وزارة التعليـــــــــم العـــــــــالي والبـحث العلمـــــــــــي

المركز الجامعي مرسلي عبد الله

معهد اللّغة والأدب العربي

المركز الجامعي عبد الله مرسلي/ تيبازة
معهد اللغات والأدب العربي

Centre Universitaire de tipaza
Istitut de lague et lettre arabe

محاضرات في مقياس النص الأدبي المعاصر

دروس عبر الخط

الفئة المستهدفة: الثانية ماستر/ دراسات نقدية

إعداد الدكتورة/ سعدوني نادية

السنة الجامعية: 2023/2022

تقديـــم:

هذه الدوس عبر الخط وهي مجموعة من المحاضرات في مقياس "النص الأدبي المعاصر " مطابقة لبرنامج وزارة التعليم، موجهة لطلبة والسنة الثانية ماستر نقد، دراسات نقدية، وقد راعينا فيها الشّمول والعموم والتبسيط، كما راعينا فيها الترتيب المنصوص عليه في البرنامج الرسمي، وذلك من شأنه أن ييسّر عملية التلقي للمادة العلمية والبيداغوجية المتوخاة من هذا الجهد العلمي.

لقد توخينا التعريف بمفاهيم المقياس تعريفًا علميًّا وافيًا وكافيًا، كما حاولنا الإلمام بمعظم المتعلقات التاريخية والتأريخية عمومًا، فقد تمّ تقديم الجانب التاريخي لانطلاق النص الأدبي المعاصر، ثم عرجنا للحديث عن أهم رواد ومنظري الشعر المعاصر، عارجين في ذلك على أهم النقاد المهتمين بالشعر المعاصر كأدونيس، بدر شاكر السيّاب، نازك الملائكة، وأبو القاسم سعد الله وغيرهم.

ولقد وردت مطلع المطبوعة محاضرة تحمل عنوان الشعر العربي المعاصر : مدخل تاريخي، إذ مرّ النص الشعري المعاصر بمحاضرات كثيرة وعانى من صعوبات جمّة في عالمنا العربي، فوقع بين مدقتي التأصيل والتوليد، واستعان النقاد في نقل معالم حداثته وتوليدها إلى الاستعانة بجملة من الأدوات والآليات حاولنا إعطاءها ومناقشتها، ثم جاءت محاضرات أخرى، درست فيها أهم مقومات ومميزات القصيدة العمودية ملامسة التجديد فيه، وكذا الجهود المبذولة للوصول لانفتاح النص الشعري في عالمنا العربي، أما المحاضرة الموالية فجاءت حول رواد التجربة الشعرية الجديدة، مع التعرف على ماهية التجربة الشعرية وخصوصياتها، ثم ندخل للحديث عن الحداثة الشعرية في الجزائر وأهم روادها وكذا المطبات التي وقع فيها شعر الحداثة في الجزائر، تليها محاضرة حول قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وفيها يتم التفريق بين الشعر والنثر وكذا التداخل الذي حدث لهما في القصيدة النثرية، خلصنا من الشعر لنأخذ جانب النثر فنفتح آفاق القصة و الرواية والمسرح وهنا أخذنا جانب النشأة والتطور والخصائص والمميزات وسيلاحظ المتصفح للمطبوعة أن عدد الصفحات، متفاوتة، وهذا بحسب

الموضوع المطروح في كل محاضرة، إذ أن الحديث عن القصة ومضامينها، أو قضية الرواية وأنواعها تتطلب الإطناب في تذليل المفاهيم المطروحة، وكذا الاسترشاد بمجموع الآراء والأفكار المطروحة.

كما نشير إلى أن المراجع والمصادر المعتمدة في هذه المحاضرات، متخصّصة، ومتباينة بين المراجع القديمة والحديثة على السواء، كما يظهر تنوعها في استخدام وافر للكتب والمجلات والرسائل والمقالات، كما أن التنوع مسّ الاعتماد على كتب عربية ومترجمة وأمّا عن الهدف المنوط من هذه المحاضرات، فهو تزويد الأساتذة والطلبة بمجموعة من المعارف والمفاهيم المخصوصة والملامسة للمواضيع المطروحة في هذه المادة، وهذا لما للنص المعاصر من أهمية في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة فهو بحسب النقاد توجه جديد للقراءة

والأصل أننا وفي رحلة إعدادنا لهذه المطبوعة وجدنا شغف واضح من الباحثين للمراجع المساندة والمساعدة في فهم هذه المادة، لذلك اخترنا أن نقوم بهذه المحاضرات لتكون سندًا للباحثين المهتمين بالدراسات الحديثة والمعاصرة على حدّ سواء، كما أننا أرسينا جملة من النتائج المتوصل إليها من قبل الباحثين، لتكون منطلقًا للدراسة والبحث من قبل الطلبة الباحثين وحتى الأساتذة، هذا لأن النص الأدبي المعاصر لا يزال مفتوحًا للقراءات وللتنقيب في متونه، ولإرساء قواعد مسلمة ومشتركة بين المهتمين بهذا المجال.

ولعلّ الهدف الأسمى، الذي جعلنا نختار هذه المطبوعة، هو تزويد طلبتنا في الدراسات العليا بهذه المحاضرات حتى تكون مرجعًا لقراءاتهم سواء في مجال الدراسات الأدبية او النقدية أو قراءة النصوص النقدية.

والله ولي التوفيق

عنوان المحاضرة الأولى: إرهاصات تشكل القصيدة العربية المعاصرة، والبدايات الأولى

أهداف المحاضرة:

1/ **الهدف الخاص:** التعرّف على مراحل تشكل القصيدة العربية المعاصرة

2/ **الهدفان الإجرائيان.**

يتوقع منك عزيزي الطالب بعد الانتهاء من المحاضرة التعرف على خصوصية القصيدة العربية ومراحل تشكلها

- التعرف على بدايات الفكر الحدثي للقصيدة.

القراءة المساعدة:

- حسين خمري: نظرية النص
- محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة

عناصر المحاضرة:

- تشكل القصيدة العربية المعاصرة

-بدايات الحداثة الشعرية

-معالم الحداثة في النص الشعري

- تجليات الحداثة الشعرية من حيث الموضوعات

المحاضرة الأولى في مقياس "نص أدبي معاصر"
إرهاصات تشكل القصيدة العربية المعاصرة، والبدايات الأولى

مقدّمة:

مع صدمة الحداثة الغربيّة التي تركت ندوبا وجروحا في جسد الثقافة العربيّة، فقد الشعر مساحات شاسعة من اهتمامات القرّاء والنّقاد، ولم يعد مهيمنا على الوعي الجمالي للمهتمّين بالشّأن الأدبي. فقد افتكّ النثر بمختلف أجناسه انتباه القرّاء، تماشيا مع طبيعة المرحلة، وانسجاما مع التحولات العميقة في بنية المجتمعات العربيّة الحديثة بفعل الاستعمار الأوروبي، وما أحدثه في أنماط الإنتاج وتقسيم العمل، وما انجرّ عن ذلك من أشكال جديدة لاستهلاك الثقافة.

تشكل القصيدة العربيّة المعاصرة/البدايات الأولى

لم يعد الشعر ديوان العرب، كما كان من قبل، بل أضحى جزءا من الدّيوان والذّاكرة الجماليّة للعرب، في زمن أقفرت فيه ذاكرة الشّعوب العربيّة من كل ما يذكّرها بأصولها وهويّتها وأسلافها. كان الشعر يشكل وهج الذّات العربيّة وإشراقها لماّ كان الفضاء منفتحا على المطلق، ولم تظهر المدينة الحديثة سليلة الرأسماليّة الغربيّة، بكلّ تناقضاتها وصراعاتها، وأوساخها وأوجاعها. استقطبتْ المدينة في البلدان العربيّة النشاط الثقافي الهجين، والمستوحى من التراث الغربي، كالرواية والقصّة والمسرحيّة. وبقي نطاق القصيدة حسيرا، لتغيّر الذّوق الأدبي للمثقّف العربي، وانصرافه إلى هموم الشأن المادّي.

إذا كان الاستعمار في لحظة من لحظاته عمليّة مثاقفة مع المحليين، فإنّها مثاقفة بالإكراه، لأنّها ليستْ متكافئة، ولم يُستَشَر فيها العرب. ولذلك كانت في اتّجاهٍ واحدٍ. فكان العرب الجانب الضّعيف الذي امتهن ثقافته الخاصّة وازدراها، ورأى في الثقافة الغربيّة

خلاصه، ونهضته، بعدما أقنعه الأخر بذلك معتمدا سياسة تقوم على العنف الفكري والسياسي وهذا ما أكده **آدم سميث** في قوله " كان نجاح أوروبا ناتجا عن تمكن أوروبا من ثقافة العنف وانغماس فيه"[1]. وقد شمِلتْ هذه الحالة قطاعا عريضا من الشباب العربي الذي تجاوب مع دعوات التّحديث التي أطلقها روّاد النّهضة الأوائل على غرار طه حسين وحسين مروة وجماعة الدّيوان الدين تشبّعوا بالنقد الإنجليزي وتشيّعوا له، وأسسوا مدرسة نقديّة استوحت مناهج النقد الحديثة المشتهرة في الغرب، كالرومنسيّة والواقعيّة والوجوديّة ومدرسة التحليل النفسي والنقد الإيديولوجي. وبموجب هذا الإرث النظري تغيّر مفهوم الشعر لدى العربي، وتغيّرت أنماط صناعته، وطرائق تذوّقه. وآمن القارئ العربي بجدوى هذه التحولات، وبأنّه لا سبيل لتحقيق النهضة الفكريّة والأدبيّة إلاّ من خلال النموذج الغربي، وهي فكرة استشراقيّة لطالما ردّدها المستشرقون في وجه العرب. والواقع أن البعثات العلميّة التي استفاد منها الأكاديميون العرب في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وأخصّ بالذّكر جيل طه حسين قد درسوا عند مستشرقين في جامعات غربيّة شهيرة، وعندما عادوا إلى بلدانهم أبدوا حماسة لا نظير لها لنشر مبادئ التفكير الغربي، وراح جزء آخر من المثقفين الذي درسوا في الاتحاد السوفياتي سابقا يعلون على نشر الفكر الماركسي في كل مجالات الثقافة والحياة. وهكذا ضاعت الأصالة والوفاء لثقافة الذّات بعد صدمة المثاقفة مع الغرب ومع الشرق الشيوعي. وفي هذا الجوّ المشحون بالتحولات العميقة في العقل العربي، بدأت ملامح التّجديد في القصيدة العربيّة تبزغ إلى الوجود وتجلى ذلك في انعكاس كبير على شعرهم وتجلى ذلك مثلا في ظهور الشعر المرسل عند عبد الرحمان شكري وفي اللغة عنه جبران خليل جبران وغيرهما، ثم جاءت نازك الملائكة والسياب ليدشن بداية التحرر من الشكل العمودي وأخيرا جاءت قصيدة النثر على يد يوسف الخال وأدونيس وغيرهما، كان العقاد من ابرز الداعين الى التجديد في الشعر، فهو الذي قاد حملات هجوم حادة ضد التقلدين ساعيا إلى تهدين أبرز رموزهم في العقدين الأولين للقرن العشري، معتبرا أن أحمد

[1] - تشومسكي نعوم: 501 سنة الغزو مستمر، تر: مي البنهان، دار المدى دمشق، 1997، ص 33

شوقي قد أضحى صنما ينبغي تحطيمه و التخلص منه"[1] وبغض النّظر عن موقفنا من هذه التحولات، فقد كانت التّعبير البليغ للتطور الذي كان يحصل في البنية الاجتماعيّة والسياسيّة والإيديولوجيّة في البلدان العربيّة.

بدايات الحداثة الشعريّة:

قبل الخوض في النصّ الشّعري بكلّ خصوصيّاته الجماليّة والفكريّة، يتعين علينا المرور على إشكاليّة المصطلح الذي يُعدّ مفتاحا معرفيّا، لهذا الحقل الشّائك. ما المقصود بمصطلح نص؟ وهل هو مفهوم حديث أم قديم، أم أنه ما بعد حداثي؟ إنّنا لا نفكّر في مصطلح النص بوصفه وحدة نحويّة، ولكن باعتباره وحدة من نوع آخر، إنه وحدة دلاليّة، متشكّلة من وحدة المعنى في المقام والنسيج الذي يعبّرُ عن الحقيقة التي يخبر عنها باعتبارها راجعة بتمامها إلى المحيط الذي رُسِمتْ فيه.

عندما نتحدّث عن النصّ الأدبي، فإنّنا نحيل إلى أفق أو فضاء خاص، له حدود معيّنة. وتتجلّى في هذا الفضاء –بطرق متفاوتة –مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النص؛ وهي دلالات يتعيّن على القراءات النقدية تحديد مكوناتها، وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي أو سيميائي؛ فأدبيّة النصّ لا يتمّ القبض عليها إلاّ من داخل النص.

هناك سببان جعلا من النص قضية إشكاليّة: الأول هو عدم استقراره كمفهوم نقدي؛ والثاني محاولة كلّ حقل من حقول المعرفة استغلاله لأهداف إجرائيّة منهجيّة.

يؤكّد صلاح فضل على تعدد التعاريف التي تحدد مفهوم النص، ويرى أنّ هذه التعريفات تنقسمُ إلى قسمين: منها ما يهتمّ بالنصّ باعتباره منتوجا لغويّا وبناء مخصوصا؛ ومنها ما يهتمّ بالنصّ الأدبي باعتباره ممارسة لغويّة نوعيّة وكيفيّة في التعامل مع اللغة والأشكال الجماليّة. في نفس السياق المصطلحي يتساءل محمد مفتاح عن معنى النص الأدبي، معتبرا

[1] - منصور زيطة: مصطلح الحداثة عند أدونيس، شهادة ماجيستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012-2013، ص 30.

أنّ أهمّ ضابط له هو الانسجام والاتّساق ومفهوم التّنضيد الذي هو المرحلة الأولى لمعاينة النصّ. إنّه العلاقة بين الجمل: واو العطف، الفاء السببيّة، وغير ذلك من الحروف للمحقّقة للانسجام النصّي. أمّا الاتّساق فهو العلاقة الدلاليّة بين الجمل. وبخصوص الانسجام فيمكن أن يكون أعمّ من العلاقات النصيّة الدّاخليّة، فقد يُقصَدُ به انسجام النصّ مع العالم. ومهما يكن فالشائع لدى النقاد "أنّه شكلٌ لغويٌّ يمتاز بطولٍ معيّنٍ كأن يكون قصة أو رواية أو مقامة أو معلّقة أو كتابا"[1]. إنّه متتالية من الجمل المتصلة ببعضها لتشكّل دلالة أو دلالات.

معالم الحداثة في النص الشعري:

التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة التي مسّتْ المجتمعات العربيّة بفعل عنف المثاقفة مع الاستعمار الغربي أحدثتْ أثرها على المستوى الثقافي، وفي حقلي اللّغة والأدب بشكلٍ خاصّ. والذي يعنينا في هذه المحاضرة تحديدا هو النصّ الشعري. ما هي تجليات الحداثة في هذا النصّ؟ ما هو الأثر الذي أحدثه الاحتكاك بالغرب في القصيدة العربيّة على مستويي الشكل والمضمون؟ هل استجاب القارئ العربي لهذه التحولات، أم انّه لم يستسغها، خوفا على أصوليّته وذاكرته الجماليّة؟ ذلك ما نودّ اكتشافه من خلال هذا البحث.

لقد كانت مرحلة الإحياء واستحضار بنية القصيدة العربيّة التقليديّة في الوعي الأدبي الراهن مرحلة ضروريّة لانطلاق عمليّة التّحديث بشكل عقلاني، لا يُفضي إلى عمليّة انسلاخ عنفي وفجائي عن الذّاكرة الجماليّة للمبدع وللقارئ على حدٍّ سواء. وعند ذلك، سيكون الانطلاق في عمليّة التجديد عمليّة طبيعيّة تنمّ عن تطور عفوي وناعم وواعي، نحو مقتضيات التطور الطّبيعي للبناء الشعري، دون أن نحدث خدوشا أو كدمات في الوعي الأدبي للمبدع، ودون أن نصدم القارئ بما لم تألفه ذائقته القرائيّة التي اكتسبها عبر تجارب عديدة ومديدة. إنّ الانتقال من الشكل العمودي إلى القصيدة الحرّة هو أهم التحولات الحداثيّة التي عرفتها القصيدة العربيّة. فالتحرّر من البحر ومن البيت كوحدة صوتيّة دنيا يُعادلُ

[1]-حسين خمري، نظرية النص/ من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط الأولى 2007، ص43.

التحرر من قيود المجتمع التّقليديّة ومن كثيرٍ من الأعباء الأخلاقيّة والسياسيّة التي لم تعد مقنعة. إنّ تحرر المجتمع من ثقافة الخرافة والأسطورة، والغيبيّات التي لا علاقة لها بالدّين الصّحيح ولا بالعقل الحصيف هي المعادل الخطابي للتحرر من قيود القافية والروي والوزن.

لقد عبّر المثقف العربي عن حاجته لتحرير قلمه من القيود الموروثة، في مجال الإبداع والنقد على حدٍّ سواء تأسّيا بالمسيرة الغربيّة في الحداثة الشعريّة. لقد شعروا أن كثيرا من معايير جماليات القصيدة العربيّة لم تعد تنسجم مع روح العصر. ولا هي تتوافق مع الفلسفات الجديدة في مجالي الفكر والثقافة ونمط المعيشة والبُنى السياسيّة للمجتمعات العربيّة. لقد كانت حياة العرب تسيرُ باتّجاه الغربة. وكان طه حسين وجماعة الديوان ومحمود أمين العالم وسلامة موسى، على اختلاف مشاربهم الإيديولوجيّة يدعون صراحة إلى تنكب خطى الغرب من أجل صناعة منظور جديد للقصيدة الشعرية، والتخلص من كلّ ما يشدّها إلى الماضي. ليس فقط من حيث البناء الفني، ولكن أيضا من حيثُ الموضوعات والأغراض الشعريّة، يرى طه حسين أن الناس اليوم يقرؤون ما يكتب لهم " المعاصرون في الأدب الحديث بلغتهم أو بلغة أجنبية من هذه اللغات المنتشرة، يجدون في قراءة هذا الأدب من اليسر والسهولة، ومن اللذة ة المتاع، ما يغريهم به ويرغبهم فيه"[1]، أما فيما يخص الأدب القديم فيرى أن "قراءته عسيرة، وفهمه أعسر، وتذوقه أشد عسرا "[2]

لقد ظلّتْ القصيدة العربيّة منذ نشأتها في العصر الجاهلي تصاغ على شاكلة واحدة، باستثناء التّحديث النسبي الذي أقرّه وفرضه المولدون في العصر العباسي الأول. وكان الدافع إليه نشأة المدينة وما انجرّ عنها من تحضر ومدنيّة واجتماع. كما كان للمثاقفة مع الأجانب دورٌ فاعلٌ في التوجه نحو الحداثة. غير أنّ هذه الحداثة لم تطل عمود الشعر، وإنما مسّت بعض جوانب البناء كاستبدال المقدّمة الطّلليّة بالمقدّمة الخمريّة، ودخول معجم

[1] - طه حسين: على هامش السيرة، دار المعارف، ط 26، ج1، القاهرة، 1976، مقدمة
[2] - نفسه الصفحة نفسها

لغوي جديد إلى الذّاكرة الجماليّة للشاعر. فاللغة الجاهليّة لم تعد لها علاقة مع بيئة المدينة النّاشئة.

يشير النقاد العرب المحدثون إلى التّجديد الحاصل في بنية القصيدة العربيّة في الأندلس. والواقع أنّ الشعر الأندلسي كان يُنظَرُ إليه في فرادته وتميزه عن المشرق في موضوعاته وبنيته الجماليّة. لقد كانت الموشحات استجابة لروح الأندلس والحضارة الناعمة والناشئة هنالك، على غفلة من الشرق العربي المحافظ. وقد كان الموشح مستجيبا لروح القصيدة الهجينة على التّخوم من أوروبا، ولم يكن امتدادا للشعريّة العربيّة التقليديّة. فتلك لم تتأثّر حتّى بالترجمات التي شملت النقد والفلسفة اليونانيين.

لقد تطور الخطاب النقدي العربي تأثّرا بالترجمة عن الثقافة اليونانيّة، ولكن شكل القصيدة بقي وفيّا لأصوله الجماليّة المحافظة، إلى غاية العصر الحديث، حيث أحدث لقاء الشر ق بالغرب ثورة حقيقيّة على عمود الشعر مبررهم في ذلك انه " لم يكن عمود الشعر في بداية التنظير له محاولة عربية جادة لفهم طبيعة التشكل الشعري في أنموذج من شعر الجاهليين ، قبل ان يتحول ذلك العمود من مجرد وصف لشعرية عربية قانون يعاقب كل من يخرج عنه برفض الإقصاء من دائرة الشعرية العربية "[1] مرحلة معينة أدّت إلى ظهور القصيدة الحرّة وطُرِحتْ موضوعات لم تكن في متناول قدماء الشعراء . كانت القصيدة الحرة إذا، قصيدة التفعيلة استجابة لمتطلّبات التّحديث والتّجديد. فظهرت نازك الملائكة في العراق بقصيدة "الكوليرا"، المنشورة في تشرين الأول سنة 1947، وظهر السياب في قصيدته "هل كان حباً" في ديوانه "أزهار ذابلة"، الصادر في كانون الأول سنة 1947. فاستحقا أن يكونا رائدي قصيدة التفعيلة في الوطن العربي. وتعتبر هذه القصيدة بوصفها بنية صوتيّة حديثة وإيقاعا مستحدثا يترجم الوعي الأدبي الهجين للشعرية العربيّة.

[1] - محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة، دراسة، دار فيسيرا، ط1 ،2013، ص6

وكانت قضية بناء القصيدة العربية وضرورة ملاءمتها لتطور الحياة واحدة من القضايا الثقافية الأدبية التي طرحها النقاد والشعراء العرب على حد سواء، ويعد الشيخ حسين المرصفي من أوائل النقاد العرب الذين عنوا بمفهوم الوحدة العضوية للقصيدة في عصر النهضة، إذ رأى أن القصيدة وحدة ينبغي أن تترابط أجزاؤها، وتتصل أبياتها حتى لا يمكن تقديم بيت أو تأخيره من دون أن يؤثر هذا التقديم والتأخير في سياق القصيدة.

وبذلك حاول النقد العربي الحديث أن يحاكي التراث النقدي الغربي في مراحل تطور الشعر وازدهاره، في محاولة منه لبعث القصيدة العربية من جديد بما يلائم تطور الحياة.

ومع تلك المحاولات دخل عنصر ثان إلى عوامل التجديد ويتلخص في اطلاع بعض المثقفين العرب على الآداب الأوربية والعمل على الإفادة من التطورات التي أصابت تلك الآداب عامة والشعر بصفة خاصة، وكان الشيخ نجيب الحداد واحدا منهم، فكتب في عام (1897م) مقالا في مجلة البيان المصرية قال فيه: أن الأوربيين يصلون بين البيت الأول والثاني في المعنى واللفظ جميعا، بأن يجعلوا الفاعل قافية للبيت ويضعوا مفعوله في أول البيت الثاني، بحيث يضطر القارئ له إلا يقف عند القافية بل يصلها بما بعدها في الإلقاء.

ويذهب الدكتور **محمد حسين الاعرجي** إلى أن المثقفين العرب في عصر النهضة بدؤوا يسمعون عن أقسام الشعر الأوربي، ويفهمون أن منها ما يسمى بالغنائي، ومنها ما يسمى بالملاحم، ومنها ما يسمى بالتمثيلي، ومنها ما يسمى بالقصصي ، ومنها ما يسمى بالتعليمي، كما ظهر تأثير الأدب الغربي على الشعراء المهجريين، إذ وقع أمين الريحاني تحت تأثير الشاعر الأمريكي والت ويتمان، فحاول كتابة الشعر المنثور باللغة العربية لما وجد فيه من فلسفة وخيال وجدة، كما يذكر، وكان هذا الأنموذج الجديد غير قادر على مقاومة نمط البناء الذي ساد القصيدة التقليدية في عصر النهضة ، ويعلل الدكتور **عبد**

الواحد لؤلؤة ذلك بقوله أن "أوراق العشب" بخلوها من الوزن والقافية لا يمكن أن تسمى شعرا حسب المفهوم العربي للشعر.

تجليات الحداثة الشعريّة من حيثُ الموضوعات:

ممّا لاشكّ فيه أن مستجدّات القرن العشرين في العالم العربي هامّة وخطيرة، وكان تأثيرها حاسما على الحياة الثقافيّة والأدبيّة. وأهمّ ما ميّز ذلك القرن هو أنّ عددا كثيرا من الدول العربيّة كان واقعا تحت الاحتلال الغربي. ويعني ذلك التماس المباشر مع أشكال جماليّة غربيّة وهيمنتها على الذّائقة العربيّة. فالهيمنة لم تكن سياسيّة فقط وإنما تعدّت تلك الحدود بمسافة كبيرة. وفي مقابل ذلك ظهر الاتّجاه القومي في الفكر العربي الحديث، وكان النظام الكولونيالي يغضّ الطّرف عن نشوء الفكر القومي لكون هذا الفكر قادرا على القضاء على الرابطة الإسلاميّة. ومن تبعات التيار القومي مطالبة العرب بالاستقلال السياسي عن الحكومات الغربيّة. فظهرت هذه المواضيع في الشعر العربي، إذ تغنى الشعراء العرب بالحريّة وحقوق الإنسان، وحقوق المرأة. وهي موضوعات لم تكن مألوفة في الشعر العربي القديم. كما ظهر شعر التحرّر في فلسطين، تحت مسمّى شعر المقاومة. ومن رواده سميح القاسم وتوفيق زياد ودرويش.

نورد مثالا عن ذلك وهو نص لمفدي زكريا

هو الدهر ما أبقى في مقلته دمعا وتلك الليالي السود جر عنه النزعا

فأصبح يبكي صامتا بقريحة تجمعت البلوى على وأدها جمعا

كئيب يناغي كل نصو معذب بمهجته الحري على وطن ينعى [1]

[1] - الشيخ أبو اليقضان ابراهيم بن الحاج عيسى، جريدة المغرب الجزائرية، س 1، ع 8، 15 جويلية 1930

من الموضوعات الحداثيّة أيضا توظيف الأسطورة في القصيدة العربيّة، بوصفها ذات حمولة رمزيّة عالية الخصوبة. وقد تبلورت هذه الظاهرة الجمالية عند السّياب كثيرا، من أجل إغناء فكرة الخصوبة والانبعاث والولادة الجديدة، وما شابه ذلك من أفكار فلسفيّة سليلة الحداثة. ووظّف درويش أيضا أساطير يونانيّة وبابليّة كثيرة لخدمة فكرة الثورة والأرض، والإنسان. ومن روائعه التي يوظف فيها الرمز بكثافة نذكر هذه الأبيات من أنشودة مطر:

عيناك غابتا نخيلٍ ساعة السحر (تكرّر المد ثلاث مرات).

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهرْ

أتعلمين أي مزنٍ يبعثُ المطر

وكيف يشعرُ الوحيد فيهِ بالضياع

بلا انتهاء كالدم المراق، كالجياع

كالحب، كالأطفال، كالموتى هو المطر [1]

من الناحية البنيويّة تبدو القصيدة متتالية من الجمل الشعريّة المتناسبة من حيث الطّول، ومن حيث الإيقاع الذي يعمّق الشعور بالفقد والاكتئاب، ويعزّز هذه العاطفة حرف المدّ في كل المقاطع الصوتيّة، التي تبدو ملونة. إنّ تكرار حرف المدّ من شأنه أن يحدث أثرا عميقا في نفس المتلقي. إحساس عميقٌ بالفقد والمأساويّة.

[1] - بدر شاكر السياب: انشودة مطر، مؤسسة الهنداوي، 2015، ط 1

وعند صلاح عبد الصبور نلمس الإحساس بمأساويّة الوجود، وهو شعورٌ سببه الوضع المأساوي للأمّة العربية والهزائم التي مُنِيتْ بها في معاركها ضدّ إسرائيل. لم يعد الشعر إذا خادما للملوك والأمراء والطّبقات النبيلة، بل تحوّل إلى حاملٌ لقضايا الأمّة وعاملا مثوّرا.

عنوان المحاضرة الثانية: النص الشعري العمودي المعاصر

أهداف المحاضرة:

1/ **الهدف الخاص**: التعرّف على مراحل تشكل القصيدة العمودية

2/ **الهدفان الإجرائيان**.

يتوقع منك عزيزي الطالب بعد الانتهاء من المحاضرة التعرف على خصوصية القصيدة العمودية ومراحل تشكلها

- التعرف على كيفية عصرنة القصيدة العمودية.

القراءة المساعدة:

- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث/ بنياته وإبدالا ته

عناصر المحاضرة:

- تشكل القصيدة العمودية

- النموذج الإحيائي:

- القصيدة العموديّة المعاصرة:

المحاضرة الثانية في مقياس "نص أدبي معاصر

النص الشعري العمودي المعاصر

توطئة:

لا يزال النص الشعري راسخا في الذّاكرة الثقافيّة والجماليّة للمثقف العربي بكلّ تصنيفاته، رغم الاكتساح الذي عرفته الرواية الوافدة من الغرب الحديث. وأكثر من ذلك فإنّ الشكل العمودي للقصيدة كما ورثناه عن الرواد الأوائل لا يزال محلّ اهتمام وتذوق واحتفاء من قِبَلِ القرّاء. فالأشكال الجماليّة لا تختفي كليّة إلاّ إذا استنفذت شروط وجودها وعوامل حياتها وانتشارها. وقد تختفي هذه الأشكال، أو يقلّ الإقبال عليها من حينٍ لآخر، ثمّ تعاود الظّهور لأسباب قد تبدو مبهمة، لدى عامّة الناس ولكنها معلومة لدى الخاصة من محترفي الشعر. يتعلّق الأمر بهويّة ثقافيّة تقبعُ في القاع الأسفل من اللاشعور ويحرّكها ماضيها الغابر لاسترجاع ملامحها الجماليّة، وبذلك تستعاد على مستوى الممارسة الثقافيّة بشكل ملفت للانتباه. إنّ كثيرا من الشعراء اليوم يؤكّدون استمرار الشكل العمودي للقصيدة، وجدواه من حيثُ علاقته بالهويّة الفنيّة للإبداع. بل ويفضّلونه على قصيدة التفعيلة التي تعبّر عن تفكك الذّائقة الجماليّة للعرب بفعل الهجوم المتوحّش للحداثة الغربيّة التي دمّرت بُنى الثقافات المحليّة لمستعمرات أوروبا وشوّهت الوعي الأدبي للمبدع وللقارئ، فلا هما قادران على محاكاة النّموذج الغربي والحلول فيه، ولا هما قادران على استرجاع الهويّة الثقافيّة والجماليّة للذّات المتشظّية.

النموذج الإحيائي:

من الطّبيعي أن ينهض بعض الشعراء العرب، من الّذين لا يزالون مشدودين إلى البناء العمودي للقصيدة العربيّة، والراضين لتدمير هذا الهيكل الراسخ في الشعريّة العربيّة لمجرّد الأخذ بأسباب الحداثة الغربيّة، من الطّبيعي أن ينهض هؤلاء باستحضار الشكل العمودي

للقصيدة في تجاربهم الإبداعيّة. هؤلاء الشعراء، ورغم التحولات العميقة لبنية المجتمع العربي، وللثقافة العربيّة المهجّنة بفعل المثاقفة القسريّة، وذات الاتّجاه الواحد، ورغم تغير موضوعات القصيدة بتغير وعالم الواقع الحضاري للعرب، رغم كلّ ذلك، حافظ هؤلاء الشعراء على أوزان الخليل. وأهمّ ما يلاحظ على هؤلاء تأثّرهم بالرومنسيّة الغربيّة، فكانت أشعارهم رجعا لهذا المذهب من حيثُ الموضوعات. ومن أهم هؤلاء الشعراء يخطر بالبال الشاعر المصري سامي البارودي الذي كرس كل قصائده الرومنسية في وصف جمال الطبيعة، مع مسحة دراميّة مؤثّرة، على غرار قصيدته (أخذ الكرى بمعاقد الأجفان)، وهذا مطلعها:

أَخَذَ الْكَرَى بِمَعَاقِدِ الأَجْفَانِ **** وهفا السُّرى بأعنة الفرسان

وَاللَّيْلُ مَنْشُورُ الذَّوَائِبِ ضَارِبٌ **** فوق المتالع والربى بِجِران

لا تَسْتَبِينُ الْعَيْنُ فِي ظَلَمَائِه **** إلاّ اشتعال أسنّة المُرانِ[1]

"إنّ قصائد البارودي لا تعرفُ البناء الاستطرادي الساذج، وإنما هي مزاج بين استطرادية ممتزجة بعناصر درامية؛ وفي كثير من قصائد الحنين، نجد أن دراميّة قصائده تطغى على جانبها الاستطرادي"[2]. يذهب الناقد العربي سامي بدراوي إلى التّأكيد على التوجه الرومنسي للبارودي في الرؤية الفنية والتعبير اللغوي، فنجد يتغزل بالمرأة وذلك في قوله:

فإنني عفيف الهوى وما كل صبّ يعف[3]

وقال أيضا [1]

[1]- محمد سامي البارودي: ديوان البارودي، ناشر، علي الجارم، محمد شفيق، دار العودة، بيروت ،1998

[2]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث/ بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط الثالثة 2014، ص15.

[3] - محمد سامي البارودي: نفسه، ص 349

والعشق مكرمة إذا عفّ الفتى عما يهيم به اللغوي الأصور

علما أنّ المذهب الرومنسي وافدٌ على الحداثة الغربيّة. غير أنّ الناقد عبد القادر القطّ ينتقد هذا التوصيف. فقد "جرى العرف عند كثيرٍ من الدّارسين على أن يسمّوا هذا الاتّجاه الوجداني في شعرنا الحديث بالحركة الرومنسيّة، مستعيرين هذا المصطلح الأوروبي، لما لمسوه من وجوه شبه عديدة بينه وبين تلك الحركة، في دواعي نشأتها وصورة أدبها"2. ويجبُ الإشارة هنا أنّ ما هو مستعارٌ عن النقد الغربي هو الرومنسيّة بوصفها مصطلحا نقديّا، وتسمية لاتجاهٍ في الشعر، أما الرومنسيّة من حيثُ التجليات والملامح التخيلية واللّغويّة، فهي موجودة في الشعر العربي، منذ أنْ وُجد، قديما. ولطالما نغنى شعراء الأندلس بجمال الطّبيعة وسحرها.

تحدّث الناقد المغربي الحديث محمد مفتاح عن أجناس الشعر العربي، وذكر منها الغنائي والملحمي والمأساوي. وكل نوع شعري من ذلك "يتّسمُ بطابع تعبيري خاص؛ فالشعر الغنائي يميّزه الفعل المضارع المسند إلى ضمي المتكلّم، والشعر الملحمي يعبّرُ بضمير الغيبة وبالأفعال الماضية، ويحيل على أشياء أو أدوات أو أحداث، والشعر المأساوي يتّجه نحو المخاطب للالتماس منه القيام بعمل أو حضّه عليه، ويستعملُ الصّيغ المستقبليّة. وإنّ هذه الأنواع جميعها موجودة ولا ينكرها إلاّ مكابر عنيدٌ"3. لا يقبل محمد بنيس هذه الوثوقيّة التي يتحدّثُ بها مفتاح، خصوصا أنّ هذا الأخير لا يحيل على مرجع ولا على مثال من واقع الشعريّة العربيّة. بل إنّ معلم الشعريّة الأول أرسطو لا يقولُ بمثل هذه الأزمنة، وكلّ ما يدلي به هو: "إذ يمكن بنفس الوسائل ولنفس الموضوعات أن نحاكي عن طريق القصص

---

[1] - نفسه ، ص 233

[2]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث/ بنياته وبدالاته، ص 17.

[3]-م نفسه، ص 22.

(إما أن نقصّ على لسان شخص آخر، كما يفعل هوميروس، أو يحكي المرء عن نفسه)، أو نحاكي الأشخاص وهم يفعلون"[1].

نجد تقسيم الشعر إلى أجناس عند أوستن وارين وريني ويليك، غير أنّ جيرار جينيت يستبعد اقتران الأجناس بالأزمنة الصرفية التي أقر بها مفتاح.

يذهب الكثير من نقاد الشعر العرب المحدثون إلى أنّ القصيدة العربية المعاصرة خرجت من طور الغنائية إلى الدراميّة والملحميّة. كتبت الناقدة العربية خالدة سعيد في هذا الشأن حول تجربة القصيدة المسرحية لأدونيس، مشيرة إلى تجاربه وفق تسلسلها التاريخي، وفي دراة ثانية راحت تدرس الطابع الملحمي، حيثُ تتجلى ملامح الحداثة الشعريّة. بجلاء. "والحداثة العربيّة المعاصرة كسرٌ لهذا الاستيهام النهضوي الذي ظل يقاوم السقوط حتى هزيمة 1967 التي كانت بشكل ما هزيمته، ولأنها مواجهة الأزمة والتصدّع. من هنا كان طابعها المأساوي، وغلبة المراثي، وملاحم الموت والانبعاث، أو ملاحم الّسّقوط على نتاج مبدعيها الكبار"[2]. استيقظ الشعر العربي الحديث على سلسلة من الهزائم مع الاستعمار الغربي، ومن بعده الاستعمار اليهودي الذي اغتصب فلسطين بتواطؤ من الامبريالية العالمية، أمام عجز نظام عربي عقيم، مشبع بالعمالة والخيانة والنفاق السياسي. وقد انعكس هذا الواقع البائس على الشعر، وطبعه بمسحة من المأساويّة والانكسار والشعور بالموت في الذّات. لقد ظهر التوتّر على الشاعر المعاصر المصدوم من واقعه.

وفي هذا نجد أدونيس في قصيدته (مدينة الأنصار)

لاقيه يا مدينة الأنصار

بالشوك أو لاقيه بالحجارة

---

[1]- م نفسه، ص 24.

[2]-م نفسه، ص27.

وعقلي يده قوسا يمر القبر

من تحتها، وتوجي صدغيه

بالوشم أو بالجمر وليحترق مهيار [1]

غير أنّ روح الانكسار لم تكن اللازمة الوجودية والوجدانية لكل الشعر العربي الحديث والمعاصر. بل لقد ظهر شعراء مقاومون وثوريون مشبعون بروح التحدّي. ونخص بالذّكر شعراء الأراضي المحتلة، وشعراء الأنظمة المستبدّة، الذين تمرّدوا على الأصوات المداهنة والمدجّنة، والأصوات المتواطئة مع المؤسسة الرسميّة. ونخص بالذكر درويش وسميح القاسم من الأرض المحتلّة، ومظفر النواب من العراق في رائعتهّ وتريات ليليّة". فكانت الأرض والشجرة والبندقيّة والسيف، والدمّ، والصّراخ، من مفردات الشاعرين، أما شعر مظفر النواب فكان إدانة للأنظمة المهزومة والعميلة، سخرية من وكلاء الاستعمار الذين يتظاهرون بما لا يضمرون.

القصيدة العموديّة المعاصرة:

إنّ إصرار شعراء الحداثة المتأخرة على الشكل العمودي للقصيدة، لهو رمزٌ من رموز المحافظة على الهويّة الثقافيّة من خلال الأشكال الجماليّة للإبداع. يحقق الشكل العمودي عودا على الذاكرة النّقديّة للمبدعين وللمتلقين. وفيما يلي نستعرضُ مقاطع لقصائد عموديّة، ونحاول من خلالها مراقبة البنية الفنيّة التقليديّة وما تحققه من إضافة لروح شعر المقاومة. فإذا كان الشكل العمودي هو مجال تحقق الذات الشعريّة الأصيلة، فلا بدّ أن يكون ذلك بما لا يتوفّر لقصيدة التّفعيلة.

من قصائد المقاومة الفلسطينيّة قصيدة (المطر والفولاذ) لسميح القاسم، حيثُ يقول:

[1] - أدونيس، الاثار الكاملة، دار العودة، م 1، 1971، ص 340

وينتصب المصنع المارد إلها...كلانا له عابدُ

وتدوي الدواليب مزهوة ويدوي بنا شوقنا الصامدُ

فيا سحب الغيث مدّي يدا سحابُ مداخننا صاعدُ

وصبي الحياة على شرقنا فقد هيّأ المنجلُ الحاصدُ

وآلتنا وعدت طفلنا بكعكٍ...فهل يكسف الواعدُ؟

***

تهلّل بنا ياغدا لام يكن سوى مطمحٍ...فالسنى عائدُ

تهلّل! ستخضرّ أشواقنا وينبض شريانها الخامدُ

ففي كلّ أفق لنا مشرقُ وفي كلّ دربٍ لنا رائدُ

ومغزلنا بعد طول انتظارٍ تحرّك منواله البارِدُ

وضمّ غيوم البحارِ وغيم ال مصانع ...منهجنا الواحدُ

إذا مات من يأسه عاجزٌ فإنّ الرّجاء.. بنا خالدُ[1]

تجليات الحداثة في القصيدة:

أول ما يمكن أن نلاحظه هو تردّد بعض الرموز الشّعريّة المحسوبة على الجماليّات الماركسيّة. وهذه أولى تجليات الحداثة الشعريّة، فالاتّجاه الإيديولوجي في الشعر، وبالخصوص إذا تعلق الأمر بالفكر الماركسي، هو من أدبيات شعر المقاومة الفلسطينيّة. فقد راج عن روح الإيديولوجيات الماركسيّة تعاطفها مع المعذّبين في الأرض، ومناصرتها

[1] - سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، دار العودة، ط 1، 2911

لقضايا التحرر في العالم. ولئن كان هذا الشعار السياسي الذي يتبناه الكرملين زمن الاتّحاد السوفياتي، فإن النصوص الأصليّة لماركس كانت مساندة للاستعمار الأوروبي، وقد بيّن ماركس في أكثر من موطنٍ أنه متمركز حول أوروبيتة.

من بين الرموز الشيوعيّة جملة من المفردات، ومن أهمها: المصانع؛ الدواليب، وهما يرمزان للطبقة الكادحة، التي تختزل معاناة العمال الفلسطينيين. وتُعتبر عبارة المنجل، رمزا شعريا بليغا يدل على الفلاح وما يكابده من مشقّة. المنجل أداة حصاد ورمز للمشقة والمقاومة، والصبر والجلد. إنه أداة حياة بالنسبة للفلاح من المنظور الماركسي. وعبارة المغزل هي الأخرى رمزٌ لعمل المرأة ومقاومتها للمصنع الرأسمالي، ولوضع المرأة البائس في المجتمعات الرأسماليّة. العبارة الأخرى التي تحيلنا على روح العقيدة الماركسيّة هي عبارة الرجاء. في تأتي في سياق روح التفاؤل التي تلازم المقاوم الماركسي، والشاعر الذي يعبّر عن قضيّته القوميّة والوطنيّة.

من خلال هذه الملاحظات المركّزة نتبيّن ملامح الحداثة الشعريّة في القصيدة الحديثة والمعاصرة، لدى أحد أهم شعرائها وهو سميح القاسم. الشعر الإيديولوجي، والرمزيّة المكثّفة، مع المحافظة على الشكل العمودي للقصيدة بوصفه الملمح الجمالي الذي يصلُ الشاعر بأصوله الثقافيّة.

لنأخذ الآن مقطعا من قصائد درويش العموديّة بعنوان "لا مفر".

وطني! يعلمني حديد سلاسلي عنف النسور ورقّة المتفائل

ما كنت أعرفُ أن تحت جلودنا ميلادُ عاصفة ...وعرس جداول

سدّوا علي النور في زنزانة فتوهّجتْ في القلب شمس مشاعل

كتبوا على الجدران رقم بطاقتي فنما على الجدران ...مرج سنابل

رسموا على الجدران صورة قاتلي فمحت ملامحها ظلال جدائل

وحفرت بالأسنان رسمك داميا وكتبت أغنية العذاب الراحل

أغمدت في لحم الظلام هزيمتي وغرزت في شعر الشموس أناملي

والفاتحون على سطوح منازلي لم يفتحوا إلاّ وعود زلازلي

لن يبصروا غلاّ توهّج جبهتي لن يسمعوا إلا صرير سلاسلي

فإذا احترقت على صليب عبادتي أصبحتُ قدّيسا.. بزيّ مقاتل[1]

تحليل القصيدة.

إنّ أهمّ ما يميّز قصائد درويش هي اللغة الرمزية، ذات العلاقة بقضايا الوطن السليب. فالحديد والسلاسل والزنزانة هي رموز المحتل الإسرائيلي، والوضع المأوي للمقاوم الذي يقبع في السجن. بعد أن تحولت فلسطين كلّها إلى سجن خانق. وفي مقابل ذلك توجد بعض الرموز المتعلقة بالحياة والبعث والتفاؤل الذي يحدو أصحاب الحق. المتفائل، والشمس والسنابل والمقاتل كلها عبارات تختزل الأمل في التحرر والانبعاث الحضاري والفرح. أما عبارات مثل زلازلي والنسور، وعاصفة، فترمز إلى البأس الشديد والقوة والتّصميم الذي يتسلح به المقاوم الذي لا يهابُ جلاده.

إنّ من أهم معالم التجديد في هذه القصيدة وفي قصائد درويش بشكل عام هي توظيف الشعر في المقاومة وتجنب الخطاب الإيديولوجي المباشر، من خلال التكثيف الرمزي، والتّخييل. فعبارة مثل الصليب بالغة الدلالة على العبء الحضاري الذي يكابده الشاعر، إضافة إلى كون هذا الرمز ذا طابع إنساني، يعلو على الحدود الثقافيّة والقوميّة، ويعبر عن التسامح الديني ومبدأ التعايش مع الاختلاف.

[1] - محمود درويش لأعمال الكاملة ، مختارات ، منتدى مكتبة الاسكندرية ،

التّجربة الشعريّة نوعان: تجربة ذاتيّة وأخرى جماعيّة أو مجتمعيّة. توجد تجارب يعيشها الشاعر في فرادته، دون أن يكون موضوعها متقاسما مع محيطه. فإذا كانت القرية التي يتواجد فيها على سبيل المثال تقيم عيدا تعبّر فيه عن الفرح والخروج عن الإيقاع المألوف للحياة، ويكون هو وسطهم ولكنه مشغول بهمّ يثقل كاهله بالحزن، فإنه سيكابد تجربته بمفرده. وأما لو كان يعيش عيد القرية ولا يشغل وجدانه بغير ذلك فإنّ تعبيره عن التّجربة سيكون تعبيرا عن تجربة جماعيّة

عنوان المحاضرة الثالثة: التجربة الشعريّة المعاصرة (الرواد)

أهداف المحاضرة:

1/ **الهدف الخاص:** التعرّف على ماهية التجربة الشعرية المعاصرة

2/ **الهدفان الإجرائيان.**

يتوقع منك عزيزي الطالب بعد الانتهاء من المحاضرة التعرف على مقصدية التجربة الشعرية وتقديم وصف نقدي لها

- التعرف على رواد التجربة الشعرية المعاصرة.

القراءة المساعدة:

- عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر

عناصر المحاضرة:

- وصف التجربة الشعرية

- **رواد التجربة الشعرية** المعاصرة

- **نازك الملائكة**

- بدر شاكر الّسياب

المحاضرة الثالثة في نص أدبي معاصر

التجربة الشعريّة المعاصرة (الرواد)

مقدمة

إن التجربة الشعرية عبارة عن حالة نفسية ووجدانية وأيضا عضوية، تستغرق كيان الشاعر كله، ولا تكاد تستثنى أي عضو منه وهو حين ينغمس فيها أو يتلبس بها لا يستطيع إلا أن يفعل ما تمليه عليه. إنها أشبه بفقدان الوعي أو هي منطقة وسطى بين الوعي واللاوعي، والواقع إنها تعصره عصرا، فيبدأ في استبطان الذّات، لكن بتأمل كتوم لا يسمعه أحد سواه، يصاحبه البحث عن الكلمات التي يتوالى بعضها إلى جوار بعض، وكلما اقترب من نهايتها أحس ببعض اللذة القاتلة.

أحيانا تستمر تلك الحالة حتى تنتهي القصيدة وهذا هو كمال تجليها للشاعر، وفى أحيان أخرى تتوقف الحالة، ولم يكتب من القصيدة سوى نصفها أو عدة مقاطع، وهنا يجد الشاعر انه وضع جنينا غير مكتمل وعليه أن ينتظر ليكمله، حين ورود الحالة أو التجربة الشعرية في وقت أخر. إما إذا حاول أن يكمل القصيدة، وهو في حالة وعيه، أي في حال يقظته الكاملة فانه يعرض نفسه للفشل، وقصيدته للسقوط لأنها في هذه الحالة تتحول إلى نوع من النظم البارد، الخالي من حرارة الإبداع وتوهجه.

وصف التجربة الشعرية:

التجربة الشعرية تملك على الشاعر نفسه، وتكاد تحرمه لذة الطعام واسترخاء النوم. وليس لها وقت محدد لزيارة الشاعر بل إنها تطرق بابه في أي وقت، وقد تتراءى له وهو بين أصدقائه وأعز أحبابه فيغيب عنهم، ولا يلحقه منهم سوى التقريع والسخرية. كذلك فإنها قد توقظه من النوم، وتتسلل إلى أحلامه، وقد تظهر أحيانا في كوابيسه. ويبدو بالفعل أنها تكافئ الشاعر الذي يمنح نفسه بالكامل لها، فتستحوذ عليه بكرم بالغ، أما الذين يبخلون عليها بالوقت والجهد والانشغال بأمور الدنيا، فإنها كثيرا ما تحرمهم من مرورها الساطع.

إن الطابع الجبري في التجربة الشعرية هو الذي دفع الكثير من الشعراء إلى أن يعتبروا ورودها عليهم، أو تجليها لهم نوعا من الإلهام. والإلهام في حقيقته عبارة عن لمسة سماوية تصطفى بعض البشر فتجعلهم يأتون بأفعال أو أقوال تفوق قدرة أمثل لهم، وتعلو على مستواهم ومما يؤكد ذلك أن لدينا من الشعراء الملهمين من بدأ كتابة الشعر ذي المستوى العالي وهو في عمر مبكر جدا، وحتى قبل أن يدرس أو يطلع على مسيرة من سبقوه من كبار الشعراء.

لكن هذه اللمسة السماوية، التي يطلق عليها مصطلح الإلهام ليست متساوية القوة والمقدار لدى كل الشعراء، بل إن كل واحد منهم يحظى منها بنصيب مختلف، ومع ذلك يمكن تصنيف الشعراء بحسبها إلى ثلاثة أصناف:

1- شعراء ذوو مستوى عال

2- شعراء ذوو مستوى متوسط

3- شعراء ذوو مستوى متواضع

أما شعراء المستوى العالي فمنهم في القديم المتنبي وفى الحديث أحمد شوقي ونزار قبانى ومن شعراء المستوى المتوسط: أبو تمام والفرزدق قديما، والبارودي وحافظ إبراهيم حديثا، ومن أصحاب المستوى المتواضع في القديم أبو العتاهية وابن المعتز، وفى الحديث خليل مطران، واحمد زكى أبو شادي، أما الشعراء المعاصرون فسوف أحجم عن التمثيل لهم حتى لا أغضبهم أو أثير حنقهم علي، لكنني مع ذلك سوف أشير في أحد الهوامش إلى عدد من الشعراء بلغوا ببعض قصائدهم اعلي مستويات الإبداع الشعري.

ومن عجائب الإلهام في التجربة الشعرية أن الشعراء هم الذين يدركون جيدا قيمة كل منهم حين يصغون إليه، لكنهم تعودوا عدم الاعتراف بذلك، وتدفعهم المكابرة في الحق بان يتجاهلوا الشاعر ذا المستوى العالي ويحاولوا بكل الوسائل الغض من شعره، فإن لم يستطيعوا بحثوا عن بعض العيوب في شخصه. أما النقاد (من غير الشعراء) فقلما يدركون تلك اللمسة السماوية التي يتميز بها كبار الشعراء، ولذلك لا يتجاوز حديثهم عنهم أكثر من الوسائل الفنية في إنتاجهم الشعري.

واقرب التجارب التي تتشابه مع التجربة الشعرية هي التجربة الصوفية، التي هي عبارة عن رحلة حياة كاملة, يخرج فيها الصوفي من علائق الدنيا، وروابط المادة، إلى حبه الكبير أو عشقه إلى أكبر الذي يتعلق بأهداب الحضرة الإلهية، وهو في إثناء تلك الرحلة الروحية و البدنية يعانى القلق والجوع والسهر، ويظل قلبه مترددا بين الخوف والرجاء، وخطاه شاردة في الفلوات وبين المقابر ،إلى أن تظهر له في لحظه خاطفة لمعة نورانية تضئ حوله ظلمة الكون , وتفتح له نافذة إلى عالم الملكوت، وهنا علينا أن نتخيل أي سعادة يشعر بها الصوفي، وأي أسرار علوية يكون قد تحصل عليها ؟! إن اللغة بكل ما تملكه من ألفاظ وتشبيهات لا يمكنها أن تعبر عن شيء من ذلك، كما أن الصوفي لا يسعى لكي يتحدث إلى الناس عن تلك الحالة التي تفوق إدراكهم، وهنا تبدأ تجربة الصوفي تختلف عن تجربة الشاعر.

إن الشاعر بعد أن يمر بتجربته يختلف تماما عن الصوفي. فهو ما يكاد ينتهي من كتابة قصيدته تحت مظهر التجربة الشعرية التي مر بها حتى ينهض متهالكا على نفسه لكي يبلغ الناس بما كتبه أو بالأحرى لكي يطلعهم على مولوده الجديد، وما أسعده حين يستمع منهم إلى كلمة إعجاب، أو يشهد في أعينهم نظرة دهشة وعلى الرغم من التشابه الكبير بين التجربتين فان الصوفي يخرج من تجربته متخفيا عن عيون البشر، ضننينا بما شاهده من تجليات، بينما يسعى الشاعر بكل قوته المتبقية له بعد التجربة لكي يعلن ما توصل إليه على جميع الناس، والفارق هنا بين شخصين : احدهما يحرص على الكتمان , والثاني يسعى إلى الإفصاح.

إنني حتى الآن أحاول وصف التجربة الشعرية، وتقريب حقيقتها من الناحية النفسية والشعورية، لكن يبقى أن هذه التجربة تضع بين يدي الشاعر عدة أدوات ووسائل تصرف لكي ينجز بها عمله الشعري. وقبل أن أتناول هذه الأدوات والوسائل بالتفصيل لا ينبغي أن نغفل عن التجربة الحياتية للشاعر، فهو إنسان يحب ويكره، ويحزن ويفرح ، ويبكى ويضحك، ويصادق الناس وينخدع فيهم، كما أنه قد يظلم أو يشاهد الظلم الواقع على أهله وشعبه كقطع الليل , مما قد يدفعه إلى التمرد أو الثورة، لكنه في كل الأحوال مزود بعين دقيقة الملاحظة، ترى مالا يراه الآخرون من جزئيات وتفاصيل، وهو أيضا مزود بذاكرة تختزن ما تقدر عليه من المتفرقات، وعند الحاجة إليها يقوم الشاعر باستدعائها وإزالة الغبار الذي يكون قد علاها، لكي يقدمها للناس بعد ذلك في صورة جديدة فيفاجئهم بطرافتها وكأنها لم تمر بهم من قبل .

أما الأدوات التي تضعها التجربة الشعرية بين يدي الشاعر فهي تتمثل في مجموعتين أساسيتين: الكلمات، والصور.

وبالنسبة إلى الكلمات، فهي اللبنات التي يقيم منها الشاعر بناءه الشعري، وهي مطروحة أمامه في قواميس اللغة، ونصوص الكتب، وأحاديث الناس من حوله، وحنكة الشاعر تكمن في انتقائه من هذا الحشد الهائل المطروح أمامه ما هو مناسب تماما وفقط للبناء الشعري الذي يحاول إقامته، وهنا عليه أن يختار الكلمات بدقة، وأن يشذب منها إذا كانت بها زوائد، أو يكملها إذا كان فيها نقص، وليس كما ذهب نقادنا القدامى أن تكون الكلمات فصيحة بل الأهم أن تكون معبرة تماما عن الموقف الشعري الذي تتطلبه القصيدة.

وإذا كان البحث عن الكلمات المناسبة من مقصود الشاعر ونتيجة لجهده الخاص، فان التجربة الشعرية بما تحتوي عليه من عنصر الإلهام الذي تحدثنا عنه، كثيرا ما تسعف الشاعر بوضع الكلمة المناسبة تحت قلمه وهو يكتب، وفي هذه الحالة لا يجد أمامه سوى أن يسجلها كما هي دون تعب أو عناء. وفى المقابل من هذه الهدية الجميلة، قد يقضى الشاعر أياما وليالي وهو يبحث عن كلمة مناسبة لكي يضعها في مكانها من البيت الشعري أو

القصيدة فلا يعثر عليها، ومما هو جدير بالابتسام إن بعض واضعي القواميس العربية القدامى قد رتبوها حسب أواخر الكلمات لكي يساعدوا الشعراء على سرعة التقاط القوافي المناسبة لهم، وهذا بالطبع إن صلح في مجال النظم، فانه لا يصلح في فن الشعر الحقيقي على الإطلاق.

ويذهب النقاد إلى أن كل شاعر له معجمه اللغوي الخاص به، وهذا خطا شائع، فالأجدر أن يقال إن كل قصيدة هي التي لها معجمها الخاص لأن الشاعر الحقيقي هو الذي يتجول في مملكة الكلمات دون أن يحصر نفسه في قصر واحد من قصورها، وهو عندما يكتب قصيدة ما، فانه يكون خاضعا بالكلية لمتطلباتها من الأصوات والكلمات والصور والمجازات... الخ، وهو هنا أشبه بالصائغ الذي يصنع قلادة معينة، فيظل يبحث عن الجواهر التي تناسبها، وهكذا يتغير الحال في كل مرة.

لكنني أود أن أنبه هنا إلى أن كلمات القصيدة ليست جزءا منفصلا عنها، فهي من صميم بنيتها الشعرية، وبالتالي لا ينبغي الحديث عنها وحدها، صحيح أنها من الكلمات المشاعة في اللغة لكل إنسان، ولكن الشاعر حين يستخدمها في قصيدته تصبح كلمات شعرية، بمعنى أنها تحمل شحنتها الجديدة، وتتناسق في وضعها الجديد مع غيرها من الكلمات، وتعبر عن جانب أساسي من القصيدة تماما كما تعبر لمسة فرشاة الرسام بلونها الذي يختاره في ركن معبر من اللوحة.

وأما بالنسبة إلى الصور الشعرية، فهي الأداة الثانية التي يتمايز بها الشعراء فيما بينهم، وقد يظن الكثيرون أن الصور الشعرية مرتبطة ارتباطا وثيقا بمستويات البلاغة التي تبدأ من التشبيه وتمر بالمجاز حتى تصل إلى الاستعارة و الكناية، فضلا عن المحسنات البلاغية الأخرى التي أشبهها بأصباغ التجميل التي تغرق بها المرأة الساذجة وجهها فتخرجه عن حد الجمال الهادئ، ومما يدل على خطأ هذا الظن أن بعض النماذج القليلة في شعرنا العربي القديم، والكثير من النماذج في شعرنا الحديث، قد وصلت إلى درجة عالية من النجاح دون الاعتماد على الزخرفة اللغوية، بل أنها اعتمدت على رسم صورها الشعرية من المواقف الواقعية التي لها في أذهان الناس وقلوبهم تأثيرات كثيرة ومتنوعة، وبذلك نجحت وتميزت.

إن الصور الشعرية ليست مرتبطة فقط بثقافة الشاعر، وإنما بمخزونها الدلالي والشعوري لدى الناس، ولذلك فقد فشل تقريبا كل الشعراء العرب المحدثين الذين حاولوا استدعاء الأساطير القديمة (من التراث الإغريقي واليهودي والمسيحي) من خلال استخدام أسماء بعض الأبطال، أو الإشارة إلى بعض الوقائع، وحيث لم يكن لها في أذهان القراء المعاصرين أية دلالات حية، فإن قصائدهم التي تحتوي عليها ما لبثت أن سقطت فوق الأرض تماما، ولم ترفع قامتها حتى الآن.

وكما قد تسعف التجربة الشعرية الشاعر بالصور الشعرية المناسبة تماما لقصيدته، فإنها قد تتيح له أيضا إمكانية رسمها بنفسه، وتركيب عناصرها من خلال مشاهداته الخاصة، أو ثقافته، أو من حياة الناس الذين يلتقي بهم، ويعيش معهم وفي رأيي أن الصورة الشعرية هي بمثابة الألوان التي يضيفها الشاعر إلى قصيدته المكونة أساسا من الأبيض والأسود. وما أكثر الشعراء الذين لا يجيدون استخدام الألوان على نحو دقيق ومقتصد. فهناك من يتصور انه إذا ملأ القصيدة بالصور الشعرية كانت أجمل، ولكن هذا تصور خاطئ، فاللون المناسب هو الذي تحتاجه القصيدة في مكانه المناسب.

وهكذا من خلال اختيار الكلمات، ورسم الصور، يستطيع الشاعر إن يتميز في إبداع قصيدته التي تمتد جذورها في نفسه، وتظل كامنة حتى يدخل في معترك التجربة الشعرية التي تستثير كل طاقته، فيخرجها إلى حيز الفعل.

وهنا أمر لابد من ملاحظته وهو أن الشاعر ـ الذي يسبقه تراث شعري طويل، مليء بإنجازات كبار الشعراء ـ عليه أن يستوعب إبداعاتهم من ناحية وان يخط لنفسه من ناحية أخرى دربا جديدا , بحيث يكون إبداعه إضافة وليس تكرارا، ويظل إطارا الزمان والمكان هما اللذين تتحرك فيهما التجربة الشعرية، والشاعر هنا مضطر إلى اختيار المساحة التي يوجد فيها داخل المكان، والفترة التي يتم وضع فيها داخل إطار الزمان . ومن أهم العناصر التي لجأ إليها الشعراء في تجاربهم عنصر الليل، وما يسوده من سكون، وما يضمه من كائنات حقيقية أو متخيلة، وما يلمع فيه من نجوم أو يعبر فيه من أطياف، لماذا الليل؟ لأنه الفترة التي يجد الشاعر فيها نفسه، ويستطيع أن يستقبل أو يواجه تجربته، ويتلقى ما تمنحه إياه من أصداف ولآلئ، انه يعتبر الليل مملكته التي يمكنه إن يتجول فيها كما يشاء، ويصرخ كما يحلو له، أو يبكى دون أن يلاحظ أحد، والواقع أن كثيرا جدا من القصائد الجيدة كتبها الشعراء في الليل أو تحت جنحه، وفى هيكله، ولعل صمت الليل هو الذي أتاح لهم الفرصة لكي يستخرجوا من أعماقهم ما لا يمكن إخراجه، وهم وسط ضجيج النهار لكن بعض الشعراء جعلوا أيضا من النهار ميدانا لإعمالهم الشعرية، ونجحوا في ذلك إلى حد كبير، ومن بين الأدوات التي تضعها التجربة الشعرية بين يدي الشاعر لكي يكون منها قصيدته: عناصر الطبيعة البكر، بكل ما فيها من قوة وضعف، كالبحار، والجبال، والأشجار، والغابات، وما يعيش فيها، أو يطير فوقها، وقديما قال الفلاسفة أن الإنسان عالم صغير، كما أن العالم إنسان كبير، ومازال هذا القول يحمل قدرا من الحقيقة، وخاصة بالنسبة إلى الشعراء، فالعالم بظواهره الطبيعية يكاد يعكس الإنسان بأحاسيسه ومشاعره فأي فرق بين البركان الذي ينفجر من باطن الأرض الملتهبة، وبين الغضب الذي يندفع من أعماق الإنسان عندما يتم العصف به، أو إهدار كرامته، وأي فرق بين البحر الذي يزخر بالأمواج العاتية ثم يهدأ فتصفو صفحته الزرقاء، وبين حالتي الهجر والحب ، التي يتردد فيهما الشاعر مارا بما يماثلهما من صخب وارتياح، كما تقدم الأصوات والروائح

والألوان عناصر أساسية أو مساعدة في رسم الصور الشعرية، وهو الأمر الذي يضفى على القصيدة قدرا كبيرا من الحياة، أو ما يشبه الحياة الحقيقية، وهذا ما يجعلنا نميز بين الشعر الساكن أو الراكد، وبين الإشعار الحية، التي كلما قراها الإنسان حركت في نفسه الكثير من المشاعر، واستدعت من ذاكراته تلك التفصيلات الدقيقة والحادة، التي قد تكون مر عليها زمن طويل، وهى منسية تماما أو مهملة، إن الأمثلة على ذلك في ذهني الآن كثيرة، لكنني لا أريد أن أثقل هذا المقال بها، وحسبي أن أشير إلى رؤوس الموضوعات التي يمكن لأي باحث أن يبسطها فيما بعد، ويملآها بالأمثلة التوضيحية.

رسالة الشاعر:

إن الشاعر لا يمكن اختصاره في قصيدة واحدة، أو حتى في ديوان واحد، وإنما هو مجموع متكامل من القصائد والدواوين التي تغطى حياته بأكملها، وبالتالي فان الحكم النقدي عليه ينبغي أن يصدر من خلال هذا المجموع كله، وليس من جزء هنا أوهناك، وهكذا فان الحكم الموضوعي على الشاعر لا يكتمل إلا بعد وفاته، وحينئذ يمكن أن يقوم النقاد أولا بتحليل أعماله ودراستها، تمهيدا لوضعها في مكانها الصحيح من تاريخ الأدب المحلى أو العالمي.

ومما يؤكد صحة ذلك أن لدينا من الشعراء من بدأ حياته الشعرية منفلتا ولا أخلاقيا وانتهى صوفيا ومن بدأ غزليا خالصا وانتهى وطنيا مخلصا، لكن هناك بالطبع من التزم منذ البداية وحتى النهاية بطابع واحد، ظل يتطور في نفس الاتجاه دون أن يحيد عنه، وفى رأيي أنه لا قيمة لأي شاعر لا يحمل رسالة لمجتمعه أو للإنسانية كلها، وليس معنى ذلك أن تكون رسالة الشاعر متمشية مع السائد في عصره من رؤى وأفكار ومشاعر، أو مهددة لها، بل على العكس كلما صدم الرأي العام، وأقلق راحته من اجل أن ينطلق للأمام ، أو يرتفع للأعلى، كانت رسالته أعظم وأروع، إن الشاعر الحقيقي على الرغم من أنه الأدرى بمواطن الجمال الحقيقي في الكون، فإنه أيضا الأدرى بمواطن الخلل في نفوس البشر، ولذلك فانه يظل ينادى بأعلى صوته فيهم لكي يحسنوا من أنفسهم، ويخمدوا الحرائق التي تشتعل في أعماقهم، لقد كانت مبادئ الحق والخير والجمال ومازالت هي المصابيح المعلقة في السماء، والتي يحاول الشعراء في كل العصور أن ينزلوها إلى الأرض لكي تضئ حياة الناس، وتدفئ أعضاءهم المرتعشة من ليالي الألم والصراع والوحدة .

رواد التجربة الشعرية المعاصرة:

بعد التجديد الذي حدث على الشعر و ما جرّ عنه من رونقة وأصالة وعمق، والتي كانت على يد مدرسة الإحياء، طبعًا على رأسهم محمود سامي البارودي ومحمد سعيد الحيوبي والأمير عبد القادر وغيرهم، جاءت مرحلة أخرى عرفت بمرحلة الحداثة، حيث

خرج الشعر من تجديد في مواضيعه وسلوكه الكتابي المقيد بطقوسه الكتابية القديمة إلى شعر يحاكي رؤية حديثة في الكتابة، وقد كان الانفتاح الحدثي عند عدد من الرواد والمفجرين لهذا المنحى الحدثي الجديد نذكر أهمهم .

نازك الملائكة:

حقّقت (نازك الملائكة) نقلة نوعية، حول الماهية الثابتة للشعر، من حيث استحداثها للكنة حدثية للشعر العربي، ولقد كانت قصيدة (الكوليرا) خير دليل واثبات على الحداثة الشعرية المتبعة من الشاعرة، غير أنّ لها دواوين عدّة أثبتت من خلالهم توجهها الكتابي، نذكر من بينهم عاشقة الليل عام 1947م، وشظايا الرماد 1949م "قرارة الموجة" عام 1957، شجرة القمر 1968م يغير ألوانه البحر 1970م، مأساة الحياة وأغنية الإنسان عام 1977م، الصلاة والثورة عام 1978م.

إنّ قراءة أعمال (نازك الملائكة) مع اختلافها وتراوح استحداثها وإحداثياتها، تعلن على أنّها عهد جديد من الكتابة، ويؤكد ذلك قولها عن قصيدتها الأولى الكوليرا وهي توجه خطابها لأختها (إحسان) **"لقد قلت لك بأن الجمهور سيضحك مني ولكني مع ذلك واثقة أنّ هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي"**[1]

فهي قصيدة تخرج عن الفكر التجديدي الذي ساقه البارودي ومن معه، وتدخل في بوتقة التحديث والذي قادته (نازك) حيث واقعية الأحداث، وصدق العاطفة، وقوة تصوير الوقائع، وقضية الالتزام بقضايا الأمة العربية، والولوج إلى إيقاع الروح والفكرة، والهاجس بديل للإيقاع الخارجي الكلاسيكي القائم على الوزن والقافية والروي، والبحور الخليلة الثقيلة كما أن اللغة فيها، لغة بسيطة ولكنها في الآن ذاتها حمّالة لوقع الموقف والصورة المراد إيصالها للمتلقي، فمثلاً في مقطع لها من قصيدتها (الكوليرا) يقول:

طلع الفجر

أصغ إلى وقع الخطى الماشين

في صمت الفجر، أصغ، أنظر ركب الباكين

عشرة أموات، عشرون[2]

فالأسلوب الإنشائي الطلبي طغى على هذا المقطع، غايته زرع حماسة الألم إن صح القول، واستحضار الواقعة في ذهن المتلقي، وبهذا حسب نظرية التلقي عند (ايزروياوس)

---

[1] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص 13.

[2] - المرجع السابق، ص 24.

لا يصبح المتلقي مشاركا سلب بل مشاركا فعالا في عملية بناء النص، تصويريًّا وفوتوغرافيا فنازك الشاعرة هنا، تأمر المتلقي بأن ينغمس في شعور الخوف والألم مع الفاجعة التي ألمّت بمصر، نضير (الكوليرا) فنقول (أصغ، أنظر) فهي تناشد تصرخ بصوت خافت، لكنه صاخب:

لا تحص، أصح للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى، موتى، ضاع العدد

في كل مكان جسد يندبه مخزون

لا لحظة اخلاد، لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت، الموت، الموت

تشكو البشرية ما يرتكب الموت[1]

إنّ الحداثة الشعرية في هذه المقاطع، وصلت ذروتها، إذ تخلت الشاعرة عن الألفاظ الصعبة، المتكلفة، المركبة لتنتقي معجما قريب جدا من التعابير اليومية للبشر، ولكنه معبأ بالحزن معبأ بالأسى، معبأ بالمشاعر المختلجة للنفس المجزوعة تقول (جسد يندبه، الطفل المسكين، تشكو البشرية).

ولكن السؤال هنا، كيف تلقي جمهور النقاد هذه الحداثة الشعرية، هل كانت بردًا وسلامًا، ثم أنّ الثوابت والرواسخ في الكتابة الشعرية، جعلت هؤلاء يرفضون هذا الثوب الجديد.

نعم لقد وجدت نازك ردّت فعل عنيفة من قبل النقاد، الذين وجدوا أن هذه الأبيات لا يمكن أن توضع في بوابة الشعر، لأنّها لا تلتزم عمود الشعر، وهو بالنسبة لهم، قانون إلزامي والخروج عنه، خروج عن ماهية الشعر الحق، ولكن جمهور المتلقين كانت نظرتهم مخالفة لهذه الأقاويل، إذ وجدوا هذه القصيدة جمهورًا قويًّا ودعمًا صحفيًّا وفيرًا.

وفي آذار 1950م صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي، وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرّة الوزن، مثال ذلك ديوان (المساء

[1] ص - المرجع نفسه ص 24

الأخير) لشاذل طاقة في صيف 1950م ثم صدر (أساطير) لبدر شاكر السيّاب في أيلول 1950"[1]

ولعلنا لو أردنا البحث عن علّة هذه الفكرة الحدثية لهؤلاء الرواد، فإننا سنلخصها في عدد من الأمور.

- الأولى أنّ نازك مثلا كانت تتقن أربع لغات، كما كانت متشربة من الثقافة الغربية.
- الثاني، الحركة الاستعمارية التي شنّها الغرب على العرب بحثا عن الموارد المادية، ولكنهم صبوا الفكر والذهنية الغربية، التي وجدت لدى العرب انبهار واستعداد وفير لتشربها.
- الصدمة التطورية التي عرفها الغرب وانعكست على العرب، اذ باتت الحقائق العلمية الصاخبة، تأتي دفعة واحدة وهنا وجد الشاعر العربي نفسه أمام أزمة اللّحاق بالرّكب، حتى لا يكون هناك انشقاق بين الفكر المعرفي الحديث، والشعر، باعتبار أنّ الأدب جزء لا يتجزأ من البنية الفوقية للذات وبالتالي فالشاعر هنا بات أمام "نهر معرفي متدفّق متعدّد المنابع، متلوّن الروافد يختلط فيه العلمي والخرافي والتّاريخي والأسطوري والدّيني والفلسفي، وكل ألوان "معارف العصر"[2]

وهنا، كان لابدّ للشباب الشعراء العرب أن يجابهوا هذا الانفتاح، ويجتروا كل ما هو حدثي بالنسبة لهم، حتى أنهم جعلوا الشعر بوابة هذا الفهم ربما السطحي للحداثة وهذا ما أوقعهم في "قلق ذهني معرفي ووجودي"[3]

وبهذا لم يعد الإيقاع الخارجي (الوزن القافية) هو همّ شعراء الحداثة، بل تولّد مصطلح (الدّفقة الشعورية ونعني بها أن تصبح القصيدة "نفسها واحدًا أو تكاد يحلّل ذلك وقفات ارتياح لابدّ منها للمتابعة"[4]

بدر شاكر السيّاب:

جاءت كتابات بدر شاكر السّياب، حداثية متميزة بقيم جمالية باتت تختص به وبالكتابة الشعرية، ذات البعد الحداثي، ولعلّ الملفت للنظر احترامها للعناصر المتواضع عليها من قبل جملة من النقاد فحسبهم أن:

- الحداثة معايشة للواقع بكل أبعاده.
- الحداثة استجابة لقضايا العصر وطرقه في الرؤية والتفكير والتعبير والتذوّق

---

[1] - المرجع نفسه، ص 25.
[2] - عبد الرحمان محمد العقود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر)، وآليات التأويل مطابع السياسة، الكويت، 2002، ص 24.
[3] - نفسه، ص45.
[4] - عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، (قضاياه، وظواهره، الفنية، والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994، ص 59.

- التعبير بالصورة الحسّية المجسّدة وبالكلمات والعبارات الحيّة عند النّاس لا كما هي في بطون الكتب والقواميس.
- الحداثة: حداثة الموقف والانفعال واللغة.
- الحداثة: شكل محدث، ومضمون محدث.
- الحداثة: تكمن في طاقة التغيير والتمرّد.
- الحداثة ليست نقيضًا للماضي، بل هي استمرار متطور لأفضل ما فيه"[1]

والمتصفح لكتابات هذا الشاعر، يجد جلّ هذه المضامين والعناصر، متضمنة في شعر السيّاب، ولعلّنا في بحثنا عن أسباب اتجاه (بدر شاكر السيّاب) لهذا النزوع الحداثي، الظروف الحياتية التي جعلته يبحث عن متنفس له، فقد توفت أمّه وهو صغير، وتزوج والده من امرأة أخرى وعاش بعيدا عن حنان وعاطفة الأم ليجدها في فتاة قروية أحبّها ولم يتحصل عليها، لأن العادات والتقاليد حالت دون ذلك، ليفقد حبيبته ومن ثم يفقد منبع الحنان الوحيد جدته التي ربته.

كلّ هذا ولّد لديه حزنًا شديدًا وألمًا موغلاً عبّر به وعن طريقه عن نفسية متمزقة، مسترشدًا بدراسته الأكاديمية وحفظه لكتاب الله.

إذن يشعر بكم هائل من المشاعر المتناقضة والتي عبّر عنها بشعره، متمرّدًا على الطقوس الحياتية الكلاسيكية، والكتابة الإبداعية القديمة، ومن بين المشاعر التي تكبدها، إحساسه العميق بالنقمة على والده بعدما تزوج بامرأة أخرى بمجرد وفاة والدته، يقول:

دراعا أبي تلقيان الظلال على روحي المستهام الغريب

ذاراعا أبي والسراج الحزين يطاردني في ارتعاش رتيب

وحفت به الأوجه الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب

دراعا أبي تلقيان الظلال على روحي المستهام الغريب[2]

فغياب الأم، زاد من الشعور بالحقد تجاه الوالد الذي لم يقم بتعويضه عن حنان مفقود بحث فلم يجده.

---

[1] - صندل سليمان إبراهيم النداوي: مظاهر الحداثة في شعر المتنبي، إشراف، د. صلاح مهدي الزبيدي، جامعة ديالي، 2012، ص 14 (أخذ عن كتاب المنزلات، ج1، منزلة الحداثة، ص 41.

[2] - بدر شاكر السيّاب: مجموعته الشعرية، ديوان أزهار وأساطير، قصيدة سجين، بيروت، 1981، ص 89.

الخاتمة:

ننهي إلى أنّ رواد الحداثة الشعرية، كثر ولا يكفي المقام لذكرهم كلهم، إلاّ أنّنا، أردنا أن نشير إلى عدد منهم وما قدم من إضافة للشعر العربي، حيث أن الحداثة لم تنف الشعر الكلاسيكي القديم، بل أضافة معالم جديدة وحديثة تناسب العصر والرؤية التي باتت تسيطر على الوضع الأدبي والثقافي

أهداف عنوان المحاضرة الرابعة: الحداثة الشعرية المعاصر

المحاضرة:

1/ **الهدف الخاص**: التعرّف على مراحل تشكل **الحداثة** الشعرية

2/ **الهدفان الإجرائيان**.

يتوقع منك عزيزي الطالب بعد الانتهاء من المحاضرة التعرف على خصوصية الحداثة الشعرية ومراحل تشكلها

- التعرف على كيفية تلقى العرب الحداثة الشعرية.

القراءة المساعدة:

- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث/ بنياته وإبدالا ته
- حبيب بوهرور: الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين

عناصر المحاضرة:

- الحداثة الشعرية عند العرب

- ملامح الحداثة في الشعر المعاصر

المحاضرة الرابعة في مقياس "نص أدبي معاصر"

الحداثة الشعرية المعاصر

مقدمة:

الحداثة في سياق هذه المحاضرة تعني أكثر من المدلول الزّمني، إنها نسق ثقافي وقيم جماليّة وفكريّة، وروح تسري في الثقافة بكلّ تشكّلاتها. وللحديث عن تجلياتها وتجسيداتها لا بدّ من العودة إلى التاريخ الحديث، تاريخ التحولات الجماليّة الكبرى للقصيدة العربيّة، علما أنّ هذه التحوّلات في مجال الشعريّة كانت نتيجة لتحوّلات اجتماعيّة وسياسيّة أعقبت مرحلة الاستقلال السياسي للدول العربيّة، في مطلع القرن العشرين.

الحداثة الشعرية عند العرب

لقد سبق القول أنّ رواد النهضة العربيّة انقطعوا عن ماضي الثقافة العربيّة، وتوجّهوا إلى الحضارة الغربيّة يلتمسون منها شروط النّهضة ومفاتيح الحداثة، وفي ذلك يكونون قد أخذوا بفكرة استشراقيّة رائجة مفادها أنّ العرب إن أرادوا تحقيق النهضة العلميّة فلا بدّ أن يتخلوا عن موروثهم الثقافي ويأخذوا بالنّموذج الغربي الحديث. فسبب تخلفهم يكمن في ديانتهم المتحجرة وخرافاتهم وأساطيرهم. إنّ العرب مطالبون بثورة على الذّات، إن هم أرادوا خدمة الحضارة الإنسانيّة ولا بدّ أن يكون ذلك تحت جناح المركزيّة الغربيّة. هذا ما كان رواد النهضة بيمينهم ويسارهم يروجون له في مطلع القرن العشرين، فقد درس جيل الاستقلال في مصر عند أساتذة تكونوا على أيدي مستشرقين فرنسيين وإيطاليين وروس. ومن ثمار هذه المثاقفة غير المتكافئة أن النخبة المثقفة وجدت نفسها موزعة بين معسكر ليبيرالي منحاز لفرنسا، بزعامة طه حسين، ومعسكر شرقي منحاز للاتحاد السوفياتي بزعامة كوكبة من الماركسيين العرب من أمثال محمود أمين العالم، وسلامة موسى وسمير أمين وحسين مروة.

وفي مجال الشعريّة ظهرت جماعة الديوان ومن قبلها ظهرت نخبة المحدثين من أمثال نازك الملائكة والسّياب، وشعراء الأرض المحتلة الذين كان أغلبهم منحازا إلى اليسار السياسي.

لقد تأثّرت الطّبقة الشعريّة الأولى التي جسّدت الحداثة الشعريّة بأحداث العصر التي ميّزت النصف الثاني من القرن العشرين، والمتمثّلة في احتلال فلسطين من قبل الجماعات اليهوديّة الوافدة من أوروبا ومن كلّ بقاع الأرض بدعم من بريطانيا. وقد اعترفت أوروبا وأمريكا وروسيا بإسرائيل بمجرد الإعلان عن إنشائها. وانطلقت عمليّة امتصاص الأرض العربيّة وطرد السكان الفلسطينيين منها، إلى يومنا هذا، في ظلّ صمتٍ غربي وعربي غامض. لقد انهزم العرب في كلّ حروبهم مع دولة إسرائيل، وبخيانة من شخصيّات قياديّة، سياسيّة وعسكريّة في الأنظمة العربية المتاخمة لإسرائيل. هذا الواقع المرير أثّر تأثيرا دراميا في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وظهر هذا التأثّر في بنية القصيدة المعاصرة. وهذا هو موضوع هذه المحاضرة.

ملامح الحداثة في الشعر المعاصر:

للحديث عن تجليات ومعاني الحداثة في الشّعر المعاصر لا بدّ من الحديث عن تجربة آدونيس. كيف فهم الحداثة وكيف جسّدها، وأي حمولة فكريّة أودعها فيها. من الناحية الفنيّة حاول أدونيس مسرحة القصيدة العربيّة، والاستفادة من طابعها الدرامي، ومن حواريّتها، وحركيّتها. "بدأ أدونيس تجربة القصيدة المسرحيّة منذ عام 1954 مع قصيدة الفراغ التي جاء الجو المسرحي فيها ممثّلا بتوالي اللوحات؛ ثم في عام 1955 كُتِبتْ قصيدة مجنون بين الموتى فجاءت التجربة فيها أنضج..... وبعدها جاءت قصيدة السديم أو المجانين الثلاثة وهي كذلك ذات بنية مسرحية تعتمد بالدرجة الأولى على حوار المجانين"[1] هذا المنحى الفني جيء به لإغناء التجربة الجمالية للقصيدة الحديثة حيثُ اعتمدت على تعدد الأبعاد والإضاءة وتعدد الأصوات. وهذه تقنيّات المسرحيّة. وبهذا فمشروع الحداثة الأدونيسية يسعى إلى تجدد

[1]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج الرابع دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط الثالثة 2014، ص26.

كل المفاهيم الموروثة حول الشعر [1] وإحداث نوع من القطيعة مع البنية التقليدية له ومن هنا تبدأ عمليّة التّهجين الأجناسي في القصيدة العربيّة المعاصرة. لقد بدأت روح العصر تسكن عمق القصيدة. وبما أنّ الشاعر كان يعايش الواقع العربي الدرامي بتفاعل، فإن هذه الدراميّة تجسّدت على مستوى البناء الملحمي والمأساوي للنصّ الشّعري. كما استخدم أدونيس الأسطورة ليعطي للشعر بعد حكائي يخرجه من القوالب الكلاسيكية ، ولو أردنا أن نفهم أكثر حول ماهية الأسطورة فسنأخذ تعريف الناقدة راوية يحياوي التي تعرفها بأنها " الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية ، فالأديان الفلسفات و الفنون و الأشكال الاجتماعية عن الإنسان البدائي و الإنسان التاريخي و الاكتشافات الكبرى في العالم و الصناعة و حتى في الأحلام التي تتأثر في النوم كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة "[2] كانت هزيمة 67، ومن بعدها هزيمة 73، ذات أثر مكاني على نفسيّة الشاعر المنهزمة أصلا بفعل الواقع العربي المتردّي والمتخلف، والعميل للغرب الكولونيالي. من هنا الطّابع المأساوي للقصيدة "وغلبة المراثي وملاحم الموت والانبعاث أو ملاحم السّقوط على نتاج مبدعيها الكبار"[3]. تربط الناقدة العربية خالدة سعيد بين التصدّع الذي وسم العالم العربي بفعل الهزيمة وتبعاتها، وبين التوتّر الذي يسكن الشعر الحديث في نبرته وموسيقاه.

من نتائج الهزيمة ظهور النّفس الصّوفي في القصيدة العربيّة المعاصرة. والصوفيّة هي موقف فكري وأخلاقي يحاول إعادة النّظر في علاقة الذّات الإنسانيّة بالذّات الإلهية المتعالية، وعلاقة الإنسان بالكون والطّبيعة الغفل.

أدونيس ونزار قباني، نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الادب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/ 2007 ص 17

[2] ، دار ميم للنشر الجزائر، ط2، 2014، ص183. 184

[3]-م نفسه، ص 27.

من نتائج الشكل المسرحي للقصيدة رسوخ بنية التصدع في القصيدة المعاصرة التي لا تنجز إلاّ من خلال تعدّد الأصوات والأقنعة والمرايا كتجسيد لهذه الأصوات وامتداد لها في بناء نص خارج إطار أحادية الصوت، بما أن الأنا انشطر على ذاته، وأصبحت الذّات هي الآخر الحال فيها. أصبح الإنسان يحمل نقيضه بداخله.

لقد أُلغيتْ الحدود بين الأجناس في القصيدة العربيّة بفعل تشظّي الهويّة، فالفكر هو المحرك الرئيس ونعني بالفكر "الفكر PENSER في مفهومه اللغوي، إنما مرتبط بالقدرات العلمية، إما في الجانب الاصطلاحي فهو نشاط عقلي يقوم به الإنسان أثناء مواجهته لمشكلة ما، أو يريد القيام بعمل ما، أو جملة المدركات والتصورات"[1] العقلية وغياب الحقيقة. وهذه من سمات ما بعد الحداثة التي أعقبت انهيار السرديات الكبرى في الغرب بعد خيبات الحداثة، وسقوط قيمة الإنسانيّة، وتعرضه للتشيّء والتّسليع. إنّ مصطلح "التجربة الشعريّة" الذي انبثق عن الحداثة أتاح العبور من الجنس الأدبي (أو الشعري) الواحد إلى تعدّد الأجناس. إنّ الهجنة الأجناسيّة تغدو كناية عن التحول السريع وعدم الثبات على الحالة، وتعدد الحقائي، والحركة الدّائبة واللامنطق والاعتباطيّة، وكلّها سمات ما بعد الحداثة. إنّ الشرخ الموجود بين الخطاب السياسي الرسمي من قبل الأنظمة العربية في مرحلة الهزيمة، وبين الواقع المتردّي والذي يزداد ترديا كلما ازداد الخطاب صخبا وضجيجا، احتفاء بنصر وهمي، إنّ ذلك الفرق قد عمّق الإحساس باللامعقول في الثقافة العربيّة، وبمفارقاتها العجيبة. وانطلاقا من هذا الإحباط نشأ خطاب الرفض في القصيدة المعاصرة، ويمثله مظفّر النواب ودرويش، من داخل الأراضي المحتلّة ومن خارجها بعد أن مُنِع عنه الدّخول..

ألح الناقد المعاصر محمد لطفي اليوسفي في كتابه "بنية الشعر العربي المعاصر" على غياب عملية التّصنيف في القصيدة

[1] - سعيد سبع: الفلسفة المصطلحات والاعلام، دار المكتبة العلمية، الجزائرط1، 74

العربيّة المعاصرة. بفعل تجربة التصدّع والقلق. درس اليوسفي شعر السياب وسعدي ومحمود درويش وأدونيس، وخلص إلى نتائج نذكرها بتركيز، لأنها تمثل الخصائص الجمالية للحداثة **في القصيدة المعاصرة:**

–انشغال القصيدة العربية بمسرحة مسارها. تعبيرا عن التّصعيد الشعري "إنّ مقاربة هذه القصيدة بالرجوع إلى الخصوصيات المسرحيّة أي البحث عن طرائق تشكل الخطاب الدرامي، وكيفيّة توظيف القصيدة للعناصر المسرحية، كالصراع والإضاءة والمَشاهد، يمكن أن تشكل في حدّ ذاتها مدخلا هاما إلى بنية تلك القصيدة"[1].

[1]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج الرابع، ص 28.

المحاضرة الخامسة

موسيقى النص الشعري المعاصر

مقدمة:

عرف العالم العربي ثورة شعرية كبيرة، حيث تمرّد على الطقوس التقليدية في الكتابة، ولم تكن الجزائر بمنأى عن ذلك، إذ أنّ مسارها الفكري والثقافي والأدبي ما هو إلاّ امتداد للذاكرة وللتراث العربي والمشرقي بالخصوص غير أن خصوصية الكتابة الشعرية الجزائرية تتمثل في ثنائية المعطى، فنجد شعر ينسب إلى ما قبل الاستقلال، أو ما قبل الثورة وآخر بعدها وفي هذا سنلقي اضاءات حول المسألة من خلال هذه المحاضرة ولكن بادئ ذي بدء علينا العودة إلى مصطلح الحداثة الشعرية الجزائرية.

- **مفهوم الحداثة:**

تحدثنا في المحاضرة السابقة عن ملامح الحداثة وكيف تجسدت في الشعر المعاصر، ولكننا أردنا أن يعيدوا فتح مجال التعرف على المصطلح ومضامينه.

ذلك أن مصطلح الحداثة وجد النقاد صعوبة في تحديد معالمه القارة، فهل هو تجديد أم نقيض التقليد أو هو تحديث أم معاصرة.

وعلينا أن نعرف أن هذا المصطلح لا تتعلق اشكاليته في ترجمته فقط، بل حتى في ماهيته ومفهومه وفهم تعاطي الغرب له وطريقة نقل هذا المفهوم إلينا نحن العرب.

- **ماهية الحداثة:**

عرف هذا المصطلح في عدد من القواميس والمعاجم، نأخذ من بينها معجم لسان العرب مادة "حدث"

الحديث: نقيض القديم، حدث الشيء، يحدث حدوثًا وحداثة، وأحدثه هو فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه.

والحدوث كون الشيء لم يكن

وأحدث الله فحدث

وحدث أمر أي وقع[1]

ومن هنا فالمقصود بالحداثة كل ما هو جديد ومستحدث، ومن هنا فكلمة "حداثة" مشتقة من نفس الأصل اللاتيني لكلمة حديث في صياغتها اللاتينية (Modernus) قد استخدمت لأول مرّة خلال القرن الخامس ميلادي، وهي كلمة مشتقة من ظرف حالي هو Modo الذي يعني "مؤخرا" أو مكان قريب العهد " وهي ذاتها مشتقة من (Modus) التي تعني "قياس" فكلمة Modus قد استخدمت منذ البداية للإشارة إلى ما هو جديد كما استخدم لفظ Modernus حينها لمييز الحاضر الذي أصبح مسيحيًا عن الماضي الروماني، أي في حقبة جديدة غايتها التمييز عن السابق، القديم"[2]

وبهذا فقد جاء هذا المفهوم ليفصل بين عهدين القديم والجديد، فكل ما هو قبل القرن التاسع عشر والقرن العشرين فهو قديم أمّا ما بعده فهو يدخل في باب المحدث (الحديث)، لكن المصطلح في هذا الاتجاه أخذ بعدًا ضيّقًا في مفهومه، إذ أنّ المقصود من الحداثة يتجاوز الجديّة والابتعاد عن كل ما هو قديم، يفتح أفاق الحرية، أي التحرّر من كل ما يقيّد العقل والفكر سواء آ كان دينا عادات أو تقاليد، وهذا ما أكده بودلير عندما قال عن الحداثة: **"أنّها انزياح على السنن المعروفة والنهج المألوف، فينعكس ذلك في لغة وصور غير مألوفة"**[3]

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، مادة حدث.

[2] - عمر بوجليدة: الحداثة، واستبعاد الآخر، دراسة أركيولوجية في جدل العقلانية والجنون، ابن نديم للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 23.

[3] - الكبير الدايسي:الحداثة الشعرية العربية، بين الممارسة والتنظير، دار الراية للنشر والتوزيع،ى عمان، ط1، 2014، ص 14.

- **نموذج من الحداثة الشعرية في العالم العربي (الجزائر):**

إن الشعر عند العرب ديوانهم، يختص بآلامهم وآمالهم، وهذا بالضبط ما وجد في الشعر الجزائري فالشعراء الجزائريين حاكوا كل ما تكبده المجتمع الجزائري خلال الثورة وبعدها من مطبات الحياة نظير سياسة الاستلاب التي طبقت عليه من المستعمر الغاشم.

ولكن الحداثة الشعرية بمفهومها العميق لم تعرف في الساحة الفكرية الجزائرية إلاّ في منتصف الخمسينات من القرن الماضي، ذلك أنّ الالتزام بالقصيدة العمودية والخضوع لعمود الشعر كان قاعدة متبعة من الشعراء قبل ذلك العهد، وهذا ما حدّده المرزقي في مقدمته "ديوان الحماسة" لأبي تمام، ومقلدًا لشعراء النهضة الرواد في المشرق العربي، فقد كان شعرًا يتسم بالمباشرة في الخطاب وبالتالي الابتعاد عن الرمز وأساليب المراوغة الفنّية، لأن الغاية كما سلف الذكر هو إيصال وعي المتلقي يحتاج إليه، ومن أهم كتاب هذه الفترة.

- **الشاعر محمد العيد آل خليفة:**

هذا الشاعر كان مؤمنا بالقضية الجزائرية، ودليل ذلك انخراطه في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وكان شعره موجهًا للدفع برفع الوعي واليقظة وهذا ما أقره وأكّده البشير الإبراهيمي في قوله "**رافق شعره النهضة الجزائرية في جميع مراحلها، وله في كل نواحيها وفي كل طور من أطوارها وفي كل أثر من أثارها**"[1]

وما اتسمت به كتابات هذا الأخير، هو إتباعه للمدرسة الكلاسيكية في الكتابة من حيث جزالة وقوة اللفظ والمعنى، اذ ابتعد في هذا عن التكلّف والتنميق والزخرفة اللفظية، ليجعل من شعره منبرًا فكريًّا مهمًا، ومرشدًا روحيًّا للشعب الجزائري، خاصة وأن ألفاظه المستخدمة مستقاة من ديننا الحنيف ومن قرآننا العظيم، يقول مثلاً:

[1] - ديوان محمد العيد آل خليفة: مكتب الدراسات، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، د.ط، 2010، ص 7.

لا تيأسوا فالله جلّ جلاله محيي الرمم[1]

في هذا البيت وظّف لفظة "الله" كما وظّف لفظة (الرمم) من سورة "يس" ونجده في نص

يخلد الله ذو الجلال ويبقى سوى الله منتهاه النفاذ"[2]

فقد اقتبس هذا البيت من الآية الكريمة "تبارك اسم ربك ذو الجلال والإكرام"[3]

ونجده يقتبس من القرآن أسماء الأشياء والرسل، وذلك في قوله:

"وينشدها إلى عيسى وموسى وإبراهيم قبلهما وهود"[4]

إنّ هذا التناص والاقتباس الذي أوجده الشاعر في قصائده، جعل من نصه نصًا مثقلاً بالقدسية متسمًا بالرزانة والقوة، وهذا ما وجدناه في الكتابات الكلاسيكية عند محمود سامي البارودي والأمير عبد القادر وغيرهم الكثير ممن جعلوا كتاباتهم تحاكي القاموس اللغوي الجاد والمثقل بالألفاظ المؤسسة لبعد فكري راسخ.

ثم جاءت ثورة على هذه الكتابة الكلاسيكية فحدثت نهضة فكرية، كان (أبو القاسم سعد الله) رائدها وبهذا شهادة محمد العيد آل خليفة وكذا الناقد المصري محمود أمين العالم وذلك في قوله "**أول شاعر عربي في الجزائر يخرج على المألوف التعبير الشعري التقليدي وينتهج الصياغة الجديدة في الشعر، ويبلغ منها شأنًا طيبًا من الإجادة، وهو زهرة تفتحت في حقول الوعي والنضال، وتعمقت في جذورها واقع أرضنا، تراثنا العربي القومي، واستلهمت أفضل ما فيه من المعان وقيم وفضائل**"[5]

---

[1] - المكتبة الشرقية: المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، ط 35، لبنان، ص 16.

[2] - ديوان محمد العيد آل خليفة: ص 97.

[3] - سورة الزمر، الآية 53.

[4] - ديوان محمد العيد آل خليفة: ص 183.

[5] - نور الدين بن قدور: دراسة تحليلية في الإسهامات العلمية والفكرية لأبي القاسم سعد الله 1936-2013، إشراف د. سعدوني نادية، جامعة أبو القاسم سعد الله، الجزائر 2، 2017.

- **أبو القاسم سعد الله:**

صاخب الأناة عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

وظلام وشكاوى ووحول

تتراءى كطيوف

من حتون

في طريقي

يا رفيقي"[1]

وفي مقطع آخر يقول:

سوف تدري راهبات واد عبقر

كيف عانقت شعاع المجد أحمر

وسكبت الخمر بين العالمين

خمر حب وانطلاق ويقين

ومسحت أعين الفجر الوطنية

استطاع (أبو القاسم سعد الله) أن يساير حركة النهضة الشعرية التي عرفها المشرق، عن طريق نازك الملائكة حينما نشرت قصيدتها المعروفة بـ(الكولير) سنة 1947، فبعد ثمان سنوات، نشرت قصيدة (طريقي) سنة 1955، يقول عنها الشاعر:

---

[1] - صالح حرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 101.

"إنّ اتصالي بالإنتاج العربي القادم منم المشرق، ولا سيما لبنان، واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر وقد نشرت أول قصيدة متحررة في الشعر الجزائري (البصائر العدد 311 سنة 1955 بعنوان طريقي"[1]

يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف التيار وحسي النضال
وشدوت نسور الوطنية
إن هذه ديني
فاتبعوني أو دعوني
في مروقي
فقد اخترت طريقي
يا رفيقي[2]

من خلال قراءتنا المتباينة للمقطعية، فسنلاحظ مدى التغيير الذي ألحقه الشاعر بالقصيدة العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة أخصب، ذلك أن غاية سعد الله هو إخراج القصيدة الجزائرية من عبادة المشرق والباسها هوية حديثة تمثلها ولا تمثل غيرها، وقد أقرّ ذلك بنفسه، حينما قام بدراسة معمّقة للشعر الجزائري فوجد حسبه أنّه "صنم يركع أمامه كل

[1] - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007، ص 51.
[2] - أبو القاسم سعد الله: المرجع السابق، ص 51.

الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة"[1] والسؤال الذي طرح نفسه لماذا هذا التأخر الذي حدث في الجزائر بالمقارنة بالمشرق العربي.

والجواب طبعًا، متعلق بعملية الاستلاب الممارسة على الشعب الجزائري خلال قرن ونصف قرن من الزمن، وبالتالي عملية الاستيقاظ تتطلب وقت وجهد ووعي ورغبة، وهذا بالضبط ما قام به مثقفوا الجزائر، وذلك من خلال اختلاطهم بنخب الفكر والأدب، فهذا أبو القاسم سعد الله استطاع أن ينهل ممّا تقدم به المشارقة نذكر منهم "الشاعر صلاح عبد الصبور، وفاروق بشوشة، والشاعر أحمد عبد المعطي الحجازي، وعبد الرحمان الخميس، ويوسف السباعي ورجاء النقاش ومحمد أمين العالم، ومحمد الفيتوري، وعبد الرحمان الشرقاوي"[2]

كل هؤلاء كانوا بمثابة المنقض للوعي الفني المستحدث في العالم العربي بالنسبة للشاعر سعد الله وللبيئة الثقافية الجزائرية.

والملاحظ أن هذه الفترة، لم يكن الشكل هو النسق الوحيد المستحدث، بل حتى اهتمامات الشعراء آنذاك، إذ بات شعر السبعينات منفذ، لبث الروح الإيديولوجية الاشتراكية، وما تحمله من أفكار خاصة وأنّه ينتهج لغة بسيطة غير متكلفة، تصل إلى المتلقي بكل سهولة.

- **المقومات الموسيقية للشعر المعاصر:**

اختلف التعاطي مع الموسيقى الشعرية المعاصرة، حيث بات الإيقاع الشعري له مقومات لا تتعلق فقط بجانب البحور والقوافي وحرف الروي وغيرها من الأمور المتعلقة بالجانب الشكلي لا ألمضموني وأول ما وفّر الإيقاع الداخلي والخارجي نجد:

- **الرمز:**

يعدّ الرمز من أهم مقومات الشعر المعاصر، فبعدما اعتمد الكلاسيكيون على الروح التجريدية الواقعية وعلى المباشرة، وجد أنصار الشعر المعاصر أن فنية النص تكمن في مدى استخدامهم للإيحاءات والإيماءات التي تجعل النص بعيد عن الجانب التقريري، فالرمز: هو "ما يتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى

[1] - محمد الأمين سعيدي: المرجع السابق، ص 22.
[2] - نور الدين بن قويدر: المرجع السابق، ص 114.

خفي وإيحاء، إنّه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة"[1]

فبالعودة إلى قصيدة أبو القاسم سعد الله فسنجدها مليئة بالإيحاءات، والأصل أن هذه الأداة حققت لكنة إيقاعية فنية للقصيدة.

- **اللغة:**

استخدام لغة بسيطة، قريبة من المتلقي، يفهمها المثقف وعوام النّاس، غير أنّها مدججّة بالمعاني المبثوثة في رموز وإيحاءات تحملها الكلمات المنتقاة، والأصل أن لغة الشعر الكلاسيكي لغة مستقاة من القرآن والشعر الجاهلي، بينما نجد الشعر المعاصر، وجد ضالته في لغة الأخر وثقافة الأخر.

- **الموضوع:**

يختار الشعر المعاصر موضوعاته من الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيشها المجتمع، وبالتالي فهو مرآة عاكسة للوضع السائد في أي مكان يختلق فيه وهذا ما وجدناه في قصائده نازك الملائكة في قصائد السيّاب وغيرها.

- **التكرار اللغوي:**

ويقصد به اعتماد تكرار الحروف مثلما وجدناها في قصيدة أبو القاسم سعد الله حيث وجدنا أن الحرف المكّرر هو حرف القاف (رفيق، مروقي، طريقي، نجد تكرار العبارة أو ما يسمى ب اللازمة نعطي مثالا عن ذلك النشيد الوطني الجزائري (فاشهدوا، فاشهدوا، فاشهدوا)

- **الاتساق والانسجام بين الألفاظ والعبارات:**

الانسجام بين الألفاظ والعبارات باتت إستراتيجية إيقاعية، فالشاعر لم يعد يستعين بالبحور الخليلية الثقيلة كالطويل والبسيط وغيرها ليجعل من نصه نصا ذو مثقلا، بل تناغم الألفاظ تحدث نغما موسيقيا يخرج النص من الرتابة إلى التمايز.

[1] - راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014، ص 164.

- الخاتمة:

ننتهي إلى القول أن الحداثة الشعرية مسّت كل أطر الكتابة الشعرية، وبما أن أكثر الاختلافات الواردة بين الشعر و النثر نجدها في الجانب الإيقاعي، فان الشّعر المعاصر استعانة بآليات جديدة تخرج عن رتّابة الكتابة الكلاسيكية.

عنوان المحاضرة السادسة: قصيدة التفعيلة

. أهداف المحاضرة:

1/ **الهدف الخاص:**

2/ **الهدفان الإجرائيان.**

يتوقع منك عزيزي الطالب بعد الانتهاء من المحاضرة التعرف على خصوصية شعر التفعيلة ومراحل تشكلها

التعرف على ملامح نص التفعيلة.

القراءة المساعدة:

- أحمد سليمان الأحمد: الشعر الحديث
- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975
- **عناصر المحاضرة**

– ماهية شعر التفعيلة

– أعلام ورواد شعر التفعيلة

– الخصائص الفنية لشعر التفعيلة (الشعر الحر)

مقدمة:

استطاع الشعر العمودي، أن ينهض بالقصيدة العربية، بعدما كادت أن تعلن اندثارها، وذلك في عصر سمي بعصر الإحياء الأدبي إن صح القول، فقد أعاد هؤلاء إحياء الأغراض بلكنة حديثة، فنجد مثلا الرثاء، وهو من الأغراض الأصيلة في الأدب العربي، باعتباره الغرض الأكثر اتصالاً بالمشاعر الإنسانية عامة، فقد ازدهر هذا الأخير في العصر الحديث، فرثى الشعراء العلماء والزعماء والأقربين، كما رثوا المدن والدول كصنيع شوقي في رثاء المدن التركية، ورثاء حافظ إبراهيم للإمام عبده، وفي هذا نأخذ مثالاً في رثاء شوقي لأبيه يقول:

يا أبي والموت كأس مرّة لا تذوق لنفس منها مرتين

كيف كانت ساعة قضيتها كل شيء قبلهما أو بعدهما

أشربت الموت فيها جرعة أم شربت فيها جرعتين

بالإضافة إلى غرض الرثاء، نجد الفخر والحماسة وهو ما عرف عند المحدثين بالشعر الوطني وكذا عرف الغزل والهجاء وغيرهم الكثير.

ولقد انفتحت الكتابة الشعرية الحديثة على منافذ عدّة، فوجد الشعر القصصي، وكان في طليعة من مارسوه، عثمان جلال في مصر، وأحمد بن مشرف الاحسائي الذي نظم قصيدة حكائية بعنوان الدب وقحلصة، وحكاية الفأر والحمام، أمّا عن شوقي فأكثر من نظم القصص والحكايات حتى شغل ذلك جزءًا من ديوانه "الشوقيات".

إضافة إلى الشعر القصصي، كانت الملحمة، فهي بحسب النقاد، فنّ جديد في الشعر العربي، أخذه العرب عن الغربيين وفي العصر الحديث أقبل بعض الشعراء على المطولات وسموها ملاحم، مثل (كشف القصص لخالد الفرج) و(ديوان مجد الإسلام أو الإلياذة

الإسلامية لأحمد محرم) و(دول العرب وعظماء الإسلام لشوقي) ثم (ملحمة عيد الرياض لبولس سلامة النصراني).

وبهذا فالشعر الحديث العمودي، استطاع أن يجاري الزمن والتطور الحاصل في البنى الذهنية والفكرية، ولكن وبالرغم من كل ذلك فإننا نجد أقلامًا نقدية، ترى غير ذلك، نذكر منهم الشاعر الناقد السوري (أحمد سليمان الأحمد)، الذي وجد أنّ التجديد في الأشكال القديمة بات أمرًا صعبًا لأن "**الشعراء الكبار الذين تمرسوا في الكتابة القديمة أصبحوا يستطعون مواكبة العصر وأجيالنا الجديدة أصبحت لا تمتلك لغتها بحيث يمكنها أن تضع الشعر المعاصر في القالب المتعارف عليه**"[1] لذلك فحسبه لابدّ من البحث عن أشكال جديدة تكون أكثر مرونة وسلاسة، لأن الغاية ليس الانحصار في الضوابط الشكلية، بل الوصول إلى تجسيد فكرة فنية وموضوعية ومن هنا جاء شعر جديد ومستحدث سمي بشعر التفعيلة ثم جاء ما يسمى بالقصيدة النثرية.

1- ماهية شعر التفعيلة:

وهو شعر ظهر في فترة أراد فيها الشعراء التحرّر من قيود شكلية، إلزامية، كالقافية الوحدة والشطرين (الصدر والعجز) وغيرها، ذلك أنّ "**أغلب شعراء هذه المرحلة أعلنوا القطيعة مع الشعر العمودي حيث بدأوا بالسطر الشعري المعتمد على التفعيلة إلى أن أصبحوا يعتمدون الجملة الشعرية وما يسمى في مصطلحات الشعر بالتدوير**"[2]

[1] - أحمد سليمان الأحمد: الشعر الحديث، جريدة الشعب الأسيوي، عدد 24 ماي 1975، ع 15 الجزائر، ص 11.

[2] - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006، ص 232.

2- أعلام ورواد شعر التفعيلة:

مع نهاية الأربعينات إلى نهاية الخمسينات، شهدت الساحة الأدبية العربية ولادة دواوين شعرية، بلكنة حديثة تجديدية تقوم على العمود الواحد، ولقد سلمت صفة الريادة للأديبة الشاعرة (نازك الملائكة)، فقد نشرت ديوان (شظايا ورماد) سنة 1949م، ثم تلاها السياب سنة 1950م، والحيدري بـ(أغاني المدينة) سنة 1951م، ونشر البياتي ديوان (أباريق مهشمة) سنة 1955م، وعبد الصبور نشر (الناس وبلادي) سنة 1957م، ونشر يوسف الخال (البئر المهجورة) سنة 1958م، وأدونيس (أوراق في الريح) سنة 1958م وكذا ديوان الحجازي (يادين بلا قلب) سنة 1958م، أمّا سعدي يوسف كان حلقة بين الجيل الأول والجيل الثاني المتمثل في نزار قباني ومحمد الفيتوري وهؤلاء اختاروا مصطلح الشعر الحر بدل مصطلح شعر التفعيلة.

إذا رجعنا إلى الرواد الأوائل، فنجد (نازك الملائكة)، قد قدّمت قصيدة بعنوان (الكوليرا) حيث كسرت هذه الأخيرة، كل قيود التقليد، فانتهت من النزعة الموضوعية التي سادت في عصر ما، واستعملت نزعة ذاتية، عبّرت عنها بحرية ومن دون قيود القوافي والبحور الخليلية، إذ استبدلت كل ذلك بالمقاطع وباللازمة التي كانت بين كل مقطع.

الرائد الثاني هو (بدر شاكر السّياب)، هذا الأخير والذي خاض التجربة الشعرية الحديثة، فقد كتب قصيدة مطر، ليعلن من خلالها عن تنمّره عن القوالب الجاهزة، ولعلّ تنشأته برّرت له هذا التوجه، فهو طالب شيوعي متعدّد الثقافات متأثر أيّما تأثر بالإنجليزية، يؤمن بثلاث عمالقة في الشعر، (أبو العلاء المعري، الحافظ والمتنبي) إضافة إلى حبه للأدب الروسي، وبهذا فالملاحظ تعدد توجهاته وقراءاته، جعله منفتحًا ومتفكرا ومتعطشا للفكر والثقافة، والأصل أن لغته كان يحكمها حفظه لكتاب الله، لذلك لم تكن سطحية ولا مبتذلة.

3-**الخصائص الفنية لشعر التفعيلة** (الشعر الحر)

- **التشكل الموسيقي:**

اختار كتاب الشعر الحرّ، أن يكون إيقاعهم هادئًا، وموزونا، لكن وزنهم للشعر يختلف عن الشعر العمودي، وذلك من حيث اعتمادهم على عدد من التفعيلات في أبياتهم، وبهذا فالشعر الحر "**لا يمكن نظمه إلا من البحور الصافية أو ذات التفعيلة الواحدة**"[1]

ونقصد بالبحور الصافية، الكامل، الرمل، الرجز، المتقارب، المتدارك، ضف إلى هذا البحور الممزوجة، ونقصد به السريع والوافر ولقد أرسى أدونيس هذه النظرة فحاول أن "يسقط الثوابت (سلطة الوزن) ويقترب من التجربة أكثر إنّ أوّل مصطلح يحطم مع الحداثة الشعرية "البيت" **الذي كان يتكون من "صدر" و"عجز" أو من شطرين بالنظام نفسه إلى سطر شعري، تتفاوت كلماته دون نظام معين لتأمين بناء حر، كقوله أدونيس**"[2]

دائما يقرأ الضحى ويعاد

دائما هذه المغاور تحت الجله

هذي السدود والانقراض

دائما هذه التكايا

دائما هذه المقابر تحت الهدب"[3]

ولقد استبدل الإيقاع بمجموعة من الأدوات النسقيّة كقضية التضاد، والترادف، وأهمها على الإطلاق قضية التكرار، تكرار الحرف، تكرار اللفظة، تكرار الجملة.

---

[1] - محمد ناصر: المرجع السابق، ص 269.
[2] - رواية يحياوي: البيت والدلالة في شعر أدونيس، ص 209.
[3] - أدذونيس: الآثار الكاملة: م1، ص 395.

4-اللغة الشعرية:

تعتبر اللغة الشعرية البند الأهم بالنسبة للشاعر سواء أكان عموديًا أو حرًا، ولقد اختار الشعر الحر التعبير عن طريق الأحاسيس والمشاعر والانفعالات، وكذا استخدام لغة بسيطة غير أن الملاحظ في أصحاب الشعر الحر المحدثين وقوع بعضهم في ضعف لغوي، فعندما نتحدث عن رواد الشعر الحر من الجزائر، فإننا نلمس ضعفًا على مستوى اللغة ويعود ذلك "**إلى محدودية شعرائنا الثقافية والتعليمية وإهمالهم للتراث العربي القديم ويظهر الضعف في الأخطاء النحوية في أشعار بعض الشباب الذين أداروا ظهورهم للتراث مثل: أزراج عمر، أحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وأحلام مستغانمي، وغيرهم ممن تكتظ بهم مجلة آمال**"[1]

وهذه بعض الأزمات التي وقع فيها الرواد الشباب للشعر الحر، فنجد مثلا فتح الهمزة في مواضع وجب كسرها مثلما جاء عند (أزراج عمر) في قوله:

وها أنني ألمح الآن كل المياه تدق السدود

وها أنني أبصر إلا عزبة

وها أنني أعشق الجرح والضوء[2]

أما عند (أحلام مستغانمي) فقد رفعه ما حقه النص والعكس من ذلك في قولها:

أ صحيح صار حبي اليوم عام

أصحيح صار حبي اليوم عاما[3]

---

[1] - محمد ناصر: المرجع السابق، ص 361.
[2] - عمر أزراج: وحرمني الظل، و ن ت الجزائر، 1976، ص 43.
[3] - أحلام مستغانمي: على مرفأ الأيام، ش، و ن ت 1972، ص 58.

5- استخدام اللغة العامية:

مثلما اختار الشعر الحر، الخروج من قيود القافية والأوزان وغيرها من متعلقات الإيقاع الخارجي، فقد كان الأمر كذلك بالنسبة للغة الفصحى، فلم تعدّ تلك الفصحى العميقة التي يحتاج لقواميس لفهمها، بل باتت اللغة الأقرب إلى النّاس والأكثر استخدامًا واستعمالاً من قبلها، بل الأوسع من ذلك استخدام اللغة العامية نأخذ مثالاً لقصيدة جاءت على لسان (عبد العالي رزاقي) بعنوان "الرحيل خلف العيون السوداء" يقول فيها:

وتتناسب مع الذكرى

حكايا عن ليالي سمر القرية

عن قهوة أو شاي بلادي[1]

وهذا (أزراج عمر) في قصيدة انتظار يقول:

كوردة جريحة على الشفاه

ينام فوق خدها شعاع

تحلم أن تنال بالذراع[2]

- **الرمز:**

يعدّ الرمز من أبرز الظواهر المعتمدة من قبل جيل السبعينات، ويقصد به "استخدام كلمة أو عبارة تدل على شيء آخر لا بالتشابه، لأن الرمز على نقيض لاستعارة والتشبيه بل الإيحاء والإشارة، والإيجابية تعني أن للرمز الفني دلالات متعددة ولا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب"

---

[1] - عبد العالي رزاقي: الحب في درجة الصفر، نقلاً عن محمد ناصر، ص 127.

[2] - عمر أزراج: الجميلة تقتل الوحش، ص 19، نقلا عن المرجع السابق، ص 375.

وبالتالي فالرمز عند أدونيس هو "**ما يتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص، فالرمز هو، قبل كل شيء معنى خفي وايحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون وعيك بعد قراءتها**"[1]

نأخذ مثالاً لحمري بحري من ديوانه "ما ذنب المسمار يا خشبة" من قصيدة عنوانها "حبيبتي تتعى" يقول:

من مخاص الرفض

من عشق الحجارة

يكبر النهر

يضيق الخصر

غصنا وإشارة

فأراها تتعرى

أتعرى"[2]

وهنا استخدم رمز المرأة كمعادل موضوعي للمرأة.

وهنا نجد أن أدونيس قد عرف الرمز بأنه "**اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هي التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالمًا لا حدود له**"[3]

---

[1] - راوية يحياوي: المرجع السابق، ص 164.
[2] - حمري بحري: ما ذنب المسمار يا خشبة، ص 59، نقلا عن المرجع السابق، ص 559.
[3] - ابراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر،لا ص 76.

المحاضرة السابعة: قصيدة النثر

- **القصيدة النثرية:**

هناك تباين واضح ما بين الشعر والنثر، ذلك أنّه ما عرف عن الشعر أنّه كلام موزون مقفى، بينما يقوم النثر على طقوس سردية مقومها الرئيس لغة نثرية برؤية فنية مباشرة، تتخللها فنيات حكائية أو قصصية أو روائية أو غير ذلك، بينما الشعر فهو عكس ذلك إذ يقوم هذا الأخير، على كثافة المعنى، وكذا الموسيقى والايقاع وغيرها.

- **ما هي القصيدة النثرية**:

قصيدة النثر هي ترجمة حرفية للمصطلح الغربي Poème وتقوم هذه القصيدة، بمقام النثر، ولها عدّة تسميات الشعر المنثور أو اللاشعر، وتعود فكرة ظهور هذه الفن إلى الشاعر المتشائم بودلير 1821-1867 فقد نشر أوّل قصيدة له بعنوان (قصائد نثرية صغيرة، وقد اختار بولدلير هذا النوع النثري الشعري ليست فيه أحزانه وآلامه بكل عفوية وسلاسة".

هذا الفن الجديد حوّل النظرة الكلاسيكية لماهية الشعر، وذلك كان بـ"تأسيس وعي جديد يرى بأن الكلام الشعري غير الكلام العادي ونقيض له، ذاك أن ما يجعله بهذه الصفة هو الرؤية العميقة التي ينظر بها الشاعر إلى الأشياء والعالم"[1]

والشعر بهذا المنطق لم يعد جانبه الشكلي هو المعضلة بقدر، القدرة على التعبير العميق للرؤية العميقة للعالم، بذلك أنّ "الانسان بات منفتحًا فيما راء الظاهر التقنوي العقلاني على الغيب النقطة الزمنية اللازمنية"[2]

ومن هذا المنطق، فإن النظرة للشعر الكلاسيكي قد تغيرت، فقد جاء شعر خارج دائرة الوزن والقافية ومختلف الأطر الشعرية القديمة، شعر يقوم على مقومات جمالية، تتعلق بالفكر وبالايقاع الذهني.

تلقي القصيدة النثرية عند العرب:

إنّ أكثر ما يفرّق الشعر عن النثر هو قضية الايقاع أي الموسيقى الداخلية الخارجية والتي يعد أهم مقومات الشعر وهذا ما غيب عن النثر.

---

[1] - محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دراسة، دار فير، 2013، ص 58-59.

[2] - أدونيس: الشعرية العربية، بيروت، ط2، 1989، ص 107.

وأما عن التلاحم الحاصل بينهما، فإنه وبحسب أغلب النقاد، فإن الإيقاع قد أستبدل في القصيدة النثرية بجمالية اللغة وتلاحم الأفكار وتناغمها داخل القصة النثرية الشعرية.

والملفت للانتباه أن أدونيس فرّق بين النثر الشعري والقصيدة النثرية في قوله: أن النثر الشعري إطنابي يسهب، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة، وليس هناك ما يقيد النثر الشعري مسبقًا، أما قصيدة النثر، فهناك شكل من الإيقاع، ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم إنّ النثر الشعري سردي وصفي شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية"[1]

ومن ثمة فإن الفاصل بينهما يظهر في طغيان الأول عن الثاني، فأما القصيدة النثرية، فإن سمات الشعر هي التي تتغلب في حين أن النثر الشعري، فسمات النثر هي الغالبة "والسؤال هنا، كيف ثم الانتقال بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر من النثر الشعري الذي ما يزال غير عضوي إلى قصيدة النثر التي عدّت نوعًا أدبيًّا حقيقيًّا"[2]

هذه القصيدة التي تحرّرت شيئًا فشيئًا من قيود الإيقاع حينما "انفصل الشعر عن الموسيقي، والنّاس كلهم يعرفون أية جهود كان يبذلها راسين وموليير لإدخال تفنن أكثر في إلقاء قصيدة الشعر

[1] - سوزان برنار: قصيدة النثر تر: زهير مجيد مغامس مراجعة: على جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، ط1، القاهرة، 1978، ص 23.

[2] : نفسه ص 25.

عنوان المحاضرة الثامنة: مفاهيم النص السردي المعاصر

. أهداف المحاضرة:

1/ **الهدف الخاص**: التعرّف على مفاهيم النص السردي المعاصر

2/ **الهدفان الإجرائيان**.

يتوقع منك عزيزي الطالب بعد الانتهاء من المحاضرة التعرف على مصطلح السرد ومراحل تشكله في النصوص النثرية

- التعرف على ملامح النص السردي.

القراءة المساعدة:

- سعد البازغي وميجان الرويبلي، دليل الناقد الأدبي
- محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات

عناصر المحاضرة

– مفاهيم النص السردي المعاصر

– ماهية علم السرد

– البرنامج السردي

المحاضرة الثامنة: في النص الأدبي المعاصر

مفاهيم النص السردي المعاصر

تقديم:

السّرد أو السرديّة أو علم السرد من المصطلحات النقديّة التي دخلت حيّز التوظيف منتصف القرن العشرين بتأثير من المنهج البنيوي، ويهدف هذا العلم إلى تقديم طرائق الوصف المنهجي لسيرورة السرد داخل النصوص الحكائيّة. وكانت الانطلاقة الأولى لعلم السرد على أيدي الشكلانيين الروس الذين رفضوا المناهج السياقيّة بوصفها اعتداء على الأدبيّة. يسعى الشكلانيون، ومن بعدهم البنيويون إذا إلى تحويل الأدب إلى علم موضوعه الأدبيّة. وتعني هذه المقولة كلّ السمات الأسلوبيّة التي من شأنها أن تجعل من النص نصّا أدبيا. يتعلق الأمر بغلة تكسر أنماط الخطاب اليومي والعادي، وتتوخّى لغة التّخييل والمجاز والاستعارة. لغة منفتحة على التأويل، حيثُ يحتمل اللفظ المعنى ونقيضه. ومن أعلام هؤلاء الشكلانيين فلاديمير بروب (1968/1928). وكان ذلك من خلال كتابه الشهير "مورفولوجيا الخرافة). والذي حلل فيه العديد من الحكايات الخرافيّة الروسيّة وبلور فيه أسس المنهج البنيوي في تحليل الخطابات السّرديّة، ولم يعد يعتد بالشخصيّة لأنها متغيّرة، بينما المطلوب البحث عن كل ما هو ثابت، من أجل بناء الأحكام. وقد وجد أن الوظيفة هي العنصر الثابت وليست الشخصيّة.

مفاهيم النص السردي المعاصر

ماهية علم السرد:

هو علمٌ حديثٌ قد نتج عن ثورة دو سوسير الألسنيّة، وهو "دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه"[1]. للقصّ إذا أسس يقوم عليها. فهو أداة تواصل بين منتج للخطاب ومتلقٍّ له.

صاغ فلاديمير بروب هذا المصطلح لأول مرة سنة 1969 في كتاب تحت عنوان **قواعد الديكاميرون**، كما سمّى هذا العلم أيضا ب**علم القصّة**. وتتالت بعد ذلك المؤلفات في هذا العلم الذي شاع وعرف عصره الذّهبي في الستينات من القرن الماضي. فكتب كلّ من تودوروف وغريماس وبارت **نحو القصة**، وكتب جيرار جينيت وبال وستانزل حول علم السرد المرتكز على الخطاب. وتتالت الدراسات النقديّة لدراسة الخطابات الروائيّة والقصصيّة على أساس المنهج البنيوي، في عصره الذّهبي. وقد انتشر هذا المذهب لاحقا، وإن في زمن متأخر، في الوطن العربي، في البداية كان ذلك من خلال رسائل أكاديميّة، ثمّ ما لبث أن شاع في كل الدراسات النقديّة بمختلف مرجعياتها. لنذكّر أولا أن المنهج البنيوي قد شاع استعماله في كلّ العلوم الإنسانيّة كالانثروبولوجيا والفلسفة والتاريخ وغير ذلك.

لم يبق علم السرد حبيسا على الدراسات الأدبيّة وإنّما تعدّى نشاطه إلى التاريخ إذا، والدّين والصحافة والدّراسات القانونيّة. "إنّ الواقع كما نعرفه ليس معطى مدركا بالحواس، بل إنه بناءٌ ذاتي: يبدو أنّ السّرد في كلّ مكانٍ حولنا، لأنّ بناء التّمثيلات السّرديّة هو أحد الوسائل التي نعطي بها شكلا ومعنى للواقع الذي ندركه. السرد بعبارة أخرى هو طريقة أساسيّة للتفكير"[2]. والدراسة العلميّة للسرد تمكّننا من السّيطرة على العالم واحتوائه وفهمه. كل شيء موجودٌ إذا بداخل الخطابات. لسنا في حاجة إلى الحفر خارجها. الدلالة موجودة ثمّة

---

[1]-سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط الثالثة 2002، ص 174.

[2]- يان مانفريد، علم السرد، ترجمة أماني بورحمة، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط الأولى 2011، ص7.

بداخل البنية اللغويّة، وليس أبعد من ذلك. إننا نضيع الوقت ونظلل القارئ باتّجاهنا إلى خارج النصوص.

يقتضي علم السرد جهازا مفاهيميّا يحلل من خلاله موضوعه، كما يحتاج إلى أدوات نقديّة تمكنه من مباشرة النقد والتحليل، وليس التأويل. وسنعرض لأهمّ مفاهيم ومصطلحات هذا العلم كما شاعت عند أهل الاختصاص الغربيين.

أ-السرد:

ماذا يعني السرد؟ ما هي مقوماته الأساسيّة، ما هي الأجناس الأدبيّة الأكثر توظيفا للسرد؟ إنها الرواية أو القصّة ومن هنا فالسرد في أبسط تعريفٍ له هو. "وسيلة اتّصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها، أو جربتها الشخصيّات"[1]. هو إذا الحكي واستظهار تتابع الأحداث، وتطورها من وضع إلى آخر باتّجاه انفراج العقدة والرسوّ عند حلٍّ. والذي يقوم بعمليّة السرد ويخبر عن الأحداث والشخصيّات يسمّى السّارد. والسؤال الآن، كيف يتجلّى السّارد من خلال الخطاب؟ هل له صوت؟ هل يتدخل في عملية الحكي؟ يمكننا تحسس صوت السارد، إذا كان لا يختفي وراء الشخصيّات، وفي السرد السير-ذاتي كذلك يطغى صوته. إننا نبحث عن صوت السارد من خلال السؤال: من يتحدّث؟ غير أن هذا الصوت يتفاوت وضوحه من نص إلى آخر. "يمكننا أن نقول أن السارد المتواري يجب أن يكون غير واضح وغير جليّ، وغير متميّز؛ السارد الذي يتوارى في الخلفيّة ربما يموه نفسه ويلوذ في الاختفاء"[2]. كيف يفعل ذلك؟ يحاول ألاّ يجلب الانتباه إلى حضوره.

تناول جيرار جينيت (1972) مصطلح السرد بالدراسة وسماه صوتا. أي الصوت السردي ويعني القائم بفعل السرد. السرد إذا "هو النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي وهو

---

[1]-يان مانفريد، علم السرد، ص12..
[2]-م نفسه، ص 19.

يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها"[1]. يميز جيرار جينيت بين فعل الكتابة الذي ينجزه الكاتب وهو فعل حقيقي، وبين فعل السرد الذي ينفذه الراوي وهو فعل متخيل. وينجم عن فعل السرد المتخيل الخطاب القصصي أو الروائي أو الحكاية. وفي السرد التخييلي لا نتحدث عن أحدهما بمعزل عن الآخر، فوجودهما متلازم. لا يوجد سردٌ لا يُنتج خطابا قصصيا مثلا أو نصا روائيا. إذا الخطاب القصصي يتشكّل من ثلاثة أركان ""هي السرد والحكاية والخطاب أو الملفوظ"[2]. السرد هو الحكي والقص والرواية أما الحكاية فهي الحبكة، أو مجمل الأحداث، والخطاب هو الوعاء اللغوي الذي يحتوي الحكاية.

بؤرة السرد:

هو مصطلح شائع في الدراسات السردية، وقد استعمله كلّ من "كلينث بروكس" و"روبرت وارن" ويقصدان به وجهة النظر الشخصيّة. "أي تلك التي تتعلق برؤيتها الداخلية الخاصة للأشياء. فكل ما يُسرد ويوصفُ نابعٌ من هذه الشخصيّة، ملونٌ بوجهة نظرها، حتى أن جانيت صاغ مصطلحه الخاص **التبئير** من مصطلح بؤرة السرد؛ إذ **التبئير** الخالص هو ذاك الذي يرتبط ببؤرة الشخصية مقابل **التبئير** الصفري الذي لا يرتبط بنقطة معينة، أو بؤرة مخصوصة ينظر منها إلى الأشياء"[3]. من حيث الجذر اللغوي للمصطلح فالبؤرة تعني الحفرة من الفعل بأر يبأر بؤرة أي حفر حفرة. واصطلاحا هي "عملية جعل العنصر أو المكون بؤرة في الكلام"[4]. أول من اقترح هذه الترجمة هو اللساني الوظيفي التداولي أحمد المتوكل، ثم شاعت من بعده بين اللسانيين العرب.

التبئير الداخلي هو أن تعرض الأحداث من وجهة نظر شخصيّة داخلية. ةوالتبئير أداة لاختيار وتقيد معلومات السارد، لرؤية الأحداث والحالات من وجهة نظر شخصٍ ما؛

---

[1]- محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر بتونس، دار الفارابي بلبنان، دار تالة/الجزائر دار الملتقى/المغرب، ط الأولى 2010، ص243.

[2]-م نفسه، ص نفسها.

[3]-محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، ص 49.

[4]--يان مانفريد، علم السرد، ص 77.

ولمواجهة وسيط التبئير ولخلق رأي متعاطف أو ساخر من المؤبّر. "والمؤبر هو الوسيط أو الفعال الذي يوجّه وجهة نظر النص، ويرتكز النص على وجهة نظر المؤبر عندما يعرض أفكار المؤبر وانعكاساته ومعرفته وتخيلاته الإدراكيّة والفعليّة، وتوجهاته الإيديولوجيّة والثقافيّة"[1] يفضل جيرار جينيت أن يحصر التبئير في الشخصية الداخلية بينما يخالفه معظم علماء السرد في كون المؤبر يمكن أن يكون ساردا خارجيا. يشار إلى المؤبرين الداخليين ب: الشخصيات التبئيرية، وهي تلك التي تستعرض المواقف والوقائع من وجهة نظرها. فهي صاحبة زاوية الرؤية، مع توجيه القراء نحو هذه البؤرة بتركيز محكم.

البرنامج السردي:

من المعلوم أنّ صاحب هذا المصطلح هو اللساني غريماس (1966)، الذي يطلقه على "تتابع الحالات والتحولات التي تترابط انطلاقا من علاقة بين ذات معينة وموضوع محدّد وما يطرأ عليها من تحول. فالبرنامج السردي يضم عددا من التحولات المترابطة التاي تتدرجُ في سلم تراتبي"[2]. إنّ سلسلة التحولات ضمن البرنامج السردي تخضعُ لقواعد منطقيّة، وهو ما خوّل الحديث عن برنامج. فالحالة تقتضي حالة أخرى، والتحول بعلاقة منطقيّة مع ما سبقه يدفع إلى تحول جديد. والمسار كله هو البرنامج. فإذا كان المقطع السردي يقوم بإنجاز رئيسي فإنّ البرنامج السّردي هو تجسيد مخصوص للمقطع السردي في قصّة ما، "أي كل سلسلة الحالات والتحولات التي تصبّ في تحقيق علاقة ذات حالة بموضوعها. فالبرنامج السّردي يحدّد دائما بالحالة، –أي العلاقة بموضوع القيمة– التي يؤدّي إليها"[3]. خلاصة القول أنّ المقطع السردي هو جزءٌ من البرنامج السردي، وقد تتعدد البرامج في العمل الروائي الواحد، وقد تتفرّدُ، أي أنّ العمل الروائي يمكنه أن ينفرد ببرنامج سردي واحد، إذا كانت الرواية في شكل قصّة بسيطة في بنيتها.

---

[1]-م نفسه، ص79.
[2]-محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، ص 50.
[3]-م نفسه، ص50-51.

عنوان المحاضرة التاسعة: الفن القصصي، القضايا والأعلام

. أهداف المحاضرة:

1/ **الهدف الخاص:** التعرّف على خصوصية النص القصصي المعاصر

2/ **الهدفان الإجرائيان.**

يتوقع منك عزيزي الطالب بعد الانتهاء من المحاضرة التعرف على خصوصية **القصة** ومراحل تشكلها في النصوص النثرية

- التعرف على ملامح النص القصصي وأنواعه.

القراءة المساعدة:

- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية
- هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة

عناصر المحاضرة

- الفن القصصي المعاصر
- أنواع القصّة المعاصرة
- البرنامج السردي

المحاضرة التاسعة في مقياس "نص أدبي معاصر"

الفن القصصي: القضايا والاعلام

مقدمة

لعلّ القصّة النثريّة، وهي من حيثُ الشكل أشبه بالحكاية، من أشكال النثر القديمة في التراث العربي. فقد تواجد النثر جنبا إلى جنبٍ مع الشعر، لأهداف متعدّدة ومتباينة. ولأن الشعر كان يُراد به الإمتاع وتوثيق اليوميات والوقائع التاريخيّة، والاحتفاء بالمفاخر والأمجاد، فإنّ المراد من الحكي والقصّ، هو الواصل الاجتماعي وتحقيق المآرب. فقد كانت القوافل التجاريّة على سبيل المثال في حاجة ماسّة لتبادل الحكايات من أجل طيّ المسافات، وبعث النشاط في النّفوس فتنشط لتخطّي مشاق الرحلة.

وعندما نزل القرآن الكريمُ وانشغل الناس بالدّعوة إلى الله، خفّ الحماس للشعر، وكان ذلك لصالح النثر، بكلّ أجناسه. وكان الدّعاة وأوّلهم الرسول صلى الله عليه وسلم في حاجة إلى مخاطبة الناس نثرا وعرض القصص والحكايات من أجل العبرة والمعرفة بالتاريخ. فكانت قصص الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، أجمل القصص لقوله تعالى في مطلع سورة يوسف "نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين". وتنطلق بعد ذلك القصّة بأسلوبٍ معجزٍ، بالغ الإحكام، ومن خصائص الحكي في القرآن الكريم، القفز فوق التفاصيل والجزئيّات، والاقتصار على ذكر أسماء العلم الرئيسيّة، والتي لا بدّ من ذكرها، كما يسقط ذكر الأزمنة ومن الأمكنة يكتفي القآن الكريم بما هو ضروري.

وفي السنّة النبويّة يعتمدُ الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام على سرد القصص بأسلوبٍ موجز وبليغ، ومركّزٍ، مع تجنب التفاصيل المتخيّلة. مثل قصّة تميم الدّاري رضي الله عنه والتي كان النبي صلى الله عليه وسلم قد قصّها من قبل على أصحابه.

وللصحابة أيضا قصص يصفون فيها الغزوات والفتوحات الإسلاميّة، والمدائن، وكلّ ذلك يعتمد على السرد الفني، غير الموغل في التّخييل. كما يقصّ المؤرخون قصص الملوك والأمراء والأبطال وما شابه ذلك. وخلاصة الأمر أنّ القصص الفني وغير الفني كان شائعا في التراث العربي، منذ العصور الجاهليّة الأولى، وقد عزّز القرآن الكريم من حضوره واتقائه إلى مراتب الجماليّة بما يحقّق تطوره وتطور أهدافه ومراميه. وبالفعل فقد تطور النثر الفني في العصر الأموي ومن بعده العباسي، بما لم يسبق له مثيل. فكانت المقامة الفنيّة والحكاية الشعبيّة والخرافة والسيرة، والرحلات، وكلّ ذلك يعدُّ تراثا أدبيا وإنسانيّا بالغ الأهميّة، ومن شأنه أن يُغذّي ذاكرة جماليّة لدى العرب تجعلهم ينافسون الأدب العالمي المعاصر، لولا القطيعة الثقافيّة التي فرضها رواد النهضة الأدبية على حركة الإصلاح في القرن 19 عشر. ومع ذلك فقد عاد رواد القصّة الفنيّة المحدثون إلى منابع التراث ليطّلعوا على ما أنجزه الأولون، وكانت تلك الحركة الارتداديّة –ويا للمفارقة– بفعل موقف الحركة الاستشراقيّة منها. كان رواد النهضة المنبهرون من الغرب يسيئون تقدير تراثهم، وعند تتلمذهم على المستشرقين، لاحظوا احتفاء القارئ الغربي بالقصص العربي، إلى درجة التقليد. هذا الموقف دفعهم إلى العودة إلى تراثهم وتصحيح الموقف منه. وهكذا أُعيد النظر في حكايات "ألف ليلة وليلة" وقصص ابن المقفع والسير والمقامات وأشكال نثريّة أخرى.

الفن القصصي المعاصر:

البنية الفنيّة:

من غير المقيد أن نعاود التّدقيق في مفهوم البنية، فذلك أمر أضحى شائعا في البحوث الأكاديميّة، ولكن سيظلّ مفيدا أن نذكّرُ بمفهوم المصطلح الذي أفاد به البنيوي الفرنسي كلود ليفي شتراوس، حيثُ يذهبُ "أنّ البنية تحملُ أوّلا وقبل كلّ شيء طابع النسق أو النظام. فالبنية تتكون من عناصر يكون من شأن أيّ تحول يعرضُ للواحد منها أن يُحدِثَ

تحولا في باقي العناصر الأخرى"[1]. هي هكذا القصّة إذا في بنيتها الفنيّة، مجموعة من العناصر التّكوينيّة تربط بينها علاقات، وأيما تحوّل في عنصر من الداخل يفضي إلى تحول في بقيّة العناصر. فالشخصيّات عنصرٌ، والمكان عنصر والزمان كذلك. ولكن في حديثنا عن البنية القصصيّة هناك مستويان منها. البنية السطحيّة، ونعني بها "كلّ ما يشكّلُ عناصر هذا الخطاب من سرد وحدث ووحدة انطباع ولحظة تنوير وغيرها، أي شكل الخطاب الذي يكسبه فنيّته ويمنحه خصائصه التي تميزه عن غيره"[2]. ومن المؤكّد أن هذه العناصر المشكلة للبنية السطحيّة تكون متكاملة فيما بينها، وما من تحوّل يمسّ إحداها إلاّ ويؤثّر ذلك على بقيّة العناصر. ويقودنا الحديث عن البنية العميقة إلى الحديث عن "الدلالات التي ينطوي عليها هذا الخطاب، إذْ ينطوي مفهوم البنية الدلاليّة على دمج البنية الشكلية بالموضوعات، ولا يغفل التحليل الداخلي للنتاج وإدراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية وغيرها"[3].

في سياق تتبع بنية القصّة أو الحكاية في التراث العربي نجد أن المصطلحين (القصة والحكاية) يتبادلان المواقع باستمرار. فقد تُؤخذُ القصّة بمعنى الحكاية وتؤخذ الحكاية بمعنى القصّة. وهي مجموعة الأحداث الواقعيّة أو المتخيلة التي تُدرَجُ في بنية لغويّة واحدة ضمن قواعد فنيّة نتحدّث عنها لاحقا. أما القصّة في التراث الغربي فتقترن بالخيال أو الكذب، أي الأحداث المتخيّلة. وللمصطلح علاقة بالتاريخ، الذي يقتضي سرد الأحداث التي وقعت، بالشكل الذي وقعت عليه. "فبينما يخلو السرد الإخباري من الحبكة والمعمار المسبق، فإنّ القصّة تعتمد في بنائها الفني على هذا المعمار، ولا يهمّ بعد ذلك استنادها إلى واقعة خياليّة أم واقعيّة"[4]. إن المصطلحين Histoire وNouvelle في الأدب الفرنسي يكادان يتطابقان في المعنى إذْ يُستعملان أحيانا كثيرة كمترادفين. فالتاريخ يقتضي السرد والحكاية كذلك. إنّ

---

[1]-زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة د ت. ص 31.

[2]-م نفسه، ص 24.

[3]-لوسيان غولدمان وآخرون، البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 2 ، 1976-ص46.

[4]-هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، السودان، ط الأولى 2008، ص44.

الوقائع في الطّبيعة تبدو وكأنها سلسلة من الحوادث الغامضة، أشبه ما تكون بالمأساة الرّديئة، والأديب يكمّلُ هذا النقص ويملأ الفجوات، ويربط بينها بعلاقات سببيّة ومنطقيّة، لتتحول إلى قصّة بالمعنى الفنّي للمصطلح. فالتاريخ يمكنه أن يتقاطع مع السرد الفني للقصّة، بل يمكننا الحديث عن سردنة التاريخ وأرخنة السرد. هناك تقاطعات كثيرة بين الجنسين، فكلاهما يستفيدُ من الآخر، وينفرد كلٌّ منهما بخصائص لغويّة وفنيّة تعطيه طابعه الجواني. يروي الحكواتي أحداث القصّة كما يمكن أن تقع، ويروي المؤرخ الأحداث كما وقعتْ. يروي التاريخ الجزئي، بينما تروي القصّة الفنيّة الكلي. وذلك يمكنها من تبني رؤية للعالم، إذا تطوّرت إلى رواية. بينما التاريخ بحكم حدوده الزّمنيّة والجغرافيّة لا يعكس رؤية للعالم، وإنّما يعكس تصوّر ما، صنعته جماعة ما.

يمكننا الآن مباشرة السؤال الذي يهمنا في هذا المقام، ما هو المعمار الفني الذي تتشكّلُ وفقه القصّة؟ أو البنية الفنيّة. لنسجّل أولا الفرق بين القصّة والرواية والقصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدا.

يحدّثنا باختين أنّ الرواية من أشدّ الأجناس الأدبيّة تمنّعا عن التّعريف، فهي لا تكاد ترسو على شكل جمالي، حتّى تغيّر من بنيتها. إنّها جنسٌ دائم التحوّل، ولا يمكن القبض عليه في حالة ثبات. ولكن إذا أردنا أن نعرّفها بما يميّزها عن بقيّة الأجناس الأدبيّة التي تتبلّغ بالسّرد، فنقول أنها قطعة سرديّة تحكي أحداثا واقعيّة أو متخيلة، وتديرها شخصيات متعدّدة، وهي معقدة في بنيتها الكلية لتعقد وظائف الشخصيات وعلاقاتها فيما بينها. والأهمّ من كلّ ذلك أنها تعكس رؤية للعالم واضحة المعالم أو ضمنيّة. وهي تنفرد بهذه الخاصيّة. والقصّة القصيرة أقلّ منها حجما وقليلة الشخصيّات وبسيطة في علاقاتها. ولذلك فهي لا تعكس رؤية للعالم، وإنّما تعالج موقفا فرديّا من الحياة. ومن أهم خصائصها التركيز والاختزال وكثافة اللّغة إلى حدّ الشعريّة. إنّ لغة القصة والقصّة القصيرة على درجة عالية من التّكثيف الرمزي والدلالي، ما يجعلها أشبه بقصيدة شعريّة، نسبة التّخييل فيها تجعل بينها

وبين الواقع النّثري مسافة. في تعريف معجم المصطلحات الأدبيّة ورد عن القصّة أنّها "سرد واقعي أو خيالي وقد يكون نثرا أو شعرا، يُقصدُ به إثارة الاهتمام والإمتاع أو تثقيف السّامعين أو القرّاء"[1].، من الواضح من هذا التّعريف المقتضب أنّ القصّة ذات استهلاك شعبي ونخبوي في نفس الوقت. فهي تقرأ من أجل الإمتاع والمؤانسة، كما تُقرأُ من أجل التّثقيف والتعليم أو من أجل امتلاك العالم جماليّا، وسرده وتحويله إلى وجود لغوي، قابل للتشريح والتّمثيل. وهو الهدف المتوخّى مع النخبة المختصّة.

أمّا القصة القصيرة جدّا فقد تقتصرُ على صفحة واحدة أو نصف صفحة أو حتى جملة واحدة. وبقدر ما تكون قصيرة بقدر ما تكون مشحونة دلاليا وعاطفيا وفكريّا. ويفتح التأويل فيها أبوابا عديدة، مستغلا كلّ الإمكانيات اللغويّة والصوتيّة والمرئيّة من أجل الرسو على دلالة ممكنة. ويميل كثير من النقاد إلى جعل القصّة منطقة وسطى بين الرواية والقصّة القصيرة جدّا. وبالتالي فإننا نميل إلى أن نفرد هذه المحاضرة للقصّة من هذا المنظور، لأنها الأكثر شيوعا، وجلبا للقارئ، لتحقيقها لمبدأ اقتصاد الوقت. فالرواية طويلة وتتطلب وضعا معينا لكي تُقرأ، والقصّة القصيرة جدا موجّهة للنخبة لأنّها تتطلب قدرة على النقد وثقافة جماليّة لا يملكها القارئ العادي. أمّا القصّة، وهي أقلّ حجما من الرواية فيمكن قراءتها في ساعة أو نصف ساعة، وفي حافلة أو في قطار، أو في مقهى. وتُعتَبَرُ أداة مثاليّة لتمضية الوقت، وهي لذلك ذات استهلاك جماهيري واسع. ويمكن أن يقرأها المختص والقارئ العادي. وكلاهما يفهمها بطريقته ويتأوّلها بحسب ثقافته ومؤهلاته النّقديّة. والقصة بطبيعتها المرنة تقبل التعدّد الدّلالي خصوصا إذا كانت القصّة من صنع الخيال. يحبّ القراء أن ينفتحوا على القصص الخيالي حتّى يتخلّصوا من رتابة الواقع النثري وتناقضاته. وفي أبسط تعريف للقصة الخياليّة يمكننا أن نطمئنّ إلى كونها "الجنس الأدبي الذي يشمل القصص التي تُكتَبُ نثرا، وتصوّرُ مواقف وأحداثا من صميم خيال مؤلفها، وإن كان من الممكن أن تشبه شبها

[1]-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية التعاضدية العماليّة للطباعة والنشر، صفاقص- تونس، طبعة 1986، ص 273.

يكاد يبلغ حدّ التطابق مواقف الحياة الواقعيّة وشخصيّاتها"[1].القاصّ يتحرى محاكاة الواقع، ولكنّه يصنعُ الحبكة ويصمّمها من خياله، وبشكلٍ مسبقٍ؛ وقد يقرر حلاّ للعقدة القصصيّة ونهاية قبل أن يبدأ في الكتابة. إنه لا يستقي الوقائع من التاريخ، ولكن من صلب الخيال، مع تحرّي التماهي معه (la vraisamblance)، من أجل أن يعطي مزيدا من الدّيناميّة لخيال القارئ.

إنّ الغاية من القصص، ليست فقط أن يدفع القاصّ قراءه إلى التّفكير في الواقع وفي العالم، ولكن أيضا أن يجعلهم يشعرون بأوجاع الواقع وتناقضاته ومآسيه وآلامه. كما يجعلهم يستمتعون بأجمل ما فيه. ويعملون على معالجة إكراهاته، ومفارقاته. فالأدب لا يكتفي بوصف الواقع ولكن من مهامّه تغيير الواقع، وتجاوز الراهن إلى أفق من الحداثة والجدّة.

أنواع القصّة المعاصرة:

القصص الخيالي: (Fiction)

وهو الذي تحدّثنا عنه أعلاه، والذي يتجاوز الواقع الحرفي والتاريخ الموضوعي، وكثيرا ما يهدف إلى الإمتاع. "وينطبق المصطلح على الروايات والقصص القصيرة، كما تحتوي والدراما والملحمة والخرافة الأخلاقيّة وقصص الجان وحكايات الفولكلور على عناصر خياليّة"[2]. والواقع أنّ عنصر الخيال لا يخلو منه أيّ جنسٍ أدبي، بل إنّ الخيال هو أهمّ مكونات الأدبيّة التي نادى بها الشكلانيّون الروس.

---

[1]-هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة، ص 48.

[2]-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986ص272.

القصص الشعري الشعبي:

هو شعرٌ شعبي يروي قصّة قصيرة مشافهة، ويذهبُ بعض النقاد أنّ مادّته غير شخصيّة، وقد يكون على صلة بالرقصة الجماعيّة. واللافت أنه يدّعي التخلص من الكتابيّة، والتحرر من قيودها، وهو لذلك يرافق الحضيض الشعبي ويعكس استيهامات عامّة الناس.

القصص العلمي:

هو سرد قصصي يعتمد الخيال فيه على المعرفة والنظريّات والحدوس العلميّة في الحبكة والفكرة الرئيسية والمشهد1. إنّ القصّة العلميّة الخياليّة هي تحرر من حدود العقل والتّجنيح في أجواء الخيال. وكانت معروفة منذ قرون عند اليونان والإغريق. واليوم تعرف قصة الخيال العلمي رواجا كبيرا؛ بل إنّ كثيرا من الكشوفات العلميّة تستوحي إنجازاتها من قصص الخيال العلمي.

القصة البوليسيّ:

هي قصة تروي حكاية جريمة تبحثُ الشرطة عن مرتكبها، وتوظف كلّ أشكال التّشويق والإثارة. تعتبر قصّة إدغار آلان بو "القتلة في شارع مورج" باكوة القصة البوليسيّة الحديثة. ويعود تاريخ ظهورها إلى 1841. من أسسها الفنيّة الجريمة المحكمة التي لا يتخللها خطأ بين. وغباء البوليس، وذكاء المخبر السري وفطنته واكتشاف الخيط السري الذي يقود للفاعل. من القواعد الأساسيّة للقصّة البوليسيّة أن يكون اكتشاف مرتكب الجريمة غير متوقع، ومفاجئ. فالأدلة في مطلعها لا تقود إليه، إلاّ بشبهة غير متوقّعة.

---

[1]-م نفسه، 273.

عنوان المحاضرة العاشرة: الرواية العربية المعاصرة/ النشأة والتطور

. أهداف المحاضرة:

1/ **الهدف الخاص:** التعرّف على خصوصية النص الروائي المعاصر

2/ **الهدفان الإجرائيان.**

يتوقع منك عزيزي الطالب بعد الانتهاء من المحاضرة التعرف على خصوصية **الرواية** ومراحل تشكلها في النصوص النثرية

- التعرف على ملامح النص الروائي وأنواعه.

القراءة المساعدة:

- ماتز جيسي: تطور الرواية الحديثة
- الخطيب محمد كمال: الرواية والواقع

عناصر المحاضرة

1- مفهوم الرواية لغة واصطلاحًا

- المقومات الفنية للرواية

- الرواية المغربية المعاصرة

المحاضرة العاشرة

الرواية العربية المعاصرة/ النشأة والتطور

إن هذه المحاضرة تثير قضية فنية كانت اليوم الأكثر اهتمامًا من قبل النقاد والقراء بصفة عامة، وهي قضية الرواية العربية الحديثة والمعاصرة.

فلو أردنا أن نتساءل حول هذا الفن، فإننا سنقول أنّها نص سردي له مقومات فنية يقوم عليها، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل كل عمل يحتوي على شخصيات وزمان ومكان وأحداث يعدّ رواية؟ أم أنّ لها مقومات فنّية خاصة؟

إنّ أهم ميزة تخصّ الرواية هي كونها مرآة عاكسة للواقع المعيش وللمجتمع المحيط في عصرنا الحالي لأنّها المساحة الفنّية القادرة على استيعاب مجموع المجريات الواقعية المصقولة بروح خيالية من قبل المبدع، وهنا لابدّ من التعرف عليها أكثر حتى نفرق بينها وبين مجموع الفنون الأخرى وبالأخصّ القصة.

2- مفهوم الرواية لغة واصطلاحًا

- **مفهوم الرواية لغة:**

لابدّ أن نفتح مجموع من المعاجم للتعرف على ماهية هذا المصطلح، وأول معجم نستهل به هو (ابن منظور) (لسان العرب) حيث بحث عن أصل المصطلح، فوجد أنها جذر (روى) أمّا "**من ناحية الاشتقاق إلى الفعل روى، يروي ريا، بمعنى سقى، يسقي، كما يقول صاحب جمهرة اللغة، ورويت القوم أرويهم إذ استقيت لهم الماء، ويقال: روى فلا فلانًا شعر إذ رواه حتى حفظه للرواية عليه... ورويت الحديث والاسم تورية، أي حملته على**

رواية وأوريته أيضًا، ويقول أنشد القصيدة، يا هذا، ولا تقل أروها، أن تأمره بروايتها، أي باستظهارها..."[1]

أما عن معجم **مختار الصحاح** فيعرفها "**(روى) من الماء بالكسر (روى) بوزن رضا و(ريّا) بكسر الراء وفتحها فهو (راو) في الشعر والماء والحديث من قوم (رواة)**"[2]

هذا عن بعض المعاجم، والتي وجدت أنّ مصطلح الرواية نقصد بها النقل، أي سحبها من مكان الى آخر.

- **مفهوم الرواية اصطلاحًا:**

إنّ الرواية في مفهومها الفني الجمالي، هي قصة مطولة تعبر عن الوجه الحسّي الجمالي للأحداث الحياتية، الواقعية مادتها الأولى في ذلك جانبي الخيال والتخييل، غايتها في ذلك مواكبة المضامين الحديثة الداعية إلى استقلال الفكرة والخروج من الكتابة التقليدية التجريدية.

هذا وأن الكتابة الروائية، هي كتابة تعتمد على مجموعة من الآليات كالمنطق الإبداعي والواقع والخيال والرمز، وبهذا يصبح هذا الفن غاية ووسيلة في الآن ذاته، فهي فنّ يمسّ كل مجالات الحياة كالاقتصاد والثقافة والسياسة والفكر وغيرها، ولعلّ أكثر ما يركز عليه هذا الفنّ هو البعد الاجتماعي لأنها تقوم بالدخول في أغوار المجتمعات فتحلل الأوضاع المتباينة التي تعيشها من ظلم وحق وحرب وسلم ونبذ وتذمر وغيرها من أوضاع الحياة.

وبهذا فالرواية باتت اليوم "**أداة ناعمة من أدوات العولمة الثقافية**"[3]

---

[1] - ابن منظور: لسان العرب، مادة (روى)، القاهرة، دار المعارف، د.ط، د. ت، 1/ 8-2.
[2] - الرازي محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، مادة (روى)، الجزائر)، دار الهدى، ط4، 1990، ص 175.
[3] - ماتز جيسي: تطور الرواية الحديثة، تر: لطيف الدليمي: العراق، دار الهدى، ط1، 2006، ص 8.

فهي ليست مجرّد لوحة فنّية إبداعية غايتها تسلية القارئ، بل هي تقوم على منطق زرع الوعي والفطنة العقلية للمجتمع.

ولقد عرّفت من قبل مجموعة كبيرة من النقاد، نأخذ على سبيل المثال ما قدمه (الخطيب محمد كامل) فقد قال "**الرواية جنس أدبي ظهر مع بداية مرحلة التشكل البورجوازي للمجتمع الأوروبي الحديث رواية (دونكيشوت) مثلاً، يمتاز هذا الجنس باعتماده على النثر أداة في عرضه وقائع الحياة ضمن سياق حياته متخيلته**"[1]

فالحياة الواقعية هي المادة الرئيس لهذا الفن، تخدم خيال المبدع مجموع الآليات الإبداعية التحليلية المستخدمة من قبله.

وتقوم الرواية على مجموعة من العناصر الإبداعية نذكرها.

- **المقومات الفنية للرواية:**
- **الشخصية:**

تعدّ الشخصية ركنًا رئيسًّا في هذا الفن السردي، ذلك من حيث أنّها "**العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية**"[2]

فهي المحرّك الرئيس لأحداث الرواية، اذ بفضلها ينمو الحدث، وتتسع رقعة المجرى السردي، فهي "**عبارة عن لبنات من العبارات التي تصور أبعاد الشخصية وتنقل وجهة نظر المؤلف على لسانها**"[3]

إنّ الروح الفنية والجمالية تجسد في مجموع الأفعال المحرّكة من قبل المؤلف والمساهمة في زخرفت اللوحة الفنية السردية للذات الكاتبة، ولقد أكد هذا القول الناقد **عبد**

[1] - الخطيب محمد كمال: الرواية والواقع، بيروت، لبنان، دار الحداثة، ط1، 1981، ص 106.
[2] - ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد، عمان، ط1، 2009، ص 179.
[3] - حسن سالم هندي اسماعيل: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار الحامد، عمان، ط1، 2014، ص 49.

المالك مرتاض متحدثًا عن دور الشخصية و عن موضعها في العمل الروائي، حيث يرى **"أنّ الشخصية في هذا العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف، والميول فهي مصدر إقرار السر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي بهذا المفهوم فعل أوجدت... ثم أنّها هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا مفهوم أداة وصف أي أداة السرد والعرض"**[1]

إنّ الشخصية الروائية تحتكم إلى عدد من المقاييس، لعلّ أكثرها أهمية مدى واقعيتها وملامستها للحياة الاجتماعية المعيشية، ومدى قدرتها على توصيف البعد الخيالي لها.

ونظير الأهمية التي يلعبها هذا العنصر الفني في الرواية، فقد اهتم عدد كبير من النقاد، جاء على رأسهم (فلاديمير بروب) اذ أكدّ على أن الوظيفة الرئيسية في عملية الحكي إنّما تعود إلى الشخصية، يقول عن ذلك **"إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أمّا من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها، باعتبارها توابع لا غير"**[2]

ضف إلى هذا الناقد نجد (فيليب هامون PH. Hamomn) حيث وجد أنّ لشخصية وظيفة حكائية وقد قسمها إلى ثلاث فئات، فئة الشخصيات المرجعية، وفئة الشخصيات الواصلة، وفئة الشخصيات المتكرّرة.

- **الحبكة:**

تعتبر الحبكة الإطار أو المسار الأم الذي يسلكه الحدث الروائي بكل حيثياته ومضامينه خاصة وأنّه يشمل على كل انفعالات الشخصيات وتحركاتها، وبالتالي فهي تقوم على تحديد نوعية المسار الحدثي ونظامه داخل النسيج الروائي.

---

[1] - عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، د.ط، 1990، ص 67.
[2] - نصيرة زوزو: سيميائية الشخصية في رواية حارس الظلال، واسيني الأعرج، 2006،ع 9.

ومن هنا فالاهتمام بصقلها بطريقة فنية إبداعية، يضمن نجاح العمل الروائي ويحقق تماسكه.

وهنا ساد الاعتقاد بين أعراف المناظير النقدية أنّ الحبكة الناجعة إنّما تقوم على تخطيط جيّد للأحداث من بدايتها إلى نهايتها، إذ تتناسى الأحداث ويتأجج الصراع حتى يصل إلى القمة يكون هذا النمو إمّا عن طريق الصراع أو التناقص في الأحداث والمواقف أو التكرار، أو التضاد"[1]

والأصل أنّ الحبكة تنقسم إلى نوعين حبكة نمطية، وحبكة مركبة، فأمّا عن الحبكة النمطية فتبدأ بصراع ينمو شيئًا فشيئًا في أحداث متصاعدة، إلى أن تصل إلى الذروة، وحينها تتغلب قوى الشر على البطل، ثمّ يأتي حل العقدة، بعدما يكتشف البطل طبيعة العقدة، أمّا الحبكة المعقدة، وهي حينما تأخذ الرواية مسار معاكس، فتنطلق من النهاية ويبدأ فيها الروائي بالعقدة ثم حلها.

- **الحوار:**

لو أردنا أن نعرف الحوار، فنقول أنّه "**الحديث المتبادل بين الشخصيات ووسيلة من وسائل السرد، وعنصر رئيسي في بناء العمل الروائي، وهو أداة فنية تكشف عن ملامح الشخصية الروائية، وتساعد القارئ على تمثيلها، حيث يؤكد الحوار الوصف الذي يذكره الكاتب فيها ويدعم المواقف التي تظهر طوال الرواية**"[2]

يستخدم في الرواية نوعين من الحوار.

- الحوار الخارجي Dialoge: ويتمّ هذا الحوار بين شخصين أو أكثر، ويعتمد فيه المباشرة وإظهار للأقوال وهذا النوع يعدّ من أكثر الأنواع استخدامًا وبالأخص في الرواية العربية التقليدية، لأنها تساعد على تحديد الأفعال والحركات المتعلقة بالشخصيات.

---

[1] - محمود حسن اسماعيل: المرجع في أدب الطفل، د. ط، الفكر العربي، القاهرة، 2008، ص 125-126.

[2] - صبيحة زغرب: غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجد لاوي، الأردن، ط1، 2011، ص 175.

كما يساعد هذا النوع على نمو الفعل الروائي والسردي، إذ من خلال تبادل الأقوال يظهر الكاتب مجموع الأفكار والقضايا المراد طرحها في مساره السردي.

- **الحوار الداخلي:**

وهذا الحوار لا يحتاج إلى أطراف بل يقوم على شخصية واحدة مع ذاتها، فهي تقوم بطرح أفكارها مع نفسها، ولنفسها، ومن خلال هذا النوع في الرواية الجديدة، المعتمدة على تقاطع العلوم فيها، ومن أهمها علم النفس، وبهذا فهي تحاكي، مجموع العقد التي تقع فيها الشخصيات داخل الرواية.

- **الزمان:**

يعتبر الزمان مكون من مكونات العمل الروائي، فهو المؤطر للأحداث وللسرد الذي يتشكل انطلاقًا من أطره وحدوده ولقد تعاطى عدد كبير من النقاد مع هذا المعطى السردي نذكر من بينهم (سيزا قاسم) التي ترى أن "**الزمن يؤثر في العناصر الأخرى ويعكس عليها الزمن حقيقة مجردة سائلة، لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى**"[1]

والأصل أنّ الزمن بات اليوم وأقصد بذلك في الرواية الحديثة والمعاصرة، أكثر العناصر توفيرًا للبعد الجمالي والفني للرواية، من خلال المفارقات الزمنية المستخدمة فيها، إذ أنّ "**كل مفارقة تتسم بالمدى والاتساع، حيث أن المدى هو المسافة الزمنية التي تفصل بين لحظة السرد وتوقف الحكي، ولحظة بدأ المفارقة، أمّا الاتساع فهو المسافة الزمنية التي تستغرقها المفارقة**"[2]

وهنا فقضية الاسترجاع والاستذكار، بات جزءًا جماليًا، تترك للروائي حرية التحرك والتنقل بين زمن الحكي والزمن السردي الواقعي.

---

[1] - سيزا قاسم: بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثقية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1984، ص 27.

[2] - جيرا جينات وآخرون: نظرية السرد من جهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 124.

كما أنّ تقنية الاستباق والاستشراق، يساعد كذلك الروائي على اقتصار بعد الأزمنة التي لا تخدم سرده، ويعرفه **حسن بحراوي** بأنه "**القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية**"[1]

- **المكان:**

المكان الروائي أو المكان التخييلي وهو الإطار المادي الذي تدور فيه الأحداث السردية وهو كما يعرفه (يوري لوتمان) "**مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو المجالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل: الاتصال المسافة**"[2]

إذن، فهذا العنصر السردي يعتبر بمثابة المنسق والمثبط لعناصر السرد داخل الرواية، إذ يساهم في ترتيب عناصر العمل، كما أنّه يساعد في تحديد هوية الشخوص وطبيعة أفعالهم وهناك أنواع للمكان

- **المكان المفتوح:** ويقصد به المدينة، القرية، الوطن وهو المكان الذي يعيش فيه مجموعة بشرية تمارس طقوس حياتية مختلفة.
- **المكان المغلق:** أثار (غاستون باشلار) في كتابه جمالية المكان، موضوع المكان المغلق وأقرّ بأنّه "**المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنّه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا**"[3] وبهذا فالمكان المحدّد بمعلم تخص شخصيات العمل وتخص ذاكرة الكاتب ففيه وجد الحميمية، ومنه انطلق إبداعه، وبهذا فوروده في الرواية لا يكون عشوائيًا، بل بقصدية واضحة من الذات المبدعة، إذ يمكن أن يكون "**غرفة أو بيت أو مدرسة وقد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للأشخاص**

---

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، 132.
[2] - محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط.ط، 20، 1، 2010، ص 99.
[3] - غاستون باشلار: جماليات المكان تر: غالب هالسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006، ص 6.

ليكون لدى الشخصية مكان أليف يشبه المنزل الذي يقضي فيه الإنسان طفولته فيشوق إلى العودة إليه... وقد يكون هذا المكان أيضًا فضاء لا يمكن إغلاقه كالشارع والصحراء والمدينة، أو متنقل كالسفينة"[1]

- **تطور فن الرواية في العالم العربي:**
- **في المشرق:**

إنّ فنّ الرواية في العالم العربي، خلق فيه نوع من الحيرة حول نشوئها، فمنهم من يجد أنّ العرب سباقين في هذا الفنّ، حيث وردت بذوره الأولى منذ القديم أي في العصر الجاهلي، على صورة حكايات يلقيها الحكواتي، الذي يغذيها بمجموعة من الخرافات والأساطير، ثم جاء القرآن الكريم حاملاً معه مجموعة من القصص، التي تروى بطريقة تسلسلية، ثمّ ما جاء من فنّ المقامات من طريقة في السرد والشخصيات، ليست بعيدة عن فنّ الرواية، وهذا الرأي نفسه أقرّ به (أبو زيد سامي يوسف) عندما قال عن الرواية "**أنّها تطور طبيعي للقصص التراثي وفنّ المقامة على وجه الخصوص، فقد التفّ الأدباء في مطلع النهضة الحديثة إلى التراث القديم يتدارسونه ويحاكونه**"[2] فوجدوه ليس بالأمر الجديد، إنّما ما هو مستجد هو الجانب التطويري له فقط، غير أنّ هذا الرأي لم يصمد، أمّا الرأي الثاني وجد أنّ الرواية العربية، لا وجود لها عند العرب، فديوانهم كان الشعر، إذ أنهم استخدموه في أيامهم ولياليهم، بينما الرواية، فلم تعرف عندهم إلاّ عن طريق الترجمة، من الفرنسية والانجليزية، وبهذا باتت الرواية العربية مجرّد محاكاة للرواية الغربية وظهرت هذه المحاكاة في رواية (زينب) لمحمد هيكل سنة 1912، وبهذا فقد "**أجمع النقاد على أنّ أول رواية حقيقية في الأدب العربي هي رواية زينب لمحمد هيكل**"[3]

---

[1] - ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، د. ت، 2003.
[2] - أبو زيد سامي يوسف: الأدب العربي الحديث (النثر)، عمان، الأردن، دار المسيرة، ط1، 2015، ص 209.
[3] - أبو زيد سامي يوسف: مرجع سابق، ص 202.

وبهذا فقد أجمع أغلب النقاد على أنّ **"مصر سباقة في ميلاد الرواية، أمّا بقية الأقطار فإنّها عرفت نشأة الرواية بعد ذلك ولم تعرفها في زمن واحد"**[1]

ثمّ تطورت بعد ذلك الرواية في المشرق فكتب فيها خيار الكتاب نحو طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور ويحي حقي وغيرهم الكثير، هذا وقد أنتج هؤلاء أعمال ماتزال في أوجها إلى يومنا الحالي نذكر منها كتب **"طه حسين" "الأيام" 1929، تعدّ ترجمة ذاتية لصاحبها أتبعها بـ"دعاء الكروان" 1934 وعصفور من الشرق، وكتب محمود تيمور 1933 و"يوميات نائب في الأرياف المجهول" 1939 ويحي حقي بروايتين قصيرتين هما "قنديل أم هاشم" و"البوسطجي... العقاد فكتب روايته الوحيدة "سارة" 1938"**[2]

وبهذا استطاعت الرواية العربية بالأخص المشرقية أن تضع لنفسها مكانة مهمة في العالم العربي، مثلما هي عند الغرب، ولم تعد الشعر هو لسان حال العرب كما كان، لأنهم وجدوا ضالتهم في الرواية.

- **الرواية المغربية المعاصرة:**

ظهرت في المغرب العربي وبالأخص في الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، فقد انتقلت ثقافة الغربي والمشرقي إلينا وكتب أول رواية في الجزائر باللغة الفرنسية سنة 1920 بعنوان "أحمد بن مصطفى القومي" للقايد بن شريف ثم "أصدر عبد القادر حاج حمو" رواية تحت عنوان "زهرة زوجة المنجي" وقد عدّت هذه الرواية لفترة طويلة في تاريخ الأدب الجزائري، إذن بين سنة 1919م و1944 ظهرت ثماني روايات جزائرية بين 1945-1951 صدرت ست روايات منها في 1950 رواية "ابن الفقير" لمولود فرعون"[3]

---

[1] - مفقود صالح، سامي يوسف: أبحاث الرواية العربية الجزائر، دار الهدى، ط1، 2008، ص 15.

[2] - أبو زيد سامي يوسف: المرجع السابق، ص 203

[3] - جبور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دراسة سوسيو نقدية، الجزائر، دار ميم، ط1، 2013، ص 37.

من ثمّ تطورت فكرة هذا الفن والتعاطي معه، نظير قدرته على التغيير العميق والواسع لآلام الأمة الجزائرية، وهنا كتب محمد ديب سنة 1952 روايته المعروفة "الدار الكبيرة لتكون هذه الأخيرة منعطفًا مهماً للرواية الجزائرية.

ولقد جاءت بعدها روايات أخرى لا تقل أهمية عنها كرواية "نجمة" للكاتب ياسين 1956 ورواية الانضباط الأخير لمالك حداد سنة 1958 وغيرها الكثير.

ننتهي إلى القول أنّ الرواية كجنس استطاع أن يؤسس لنفسه مكانة مهمة في الساحة الفنية لما له من قدرة على استيعاب هموم المجتمع وآماله وطموحاته، وبهذا فقد تجاوزت الرواية الفنون الأخرى، وأصبحت الأقوال تدور حولها.

عنوان المحاضرة الحادية عشر: الرواية العربية المعاصرة

أعلامها

. أهداف المحاضرة:

1/ **الهدف الخاص:** التعرّف على خصوصية النص الروائي الجزائري المعاصر

2/ **الهدفان الإجرائيان.**

يتوقع منك عزيزي الطالب بعد الانتهاء من المحاضرة التعرف على خصوصية **الرواية** ومراحل تشكلها في النصوص النثرية

- التعرف على ملامح النص الروائي المعاصر

القراءة المساعدة:

- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي
- زهرة حقيقة: الخطاب السياسي في الرواية الجزائرية

عناصر المحاضرة

- أنواع الروايات المعاصرة

- تأسيس الرواية المعاصرة

- الواقعية وتسجيل الواقع في الرواية المعاصرة

المحاضرة الحادية عشر: الرواية الجزائرية المعاصرة

نشأتها وأعلامها

استطاعت الرواية الغربية أن تؤسس لنفسها مكانة مهمة في عالم الفنّ الأدبي، وقدّم الروائيون الغربيون أعمالاً، تعتبر اليوم بمثابة تاريخ لانطلاق هذا الفنّ نذكر من ذلك روايات "**الغثيان، والغريب، فضلاً عن أعمال مالرو وكافكا ودوستو يفيسكي**"[1] إضافة إلى أعمال أخرى، لا يسع المقام لذكرها.

والرواية هي قصة خيالية نثرية طويلة، تعتمد على السرد كمفهوم مهم لبنائها، هذا الأخير الذي عرّفه (رولان بارث – Roland barthe) على أنّه "**رسالة يتمّ إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية أو سرد حاضر في الأسطورة والخرافة واالحكي والقصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والكوميديا، وضمن هذه الأشكال اللامحدودة للسرد نجد هذا الأخير في جميع المجتمعات، إنّه يبدأ مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلم يوجد أبدًا شعب دون سرّد**"[2]

ويقوم هذا السرّد على الشخص الذي يقوم بعملية الحكي، ونقل الأفكار والأخبار، وقد يكون الراوي هو المؤلف ذاته أو تسند إلى راو من اختيار المؤلف، ولا يشترط فيه أن يكون حاملاً لاسم أو صفة.

ثانيها: المروي: ويقصد به كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان وتعدّ الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له.

---

[1] - موسوعة المصطلح النقدي تر: عبد الواحد لؤلؤة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، المجلد 2، 1982، ص 165.

[2] - جبور دلال: بنية النص السردي في معارج بن عربي، رسالة ماجستير، 2005، ص 8.

ثالثها: المروي له: وهو المتلقي، الذي ترسل له الرسالة، ويمكن أن نقول عنه أنّه القارئ أو التلقي.

وبهذا فنقول أنّ عملية الحكي والسرّد تتحقق من خلال العناصر الآتية:

- **فعل أو حدث قابل للحكي.**
- **فاعل أوعامل يضطلع بدور ما في الفعل.**
- **زمان الفعل.**
- **مكانه أو فضاؤه"**[1]

ولو رجعنا إلى أهم موضوعات الرواية، فإننا نجدها تمسّ التجارب الإنسانية والخيالية، وبهذا أوجدت أنواع من الروايات.

- **أنواع الروايات المعاصرة:**
- **الرواية التاريخية:**

نظرًا لتطور الرواية، ورواجها في الساحة الفنّية، فقد تعددت أنواعها، بتعدّد توجهاتها، فلمّا نقول رواية تاريخية، فالأصل أننا نحاكي فنًّا تلاقح فيه الابداع والجمال بالتاريخ والتراث والأزمنة المتعاقبة وما تحمله من أحداث ومجريات، فمثلاً نجد رواية (الأمير) لوسيني الأعرج، فهي رواية فنّية تحمل حياة علم من أعلام تاريخية خلال الثورة الجزائرية، وهو الأمير عبد القادر، وبهذا فهي تصنّف ضمن الرواية التاريخية، ذلك أنّ مادتها الأساس تاريخ الجزائر خلال مرحلة معينة وهي مرحلة الاستعمار الفرنسي.

وفي هذا السياق أكد (جورج لوكاتش) أنّ ما يهم الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث بل الإيقاظ الشعري للنّاس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أنّ نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية، الذي أدت بهم إلى أن يفكروا أو يشعروا كما فعلوا ذلك

[1] - عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي، وقضايا النص دراسة الأديب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2006، ص 57-58.

تمامًا، في الواقعة التاريخي ويرى وبشر: أنّ "**الرواية التاريخية تمثل أي شكل سردي يقدم وصفًا دقيقًا لحياة بعض الأجيال**"[1]

وبهذا أصبحت الرواية فنًا، له غايات إمتاعية وغايات تفطينية للذات القارئة.

عرفنا في أيام الخوالي أنواع من الشعر، فكان الشعر التحرري، والشعر السياسي، والشعر القومي، وهكذا وحتى اليوم تحاكي هذه التوجهات ولكن بلكنة نثرية، وفي قالب روائي، قد وردت عدد من الروايات ذات المعطى السياسي، والتي تحاكي أفكار سياسية ونظريات وبرامج حزبية، ومذاهب وصراعات بين حكام ومحكومين، وقد عرفها (بلوتنر) في قوله "**إذا حصرنا الرواية السياسية في نشاط بعض المؤسسات كالكونغراس أو البرلمان، فهذا يعني أنّ تراعي الطابق العلوي للبناء السياسي، وتتجاهل الطابق الرئيسي والقاعدة التي تسانده، وهذه القاعدة التي ينبغي أن تخوض من الصراع السياسي، هي طبقات المجتمع خاصة الطبقة الفاصلة التي ينبغي أن تطلع بأدوار سياسة وتتحرك في وسط سياسي**"[2]

ونحن إذا رجعنا إلى تراثنا القديم فسنجد حكايات ألف ليلى وليلى، أو كليلة ودمنة فسنجدها أنّها كانت عبارة عن لوحات فنّية، وبغايات سياسية، مبطّنة، فهي تقوم بانتقاد سياسات الحكام آنذاك، وهذا ما تقوم به الروايات السياسية.

- **الرواية البوليسية:**

تعتبر الرواية البوليسية، رواية خاصة لها توجهها وطريقة كتابتها وقراءتها تختلف لأن لها جمهور خاص بها، شغوف بهذا النوع من القراءات، فالرواية البوليسية بعيدة عن الحكايات العاطفية والاجتماعية حتى السياسية، وهي تحتكم إلى الخيال أكثر من الواقع، لأنها تحاكي قضايا إجرامية، تحمل بطلاً مجرما ومجموعة من الفئات البوليسية التي تسعى

---

[1] - نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 112.

[2] - زهرة حقيقة: الخطاب السياسي في الرواية الجزائرية، "ريح الجنوب" أنموذجا لعبد الحميد بن هدوقة، مذكرة ماجستير، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة 2008 -2009، ص 14.

للحاق به، ولعل أشهر الروائيين في هذا المجال (أغاتا كريستي) التي اشتهرت على يدها هذا النوع من الروايات.

- **تأسيس الرواية الجزائرية:**

نحن نعرف أن البيئة الثقافية والفكرية في الجزائر، كانت في فترة الخمسينات والستينات من القرن الماضي تعيش حالة من التنويم والتغييب، وذلك راجع للسياسة الاستعمارية القائمة على عملية مسخ واجتثاث للفكر الجزائري من خلال بث روح الجهل والأمية، وإبعاده عن كل ما له علاقة بالعلم والمعرفة والثقافة والوعي، ليبقى الشعب تحت حكم مستبدّ.

وبهذه الأسباب، فإن نشأة الرواية الجزائرية كان متأخرًا ومتردّدًا، ولمّا كانت لها الانطلاقة، فإنها كانت محاكاة للرواية الأوربية لأنّها المرجع الرئيس لهذه الأمّة، دون أن ننسى تأثير القرآن الكريم والسيرة النبوية وكذا التراث العربي القديم من مقامات وحكايات وأساطير ولا ننسى ما جاء به أبي العلاء المعري سنة 363هـ- 449هـ من عمل (رسالة الغفران) وما قدّمه أحمد ابن أبي مروان التوابع والزوابع، وغير ذلك الكثير.

كل هذا كان بالنسبة للرواية الجزائرية كقاعدة أساسية ومنطلق لإنشاء كيان روائي خاص بها فكانت رواية (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدوقة، تعدّ منطلقًا رسميًّا لهذا الفنّ في الجزائر، وهذا بحسب ما صرّح به (عمر بن قينة) في قوله "**ونحسب أنّ من هذه الرؤية ترتسم ملامح جزء كبير من إبداعنا الروائي العربي، ومنه الرواية الجزائرية التي اختار منها في البداية رواية "ريح الجنوب" للكاتب (عبد الحميد بن هدوقة) وهي الرواية التي تكاد تجمع –قطعًا– آراء النقاد والباحثين على أنّها البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة بلسان الأمة: اللغة العربية**"[1]

[1] - عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث: تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1955، ص 196، نقلا عن: أرنست فيشر صورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت، 1965، ص 129.

ولو رجعنا إلى قراءة تاريخية للرواية الجزائرية، فإن معظم النقاد يرجعونها لـ"حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لـ"محمد ابن إبراهيم" المولود سنة 1806م بالجزائر، وقد ألفت هذه الرواية سنة 1822م وعبر عليها أبو القاسم سعد الله سنة 1923م.

ثمّ جاءت محاولات أخرى، أقرّت بنمو الرواية الجزائرية، نذكر منها أعمال سميت بثلاث رحلات جزائرية إلى باريس"[1]1952-1878/ 1902.

هذا وقد اعتبر (عمر بن قينة) أن التجربة الأكثر نضجًا بين كل هذه التجارب، هي تجربة أحمد رضا حوحو في روايته "غادة أم القرى" باعتباره "**أول جهد معتبر في الفن الروائي المعمول بذلك وعي قصص وتلك الحديّة**"[2]

فقد أثار المؤلف قضايا تخص معاناة المرأة الجزائرية في تلك الحقبة واتسمت روايته بالواقعية الممزوجة بخيال المبدع، وبلغة فنية بسيطة، ممزوجة بالجرأة والشجاعة في التعاطي مع قضايا الأمة الجزائرية.

ثمّ جاءت أعمال **عبد المجيد الشافعي** بعنوان "الطالب المنكوب"[3] ثم رواية "الحريق" **لنور الدين بوجدرة**، ومن ثم **محمد منيع** "صوت الغرام" لتأتي رواية "رمانة" **للطاهر وطار**، ومن هنا نجد أنّ المسار التطوري للرواية ملاحظ وبصورة كبيرة، فقد تفطّن المبدعون الجزائريون، أنّ للرواية قدرة على استيعاب همومهم ومشاكلهم وآمالهم وتأملاتهم، فلو رجعنا إلى رواية (ابن الفقير) **لمولود فرعون** سنة 1950جاءت متضمنة للثقافة الجزائرية مجسدة رؤاها، وفي سنة 1953، رواية سانة "رواية الأرض والدم"، أمّا رواية "الدروب الصاعدة" سنة 1957 فقد جاءت بلكنة عاطفية، تتحدث عن بطل قروي يعيش في بيئة قبائلية منعزلة، يعيش في عالمه الخاص البعيد عن العالم الثوري الذي يعيشه المجتمع الجزائري آنذاك.

---

[1] - نفسه ص 197.
[2] - عمر بن قينة: المرجع السابق، ص 197.
[3] - نفسه ص 198.

أمّا عن "**مولود معمري**، فقد ساهم هو الآخر في إثراء الساحة الفنية الجزائرية بأعمال قدّمها بنفس نسق أقرانه وزملائه الروائيين السابقين، فقد قدّم لنا سنة 1952م رواية "الهضبة المنسية" ورواية "سبات العادلة" وهي روايات تروي مآسي الشعب الجزائري في حقبة الاستعمار، وتأخذ شخصياتها من واقع المجتمع آنذاك، هذه الشخصيات التي تتخبط في أحقاد المستعمر وتنكيلاته، وبعد خروج المستعمر الغاشم، قدم لنا "معمري" "رواية باللغة الفرنسية جاءت بعنوان "العفيون والعصا"، وقد أثار فيها الوعي البيّن بالقضية الجزائرية، ومدى ارتباط شخوصه بالوطن وبقضيتهم.

ننتقل إلى ما قدّم "محمد ديب" من أعمال هزّت الساحة الفنّية الجزائرية والعربية وحتى الغربية، وذلك عندما قدّم رواية بعنوان "الدار الكبيرة" سنة 1952، ليضيف لها الجزء الثاني في ثلاثية "الحريق" سنة 1955، ولقد مثلت تلك الأعمال بطاقة هوية مثله مثل مولود معمري والطاهر وطار أوجد المآسي والآلام والقهر الذي عاشه الجزائري في أعماله، لتكون رواياته بمثابة تأريخ فني للمجتمع الجزائري.

- **الواقعية وتسجيل الواقع في الرواية الجزائرية/ ريح الجنوب أنموذجا:**

لو رجعنا إلى أهم الأعمال الروائية التي كتبت باللغة العربية فسنجد رواية "ريح الجنوب" "**لعبد الحميد بن هدوقة**" ورواية "الزلزال" "**لطاهر وطار**"، هاتين الروايتين يعتبران حلقة انتقال هامة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فقد أرست وقعّدت لأساس متين للرواية في هذا المجتمع، فلم تعد تلك الكتابات المعبّرة ذات البعد التقريري.

وهذا التحول الذي يعتبر في نفس الوقت تحولاً من "الذاتي" إلى "الموضوعي" إلى شكل من أشكال كمال الصياغة الفنية التي كان يفتقر إليها أدبنا في الماضي يعدّ مرحلة حاسمة نحو تجديد أدبنا ودفعه إلى الأمام ليتمكن من استيعاب حياتنا الجديدة في مجراها

الثوري الواسع وتصويرها تصويرًا واقعيًا يزيد من وعينا بهذه الحياة، وحماس وإرادتها لإثرائها وتجديدها باستمرار"[1]

ورواية "ريح الجنوب"، ابتعدت بحسب النقاد من الجانب التقريري، الصحفي ذو البعد المباشر لتستخدم أدوات فنّية، كانت رائجة في ذلك الزمان تظهر كل ذلك في شخوصه المنتقاة بحسب البيئة المعبّر عنها فنجد شخصية العجوز رحمة والحاج قويدر القهواجي وشخصية "رابح" راعي الغنم وأمه البكماء وشخصية ابن القاضي وشخصية مالك شيخ بلدية القرية، ولقد اختار أن يجعل الرواية حاملة لصراعات متباينة، صراع من أجل الحب، وصراع من أجل البقاء وصراع من أجل الكرامة وهكذا، فهي بذلك تحرك في النفس الوعي بالذات والكينونة.

كما حملت هذه الرواية قضية "المرأة" وجسدت في شخصية "نفيسة" التي تعاني من اضطرابات نفسية بسبب قوى الرضوخ المطبقة عليها.

وبهذا فالرواية بقدر ما كانت واقعية إلاّ أنّها لم تلغ فنيتها واستراتيجياتها وأدواتها الواجب استحضارها في الكتابة، وهذا ما جعلها تكون بمثابة مرحلة انطلاق فعالة وفاعلية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

[1] - محمد سعيدي: ريح الجنوب بين الواقعية وتسجيل الواقع، مجلة الشعب الأسبوعي عدد 8 نوفمبر 1975.

المحاضرة الثانية عشر: المسرح العربي المعاصر(التأسيس)

. أهداف المحاضرة:

1/ **الهدف الخاص:** التعرّف على خصوصية النص المسرحي المعاصر

2/ **الهدفان الإجرائيان.**

يتوقع منك عزيزي الطالب بعد الانتهاء من المحاضرة التعرف على خصوصية **المسرح** االمعاصر ومراحل تشكله

- التعرف على ملامح النص المسرحي وخصوصياته.

القراءة المساعدة:

- ابراهيم سكر: الدراما الاغريقية،
- غنيمي هلال: قضايا معاصرة في النقد والأدب

عناصر المحاضرة

– المسرح العربي المعاصر وقضاياه

- نشأة المسرح

- – التراجيديا:

-أقسام التراجيديا

- الكوميديا

- أجزاء الكوميديا

- المسرح الحديث والمعاصر

- مقومات المسرح الحديث والمعاصر

المحاضرة الثانية عشر: المسرح العربي المعاصر(التأسيس)

في محاضرة سابقة تحدثنا عن أهمية الرواية وقدرتها الفنية على استيعاب هموم النّاس وانشغالاتهم وتقلبات الحياة، وهذه المحاضرات نتحدث عن لون آخر من ألوان الفنون النثرية آلا وهو المسرح.

يقال أنّ المسرح أبو الفنون، فما مدى مصداقية هذا القول الفلسفي، إذ كانت الرواية تكتفي بالنصوص النثرية الإبداعية من كاتبها، وقراءات معمّقة وامتاعية من قارئ إلى متلقي فإن النص المسرحي يعدّ نصًا مفتوحًا إلى ما بعد القراءة، إذ أنّ النص واحد، غير أنّه قابل للترجمة بحسب الوضع والسياق الذي يوضع فيه، حيث يتمسرح النص، إذ يتمّ تحويله من نص مكتوب إلى لغة حركية، منطوقة عن طريق تدخل عناصر الإنجاز المسرحي، وهنا تأتي مجموعة من الأدوات الخادمة (الإخراج، التمثيل...) لتؤطر هذا النص، وتجعل منه فنًا متكاملاً.

وفي بحث عن ماهية هذا المصطلح، وجدنا قاموس ينكوين للمسرح 1966 يقول **(جونرسل تيلر) "لا معقول، مسرح الـ: مصطلح يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة 1950 لم يعدّوا أنفسهم مدرسة، ولكن يبدو أنّهم ورطة الإنسان في الكون وبخاصة أولئك الذين أوجز القول فيهم ألبير كامي في دراسة أسطورة سيزيفوس"**[1]

المسرح العربي المعاصر وقضاياه

فالمسرح كفن عرف عند اليونان والإغريق منذ زمن، وكان ولا يزال يعد أبو الفنون وأكثرها تعبيرًا عن الإنسان، لأنه فن كامل، من حيث ارتكازه على نص مركز وواعي يترجم من قبل مسرحين عن طريق الإيماءات واستخدامه لأجسادهم وأرواحهم في إيصال أفكارهم،

[1] - موسوعة المصطلح النقدي، تر: د. عبد الواحد لؤلؤة: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، المجلد الثاني، ط1، بيروت، 1982، ص 15.

ثم الخشية وما فيها من تجهيزات، كل هذه الوسائل والأدوات تساهم في إيصال مفاهيم وأفكار لمتلق، يأتي إلى المسرح من أجل متعته فيخرج منه وهو مستوعب لسر كينونته من خلال الجرعات الذهنية التي تشربها فيه.

- **نشأة المسرح:**

تعود نشأة المسرح إلى الثقافة الإغريقية اليونانية من خلال (التراجيديا والكوميديا).

- **التراجيديا:**

أرجع معظم نقاد والمؤرخين أن "أصل التراجيديا يعود إلى الديثراميوس، وهو نوع من الرقصات الغنائية تقوم بها الجوقة بمصاحبة الناي، وذلك في مهرجانات أعياد الإلاه ديونيزيوس"[1] تقوم الجوقة أثناء أدائهم لهذا النوع من الغناء الراقص بجلود العنز لذلك "أطلق على الأغنية نفسها اسم لتراجوديا أي الأنية وهي الأصل في كلمة تراجيدي"[2]

وقد تعلقت هذه الرقصات والأغاني بسرد حول الآلهة، حين يصعد رئيس الجوقة إلى مائدة القرابين ليلقي على المستمعين قصة تتعلق بالاله ديونيسيوس وتقوم الجوقة بالرّد عليه عن طريق أبيات.

ثم انتقل السرد إلى حوار وتمثيل وكان ذلك على يد الشاعر **"ثيسبيس في منتصف القرن السادس قبل الميلاد"**[3]

وهنا انتقلت العملية من مجرّد سرد لوقائع خيالية أسطورية، إلى دور يقوم به شخص آخر غير السارد يطلق عليه اسم (هيبوكريتيس) أي المجيب.

---

[1] - ابراهيم سكر: الدراما الاغريقية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، (د.س) ص 7.
[2] - نفسه ص نفسها.
[3] - نفسه ص 9.

وهنا باتت التراجيديا هي عملية تمثيلية تؤدى من قبل شخصين بدل ما كانت فقط من قبل شخص واحد.

وبدأت هذه الأخيرة في التطور والنمو إلى أن جاء (ايسخيلوس) الذي أرسى قواعد حقيقية لها وجعلها لوحة تمثيلية بعدما أوجد ممثلاً ثانيًا مما أدى إلى وجود صراع داخل الجوقة "كما اهتمّ بالإخراج والمهمات المسرحية، فتولى الأقنعة بالتهذيب والصقل"[1]

كما اهتمّ بكل ما يخصّ الممثلين في ملابسهم وهيئاتهم بما يناسب والدور الذي يلعبونه.

ثمّ جاء سوفوكليس (496–406) قام ليضيف ممثلا ثالثًا ويقدم أعمالاً أغنت التراجديا مثل أوديب ملكا، أوديب في كولونون أحاكس، أنتيجوني.

- أقسام التراجيديا

تنقسم التراجيديا الإغريقية إلى خمسة أجزاء.

- المقدمة: أي البرولوجوس، وهو ما يسبق دخول الحرقة على المسرح لأول مرّة.
- البارودوس: وهو الأغنية التي تصاحب دخول الحوقة على المسرح لأول مرّة وبعض التراجيديا التي وصلتنا تبدأ بدخول الجوقة مباشرة دون أن يسبقها برولوجوس.
- الابيسيدون: وهو المشهد التمثيلي الذي يتمّ بين أنشودتين من أناشيد الجوقة.
- الاكسودوس: وهو الجزء الأخير من التراجيديا الذي يصاحب خروج الجوقة.

لقد كانت هذه التراجيديا مساحة للتعبير عن الهموم الاجتماعية والسياسية في قالب فني، بالرغم من أنّ مواضيعها مستمدّة من الأساطير والخرافات التي آمنوا بها وأصبحت بالنسبة لهم مرجعًا لحياتهم، الواقعية وهذا ما ميّزها بحسب قول أرسطو حين وجدوا أن

[1] - المرجع السابق، ص 10.

التراجيديا هي "محاكاة لحدث جدي يصور الأشخاص في صورة أحسن مما هي عليها في الحياة العادية"[1]

إذن بالتراجيديا كما عرّفها أرسطو هي "محاكاة لفعل جدي له طول محدود في لغة مزودة بكل ألوان الزينة حسب اختلاف أجزاء التراجيديا، وننم هذه المحاكاة عن طريق أشخاص يمثلون، لا بواسطة الحكاية"[2]

هذا وقد وجد النقاد والمفكرون أن التراجيديا ماهي إلاّ مجموعة من الاقتباسات المستلة من ملحمة الإلياذة لهوميروس، ذلك أنّ المأساة إنّما بدأت بعد "انتهاء حملة طروادة التي كانت موضوع ملحمة الإلياذة لهوموميروس، وفي المأساة أصبحت الملحمة ونتائجها مجال دراسة إنسانية، وصار البطل الملحمي دراميًّا في أعماله، وفي نتائجها المروعة بعد أن كان في الملحمة مجال الإعجاب في أعمال بطولته التي يفوق بها النّاس، والنهاية في المأساة مترتبة على أعمال البطل، في حين أن الملحمة لا تتصل مباشرة بالمسلك الخلقي كمالا ونقصا، فكل شيء طيب في الملحمة مدامت نهايتها طيبة، أمّا في المأساة فالنهاية الفاجعة مترتبة على الأحداث التي يأتيها البطل، بحيث تكون في ذاتها، مقنعة من الوجهة الإنسانية، يتشابه فيها البطل مع النّاس أو مع علية القوم، ويتعرض لما يتعرضون على أساس من المسؤولية والاختيار"[3]

وهنا فالبطل التراجيدي، ليس إلاه، لكنه يسعى إلى الكمال، لكي يستطيع أن يؤثر وأن يكون له وجود مساند ومساعد للبشرية.

وهذا فالتراجيديا تقوم على غايتين الأولى إمتاعية، حيث يستمتع المشاهد بمجموع اللوحات التمثيلية، والثانية، ذهنية، تفكيرية، من حيث إثارتها لقضايا فلسفية تمسّ الوجود والحياة والموت، وكذا التفكير في المصير وحقيقة الكون.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 11.

[2] - نفسه ص 11.

[3] - غنيمي هلال: قضايا معاصرة في النقد والأدب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ص 82.

- التراجيديا:
- القناع:

استخدم القناع في التراجيديا القديمة بشكل ملفت، وهذا لأن الممثل كان يقوم بعدد من الشخصيات، فكل شخصية ترتدي قناع يناسبها، ويناسب نفسيتها وسماتها الاجتماعية والأخلاقية.

وبالتالي يعدّ القناع، بمثابة شخصية قائمة بذاتها، إذ يبرز لنا انتمائها، وطبقتها، كما يحدّد علاقة هذه الشخصية بالخير والشر، كما تحدد الأقنعة، هوية وجنس الشخصية، فكما هو معروف أنّ ظهور المرأة في الجوفة كان محظورا في العهد اليوناني، وبالتالي كانت الأقنعة كبديل لظهور المرأة على خشبة المسرح ففي القرن السادس وأوائل القرن الخامس قبل الميلاد إعتمد (فرينيخوس) القناع ليظهر "شخصية المرأة في التراجيديا وذلك عن طريق القناع والملابس، إذ كان محظورا على النساء الظهور على خشبة المسرح"[1]

إذن فالقناع في التراجيديا الاغريقية جاء ليقوم بعدد من الوظائف نذكرها.

- **الوظيفة الأولى:**

مساعدة المشاهدين للتمييز بين الشخصيات بيسر وسهولة أكثر لأن المسرح مفتوح كان واسعا والمشاهدون في تلك المسارح كانوا غالبا عشرات الآلاف، كانوا بالضرورة يبعدون عن المسرح بما فيه الكفاية.

إنّ الأقنعة ذات السمات المألوفة والمميزة مثل تلك التي تلبس للأدوار التراجيدية، وتلك التي ترتدي للأدوار الكوميدية تساعد في تحديد الشخصية، حتى عند رؤيتها من بعد كبير.

[1] - إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، ص 8.

الوظيفة الثانية:

كالتضخيم الصوت فقد كان الفم يزود بآلة نفخ تشبه البوق والذي يوصل الكلمات التي يلفظها الممثل إلى أبعد نقطة في المسرح"[1]

الصراع من أهم عناصر التراجيديا، ذلك أن هذه الأخيرة إنّما تعتمد على أساطير وخرافات قديمة وهي تقوم أساسًا على مجموعة الصراعات الحاصلة بين الآلهة، وبين الخير والشر.

إذن فالصراع هو العقدة الفنيّة القائمة على عنصري الخير والشر.

وينقسم الصراع إلى نوعين:

- **صراع داخلي:**

وهو ما يحدث بين الإنسان وذاته، ويستخدمه مؤلف المسرحية، حينما يريد أن يظهر الترددات التي يعيشها الإنسان مع ذاته، ففي أحيان عدّة يقع الإنسان بين الواجب والمحظور، الضروري والمستحيل، الخير والانتقام فلو رجعنا إلى المسرحيات الإغريقية كمسرحية شكسبير فإننا نجدها في واقعه إلى صراع داخلي بين الانتقام أو الرضوخ.

- **صراع خارجي:**

وهو صراع يخلق بين شخص أو عدد من الأشخاص، ويبرز عبّر الحوار والأفعال التي تدور بين الشخصيات والصراع الخارجي يظهر إمّا ما بين الشخوص الحاملة لأفكار متباينة، أو بين الشخص والطبيعة، أي مع الحيوان أو مع تقلبات أحوال البيئة، كالعواصف مثلاً، وأكثر ما يبرز من صراعات في المسرحيات كانت بين الإنسان والحيوانات المفترسة والتي تريد من ذلك فالإنسان يتوقف عليها بفكرة وذهنية.

---

[1] - عبد الستار البدراني: السحر المضاد، دراسة أنتربولوجية في المكونات الأولى للقناع، ج1، الموقف الأدبي، مج 35، ع 412، 2005، ص 65-80 يوم 11 سبتمبر 202 على الساعة العاشرة صباحًا https ; www. Aranthropos.com

- **الكوميديا:**

الكوميديا لون آخر غير التراجيديا، إذ تعتبر "محاكاة لحدث هزلي يصور الأشخاص أسوأ مما هم عليه"[1]

وتأتي هذه الكوميديا لتزيل حالة السأم فتسلي المتفرجين وتدخلهم في حالة من الشعور بالبهجة والسّرور والسعادة، ولقد استخدم هذا الفن في المدن والقرى الأتيكية والحفلات والمهرجانات المعروفة باسم "كوموس" وكان الممثلين يستخدمون أقنعة ساخرة وألبسة لحيوانات وصور ووحوش، ولقد كانت هذه الاحتفالات تقوم تكريما لبعض "آلهة الإخصاب وعلى رأسها ديونيسيوس"[2] وبهذا الكوميديا مثلها مثل التراجيديا ارتبط وجودها بالبادات وبالآلهة، لذلك كان جمهورها عرض وكبير.

- **أجزاء الكوميديا:**

تنقسم الكوميديا إلى جزئين:

- **الجزء الأول:**

من المسرحية الكوميدية ويتألف هذا الجزء من "الرولوجوس أي المقدمة والعرض منها تلخيص الموضوع للجمهور وسرد بعض النكات المضحكة والفكاهات المثيرة التي تهيئ الجو العرض الموضوع، يتبع ذلك دخول الجوقة لأول مرّة وهو ما يسمى بالبارودوس، ثم يبدأ حوار بين الممثلين في صورة مناظر فيها صراع بين الشخصيات، وهذه المناظر تتضمن الموضوع الرئيسي بالتفصيل"[3]

---

[1] - إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، ص 11.
[2] - نفسه، ص 14.
[3] - المرجع السابق، ص 17.

- **الجزء الثاني:**

ينطلق هذا الجزء يخاطب يدعى بارابساسيس، "تتوجه به الجوقة ورئيسها إلى الجمهور باسم الشاعر، ينتهي غالبا بمقطوعة هزلية تلقي بسرعة، وعلى عجل حتى أطلق عليها بحق اسم بنيجوس Prigos أي مقطوع النفس، ويتبع ذلك أنشودة أو ترتيلة لأحد الآلهة، ثم تأتي مقطوعة هجائية يطلق عليها اسم ابيرما ينتقد فيها الشاعر مظهرًا من مظاهر الحياة"[1]

- **الجزء الثالث:**

وهو آخر جزء من أجزاء الكوميديا، وهي سلسلة من الناظر الهزلية (الفارس) تظهر نتائج المشاكل الصاخبة التي حدثت في النصف الأول من المسرحية وغالبا ما تكون هذه المناظر ما يشبه الفصل الثاني فهذه المناظر تتبع الواحد تلو الآخر، يفصل بينها بعض أغاني الجوقة، وذلك في شكل منتظم يساعد على حل الموقف وليس لمجرد العرض فقط"[2]

وبهذا فالكوميديا تقوم على ترفيه للإنسان باستخدام أدوات تجعل الملتقى يضحك، نخرج من هذا في موازية بين الكوميديا والتراجيديا، من حيث أنّهما المؤسسان الفعليان للمسرح اليوناني، وهذا كما تحدث عنهما (بن حوسون) فقد وجد أن "الكوميديا تهتم بالانحرافات التي تصدر عن حماقة، وتشغل نفسها بالأعمال التي تخرج عن السلوك الاجتماعي، بينما تعالج التراجيديا (الجريمة) أو التمرد على ما هو أعمق من هذا من أخلاقيات"[3]

ومن هنا فكل من التراجيديا والكوميديا مسار تسير عليه غير أنّهما يجسدان معًا معنًا للمسرح الإغريقي.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 17.

[2] - نفسه، ص نفسها.

[3] - مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيدي: تر: على أحمد محمود، عالم المعرفة، سلسلة يناير، 1978، ص 14.

المحاضرة الثالثة عشر: المسرح العربي (القضايا)

- **المسرح الحديث والمعاصر:**

يعدّ المسرح الحديث والمعاصر امتداد للمسرح القديم، ذلك أن الطقوس المعتمدة من قبل اليونان والإغريق بقيت راسخة وثابتة، أضيفت لها تفاصيل حديثة ومعاصرة، ارتبطت بالتطور الذي عرفه العالم.

فالنص المسرحي هو نوع أدبي معدّ للتمثيل "أي أنّه يتقمص ممثلون النص، وهذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور، من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره"[1]

فالمسرح هو عملية تحويل نص من الورق إلى التجسيد وهذا بالضبط ما تحدث عنه الأقدمون غير أن المسرح المعاصر اختلف بطريقة أو بأخرى عن المسرح القديم من حيث أننا يمكن اعتبار أن "المسرح يعدّ طريقة من طرق البحث عن الحقائق الأساسية الكبرى، وذلك من حيث ارتباطه المباشر بمستوى الأمة العام، الفكري منه والاقتصادي وبخاصة الاجتماعي ففيه يقاس مبلغها في الرقي وفي درجة التفكير"[2]

فالمسرح والجمهور متلازمان، كل واحد منهما يضيف في الآخر، حتى يفهمان لغة بعضهما البعض.

مقومات المسرح الحديث والمعاصر:

---

[1] - عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية للطباعة والسر، بيروت، د، ط، 1978، ص 11.
[2] -د. سعدوني نادية: إمبراطورية المسرح، مركز الوطن العربي، ص 11.

البيئة المسرحية:

ونعني بها المساحة الفنّية التي يدور فيها الحدث المسرحي، وهي بذلك هي "الوسط الذي تدور فيه أحداث القصة والمؤثرات والعوامل أي أنّها مسرح للحدث دون أن يعني ذلك الأرضية فقط لأنها توجه تطور الأحداث فهي المكان الفاعل المؤثر الموجه"

إنّ أول مقوم يحتاجه النص المسرحي، لكي يترجم بنيته هي الوسط المعبّر فيه، فخشبة المسرح تعدّ بمثابة المكان الفني المدجج بالرموز والإيحاءات المترجمة عن طريق الممثل باستخدامه لأدوات متباينة كالديكور والإيماءات ونبرات الصوت وتعابير الوجه وحركات الجسم وغيرها.

إذن فالديكور المفعّل على خشبة المسرح يعدّ بمثابة محاكاة له ويستطيع المشاهد وهو يتأمله أن يفقه أبعاد إيماءات أرادها الكاتب قبل أن ينطق الممثل: فالشخصيته المسرحية تختلف عن أي شخصية مقابلة (شخصية روائية شخصية قصصية، من حيث أن ملابسها، نوعية مكياجها، ذلك أنّ الديكور الخارجي متحكم لها، فهو من يحدد نوعية مكياجها.

وهنا في محاولة إيجاد فارق بين المسرح التقليدي والمسرح الحديث، فإنّ الأول كان اهتمامه الأكبر في طريقة انتقاء الملابس الفخمة كمسرح راسين وكورنيه وبومارشه، وحتى الاختلاف يكمن في نوعية العلاقة بين الممثلين والجمهور، حيث كانت المساحة الفاصلة بينهم مساحة بينة، أمّا المسرح الحديث فاهتمامه لم يعد بالباس ولا بالفخامة في الديكور، بل باتت اهتماماته تنصب أكثر في الحركات وفي استخدام الأدوات البصرية الحديثة الجالية لانتباه المتلقي.

الإخراج:

لقد اختلف المسرح الحديث والمعاصر، عن المسرح القديم في قضية إخراج اللوحة المسرحية، وذلك نظير التقدم الكبير الذي عرفته الساحة السمعية البصرية، وكذا ارتفاع

متطلبات المتلقي، الذي أصبحت الصورة عنده تسبق الكلمة، فالمؤثرات المختلفة من إضاءة وألوان وموسيقى صاخبة أصبحت تعادل النص المسرحي (السيناريو) أو تفوقه.

فالنص هنا المكتوب، تجسيده لا يتعلق فقد بمهارة الممثل كما كانت في السابق، بل فعالية المخرج وقدرته على تقديم لوحة تثير المتفرج وتشد انتباهه.

يضاف إلى هذين المقومين، الشخصيات والتمثيلية ومدى قدرتها على تشخيص النص المسرحي على خشبة المسرح، وكذا المواضيع المنتقاة والمعتبر عنها، والمشترط أن تتماشى والزمن والحياة، التي يعيشها الإنسان، فموضوعات الزمن القديم لم تعد تعبّر عن حقيقة الحياة الآنية للإنسان الحديث والمعاصر.

خاتمة المطبوعة:

يعدّ مقياس "النص الأدبي المعاصر" من أهم المقاييس المبرمجة في مرحلة الماستر، من حيث أنّه يمثل البعد الإبداعي الأدبي للنص الشعري والنثري المعاص، ذلك أن مادته الرئيس إنّما هي تتقاطع والنقد الحديث المعاصر بكل محمولاته المصطلحية والمفهوميّة على السواء، ولمّا كان الغرب هو منبت هذه المشارب الأدبية، فإن الاهتمام بالنصوص الأدبية المنقولة ترجمة أو تعريبا أو غير ذلك قد حصد حصة الأسد في هذه المطبوعة، لأن قضية عصرنة النصوص الإبداعية نالت جزءً مهمًا من المفكرين والنقاد، وبالتالي الوصول إلى نصوص عربية تضاهي النصوص الغربية يجتاح إلى فهم وافر للفكر الحدثي الذي مس النصوص الشعرية و النثرية على السواء والملاحظ من خلال هذا البحث، أن النص الأدبي المعاصر قد لقي اهتمامًا وافرًا في الآونة الأخيرة من قبل النقاد والأدباء على السواء، بل وجعل القراءات المعمقة للإنتاج الغربي بوابة الدخول نحو عالم حديث في الكتابة الإبداعية ، فالنص الإبداعي هو تركيب بين ما هو جمالي وما هو فكري وبالتالي فهو كيان قائم بذاته يعبر عن مجتمعات أنتج فيها، ومجتمعات تأثر بها سلبا أو إيجابا، وهنا فالعناية به هو اعتراف ضمني بالانفتاح والعصرنة والسعي إلى النمو الفكري والمعرفي.

قائمة المصادر والمراجع

ابن منظور: لسان العرب، مادة (روى)، القاهرة، دار المعار

إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر

إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة

إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، 1986

إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، د. ت، 2003

أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007

أبو زيد سامي يوسف: الأدب العربي الحديث (النثر)، عمان، الأردن، دار المسيرة، ط1، 2015

أحمد سليمان الأحمد: الشعر الحديث، جريدة الشعب الأسيوي، عدد 24 ماي 1975، ع 15 الجزائر

أدونيس، الاثار الكاملة، دار العودة، م 1، 1971

أدونيس ونزار قباني، نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الادب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/ 2007

أرنست فيشر صورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت، 1965

بدر شاكر السياب: انشودة مطر، مؤسسة الهنداوي، 2015

تشومسكي نعوم: 501 سنة الغزو مستمر، تر: مي البنهان، دار المدى دمشق، 1997

جبور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دراسة سوسيو نقدية، الجزائر، دار ميم، ط1، 2013

جبور دلال: بنية النص السردي في معارج بن عربي، رسالة ماجستير، 2005

حسن سالم هندي اسماعيل: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دراسة في البنية السردية، دار الحامد، عمان، ط1، 2014

حمري بحري: ما ذنب المسمار يا خشبة

الخطيب محمد كمال: الرواية والواقع، بيروت، لبنان، دار الحداثة، ط1، 1981

سعدوني نادية: إمبراطورية المسرح، مركز الوطن العربي

الرازي محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، مادة (روى)، الجزائر)، دار الهدى، ط4، 1990

راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014

زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة

زهرة حقيقة: الخطاب السياسي في الرواية الجزائرية، "ريح الجنوب" أنموذجا لعبد الحميد بن هدوقة، مذكرة ماجستير، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة 2008 -2009

سعيد سبع: الفلسفة المصطلحات والاعلام، دار المكتبة العلمية، الجزائرط1

سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، دار العودة، ط 1، 2011

سوزان برنار: قصيدة النثر تر: زهير مجيد مغامس مراجعة: على جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، ط1، القاهرة، 1978

الشيخ أبو اليقضان ابراهيم بن الحاج عيسى، جريدة المغرب الجزائرية، س 1، ع 8، 15 جويلية 1930

صالح حرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983

صبيحة زغرب: غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجد لاوي، الأردن، ط1، 2011

صندل سليمان إبراهيم النداوي: مظاهر الحداثة في شعر المتنبي، إشراف، د. صلاح مهدي الزبيدي، جامعة ديالي، 2012

ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد، عمان، ط1، 2009

عبد الرحمان محمد العقود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر)، وآليات التأويل مطابع السياسة، الكويت، 2002

عبد الستار البدراني: السحر المضاد، دراسة أنتربولوجية في المكونات الأولى للقناع، ج1، الموقف الأدبي، مج 35، ع 412، 2005

عبد القادر القط: من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية للطباعة والسر، بيروت، د، ط، 1978

عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي، وقضايا النص دراسة الأديب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2006

عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، د.ط، 1990

عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، (قضاياه، وظواهره، الفنية، والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994

عمر أزراج: وحرمني الظل، و ن ت الجزائر، 1976

عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث: تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1955

غاستون باشلار: جماليات المكان تر: غالب هالسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006

غنيمي هلال: قضايا معاصرة في النقد والأدب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة

لوسيان غولدمان وآخرون، البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 2 ، 1976

ماتز جيسي: تطور الرواية الحديثة، تر: لطيف الدليمي: العراق، دار الهدى، ط1، 2006

محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة، دراسة، دارفيسيرا، ط1 ،2013

محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر بتونس، دار الفارابي بلبنان، دار تالة/الجزائر،دار الملتقى/المغرب، ط الأولى 2010

محمد بنيس، الشعر العربي الحديث/ بنياته وإبدالاته

محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط.ط، 20، 1، 2010

محمد سعيدي: ريح الجنوب بين الواقعية وتسجيل الواقع، مجلة الشعب الأسبوعي عدد 8 نوفمبر 1975

محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006

محمود حسن اسماعيل: المرجع في أدب الطفل، د. ط، الفكر العربي، القاهرة، 2008

محمود درويش لأعمال الكاملة، مختارات، منتدى مكتبة الاسكندرية

مفقود صالح، سامي يوسف: أبحاث الرواية العربية الجزائر، دار الهدى، ط1، 2008

موسوعة المصطلح النقدي تر: عبد الواحد لؤلؤة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، المجلد 2، 1982

مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيدي: تر: على أحمد محمود، عالم المعرفة، سلسلة يناير، 1978

نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهظة، ط3، 1967

نصيرة زوزو: سيميائية الشخصية في رواية حارس الظلال، واسيني الأعرج، 2006

نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2006

نور الدين بن قدور: دراسة تحليلية في الإسهامات العلمية والفكرية لأبي القاسم سعد الله 1936-2013، إشراف د. سعدوني نادية، جامعة أبو القاسم سعد الله، الجزائر 2، 2017

هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة

يان مانفريد، علم السرد، ترجمة أماني بورحمة، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط الأولى 2011

المحتويات:

المحا ضرة الأولى	إرهاصات تشكل القصيدة العربية المعاصرة والبدايات الأولى
المحا ضرة الثانية	النص الشعري العمودي المعاصر
المحا ضرة الثالثة	التجربة الشعرية المعاصرة (الواد)
المحا ضرة الرابعة	الحداثة في الشعر العربي المعاصر
المحا ضرة الخامسة	موسيقى النص الشعري المعاصر
المحا ضرة السادسة	قصيدة التفعيلة
المحا ضرة السابعة	قصيدة النثر
المحا ضرة الثامنة	مفاهيم النص السردي المعاصر
المحا ضرة التاسعة	الفنّ القصصي المعاصر، القضايا والأعلام
المحا ضرة العاشرة	الرواية العربية المعاصرة (نشأتها)
المحا ضرة الحادية عشر	الرواية العربية المعاصر (أعلامها)
المحاضرة الثانية عشر	المسرح العربي المعاصر (التأسيس)
المحاضرة الثالثة عشر	المسرح العربي المعاصر (القضايا)