي الذي نهل منه عن كثب وهو يدرس بفرنسا. وقد تأثر، بشكل خاص، بالكاتب جون جاك روسو في روايته هلويز الجديدة كما تأثر بالكتاب العرب، ولعل الدافع الأساسي لكتابه هذه الرواية هو حنينه إلى مصر، ورغبته في انتقاد المظاهر التقليدية التي كانت تكبل المجتمع وتمنع من وثبته الحضارية.

6 ـ 2 ـــ الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران:

تعد رواية الأجنحة المتكسرة العمل الروائي الثاني الأكثر نضوجا في الفن الروائي العربي الحديث بعد رواية زينب لهيكل. صدرت عام 1912م، وتتحدث هذه الرواية عن شاب عمره 18 سنة أحب فتاة غنية، لكن تلك الفتاة تخطب لرجل آخر، ومن ثم تبدأ الأحداث. ومن اللافت في هذه الرواية، أن يجعل الكاتب نفسه بطلا لها، "يجب أن نذكر أنها من المحاولات الأولى في أدبنا العربي لكتابة الرواية. لعل الأهم من هذا كله أن محاولته قرئت في الماضي ومازالت تقرأ حتى اليوم"[2].

---

[1] محمد الباردي، في نظرية الرواية، سيراس للنشر، تونس، 1996، ص145.

[2] سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 293.

قدمت هذه الرواية في نسيج محكم ومنظم، وما يميزها هو الحزن العميق والتشاؤم الأسود، وتعد هذه السمات من تأثيرات المذهب الرومانسي. كما وظف الكاتب الأسلوب البسيط الواضح، والألفاظ الواقعية المعبرة والموحية، وجاءت لغته المستعملة مما يتداوله الناس في أحاديثهم اليومية. وجرت أحداث الرواية في فصل الربيع من شهر نيسان، في بيروت، في بقعة جميلة من لبنان، حيث الأودية الجارية والجبال.

ويعد الحدث الروائي من العناصر التي تقوم عليها البنية الروائية الحديثة، ونجد أن أحداث رواية الأجنحة المتكسرة تقوم على أحداث مسترجعة تعتمد على التذكر والخيال.

7 ـــ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة:

تعددت اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ما بين الرومانسية باتجاهاتها المختلفة، ثم ظهر الاتجاه الواقعي، واتجاه تيار الوعي، والاتجاه الوجودي وسنقتصر الحديث على الاتجاهين: الرومانسي والواقعي.

7ـ 1 الاتجاه الرومانسي:

يعد المذهب الكلاسيكي من أقدم المذاهب الأدبية في الغرب؛ حيث كان ظهور مصطلح الكلاسيكيّة على يد الكاتب اللاتيني "أولوس جيليوس"، وذلك في القرن الثاني الميلادي، وقد "ساد المذهب الكلاسيكي أوروبا مدة من الزمن، فتمتع بسيادة طويلة الأمد لم يحظ بمثلها مذهب من المذاهب الأدبية التي خلفته، ثم قام المذهب الرومانتيكي على أنقاضه، على يد الأدباء والفلاسفة من دعاة التجديد طوال القرن الثامن عشر، وخاصة في النصف الثاني منه، فمهدوا الطريق أمام الرومانتيكيين"[1].

وقفت الرومانسية في وجه التقاليد، ومجّدت العاطفة، وأشادت بحياة الإنسان الأول عندما كان يعيش الفطرة ويسكن الأكواخ؛ "كانت الرومانتيكية في جملتها معارضة للمبادئ الكلاسيكية، حيث إن العقل هو السلطان المطلق، ولهذا وصف بأنّه أدب عقلي...، وكانت العواطف والمشاعر في الكلاسيكية خاضعة كلّ الخضوع للعقل الذي لم يكن ليدع مكانا

[1] محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص7.

لجموح العاطفة وجيشانها، فكانت الخواطر تمر في مجال التفكير لتصفى وتهذب حتى تخرج منطقية هادفة غير مشبوهة"[1].

من المعروف أن الرومانتيكيين، في أدبهم، لا يهتمون بالحقيقة التي تواضع عليها النّاس، وهم يسعون إلى التّحرر من عادات المجتمع وتقاليده ، ومن المادية التي سيطرت عليه. ثم إن الأدب الرومانتيكي هو أدب العاطفة والخيال، والتحرر الوجداني، والفرار من الواقع، والتخلص من ربقة الأصول الفنية التقليدية للأدب.

وجد الأدباء العرب في الحركة الرومانسية ما يناسب ظروفهم المحلية، فظهرت الرواية التاريخية بزعامة جرجي زيدان، ومن رواياته التاريخية رواية أرمانوسة المصرية وعذراء قريش و17 رمضان وغادة كربلاء والحجاج بن يوسف وفتح الأندلس. وتبعه – بعد ذلك– محمد فريد أبو حديد، ومن رواياته التاريخية زنوبيا ملكة تدمر وأبو الفوارس والمهلهل وعلى باب زويلة. ثم جاء علي الجارم في روايات هاتف من الأندلس وفارس بني حمدان ومحمد عوض في سنوحى.

وظهر –كذلك– من تيارات الرومانسية، تيار الرواية العاطفية، فوجد الروائيون في موضوع الحب والتناقض الاجتماعي مواضيع لتأليف رواياتهم، فظهرت روايات محمد الحليم عبد الله مثل: رواية لقيطة وشجرة اللبلاب وغصن الزيتون وشمس الخريف.

ومن الملامح التي تميز الرومانسية في الرواية العربية ميلها إلى وصف الطبيعة مثلما هو في رواية زينب لهيكل ومحمد عبد الحليم، ذلك لأن الطبيعة هي المكان الذي يهرب إليه الإنسان من شرور الحياة ومشاكلها الاجتماعية. كما تعتبر سمة الهروب إحدى سمات الرومانسية في الرواية العربية، ويكون الهروب بالتخيل كما في أحلام اليقظة، أوقد يكون بالفعل.

7ــ 2ــ الاتجاه الواقعي:

شهد القرن التاسع عشر بروز الفلسفة الواقعية التي كان لها أثر في ظهور الرواية الواقعية. ومن أبرز ما أحدثته الواقعية في الأدب توجيهه وجهة اجتماعية، كما دعت إلى

[1] المرجع السابق، ص8، ص9.

الاهتمام بمنهج الملاحظة والتجربة. ويعد كل من سان سيمون وجوزيف برودون من الرواد الذين أسهموا في إظهار القيمة الاجتماعية للأدب.

تبنى كتاب مصر التيار الواقعي في الرواية على اختلاف اتجاهاته، ويعود ذلك إلى أن الأسباب المحلية وظروف الحياة العربية تسمح بوجود هذه الأعمال، كما كان تأثر الأدباء العرب بغيرهم من الأدباء الغربيين عاملا مهما في وجود مثل هذا النوع من الأدب، وقد تحدث نجيب محفوظ بأنه قرأ فرجينيا وولف، وكتب على منوال ديكنز، يقول شجاع المسلم العاني "يبدو أن التأثر بالأدب الانكليزي والفرنسي واحتذاء الأدب الواقعي الروسي كان مظهرا من مظاهر الحرص على تصوير الشخصية المحلية، ومظهرا من مظاهر الواقعية، فقد وجد رواد هذا الاتجاه أجواء التوافق بين الشباب الشرقي وما يحفل به هذا الأدب من دراسة عميقة للمشاكل الاجتماعية وللنفس البشرية"[1].

وظهر كتاب الواقعية الاشتراكية في الرواية العربية مع بداية العقد الخامس من القرن الماضي، ومنهم عبد الرحمن الشرقاوي في رواية الأرض 1953م وحنا مينة في المصابيح الزرق 1954م والشراع والعاصفة والثلج يأتي من النافذة، كما ظهر جيل آخر من الكتاب، ومنهم صنع الله إبراهيم في نجمة أغسطس 1975م، والطاهر وطار في اللاز 1974م وعرس بغل 1975م.

خلاصة:

الرواية جنس أدبي حديث النشأة، ظهر وتطور وانتشر في مطلع القرن التاسع عشر.

وفي القرن العشرين ظهرت الرواية في الأدب العربي الحديث عن طريق الترجمة والاحتكاك الثقافي بالآداب الغربية. وتعد رواية رفاعة الطهطاوي أول رواية غربية مترجمة اطلع عليها الجمهور العربي، وتلتها روايات عربية فنية لعل أبرزها رواية زينب لمحمد حسنين هيكل، ورواية الأجنحة المتكسرة. ثم بدأت الرواية العربية تتجه اتجاهات مختلفة، فظهر الاتجاه الواقعي وتيار الوعي والاتجاه الوجودي.

[1] شجاع مسلم العاني: الرواية العربية والحضارة الغربية، ص37.

المسرح العربي المعاصر وقضاياه

1 ـــ المسرح في الوطن العربي:

عرف العرب المسرح قديما بمفهوم مغاير للمسرح الإيطـــالي، كمســـرح الحلقـــة، ومسرح الأسواق، ومسرح المواسم، ومسرح الكراكيز، ومسرح خيال الظـــل، ومســـرح المجالس والأسمار، ومسرح المقامات، ومسرح الأعراس، ومسرح الألعـــاب، ومســـرح سلطان الطلبة، وعروض الشوارع، والسامر، والفصول المضـــحكة، وحفـــلات الـــذكر، ومسرح السرو الشامية، ورقص المولوية، وطقوس التعزية، ورقص الســـماح الســـوري. غير أن العرب لم يعرفوا المسرح الغربي على شاكلة المسرح الايطالي والفرنسي.

2 ـــ نشأة المسرح العربي الحديث:

ظهر المسرح في البلاد العربية نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الغـــرب، بواســـطة حملـــة نابليون بونابرت على مصر والشام، في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاســـع عشر. وعن طريق الاطلاع والتعلم والرحلات العلمية والسياحية. "وتعد أقدم إشارة عربية عن مسرح الحملة الفرنسية وهو ما ذكره الجبرتي في تاريخه ضمن حوادث شهر شعبان، وبالتحديد في يوم الحادي عشر منه عام 1800م"[1].

سار العرب في تقليد المسرحيات الغربية، ومحاكاة مضامينها وقوالبها. ولـــم يبـــدأ العرب في التأليف المسرحي إلا في القرن العشرين مع أحمد شـــوقي وتوفيـــق الحكـــيم ويوسف إدريس ومحمد عثمان جلال وعبد الله النديم ومصطفى كامـــل ومحمـــود تيمـــور وعزيز أباظة.

3 ـــ أسباب غياب المسرح في الوطن العربي:

[1] سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التاسع عشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2016، ص15.

هناك عوامل كثيرة أدت إلى غياب المسرح في الوطن العربي، لعل أبرزها ما يلي:

ـــــ بسبب اللغة العربية الكلاسيكية، التي لا تصلح مع مستويات التواصل في الخطاب المسرحي.

ـــ انعدام الصراع في البيئة العربية مثلما هو موجود في البيئة الغربية؛ كصراع البشر مع الآلهة، وصراع الأفراد والجماعات فيما بينها[1].

ـــــ مادية العربي وضعف الخيال لديه.

4 ـــــ الجهود العربية الأولى لتأسيس المسرح العربي:

4 ـــــ 1 مارون النقاش:

عرف العرب المسرح في الشام منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وذلك في سنة 1848م، عندما عاد مارون النقاش من أوروبا (إيطاليا وفرنسا) إلى بيروت؛ حيث أسس مسرحا في منزله، فعرض أول نص درامي في تاريخ المسرح العربي، تمثل في رواية "البخيل" لموليير ببيروت.

كما مثل رواية "هارون الرشيد" المعروفة باسم "أبي الحسن المغفل" في سنة 1850م ، وكتب المسرحية الثالثة والأخيرة، وهي عبارة عن معالجة جديدة لمسرحية "طرطوف" لموليير، وقدمها بعنوان "السليط الحسود". وكان مارون النقاش يؤلف المسرحية ويلحنها لتتلاءم مع المواقف المختلفة. توفي مارون النقاش عام 1855م، ويُعدّ أول المقتبسين من المسرحيات الفرنسية.

وتبعه في ذلك السوري خليل القباني الذي أخرج مجموعة من المسرحيات في دمشق ابتداءً من عام 1856م.

4 ـــــ 2 محمد عثمان جلال:

قدم محمد عثمان جلال خمسة كتب تتعلق بالمسرح؛ أولها: مسرحية "الشيخ متلوف" المنشورة في عام 1873م، وثانيها: كتاب "الأربع روايات من نخب التياترات"، وطبع في عام 1890م، وهو يجمع أربع مسرحيات هي: الشيخ متلوف، والنساء العالمات ومدرسة

[1] محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، دار الهلال، القاهرة، 1971، ص20.

الأزواج ومدرسة النساء. والكتاب الثالث هو الروايات المفيدة في علم التراجيدة، وطبع عام 1893م، وهو يجمع ثلاث مسرحيات هي أستير، أفيجينيا والإسكندر الأكبر. والكتاب الرابع به مسرحية الثقلاء 1896م. أما الخامس، والأخير، به مسرحية المخدمين، وطبع بعد وفاته في 1904م. هذا بالإضافة إلى أن محمد عثمان كان له اهتمام كبير بتعريب المسرحيات.

4 ـــ 3 يوسف الخياط:

تكونت فرقة يوسف الخياط في عام 1877م من بقايا فرقة سليم النقاش، بعد أن تركها مع أديب إسحاق إلى الصحافة. مثلت هذه الفرقة رواية صنع الجميل بمسرح بالإسكندرية، فقدمت مسرحية شارلمان ومسرحية الكذوب ومسرحية الظلوم ومسرحية الخل الوفي سنة1885م[1].

غير أن رواد المسرح العربي الحديث؛ مارون نقاش وأحمد أبو خليل القباني ويعقوب صنوع، كانوا في وضع لا يسمح لهم بأن يتعمقوا النظر إلى التراث ووسائل استخدامه في مسارحهم الناشئة. لقد سيطرت عليهم –جميعا– فكرة واضحة قوية؛ هي أن الفن الذي ينقلونه إلى بلادهم العربية هو الشكل المسرحي الوحيد الذي عرفته البشرية، وهو –إلى هذا– شكل راق وباعث على التمدن والإصلاح[2].

في القرن العشرين، برز رواد المسرح العربي، وحاولوا تأسيس مسرح عربي أصيل. وقد مر المسرح العربي بمراحل عديدة سعى في البداية إلى تأصيله والتأسيس له، ومن هذه الجهود نذكر:

4 ـ 4 يوسف إدريس:

منذ سنة 1964م، بدأ يوسف إدريس دعوته إلى ضرورة تأسيس مسرح مصري أصيل، مؤكدا رفضه العمل بمقتضيات المسرح اليوناني والمسرح الغربي؛ لأنهما لا

[1] سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التاسع عشر، ص203.
[2] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص66.

ينسجمان مع البيئة العربية، حيث اهتم بمسرح السامر الذي يعتبره من المسرح الشعبي المصري، فكتب مسرحية "الفرافير" التي جاءت كتطبيق لهذا الشكل الفني الشعبي، يقول: "إنني أعتقد أننا مهما غيرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الأوروبي، فستبقى طبيعته أوروبية"[1]. ودعا إلى الممثل الفرفور أو البهلوان الساخر.

4 ـــ 5 توفيق الحكيم:

في عام 1967م، دعا توفيق الحكيم، في كتابه "قالبنا المسرحي"، إلى استحداث شكل مسرحي محلي جديد بعيد عن المسرح الغربي وما دعا إليه يوسف إدريس باعتباره مسرحا غير مصري، يقول في مقدمة كتابه: "هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيا من داخل أرضنا وباطن تراثنا"[2]، ويتمثل هذا القالب في الاعتماد على الممثل الحكواتي أو المقلداتي.

5 ـــ تاريخ المسرح الجزائري:

ظهر المسرح الجزائري مع الاحتلال الفرنسي الذي أنشأ القاعات المسرحية لعرض أهم النصوص الدرامية الغربية التي كانت توجه – غالبا– إلى المعمرين الفرنسيين؛ مما ساعد المثقفين الجزائريين على الاطلاع على المسرح الغربي، وتمثل تقنياته وطرائقه السينوغرافية. وتعد مسرحية "جحا" أول مسرحية عرضت بالجزائر، وكانت في سنة 1926م[3]. كما قدمت مسرحية "علالو" لسلالي علي وهي كوميديا من ثلاثة فصول.

تأثر المسرح الجزائري بالمنهج البريشتي الملحمي على مستوى الإخراج، منذ الخمسينيات من القرن الماضي؛ لأسباب إيديولوجية لها علاقة بالنظام السياسي في الدولة من جهة. والإيمان بفلسفة الالتزام الواقعي المادي الماركسي من جهة ثانية. ورغبة في تحدي المستعمر الفرنسي من جهة ثالثة. "لقاء جيل الخمسينيات من المسرحيين العرب

[1] يوسف إدريس: الفرافير، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ص19.
[2] توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص12، ص13.
[3] الشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2010، ص16.

ببريخت، جاء ضمن مسار التطور الطبيعي لمسرحنا، ومحاولة الخروج عن مركزية المسرح التقليدي الغربي. وقد تميزت فترة الخمسينيات بالتعرف إلى تجارب عالمية ثائرة على المسرح والدراما الغربيين، ومنفتحة على تجارب فنون العرض غير الأوروبية لبلدان الشرق الأقصى. وليس بدعة، والحال كذلك، أن يجد المسرحيون الجزائريون في بريخت الذي ذهب إلى الصين يبحث عن حلفاء له ضد أرسطو- حليفهم ضد المسرح التقليدي الغربي"[1].

ولم ينطلق المسرح الجزائري فعليا إلا مع رشيد القسنطيني؛ فقد عكس -بتمثيلياته- نماذج من الحياة الجزائرية. كما قدم محيي الدين بشطارزي مسرحية تهدف إلى ترسيخ الهوية العربية الإسلامية وتعريف المجتمع بالمفاسد التي يتعرض لها كإدمان الخمر والاتجار بالدين"[2].

ومن التجارب المسرحية الجزائرية السباقة إلى الخروج من تقليد المسرح الغربي، نذكر تجربة مسرح البحر بقيادة قدور النعيمي، في سنوات الستينيات (1968م)؛ حيث تقول تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: "إن مجموعة من شباب مدينة وهران تركوا، في صيف عام 1968م، العمل والأسرة والبيت وكل ما ليس له علاقة مباشرة بالقضية التي يحبونها، ووهبوا أنفسهم لإنشاء مسرح ثوري شعبي معاصر، سواء من حيث الشكل أو المضمون. وتم إعلان هذا في بيان خاص. ويقضي أعضاء الفرقة ساعات متواصلة كل يوم في تثقيف الذات والبروفات والعروض وما يتعلق بها من أمور تنظيمية"[3].

ثم جاءت مرحلة المسرح الجزائري التجريبي الحقيقي مع عبد القادر علولة، الذي عرف بالمسرح القوال؛ حيث وظف فن الحكي والسرد إلى جانب الحلقة، وذلك عن طريق

[1] المرجع السابق، ص16.
[2] حسن بحراوي: ثمان طلقات في الاحتفال المغاربي- دراسة مقارنة لنشأة المسرح في الجزائر والمغرب، الأدب المغاربي اليوم، كتاب جماعي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب الرباط، المغرب، طبعة 2006، ص304.
[3] تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 275 ، ص275.

فن القوّال بدل استخدام الحوار المشهدي والتمثيلي. لأن الجمهور – حسب علولة– يميل إلى حاسة السمع، ويفضلها على حاسة البصر.

وفيما يخص مضامين المسرحيات التي قدمها، فقد ركز علولة على بعض القضايا التي تهم المجتمع الجزائري، كقضية العمال والصراع الطبقي والبيروقراطية وعلاقة السلطة بالشعب، وما إلى ذلك من المشاكل اليومية.

وقد مر المسرح الجزائري بمجموعة مراحل، نوجزها في النقاط التالية:

1. بدأ المسرح الجزائري متأثرا بفن الكاراكوز العثماني وفن الموشحات.
2. مرحلة تقليد المسرح الغربي، فخضع للمسرح الفرنسي الكوميدي الشعبي.
3. مرحلة زيارة الفرق المصرية للجزائر سنة 1921م.
4. مرحلة الجمعيات والفرق المسرحية، كجمعية المهدية 1921م، وجمعية التمثيل العربي 1922م.
5. مرحلة التأسيس مع علالو ورشيد القسنطيني ومحيي الدين باشطرزي...الذين تناولوا مواضيع اجتماعية بنبرة الغناء والفكاهة.

خلاصة:

بذل النقاد والأدباء مجهودا كبيرا من أجل تأسيس مسرح عربي أصيل، ورغم أن المسرح العربي ظهر في بادئ الأمر مقلدا للمسرح الغربي، إلا أنه سرعان ما اتجه أدباؤه إلى التراث للاقتباس منه محاولة للتأصيل لمسرح عربي.

أما بالنسبة للمسرح الجزائري، فقد ظهر أثناء الاحتلال، لكنه بدأ يتخلص من تقليده للمسرح الفرنسي. وبعد الاستقلال، بذل عبد القادر علولة جهدا للتخلص من المسرح الغربي لتأسيس مسرح جزائري أصيل.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

1.إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

2. إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2003.

3. إبراهيم أنيس: المعجم الوسيط، دار المعارف، بيروت.

4. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002.

5. أحمد المعداوي المجاطي: ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002

6. أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد.

7. أحمد عويد، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، ط1، 2009.

8. إحسان عباس: بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1972.

9. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.

10. أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

11. أدونيس: الثابت والمتحول- صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

12. أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

13. أدونيس: تجربتي الشعرية، مجلة الآداب، ع، مارس، 1966.

14. أدونيس الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت.

15. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997.

16. إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986.

17. أنور الجندي: معلمة الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1986.

18. أنسي الحاج: لن – المقدمة، بيروت، ط2، 1982.

19. أنيس الخوري المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار الملايين، بيروت، ط5، 1973.

20. إميل بديع يعقوب، ميشال العاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد الأول، دار العلم للملايين بيروت، ط1، 1986.

21. إيليا أبو ماضي: ديوان، دار العودة بيروت، لبنان، دط، دس.

22. إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج4، دار الكتاب، بيروت، لبنان، د ط ، دت.

23. باروت محمد جمال ، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ط1، 1991.

24. بدر شاكر السياب، ديوان، ج2، دار العودة، بيروت، 2016.

25. بدر شاكر السياب: أزهار وأساطير، مؤسسة هنداوي، مصر، 2017.

26. عبد البديع عبد الله: الرواية الآن، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 1990.

27. تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990.

28. توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، القاهرة.

29. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط3،1983.

30. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، بيروت دار الشروق، ط4، 1984.

31. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979.

32. جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، بغداد، العراق، ط1، 2016.

33. عبد الجبار داود البصري: نازك الملائكة الشعر والنظرية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1971.

34. حافظ إبراهيم: الديوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1987.

35. حسن بحراوي: ثمان طلقات في الاحتفال المغاربي– دراسة مقارنة لنشأة المسرح في الجزائر والمغرب، الأدب المغاربي اليوم، كتاب جماعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب الرباط، المغرب، 2006.

36. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3.

37. رشدي رشاد: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر.

38. روجر آلن، الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997.

39. عبد الرحمان الكواكبي: طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، موفم للنشر، الجزائر، 1991.

40. عبد الرحمن شكري: الديوان، ج2، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، ط1، 1960.

41. سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

42. سامي الكيالي: من الأدب المعاصر، مطابع الحديث، حلب، سوريا، 1957.

43. سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التاسع عشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2016.

44. سيد حامد النساج: القصة القصيرة، دار المعارف، مصر،1977.

45. سعيد علوش:معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

46. السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، د ت، 2009.

47. سوزان برنار: قصيدة النثر، تر: زهير مغامس، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 1996.

48. عبد السلام عبد الرحمن محمود: فلسفة الموت والميلاد، دراسة في شعر السياب، المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات، 2003.

49.شجاع مسلم العاني: الرواية العربية والحضارة الغربية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1979.

50ـــــ شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط2.

51ـــــالشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2010 .

52. صالح خرفي: رمضان حمود، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

53. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985.

54. عباس العقاد: مقدمة الجزء الأول من الديوان المنشور مع المازني، مطبعة الشعب، القاهرة، ط3، 1973.

55. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994.

56. علي الوردي: نقد كتاب في الشعر الجاهلي، دار الوراق للنشر، الأردن.

57. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

58. عمار بن زايد، حركة النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.

59. عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمان مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الأوزاغي، بيروت، لبنان، ط1 1997.

60. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الشروق، بيروت، ط1، 1991.

61. غازي طليمات، عرفان الأشقر: الأدب الجاهلي، دار الإرشاد، حمص، سوريا، ط1، 1992.

62. أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار التونسية للنشر، تونس.

63. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت– لبنان، 1961.

64. عبد القادر رابحي: المقولة والعراف، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات دار القدس العربي، دط، دت.

65. كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986.

66. عبد الله أبو هيف، اتجاهات النقد الروائي في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006.

67. عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

68. عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، ط3.

69. عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط4، 1984.

70. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964.

71. محمود علي السمان: العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، مصر، 1983.

72. محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل، دار المنتخب العربي للدراسات، بيروت، ط1، 1993.

73. محمود سامي البارودي: ديوان، دار العودة، بيروت، 1998.

74. محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2000.

75. محمد الربيعي: الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر، ع3، ديسمبر 1988.

76. مناف منصور، عقلية الحداثة العربية، بيروت: مكتبة صادر، 1986.

77. محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2.

78. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، خصائصه واتجاهاته الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

79. محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1.

80. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة معارف الإسكندرية، مصر.

81. محمود تيمور: فن القصص، مطبعة دار الهلال، مصر.

82. محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

83. مجدي محمد شمس الدين إبراهيم: نشأة القصة القصيرة في مصر، دار الشؤون الثقافية العامة، مصر.

84. محمد طه الحاجري، نشوء فن القصة في الأدب العربي الحديث، مجلة الثقافة، مصر، عدد28، يناير، 1976.

85. محمود تيمور، فن القصص، مطبعة دار الهلال، مصر، 1948.

86. ميلان كونديرا: فن الرواية، تر، خالد قاسم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2017.
87. محمد الباردي، في نظرية الرواية، سيراس للنشر، تونس، 1996.
88. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
89. محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، دار الهلال، القاهرة، 1971.
90. محمد بلقاسم خمار: ديوان محمد بلقاسم خمار، دار أطفالنا، دت.
91. نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مطبعة المعارف، بغداد، 1948.
92. نازك الملائكة، الديوان، ج1، دار العودة، بيروت، 1997.
93. نازك الملائكة: ديوان، ج2، ، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997.
94. نديم البيطار: الفعالية الثورية في النكبة، دار الطليعة، بيروت، 1964.
95. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.
96. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5.
97. عبد الناصر هلال: قصيده النثر العربية، مؤسسة الانتشار العربي.
98. عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.
99. عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1993.
100. عبد الوهاب البياتي الديوان، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.
101. عبد الوهاب البياتي: ينابيع الشمس السيرة الشعرية، دار الفرقد، دمشق، ط1، 1999.
102. يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983. 104. يوسف إدريس: الفرافير، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر.

103. يوسف الصائغ: الشعر الحرفي العراق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006.

104. يوسف الخال، ديوان الشعر الأمريكي، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1958.

105ـــــ يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991.

المجلات

106. أدونيس: مجلة مواقف، العدد 13 /14، 1973.

107. جورج طراد، يوسف الخال في حديث لم ينشر، مجلة الناقد، عدد 35، 1991.

108 ـــــ خالدة سعيد: في قصيدة النثر، مجلة شعر، السنة الرابعة، العدد 14، بيروت.

109. كمال خير بك: مجلة الكرمل، العدد 3، بيروت، ،1981.

110. عبد المالك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1960ـــ1992)، مجلة الآداب، ع5، 2000.